

## バレエの中の「マノン」 (3)

### —マリー・タリオーニの「恋する高級娼婦」—

寺西暢子

#### 序論

1830年——七月革命が勃発したこの政治的にも文化的にも時代の転換点と言える年に、王立音楽アカデミー劇場（現在のパリ国立オペラ座）<sup>1</sup>は、「栄光の三日間」を挿んで「恋する高級娼婦」（*la courtisane amoureuse*）をヒロインに据えた新作を二作続けて初演した。革命前の5月3日に先ず掛けられたのは全三幕のバレエ・パントミム《マノン・レスコー》（*Manon Lescaut*）である。他方、革命後の10月13日に初演された《神とラ・バヤデルまたは恋する高級娼婦》（*Le Dieu et la Bayadère ou La Courtisane amoureuse*）は全二幕のオペラ=バレエという混淆形式の作品であった。

前者はそのタイトルが示す通り、アベ・プレヴォーの小説を元に制作されたバレエ・ダクシオン<sup>2</sup>であり、台本はウジェーヌ・スクリーブ（Eugène Scribe, 1791-1861）、振付は当時のオペラ座のメートル・ド・バレエ（*« maître de ballet »* = オペラ劇場のバレエ部門の制作責任者）であったジャン=ピエール・オメール（Jean-Pierre Aumer, 1776-1833）、音楽はジャック=フロマンタル=エリイ・アレヴィイ（Jacques-Fromental-Élie Halévy, 1799-1862）、

---

<sup>1</sup> 現在「パリ国立オペラ座」と呼ばれるこのオペラ劇場については、以後「パリ・オペラ座」あるいは単に「オペラ座」と呼ぶ。また、文学作品と混同しないよう、本稿においてはバレエやオペラの作品名は《 》で括る。尚、本稿は2019年11月3日の奈良女子大学仏文学会第29回例会の際の講演「マリー・タリオーニの「恋する高級娼婦」——1830年10月初演のオペラ=バレエ《神とラ・バヤデルまたは恋する高級娼婦》——」を元にしての。貴重な機会を与えて下さった関係者の方々、特に、当日の講演の準備に尽力して下さいました高岡尚子氏に感謝を捧げたい。

<sup>2</sup> 1760年出版のジャン=ジョルジュ・ノヴェール（Jean-Georges Noverre, 1727-1810）の理論書『舞踊とバレエに関する書簡』（*Lettres sur la danse et les ballets*, Lyon et Stuttgart）によって確立されたジャンルで、それまでオペラの中で話の筋と関係のないディヴェルティスマンとして挿入されていたバレエを、模倣芸術のひとつと捉え、仕草や表情で物語の展開や登場人物の感情を表現できるものとし、バレエをオペラから独立させ、更には「悲劇」まで高めようという試みである。「バレエ・パントミム」とほぼ同義に使われるが、ただし、ノヴェール自身は「*la danse mise en action*」あるいは「*le ballet en action*」という表現しか使っていない。

衣装がイッポリト・ルコント(Hippolyte Lecomte, 1781-1857)、そして舞台装置はピエール＝リュック＝シャルル・シセリ(Pierre-Luc-Charles Cicéri, 1782-1868)であった。主役の「マノン」は悲劇的なパントマイムの名手と言われたポーリーヌ・モンテシュ(Pauline Montessu, née Paul, 1803-1877)が演じ、第一幕のディヴェルティスマンでは旧体制下の舞踊が豪華な衣装や背景と共に再現された。また、第三幕には、後年テオフィル・ゴータイエが「ひとりの女性舞踊手ではなく舞踊そのもの<sup>3</sup>」と呼ぶことになるマリー・タリオーニ(Marie Taglioni, 1804-1884)<sup>4</sup>がセヌレの奴隷「ニユカ」役で登場し、ヌーヴェロルレアンを舞台とした異国情緒を織り込んだディヴェルティスマンの中心的存在を務めている。シャルル＝モーリス・デコンブ(Charles-Maurice Descombes, 1782-1869)が所有し主幹であった『クーリエ・デ・テアトル』紙はこの作品に非常に好意的であり、5月5日の二回目の上演後に「この恋する高級娼婦(＝マノン)の華々しい勝利に欠けているものなど何もなかった<sup>5</sup>」と絶賛している。

一方、オペラ＝バレエ《神とラ・バヤデーラまたは恋する高級娼婦》は、台本は《マノン・レスコー》と同じくウジェーヌ・スクリーブ、振付は(マリー・タリオーニの父親の)フィリッポ・タリオーニ(Philippo Taglioni, 1777-1871)、作曲ダニエル＝フランソワ＝エスプリ・オベール(Daniel-François-Esprit Auber, 1782-1871)、衣装と舞台装置は(これも《マノン・レスコー》同様)それぞれイッポリト・ルコント、ピエール＝リュック＝シャルル・シセリであった。《マノン・レスコー》でニユカ役を初演したマリー・タリオーニは、この作品ではヒロイン「ゾロエ」を主演している。オペラ座が歴史の転換期である1830年に似たような主題の作品を、それもやがて不世出のプリマとなるタリオーニを擁して、立て続けに制作したことには何らかの意義が見出せるのではないだろうか？

1827年8月13日の(当時の)『フィガロ』紙で絶賛された後、1831年11月21日の《悪魔のロベール》(*Robert le diable*)の初演時に「尼僧達のバレエ(« Le Ballet des nonnes »)」で尼僧院長エレーナをタリオーニが演じたことは良く知られている<sup>6</sup>。だが、その間のタリオーニの動向にはあまり注意が払われない<sup>7</sup>。確かに、《悪魔のロベール》は空前の

<sup>3</sup> Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse* 1<sup>er</sup> juillet [1844] » in *Œuvres complètes, Critiques théâtrales* Tome IV, Honoré Champion, 2012, p.787.

<sup>4</sup> マリー・タリオーニや父親フィリッポ等の名前のカタカナ表記については、日本国内で普及している表記を選択する。フランス語読みなら「マリー・タグリオーニ」となる。

<sup>5</sup> *Courrier des théâtres*, le 7 mai 1830. 尚、下線は筆者による。

<sup>6</sup> *Robert-Le-Diable*, opéra en cinq actes, paroles de MM. Scribe et Germain de Lavigne, musique de M. Meyerbeer, représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Académie royale de Musique, le 21 novembre 1831, Bezou, 1831, pp.vji et vjii.

<sup>7</sup> フランスやイタリアなどでは、この後、本稿でも言及するタリオーニの『回想録』等の優れた著作が出版されているが、日本国内の研究者達はこの《神とラ・バヤデーラ》にほとんど注意を払わない。その原因として考えられることは、日本国内ではそもそもオベールの音楽そのものが一般に知られていないこと、更には、日本のバレエ研究者達がパリ・オペラ座バレエに関して度々

ヒット作品であり、1831年11月21日の初演以来、翌年の2月1日までペルティエ通りのオペラ座の舞台をほとんど独占していたと言っても過言ではない。しかしながら、2月3日の金曜日の晩、タリオーニの舞台復帰<sup>8</sup>と共に掛けられたのは奇しくも《神とラ・バヤデール》と《マノン・レスコー》であり、翌日の『クーリエ・デ・テアトル』紙は「悪魔のロベールが二人の恋する高級娼婦に（舞台を）譲った」と述べている<sup>9</sup>。

筆者は既にオメール振付の《マノン・レスコー》について、当時の資料や同時代評及び先行研究をひととおり検討することで、このバレー・パントミムがロマン主義バレー開花前夜の過渡期の作品であり、同時に振付のオメールの傑作であると位置づけた<sup>10</sup>。そこで、本稿ではマリー・タリオーニの代表作のひとつであるにも拘わらず、言及されることが少ない《神とラ・バヤデール》に焦点を当て、タリオーニに固有の特質——当時の批評家達が「（他の女性舞踊手には）模倣できない(« inimitable »)」<sup>11</sup>と繰り返したその特質が、「恋する高級娼婦」という副題を持ったこの作品の本質をいかに変質させたか、そして、同じ「恋する高級娼婦」という主題を扱った《マノン・レスコー》を念頭に置きながら、《神とラ・バヤデール》への流れを追うことで、二十一世紀に至るバレー・アカデミック (« le ballet académique » = 日本語で言うところのクラシック・バレー) のひとつの潮流が、1832年に初演される《ラ・シルフィッド》(*La Sylphide*)以前に——周知のようにこのバレーはタリオーニ本人とロマン主義バレーの代名詞となるのだが——それ以前に既に形成されつつあったことを明らかにしてみたい。

先ず、第一節では《神とラ・バヤデール》の概要を述べる。次に第二節で1830年前後に「恋する高級娼婦」という主題がどのように扱われていたかを、バレー・パントミム《マノン・レスコー》にも着目しながら論じる。第三節では「バヤデール」という存在の西洋における受容の変遷と、《神とラ・バヤデール》を含む19世紀前半にオペラ座で上演された「バヤデール物」の特色を検討する。その上で、第四節で1830年にオペラ座においてマリー・タリオーニが置かれていた立場を——ここでも《マノン・レスコー》に注意を払いながら確認した後、最終節で《神とラ・バヤデール》に直接関連する資料を参照しながら、マリー・タリオーニの「恋する高級娼婦」の特性を分析する。

《マノン・レスコー》も《神とラ・バヤデール》も今日では忘れられた作品である。

---

典拠とする Ivor Guest, *Romantic Ballet in Paris* (Dance Books, Hampshire, 2008) において、この作品があまり詳しく触れられていないこと等が考えられる。

<sup>8</sup> 1832年2月2日号の『フィガロ』紙に「タリオーニ嬢は体調不良(« une indisposition »)のため、長らくオペラ座の舞台から遠ざかっていた」とある(*Figaro*, le 2 février 1831, p.6.)。

<sup>9</sup> *Courrier des théâtres*, le 4 février 1832. 尚、下線は筆者による。

<sup>10</sup> バレー・パントミム《マノン・レスコー》の詳細については、拙論「バレーの中のマノン——1830年5月3日初演の《マノン・レスコー》——」（『仏文研究』XLVIII、京都大学フランス語学フランス文学研究会、2017年、pp.5-40）を参照されたい。

<sup>11</sup> 例えば『コティディエンヌ』紙の1830年5月7日号などが挙げられる(*La Quotidienne*, le 7 mai 1830.)。

だが、マリー・タリオーニの「恋する高級娼婦」がどのようなヒロインであったのか、残された台本、譜面や図版、同時代評から辿る試みは、ロマン主義の作家達から「恋する高級娼婦」の先駆者とみなされた「マノン」のバレエにおける人物像を掘り下げるためにも有益であろう。同時に、プレヴオーの小説『マノン・レスコー』と比較されることで、初演当時から今日に至るまで、文学関係者から不当に低く評価されがちなオメールの集大成であるバレエ《マノン・レスコー》がバレエ史の中に占める位置を再確認してみたい<sup>12</sup>。

### 1. 《神とラ・バヤデルまたは恋する高級娼婦》の概要

「恋する高級娼婦」という副題のついた《神とラ・バヤデル》は上述のように1830年10月13日にパリ・オペラ座で初演された。前出の『クーリエ・デ・テアトル』紙はバレエ・パントミム《マノン・レスコー》の初演後間もない同年の5月8日号で、オペラ座が既に次の新作「《恋するバヤデル》と題された一幕の小品」の稽古に入っていることを報じている<sup>13</sup>。この《恋するバヤデル》が七月の政変後に実際に舞台に掛けられた時、タイトルは変更され、更に「一幕の小品」が全二幕のオペラ=バレエという異なる表象形式を孕んだ作品となっていた。ただし、初演当時は全二幕の「オペラ」となっており<sup>14</sup>、1835年に出版された『スクリーブ戯曲全集』でも「オペラ」となっている<sup>15</sup>。「オペラ=バレエ」という呼称が使われているのは1875年出版の『スクリーブ全集』（第三集オペラ、バレエ編、第一巻）収録の版のみである<sup>16</sup>。

「オペラ=バレエ」と呼びうるこの作品が作られるきっかけとなったのは、1828年2月29日にやはりオペラ座で初演された《ポルティチの聾啞の娘》(*La Muette de Portici*)である。このオペラは、所謂フランスグランドオペラ(« le grand opéra français »)の歴史的指

<sup>12</sup> 「恋する高級娼婦」の先駆者としての「マノン」については、村田京子『娼婦の肖像 ロマン主義的クルチザンヌの系譜』（新評論、2006年）等を参照されたい。また、バレエ・パントミム《マノン・レスコー》の同時代評の評価については、注10で挙げた拙論の「4. 同時代の批評と《マノン・レスコー》のヒロイン」（前掲論文、pp.26-30）で詳しく論じた。また、このバレエ・パントミムはスタンダールの『赤と黒』第二部第28章「マノン・レスコー」に登場するが、ピエール=ジョルジュ・カステックス以外の研究者はスタンダールの小説の制作過程と関連する初演の年月日以外には全く注意を払っていない。

<sup>13</sup> *Courrier des théâtres*, le 8 mai 1830.

<sup>14</sup> 『コティディエンヌ』紙の1830年10月16日号、『クーリエ・フランセ』紙の10月15日号、『ガゼット・ド・フランス』紙の10月16日号、『グローブ』紙の10月17日号、『トリビューヌ・デ・デパルトマン』紙の10月15日号そして『コンスティテュシオネル』紙の10月15日号の初演評を調べたが、すべて« opéra en deux actes »となっている。

<sup>15</sup> Eugène Scribe, *Le Dieu et la Bayadère*, opéra en deux actes in *Théâtre complet*, seconde édition, tome quatrième, Aimé André, 1835.

<sup>16</sup> Eugène Scribe, *Le Dieu et la Bayadère, ou La Courtisane amoureuse*, opéra-ballet en deux actes in *Œuvres complètes* d'Eugène Scribe de l'Académie française. Troisième série. Opéra, ballets, t.1, E. Dentu, 1875.

標となる作品として挙げられることが多いオベールの代表作だが<sup>17</sup>、台本はスクリーブとジェルマン・ドラヴィニユ(Germain Delavigne, 1790-1868)の共作で、振付は(《マノン・レスコー》同様)オメールであった。17世紀中葉のナポリと、そのナポリ近郊のポルティチという漁村を舞台に、その時代、スペインの支配下に置かれていたナポリの民衆の叛乱を描いた歴史物である。初演当時有名だったテノールのアドルフ・ヌリ(Adolphe Nourrit, 1802-1839)が反乱軍の首領である漁師マサニエロを歌い、そのマサニエロの妹フェネツラは、ナポリの副王の息子アルフォンソに報われない恋をしていた。オペラ=バレエという混交様式に関連して重要なのが、この「フェネツラ」という役柄である。即ち、フェネツラは聾啞者、口がきけない娘という設定になっており、初演したのは当時のパリ・オペラ座の第一舞踊手(« premier sujet »)のリーズ・ノブレ(Lise Noblet, 1801-1852)であった。つまり、歌を歌わない登場人物がヒロインを演ずるという「特異な」オペラなのだが<sup>18</sup>、この《ポルティチの聾啞の娘》は大当たりを取り、以後、19世紀の間「フェネツラ」役はパリ・オペラ座の舞台に上がるバレリーナの試金石とさえなるのである<sup>19</sup>。オペラ=バレエとは、従って、単にオペラの中にバレエが(話の筋とは関係のない)ディヴェルティスマンとして挿入されているということではなく、(歌手ならぬ)ダンサーが物語の展開に組み込まれた重要な役を担う作品のことである。「フェネツラ」は歌詞、つまり、言語表現を用いずに(無言の)パントマイムで話の筋や感情を表現したのである。

この節の冒頭で述べたように、バレエ・パントミム《マノン・レスコー》の初演時には既に《神とラ・バヤデーレ》は準備段階に入っていた。ここで、更に『ジルブラース』紙の5月10日号「オペラ座情報」の欄から次の文章を引用しておきたい：

[...]、どうやら王立音楽アカデミー劇場の総裁殿は、スクリーブ氏に対して、この小さな失敗(バレエ・パントミム《マノン・レスコー》の失敗)<sup>20</sup>の埋め合わせをしようと、この文士(スクリーブ)とオベール氏による全二幕のオペラの稽古に

<sup>17</sup> Roman Feist, « Généalogie du grand opéra » in *Le Grand Opéra 1828-1867. Le Spectacle de l'Histoire* (Dir. Romain Feist & Marion Miranda), [Catalogue de l'Exposition de l'Opéra national de Paris et de la Bibliothèque national de France], 2019, p.15.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>19</sup> マリー・タリオーニが引退後、《ラ・シルフィッド》を引き継がせたいと願ったエマ・リヴリー(Emma Livry, 1842-1863)は、フェネツラ役の稽古の際、彼女の衣服にガス灯の火が燃え移り、その火傷が原因で若くして亡くなっている(Ivor Guest, *Le Ballet de l'Opéra national de Paris*, Flammarion, 2001, p.116 et p.118.)

<sup>20</sup> (後述するが)「マノン」役を巡って当時の主なバレリーナの間で争いがあったと言われており、『ジルブラース』紙はリーズ・ノブレの熱烈な信奉者が関わっていたためモンテシュが主演したことに批判的で、その結果《マノン・レスコー》というバレエそのものにも辛口の評価をしている。ここで「この小さな失敗」と書かれているのはそのためである。

入ろうとしているようである。《ラ・バヤデール》、これがその新作のタイトルであり、タリオーニ嬢がその主役を務める予定である。他方、マイヤベーヤ氏は彼の作品《悪魔のロベール》のための稽古が正式に約束されていたと主張しているが、これも同じ作家（スクリーブ）の手になるものである<sup>21</sup>。（下線とカッコ内の文言は筆者による。）

マリー・タリオーニ自身の『回想録』に依れば、彼女がパリ・オペラ座の舞台にデビューしたのは1827年7月23日である<sup>22</sup>。マディソン・U・ソーウェルの編纂したタリオーニ一家の年表には、マリーは9月9日にオペラ座との契約に署名し、舞踊手としての格は«remplaçante»（第一舞踊手«premier sujet»と«double»の間の位）である<sup>23</sup>。父親のフィリップがオペラ座との契約に際して申し出た唯一の条件はマリーが彼の振り付けたもの以外は踊らないということであった。この要求は直ぐに受け入れられた訳ではない。マリー自身の表現を借りるなら、フィリップの振付は「（娘の）才能を観客に最大限に知らしめる術だった」と同時に、「新しいジャンルであり、新しい流派だった」からである<sup>24</sup>。

シルヴィ・ジャック=ミオッシュに依ると、1820年代にオペラ座のバレエ部門は停滞期を迎えていた。1787年から——つまり1789年の革命以前からオペラ座のメートル・ド・バレエの地位にあったピエール=ガブリエル・ガルデル(Pierre-Gabriel Gardel, 1758-1840)は、旧体制下のバレエの継承者である。彼の助手を務めてきたルイ=ジャック=ジェセ・ミロン(Louis-Jacques-Jessé Milon, 1765-1845)は帝政時代の振付家であった。変わりつつある時代の要求に適った作品の制作のためにオペラ座に呼び戻されたのが《マノン・レスコー》を振り付けることになるオメールである。それまでバレエの台本はメートル・ド・バレエが書くのが通例であったが、オメールは1827年初演の《夢遊病の娘》(La Somnambule)からスクリーブとの共作に踏み切り、パントマイムと踊り手達が妙技を披露する場面をバランスよく配置することで、マイムと踊りを融合させるロマン主義バレエへの道筋を開いたのである。また、当時、既にウィーンやイタリア、ロシアでは、ポワントゥの技法（トゥシューズを履いて爪先立ちをする技法）を披露するバレリーナが出現していた。フランスでもゴスラン姉妹の姉ジュヌヴィエーヴ(Geneviève-Adélaïde Gosselin, 1791-1818)がこの技法をいち早く取り入れたが、彼女は早世してしまう。当時のパリ・オペラ座にはポワントゥの技法を自在に駆使できるプリマは存在しなかった。

<sup>21</sup> Gilblas, le 10 mai 1830.

<sup>22</sup> Marie Taglioni, *Souvenirs. Le Manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*. Éd. par Bruno Ligore, Gremese, p.123.

<sup>23</sup> M.U. Sowell, D. H. Sowell, F. Falcone, P. Veroli, *Icone du Ballet romantique Marie Taglioni et sa famille*, Gremese, 2016, p.203.

<sup>24</sup> Marie Taglioni, *op.cit.*, p.124.

そこへ現れたのがマリー・タリオーニである。他方、1822年にはオペラ座でガス灯が導入される。この新しい技術は舞台照明に大きな変化をもたらしつつあった<sup>25</sup>。

繰り返しになるが1830年は『エルナニ』初演の年でもあり、政治的にも文化的にも歴史の転換期であるが、今、述べたようにオペラ座のバレエ団の内部でも徐々に変化が起こり、その結果が明確に現れ始めていた。《神とラ・バヤデール》は《ポルティチの囁吐の娘》の成功に気を良くしていたオペラ座幹部が、新しい時代を予感させるバレリーナとして既に衆目を集めていたマリー・タリオーニを主役に据えて、俗な言い方をすれば二匹目の泥鰌を狙った作品として計画されたと言える。

ここで、1875年出版のスクリーブの全集版から主要人物と初演時のキャスト表を転載しておく：

ある見知らぬ人物.....Ad.ヌッリ氏。  
オリフル、大判事.....ルヴァスール氏。  
チョップ=ダール.....アレクシス・デュポン氏。  
衛兵の隊長.....F.プレヴォー氏。  
奴隷の長.....プイエ氏。  
ある宦官.....トレヴォー氏。

ナンカ.....サンチ=ダモロー夫人。  
ファトメ.....ノブレ嬢。  
ゾロエ.....タリオーニ嬢。

バヤデール達—音楽家達—兵士達—民衆<sup>26</sup>。

主要人物の中で、最後の三名の女性が「バヤデール」役だが、ソプラノのサンチ=ダモロー夫人(Laure Cinti-Damoreau, 1801-1863)の名が記されている「ナンカ」は歌手が歌う役だが、リーズ・ノブレの演じた「ファトメ」と、タリオーニのために創られた主役「ゾロエ」はバレリーナが担当する役で、台本にも歌詞は存在しない。ただし、《ポルティチの囁吐の娘》のヒロイン、フェネッラが「口がきけない娘」となっていたのに対して、「ゾロエ」は「外国から来た踊り子なので、相手の言葉は理解することができるが、ま

<sup>25</sup> Sylvie Jacq-Mioche, « Les chorégraphies romantiques et leurs égéries » in « Au commencement était la danse : une histoire de la danse à l'OnP », *L'Opéra de Paris. 350 ans. L'Avant-Scène Opéra*, N°311, 2019, pp.98-99.

<sup>26</sup> Eugène Scribe, *Le Dieu et la Bayadère, ou La Courtisane amoureuse*, opéra-ballet en deux actes in *Œuvres complètes*, p.228.

だ、ヒンズーの神の言葉を話すことはできない」という設定になっている<sup>27</sup>。

次に《神とラ・バヤデール》の粗筋を簡単に紹介しておきたい：

舞台はカシミール地方。第一幕は街の中心の広場に、第二幕はヒロイン「ゾロエ」の城壁外の藁葺きの家に設定されている。大判事オリフルは、街の城壁外に居住するように定められているバヤデール達を見て最初は腹を立てるものの、その踊りの中心にいるゾロエを見初める。権力者の求愛を拒否するゾロエを「ある見知らぬ人物」が庇おうとする。この人物は、実は、神々の世界を追われたインドの神「ブラーマ」であり、人間界でひとりの女性の「永遠の愛」を得られない限り、帰天できない身であった。しかも、彼は地上の権力者の大臣からも追われている。オリフルの怒りを買ったブラーマが罰せられそうになるのを見たゾロエは、彼を助けるためにオリフルのバヤデール（＝愛人）になることを承知する。ここで大判事はゾロエのために、美しいショールを贈り、ゾロエを中心としたバレエの見せ場「ショールの踊り」（« Pas de schal[sic.] »）が挿入される。ところが今度は大臣の差し向けた衛兵がお尋ね者のブラーマを探しにくる。ゾロエはブラーマを助け、自分の家に連れて行く（第一幕）。

ゾロエの家に匿われたブラーマは、ゾロエの心を試そうと、ファトメとゾロエに踊り比べをさせる。ノブレとタリオーニが妙技を競う場面であるが、ブラーマはファトメが気に入った振りをする。耐えられなくなったゾロエは、自分の恋心を告白し、彼の奴隷として仕えようと約束すると、ブラーマは眠ったふりをしながら、ゾロエの献身的な態度を観察し続けた後、彼女の真心を受け入れようとする。その時、ゾロエの元にオリフルと大臣の衛兵らが現れ、ブラーマを捉えようとする。彼を匿うゾロエに業を煮やした大臣の衛兵は、身代わりに彼女を捉え、火刑にしようとする。衛兵達がゾロエを火炙りにしようすると、雷鳴が轟き、炎に包まれたゾロエを、神の姿に戻ったブラーマがその腕に抱きかかえる。ブラーマは火刑台を新床に替え、自分の婚約者に永遠の命を与え、共に空へと帰って行く（第二幕）。

以上がオペラ＝バレエ《神とラ・バヤデールまたは恋する高級娼婦》の制作過程と作品の概要である。前出の『クーリエ・デ・テートル』紙の記事や『ジルブラース』紙の引用からも分かるように、本来、このオペラのタイトルは単に《ラ・バヤデール》あるいは《恋するバヤデール》であり、その点は同時代評や先行研究によっても確認されている<sup>28</sup>。なぜ、オペラ座側（あるいはスクリーブ）は上演の際のポスターを作成する段階

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.234.

<sup>28</sup> 同時代評については、既に触れた『クーリエ・デ・テートル』紙や『ジルブラース』紙の他に『ガゼット・ド・フランス』紙が詳しい。また、先行研究としては *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle* sous la direction de Joël-Marie Fauquet, Fayard, 2003 中の « Le Dieu et la



になって「恋する高級娼婦」という副題を加えたのであろうか？ここで「恋する高級娼婦」という主題について検討しておきたい。

## 2. 1830 年前後の「恋する高級娼婦」という主題

筆者が「恋する高級娼婦」と訳した「*la courtisane amoureuse*」というフランス語の表現そのものは、ラ・フォンテーヌの『韻文によるコントと短編』(*Contes et Nouvelles en vers*)の一篇に由来する<sup>29</sup>。「*courtisane*」は「*courtisan*」の女性形であり、本来は形容詞で「法王や王侯の宮廷に属する」ことを意味するイタリア語の「*cortigiano*」から派生している。単なる「娼婦」を意味する「*prostituée*」はラテン語の「*prostituere*」が語源であり、その意味は先ず「目の前に置く・人目に晒す」であり、そこから比喩的に「名誉を傷つける・汚す」という意味が派生している<sup>30</sup>。従って、「*courtisane*」は同じ「娼婦」であっても所謂「公娼」とは異なり、高貴な身分の庇護者を持ち、特定の有力者や金満家しか相手にしない「娼婦」の中でも特権的な存在である。ラ・フォンテーヌの韻文短編もローマが舞台で、ヒロインのコンスタンスは高位聖職者のみを相手にしていた驕慢な娼婦である。だが、その彼女がカミーユという青年に真摯な恋心を抱くようになり、カミーユが命じるままに（「女性にとっては命より大切な」とラ・フォンテーヌが語る）宝飾がちりばめられた自分の衣装を切り裂き、就寝しようとする彼の靴を自らの手で脱がせ、彼の足に接吻するという屈辱に耐えて、カミーユの愛を勝ち得るといふ話である<sup>31</sup>。コンスタンスは幸福を手に入れるのであり、ラ・フォンテーヌのテキストは猥褻な雰囲気感を匂わせることはあっても、悲愴感が漂う話ではない。

プレイヤード版の編者ジャン＝ピエール・コリネに依れば、確かにこの作品はラ・フォンテーヌの『韻文によるコントと短編』の中の傑作のひとつであり、真摯な情熱、真の恋愛が窺える作品とされている。だが、「愛されるために自分の利益を顧みない」コンスタンスの物語を、「高級娼婦の自己犠牲の物語」「真摯な恋心ゆえに改悛したことで救済され復権される娼婦の物語」と読み替えたロマン主義時代の作家達——バルザ

---

Bayadère」の項目参照。

<sup>29</sup> <https://www.littre.org/definition/courtisane>. 尚、ラ・フォンテーヌの「恋する高級娼婦」は『韻文によるコントと短編』の一篇なので、その題名は本来「*la courtisane amoureuse*」で括るべきだが、本稿では主題としての「恋する高級娼婦」と区別するため、ラ・フォンテーヌの作品のタイトルを示す場合は『*Contes et Nouvelles en vers*』で括る。

<sup>30</sup> 「*courtisane*」及び「*prostituée*」の語源については以下のサイトを参考にした：<https://www.cnrtl.fr/etymologie/courtisan> 及び <https://www.cnrtl.fr/etymologie/prostituer>. また、「娼婦」に関わる語彙の語源などについては、バーン&ボニー・ブローラー『売春の社会史：古代オリエントから現代まで』（筑摩書房、1991年。）が詳しい。

<sup>31</sup> La Fontaine, «La Courtisane amoureuse» in *Contes et Nouvelles en vers, Œuvres complètes I*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1991, pp.740-747.

ック、ミュッセ、フロベールやバンヴィル等々——はラ・フォンテーヌの小品に非常に敏感に反応した<sup>32</sup>。

アレックス・ラスカールは「ロマン主義的な高級娼婦(1830-1850)」と題した論考の冒頭で、『新エロイズ』のプレイヤッド版の注釈者ベルナール・ギヨンの考察を引いている<sup>33</sup>。ギヨンは「高級娼婦という「哀れな存在」に対してユゴーやバルザック、ボードレールが唐突に関心を示したのはなぜなのだろうか？」と疑問を呈しながら、サン＝プルールの友人エドワード卿と高級娼婦ロールの恋の挿話が遠因ではないかと述べている<sup>34</sup>。ラスカールもまた、そのギヨンの主張を支持し、ルソーやシラーの影響を指摘している<sup>35</sup>。だが、筆者が調べた限り、いつ、どのような形で「恋する高級娼婦」という主題が注目されるようになったのかははっきりしない。コンスタンスのように——だがコンスタンスとは異なり悲劇的な形で、恋人のために自分を犠牲にする高級娼婦を描いたユゴーの戯曲『マリオン・ド・ロルム』のテキストが書かれたのは1829年6月であるが、検閲により上演が許可されなかったため、この作品が舞台に掛けられるのは七月王政下になってからである。しかしながら、1830年の時点で既に「恋する高級娼婦」という主題が流行していたことは、『神とラ・バヤデー』の同時代評や上述のラスカールの論考からも明白である。

《神とラ・バヤデー》の初演後、『コティディエンヌ』紙は10月16日の文芸欄でこの「恋する高級娼婦」という副題のついたオペラ=バレエを取り上げているが、記事の三分の一弱はラ・フォンテーヌの『恋する高級娼婦』を脚色した舞台作品が当時いかに巷に溢れていたかに割かれている。「改心した放蕩女(« débauchée convertie »)の我々の見世物への蔓延がやっと収束したかと思いきや、オペラ座がまたこの主題を蒸し返してしまった。しんがりを務めるつもりだったのかも知れないがそれにはいささか遅すぎる。」と皮肉交じりに論じている<sup>36</sup>。

この『コティディエンヌ』紙や他紙の批評でも言及されているが、『神とラ・バヤデー』と同じオペラ=スクリーンコンピはこのオペラ=バレエ以前にも既に『フィオレッタ』というオペラ=コミックでラ・フォンテーヌの『恋する高級娼婦』を脚色している。こちらは1826年11月28日にオペラ=コミック座で初演された。ヒロインのフィオレッタは戦地から戻らない恋人に絶望し、また、父親を窮状から救うためファルネーゼ公の愛人となり、豪奢な生活を送る中「カミーユ」という実名を捨て「フィオレッタ」と名乗り、ナポリの名家の子弟アルベールにも言い寄られ、ファルネーゼ公亡き後

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp.1428-1429.

<sup>33</sup> Alex Lascar, «La Courtisane romantique (1830-1850) : Solitude et ambiguïté d'un personnage romanesque» in *RHLF*, 2001, n°4, p.1193.

<sup>34</sup> Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* in *Œuvres complètes II*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1964, p.1724.

<sup>35</sup> Alex Lascar, article cité, p.1193.

<sup>36</sup> *La Quotidienne*, le 16 octobre 1830.

も浮名を流している。彼女と再会した元恋人のフランス人将校ロドルフは、彼女の裏切りと墮落に絶望してフランスに帰国しようとするが、やがて、フィオレッタはファルネーゼ公に正式に結婚すると騙されて承諾したのだという告白と、逆に、フィオレッタをさらった無頼漢はファルネーゼ公を脅すために二人の偽りの結婚式に本物の神父を呼んでいたの、フィオレッタは愛人ではなかったという二重のどんでん返しがついて、フィオレッタは免罪され、めでたくハッピーエンドとなるという話である<sup>37</sup>。舞台もローマ近郊であり、このオペラ=コミックとラ・フォンテーヌの韻文短編に関係性を見出すのは難しいことではない。

初演された時系列ではバレエ・パントミム《マノン・レスコー》はこの《フィオレッタ》と《神とラ・バヤデル》の間に位置する。しかしながら、このバレエはあくまでプレヴォーの小説を脚色したものであり、ラ・フォンテーヌの『恋する高級娼婦』とは直接的な関連性はない。同じくスクリーブの手になる台本に基づいた《マノン・レスコー》のヒロイン「マノン」もまた同時代評が見なしたようにラ・フォンテーヌのヒロイン、コンスタンスの同輩なのであろうか？

アベ・プレヴォーが『ある貴人の回想録』の第7巻『シュヴァリエ・デ・グリユーとマノン・レスコーの物語』——以下、小説『マノン・レスコー』と略すが——をアムステルダムで出版したのは1731年である。周知のようにこの小説は（18世紀の小説には珍しくない）二重構造の「私語り」の物語で、第一の語り手は「ある貴人」＝「ルノンクール侯爵」、第二の（そして中心となる）語り手はマノンの死後、アメリカから帰国直後に侯爵に再会し、自分の過去を「告白」するデ・グリユーである。語られるべきはデ・グリユーの情念であり、抗いがたい欲望や情熱、人間であるがゆえの弱さとキリスト教道徳との軋轢から生じる葛藤等である。そのため、ヒロインの「マノン」は常に（ルノンクール侯爵であれ、デ・グリユーであれ）男性の視点、あるいは、男性の欲望のフィルターを通して語られる受け身の存在となる。「私語り」という小説家によって選択された形式と目的ゆえに、「マノン」に内的焦点化がされることはないし、彼女の言葉が直接話法で再現されることも極めて少ない。小説『マノン・レスコー』の「マノン」は「見つめられる存在」であっても、決して「見る主体」、言い換えるならば、自ら発言する能動的な存在としては描かれていない。

小説が第一級の文学ジャンルでなかったこの時代においても、写実的であろうとする小説が存在していなかった訳ではないが、フランソワーズ・バルギエが主張するように、18世紀の作家が重んじたのは「真実らしさ」（« la vraisemblance »）であり、「小説の時代」である19世紀の「写実主義」や「自然主義」と比べることはできない<sup>38</sup>。また、アベ・プレヴォーは意図的に「マノン」の外見や人物像に関する詳細な情報を読者に与

<sup>37</sup> Eugène Scribe, *Fiorella*, opéra-comique en trois actes in *Œuvres complètes* d'Eugène Scribe de l'Académie française. Quatrième série. Opéras-comiques, vol.4, E. Dentu, 1877, pp.89-160.

<sup>38</sup> Françoise Barguillet, *Le Roman français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, PUF, 1981, p.115.

えなかったとも推測しうる。

このような事情から「マノン」は具体的なイメージが掴めないように仕掛けられているヒロインなのだが、それでも小説内に散りばめられた情報を集めると彼女がどのような社会的立場の女性だったのか検討をつけることは不可能ではない。ジャン・スガールは「マノンと娼婦達(« les filles de joie »)」の中で、ルイジアナに流刑になる「マノン」が当時« fille de joie »と呼ばれた「娼婦 « fille publique »」なのかを論じている。スガールはプレヴォーが小説内で非常に慎重に« prostituée »や« fille de joie »という表現を避けていること、マノンが金銭に無頓着であり、彼女を困おとする男性達の支配から常に自由であろうとしたことから、小説家がマノンを「放蕩女(« la libertine »)」と呼べる存在として描こうとしていたのではないかと述べている。ただし、実際のところ、金満家から金銭を引き出している彼女は、社会的には女優や歌手、踊り子、高級娼婦、囲われ女の立場に近く、有力者の庇護を失えば、法的には通常の「娼婦」と何ら変わらぬ立場に置かれる身であることも指摘している<sup>39</sup>。

このようなプレヴォーのヒロインを1830年前後の文士達が「恋する高級娼婦」として捉えたり、脚色したりしたとしても何ら不思議はない。ただし、「マノン」をオペラ座の舞台に乗せるためには、当局の厳しい検閲をくぐり抜けなければならなかった<sup>40</sup>。具体的にスクリーブの台本のテキストとオメールが譜面に残した« partie de ballet<sup>41</sup> »等から、このバレエ・パントミムの「マノン」の特性を「高級娼婦」という主題との関連性から新たに、振り返っておきたい<sup>42</sup>。スクリーブの台本においても「マノン」に関する

<sup>39</sup> Jean Sgard, « Manon et les filles de joie » in *Vignt Études sur Prévost d'Exiles*, ELLUG, 1995, pp.139-150.

<sup>40</sup> Manuela Jahrmärker, « Introduction » in Fromental Halévy, *Manon Lescaut*, édité par Peter Käiser; textes édités et introduction par Manuela Jahrmärker, « Nouvelle édition d'opéras choisis / Fromental Halévy; 4 », Musik-Edition Lucie-Galland, Weinsberg, 2007, p.XXXIII.

<sup>41</sup> « Partie de ballet »はバレエ用の譜面のことで、十八世紀前半まではメートル・ド・バレエがオペラに挿入されるディヴェルティスマンで踊られる舞曲の種類やその舞曲における決まり事となっていた動き、舞踊手の配置、その結果として舞踊手達が舞台上で形作る図形等を記した譜面である。バレエ・ダクシオンの時代になると上演に使用される楽譜に物語の筋の進行や踊り手が表現する仕草や感情等についての書き込みがされるようになる (Sylvain Bouissou, Pascal Denécheau et France Marchal-Ninosque (Dir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, Tome III-H-O, « maître de ballet »の項目照。)。「Partie de ballet」と台本の文言は必ずしも同じではなく、《マノン・レスコー》についてはオメールが稽古の際に使用していたと思われるものが複数フランス国立図書館に残されており、台本にはない詳細な書き込みが見られる。《マノン・レスコー》の« partie de ballet »の詳細については、注10で挙げた拙論の「1. 作品の概要と先行研究について」(前掲論文 pp.8-10)及び「3. « Parties de ballet »と譜面から窺えること」(前掲論文 pp.19-25)を参照されたい。

<sup>42</sup> 注10で挙げた拙論(特に pp.25-29)でバレエ・パントミム《マノン・レスコー》の「マノン」がどのようなヒロインか検討したが、その際は小説『マノン・レスコー』の「マノン」との比較を中心にした。

る具体的な言及は少ない。「小さな街からパリに出て来た田舎娘」と定義されているのと、第一幕第4景で従姉妹のマルグリットと共に手仕事をしていると思わせるト書きがあるのみである<sup>43</sup>。また、フランス国立図書館に残されているイッポリト・ルコントの下絵の紫がかった灰色の衣装を見るならば、主に服飾産業に従事したグリゼットの性格を与えられていたとも考えられる<sup>44</sup>。他方、小説とは異なり、第一幕第2景にマノンとデ・グリュは「明日、結婚する」予定であることが明記されている<sup>45</sup>。更に、振付のオメールが実際の上演に際して書き加えた«*partie de ballet*»の中には、第一幕第3景で恋人達の喧嘩の後に、「色男さん達の口説き文句に耳を傾けていたら」「お金持ちのご婦人のように、毎日、リボンとレースで華やかに着飾ってられるわ。」といういささか不道徳と思われるような発言も見受けられる。この部分の旋律はト短調なので、マノンが田舎娘の自分の身分を嘆いているようにも聞こえるし、彼女がジェルヴィル侯爵に挨拶を返したことに嫉妬するデ・グリュに不満を述べているようにも解釈できる<sup>46</sup>。『ルヴュ・ド・パリ』誌はこの作品の初演評で「(バレエの中のマノンは) 澁刺とした田舎の小娘だが、それほど罪深いとは思えない。なぜなら、大貴族の誘惑に身を任せようとするのは、迂闊な恋人を助けるためなのだから。」と述べている<sup>47</sup>。このような「マノン」がなぜ突然ルイジアナに流刑になるのか、当時の観客にも分かり難かったようだが、しかるに「恋人を救うために自分を犠牲にする」という点では、この軽はずみなグリゼットの田舎娘にしか見えない「マノン」もまた、『クーリエ・デ・テアトル』紙が指摘したようにその名に恥じない「真摯な恋心から自分を犠牲にして恋人を救う高級娼婦」、ロマン主義的「恋する高級娼婦」の同輩と言える。また、幸福な結末が主流であった当時のオペラ劇場において、小説『マノン・レスコー』を尊重して悲劇的な結末が選択されていることも特筆すべきであろう。シルヴィ・ジャック=ミオッシュの指摘を引き合いに出すまでもなく、悲喜劇の混淆はロマン主義の劇作家達が主張した重要な理念のひとつであった<sup>48</sup>。検閲ゆえに原作通りの「放蕩女」(«*la libertine*»)をヒロインにはできなかったものの、マノンの死を以て終わるという点からも、このバレエ・パントミムは歴史の転換点の過渡期の作品と考えることができる。

<sup>43</sup> *Manon Lescaut*, ballet-pantomime en trois actes. Par M\*\*\*, musique de M. Halévy; Décors de M. Cicéri; représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Académie royale de Musique le 30 avril [sic.] 1830, Bezou, 1830, p.3, p.18 et p.6.

<sup>44</sup> このルコントの衣装画は Gallica 上で閲覧可能である。

<sup>45</sup> *Manon Lescaut*, ballet-pantomime en trois actes, livret cité, p.2.

<sup>46</sup> Fromental Halévy, *Manon Lescaut*, édité et arrangé pour piano par Peter Kaïser; textes édités et introduction par Manuela Jahrmärker, Musik-Edition Lucie-Galland, Weinsberg, 2007 の N°2 の 40~63 小節目にオメール自身が書き込んだと思われる文言と譜面を参照のこと。

<sup>47</sup> *Revue de Paris*, tome quatrezième, Au Bureau de la Revue de Paris, et chez Levasseur, 1830, p.120.

<sup>48</sup> Sylvie Jacq-Mioche, *Le Ballet à Paris de 1820 à 1830*. Thèse de doctorat de l'Université de Paris I, 1992, pp.173-174.

それでは、《神とラ・バヤデール》の主人公ゾロエは「恋する高級娼婦」なのだろうか？確かに、彼女は恋した男性を庇って大判事オリフールの愛人になることを承知した振りをし、最後は火刑になることも厭わなかったのだから、その点ではバレエ・パントミムの「マノン」と共通している。だが、前述の同じオペラ/スクリーブのオペラ=コミック《フィオレッタ》と比べた時、ラ・フォンテーヌの韻文短編との関係性は見えづらい。同じ制作者達による同じ『恋する高級娼婦』の脚色でも《神とラ・バヤデール》のゾロエとフィオレッタではかなり趣が異なるように思えるが、しかし、オペラ座側（あるいはスクリーブ）が《神とラ・バヤデール》に「恋する高級娼婦」という副題を添えることに踏み切ったのにはそれなりの要因があった。ここで問題となるのが「バヤデール」という存在——社会的身分あるいは職業とも言えるが、「恋する高級娼婦」という副題がなぜ加えられたのか明確に捉えるためにも、ここで次節に移り、西洋社会で受容されてきた「バヤデール」について考えたい。

### 3-1. 「ラ・バヤデール」の西洋における受容

「ラ・バヤデール」（あるいは複数形ならば「レ・バヤデール」）とは端的に言ってしまうと、ヒンズー教の神々に仕える巫女であり、宗教的な踊り子であり、更に、身分の高い僧侶の相手をする娼婦のことである。サンスクリット語では«devadāsī»と言い「神々の下女」(«les servantes des dieux»)という意味である<sup>49</sup>。タチアナ・ルッチに依れば、その存在はマルコ・ポーロの時代から知られており、亡き夫が焼かれる火の中に飛び込まなければならない未亡人«sati»と並んで、インドの旅行記における紋切り型の女性像であった。ただし、ポルトガル語の«bailar»（「踊る」）に由来する«bayadère»という単語で呼ばれるようになるのは16世紀以降である<sup>50</sup>。また、本格的に受容されるようになるのは18世紀になってからであり、複数の見聞録と西洋の想像力から生まれた東洋の「巫女兼踊り子兼娼婦」バヤデールは啓蒙の時代に広く知られるようになる。1810年8月8日、ナポレオン帝政下のオペラ座で初演されたシャルル=シモン・カテル(Charles-Simon Catel, 1770-1830)作曲の全三幕のオペラ《レ・バヤデール》(*Les Bayadères*)の台本を書いたエティエンヌ・ド・ジューイ(Étienne de Jouy, 1764-1846)はそのオペラの台本の冒頭の「歴史的略述」の中で、インドに滞在した自らの体験を踏まえてバヤデールについて次のように語っている：

<sup>49</sup> «les servantes des dieux»は下記の注50に挙げたタチアナ・ルッチの論文で使われている表現である。後述するカテルのオペラ《レ・バヤデール》の台本を書いたエティエンヌ・ド・ジューイは同じ«devadāsī»を「神の寵姫」(«favorites de la divinité»)としている。

<sup>50</sup> Tatiana Leucci, «L'Héritage de l'orientalisme et du romantisme dans deux ballets à sujet indien de Marius Petipa : *La Bayadère* (1877) et *Le Talisman* (1889)» in *À la Recherche de Marius Petipa. Un itinéraire franco-russe. Gros plan sur La Bayadère*, (Édit. Pascale Melani), MSHA, 2019, p.91.

歴史家や旅行者達はバヤデールについて色々に語っている。ある者達は彼女達を称揚し、他の者達は非常に厳しい判断を下した。贅沢な暮らしと才能に恵まれて、ありとあらゆる威光に取り囲まれた魅惑的な美しい女性だったと言う人々もいるが、バヤデールというのは、多少なりとも美しい高級娼婦でしかなく、なにがしかの銀貨のために、公共の祭りや私邸での祝宴で踊る女達で、彼女達の賞賛者の熱狂を正当化し得るものなど何もないのだと言う者もいる<sup>51</sup>。

ジューイ自身は、この二種類の見解の相違は、当該の歴史家や旅行者がどのようにインドと関わったのか、その違いから来るものであって、どちらも間違っている訳ではないと付け加えている<sup>52</sup>。

こうした西洋の異国趣味の産物であり、現実と空想が錯綜するバヤデールという存在に、ロマン主義的な詩的な精神性を付与したのはヨハン＝ヴォルフガング・ゲーテであると言われている。1798年に書かれたゲーテの詩篇「神とラ・バヤデール。インドの説話。」は、フェルナン・バルダンスペルジュールが指摘しているように、既に、1800年の段階でスタール夫人の有名な『ドイツ論』の中で翻訳されて紹介されている<sup>53</sup>。後年になってジェラルド・ド・ネルヴァルが翻訳したテキストからゲーテの「神とラ・バヤデール」をできるかぎりネルヴァルの訳詩に即して要約しておく：

大地の神マハドーエは我々人間と同じ姿でこの世に降りて、我々の喜びや苦しみを実感しようとしたが、そのために我々死すべき者達と同様の運命を受け入れるつもりでいた。人間として人間を観察し、彼らに報いたり罰したりしながら、夜になると街を離れて旅路を続けていた。

ある日、街を出ようとしたところで薔薇色の頬の若く美しい娘に会った。何者かと尋ねると「バヤデールです。」と彼女は答え、シンバルを鳴らしながら踊りを披露すると彼を自分の家に招く。旅人の疲れを癒やそうとかいがかいしく振る舞う娘の様子に、神は墮落の中に感じやすい心を見出し喜ぶ。

神が彼女に奴隷としての奉仕を望むと、娘は熱心に仕え続けたが、やがてその心の中には恋心が生まれ、神の接吻に恋のあらゆる苦痛と自らの奴隷としての身分を痛感し、初めて涙を流す。彼女が神の前に身を投げ出すと、やがて夜の帳が訪れ、彼女の恋心に報いてくれる。

だが、彼女が目覚めると旅人はもはや息をしていない。彼女の嘆きをよそに、高僧達は葬儀のための火葬の準備を整える。

<sup>51</sup> Étienne de Jouy, « Notice historique sur les bayadères » in *Les Bayadères*, opéra en trois actes, représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Académie impériale de Musique, le 2 août 1810, Rouillet, 1810, p.8.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp.8-9.

<sup>53</sup> Fernand Baldensperger, *Goethe en France*, Hachette, 1920, p.112.

恋人に縋る娘に高僧達は言う：この死者はお前の夫ではない。お前はバヤデールではないか。夫について行けるのは妻だけだ。それが妻の義務であり榮譽なのだ。僧侶達がバヤデールの願いに耳を傾けないので、彼女は死者の方へと身を投げる。すると若い姿の神が炎の中から立ち上がり、彼を心から愛した女性を抱き、共に天に連れ去る。このように神は悔恨を祝福し、苦痛でその罪が浄化された罪人達に永遠の幸福を赦すのである<sup>54</sup>。

詩人はこの作品のヒロインを可憐な若い娘として描いてはいるが、バヤデールである以上墮落した娼婦の身であり、彼女が「旦那様(« seigneur »)」と呼ぶ見知らぬ旅人に奴隷として奉仕するのは当たり前なのである。それが当時西欧で理解されていたバヤデールという存在であった。しかしながら、その一方でゲーテは元になったインドの伝説を尊重し、年若いヒロインに、「*devadāsī*」という蠱惑的且つ官能的な女性像だけでなく、西洋の想像力と感受性に畏怖や驚嘆の念を引き起こしてきたに違いない「*sati*」のイメージを重ねた。従順で享乐的な「神の奉仕者」であったバヤデールは、この小品において、真の恋の苦痛と喜びを知り、ヒンズーの社会で認められた「妻」として「夫」と共に荼毘に付されることを望む。「お前はバヤデールではないか。」という高僧の言葉に象徴されるように、「*sati*」たらんとすることは、本来「*devadāsī*」に許されないはずの「榮譽」なのだが、神によってその特権を享受することを認められ、不死を約束されたバヤデールはもはや高僧の官能に使える単なる巫女兼踊り子兼娼婦ではない。「*sati*」たらんと欲したことで、神の正式な花嫁となったバヤデールは神性を帯びた崇高で聖なる存在にまで高められている。ゲーテの詩編には神の驚異があり、ヒロインは神秘的で半陰影を帯びた多義的な性格を持ったバヤデールとなっている。

この形而上の存在となったバヤデールにフランス・ロマン主義の詩人達は関心を寄せるようになる。そして、ゲーテのこの詩編が彼らに周知のものとなった頃、西洋の「バヤデール神話」に新しいページが書き加えられる。1838年の夏である。当時の仏領インドのボンディシェリーのバヤデール達が音楽家らと共にフランスを訪れる。一行はマルセイユで船を降り、やがてパリに上ると、ヴーヴ小路のインド風の藁葺きの仮小屋に身を落ち着けた。ヴァリエテ座で予定されている公演を前に、8月19日にはチュイルリー宮で国王ルイ＝フィリップにも迎えられる<sup>55</sup>。「お元気ですか？」と言う代わりに「バヤデールを見ましたか？」という言葉が挨拶代わりに変わったと『プレス』紙の記事(8月27日号)に書かれているように<sup>56</sup>、この「本物の」バヤデールの出現はフランス

<sup>54</sup> Gérard de Nerval (Traduction), *Faust et Le Second Faust suivis d'un choix de ballades et de poésies*, *Œuvres complètes* de Gérard de Nerval, t.1, Michel Lévy Frères, 1868, pp.318-320.

<sup>55</sup> Théophile Gautier, «Feuilleton de *La Presse* [27 août 1838]» in *Œuvres complètes, Critiques théâtrales*, Tome I, Honoré Champion, 2007, p.600.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.599.



中で話題になり、パリっ子達の好奇心を掻き立てた。当時、その『プレス』紙の文芸欄の担当者であり、既に小説『フォルチュニオ』を出版し、インドの文化や習慣に造詣が深かったテオフィル・ゴーティエもまた例外ではない。「最も俗っぽく散文的な人の心にも太陽と芳香と美を思い起こさせる」「バヤデールと言われる(本物の)デヴァダシ」に強い関心を寄せ、公演前にヴーヴ小路の仮小屋にこのバヤデール一行を訪ね、8月20日の『プレス』紙に詳細な報告を掲載している。特にゴーティエは五人いた踊り子達の中で「最も美しく長身のアマニー」に魅せられ、彼女の肌から始まって服装の機微までを細かく描写している。ゴーティエの詳しい報告は実在のバヤデールの踊りや衣装、音楽等に関する貴重な証言だが、ここでは二つの点に注目しておきたい：

1) ゴーティエはポンディシェリーのバヤデールの一行の踊りや音楽を古代ギリシヤのそれや民族舞踊(マズルカやアラゴンのジョッタ等)に例えることはあっても、純粋なフランス派のバレエ・アカデミックは連想していない。その一方で、8月20日号の記事に「追伸」をつけ、「バヤデール達はヴァリエテ座でデビューする予定だが、彼女達が本来立つべき場所はオペラ座であり、(オベール/スクリーブの)《神とラ・バヤデール》である。」と記事を結んでいる<sup>57</sup>。そこには異国情緒への強い憧れと、清純であると同時に情熱的な官能性を舞踊に求めたゴーティエの嗜好が読み取れる。

2) こちらは1844年、つまりマリー・タリオーニの一連の引退公演の際に掛けられた《神とラ・バヤデール》評の中で述べられていることだが、彼がかつて「メランコリーを具現した彫像の風情を漂わせている<sup>58</sup>」と形容したかのアマニーは育ちの良い、しかるべきカーストの女性であり、伴奏する音楽家達は彼女の前で腰を降ろすことを許されていなかったと強調している点である。ヴーヴ小路への訪問にジョルジュ・サンドが同行したことがあったが、その時、サンドの帽子の飾りのガラス細工のスグリの実を(本物と思い)齧りたがったというエピソードだけが、アマニーという娘の野蛮さをゴーティエに感じさせた唯一の出来事であった<sup>59</sup>。

ゴーティエに依れば、アマニーは若くしてロンドンで自殺してしまうという運命を辿ることになり、ゴーティエの記事そのものはまた新たなバヤデール神話を綴っている傾向が窺えないこともないのだが、とはいえ、この実在のバヤデール達のフランス訪問によって、それまで専ら西欧の書物と夢想の中にしか存在していなかったバヤデールが、彼ら特有の文化と洗練された作法を持った現実に呼吸して生きている女性達なのだといくらかでも認識されるようになったのであろうか？

本物のバヤデール達のデビューを語るゴーティエの舞台評(『プレス』紙8月27日

<sup>57</sup> Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse* [20 août 1838] » in *Œuvres complètes, Critiques théâtrales*, Tome I, Honoré Champion, 2007, p.597.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.593.

<sup>59</sup> Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse* 10 juin [1844] » in *Œuvres complètes, Critiques théâtrales*, Tome IV, Honoré Champion, 2012, p.799.

号) から二週間と経たない9月8日にはフォーリー＝ドラマチック座で『ピチヴィエのバヤデール達』(*Les Bayadères de Pithiviers*)というヴォードヴィルが掛けられている。このポール・ド・コック(Charles-Paul de Kock, 1793-1871)とヴァロリー (Valory=Caroline Valory, 1789-1875 であろうか?) のヴォードヴィルの中で、三人の娘をタリオーニやエルスラー(Fanziska Elssler, dite Fanny, 1810-1884)並みに仕込んで一旗揚げようとする元ダンサーの父親は「パリで皆がバヤデール達を待っているが、誰も観たことはないのだから(自分の娘達をバヤデールに仕立て上げてても分からない)。」と呟くが<sup>60</sup>、この科白は東洋の神秘に沸き立つ人々への嘲笑、あるいは観客の過度の好奇心に対する辛辣な皮肉とも取れる。

このような形で受容されてきたバヤデールは、従って、舞台上の登場人物として脚色された時、必ずしも単純な像を結ばない。それでは19世紀前半のオペラ座の舞台に登場したバヤデール達はどのようなバヤデールだったのだろうか?

### 3.-2. 「巫女」か「踊り子」か「娼婦」か?

前項で挙げたカテル作曲で1810年初演のオペラ《レ・バヤデール》について、1810年出版のオペラの台本においては、ジューイは「(ヒンズーの歴史的且つ聖なる詩編) プラナーヌ」の一篇の挿話に触れながらも、このオペラはヴォルテールのコント『ある王子の教育』(*L'Éducation d'un Prince*)に着想を得たとしている<sup>61</sup>。後年、1823年出版の自らの全集版ではゲーテの詩編にも言及し、同じ東洋の伝統に基づいた主題が自分の作品の結末を決めるのに役立ったことも認めている<sup>62</sup>。とはいえ、同じくジューイ台本のスポンティーニ(Gaspar Luigi Spontini, 1774-1851)作曲のオペラ《ウェスタの巫女》(*La Vestale*, 1807年12月15日初演)とよく比較されることから分かるように、このカテルのオペラのヒロイン、ラメアはバヤデールを統べる立場でありながら、この世の権力者ラジャと相愛の仲という設定で、恋してはならぬ身で道ならぬ恋に落ちた「巫女」としての側面が強く窺われる。また、「バヤデールの長、ラメア」役は歌手のブランシュ夫人(Branchu, Caroline-Alexandrine Chevalier, M<sup>me</sup>, 1780-1850)が歌ったが、ミロン振付の終幕のディヴェルティスマンで中心となる「バヤデール」役を踊ったのは帝政時代の名花エミリー・ビゴッティーニ(Émilie Bigottini, 1784-1854?)である<sup>63</sup>。

1823年10月1日には(《マノン・レスコー》を振り付けた)オメール振付のバレエ・パントミム《ゴルコンドの女王アリーヌ》(*Aline, reine de Golconde*)がやはりオペラ座で

<sup>60</sup> *Les Bayadères de Pithiviers*, vaudeville en trois actes, par MM. Paul de Kock et Valory, représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre des Folies-Dramatiques, le 8 septembre 1838, p.101. (Source gallica.bnf.fr.) 上演当時のプログラムを愛好家が合冊本にしたものからデジタル化されたと考えられる。

<sup>61</sup> Étienne de Jouy, « Notice historique sur les bayadères » in *Les Bayadères*, livret cité, p.12.

<sup>62</sup> Étienne de Jouy, « Notes anecdotiques » in *Œuvres complètes*, t.II. Opéra.- t.1, Jules Didot Ainé, 1825, p.172.

<sup>63</sup> Étienne de Jouy, *Les Bayadères*, livret cité, NP.

初演されている。これはブッフレール騎士(Chevalier de Boufflers, Stanislas-Jean, 1738-1815)のコントを原作とし、ゴルコンドの女王アリーヌとフランス人将校サン＝ファールの恋愛を描いたかなり荒唐無稽な物語なのであるが、第二幕の群舞に18名のバヤデールが登場する。そのコール・ド・バレエの中にリーズ・ノブレの妹フェリシテ、未来のアレクシス・デュポン夫人(Félicité Noblet, 1807-1877)の名前が見受けられる。また、アリーヌを主演したビゴッティニーは第二幕で「ショールの踊り」を踊っている<sup>64</sup>。ブッフレールの小品は18世紀にも脚色されているが、当時の台本を見る限りそこには「バヤデール」役は存在していない<sup>65</sup>。オメールのバレエについてもあまり詳細な情報は今のところ入手できていないが、台本から察するに1820年代になると、インドを舞台にしたバレエには神に仕える踊り子バヤデールとそのショールを使った踊りが欠かせない要素となっていることが窺える作品である。それはやはりバヤデールのヌメアをヒロインに据えたカテルのオペラの影響が大きかったのであろう。

ならばタリオーニが主演した《神とラ・バヤデール》のゾロエはどのような性格を付与されたヒロインだったのだろうか？ここでまた、タリオーニの引退公演の際に書かれたゴージェの舞台評を再度見直したい：

スクリーブ氏の《神とラ・バヤデール》はゲーテのバラードに由来するが、このゲーテの作品は詩情に溢れた傑作である。[...]。言うまでもないことだが、スクリーブ氏はこの題材を宗教劇、一種のヒンズーの秘蹟劇としてではなく、オペラ＝コミック(軽い気晴らしのジャンル)のようなものに仕立て上げてしまった。氏の驚くほどの巧みさを以てしても、この(ゲーテの)甘美な伝説を十分に生かせなかった。彼の台本の至るところである種の皮肉が感じられ、氏がブラーマ神、シヴァ神、ヴィシュヌ神からなる神秘的な三位一体を本当に信じているとは思えない<sup>66</sup>。(カッコ内の文言は筆者による。)

ゴージェはオペラ＝バレエ《神とラ・バヤデール》はゲーテの「神とラ・バヤデール」を元にしてしていると断定している。近年の研究でもこのドイツロマン派の詩人の詩篇との関連が強調される傾向にあるが、前出のタチアナ・ルッチは必ずしもスクリーブとゲー

<sup>64</sup> *Aline, reine de Golconde*, ballet-pantomime en trois actes, par M. Aumer; [...]. Représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Académie royale de Musique, le 1<sup>er</sup> octobre 1823. 第二幕の舞踊の内容と舞踊手名を記載したページ(ページ数は振られていない。)に«PAS DE SCHALL[sic.]/M. Coulon M<sup>me</sup> Bigottini.»と明記されている。

<sup>65</sup> 同じブッフレールのコントを脚色した18世紀の作品としては、1766年にチュイルリー宮で初演された英雄的なバレエ《ゴルコンドの女王アリーヌ》などが挙げられる。

<sup>66</sup> Théophile Gautier, «Feuilleton de *La Presse* 10 juin [1844]» in *Œuvres complètes, Critiques théâtrales*, Tome IV, Honoré Champion, 2012, p.797.

テの作品の直接的な関係性は指摘していない<sup>67</sup>。ゲーティエの「スクリーブ氏は（ゲーテの詩篇を）[...]オペラ=コミックのようなものに仕立て上げてしまった。」という批判から読み取れるように、スクリーブの台本にはヒロイン、ゾロエに言い寄る好色な大判事や、神であるブラーマをお尋ね者として追うこの世の権力者が登場する。確かにゾロエは恋する男性を庇って身代わりに火の中に投じられるが、それは単なる「火刑」、つまり極めて現実的な懲罰の対象にされただけで、彼女が庇った相手＝「ある見知らぬ人物」がブラーマ神であるとしても、そこにインドの風習に由来する「sati」との関連性はなく、至極、世俗的な処刑である。同じ「自己犠牲」であっても、異国の風習や宗教への驚嘆や憧憬といった要素は排除されてしまっている。ゾロエは「真摯な恋愛によって救済される高級娼婦」かも知れないが、「sati」にはなれず、至高の存在はおろか元より「巫女」としての神秘的な要素の薄いバヤデールである。その点が、ゲーティエが一番不満だった点であろうし、ゲーテの詩篇とオペラ=バレエの台本の最も重要な相違点とも言えるであろう。付け加えておくと、ゲーティエのこの作品に関連する舞台評は三篇あるが、いずれにおいても「恋する高級娼婦」という副題には全く言及していない<sup>68</sup>。

初演当時、同時代評の書き手の殆どは「恋する高級娼婦」という副題に釣られて、ラ・フォンテーヌの韻文短編との比較に専心している。その点において彼らの注意を引いたのはこのオペラ=バレエの第二幕でブラーマがゾロエの愛情を試す場面である。特に、『トリビューヌ・デ・デパルトマン』紙の10月16日号は、ブラーマが横になる場面で平土間の観客がラ・フォンテーヌの『恋する高級娼婦』を想像して何が起こるのだろうと期待していたが、ゾロエが眠っている神のために扇で蠅を追い払っただけだった（«Voilà tout, absolument tout.»）とかなり露骨な書き方をしている<sup>69</sup>。また、オペラの題名の変更詳しく触れている『ガゼット・ド・フランス』紙に依れば、「オペラ=コミック《フィオレッタ》が掛けられた時と同じく、（オペラ=バレエ）《バヤデール》はラ・フォンテーヌのコント[sic.]に着想を得ているという噂がかなり前から流れており、前日の広告に見受けられた副題はこの楽屋裏の噂を裏付けた。」と断定している<sup>70</sup>。唯一、ゲーテの詩編に言及しているのは『クーリエ・フランセ』紙の10月15日号で、こちらはスタール夫人の『ドイツ論』の中の要約を引用し、ゲーテの詩編もまた（ラ・フォンテーヌの韻文短編と共に）スクリーブが《神とラ・バヤデール》の元にした作品である

<sup>67</sup> Tatiana Leucci, article cité, p.95.

<sup>68</sup> ゲーティエが残した《神とラ・バヤデール》に関する舞台評は、既に挙げた1844年6月10日のタリオーニの引退公演時のものの他に、やはり『プレス』紙の文芸欄に書かれた1837年11月27日のものと、後述する『モニトゥール・ユニヴェルセル』紙に掲載された1866年1月29日のものがある。

<sup>69</sup> *La Tribune des départements*, le 15 octobre 1830. ただし、この記事の筆者はヒロインの名前を「ゾロエ」ではなく「ジュレマ」（«Zuléma»）としている。

<sup>70</sup> *Gazette de France*, le 16 octobre 1830.

うと指摘している<sup>71</sup>。

元々、単に、《ラ・バヤデー》あるいは《恋するバヤデー》と呼ばれていた作品に、「恋する高級娼婦」という副題をつけたという事実は——それがスクリーブ単独の意図だったのかは今後の調査の結果を待たねばならないのだが<sup>72</sup>、いずれにせよ、初演当時のオペラ座当局や制作者達がバヤデーという存在をどのように捉えていたかを物語っている。彼らにとってゾロエはコンスタンスやマノン同様、ロマン主義的な高級娼婦（それもかなり紋切り型の高級娼婦）であれば良かったのであり、（オペラ=バレエなのだから「踊り子」としての側面はともかく）「巫女」的、宗教的要素はあまり重要ではなかったのだろう。況して、形而上の存在にするなど考えもせず、『コティディエンヌ』紙が指摘していたように「恋する高級娼婦」の流行に乗り、トリを飾りたかったのかも知れない<sup>73</sup>。その結果なのか、『グローブ』紙はこの作品の初演評（1830年10月17日号）で「もし《神とラ・バヤデー》になにがしかのものがあるとしたら、娼婦達«*prostituées*»の風習や言語を舞台に乗せた大胆さである。」と皮肉めいた文言で批判している<sup>74</sup>。

だが、1830年10月13日の初演は大成功を収める。『クーリエ・フランセ』紙の10月15日号（金曜日）の無記名の記事には、当時の様子が以下のように書かれている：

（舞台終了後に）舞台監督のソロメ氏が現れて、制作者達の名を挙げようとした時、彼が口を開く前に、無数の声がタリオニー嬢を呼んだ。私が思うに、このような賛辞を受けたバレリーナは初めてであろう。彼女は再び、舞台に姿を現した。客席の丸天井には、今も尚、観客の喝采の反響が残っているのではないのだろうか<sup>75</sup>。  
（カッコ内の文言は筆者による。）

このオペラ=バレエのタイトルの変遷を詳しく追っている前出の『ガゼット・ド・フランス』紙はこの作品の（《恋するバヤデー》、《神とラ・バヤデー》そして《恋する高級娼婦》に続く）四つ目のタイトルとして《タリオニーの凱旋》を提案している<sup>76</sup>。

<sup>71</sup> *Courrier Français*, le 15 octobre 1830.

<sup>72</sup> スクリーブの手稿はフランス国立図書館に存在するが、既に、バレエ・パントミム《マノン・レスコー》を作曲したアレヴィの譜面の出版に関わったヤメルカーが彼のオペラとオペラ=コミックのヴァリエント全四巻を出版している。残念ながら、バレエ・パントミム《マノン・レスコー》は含まれていないが、《神とラ・バヤデー》は第一巻に収録されている。今回は入手できなかったが、いずれ調査する予定である。尚、筆者は既に、第三巻に収録されたオペラ=コミック《マノン・レスコー》のヴァリエントは入手済みである。

<sup>73</sup> *La Quotidienne*, le 16 octobre 1830.

<sup>74</sup> *Le Globe*, le 17 octobre 1830.

<sup>75</sup> *Courrier Français*, le 15 octobre 1830.

<sup>76</sup> *Gazette de France*, le 16 octobre 1830.

第一節で述べたように、この作品はマリー・タリオーニのために創られたものであり、おそらく当時の文士達は上演前からその情報には通じていたであろう。そして、期せずして「恋する高級娼婦」という副題をつけたオペラ座側（あるいはスクリーン）の意図は裏切られることになるのだが、そこで次節から本格的に不世出のプリマ、マリー・タリオーニと彼女が「実際に踊ったゾロエ」に話を移したい。

#### 4. 1830年のオペラ座におけるマリー・タリオーニ

1804年生まれのマリー・タリオーニは1830年には26歳である。1827年にオペラ座の舞台にデビューし、同年9月に正式に契約するが、契約が履行されるのは翌年1828年の4月1日からとなっていた。オペラ座でのデビューは決して早いとは言えないが、既に、父親がメートル・ド・バレエとして働いていたウィーンや他のドイツの諸都市（シュツットガルト、ミュンヘン等）で1822年から舞台経験を積んでいた彼女は、順当に当時のオペラ座の上演演目の主役を任されるようになり、1829年1月1日には「*premier sujet*」（第一舞踊手）に昇格する<sup>77</sup>。

第一節で指摘したように、1820年代はオペラ座のバレエ部門の停滞期から新しい時代への過渡期に当たる。特に、その流れは20年代の後半になると、ロマン主義の台頭と共に加速する。その変化が現れつつあった時期にタリオーニはオペラ座にデビューした。ガス灯の導入などの舞台技術の変化に加えて、タリオーニ自身が当時、新しい技術であったポワントゥ（爪先立ち）の技法を駆使できたことも既に述べた。ここで特筆すべきは、1829年2月23日に行われたピエール＝ガブリエル・ガルデルの祝儀公演で、タリオーニが彼の振付作品のひとつ《プシュケ》(*Psyche*)の主役を踊っていることであろう<sup>78</sup>。この祝儀公演はガルデルの引退を記念したものであったが、旧体制下や帝政時代のバレエの名残と新しい技術を身につけた次代のバレリーナ、タリオーニの対照が窺える好例である。繰り返しになるが、ピエール・ガルデルは革命前の1787年から兄マクシミリアンの後を継いで、オペラ座のメートル・ド・バレエとなり1820年までその地位について、革命期の混乱の中、オペラ座のバレエ団を守ってきた人物であり、《プシュケ》は彼の代表作のひとつである<sup>79</sup>。その日の公演にはベリー公爵夫人が臨席し<sup>80</sup>、マリブラン(Malibran, Maria Felicia, née García, M<sup>me</sup>, 1808-1836)も登場するという七時間に渡る盛大な公演だったが、『*コルセール*』紙の当日の観劇の広告欄には「《プシュケ》

<sup>77</sup> M.U. Sowell, D. H. Sowell, F. Falcone, P. Veroli, *Icône du Ballet romantique Marie Taglioni et sa famille*, *op.cit.*, p.203.

<sup>78</sup> 同日の『*コルセール*』紙の観劇の広告欄に当日の演目の詳細が掲載されている(*Le Corsaire*, le 23 février 1829.)。

<sup>79</sup> 『*ジュルナル・デ・デバ*』紙の2月25日号に依れば、《プシュケ》の上演回数は904回となっている。ただし、オペラ座以外での上演もカウントされているのかは明確ではない。

<sup>80</sup> *Gilblas*, le 28 février 1829.

全三幕のバレエ・パントミム」というバレエのタイトルの後に「タリオーニ嬢がプシュケ役を務める。」と記載されている<sup>81</sup>。また、『ジュルナル・デ・デバ』紙は翌々日 25 日の舞台評で「あれほど優雅に踊る名手（タリオーニ）が古いバレエを若返らせてくれるというなら、好事家達には新たな楽しみが約束されていた。」と書いている<sup>82</sup>。オペラ座に三十年以上君臨したピエール・ガルデルの祝儀公演で彼の代表作の主演を任されること自体は、ひとりの舞踊手にとって名誉なことである。しかし《プシュケ》の初演は 1790 年 12 月 14 日、即ち、初演から四十年近い歳月が流れている。タイトルが示す通り、古代の神話を題材としたアナクレオン風のバレエであるが<sup>83</sup>、ギリシャ、ローマの主題が好まれたのは帝政時代までである<sup>84</sup>。同時代評を見る限り、もはやガルデルの時代は終焉を迎えており、主催者側は「タリオーニ嬢」という新しい「名手」で観客の興味を引きつけようとしている。『ジュルナル・デ・デバ』紙は更に続けて「名手達が警戒してなかなか踊らない古い流派のバレエにおけるタリオーニ嬢の（プシュケ役の）デビューは最高の幸運に恵まれた成功で飾られた。」と書き<sup>85</sup>、他方、『ジルブラース』紙は「ありとあらゆる芸術家が才を競ったが、しかし、その晩の栄誉はタリオーニ嬢のものだった。彼女はプシュケ役で素晴らしい表現力と優雅さを披露した。彼女がいなければ、観客はあの長時間の舞台に耐えられなかったであろう。」とタリオーニへの賛美を惜しまない<sup>86</sup>。シルヴィ・ジャック＝ミオッシュに依れば、《プシュケ》の再演はこのガルデルの引退記念公演の晩にのみ計画されていたのだが、評判が良かったために同年の 4 月 9 日と 10 日に同じ配役で——つまりタリオーニを主演として追加公演が行われたという。更に、反ロマン主義の立場で知られる『クーリエ・デ・テアトル』紙は、ロマン主義者達が主張するさまざまな条件を満たしていないとしても、《プシュケ》をオペラ座の上演演目に残すべきと熱烈に主張したという<sup>87</sup>。《プシュケ》に関して、ガルデルは再演の度に振付に手を加えていたが、この時の成功は老振付家の作品の質の高さ故なのか、それともタリオーニの魅力が可能にしたものなのか、果たしてどちらなのであろうか？

次に挙げておきたいのは、1829 年 4 月 27 日に初演された（《マノン・レスコー》同様オメール振付の）《眠れる森の美女》（*La Belle au bois dormant*）である。この作品でタ

<sup>81</sup> *Le Corsaire*, le 23 février 1829.

<sup>82</sup> *Journal des débats politiques et littéraires*, le 25 février 1829.

<sup>83</sup> *Psiché[sic.]*, Ballet pantomime en trois actes, par M. Gardel. Représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Académie royale de Musique, le 14 décembre 1790, P. de Lormel, 1790.

<sup>84</sup> Syvie Jacq-Mioche, « Mort et renouveau d'un répertoire : Les années 1820 à l'Opéra de Paris. » in thèse citée, p.254.

<sup>85</sup> *Journal des débats politiques et littéraires*, le 25 février 1829.

<sup>86</sup> *Gilblas*, le 28 février 1829.

<sup>87</sup> Syvie Jacq-Mioche, « Mort et renouveau d'un répertoire : Les années 1820 à l'Opéra de Paris. » in thèse citée, p.255.

タリオニーは第三幕第2景の幻想的な場面で「三人のナイアス」のひとりとして初演している。前出の『ジュルナル・デ・デバ』紙の中の引用文でタリオニーを指して使われている「名手」という表現はフランス語では«une virtuose»であり、この単語には芸術面より先ず「技術的な名手」という意味が込められているのだが、そのタリオニー特有の技術が芸術的な効果と結びついた役のひとつとして、ジャック＝ミオッシュは《悪魔のロベール》の中の「尼僧院長エレナ」役と「ラ・シルフィッド」役と共にこの「ナイアス」の役を挙げている。(詳しくは次節で述べるが)タリオニーの技術は「この世のものではない存在」を具現した時、最大限の効果を上げたからである<sup>88</sup>。同年8月2日にはロッシーニのオペラ《ウィリアム・テル》の初演時に、スイスの英雄にして弓の名手ウィリアム・テルがスイスを支配しているハプスブルク家の代官ゲスラーの命令で息子ジェミイの頭の上のリンゴを射るという有名な場面の前で披露される「チロルの踊り」を踊っている<sup>89</sup>。《ウィリアム・テル》はフランスグランオペラを定着させた作品のひとつであると同時にロッシーニが作曲した最後のオペラである。また、やがて勃発する革命の機運を高めた作品でもあり、ここでもタリオニーは複数の観点から時代の区切りとなる演目に出演しているのである。

残念ながら、ブルノー・リゴレーの緻密な実証的作業の下に2017年に初めて刊行された(前出の)マリー・タリオニーの『回想録』には《マノン・レスコー》や《神とラ・バヤデール》に直接関わる証言は残されていない<sup>90</sup>。唯一の手掛かりとなるものは、マリー・タリオニーの孫にあたるジルベール・ド・ヴォワザンがパリの装飾美術館に寄贈したマリーの遺品の中にある、着色された布と鉄線で作られた月桂冠である。1860年頃のものとしてされているが、月桂樹の葉の一枚一枚に彼女が演じた役柄や踊りの名が書かれており、《悪魔のロベール》の中の「尼僧」役や、後年彼女の代表作のひとつとなる《ドナウの娘》(*La Fille du Danube*)、また記念碑的な作品《パ・ド・キヤトル》(*Pas de quatre*)や《オンブル》(*Ombre*)などと共に、今、言及した「プシュケ」役、「ナイアス」、

<sup>88</sup> Sylvie Jacq-Mioche, «La Sylphide, un ballet novateur sans renouveau?» (Communication présenté à Stockholm dans le cadre du troisième colloque de l'Association Européenne des Histoires de la Danse, le 1<sup>er</sup> novembre 1991) in thèse citée, p.262.

<sup>89</sup> *Guillaume Tell*, opéra en quatre actes, réduit en trois, paroles de MM. Jouy et Hyppolite bis; musique de M. Rossini; ballets de M. Aumer; décors de M. Cicéri. Représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de l'Académie royale de Musique, le 3 août 1829. Cinquième édition.これも当時のプログラムを好事家が合冊本にしたもので、甲南女子大学図書館演劇台本コレクション(ピエール・ドゥヴォ編カタログ参照。)の一部である。《ウィリアム・テル》の台本については19世紀当時のものでデジタル化されたテキストが入手し難かったため、タリオニーが踊ったものとは異なる版だが、参考のために閲覧した。尚、このコレクションのことを教えて下さった奈良女子大学の小山俊輔氏に対して、また、閲覧に際して大変お世話になった甲南女子大学図書館と京都大学図書館の文学研究科図書室の方々にこの場を借りて深く謝意を表したい。

<sup>90</sup> 1830年前後の記述というところ、1829年の10月にマルセイユやアヴィニョンの公演に出演した時のことが語られているのみである。(Marie Taglioni, *op.cit.*, pp.128-131.)



そして「チロルの踊り」も月桂冠を飾っている。「ラ・バヤデー」役も例外ではないが、しかし、1830年5月3日初演の《マノン・レスコー》で彼女が踊ったはずの「ニュカ」役は入っていない<sup>91</sup>。一部の研究者はこの「ニュカ」役を端役扱いしているが、タリオーニにとってこの役は記憶にも残らない「小さな役」だったのであろうか？

「ニュカ」はセヌレの奴隷の役で、タリオーニがこの役をあまり好んでいなかったのは事実のようである。5月3日の初演の後、《マノン・レスコー》は5月中に（初演を含めて）11回上演されている。5月17日の月曜日は宮廷の催し物のためにオペラ座は休演だったから、換言するなら、5月中のオペラ座の上演日には毎回、このバレエ・パントミムが掛かっていたことになる<sup>92</sup>。その間、初演時には第三幕のディヴェルティスマンに（予定されていながら）挿入されなかった「パ・ド・トロワ」（三人の舞踊手による踊り）が14日から踊られるようになるが<sup>93</sup>、それと入れ替わるかのようにタリオーニは26日の舞台を最後に「ニュカ」役を降板して<sup>94</sup>、ロンドンへ渡ると6月3日の王立劇場でのシャルル＝ルイ・ディドロ(Charles-Louis Didelot, 1767-1837)の《フローラとゼフィール》(*Flore et Zéphyr*)の再演で主役の「フローラ」役を踊り、ロンドンデビューを果たしている<sup>95</sup>。また、それ以後、「ニュカ」役の振付を踊った形跡はなく、この役の図版や彫像等も今のところ見つからない。だが、主役でないからといって、ニュカはタリオーニが踊るに値しない小さな役だったと決めつけてしまうのはいささか早急であり、当時のタリオーニがオペラ座で占めていた位置を過小評価することになる。

シルヴィ・ジャック＝ミオッシュが指摘するように、1830年の段階では、バレエ・パントミムにおいては、未だ、パントマイムで話の筋や登場人物の感情を表現する場面と舞踊手が妙技を披露する場面がはっきり分かれていた<sup>96</sup>。《マノン・レスコー》も例外ではなく、踊り手達が才を競ったのは、第一幕第二場の第9景と第10景のアナクレオン風の劇中バレエと、ヌーヴェルレアンを舞台とする第三幕第一場の第2景のディヴェルティスマンである。そしてこの第三幕のディヴェルティスマンの中心となったのがマリー・タリオーニであった。

2007年に出版された『アレヴィーオペラ選集』第4巻の《マノン・レスコー》の譜面と台本の「バレエと登場人物」欄の詳細からこのディヴェルティスマンの構成を詳しく見てみたい。譜面ではディヴェルティスマンC)棒を使った踊り(« Pas de bâtons ») ; D) パ・ド・トロワ(« Pas de trois ») ; E)タリオーニ嬢の踊り(« Pas de M<sup>lle</sup> Taglioni ») ; F)フィナ

<sup>91</sup> Marie Taglioni, *op.cit.*, p.XXVII, Fig.32.

<sup>92</sup> *Courrier des théâtres* du 1<sup>er</sup> mai 1830 jusqu'au 2 juin 1830.

<sup>93</sup> *Courrier des théâtres*, le 15 mai 1830.

<sup>94</sup> *Courrier des théâtres*, les 30 et 31 mai 1830.

<sup>95</sup> M.U. Sowell, D. H. Sowell, F. Falcone, P. Veroli,  *Icône du Ballet romantique Marie Taglioni et sa famille*, *op.cit.*, p.204.

<sup>96</sup> Sylvie Jacq-Mioche, thèse citée.

ーレ(«Finale»)となっており<sup>97</sup>、台本に目を移すとC)はシモン(Charles Simon, 1800-1877)をソリストとして群舞の黒人役のダンサー達と共に踊られる。初演時には実現しなかったD)はポール(Antoine Paul, 1795-1871)、リーズ・ノブレと妹のデュボン夫人の三名で踊られることになっていた。そしてE)はタリオーニとルフェーヴル(Lefèvre[sic.]?)のパ・ド・ドゥ(二人の舞踊手が組んで踊るもの)である。F)のフィナーレは第一舞踊手全員と群舞全員が参加するとされていることから、華やかな舞台が繰り広げられたと想像されるが<sup>98</sup>、その中心にいたのはタリオーニであろう。その論証のために先ず、ディヴェルティスマンが挿入される前の第三幕第一場の第2景の台本を見ると、フランスやデ・グリユーのことを思い出し、物思いに耽るマノンをよそに、監督役のセヌレから休憩時間を与えられた奴隷や現地人達は喜んで踊り始める。一旦はセヌレから踊りを禁じられたニュカだが、彼がその場を離れると、直ぐに他の踊り手達に合流する。そして「ほどなくニュカは最も生き生きと踊り出し、踊る喜びは彼女に(セヌレに対する)怖れを忘れさせる<sup>99</sup>。」と書かれている。オーケストラの総譜のページ数はC)22ページ;D)33ページ;E)30ページ;F)24ページだから<sup>100</sup>、特にタリオーニが踊ったパ・ド・ドゥの曲が長い訳ではない。だが、ディヴェルティスマンの構成、つまりタリオーニが登場する順番がフィナーレの直前であることを考慮に入れると、このディヴェルティスマンは彼女がその技量を披露するために挿入されたと言っても過言ではない。更に、ディヴェルティスマンの後も、ニュカはセヌレに発砲してしまい逃亡を余儀なくされたマノンとデ・グリユーを手助けし、最後にデ・グリユーの恋敵で新しくアメリカ総督として赴任したジェルヴィル侯爵らと共に、二人の救助に駆けつける役回りをも演じている<sup>101</sup>。また、「タリオーニ嬢の踊り」の振付は父親フリッポの手になるものと確認されているし<sup>102</sup>、『コティディエンヌ』紙は5月7日の文芸欄でこの作品の初演評を掲載した折、演者の中では主演のモンテシュ夫人の次にタリオーニに触れ「タリオーニ嬢の模倣できない(«inimitable»)優雅さ、そして、日々より完璧になってゆく」踊りを賞賛している<sup>103</sup>。《マノン・レスコー》の資料を検討すると、主役こそ任されなかったものの、タリオーニに花を持たせようとする制作者達の苦労が忍ばれるし、この作品の譜面の編纂に関わったヤーメルカーが指摘するように、(「マノン」役の)パントマイムの名手モンテシュと

<sup>97</sup> Fromental Halévy, *Manon Lescaut*, édité par Peter Kaïser; textes édités et introduction par Manuela Jahmárker, «Nouvelle édition d'opéras choisis / Fromental Halévy; 4», Musik-Edition Lucie-Galland, Weinsberg, 2007.

<sup>98</sup> *Manon Lescaut*, ballet-pantomime en trois actes, livret cité, NP.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp.30-31. 尚、カッコ内の文言は筆者による。

<sup>100</sup> Fromental Halévy, *Manon Lescaut*, édité par Peter Kaïser; textes édités et introduction par Manuela Jahmárker, «Nouvelle édition d'opéras choisis / Fromental Halévy; 4», Musik-Edition Lucie-Galland, Weinsberg, 2007.

<sup>101</sup> Eugène Scribe, *Manon Lescaut*, ballet-pantomime en trois actes, livret cité, pp.38-39 et pp.42-43.

<sup>102</sup> *Courrier des théâtres*, le 9 mai 1830.

<sup>103</sup> *La Quotidienne*, le 7 mai 1830.

新しい流派の踊り手であるタリオーニという新旧の名花を競わせようとした作品<sup>104</sup>と考える方が穏当であろう。

本来ならば《マノン・レスコー》は（タリオーニが「ナイアス」を踊った）《眠れる森の美女》よりも先に初演される予定であった。このバレエがなかなか上演されなかった要因のひとつとして、当時「マノン」役を巡るバレリーナ達の諍いがまことしやかに囁かれていた。風刺新聞の『シルエット』紙がその点を最も面白おかしく書き立てており、当時既に引退していたビゴッティエーニの名前まで挙げている。勿論、タリオーニの名前も忘れられてはいない<sup>105</sup>。そして、フランチェスカ・フラコーニは、1830年5月18日付けの王立劇場の総裁ソステヌ・ド・ラ・ロシュフーコーがオペラ座の総監督のリュッペールに宛てた手紙に触れ、その中で、オペラ座の運営上問題を引き起こしがちなバレリーナ達のライヴアル意識に火を注ぐことになるので、「迂闊にタリオーニに《マノン・レスコー》の主演を任せないように。」と書かれていると述べている<sup>106</sup>。

1830年の時点で、マリー・タリオーニの（特に、父親フィリップ振付の）ポワントゥの技法を軽々と操る技術とその真似のできない優雅さが、他のオペラ座の主たる女性舞踊手達にとって、どれほどの脅威となっていたかが窺える証言である。オペラ=バレエ《神とラ・バヤデール》は満を持して、（繰り返しになるが）タリオーニを主演としてタリオーニのために制作されたのだ。

## 5. マリー・タリオーニのゾロエまたは「恋する高級娼婦」

第一節でこのオペラ=バレエの成立過程を辿った際、《ポルティチの囁吐の娘》の成功がその制作の契機となったと述べた。だが、同じようにバレリーナをヒロインに据えたオペラといっても、両者は様々な点で性質を異にしている。先ず、《ポルティチの囁吐の娘》が実際に起きた事件を元にした壮大な全五幕の歴史物であるのに対して、《神とラ・バヤデール》はラ・フォンテーヌの韻文短編とインドの伝説から題材を取ったゲーテの詩篇、そして既にオペラ座で上演された「バヤデール物」の影響下の元に創られた全二幕の小品である<sup>107</sup>。また、前者はオペールの代表作だが、タリオーニを主演としたこのオペラ=バレエの曲は同じ音楽家の手になる作品でありながら専門家の評価はかなり低く、現在、YouTube等で聴くことができるのは、N°1 INTRODUCTION（序曲）

<sup>104</sup> Manuela Jahmárker, « Introduction » in Fromental Halévy, *Manon Lescaut*, édité par Peter Kaiser; textes édités et introduction par Manuela Jahmárker, « Nouvelle édition d'opéras choisis / Fromental Halévy; 4 », Musik-Edition Lucie-Galland, Weinsberg, 2007, p. XXVI.

<sup>105</sup> *La Silhouette*, 1830 (vol.1), p.15.

<sup>106</sup> M.U. Sowell, D.H. Sowell, F. Falcone, P. Veroli, *Icône du Ballet romantique Marie Taglioni et sa famille*, *op.cit.*, p.168.

<sup>107</sup> 1830年当時は第一節で述べたようにフランスグランオペラの黎明期であり、本格的なオペラは全五幕から成る。全二幕の作品では単独では上演されないの、序論で触れたように（《マノン・レスコー》のような）バレエ・パントミムと組み合わせて上演されることが多かった。

と N°.5 AIR DE DANSE : Pas de schal[sic.] (舞踊曲 : ショールの踊り) のみである (他に舞踊曲としては、第二幕でブラーマがゾロエの愛情を試そうとするところで、リーズ・ノブレが初演したファトメとゾロエが踊り比べをする場面の N°.10 と N°.10 bis.がある。) <sup>108</sup>。だが、タリオーニが主演したゾロエに注目する時、最も重要な違いはフェネツラを演じたノブレが専らパントマイムのみで状況や感情を表現したのに対して <sup>109</sup>、ゾロエ・タリオーニは歌い手達に答える時、マイムとダンスを融合させていたという点であろう。それは勿論、オメールとフィリップ・タリオーニの振付の違いに依るものである。『クーリエ・フランセ』紙の初演評では、ヒンズーの言葉が話せないため踊ることで答えようとするゾロエが大判事オリフルから詰問される場面について、次のように書かれている :

ゾロエが被る尋問は彼女の魅力を披露する機会となっている。なぜなら、言葉を連ねる代わりに、ピルエットを繰り返し、アントルッシャをするからだ。一方が歌い、一方が踊るという形の競演となっているのである <sup>110</sup>。

「ピルエット」(« une pirouette »)はバレエの技法としては、片足を軸に (場合によっては爪先立ちで) 回転することである。他方、「アントルッシャ」(« un entrechat »)は両脚で飛び上がり、跳躍している間にその両脚を打ちつける技で「パ・バチュ」(« pas battus » = 打つパ) のひとつである。台本からもうひとつ具体例を紹介しよう。『クーリエ・フランセ』の記事で紹介されている場面の後、大判事オリフルはゾロエを気に入ってアリア「私のバヤデールになれ(« Sois ma bayadère »)」を歌う。その直後のト書きを見てみたい :

このアリアの終わりで、彼女 (ゾロエ) は微笑みながら彼を見つめると、それから一度ピルエットをし、踊りながら彼から遠ざかる <sup>111</sup>。

この歌と踊りとマイムが融合した形式は、必ずしも批評家からは歓迎されていない。第三節で引用したタリオーニの引退公演時のこの作品の舞台評で、ゴーティエは「歌で

<sup>108</sup> « Catalogue des Morceaux » in Daniel-François-Esprit Auber, *Le Dieu et la Bayadère*, opéra en deux actes; représenté pour la 1<sup>ère</sup> fois sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique le 13 octobre 1830 (MDZ Bayerische Staatsbibliothek).

<sup>109</sup> 《ポルティチの豊唾の娘》には「ボレロ」や「タランテラ」等、舞踊手が技量を披露できる場面があるが、リーズ・ノブレは踊っていない (Auber, *La Muette de Portici. Avant-Scène Opéra*, N°265 を参照されたい。)

<sup>110</sup> *Courrier français*, le 15 octobre 1830.

<sup>111</sup> Eugène Scribe, *Le Dieu et la Bayadère, ou La Courtisane amoureuse*, opéra-ballet en deux actes in *Œuvres complètes*, p.236.

表現された質問にバレエで答えるという異なる表象形式の混淆は「調和を台無しにして、(観客を)現実の感覚に連れ戻してしまう。」と批判している。ただし、ゾロエを演じたタリオニーについては「タリオニー嬢は無限の幸運と尽きることのない巧みさでその困難を乗り越えた。」と彼女の演者としての力量を賞賛している<sup>112</sup>。

シルヴィ・ジャック=ミオッシュは当時パリ・オペラ座に所属していたオーギュスト・ブルノンヴィル(Auguste Bournonville, 1805-1879)の貴重な証言を引きながら、フェネットラを初演したリーズ・ノブレはバレエ・アカデミックの基本となる「アン・ドゥオール」(« en-dehors »)が十分に身につけていなかったこと、その結果として決して「(技術的な)名手」(« une virtuose »)ではなかったと指摘している<sup>113</sup>。貴族の嗜みとして始まったパリ・オペラ座バレエの伝統においては、「名人芸」(« la virtuosité »)は時に優美さに欠けるものとして全面的に肯定されてはいなかったのだが、優美さを失うことなくポワントゥの技法を操れるタリオニーは新しい時代を切り拓く。そのタリオニーの長所や特性を更に深く検証するために、ここで今日まで残されている「ゾロエ」役の図版を追ってみたい。

まず、図版1だがこれはフランス国立図書館所蔵の(《神とラ・バヤデール》の衣装を担当した)イッポリト・ルコントの下絵である。図版の上部の左側に「タリオニー嬢」、右側に「ノブレ嬢」と記されていることから、「ゾロエ」役と「ファトメ」役、つまりバレリーナが演じるバヤデール役の衣装と判別できる。本来は色彩が施されており、上衣は青、ダンサーの両手に翻るショールは黄金色、スカート部分には濃いピンクの花模様があしらわれている。また、手首にはやはり黄金色の腕輪、足首にも同じ色の足輪をしており素足である。髪飾りは上衣と同じ青とスカートの花模様の深いピンク色が混じった花飾りである。この鮮やかな色彩に富んだ下絵を見る限り、マリー=フランソワーズ・クリストゥが指摘するように、ルコントは「感受性豊かであり、繊細なもの」ではありながらも、インドの風俗を尊重した「本物に近い雰囲気をも復元しようとしている」と言える<sup>114</sup>。しかしながら、実際の上演に際しては、当時の時代の潮流や踊り手達の要求に応じて変更せざるを得なくなる。なぜなら、第三節の第一項で、ゴーティエが書いた実在のバヤデールの踊りに関する批評の要点として強調しておいたが、オペラ座の《神とラ・バヤデール》はインドの踊り子の舞踊とは全く異質な、純粋な西洋のバレエ・アカデミックの振付であり、その振付を踊るためにはそれを可能にする衣装でなければならなかったという技術的な問題もあったからである。

<sup>112</sup> Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse* 10 juin [1844] » in *Œuvres complètes, Critiques théâtrales*, Tome IV, Honoré Champion, 2012, p.799.

<sup>113</sup> Sylvie Jacq-Mioche, « La Virtuosité dans le ballet français romantique : Des faits à une morale sociale du corps » in *Romantisme*, n°128, 2005/2, pp.98-99.

<sup>114</sup> Marie-Françoise Christout, « Réver l'Inde à travers la danse. De la fascination exotique à la connaissance » in *Corps écrit*, n°34, 1990, p.89.

図2に話を移したい。こちらはルイ・マルーヴル(Louis Maleuvre, 1785-18??)の手になる版画で、同じくフランス国立図書館の所蔵だが、この図版も本来は手で彩色されている。特別な劇作品やバレエ作品が上演された後にその重要な演者の衣装画を残した一般に「マルチネ・ギャラリー」(la *Galerie Martinet*)と呼ばれたものの一枚であり、《神とラ・バヤデール》のパリでの初演の二、三ヶ月後に、ゾロエに扮したマリー・タリオーニ本人を描いている<sup>115</sup>。上演前に準備されていた図1のルコントの下絵と比べた時、スカートの部分が大きく変わっていることに先ず気づく。布地が段重ねになっているところは、帝政時代のカテルのオペラ《レ・バヤデール》でこのインドの踊り子を踊ったアナートル夫人(Anatole, Constance-Hyppolite, née Gosselin, M<sup>me</sup>, 1794-18??)の衣装と似ている部分があるが<sup>116</sup>、スカートがもっとふんわりしている。また、ルコントの下絵で青だった上半身の胴着が淡いピンクに変わり、ショールの色も黄金色から薄いピンク色になっている。首飾りや胴着あるいは段重ねのスカートの縁取りに金色や赤が使われてはいるが、全体に「白」がベースの衣装となっている。腕輪と足輪は残されているが、はっきりはしないものの、足元は素足ではなくポワントゥ(トゥ・シューズ)を履いているように見える。

更に、図3は無彩色の石版画で、1831年のロンドン公演の際のタリオーニを描いた「6枚のスケッチ」(*Six Sketches*)の一枚である。《神とラ・バヤデール》の抜粋版は5月26日に上演されているが、元の絵を描いたのはアルフレッド・エドワード・シャロン(Alfred Edward Chalon, 1780-1860)で石版工はリチャード・ジェームス・レーン(Richard James Lane, 1800-1872)、印刷はチャールズ・ジョゼフ・ハルマンデル(Charles Joseph Hullmandel, 1789-1850)である<sup>117</sup>。関わった版画制作者の画風も無関係ではないだろうが、スカートの形が今日、ロマンチック・チュチュと呼ばれるものに一層近くなり、足元はポワントゥを履いてトゥを使って爪先立ちをしていることがはっきり分かる。また、腕輪はしているが——というのも作品の中でブラーマがゾロエに「友情の証として」腕輪を贈る場面があるので、必要不可欠な小道具だからなのだが——二枚目の図版まで存在していた足輪はしていない。

<sup>115</sup> M.U. Sowell, D. H. Sowell, F. Falcone, P. Veroli, *Icône du Ballet romantique Marie Taglioni et sa famille*, *op.cit.*, p.74.

<sup>116</sup> Ivor Guest, *Ballet under Napoleon*, Dance Books, Hampshire, 2001, 図版 35.

<sup>117</sup> M.U. Sowell, D. H. Sowell, F. Falcone, P. Veroli, *Icône du Ballet romantique Marie Taglioni et sa famille*, *op.cit.*, p.79.

### 「ゾロエ」役の図版



図 1 イッポリト・ルコントの衣装の下絵 Source gallica.bnf.fr



図 2 マルーヴルの描いたゾロエに扮したタリオーニ Source gallica.bnf.fr



図 3 1831年のロンドン公演でゾロエに扮したタリオーニ From New York Public Library



図 4 ラ・バヤデールタリオーニ嬢の肖像 1834年～1835年の制作 From Albert and Victoria Museum

図版4は図版3の制作者シャロンとレーンの傑作と言われる版画の無彩色のものである。所蔵しているアルバート・ヴィクトリア美術館の説明に依れば、1831年頃のタリオーニを描いたものらしいが、制作年代は1834年～1835年頃とされている。特に彩色されたものに関しては、背景に使われている雲か霞を描いたような濃淡のあるブルーがタリオーニの「白い」衣装を引き立てている。タリオーニ本人もこのリトグラフを大変気に入っていたと言われ、(本論でも何度か言及している)彼女の『回想録』の表紙カバーに《ラ・シルフィッド》の図版と共に使用されている。《神とラ・バヤデーレ》の企画段階のインドの風俗を模したルコントの下絵からははるか遠く、また、ローマの高級娼婦や小さな田舎街から出てきた軽はずみなグリゼットのヒロインとは、インドの踊り子以上にかけ離れている。図4の中の「ゾロエ」に扮したタリオーニは(ゴージェエの表現を借りるなら)「白いモスリンが織りなす透き通った霞の中を精霊のように浮遊し、その白いモスリンの霧に囲まれるのが好きで、ピンクのポワントを履いた足先で天上の花々の先端を辛うじてたわめるような幸福な魂」そのものである<sup>118</sup>。

図4に関して、推測される制作年代が《ラ・シルフィッド》の初演以後になるのである——《ラ・シルフィッド》の初演は1832年3月12日である。——そのイメージに影響されてゾロエに扮したタリオーニの肖像画の雰囲気が変わったと思われるかも知れない。しかし、前節で述べたように《ラ・シルフィッド》以前から、タリオーニ固有の力量が発揮される役は《眠れる森の美女》の中の水の精ナイアスのようなこの世のものならぬ存在であり、それが彼女の本質なのだ。確かに、《ラ・シルフィッド》においては幾つかの幸運な偶然が重なり、この作品はロマン主義の精神を具現した舞踊と広く認められることになるし、白いチュールのロマンチック・チュチュは不滅のものとなる<sup>119</sup>。しかし、1832年当時の批評家や好事家達にはもはやタリオーニの踊りの特性は既知のものとなっていた。先行研究者達がよく言及するタリオーニがオペラ座にデビューした当時の記事をここで再度取り上げることは避け、寧ろ、先ず、彼女自身があまり好まなかった《マノン・レスコー》の中の「ニュカ」役に関する評を1830年5月5日号の『グローブ』紙から引用しよう：

(ガルデル振付の《ポールとヴィルジニー》(*Paul et Virginie*)の二番煎じと批判されているヌーヴェロルレアンを舞台とした)この第三幕を救ったのは、えも言われぬ優雅さと鳥のように軽いひとりの若いクレオルの娘である。タリオーニ嬢という名を出す必要があるだろうか?彼女の役は魅力的で、彼女の演技には心を奪われる

<sup>118</sup> Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse* [11 septembre 1837] » in *Œuvres complètes, Critiques théâtrales*, Tome I, Honoré Champion, 2007, p.126.

<sup>119</sup> Sylvie Jacq-Mioche, « La Sylphide, un ballet novateur sans renouveau? », article cité, p.261. ただし、ジャック=ミオッシュに依れば、「チュチュ」(« tutu »)という言葉ができるのは第二帝政下になってからである。



し、その踊りにはしなやかさ、柔らかさ、繊細さがあり、彼女がそうした踊りの先駆者であった<sup>120</sup>。(カッコ内の説明と下線は筆者による。)

また、同じ『グローブ』紙は《神とラ・バヤデール》の初演時に（第三節の第二項で述べたように）作品には厳しい評価を下しているものの、タリオーニは絶賛している。特に、彼女の見せ場であった「ショールの踊り」について「この踊りは新しく、これまでに我々が経験したことのない効果をもたらした。」と続けている<sup>121</sup>。そして、同紙は1831年10月7日号で《神とラ・バヤデール》の再演時、オペラ座の舞台に復帰したタリオーニに記念碑的な記事を捧げることになる：

半年の不在の後、タリオーニ嬢は待ち焦がれた観客の前に再び登場した[···]。彼女が復帰を果たしたのは、オベール氏のオペラ《ラ・バヤデール》のタイトルロールにおいてである。それはガンジス川の畔やカシミールの谷間にいる裸同然で、髪を振り乱した淫蕩なバヤデールではなく、キリスト教的な処女たらんとするバヤデール、純潔であり、ヴェールに覆われ、慎み深く内気且つ献身的で物憂げなバヤデールである。

タリオーニ嬢が舞踊において成し遂げた進歩は、敢えて言えるなら、舞踊をキリスト教化したことである。この芸術は異教のものである。その目的はありとあらゆる人間の形が成し得る美を発展させ、発見させることのみである。

教会は舞踊を神に祭ろうとはしなかったし、世俗のもの、不純なものとして拒絶した。舞踊が我々の劇場で再び踊られるようになった時、今日に至るまで、踊り手達は何よりその軽快さ、敏捷さ、高く飛んだり回ったり、人間の持つあらゆる力と柔軟性を披露するための驚くような努力で名を馳せようとしてきた。タリオーニ嬢は逆に、その姿形を隠し、自分の動きを肉体から解放し、その四肢を駆使することなく動きを生み出そうとしているように思われる。[···]。彼女の踊りには努力や筋肉の力を感じさせるものは何もない。彼女はまるで一片の雪のように静かに貞潔に、そして軽々と上昇し、降りてくる[···]。彼女という存在の中には物質的な力や現実的な美がほとんどないに等しく、あれほど空中に漂うような理想的な優美さを醸し出せるのはそのためである[···]。

[···]。

タリオーニ嬢のありとあらゆる動きと姿勢は恥じらいと慎み深さに満ちているので、彼女は「純粹な霊たる神」の祭壇の前で、神の怒りに火をつけることなく、ひとりのキリスト教徒の処女として美しく聖なるものとして踊ることができるであ

<sup>120</sup> *Le Globe*, le 5 mai 1830.

<sup>121</sup> *Le Globe*, le 17 octobre 1830. 尚、下線は筆者による。

ろう<sup>122</sup>。(下線は筆者による。)

パトリック・ベルティエに依れば、この無記名の『グローブ』紙の記事がタリオーニの舞踊をキリスト教的な神秘主義に結びつけた最初の記事であるという<sup>123</sup>。二十世紀前半にマリー・タリオーニの伝記を書いたアンドレ・ルヴァンソンも指摘しているが、実際、同時代の舞台評でタリオーニの個性の本質を表すのに繰り返される単語は「慎み深さ」(« pudeur »)、「純潔」(« chasteté »)であり、色に例えるならば——図版の変遷の中に見受けられたように——ロマンチック・チュチュに象徴される「白」である<sup>124</sup>。また、精神的な高揚感や宗教的な高みを具現できたのは確かなポワントゥの技法(爪先立ちの技法)に支えられていたからだ。ポワントゥの技法はフランスでも取り入れられてはいたが、優雅さに欠ける力業として批判されることの方が多かった。タリオーニの特色は(今、引用したばかりの『グローブ』紙の記事にもあるように)ポワントゥ等の新しい技法を努力の跡を感じさせずに、軽々とやって見せられたことである<sup>125</sup>。ただし、その自在性は——彼女の長い首筋と長すぎるとも言われた腕を生かした父親フィリップの振付もさることながら——ダンサーにとっては不可欠の毎日の稽古にも支えられていたのである<sup>126</sup>。

《神とラ・バヤデールまたは恋する高級娼婦》が初演された時点で、『コティディエンヌ』紙の慧眼な文芸欄の執筆者はタリオーニの踊りの特色と「恋する高級娼婦」という副題の矛盾に戸惑いを見せていた。この文士は「タリオーニ嬢が踊る時、舞踊は厳かなものとなる。彼女がアントルッシャを打つても貞潔なものにしかならない。彼女のピルエットは神秘的な何ものかを備えているし、彼女のアティチュードは道徳的で厳格なものだ。」と書き、ラ・フォンテーヌの『恋する高級娼婦』をバレエやパントマイムで表象しようとする時、主役に選ばれるべきは彼女だったのだろうかと疑問を呈している<sup>127</sup>。しかしながら、不世出のプリマの技術と個性が結晶した「ゾロエータリオーニ」は観客の心を掴み、制作者達の思惑やその結果生じた作品内の矛盾をも乗り越える。上演が重ねられるに連れてラ・フォンテーヌも「恋する高級娼婦」という副題も人々の記憶からは消えて行く。観客が観るのはタリオーニの「ゾロエーラ・バヤデール」であり、ゴーティエが慨嘆する程、パリの人々の間に独特のバヤデール像を浸透させることになる。このバレエ愛好家の詩人の有名な舞台評の一節を引用しておきたい：

<sup>122</sup> *Le Globe*, le 7 octobre 1831.

<sup>123</sup> Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse* [11 septembre 1837] » in *Œuvres complètes, Critiques théâtrales*, Tome I, Honoré Champion, 2007, p.126, note 4.

<sup>124</sup> André Levinson, *Marie Taglioni (1804-1884)*, Félix Alcan, 1929.

<sup>125</sup> Sylvie Jacq-Mioche, « La Sylphide, un ballet novateur sans renouveau? », article cité, p.262.

<sup>126</sup> Marie Taglioni, *op.cit.*, pp.90-91.

<sup>127</sup> *La Quotidienne*, le 15 octobre 1830. 尚、下線は筆者による。

数年前、ヴーヴ小路に一時的にインド風の藁葺き屋根の家屋に改造された小さな家があり、そこにヨーロッパ人の案内人に率いられた数人のバヤデール達が滞在していた。パリの人々皆が、ヴァリエテ座で、彼女達が、マラプーやヴィシュヌ神の化粧やその他の神聖な踊りを、宗教的な歌の伴奏付きで、実演するのを見た。アマニーの驚くような美しさや、サウンディルーンやランズン\*の形の完璧さは、画家や彫刻家か芸術家だけにしか理解されなかった。フランスの大衆は、タリオーニをバヤデールの典型として受け入れてしまっていたので、本物のバヤデールについては何も理解出来なかった。オペラ座の白い紗のチュニックと淡い肌色の胴着のせいで、ビバビアデリ (=バヤデール) の金の縞模様に入ったズボンや、スパンコールの付いた袖付きの上衣は、とんだ損をしたのである。[…]

しかしながら、インドの踊り子のグループが《神とラ・バヤデール》を踊っていたら、赤褐色の肌のアマニーが白人女性タリオーニの役を務めていたら、興味深い、魅力的な見世物になっていたかも知れないのに!<sup>128</sup> (下線は筆者による。)

第三節でも述べたように、ポンディシェリーのバヤデール、アマニーに魅せられたゴージェはここでも実在のバヤデールを擁護し、彼女達がオペラ座の舞台に上がるべきだと主張しているのだが、それだけに逆に一層、タリオーニの「ラ・バヤデール」が(色彩豊かなインドのバヤデール達とは対照的に)いかに分ち難く「白」のイメージと結びつけられていたかがよく分かる文章である。タリオーニ自身は《神とラ・バヤデール》という作品を愛し、自分自身のキャリアの節目、節目で必ずゾロエを踊っている。1844年6月5日にパリで最後にこの作品を踊った時、タリオーニのバヤデールはもはや「巫女」でも「娼婦」でも神に仕える「踊り子」ですらなくなっていたかも知れない。この点に関して、1866年の《神とラ・バヤデール》の再演時にゴージェが『モントゥール・ユニヴェルセル』紙の記事に綴った表現は極めて象徴的である。即ち「(ゾロエを踊った時もタリオーニ嬢は)シルフィッドであることに——シルフィッドが踊るように、愛らしく貞潔にそして慎み深い様子で踊ることで満足していたのである<sup>129</sup>」。だが、ゴージェには忘れないで欲しい。タリオーニはシルフィッドより先にバヤデールを踊っているのである。元々、マリー・タリオーニのバヤデールはこの世のものならぬ存在、「白い」精霊だったのであり、その神秘的な性質こ

<sup>128</sup> Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse* 10 juin [1844] » in *Ceuvres complètes, Critiques théâtrales*, Tome IV, Honoré Champion, 2012, p.797-798. 尚、\*をつけた「サウンディルーン」と「ランズン」はアマニー同様、ポンディシェリーのバヤデールの名である。

<sup>129</sup> Théophile Gautier, *Écrits sur la danse. Chroniques choisies*, présentées et annotées par Ivor Guest, Actes Sud, 1995, p.328. 尚、カッコ内の文言は筆者による。

そが「キリスト教的な処女たらんとした」タリオーニのバヤデールの本性だったのである。

## 結論

同じように「恋する高級娼婦」(« la courtisane amoureuse »)をヒロインとした二つの作品《マノン・レスコー》と《神とラ・バヤデールまたは恋する高級娼婦》はそれぞれ1830年の初演後、大きく運命が分かれる。七月革命後、ルイ・ヴェロン(Louis Véron, 1798-1867)が1831年2月28日にオペラ座の総裁に任命されたことで、オメールの作品はオペラ座の上演演目から外され、《マノン・レスコー》は彼の最後の作品となった。オメール自身もオペラ座を去り、このバレエは1832年の8月を最後に以後再演されることはない。他方、フィリッポ・タリオーニ自身はオペラ座において招聘振付家の立場に留まるが、しかし《神とラ・バヤデール》は1866年までオペラ座で上演されていたことが確認できる<sup>130</sup>。

バレエ・パントミムの「マノン」は小説『マノン・レスコー』のヒロインのように捉えどころのない「放蕩女」(« la libertine »)ではなかったかも知れない。それでも、旧体制下のバレエを再現した第一幕のディヴェルティスマンは歴史絵巻として観客の興味を引きつけたし、主演したポーリーヌ・モンテシュの評判も決して悪くはなかった。だが、第三節で触れたイッポリト・ルコントの「マノン」役の衣装画ではマノンは踵のついた靴を履いており、その靴では新しいポワントゥの技法は使えない。他にもポワントゥを履いて踊られたとはっきり分かる衣装画は残されていない<sup>131</sup>。七月革命前に初演されたのはあくまで偶然であろうが、《マノン・レスコー》は未だ過渡期の作品であり、タリオーニがその力量や個性を存分に発揮する準備は整っていなかったとも言える。だからといって、この作品がバレエ史上に持つ意味を蔑ろにすべきではない。第四節で述べたように、制作者達は来たる時代を予感して、タリオーニを第三幕のディヴェルティスマンの中心人物に据えることを忘れなかった。たとえ、クレオルの女性「ニュカ」役がタリオーニに適役でなかったとしても、ダンサー達が美技を競うディヴェルティスマンの中心になることを許されるのは、花形の第一舞踊手のみである。

《神とラ・バヤデール》の初演が革命後だったのも偶然の産物でしかない。しかしながら、作品の命運が分かれたように、このオペラ=バレエのヒロインはもはや「マノン」や「コンスタンス」の同輩ではなくなり、作品そのものも「恋する高級娼婦」という主

<sup>130</sup> 最終節の末尾で触れたゴータイエの《神とラ・バヤデール》評は1866年1月29日付けである。

<sup>131</sup> 注44でも触れたGallica上で閲覧できるイッポリト・ルコントの衣装画の中には第三幕に登場する人物のものもあるが、既に述べたようにタリオーニが踊った「ニュカ」役の衣装画は入っていない。

題から切り離される。確かに、スクリーブの台本では「ゾロエ」は「真摯な恋愛によって自分を犠牲にするロマン主義的高級娼婦」の趣を残している。だからこそ、制作者達はこの作品に「恋する高級娼婦」という副題を加えたのだろう。だが、スクリーブの描いた極めて現実的で世俗的なヒロインは、「キリスト教的バレリーナ」と呼ばれるようになるタリオーニによって、神秘的で至高の存在に高められる。このヒロインの変貌を可能にしたのは、「純潔さ」や「慎み深さ」という表現に象徴されるタリオーニ本人の個性であり、当時の他のオペラ座の女性舞踊手には真似のできなかつた確かな技術に支えられた優雅さと軽やかさ、そして、その努力の跡を感じさせない踊りの特性から醸し出される精神性である。ゾロエ・タリオーニの成功なくしては、《ラ・シルフィッド》の成功もなかったのではないかと仮定するのは、このオペラ=バレエを過大評価し過ぎているであろうか？しかし、この「聖なる処女」たる（本来「高級娼婦」であった）ゾロエが「この世のものではない存在」である「ラ・シルフィッド」の予兆であったことは、前出の『グローブ』紙の歴史的な舞台評が雄弁に物語っている。

「白い精霊」のようなバヤデールを具現したタリオーニの本質は、フィリッポ・タリオーニの傑作《ラ・シルフィッド》で白いサテンのチュールで作られたロマンチック・チュチュと共に不滅のものとなる。やがて「白いバレエ」(« un acte blanc »)と呼ばれるようになる《ラ・シルフィッド》の特性は、ゴーティエがヴェルノワ・ド・サン=ジョルジュ(Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, 1799-1875)と共作で台本を書いた《ジゼル》(*Giselle, ou les Wilis*)と<sup>132</sup>、やはりゴーティエが台本を書き、リュシアン・プティパ(Joseph-Lucien Petipa, 1815-1898)が振り付けた《シャクンタラー》(*Sacountalâ*)<sup>133</sup>を経て、リュシアンの弟で帝政ロシアで振付家としてのキャリアを重ねるマリユス・プティパ(Marius Petipa, 1818-1910)の《ラ・バヤデール》(*La Bayadère*)へと引き継がれて行く<sup>134</sup>。リュシアン・プティパは、1844年6月26日の祝儀公演で、タリオーニがパリで最後に《ラ・シルフィッド》を踊った時の相手役(「ジェームス」役)を務めているし、弟マリユスはタチアナ・ルッチに依ると、1856年にスクリーブ/オメールによる《神とラ・バヤデール》をサンクト=ペテルブルグで掛けているという<sup>135</sup>。また、彼自身の《ラ・バヤデール》の中では、恋人の裏切りによって命を落とし、この世のものではない「影」(« ombre »)となるヒロイン、ニキヤを創造し、彼の振り付けた「影達の王国」(« le royaume des ombres »)の場面は「白いバレエ」の傑作のひとつとなる。

バレエ愛好家にとって幸いなことに、マリユス・プティパの《ラ・バヤデール》は様々な改訂を経て、二十一世紀の今日まで命脈を保っている。クラシック・バレエと呼ばれ

<sup>132</sup> Théophile Gautier, *Giselle ou Les Wilis* in *Œuvres complètes. Section III Théâtres et Ballets*, Honoré Champion, 2003, p.591.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p.647.

<sup>134</sup> Tatiana Leucci, article cité, pp.98-99.

<sup>135</sup> *Ibid.*, pp.98.

ようになった、マリユス・プティパ作品の流れを汲むバレエにおいては、幻想的で神秘的な詩情に満ちた「白いバレエ」が欠かせない<sup>136</sup>。彼の《ラ・バヤデール》の中の「影の王国」の幕の冒頭、「影たちが降りてくる」と呼ばれる場面は、「白いバレエ」の中でも最も美しいと言われるものの一例である。その「影たち」の向こうに、かつて「白い精霊」となったマリー・タリオーニのバヤデールの姿を重ね合わせてみることは、決定的外れではないであろう。

タリオーニのゾロエーバヤデール以降、「この世のものではない存在」をバレリーナが具現する「白いバレエ」はバレエ・アカデミックのひとつの潮流となって行く。その流れを上述の《神とラ・バヤデール》の関連作品を通して仔細に検討してみたいが、それはまた別の機会に譲りたい。

### 参考文献

(注で直接触れなかったもののみ挙げる。)

#### I. 一次資料

- ・マリー・タリオーニが出演したバレエの台本

*Le Dieu et la Bayadère*, opéra en deux actes, Bruxelles, J.-A. Leuonq, 1835.

(Digitized by Google). このブリュッセル版の台本の主要人物の配役表、踊り手の詳細な配役表は初演時のものを踏襲していると推測される。

*Le Dieu et la Bayadère*, opéra en deux actes, Roulet (BNF-côte FOL-YF-74).

*La Belle au bois dormant*, ballet-pantomime-féerie en quatre actes, par M. Aumer, premier maître de ballets à l'Opéra, Musique composé et arrangé par M. Hérold, représenté pour la première fois, sur le Théâtre de l'Académie royale de Musique, le lundi 27 avril 1830, Bezou, Roulet, 1829.

*La Sylphide*, ballet en deux actes par M. Taglioni, Musique de Schneitzhofer, représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de l'Académie royale de Musique, le 12 mars 1832, J.-N. Barba, 1834.

*Nathalie, ou La Laitière suisse*, ballet en deux actes par M. Taglioni, Musique de MM. Gyrowitz et Caraffa; Représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Académie royale de Musique, le 7 novembre 1832, D. Jonas, 1832.

*La Fille du Danube*, ballet-pantomime en deux actes et en quatre tableaux, par M. Taglioni, Musique de M. Adolphe Adam. Représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Académie royale de Musique le 21 septembre 1838, D. Jonas, 1838.

- ・関連作品の台本

---

<sup>136</sup> 例えば、《ドン・キホーテ》のような喜劇的な作品にも幻想的な夢の場面がある。

*La Vestale*, tragédie lyrique en trois actes, représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Académie royale impériale de Musique, le 15 décembre 1807. Quatrième édition, Roulet, 1810.  
*Sacountala*. Ballet-Pantomime en deux actes tiré du drame indien de Calidasâ. Livret de M. Théophile Gautier. Musique de M. Ernet Reyer. Chorégraphie de M. Lucien Petipa. Décors de MM. Martin, Nolau et Rubé : Représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre impérial de l'Opéra, le 14 juillet 1858. M<sup>me</sup> V<sup>e</sup> Jonas, 1858.

## II. その他のフランス語文献

Ballet de l'opéra : *La Bayadère* : [programme de ballet], Opéra-Bastille, mars-avril 2006 / Opéra national de Paris, 2006.

Ballet de l'opéra : *La Bayadère* : [programme de ballet], Opéra-Bastille, novembre-décembre 2015 / Opéra national de Paris, 2015.

*Le Ballet de l'Opéra*. Trois siècles de suprématie depuis Louis XIV (Dir. Mathias Auclair et Christophe Ghristi), [Catalogue de l'Exposition de l'Opéra national de Paris et de la Bibliothèque nationale de France], Albin Michel, 2013.

Bénédicte Jarasse, *Les Deux corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, CNDD, 2017.

Patrick Barbier, *La Malibran, Reine de l'opéra romantique*, Pygmalion, 2005.

Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau et France Marchal-Ninosque (Dir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, t.I-III, Classiques Garnier, 2019.

## III. 邦語文献

平林庄司『十九世紀フランス・バレエの台本—パリ・オペラ座—』、慶應義塾大学出版会、2000年。

渡辺真弓『パリ・オペラ座へようこそ～魅惑のバレエの世界～』、青林堂、2016年。  
—『チャイコフスキー～三大バレエ～初演から現在に至る上演の変遷』、新国立劇場運営財団情報センター、丸善出版、2014年。

鈴木晶『オペラ座の迷宮 パリ・オペラ座の350年』、新書館、2013年。

佐々木涼子『バレエの歴史 フランス・バレエ史—宮廷バレエから20世紀まで』、学習研究社、2008年。

## IV. 筆者が観劇したマリユス・プティパの作品を原振付とする《ラ・バヤデール》

(配役は「ニキヤ、ソロール、ガムザッティ」の順である。)

レニングラード国立バレエ団 (現ミハイロフスキー劇場バレエ団) (ボヤルチコフ版)  
(Bunkamura オーチャードホール)

2006年1月28日(土) イリーナ・ペレン、ファルファ・ルジマトフ、オクサーナ・シ

バレエの中の「マノン」(3) —マリー・タリオーニの「恋する高級娼婦」—

エストコロ

パリ・オペラ座バレエ団 (ヌレエフ版) (オペラ・バスティーユ)

2006年3月12日 (日) クレル＝マリー・オスタ、バンジャマン・ペッシュ、メラニー・ユレル

2006年3月15日 (水) アニェス・ルテステュ、ジョゼ・マルティネス、エミリー・コゼット

2006年3月21日 (火) オーレリー・デュボン、カルロス・アコスタ、エレオノーラ・アッパニヤート

ボリショイ劇場バレエ団 (グリゴローヴィッチ版) (兵庫県立芸術文化センター)

2006年5月13日 (土) ナジェジダ・グラチョワ、ウラジミール・ネポロジーニ、エカテリーナ・シプリナ

マリインスキー劇場バレエ団 (セルゲーエフ版) (東京文化会館)

2012年11月24日 (土) エカテリーナ・コンダウロワ、エフゲニー・イワンチェンコ、エレナ・エフセーエワ

ウクライナ国立オペラ劇場バレエ団 (コフトン版) (東京文化会館)

2017年1月5日 (木) エレーナ・フィリピエワ、デニス・ニェダク、イリーナ・ペレン

2017年1月6日 (金) イリーナ・ペレン、レオニード・サラファーノフ、オレシヤ・シャイターノワ