

Title	十九世紀バレエにおける原台本と新演出(一) : 近・現代ヨーロッパ文明史の視点から
Sub Title	Les livrets originaux du ballet du 19ème siècle et les nouvelle exécutions
Author	平林, 正司(Hirabayashi, Masaji)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2006
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 No.21 (2006. 5) ,p.109- 133
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20060531-0109

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

十九世紀バレエにおける原台本と新演出(一)

——近・現代ヨーロッパ文明史の視点から——

平 林 正 司

I 序論

言うまでもなく、バレエは総合的な舞台芸術であって、様々な構成要素から成り立っている。時代によって相違はあるものの、数々の名作を生んだ十九世紀に関して言えば、オペラが「歌唱を用いた音楽劇⁽¹⁾」であるのに対して、バレエは「舞踊を用いた音楽劇⁽²⁾」という定義が相応しい。十九世紀のバレエ作品は、舞踊と音楽と演劇⁽³⁾という主要な三要素の総合

- (1) 七月王制期に頂点を迎えたフランスのグラン・オペラのように、第二幕以降に舞踊が挿入されるのを慣例とした様式もある。また、フランス以外でも、舞踊を入れたオペラが散見される。
- (2) 部分的に歌唱を伴う作品は皆無ではない。たとえば、一八八〇年にオペラ座で初演された『ラ・コリガス』第二幕第一九曲、第二〇曲、第二二曲では、Ouh! の発声によるヴォカリーズが、一八九二年にマリインスキー劇場で初演された『胡桃割り人形』第一幕第二場第九曲「雪片のヴァルス」では、A の発声による少年合唱のヴォカリーズが用いられている。また、一八八九年にオペラ座で初演された『テンペスト』第一幕第一場、第二幕第三場、第四場では、天使たちや精霊たちの、一部に歌詞が付いた歌唱が使われている。
- (3) 戯曲やオペラと同様に、バレエは、幕・場で構成され、ト書きを付した台本を有するが、それは小説や物語のような散文で書かれ、筋立はパントミームを主体に進行する。ただし、『白鳥の湖』や『眠れる森の美女』のようにパ・ダクションが挿入されたこともある。

によって初めて成立する。

しかし、十七世紀末以来、バレエを観るために劇場に通う観客の多くが常に求めてきたのは、華やかな技巧に満ちた舞踊手たちの演技であった。一七八七年に出版され、ギマール嬢に捧げられた、シャルル・コンパンの『舞踊事典⁽⁴⁾』はすでに、女性舞踊手たちへの讃辞に満ちている。一八四五年に出版された『オペラ座の美人たち⁽⁵⁾』には、女性歌手たちとともに、女性舞踊手たち、カルロッタ・グリジ嬢、ファニー・エルスラー嬢、マリー・タリオーニ嬢、ファニー・チェッリート嬢への熱狂的な崇拝が見られる。

とりわけ現代では、たとえ「女性舞踊手が優位のバレエ」という特質を示す十九世紀の作品であっても、男性舞踊手の力動的な跳躍や回転の方がより大きな喝采を浴び、女性舞踊手の踊りにしても、三二回^パのフヴェッテ・アン・トゥルナンやシルヴィー・ギエム嬢の右足のグラン・バットマンの類に熱狂する「バレエ愛好者たち^パ」が劇場を占拠している。しかしながら、現代バレエであればともかく、十九世紀バレエにおいて、アクロバティックな踊りに一体、何の芸術的な意義があるのか⁽⁶⁾。

三二回^パのフヴェッテ・アン・トゥルナンが、十九世紀中葉から台頭した

(4) Charles COMPAN, *Dictionnaire de danse*, Chez Cailleau, Paris, 1787. (Minkoff Reprint, Geneve, 1979.)

(5) *Les Beautés de l'Opéra ou Chefs-d'œuvres lyriques*, Souile Éditeur, Paris, 1845.

(6) 敢えて単純化すれば、十九世紀では、オペラ座に陣取った定期会^ア員やジョッキー・クラブの会員などの多くは女性を見ていたし、現代では、劇場通いをする女性客たちや男性同性愛者たちは男性を見ているという事情もある……女性の脚が耳に着くのを見たければ、新体操の会場に行く方が満足できるであろう。放映でしか見たことはなくても、新体操やフィギュア・スケートの姿態の美しさを、私は否定しない。しかも、フィギュア・スケートでは、女性演技者の三回転、四回転という跳躍が見られる。バレエでは、男性舞踊手による二回転の跳躍、トゥール・ザン・ルールが限界である。ただし、それは、空中の姿勢の形だけではなく、離地と着地の際に、厳格な足のポジションを要求される。バレエの舞踊の美は体操の美とは異質であるばかりか、それを遥かに凌駕する。

ミラノ流派⁽⁷⁾の女性舞踊手たちの輝かしい技巧の一つの頂点であるにしても、数世紀に亘って洗練に洗練を重ねてきたダンス・アカデミックの歴史——とりわけ規範となったピエール・ボーシャンの功績は大きい——が、彼はまた、一つの通過点でもあった——からすれば、あまりにも異様な印象は避けられない。確かに、一八九五年にマリンスキー劇場で再演されたブティパ、イヴァーノフ版の『白鳥の湖』第三幕「パ・ド・ドゥ」のコーダにおけるそれは、まさにその異様さによって、オディールの官能的、肉感的な位置づけをより明確にする効果を発揮しているのかも知れない。しかし、この場面で、私はいつも、反射的、対照的に、ルーカス・クラナッハの描いた女性たちの静的な魔性の魅惑を思い浮かべてしまうのである……まして、他の諸作品で、何の必然性もなくこの踊りが挿入されているのを観る時、甚だしい違和感を自覚しないで済ますことは難しい。

いずれにしても、フランス流派の女性舞踊手たちの端正で優美で繊細な踊りの、調和の美を愛惜する者などは、現代では、異端の徒として孤立を余儀なくされる。これは東京でも、ロンドンでも、ミラノでも、ヴィーンでも、モスクワやサンクト・ペテルブルクでも、肝心のパリでさえも、程度の差はあれ、同様の現象である。

現代は普通選挙の時代であり、各劇場もまた一つの小選挙区である。そこでは、客席が一杯になり、舞台に賛同する大衆の多数派がとにかく形成されさえすれば、大成功である。観衆であれ、聴衆であれ、彼らが熱狂するのは、指揮者であり、ピアニストであり、歌手であり、舞踊手なのだ⁽⁸⁾。作品そのものの質など構うものか。

(7) フランス流派で養成され、ミラノで多くの弟子を育てたカルロ・ブラジスによって、ミラノ流派は確立された。ミラノ流派の女性舞踊手たちは、華々しい技巧によって、ヨーロッパの諸劇場を制覇した。

(8) 言うまでもなく、ピアニストが、続いて指揮者が劇場の寵児になったのは、十九世紀に始まる。

しかも、評論家諸氏は通常、大衆を敵に回すような危険は冒さない。まして、公演の主催者が宣伝広告を載せている、あるいは後援団体に名前を連ねることさえする新聞や雑誌で、その舞台を貶す酷評をするのは愚かしい行為である。無理やりでも、何とか長所を見つけ出し、それを当たり障りのない文章で論評して済ませるのが、評論家諸氏の処世術の極意である。率直で誠実な批評が書かれる——そのような方々に私は心底からの敬意を抱いている——こともあるが、そのために、主催者が執筆者を誹謗中傷するという卑劣な報復をした例もあったのは、紛れもない事実である。評論家諸氏に必要な資質は何より、本音を秘匿する才能であって、この武器さえあれば、彼らは名声も、地位も、収入も、出演者の「好意」さえも勝ち取ることができる。殊に、この最後のものほど魅力的な報酬があろうか…… これは何も現代に始まった現象ではなく、大衆ジャーナリズムが発達した十九世紀以来の慣習であって、彼らはその「^{フイトン}芸欄」という慣習の確固たる継承者なのだから、やはり尊敬すべき存在であるに違いない……

因みに、シャルル・ボードレーは、彼の唯一の小説、『ラ・ファンファルロ』の中で、「魅力的な報酬」を獲得するための逆説的な手段を示した⁽⁹⁾。主人公のサミュエル・クラメールが女性舞踏手のラ・ファンファルロに接近するために用いた有効至極な方法はしかし、現代女性という畏敬すべき人々に対しては、成功するどころか、まったく逆効果をもたらすかも知れないから、慎む方が賢明であるかも知れないが。

けれども、バレエ批評の歴史には、テオフィル・ゴージェもいたし、アンドレ・ルヴァンソンもいた。彼らが劇場世界の闇にかざした光明は永久に消えることはないであろう。音楽批評の歴史にも、鋭利な鑑識眼を有しただけでなく、私心なく真直な姿勢を貫いた人々が稀ではなかった。作

(9) Cf. Charles BAUDELAIRE, *La Fanfarlo*, Œuvres complètes, I, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1975, pp.570–571.

曲家であって、批評も手掛けた音楽家としては、エクトル・ベルリオーズやピョートル・イリイチ・チャイコフスキーの識見が想起される。さらに、ローベルト・シューマンがフレデリック・ショパンの天才を、ヨハネス・ブラームスの才能を初めて激賞したのは、二人がまだ真の名品を創作していない、極初期の段階であった。シューマンの慧眼は、音楽批評の歴史上、一つの驚異である。

多数の観客の動員を必要とするのが、舞台芸術に、特にオペラとバレエに課せられた宿命であって、今日におけるバレエの隆盛は、彼らや彼女たちの多大の貢献によるものではある。観衆がいなければ、上演されている十九世紀バレエの、極めて限られた演目さえも存続し得ない。それ故、観客の反応がいかなるものであろうと、終演の後は、客席を埋め尽くした観客に感謝しながら、静かに頭を垂れて劇場を去るべきであろう、たとえ彼らや彼女たちに足を踏まれ、靴が汚泥にまみれていたとしても…… それに、夢想は本来、世間と歯車が噛み合わず、現実や社会から疎外された孤独者に与えられる特権である。このような特権を惜しげもなく施してくれる寛容な人々に、深甚な感謝を捧げようではないか！……

芸術に感覚的な快感のみを求めている人たちは少なくなく、そのこと自体はさして咎め立てすべきものではない。第一、他人の快樂に異議を差し挟むことなど、狹隘で不遜な行為であろう。たとえば、ヴォルフガング・アマデーウス・モーツァルトの諸作品の喜悅と悲哀は、私たちの心に直截的な作用を及ぼす。

言い添えれば、彼にあっては、喜悅は言うまでもなく、悲哀もまた一つの快感に他ならない……⁽¹⁰⁾ 彼のト短調やニ短調やホ短調やハ短調やイ短調などを主調とする諸作品は、私たちに最高のカタルシスを与えてくれる。アリストテレスが悲劇に与えたこの言葉を敷衍することが妥当だとすれば。モーツァルトの『クラヴィーアとヴァイオリンのためのソナタ第

(10) この逆説があらゆる芸術に当て嵌まることはない。

二八番』ホ短調，K・三〇四，『弦楽四重奏曲第一五番』ニ短調，K・四二一！……

ボードレールは、『火箭』の中で、書いている。「私は“美”の——私の“美”の定義を見出した。それは何か強烈で悲しいもの、何か少し漠然としたものであり、推測に委ねられるのである。(……) 私は“歡喜”は“美”と調和しない、とは主張しないが、“歡喜”は“美”のもっとも卑俗な裝飾であるのに対して、“憂鬱”は“美”の言わば傑出した伴侶である、と言うのであり、私は（私の脳髓は魔法にかかった鏡であろうか）、“不幸”の存在しないような“美”の型を、ほとんど理解できないほどである。⁽¹¹⁾」エドガー・アラン・ポーはすでに、『作詩法の原理』の中で、次のように分析していた。「そこで、美を私の領域と考えると、次の問題は、美を最高に明示する調子に^レ触れることであった——そして、この調子は^レ悲哀のそれであることを、私のあらゆる経験が示した。いかなる類の美であっても、その極度の展開においては、感受性の強い心を必ず興奮させ、涙を溢れさせるのだ。従って、憂鬱は、あらゆる詩の調子の中でも、もっとも正統的である。⁽¹²⁾」ボードレールの文章は、明らかにこのポーの影響を受けているものの、彼はそれを自身の内部で熟成させ、彼に固有の美学の一つの真髓とした。モーツァルトだけでなく、ショパンやチャイコフスキーの音楽の憂鬱や悲嘆に心を打たれる人々は、ボードレールの卓見への共感を惜しまないであろう。もちろん、バレエにおいても、この美学は決定的な重要性を有すると思われる。ジャン・ジョルジュ・ノヴェールは、『舞踊とバレエに関する書簡』の中ですでに、「現在に到るまで、舞踊の表現にもっとも適したジャンルは、悲劇的なジャンルであることが知られずにいるようであるのは、とても不思議です。⁽¹³⁾」と書いている。

(11) Ch. BAUDELAIRE, *Fusées*, Œuvres complètes, I, *op.cit.*, p.657.

(12) Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, Edgar Allan Poe's Works, vol.XIV, AMS Press Inc., New York, 1965, p.198.

形式・調性構造・テンポ、楽器編成や書法・和声・転調、律動・その他諸々をことさら意識しなくても、あるいはモーツァルトの音楽を享受できるかも知れない。ただ、そこに知的受容が伴うことによって、快樂が極度に強まることもまた、否定できないところである。受容する能力がなければ、美を完璧に感得することはできない。もし、芸術は感性の領域に息息するとして、芸術は感じさえすれば良い、それには知識も理解も不要だと主張される——実際、自らの蒙昧に安住し、居直る、このような議論が遍在する——とすれば、私としては異論を唱えざるを得ない。

今更、このような自明の理を記すのも憚られるが、芸術はまた知性の領域にも属している。優れた芸術作品は例外なく、強靱な知力と熟達した技術によって彫琢された、堅固な構築物である。音楽であれ、絵画であれ、詩であれ、演劇であれ、その点では変わるところはない。情念の沸騰は知力の抑制によって初めて、私たちが魅了する美に結晶する。情念のマグマは私たちをただ焼き尽くすだけである。ボードレールは、『一八四六年のサロン』の中で、「力学と同様に、芸術において偶然はない。⁽¹⁴⁾」と、『現代生活の画家』の中で、「美しく高貴なものはすべて、理性と計算の結果である。⁽¹⁵⁾」と書いている。知性によって制御されていない、あるいは知性と融合していない感性の産物など、ただのがらくたに過ぎないのだ。

そのような文脈においても、私は、少なくとも幾つかのバレエ作品は、しばしば嘲笑されてきたような単なる気晴らしの見世物などではなく、低次元の芸術でもなく——残念ながら、その域を脱していない駄作も確実に存在することを認めねばならないが——、真の舞台芸術の名に値するという確信を固持している者である。

(13) Jean-George NOVERRE, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, Chez Aimé Delaroche, Lyon, 1760, p.30.

(14) Ch. BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, Œuvres complètes, II, *op.cit.*, 1976, p.432.

(15) Ch. BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, *ibid.*, p.715.

ルネサンス以来、バレエは、イタリアからフランスへと中心を、宮廷から劇場へと上演場所を移しながらも、近代・現代ヨーロッパ文明史・芸術史の正道を歩み続けてきた。中世末期の諸宮廷の豪華な祝宴で、絢爛たる余興の華であった舞踊が、ユマニストたちの思索と著作と活動によって、音楽・詩・舞踊の総合と均衡という理念の下に、バレエという名称の新しいジャンルに真に値するものへと飛躍的に上昇した。

アンリ三世国王の治世、一五八一年の『王妃のバレエ・コミック』に始まる宮廷バレエは、ルイー三世国王（摂政はマリー・ド・メディシス）の治世、一六一七年の『ルノーの解放のバレエ』、ルイー四世国王治世、一六五三年の『夜のバレエ』が端的に示しているように、多くが君主の威光の発揚という、政治的な意図や寓意のような不純物⁽¹⁶⁾を含んでいたものの、フランス文化の光輝をヨーロッパ諸国に波及するに到った。宮廷バレエはフランスの国外にも広まって、明晰なフランス的知性を体現するルネ・デカルトも、一六四九年に、スウェーデン女王クリスティーネの求めに応じて、ミュンスター条約に因んだ、バレエ『平和の誕生』を制作している。宮廷バレエはまさに、フランス文化の光輝を典型的に具現するものであった。それがヨーロッパ文明に与えた影響は多大である。

(16) オペラやバレエには、総合芸術としての性格上、様々な不純物が混入することは避けられない。けれども、そこに内包された政治的不純物が作品としての価値を決定的に損なうとは、必ずしも言えない。一例だけを挙げると、一八二五年にパリのイタリア座で初演された、ジョアッキーノ・ロッシーニの劇的カンタータ『ランスへの旅、または金の百合亭』は、シャルル一〇世の戴冠祝賀のための機会作品であるが、その構成曲の多数を転用し、一八二八年に初演されたオペラ・コミック『オリ伯爵』に勝るとも劣らない。また、オペラが大きな政治的変動を引き起こす端緒になったこともある。一八二八年にオペラ座で初演された、ダニエル・フランソワ・エスプリ・オーベールのグラン・オペラ『ポルティッチの聾啞の娘』が、一八三〇年にブリュッセルで上演された際、その二重唱「祖国への神聖な愛」が聴衆にもたらした激昂が、ベルギー独立の一つの契機になった。

モリエールは、一六七〇年に、ジャン・バティスト・リュリの音楽、ボーションの振付で、コメディイ・バレエ『町人貴族』を初演した。音楽と舞踊を包含したそれは、彼の十作品を超える豪華なコメディイ・バレエの中でも、とりわけ傑作であろう。モリエールと仲違いした後、リュリはオペラの制作の方に向かい、新しいジャンル、トラジェディー・リリックを創始したが、そこでも舞踊は不可欠であった。

フィレンツェ生まれのリュリは、フランス音楽の基礎を築いたのであった。因みに、宮廷バレエの嚆矢、『王妃のバレエ・コミック』を制作したのは、ピエモンテ生まれのバルタザール・ド・ボーージュワユエであったし、十九世紀にフランス的なオペラ様式を確立したのは、ベルリン近郊生まれのジャコモ・メイエルベールである。ボードレーは、『一八五五年の万国博覧会、美術』の中で、書いている。「フランスは、まさしく、その文明世界における中心的な位置によって、周囲のあらゆる観念を、あらゆる詩想を集め、それらを素晴らしく加工し、細工して、他の諸国民に返してやることを運命づけられているように見える。¹⁷⁾」

リュリはまた、一六七二年に、王立音楽アカデミー（オペラ座）の新しい特権を、ルイー四世から得た。一六六九年にすでに、この特権は詩人のピエール・ペランに与えられていたが、彼は挫折したのであった。オペラ座の創設によって、劇場バレエの時代が到来する。登場する職業舞踊手たちは当初、男性に限られていたが、一六八一年に、リュリの音楽、ボーションとルイ・ベクトルの振付によるバレエ『愛の勝利』で初めて、女性の職業舞踊手たちが舞台に現れた。彼女たちの中心、ラ・フォンテーヌ嬢が、バレエ史上、最初のバレリーヌという栄誉を得たのであった。彼女に続いて、女性舞踊手たちが輩出し、中でもマリー・サレ嬢とラ・カマルゴ嬢の名前は、バレエと無縁の人々にも記憶され続けるであろう、ヨーロッ

(17) Ch. BAUDELAIRE, *Exposition universelle — 1855 — Beaux-arts, Œuvres complètes*, II, *op.cit.*, pp.581-582.

パ中で称讃された、ダンスール・ノーブルのガエタン・ヴェストリスや、名人芸によって知られた、息子のオーギュスト・ヴェストリスの名前とともに。十八世紀バレエは、女性舞踊手と男性舞踊手の一応の均衡を特徴としていた。

十八世紀後半には、オペラ・バレエに対する百科全書派を中心とする批判——そこには、ジャン・ジャック・ルソーによる的外れの攻撃⁽¹⁸⁾も加わっている——を契機に、いわゆるバレエ・ダクシオンが誕生した。実際には、バレエの改革は十八世紀初頭から始まっていたのであって、イギリスのジョン・ウィーヴァーによるパントミームの重視や、サレ嬢による衣裳の簡素化と、真直で的確な感情表現の寄与を無視できない。バレエ・ダクシオンの創始者は誰かという論争はともかく、一七五四年に出版されたルイ・ド・カユザックの『舞踊の昨今⁽¹⁹⁾』と、一七六〇年に出版されたノヴェールの『舞踊とバレエに関する書簡』、特に後者による理論的構築が、ジャンルとして自立した近代バレエを発展させる基礎になったことは確かである。バレエ・ダクシオンは日本では通常、筋立バレエと訳され、フランスでは普通、バレエ・パントミームと同義とされている⁽²⁰⁾。コンパンはすでに、『舞踊辞典』の中で、「アクシオンはパントミームに他ならない。⁽²¹⁾」と書いている。パントミームの主な目的は所作や仕種によって対話や筋立を伝えることにあるから、バレエ・パントミームと筋立バレエは同一とは

(18) Cf. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie, ou la Nouvelle Héroïse*, Œuvres complètes, II, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1971, p.716. 平林正司『「胡桃割り人形」論——至上のバレエ——』三嶺書房、一九九八年、六六頁を参照。バレエは豪華で贅沢な舞台芸術である。ルソーの言説には、奢侈を排した彼の思想が反映していると見られる。

(19) Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, 3 tomes, Chez Jean Neaulme, La Haye, 1754.

(20) Cf. *Dictionnaire de la danse*, Larousse, Paris, 1999, p.684.

(21) Ch. COMPAN, *Dictionnaire de danse*, *op.cit.*, p.2.

言えないまでも、基本的な共通性はある、と考えることができよう。ノヴェール自身は、「私の考えでは、バレエ・パントミームは常にen actionでなければならないと理解するのは容易です。²²⁾」と書いている。

ダンス・アカデミックは、パという用語が的確に示しているように、脚のポジションや動き^{ムーヴマン}を主体とした舞踊である。もちろん、手や腕や首や頭など全身の表現が二次的であるのではなく、全身の動き^{ムーヴマン}の移ろいゆく残影の調和の感覚に、この舞踊の最大の魅力があるのであるが、脚の重要性を主たる特性とするとは疑いない。その点で、指や手や腕や腰を重視する東洋の舞踊と本質的に異なる。パントミームの場合、指、手、腕など、むしろ上半身の表現が主眼になるであろう。ただし、男性舞踊手が片脚で跪いて手を差し伸べ、求愛や求婚をするような、全身による表現も頻繁に見られる。けれども、それに顕著であるように、パントミームは、いかに巧妙に演じられたとしても、所作の月並み^{ボンシフ}を特徴とするのではない。他方、ダンス・アカデミックの踊り^パは拘束され、束縛された身体、異形の美である。美は拘束と束縛から生じる、というのは、芸術における一つの真理である。

ノヴェールに決定的な影響を与えた著作、『舞踊の昨今』において、ド・カユザックは、la Danse en actionという言葉を用いて、特に第三巻の第四部、第四章から第十二章で詳細に論じている。「ところで、所作は、声が表現できるものをことごとく、優美に描くことができる。歌劇場の手中にあるアクションはすべて、舞踊に適している。²³⁾」彼は、サレ嬢の業績を称え、また、特にアクションと絵画との関連を重視している。「色彩が語る、画布が息づく、それがla Danse en actionである。²⁴⁾」彼において、アクションは、様々な主要な要素^{アルモー}を総合して、一つの調和を形成するもの

(22) J.-G. NOVERRE, *Lettres sur la danse, et sur les ballets, op.cit.*, p.34.

(23) L. de Cahusac, *op.cit.*, tome troisième, pp.147-148.

(24) *Ibid.*, p.141.

と言えるが、結局、彼がアクションを筋立の意味で使っていることは明白である⁽²⁵⁾。

ノヴェールの『舞踊とバレエに関する書簡』の初版は一七六〇年にリヨンとシュツットガルトで出版され、一八〇七年まで次々と諸版が出版された。初版では一五、様々な版に現れた書簡を集めると三五の書簡に及ぶ。その中で、彼は *le Ballet en action* の諸原理を提起している。

ノヴェールによれば、バレエは、感情を表現する舞踊手の自然な所作をもって、劇的筋立を描かねばならなかった。「バレエのあらゆる主題は、その提示部、山場、大団円を持つべきです。この種のスペクタクルの成功は、部分的には、主題の適切な選択と構成にかかっています。⁽²⁶⁾」「各場は殊に、幕と同様、始まりと中間と終わりを持つべきです。すなわち、提示部と山場と大団円を。⁽²⁷⁾」彼は、伝統的な衣裳装束による束縛から、舞踊手の身体を解放した。「『自然の不完全な模倣である、冷たい仮面を脱ぎなさい。(……) 巨大な鬘と途方もない被り物を取り除きなさい。(……) 硬い、しゃちこぼったパニエを払い落としなさい。⁽²⁸⁾』」バレエにパントミームが導入される代わりに、朗唱されたり、歌われたりする言葉は排除されねばならなかった。「従って、良く作られたバレエは容易に、言葉の助けを借りないで済むのです。言葉は筋立を殺ぎ、言葉は興味を弱めると、私は気づきさえしました。⁽²⁹⁾」

彼もまた随所でバレエと絵画を関連づけているが、ド・カユザックと異なり、音楽の重要性も強調している。メートル・ド・バレエの音楽的素養の必要を、彼は力説している。「音楽を知らないメートル・ド・バレエは、上手に曲の楽句を際立たせることはないでしょう。彼は音楽の精神も性格

(25) *Ibid.*, pp.149-168.

(26) J.-G. NOVERRE, *op.cit.*, p.20.

(27) *Ibid.*, pp.32-33.

(28) *Ibid.*, pp.55-56.

(29) *Ibid.*, p.121.

も理解することはないでしょう。⁽³⁰⁾「言葉の選択と言ひ回しが雄弁術に不可欠であるように、曲の的確な選択も舞踊に不可欠な部分です。⁽³¹⁾」音楽と舞踊の間に見出される緊密な関係によって、この芸術に精通していることから、メートル・ド・バレエが確実に利益を得るであろうことは、疑いありません。彼は自分の意見を音楽家に伝えることができますし、もし彼が知識と趣味とを兼ね備えているなら、彼自身が作曲するか、筋立を特徴づけることになる主要な楽句を、彼が作曲家に提示するでしょう。これらの楽句は表情と変化に富んでいるので、今度は舞踊も変化に富むかも知れません。良く作られた音楽は描写しなければなりませんし、語らねばなりません。⁽³²⁾しかし、ここで明白になるのは、バレエ音楽は、純粋音楽と異なり、描写しなければならない、そして、音楽と作曲家もまたメートル・ド・バレエの支配下に従属せねばならないという原則である。

舞踊と音楽の関係についての、ノヴェールの最終的な結論は、次の一文で明らかになる。「音楽と舞踊が相携えて働く時、結び付けられた二つの芸術がもたらす効果は卓絶したものになり、それらの魅惑的な魔力は心情も精神も征服する。⁽³³⁾」ただし、サルヴァトーレ・ヴィガノのような振付師はともかく、この真理が確実に実現するには、レオ・ドリープとチャイコフスキーの出現を待たねばならなかった。彼らによって初めて、バレエは全幕を通じて観・聴きするものになり、私たちは視覚と聴覚の調和という悦楽を得たのであった。しかしながら、一八七〇年にオペラ座で初演された、ドリープの『コッペリア、または珓瑯の娘⁽³⁴⁾』は、初めは三幕バレ

(30) *Ibid.*, p.73.

(31) *Ibid.*, p.74.

(32) *Ibid.*, pp.74-75.

(33) J.-G. NOVERRE, *Lettres sur la danse et sur les arts imitateurs*, Librairie théâtre, Paris, 1952, p.13.

(34) 平林正司『十九世紀フランス・バレエの台本——パリ・オペラ座——』慶應義塾大学出版会、二〇〇〇年、二七二—二八七頁を参照。

エとして計画されたものの、結局、二幕のプティ・バレエとして上演されたために、多くの原曲が削除された。また、一八七七年にモスクワ・ポリショイ劇場で初演された、チャイコフスキーの『白鳥の湖』は、原曲の三分の一ほどが削除されて上演された上、振付師と主演を予定されていた女性舞踊手の要求に応じて、チャイコフスキーは第三幕の「ロシアの踊り」などの曲を追加に応じなければならなかった。さらに、一八九〇年にマリンスキー劇場で初演された、夢幻گران・バレエ『眠れる森の美女』も、一八九二年に同じくマリンスキー劇場で初演された、夢幻プティ・バレエ『胡桃割り人形』も、マリユス・プティパの詳細な指示書に基本的には依拠して、チャイコフスキーは作曲したのであった。

十九世紀末までのバレエは基本的に、バレエ・ダクシオンに立脚していたと考えられる。プティパにしても、彼は独自の舞踊の形式美を追求したのであったが、バレエ・ダクシオンから基本的に逸脱した訳ではない。

しかしながら、ノヴェールには一つの誤算があった。彼は、『舞踊とバレエに関する書簡』の中で、次のように書いている。「明瞭に、そして障害なく、その筋立を私に描いてみせることができないような、プログラムを手に持っていないければ、筋を推察できないような、込み入った散漫なあらゆるバレエ、私が筋書を理解することができないような、提示部も、山場も、大団円も私に示さないような、あらゆるバレエは、私の意見では、多少とも上手に演じられ、私を程々にしか感動させないような、舞踊の単なるディヴェルティスマンに過ぎないでしょう（……）⁽³⁵⁾」けれども、一七七三年の『バレエ・パントミームに関するノヴェール氏へのガスペロ・アンジョリーニの書簡』の中で、アンジョリーニは、題材を叙述することによって視覚の不足を埋めようとする、ノヴェールの台本を攻撃している。「それだけでは理解できないようなパントミームの筋立を、印刷されたプログラムを配布することによって観客に説明するというのは、作品

(35) J.-G. NOVERRE, *Lettres sur la danse, et sur les ballets, op.cit.*, pp.26-27.

の不十分さの驚くほどの証左でありましょう。³⁶⁾ アンジョリーニによる批判は、ノヴェール自身の諸作品自体が、「プログラムを手に持っていないければ」筋立を辿ることができなかつたことを推察させる。

パントミームはいかに精巧に組み立てられ、演じられたとしても、言葉に比べると、やはり観客の理解には限度がある。十九世紀のオペラ座のバレエ作品は、初演に際して、台本が発売された。他の幾つかの大劇場も同様であった。公演前であれ、公演中であれ、公演後であれ、観客はそれを読んでいたのである。一八三六年にオペラ座で初演された『ダニユーブ河の娘³⁷⁾』のように、台本自体が年代記として書かれ、舞台上演されるのはその一部であって、幕・場の構成は本文の欄外に指示されているものさえある。この年代記を通読して初めて、観客は「野の花」（ダニユーブ河の娘）やヴィリバルト男爵やルードルフの役柄を得心できる。よく知られた神話や物語や戯曲や小説を素材にした作品ならともかく、台本を読まなければ、バレエの筋立の精確な理解は不可能であった。因みに、オペラでさえ、ミラノ・スカラ座のオペラとバレエを愛好したスタンダールは、初めてのオペラを観る時には、朝、台本を買って求めて読んでから、夜、劇場に出掛けるのを習慣にしていた³⁸⁾。

ところで、ド・カウザックは、『舞踊の昨今』第三章「この著作の目的」の冒頭に書いている³⁹⁾。

³⁶⁾ Cf. André LEVINSON, *Vie de Noverre*, dans J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Éditions de Tourelle, Paris, 1927, p.XLVI.

³⁷⁾ 平林『十九世紀フランス・バレエの台本——パリ・オペラ座——』、前掲書、六四一七八頁を参照。

³⁸⁾ Cf. STENDAHL, *Vie de Henri Brulard*, Œuvres complètes de Stendhal, tome second, Librairie ancienne honore et Édouard Champion, Paris, 1913, p.98.

³⁹⁾ L. de Cahusac, *op.cit.*, tome premier, p.9.

芸術家たちは普通、あやふやな伝統しか有していない。彼らは、ずっと前から引き摺ってきた慣習によって、あるいは当代の気紛れによって導かれる。

それ故、彼らはそれらの不確かさを見極める歴史を、慣習の誤謬、危険、悪趣味を露にする澄明な光を必要とする。無知のためにほとんどいつも有害になる、この同じ気紛れを有用にするためには、かなり豊かな基本を必要とする。

このような観点から、ド・カユザックは舞踊の歴史を詳細に辿り、当時の舞踊について論じることになるのであるが、ここに引用した一文は、十九世紀バレエの初演と新演出の関係を考察するにあたって、有用な手掛かりを与えてくれる。「ずっと前から引き摺ってきた慣習」に無批判に寄り掛かりながら、「当代の気紛れ」に安易に迎合し、それらの折衷主義によって自らの才気縦横振りを誇示しようとする振付師や演出家がいかに多いことか。雑交に雑交を重ねた紋切り型の代物に、私たちは耐えてゆかねばならないのか。

一方では、彼らは作品の原台本も読もうともしない、まして、台本の元になった原作に遡ることを怠っていると推定される。そして、彼らには原曲の管弦楽総譜を読み切る意欲も能力もない。十九世紀初頭までのように、ポシェットを弾きながら振付と音楽を合わせることはしなくても、現代は、管弦楽総譜を演奏できるピアノ——もちろん、管弦楽書法をピアノ書法に変換せねばならないが——という強力な武器を持っている。また、十九世紀中葉以降は、多くのバレエ作品のピアノ編曲版が出版されてきた。それらの古書の入手は、意欲さえあれば、さして困難ではないのだ。原曲をピアノで分析できる素養は振付師には不可欠であろう。

他方では、彼らは当世の浮薄な風潮にばかり敏感である。観衆は飽き易く、新しい刺激を求める。けれども、優れた感性と知性は、時世の、新奇であっても移ろい易く、すぐに滅びてしまうような諸観念を、軽率に模倣

したりはしないものだ。もちろん時代の観衆の嗜好は無視できないし、プティパさえもそれを採り入れたが、彼はそれによって自分の美学を損なわない術を知っていた。時代に沿って作品を変容させてゆくためには、ド・カユザックの言う「澄明な光」を必要とする。

現代における十九世紀バレエ作品の制作の現状に、私は不満と危惧を払拭できない。以下、幾つかの作品を取り上げて、それらの主要な改訂版を論じる。

II 『ラ・シルフィード』

二幕バレエ『ラ・シルフィード』⁽⁴⁰⁾は、フィリッポ・タリオーニの振付、マリー・タリオーニ嬢の主演で、一八三二年にオペラ座で初演された。一八六三年を最後に、オペラ座の舞台から消えていたこの類なき名作が、ピエール・ラコットの復元によって、オペラ座で再演されたのは、一九七二年のことである。これは第二次世界大戦後のバレエ界における偉業であった。ラコットは十九世紀オペラ座バレエの作品の再演を幾つか試みているが、それらの中でも、『ラ・シルフィード』はもっとも成功した作物と言えるであろう。タリオーニによる原振付は過去の闇の中に消えてしまったが、残されていたこの作品や当時の他の諸作品の図像などを参考にしながら、彼は称讃に値する振付に仕上げた。もっとも見事な結実は、第二幕におけるシルフィードのブリゼの、この作品に特有の、片腕を優美に折り曲げたポジションに見られると思われるが、これも数多くの美点の一例に過ぎない。

ラコット版の筋立はアドルフ・ヌリの傑出した台本をほとんど忠実に再現している。ただ、二点だけが相違する。一つは、第一幕第六景の「ガー

(40) 平林『十九世紀フランス・バレエの台本——パリ・オペラ座——』、前掲書、二七一—四〇頁を参照。

ンは、彼が女と一緒に山々の方に逃げ出すのを見ていた。⁽⁴¹⁾」が、二人の消えた戸外を村の青年たちが指し示すように変更されていることだ。その結果、告げ口家としてのガンという位置づけが弱まっていることは否めない。もう一つは、第二幕第二景の「彼の目の前には絶えず涙に暮れた許嫁のイメージがある。⁽⁴²⁾」が表現されていないことだ。この場面は、第一幕第三景の「彼の目の前には絶えずシルフィードのイメージがあり、⁽⁴³⁾」に呼応していて、夢想と現実との間で揺れ、シルフィードの王国にいてもなおエフィへの思いを断ち切れない、ジェームズの性格を示す決定的な部分なのであるが。この二箇所に関しては、台本のラコットによる読みが浅い、と言わざるを得ないであろう。なお、もう一箇所、第一幕六景の最後、「ガンは彼女の前に跪く。——光景。⁽⁴⁴⁾」で、ラコットはガンの一瞬の逡巡を表現しているが、これは過剰な演出と思われる。

サリの台本は、たとえ舞台を観なくても、熟読する価値のあるという、バレエの台本としては類稀な文章だ。それは完璧に推敲された文体で書かれ、夢想の光彩が横溢した、一種の散文詩である。十九世紀ではもちろん、近・現代における最高のバレエ台本と、私は絶賛したい。

伏線の敷き方は巧妙で、精緻である。第一幕において、ジェームズに追い出された魔女のマジの恨みが、第二幕における彼女の復讐を生むことは、誰の目にも明らかであるが、もう二つのさりげなく書かれた、密かな伏線がある。一つは、第一幕第二景で、ガンがエフィに差し出す「自分で射止めた青鷺の羽根⁽⁴⁵⁾」である。これは、第二幕第五景の「小鳥たちの巣」のエピソード⁽⁴⁶⁾と対比されている。ジェームズの人間性を端的に示すこの

(41) 平林『十九世紀フランス・バレエの台本——パリ・オペラ座——』、前掲書、三四頁。

(42) 前掲書、三六頁。

(43) 前掲書、三〇頁。

(44) 前掲書、三四頁。

(45) 前掲書、二九頁。

重要なエピソードについては、『十九世紀フランス・バレエの台本』の中ですでに、私見を提起した⁽⁴⁷⁾。もう一つは、第一幕第四景、第五景で使われるスコットランドの格子縞の肩掛、エフィのプレードである⁽⁴⁸⁾。これが、第二幕第一景でマジジが作り出し、第五景でシルフィードに死をもたらすタリスマンの肩掛⁽⁴⁹⁾に繋がると解釈できる。

二幕仕立てのプティ・バレエに要求される筋立の簡潔さを維持しながら、彼はそこに人間の錯雑な本質を表現した。登場人物はすべて、生き生きとした個性と内実を持っている。ジェイムズに捨てられた挙句、それに巧みに付け入ったガーンの求婚を受け入れる現実的な娘——まさしく現実の女そのもの——、エフィは、E・T・A・ホフマンの『砂男』の最後の一節を想起させる。そこでは、ナターナエルの狂気の末の飛び下り自殺の後、彼の優しい恋人であったクラアラの新しい幸福な家庭生活の様子が、さりげなく描写されている。ホフマンの幻想と同様に、ヌリの夢想は、あくまで現実の犀利な観察に基づくものであった。しかし、エフィばかりか、卑しい告げ口家⁽⁵⁰⁾のガーンや執念深い魔女のマジジにさえ、ヌリは温かい眼射を向けている。ガーンについて言えば、『ジゼル、またはウイリたち』においてガーンを継承する役柄のイラリオンを描くのに、憎悪と嘲罵を露にしたテオフィル・ゴージェエの筆致と対照的であろう。

心優しい夢想家ヌリ。現実と夢想の間で揺れ動き、最後に破滅するメランコリックなジェイムズは、ヌリ自身なのだ。

一八二四年から三七年まで、彼はオペラ座きっての偉大なテノール歌

(46) 前掲書、三八頁。

(47) 前掲書、一六頁を参照。

(48) 前掲書、三二—三三頁。

(49) 前掲書、三六、三八—三九頁。

(50) 演劇でも、オペラでも、バレエでも、告げ口家、誹謗中傷者は最下等の人間として位置づけられるのを伝統とする。

手⁶¹の地位にありながら、競争相手のジルベール・ルイ・デュプレの出現に怯えてオペラ座を逃げ出し、イタリアに渡った。ガエターノ・ドニゼッティにイタリア様式の歌唱法を師事して、再起を図ったものの、パシミスティックな想念に囚われがちであった彼は、一八三九年に、ナポリで飛び下り自殺をして果てたのであった。三七歳であった。彼の遺骸はマルセイユに運ばれ、ノートル・ダム・デュ・モン教会の追悼ミサでは、フレデリック・ショパンが、フランツ・シューベルトの晩年の歌曲、カール・ライトナーの詩による『星』をオルガンで弾いた。ヌリはかつて、フランツ・リストのピアノ伴奏でシューベルトの歌曲を歌い、フランス人にその魅力を知らしめた⁶²が、『星』はその一つであった。

『夢の中の夢⁶³』で、

我々が見、あるいは見えるようなものはすべて
ただ夢の中の夢に過ぎない。

と書いたポーは、アルコール中毒でボルティモアの路傍に倒れ、『オーレリア、または夢と人生』第一部の冒頭で、「夢は第二の人生である。⁶⁴」と書いたジェラルド・ド・ネルヴァルは、首吊りした無残な姿をパリの市中に晒した。ヌリの最後は、彼らの末期^{まつご}を連想させる。さらに、シューベル

(51) 彼は、オーベールの『ボルティッチの聾啞の娘』、ロッシーニの『オリ伯爵』、『ギヨーム・テル』(一八二九年)、メイエルベールの『悪魔ロベール』(一八三一年)、ジャック・フロマンタル・アレヴィの『ユダヤの女』(一八三五年)、メイエルベールの『ユグノー教徒』(一八三六年)などを初演した。

(52) それは、フランスの芸術歌曲、メロディーが発達する重要な契機になった。

(53) Edgar Allan Poe, *A dream within a dream*, Edgar Allan Poe's Works, vol.VII, *op.cit.*, p.16.

(54) Gérard de Nerval, *Aurélia ou le rêve et la vie*, Œuvres de Gérard de Nerval, I, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p.359.

ト、シヨパン、シューマン、ボードレールなど、偉大な夢想者たちの悲惨な死の形を詳述するまでもないであろう。ボードレールは、『人工天国』の冒頭で、「良識が私たちに示すところでは、地上の事物はほとんど存在せず、真の現実⁵⁵⁾は夢の中にしかありません。」と記したのであった。しかし、彼らの生涯の栄光は現実への敗北による悲惨な死という名誉で飾られた。

音楽は、フィリッポ・タリオニの指示に基づいて、ジャン・マドレーヌ・シュナイツホファーが作曲している。当時は絶讃され、現在は蔑視されているこの音楽に関する私自身の評価は、『「胡桃割り人形」論』と『十九世紀フランス・バレエの台本』の中ですでに私見を書いた⁵⁶⁾。持論の論点を少し敷衍してみよう。

シュナイツホファーは、ヌリの筋書に相応しい、詩情と優しい音楽的想念に満ちた総譜を書いた。十九世紀バレエでは、前述したノヴェールの理論に適って、音楽が筋立を補っているが、そのための手段として、彼はライトモチーフ的手法を駆使した。フィリッポ・タリオニの指示によるのかも知れない。このような方法自体はもちろん、シュナイツホファーの独創ではなく、ルイジ・ケルビーニのオペラ『メデア』やカール・マリア・フォン・ヴェーバーのオペラ『魔弾の射手』などで、すでに馴染みのものであった。けれど、シュナイツホファーのその手法は巧みだ。精確に言えば、後にリヒャルト・ヴァーグナーの楽劇に関して使われたこの言葉の、^{モチーフ}動機という用語よりも長い^{メロディー}楽想である。たとえば、序曲の中間部に口短調で初出する楽想は、第二幕の山中の白い霧に、さらに変型されてタリスマンの肩掛に繋がっていく。また、第一幕第二景にト長調で初出する

(55) Ch. BAUDELAIRE, *Les Paradis artificiels*, Œuvres complètes, I, *op.cit.*, p.399.

(56) 平林『「胡桃割り人形」論——至上のバレエ——』前掲書、三三—三四頁、平林『十九世紀フランス・バレエの台本——パリ・オペラ座——』前掲書、一九頁を参照。

順次進行のエフィの楽想は、全曲中、もっとも重要なものである。それは、第二幕の最後の第五景で明らかになる。

シルフィードの^{かんばせ}顔も^{うなじ}項も衣裳も、完璧な花容を見せる高貴な白薔薇、あのフラウ・カール・ドルシュキの純白の花びらをも欺くように白い。その彼女が、死の間に、言わば「白鳥の歌」を、声のない歌で歌うのである。「白鳥は死する前に美しく歌う⁵⁷⁾」。息絶えようとする彼女は、あらゆる煩惱を解脱して、ひたすら母親のような無私の慈愛をジェイムズに注ぐ。自分を死に到らしめた彼を赦し、彼を愛し、彼に愛された幸せを告げて、しかも、第一幕ではあれほど嫉妬していたエフィと結婚して幸福になるように、彼に促す⁵⁸⁾。ここには、もっとも純粋な愛の形がある。けれど、パントミームでは、彼女の言葉を表現し尽くすことはできない。ここで暗く変形されたエフィの楽想が演奏されて初めて、この筋立の哀切極まりない山場が明確に提示されるのである。それは、たとえばジュゼッペ・ヴェルディのオペラ『リゴレット』におけるジルダのような、強烈で劇的な、しかし不自然な印象をも免れない自己犠牲とは異なる。密やかであるだけに一層、シルフィードの死の痛ましさが際立つのである。この場面に、いかに狷介固陋な人間であっても、溢れる涙を抑えることができるであろうか。

しかしながら、この山場の意味を正確に読み取っている人々が、世界中に果たして何人いるであろうか……率直に言って、ほとんどの「バレエ愛好者たち」には、音楽的次元では、素養も感受性も関心も著しく欠落しているのであるから。パントミームも、音楽も、筋立の把握に無力であるとすれば、観客は台本を、せめて正確な粗筋を読むしかない。『ラ・シルフィード』はノヴェールの言う「散漫な」バレエに属するものではな

(57) Villiers de L' ISLE-ADAM, *Tribulat Bonhomet*, Œuvres complètes, II, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1986, p.133.

(58) 平林『十九世紀フランス・バレエの台本——パリ・オペラ座——』前掲書、三九頁を参照。

い。それどころか、これほど緻密な作品は他に例を見ないのである。それでも、観客は「プログラム」を必要とするのであって、この点で、ノヴェールの主張は誤謬であることが明らかになる。

奇異なのは、オペラ座の公演用小冊子の配役と粗筋の記述に、原台本との相違が数多く見出されることである。一番の問題は、アンがジェイムズの母親ではなく、エフィの母親とされていることだ⁵⁹。ヌリの台本は、ジェイムズが自分の母親にさえも見捨てられたことを暗示しているが、これによって、ジェイムズの悲劇が一際、強調されるのである。また、それは第一幕の場所の設定や筋立を混乱させるばかりだ。もしアンがエフィの母親であるのなら、第一幕第六景で、どうしてアンが自分の娘に婚約指輪を渡さねばならないのか⁶⁰。彼女がジェイムズの母であり、エフィは彼女の可愛い姪であるからこそ、この場面が設定され得るのである。アンがエフィの母親に改変された必然性は認められない。ラコット版が、タリオ二版の復元を標榜している以上、これは致命的な錯誤と言わざるを得ない。

発売された二〇〇四年公演のDVDとNHKが放映した同一のものも、同じ表記になっている。さらに、NHKは字幕でガーンをグルンと表記するような間違い⁶¹を重ねている。NHKによるバレエの放映は貴重であるだけでなく、影響力も大きいのであるから、このような乱雑さは批判される。

(59) *La Sylphide*, Opéra national de Paris, 1997, p.33. *La Sylphide*, Opéra national de Paris, 1999, p.33. *La Sylphide*, Opéra national de Paris, 2005. p.27, p.91. 各公演の配役表の表記も同様である。因みに、公演用小冊子に記載された粗筋は簡略で、もちろん、シルフィードの「白鳥の歌」などへの言及も見られない。

(60) 平林『十九世紀フランス・バレエの台本——パリ・オペラ座——』前掲書、三四頁を参照。なお、現在では、諸文献で、第一幕において結婚式、結婚指輪という言葉が用いられ、オペラ座の公演用小冊子も同様であるが、原台本では、婚約式、婚約指輪である。

(61) 原台本における登場人物の表記は、シルフィードを除いて、英語になっている。たとえばGurnをフランス語読みするとしても、ギュルンになる。

因みに、過去に放映された他のバレエ諸作品の字幕にも、重大な誤りが散見される。シルフィード役のオーレリー・デュポン嬢が素晴らしく、柔和な抒情性を漂わせた、歴代最高のシルフィード役と思われる往年のファニー・ガイダ嬢に対して、デュポン嬢は清楚さだけでなく官能性をも発散させる、独自の見事な演技を披瀝しているだけに、残念なことだ。

タリオ二版『ラ・シルフィード』は、十九世紀バレエの原型になっただけでなく、幾つかのエピゴーネンを生んだ。

一八三四年にオペラ座でこの作品を観たオーギュスト・ブルノンヴィルは、一八三六年に、コペンハーゲンの王立劇場で、彼自身がジェイムズを演じて、ブルノンヴィル版『ラ・シルフィード』を初演した。この版は幾つかの改訂を経ながらも、現在に到っている。ただ、音楽の著作権料の問題から、タリオ二版の音楽を使用できなかった彼は、まったく別の、ヘルマン・レーヴェンスヨルドの生氣のない音楽に差し替えた。それ故、タリオ二版とブルノンヴィル版はまったく別種の作品と見做され、ここでブルノンヴィル版を論じることは避けたい。

付言すれば、たとえば、一七六三年にシュツットガルトの宮廷劇場で初演された、ノヴェールの『メディアとイアソン』と、これに基づいて、一七七〇年にオペラ座で初演された、ガエタン・ヴェストリスの『メディアとイアソン』も作曲者は異なる。振付師がいかにかに支配的であろうと、バレエはあくまで「音楽劇」である。オペラと同様に、作曲家が別人であれば、同一の作品とは言えない。一七八九年にボルドー大劇場で初演され、現在まで上演され続けている『ラ・フィーユ・マル・ガルデ』ほど、困惑させられる演目は少ない。『藁のバレエ』という原題で初演された時、ジャン・ドーベルヴァルが使った音楽は、当時のフランスの俗謡などのポプリであったが、一八二八年にオペラ座でジャン・オーメールが上演した際には、ルイ・ジョゼフ・フェルディナン・エロルドの音楽が、一八六四年にベルリンの王立劇場でポール・タリオ二が上演した際には、ペーター・ルートヴィヒ・ヘルテルの音楽が使われた。その後、エロルドとヘルテル

のいずれかの、あるいは両者を混合した曲が用いられる場合が多いが、それらと異なる音楽も使われたりする。そのような事情は、バレエにおいて軽視される音楽の、一般的な位置づけを明示している。

（続く）

付記：文中、敬称は略させていただいた。女性舞踊手のみ、慣例に従い、「嬢」を付した。