

東邦大学学術リポジトリ

Toho University Academic Repository

タイトル	バレエ「魔法の鏡」と1900年代ロシア帝室劇場における変化
別タイトル	Ballet: "The Magic Mirror" and New Changes in the Russian Imperial Theatres in the 1900s
作成者（著者）	平野, 恵美子
公開者	東邦大学
発行日	2014.2
ISSN	03877566
掲載情報	東邦大学教養紀要. 45. p.99-111.
資料種別	紀要論文
著者版フラグ	publisher
メタデータのURL	https://mylibrary.toho-u.ac.jp/webopac/TD50041268

バレエ《魔法の鏡》と1900年代 ロシア帝室劇場における変化

平野 恵美子

Ballet: “The Magic Mirror” and New Changes in the
Russian Imperial Theatres in the 1900s

Emiko HIRANO

はじめに

20世紀のバレエ界には、ジョージ・バランシン、モーリス・ベジャール、ローラン・プティ、マーサ・グラハム、ピナ・バウシュ等々、数多くの天才的な振付家が現れ、ミハイル・フォーキン (Michel Fokine, 1880-1942) や伝説的な舞踊手でもあるワツラフ・ニジンスキーが門戸を開いたモダン・バレエの発展を一層確かなものにした。しかし21世紀になった今日でもなお、クラシック・バレエの人気は高く、《眠れる森の美女》《くるみ割り人形》といった古典作品が繰り返し上演されている。これらの古典作品の殆どは、19世紀末のロシアで、有名な振付家のマリウス・プティパ (Marius Petipa, 1818-1910) によって創られたか、あるいは原振付が他の振付家による作品をプティパが改訂したものである。筆者は拙論『バレエ《火の鳥》の起源：20世紀初頭ロシア文化と帝室劇場』で、1900年代ロシアのマリインスキー劇場 (サンクトペテルブルク) とボリショイ劇場 (モスクワ) で上演されていたバレエのレパートリーと上演回数を調査したが、殆どの演目が今日も頻繁に上演されている作品と同じであることに少なからず驚いた¹。これが意味するのは、100年以上前に創られたプティパ作品は現在も人気が高く、プティパが今日のクラシック・バレエを確立した偉大な振付家の1人に相違ないということである。

しかしながら、プティパの手がけた作品の全てが今日まで残っているわけではない。本論文で取り上げる《魔法の鏡》もその一つである。《魔法の鏡》は、30年以上の長きに渡り、ロシア帝室劇場のバレエ・マスターとして君臨したプティパの記念公演のために、鳴り物入りで上演された作品だが、「大失敗」に終わり、プティパの事実上の引退を決定づけたとされる²。1900年代は、フォーキンら新しい時代の振付家や、ニジンスキー、アンナ・パヴロワ、タマラ・カルサヴィナら、後にバレエ・リュス (後述) として西欧で活躍した舞踊家らが、帝室劇場で頭角を表し始めた時期である。プティパは80歳を過ぎており、世代交代の時が来ていたのだ、と言って片付けるのは簡単である。《魔法の鏡》は「失敗作」として、これまであまり注意を払われて来なかったし、作品自体も失われてしまった。だが20世紀以降のバレエにもその重

要性を失わないプティパの引退を決定づけたこの作品に注目し、帝室劇場における世代交代の実態を探ることは無意味でないとする。上述のように、作品そのものは失われており、舞踊作品ではあるが、個々の役を演じた舞踊手達の身体について知ることは残念ながら適わない。ただし当時のバレエは、主要舞踊手の裁量に多く頼っていたり、他の作品の振付を転用したりすることもあり、現代ほど振付が厳密に定められていたわけではなかった。そして本論文の目的は、《魔法の鏡》という作品の演出・振付の実態を明らかにすることに重点を置くのではなく、この作品の「失敗」が、1900年代のロシア帝室劇場とバレエ史においてどのような意味を持つのか考察することである。以上を踏まえた上で、関係者の証言、批評、楽譜等を基本的な資料として用い、特に舞台美術に着目して、作品の実像に少しでも近づきたい。

1. 主要関係人物について

まずプティパについて簡単に述べておく。出自は1818年マルセイユ生まれのフランス人で、ヨーロッパ各地で舞踊手として活躍した後、1847年、ペテルブルクに招かれ、以後、舞踊手・振付家として終生をロシアで過ごした。1869年から首席バレエ・マスターとして帝室劇場に絶対的に君臨する。ただし19世紀ロシア帝室劇場バレエ・マスターの多くは、サン＝レオンやジュール・ペローのようにフランスから招かれ、ロシア人指導者はその助手的役割しか与えられていなかった。教養あるロシア人はフランス語が話せたので、彼らは生涯ロシア語を覚えなくても困らずに生活することができた。現在でもバレエ用語の殆どはフランス語である。プティパの名声をとりわけ高めたのは、1862年のオリエンタリズム・バレエ《ファラオの娘》(プーニ作曲)と、1890年の《眠れる森の美女》である。特に《眠れる森の美女》は、当時の帝室劇場総支配人であるイワン・フセヴォロジスキー (Ivan Vsevolozhsky, 1835-1909) の発案・台本(シャルル・ペローの童話に基づく)と、作曲のピョートル・チャイコフスキーとプティパの共同作業により、帝政を讃美する舞台芸術の一形式である「帝政様式」によって³、豪華に壮大なスケールで創られ、大成功を収めた。フセヴォロジスキーはこの時、衣装デザインも手がけている。

フセヴォロジスキーは1899年に帝室劇場総支配人の座を退いた。その後、ヴォルコンスキー公爵を経て、1901年からこの帝室劇場最後の最高幹部の地位に就いたのは、ウラジーミル・テリャコフスキー (Vladimir Telyakovsky, 1861-1924) だった。ところで当時、帝室劇場以外にも、新興の資本家が芸術のパトロンとなって、鉄道王サツヴァ・マーモントフのように私立のオペラ団を主催し、大きな成功を収めるという現象が見られた。帝室劇場の歌手や舞踊手の契約は比較的自由なものだったようで、帝室劇場と私立の公演の両方に出演することも可能だった。セルゲイ・ディアギレフ (Sergei Diaghilev, 1872-1909) が主催し、1909年にパリで初公演を行なって西欧にセンセーションを巻き起こしたバレエ・リュスもそうした現象の一つとみなすことができる(ただしディアギレフは貴族で、バレエ・リュスの公演は常にスポンサーを必要とした)。ディアギレフは、ヴォルコンスキー公爵の時代に帝室劇場年鑑編集の仕事を担当して評判を得たが、内部の人間関係の争いに破れ、帝室劇場を去った。おそらくそういう経緯も手伝って、バレエ・リュス関係者の側から見たテリャコフスキーの評価は極めて辛辣である⁴。またテリャコフスキーはプティパとも犬猿の仲で、《魔法の鏡》の「失敗」の大きな理由は後述するように、2人の対立にあったとされる。しかしテリャコフスキーには改革者としての側面があり、人気画家のコンスタンチン・コロヴァインやアレクサンドル・ゴロ

ヴィーン (Aleksandr Golovin, 1863-1930) を、帝室劇場専任美術家として雇用した。それまでの舞台美術は主に職人的な美術家が担当しており、私立オペラ団では既に行なわれていたが、コロヴィンやゴロヴィーンのようなタブロー画家に初めて帝室劇場の舞台美術を担当させたのである。勿論、美術界の最先端を行くこれらの画家達は、それまでの舞台美術職人とは一線を画しており、帝室劇場の舞台美術に新風を吹き込んだ。テリャコフスキーはまた、モスクワのポリショイ劇場では若手のアレクサンドル・ゴールスキーを振付家として積極的に起用し、プティパ作品の改訂を行なわせた（プティパは当然これに激怒した）。現在、世界中で上演されているバレエ《ドン・キホーテ》は、ゴールスキー版であることが多い。更に、テリャコフスキーは詳細な日記をつけており、書き手が歴史を変えてしまうことがより容易な回想録と違って、劇場の上演記録を記した『帝室劇場年鑑 (Ezhegodnik imperatorskikh teatrov)』と共に当時を知る大変貴重な資料である。

2. 上演と配役

《魔法の鏡》は、1903年2月9日、ペテルブルクのマリインスキー劇場で初演された。バレエは4幕7場から成る。プーシキンの民話詩とグリム童話を原作とし、台本はプティパと、『帝室劇場年鑑』では伏せ字にされているが、フセヴォロジスキーによって書かれた。作曲を担当したのはアルセニー・コレシチェンコ (Arseny Koreshchenko, 1870-1921) である（後述）。演出と振付はプティパ、舞台美術はゴロヴィーンが担当した。主な配役は、王をパーヴェル・ゲルト、王妃をプティパの娘のマリヤ・プティパ、王女をマチルダ・クシェシンスカヤ、王子をセルゲイ・レガートがそれぞれ演じた。また王女や王子の従者として、パヴロワやフォーキンも出演した⁵。いずれも当時最高の人気と実力を誇る舞踊手達である。

3. バレエのあらすじ

バレエの詳しい筋書きは、『帝室劇場年鑑』第15号（1904-05）の「モスクワのバレエ」の項に掲載された⁶。各場面のあらすじは以下の通りである。

第1幕第1場「宮殿の前庭」。第2幕第2場「庭園」。第3場「鬱蒼とした森」。第4場「地の精の小人達の住処」。第3幕第5場「森」。(第4幕?)第6場「岩地」。第4幕第7場「宮殿の大広間」⁷。

(第1幕第1場「宮殿の前庭」)

宮殿の前庭で王妃の誕生日の祝賀会が催されている。王妃は大変美しい継娘を憎んでいる。花を愛する王妃の誕生日は庭師の祝日とされ、庭師達のワルツが踊られる。王妃が自分で好きな贈り物を選べるように、王は各国の商人を招いていた。レース編み女工とダイヤモンド商人のアーゲジオ。王妃は、ヴェネツィア商人の持参した魔法の鏡を選ぶ。世界で一番美しい者を映す鏡である。ポロネーズとマズルカが踊られた後、王妃が鏡を覗くとそこに映し出されたのは、継娘の王女だった。そこに忘れな草の花束を持った王女が婚約者と共にお祝いにつける。パ・ダクシオン。

(第2幕第2場「庭園」)

王妃は女召し使いに王女を森へ連れて行って殺害するように命じる。王妃を自分の結婚式へ

招待するために来た王女に、王妃は、召し使いと一緒に森へ行って忘れな草の花を摘んで来るように言う。

(第3場「鬱蒼とした森」、第4場「地の精の小人達の住処」)

森で王女は召し使いに命乞いをする。手を下すことのできない召し使いは王女を置き去りにする。王女には木々が恐ろしく思われる。ドリュアス(木の精)の踊り。王女は地の精の小人達の住処に辿り着く。姿は醜いが心優しい小人達は、食べ物を与えたり踊りを踊ったりして王女を慰める。(プーシキンの物語では小人達ではなく7人の立派な勇士達である。)小人達は王女を休ませ、仕事に出かける。王女が活着していることを知って、乞食に変装した王妃がそこにやって来る。王妃は王女に毒入りのリンゴを食べさせ殺してしまう。小人達が戻って来たのを聞きつけ、王妃はその場を去るが、王妃の紋が入ったハンカチを落としてしまう。

(第3幕第5場「森」)

王子が行方不明になった王女を探しているが、疲れて眠ってしまう。太陽の光で王子は目覚める。太陽の光の踊り。夜、夢の中で星が美しい少女となって現れる。輝く光の中に王子は王女の姿を見る。輝く光、西風(ゼフィール)、星々の踊り。夢の中で王子は森から出る方法を知る。

(第6場「岩地」)

岩窟。小人達は王女をガラスの棺に納める。少女が王女だということに気づいた小人達は城に使いを出す。まもなく王、王妃、召し使い、従者、王子がやって来る。悲しみに我を忘れた王子が剣でガラスの棺を叩き割ると、王女が息を吹き返す。事の真相が発覚し、王妃はショックで死ぬ。

(第4幕第7場「宮殿の大広間」)

王妃と王子の結婚式⁸。

バレエの原作となったのはロシアの国民的詩人アレクサンドル・プーシキンの民話詩『死せる王女と7人の勇士の物語』(1833)とグリム童話の『白雪姫』である。プーシキンの民話詩のプロット自体は、舞台をロシアに置き換えた『白雪姫』の焼き直しである。ただしプーシキンの民話詩では、グリムの7人の小人が、7人の麗しい勇士に変更されているが、プティパのバレエでは、『白雪姫』同様の小人に戻されている。いずれにしても《魔法の鏡》は、グランド・バレエらしい見せ場を作るために、舞踊的改変がなされている。たとえば、ギリシア神話の登場人物であるドリュアスやゼフィールの踊りである。ギリシア神話の人物を作品中に登場させるというのは、19世紀的なバレエのいわばお約束事であり、何ら怪しむにはあたらない。

4. 批評とプティパおよびテリャコフスキーの日記

初演の翌日、1903年2月10日の『ペテルブルク新聞(Peterburgskya gazeta)』には、舞台美術に対する次のような評が載った。

(舞台美術)

誰かが上手い具合に述べていたが、昨日の《魔法の鏡》は、あの高名な「退魔」のあらゆる醜さを、これ以上はできないほど醜く表現していた。もちろんこれは、バレエの外見的な側面についてのみ述べていたのである。

第1幕で舞台美術は「宮殿の前庭」を表していなければならなかった。しかし庭の代わりに聴衆が見たのは、あの名高い『芸術世界』誌上に同じゴロヴィーン氏が苦心して描いた「装飾用カット」によく似た下手くそな絵だった。

宮殿はどうか？ その陰気で灰色の正面玄関のせいでむしろ牢屋に似ており、その上、周りの汚い風景の色調ですっかりぼやけてしまっていた。

庭園を表す背景では、画家があまりに暗く描いたせいで、ワシミミズクの光る目以外は舞台上に何も見えなかった。しかしこういう効果は何も斬新ではなく、ドイツ人舞台美術職人の方が、ずっと上手くやるのだ⁹。

ゴロヴィーンの舞台美術に対する痛烈な批判である。だが画家の美術はそれほど醜く、舞台を台無しにしてしまったのだろうか。ゴロヴィーンは今日に至るまで高く評価されており、《魔法の鏡》のエスキースは画集にもしばしば掲載されている。確かにそのスタイルは大胆で、当時の舞台美術の前衛だが、決して醜いとか技量が不足しているとは言えない。

一方、テリャコフスキーは、『ペテルブルク新聞』の1903年1月(?)9日の切り抜きを2月9日の日記に添付している。それは上述の批評とは全く異なる調子で、《魔法の鏡》の舞台美術について述べている。

ゴロヴィーン氏による舞台美術は、この芸術家に生来備わっている筆の勢いの強烈さによって際立っていた。全体的に、情景はいずれにせよ、籠を編み、花輪を作る庭師と女庭師達の陽気ににぎやかな群集に、主に助けられて、生き生きとしていた¹⁰。

一方で酷評され、もう一方で賞賛されるのには、いくつかの理由が考えられる。一つは、当時まだ評価が定まっていなかったということで、これは作品の質の問題ではなく、同時代の批評家や一般の観客による受容の問題である。先述したディアギレフは、帝室劇場を去りバレエ・リュスの西欧初公演を行なうまで、友人達と「芸術世界 (Mir Iskusstva)」と呼ばれるグループを結成し、美術展を開催したり同名の雑誌を発行したりして、内外に最新の美術を紹介し、芸術論議を戦わせ、ロシアの芸術・文化界をリードした。友人の多くは画家であり、マーモントフがモスクワ郊外のアブラムツェヴォに主催していた芸術家コロニーとも密接な関係にあった¹¹。ゴロヴィーンもそうした画家の1人である。これらの芸術家達はネオ・ナショナリズム派と呼ばれ¹²、その頃、まだ低いジャンルとみなされていたロシアの民衆芸術を、最初にアカデミックな芸術に取り入れた。ネオ・ナショナリズム派以前、1870年代には「反逆児」として登場した「移動派」と呼ばれるロシアのリアリズム画家達は、1890年代にはアカデミズムの権威となり、その擁護者であった著名な批評家のウラジーミル・スターソフは、「芸術世界」派の新進画家達を「退廃」と呼んで攻撃した¹³。上の評で「あの高名な『退廃』」と呼んでいるのは、スターソフの批判を踏まえた上でのものと思われる。

もう一つの考えられる理由は、テリャコフスキーとプティパの不仲に起因するものである。プティパの日記によると、少なくともバレエ・マスターは、《魔法の鏡》の失敗を舞台美術と総支配人であるテリャコフスキーのせいだと考えていた¹⁴。

1903年2月8日の日記に、プティパは初演前日のリハーサルの模様を次のように記している。

昼間、バレエ《魔法の鏡》のゲネプロが行われた。何もかもダメで月並み、舞台美術はただひどかった。バレエにとって何たる不幸！ゲネプロの後、総支配人氏が私と団員全員のところにやってきて拍手をした。私の手を握りしめ、こう言った。「あなたのバレエは素晴らしい。」そしてお世辞をさんざん言っていた。私は大変疲れた¹⁵。

だが同じ2月8日のテリャコフスキーの日記には、以下のように書かれている。

…2時近く、マリインスキー劇場に到着。バレエは大慌てで行われていた。モスクワから衣装を取り寄せたにもかかわらず、多くの出演者はこれを着ていなかった。ドレスリハーサルは大変な時間がかかり、全ての準備をどうやって済ませることができるのだろうと、全く呆れてしまう。プティパを始め誰もがピリピリと興奮していた。ゴロヴィーンは私自身と同様に見つからないよう隠れていた。というのは様々な変更点について絶え間なく質問され続けていたからである。モスクワからコレシチェンコの元にカシキンという批評家が到着した。ゴロヴィーンの舞台美術と彼とゲールリによる衣装は、驚くほど良く出来ており、もし何か不足があったとしても、比較的些細なことであり、結局のところ、バレエは大変美しく見えた。カシキンはこのような作品を見たことがないと、有頂天になって話していた。プティパは娘に衣装についてわざと文句を言っていたが、リハーサルが終わると、劇場の中でも外でもいつでも作品を罵っていたプティパでさえ、機嫌が良くなった。いずれにせよ作品は大変美しいことがわかった。私は舞台上がって、プティパに、私自身バレエに有頂天になっており、このような作品を今まで見たことがないと言わなければならない、と伝えた。プティパは私にお愛想を言い始め、私の時代にこのようなバレエを上演できてうれしいし、また劇場に利益をもたらすことを願っている、と述べた¹⁶。

細部に多少の不安は残るものの、この時、テリャコフスキーはゴロヴィーンとゲールリによる舞台美術と衣装を評価し、作品を「大変美しい」と述べている。両方の日記から共通して言えるのは、リハーサルの段階でプティパは既に不満を漏らしており、特に舞台美術は気に入らなかったが、テリャコフスキーは概ね、満足だったということである。

実際に上演された後の、2人の感想はどうだったろうか。以下は、初演当日2月9日のプティパの日記である。

私の記念公演の夕べ。劇場は満席。皇帝、皇后、全ての皇族。皆にお祝いされる。音楽、舞台美術、衣装、不快きあまりなく、ひどい。バレエは失敗に終わった¹⁷。

一方、テリャコフスキーは、2月9日の日記に次のように記している。

プティパの勤続55周年記念公演コレシチェンコのバレエ《魔法の鏡》マリインスキー劇場初演に参席する。皇帝とアレクサンドラ・フョードロヴナ皇后、ウラジーミル・アレクサンドロヴィチ大公とマリヤ・パーヴロヴナ、そしてセルゲイ・ミハイロヴィチ、ボリス・ウラジーミロヴィチ両大公も出席される。冬中プティパが行っていたアジテーションはその報いを受け、劇場幹部の多大な努力にもかかわらず、バレエは失敗した。事実、音楽は退屈

で不自然だった。プティパの演出はあまり成功しておらず、ゴロヴィーンの舞台美術のいくつかは未完成で、その一部をモスクワから取り寄せた《白鳥の湖》からの借用の衣装は、当然、完全な美的情景をもたらさなかった。それにもかかわらず、多くの成功した部分や美しいものがあつた。しかし観衆、すなわちバレエマニア達は、プティパ、ベゾブラーゾフ、ラッパ達のアジテーションによって、抗議表明の準備ができており、地の精の小人達の情景の幕が開くと、客席の左の方からひどく下品な笑い声が起こり、ウラジミール・アレクサドローヴィチ大公はボックス席から身を乗り出して、誰が騒いでいるのか見ようとしたほどだった。この幕の後、廊下で観衆はバレエをひどく批判していた。退席する時、皇帝は何も言わなかったが、アレクサンドラ・フョードロヴナ皇后は衣装が大変気に入ったと私に言った¹⁸。

「アレクサンドラ・フョードロヴナ皇后は衣装が大変気に入ったと私に言った」という部分は、衣装の制作に関わっていたのが、ネオ・ナショナリズム派の画家達の擁護者のテリャコフスキー夫人であることを考慮すれば、割り引いて理解しなければならないが、とりわけ舞台美術と衣装の評価に関して、プティパとテリャコフスキーの間に大きな隔たりがあつたことを指摘できる。

テリャコフスキーは、失敗の原因として、退屈な音楽、プティパの演出、未完成の舞台美術をあげているが、それでも「多くの成功した部分や美しいものがあつた」と指摘している。むしろ、劇場幹部は「多大な努力」を払ったが、プティパ自身のアジテーションによる妨害が失敗の大きな原因と考えた。テリャコフスキーは、初演前日の日記に次のように記しており、初めにあげた2月10日の厳しい批評は、プティパが自分の親しい批評家に書かせた可能性も排除できない。

バレエ《魔法の鏡》のリハーサルに誰も通さないようにというプティパの要望や手紙にもかかわらず、今日リールが電話してきて、プティパが二人の批評家を連れて来て、彼らを通すように頼んでいる、と告げた。ベゾブラーゾフとプレシチエーフである。ここでは一般に批評家は入れない、それがアジテーターならなおさらのことだ¹⁹。

演出と音楽については、先述の2月10日の『ペテルブルク新聞』の批評には次のように書かれている。

(バレエ)

プティパ氏による大型幻想バレエ《魔法の鏡》全4幕は、最も芳しく無い状況で上演された。バレエマスターの偉大な才能と芸術的創造力だけが、《魔法の鏡》に何とかおもしろい部分を作ることができた。全くプティパの想像力は尽きることがない！彼はいつも何か新しいものを見つけ、この新しいものはいつも優雅で素晴らしい！！

バレエマスターにとって芳しく無い状況は、まず第一に取るに足らぬ、あらゆる色彩も特徴も欠いた音楽にあつた。旋律について思うところは何もない。コレシチェンコ氏の音楽には旋律というものがまるでない。聴衆は若き作曲家の音楽をありのままに評価した。公演の最後にバレエの出演者達と共にコレシチェンコ氏が登場すると、一斉にっという声に迎えられた²⁰。

プティパに好意的で、美術と音楽に対して非常に批判的なこの批評は、先述の通り、プティパが帝室劇場に対立的な批評家に書かせた可能性がある。だがいずれにせよ、新聞批評、プティパとテリャコフスキーの日記のいずれも、音楽については好意的な記述が見当たらない。コレシチェンコは、後に《エジプトの夜》(フォーキン振付、バレエ・リュス公演では《クレオパトラ》)の音楽を手がけたアントン・アレンスキーの弟子で、音楽的にチャイコフスキーの流れを汲む。つまりロシア国民楽派とは作風が異なる、プティパ、フセヴォロジスキー好みの、西欧派寄りの作曲家である。ペテルブルクで不評だった《魔法の鏡》は、1900年代後半はモスクワで、ゴールスキーによる改訂版が上演されたが、音楽の一部はリッカルド・ドリゴによるものに差し替えられた。

当時のグランド・バレエはこのように、作品のために作曲がなされた。既存の曲を使ってバレエを創り始めたのは、フォーキンである。もっとも、バレエの三大要素を、舞踊(振付)、美術、音楽とするなら、19世紀的なバレエのスタイルを最後まで引き摺っていたのは音楽であり、ロシア・バレエにおける真にネオ・ナショナリズム的作品が最初に登場するには、1910年にバレエ・リュスが、イーゴリ・ストラヴィンスキー作曲による《火の鳥》を上演するまで待たねばならなかった²¹。

5. プーシキンの原作と主題について

19世紀後半、それまで西欧の影響を強く受けていたロシアの芸術が、移動派やロシア国民楽派等、美術や音楽など様々な分野で自国の文化や伝統を取り入れるという運動が起こる。だが外国人指導者が絶対的に君臨していた帝室劇場のバレエは、相変わらず西欧寄りの作品に偏っていた。それでもようやく、《せむしの小馬》(1864、エルショーフ原作)、《金の魚》(1867、プーシキン原作)、《赤い花》(1907、アクサーコフ原作)といった、ロシア民話に題材を採ったバレエも、数は少ないものの作られるようになった。これらの作品はバレエ化されると、《魔法の鏡》同様、ギリシア神話やオリエンタリズムの要素が盛り込まれたり、《赤い花》に至っては舞台をイタリアに移し替えられたりして、ロシア的な要素の多くは失われ、19世紀的なバレエに作り変えられてしまった。それでもなお、バレエにおいて、初めてロシア民衆文化に題材を採ったという点で、注目に値する。画家で「芸術世界」派の理論家だったアレクサンドル・ベヌアには厳しく批判されたが、《せむしの小馬》は大きな成功を収め、またこの作品に対する反動が、後にバレエ・リュスの《火の鳥》誕生につながった。こうした時代の芸術的動向において、バレエ《魔法の鏡》の原作に、プーシキンの『死せる王女と7人の勇士の物語』が選ばれたのは偶然ではない。だが既に述べたように、この話はグリムの『白雪姫』の舞台をロシアに移し替えただけである。また、主要な登場人物達が王族であるという点も、民衆文化より、宮廷を舞台にした作品に近かった。だがプティパと、ロシア人だが西欧寄りのフセヴォロジスキーは、民衆文化を取り入れることが重要な鍵となる芸術の新しい流れに気づくことができず、《眠れる森の美女》のような帝政様式のバレエを再び作りたかったのではないだろうか。一方、テリャコフスキーは、ゴロヴィーンのようなネオ・ナショナリズム派の画家達を帝室劇場で積極的に起用した。プティパとテリャコフスキーの対立は、単なる個人と個人の諍いではない。西欧寄りの19世紀的な芸術の信棒者である旧世代と、民衆文化に新しい芸術のインスピレーションを求める新しい世代の対立だったのである。この対立に《魔法の鏡》の失敗の原因があったと考えられる。

6. 結び

バレエ《魔法の鏡》の第1幕、貴族達の集うお城の祝賀会という第1場は、《眠れる森の美女》のような、プティパの代表作を彷彿とさせる。プティパはフセヴォロジスキーと共に、王や王妃が登場する豪華で壮大なバレエを作りたかった。そしてチャイコフスキーのような西欧派の流れを組むコレシチェンコが音楽を担当した。だが、まずこの音楽自体が不評だった。しかし何よりもプティパの意に反していたのは、帝室劇場総支配人テリャコフスキーが推す、ネオ・ナショナリズム派の画家であるゴロヴィーンが美術を担当したことである。プティパは自身を記念するこのバレエに大変力を入れており、《眠れる森の美女》のような帝政様式で、宮廷を舞台にした豪華絢爛なバレエを再び作りたかった。だがもしそうであるならば、これは民衆文化に根ざしたネオ・ナショナリズム的な作風のゴロヴィーン向きの内容ではなかった。そして折衷的なプーシキンの民話詩が原作に選ばれたのも偶然ではない。当時、決して成功とは言えなかったにしろ、《せむしの小馬》《金の魚》《赤い花》のような、バレエにおけるロシア民衆文化の目覚め、すなわちネオ・ナショナリズム芸術が起こりつつあった。こうしたバレエにおけるロシアのネオ・ナショナリズム芸術の芽生えは、フランス人バレエ・マスターであるプティパの19世紀的なバレエの性質とは相容れないものだった。だが《魔法の鏡》はこの両方の要素が入り乱れており、それは成功をもたらすものではなく、芸術的な崩壊へ導いた。それはとりもなおさず、帝室劇場におけるプティパ帝国の終焉の始まり、ゴールスキーやフォーキンのような新しいロシア人振付家の台頭と、後の《火の鳥》のようなネオ・ナショナリズム・バレエ誕生の萌芽となった。

*本論文中で特に重要と思われる人物には、日本語表記の後の()内に、名前のローマ字表記と生没年を記した。名前のローマ字表記は基本的に通例に従った。

¹ 平野。

² プティパはその後、実際に作品の振付・上演には関わらなかったが、終身バレエ・マスターの地位に留まった。

³ Taruskin, 1997, p. 278. バランシンがソロモン・ヴォルコフの『バランシンのチャイコフスキー：ジョージ・バランシンへのインタビュー (Balanchine's Tchaikovsky: Interviews with Geroge Balanchine)』(1985, p. 127)で指摘し、タラスキンが引用し支持した。主にチャイコフスキーの音楽様式について述べている概念で、オペラ《オネーギン》第3幕の首都での舞踏会、《チェレヴィーチキ》のエカテリーナ2世に拝謁する場面等で、素朴な田舎の風景や民衆の生活に帝政の栄華を対比させるかたちで、とりわけ華麗なポロネーズがしばしば用いられる。

⁴ Benois, p.p. 219-223.

⁵ Ezhegodnik imperatorskikh teatrov. 1902-1903. No. 13 (1904), p.p. 154-155.

⁶ 《魔法の鏡》は1904-05年のシーズンを最後にその後、ベテルブルクで上演された記録はないが、モスクワでは1900年代後半も毎年上演された。ただしそれはゴールスキーによる改訂版と考えられる。

⁷ コレシチェンコの楽譜では、第6場は第4幕である。

⁸ Ezhegodnik imperatorskikh teatrov. 1904-1905. No. 15 (1906), p.p. 202-206.

⁹ Peterburgskaya gazeta. 10. 02. 1903. No. 40. (Petrov, p.p. 382-383より引用。) この記事はテリャコフスキーの1903年2月10日付の日記にも添付されている。

¹⁰ Peterburgskaya gazeta. 09. 01. 1903. (Telyakovsky, p. 644より引用。2月9日の誤りか?)

¹¹ マーモントフは『芸術世界』誌のスポンサーの1人でもあった。

¹² ロシア美術における「ネオ・ナショナリズム」派とは、BowltやTaruskinも指摘しているように、19世紀後半から20世紀初頭のロシアにおける、芸術の有用性よりも画面の美的な装飾性を重視した画家

達で、彼らはしばしばその題材を民話や民衆文化から採った。この点において彼らは、それぞれロシアの写実主義と象徴主義とみなされる「移動派」と「芸術世界」派の画家達の架け橋的存在と言える。(Bowl, p. 17, Taruskin, 1996, vol. 1, p. 497.)

¹³ スターソフはしばしば「退廃 (dekadent)」という言葉を用いて、「芸術世界」派の画家達を攻撃する論文を発表した。(Stasov, 1903, 1906.)

¹⁴ Petipa. (石井訳), 145 頁.

¹⁵ Petipa, p. 71. 1903 年 2 月 8 日の日記.

¹⁶ Telyakovsky, p. 432. 1903 年 2 月 8 日の日記.

¹⁷ Petipa, p.69. 1903 年 1 月 10 日の日記.

¹⁸ Telyakovsky, p. 433.

¹⁹ Telyakovsky, p. 432.

²⁰ Peterburgskaya gazeta. 10. 02. 1903. No. 40. (Petrov, p.p. 382-383 より引用.) この記事はテリャコフスキーの 1903 年 2 月 10 日付の日記にも添付されている.

²¹ 平野.

引用文献

欧文文献：

Benois, Alexandre. *Reminiscences of the Russian Ballet*. Trans. by Mary Britnieva. London: Putnam, 1941.

Bowl, John E. *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the "World of Art" Group*. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1979.

Petipa, Marius. *Materiali, vospominaniya, stat'i*. Leningrad: Iskusstvo, 1971.

Petipa, Marius. *Memoires*. (『マリウス・プティパ自伝』石井洋二郎訳, 新書館, 1993 年.)

Petrov, Oleg. *Russkaya baletnaya kritika vtoroi polovini XIX veka*. Peterburg. Ekaterinburg: SFERA, 1995.

Stasov, Vladimir. "Dve dekadentskie vystavki." (1903) *Izbranniye sochineniya*, vol. 3. Moskva: Iskusstvo, 1952. p.p. 287-295.

Stasov, Vladimir. "Nashi nimeneshniye dekadenti." (1906) *Izbranniye sochineniya*, vol. 3. Moskva: Iskusstvo, 1952. p.p. 315-321.

Taruskin, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1996.

Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically: Historical and Heremeneutical Essays*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1997.

Telyakovsky, Vladimir. *Dnevnik direktora imperatorskikh teatrov: 1901-1903*. Moskva: Artist. Rezhissyor. Teatr, 2002.

博士号学位論文：

平野恵美子『バレエ《火の鳥》の起源：20世紀初頭ロシア文化と帝室劇場』（東京大学大学院人文社会系研究科博士号学位論文），2010年。

帝室劇場年鑑：

Ezhegodnik imperatorskikh teatrov, 1902-1903. No. 13 (1904), 1904-1905. No. 15 (1906).

ペテルブルク新聞：

Peterburgskaya gazeta. 09. 01. 1903. (Telyakovsky, p. 644 より引用. 2月9日の誤りか?), 10. 02. 1903. No. 40. (Petrov, p.p. 382-383 より引用.)

楽譜：

Koreshchenko, Arseny. *The Magic Mirror*, Op. 39. (International Music Score Library Project): [http://imslp.org/wiki/The_Magic_Mirror_Op.39_\(Koreshchenko,_Arseny\)](http://imslp.org/wiki/The_Magic_Mirror_Op.39_(Koreshchenko,_Arseny))

図版：

INDEX.	
ACTE I. TABLEAU 1.	ACTE III. TABLEAU 5.
Pages	Pages
Introduction	Entr'acte et scène 1. La grande forêt
Scène les jardiniers et les jardinières	Scène 2. Songe du Prince (Le soleil luit)
L'entrée du roi. Tempo di marzia	Danse des rayons du soleil
Danse des jardiniers et des jardinières	Scène 3. (Le soleil se couche)
L'entrée des marchands	Apparition de la lune, entourée d'étoiles
Variations: No. 1. Barcarolle	Grand pas par la Princesse, Zéphire et les étoiles (Valse) 120
No. 2. Ecossaise	Adagio
No. 3. Variation pour les ouvrières des dentelles de Bruxelles	Variations: 1) des étoiles filantes
No. 4. Danse russe	2) du Zéphire
No. 5. Variation (vendeuses des pierres fines) 29	3) de la Princesse
Scène du miroir	Coda
Danses: Petite polonaise	Panorama
Mazurka	
Scène	ACTE IV. TABLEAU 6.
Apparition du Prince et de la Princesse	Le cortège aux flambeaux. Marche funèbre (Les gnomes portent la Princesse morte, couverte de fleurs) . . 147
Grand Pas d'action. Adagio	Danse des immortelles
Allegretto	Grande scène mimique
Variation 1 pour une danseuse. Andantino	
Variation 2 pour une danseuse. Allegro non troppo . . 56	TABLEAU 7.
Variation pour le Prince	Marche
Variation pour la Princesse. Tempo di Valse	Divertissement:
Coda	Cracovienne
ACTE II. TABLEAU 2.	Pas de deux (Prince et Princesse)
Entr'acte et scène	Variation pour le Prince
	Variation pour la Princesse
TABLEAU 3.	Coda
Une forêt impraticable	Danse hongroise. Czardasz
Danse des Dryades. Tempo di Valse	Danse tyrolienne
	Variation 1 pour une 1 ^{re} danseuse
TABLEAU 4.	Variation 2 pour le 1 ^{er} danseur
Marche des gnomes	Variation 3 pour une 1 ^{re} danseuse
Danse des gnomes	Coda
Variation pour la Princesse (avec l'accompagnement des enclumes)	Pas de caractère Saxon
Scène (La reine-mendiante et la Princesse)	
Scène finale. Retour des gnomes, qui trouvent la Princesse morte	* Valse »Flora« (N ^o supplémentaire)
	Pas tyrolien. Valse (N ^o supplémentaire)
	* Cette valse se joue à la place du N ^o 3 du I ^{er} acte.

図1 コレシチェンコ作曲《魔法の鏡》①

„Le miroir magique.“ „Волшебное зеркало.“

Ballet en 4 actes.

Балетъ въ 4 дѣйствіяхъ.

I. Acte. 1. Tableau.

I. Дѣйствіе. 1. Картина.

Musique par Arsène Korestchenko.

Музыка Арсенія Корещенко.

Introduction.

Andante non troppo.

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system is marked "Andante non troppo" and "p". The second system includes "tr" and "cresc." markings. The third system includes "mf", "tr", and "Poco più mosso." markings. The fourth system includes "poco a poco cresc. e acceler." markings. The score includes treble and bass clefs, various dynamics, and articulation marks.

A. Gutheil, Moscou.

A. 8302 G.

Gravure et Impression de Breitkopf & Härtel à Leipzig.

図2 コレシチェンコ作曲《魔法の鏡》②



図3 ゴロヴィーン画《魔法の鏡》