

子どもの関心を広げる芸術作品への総合的アプローチ： 《くるみ割り人形》の分析的研究

The Approaches to “The Nutcracker” for Children:
A Comprehensive Analysis

若 宮 由 美
WAKAMIYA, Yumi

1 はじめに

新しい学習指導要領が平成21年度から一部先行実施され、小学校で平成23年度、中学校で平成24年度から完全実施される。新指導要領のテーマは「生きる力」であり、文部科学省のHPによれば、音楽においては「鑑賞した内容を文章にしたり、話し合うことによってコミュニケーションの能力も高める」という目標が掲げられている。そこで新しい学習指導要領の音楽に関する「小学校第5学年及び第6学年」（『小学校学習指導要領』第2章各教科第6節）と「中学校第2学年及び第3学年」（『中学校学習指導要領』第2章各教科第5節音楽）の「鑑賞」に関する事項を表1に示す。

表に掲げた小学第5学年及び第6学年、中学第2学年及び第3学年は、それぞれの学校の最高学年である。しかし、この段階でも音楽の教科で扱う内容は音楽作品に限られていることがわかる。表1の中学の欄に「イ 音楽の特徴をその背景となる文化・歴史や他の芸術と関連付けて理解して、鑑賞すること」があるが、この項目も明らかに音楽だけに焦

点があてられている。しかし、現代の芸術実態を考えた場合、音楽は単体として成立するばかりでなく、他の芸術分野や表現メディアとの関わりを強めており、音楽のあり方も多様化している。例えば、コマーシャルにおいて音楽が重要な位置を占めていたり、歌手が新曲のビデオクリップを制作し、TV番組や映画とタイアップするのも、音楽が音としてだけでは存在し難い状況を反映している。そうした時勢のなかでは、「総合的な芸術」との関わり方を生徒に提示することが重要と筆者は考える。そこで注目するのが「総合的な学習の時間」である。新学習指導要領では「総合」の時間数の削減が決定しているが、『学習指導要領』では、小学校第5章／中学校第4章「総合的な学習の時間」の第3「指導計画の作成と内容の取扱い」の項に、(2)「地域や学校、生徒の実態等に応じて、教科等の枠を超えた横断的・総合的な学習、探究的な学習、生徒の興味・関心等に基づく学習など創意工夫を生かした教育活動を行うこと」という一節が加えられた。これは「総合」の授業において「総合的な芸術」を扱う大義名分となろう。

キーワード：チャイコフスキー、くるみ割り人形、E.T.A.ホフマン、学習指導要領
Key words : Tchaikovsky, Nutcracker, E.T.A.Hoffmann, teaching guideline

表1：新学習指導要領における「鑑賞」の項

小学校：第5学年及び第6学年		中学校：第2学年及び第3学年	
2 内容 B 鑑賞		2 内容 B 鑑賞	
(1)	鑑賞の活動を通して、次の事項を指導する。	(1)	鑑賞の活動を通して、次の事項を指導する。
ア	曲想とその変化などの特徴を感じ取って聴くこと。	ア	音楽を形づくっている要素や構造と曲想とのかかわりを理解して聴き、根拠をもって批評するなどして、音楽のよさや美しさを味わうこと。
イ	音楽を形づくっている要素のかかわり合いを感じ取り、楽曲の構造を理解して聴くこと。	イ	音楽の特徴をその背景となる文化・歴史や他の芸術と関連付けて理解して、鑑賞すること。
ウ	楽曲を聴いて想像したことや感じ取ったことを言葉で表すなどして、楽曲の特徴や演奏のよさを理解すること。	ウ	我が国や郷土の伝統音楽及び諸外国の様々な音楽の特徴から音楽の多様性を理解して、鑑賞すること。
(2)	鑑賞教材は次に示すものを取り扱う。	(2)	鑑賞教材は、我が国や郷土の伝統音楽を含む我が国及び諸外国の様々な音楽のうち、指導のねらいに適切なものを取り扱う。
ア	和楽器の音楽を含めた我が国の音楽や諸外国の音楽など文化とのかかわりを感じ取りやすい音楽、人々に長く親しまれている音楽など、いろいろな種類の楽曲		
イ	音楽を形づくっている要素の働きを感じ取りやすく、聴く喜びを深めやすい楽曲		
ウ	楽器の音や人の声が重なり合う響きを味わうことができる、合奏、合唱を含めたいろいろな演奏形態による楽曲		

本稿では、「総合的な学習の時間」において「総合的な芸術」を取り扱うためのモデルとして、チャイコフスキー Pyotr Ilyich Tchaikovsky(1840-93)の《くるみ割り人形 *The Nutcracker* (*Щелкунчик*)》を取り上げ、学習の発展性を探るものである。指導の目的は、子どもの関心を広げ、いくつかの領域を結びつけて総合的に思考を展開させることであるが、予備段階として、提示できるアプローチならびに予想される展開を考察する。この作品を取り上げる理由として、(1) 比較的短い総合芸術作品であること、(2) 外国作品の作品理解に必要な言葉の要素が介入しないこと、(3) 作品の文化的背景が複雑であり、作品論及び作品論以外の視点からさまざまな展開が期待できることが挙げられる。

2 チャイコフスキーの《くるみ割り人形》

2.1. 作品成立の背景

ロシアの作曲家チャイコフスキーによる《くるみ割り人形》op.71は、2幕3場のお伽噺バレエで、1892年12月18日（ロシア暦6日）にサンクトペテルブルクの帝室マリインスキー劇場で初演された¹⁾。音楽は序曲と15のナンバーから構成される。原作はドイツ・ロマン派の作家 E.T.A.ホフマン Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)の『くるみ割り人形とねずみの王様 *Der Nussknacker und Mausekönig*』(1816)であり、ドイツ、ニュルンベルクのクリスマスの一夜が描かれている²⁾。

しかし、ロシアでのバレエ制作に際して、台本の草案を書いたのはフランス人の首席振

付師プティパMarius Petipa (1818-1910) であった。彼はドイツ語を解さなかったため、ホフマンではなく、ホフマンの小説を翻案したデュマ(父)Alexandre Dumas père(1802-70)によるフランス語の『はしばみ割り物語 *Histoire d'un Casse-Noisette*』(1844)を下敷きとした³⁾。プティパは当初、この「お伽噺バレエ」にフランス革命の革命的要素を盛り込んでいた⁴⁾が、皇室劇場総裁フセヴォロジスキーIvan Alexandrovich Vsevolozhsky (1835-1909)によって書き直しが命じられた。やがて、改訂版は1891年3月9日(=ロシア暦、新暦21日)付でパリにいるチャイコフスキーに送られた。改訂版において、筋書きは現在の穏やかなものに変更された。ただし、チャイコフスキーはサンクトペテルブルクに滞在していた1891年2月にすでに最初の草稿ならびに音楽注文書を受け取っており、作曲を始めていた。音楽注文書には、プティパの台本に基づいて音楽が必要とされる箇所、テンポ、拍子、小節数が示されていた。チャイコフスキーも最初のシナリオに好意的ではなかったらしいが、それでも作曲を進め、その後のアメリカ旅行による中断を経て、1891年6月までにスケッチを終えている⁵⁾。

1892年8月からバレエの稽古が始められたが、プティパは急病を理由に稽古には関与せず、代わりに次席振付師イワノフLev Ivanov (1834-1901)が仕事を引き継ぎ、12月の初演にこぎつけた。その結果、上演記録からプティパの名前は削除され、イワノフの名だけが残った。舞台作品を鑑賞する際には、物語の筋書きが鑑賞者に強い印象を与えることは否めない。それゆえ台本がどのような経緯で完成に至ったかは、作品分析の重要な要素である。しかし、バレエ《くるみ割り人形》の場

合、プティパ、フセヴォロジスキー、イワノフがいかに台本制作に関与したかは判然としていない。今後の研究が待たれるところである。バレエの台本と原作との比較については、次章で論じる。

2.2. 特徴的な使用楽器 (音楽的視点1)

チャイコフスキーの音楽は、詳細な音楽指示書に従って作曲された。しかしながら、綿密な音楽分析は内向的な作品論へと向かい、「他分野との関わりを視野に入れた総合的なアプローチ」という本論の目的には適わない。したがって、ここでは音楽からのアプローチとして別の視点を提示する。

第一に、楽器の視点を示す。《くるみ割り人形》では「チェレスタ」という楽器が使用された。『ニューグローブ世界音楽事典』には、チャイコフスキーは「チェレスタを最初に使った作曲家の一人」(BLADES 1994: 444)と記述されている。チェレスタは1886年にフランス人ミュステルAuguste Mustel (1842-1919)によって発明された鍵盤楽器である。パリでこの楽器に出会ったチャイコフスキーは、「独特の神々しい響きを交響詩〈地方長官〉に使いたい」と楽譜出版人ユルゲンソンPetr Jurgenson(1836-1904)に書き送っている⁶⁾。チェレスタは第2幕No.10〈コンフィチュランブールの魔法の宮殿*Le palais enchanté de Confiturenbourg*〉やNo.14〈金平糖の踊り*Danse du prince et de la fée Dragée*〉で効果的に使用されている⁷⁾。この構造を調べることや、新しい楽器がオーケストラ楽器として普及していく過程を調査することも発展的研究のひとつであろう。

使用楽器の点で、もうひとつの目を引く特徴は、玩具楽器の使用である。1891年2月19

日(新暦3月3日)付でユルゲンソン宛にチャイコフスキーは、「来るべきバレエに使用したいから、ハイドンやロンベルクの交響曲で使われたような子ども楽器を手に入れて欲しい」と伝え、さらに「子ども楽器の演奏法を説明したメモも一緒に送って欲しい」と続けている。実際、チャイコフスキーは第1幕No.5のスケッチに「La vacarme (騒音)」と記し、「ハイドンの交響曲のような子どもラッパ、カッコウ笛、ガラガラ、太鼓、シンバル」と書き込んでいる(LANGSTON参照)⁸⁾。この種の玩具楽器を用いた楽曲や楽器の歴史を調べることもひとつの方向である。

2.3. 音楽的な連関（音楽的視点2）

音楽的な連関を探求する方策として、音楽モチーフの引用を解明することも、ひとつの楽曲から別の楽曲またはジャンルを結びつける橋渡しになろう。チャイコフスキーは、『くるみ割り人形』のなかでいくつかの音楽的引用を行っている。

最初に示すのは、第1幕No.3〈小さなギャロップ-新しいお客様の登場*Petit galop des enfants et entrée des parents*〉に出てくる〈ごきげんよう、デュモレさん*Bon voyage, Monsieur Dumollet*〉である。これは18世紀に由来するユーモラスなフランスの俗謡であるが、平林氏によれば、チャイコフスキーの引用したメロディーは「現在、フランスで流布しているものとは少し相違する」という(平林1998: 134)⁹⁾。

第二の引用は、第1幕No.5の表題と同じ〈グロースファーターの踊り*Grossvater-Tanz*〉である。これは17世紀の結婚式において爺さんが発する求愛の言葉とともに踊り歌われた民謡だと一般的に信じられてきたが、実際に

は18世紀にヘリングKarl Gottlieb Hering (1766-1853)が作曲した楽曲であり、通常は舞踏会の最後の曲として踊られた¹⁰⁾。このモチーフは、すでにシューマンの『蝶々*Papillon*』op.2 (1831)の第12曲や、『謝肉祭*Carnaval*』op.9 (1835)の第20曲〈ペリシテ人と戦うダヴィッド同盟の行進*Marche des "Davidsbrüder" contre les Philistins*〉にも引用されている¹¹⁾。シューマンとチャイコフスキーの引用源は異なると考えられる(平林1998: 140参照)。

第三の引用は、第2幕の〈ディヴェルティスマン*Divertissement*〉の第6曲〈ジゴレニユおばさんとポリシネルたち*La mère Gigogne et les polichinelles*〉にみつけれられる。ここにはフランス俗謡の〈ジロフレ・ジロフラ*Giroflé-Giroflá*〉と〈弟ルーセル*Cadet Rousselle*〉が引用されている。チャイコフスキーはこのバレエの作曲中の1891年4月に妹の死を知る。それで、かつて幼い妹と愛唱した歌をここに引用したのだといわれている(小倉1993: 110)¹²⁾。

この他にも、第1幕第2場No.8に自作『子どものためのアルバム*Album pour enfants: 24 pièce faciles*』の第22曲〈優しい夢*Douce rêverie*〉の主要動機が用いられていたり、第2幕のディヴェルティスマンの〈トレパーク*Trépak*〉によく知られたロシアのフォークダンスが認められるなど、引用の例は枚挙に暇がない。それぞれの引用の意味と目的を一纏めにして論じることは無論できないが、各引用の由来や背景を考察することも思考を深める展開が望めるであろう。

2.4. 演劇的な連関

これまでバレエ『くるみ割り人形』の音楽

的な連関について考察してきたが、音楽ばかりでなく、演劇的な面でも連関は認められる。ここでは、第2幕〈ディヴェルティスマン〉の第6曲〈ジゴーニュお婆さんとポリシネルたち〉に登場するポリシネルに注目してみる。「ディヴェルティスマン」とは、そもそも「フランスの舞台作品に挿入された、筋書きに関係のないバレエや舞曲」のことで、物語の本筋とは関連のない登場人物を容認する。舞台上に突如として現われる「ポリシネル」は、フランスの人形劇で活躍する「道化」である。その起源は、イタリアの伝統的なコンメディア・デッラルテのキャラクター「プルチネッタpulchinella」にまでさかのぼる。コンメディア・デッラルテの登場人物には性格・服装・仮面・演技スタイルなどに典型的な特徴があり、「プルチネッタ」は「黒い仮面に白い上着を着た、だまされやすい男」と定められている。「ポリシネル」の起源をたどることも、ひとつの発展といえる¹³⁾。

3 原作との関連（文学的視点）

この章では文学的な連関を考察する。先にも触れたように、バレエ《くるみ割り人形》は、ホフマンの『くるみ割り人形とねずみの王様』を根源的な原作とし、デュマ(父)の翻案による『はしばみ割り物語』を直接的な原作とする。ふたつの原作とバレエの物語には、内容にかなりの違いが認められる。原作とバレエの物語を比較することも、総合芸術から思考を発展させる基本的な手法である。

3.1. バレエの物語と原作の関係

バレエと原作の関係については、次の2点に絞って論じる。すなわち、(1)ホフマンとバレエの相違点、(2)ホフマンとデュマの相違点

である。

(1) ホフマンとバレエの相違点 ホフマンの小説『くるみ割り人形とねずみの王様』には、超自然なものを志向するロマン主義の作家の特質が顕著である。あらすじを詳述する紙面の余裕がないので、説明は省略するが、おおまかにいえば、(1)医学顧問官シュタールバウム家のクリスマス、(2)マリーが深夜に遭遇したねずみとおもちゃの戦闘、(3)夜の出来事のせいで病気になったマリーが名親で上級裁判所顧問官のドロッセルマイヤーから聞かされる「固いくるみの話（ピリルパート姫）」、(4)人形の国、(5)マリーの目覚めから構成される。ホフマンの小説では、現実と幻想の境界は曖昧なままに混在する。また、「7つの頭を持つねずみの王様」は物語を通じて、重要な役どころを演じる。

一方、バレエの物語はきわめて簡略化されている。第1幕でクリスマスのパーティーと夜中のねずみ対おもちゃの戦闘、第2幕はお菓子の国（ホフマンにおける「人形の国」）でのおとぎ話が描写される。バレエにおいて、ねずみの王様が主要な役回りを担うことはない。極端に単純化された台本は、筋を明快にしているが、しばしば指摘されるように欠点も露呈する。それは「語りばかりの第1幕」と「踊りばかりの第2幕」（森田2004: 16）、または「第2幕はほとんどが余興の踊り」（赤尾2004: 13）という言に集約される¹⁴⁾。

(2) ホフマンとデュマの相違点 一般的に、デュマの『はしばみ割り物語』は、ホフマンの物語の難解さを緩和し、子どもにわかりやすくしたといわれる。登場人物の名前もホフマン版とは多少異なっており、主人公マリーの父と名親ドロッセルマイヤーの職業が入れ替わっていたりもする¹⁵⁾。さらに、章立てに

違いがみられるなど、細かい点をあげれば随所に相違が認められる¹⁶⁾。しかしながら、大筋においてはホフマンの物語を逸脱していない¹⁷⁾。

3.2. ドイツで出版された『くるみ割り人形』

この項ではバレエから離れ、単行本としての『くるみ割り人形』のあり方を考える。本研究のために、ドイツで *Nussknacker (und Mausekönig)* として出版された3冊を調査した。(1) HOFFMANN 1992a: *Nussknacker*, (2) HOFFMANN 2004: *Nussknacker und Mausekönig*, (3) HOFFMANN 2006: *Nussknacker und Mausekönig* の3冊である。ドイツ人にとってもホフマンの原作は難解であり、子ども向けにはたいい文章に手が加えられている。上記の3冊はいずれも子ども向けの本または絵本であるが、物語の内容はホフマンの筋をたどっており、バレエ版にみられるような極端な簡略化はなく、あくまでねずみが主要な役回りを担っていた。

3.3. 日本で出版された『くるみ割り人形』

日本で『くるみ割り人形』として出版されている本を分析してみると、2つの傾向が認められた。ひとつは、ホフマンの物語を踏襲するものであり、もうひとつはホフマン作としながらも、バレエの簡略化された物語を示すものであった¹⁸⁾。ドイツでの出版状況と異なり、同じ題名でも日本においては本によって異なる内容が伝えられる結果となることことが判明した。子どもがどの本を手にとるかで、何を知られるかが決められると指摘できる。

また、翻訳本では日本語の文体も、子どもが作品にアプローチする上で重大な意味を持つ。そこで日本語版8冊の文体の違いを比較

検討した。ここでは比較のために、「くるみ割り人形が他のおもちゃたちに加勢を依頼する箇所」を例に示す。

原作の完全訳である前川訳では、「お前たち、忠良な家来であり、友人であり、兄弟でもあるものたちよ、激しい戦いにあつて余の味方をしてくれるか？」(HOFFMANN 1983: 261-262) と訳されている。以下は子ども向けの本であるが、種村訳では「たのもしき臣下一同よ、友よ、兄弟よ、この難き戦いに、拙者の味方に立っては下さらぬか？」(HOFFMANN 1995: 34)。深田訳では「さあて、わがなかまたちよ。どうやら、はげしいせんそうになりそうだ。ひとつ、ともだちのよしみで、みかたになつてはくれまいか」(HOFFMANN 1989: 48)。上田訳では「わたしの愛する部下たち、ならびに同僚の諸君たち、私の味方にはなつてはくれないか？ はげしく苦しい戦いになるだろうが、味方になつて、出陣してはくれないか？」(HOFFMANN 2000: 47)。大河原訳では「親愛なるしょくん、わが友とも兄弟ともひとしき家臣たちよ。このきびしい戦いに手を貸してはくれまいか」(HOFFMANN 2005a: 44)。以上のように、伝える内容は同一であっても、表現は大分異なる。この他に、絵本の形態をとる池田訳では「さあ仲間たち、ねずみどもと戦おう！」(HOFFMANN 2005b: 4) と簡略化され、植田訳では「ねずみども、わしがあいてになつてやろう！ どこからでもかかってこい！ さあ、みんな、力を合わせてねずみどもをやっつけよう、それっ！」といくつかの文が統合されている (HOFFMANN 1992b: 43)。さらに山主訳にはこれに相当する箇所がない¹⁹⁾。

結論からいえば、同一の原作であっても、訳と翻案のせいで物語の印象がまるで異なる。異稿による子どもの心理分析もひとつの展開

方向となるであろう。さらに、本の形態が絵本である場合には、絵のイメージも作品理解に大きな影響を及ぼす。そうした絵画的分析もひとつ方向性といえる。

4 表現メディアの視点

第2章と第3章では、作品論の視点から《くるみ割り人形》を掘り下げてきた。本章では表現メディアに焦点をあてる。小・中学校の教科書における「音楽鑑賞教材」のとりあげ方を概観すると、音楽作品がパッケージされた物、あるいはすでに出来上がった物として生徒に提示される傾向があるようにみえる。録音技術の発達により、時間芸術である音楽も保存が可能となり、同じ演奏を何度でも聴けることに疑問を抱く人はなくなった。しかし、音楽を音楽として成立させているのは、楽譜や録音ではなく、「演奏」という行為を通してである。「演奏」は「音楽に命を授けるメディア」であるが、この視点が学校教育では著しく欠落している。バレエなどの舞台芸術作においては、「表現メディア」が作品の成立にきわめて密接に関与するのは自明のことである。したがって、「なま物としての芸術」を考える上で、表現メディアの視点は格好の教材となるであろう。

4.1. バレエというメディア（演出の問題）

バレエというメディアにおいては、ダンサーのアクロバティックな動きが興味の対象となる。同じ台本・振付であっても、(1)誰が演じるか、(2)いかなる演出であるかで作品の印象はがらりと一変する。バレエ《くるみ割り人形》の場合、初演以来、多くの版が制作された。3.1章でも指摘した通り、初演の振付と演出の脆弱さ²⁰⁾が版を重ねる一因であっ

たが、舞台芸術においては演出・舞台設定・衣装といった視覚的要素が上演時の作品の印象を決定づけるということができる。例えば、主役のクララをイワノフ版では子どもが演じるのに対し、1934年のワイノーネン版では大人が「クララ」と「金平糖の精」の2役を演じる²¹⁾。また、登場人物の性格描写や位置づけにもさまざまな手法があり、さらに舞台設定を原作とは異なる次元に据える現代的な版も生まれている²²⁾。当然のことながら、鑑賞者の印象は全然違ったものになる。《くるみ割り人形》の演出の多様性については、ここですべてを論じる紙面の余裕はない。だが、舞台作品においては演出が鑑賞者に強い影響力を及ぼすということだけは重ねて強調しておきたい。こうした類の、原作主義の教育ではカバーできない領域に意識を向けさせることが、芸術教育においては、きわめて重要である。

4.2. 表現メディアの変換

次に表現メディアの変換について考察する。音楽の分野では、メディアの変換はもっぱら「トランスクリプション」、つまりは異なる楽器への編曲という形で行われる。一方、バレエをはじめとする舞台作品では、演じ手を人間から別のものへとかえることで、より幅広い表現メディアの変換が可能になる。そのいくつかを紹介する。

第一の例は人形劇への変換である。ザルツブルクのマリオネット劇場では《くるみ割り人形》が年末のレパートリーに加えられている。同劇場の《くるみ割り人形》はバレエの忠実な再現で、チャイコフスキーの音楽にあわせて人形がバレエを踊る²³⁾。若宮2007で述べたように、マリオネット劇場では「つねに

同じ顔つきの人形に人形使いたちが表情を与え、登場人物の心情を描写していく」（若宮2007: 136）。その結果、人形のパントマイムが、熟練の技を通して、生身の人間による表現を凌ぐリアリティを獲得していくのである。

第二の例は、アニメ化された作品である。ここでは2作例を紹介する。ひとつはドイツで制作されたアニメ *Nussknacker und Mausekönig* (2004) であり、ホフマンの物語をさらに奇想天外に翻案している²⁴⁾。もうひとつの作品はサンリオが制作した『ハローキティのくるみ割り人形』(2006) である。主人公をキティに置き換えるのはお約束の手法であるが、このアニメの筋立はホフマンからもバレエからも逸脱しており、物語も20分に簡略化されている。これを他の《くるみ割り人形》と同例に位置づけてよいかは疑問であるが、子供向けの一種の翻案と捉えることもできるだろう。これが一端となり、さらなる興味の追求に道を開く結果を生むのであれば、導入としての有用性はあるだろう。

そして第三は、映画の事例である。1979年にサンリオが制作した人形アニメーション映画《くるみ割り人形》がこの例である²⁵⁾。この映画は基本的にはバレエ版の物語を踏襲しているが、物語の大幅な翻案がみられ、音楽の点でもチャイコフスキーの旋律と新たに作曲されたポップス調の音楽が混在する。さらに映像には実写のバレエも織り込まれ、作品はまったく新しいスタイルへと変貌している。現代の芸術は、昔ながらのメディアの壁を軽々と飛び越え、より複合的でボーダーレスな総合芸術へと傾倒しているように見える。過去の作品に取り組む場合にも、過去の忠実な再現に甘んじることなく、新しい生命力の獲得を目指していくことになるだろう。そうした

活動に敏感な完成を育てることも大切である。

以上のように、表現メディアによって作品に対するスタンスや力点はおのずと異なる。ここで取り上げた3つの事例は、いずれも生身の人間が演じるという制約から解放され、別の次元へと作品を昇華させていた。今後ますます、「メディアの差異」および「作品の翻案または再構成」という視点が、芸術教育で重要性になると考えられる。

5 作品論・メディア論から離れた視点

作品論もメディア論も、突き詰めてみれば、芸術という範疇のなかでの議論であった。《くるみ割り人形》を出発点にした総合的な学習の可能性として、芸術から他の領域に関心をつなげる道筋も想定することができるだろう。

この物語はニュルンベルクのクリスマスの夜の話であるが、ニュルンベルクのクリスマスはドイツの都市のなかでも活気溢れることで知られる。また、デユマ版では第2章に「クリスマス・ツリー」という章が立てられ、バレエ第1幕第2場にも《冬の樅の林 *Une forêt de sapins en hiver*》というシーンがある²⁶⁾。ここから派生して、日本とは異なる風土で祝われるクリスマスの風習を調べることも発展的学習に相当する。さらに、「くるみ割り人形」の由来や人形の構造も関連事項であるし、「くるみ」と「くるみ割り人形」がドイツのクリスマスにおいてどのような役割を担うのか、いつ頃から遊び道具としても流布したのかなども興味の対象となりえるであろう²⁷⁾。

また、《くるみ割り人形》のおとぎの国は「お菓子の国」である。主人公の少女がくるみ割り人形に導かれて、そこを訪れる。その女王が「金平糖の精」で、フランス語では「*fée dragée*」と表記されている。この「ドラジュ

dragée」は、日本でいう「いぼ状の突起のある金平糖」とは異なるらしい。こうした食物についての検証も文化考証の一翼である。

作品論やメディア論から離れた視点は、この他にも多様な可能性があると考えられる。

6 むすび

本論では、《くるみ割り人形》という作品をとりあげ、総合芸術を学校教育のなかでとりあげる可能性について探ってきた。芸術のあり方は時代とともに変化し、そのスタイルは多様化しつつある。そうした芸術と向き合う方法を教えることも教育の仕事である。中学校の新学習指導要領には「音楽の特徴をその背景となる文化・歴史や他の芸術と関連付けて理解して、鑑賞する」(表1参照)とあるが、芸術教育を考えた場合、この一文の主語は「音楽の特徴」では物足りない。「芸術作品の特徴」とすべきではないかと筆者は考える。

さもなければ、現代の芸術分野を牽引する総合的な芸術の傾向から目を背け、文化や芸術に対する子どもの正当な理解を歪める結果を招くのではないかと心配される。

バレエ《くるみ割り人形》は、ドイツ人ホフマンの原作をフランス人デュマが翻案し、さらにロシアでフランス人振付師のプティパとロシア人の劇場総裁とチャイコフスキーによって制作され、イタリア人のドリゴRiccardo Drigo(1845-1930)の指揮で初演された。制作経緯だけを見ても、いくつもの国や文化が交じり合っただけで作品が結実したことがわかる。平林氏は著書のなかでこの作品を「芸術の接ぎ木」と表現し、「諸芸術の発展において、接ぎ木は、もっとも実り多い方法の一つである。あらゆる古典芸術は、私の認めるところでは、接ぎ木の産物だ」というポール・

ヴァレリPaul Valéry(1871-1945)の言葉を引用している(平林1998: 4)。芸術作品の理解には、総合的なアプローチが不可欠である。その点で、この作品はひじょうに広範な可能性を私たちに提示してくれる。本論では、予想される展開を分析的考察したが、今後は実践を通して、予想と成果について検証していきたい。

[注]

- 1) 初演日には、チャイコフスキーのオペラ《イオラント*Iolanta*》(全1幕)も初演され、オペラに引き続いてバレエが上演された。2作を同時に上演するため、バレエ作品は通常作品よりも短い。平均的な上演時間は1時間30分。
- 2) ホフマンの作品は1816年に執筆され、他の作家の作品とともに『少年童話集』(1816)に収められて出版。その後、1819年に自作の『ゼラーピオン同人集*Die Serapionsbrüder*』第1巻に収められた。1816年、ホフマンが同僚ヒツィッヒ家の子供たちに語り聞かせた話が物語の原型である。
- 3) ドイツ語の"Nuss"は「くるみ」と「はしばみの実」の両方を含む用語であるが、フランス語では「くるみ*casse-noix*」と「はしばみ*casse-noisette*」は区別される。デュマが用いた用語は「はしばみ」にあたる。「はしばみ」は「くるみ」よりも実が小さい。
- 4) 〈マルセイエーズ〉やロベスピエールの名句がちりばめられた台本であったという(小倉2004: 7)。
- 5) チャイコフスキーがオーケストレーションを開始したのは1892年になってである。バレエの初演に先立ち、1892年3月19日(ロシア暦7日)にバレエから抽出した舞踏組曲《くるみ割り人形》op.71aがサンクトペテルブルクのロシア音楽協会による演奏会で演奏された。組曲の楽曲構成は第1楽章「小序曲」、第2楽章「性格的舞曲」: 行進曲; 金平糖の踊り; トレパーク; アラビアの踊り; 中国の踊り; 葦笛の踊り、第3楽章「花のワルツ」。第2楽章が

- 第2幕のディベルティスマンからの抜粋（4曲）に、第1幕No.2〈行進曲〉と第2幕No.14パ・ド・ドゥの〈金平糖の踊り〉を加えた構成になっている。初演では作曲者自身が指揮し、好評を博した。
- 6) ユルゲンソン宛の1891年6月3日（=ロシア暦、新暦15日）付の手紙。〈地方長官*Votevoda*〉op.78は交響的バラードとして1891年11月18日（ロシア暦6日）にモスクワで初演。この楽曲にもチェレスタが使用された。
- 7) バレエよりも先行初演された舞踏組曲《くるみ割り人形》の演奏会でも「チェレスタは人気を博し、成功の要因を担った」（小倉1993: 102）。
- 8) ここでいうハイドンJoseph Haydn(1732-1809)の交響曲とは、その後レオポルト・モーツァルトLeopold Mozart(1719-87)の作とされ、いまではアンゲラー Edmund Angerer(1740-79)の作曲とされる〈おもちゃの交響曲*Kindersymphonie*〉、別名〈ベルヒトルツガーデンの音楽*Berchtolds-Gaden Musick*〉のこことである。また、ロンベルクBernhard Heinrich Romberg(1767-1841)の交響曲は、プロイセンのルイーゼ王妃を偲んで作曲された〈おもちゃ交響曲*Symphonie burlesque*〉op.62である。
- 9) チャイコフスキーはプティパによる「16小節のロココ風メヌエット」という指示に従わず、その代わりにこの俗謡を引用した（LANGSTON参照）。
- 10) "Grossvater-Tanz"は"Kehlaus"とも呼ばれ、歌詞のインチピット"*Als der Großvater die Großmutter nahm*"の名でも知られる。"Kehlaus"は「お開きにする」の意である。
- 11) シューマン作品においては、いずれも拍子が6/8拍子から3/4拍子に変更され、引用モチーフは「俗物であるペリシテ人」を描出するものとして扱われている。
- 12) チャイコフスキーが所有した楽譜集『*Chants et chansons populaires de la France, vol.3: Chansons choisis, Romances, Rondes et complaintes*』（Paris: Gamier）の表紙には、引用予定の曲として"*Que t'as de belles filles*", "*Il était un berger*"（斜線で字消）、"*Giroflé-Giroflá*"の曲名が記されている。"*Que t'as de belles filles*"は"*Giroflé-Giroflá*"のインチピットとみられる。
- 13) 平林氏はポリネシルが登場する根拠に、デュマの『はしばみ割り物語』の冒頭をあげる。ここで、「ニュルンベルクは、おもちゃや、お人形や、ポリシネルでとても有名なドイツの都市」と説明される。それゆえ、ポリシネルが登場するのだと指摘している（平林1998: 125）。小倉訳では、ポリシネルは「遊び道具」と訳されている（小倉1991: 7）。
- 14) バレエ台本では、主人公がお菓子の国に行ったまま幕を閉じる点も不備とされる。
- 15) デュマ版でマリーの父はジルベルハウスという名の裁判官であり、ドロツセルマイヤーは医学顧問官である。
- 16) ホフマン版とデュマ版の相違については、平林1998で詳しく論じられている。
- 17) バレエ制作時のロシアでは、ドイツ語のホフマン版よりもデュマのフランス語版が流布していたという（HOFFMANN 1991: 196）。バレエの登場人物の名前には、ホフマン版ともデュマ版とも異なるものがあるが、それはバレエがロシアで制作された事情も関係しているであろう。
- 18) 本研究では8冊を比較検討した。ホフマンの原作を踏襲するのは、前川訳（HOFFMANN 1983）、深田訳（HOFFMANN 1989）、種村訳（HOFFMANN 1995）、植田訳（HOFFMANN 1992）、上田訳（HOFFMANN 2000）、大河原訳（HOFFMANN 2005a）、池田訳（HOFFMANN 2005b）であり、バレエの物語を伝える内容は山主訳（HOFFMANN 1968）である。
- 19) ドイツ語の本においても、文章が子ども向けに書き換えられおり、同様の箇所は本によって表現が異なる。"Mein treues Gefolge, werdet ihr mir in der Schlacht beistehen?"（HOFFMANN 1992a: 4）、"Mein lieben Freude! Wollt ihr mit mir zusammen in den Kampf ziehen?"（HOFFMANN 2004: 24）、"Ihr, mein lieben Gefährten, Freunde und Brüder, wollt ihr mir beistehen im harten Kampf?"（HOFFMANN 2006: 10）。
- 20) 初演のイワノフ版には主役の踊りが少なく、前半と後半の踊りもバランスにも欠ける。
- 21) ワイノーネンVasily Vainonen(1901-1964)版は、ロシア革命後のレニングラード国立劇場（かつて

のサンクトペテルブルク帝室劇場=マリインスキー劇場)で新版上演された。1997年に開場した日本の新国立劇場でもワイノーネン版が採用されている。

- 22) 主人公の誕生日を物語の設定に据えたノイマイヤー版や、主人公を男の子に置き換えたベジャール版などがある。
- 23) ザルツブルク・マリオンネット劇場の通常版の上演時間は1時間45分。短縮版は1時間。
- 24) 語りを中心とした作品。上演時間は1時間20分。
- 25) この映画は2006年にDVDとして販売された(DVD: HOFMANN 2006a)。
- 26) このシーンは通常、〈冬の松林〉と訳されているが、正しくは「樅の木」を指す。
- 27) くるみ割り人形が登場する、他の文学作品や音楽作品もみつけることができる。例えば、Heinrich Hoffmann(1809-94)の *König Nussknacker und der arme Reinhold* (1851)。

[参考映像/ DVD/ CD]

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus ホフマン、エルンスト・テオドル・アマデウス

2004 *Nussknacker und Mausekönig*. Stuttgart: MC One GmbH: 6232109.

2006a 『人形アニメーション: くるみ割り人形』中村武雄(監督)、東京: サンリオ: B000EOTH8S.

2006b 『ハローキティのくるみ割り人形』辻信太郎(制作総指揮)東京: サンリオ: B000FHVU6G.

TCHAIKOVSKY, Pyotr Ilyich

1997 『新国立劇場開場記念公演: マリインスキー劇場版くるみ割り人形全3幕』公演ビデオ: 1997年12月19日.

2006 *Salzburger Marionettentheater: Der Nussknacker*. Salzburg: Salzburger Marionettentheater.

2007 *Nutcracker*. ミハエル・シェミャーキン制作; ワレリー・ゲオルギエフ指揮; マリインスキー劇場. 東京: ユニバーサル ミュージック株式会社: UCBD-1066-0743217.

2007 *Tchaikovsky: The Nutcracker, Romeo and Juliet, 1812 Overture, Marche Slave, Prokofiev:*

Cinderella. André Previn; London Symphony Orchestra. London: EMI Records: 09463932426.

[参考文献]

赤尾, 雄人

2004 「ワイノーネンの時代と『くるみ割り人形』」
in 『新国立劇場 2004/2005 SEASON くるみ割り人形』東京: 新国立劇場: 13-15.

ALLROGGEN, Gerhard

1994 「ホフマン, E.T.A.」茂木一衛(訳) in 『ニューグローブ世界音楽大事典』柴田南雄、遠山一行(総監修) 東京: 講談社: vol.17: 88-93.

BERUFSFACHSCHULE FÜR TOURISMUS DES INSTITUTS FÜR SOZIALE UND KULTURELLEBILDUNG.

1998 *Nussknacker des Sächsischen Erzgebirge*. in *Erzgebirge Volkskunde*. Heft 8. Husum: Husum.

BLADES, James

1994 『チェレスト』白砂昭一(訳)、in 『ニューグローブ世界音楽大事典』柴田南雄、遠山一行(総監修) 東京: 講談社: vol.10: 444.

BROWN, Daid

1994 「チャイコフスキイ, ピョートル・イリイチ」森田稔(訳) in 『ニューグローブ世界音楽大事典』柴田南雄、遠山一行(総監修) 東京: 講談社: vol.10: 477-497.

CHANSONS POPULAIRES ET ENFANTINES

(<http://thierry-klein.nerim.net/accueil.htm/>)

2008年9月15日アクセス

DUMAS, Alexandre père デュマ, アレクサンドル(父)

1991 *Histoire d'un Casse-Noisette*. 小倉重夫(訳) 『くるみ割り人形』東京: 東京音楽社.

藤井, 修治; 福田, 一雄, etc.

1999 『バレリーナへの道27: 別冊「くるみ割り人形」』東京: 文園社.

GERMAN FOLKSONGS

(<http://www.rcaguilar.com/lieder/>) 2008年9月15日アクセス

平林, 正司

1998 『『胡桃割り人形』論一至上のバレエ』東京: 三嶺書房.

- 2004「夢幻プティ・バレエとしての『くるみ割り人形』」in『新国立劇場2004/2005 SEASONくるみ割り人形』東京：新国立劇場：19-21.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus ホフマン, エルンスト・テオドール・アマデウス
- 1968『くるみわりにんぎょう』山主敏子(文)；堀内誠一(絵)東京：偕成社.
- 1983「クルミ割り人形とネズミの王様」前川道介(訳) in『ドイツ・ロマン派全集3：ホフマンI』東京：国書刊行会：243-318.
- 1989『くるみわり人形』深田甫(訳)東京：ポプラ社.
- 1992a *Nussknacker*. Lisbeth ZWERGER (picture), Gossau Zürich; Hamburg: Neugebauer Verlag.
- 1992b『くるみわり人形』植田敏郎(訳)in『こどものための世界童話の森4』東京：集英社.
- 1995『くるみ割り人形とねずみの王様』種村季弘(訳)東京：河出文庫.
- 2000『クルミわりとねずみの王さま』上田真而子(訳)in『岩波少年文庫075』東京：岩波書店.
- 2004 *Nussknacker und Mausekönig*. Würzburg: Arena Verlag.
- 2005a『くるみわり人形』大河原晶子(訳)東京：ポプラ社.
- 2005b『くるみ割り人形』スザンヌ・コッペ(文)、リスベート・ツヴェルガー(絵)、池田香代子(訳)、朝岡聡(朗読)東京：BL出版.
- 2006 *Nussknacker und Mausekönig*. Regina HEHN (ed.). Stuttgart; Wien: Thienemann Verlag.
- 文部科学省
『新しい学習指導要領』(http://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/new-cs/index.htm) 2008年9月15日アクセス
- 森田, 稔
- 2004「『くるみ割り人形』の音楽に隠されたもう一つの秘密」in『新国立劇場 2004/2005 SEASON くるみ割り人形』東京：新国立劇場：16-18.
- 小倉, 重夫
- 1993「くるみ割り人形 op.71」in『作曲家別名曲解説ライブラリー8：チャイコフスキー』東京：音楽之友社：100-112.
- 2004「バレエ『くるみ割り人形』の誕生」in『新国立劇場 2004/2005 SEASONくるみ割り人形』東京：新国立劇場：6-9.
- STEPHENSON, Kurt
- 1995 “Romberg”. 鍵山 [若宮] 由美(訳)、in『ニューグローブ世界音楽大事典』柴田南雄、遠山一行(総監修)東京：講談社：vol.20: 528-529.
- TUMANINA, N. V.; PROTOPOPOV, V. V.; DAVYDOVA, K. Iu. (ed.)
- 1958 “Щелкунчик”. in *Muzykal'noe nasledie Chaikovskogo: Iz istorii ego proizvedenii*. Moscow: Izd-vo AN SSSR: 175-182.
- 2006 英語訳 “*The Nutcracker*”. LANGSTON, Brett (訳), Tchaikovsky: tchaikovsky-research.net. (<http://www.tchaikovsky-research.org/>) 2008年9月15日アクセス
- 若宮, 由美
- 2007「シェーンブルン・マリオネット劇場における子ども向けプログラムの意義と効用」in『埼玉学園大学人間学部紀要』第7号：133-144.
- WILEY, Roland John
- 2001 “Tchaikovsky, Pyotr Il'ch”, in SAIDIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. 29 vols. London: Macmillan. Vol.25: 144-183.