

イギリス・バレエの変遷 I

——18世紀から19世紀のバレエとダンスの歴史

高橋由季子

1. はじめに

今日、世界屈指のバレエ団として一般的に挙げられるのは、フランスのパリ・オペラ座バレエ団、ロシアのマリインスキー・バレエ団やボリショイ・バレエ団、そして、イギリスのロイヤル・バレエ団などであろう。歴史あるバレエ団が名を連ねる中、イギリスには第二次世界大戦後まで王立バレエ団の組織はなかった¹⁾。ロンドンを中心とするイギリス・バレエ団史の第一歩となったのは、個人の力であり、ビジネスの力であった。つまり、イギリスでの王立バレエ団誕生の背景には、ショー・ビジネスの世界で勝ち残る力をもった芸術である必要があったのである。そして、海外から優秀なバレエダンサーをスカウトし、バレエ団としての水準を高く維持するという姿勢にもイギリスの特徴がみられる。

イギリスに王立バレエ団が誕生してからの歴史は浅いのに関わらず、今日、イギリス・バレエが世界的に高い評価を受けている点について、歴史的観点から考察することを本論文のねらいとしている。本稿では、18世

1) ロイヤル・バレエ団の前身であるニネット・ド・ヴァロワ (Dame Ninette de Valois, 1898-2001) による私設バレエ団の創立は1931年。

紀から 19 世紀のイギリスにおけるバレエとダンスの歴史に着目し、イギリス・バレエの源流を探究するとともに、「イギリス的」といわれるバレエについて考察することを目的とする。

2. バレエ史——18 世紀まで

バレエの起源とされるのは、15 世紀からあった歌と踊りのスペクタクルに舞踊を加えた一種の余興、幕間劇が 16 世紀初頭にイタリアで生まれた頃とされている。踊り手と歌い手が対話を交わすという構成で、筋をもったスペクタクル、幕間演芸のインテルメッツォ *intermezzo* である。インテルメッツォは自らが踊るのではなく、見世物として機能したためにバレエの起源とされ²⁾、その後、絵画、音楽、默劇、朗読、舞踊、馬術さえも混入するスペクタクルとなった。このスペクタクルが、1533 年にカトリヌ・ド・メディシスとアンリ 2 世が結婚するに及んで、フランスにも一気に流入し、16 世紀から 17 世紀まで政治的な祝祭宴の催しとして、自己顕示欲の表現のひとつとして、フランスでは宮廷バレエ *ballet de cour*³⁾ が大規模に上演されるようになった。

宮廷バレエは、スペクタクルの参加者と観客の線引きが曖昧であったところにも特徴があり、貴族にとってバレエとは、参加するものであり、また観覧するものでもあったため、宮廷バレエで踊るということは貴族にとって重要な意味を持っていた。貴族にとって宮廷での成功には、舞踊の技術、礼儀に適った話術、乗馬や剣術などが不可欠であった。そのため、歩き方や舞踊技術を貴族に教える舞踊教師という職が重視され、その技術は

2) 伊藤洋『宮廷バレエとバロック劇—フランス—七世紀—』早稲田大学出版部、2004 年、4 頁。

3) 宮廷バレエ最初の作品は《王妃のバレエ・コミック *Balet comique de la Royne*》(1581) といわれるのは、音楽と詩の朗読、歌唱と舞踊そして、絵画(舞台装置)の融合が初めて成功した総合的なスペクタクルで、演劇的な筋の一体化と均衡と調和に特徴があったことによる。同書、8-9 頁。

洗練されていったのである。

フランスでは、1670年にルイ14世が踊りをやめたことで⁴⁾、劇場での上演という形式へ移行した。ルイ14世が舞踊の指導の質を向上させるために1661年に王立舞踊アカデミーを創立⁵⁾、舞踊が専門家のもとなると、舞台芸術の様式が急激に変化、フランス語による悲劇的なオペラが劇場で上演された。それがトラジェディ・アン・ミュージック *Tragédie en musique* である。

ルイ15世が5歳で王位を継承した摂政時代になると、バレエは鑑賞する娯楽のひとつとなっていた。ロココ文化が花開き、悲劇的な物語が好まれなくなり、舞踊と合唱が中心で娯楽の要素の多いオペラ＝バレエ *opéra-ballet* が流行するようになる。

オペラ＝バレエは、プロローグと3～4のアントレ（幕）によって構成され、それぞれのアントレごとに登場人物や筋が異り、物語は歌や朗読によって進行する形式であった⁶⁾。

オペラ＝バレエでは、三統一の法則に縛られることのない第4の統一概念「関心の統一 *l'unité d'intérêt*」⁷⁾ がなされ、複数のアントレは「愛」などの統一テーマを持っていた。1713年には王立舞踊学校 *Le conservatoire de danse* の創設があり、女性ダンサーが活躍するようになるのもこの頃である。

4) サン＝ジュルマン＝アン＝レー城でモリエール (Molière, 1622-73) とリュリ (Jean-Baptiste [de] Lully, 1632-87) による《豪勢な恋人たち *Les Amants magnifiques*》が上演され、このバレエを最後にルイ14世は引退した。

5) パリ・オペラ座は1661年に宮廷の娯楽としてダンス指導を発展させるためにルイ14世により設立された王立舞踊アカデミーと、1669年に上演組織として発足したアカデミー・ドペラ（後に王立音楽アカデミーと改称）を発端とする（クレイン、デブラ／マックレル、ジュディス『オックスフォード バレエ ダンス事典』鈴木晶監訳、平凡社、2010年、396頁）。パリ・オペラ座の呼称は、フランスの体制に応じて変わっており、パリ・オペラ座がその時々政権の威光に関わる重要な機関であったことがわかる。

6) フランス演劇では、悲劇は歴史的英雄を描き、喜劇は同時代の風俗を描くという伝統な分類があり、音楽劇でもこの分類が確立された。

7) Cf. La Motte, Antoine Houdar de, *Œuvres complètes de Antoine Houdar de La Motte*, Genève: Slatkine, vol. 1, 1970, pp. 390-392.

舞踊の技術重視でテーマ性が希薄という娯楽性に富んだオペラ＝バレエに異を唱え、筋立てのある舞踊の必然性を説く運動が各地で起こるようになっていた。それがバレエ・ダクシオンである。バレエ・ダクシオンが目指したのは、筋 action を優勢としたバレエの演劇化で、行為 action であるステップや身振りは、登場人物の内面を描写し、筋を進行するために用いられるべきであるとし、音楽、衣装、背景、照明など舞台環境すべてが調和した「バレエ」を目標としていた。

今日、バレエ・ダクシオンの創設者として認識されているのが、フランス人舞踊・振付家・理論家のジャン＝ジョルジュ・ノヴェール (Jean-Georges Noverre, 1727-1810) である。彼が著書『舞踊とバレエについての手紙 *Lettres sur la danse et sur les ballets*』(1760) でバレエ・ダクシオンの理論を体系化し、ヨーロッパ中で出版したことで、後世にその名を刻んだのであるが、バレエ・ダクシオンというバレエの演劇化運動はヨーロッパ各地で起こっていたため、ノヴェールひとりの功績に帰されるのを非難した舞踊家がいた。それがイタリア人舞踊・振付家ガスパロ・アンジョリーニ (Gaspares Angiolini, 1731-1803) である。

アンジョリーニは、オーストリア人舞踊・振付家ヒルファーディング (Franz Anton Christoph Hilverding van Wewen, 1710-68) の弟子で、著書『パントマイム・バレエに関して、ガスパロ・アンジョリーニよりノヴェール氏への手紙 *Lettere di Gasparo Angiolini à Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*』(1773) でノヴェールの行いを批判した。パントマイムによって筋を語るという試みは師ヒルファーディングによって始められたもので、彼の功績によって「舞踊は筋のなかに意味づけられるようになり、新しく生まれ変わった」⁸⁾とアンジョリーニは述べている。

アンジョリーニによれば、ヒルファーディングによる試みは、1742年に「アルレッキーノやプルチネッラ、ジャングルゴロなど」のパ・ド・ド

8) 清水英夫「物語としてのバレエ、記号としてのパ・ガスパロ・アンジョリーニの舞踊観」『舞踊学』31号、34-47頁、舞踊学会、2008年、35頁。

ゥを「小麦の脱穀人や炭焼き人、ハンガリーのジプシー、チロル人、モラヴィア人などの自然な人物に替え […] これらの人物の状態に合った小さな行為 (azione) を伴って上演された」⁹⁾。

つまり、ノヴェールが当時のパリ・オペラ座の首席ダンサー、ルイ・デュプレ (Louis Dupre, 1690-1774) に師事し、その関係で、1743年6月8日にフォア・サン・ローランにてヴォードヴィル《村の鶏 *Le coq du village*》でデビューした頃に¹⁰⁾、ヒルファーディングは演劇的バレエの演出を行っていたことになる。

ウィーンでは1740年代から1750年代にかけてはフランツ・ヒルファーディングが、1760年代初頭には弟子のアンジョリーニとグルックが共同制作した振付に観客は喝采を送り¹¹⁾、ノヴェールもヨーロッパ各国で公演を行い、キャリアをあげていったため、18世紀半ばから後半にかけて、バレエ・ダクシオンが「バレエ」形式の主流となっていたのである。

3. イギリス・ダンス史

3-1. カントリーダンス

近世ヨーロッパに誕生した歩き方や舞踊技術を貴族に教える初期の舞踊教師は、高等教育を受け古典にも精通しており、弟子たちを知的にも社会的にも洗練させることを目的としていた。のちに中級・下級貴族やブルジョワ向けに教養を教える教師としての役割を担うようになり、ロンドンでは舞踊学校が急増し、1533年に舞踊学校の創設を抑制する法案が通過したほどであった¹²⁾。

イギリスでは、ルネサンス期に流入してきたダンスの影響を受け、カン

9) 同論文、34-35頁。 […] 中略。

10) Cohen, Selma Jeanne, *International encyclopedia of dance*, a project of Dance Perspectives Foundation, New York, Oxford University Press, 1998-2004, vol. 4, p. 694.

11) *Ibid.*, vol. 4, p. 696.

12) ジョナス、ジェラルド『世界のダンス』田中祥子他訳、大修館書店、2000年、122頁。

トリーダンス Country Dance が階級を問わず踊られていた。カントリーダンスとは、イギリス諸島やフランス、その他の大陸諸国で昔から人気のあった娯楽のひとつで、通常は野外で、冬の寒い時期は人のいない大きな建物を使って行われ、あらゆる年齢の人々が陽気に参加していたという¹³⁾。そのカントリーダンスが 15 世紀に宮廷舞踊に影響を与え始め、エリザベス 1 世の宮廷でいっそう流行した。

宗教革命後のイギリスでは、清教徒牧師が男女混合のダンスを「乱交の踊り」と呼んだように¹⁴⁾、カントリーダンスは罪深いものとみなされた。舞踊には悪魔の策略が秘められているという、宗教上の信念が蔓延ったのである¹⁵⁾。

The English Dancing Master :

O R,

Plaine and easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to each Dance.



L O N D O N,

Printed by *Thomas Harper*, and are to be sold by *John Playford*, at his Shop in the Inner Temple neere the Church doore. 1651.

16)

13) Cf., Howe, Elias (assisted several eminent professors of dancing), *Howe's Complete Ball-room Hand Book: Containing Upwards of Three Hundred Dances, Including All the Latest and Most Fashionable Dances, Waltz, Polka, Mazurka ... : with Elegant Illustrations, and Full Explanation and Every Variety of the Latest and Most Approved Figures, and Deportment and Calls for the Different Changes, and Rules on Deportment and the Toilet, and the Etiquette of Dancing*, Boston, New York, and Philadelphia, Ditson & Co., Rare Book Collection Class GV1751 Book, 1858.

14) ジョナス、前掲書、122 頁。

1651年、ジョン・プレイフォード (John Playford, 1623-86) は、オリバー・クロムウェルの厳格な清教徒統治の時代に、カントリーダンスの教則本を出版した。この頃のカントリーダンスとは、男女がグループになって対面し、男女のペアが順番にパートナーを交換していき、グループの全員が当たるようにする集団舞踊で、踊る順序は身分の高い者から順番に踊っていくのが通例であった。男女の間で楽器を奏でながら彼らを指導するキューピッドが描かれている教則本の表紙 (図版参照) から読み取れることは、男女が礼儀や舞踊作法を重視した上で、互いの身体を交錯させる踊りであったと理解できる。

イギリス宮廷で踊られたカントリーダンスは、より洗練させる方向へと発展していった。カントリーダンスはフランスにもコントルダンスとして紹介されて流行し、ダンスのステップは、現在でもバロック・ダンス、ベル・ダンスとして舞踊譜に残っている。

ダンスの中でも、男女が接触しながら踊るワルツへの偏見は大きく、ワルツを好んだヴィクトリア女王の時代が到来するまで、舞踊は道徳的に良いものとはみなされていなかった。こうした考え方がプロダンサーの育成にブレーキをかけ、舞踊学校が国の庇護のもとに創設されなかった理由のひとつとして考えられる。

3-2. ジョン・ウィーヴァー

ヒルファーディングがバレエの演劇化を実践する前、イギリスではパントマイムで演じる舞踊劇が始まっていた。ジョン・ウィーヴァー (John Weaver, 1673-1760) は、舞踊とパントマイムによる劇的作品を目指し、

15) フォンティーン、マゴ『The Magic Dance——バレエの魅力』湯河京子訳、新書館、1986年、345頁。

16) John Playford, The English Dancing Master, 1651. <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%80%E3%83%B3%E3%82%B7%E3%83%B3%E3%82%B0%E3%83%BB%E3%83%9E%E3%82%B9%E3%82%BF%E3%83%BC#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:TheDancingMaster-1stEd-TitlePage.png> (最終閲覧日 2023/9/29)

その実現に向けて尽力したのである。

ウィーヴァーはシュルーズベリーで生まれ、舞踊家の父のもとで研鑽を積み、グラマースクールで高い教育を受けて舞踊教師となった。1700年にロンドンに出てきたウィーヴァーは、イングリッシュ・スタイルのダンスに感銘を受け¹⁷⁾、このダンスを地方に広めようと、ファイエ (Raoul-Auger Feuillet, 1660?-1710) の『コレグラフィ、あるいは人物、図形、指示記号による舞踊記譜法 *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*』(1701) を英語に翻訳し、『舞踊記譜法 *Orchesography*』(1706) として出版した。この翻訳のおかげで、イギリス全土で舞踊の統一規格が推進され、イギリスの舞踊教師の地位がさらに向上した¹⁸⁾。

加えて、『舞踊記譜法』の音楽部門を拡張した『舞踊における時間と拍子についての小論考 *A Small Treatise of Time and Cadence in Dancing*』(1706) を出版、さらに、『舞踊史へのエッセイ *An Essay towards an History of Dancing*』(1712) でウィーヴァーは、さまざまな資料から古代の伝統から18世紀までの舞踊の歴史を記録し、表現手段や社会的達成象徴としての舞踊の重要性を主張、古典のパントマイムや踊り手たちの功績を賞賛した。そして、『ダンスに関する解剖学的・機械的講義 *Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing*』(1721) では、舞踊の身体的側面について執筆し、身体を表現媒体として使用するためには人体解剖学を理解する必要があることを強調した。また、1728年には、1712年のエッセイの一部をより大衆向けに改訂した『マイムとパントマイムの歴史 *The History of the Mimes and Pantomimes*』を出版した。ウィーヴァーの執筆活動は、イギリスにおける舞踊理論を体系化し、また舞踊を芸術表現方法として確立するのに貢献したのである。

ウィーヴァーは、舞踊が芸術としての地位を獲得し、演劇に匹敵する立

17) フォンティーン、前掲書、347頁。

18) 同書、347頁。

派なライバルとなることを望んでいた。「踊り手は、自分の役柄の感情表現をすることが大切なことであるし、バレエは言葉なしでストーリーを展開させなくてはならない。男性と女性の動きのスタイルは異なっているべきである。バレエの音楽は、踊りの場とマイムの場面との違いを考慮すべきである。衣裳は史実に忠実であるべきだ」¹⁹⁾ と、革新的な「バレエ」の可能性を示唆したのである。

ウィーヴァーはロンドンに出てきた時から、舞踊とマイムのみでストーリーが展開していくような作品を創作し、振付家として活動していた。《酒場の詐欺師たち *The Tavern Bilkers*》(1702/03) と題された最初の作品は、イギリス初のパントマイム・バレエといわれており、イタリアのコンメディア・デッラルテの登場人物による道化芝居といった趣のものであった。

ウィーヴァー自身は《酒場の詐欺師たち》の出来に、必ずしも満足していなかったようであるが、「舞台、ストーリーが、舞踊と行動や身振りのみによって展開されるイギリスで最初のエンターテインメント」²⁰⁾ と述べている。当時、舞踊は一般的に娯楽の一形態と考えられていたが、ウィーヴァーは舞踊を娯楽以上のものと捉えており、新機軸を打ち出す意図があったことを明確にしている²¹⁾。

ウィーヴァーは、古典文学への関心とパントマイムやイギリスの演劇を特徴づけるドラマを融合させた作品《マースとヴィーナスの恋 *The Loves of Mars and Venus*》を1717年3月2日にドルリー・レーン劇場 Theatre Royal, Drury Lane で上演した。古代の芸術を復活させようとする彼の試みは、18世紀のイギリスの新古典主義精神とうまく合致していた。この作品は、登場人物たちの心的反応が言葉の助けを借りることな

19) 同書、347頁。

20) 鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』平凡社、2012年、27頁。第2章「バレエ・ダクシオンの誕生」を執筆した森立子は Weaver, John, *The History of the Mimes and Pantomimes* (1728), p. 45. を引用している。

21) 同書、26-27頁。

く、舞踊とパントマイム、身振りや顔の表情などによって演じられた²²⁾。この作品は実験的な性格を持っていたため、台本も同時に出版され、舞踊劇として正式な台本が出版された。ウィーヴァーは慣れない手法で苦勞したダンサーたちを勞いながらも、ダンサーたちは思うような動きができなかったとも述懐している²³⁾。

ウィーヴァーは、《マースとヴィーナスの恋》の成功に続いて、《オルフェウスとエウリュディケ *Orpheus and Eurydice*》(1718) を発表した。1728 年から 29 年にかけてプロデューサー兼ダンサーとしてドルリー・レーン劇場で活動し、そして、古代神話と舞踊の物語性を探求し続けたウィーヴァーは《パリスの審判 *The Judgement of Paris*》(1733) を最後に舞台から離れた。商業的な圧力と観客の嗜好の変化により、ウィーヴァーの晩年の作品は「動き」のみを表現手段とすることはなかった。その代わりに限られた範囲ではあったが、歌や朗誦を取り入れたのである。

ウィーヴァーは、当時流行していた技術的なダンスを披露するのではなく、筋立てや演技に焦点を当てた作品を得意とし、人間の風俗や感情を表現し、物語を身振りやパントマイムで伝える「バレエ」を創作しようと努めた。こうして彼の作品はバレエ・ダクシヨンの先駆となり、ウィーヴァーによるパントマイムと感情表現の手法はノヴェールやガスパロ・アンジョリーニなど、その後の振付家たちに大きな影響を与えたと考えられる。

3-3. イギリス巡業

次に、ウィーヴァーだけでなく、18 世紀後半のロンドンという都市やイギリスが大陸の舞踊家たちに与えた影響を検討することで、「イギリス的」と称される特徴を考えてみたい。

22) 同書、27 頁。ウィーヴァーの試みはこの時代にあって画期的なものであったが、こうした新たな作品の創作を模索する動きがヨーロッパ各地で起こりつつあったと見るべき、と森は述べている。

23) フォンティーン、前掲書、347 頁。

ノヴェールは 1781 年にパリ・オペラ座を辞めてから、ロンドンへと戻ってキングズ劇場 King's Theatre²⁴⁾での仕事を開始した。演出全体に自然さを求めたノヴェールは、登場人物と同化できる天与の才を持ち、言葉の壁を超えるほどの身振りや表情や視線で説得することができて、シェイクスピア俳優として高い評価を受けていたディヴィッド・ギャリック (David Garrick, 1717-1779) の自然な演技をモデルとしていた。ノヴェールはイギリスの演劇的な表現方法を高く評価していたと考えられる。

時代考証のなされたバレエ衣装の採用を望んでいたノヴェールが、衣装革命を起こしたとして賞賛したダンサーにマリー・サレ (Marie Sallé, 1707-56) がいる。サレは 1734 年にロンドンのコヴェント・ガーデン Covent Garden で上演した《ピグマリオン *Pygmalion*》にて、ギリシャの寓話を基にしたこの作品を時代考証のままに、髪をゆるくおろし、頭には飾りひとつつけず、ギリシャの彫像のようなモスリンのシンプルなドレスで登場した。この作品は大きなスキャンダルとなったが、実験的、先進的な作品を発表できるという土壌をロンドンが持っていたことの証明に他ならない。

18 世紀後半から 19 世紀中葉まで、イギリスは産業革命の先頭に立つことによって、世界の工業生産力の中で大きな地位を占めることとなり、大英帝国としての繁栄の時期を迎える。つまりフランス人ダンサーにとっては、フランス革命後の不安定な時期をイギリスでの巡業に充てることで、安全と安定した収入源を得られる良い機会となっていたと推測できる。

例えば、パリ・オペラ座のダンサー、テオドール嬢 (Mademoiselle

24) 1705 年クイーンズ劇場 Queen's Theatre として設立。ロンドンでは、音楽を伴わない演劇は二つの特許劇場以外では禁止されていたため、すぐにオペラ・ハウスとなった。1714 年にアン女王が死去してジョージ 1 世が即位するとキングズ劇場と改名。1837 年にヴィクトリア女王が即位するとハー・マジェスティーズ劇場 Her Majesty's Theatre に変更された。ヴィクトリア女王没後の 1901 年にヒズ・マジェスティーズ劇場 His Majesty's Theatre に変更されたが、1952 年のエリザベス 2 世の即位後はハー・マジェスティーズ劇場に戻され、2023 年 5 月 6 日、国王チャールズ 3 世の即位に伴って劇場の名前は再びヒズ・マジェスティーズ劇場となっている。なお本論ではその当時の名称を採用している。

Théodore, 1759?-99?) はロンドンを気に入り、長期にわたって滞在したため、パリ・オペラ座との契約不履行で投獄されるほどであった²⁵⁾。パリ・オペラ座において大きな影響力をもったダンサー、マリー＝マドレーヌ・ギマルル (Marie-Madeline Guimard, 1743 受洗-1816) もフランス革命から逃れるためにロンドンに渡り、新たなファンを獲得した。ノヴェールに師事していたシャルル・ルピック (Charles LePicq, 1744/1749?-1806) は、サントペテルブルクに渡る前に、ロンドンのキングズ劇場で1783年にバレエ・マスターに就任している²⁶⁾。「舞踊の神」といわれたオーギュスト・ヴェストリス (Auguste Vestris, 1760-1842) は1780年からキングズ劇場で10年以上断続的に踊っている²⁷⁾。マリー・タリオーニ (Marie Taglioni, 1804-84)²⁸⁾ が師事したクーロン (Jean-François Coulon 1764-1836) もロンドンで活躍した。

このように、巡業としてロンドンで活動するダンサー、振付家は絶えることはなく、バレエの中心とされたフランスで人気のあったダンサーは、ロンドンに頻繁に行き来して活躍したことで、ロンドンのバレエは常に高い水準を保っていた。その上、保守的な「王立」バレエ団がないことにより、ロンドンの劇場は実験的な演出を試す場として、先進的な発表の場として機能していたと考えられる。

25) クレイン他、前掲書、315-316頁。同年、振付家でメートル・ド・バレエであった夫ドーベルヴァルと共にパリ・オペラ座からボルドーの大劇場に移籍。テオドール嬢は、現存する最古のバレエといわれる《ラ・フィユ・マル・ガルデ *La Fille mal gardée*》(1789) のヒロイン、リーズ役を初演で踊る。

26) 同書、589頁。

27) 同書、72頁。

28) ロマンティック・バレエを代表するダンサー。マリーの父フィリッポ (Filippo Taglioni, 1777-1871) は、当時、離れ業のような扱いであったボワント技法に天上を目指す飛翔のイメージを重ね、マリーにボアント技法をたたき込み、この技法中心の振付を行った。マリーのバレエの特徴はボアントをひとつの技として作品のなかにさりげなく取り入れ、ボアントを演出効果のひとつとして確立させたことにある。

4. イギリスにおけるロマンティック・バレエ

18世紀の劇的バレエとロマンティック・バレエの間には、明確な主題の転換がある。主題については、「複雑なドラマや風俗喜劇はバレエにふさわしいテーマではなく、成功の鍵は、物語から自然にダンスが展開するような単純な話」²⁹⁾に変更された。「人間と精霊との愛は現実の世界では成熟されないというテーマは、その後、無数のバレエ作品の原型」³⁰⁾となっていくのである。

ロマンティック・バレエとは、ロマン主義の特徴である夢幻への憧憬や妖精信仰、異国趣味などを混ぜ合わせたテーマを持ったバレエで、夢幻の世界観を表現した舞台が大人気を博した。フランスにおけるロマンティック・バレエとは、1831年にルイ・ヴェロン (Louis-Désiré Véron, 1798–1867) がパリ・オペラ座の新総裁として就任した際に、女性中心のスターシステムを柱として確立した「バレエ」のことを指すのだが、ロマン主義の特徴を取り入れた作品は、プレ・ロマンティック・バレエにおいてもすでにみられていた。

その特徴とは、題材が庶民の生活であること、異国・地方色に溢れた雰囲気があること、超自然的幻想があることであった。ロマンティック・バレエの形式から、第1幕で現実世界を、第2幕で非現実世界を表現するという対比構造の特徴が追加されたのである。

フランスでロマンティック・バレエが開花する前に、夢幻世界観を表現する先進的な舞台を初めて上演したのはイギリスであった。ノヴェールやジャン・ドーベルヴァル (Jean Dauberval, 1742–1806)³¹⁾ に師事し、ギ

29) ゲスト、アイヴァ『パリ・オペラ座バレエ』鈴木晶訳、平凡社、2014年、83頁。

30) 同書、88頁。

31) フランスのダンサー、振付家、メートル・ド・バレエ。バレエ学校でノヴェールに師事。1761年パリ・オペラ座入団。63年ブルミエ・ダンスール・ドゥミ・キャラクター、73年ブルミエ・ダンスール・ノーブル。同年、次席メートル・ド・バレエに任命、マクシミア

メールのパートナーであったシャルル＝ルイ・ディドロ (Charles-Louis Didelot, 1767-1837) は、ロンドンのキングズ劇場の最新の舞台装置を駆使し、ダンサーたちをワイヤーで吊って空中飛行させる作品《フロールとゼフィール *Flore et Zéphire*》(1796, キングズ劇場、1815, パリ・オペラ座)³²⁾ を上演した。天上世界を目指す飛翔の美を表現するために、ワイヤーの補助によって女性ダンサーに爪先立ちで踊らせたことで、ディドロはロマンティック・バレエの先駆となる作品を作ったのである。

1826年から1830年の間に、ロンドンでキングズ劇場のソリスト及び振付家を務めたカルロ・ブラジス (Carlo Blasis, 1797-1878) は、ノヴェールのバレエ理論を学び、ドーベルヴァルに師事、その後パリでピエール・ガルデル (Pierre Gardes, 1758-1840)³³⁾ の教えを受け、1818年にはミラノ・スカラ座の所属となったダンサーで、彼は各都市にバレエ教師として招かれ、イタリア・バレエの普及に努めた。1820年にミラノで発行された舞踊技法『舞踊芸術の基礎・理論・実践 *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*』に続き、ブラジスは1828年に『テルプシコレの法典 *The Code of Terpsichore*』をロンドンで発表した。今日なお用いられている古典的語彙の多くは彼に負うものであり、ブラジスがロンドンで二冊目の理論書を発刊したことは、ロンドンで舞踊技法が注目されていた証拠ともいえよう。

ン・ガルデル (Maximilien Gardes, 1741-87) の補佐を務めた。バレエ・ダクシオン理論の影響を受け、一般民衆を主題とするバレエを創作した最初の振付家のうちの一人で、《ラ・フィユ・マル・ガルデ》(1789 初演：初演時のタイトルは《藁のバレエ、あるいは、善と悪とは紙一重 *Le Ballet de la Paille, ou Il n'est pas du Mal au Bien*》(当時の振付・音楽は失われている) が有名である。クレイン他、前掲書、337 頁。

32) 《フロールとゼフィール》は恋愛と酒を謳う抒情的な作品で、伝統的な小規模形式だったが、豊かな想像力が評価されてヨーロッパ中で人気を博した。ゲスト、前掲書、72 頁。

33) 兄マクシミリアン、弟ピエールは兄弟で、フランスのダンサー、振付家、メートル・ド・バレエ。マクシミリアンは1773年にジャン・ドーベルヴァルと共にメートル・ド・バレエに就任。バレエ・ダクシオンの熱烈な擁護者。ピエールは1787年に兄の後を継いでメートル・ド・バレエに就任。振付家として多作で、テーマの選択でしばしば観客に衝撃を与え、聖書に題材を求めずらした。ピエールは、観客は物語に劣らず視覚的效果に反応するとして振付し、人気を博した。クレイン他、前掲書、128-129 頁。

フランスでロマンティック・バレエが人気を博したのは、女性スターダンサーを主演とする女性中心の舞台にあった。妖精の化身として舞台に現れ、観客を陶醉させた代表的なスターダンサーをまとめてみる。

初のロマンティック・バレエ作品《ラ・シルフィード *La Sylphide*》(1832)³⁴⁾の主演ダンサー、マリー・タリオーニは、1831年から6年間、年俸 30,000 フラン³⁵⁾という破格のギャラでパリ・オペラ座と契約していた。彼女はヨーロッパ各地を巡業し、1832年にはロンドンでギルギール・ド・ヴォワザン伯爵と結婚³⁶⁾、晩年には、経済的な問題でロンドンへ移り、1871年から1880年までバレエ教師として生計をたてていたように、イギリスと縁の深いダンサーである。

ヴェロンによって、タリオーニのライバルとして仕立て上げられたファニー・エルスラー (Fanny Elssler, 1810-84) は、ヨーロッパ各地でデビューした後、1840年までパリ・オペラ座に、その後はアメリカ・ハバナ巡業後にヨーロッパに戻って各都市で踊った。エルスラーは官能的で情緒のある踊りを得意としており、パリ・オペラ座では、タリオーニの存在とそのファンによって、エルスラーの妖精役は不評をかったが、ロンドンで初めて《ジゼル *Giselle*》³⁷⁾を踊り、高い評価を受けた。

34) 全2幕、主演マリー・タリオーニ、振付フィリップ・タリオーニ、台本ヌリ (Adolphe Nourrit, 1802-39)。ラミ (Eugène Lami, 1800-90) によってデザインされた白い衣装が特徴的で、白いバレエ *ballet blanc* の代表作のひとつ。バレエ単独作品として、ロマンティック・バレエ最初の作品といわれている。現在まで継承されている振付はオーギュスト・ブルノンヴィル (August Bournonville, 1805-79) による 1836 年上演の改訂版である。

35) 当時1フランは1000円位。鹿島茂『19世紀パリ・イマジネール 馬車が買いたい!』白水社、1990年参照。

36) ただし、3年後に離婚している。クレイン他、前掲書、283頁。

37) ロマンティック・バレエの代表作品である《ジゼル》(初演時の題名は《ジゼル、またはウィリたち *Giselle, ou Les Wilis*》、初演 1841 年 6 月 28 日パリ・オペラ座、全2幕、主演グリジ、振付コラーリ (Jean Coralli, 1779-1854) とペロー、音楽アダン (Adolphe-Charles Adam, 1803-56)、台本ゴーチエとサン＝ジョルジュ) は、音楽の大部分、振付もかなりの部分が残されており、今日でも頻繁に再演されている。台本執筆については、ゴーチエかサン＝ジョルジュのどちらがどのくらいの割合で執筆したのかという議論がある。セルジュ・リファールは舞台芸術に精通した台本のため、ゴーチエ原案、台本サン＝ジョルジュと示している (Cf., Lifar, Serge, *Giselle : apothéose du ballet romantique*, Paris, Albin Michel, 1942)。

セルジュ・リファール (Serge Lifar, 1905-86)³⁸⁾ がタリオーニとエラスラーを超えるダンサーと称した³⁹⁾ カルロッタ・グリジ (Carlotta Grisi, 1819-99) は、ジュール・ペロー (Jules-Joseph Perrot, 1810-92) が教師として、また公私どものパートナー⁴⁰⁾ として支え、ヨーロッパ各都市を巡業し、1840年にルネサンス座 Théâtre de la Renaissance でのオペラ《ジンガロ *Zingaro*》でパリでのデビューを果たした。1841年にパリ・オペラ座に入団し、6月28日に代表作《ジゼル》(1841)でトップダンサーとして大成功をおさめた。グリジはこの成功によって好待遇(1849年まで第一舞踊手の地位に就いた)を受けたが、内縁の夫であるペローは評価されなかった。そのため、それぞれ別々の地を活動拠点とするようになる、ふたりの仲も変化し、1842年には私的なパートナーを解消するようになるが、グリジは1842年のロンドンでの《ジゼル》初演から51年まで、休暇の時には定期的にロンドン公演を行っていた。

このように、ロマンティック・バレエの代表といえる三人のスターダンサーが、定期的にロンドンで公演を行っていたことは、出演者の水準においてはパリと同等の公演が行われていたといえるだろう。

一方で、フランスでの男性ダンサーは、男性客によって女性ダンサーを見る妨げとみなされ、新聞などのメディアで酷評されたことで、彼らの価値は低められていた。パリ・オペラ座のバレエとは、男性経営陣による男

38) ロシア・フランスのダンサー、振付家、監督、著述家で、20世紀フランス・バレエの再興に大きな貢献をした。キエフでニジンスカに師事(1921-23)、1923年ディアギレフのバレエ・リュスでデビュー、著しくエキゾチックな風貌、演劇的な豊かさ、芸術に対する限りのない献身により、同時代のヨーロッパにおける傑出した男性ダンサーとして頭角を表し、ソリスト(1924)、次いでブルミエ・ダンスール(1925)となる。ディアギレフの死後、リファールはパリ・オペラ座に招かれて、初めブルミエ・ダンスールに、その後、エトワール、振付家、監督に就任。ほとんど瀕死状態だったカンパニーを立て直し、技術的な水準(特に男性)を向上させ、《ジゼル》のような古典作品を復活上演した。リファールが主役を踊ったバレエは、ほとんどが物語のある作品であり、古典を基礎としつつ、喜劇と悲劇の幅広くカバーした。クレイン他、前掲書、582-583頁。

39) Serge Lifar, *Carlotta Grisi*, Paris, Albin Michel, 1941, pp. 55-56.

40) 1836年8月30日、パリのフランセーズ座での公演において、ペロー夫人として登場している。Cohen, *op. cit.*, vol. 5, p. 135.

性客のための女性観賞を目的とした「バレエ」であった。その結果、経営陣に入れなかった優秀な男性ダンサーが海外に流出し、バレエ全体の質は低下した。また、男性教師不足で男性ダンサーの育成も困難となり、フランスのロマンティック・バレエは衰微していくことになるのだが、イギリスは活躍の場を求める男性ダンサーを受け入れたことで、イギリス・バレエはロマンティック・バレエ期に大きな発展をしたのである。

5. ジュール・ペローの功績

ジュール・ペローは、ロマンティック・バレエを代表する振付家として知られる人物である。パリに上京してオーギュスト・ヴェストリスに師事、1830年にはキングズ劇場のファースト・ソリストとなり、パリ・オペラ座でもデビュー、ロンドンとパリを行き来して活躍した。パリ・オペラ座ではマリー・タリオーニのパートナーとなったが、契約更新時に好条件が提示されず、3年でパリ・オペラ座を去った。ボルドー、ロンドン、ナポリで踊り、ナポリで1834年にカルロッタ・グリジと出会い、内縁の夫となるのは前述した通りである。

パリ・オペラ座でのペローの評価は低いものであった。1841年にパリ・オペラ座初演《ジゼル》の振付は当時のメートル・ド・バレエであったジャン・コラーリ⁴¹⁾とされており、ペローはコラーリから妻グリジのための作品《ジゼル》の振付をアレンジする許可だけ与えられ、感謝も手数料もパリ・オペラ座からないままに、ペローが関与したことも公表されなかった⁴²⁾。

41) イタリア・フランスのダンサー、振付家。《ジゼル》の共同振付家。コラーリは1831年から1850年に引退するまで、メートル・ド・バレエの地位に留まり、ロマンティック・バレエ全盛期を目の当たりにした人物である。

42) セルジュ・リファールの提案により、オペラ座が製作者の一人としてペローを公式に認めたのは、かなり後になってからである。ペローはフランス国外で《ジゼル》の振付に手を入れ、上演した。サンクトペテルブルクで行った決定版の振付をマリウス・プティパが再修正を施した振付が、現在の《ジゼル》の基礎となっている。ゲスト、前掲書、98頁。

1842年以降、ペローはロンドンのハー・マジェスティーズ劇場を拠点として創作活動を行った。1842年はロンドンで首席ダンサーや公式振付家として活躍していたデシェイ (André-Jean-Jacques Deshayes, 1777-1846)⁴³⁾ のアシスタントを行い、1843年から48年まで首席バレエ・マスターとなったペローはイギリスで代表作を次々と創作していく。その後は1848年にはミラノ・スカラ座で振付家を、次いでサンクトペテルブルクに渡って1851年から58年までバレエ・マスターを務めた。文末に載せた「ペローの振付作品一覧表」からもわかるように、ペローがハー・マジェスティーズ劇場を拠点に創作活動に励んだ時期が振付家として最も重要な時期であり、そこには、ハー・マジェスティーズ劇場支配人、ベンジャミン・ラムリー (Benjamin Lumley, 1811-75) の協力が重大であった。

1842年にハー・マジェスティーズ劇場の支配人となったラムリーは、カナダで財を成したユダヤ人商人の息子で、もともとは事務弁護士の仕事をしており、その当時のキングズ劇場の支配人で、財政難に苦しんでいたピエール・フランソワ・ラポルト (Pierre François Laporte, ?-1841) に法的助言を与え、ラポルトから劇場の財政を監督するよう命じられた。1841年にラポルトが急死したため、ラムリーが後任として引き継いだのである。

ラムリーは、バレエの人気の観客の間で高まっていることなど、大衆の嗜好の動向にも注意を払っていた。過去の歴代支配人たちは、4、5カ月のシーズン中に貴族たちが季節ごとに支払う前払い金と毎晩の興行収入からの回収金では運営が厳しくなり、資金難に陥っていたが⁴⁴⁾、ラムリー

43) フランスのダンサー、振付家。振付家で舞踊教師のジャック・フランソワ・デシェイの息子としてパリに生まれ、1788年からパリ・オペラ座バレエ学校で学ぶ。1794年からパリ・オペラ座のダンサーとなり、ピエール・ガルデルの下で踊る。1802年にパリ・オペラ座を去り、ヨーロッパ各都市でトップダンサーとして巡業した後、ロンドンのキングズ劇場の首席ダンサーとなる。Bremsler, Martha (Ed.), *International dictionary of ballet*, Detroit, St. James Press, 1993, p. 370.

44) Guest, Ivor, *Jules Perrot : master of the romantic ballet*, New York, Dance Horizons, 1984, p. 78

はその手腕によって成功をおさめていった。ラムリーによってロンドンのロマンティック・バレエが高水準に達したばかりか、ロマンティック・バレエの源流であるパリ・オペラ座をも凌駕することに成功して行くのである。

ラムリーは新しいシーズンを《ジゼル》で幕を開けたいと考えていた。《ジゼル》の芸術的な質の高さ、その商業的な価値を鋭敏に見抜いた上で、ペローとグリジのふたりの協力が《ジゼル》の成功に不可欠な要素であることに気づいていたラムリーは、彼らを起用した。グリジはパリ・オペラ座との契約休暇期間の全日程に渡って出演、ペローはバレエ・マスターとしても起用され、《ジゼル》の演出を任された。

ペローはデシェイの協力を得て、シーズン開幕の夜に《ジゼル》を上演することになった。《ジゼル》を振り付けたとされるコラーリがいないことで、ペローはより自由に演出の変更を提案できるようになった。ロンドン版は、コラーリ演出を参考にした改訂版の演出となったのである。

《ジゼル》は大成功を収めたが、グリジへの評価はパリ・オペラ座のそれとは少し異なっていた。第1幕、主人公ジゼルが恋人である不実な貴族アルブレヒトの正体を知り、発狂して死んでしまう〈狂気の場面〉の評価については、グリジが演劇的表現の得意なダンサーでなかったためか、第2幕の賛辞に比べると、その評価は低かった。その一方で、ペローはダンスとパントマイムの融合させた役作りで高い評価を受けたのである⁴⁵⁾。

ペローは1843年に《ジゼル》で再びロンドンの観客に挑戦した。演劇的な表現を得意とし、ロンドンで高く評価されていたエルスラーによる《ジゼル》の上演である。当時ロンドンに拠点を移していたペローの指導を受けたエルスラーは、ジゼル役に演劇的な新しい解釈を加えた。

エルスラーに新しい解釈ができたのは、アメリカへ巡業中でグリジの《ジゼル》の上演を観ていなかったことも大きい。1843年3月30日、《ジ

45) *Ibid.*, p. 81

ゼル》でエルスラーが初めて主人公を演じたとき、観客はその迫力に圧倒された。エルスラーの解釈はバレエの重点を第1幕に移すことで、グリジとは異なるバランスを作品全体にもたらししたのである。

〈狂気の場面〉では、エルスラーは村娘ジゼルに情熱を吹き込んだ。喜びで輝いていた顔が、裏切られた瞬間、深い悲しみで硬直する絶望の演技を見事に演じ、第1幕の重要性を強調した。第2幕では、恋人を破滅に導く精霊ウィリの宿命に耐えられず、彼を魅惑的なパ・ド・ドゥに誘惑しながらも彼の破滅的な運命に絶望するという解釈を加えた。憂鬱で儂い妖精を演じたグリジとは異なり、エルスラーの踊りは、彼女以外にはできないような力強さと技巧の粋を集めた素晴らしいステップと称されたのである⁴⁶⁾。このように、ペローへの高評価、そしてグリジとエルスラーの評価の違いから、イギリスの観客に好まれる傾向とは、演劇的な表現ができるダンサーによるバレエといえるだろう。

その後も、ペロー振付による《アロマ、あるいは火の娘 *Alma, ou La Pille du feu*》(1842)、《オンディーヌ、あるいはラ・ナイアード *Ondine ou la Nayade*》(1843)などの劇的な作品は、物語にダンスを組み込んだ構成が高く評価された。ペローは、《オンディーヌ》をレオポルド・ロベール (Louis Léopold Robert, 1794-1835) の絵画《ナポリ近郊、マドンナ・デラルコの祭りからの帰還 *Le retour de la fête de la Madone de l'Arc, près de Naples*》(1827) だと一目でわかるように表現し⁴⁷⁾、カスタネットやタンバリンのリズムから〈タランテラ〉の踊りへと連続するような振付を行った。絵画を理想とする表現方法はバレエ・ダクシオンを踏襲しているが、バレエ・ダクシオンがパントマイムで物語進行を行っていたのに対し、ペローはダンスでその物語性をも表現したのである。

46) *Ibid.*, pp. 94-95.

47) *Ibid.*, p. 102



48)

ペローは1843年頃から作曲家プーニ（Cesare Pugni, 1802-70）との関係を築いており、1844年のシーズンの演目として、代表作である《エスメラルダ *La Esmeralda*》⁴⁹⁾ を創作した。

当初、ラムリーが新しいテーマとして、ユゴー（Victor-Marie Hugo, 1802-85）の小説『ノートルダム・ド・パリ *Notre-Dame de Paris*』（1831）をペローに提示した際には、ペローは難色を示していたが、ラムリーの度重なる説得によってペローが意見を変え⁵⁰⁾、新しいバレエ作品が生まれた。バレエは舞踊劇として構想され、小説の広大な物語をバレエのために単純化し、上演時間が1時間強となるように構成されたのである⁵¹⁾。

48) *Le retour de la fête de la Madone de l'Arc, près de Naples*. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Le_Retour_de_la_f%C3%AAte_de_la_Madone_de_l%27Arc%2C_pr%C3%A8s_de_Naples_-_L%C3%A9opold_Robert_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre_Peintures_INV_7664.jpg (最終閲覧日 2023/10/13)

49) 全3幕のバレエ。台本・振付ペロー、音楽プーニ、美術 w. グリーヴ、衣装コペール夫人。初演1844年3月9日ハー・マジェスティーズ劇場。主演グリジ、ペロー、サン＝レオン、A. L. クーロン。クレイン他、前掲書、90頁。

50) Lumley, Benjamin, *Reminiscences of the Opera*, London, Hurst and Blackett, 1864, p. 85.

51) Guest, *Jules Perrot, op. cit.*, p. 113.

15世紀のパリ、教会の持つ権限が弾圧と排除を生み出す時代、娼婦たちの裏社会から貴族社会までのさまざまな階層への洞察と、そして生き生きとした描写で演劇的な扱いを強く求められていた《エスメラルダ》は初演当初から大きな反響を得ることとなった。主演エスメラルダを初演ではグリジが、シーズンの終わりにはエルスラーが躍ったことで、《ジゼル》と同様に、二人のダンサーによる異なる表現と解釈を観客に提示し、さらなる反響を呼んだのである。

《エオリーヌ、あるいは森の精 *Eoline, ou la Dryade*》(1845) など、ペローの劇的バレエへの挑戦は続いていく一方で、彼のディヴェルティスマンも大人気を博した。当時のスターダンサー四人、マリー・タリオニ、ファニー・チェリート、カルロッタ・グリジ、ルシル・グラーンの共演が大きな話題を呼んだ作品《パ・ド・カトル *Pas de quatre*》⁵²⁾ では、それぞれのスターにふさわしい振付(ダンサー自身も振付に参加)をし、「ロマンティック・バレエ」の栄光を象徴する作品を作り上げたのである。

ペローは、〈パ・ド・カトル〉以外にも、〈諸元素 *Les Elements*〉、〈四季 *Les Quatre Saisons*〉というスターダンサーの共演を魅せるディヴェルティスマンを創作し、観客を熱狂の渦に巻き込んだ。また〈ポルカ *Polka*〉(1844) など、当時舞踏会で流行していたダンスを舞台版にアレンジした作品も発表し、ラムリーの支援のもとで多彩な振付を行ったのである。

19世紀のイギリスにおいてのバレエとは、ほとんど外国人に依存した異国のエンターティメントの流行であったが、ラムリーの支援をもとに、ペローが新しい「バレエ」を数多く創作したことで、演劇的要素の多いバ

52) 振付・台本ペロー、音楽ブーニ。初演1845年7月12日ハー・マジスティーズ劇場。ロマンティック様式によるプロットのないバレエ。バレリーナが至高の地位にあった時代をよく表した作品。ペローの振付を記録していないので、再演と称するものはすべて純粋な創造の産物にすぎない。クレイン他、前掲書、386-387頁。



レエへの受容は高まっていた。残念ながら実現しなかったが、ペローはシェイクスピアの『ハムレット』のバレエ版を上演するという野心的な計画を練っていたという⁵⁴⁾。ラムリーとペローによって、イギリスでは「演劇的なロマンティック・バレエ」というひとつの様式が確立したのである。

6. イギリスの舞台照明

舞台照明において、蠟燭、オイルランプ、ガス灯、電気と、歴史上最大の技術革命がみられたのは19世紀だった。ガス灯の進化に関しては、短期間で初歩的で原始的なものから洗練されたものへと変化した。灯芯を使用する光源と使用しないガス灯では光色に大きな違いがあったことは明白で、舞台の制作や演出方法は大幅に変更されたのである。

53) 《パ・ド・カトル》 <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Pas-de-Quatre.jpg> (最終閲覧日 2023/10/9)

54) Guest, *Jules Perrot, op. cit.*, p. 111.

6-1. ガス灯照明

ガス灯照明は、蒸気機関の発明家でもあるウィリアム・マードック (William Murdoch, 1754-1839) によって発明された。マードックが自宅に蒸留器を設置して石炭ガスを製造し、金属管で家の中に導いて燃やすことによって家の照明に利用したのが最初といわれている。

マードックが自宅を実験的に石炭ガス灯で照らした 1792 年を例外とすると、マードックがソーホーの工場を照らした 1802 年か、フレデリック・ウィンザー (Frederick Albert Winsor, 1763-1830) がロンドンのライセウム劇場 Lyceum Theatre にてガス灯照明を擁護する公演と実験を行うために舞台にガス灯照明を設置した 1803 年が初期のガス灯設備といわれている⁵⁵⁾。

ロンドンでは 1806 年に市のガス製造設備ができてガス管の埋設が始まり、1812 年にウィンザーらによる世界最初のガス会社がロンドン設立、1823 年までにガス灯はイギリスの主な都市に行き渡ったように⁵⁶⁾、イギリスはガス灯先進国であった。

1817 年 8 月 6 日、ライセウム劇場のプログラムに「今晚、舞台全体にガス灯が導入される」との情報が掲載された⁵⁷⁾。その後、様々な活動や導入が行われ、その最初の成果が 9 月 6 日の夜にドルリー・レーン劇場で発表されたのである。翌朝の「タイムズ *The Times*」紙には、「昨晚、この劇場がオープンし、夏休みの間に改善された点を示すために、非常に多くの観客に向けてライトアップされた [...] 舞台の両側にガス灯が導入されたことで、かなりの改善がみられる。舞台上には、それぞれ 18 個のランプが垂直に 12 列に並んでおり、プロセニウムの前には 80 個のランプが並んでいる。これらの照明から期待される利点は、主に、場面の内容に広

55) Rees, Terence, *Theatre Lighting in the Age of Gas*, London, The Society for Theatre Research, 1978, preface.

56) 乾正雄『ロウソクと蛍光灯』祥伝社、2006 年、63 頁。

57) Rees, *op. cit.*, p. 9.

じて、照明の強弱を即座に調整できるということである⁵⁸⁾と記載された。ガス灯照明の利点である「照明の強弱を即座に調整」が可能となり、照明演出の幅が広がったことが示されている。なお、外観、ホール、階段にガス灯が使用されたのは1815年からである⁵⁹⁾。

パリ・オペラ座でガス灯照明が始まったのは、1822年2月6日上演の全3幕のオペラ＝フェリ《アラジン、または魔法のランプ *Aladin ou La Lampe merveilleuse*》の上演からであるから、イギリスの照明技術は最先端であった。ドルリー・レーン劇場、コヴェント・ガーデン、オリンピック劇場 Olympic Theatre、キングズ劇場など、多くのロンドンの劇場がガス灯照明を導入し⁶⁰⁾、19世紀初旬にはガス灯による照明演出の変革が起こっていたのである。

劇場のガス灯照明の設置については、主にホールのシャンデリアはガス灯に変更された。舞台上の照明は、プロセニウムアーチの両側と上部の照明がガス灯に、フットライトの照明の一部がガス灯に変更された。

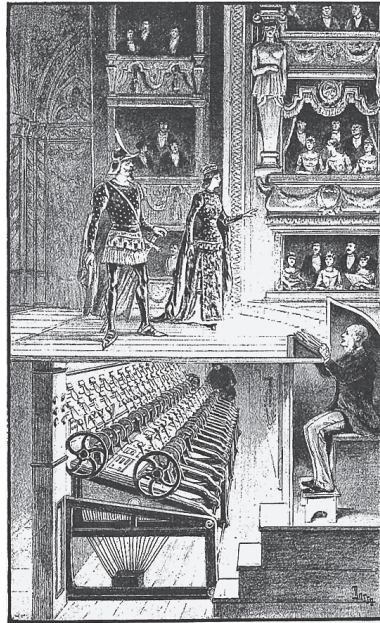
ガス灯は、シャンデリアや舞台上の照明にも専用の回路があり、タップキーを多めに開けたり少なめに開けたりして流れを変えることが可能で、光度が調節でき、消灯するまでのすべての光をグラデーションで演出できた。舞台の広さを把握している責任者の指示で、助手は各レバーの操作をおこなっており⁶¹⁾、配管室から演出の一斉操作が可能となったのである。

58) *Ibid.*, p. 9. 筆者訳。[...] 中略。

59) *Ibid.*, p. 9.

60) *Ibid.*, pp. 12–13.

61) Moynet, Georges, *Trucs et décors*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 247.



62)

ただし、ガス灯導入初期での多くの劇場は、全ての照明をガス灯に統一したのではなく、オイルランプ（アルガンランプ）や蠟燭との併用がなされていた。併用の理由は、ガス灯の光は輪郭を歪める効果があり、夢幻性の演出には適していたが、光色が演者の顔色に悪影響を与えていた。一方で、灯芯をもつ照明の赤い炎は、肌質を補正して大理石のようにみせ、女優を美しく魅せる効果があったため、オイルランプは根強く採用されていたのである。

62) 「オペラの照明のための配電盤の働き Le jeu d'orgue pour l'éclairage de l'opéra」*Ibid.*, p. 245. (壁を這うガス管によってパイプオルガンのようにみえたことから、パイプオルガン orgue と名付けられたという。電気の普及によって、パイプオルガンの外観は変わってしまったが、名前だけはそのまま使用されている。*Ibid.*, p. 244.)

6-2. ライムライト

当時の照明で重要な役割を果たす照明のもうひとつが、ライムライト(石灰灯) lime-light である。球状または棒状に生成した生石灰(酸化カルシウム)を酸素と水素を別々の管から同時に噴出させて点火した高温の火炎(酸水素炎)で吹き付け、白熱した石灰から発した光をレンズで集光して照明として用いた照明である。高温になった生石灰は熱放射を起し、強烈な白色光を発する。この白色光線がライムライトで、アーク灯⁶³⁾が普及する前は舞台照明として盛んに利用された。

ライムライトは、トーマス・ドラモンド(Thomas Drummond, 1797-1840)が測量に役立つことに気づき、1825年に実用版を製作した。ドラモンドはオイルランプと反射鏡を利用した実験後に、マグネシウムや垂鉛の混合物、そして、直径1センチ程度の小石灰の玉を高酸素で加熱する実験をおこなった。実験結果は、オイルランプと比較して、白熱酸化マグネシウムの光は16倍、酸化亜鉛は31倍、生石灰は37倍の強さであった⁶⁴⁾。

ドラモンドの実験に手を加えて発展した技術では、酸素と水素の二本のパイプが並んでバーナーに送られ、ガスが混合されて噴射口から放出されて点火する仕組みとなり、それが完成するとより強力な光源となって、遠くまで光線を投射できるようになった。

舞台上で初めてライムライトが使われたのは、1837-8年シーズンのコヴェント・ガーデンで上演されたW・C・マクリーディ(W. C. Macready, 1793-1873)の pantomime 劇といわれている⁶⁵⁾。光の演出に特別な効果を与えることはできたが、その費用が高すぎたため、マクリーディは一週間しか利用できなかったらしい⁶⁶⁾。

63) 舞台上アーク灯として使用されていたのは、エレクトリック・カーボン=アーク Electric carbon-arc といわれるもので、二本の炭素フィラメント間を電流がすばやく流れることで、光を発するものであった。

64) Rees, *op. cit.*, p. 42.

65) 1838年1月15日の日記と、老齡の俳優ジェームズ・アンダーソン (James Anderson, ?) が W・J・ローレンス (W. J. Lawrence, ?) に送った手紙に基づく。 *Ibid.*, p.44.

66) *Ibid.*, p. 44.

その後、酸素と水素用にそれぞれひとつずつ、二本のパイプが並んでバーナーに通され、ガスがジェットから点火する前に混合される設計になると、より強力な光源となった⁶⁷⁾。この構造によって、以前よりも長い距離に光のビームを投射することができ、さらに大きくてより強力な照明演出を可能にした。ライムライトは劇場に強力なスポットライトをもたらしたのである。

ライムライトがどのような効果をもたらしたのかという点については、「隣接する教会の窓から差し込む光と、処刑を待つ遠くの群衆を照らす淡い月明かりが、大きな効果を生み出していた」⁶⁸⁾ という、リーが引用した数少ない劇評から判断するに、従来のように背景の絵画に「光」を描き、その絵を照らして「光」の存在を表現していたのではなく、照明によって月光を演出したと推測できる。

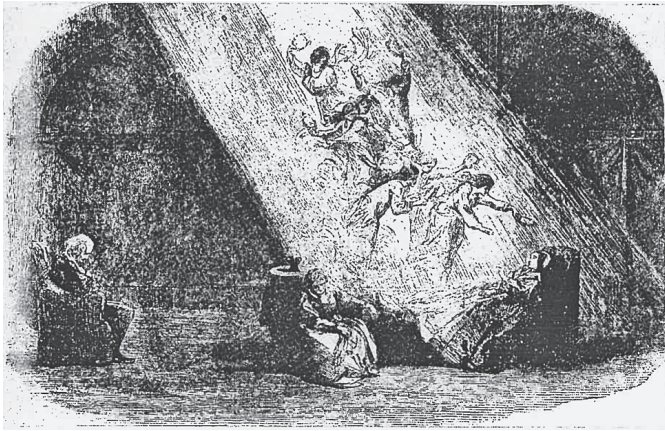
ライムライトを放出する穴にレンズを組み込み、焦点を合わせることが可能な機械に改良されると、演出の幅も膨らんだ⁶⁹⁾。1855年のチャールズ・キーン (Charles John Keen, 1811-1868) がプリンセス劇場 Princess's Theatre で上演した《ヘンリー8世 *Henry VIII*》の一場面、〈キャサリン王妃の夢の中で降臨する天使〉の演出にライムライトが使用された様子の図版が残っており⁷⁰⁾、おそらく、光のみでの演出が可能となっていたと推測できる。リーは、都市部の大劇場には酸素と水素用の低圧貯蔵タンクがあったことを示しており、当時の大劇場ではスポットライトの演出が盛んにおこなわれていたと考えられる。

67) *Ibid.*, pp. 43-44.

68) *Sunday Times*, 12 Dec. 1837. *Ibid.*, p. 45.

69) フランスでは、遅くとも 1877 年に手持ち式の小型ランプを製造し、照明系の動きを自由にさせることを可能にしていた。 *Ibid.*, pp. 52-53.

70) *Ibid.*, p. 52. 図版参照。



71)

ゴーチエはロンドンで舞台鑑賞した際に、照明の素晴らしさを賞賛し、バレエを盛り上げる朝日の効果に魅了されたと述べている⁷²⁾。パリ・オペラ座の常連であったゴーチエを魅了するほどの演出効果がロンドンの劇場にはあったと想像できる。

フランスでのロマンティック・バレエの照明演出は、「白いバレエ」を表現するために、観客の目を奪うほどのガス灯の青白い炎で舞台を明るく照らし、投射を乱用していた。そのため、演劇の普通のセットに切り替えると、まるで地下室で蠟燭の光を節約して上演しているような状態であったという⁷³⁾。つまり、バレエ公演時のガス灯照明とは、光を演出するというよりは舞台全面を白く照らすことに重点を置いた照明であったと推測できる。ライムライトによる「光」の演出が可能であったロンドンの劇場照明技術とその演出効果は、パリ・オペラ座より高い水準を誇っていたと想像できよう。

71) *Illustrated London News, Ibid.*, p. 53.

72) Guest, *Jules Perrot, op. cit.*, p. 82.

73) Moynet, G., *op. cit.*, p. 244.

7. おわりに

18世紀から19世紀のイギリスのダンスとバレエに関する歴史を概観してわかったことは、これまでイギリス・バレエとは、宗教革命の影響や王立舞踊学校が設立されなかったことによって、一般的に伝統の浅いバレエ後進国と思われていた。

しかし、実際には、カントリーダンスを素地に、16世紀には教養に関するダンス教育が広く行われており、演劇の影響を強く受けたパントマイムとダンスの融合は、ヒルファーディングやノヴェールらに先立って、ウェーヴァーによって行われていた。

有名ダンサーたちがロンドンで数多くの公演をしていることから、イギリス・バレエが優秀なダンサーを国内外問わず採用する姿勢は、18世紀の時点ですでに確立していたといえるだろう。

ロマンティック・バレエ全盛期には、スターダンサーたちが産業革命先進国であるイギリスで頻繁に巡業していたことで、パリ・オペラ座で人気を博した演目は、すぐにロンドンで上演されていた。そればかりか、ペローによる振付の改訂や、パリ・オペラ座での上演とは異なる主演ダンサーの採用などによって、より演劇的なバレエの演出がなされており、それがロンドンらしさ、イギリスらしさとなって観客に受け入れられていたと考えられる。

加えてガス灯照明先進国であるイギリス、特にロンドンでは、大劇場の多くが早い時期にガス灯照明を導入していた上、ライムライトによる演出も行っていたことから、最先端の照明技術による演出効果はパリを凌ぐものであった。無言音楽劇であるバレエの「視覚芸術」としての側面を際立たせ、世界的最高峰の光の演出効果を生み出していたと考えられる。

バレエ史の大家であるイヴォール・ゲストは、ペローの代表作品である《オンディーヌ》、《エスメラルダ》や《カタリーナ、あるいは盗賊の娘

Catarina, ou la Fille du bandit》、そしてディヴェルティスマンの《パ・ド・カトル》などが、20世紀にニネット・ド・ヴァロワによってロイヤル・バレエ団が結成される上で、古典バレエの基礎となったことを示唆している⁷⁴⁾。ウィーヴァーによる舞踊劇を素地として、ペローによって形作られた演劇的要素の多い作品を好む傾向が「イギリス・バレエ」であり、その精神がロイヤル・バレエに繋がっている。「イギリス的」とされる演劇的バレエは長い歴史の中で培われたのである。

ペローの振付作品一覧表⁷⁵⁾

初演年月日	作品名	主演/主要登場人物	初演劇場(場所)
1832年 10月13日	オペラ《モイーズ <i>Moïse</i> 》のパ・ド・ドゥ	ペロー、モンテッソー	パリ・オペラ座(パリ)
1835年 2月	《ラ・テンペスト <i>La Tempête</i> 》のパ・ド・ドゥ		ボルドー大劇場 (ボルドー)
1836年 7月7日	《タランチュラ <i>Tarantella</i> 》 ⁷⁶⁾	ペロー、グリジ	キングズ劇場 (ロンドン)
1836年 8月30日	パ・ド・ドゥ	ペロー、グリジ	フランス座(パリ)
1836年 9月29日	バレエ《ニンフと蝶 <i>Die Nymphe und der Schmetterling</i> 》	ペロー、グリジ	ケルトナートーア劇場 (ウィーン)
1836年 11月23日	バレエ《約束 <i>Das Stelldichein</i> 》	ペロー、グリジ	ケルトナートーア劇場 (ウィーン)
1837年 9月5日	パ・ド・ドゥ	ペロー、グリジ	オペラ・コミック座 (パリ)
1838年 1月10日	《ナポリの漁師たち <i>Die neapolitanischen Fischer</i> 》 ⁷⁷⁾	ペロー、グリジ	ケルトナートーア劇場 (ウィーン)
1838年 3月2日	バレエ《ゴブリン <i>Der Kobold</i> 》	ペロー、グリジ	ケルトナートーア劇場 (ウィーン)
1838年 8月	パ・ド・ドゥ	ペロー、グリジ	スカラ座(ミラノ)

74) Guest, Ivor, *The romantic ballet in England : its development, fulfilment and decline*, London, Pitman, 1972, p. 9.

75) Guest, Jules Perrot, *op. cit.*, pp. 352-357. このリストには、ペローがサンクトペテルブルクに滞在中に編曲したオペラのためのディヴェルティスマンは含まれていない。

76) おそらく、1835-36年のシーズンにサン＝カルロ劇場(ナポリ)でのペローとグリジによるパ・ド・ドゥの再演。

77) 1842年4月28日、ハー・マジェスティーズ劇場(ロンドン)で再演。

イギリス・バレエの変遷 I (高橋)

1839年 1月12日	バレエ《ベナレス王 <i>Il Rajah di Benares</i> 》のバ・ド・ドゥ	ペロー、グリジ	サン・カルロ劇場 (ナポリ)
1840年 2月1日	オペラ《ジンガロ <i>Zingaro</i> 》	ペロー、グリジ	ルネサンス座(パリ)
1841年 2月12日	オペラ《ラ・ファヴァオリート <i>La Favorite</i> 》のバ・ド・ドゥ ⁷⁸⁾	グリジ、L. プティバ	パリ・オペラ座(パリ)
1841年 4月4日	オペラ《ドン・ジュアン <i>Don Juan</i> 》のバ・ド・ドゥ	グリジ、L. プティバ	パリ・オペラ座(パリ)
1841年 6月28日	バレエ《ジゼル》 ⁷⁹⁾	グリジ	パリ・オペラ座(パリ)
1842年 6月23日	バレエ《アロマ、あるいは火の娘 <i>Alma, ou La Pille du feu</i> 》	ペロー、チェリート	ハー・マジェスティーズ 劇場(ロンドン)
1842年 7月14日	ディヴェルティスマン〈カーニバルの夜 <i>Une Soiree du carnaval</i> 〉 ⁸⁰⁾		ハー・マジェスティーズ 劇場(ロンドン)
1843年 3月11日	ディヴェルティスマン〈オーロラ <i>L'Aurore</i> 〉	ペロー、A. デュミラートル	ハー・マジェスティーズ 劇場(ロンドン)
1843年 4月6日	ディヴェルティスマン〈ルイ 14 世の舞踏会 <i>Un Bal sous Louis Quatorze</i> 〉	エルスラー、A. デュミラートル ⁸¹⁾	ハー・マジェスティーズ 劇場(ロンドン)
1843年 4月27日	〈ルイ 14 世の舞踏会〉より〈狩人ダイアナの踊り <i>Pas de Diane chasseresse</i> 〉	A. デュミラートル	ハー・マジェスティーズ 劇場(ロンドン)
1843年 6月22日	バレエ《オンディーヌ、あるいはラ・ナイアード <i>Ondine ou la Nnyade</i> 》	チェリート、ペロー、ガイ=ステファン	ハー・マジェスティーズ 劇場(ロンドン)
1843年 7月20日	バ・ド・ドゥ	エルスラー、チェリート	ハー・マジェスティーズ 劇場(ロンドン)
1843年 8月3日	ディヴェルティスマン〈ある画家の妄想 <i>Le Delire d'un peintre</i> 〉	エルスラー、ペロー	ハー・マジェスティーズ 劇場(ロンドン)
1844年 3月9日	バレエ《エスメラルダ <i>La Esmeralda</i> 》	グリジ、ペロー、サン=レオン、ゴスラン他	ハー・マジェスティーズ 劇場(ロンドン)
1844年 4月11日	〈ポルカ <i>Polka</i> 〉	ペロー、グリジ	ハー・マジェスティーズ 劇場(ロンドン)
1844年 6月25日	バレエ《ゼリア、あるいはダイアナのニンフ <i>Zelia, ou la Nymphy de Diane</i> 》	チェリート、ペロー、サン=レオン、ブランケット	ハー・マジェスティーズ 劇場(ロンドン)
1844年 7月25日	ディヴェルティスマン〈農婦人 <i>La Paysanne Grande Dame</i> 〉	エルスラー、ペロー、ゴスラン、クーロン	ハー・マジェスティーズ 劇場(ロンドン)
1845年 3月8日	バレエ《エオリーヌ、あるいは森の精 <i>Eoline, ou la Dryade</i> 》	グラーン、ペロー、トゥーサン	ハー・マジェスティーズ 劇場(ロンドン)

78) 1842年4月26日、ハー・マジェスティーズ劇場(ロンドン)で再演。

79) ハー・マジェスティーズ劇場(ロンドン)にて、1842年3月12日グリジ、1843年3月30日エルスラーで再演。サントペテルブルクでも再演。

80) エルスラーの代表作〈カシュシャ〉がベースとなっている。

81) のち、エルスラーとチェリートによって踊られた。

イギリス・バレエの変遷 I (高橋)

1845年 4月17日	バレエ《カヤ、あるいは恋愛旅行 <i>Kaya, ou l'Amour voyageur</i> 》	グラーン、ブラガー、ペロー、ディ・マッテア	ハー・マジェスティーズ劇場(ロンドン)
1845年 5月1日	ディヴェルティスマン《ディオニュソスの巫女 <i>La Bacchante</i> 》	グラーン、ペロー	ハー・マジェスティーズ劇場(ロンドン)
1845年 7月12日	ディヴェルティスマン《パ・ド・カトル <i>Pas de Quatre</i> 》	タリオーニ、チェリート、グリジ、グラーン	ハー・マジェスティーズ劇場(ロンドン)
1845年 7月24日	ディヴェルティスマン《ダイアナ <i>Diane</i> 》	タリオーニ、ペロー	ハー・マジェスティーズ劇場(ロンドン)
1846年 3月3日	バレエ《カタリーナ、あるいは盗賊の娘 <i>Catarina, ou la Fille du bandit</i> 》	グラーン、ペロー、ゴスラン、プティ=ステファン	ハー・マジェスティーズ劇場(ロンドン)
1846年 4月2日	ディヴェルティスマン《パ・ド・トロワ <i>Pas de trois</i> 》	L.タリオーニ、プティ=ステファン、ペロー	ハー・マジェスティーズ劇場(ロンドン)
1846年 6月11日	バレエ《ララ・ルーフ、あるいはラホール の薔薇 <i>Lalla Rooh, or The Rose of Lahore</i> 》	チェリート、ペロー、サン=レオン	ハー・マジェスティーズ劇場(ロンドン)
1846年 7月23日	ディヴェルティスマン《パリスの審判 <i>Le Jugement de Paris</i> 》	タリオーニ、チェリート、グラーン、ペロー、サン=レオン	ハー・マジェスティーズ劇場(ロンドン)
1847年 3月16日	バレエ《オデッタ、あるいはフランス王 シャルル6世の認知症 <i>Odetta, ou la demenza di Carlo VI re di Francia</i> 》	エルスラー、ペロー、カッテ、プラテージ他	スカラ座(ミラノ)
1847年 4月20日	パ・ド・ドゥ	ペロー、ロザティ	ハー・マジェスティーズ劇場(ロンドン)
1847年 6月26日	ディヴェルティスマン《諸元素 <i>Les Elements</i> 》	グリジ、チェリート、ロザティ	ハー・マジェスティーズ劇場(ロンドン)
1848年 2月12日	バレエ《ファウスト <i>Faust</i> 》	エルスラー、カッテ、ペロー	スカラ座(ミラノ)
1848年 6月13日	ディヴェルティスマン《四季 <i>Les Quatre Saisons</i> 》	チェリート、グリジ、ロザティ、タリオーニ(同名の姪)	ハー・マジェスティーズ劇場(ロンドン)
1848年 7月18日	パ・ド・サンク(《エスメラルダ》挿入舞踊)	ロザティ、プティ=ステファン、ジュリアン、ラムルー、L.ドール	ハー・マジェスティーズ劇場(ロンドン)
1849年 10月8日	バレエ《妖精たちの代子 <i>La Filleule des fees</i> 》	グリジ、L.プティパ、ペロー他	パリ・オペラ座(パリ)
1849年 12月16日	二つの踊り	エルスラー、ペロー、ヨハンソン	ボリジョイ劇場(サンクトペテルブルク)
1850年 7月15日	《ナイアス島 <i>L'Ile des Naiades</i> 》(《オンディース》の場面から)	ペロー、ニキーチナ他	(ベテルゴフ)
1851年 2月6日	バレエ《ナイアスと漁師 <i>The Naiad and the Fisherman</i> 》	グリジ、ペロー、アンドレヤノヴァ	ボリジョイ劇場(サンクトペテルブルク)
1851年 2月18日	ディヴェルティスマン《あるバレエ・マスターの試練 <i>Les Tribulations d'un maitre de ballet</i> 》	ペロー、アンドレヤノヴァ	ボリジョイ劇場(サンクトペテルブルク)

イギリス・バレエの変遷 I (高橋)

1852年 11月23日	バレエ《女たちの戦争 <i>The War of the Women</i> 》	グリジ、ペロー、アンド レヤノヴァ、ヨハンソン、 M. プティバ	ボリショイ劇場 (サンクトペテルブルク)
1853年 2月24日	バレエ《ガゼルダ、あるいはジプシーの 女たち <i>Gazelda, or The Tziganes</i> 》	グリジ、ペロー、アンド レヤノヴァ、ヨハンソン他	ボリショイ劇場 (サンクトペテルブルク)
1854年 12月5日	バレエ《マルコボンバ <i>Marcobomba</i> 》	ペロー、M. プティバ、ヨ ハンソン他	ボリショイ劇場 (サンクトペテルブルク)
1855年 11月20日	バレエ《アルミーダ <i>Armida</i> 》	チェリート、M. プティバ、 ペロー他	ボリショイ劇場 (サンクトペテルブルク)
1856年 3月2日	バレエ《大理石の娘 <i>La Fille de marbre</i> 》	チェリート、ペロー	ボリショイ劇場 (サンクトペテルブルク)
1856年 8月3日	ディヴェルティスマン《ラ・デビュタント <i>La Débutante</i> 》	ボグダノヴァ、マリ ア・プティバ、M. プティ バ、ペロー他	(ペテルゴフ)
1857年 2月12日	《小さな花束商人 <i>La Petite Marchande de bouquets</i> 》	ムラヴィエフ	ボリショイ劇場 (サンクトペテルブルク)
1857年 2月19日	《無声の島 <i>L'Île des muets</i> 》	チェリート、テリック	ボリショイ劇場 (サンクトペテルブルク)
1857年 10月20日	《バラ、スマイルと蝶々 <i>The Rose, the Violet and the Butterfly</i> 》	ムラヴィエフ他	ボリショイ劇場 (サンクトペテルブルク)
1858年 1月21日	バレエ《海賊 <i>Le Corsaire</i> 》 ⁸²⁾	M. プティバ、フリートベ ルク、ペロー他	ボリショイ劇場 (サンクトペテルブルク)
1858年 11月16日	バレエ《エオリーヌ、あるいは森の精 <i>Eoline, ou la Dryade</i> 》 ⁸³⁾	フェラーリ、ペロー、ヨハ ンソン他	ボリショイ劇場 (サンクトペテルブルク)

引用・参考文献

伊藤洋『宮廷バレエとバロック劇-フランス一七世紀-』早稲田大学出版部、2004年。

乾正雄『ロウソクと蛍光灯』祥伝社、2006年。

鹿島茂『19世紀パリ・イマジネール 馬車が買いたい!』白水社、1990年。

クレイン、デブラ/マックレル、ジュディス『オックスフォード バレエ ダンス事典』鈴木晶監訳、平凡社、2010年。

ゲスト、アイヴァ『パリ・オペラ座バレエ』鈴木晶訳、平凡社、2014年。

清水英夫「物語としてのバレエ、記号としてのバ ガスパロ・アンジョリーニの舞踊観」『舞踊学』31号、舞踊学会、2008年、34-47頁。

82) 台本サン=ジョルジュとマジリエによる全3幕のバレエ(1856、パリ・オペラ座)のペローによる改訂版。

83) 1845年の改訂版。

- ジョナス、ジェラルド『世界のダンス』田中祥子他訳、大修館書店、2000年。
- 鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』平凡社、2012年。
- 高橋由季子「フランスにおけるロマンティック・バレエの隆盛と衰退」博士論文、学習院大学、2023年。
- 武井隆道「バレエ・ダクシオンについての考察：十八世紀後半における舞踊の演劇化」『論叢現代文化・公共政策』2巻、筑波大学大学院人文社会科学部研究科、2005年、123-139頁。
- 内藤義博『フランス・オペラの美学』水声社、2017年。
- フォンティーン、マーゴ『The Magic Dance——バレエの魅力』湯河京子訳、新書館、1986年。
- Bremser, Martha (Ed.), *International dictionary of ballet*, Detroit, St. James Press, 1993.
- Cohen, Selma Jeanne, *International encyclopedia of dance*, a project of Dance Perspectives Foundation, New York, Oxford University Press, 1998-2004.
- Guest, Ivor, *The romantic ballet in England : its development, fulfilment and decline*, London, Pitman, 1972.
- , *Jules Perrot : master of the romantic ballet*, New York, Dance Horizons, 1984.
- Howe, Elias (assisted several eminent professors of dancing), *Howe's Complete Ball-room Hand Book: Containing Upwards of Three Hundred Dances, Including All the Latest and Most Fashionable Dances, Waltz, Polka, Mazurka ... : with Elegant Illustrations, and Full Explanation and Every Variety of the Latest and Most Approved Figures, and Deportment and Calls for the Different Changes, and Rules on Deportment and the Toilet, and the Etiquette of Dancing*, Boston, New York, and Philadelphia, Ditson & Co., Rare Book Collection Class GV1751 Book, 1858.
- La Motte, Antoine Houdar de, *Œuvres complètes de Antoine Houdar de La Motte*, Genève: Slatkine, vol. 1, 1970.
- Lifar, Serge, *Carlotta Grisi*, Paris, Albin Michel, 1941.
- , *Giselle : apothéose du ballet romantique*, Paris, Albin Michel, 1942.
- Lumley, Benjamin, *Reminiscences of the Opera*, London, Hurst and Blackett, 1864.
- Moynet, Georges, *Trucs et décors*, Genève, Minkoff Reprint, 1973.
- Rees, Terence, *Theatre Lighting in the Age of Gas*, London, The Society for Theatre Research, 1978.