

## フォーキン振付《ショピニアーナ／レ・シルフィード》

——変容する「古典」作品——

北 原 まり子

### 1. 序

本論文は、「最も有名な20世紀の白のバレエ」<sup>(1)</sup>として古典化されたミハイル・フォーキンの舞踊作品《ショピニアーナ》(1907年マリインスキー帝室劇場初演、1909年のディアギレフのバレエ・リュスによる改訂版よりロシア外で《レ・シルフィード》と呼ばれる、以下二つを同時に扱う場合は《ショピニアーナ／レ・シルフィード》と表記する)が、20世紀を通じて、とりわけ創作者の死後に上演され続ける中で、どのように変化していったのかを明らかにする。

舞踊作品は、再演の度にあらゆる変化にさらされる。再演を指揮する者(創作者本人、別の振付家、再演する団体のレジスール、復元専門家、初演時に参加していたダンサーや遺族など)、場所(規模、設備、文化など)、踊り手の数や質(技術、様式など)に左右され、さらには観客受容(時代性)も変わる<sup>(2)</sup>。《ショピニアーナ／レ・シルフィード》は、フォーキンの《瀕死の白鳥》《シェヘラザード》《ペトルーシュカ》《薔薇の精》などに比べて、初演時のダンサー(とりわけワスラフ・ニジンスキーとアンナ・パヴロワ)の「伝説」が再演の際にほとんど問題にされず、また、《ポロヴェツ人の踊り》がその「野蛮さ」によって20世紀初頭の西洋を驚かせたような時代性を持たない、timelessで普遍的な古典作品として受け継がれている<sup>(3)</sup>。フォーキン作品の再演の問題は、ディアギレフのバレエ・リュスとド・バジル大佐のカンパニーでレジスールをつとめていたセルゲイ・グリゴリエフによる1950年代のイギリスでの再演と、ベネシュ・ノーテーションによるそれらの記譜が一時バレエ界の話題になった。1980年代以降の孫娘イザベル・フォーキンによる著作権登録と復元活動も今日に至るまでさまざまな議論を引き起こしている<sup>(4)</sup>。フォーキン作品の継承に関する議論は、「舞踊をどのように固定化するのか」というノーテーションと著作権を巡る戦後の関心の高まりにとどまらない。1990年代以降は、舞踊における「原作」や「真正性」という概念そのものが疑問に付され、そこから再演を巡る新たな議論が展開されつつある。再演(reprise)・再現(reproduction, reconstitution)・復元(reconstruction, restitution, restauration)・再構成(remontage)・改修(rénovation)・復活(résurrection)・再評価(revisitation)といった過去への関心から、再検討(révision)・更新(renouvellement)・再活性化(relance)・再-適応((ré)adaptation)・再-アレンジ((ré)arrangement)・再-創造((ré)

creation, *reworking*)・新解釈 ((ré)invention)・再-流用 ((ré)appropriation)・再-活動 ((ré)activation, *reenactment*) といった新たな表現の模作や現在への問いかけへのシフトである<sup>(5)</sup>。

ただし《ショピニアーナ／レ・シルフィード》に関しては、フォーキンの手による再演からある程度の継続性を持って現在まで上演されているとされ、また、彼の他の作品に比べて古典舞踊ダンス・デコールを基礎としており継承が容易であると理解されるため、再演を巡る議論で取り上げられることは稀である。ただし、他のフォーキン作品が早々に「時代遅れ」となる中で、彼のこの作品のみが20世紀の著しい美学の変化を生き延びてきたのも事実だ<sup>(6)</sup>。その理由は、果たして作品に内在していたのだろうか。それとも、不変と見えるその外形に反して、作品自体が時代に応じて何らかの変容を遂げたのではないか。

今日のこの作品の評価には、古典バレエのレパートリーに組み込まれた事と、戦後に一つの支配的な地位を獲得する「筋なしバレエ」プロットレスの先駆とみなされた事が大きく貢献している。これらは創作時にフォーキン自身が意図したものではなく<sup>(7)</sup>、後にバレエ界で展開された運動が評価を受ける際に、後付けされた歴史的価値である。

プティパに代表される19世紀末の古典バレエを批判したフォーキンを、古典主義からジョージ・バランシンに代表される新古典主義の流れのなかに組み入れる論法は、とりわけティム・ショールの著作『古典主義の復興とバレエの現代化——プティパからバランシンへ』(1994年)で顕著に示されている。ここでは、古典バレエを理想とし「ピュア・ダンス」<sup>(8)</sup>を強調したアンドレ・レヴィンソンの引用が散見され、多くの歴史家が注目してきた1910年代のバレエ・リュスのフォーキンとニジンスキーによる革新を、非常に短期間で終り「古典舞踊に決定的な影響を与えなかった」、「衰退期」として片付けている<sup>(9)</sup>。フランスのロマン主義バレエ、ロシアの古典バレエ、そして現代アメリカの新古典バレエを三部構成で提示するバランシンの《ジュエルズ》(1967年)は、まさにリン・ガラフォラが指摘した「プティパの権威をバランシンに与えようと熱心な者達が、20世紀のバレエ史から〔フォーキンの〕20年間を消し去」<sup>(10)</sup>りながら再構築した歴史の好例である。ショールの論では、フォーキンの代表的な「トゥシューズ」作品《瀕死の白鳥》《アルミードの館》《ショピニアーナ／レ・シルフィード》等)が、詳しい分析をされることなくプティパ＝バランシンの流れに組み込まれている<sup>(11)</sup>。《ショピニアーナ／シルフィード》はそうして、大きな歴史にすくい上げられることで、忘却を免れた。

1960年前後の「雪どけ」期になされたソ連におけるフォーキンの名誉回復も、後付けの歴史化である。1962年に死後出版された自伝『流れに逆らって』には、批評家ユーリ・スロニムスキーによる80頁にわたる序文「フォーキンとその時代」が付されており、フォーキンの視点がどれほどソ連バレエに近いものであったかが強調されている<sup>(12)</sup>。そこでは、ソ連バレエにも特徴的な劇的バレエ、民族舞踊、集団舞踊という点が特に言及されている<sup>(13)</sup>。しかし実際は、フォーキン作品のうちソ連で継続的に上演されていたのは、彼の劇的バレエではなく《ショピニアーナ》

のみであった<sup>(14)</sup>。ここでもやはり、フォーキン美学の独自性というよりは、ある種の「古典化」の潮流がこの作品を生き延びさせている<sup>(15)</sup>。

いわゆる抽象バレエとしての《ショピニアーナ／レ・シルフィード》の評価は、1930年代にレオニード・マシーンによって展開された「<sup>シンフォニック</sup>交響曲バレエ」運動の中で定着した。1910年代に欧米を席卷した劇的バレエに反し、物語性を限りなく減じ、舞踊の構造を音楽の構造に近づけようとした試みだが、壮大なテーマや暗示、表現性を多分に含み、衣裳や舞台装置もバレエ・リュス様式を踏襲していた。《ショピニアーナ／レ・シルフィード》は当時この新潮流の先駆として位置づけられたものの、小曲の寄せ集めであり壮大な「交響曲バレエ」とはやや区別された。戦後、ニューヨーク・バレエ・シアター (NYBC) のジョージ・バランシンに代表される「<sup>プロットレス</sup>筋なしバレエ」(「<sup>アブストラクト</sup>抽象バレエ」と呼ばれることもある<sup>(16)</sup>) が欧州にも広がると、NYCB 創立者リンカーン・カーズティンがバランシンの《セレナード》(1934年) を《ショピニアーナ／レ・シルフィード》と決定的に結びつけたことで、前述のショールのような言説に貢献したのである。

本論では、まず《ショピニアーナ／レ・シルフィード》の特性について明らかにする。ロマン主義バレエの時代を回顧した作品といわれるが、20世紀前半に広く普及した背景には、その作品構成に追うところも多い。次に、やや混沌とした1930年代の「<sup>プロットレス</sup>交響曲バレエ」運動から、バランシンの美学に代表される戦後の「<sup>プロットレス</sup>筋なしバレエ」の確立へと向かう変化を考察する。というのも、ポスト＝バレエ・リュス時代から、戦後の古典主義の復興と新古典主義の席卷に至る美学の変遷をとらえることで、本作品がどのようにその過渡期を生き延びたのかが明らかになるからである。最後に、この作品がNYCBによって1972年に上演された際バランシンの美学にそって様式化されたが、一部の批評家がフォーキンの様式との違いを指摘したのを除き好意的に受け取られたのは、ダンサー及び観客の視点が、すでにフォーキンの時代からバランシンの時代へ変化していた事実を示唆している。こうして、パフォーマンスとして反復される舞踊作品は、その継承の確実さの度合いにかかわらず、再演時の美学や状況からの影響を免れ得ない。

## 2. 《ショピニアーナ／レ・シルフィード》の特性

フォーキンは、グザヴロフ編曲のショパンの小品集『ショピニアーナ』(1894年出版) に振付けた同名の舞踊作品を1907年2月10日<sup>(17)</sup> にマリインスキー帝室劇場で初演した。その後いくつかの内容の変更を経て、1909年に《レ・シルフィード》(「ロマンティックな夢想一幕」) と改名してディアギレフのバレエ団とともにパリで上演し、20世紀を通じて世界中のカンパニーの定番作品として広く普及した。まずは、ロシアにおける1909年初頭までの《ショピニアーナ》の上演を細かく見ていく。

初演は以下のような構成であった<sup>(18)</sup>。

①ポロネーズ (Op. 15) : セドーワ、ゲルト、約20名の女性ダンサーとほぼ同数の男性ダンサー  
…舞踏会、ポーランドの豪華な衣裳 (バレエ《魔法の鏡》からの転用)。

②ノクターン (Op. 40) : プルガコフ、ウラコフ、女性ダンサー12名 (「幻想」)、演劇課程の生徒達 (「修道士の幻影」)

…幕が再び開くと、マヨルカ島の修道院でピアノに座ったショパンが、陰鬱な幻覚の一夜に悩まされている。死んだ修道士が棺桶から出て来るのを見て、おののいてピアノから遠ざかるが、自分のミューズに助けを求めるため、再びピアノに座り、眠りに落ちる。透けるガーゼの衣裳を着た女性ダンサー達がノクターンの調べに踊る。混乱した節が穏やかで悲しみのメロディに変わる。

③マズルカ (Op. 50) : グリゴリエフ (「老人」)、セドーワ (「その娘」)、ゲルト (「若い農夫」)、クソフ (婚約者役)、女性ダンサー4名以上 (「参列者」)、男性ダンサー4名以上 (「参列者」)

…ポーランドの村の結婚式。父は娘を彼と同年代の友人に嫁がせようとしているが、娘は気に入らない。総踊りの最中に、彼女の恋人がしのび入る。娘は婚約指輪を投げつけて恋人共に逃げ去る。

④ワルツ (Op. 64, no. 2) : パヴロワ、オブホフ

…女性ダンサーはタリオニ時代の衣裳で、男性ダンサーは黒いビロードの衣裳。

⑤タランテラ (Op. 43) : フォーキナ、シリャーエフ、女性ダンサー6名、男性ダンサー8名以上

グラズノフの『ショピニアーナ』はノクターン以外の曲が「キャラクターの踊りを要求していた」ため、「タリオニ時代の様式のトゥシューズと長いチュチュの踊りをつくりたいと思っていた」フォーキンは、グラズノフにワルツの編曲を依頼した<sup>(19)</sup>。ジョルジュ・サンドの『マヨルカの冬』(1842年)に想を得たノクターンでは、パントマイムに秀でていたダンサーであるプルガコフを採用しており、演技性が重視されたことが分る<sup>(20)</sup>。1937年頃から書き進められた未完の自伝の中で、フォーキンは次のように述べている。

目下非常に流行している「抽象」舞踊の観点から、今日《ショピニアーナ》を評価するなら、ショパンのノクターンとマズルカに振付けた二つの劇的場面、さらにはポロネーズとタランテラの二つのキャラクター・ダンスを排除しなくてはならないだろう。そこにはいかなる抽象性もない。豪華な宮殿の舞踏会、ナポリ湾とヴェスヴィオ山を背景にした民衆の祭は、どちらも現実の日常生活に含まれる。

[…]

最初から私はこのバレエを、その内容と形式において最も多様なもの、生の豊かな表現として思い描いた。私は、劇的踊り、抽象舞踊、キャラクター・ダンス、古典舞踊を認め、この

バレエでは、私のどの作品よりも、さらに改革案よりもよりはっきりと、私の感じたものを表現できたと信じている<sup>(21)</sup>。

《ショピニアーナ》はその後、1908年3月に再びマリインスキー帝室劇場で上演される際に、内容が大幅に改訂された（「第二ヴァージョン」と呼ばれる）。衣裳は前回のパヴロワの衣裳を元に女性ダンサー全員の衣裳を作成。「スカート部分は旧式の胴部に付けられ、結果、コール・ド・バレエは私達が目にしていたいかなるコール・ド・バレエにも似つかなかった。私は23人のタリオーニに囲まれていたのだ」と、フォーキンは回想している<sup>(22)</sup>。キャラクター・ダンスであったポロネーズとタランテラは除かれ、ノクターンも脱劇化され、次のような構成となった（編曲者はモーリス・ケラー）<sup>(23)</sup>。

- ①ノクターン：全員（ソリスト達と20名の女性ダンサー）
- ②ワルツ（Op. 70）：カルサヴィナ
- ③マズルカ：ニジンスキー<sup>(24)</sup>
- ④マズルカ：パヴロワ
- ⑤プレリュード（Op. 28）：プレオブラジェンスカヤ
- ⑥ヴァルス・ブリヤント（Op. 18）：全員

1907年の初演から《ショピニアーナ》は慈善公演で上演されてきたが、1909年2月に帝室劇場のレパートリーに入る。1909年6月の《レ・シルフィード》パリ初演まで、ロシアの《ショピニアーナ》第二ヴァージョンにはパ・ドゥ・ドゥは含まれていなかったようである<sup>(25)</sup>。

「タリオーニ時代の女性ダンサー達の長いバレエ衣裳とシンプルな古典舞踊によって、見ている者は、イタリア派の時代の超絶技巧よりも造型や優美さに関心を示す時代へと誘われた。高貴な方法で簡素化された踊りは、全体と調和し、その造形的優美さによって、新鮮で見たことのない魅力的な印象を観客に与えた」<sup>(26)</sup>と評された。1937年に記録された、ルネ・ブルムのカンパニーのためにフォーキン自身が再演した稽古映像<sup>(27)</sup>からは、アラベスク、パ・ドゥ・ブレ（移動及び自転）、前後に深く体を曲げるボール・ドゥ・ブラなどのフィギュールが主で、ソリストにはグラン・ジュテといった大きめの跳躍が加わるが、各踊りの締めとなるようなトゥール・ピケなどの回転技巧はみられず、そのまま舞台を走り去る。また、フォーキン作品の特徴である、ほとんど寝転がるような床でのポーズ、完全に背中を向けた演技も多用され、ソリストも群舞も上半身・頭部・腕を柔軟に動かし全体を通して絶え間なく波打つような動きを見せる。

正式なレパートリー入りまでの期間に、いくつかの興味深い上演がある。まずは、1907年11月にマリア・プティパのお別れ公演のディヴェルティスマンの中で踊られた小品《蝶の踊り》<sup>パ・デ・バビヨン</sup>であ

る。パヴロワとフォーキンが、ショパンのワルツ（Op. 64, no. 1）をパ・ドゥ・ドゥで踊り、「パヴロワは本物の蝶のように飛んだ」と評された<sup>(28)</sup>。また、1908年4月の帝室劇場付属学校での試験公演の際に、フォーキンの女生徒4人がディヴェルティスマンの中で、「ショピニアーナの新ヴァージョン」として《グラン・パ》を踊った。ただし評価としては、振付家によるグループの扱いは美しかったものの、「ダンカン風に踊る生徒」への批判が強かったようである<sup>(29)</sup>。

こうして《レ・シルフィード》までの変遷をみるだけでも本作品の特異性が分る。まずは、小曲の寄せ集めであり、各曲は独立して上演可能であった。実際に、パ・ドゥ・ドゥは独立した作品として上演されており、《ショピニアーナ／レ・シルフィード》では男性のソロはしばしば省かれた。つまり、上演の状況やダンサーの能力に応じて、さまざまに改変可能な構造を持っていたのだ。フォーキン夫妻も地方巡業や北欧での亡命期、アメリカ滞在初期には、コンサート形式の公演を持つことが多かったが、「《レ・シルフィード》より」としたワルツを二人でしばしば演目に入れている<sup>(30)</sup>。

また、フォーキンが生徒に踊らせたように、《ショピニアーナ》を教育的に用いる流れも重要である。例えば、1959年に『ダンスマガジン』誌に掲載された「合衆国のシルフィード——地方バレエ団はどのようにして、この愛される傑作の永続に貢献しているか」と題する記事は、この作品が広くアメリカで普及し、古典バレエの踊り手にとって習得すべき基礎的な作品となっている事実を伝えている<sup>(31)</sup>。「《レ・シルフィード》は、あらゆるオーケストラがバッハ、チャイコフスキー、ブラームスを必要とするように、あらゆるバレエ団が必要とするような、古典バレエの基礎であると考えます。バレエ学校に通う生徒にとってもそうです」<sup>(32)</sup>、とある団長は述べた。この記事には、さまざまな地方バレエ団で模倣されている《レ・シルフィード》の写真が掲載されており、作品の全体的なイメージ——ロマンティック・チュチュで踊る女性ダンサーの集団——は類似しているが、形式的で、詩的もしくはロマン主義的な質は失われている印象を与えるものも多い。

フォーキンは、古典バレエの技巧のための技巧、ヴィルチュオジテを否定し、パ・ドゥ・ブレやアラベスク、もしくは歩く、走る、スキップなど、シンプルな技法によって高度な芸術性を実現する作品を創作した<sup>(33)</sup>。《瀕死の白鳥》（1907年）<sup>(34)</sup>とともに《レ・シルフィード》が、一流のバレリーナから、初心者まで、あらゆる層に普及したのは、上述の構成の柔軟さと合せて、技術的な簡素さがその要因の一つである可能性が高い。ただし、フォーキンのスタイルは、ステップそれ自体と言うよりは、それを実現する方法や表現法、ニュアンスにあるとされるため<sup>(35)</sup>、そうした模倣的で安易な普及が彼の芸術の伝承に無害であったとは言えない。例えば、フォーキンは足を180度開くアンドゥオールに反対し「自然さ」を重視したが、それは《レ・シルフィード》に対しても同様であった<sup>(36)</sup>。しかしながらニュージャージー州にある某「アメリカン・スクール・オブ・バレエ」（ディレクターはバランシン＝カースティンのスクール・オブ・アメリカン・



バレエ出身者)が1957年の『ダンスマガジン』誌上の「ダンスを学ぶ」と題された記事に、生徒達が180度足をアンドゥオールに開こうとしているクラスの写真を載せている<sup>(37)</sup>。この学校では、「古典レパートリーと親しませ」るために生徒達の発表会を催しており、その様子をうつした写真からは、《レ・シルフィード》を踊る生徒達の足が、完全なアンドゥオールのかたちになっていることが分る。1982年にイリナ・バロノワは、「フォーキンがド・バジル大佐のバレエ・リュスに1937年に加わり《レ・シルフィード》を稽古し始めた際、彼は女性ダンサー達に五番ポジションで立つことを禁じた」と回想しているが、それは「このポジションが、シルフィード達の切れ目ない流れるような動きに対して、古典バレエでみられるあまりに急激で完全な停止を示すとの理由から」であった。「とはいえ今日このポジションは、世界中で上演される《レ・シルフィード》のあらゆるところで目につく」<sup>(38)</sup>。

とりわけアメリカでは、19世紀の古典バレエ作品が普及する以前に、《レ・シルフィード》が「古典」を象徴する作品として広く受け入れられた。ただその際フォーキンが帝室劇場で20世紀初頭に示した改革は、ほとんど意識されなかったように思われる。

1909年のパリ版が7曲を踊る今日の《レ・シルフィード》(ロシアでは《ショピニアナ》)の原型であり<sup>(39)</sup>、構成は次の通りであった<sup>(40)</sup>。

- ①ノクターン (Op. 32): パヴロワ、カルサヴィナ、バルディナ、ニジンスキー、群舞20名(フォーキナ、ニジンスカなど)【4人のソリストと群舞】
- ②マズルカ (Op. 33): パヴロワ【バレリーナのソロ】
- ③ワルツ (Op. 70): カルサヴィナ【女性ダンサーのソロ】
- ④マズルカ (Op. 67): ニジンスキー【男性ダンサーのソロ】<sup>(41)</sup>
- ⑤プレリュード (Op. 28): バルディナ【女性ダンサーのソロ】
- ⑥ワルツ (Op. 64): パヴロワ、ニジンスキー【バレリーナと男性ダンサーのパ・ドゥ・ドゥ】
- ⑦グラランド・ヴァルス・ブリヤント (Op. 18)【全員】

アレクサンドル・ブノワの舞台美術と衣裳は、「月明かりの中、幻影的な木々の深い緑と古城の輪郭から浮かび上がってくる25人のシルフィード達、青白く、黒髪をバンドでとめ、体は乳白色、長めのムスリンのスカートを半ばまで垂らしている」、というものだった<sup>(42)</sup>。登場人物はまったくの抽象的な存在ではないが、明確な筋を持たず、ロマン主義的な雰囲気だけを漂わせるだけで、ヴァレリアン・スヴェトロフによって1910年代初頭にすでに、「文学的な骨組みを手放し、台本的なテーマを完全に拒み、音楽によって暗示された一つのシンプルな雰囲気のみで満足しようとした最初のバレエ作品」と評されている<sup>(43)</sup>。「そこには、主題も、行為をする登場人物もいない。つまり、音楽と舞踊のみであり、踊りとメロディの花輪模様のみであり、バレエのためのバレエで

しかない」。

### 3. 「交響曲バレエ」から「筋なしバレエ」への変遷と 《ショピニアーナ／レ・シルフィード》

物語を提示するのではなく音楽を視覚化するバレエという思想がはっきりと示されたのは、1930年代のレオニード・マシーンによる「交響曲バレエ」運動である。モダンダンスの分野ではすでに「ミュージック・ヴィジュアルイゼーション音楽の視覚化」や「絶対舞踊」「純粹舞踊」などが唱えられていたが、フォーキンの劇的バレエで始まったバレエ・リュスは、1929年の解散まで物語りを手放さなかった。この「交響曲バレエ」とバランシンの新古典主義には、美学的な相違があるが、どちらもその先駆として《ショピニアーナ／レ・シルフィード》の重要性を主張している。

フランスでは19世紀の後半から、「ballet symphonique」という語がしばしば批評文で用いられ、例えば、「第一級の叙情的シンフォニー」であり「舞踊芸術の新たな時代をひらく交響曲」<sup>(44)</sup>と評されたレオ・ドリーブのバレエ曲《シルヴィア》(1876年、パリ・オペラ座)<sup>(45)</sup>などがある。踊りの側面というより、バレエ音楽が交響曲の域に達していることをあらわす表現であった。それは自国の音楽家の作品を西欧に紹介することに重きを置いていたディアギレフのバレエ団にも引き継がれている。バレエ・リュスによって、「別の時代、別の場所であれば […] バレエを念頭におくことはなかったであろう」交響曲の作曲家達が、続々バレエ分野に参入する現象が生れ、バレエ音楽の交響曲化が進んだ<sup>(46)</sup>。1912年にフォーキンの台本・振付で初演された《ダフニスとクロエ》(1912年)は、作曲家モーリス・ラヴェルによって「踊りのシンフォニー (Symphonie chorégraphique)」と名づけられた。振付家と作曲家の緊密なコラボレーションによるものであったが、この副題は、「作曲家としての独立性を維持し」、「『ダンサーの奴隷になること』を承知せず『むしろ彼らに自分の法則を課すこと』」の表明と当時とらえられた<sup>(47)</sup>。

チャイコフスキーの交響曲5番に振付けた《予兆》(1933年、モンテ＝カルロ劇場)を発表した際、マシーンはこの「Symphonie chorégraphique」という表現を用いた<sup>(48)</sup>。登場人物は「誘惑」「情熱」「運命」などで、運命に抗うひとりの人間を象徴的に描き出している。その振付は、音楽のそれぞれのモチーフをダンサーやダンサーの集団にあてはめ、「振付の対位法」を駆使したもので、「音楽構造の視覚化」であった<sup>(49)</sup>。同年にブラームスの交響曲第4番に振付けた《コレアルティウム》は、「第一ムーヴメント楽章」と場面のタイトルがつけられているのみで、登場人物には名がなく、抽象化がより強められている。ただし「第二楽章」の写真をみると、トゥシューズは履いているものの、主演のニーナ・ヴェルチニナのポーズはマリー・ウィグマンに代表されるドイツ表現主義に近く、「バレエと中央ヨーロッパのモダンダンスのテクニクの融合」を感じさせた<sup>(50)</sup>。

マシーンのこうした運動は音楽関係者をとまどわせ、1936年の『サンデー・タイムズ』紙に音楽批評家のアーネスト・ニューマンが「シンフォニーとバレエ」と題した連載記事を書いた。彼



はまず、バレエ演目の半数はバレエのための音楽を使用していないと述べた上で<sup>(51)</sup>、「振付と心理の二つをいかなる断絶もなく一つのまとまりに融合している」点でマシーンの試みの新しさを指摘している<sup>(52)</sup>。彼にとって、フォーキンの《レ・シルフィード》は、確かに継続的で有機的ではあるものの、ショパンの「小品を互いにつながりなく緩く寄せ集めたもの」に過ぎず、「踊りのシンフォニー」とは言えない。一方、同時期に出版された『交響曲バレエ』（1937年）でチュジョイは、《ショピニアーナ／レ・シルフィード》を「純粋な抽象舞踊」であり、マシーンの運動を先取りする「交響曲バレエ」と位置づけている<sup>(53)</sup>。ただしそこでは、マシーンを「完全な交響曲バレエをつくっている唯一の振付家」とし、バランシンに関しては、「他の誰よりも交響曲バレエの作品に近い」としながらも、「より短い音楽作品に専念している」点を指摘している<sup>(54)</sup>。恐らくこの時期の、明確な劇的筋をもたない「交響曲バレエ」は、ある一定の大きさの交響曲を用いて、ある普遍的なテーマ（人間の葛藤や宇宙といった）を持ち<sup>(55)</sup>、ミニマルで「冷たい」ものではなく、感情表現、集団の熱気の特徴としていた。それは、残されている断片的なマシーン作品の映像からもうかがえる<sup>(56)</sup>。歴史家エリザヴェータ・スリッツは、バランシンが音楽的な思考を認識して振付言語に変換する「プロの音楽家」であったのに対して、マシーンはあくまで音楽の鑑賞者として、そこに感情を読みとり、それらを踊りやパントマイム、集団や舞台演出を通じて表現したと指摘し、そうした音楽への姿勢はむしろフォーキンやダンカンに近いと述べている<sup>(57)</sup>。そもそもバランシン自身、「人々の言う音楽の感情的な質を私はまったく理解できない」と述べ<sup>(58)</sup>、「音楽は拍子であり、重要なのは旋律ではなく拍子の分割である」と言っている<sup>(59)</sup>。そうした美学は、マシーンの「交響曲」とも、フォーキンの詩情溢れる《レ・シルフィード》とも異なる。例えばフォーキンは、男性ダンサーが夢の中でシルフィードを追いながら、よりはっきりと彼女達を見ようと、髪をかき分ける「演技」にまで気を配っていたのである<sup>(60)</sup>。

#### 4. 同時代の美学への流用

##### ——NYCBの《ショピニアーナ／レ・シルフィード》（1972年）

《ショピニアーナ／レ・シルフィード》は、ディアギレフのバレエ・リュス、ルネ・ブルムやド・バジルが設立した後継カンパニー（1930年代半ば～1960年頃まで）が、フォーキンの監修を受けたヴァージョンを継続的にレパートリーの中で維持していた。最後に彼の手で再演されたバレエ・シアター版（1940年創立公演、現 ABT）は、長い間同団のシーズン幕開けを飾る演目に指定され、《レ・シルフィード》の安定的な上演に貢献した<sup>(61)</sup>。一方、1920年代のソ連では、《火の鳥》《ペトルーシュカ》等のフォーキンのレパートリーがさまざまな振付家によって上演されたが、新たに元マリインスキー帝室劇場のバレエ・ディレクターに就任したアグリッピナ・ワガノワが1931年にフォーキン・プログラム（《ショピニアーナ》《エジプトの一夜》《謝肉祭》）を上演して以来、「雪どけ」に至るまで、《ショピニアーナ》のみが継続して上演されていくことにな

る。フォーキンの手を離れて真っ先に失われたのは、「詩情」や「詩的な雰囲気」であり、そこに新たな美学が入り込むことで、《ショピニアーナ／レ・シルフィード》は、振付や作品構成を維持したまま、その本質を徐々に変化させていくことになる。

1959年にボリショイ・バレエ団がニューヨークに初巡業した際、レパートリーの中に《ショピニアーナ》を含んでいたが<sup>(62)</sup>、これはソ連が提供した唯一のフォーキン作品でアメリカの観客の注目を集めた。ただ、「フォーキンのなものはほとんどなく [...] その粗さ、見事なまでの冷淡さは、叙情性を持つフォーキンよりも、プティパとの相性がいい」と述べる批評家もいた<sup>(63)</sup>。一方アメリカ国内でも、フォーキンの死の数年後には、バランシンの影響により「きびきびとしたビジネスライクな《レ・シルフィード》」になっているとか、「フォーキン・スタイルの細かな違反が、あちこちに侵入し始めている」などとジョン・マーティンが指摘している<sup>(64)</sup>。1980年にアンナ・キッセルゴフは、《ペトルーシュカ》、《レ・シルフィード》、《薔薇の精》からなるABTの「フォーキンの夕べ」の評で、「今季のバレエ・シアターには、あらゆるバレエを同じ一つのスタイルで踊る傾向がみられる。アカデミックな正確さにアクセントが置かれ、劇としての踊りや、動きのニュアンスにデリケートなところがある作品では、そうしたアプローチが作品ごとの創造的な精神を破壊してしまう」と指摘した<sup>(65)</sup>。

バランシンの新古典主義の特徴は、戦後の大規模な国際巡業の急増の中で、NYCBが1950年にロンドンで初巡業を行った際に、劇的バレエに比重をおく英国バレエ<sup>(66)</sup>の関係者によってはっきりと指摘された。シрил・ボーモントはその作品を、「抽象芸術の一つ、数学と幾何学を組み合わせたエチュード」であり、そこでは「完璧なまでにつくりあげられた楽器である身体」が、「あらかじめつくられた振付のデッサンを構成する連続するステップや動きのフレーズ」を実現していると描写した<sup>(67)</sup>。「一つのモチーフから別のモチーフへ、一つのフィギュールから別のフィギュールへと移り変わり、まるで万華鏡の中のガラス片のように、一瞬で新たなモチーフを出現させるが、観客の感情を燃え立たせたり、彼らを天上の世界へ導くことはない」<sup>(68)</sup>。「速さ、活力、明瞭さ、元の踊りのポジションのいくつかをチェンジすること、そして音楽をバレエの中心とすることで知られる、古典舞踊の流線形で能率化された新版」<sup>(69)</sup>であるそのテクニックは、カースティンによって、「アメリカ的」なバレエとして戦略的に構築され、世界中に「輸出」された経緯も無視できない<sup>(70)</sup>。

そうした傾向が《ショピニアーナ／レ・シルフィード》にあからさまに導入されたのは、1972年にアレクサンドラ・ダニロワがNYCBに振付けた《ショピニアーナ》であろう。そこでは作品の「伝統的な」振付と構成を維持しているが、演出はミニマリストで、「衣裳なし、舞台装置なし、オーケストラなし、さらには序曲もない」<sup>(71)</sup>。踊り手は「練習着」を身につけ、ピアノストの伴奏で踊る。カースティンは当時、「この最初の筋なしバレエ」である《ショピニアーナ》を「バランシンの1934年の《セレナーデ》以前の最後の古典バレエ作品」とみなし、「《ショピニ

アーナ》はフォーキンの古典主義とバランシンの古典主義の連続を示す」と説明している。ダニロヴァは1970年に《レ・シルフィード》をペンシルヴァニア・バレエ団で上演したが、NYCB版はバランシンが「あらゆる点について」示唆を与えた<sup>(72)</sup>。ダニロワは彼の助言を「とても聡明」と評価し、「舞台装置がすでに必要でなくなったように、衣裳も必要ではなくなった」時代には、レオタードが踊り手の動きのあらゆる美しさを引き出すことができると述べている<sup>(73)</sup>。ダニロヴァによれば、筋を持つバレエは非常に少なくなり、「今ではすべてが一種の数学のようなもの」になった。

キッセルゴフは、ダニロヴァ版をまったく新たな《ショピニアーナ》であるとみなし、シンプルな練習着は、「フォーキンの振付の純粋な踊りとしての側面を最大限に明らかにした」。フォーキンの振付の「テキスト」は尊重されているが、「このバレエの全体的な様式化は、バランシンの影響を暗に示唆している」。「ロマン主義的なイメージは廃された。目を引く前倒しのアラベスクはまったくない。シルフィード達の身振りのパントマイム的な暗示は消え去っている。耳を澄ましたり、耳を傾ける者は一人もいない。フォーキンは、動きにおける表現性のためにあらゆる努力をしたものだった。このバレエは、その詩的な側面を手放している」。

例えば、ダニロヴァ版のソリストはバランシン作品でよくみかける「上への突き出し (upward thrust)」をしており、この作品に特徴的な「表現に富むゆっくりとした威厳」とは対照的である。そうしてこのNYCB版は、最高レベルで「アカデミックな美」を出現させた。舞踊史家デイヴィッド・ヴォーオンは次のように述べている。「これは主張するための制作と言える。すなわち、《レ・シルフィード》がバランシンのいくつかのバレエ作品の先駆であったと示すためのもので、その仮説はおそらくフォーキンを憤らせたに違いない」<sup>(74)</sup>。

より批判性を欠いた観客は、フォーキンの振付の「素晴らしい簡潔さ」を、長いスカートに隠れていた足の動きを観察できることでよりよく理解できたと純粋に喜んでいる<sup>(75)</sup>。「踊り手達の位置は、ここではより直線的にみえ、美しいフォーメーションに心地よい厳粛なタッチを与えている」。19世紀の古典バレエが普及し、バランシンのアメリカの新古典主義が絶頂を極めた20世紀後半のバレエ界において、演じる方も見る方も、形式美やステップの正確さへより高い関心を持ち、アカデミックな《レ・シルフィード》が、意識的であれ無意識的であれ、志向されている。そこでは、創作者フォーキンが重視した細かい表現やニュアンスは忘れられ、「劇的バレエの改革者」としての彼の業績は初期のインパクトを失いつつ、「筋なしバレエ」の先駆としての評価のみが、より重要性を帯びてくる。

## 5. 結 論

「古典」とされるバレエ作品は、広く継続的に上演され、多くの人——踊り手とともに観客も含む——の記憶に残ることで安定した継承を保証され、共通の言語に基礎を置いているために再

演が比較的容易であるとみなされる。そうであれば、既存のステップやフィギュールを組み合わせるのではなく、作品ごとにそれに適した新たな形式をつくりだすことを改革の一つの柱としたフォーキンの作品の多くが、再演・復元の際に困難に陥るのも不思議ではない。《ショピニアーナ／レ・シルフィード》は、事後的に「古典」に組み入れられたことで、作者の短い黄金時代の終焉以降も生き延びた。ただし、「交響曲バレエ」「筋なしバレエ」の開拓者として再評価された代償は少なくない。いつしか《ショピニアーナ》は、バランシンのアメリカ第一作目である《セレナーデ》(1934年)と結びつけられ、「ソ連バレエと対比して、バランシンを帝国ロシアの伝統の直接の継承者として打出すための、歴史的ストーリーの修正」に利用されてしまった<sup>(76)</sup>。ショパンの音楽の詩的な雰囲気の中、耳を澄ます空気の手を追い求め、髪をかき分ける夢想家は、古典技法と区別できない方法で踊られることで当初の時代性をはぎ取られ、フォーキン自体の歴史的評価がプティバとバランシンを繋ぐ「中間」としての地位に押しとどめられてしまったのだ。

#### 注

- (1) Scholl, Tim, *Classical Revival and the Modernization of Ballet: From Petipa to Balanchine*, London: Routledge, 1994, p. 95.
- (2) Copeland, Roger, "Revival and Reconstruction," *Dance Theatre Journal*, Vol. 11, No. 3, Autumn, 1994, pp. 18-20; p. 20.
- (3) Gregory, John, *Les Sylphides-Chopiniana*, Croesor: Zena, 1989, p. 1.
- (4) 詳しくは拙稿『「創作者」ミハイル・フォーキン—著作権を求める国際的振付家の試行錯誤』（『早稲田大学大学院文学研究科紀要 第64輯』、2019年、463～478頁）、「記憶、身体、舞踊譜、映像——ミハイル・フォーキン死後の作品伝承とその問題」（『演劇研究——演劇博物館紀要 第43号』、2020年、65～81頁）で述べている。
- (5) Launay, Isabelle, *Poétiques et politique des répertoires: Les danses d'après, I*, Pantin: Centre national de la danse, 2017, p. 22-23; Jordan, Stephanie, (dir. by), *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade*, London: Dance Books, 2000, p. 65-71.
- (6) 《瀕死の白鳥》は、パヴロワの映像(1924年)やフォーキンによる「教科書」(Fokine, Mikhail, *Choreographic Compositions: The Dying Swan*, New York: J. Fischer & Brother, 1925)が出版されているため現在でも上演されているが、ウラノワやプリセツカヤの著名なヴァージョンはフォーキンの振付と異なる。《ポロヴェツ人の踊り》は歌劇『イーゴリ公』上演とともにロシアではある程度フォーキンの振付が維持されていた可能性もある。
- (7) フォーキンは、《ショピニアーナ／レ・シルフィード》によって古典バレエや抽象バレエの振付家とみなされることにたびたび不平をもらしているが (Lones, H. Brewster, "World-Famed Choreographer; Adelaide Visit of Michael Fokine; New Ballet," *Advertiser*, April 20, 1939)、一方で1919年以来亡命先となったアメリカにおいて古典舞踊の基礎のなさに失望し、また、1930年代アメリカで一大潮流となるモダンダンスに脅威を感じる中で、古典のテクニクを賞讃する態度を度々みせるようになる。
- (8) レヴィンソンとバランシンの理想の類似は、伊藤雅子「アンドレ・レヴィンソンと20世紀ダンス」(『舞踊學』、2013年、9～17頁)で分析されている。
- (9) Scholl, *op.cit.*, p. 48.
- (10) Garafola, Lynn, *Diaghilev's Ballets russes*, New York: Oxford UP, 1989, p. 48. 「ステップを重視し、演技を軽視し、物語形式に対してプロットレスを好む」バランシンの教育がフォーキンの名声を今日陰らせている

と述べている。

- (11) 例えばディアギレフの戦中及び停戦後の前衛的な試みに光りをあてるガラフォラは、1920年代の「懐古的古典主義」及び「新古典主義」の潮流を論じる際にも、プロニスラヴァ・ニジンスカの《結婚》(1923年、ストラヴィンスキー曲)におけるトゥシューズの用い方を分析し、その独自性を明らかにしている (Garafola, *op.cit.*, p. 127)。
- (12) Fokine, Mikhail, *Против течения: воспоминания балетмейстера: статьи, письма*, ed. by par Iouri Slonimski, Leningrad: Iskusstvo, 1962, p. 7.
- (13) *Ibid.*, p. 61-70.
- (14) Bogdanov-Berezovski, *Балет ленинграда*, Leningrad: Muzyka, 1964, p. 76.
- (15) スロニムスキーは、プティパの影にいたロシア人振付家レフ・イワノフの「名誉回復」をした歴史家としても知られ、フォーキンに対するイワノフの直接の影響として《ショピニアーナ》を評価している (Fokine, 1962, *op.cit.*, p. 12)。
- (16) “Abstract Ballets or Plotless?,” *Times*, January 15, 1962. ただし例えばカースティンは、身体による行為、舞踊そのものの存在を主題とするバランシン作品は、抽象的なものではなく、具体的なものであると強調している (Lincoln Kirstein, *The Classic Ballet: Basic Technique and Terminology*, New York: Alfred A. Knopf, 1952, p. 17)。
- (17) 革命前のロシアで起きた出来事に関しては本論文ではユリウス暦で示す。
- (18) 次の複数の資料をもとに作成した(曲の順番、とりわけ「ワルツ」の位置は記載によって異なる)。『帝室劇場年鑑』に掲載された概要 (*Ежегодник Императорских театров*, season 1906-1907, p. 154) ; 雑誌『バレエ』に掲載された舞台評 (*Балет*, Vol. 1, No. 1, February 20, 1907) ; フォーキン自伝の描写 (Fokine, Mikhail, *Memoirs of a Ballet Master*, trad. by Vitale Fokine, ed. by Anatole Chujoy, London: Constable, 1961, p. 102-103.) ; Lawson, Joan, *A History of Ballet and Its Makers*, London: Dance Books, 1976 [1964; 1973] , p. 100-103.
- (19) Fokine, Mikhail, *Против течения: воспоминания балетмейстера: сценарии и замыслы балетов, статьи, интервью и письма*, ed. by Yuri Slonimski and Galina Dobrovolskaya, Leningrad: Iskusstvo, Leningradskoe otd-nie, 1981, p. 95.
- (20) *Ibid.*, p. 97.
- (21) Fokine, 1961, *op.cit.*, p. 104-105.
- (22) *Ibid.*, p. 129.
- (23) Fedosova, E. M., and S. V. Laletin, *Михаил Фокин = Mikhail Fokine : альбом*, Saint-Petersburg : Art DECO, 2011, p. 145. 作品番号は、以下の舞台評から分るもののみ記載した。*Петербургская газета*, March 9, 1908; *Театр и искусство*, No. 11, March 16, 1908.
- (24) この男性ソロは現在定番であるが、ニジンスキーのために加えられた当初は、他の男性ダンサーが踊る際にしばしば省かれることもあったようである (Programme, Théâtre national de l'Opéra, le 19 juin 1909, la Bibliothèque nationale de France; “Удача г. Нижнеского,” *Обозрение театров*, No. 1309, February 3, 1911; No. 1211, October 24, 1910; No. 1228, November 10, 1910; No. 1335, Mars 7, 1911; No. 1337, Mars 9, 1911)。
- (25) 日刊紙に記された公演ごとの配役評より (*Обозрение театров*, No. 661, February 19, 1909; No. 668, February 26, 1909; No. 674, March 12, 1909; No. 676, March 14, 1909; No. 678, March 16, 1909; No. 686, April 1, 1909)。
- (26) *Ежегодник Императорских театров*, Vol. 3, S. 1908-1909, p. 119.
- (27) *Les Sylphides*, motion picture, 1937, MGZHB 6/1000, Reel 279, New York Public Library (Performing Arts).
- (28) *Ежегодник императорских театров*, S. 1907-1908, p. 99-100; Fokine, 1981, *op.cit.*, p. 472 (「パ・ドウ・パピヨン」の表記になっている); *Обозрение театров*, No. 249, November 13, 1907; Money, Keith, *Anna Pavlova*:



- Her Life and Art*, New York: Alfred A. Knoff, 1982, p. 69. この時、マチルダ・クシェシンスカヤとニジンスキーも、別の振付家によるショパンのノクターンを踊った。1908年2月の慈善公演では、再びこの二つのショパンの小品がディヴェルティスマンに予定されたがクシェシンスカヤとバヴロワの対立が原因でどちらも上演されなかった (*Темп и искусство*, No. 8, February 24, 1908; Money, 1982, *op.cit.*, p. 73)。ニジンスカの自伝とガラフォラの著作は、代わりに「Danses sur la Musique de Chopin」が上演されたとしているが (Nijinska, Bronislava, *Early Memoirs*, London, Boston: Faber and Faber, 1982[1981], pp. 225-227; Garafola, *op.cit.*, p. 382)、舞台評にはショパンの曲を用いた作品は言及されていない (*Петербургская газета*, February 17, 1908)。1909年1月にも二つのパ・ドウ・ドウがディヴェルティスマンに含まれている (*Обозрение театров*, No. 635, January 17, 1909)。1909年12月にフォーキンはワルシャワでも《ショピニアーナ》を上演しているが、曲名などの詳細は不明 (Pudelek, Janina, “Fokine in Warsaw, 1908-1914,” *Dance Chronicle*, Vol. 15, No. 1, 1992, pp. 59-71)。
- (29) Kozlianinov, L., “Экзаменационный спектакль балетного училища,” *Темп и Искусство*, No. 15, April 13, 1908, p. 271 ; Novik, “Балетный экзамен,” *Петербургская газета*, April 7, 1908.
- (30) Program, *Appearance By Popular Demand Of Michel Fokine and Vera Fokina*, New York Hippodrome, January 18, 1920, New York Public Library (Performing Arts). このパ・ドウ・ドウは1980年代にニューヨーク国際バレエ・コンペティションの課題曲にもなった (Dunning, Jennifer, “Ballet Contest Opens,” *New York Times*, June 28, 1984)。
- (31) Hering, Doris, “Sylphides-U.S.A.: How Regional Ballet Companies Help to Perpetuate a Beloved Masterpiece,” *Dance Magazine*, December 1959, p. 92-97.
- (32) *Ibid.*, p. 92.
- (33) フォーキンは、複雑なステップや難しい技が必要な踊りも振付けており、アクロバティズムを完全に否定してはいない (Fokine, 1981, *op.cit.*, p. 89)。32回転フェットを自作の中に取り入れたこともある (Cohen, Selma Jeanne, *Next week, Swan Lake: reflections on dance and dances*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1982, p. 63, 74)。
- (34) 死を表現する《瀕死の白鳥》は子ども向きの作品ではないが、バヴロワのロンドン巡業以降非常に人気を得たため、ダンス教室が特別クラスを開講したり、試験の演目になったりした (Barroy, Michel, “Reminiscences of Pavlova,” *Dance Magazine*, April 1956, p. 39, 81: p. 39)。まだ十代のニネット・ド・ヴァロワが踊った際には、『ダンシングタイムズ』誌の記者から賞讃を受けている (*Dancing Times*, August 1914, p. 677)。
- (35) 歴史家ガリナ・ドプロヴォルスカヤは、プティパやサン＝レオンの作品の継承に比べて、フォーキンの作品は一度失われると復元するのが非常に難しいと指摘している。「フォーキンの芸術は、図式や構成にあるのではなく——それらは多くの場合シンプルで普通である——ニュアンスにあり、それが彼のバレエに特殊で個性的な趣をあたえている」からである (Fokine, 1981, *op.cit.*, p. 23)。
- (36) Horwitz, Dawn Lille, *Michel Fokine*, Boston: Twayne Publishers, 1985, p. 42.
- (37) “Learning to Dance,” *Dance Magazine*, July 1957, p. 16-27.
- (38) Lobenthal, Joel, “The Kirov in London,” *Ballet Review*, Vol. 28, No. 4, Winter 2000, p. 21-33: p. 24.
- (39) Gregory, *op.cit.*, p. 15.
- (40) Programme, *Saison russe*, Théâtre du Châtelet, le 2 juin 1909, répétition Générale, la Bibliothèque nationale de France.
- (41) ④の男性ダンサーのソロは、ロシアでは Op. 33 no. 3 が用いられた (Gregory, *op.cit.*, p. 15)。フォーキン自身も1936年にルネ・ブルムのバレエ団で再演したとき、「別のマズルカを用い、まったく新しい男性ソロをつくりなおした」。ただしこの変更は、1938年にマシーンが同団のメートル・ド・バレエに就任した際、元に戻された (Manchester, P. W., “Book Review,” *Dance News*, September 1961, p. 13)。バレエ・シアターの第一回公演 (1940年) でもフォーキンは、男性ダンサーのソロに Op. 33 no. 3 を用いたという (Martin, John, “Summing



- Up the First Accomplishments Of the Ballet Theatre," *New York Times*, January 21, 1940)。
- (42) Brussel, Robert, "La saison russe," *Le Figaro*, June 5, 1909.
- (43) Svetlov, Valerian, *Le Ballet contemporain, ouvrage édité avec la collaboration de L. Bakst, Traduction française de M.-D. Carvocoressi*, Paris: M. de Brunoff, 1912, pp. 16-17.
- (44) Moreno, H., "Semaine théâtrale : *Sylvia ou la nymphe de Diane*," *Le Ménestrel*, June 18, 1876.
- (45) 初演では、例外的に歌劇を伴わずバレエだけで上演された (Guest, Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris : trois siècles d'histoire et de tradition*, Paris: Opéra national de Paris, Flammarion, 2001, p. 127)。その他、シャルル＝マリー・ヴィドール作曲バレエ《ラ・コリガース》(1880年) ("Semaine théâtrale : *La Korrigane*," *Le Ménestrel*, December 5, 1880)、テオドール・デュボワ作曲バレエ《ファランドール》(1883年) ("Semaine théâtrale," *Le Ménestrel*, November 18, 1883) にもこの表現が用いられた。また地方での上演ではあるが、エルゼアール・ルジエの約400行の詩にセシル・シャミナードが作曲した《カリロエ》(1888年、マルセイユ大劇場)は、創作者が意図的に「Ballet Symphonique」とつけた最初の商品と思われる ("Nouvelles artistiques," *L'Ouest-artiste*, April 23, 1892)。
- (46) リファール、セルジュ、「振付家の宣言」、北原まり子訳、『ヨーロッパの舞台表象の変容・転位としての〈1938年問題〉』、早稲田大学演劇映像学連携研究拠点テーマ研究「演劇研究基盤整備：舞台芸術文献の翻訳と公開」、2013年、1-6頁：2頁。
- (47) Le Frem, Paul, "L'Œuvre dramatique de Maurice Ravel par M. Roland Manuel," *Comœdia*, May 13, 1929.
- (48) 1950年代まで続くマシーンの「交響曲バレエ」に関しては次の論考に詳しい。Hastings, Baird, "Massine's Symphonic Ballets," *Ballet Review*, Vol. 23, No. 1, Spring 1995, p. 87-93.
- (49) García-Márquez, Vincente, *The Ballets Russes: Colonial de Basils Ballets Russes de Monte Carlo, 1932-1952*, New York: Alfred a Knopf, 1990, p. 57. 「フォーキンは皮肉って『ポワントで踊るヴィグマン』と呼んだ」と言われている (Perugini, Mark Edward, *A Pageant of The Dance & Ballet*, London: Jarrolds, 1946, p. 73)。
- (50) García-Márquez, *op.cit.*, p. 89, 94.
- (51) Newman, Ernest, "Symphonies and Ballets," *Sunday Times*, July 19, 1936.
- (52) *Ibid.*
- (53) Chujoy, Anatole, *The Symphonic ballet*, New York: Kamin, 1937, p. 24.
- (54) *Ibid.*, p. 30.
- (55) 1923年にベトログラードで上演されたフォードル・ロブホーフの「ダンス・シンフォニー」《宇宙の偉大さ》(ペートーヴェンの交響曲第4番)は、フォーキンの《レ・プレリュード》(1913年、リスト曲)に影響を受け (Dobrovolskaya, Galina, *Михаил Фокин : русский период*, St. Petersburg: Giperion, 2004, p. 391)、出演者の一人であったバランシンに影響を与えたと考えられている。
- (56) 《予兆》の最後の場面の映像は、「Australia's audiovisual heritage online」でネット視聴可能である。この集団的な踊りのシーンは、古典バレエの群舞より、フォーキン振付の《ポロヴェツ人の踊り》の熱気により近い。https://aso.gov.au/titles/home-movies/monte-carlo-russian/clip2/ (2020年9月8日閲覧)。
- (57) Souritz, Elizabeth, *Soviet Choreographers in the 1920s*, Durham: Duke UP, 1990, p. 275.
- (58) Beaumont, Cyril W., "Kirstein, Balanchine and Others," *Tempo*, No. 17, Autumn 1950, p. 9-15: p. 11.
- (59) "Balanchine Talks of Music and Related Matters," *Dance Magazine*, October 1961, p. 42-43, 68: p. 42.
- (60) Fokine, 1961, *op.cit.*, p. 133.
- (61) Horwitz, *op.cit.*, p. 135.
- (62) Martin, John, "Bolshoi Ballet: Repertory and Personnel of the Celebrated Company from Moscow for Its American Debut Season," *New York Times*, March 22, 1959.
- (63) Terry, Walter, *I Was There: Selected Dance Reviews and Articles, 1936-1976*, ed. by Andrew Mark

- Wentink, pref. by Anna Kisselgoff, New York, Basel: Marcel Dekker, 1978, p. 531. ただし、レニングラードのキーロフ・バレエ団（元マリインスキー帝室劇場）及びガリーナ・ウラノワに関しては、アメリカの批評家も叙情性をみとめている（*Ibid.*）。ボリショイ・バレエ団とキーロフ・バレエ団の違いに関しては、ルドルフ・ヌレイエフも当時詳述している（Nureyev, Rudolf, “Nureyev: An Autobiography,” *Dance Magazine*, June 1963, p. 38-41, 73: p. 38）。
- (64) Martin, John, “First Sylphides of Season Danced,” *New York Times*, September 15, 1945; Martin, John, “Four Season Bows by Ballet Theatre,” *New York Times*, October 19, 1946.
- (65) Kisselgoff, Anna, “Evening of Fokine,” *New York Times*, June 15, 1980.
- (66) アントン・ドーリンやニネット・ド・ヴァロワが、交響曲バレエや抽象バレエを批判している（*Telegraph*, September 28, 1938; Jordan, Stephanie, “A Conversation with Ninette de Valois,” *Ballet Review*, Vol. 18, No. 1, Spring 1990, p. 74-80: p. 78）。
- (67) Beaumont, 1950, *op.cit.*, p. 10.
- (68) *Ibid.*, p. 11.
- (69) Kant, Marion, (ed. by), *The Cambridge Companion to Ballet*, Cambridge: Cambridge UP, 2007, p. 224.
- (70) この点に関しては、NYCBの初来日で、ヴィーダ・ブラウン（バレエ・ミストレス）、蘆原英了、三島由紀夫と開いた座談会でのカースティンの発言からうかがうことができる（「新奮・バレエ論争」『芸術新潮』第9巻第5号、1958年5月、225-239頁）。また、冷戦下におけるバレエのナショナリズムと文化戦争でバランシンの美学の輸出が果たした役割も無視できない（Searcy, Anne Ashby, *Soviet and American Cold War Ballet Exchange, 1959-1962*, dissertation, May 2016, Harvard University, p. 226）。
- (71) Kisselgoff, Anna, “Chopiniana,” *New York Times*, January 22, 1972.
- (72) Danilova, Alexandra, “A Conversation with Alexandra Danilova: Part 1,” *Ballet Review*, Vol. 4, No. 4, 1973, p. 32-52: p. 50.
- (73) *Ibid.*, p. 51.
- (74) Vaughan, David, “Fokine in the Contemporary Repertory,” *Ballet Review*, Vol. 7, No. 2-3, 1978-1979, p. 19-27: p. 21.
- (75) Balanchine, George et Francis Mason, *101 Stories of the Great Ballets*, Garden City, New York: Dolphin Books, 1975, p. 478.
- (76) Searcy, *op.cit.*, p. 226.