

『ヨセフ伝説』に見られる新しいバレエ構想

—舞台舞踊の転換期におけるバレエ改革の試み—

古 後 奈緒子 (大阪大学大学院)

はじめに

バレエ『ヨセフ伝説』Josephslegendeは、ウィーンのパレエ改革の端緒と位置づけられる作品である。そのウィーン初演（1922年3月18日）をもって、パレエ改革の立役者ハインリヒ・クレラーHeinrich Kröler¹の6年にわたるウィーン国立歌劇場での活動が始まっている。彼は『ヨセフ伝説』の振り付けを、自身の思い描く「新しいコレオグラフィー」の実践例を示すものと述べている。²また、それに先立ち成立した台本、楽譜は、ハリー・ケスラー伯Harry Graf Kessler, フーゲー・フォン・ホーフマンスタールHugo von Hofmannsthal, リヒャルト・シュトラウスRichard Straussが、パレエ・リュスとともにパレエを刷新しようという意気込みのもとに制作にあたったものだ。その中で構想の軸となったのは、社会的かつ文化的な転換期を意識して、舞台舞踊に新しい表現の可能性を探っていたホーフマンスタール³とその協力者ケスラー伯だといえる。一方、後にウィーン歌劇場の音楽監督としてパレエ改革の音頭をとることになるシュトラウスは、制作過程で徐々に台本作家たちの舞踊観に歩み寄っていった。⁴以上のことから、『ヨセフ伝説』の振り付けと台本に、これら芸術家のパレエ改革への取り組みを詳しく見ていこうと思う。第一章では、ホーフマンスタールとケスラー伯の台本における試みを、その成立状況、そして彼らが思い描いている舞台舞踊芸術の理想と参照させながら説明していく。第二章には、台本とクレラーの舞踊観を示す発言に依拠し、振り付けノートの解読の試みを記す。そこから得られる結果をもとに、『ヨセフ伝説』がウィーンのパレエ改革にもたらした影響について考察する。

1. 「マイム的」表現の試み（1909—1912年）

『ヨセフ伝説』が生み出されることになったきっかけは、1909年のパレエ・リュスのパリ公演にさかのぼる。ベルリンを拠点とする文筆家、ケスラー伯は、当時親しい間柄にあったウィーンの作家、ホーフマンスタールにヴァスラフ・ニジンスキーVaslav Nijinskyの鮮烈な印象を書き送っている⁵。この手紙は同時に、舞踊の創作に特別な関心を示すホーフマンスタールにパレエ・リュスとの共同製作を勧めるものだった。それ以降彼は、

ウィーンの前衛芸術家たちとパレエ・リュスとの共同製作の実現に向けて、両者を仲介し、その調整役を果たすことになる。ホーフマンスタールの創作活動にインスピレーションの源泉と助言を与えてきた彼は、ここでもニジンスキーという舞踊の理想型を紹介したことになる。1912年までパレエ・リュスを鑑賞する機会を逃し続けたホーフマンスタールに写真やイラストレーションを添えたレポートを送り、台本の推敲のやりとりを続けるうちに、ケスラー伯は最終的に台本の共同執筆者に名を連ねることになる。二人の書簡集からは、すべてのシーズンを目にしていくケスラー伯のパレエ・リュスの鑑賞体験が、台本の成立過程に影響していることが読みとられる。⁶

台本の方向づけを得るのに特に重要な役割を果たしているのが、ニジンスキーの存在だ。「男性をいかに用いるかという可能性を理解するために、彼（ニジンスキー）を見なければならぬ。最上級の優美。それはまるで本物の蝶のようであるが、それが最も強い男性性と、若さの美のものにあるのだ。」⁷1909年の時点でケスラー伯が受けたこのような印象は、男性ダンサーにおける力強さと優美さの同居、慣習的な価値観に新風を送る若さとして『ヨセフ伝説』に流れ込むことになる。それは、1912年5月末頃まで展開された古典に主題をとる作品構想⁸において「古典のエロス」⁹に引きつけられ、最終的にキリスト教的主題が採用された後も、次のようなヨセフ像に反映されている。「彼（ヨセフ）は気品があり、野性的で、ほろ苦い。彼の人物像は子供らしく新鮮なものだが、そこにかわいらしさや柔らかさが入り込んではいない。それはこう表現することが許されるならば、まだ熟していない林檎のように美味なものである。」¹⁰

さらにケスラー伯はニジンスキーを舞踊家として次のように評価している。「この絶対的な身体美、若さ、優美と、非凡な体操、運動力とマイム的才能との結びつき。」¹¹この発言に挙げられているダンサーとしての能力は、まず、後に詳しくみるような技巧と表現力の両方を課題とするタイトル・ロールの形成を可能にした。それだけにとどまらず、従来の上演芸術におけるのとはニュアンスの異なる「マイム的」なるものの実現へと作品構想を導くことになる。「マイム」Mimik, あ

るいは「マイム的なもの」das Mimischeという表現は、上演芸術における演技手の理想的な表現に対してホーフマンスタールとケスラー伯が頻繁に用いる言葉である。しかしそれらは、黙劇としてのパントマイム、あるいはバレエ作品におけるマイムとして我々が思い浮かべる指示的な身ぶりを指しているのではない。ルキアノスの舞踊論を踏まえた論考『パントマイムについて』¹²の中でホーフマンスタールは、原初的形態において模倣的身ぶり表現と不可分であった舞踊のあり方を紹介する。それによると、古代ギリシャの舞踊芸術は顔の表情なども伴う表現的な身ぶりであったわけだが、一貫してリズムカルで舞踊的な性質も失わない。ここで重要なのは、それが外見において何を意味するか、あるいはどのように見えるかということより、むしろ儀式におけるような内的な充満によって、存在の最も満たされた瞬間を開示するものと捉えられていることだ。ニジンスキーもまたこのテキストの中で、儀式性と結びついたパントマイム舞踊を代表する存在として挙げられている。

そこで以下に作品構造と内容を説明しながら、今まで述べてきた点—ニジンスキーに由来する人物像、マイム的な表現、表現の幅の広さ—に関して、具体的にどのような形で台本に反映されているのか見ていくことにする。

『ヨセフ伝説』（一幕十四場のバレエ）¹³のあらすじは、次のようにまとめられる。エジプトの富豪、ポティファールの屋敷では商取引と宴会が執り行われ、奴隷たちが様々な舞踊を披露している。そこに羊飼いの少年ヨセフが、他の奴隷や商品と同様に売られて来る。彼の舞踊は神との対話であり、富と権力に倦怠したポティファールの世界の住人たちを魅了する。ヨセフへの激情に駆られたポティファールの妻は彼を誘惑するが、拒絶される。彼女の憎しみとポティファールの嫉妬をかったヨセフは死刑にされることになるが、大天使が現れて彼を救済し、ポティファールの妻は自ら命を絶つ。

前書きでケスラー伯が説明するように、物語の内容は二つの世界の対立である。¹⁴そこには平行して二つの対立を読みとることができる。一つ目はヨセフに体现されるキリスト教的理想と、ポティファールが代表する現世における富と権力という寓意的解釈におけるもの。二つ目は、ヨセフとポティファールの妻の心理的な愛憎だ。この二つの世界の結節点となるのが第四場のヨセフの踊りである。ヨセフの踊りをポティファールの妻が目撃することによって二つの対立する世界が接触し、後半の劇的な展開を引き起こすからだ。さらにヨセフは、この後囚われの身となることで動的な存在から静的なそれへと移行する。これに対しポティファールの妻は、前半において精神的倦怠を表して

身動き一つしないが、後半は身の破滅に至るまで激情につき動かされる。このように二人は、その身体表現の方法においても第四場で逆転する対極をなしている。

ここでケスラー伯が注意を促しているのは、ヨセフが劇行為Handlungによって物語を前に進めていくような主人公ではないということだ。再び前書きによると、ヨセフは「行為するのではなく、作用するのである。」確かに、自発性溢れる踊りの場面以外のヨセフは極めて受動的な存在だ。それは、ヨセフが無欲の少年であることにも由来すると思われる。ポティファールの妻への拒絶さえも行為ではなく「身ぶり」Gebärdeであると説明するケスラー伯は、その理由を主人公の神的な性格に帰する。¹⁵しかし劇行為としての筋が回避されるのは、マイム的なものが「ドラマとは異なるレベルにおいて動く」¹⁶ものだからである。舞台作品の台本では、台詞によるロジックで世界を閉じてはならず、テキストの「穴」が役者によって埋められねばならないとホーフマンスタールは考える。¹⁷ここから、演技手の身体表象がドラマの筋の説明に陥るのを防ぐ解決策として、身ぶりが浮かび上がってくる。『ヨセフ伝説』の台本に特徴的な身ぶりの指定は、その多義性、あるいは暗示的な特性において、マイム的なものを戯曲作品に採り入れようとする具体的な試みの一つとして理解される。このような身ぶりは、舞踊の場面で次のような役割を果たしている。

作品中の舞踊は、第二、第三、第四、第十場面に配されており、これらの舞踊場面はさらにそれぞれ四つの舞踊フィギュールに分かれている。舞踊フィギュールという概念は、『ヨセフ伝説』の制作の直前にホーフマンスタールがモリエールのバレエ・コメディに取り組んだ時期に由来する。ホーフマンスタールはモリエールの作中の人物を、自分以外のものの意味媒体となる人形のような存在と特徴付け、この人形的な存在と生身の人間存在の中間にあるものを舞踊フィギュールと言い換えている。¹⁸そこでは、踊り手の人格、固定された意味内容のどちらも前面に押し出されるわけではない。つまり、媒体としての踊り手の中間的な存在様態が意図されている。『ヨセフ伝説』の舞踊フィギュールは、テキストからその意味レベルを解釈するとき、登場人物Figurenの相関関係、各々の性格、物語の伏線などを多層的に織り込んだものとして現れる。例えば第四場ではヨセフの人物像と彼の精神的探求が表現される。第二場面は別名結婚の踊りといい、第三場面で繰り広げられる拳闘とともに、第五場面以降のヨセフとポティファールの妻の関係の諸段階を暗示する。第十場面における宮廷の女性たちは、ヨセフに拒絶され倒れたポティファールの妻にかわって怒りと憎悪

を体現する集団となる。これらの舞踊場面における比喩の多くが、先に触れた身ぶりのかたちでテキストの中に与えられている。その典型的な例が第二舞踊フィギュールだ。「ベールをつけていない者」が「ベールで覆われた者」のベールをはずしていく身ぶりは、ポティファターの妻がヨセフを誘惑する場面で彼の被っている布をはぎとる行為において再び現れる。筋の上では何の関連も持たないかのように見える二つの場面が、舞台上では特定の身ぶりのイメージによってこのように結びつけられる。それによって舞踊フィギュールは筋とのゆるいつながりを持ち、行為には舞踊場面の象徴的なイメージが重ね合わせられる。こういった台本における試みは、筋と舞踊の分離、あるいはドラマ的展開がないこととして浮かび上がってきた今世紀初頭のバレエ批判に、筋立てバレエとはまた違ったアプローチとして位置づけられるだろう。また、これら舞踊フィギュールの意味レベルを担うものが、身ぶりとしてテキストの中に与えられていることは、第二章における振り付けに関する考察における焦点の一つとなる。

さらに、タイトル・ロールであるヨセフの表現の幅広さについても見ていこう。それは、ヨセフのソロである第四場面に顕著に表れている。この場面は、先ほど述べた対立関係の転換点、結節点としても重要な場面なので、ここに詳しい進行を示しておく。

第一舞踊フィギュール

羊飼いの少年の無垢、ナイーブさを表現する。動きが表現するのは、敬虔な羊飼いの少年がどんな風にして神の面前に進み出るか、その後で彼がいかに関節、顔、胸、手、足のすべてを見せ、それらが汚れていないとを示すかである。少年は神に話しかけているかのように見える。「神よ見給え、私の肉体と心があなたの前で汚れないことを。」動きはゆっくりと、少しばかりためらうように（行われる）。期待に満ちた、敬虔な、少しばかり恥ずかしがり屋の子供のように。

第二舞踊フィギュール（中間のフィギュール）

ヨセフは4つの方向へと4つのジャンプで、次の舞踊フィギュールが行われるであろう空間に印をつける。

第三舞踊フィギュール

神の探求と対峙を表現する。その間には絶望の瞬間がはさまれる。

このフィギュールは、主に高い跳躍から成っている。天に飛ぼうとするかのようなものである。しかしその跳躍には重々しいものもあり、リズムの性格も重く、不規則である。でもヒステリックなものでも病的でもない。ヨセフが神を探するのは、健康な正常な子供らしい心のゆえなのだ。

第四舞踊フィギュール

ヨセフは神を見つけた。彼の動きは今や神の神々しさである。前のフィギュールとは、軽さにおいて異なっている。ヨセフは「足どり軽く」高い跳躍を行う。羽ばたいているかのようだ。難なく行われるスウィングしながらの高いジャンプは、最も崇高な明さを表現する。神の笑い声が彼の中に具現される。

以上のように、ここでは少年から神的存在への変容が表されている。この人間存在から非人間存在への変化は、第一舞踊フィギュールから第四舞踊フィギュールへの移行の中に段階的に表現されることになっている。それは、この章の冒頭に触れたニジンスキーのキャラクターを反映し、かつその跳躍に神的なイメージを重ね合わせることで可能なものだといえよう。その際、身ぶりから跳躍にいたるまでの身体を用いた幅広い表現が用いられる。いわば表現手段の違いによって性格の違いを演じ分けることがダンサーには求められる。このような男性主人公の造形は、当時の男性ダンサーの一般的なイメージを打ち破り、その役割を拡大するものと言える。

またこの場面は、短い文をたたみかけるように連ねる方法と身ぶりや跳躍など身体運動の特に細かい描写によって、その場で見ているものを記録しているかのような臨場感を感じさせる。その製作過程を再び参照すると、このテキストが具体的な身体表現に依拠している可能性が考えられる。

この時期のホフマンスタールは、演出家や作曲家、舞台美術家らと話し合いながら舞台の実践に即してシナリオを執筆しており、¹⁹このことを熟知していたケスラー伯は、ウィーンにいるホフマンスタールに代わり、バレエ・リュスとの話し合いを一手に引き受けた。1912年6月8日に最初の草稿が、そして翌日に最終場面を変更したものが、ケスラー伯からホフマンスタールに送られる。21日には、ロンドンにいるディアギレフとニジンスキーから、草案をチェックしすべて完璧とする電報が送られてきた。23日にはシュトラウスに正式に作曲を依頼するために台本が送られ、それから8月の後半まで、できあがった音楽や台本をリハーサルする度に、それぞれの参加者の意見交換が行われた。²⁰ニジンスキーはそこで、ミハイル・フォーキンがすでにやったという理由から、剣舞だった第三場をボクシングへと変えている。また作曲が進んだ7月13日には、「解体された、非舞踊的」音楽に第四舞踊フィギュールを書き直して欲しいという彼の希望が、ホフマンスタールによって伝えられている。²¹そして7月19日には、バレエ・リュス側の制作者たちと台本について「身ぶりにいたるまで話し合われ、認証を得た」²²とされる。これらの例は、芸術家たちの間に極め

て具体的なレベルにおける意見交換があった事実を示している。その中でケスラー伯は、ニジンスキーに「微細でほとんど気づかれないような動きと顔の演技」²³を見出し、後半部で囚われの身となり身動きできないヨセフ像を与えている。さらに第四場面の舞踊フィギュールについてホフマンスタールの承認を得た彼は、次のように答えている。「ヨセフのダンスを気に入ってくれたのは嬉しい限りです。私がニジンスキーとともに生み出したのだからなおさらに。だから、バレエとしても間違いなく良いものでしょう。」²⁴

以上に示した事柄から、制作中のやりとりが身ぶりなどの身体表現にまで及んでいたことがわかる。したがって、第四場面における身ぶりや跳躍などの具体的な身体表現は、観念的な試みであることを越え、ニジンスキーに見出されたマイム的な表現に支えられたものだといえる。実際、この製作の直前である1912年5月29日に『牧神の午後』を発表したニジンスキーは、この公演を見たホフマンスタールに、解釈者という意味のダンサーではなく、むしろ動きも含めて作品全体を起草する振付家として認められる。ホフマンスタールは、この作品の鑑賞体験を振り付け論へと発展させた『ニジンスキーの牧神の午後』²⁵の中で、彼の果たした役割を「演出家、演技者、発明家の中間的存在」として評価するが、適切な呼称を持たないこのような役割は、「振り付けによる詩の作家」、また「マイム的詩的仕事」²⁶と言い換えられている。

2. 「新しいコレオグラフィー」の試み (1921年)

1919年にウィーンのオペラ・ハウスが宮廷付属から国立になった時期に、シュトラウスは音楽監督の地位に就いた。バレエの刷新に積極的に取り組もうとした彼が初めて試みたのは、バレエ・リュスのレパトリーの獲得²⁷、そして自作『ヨセフ伝説』の新演出²⁸である。しかし、クレラー以前のバレエ・マスターの短期間における交替は、最初の三年間の「改革の試みの失敗」²⁹を示している。ベルリン国立オペラのディレクターが、クレラーによる『ヨセフ伝説』の新演出をシュトラウスに提案したのはそのような折りだった。³⁰クレラーのベルリンでの活動は、本拠地としているミュンヘンとの兼任で1919年に始まるが、それはウィーン、ミュンヘンにおける活動と比べると実験的な性格の強いものであったことが窺える。³¹このベルリンにおけるドイツ初演の成功によりウィーンにもたらされることになった、クレラーの『ヨセフ伝説』の振り付けについて、ここでは調べていくことにする。

具体的に作品に踏み込む前に、クレラーの振付家としての活動と、以下に扱う振り付けノート

の関わりについて触れておきたい。クレラーにとって、実際に身体運動を扱う振り付け作業と、それを書き留める行為とは切り離せないものである。『ヨセフ伝説』の初演に際して国立オペラ座の定期刊行誌に発表したテキストを、彼は次のように始める。「コレオグラフィーとは、舞踊、舞踊公演全体を書かれたものとしてとどめること。その更なる意味において、それらを場面として形成することである。」³²少し後には、コレオグラフィーとは、音楽を身体運動において置き換える作業によって生じる舞踊が、書き記されることをとおして生まれるものであるとも述べられている。このようにギリシャ語の語源に近いコレオグラフィー概念³³を彼が強調するのは、テキストの基調をなす問題意識—舞台舞踊芸術一般の水準の低下—を、動きの生成と書記化の両方の意味でのコレオグラフィーの能力が、同時代の舞踊家に欠けていると考えているからだ。実際、彼の振り付けた作品のほとんどには、このような創作の覚え書きとしての振り付けノートが残されている。この覚え書きは同時に、完成された振り付け作品の記録として用いられていた。³⁴したがって、ミュンヘン、ベルリン、ウィーンでほぼ同時期にバレエ・マスター³⁵の任にあたったクレラーは、振り付けノートに同一性を持つ作品を複数の都市で上演している。以下に試みるのは、ベルリンで振り付けられた『ヨセフ伝説』の作品記録としての解説である。それによって、ウィーンにもたらされた振り付けがどのようなものであったのか手がかかりを得ることとする。

はじめに、クレラーの振り付けノート³⁶のとり方について説明し、読みとられるものの内容と範囲を明らかにしておく。先に挙げたテキストの中で、クレラー自身はそれを次の三つの方法の組み合わせとして説明する。

- ①踊っている者の動きの平面における図示
- ②空間におけるツォルン³⁷にならった骨格の図示
- ③速記と、一般的なフランスのバレエ用語におけるステップの名前

(以下、①=平面図、②=骨格図、③=身体運動の描写という表記に統一する。)

これら三つの方法に、それらを通して次のような内容を読みとる可能性が示されている。

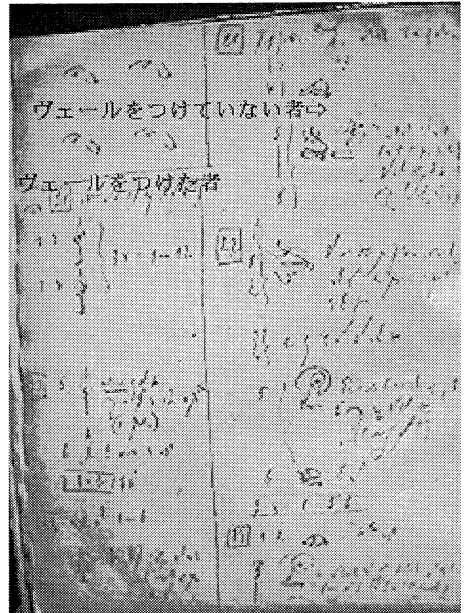
- ①舞踊のフォーメーションの構成、あるいは人物の相関図としての空間演出。
- ②特にバレエと比べたポーズの特徴と、人物の身振り表現の解釈。
- ③バレエ用語と区別して用いられるガーベルスベルガー速記による記述の内容は、各々の身体部位の動きに関するものである。そこから「右足でジャンプ」、「後ろに一步」、「腕を高く挙げる」などの身体運動の記述と、「人物Aのと

ころへ行く」, 「一人が天秤で量り, 一人が袋を持つ」などの人物の所作の両方が読みとられる。

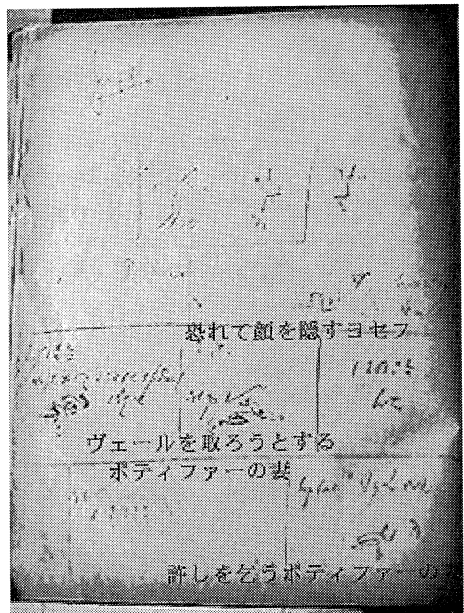
以上のことから, まずはノートのとり方そのものにおける, クレーラーの振り付け全体の特徴が以下のようにまとめられよう。まず, バレエのステップと区別される速記部分の記述によって, クレーラーが動きの大半を自分で生み出しているということがわかる。この部分は足のステップだけでなく全身の多様な運動を記述している点で, バレエとの違いを示唆している。またツォルンの骨格図の採用は, ポーズについての一定の共通認識の上に成立している宮廷バレエの記譜方法に対し, 自然で自由なポーズを扱う傾向があるという。³⁸次に, 時間(音楽)の進行よりは空間としての造形に重きが置かれていることが挙げられる。特に『ヨセフ伝説』のノートは時間に関する情報が少ない。骨格図はピアノ譜と対応して綴じられた頁に, 音楽の進行状況とある程度対応する形で(しばしばピアノ譜の小節と同様になされたコマ割りの中に)書き留められてはいるが, 特に拍を示されていない場合, 舞踊としての動きの遂行について知ることは困難である。そのかわり, 台本と対応させることで, 人物の場面における動きに関する情報を得ることができる。これらの特徴を考慮して, 台本の記述に依拠するかたちで振り付けノートの解読を行った。以下に, 動きの形式的な特徴をその都度挙げつつ, 台本解釈に焦点をあてたクレーラーの振り付けについてまとめる。

まず, 「女性たちの踊り(結婚の踊り)」とされる第二場の舞踊フィギュール(振り付けノートp.10-28.)には, 後半部のドラマの展開の伏線となる身振りがいくつか認められる。まず, 「ヴェールを付けたダンサー」(以下A)と「ヴェールをつけていないダンサー」(以下B)は, 静と動の対立関係にある。Bが足下にかがみ込み, 胸, そして頭へと下から上に向かってヴェールをはぎとっていくとき, Aはその場に動かず立っているように指示されている。Aは, ヴェールが持ち上げられると胴体部を揺らし, 引き下ろされると直立不動に戻るということを繰り返すうちに, このエロティックな体の揺れを全身に波及させていく。Bはこれに対し, ヴェールをはずす腕の動きを, 上体を前後に大きく振りながら行う。このような上体の揺れによる身振りは, 足下のヴェールをはずすフリーズ, 胸のヴェールをはずすフリーズ, そして顔のヴェールをはずすフリーズへと展開されていく。(図1振り付けノートp.25)この身ぶりは, ホーフマンスタールによって後のヨセフとポティファールの妻の関係の中でまた還ってこなければならぬと意図されたものだ。³⁹それは, ポティファールの妻がヨセフが

しゃがみこんで頭をかくしている覆いを取る場面に認められる。(図2p.79f.)この身振りの示唆する関係性によって, Aとヨセフが, Bとポティファールの妻が重なり会う。Aの周りを「忍び足で歩き回る」Bの動きは, 台本の「猫のように忍び歩く」という記述に一致し, ヨセフのねぐらへと忍び寄るポティファールの妻の「中腰で両手を前方



(図1)



(図2)



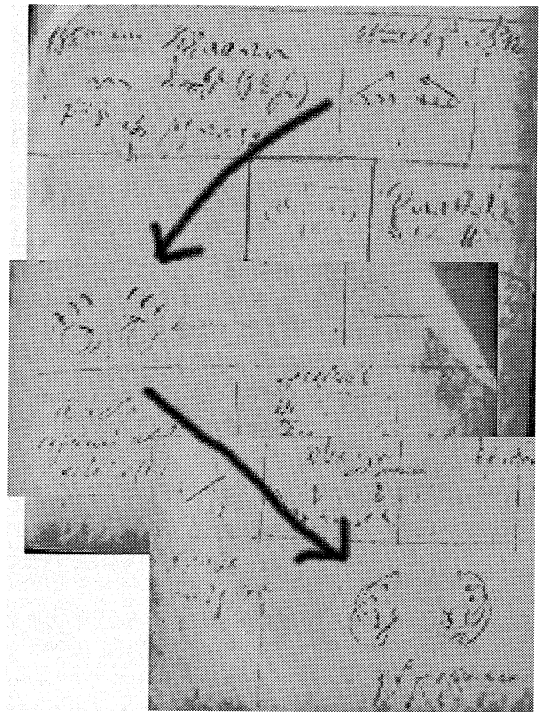
(写真1)

にのばす」姿勢に再現される。(写真1)また、静的人物像と動的人物像の対立を視覚化したかのような直立と足下にひれ伏す構図は、同じ場面において、両者の関係を表す際に用いられる。ヨセフとポティファの妻の人物像が双方の関係の間に揺れつつあるこの場面では、刻々変化する力関係を反映して両方の動きを両者が代わるがわる演じる。

また、この舞踊フィギュールにおいては、身ぶりに基づいて振り付けを展開する一つのやり方が示されている。その際、手の動きだけでなく上半身を大きく前後に揺らす運動を伴う点が、スティックなバレエの様式との違いとして観察される。胸のヴェールをとる際には、この上体の揺れに伴って足も前後に踏み出され、身ぶりから全身の動きが自然に引き出されていると言うことができる。その際足のステップではなく、腕を初めとする上半身に全身の動きが先導されることも、クラシック・バレエとの形式的な違いとして挙げられる。

次に、台本には指定されていない平面図によって二人の関係が示唆されている例を示す。第三場面の第一舞踊フィギュール(振り付けノートp.29-36.)のボクシングは、前の女性の舞踊と並んでポティファの屋敷における宴会の余興の一つとして演じられるが、同時に後半の対立を示唆するものである。この場面では、台本から忠実に取り込まれた個々の身ぶりではなく集団のフォーメーションの変化が、それを明確に視覚化する。それは、骨格図によるボクシングの身ぶりの表示

二つを挟んだ、舞台中央を対照軸とした三つのシンメトリーの図で表される。(図3 p.30f., スケッチ1) まず最初は舞台上を移動する線が、三角定規の両底角をはさむ二直線上の形をして向かい合っている。次に二手に分かれたボクサーたちは舞台の前面で二回円を描いてほしいものとの位置に戻る。身体的な影響のもとに気分を高揚させていった彼らは、円を描きながら三度中央に相対して集まる。気分の昂揚に合わせて鋭角的で整然としたフォーメーションから円に近い両者が入り乱れんばかりの位置関係へと変化がつけられていることがわかるだろう。



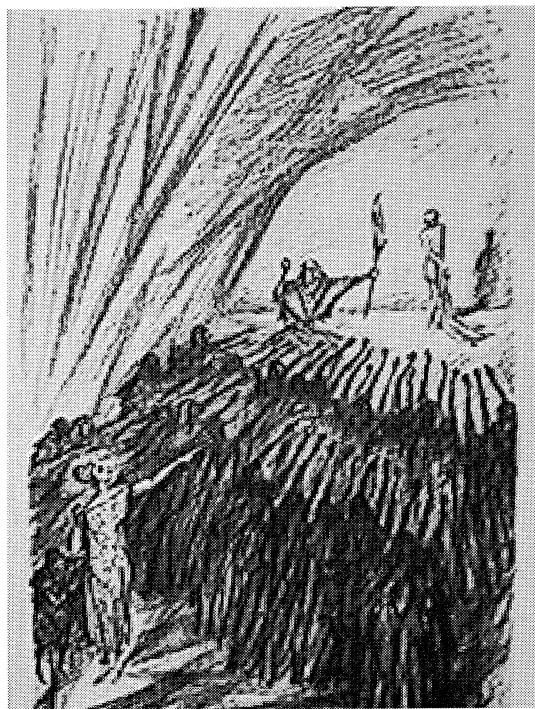
(図3)



(スケッチ1)



(図4)



(スケッチ2)

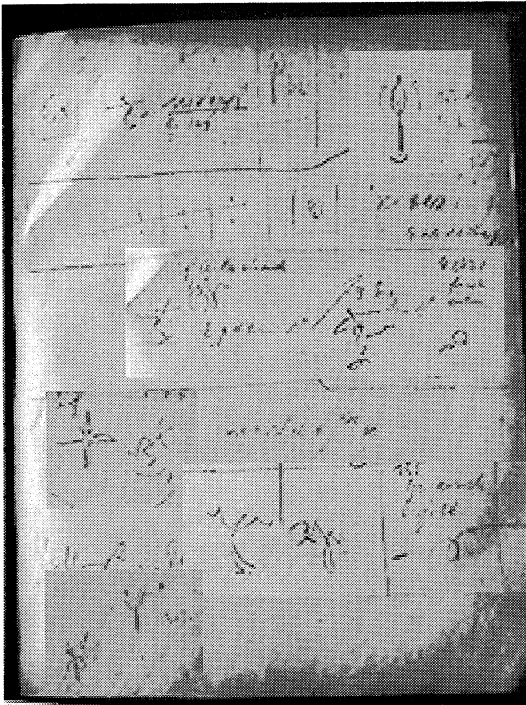
この場面と同様、集団形成において強い表現力を示すのが第十場の第二舞踊フィギュール（振り付けノートp.93-97）だ。台本では、初めは不規則なリズムを持つ屋敷の女性たちの嘆きの身ぶり

から、彼女らすべてが同じ調子で動く魔女の踊りへと発展していくことになっている。振り付けノートにおいては、まず、右手階段からでなければならぬ印象を与える線を描いて、屋敷の女性たちが登場する。その頁のそこかしこに書き留められる嘆きの身ぶりもまちまちである。彼女たちは、舞台中央左手に立てられたポールにつながれているヨセフを求心点に集まると前後して、一定のリズムで動く一つの塊としての集団へと変化する。

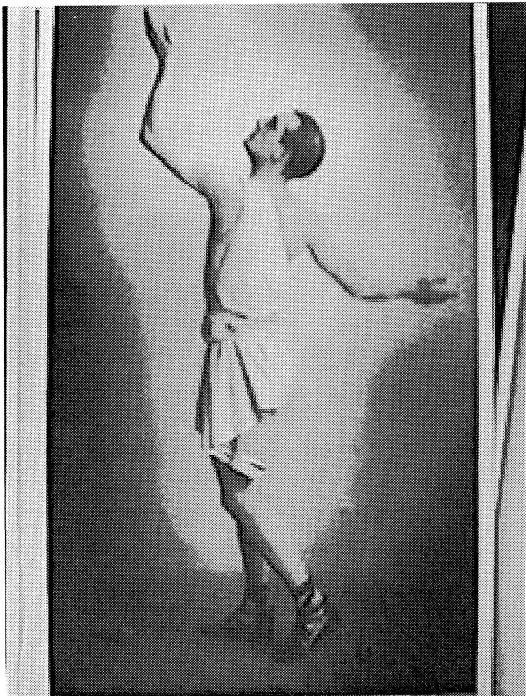
(図4 p.94ff.) ベルリンで舞台美術を制作したエミール・ピルヒャン Emil Pirchan の舞台スケッチにイメージを補うと、女性たちは一団となって身体運動の方向を一点に集中させることで舞台上の緊張を生み出している。このような集団の用い方には、この同時時代の表現主義的な舞台、あるいはモダン・ダンスの振り付けとの類似が認められる。(スケッチ2)

最後に、第四場のヨセフの踊り（振り付けノートp.40-58）について見ていく。この場面は他の場面と比べて、音楽の小節に対応したページのコマ割りが細かく、所々拍も補われている。したがって、音楽との対応関係が比較的厳密な舞踊表現として捉えられる。第一舞踊フィギュールで身体の各部位を指し示す身振りは、すべて忠実に再現されている。このように身振りが骨格図で示されているのに対し、第二舞踊フィギュールの4つの跳躍は平面図で示される。第三舞踊フィギュール以降は骨格図、平面図に加え、音楽に合わせてジャンプのタイミングが弓線で表される。前の章で述べられたヨセフの人物像の変容は、このような骨格図に示される身振りから空間における跳躍への移行に示されていると言える。また、跳躍における質の違いは、弓線の中央に描かれた骨格図の身振りにも示される。そして、その間に挿入される天を仰ぐ姿勢や手を広げたポーズが神の発見へと近づいていることを示している。(図6 p.56-62., 写真2)

以上のことからクレーラーの振り付けは、身ぶりにおける台本の忠実な解釈であることを越えて、集団の形成と解体においても物語との関わりを追求したものだと言える。⁴⁰またその形式的な特徴においても、旧来のバレエとの違いが見られ、同時代の舞台芸術と傾向を同じくしていることが示唆された。このような振り付けに対し、『ヨセフ伝説』を制作した芸術家たちは、パリでの初演以上の評価を示している。主役ダンサーに表現のすべてを負うような台本を構想したケスラーは、初めは危惧していたクレーラーの解釈に対して次のように述べている。「作品はここで息を呑ませるような陶酔のように作用している。クレーラーのヨセフもとても良い。さながらドナテルロのヨハネス像のようだ。」⁴¹またウィーン初演に際して



(図6)



(写真2)

ホーフマンスタールは、「バレエとしてははるかにロシア人の上演に劣るが、全体としてははるかにこれを上まわる。初めて一つの全体性が実現されたのである。」¹²と、クレーラーの演出全般に

対する冷静な評価を寄せる。そしてウィーンの歌劇場のディレクター、シュトラウスの次の言葉は、クレーラーを一員に迎えたバレエ改革を示唆するものとなっている。「バレエ・マスターのクレーラーはとても良いダンサーで、素晴らしい演出家、振付家である。我々にとって必要な男だと思うのだが。」¹³

おわりに

第一章、第二章で見てきたことのまとめとして、『ヨセフ伝説』がウィーンにもたらされたことの意義について検討する。

『ヨセフ伝説』のウィーン初演は、パリの世界初演から8年、ベルリンのドイツ初演から一年経った1922年3月18日だ。クレーラーは、これを機にゲスト・コレオグラファーとしてウィーンで活動を始め、1923年のシーズンからバレエ・マスターに正式に就任した。シュトラウス自身は1924年に音楽監督の地位を去るが、その間シュトラウスが本来望んでいた路線—『ヨセフ伝説』、『ホイップ・クリーム』に代表されるシュトラウスのバレエ作品、『カルナヴァル』をはじめとするバレエ・リュスの演目のアダプト—がウィーンで押し進められることになった。また、1924年にもシュトラウス、ホーフマンスタール、クレーラーという『ヨセフ伝説』と同じ顔ぶれで『アテネの廃墟』が製作されている。1928年まで続いたクレーラーのウィーンでの活動は、シュトラウス以降も実験的な方向性を持つ同時代の作曲家とともに続けられた。

このようなバレエ団の製作路線が可能となった理由の一つには、クレーラーのバレエ・マスターとしての教育活動が挙げられる。クレーラーが『ヨセフ伝説』の上演のために振りうつしに入ったとき、ダンサーたちは全く不慣れな動きにとまどったと伝えられている。¹⁴前の章で見た特徴も考えあわせると、クレーラーの振り付け作品は、クラシック・バレエの技術と表現能力の融合をウィーンのパレエ団にもたらしたといえる。バレエ・マスターとしてのクレーラーの信条は、基本としてのクラシック・バレエの技術と、役のような側面を表現する能力の両方をダンサーに教育することだ。¹⁵クレーラーのもとソリストとして活躍したのは、このような資質を彼に見出された者たちである。¹⁶

このように、ダンサーが身体運動の技術的な能力の高さと表現力あるいは演技力を兼ね備えることの意義は、当時のウィーンのパレエにおける状況に照らし合わせると理解しやすい。世紀転換期において30年もバレエ・マスターの地位にあり続けたヨーゼフ・ハスライターののもとで、イタリア出身のソリストによるアクロバティックな技巧、

あるいは若くて美しいウィーン娘たちからなる群舞を前面に押し出したバレエ製作が行われてきた。実際は、新奇性をねらった試みとして現実の社会問題に題材をとった筋立てバレエなどが上演されたが成功せず、ハスライターの1888年のヒット作『人形の精』が人気演目のひとつとして上演され続けた。このようなバレエのあり方は、高邁な理想、あるいは人間の深い心理の表現を舞台芸術の評価基準とする知識人層には大衆娯楽程度にしかみなされず、しばしば揶揄の対象となっている。⁴⁷ その間「気性、ウィーン・ワルツのスウィング、見目姿のよさ」⁴⁸を特徴とするウィーン・スタイルなるものが形成された一方で、ダンサーの表現的資質を殺した技巧への傾倒、すなはち表現能力の衰退が顕著になっていた。⁴⁹ ホーフマンスタールやクレラーが批判した作品構成における筋と舞踊の分離は、筋の説明を専用とするマイム役者Mimikerとそれ意外の踊り手の分業、すなはちダンサーの表現能力の分担と結びついていた。『ヨセフ伝説』は、このような慣習を打ち破ろうとする、ウィーンでの初期の試みと位置づけられる。

想ケスラー、テキストホーフマンスタール」と記されている。Emil Pirchan, Josephslegende. Idee von Harry Graf Kessler. Text von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Das Werk der Staatsoper. Original-lithographien zu den Inszenierungen der Werke Moderner und Alter Meister an der Berliner Staatsoper. Hrsg. von Franz Ludwig Hörth. Fritz Gurlitt Verlag Berlin. 1922. 尚、台本の成立に関する事実関係については、Ballette von John Neumeier. Programmhefte der Bayerischen Staatsoper. 1980., Kessler, Harry Graf. Die Entstehung der Joseflegende. In: Hofmannsthal Blätter. H. 27. 1983., Schuh, Willi von. Hofmannsthal, Kessler und die >Josephslegende<. In: 同上, Schmid, Gisela Bärbel: Psychologische Umdeutung biblischer Archetypen im Geiste des Fin de siècle. Zur Entstehung der Josephslegende. In: Hofmannsthal Blätter. H. 35/36. 1987. を参照のこと。

注7: 1909年5月28日づけ。(HK p. 233f.)

注8: 『アモールとプシュケ』、『オレストとフェーリー』。この二作品は、舞台美術の様式に変化をつけるよう配慮するディアギレフとの交渉において、古典に題材をとったものはすでにやったという理由で却下された。前者と同名のホーフマンスタールの舞踊台本は、1911年前半にグレート・ヴィーゼンタールのために書かれたもので、1911年7月23日付けの手紙は、同じ主題をバレエ・リュスのために別形式で書き直すことの可能性を示唆している。(HK p. 335)

注9: 1911年7月21日づけ。(HK p. 334)

注10: 台本の前書きにおけるヨセフの人物像の説明。Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke. Hrsg. von Bernd Schoeller. Fischer 1979. (以下、GWとして該当頁を記す) Bd. 6. Dramen. p. 92.

注11: 1911年3月8日づけ。(HK p. 331f.)

注12: Über die Pantomime. In: GW Bd. 9. p. 502-505.

注13: Josephslegende. von Harry Graf Kessler und Hugo von Hofmannsthal. Adolf Fürstner: Berlin u Paris 1914., In: GW Bd. 6. p. 90-123.

注14: 「『ヨセフ(伝説)』の内容は二つの世界の対立と闘いである。コントラストは衣裳から、身ぶりや音楽によって開示される人物像らFigurenの最も内奥にある精神生活にまで至る。」同上 p. 91.

注15: 「行為Handelnという言葉はひょっとすると我々の神的なものという概念に矛盾する

注1: (1880-1930) ミュンヘン出身のバレエ・ダンサー、振付家。両大戦間のドイツ語圏でバレエ・マスターとして活躍した。

注2: Kröler, Heinrich. Die Moderne Choreographie. In: Blätter der Staatsoper. Hrsg. von Julius Kapp. II. Jg. Nov. 21. p. 19.

注3: 1900年頃に執筆した寓意バレエ『時の勝利』にまでさかのぼる。当時の宮廷歌劇場のディレクターであったグスタフ・マラーに上演となりしを願った手紙において、当時のバレエ・マスター、ヨーゼフ・ハスライターのバレエが批判されている。1901年7月29日の舞台美術家アルフレート・ローラーへの手紙(ウィーン国立演劇博物館所蔵)より。

注4: シュトラウスのバレエへの取り組みについてはBrunner, Gerhard. "Richard Strauss und das Ballett." In: Richard Strauss 1864-1949. Musik des Lichts in dunkler Zeit, Vom Bürgerschreck zum Rosenkavalier. Schatt: Mainz 1979. p. 90-107を参照のこと。

注5: Hugo von Hofmannsthal. Harry Graf Kessler. Briefwechsel. Hrsg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Heidelberg: Lambert Schneider 1982. p. 233f. 以下 (HK) と略して引用頁を示す。

注6: ベルリン初演の際に刊行された、舞台スケッチと一部の振り付けを見やすく書き直し楽譜を添えた作品解説においては、「構

- ものかも知れない。(行為よりも人間的なものはありはしない) 同上。前の引用とともに p.96.
- 注16 : Über die Pantomime. p.504.
- 注17 : GW Bd. 9. p.312f., Hugo von Hofmannsthal. Richard Strauss. Briefwechsel. Hrsg. von Willi Schuh. Zürich. 1970. p.231 以下, (HR) と略して引用頁を示す。
- 注18 : 1909年7月9日づけ。(HK p.251f.)
- 注19 : すでに注で触れたグレーテ・ヴィーゼンタールのための『アモールとプシュケ』, それと同時上演された『見知らぬ少女』は, ヴィーゼンタールがホフマンスタールのパントマイム構想の理解の元に綿密な共同制作を行った作品である。この共同作業については, Grethe Wiesenthal : Pantomime. In : Hofmannsthal Blätter 1986. H. 34, p.43 を参照のこと。
- 注20 : 1912年6月8日以降8月25日までの書簡集を参照のこと。(HK p.345-357.)
- 注21 : (HR p.207) 従来のバレエ作品の作曲の慣習を離れられないシュトラウスは, 台本のコンセプト, 特に一番重要な第四舞踊フィギュールの表現意図が理解できず, 作曲を難航させていた。
- 注22 : 1912年7月19日づけ。(HK p.353)
- 注23 : 1913年10月10日づけ。(HK p.367)
- 注24 : 1912年8月25日づけ。(HK p.357)
- 注25 : Nijinskys >>Nachmittag eines Fauns<<. In : GW 1979. Bd. 9. p.508-510.
- 注26 : 同上。p.508f.
- 注27 : 1919年1月7日づけの手紙で, シュトラウスはフォーキン, ボルムの名を挙げて, バレエの改革と近代化についてのホーフマンスタールの意に賛成している。(HR p.438)
- 注28 : この案は, クレーラー以前にゲオルゲ・キヤクシュトGeortge Kjakschtによって実現を図られた。Der Tanz. Nr. 7/8 1. Februar p.8.
- 注29 : Amort, Andrea. Die Geschichte des Balletts der Wiener Staatsoper 1918-1942. p.1-36. 「失敗した改革の試み」の章を参照のこと。
- 注30 : 1920年6月9日づけの手紙より。Richard Strauss-Max von Schillings. Ein Briefwechsel. Hrsg. von Franz Trenner. W. Ludwig : Pfaffenhofen 1987. p.190.
- 注31 : See, Max. "Tänzer, Choreograph und Regisseur in der Zeitenwende". In : Neue Zeitschrift für Musik. H.9. 1970.
- 注32 : Moderne Choreographie. p.17-19.
- 注33 : Dictionary of the dance. Compiled, written, and edited by W. G. Raffé. assisted by M. E. Purdon. A. S. Barnes and company : New York, Thomas Yoseloff LTD : London 1964.
- 注34 : 彼が現実に振り付け作業を行う際には, 「(記譜として) 完成されたコレオグラフィにしながらって, 舞踊, もしくは舞踊行為 Tanzhandlungenは練習される。」Moderne Choreographie p.17.
- 注35 : ドイツ語ではBallettmeister. オペラ・ハウスのバレエ監督として, 団員の教育, 製作, 創作の責任を負った。当時の慣例に違わず, ミュンヘン, ベルリンの初期にはクレーラーは第一ソリストも兼ねていた。
- 注36 : ミュンヘンのドイツ演劇博物館 Deutsches Theatermuseum所蔵。
- 注37 : Zorn, Friedrich Albert. 19世紀ドイツのバレエ・マスター。"Gramatik der Tanzkunst" の著者。
- 注38 : Jeschke. Klaudia. Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Comes Verlag Bad Reichenhall. p.81.
- 注39 : 1912年8月8日づけ。(HK p.354)
- 注40 : クレーラー自身の問題意識は, ホーフマンスタールらの身振りについての考えに基づいているのではなく, 筋と舞踊の融合をめざすものだ。「旧来のバレエにおいて, 筋は二つのはっきりと切り離される二つの部分に分けられる。純粋なパントマイムの場面と, その間に置かれる場面—しばしばとても気まぐれに挿入される舞踊の場面—である。私は舞踊公演において, 筋がリズムに満たされた形象からのみ成るように努力する。すなわち, 舞踊が詰め物(埋め草)ではなく, 表現言語そのものとなるように」Kröler, Heinrich. Das Ballett und die moderne Bühnentanzkunst (Zur Erstaufführung des Tanzspiels "Elfenreigen im National-Theater am 7. Oktober.) In : Theater-Zeitung der Staatlichen Bühnen Münchens, 1. Jg. Nr. 35. München 1920, p.1f.
- 注41 : 1921年2月2日づけ。(HK p.398f.)
- 注42 : 1922年3月19日づけ。(HR p.741f.)
- 注43 : 29.1.1921年1月29日づけ。Die Welt um R. Strauss in Briefen. Hrsg. von Franz Grabberger. Hans Schneider : Tutzing 1967p.264.
- 注44 : Raab, Riki. Das Wiener Opernballett. In : Die Wiener Oper. 350 Jahre Glanz und Tradition. Hrsg. von Andrea Seeböhm, Ueberreuter : Wien 1986. p.226-228.
- 注45 : Fusspitzentanz oder freie Bewegung? Gespräch mit dem Ballettmemister Heinrich Kröler. Interview für "das lockende Phantom" von Hill.

In : Die Bühne Nr. 119, 1927.

- 注46 : ウィーンでクレラーに才能を見いだされた代表的な存在として、後にLes Ballets 1933のダンサーとしても知られるティリイ・ロッシュTilly Losch (1903-1975) がいる。彼女は上に挙げたテキストの中で、クレラーの理想的な舞踊表現の担い手の例として挙げられている。
- 注47 : Merkur, Erdgeistなどの文芸誌には、世紀転換期以降モダン・ダンス受容につながるこのようなバレエに対する批判が散見される。
- 注48 : Ruth Matzinger, Die Geschichte des Balletts der Wiener Hofoper 1869-1918. Diss. an der Uni. Wien 1982. p.151.
- 注49 : 同上。「ハスライターの時代」を参照のこと。