

イギリス・バレエの変遷Ⅱ

——イギリスにおけるバレエ教育と独自のバレエスタイルについて

高橋由季子

1. はじめに

20世紀、イギリス・バレエは飛躍的に発展した。バレエ・リュスに参加していた女性ダンサーの活動から派生したバレエ団が1956年に「ロイヤル」の名称を許され、イギリスの代表的なバレエ団となり、世界有数のバレエ団へと成長した背景には、バレエ教育の整備、イギリス独自の特徴が大きく影響していると考えられる。本稿では、イギリスのバレエ教育の発展を歴史的側面から明確にし、そして、バレエ教育とイギリスらしいと感じられる「独自のバレエスタイル」の関係性を考察してみたい。

2. バレエ・リュスの影響

バレエ・リュスとイギリスの繋がり深い。バレエ・リュスが1909年5月18日にパリ・シャトレ座で第1回ロシア・シーズン¹⁾を開幕し、センセーションを巻き起こした翌年²⁾にはロンドンでの公演も計画された

1) 上演されたバレエは《アルミードの館》《ボロヴェツ人の踊り（オペラ《イーゴリ公》より）》《饗宴（ディヴェルティスマン）》の三作品。ワスラフ・ニジンスキー（Vaslav Nijinsky, 1889-1905）は一夜にして名をあげたが、財政的には赤字だった。

が、エドワード7世の逝去によって取りやめとなった。恒久的なカンパニーとして活動し始めた1911年には、モンテカルロ、ローマ、パリの公演を経て、ロンドンでのジョージ5世の戴冠式ガラが6月にコヴェントガーデン王立歌劇場で行われた。以降、バレエ・リュスの公演は第一次対戦前まで毎年のようにイギリスで行われ、戦後にはミュージックホールなどで公演が行われていくようになる。

初演プログラムはオペラとバレエの両方であった。興行師セルゲイ・ディアギレフの側近セルゲイ・グレゴリエフは、戴冠式ガラへの出演は大変な名誉であるが、成功とはいえない出来であったと回想している³⁾。ロンドン・シーズン全体から見て、《クレオパトラ》（フォーキン振付1908）や《シェエラザード》（フォーキン振付1910）より、テオフィル・ゴーチエの短編集に基づいてフォーキンが振り付けた《アルミードの館》（1907）や《薔薇の精》（1911）、ロマンティック・バレエからインスピレーションを得てフォーキンが振り付けた《レ・シルフィード》（1907）、美術に1840年頃のウィーンのビーダーマイヤー様式を取り入れた《ル・カルナヴァル》（フォーキン振付1910）の方が好評だったという⁴⁾。

同年10月に行われた2回目のロンドン・シーズンには、アンナ・パヴロワ⁵⁾とニジンスキーによる《ジゼル》、マティルダ・クシェシンスカヤとニジンスキーによる《白鳥の湖》（全2幕の縮小版）が上演された。ロンドン公演では、パリで初演されて評判が良かったものが1年から2年遅れて上演されることが多かったが、ディアギレフはロンドン公演では、意識的にロマンティック・バレエ作品をプログラムに加えた。これは、ディ

2) 1910年には、ベルリン、パリ（パリ・オペラ座）、ブリュッセルで公演が行われた。

3) コヴェントガーデンの舞台の床は傾斜付きではなく平面だったため、ダンサーたちはまどついたことについてもグレゴリエフは言及している。グレゴリエフ、セルゲイ『ディアギレフ・バレエ年代記1909-1929』薄井憲二監訳、平凡社、2014年、62頁。

4) 同書、63頁。

5) (Anna Pavlova, 1881-1931) パヴロワは1911年に自身のバレエ団、パヴロワ・カンパニー (Pavlova Company) を設立。翌年ロンドンに移住し、イギリスを中心に世界を巡演。イギリス・バレエの発展に貢献した。

アギレフが、ロンドンの観客はロマンティック・バレエのような古典で、かつ感情表現が必要とされる作品を好む傾向があることを理解していたためである。

第一次世界大戦がおこると、ヨーロッパでの巡業はスペイン以外では困難となり⁶⁾、アメリカや南米公演を行ったことで、高水準のバレエ・リュスのバレエが世界中に浸透することになる。そして、ロシアの十月革命後にロシアとの絆が絶たれると、巡業先のアメリカやイギリスでダンサーを入団させ、ロシア風の芸名をつけて売り出していくようになった。

バレエ・リュスにはエンリコ・チェケッティ⁷⁾が教師としてついており、ダンサーたちは質の高い教育を受けることができた。1919年に入団したイギリスの女性ダンサーたちもロシア風の名前を与えられ、チェケッティのクラスを受け、一流のダンサーたちを模範とすることで、ロシアのバレエを身につけ、技術と芸術性を高めていったのである。

バレエ・リュスに参加したことで、初めて正統なバレエに触れたイギリスのダンサーたちは、イギリスのバレエ教育に猛烈な危機感を覚えた。20世紀におけるイギリス・バレエの急激な発展は、彼らダンサーたちの教育に対する努力の賜物といえる。

6) 北米・南米・スペイン公演以外では、1915年には赤十字支援公演としてジュネーヴやパリで公演を行い、1917年にはローマ、バリ、1918年にはロンドン（ミュージックホールであるコリシウムにて）で公演が行われた。バルセロナからロンドンへ向かう際、フランス政府が通過ビザを交付しなかったり（バレエ団後見人であるスペイン国王の介入により三週間遅れで交付）、荷物の到着が遅れたりした中での公演であった。グリゴリエフ、前掲書、75頁、155-156頁。

7) (Enrico Cecchetti, 1850-1928) イタリアのダンサー、振付家、バレエ・マスター。バレエ史上、最も偉大な教師の一人で、同時に優れたマイムのアーティストとして知られる。チェケッティ・メソッドとして知られるその教授法は、現在も世界中のバレエ学校で用いられている。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、292頁。

3. イギリスのバレエ教育

17世紀頃から王侯貴族がバレエ芸術を庇護し、自国でバレエ団を持っているヨーロッパ大陸の国々には伝統的なトレーニング法があり、正統な教育がそれぞれの国の強みとなっている。

例えばロシアでは、フランスからディドロやベロー、ブティパなどを招き、イタリアやフランスなどから盛んにダンサーを招集していたことで、ヨーロッパの伝統を取り入れたバレエスタイルとなった。ロマンティック・バレエの時代においてもロシアでは、男性ダンサーの地位や芸術性が極端に下がることはなく、伝統的なロシア・バレエの技術を習得した男性ダンサーたちがバレエ・リュスでも大活躍した。そして、十月革命後には、革命家たちによってコンサートやバレエなどが大衆を再教育する目的で頻繁に上演され、大衆は派手な見せ場の多いバレエに興味を示したため、ロシアではアクロバットのバレエ技術がさらに発展していった。こうした伝統がロシア独自のバレエスタイルとなっている。

伝統的なバレエ団を持つ国々に対し、20世紀まで自国にバレエ団がなかったイギリスやアメリカには、正統なバレエ学校も存在しなかった。リンカーン・カースティン⁸⁾にアメリカに招かれたジョージ・バランシン⁹⁾は、まず、1934年にアメリカン・バレエ学校（School of American Ballet / SAB）を設立、1935年には、アメリカン・バレエ（AB）の名称

8) (Lincoln Kirstein, 1907-96) アメリカ合衆国のダンス興業者および作家。裕福な家の生まれで、バランシンに対して、私財の一部を投じてバレエ団と学校を作ること約束してアメリカに招いた。SABの総裁を1989年までつとめた。1946年にバランシンとともにBSを設立後、NYCBの監督を1989年までつとめた。

9) (George Balanchine, 1904-83) ロシア＝アメリカのダンサー、振付家、バレエ監督。20世紀のバレエに最も大きな影響を与えた人物ともいわれ、アメリカにおけるクラシック・バレエの創始者と広く認められている。ペトログラード舞踊学校に学び（1914～21）、1921年キーロフ・バレエ入団。在学中の20年から振付を始めるが、独自性が強く、因習に囚われない作風が上層部に物議を醸す。24年にディアギレフのオーディションを受けて採用、1年足らずのうちにバレエ・リュスの首席振付家となった。クレイン、前掲書、394-396頁参照。

でその生徒と卒業生による最初の公演を行なった。1946年にはバランシンとカースティンはバレエ・ソサエティ（BS）を設立し、1948年にはニューヨーク・シティ・センターと契約して専属バレエ団として今日のニューヨーク・シティ・バレエ団（New York City Ballet / NYCB）をつくり、20世紀バレエの象徴となる抽象バレエを創造したのである。

正統なバレエ学校がなければ、ダンサーの育成は難しい。ことに、高度なテクニックが必要なバレエには、伝統的な基礎が不可欠である。アン・ドゥオール（股関節から下肢全体の外旋）とエレヴァション（体幹軸の引き上げの保持）を基本とするダンス・デコール¹⁰⁾の習得には、幼い時からの長時間にわたる訓練と身体改造を必要とするため、プロのダンサーを育成するための教授システムを体系化した学校での学びが不可欠となる。ロシア・バレエの伝統を知るバランシンがアメリカにバレエ学校を最初に作ろうと考えた理由もそこにある。

18世紀のジョン・ウィーバーによるバレエ・ダクシオンに起源をもち、ヨーロッパ大陸からのバレエ巡業を受け入れ、高水準のバレエ上演史があるイギリスであったが、専門的なバレエ学校は20世紀まで存在していなかった。ここで、19世紀後半から20世紀にかけてのロンドンのダンス事情について確認していきたい。

ロマンティック・バレエ全盛の時期にはフランスなどからのスターダンサーの巡業や、1843年から48年までハー・マジェスティーズ劇場を拠点として創作活動を行っていたペローの活躍によって、ロンドンで旋風を巻き起こしていたバレエであったが、19世紀中旬以降には廃れていき、ミュージックホールのダンスがもてはやされるようになっていた。

19世紀後半には、ダンサーのケイト・ヴォーンが、何枚も重ねた柔らかく、くるぶしまでの長いスカートを着用し、そのスカートを腕で操りながら踊るスカートダンス (skirt dance) を発展させ、人気を博していた。

10) 17世紀からのバレエ教師（ボーシャン、ブラジスなど）を系譜とする古典的バレエの純粹なアカデミック様式を指す。

スカートダンスは、バレエの優雅さと簡単なステップと緩やかな回転を融合させたもので、自宅でも踊ることが可能で、あらゆる階層の女性たちが踊ることができたために 1910 年くらいまで大流行し、ロンドンのダンスを盛り上げた。



11)



12)

20 世紀に入る頃には、イザドラ・ダンカン、ロイ・フラーがムーブとなり、そして、バレエ・リュスの公演に歓喜に沸きながらも、正式なバレエを教えることができる教師は数えるほどしかないという状況がロンドンのバレエであった。

マリー・ランベール¹³⁾ が、第一次世界大戦中に初めてロンドンに来た

11) ケイト・ヴォーン (Kate Vaughan, 1852-1903)、1892 年。 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kate_Alice_Candelin_aka_Vaughan.jpg (最終閲覧日 2024/9/16)

12) リティ・リンド (Letty Lind, 1861-1923) のスカートダンス、1890 年。 https://en.wikipedia.org/wiki/File:Skirt_dance.jpg (最終閲覧日 2024/9/16)

13) ((Dame) Marie Rambert, 1888-1982) 1918 年に渡英し、イギリスの市民権を獲得。1920 年にロンドンで自身のバレエ学校を開校、26 年に小規模な上演集団、マリー・ランベール・ダンサーズが生まれ、これが 31 年にバレエ・クラブ、35 年にバレエ・ランベールとなる。能力を発掘する才能に恵まれていたランベールは、フレデリック・アシュトンや、アントニー・チャーダーら、のちのイギリスにおいて最も重要な振付家たちを多く育てた。

ときにバレエ教室を見学した際、3、4歳の女の子が硬いバレエ・シューズを履いて練習したことで脚が歪んでしまうというひどい教育水準に愕然としたという¹⁴⁾。

ランベールはダンカンの踊りを見て、その場でダンサーになる決意をし、ダンカンに弟子入りを懇願するも相手にされず、ダルクローズ・メソッドに参加したダンサーであった。ダルクローズ・メソッドとは、音楽的感性の独自の訓練法であり、リズムを身体運動によって表現するものである。ディアギレフは、ダルクローズの弟子をバレエ・リュスに雇い入れたいと申し出をし、推薦されてバレエ・リュスに入団したのがランベールで、ランベールはニジンスキーの《遊戯》や《春の祭典》の振付助手を務めた¹⁵⁾。つまり、ランベールはバレエの基礎を全く持っておらず、バレエ・リュスに入団していた際に、チッケッティやダンサーからバレエのテクニックを初めて学んだのであるが、そのランベールが驚愕するほどの低い教育水準というのがロンドンのバレエ教室の実態であった。

当時、誰でも教師として開業することができたイギリスにおいて、2,000人いるといわれていたダンス教師のうち、有能な教師は100人ほどしかいなかった。ダンス教師を職業と呼ぶには程遠く、教師という職業はまったく組織化されておらず、規制もされていなかったのである¹⁶⁾。

資格のないバレエ教師の数の多さに頭を悩ませたエドアール・エスピノザ¹⁷⁾は、1916年『ダンシング・タイム *Dancing Times*』誌に、「バレエ教師が知っておくべきこと、教えるべきこと」という見出しのシラバスを寄稿した。エスピノザは「先人の巨匠からの教を合理化したもの」と前

14) Royal Academy of Dancing, *The First Seventy Five Years*, Derek Parker, p. 2. (<https://www.royalacademyofdance.org/app/uploads/sites/11/2019/02/20144428/The-first-75-years-of-the-Academy-1.pdf> 最終閲覧日 2024/8/4)

15) 鈴木晶『ニジンスキー 踊る神と呼ばれた男』みすず書房、2023年、262-263頁参照。

16) Royal Academy of Dancing, *op.cit.*, p. 2.

17) (Edouard Espinosa, 1872-1950) イギリスのバレエダンサー、教師。ロイヤル・アカデミー・オブ・ダンシングの共同設立者でもあり、イギリスのバレエ機構を設立した。1896年には最初のバレエ学校を開校、1908年には英国舞踊師範学校を設立した。

置きした上で、シンプルな教育法を示したのである¹⁸⁾。

『ダンシング・タイム』誌の編集者であったフィリップ・リチャードソン¹⁹⁾とエスピノザは、1920年7月18日ロンドンの旧トロカデロ・レストランに、異なる流派のバレエ界の高名なダンサーや教師たちを招き、会合を行なった。そのダンサーたちとは、ロンドンのエンパイア劇場でダンサーとして活躍していたフィリス・ベデルス、イタリア・メソッドのルチア・コルマーニ、デンマークのブルノンヴィル・メソッドのアデリーヌ・ジュネ、バレエ・リュスでプリマとして活躍したロシア・メソッドのタマラ・カルサヴィナ²⁰⁾、のちにロイヤル・バレエ団を設立するニネット・ド・ヴァロワ²¹⁾、のちのイングリッシュ・ナショナル・バレエ団の設立メンバーとなるアントン・ドーリン²²⁾らで、彼らはバレエの現状について話し合い、イギリスにおけるバレエ指導の水準を向上させ、誤ったトレーニングによって若いダンサーの体格が損なわれるのを防ぐことを目的に、

18) Royal Academy of Dancing, *op.cit.*, p. 2.

19) (Phillip J. S. Richardson, 1875-1963) 1910年、かなり低迷していた『ダンシング・タイム』誌を引き継ぎ、1957年まで編集者を務め、ダンスに興味を持つすべての人にとって不可欠な雑誌へと変えた。彼はカマルゴ・ソサエティ (Camargo Society) の創設者であり、ボールルーム・ダンス委員会の委員長を務め、40年以上にわたってイギリス・ダンス界に君臨した。

20) (Tamara Karsavina, 1885-1978) ロシアでイギリスの外交官と結婚したカルサヴィナは、ロシア革命を機にイギリスに亡命。ロンドンに永住し、イギリス・バレエの発展に努めた。

21) ((Dame) Ninette de Valois 本名 Edris Stanus, 1898-2001) アイルランド生まれのイギリスのダンサー、振付家、教師、バレエ監督。ロイヤル・バレエの設立者であり、20世紀ダンス界の最も偉大な人物の一人。4-2. 項参照。

22) (Sir) Anton Dolin 本名 Sydney Francis Patrick Chippendall Healey-Kay, 1904-83) イギリスのダンサー、振付家、監督。ブライトンで学んだ後、アスタフィエフ、ニジンスカ、チェケッティに師事し、1921年ディアギレフの《眠れる森の美女》に、小姓役の子役で出演。24年バレエ・リュスにソリストとして入団、30年、カマルゴ協会の創立メンバー・ダンサー。31年ヴィック・ウェルズ・バレエのプリンシパル・ゲスト・アーティストとなる。33年にはバジル大佐のバレエ・リュスにも客演、35年マルコワと共にマルコワ＝ドーリン・バレエを創立、38年までイギリス各地を広汎に巡演。50年、マルコワとフェスティバル・バレエ（のちにロンドン・フェスティバル・バレエ）を結成、61年まで団長を務めると同時に自らも踊る。その後、ローマ・オペラ・バレエの監督を務めた（1961～64）後、フリーの教師、バレエ・マスター、振付家として世界各地で活躍。世界的名声を勝ち得た20世紀最初のイギリス人ダンサーとして、生まれたばかりのイギリス・バレエ界において決定的な役割を果たす。クレイン、前掲書、341頁参照。

すべての教師が正しく教えることを義務とする舞踊検定機関であるオペラティック・ダンス教師協会 (Association of Teachers of Operatic Dancing)、のちのロイヤル・アカデミー・オブ・ダンス (Royal Academy of Dance) を同年 12 月 31 日に設立したのである²³⁾。

オペラティック・ダンス教師協会は、「会員 members」と「見習い生 probationers」で構成されていた。職業教師であれば、1 ギニー（1.05 ポンド）の年間費を払い、協会に申請して承認されれば、誰でも見習い生になることができた。年間 2 回ほどある技術試験に合格した見習い生は、協会の定めるシラバスに従って指導することを約束した上で、会員として登録された²⁴⁾。

最初のシラバス²⁵⁾ は簡単なものだったが、当時の自称バレエ教師たち

23) オペラティック・ダンス教師協会（当時、イギリスでは「クラシック」は「ギリシャ」の意味があったため、「オペラティック」が「古典」の意味として用いられた）として設立され、1928 年にはメアリー王妃がパトロンになることを承諾、35 年には国王ジョージ 5 世が勅許状を与えることを承認し、36 年にロイヤル・アカデミー・オブ・ダンス (RAD) となった。

24) 合格した 17 歳未満の学生は、会員証に「Student Teachers」と記載された。Royal Academy of Dancing, *op.cit.*, p. 6.

25) エスピノザが最初に提案したシラバスは以下の通り。（バレエ用語はイタリック体で表記）

Positions: Five positions in which the weight of the body is evenly distributed on both feet. The fourth position may be *ouverte* or *croisée*.

Exercises: Side Practice

Pliés; grand battements, battements tendus, battements en rond, rond-de-jambe à terre, assemblés soutenus, battements frappés and battements sur le cou-de-pied, ronds-de-jambe en l'air, développées, fouettés ronds-de-jambe en tournant, and exercises on the demi pointe.

Arms: First, second, third, fourth and fifth position.

Centre Practice: Same as Side Practice with alternate feet and the use of both arms.

Adage: *Dégagés, chassés, coupés, posés, attitudes, arabesques, détournés, fou ettés, relevés, rotations, assemblés, soutenus en tournant, preparations for pirouettes, pirouettes sur le cou-de-pied, exercises on the demi-pointe and port de bras.*

Steps: *Pas marchés, glissades (devant, derrière, dessous, en avant, en arrière), assemblés (as glissades), jetés, échappés, ballonés, temps levés, pas de basque, pas de chat, pas de cheval, fouettés, pas de bourées, emboîtés, deboîtés, temps de flèche, temps de cuisse and elementary temps de pointes.*

Simple Steps of Elevation: *Changements, soubresauts and sissones,*

Petite Batterie: *Simple royale and entrechat quatre.*

は、このシラバスに対応できなかった。教師の一部はダンサーであったことがなく、理論的知識に頼っていたためである。そのため、ジュネがモデルとなって正しいポジションの写真を撮影し、それを『ダンシング・タイム』誌に載せ、協会の見解を示す文章を掲載して対応した。

最初の3ヶ月で50人以上の教師やダンサーが見習い生として認められ、第1回目の試験には29名、第2回目には24名（うち男性2名）が合格。エスピノザは『ダンシング・タイム』誌上で、申請者の70%が合格したことを報告した。年配の教師たちは正しいバレエの訓練を受けていなかったために多くが失敗したという。このことは、当時のバレエ教育において、教師に舞踊技術がなくてもうまく教えることは可能であると信じられていた過ちを浮き彫りにした。オペラティック・ダンス教師協会は、いくら教師に技術的知識が十分にあったとしても、実際に教えることはできないということを明確にしたのである。

1923年頃には、協会は子供たちのために達成度のテストを設け、オペラティック・ダンス教師協会に所属する地方学校のダンス試験として知られるようになった。この試験は、少額の受験料を支払えば、年齢を問わず、どの子供にも門戸が開かれていた。第1回目の子供向け検定試験は1924年3月と4月に開催され、ロンドンと地方から532人の生徒が参加した。試験官は4つの足のポジションや、第1ポジションと第2ポジションでの膝の曲げ方、つま先立ちの歩き方などを示した。シラバスは週1回の練習生に向けたもので、合格者にはレベルに応じて4つの認定証を授与するようになっていたため、志願者が殺到し、追加試験が行われるまでになった²⁶⁾。

1928年には2つの子供向け検定試験に、それぞれに2,000人以上の受験者ができるようになり、イギリスの各所で行われるようになっていた。すでに協会の上級資格を取得している受験者に対しては、自分の選んだ曲での

Royal Academy of Dancing, *op. cit.*, p. 5.

26) *Ibid.*, p. 13.

ソロ、キャラクターやドゥミ・キャラクターの踊りや、試験官からの指示で即興のヴァリエーションを踊る試験としても知られるようになっていた。

『ダンシング・タイム』誌は、今後のバレエで最も注目すべき点は、プリンスパルの華麗な踊りではなく、「何十人もの若いダンサーたちのテクニクの素晴らしさ」²⁷⁾だと評した。つまり、正統なバレエ教育によるダンサー全体の水準の向上が重要であることを明確にしたのである。イギリスの舞踊批評家で、1930年にカマルゴ・ソサエティを設立したアーノルド・ハスケルもまた、「急速に国家的な地位を築きつつある協会の理念の下で訓練されたイギリスの少女たちの踊り」²⁸⁾を賞賛した。

オペラティック・ダンス教師協会は、イギリスとイギリス連邦だけでなく、世界中で級別検定試験を実施する世界最大の検定機関、教育団体に発展し、現在（ロイヤル・アカデミー・オブ・ダンス）では、36の海外支部のネットワークにより85カ国に広がっている。1993年にはダラム大学にバレエの芸術と教育における初の学位取得コースが創設されるなど²⁹⁾、20世紀の間だけで、イギリスのバレエ教育は急激な発展を遂げた。

バレエ教育とロイヤル・バレエの創立に大きく貢献したド・ヴァロワは、100歳の時のインタビューで、イギリス・バレエについて以下のように答えている。

私たちの踊りの質は、体からというより、足や脚から来るもの。面白いことに、たとえば剣舞はイギリス諸島で生まれました。他のどの国もやっていなかったし、他の多くの国の民族舞踊よりもはるかに有名です。私たちのフットワークの美しさは、完全に自然なものです。私はいつも、私たちがやることはすべてイングリッシュ・カンントリー

27) *Ibid.*, p. 17.

28) *Ibid.*, p. 17.

29) *Ibid.*, p. 45.

ダンスから生まれたものと言っています。〔…〕 ステップダンスはイギリスのフットワークの一部です。イギリス人は、腰から下だけで踊るということを知っています。100年前、北部のコンクールでは、審査員はダンサーを見るのではなく、舞台の下に潜り込んで足さばきを見て審査していました³⁰⁾。

オペラティック・ダンス教師協会は、ヨーロッパ各国のバレエ伝統国からのバレエスタイルを忠実に取り入れつつも、中世からのカントリーダンスを素地とするイギリス独自の舞踊観を守り、「イギリスらしい」バレエの創造を目指していたことが、このインタビューからわかるだろう。ヨーロッパの伝統的なバレエスタイルとカントリーダンスの融合がイギリス独自のバレエスタイルの礎となっている。

自国にバレエ学校やバレエ団がないということは、バレエの永続的な上演についての大きな課題を持っていることに等しい。スターダンサーとのシーズンごとの契約による上演という体制の場合、スターダンサー以外のコール・ド・バレエ（群舞）が育たず、バレエ全体の質の低下という問題から逃れることはできない。加えて、コール・ド・バレエが生み出してゆくはずのソロやスターダンサーたちも生まれてこないことになる。どうしたらダンサーの全体の水準を高め、一定にすることができるか。その課題解決に尽力し、正統なバレエ教育によってダンサー全体の質の向上を狙ったのが、オペラティック・ダンス教師協会であった。20世紀以降のイギリス・バレエの躍進をみれば、イギリスのバレエ教育の成功は明らかである。

30) <https://www.independent.co.uk/life-style/interview-dame-ninette-de-valois-doyenne-of-the-dance-1163145.html>（最終閲覧日 2024/8/19）

4. 王立バレエ団の設立

4-1 バレエ劇場史

イギリスの王立バレエ団の歴史はロンドン北部の田園から始まった。もともとサドラー邸内の片隅にミュージック・ハウスがあり、近郊の音楽愛好家を喜ばせていた。1683年、庭の一角からミネラル成分が強く、鉄分豊富な水が出る井戸を掘りあて、名医が「不治の病を治す水」と言ったことから、この鉱泉目当てにサドラーズ・ウェルズの町に人が押し寄せるようになった³¹⁾。18世紀の初めには、サドラーズ・ウェルズを訪れる人々は、曲芸師、軽業師、ロープダンサー、バラード歌手、レスラー、格闘家、踊る犬、さらには歌うアヒルなどの見世物を見ることができたという³²⁾。サドラーズ・ウェルズ劇場の歴代の出演者の中で、最も人々を笑わせたのは、道化師ジョセフ・グリマルディであった。

グリマルディはパントマイムの役者であり、ダンサーでもあり、アクロバットもできた。イギリスのパントマイムの一部を形成するハーレクティン無言劇³³⁾の中でピエロの役割を拡大し、ロンドンの喜劇舞台で圧倒的な地位を占めるようになった人物であった。グリマルディの白い顔のメイクアップやパントマイムは、ピエロの表象として今日も使用されており、グリマルディの影響はチャーリー・チャップリン、ローレル・アンド・ハー

31) 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、334頁参照。

32) <https://www.sadlerswells.com/about-us/our-story/history/>（最終閲覧日 2023/9/16）
演劇の公演許可証をもった劇場はロンドン市内の二つの劇場のみで、演劇の上演はできなかった（フォンティーン、前掲書、335頁）。

33) イギリス初期のパントマイムの重要なもの。コメディ・デラルテの筋書きから生まれ、17世紀後半にドルーリー・レイン劇場の舞踊の大家ジョン・ウィーヴァー（1673-1760）が「イタリアの夜景」と題してロンドンに導入した。[...] ハーレクティン無言劇の性格は、19世紀初頭にジュゼフ・グリモルディ（1778-1837）がクラウンを中心人物にした際にかわった。それまでの舞踊の要素とハーレクティンの物語は、どたばた喜劇、パントマイムの民話、おとぎ話的要素に圧倒されてしまった。ホジソン、テリー『西洋演劇用語辞典』鈴木龍一ほか訳、研究社出版、1996年、329頁。（漢数字は算用数字に変換し引用。）

ディにまで及んだといわれている。



34)

グリマルディの丸い顔と柔軟な身体は、人間のありとあらゆる感情を表現し、観客に伝えることができたことで共感を生んだという。純粹なダンスのパターンを表現するより、ユーモア、ウィットのある筋を劇的に表現する形式の方が観客に受けた。イギリスのバレエの伝統は舞台演劇から引き継がれている要素が多く³⁵⁾、見世物に喜劇を好む傾向がみられた。

サドラーズ・ウェルズ劇場は労働者階級を対象とした演目を主に上演していた。1830年代頃には観客の質がかなり下がり、喧騒が日常的に起こるようになって、1915年には閉館となった。廃墟と化していたサドラーズ・ウェルズ劇場を再オープンさせようと、リリアン・ベイリス³⁶⁾は1925年に資金集めを開始、1931年1月6日にジョン・ギールグッドとラ

34) 道化師ジョセフ・グリマルディ (Joseph Grimaldi)。 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Grimaldi.jpg (最終閲覧日 2024/9/28)

35) フォンティーン、前掲書、343頁。

36) (Lilian Baylis, 1874-1937) イギリスの演劇プロデューサー、マネージャー。ロンドンのオールド・ヴィック劇場とサドラーズ・ウェルズ劇場を経営し、イングリッシュ・ナショナル・オペラ (ENO) となったオペラ・カンパニー、イングリッシュ・ナショナル・シアターへと発展した劇団、そしてロイヤル・バレエ団となったバレエ団を運営した。

ルフ・リチャードソン主演のシェイクスピア作品『十二夜』の上演に成功し、サドラーズ・ウェルズ劇場を買収したのである。

1928年、ベイリスはド・ヴァロワを正式に起用して³⁷⁾、オールド・ヴィック劇場でのオペラや演劇のダンスの水準を向上させ、念願だったダンス・カンパニーの構想を練ることができるようになった。ド・ヴァロワは、劇場の敷地内にヴィック・ウェルズ・バレエ（Vic Wells Ballet / VWB）とヴィック・ウェルズ・バレエ学校を設立、これが現在のロイヤル・バレエ団およびバーミンガム・ロイヤル・バレエ団、そしてロイヤル・バレエ学校の前身となったのである。

ド・ヴァロワのイギリスを代表するバレエ団を作り上げた手腕の源はディアギレフであった。彼女はバレエ・リュスに参加している間に、バレエ団の運営、管理方法をディアギレフからすべて学んだと語っている³⁸⁾。イギリス・バレエの重要人物であるド・ヴァロワの人物像を次にみていきたい。

4-2 ニネット・ド・ヴァロワ

ニネット・ド・ヴァロワはアイルランド生まれのダンサーで、7歳でダンスのレッスンを受け、13歳でライラ・フィールド（Lila Field Academy for Children）に加わり、16歳の頃にはライシウム劇場では毎年恒例のバントマイムのバレエ部門に出演していた。1919年、21歳のときに当時ロイヤル・オペラ・ハウスのプリンシパル・ダンサーに任命され、その後もエスピノザ、チェケッティ、ニコラス・レガットら著名な教師のもとでバレエを学んだ。1923年、ド・ヴァロワはバレエ・リュスに入団、やがて

37) 1928年にはオールド・ヴィック劇場にてダンスの上演を補助する条件で、ド・ヴァロワにバレエ・スタジオを見つけるのを手伝うという約束をリリアン・ベイリスと交わし、ド・ヴァロワと6人の若いダンサーは移った。Walker, Kathrine Sorley, *Ninette De Valois: Idealist Without Illusions*, (1987), rev.ed., London, Dance Books, 2000, pp. 69-70.

38) <https://www.independent.co.uk/life-style/interview-dame-ninette-de-valois-doyenne-of-the-dance-1163145.html>（最終閲覧日 2024/8/12）

プリマとして認められ、最も有名なイギリス人ダンサーの一人となった。バレエ・リュスを退団した後、26年にはロンドンに自身の学校である振付芸術アカデミー (Academy of Choreographic Art) を設立、ベイリスと提携し、イギリス・バレエスタイルのダンサーを養成していく。31年にはサドラーズ・ウェルズ劇場に公認のバレエ学校として移転、これが実質上のロイヤル・バレエ学校 (RBS) の開校となる。この時点でド・ヴァロワはサドラーズ・ウェルズ、オールド・ヴィック両劇場で定期的に公演するヴィック・ウェルズ・バレエを手にし、これが後にサドラーズ・ウェルズ・バレエ (SWB) となる³⁹⁾。

ド・ヴァロワがバレエの本質を学んだのは、バレエ・リュスに入団してからだった。ロシア帝国バレエをしっかりと学んでいたロシア出身のダンサーたちを目の当たりにし、自国の低水準のバレエ教育を一から正すことを決意した。加えて、ド・ヴァロワは、古典バレエ作品がイギリス・バレエの基礎になると考え、全幕通しで公演することに意義を見出していた。当時ヨーロッパでは、古典バレエは抜粋ものだけだったため、ド・ヴァロワの活動は特異的であったが、その頃のイギリス・バレエ団の活動が小規模であったため、国外に影響を及ぼすまでには至らなかった。

戦時中のツアーでイギリス国民の心を打つことに成功した SWB は、1946年にはコヴェントガーデンのロイヤル・オペラ・ハウスの再オープンに選ばれ、マーゴ・フォンテイン⁴⁰⁾主演の《眠れる森の美女》を上演

39) クレイン、前掲書、61頁。

40) ((Dame) Margot Fonteyn 本名 Peggy Hookham, 1919-1991) イギリスのバレリーナ。同世代のダンサーで最大の国際的名声を博す。ロンドンでは N. レガートとアスタフィエワに師事した後、1934年サドラーズ・ウェルズ・バレエ学校に入学。同年 VWB の《くるみ割り人形》の雪の場面のコール・ド・バレエで初舞台。35年にマルコワが同団を退団すると、その持ち役だったヒロインのバレリーナ役を踊るようになり、アシュトンのミューズとして多数の主役を踊る。世界大戦中はバレエ団と共に広範に巡業し、後にイギリスのバレエスタイルを体現し、最高のダンサーへと成長。高等技術を誇るタイプではなく、偉大な音楽性、生まれながらのものとさえ見えるラインの正確な美しさ、叙情的な表現力、舞台から観客と親密に交流する稀有の才能などの融合によって、比類のないダンスの美を生み出す。61年(42歳の時)慈善ガラで初めてヌレエフと共演したのをきっかけに強固なパートナーシップを築き、新たな芸術的生命を得て、その後15年にわたり舞台に立ち続ける。ヌレエフ

した。サドラーズ・ウェルズ・バレエ学校は、フォンテインのような有望な才能を採用し、優秀なダンサーたちを育てていたのである。

ド・ヴァロワは長年にわたって、イギリス人でも、それ以外でも、最高の才能を選び出し、新しい風をバレエ団に加えることを望んでいた。彼女はVWBに、バレエ・リュスに在籍していたイギリス人ダンサーのアリシア・マルコワ⁴¹⁾を迎え、1935年には音楽監督にコンスタン・ランバート、専属振付師としてフレデリック・アシュトン⁴²⁾と契約した。続く数十年にわたって、アシュトンが創作した作品は、ド・ヴァロワの作品と共に、同団のスタイル、純粋な古典主義、表現力豊かな叙情性の発展に決定的な影響を及ぼすことになる。戦後にはコヴェントガーデンのロイヤル・オペラ・ハウスに常任が決定。1956年にはロイヤル・バレエとなり、世界的レベルのクラシック・バレエ団に成長したことを示した⁴³⁾。

ド・ヴァロワは、バレエ・リュスに継承されたロシアの伝統的バレエスタイルの重要性に常に注意を払い、19世紀古典バレエの名作の上演を通してそれを主張してきた一方で、フレデリック・アシュトン、ケネス・マクミラン⁴⁴⁾の振付作品によって、明確な個性を形成した。この二人の振

の華麗なロシア流テクニックとフォンテインの抑制されたイギリス・スタイルが反応し合って生まれる独特の効果は、バレエ史に残るパートナーシップを形成した。同書、440-441頁参照。本稿では、フォンテインのカタカナ表記は上記事典に準拠している。

41) (Alicia Markova, 1910-2004) イギリスのダンサー、教師、バレエ監督。イギリス最初のプリマ・バレリーナであり、同国のダンスの発展における中心人物の一人。14歳の時にバレエ・リュスに採用、アリシア・マルコワという芸名はディアギレフがつけた。バレエ・リュスとともにヨーロッパ中を巡演。1929年のディアギレフの死後はロンドンに戻って活躍。31年カマルゴ協会のプリマ、31〜35年バレエ・ランベール、32〜35年ヴィック・ウェルズ・バレエで踊る。しかし、当時バレエ団はマルコワには小規模すぎていたため、バレエ・リュス・ド・モンテカルロにも客演していた。1935年、パートナーだったアントン・ドーリンと共にマルコワ＝ドーリン・バレエを組織。このバレエ団はフェスティバル・バレエと改称（のちのロンドン・フェスティバル・バレエ）、1989年にはイングリッシュ・ナショナル・バレエと改称し、現在でもイギリスを代表するバレエ団として活躍している。同書、341-342頁、530-531頁参照。

42) (Frederic Ashton, 1904-88) イギリスのダンサー、振付家、監督。5-1.項参照。

43) サドラーズ・ウェルズ・シアター・バレエからサドラーズ・ウェルズ・ロイヤル・バレエと改名されたバレエ団は、1955年まで活動し、1970年から1990年まではバーミンガムに拠点を移してバーミンガム・ロイヤル・バレエ団となった。

44) ((Sir) Kenneth MacMillan, 1929-92) イギリスのダンサー、振付家、バレエ監督。20世

付家の作品に支えられて独自のスタイルを創出、世界的にもイギリスの作風と認知されている中で、イギリス独自のバレエスタイルについて再考してみたい。

5. イギリス的バレエスタイル

5-1 フレデリック・アシュトン

イギリス・バレエは、バレエ伝統国の流派をもとに合理的に整備され、20世紀に創設されたバレエといえる。イギリスのバレエ創世記を経験し、イギリスのバレエ界を築き上げた芸術監督の継承の流れが、ド・ヴァロワ、アシュトン、マクミランといえる⁴⁵⁾。バレエ芸術の表現と表象は、20世紀後半を通じて常に高度化が進んだ。海野敏は振付家の人脈と作品の物語性から、振付家の系譜をまとめており、そこからバレエ・リュスとイギリス・バレエの関連性を読み取ることができる⁴⁶⁾。

バレエ・リュスの参加者にランベールとド・ヴァロワがおり、ド・ヴァロワの弟子がアシュトンやマクミラン（アシュトンの僚友）で、ランベールの弟子がアントニー・チャーダー⁴⁷⁾である。ジョン・クランコ⁴⁸⁾は

紀の最も重要な振付家の一人にして、イギリスで最も大胆かつ革新的な振付家。閉鎖的なクラシック・バレエの、新しい地平を切り開くような作品をしばしば発表。1945年よりサドラーズ・ウェルズ・バレエ学校に学ぶ。46年サドラーズ・ウェルズ劇場バレエ（SWTB）に入団、48年サドラーズ・ウェルズ・バレエ（のちのロイヤル・バレエ）に移籍、52年SWTBに戻る。この頃までに深刻な舞台恐怖症に悩まされるようになり、53年初の振付作品を発表すると、そのまま振付家に転身。SWTB（のちにサドラーズ・ウェルズ・ロイヤル・バレエ=SWRB）、を経てパーミンガム・ロイヤル・バレエ=BRBと変遷）とコヴェントガーデン（RB）の2つのロイヤル・バレエでの振付活動は半世紀近くに及び、20世紀後半を代表する重要なバレエを多数創作。クレイン、前掲書、518頁参照。

45) 海野敏「現代のバレエ」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、124頁。

46) 同書、114-116頁。

47) (Antony Tudor 1908-87) イギリスのダンサー、振付家、教師。1928年マリー・ランベールの下でバレエを始め、30年ダンサー兼秘書としてランベールのカンパニーに入団。すぐにバレエの振付を始め、初期の作品を発表。続く《リラの園》（音楽ショーンソン、1936）、《暗い悲歌》（音楽マーラー、1937）はいずれもバレエによる心理探求に新たな道を開いて「心理学的バレエ」と呼ばれ、この振付家の代表作となる。チャーダーは20世紀の最も重要

ド・ヴァロワに師事、マクミランの僚友でもあった。チューダーが「伝統的なマイムやダンサーの顔の表情に頼ることなく、ダンス・デコールの技法に従った身体の動きで登場人物の内面、心情を表現した『心理バレエ』」⁴⁹⁾を創造、その手法は、克蘭コ、マクミランらに受け継がれていった。

物語性を重視した作品の創造は、アシュトン、チューダー、克蘭コ、マクミランなどの振付家に多く見られ⁵⁰⁾、演劇的で、文学的傾向が顕著である。物語性を重視したバレエ作品は大きく2つに分類される。ひとつは古典作品の全幕物の再選出や再振付で、もう一つは新しい題材を使用した創作である。ド・ヴァロワが重視した古典作品の全幕物の再選出や再振付において、優れた才能を開花させたのがアシュトンであり、アシュトンは20世紀のイギリス・バレエ界に古典主義を確立した人物といえる。

アシュトンは1904年9月7日、エクアドルのグアヤキルで生まれた。父親が在グアヤキル英国領事館の外交官、兼中南米ケーブル会社のマネージャーであったためである。1907年、一家はペルーのリマに移り住み、アシュトンはドミニコ会系の学校に通った。彼は熱心な信者ではなかった

な振付家の一人であり、人間の性質や行動を鋭く観察し心理の機微、とりわけ悲しみや切望といった感情の一つのステップ、ジェスチャーだけで豊かに表現する。また市井の人々の苦悩を集中的に取り上げた最初の振付家の一人でもあり、比類のない温情と共感をもってその内面生活の暗部に分け入っている。クレイン、前掲書、302-303頁参照。

- 48) (John Cranko, 1927-73) 南アフリカのダンサー、振付家、バレエ監督。シュトゥットガルト・バレエを育て上げた功労者。ケープタウン大学バレエ学校で学び、1945年初振付作品を発表、翌46年《トリッチュ・トラッチュ》で好評を博す。同年イギリスに渡りサドラーズ・ウェルズ学校に入学、次いでサドラーズ・ウェルズ劇場バレエを経て、SWBに入団。以後、南アフリカでは仕事をしていない。23歳でダンサーを引退して以降、SWB及びロイヤル・バレエを舞台にイギリスの振付家として多数の作品を手がける。61年ドイツのシュトゥットガルト・バレエの誘いを受けて監督に就任。地方の一バレエ団にすぎなかった同団を世界レベルのアンサンブルに育て、優れた新作バレエを振り付ける。アメリカ・ツアーからの帰途に心臓麻痺で急死。その早すぎる死は、シュトゥットガルトだけでなく世界のバレエ界にとって大きな打撃となる。20世紀後半にしっかりとした全幕の物語バレエを創作しえた振付家は少ないが、克蘭コはその一人であり、喜劇、悲劇、恋愛劇のすべてに才能を発揮。驚くほど詳細な登場人物の性格造形と劇としての深みを描き、本物の魅力を持った劇場作品を作り上げる。同書、151-152頁参照。

49) 海野、前掲（鈴木編著、前掲書）、121頁。

50) 同書、116頁。

が、そこでの儀式が好きで、物事の正しいタイミングを計り、ゆっくりと効果を上げること、クライマックスの適切な時間、物事の正当な尺度と儀式の恍惚さを学んだという⁵¹⁾。さらに強い影響を受けたのは、1917年にパヴロワのバレエを見たことで、このとき彼はダンサーになると決意した。

第一次世界大戦が終わって1919年の秋にイギリスに戻ると、アシュトンの父はアシュトンをドーバー・カレッジに送ったが、同性愛者であり、クラスメートに笑われるほどの訛りを持つ彼は悲惨な目に遭った。そこでの生活の中での救いは、チェルシーに住む母親の友人の家に滞在し、できる限り劇場に足を運ぶ休暇だった。1992年4月、ダンカンがプリンス・オブ・ウェールズ劇場に登場した際、アシュトンは彼女のダンスを見ることができた。この経験はパヴロワを見たときと同じくらい、彼に深い影響を与えたのである⁵²⁾。

1922年の卒業時に、学力試験に合格できなかった上、父親が自殺で亡くなったため、アシュトンは生計を立てなければならなくなった。アシュトンは手紙や注文書などの翻訳の仕事につきながら、ダンサーになるという夢を叶えるためには、何かしなければならなかったと考えていた。その頃、レオニード・マシーン⁵³⁾は、1921年の初めにディアギレフと決別し、ロンドンに短期的に居を構えて、オックスフォード・ストリートの脇に小さなスタジオを開いていた。アシュトンはその門を叩いたのである。アシュトンはダンサーとして身を立てるつもりであったが、当時、イギリスの伝統的な家庭に受け入れられる職業ではなかった。そこで、アシュトンは精

51) Vaughan, David, *Frederick Ashton and his ballets*, 2nd. rev. ed., Binstead, Dance Books, 2022, p. 1.

52) *Ibid.*, p.4.

53) (Leonide Massine, 1895-1979) ロシア＝アメリカのダンサー、振付家、バレエ・マスター、教師。ディアギレフのバレエ・リュス最大のスターの一人。20世紀において最も影響力があり、最も論議を呼んだ振付家の一人。モスクワのボリショイ・バレエ学校出身。1912年に卒業してボリショイ・バレエに入る。14年、ディアギレフに見出され、フォーキンとニジンスキーが抜けた後の新しい才能を発掘しようとしてディアギレフに励まされ、15年振付家デビュー。チェケッティの下でダンスのレッスンを続け、実演家としても振付家としても大成功を収めた。クレイン、前掲書、520-521頁参照。

神病患者を演じて、母親にダンサーになることを認めさせた。

才能を見抜く才に恵まれ、アシュトンとスタジオをシェアしていたランベールは、アシュトンに創作を勧めた⁵⁴⁾。アシュトンは、バレエ・リュス最後の数年間も劇場に通いを続け、バランシン、特にニジンスカの作品を見たことで、自身の初期のバレエに影響を受けた。こうしてアシュトンの素地が作られたのである。

アシュトンは「たわいのないお伽噺を独自の振付スタイルによって深く彫り込む術に秀でて」⁵⁵⁾おり、「速く鋭いフットワークと胴の柔軟な動きがコントラストをなし、それを小刻みな腕の動きと独特の頭の角度で裝飾することで柔軟自在な官能性を醸し出すのが、アシュトン独自の個性」⁵⁶⁾といわれているように、肩を大きく使うエポールマンなどの上半身で表現する豊かな動きと、フレッド・ステップによる沸き立つような感情表現など、表現力の豊かさに特徴がある。キャラクターの表現性の演出効果は、被り物で踊る《ピーター・ラビットと仲間たち Tales of Beatrix Potter》の演出・振付にも表れている。

フォンティーンは、「シェークスピア、ゲリック、グリマルディのバレエがペロー、プティパ、フォーキンのバレエと混ぜ合わさってできたものがイギリス・バレエ」⁵⁷⁾と指摘し、イギリスの観客は踊りが含まれていること、そして喜劇であることを必ず要求したと述べている。喜劇的バレエを多く創造したアシュトンのバレエには、イギリスの観客が求める伝統的な要素を多く含まれており、典型的な「イギリス的バレエスタイル」といえるであろう。

アシュトンは物語性の高いバレエにおいて、古典作品の再振付と新しい題材での創造を行なったイギリスを代表する振付家である。彼が名声を得

54) アシュトンがランベールのもとに戻り続けたのは、彼女が無償で学ぶことを許可してくれたからにはかならないとヴォーンは述べている。Vaughan, *op. cit.*, p. 8.

55) 海野、前掲論文（鈴木編著、前掲書）、124 頁。

56) クレイン、前掲書、16 頁。

57) フォンティーン、前掲書、343 頁。

るきっかけとなった作品で、現代でもアシュトン版として頻繁に上演される作品である《ラ・フィーユ・マル・ガルデ *La Fille mal gardée*》⁵⁸⁾ の分析を通して「イギリスらしさ」を考えてみたい。

5-2 ラ・フィーユ・マル・ガルデ

バレエ史の中で、《ラ・フィーユ・マル・ガルデ》という作品の登場には特別な意味がある。市井が描かれた作品の中で初めて成功した作品であり、古典伝説の神々や英雄に偏重し、感傷的になりがちな18世紀の題材からバレエが解放されたことを象徴している。《ラ・フィーユ・マル・ガルデ》がフランス革命の年である1789年に初演されたことは新しい価値観の現れといえる。より現実的で、より共感的な普通の日常を描くバレエが作られたことこそが、ドーベルヴァルがバレエ芸術にもたらした偉大な貢献である。

現存する最古の作品とされる《ラ・フィーユ・マル・ガルデ》が生き残った理由は、長い年月を経ても田園の魅力が生き生きと表現され、「時代物のバレエ」にはまったく見えない点が大きい。田舎の小さな村の恋愛の出来事を登場人物は澁刺と演じ、観客は自分の経験や想像をもって彼らに強い興味を抱くからこそ、このバレエは長い間愛されてきた。

あらすじは、主人公リーズ（リズ）とその恋人コーラス（コラ）の素朴な恋物語で、リーズの母シモーヌは、娘を近所のブドウ園主トマの純真な息子アランと結婚させようと画策していたが、最終的には説得に応じ、恋人同士を祝福することになるという物語である。

《ラ・フィーユ・マル・ガルデ》は、その筋のわかりやすさ、理解しやすい登場人物のキャラクター性、喜劇と情緒を巧みに混ぜあわせた要素な

58) 全2幕のバレエ。振付・台本ドーベルヴァル、音楽はフランスの様々な民謡。初演1789年7月1日ボルドー大劇場。《リーズの結婚》というタイトルの時もある。初演時のタイトルは《葉のバレエ、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。

どが評価された。民主主義の思想がフランス中を席卷していた 1789 年当時、登場人物を写實的に舞台に登場させたことで、バレエを大衆に受け入れやすくしたと考えられる。実際、ボルドーの大衆は、このバレエに盛大な拍手喝采を送り、翌年 3 月のシーズン終了までに 11 回上演されたのである⁵⁹⁾。

ドーベルヴァルが 1791 年 4 月 30 日にロンドンのパンテオン劇場で再演したときに、《ラ・フィュー・マル・ガルデ》という今のタイトルに変更された。《ラ・フィュー・マル・ガルデ》が当時のロンドンではかなり新しい作品であったことは、新しい場面と装飾を用いた全く新しいバレエと新聞広告で評されたことから明らかであった⁶⁰⁾。

ドーベルヴァルによる振付は失われているが、人気のある作品であったためにヨーロッパやロシアで上演されたことで、伝承されている部分もある。1791 年にドーベルヴァルに教わってコーラス役を踊ったディドロは、サンクトペテルブルクで 1818 年に上演、28 年には別の人が上演した。また、ファニー・エルスラー⁶¹⁾ が 37 年に主人公リーズをパリ・オペラ座で踊って大好評を博し、54 年までオペラ座レパートリーに留まることとなり、50 年にはモスクワで踊ったことで、少なからず伝承されたと推測できる。

プティパとイワーノフは独自の版をサンクトペテルブルクで上演した。1885 年ヴィルジニア・ツッキ⁶²⁾ がリーズ役を踊った際には、64 年にベ

59) Guest, Ivor (ed.), *La Fille mal gardée*, Alton, Dance Books, 1998, p.50.

60) *Ibid.*, p. 52.

61) (Fanny Elsler, 1810-84) オーストリアのダンサー、振付家。ロマンティック・バレエの天上的ではなく官能的な側面を体現したとされる。その演劇的な表現力と感覚の鋭さによって、M. タリオニに劣らぬ人気を博す。ゴーチェは二人のスタイルの対照を、異教的（タリオニ）とキリスト教的（タリオニ）と形容した。クレイン、前掲書、95 頁参照。

62) (Virginia Zucchi, 1849-1930) イタリアのダンサー、教師。ミラノでブラジスとレブリに師事。イタリア全土とミラノ・スカラ座で踊り（1874～76、1882～83）他、ベルリン・オペラ（1876～78）、コヴェントガーデン（1878）、パリ（1883）で踊った。85 年、サンクトペテルブルクに招かれ、小規模な劇場で大成功を収めたのち、帝室劇場に採用され（1885～88）。ロシアの観客は彼女のイタリア流超絶技巧に歓喜し、チケット販売は倍増した。ツッキはプティパ好みのダンサーではなかったが、彼の《ラ・フィュー・マル・ガルデ》《ファ

ルリンでヘルテルの曲を用いて新しい版（P. タリオーニ版）と同じ曲を用いた。このプティパとイワーノフ版がその後の版の基となり、その後、多くの振付家によって振り付けられていった⁶³⁾。

ツッキがサンクトペテルブルクで踊った振付には、イタリア流のアクロバットな技術が多用されており、40歳のツッキが15歳に見えるかのような錯覚を起こさせたという。大好評を博したツッキの時代から伝わるマイムをカルサヴィナがアシュトンに教え⁶⁴⁾、ユーモアと優しさ、古典舞踊とマイムが切れ目なく混じり合った、最も完璧に構成されたバレエの一つと評されるアシュトン版が誕生したのである。

また、当時15歳で、幸運にもツッキのバレエを観るという貴重な機会に立ち会うことができたアレクサンドル・ブノワ⁶⁵⁾は、著書『バレエ・リュスの回想録 *Reminiscences of Russian Ballet*』の中で、1885年のツッキの踊りを回想し、「その舞台は、実際に野原や草原の新鮮な香りを発散させ、田舎暮らしの魅力の完全な幻想を作り出しているようだった」⁶⁶⁾と述べている。つまり、ブノワによっても田園のイメージが継承されたと考えられる。

1828年の再演を観たパリの批評家が「最後には小さな村の恋の出来事がすべて最も重要な出来事であるかのように感動し、心を動かされる」と評したように⁶⁸⁾、当時から田園の魅力が十二分に描かれた作品であった。アシュトン版が「イギリスらしい」といえる理由は、母シモーヌのステッ

ラオの娘》《エスメラルダ》《パキータ》《コッペリア》などのバレエを踊って評判をとった。
同書、306-307頁参照。

63) 同書、432頁。

64) 同書、432頁。

65) (Alexandre Benois, 1870-1960) ロシアの画家、舞台美術家。ディアギレフのバレエ・リュスの中枢人物の一人。ディアギレフとの訣別後も舞台美術家としての活動は長く続いた。

66) Vaughan, *op. cit.*, p. 310.

67) ジョン・コンスタンブル (John Constable) 「乾草の車 The Hay Wain」1821年、油絵、ナショナル・ギャラリー。 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Constable_-_The_Hay_Wain_\(1821\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Constable_-_The_Hay_Wain_(1821).jpg) (最終閲覧日 2024/9/16)

68) Vaughan, David, “Frederick Ashton and *La fille mal gardée*”, DVD: *La fille mal gardée*, Royal Opera House, BCC, 2005. Opus Aete, 2008.



67)

プが純粋なランカシャー風でイギリス的雰囲気を漂わせていること、そして、舞台はフランスの田園地帯だが、アシュトンが描いた光景は、コンスタブルやスタップスといった画家や、ジョン・クレアやジョージ・クラブといった詩人のイメージに近いように描かれている点にある⁶⁹⁾。アシュトン版は、批評家ナタリア・ロスラヴレヴァが指摘したように「徹底的にイギリス的バレエ」なのである⁷⁰⁾。

1960年1月28日、コヴェントガーデン王立歌劇場で、アシュトンの新演出による《ラ・フィュー・マル・ガルデ》がロイヤル・バレエ団のレパートリーに登場した。アシュトンは、自分のアイデアをまったく新しい題材に注ぎ込むのではなく、古典バレエの再振付を選び、そして、その作品に《ラ・フィュー・マル・ガルデ》を選択し、古典の時代背景のままに再振付したのである。

その理由として、アシュトンがバレエの制作を考えていた頃に、イギリスの詩人で日記作家のドロシー・ワーズワースの日記を読んでいて、18世紀末から19世紀初頭の田舎への憧れに駆られたと述べている⁷¹⁾。アシ

69) *Ibid.*

70) *Ibid.*

ュトンは《ラ・フィュー・マル・ガルデ》を現代風に演出することも考えることはできたが、「現代の田舎への憧れ」と「近代の田舎への憧れ」の意識の違いに、現代風の演出はやめた⁷²⁾。《ラ・フィュー・マル・ガルデ》に込められた田園への憧れとはなにか。近代化の背後にある憧憬の念をみていきたい。

5-3 田園への憧れ

イギリス社会は、18世紀中葉からおよそ1世紀に渡り世界を先駆けて産業革命が進行し、飛躍的な工業の発展を成し遂げた。産業革命による住宅と商店および工場が街の中で調和していた段階からさらに第一段階進んだとき、都市部への人口集中が起こった。石炭が動力源となったことによって、工場の立地も変化した。炭坑からの石炭の輸送の便や労働力の豊富を理由に用地が選定され、蒸気の利用に伴い、建物はレンガと鉄で建てられるようになり、大量生産のための大きな空間を持った工場が建設されていったのである。

工業の発達につれて、人々は工場で働くために農村を後にして、仕事に便利な工場の近くに住まざるを得なかった。こうして、工場とその廃棄物が堆積した灰色の空間に居住地が拡大していき、都市部には工業化と都市化に伴って人口の密集したスラムが形成され、かつてない人口増加に見舞われたのである。

ロンドンの人口は、17世紀末には50万人をこえ、18世紀末には約100万人に増加したが、1801年には1,117,000人、1901年には6,586,000人と約6倍の増加を示した⁷⁴⁾。都市の人口増加率が一気に上がり、都市住民、

71) Guest (ed.), *op.cit.*, p. 13.

72) *Ibid.*

73) ギュスターヴ・ドレ「セブン・ダイアルズ（ロンドン）」エングレービング、1872年、大英図書館。https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Seven_Dials_by_Gustav_Dore_1872.jpg（最終閲覧日 2024/9/16）

74) 都市人口の増加率は、1801年以来全国平均値を常に上廻り、1840年代には農村人口の増加率は全国平均値の46%にまで低下し、1851年には都市人口と農村人口とがほぼ同数にな



73)

特に単純労働者や低所得者層は過酷な環境で暮らさざるを得なくなった。

産業革命が進行し、田園の自然が失われていく状況を経験したイギリス人は、自然とはそこで暮らす人々の努力によってのみ守られることを知り、1865年には共有地保存協会が、1895年にはナショナル・トラストが創立され、自然保護や環境保全に力を入れるようになった。交通機関の改善や、エベネザー・ハワードによる田園都市計画の進行、貴族や企業が所有している土地の計画的な開発など、環境を改善しようとする事例はあったが、都市計画が実際に国全体の制度として導入するまでには至らなかった。

つまり、この頃の田舎や田園への憧れとは、近代化とともに都市や工業地に移住し、過酷な労働のために休みを得ることも叶わず、煤汚れた工業地帯から容易に抜け出すことができない生活を送るなかで、祖父母の田舎の家への憧憬が膨れ上がっている念望なのである。

南米で育ち、長くロンドンに住んでいたアシュトンは、「私の想像の中には、永遠の晩春、葉の茂る牧歌的な日差しとミツバチの鳴き声に包まれ

った。清水正之「イギリスの緑地帯政策に関する史的考察Ⅱ—田園都市と大ロンドン緑地帯—」『造園雑誌』34巻1号、1970年、26頁。

た田舎の生活がある」⁷⁵⁾と、街にいるときは田園への憧れを常に抱いていると述べたように⁷⁶⁾、都会に住んでいるからこそその田舎暮らしへの憧れ、近代における田園への憧れを想像し、『ラ・フィュー・マル・ガルデ』の田園描写に注ぎこんだと考えられる。

台本は大英博物館でアシュトン自らフランス語で書き写したという。楽譜には「幕を上げる」以外の指示が書かれていなかったために難航したが、アクションの大まかな草案を作り、それをダンスとパントマイムのシークエンスに分割し、スタッフと協力しながら制作した⁷⁷⁾。

アシュトンが避けたかったのは、現代でいうところの「田舎臭さ」であった。近代の田園への憧れを表現するには、「田舎臭さ」があってはならない。そのため、ダンスとマイムの融合を慎重に行なった⁷⁸⁾。

アシュトンは、ドーベルヴァルの時代にはなかったパ・ド・ドゥ（アダージオ、男女のソロ、コード）を融合させ、リボンで主人公のリーズとコーラスの愛情を表現し、また、お祭りや嵐の演出にもモチーフのリボンを効果的に使用した。

アシュトンは田舎の恋物語に現代の社会的問題である階級や職業的問題を強調することはなく、舞台背景・衣装デザイナーのオズバード・ランカスターに対しても、「セッティングは明るく、華やかで、できれば水彩画のようなテクニクを感じさせるもの」という指示だけを出した⁷⁹⁾。アシュトンは、バレエに率直で開放的な陽気さと無理のない叙情性を与え、田園の純粋な明るさを描くことに成功し、鑑賞後に心に温かさが残る作品に作り上げたのである。

初日の幕が開いた瞬間から、観客はこのバレエを心から楽しんだ。公演は熱狂的な拍手と歓声に包まれ、最後には19回のカーテンコールがあっ

75) Guest (ed.), *op. cit.*, p. 13.

76) *Ibid.*, p. 14.

77) *Ibid.*

78) *Ibid.*, p. 32.

79) *Ibid.*, p. 30.

た。2回目の公演後には17回、3回目の公演後には15回のカーテンコールがあったという。メアリー・クラークは『ダンシング・タイムズ』紙に、「滑稽で、感動的で、優しく、素晴らしい踊りにあふれ、観客を時に笑わせ、時に感嘆させ、時に涙を誘う」⁸⁰⁾との批評を記載した。ほとんどの批評家の意見が一致したといわれている。

アシュトン、《ラ・フィュー・マル・ガルデ》において、田園への憧れとコメディを融合させ、大成功を収めた。この成功には、イギリス的価値観が大きく反映していると考えられる。イギリスの価値観を考える上で、田園への憧れが詰まったイギリス式庭園の芸術観が重要なヒントとなるだろう。

英文学研究者の安藤聡は、「不規則性や多様性を特徴とする18世紀にイングランドに始まった風景庭園（landscape garden）は立憲君主国である英国においての絶対権力の不在、民主主義、個人主義などを暗示すると解釈できる」⁸¹⁾とし、「イングランド式庭園が『不規則性』を肯定要素として認識してそれを積極的に採り入れることによって成立し、時に反動として規則性へと回帰しつつも、つねに両極端に留まらずに中庸での妥協によって新しいスタイルを確立して来た」⁸²⁾とまとめている。ロンドンは全体的な都市計画が欠落した小都市の集合体であること⁸³⁾、イングランドのほとんどの都市は村落から発展したもので、多くの町は不規則に湾曲した街路と無秩序に続く路地で構成されており⁸⁴⁾、全体の様式が統一されていないところに大きな特徴があると指摘している。

イギリスの田園風景は、完全な自然ではなく、人々が農耕牧畜を営んだ結果として形成された「半自然」であり⁸⁵⁾、その田園風景を庭園として

80) *Ibid.*, p. 71.

81) 安藤聡『英国庭園を読む——庭をめぐる文学と文化史』彩流社、2011年、3頁。

82) 同書、265頁。

83) 同書、268頁。

84) 同書、268頁。

85) 同書、286頁。

表現する際には、「変化していくことが前提の芸術」⁸⁶⁾ 性が必要となる。

アシュトンによる田園で起こる単純な恋物語のバレエは、観客に自らの経験やノスタルジーを思い起こさせ、大きな感動を与える。これこそが、バレエにおける不規則性の延長にある「変化していくことが前提の芸術」といえるのではないだろうか。庭園だけでなく、不規則で多様性に富むスタイルはイギリス的なものを体現しているといえよう。

6. おわりに

イギリス王室には、フランスのルイ 14 世のバレエ改革のように、バレエを専門職として国で保護し、バレエを組織化するような動きはなかった。イギリスの舞台芸術とは、貴族が意見を出したり関与したりするものではなく、常に大衆とともにあるものとして発展していったのである。

正統なバレエ教育システムの創造は 20 世紀になるまで整わなかったが、ヨーロッパの伝統各国の優秀なダンサーや教師たちによって、数年でその土台は組織され、現在では世界的トップクラスの教育システムを持つまでになった。

このように、20 世紀に急激に向上したイギリス独自のバレエスタイルは、バレエ・スタジオから発展したものであり、舞台演劇から引き継がれているのである。コメディ・デラルテや道化劇などから、一般的な見世物として進化したおとぎ話芝居などを鑑賞していたイギリスの観客は、典型的の見世物には、踊りが盛り込まれていること、そして喜劇であることを必ず要求した。お決まりの登場人物と同様に、喜劇的バレエが不可欠であったのである。こうしたイギリスの伝統的演劇様式をアシュトンは継承しており、アシュトン振付の《シンデレラ》には、男性が演じるいじわるな二人の異母姉妹が登場し、同じくアシュトン版《ラ・フィュー・マル・ガ

86) 同書、288 頁。

ルデ》にも男性が演じるずる賢い母親と間抜けな求婚者が登場して喜劇的要素を高めている。こうした点からもアシュトン版《ラ・フィユ・マル・ガルデ》は生粋のイギリス的バレエスタイルといえるだろう。

演劇的要素を重視するイギリス・バレエは、控えめに演じることで、観客の想像力を膨らませるような表現がみられる。この傾向は、イギリス人の芸術の感性にも通じている。

ウィリアム・ホガースは、シェイクスピアがアントニウスに対するクレオパトラの影響力を語る場面でのセリフ「なじみを重ねるごとに無限の変化を見せる女です」⁸⁷⁾ という引用をあげ、シェイクスピアが美の魅力を「無限の多様性」で表したと述べている⁸⁸⁾。シェイクスピアのいう「無限の変化」とは、「満ち足りたと思うそばから手が出したくなる」⁸⁹⁾ ものであり、美の有する魅力とは完成形の先にある無限の変化と解釈できる。バレエについても、観るものに美の多様性を想像させること、変化し続ける芸術性を観客に共感させることが、美の「無限の変化」といえ、これが「イギリス的バレエスタイル」の魅力のひとつとなっているのではないだろうか。美の「無限の変化」を求める姿勢が、今後もイギリス・バレエの発展につながっていくことだろう。

引用文献

- 安藤聡『英国庭園を読む——庭をめぐる文学と文化史』彩流社、2011年。
 グリゴリエフ、セルゲイ『ディアギレフ・バレエ年代記 1909-1929』薄井憲二監訳、平凡社、2014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。
 シェイクスピア『アントニーとクレオパトラ』福田恆存訳、新潮社、36刷改版、2005年。

87) シェイクスピア『アントニーとクレオパトラ』第二幕第二場、福田恆存訳、新潮社、36刷、2005年、60頁。

88) ホガース、ウィリアム『美の解析』宮崎直子訳、中央公論美術出版、2007年、13-14頁。

89) シェイクスピア、前掲書、60頁。

清水正之「イギリスの緑地帯政策に関する史的考察Ⅱ——田園都市と大ロンドン緑地帯——」『造園雑誌』34 巻 1 号、1970 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。

鈴木晶『ニジンスキー 踊る神と呼ばれた男』みすず書房、2023 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。

ホガース、ウィリアム『美の解析』宮崎直子訳、中央公論美術出版、2007 年。

ホジソン、テリー『西洋演劇用語辞典』鈴木龍一ほか訳、研究社出版、1996 年。

Guest, Ivor (ed.), *La Fille mal gardée*, Alton, Dance Books, 1998.

Royal Academy of Dancing, *The First Seventy Five Years*, Derek Parker.

(<https://www.royalacademyofdance.org/app/uploads/sites/11/2019/02/20144428/The-first-75-years-of-the-Academy-1.pdf>)

Vaughan, David, *Frederick Ashton and his ballets*, (1977), 2nd. rev.ed., Binstead, Dance Books, 2022.

——, “Frederick Ashton and *La fille mal gardée*”, DVD: *La fille mal gardée*, Royal Opera House, BCC, 2005. Opus Aete, 2008.

Walker, Kathrine Sorley, *Ninette De Valois: Idealist Without Illusions*, (1987), rev.ed., London, Dance Books, 2000.

<https://www.independent.co.uk/life-style/interview-dame-ninette-de-valois-doyenne-of-the-dance-1163145.html>