

レフ・イワーノフの業績

— 20 世紀バレエへの準備 —

The Achievements of Lev Ivanov and the Transition to 20th-Century Ballet

渡 辺 碧

Midori WATANABE

Abstract

The role of Lev Ivanov (1834-1901) in 19th-century ballet has been largely obscured by Marius Petipa (1818-1910), one of the most prominent figures in the history of ballet. Dance scholars remain undecided on Ivanov's contribution to ballet during the 19th century and later. The present study investigated Ivanov's influence on the transition from 19th-century ballet to 20th-century ballet.

Whereas Petipa attempted to separate story development and spectacular dance scenes in his works, and to emphasize the dramatic nature of dance, Ivanov attempted to tell a story through dance using the entire body. For Ivanov, the most important aspect of dance was the content and meaning of the story.

Ivanov's works have two primary tendencies: first, they express a particular atmosphere or scene; and second, they express the feelings or psychological state of the characters through dance.

These two tendencies are not readily apparent in Petipa's works, though further comparison with Romantic Ballet and Romanticism is necessary. Elements of Ivanov's works are widely considered to have influenced 20th-century artists such as Mikhail Fokine and Antony Tudor.

In conclusion, Ivanov was one of the first to consciously capture the atmospheric and psychological elements present in today's ballet works.

Keywords: *Marius Petipa, 19th-century ballet, Mikhail Fokine, Romantic Ballet*

I. はじめに

19 世紀後半、マリウス・プティパ (PETIPA, Marius 1818-1910) の出現によってクラシック・バレエがロシアで確立された。それまでのバレエは、18 世紀にジャン＝ジョルジュ・ノヴェール (NOVERRES, Jean-Georges 1727-1810) が『舞踊とバレエについての手紙』(*Lettres sur la danse et sur les ballets*, 1760) の中で提唱した、バレエはパを構成するという表現形式を用いて物語内容を表現し、動き、音楽、装置、衣装などのすべての構成要素に一貫性を持たせ、ダンスで物語ることによって芸術作品は成り立つという「バレエ・ダクション (ballet d'action)」の理念に基づいて、物語ることと舞踊の融合を目指していた。そして 19 世紀前半

に隆盛したロマンティック・バレエも基本的に、このバレエ・ダクションの精神を受け継ぐ。

しかし、プティパはこれに対し、両者を分離させ、物語ること、つまり演劇的部分はマイムによって演じ、その一方で物語とは関係のない舞踊を挿入することによってバレエを成り立たせた¹⁴⁾。そのため、プティパの作品は物語性よりも振付の視覚効果やテクニクが最も重要だとされ、バレエが一種のスペクタクル (見世物的なもの) として考えられるようになっていった。

プティパが振付けた作品は、現在まで上演され続けているものが数多くあり、中でも作曲家ピョートル・イリッチ・チャイコフスキー (TCHAIKOVSKY, Pyotr Ilyich 1840-1893) の音楽による『眠れる森の美女』(*The Sleeping Beauty*, 1890), 『胡桃割り人形』(*The Nutcracker*, 1892), 『白鳥の湖』(*Swan Lake*

1895、1877（初演）は「チャイコフスキーの3大バレエ」として親しまれており、世界中で日夜上演され続けている。

このような数々の偉業を成し遂げてきたプティパではあるが、これらすべてが彼一人の手によって成し遂げられたわけではない。サンクト・ペテルブルグの帝室劇場、主席バレエ・マスターであったマリウス・プティパを陰から支え、彼が創りだした数々のバレエに共に携わってきたと考えられる、プティパの助手に、レフ・イワノフ（IVANOV, Lev 1834-1901）がいた。

プティパとは対照的に、イワノフは名前だけは広く知られているが、詳しい人物像についてやその業績についても実はあまり知られていない。またイワノフは自分のことについて書くことを好まなかったようで、彼が自身のことについて触れているのは、筆者が調べた限りでは、彼が1899年に書いた短い回想録²⁰⁾1つだけである。不思議なことにその中には、彼の代表作ともいえる『胡桃割り人形』や『白鳥の湖』についてまったく言及されておらず、また書簡においても、事務的な手紙しか残されていない²⁰⁾。さらに最も興味深いことには、約50年もの間、一緒に働いたプティパもまた彼自身の自伝において、イワノフについて言及している箇所は、調べた所によると、たったの2箇所しかない¹²⁾。また彼が関わったバレエの主要な作曲家であったチャイコフスキーが残したたくさんの手紙の中にも、イワノフの名は一度も出てこない²⁰⁾。イワノフは重要な人物だったのだろうか、疑いたくなるほどにその痕跡を表明する資料が少ない。

舞踊評論家の薄井憲二によると、ロシアがまだソ連であった頃、フランスのマルセイユに生まれたプティパよりも、ロシア生まれのイワノフの偉業をひいきにする傾向が多分にあったという¹⁾。これはソ連という国が一丸となって、自国の舞踊評価の向上を図るために、そう仕向けていたのではないかと薄井は言う。

輝かしいプティパに比べればイワノフに関する資料は数が乏しく、さらに上述したように、イワノフ自身が残した資料がほとんどないため、このようなイワノフへの過大評価が生まれたことも良しとせねばならないと考えられるだろう。

そこで本稿では、イワノフのことを丁寧に追っ

たローランド・ジョン・ワイリー（WILEY, Roland John 1942-）の文献を中心にしつつも、できる限り入手可能な文献を手掛かりに、ソ連が解体された今、イワノフへの過大評価をニュートラルな立場から考察し、彼が振付けたと考えられている作品を直接分析することによって、またイワノフの長年の師匠であり、そして上司でもあったプティパが振付けた作品とイワノフの作品を比較することによって、イワノフが残した業績とその影響についての考察を深めたい。

プティパとイワノフの作品を比較するにあたり、本稿で主に取り上げる作品は、1892年に初演された『胡桃割り人形』²⁾と1895年にプティパ＝イワノフ版の全幕が初演された『白鳥の湖』³⁾である。これら2作品を本稿で取り上げる根拠は、両作品ともプティパとイワノフの両者によって振付けられた現存している作品だからである。

『白鳥の湖』は第1幕、第3幕がプティパによる振付、第2幕と第4幕がイワノフによる振付であることが一般的に知られているが、『胡桃割り人形』に関してはプティパとイワノフの振付における具体的な役割分担が正確には分かっていない。

『胡桃割り人形』におけるプティパとイワノフの振付分担についてはさまざまな説があるが、一般的な説としては『胡桃割り人形』の振付の途中でプティパが病に倒れてしまい、その後当時、帝室劇場の第2バレエ・マスターであったイワノフが残された振付を引き継ぐことになったという²⁰⁾。

ワイリーなどの文献にある『胡桃割り人形』初演当時の数々の批評や証言などを参考にすると、イワノフの振付部分は第1幕のラストを飾る「雪片のワルツ」以降であるという説が一番濃厚であるようだ。また『胡桃割り人形』の中でも「雪片のワルツ」は初演当時、特に注目を集めた作品であり、多くの文献においてイワノフが振付けた代表作として紹介されているため、本稿ではこの作品をイワノフが振付けた作品として取り扱いたい。

資料が少ない中での研究であるがゆえに、プティパやイワノフが振付けたとされる現存している作品が、どれほどの原形を留めているのかということに関しては慎重を要さなければならないが、本稿において作品の映像を分析するにあたり、『白鳥の湖』やその

他のプティパが振付をしたとされる作品については主に市販されているキーロフ・バレエ団の映像（DVDおよびLD）⁽⁴⁾を参考にした（つまり、キーロフ版を用いることにする）。その根拠は、キーロフ・バレエ団の起源がロシア・バレエの最も原点であったサンクト・ペテルブルグ帝室劇場にあり、またそれは同時にプティパやイワーノフが実際に活躍していたバレエ団と同じバレエ団であったからである。

しかしイワーノフが振付けたとされる作品である「雪片のワルツ」を含む『胡桃割り人形』に関してはキーロフ版を参考にはせず、よりイワーノフが振付けた形に近いと考えられるイギリス、ロイヤル・バレエ団のピーター・ライトによる振付の『胡桃割り人形』（市販されているもの）⁽⁵⁾と、日本のNBAバレエ団による『THE NUTCRACKER「くみ割り人形」全幕 レフ・イワーノフ 復元版』⁽⁶⁾の映像を参考にした。その根拠として、この両作品は、イワーノフが1892年に振付けたとされる初演版に出来るだけ近づくことを目指して創られた作品であり、これらの作品もまた、それぞれがどれだけ初演のイワーノフ版に近いかを断定することはできないが、現存するイワーノフ作品の映像の中では最もイワーノフが残した足跡を見てとれる作品であると考えられるためである。

Ⅱ. プティパの作品の特徴

イワーノフの師匠であったプティパの作品の構成はたいいてい、どんなに短い筋の話でも、全3幕または4幕程に渡っており、すでに「Ⅰ. はじめに」で述べたように物語の展開はマイムによって進められ、ダンス・シーンはディヴェルティスマンとして、必ずしも話の筋とは一貫性を持たない形で挿入される。このディヴェルティスマンは文字どおり、ただ単に観客をdivertする（楽しませる）ためだけに用いられ、コール・ド・バレエやソリストによるクラシック・ダンスやキャラクターダンスなどの各種ダンス（アンサンブル）や、主役バレリーナとプルミエ・ダンスールによるグラン・パ・ド・ドゥなどによって踊られることが多い。プティパの作品において、パ・ダクション⁽⁷⁾はグラン・パ・ド・ドゥと共に特徴的に見られる形式であり、プティパの著名な作品にはだいたいどの幕の最後にも（特に最後のクライマックスに）パ・ダクションが用いられている。

その具体的な例として、『白鳥の湖』第3幕の「黒

鳥のグラン・パ・ド・ドゥ」やその前後のシーンにプティパのダンスと物語との関係性がよく表れており、この「パ・ド・ドゥ」においてダンス自体とマイムが別々に分けられていることをワイリーは指摘している¹⁹⁾。

確かに「パ・ド・ドゥ」の前にオディールが登場するシーンはマイムによって物語が進められ、その後に王子とオディールの「グラン・パ・ド・ドゥ」があって、その後再びマイムによって物語が展開されていく。

また「パ・ド・ドゥ」のアダジオ内においても、ワイリーがいうようにダンスとマイムが別々に分けられているが、ただマイムといってもここでのマイムは、オディールが王子に背を向ける仕草をしたり、毅然と立ち振る舞って歩いたりする程度で、「パ・ド・ドゥ」の前後のシーンに見られるようなはっきりとした物語の進行を示唆するようなマイムではない。しかし、オディールと王子が踊り、そしてマイムをし、またさらに踊るということをアダジオの中で繰り返すことによって、オディールという登場人物の効果は人工的に創られていることが分かり、このことはプティパがダンスを（スペクタクルとして）見せるということを第一に考えていたであろうために、必ずしもダンスで物語を物語るのではなく、むしろ物語の内容とダンスが離れていくのはやむを得なかったのである。

Ⅲ. イワーノフの表現形態

批評家のアキム・ヴォリンスキー（VOLYNSKY, Akim 1863-1926）は自身の批評の中で、イワーノフの振付について「素晴らしい技術をもって、音楽を舞踊の言語に翻訳した。」¹⁷⁾と評するように、イワーノフの振付の中にはいつも彼の生まれながらに持った音楽的才能が反映されて創られた独特の世界があり、それは作品の叙情性と密接につながっていると考えられる。

またシリル・ボーモン（BEAUMONT, Cyril W 1891-1976）によるとイワーノフは、ただ単に音楽のリズムやリズムのパターンを振付に反映させるだけでなく、動き（動作）や作品全体に、ムード（雰囲気）や感情的なものが目に見える表現となるようにしていることを述べている⁴⁾。この音楽と踊りの融合によって生まれた、ムード（雰囲気）や感情を目に見える形で表現するというコンセプトは、イワーノフが振付けたとされる現存している作品のうち、主に『胡桃割り

人形』第1幕の「雪片のワルツ」と『白鳥の湖』第2幕、第4幕の中において顕著に表れており、このコンセプトはイワーノフの表現形態の特質であると考えられるだろう。

イワーノフの表現形態の特質は大きく分けて2種類あり、ひとつは、『胡桃割り人形』の「雪片のワルツ」などにみられるような叙情的な情景としての情景描写であり、この情景描写とは登場人物のある特定の心理をダンス（動き）によって描くものではなく、作品がもつ情景全体の雰囲気表現しようとするものである（以降、1. 情景描写的な性質と呼ぶ）。

一方、もうひとつのイワーノフの表現形態には、『白鳥の湖』の第2幕や第4幕などによくみられるような登場人物の心理や感情を描くものがある（以後、2. 心理描写的な性質と呼ぶ）。

1. 情景描写的な性質

では実際作品において、どのような場面が上述した1. 情景描写的な性質や2. 心理描写的な性質に相当するのだろうか。まず1. 情景描写的な性質からみてみよう。

イワーノフが振付けたとされる作品のうち1. 情景描写的な性質を顕著に見てとれるのは、『胡桃割り人形』の「雪片のワルツ」である。イワーノフが振付けたとされる初演当時の「雪片のワルツ」について、批評家たちは以下のように述べている。

「わずかに知覚できるキラキラ輝く霜のようなちり、雪の結晶の形やパターン、霜のような動きのアラベスクや装飾があった。薄片は上から優しく、湿っぽく降っていた。これは必然的に地と空が繋がる感覚を創り出した。3つの円形のダンスは舞台をジグザクにカットしたりして、さまざまな形を作った。小さな星、円、そして一気に線を引く。平行と交差を同時に行って、ダンサーたちの隊形は大きく長い交差によって作られ、内側の円は他の雪片たちによって作られる。2つの円の前に、観客に直面して8人の冬の精がワルツのリズムで踊り、そして速やかだが優しいパ・デ・バスクが踊られた。円の回転は一方方向に、しかし、交差はもう一方に向かった。」²²⁾

「雪片たちは、つむじ風のごとく回転し、まるで風に吹かれたように四方へ散らばり、また1つにま

とまった。～中略～ パルコニーから見るこのシーンは特に効果的で、ファンたちはとりわけこの作品を賞賛した。」¹⁶⁾

上記の2つの記述から、イワーノフが振付けたとされる「雪片のワルツ」が降り積もる雪の様子を表情豊かに表現していたことを想像することができる。またすでに「I. はじめに」で述べたロイヤル版、NBA版の「雪片のワルツ」の映像を実際に見ても、なぜこの作品について上記のような批評がなされたのかを容易に推測することができる。「雪片のワルツ」に見られる情景描写は、イワーノフの操るコール・ド・バレエ（群舞）が織りなす複雑な隊形変化によって描かれており、風が吹き荒れる中、雪片が渦巻いたり、散らばったりする雪あらしの様が、さまざまに変化する隊形の中で、情景豊かに描かれている。

プティパのコール・ド・バレエの隊形はハの字型や左右両サイドにある縦や横の直線など、主に直線や円、半円などを使って隊形が創られ、全体的に似かよった隊形が何度か繰り返し用いられていて、その中において現れる「線」や「曲線」はフレーズやセクションの中でポーズによって継続的に固定されていることが多い。したがってプティパの隊形はいつも単一の形象（または左右対称のシンメトリー）の印象を与えている。

それに対してイワーノフのコール・ド・バレエは、前述した「雪片のワルツ」に見られるような隊形全体が風車のように回転したりジグザクな動きをしたりして、隊形自体に動きを持たせることが多く、同じ隊形が用いられることは少ない。そのため隊形はいつも流動的で隊形全体が複雑な動きをすることによって、作品の情景が描かれている。これは『白鳥の湖』第2幕や第4幕においても同様のことがいえ、『胡桃割り人形』の「雪片のワルツ」に比べれば隊形の種類は劣るものの、プティパのコール・ド・バレエが描いていた世界とは明らかに違う印象を与えている。

さらにコール・ド・バレエが踊る「動き」に注目してみると、プティパがコール・ド・バレエ1人1人にポーズを維持させ続け、すべてを全く同じような動き（ユニゾン）か左右対称の動きに統一することによって全体が1つとなるような情景描写をしたのに対し、イワーノフはコール・ド・バレエの1人1人にポーズではなく、個人的なステップ（単純な動きではあるが、プティパが与えていたものよりも細かいステッ

ブ)を与えることによって、多様に変化する隊形全体がさらに複雑な動きをもつことになる。この複雑で活動的な動きをもつ隊形こそが、この作品がもつ独特の情景を描きだす。

また特に「雪片のワルツ」にみられる情景描写は、イワノフが「自然」というテーマを踊りで描くというコンセプトを元に行っていることが推測でき、これは明らかにプティパが取り扱っていた題材ではなかった。むしろプティパが情景描写において取り上げていたのは、『ラ・バヤデル』の「幻影の場」に見られるような、イワノフが取り上げた「自然」つまり「現実」世界とは正反対の「非現実」な夢のような世界を取り上げていたのである。

ワイリーは、このイワノフの「雪片のワルツ」に描かれるような自然の情景描写は、イワノフがロシアの北部地方の出身であるがゆえ描ける冬の詩的な情景であると指摘している²⁰⁾が、このことこそがイワノフの作品に見られる「イワノフらしさ」の原点と考えられるかもしれない。

イワノフの情景描写的な特質は、後にミハイル・フォーキン (FOKINE, Mikhail 1880-1942) の代表作である『レ・シルフィード』(Les Sylphides, 1907) などにもみられるようになる。松澤慶信によると、フォーキンの『レ・シルフィード』が、それまで作品内容の重きを物語の筋に置いていた物語バレエから、ジョージ・バランシン (BALANCHINE, George 1904-1983) が確立したとされる抽象バレエへの移行期の作品と考えられ、この一幕物のバレエ作品によって20世紀のモダン・バレエへの扉が開かれたという⁷⁾。しかし、フォーキンはあくまでも19世紀の人であって20世紀の人ではないとも松澤は言う。なぜならフォーキンはバレエにおける物語性や意味性を排除してバレエ作品を創ることなどは思っておらず、バレエとは豊かに物語って意味性を表現することこそをよしとしていたからである。そこがまだ彼の資質に19世紀の香りが残っていると松澤は言う。

松澤はフォーキンのこういった方向への準備段階として、イワノフが振付をしたとされる『胡桃割り人形』の「雪片のワルツ」や『白鳥の湖』の第2幕や第4幕におけるコール・ド・バレエが織りなす複雑なフォーメーションの中に、作品の物語性からダンス・シーンが自立していく傾向がすでにあったと述べている。つまりこのことはそのシーンが物語内容を語

らずひとつのパ・ダクションとして、あるいは情景として独立しうることを意味し、イワノフが『胡桃割り人形』や『白鳥の湖』で見せた叙情的な情景こそが『レ・シルフィード』の出発点であったと論じている。

2. 心理描写的な性質

それでは次にイワノフの表現形態における心理描写的な性質について見ていきたい。ワイリーによると、イワノフは登場人物たちのダンスに説得力と信頼性を与え、さらには物語を理解しやすいレベルにし、それを「動き」にして与えているという¹⁹⁾。では実際に作品のどのような部分がそれに当たるのだろうか。

イワノフが振付けたとされる作品のうち、心理描写的な性質が顕著にみられるのは『白鳥の湖』第2幕と第4幕である。ワイリーによると、それは具体的に『白鳥の湖』第2幕の白鳥たちの登場(上手からジグザクの隊形を描きながら登場するシーン)が白鳥たちから王子への警告の暗示であることや、同じく『白鳥の湖』第2幕に登場する三角やVの字型の隊形が白鳥たちの防御的な意味を指していることなど、どのシーンやセクションにおいても物語的な暗示や意味を読み取ることができるという¹⁹⁾。つまり、プティパがマイムでもって物語の進行を進め、そこに踊りをただ単に付加させていたのに対し、イワノフはマイムに頼らず、ダンシングする「動き」によって物語を進めようとしたのである。確かにイワノフが振付けた『白鳥の湖』第2幕や第4幕にはプティパが用いたようなマイムは一切登場せず、ダンスによってのみ物語が進められる。

またイワノフが『白鳥の湖』第2幕と第4幕で白鳥たちに与えた「動き」について注目してみると、白鳥の悲しみに暮れた様子は習慣的な形を失ったアラベスクで表現され、『白鳥の湖』第2幕で登場する際に踊られるシソンヌ・ジャンプも王子に出会った白鳥たちの戸惑いの姿を示している。他にもイワノフは白鳥の豊んだ翼のように両腕を交差して曲げる動作や両腕を翼に見立てて、これらを伸ばしながら羽ばたくように上下に動かす動作(これは白鳥たちが移動をする時によく用いられる)、そして小さな水滴を脚から払いのける動作を示すためにパッチュを使用していることなどから、イワノフが白鳥という中心的な主題に対して適切な振付を行い、白鳥の動作を応用して生まれたと考えられるこれらの動きにその物語のシーンごと

情景や雰囲気（それは音楽にも誘導される）を与えて、全体の物語を展開させていったと考えられるだろう。

イワーノフはこうした動作を作品に用いることで、頭や腕が単に身体を飾るためのものではなく、さらに深い表現を生むために必須な表現媒体であるという考えを振付で実践していたと推測できる。それはつまり、バレエがおもに脚を使ってテクニックや振付の効果を見せる（これはむしろプティパによって大いに開花した）ためだけに踊られるものではなく、腕や頭を加えた身体全体で表現するもの、身体全体でダンシングして物語るものでもあるということを、この作品を通じて主張しているといえるだろう。

これらの動きがもっとも顕著に見てとれるのは、オデットとジークフリード王子によって踊られる『白鳥の湖』第2幕の「愛のデュエット」でオデットが王子に抱きかかえられながらアチチュードで支えられるポーズや、同じく「愛のデュエット」の最後のポーズであるアラベスク・パンシェにおいて、オデットが首を下になでおろしてパンシェをする姿などであるだろう。ここで挙げた身体全体で物語を物語ろうとする具体的な動き⁽⁸⁾はプティパの作品には見られない、イワーノフ独自の特徴のひとつである。

ワイリーによると⁽²⁰⁾、イワーノフにとっての「動き」とは、物語の主人公や彼らを取りまく周りの人物たちによって繰り広げられる悲劇や歓喜などの演劇性、またはそれに伴うマイムよりも、振付けられた「動き」が重要であり、それらがイワーノフのバレエにとって大きなポイントであった。実際に当時の批評家たちはイワーノフの作品にはドラマティックな物語展開がなく面白くないといって批判していたというが⁽²⁰⁾、これは逆に考えれば、イワーノフの作品に見られるたくさんのダンス・シーンが物語の演劇性を支えていた証左ではないだろうか。

したがってイワーノフの心理描写的な性質は、作品においてマイムによって物語が展開されるのではなく、「動き」つまり身体全体でダンシングすることによって作品を成り立たせていたのである。

この登場人物の心理描写は、やがてその後の20世紀のバレエ史において登場人物の心理の微妙な綾を描写した「心理バレエ」と呼ばれる、いわばドイツの表現主義（expressionism）舞踊⁽⁹⁾の影響を受け、バレエでもその概念を反映させることによって新たなバレエを創り出した、例えばアントニー・チューダー（TUDOR, Antony 1909-1987）⁽¹⁰⁾などの作品に結実

していくのである。

ヴェラ・クラソフスカヤ（Krasovskaya, Vera M 1915-1999）は、イワーノフが『白鳥の湖』において「古典形式の概要を曖昧にし、その曖昧にしたものを心理状態の表現に従属させて、伝統的に語り継がれてきた古典形式よりも心理状態を表現することに重きを置いた」⁽⁶⁾と述べている。この記述からもイワーノフが『白鳥の湖』の中で行っていた登場人物の心理描写が、チューダーなどが表現力豊かな身振りを伝統的に使われてきたバレエの語彙の中へ織り交ぜて、人間の心理や感情を表現しようとしていたことに一致すると考えられるだろう。

IV. まとめ

イワーノフ自身が自分の作品の特性について、彼が残した唯一の回想録⁽²⁰⁾で何も言及していないために、彼が実際に自分の作品の特性についてどう思っていたかを知るすべは残念ながら全くない。またすでに「I. はじめに」で述べたように、イワーノフが振付をしたとされる現存している作品は、『白鳥の湖』と『胡桃割り人形』しかなく、これらがどの程度までイワーノフ版の原型に近いのかを断定することは極めて難しい。

しかし、ワイリーをはじめとする、できうる限り入手可能な文献を手掛かりに、現存するイワーノフが残したと考えられている作品の映像を照らし合わせることによって、そこから浮き彫りにされるイワーノフが残した足跡をたどってみると、イワーノフの作品には、彼の師匠であるプティパにはない、イワーノフであったからこそ生み出せた独特の世界があった。

プティパは作品において演劇性を重視しつつも、その中でスペクタクルとしてのダンスを見せることに重きを置いていた。これはつまり物語が進行する部分と踊りが踊られる部分を明確に分けることによって可能になったのだが、必ずしもダンスで物語を物語る（物語を進行させる）のではなく、むしろ物語の内容とダンス自体が遊離していく危険をはらませたのである（この分離から、ダンシングを抽象化させたのが次世代である20世紀のジョージ・バランシンであり、彼によってまさにプロットレスという意味での抽象バレエが20世紀のバレエとして存立するようになる）。

これに対して、イワーノフは物語内容や意味を最優先に考えたことは確かだろうが、しかしだからといっ

てこれらをマイムによって「演じる」という形でダンスに盛り込むのではなく、あくまでも「動き」にこだわって物語内容をダンシングして展開しようとした。

こうして生まれたイワノフの作品には2種類の特質があり、ひとつは『胡桃割り人形』の「雪片のワルツ」に特に見られるような、作品が持つ雰囲気や情景を「動き」によって表現しようとする情景描写的な性質であり、もうひとつは『白鳥の湖』の第2幕と第4幕に見られるような登場人物の感情や心理を「動き」によって表現しようとした心理描写的な性質である。

ただし、イワノフの作品にみられるこれらの表現形態は、実はジュール・ペロー (PERROT, Jules 1810-1892) が振付けた『ジゼル』(*Giselle*, 1841) などをはじめとするロマンティック・バレエの中にも見ることができる。それはもちろん、プティパやイワノフが自分たちの師匠であったペローの影響を多少なりとも受けた結果であると考えられる。ペローとイワノフの作品を詳しく比較検討することや、ロマンティック・バレエにおけるロマンティズムとこれらとの比較考察は今後の課題であるが、イワノフの作品が持つ、これら2種類の特質は明らかにプティパの作品に見られたものではない。これらはやがて20世紀において、情景描写的な特質はミハイル・フォーキンの『レ・シルフィード』などを通して、また心理描写的な特質は例えばアントニー・チャーダーなどの「心理バレエ」を通じて、後のバレエへと受け継がれさらに発展していく。しかしだからといって、イワノフの作品がもつ心理描写的な特質が、結果的に表現主義舞踊であるモダン・ダンスのような自我を表出し、感情を前面に押し出しながら表現する方向性の先駆けとなったわけではなく、むしろチャーダーなどの「心理バレエ」によく見られるような、首を少し傾げて心理状態をバレエの中で表現する程度にとどまっていたのである。モダン・ダンスの感情表現とは違い、チャーダーの作品(『リラの園』や『葉は色あせて』など)に見られる心理描写はむしろ、バレエにおける感情表現の限界を意味するが、イワノフはこれを積極的に19世紀の段階で行っていたのである。

今日のバレエの作品に見られる balan sin が生み出した抽象バレエの方向性はプティパによって、そしてそれ以外のバレエにおける情景描写や心理描写の方向性を最初に意識して取り上げたのは、やはりイワノフであったと考えたい。

このように、ソ連時代に過大評価をされていたと考

えられるイワノフについて、もう一度ニュートラルな立場から改めて彼が残した作品を見てみると、19世紀に彼がバレエ界に残した足跡は、プティパという巨匠の陰に隠れ、あまり表には取りざたされていないが、20世紀のバレエを切り開くという点で大きな役割を果たしたと結論付けることができるだろう。

注

(1) 薄井憲二談

(2) 『胡桃割り人形』は当時皇室劇場支配人であったイヴァン・アレクサンドロヴィッチ・フセヴォロジスキー (VSEVOLOJSKI, Ivan Alexandrovitch 1835-1909, 在位 1881-1899) の委託に応じて、『眠れる森の美女』と同じようにプティパが覚書を書き、それを元にチャイコフスキーが作曲を行った。その後プティパとイワノフによって振付がなされ、1892年に初演が上演された。現在、『胡桃割り人形』は独立して上演されるが、初演の際はチャイコフスキー的一幕もののオペラ『イオランタ』(*Iolanta*) との二本立てであった。

(3) 『白鳥の湖』はそもそも、オーストリア人振付家のジュリウス・ヴェンツェル・ライジンガー (REISINGER, Julius Wenzel 1828-1892) によって1877年にモスクワのボリショイ劇場で初演されたが、失敗に終わった。その後、チャイコフスキーの死をきっかけに、プティパとフセヴォロジスキーが、チャイコフスキーの追悼行事の1つとして『白鳥の湖』の再演を計画した。1894年には第2幕のみの上演が実現し、翌1895年には全幕上演を行った。1894年の第2幕の振付はすでにイワノフが行っていたという¹³⁾。

(4) 参考にした映像の制作元、制作年は下記の通りである。

映像 i : 制作元, 株式会社ワーナー・ミュージックジャパン。「キエロフ・バレエ チャイコフスキー: バレエ『白鳥の湖』全3幕」LD: WPLS-4043. 1990年12月収録。

映像 ii : 制作元, KULTUR. 「*La Bayadère* LUDWIG MINKUS / Kirov Theatre」DVD: D1113. 1977年収録。

映像 iii : 制作元, コロンビアミュージックエンタテイメント株式会社。「KIROV BALLET An Evening of Classic Choreography キエロフ・ガラ・コンサート vol.1」DVD: TDBT-0204. 1981年収録。

映像 iv : 制作元, 日本フォノグラム。「キエロフ・バレエ/チャイコフスキー バレエ『眠れる森の美女』」LD: PHLP-8001-2. 1989年6月収録。

映像 v : 制作元, VIDEO ARTISTS INTERNATIONAL. 「GLAZUNOV RAYMONDA/Kirov Ballet」DVD: 4447. 1980年収録。

(5) この映像の制作元、制作年は下記の通りである。

- 制作元、ワーナー・ミュージック。「ピーター・ライトのくるみ割り人形 THE NUTCRACKER 英国ロイヤル・バレエ 全2幕」DVD: WPBS-95027. 1985年1月収録。
- (6) この映像はNBAバレエ団にご協力をお願いし、了承を得て入手したものである。なお、この映像は、2003年に初演された『イワノフ復活版 日本初演! THE NUTCRACKER』の再演版を収録したものである(制作元、NBAバレエ団。『THE NUTCRACKER「くるみ割り人形」全幕 レフ・イワノフ 復元版』DVD: 非売品。2005年12月24日収録)。
- (7) パ・ダクションとは、物語の筋を展開させるため、パントマイムを含んだ踊りなどで感情の表現を行う場面のことをいう。例えば『眠れる森の美女』第1幕のローズ・アダジオのシーンなどに見られる形式で、大きく分けてアダジオ(アントレ)、ヴァリエーション、コーダの構成になっている。グラン・パ・ド・ドウとはほぼ同じ形式であるが、踊られる人数構成がパ・ド・ドウでは男女2人組みであるのに対して、パ・ダクションではアンサンブルを交えて踊られ、バレエにおける劇的なシーンに用いられる。また、パ・ダクションの構成要素としてグラン・パ・ド・ドウが含まれることもある。
- (8) この身体全体で物語ろうとする表現は、後の20世紀においてフォーキンによっても用いられ、フォーキンはこれを彼の「5つの原則」の中の第3番目に位置付けている³⁾。このことからフォーキンがイワノフの表現形態に刺激を受けていたことが読み取れるだろう。
- (9) 表現主義(expressionism)とは、20世紀初め、ドイツを中心に展開された芸術活動で、作家の内面的・主観的な感情表現に重点をおくことをいう。ダンスにおける表現主義とは、型にはまっているバレエのパを否定し、そこから自らを開放させ、そして人間の情念や内面をダンスによって表出しようとする考えである。
- (10) スーザン・オーによると²⁾、チューダーの「心理バレエ」の代表作である『リラの園』は、彼が動きを通して心理描写をおこなった最初の作品であるといわれているという。その他にもチューダーの『葉は色あせて』などが心理バレエの作品として挙げていいだろう。

引用・参考文献

- 1) アンダーソン、ジャック、湯河京子訳(1993)バレエとモダン・ダンス—その歴史、音楽之友社。
- 2) AU, Susan ed. (2002) *Ballet and Modern Dance*, pp. 139&146-147, Thames & Hudson world of art.
- 3) BEAUMONT, Cyril W (1981) *Michel Fokine & His Ballets*, pp. 146-147, A Dance Horizons Book; Princeton Book Company.
- 4) BEAUMONT, Cyril W (1952) *The Ballet Called Swan Lake*, p.55, Wyman & Songs.
- 5) FOKINE, Vitale trans. CHUJOY, Anatole ed. (1961) *Fokine: Memoirs of a Ballet Master*, Little Brown & Co.
- 6) KRASOVSKAYA, Vera M, translated from Russian, in COHEN, Selma Jeanne ed. (1998) *International Encyclopedia of Dance: A Project of Dance Perspectives Foundation* vol. 3, pp. 564-566, Oxford University Press.
- 7) 松澤慶信 「19世紀のバレエから20世紀のバレエへの架け橋としてのバレエ・リュスに関する若干の見解と、フォーキンについて」 セゾン美術館(1998) *Diaghilev's Ballets Russes 1909-1929: art, dance and music — ディアギレフのバレエ・リュス展: 舞台美術の革命とパリの前衛芸術家たち: 1909-1929*, 所収 pp. 325-328.
- 8) 松澤慶信 (1999) 「19世紀のバレエ「物語る」ことを巡る興亡 ロマンティシズムと形式主義」舞踊学会紀要, No. 22.
- 9) 森田稔 (1999) 永遠の「白鳥の湖」—チャイコフスキーとバレエ音楽, 新書館.
- 10) NBAバレエ団 「イワノフ復活版 日本初演! THE NUTCRACKER」公演プログラム, プティパ=イワノフ版「くるみ割り人形」の項より.
- 11) NOVERRE, Jean-George, translated by BEAUMONT, Cyril W (2004) *Letters on Dancing and Ballet*, A Dance Horizons Book Princeton Book Company.
- 12) プティパ, マリウス, 石井洋二郎訳 (1993) マリウス・プティパ自伝, pp. 101&108, 新書館.
- 13) ROSLAVLEVA, Natalia (1966) *Era of the Russian Ballet*, p. 133, Victor Gollancz.
- 14) 柴田南雄, 遠山一行 (2003) ニューグローヴ世界音楽大事典 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 第10巻, p. 352, 講談社.
- 15) 薄井憲二 (1999) バレエ—誕生から現代までの歴史, 音楽之友社.
- 16) VAGANOVA, Agrippina (1958) *Agrippina Yakovlevna Vaganova. Stat'i, vospominaniya, materialy [Agrippina Yakovlevna Vaganova: Articles, Recollections, Materials]*, p. 43, Leningrad and Moscow: 'Iskusstvo'. 20) p. 143より重引.
- 17) ヴォルィンスキー, アキム, 鈴木晶, 赤尾雄人訳 (1993) 歓喜の書, p. 284, 新書館.
- 18) WILEY, Roland John trans. and ed. (1990) *A Century of Russian Ballet: Documents and Eyewitness Accounts. 1810-1910*, Oxford University Press.
- 19) WILEY, Roland John (1991) *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, p. 274, Oxford University Press.
- 20) WILEY, Roland John (1992) *The Life and Ballets of LEV IVANOV: Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake*, Preface pp. 1&. 5-20&136&143&. 211-213&274, Oxford University Press.
- 21) 山梨雅枝 (2002) 「18世紀のフランス美学とJ. G. ノ

ヴェールの「手紙」], 日本女子体育大学大学院修士論文.

22) *Zhizn skusstva [The Life of Art]*, 20 Feb, 1923 6) p. 564
より重引.

(平成23年9月9日受付)
(平成23年11月22日受理)