

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

伊藤道郎の日本的舞踊

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2000-12-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/796

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



伊藤道郎の日本的舞踊

武石 みどり

舞踊家、伊藤道郎（1893～1961）の名前は、日本ではあまり知られているとは言えない。事実、伊藤の最初の評伝（Caldwell 1977）も、日本ではなくアメリカで出版された。それは、伊藤が19歳でドイツに留学したのち、ロンドンを経てニューヨーク、そして主にロサンゼルスで舞踊家・舞台演出家として名を成したからである。伊藤がニューヨークに渡ったのは1916（大正5）年、そしてロサンゼルスに本拠を移したのは1929（昭和4）年、それから1941（昭和16）年12月7日、真珠湾攻撃の日の夜に逮捕・監禁されるまで、伊藤は、まさにアメリカのモダン・ダンス発展期の渦中で活動した。

本論文は、この伊藤道郎が音楽とどのような関わりをもっていたか、特にその活動の初期である1910年代の活動における日本的な要素に焦点を当てて検討するものである。ロンドンにおける伊藤道郎の活動については1990年代に入り再び注目されている（藤田 1992：47-61；東條 1998；成 1999：17-23, 182-186）が、イェーツ作『鷹の井戸』の初演（1916年）に鷹役で出演したこと以外の活動については情報が少なく、その意義については未だに充分論じられていない。本論文では、1914年8月から1916年8月までの2年間に、伊藤がロンドンでどのような活動を行い、またどのような経緯で『鷹の井戸』の初演出演に至ったのかをできる限り明らかにすると共に、当時のイギリスの音楽家、舞台美術家、作家、舞踊家たち、および当時の芸術志向との関係について考察する。また、1910年代にロンドンとニューヨークで伊藤が踊った日本的舞踊の特徴と、それに用いられた音楽について、その音楽的特徴や作曲家たちとの関わりについて考察する。

1. ロンドン社交界へのデビューまで（～1915年4月）

千田是也によれば、1912年11月6日、横浜港からドイツ留学へと旅立った伊藤は、12月23日にマルセイユに、そして12月28日にベルリンに到着した（千田 1985：164-166）。当初、伊藤は声楽を志望していたが、ベルリンで、イサドラ・ダンカンやアンナ・パヴロア等、新しい舞踊の潮流に接する機会を得、さらに当時ベルリンに留学中であった山田耕筰に舞踊の勉強を勧められて（山田 1956：1）、結局1913年8月にドレスデン近郊ヘレラウに移りダルクローズ・シューレに入学した（千田 1985：168）。

ダルクローズ・シューレは、ジュネーヴ音楽学校の教師であったエミール・ジャック＝ダルクローズが1910年に創設した学校である。ドイツ・モダン・ダンスの基礎を置いたと言われるジャック＝ダルクローズのユーリズミックス eurhythmics とは、音楽を直接身体によって感じ、リズムの感覚を高めるための方法であり、音楽に対する身体的反応の無意識的なテクニックを学ぶことから始め、その結果、動作を使って全体的構成への解釈を表現するに至るものであった（海野 1999：59, 64-65）。1913年にはバレエ・リュスのセルゲイ・ディアギレフがこの学校を訪れ、また後にドイツのモダン・ダンス草創期を担うマリー・ヴィグマンやクルト・ヨースもこの学校に参加していた（海野 1999：65）。

伊藤はダルクローズ・シューレで1年間の研鑽¹ののち、1914年8月にドイツが第一次世界大戦に参戦したため、ベルリンを経由してロンドンへと逃げ延びた。千田是也資料には、1914年8月30日付でロンドンへの到着を知らせるはがき、さらに9月11日付で、送金された50ポンドを落手したことを伝えるはがきが残っている（千田 1985：184-185）。その後、金を使い果たして身の回りの物を質入れするまでとなったが、1914年11月以降、友人の紹介によりオットリー・モレルという代議士夫人——芸術保護者として知られ、バレエ・リュスの熱烈なファンでもあった（バックル 1983：269-271）——のパーティーに余興として出演し、ダルクローズ時代に踊ったことのあるショパンのワルツを、ヘンリー・ウッズの指揮する楽団の伴奏で踊って注目を受けた²。これがきっかけとなって、翌日³には、船舶会社キュナード・ラインの社長夫人、エメラルド・キュナードのパーティーに招かれ、当時の英国首相ハーバート・アスキスの前で踊って賞賛を受けた⁴。

その後、翌1915年の春に至るまで、伊藤がどのような活動をしていたか判然としない。しかし、おそらくはロンドンの社交界に出入りし、モレル夫人やキュナード夫人の近くにあったと考えられる。キュナード夫人の愛人と囁かれていた指揮者トーマス・ビーチャム——バレエ・リュスのロンドン公演を全面的に支援した——とも知り合った可能性はあろう。

2. コロシウム劇場への出演（1915年5月）

その次に伊藤の活動の跡が見られるのは、1915年5月である。伊藤は、5月10日から5月22日までの2週間、ロンドンのコロシウム劇場に「社交界を熱狂させた、ヨーロッパと日本の調和した舞踊」という触れ込みで出演した⁵。当時のコロシウム劇場は、寸劇や演奏、舞踊、手品等、10以上にも及ぶさまざまな演目が次々に上演される形式のヴァラエティ・シアター（ミュージック・ホール）であった。伊藤はその中の一演目として出演したが、おそらくその出演時間は15～30分程度であっただろう。

伊藤の劇場への出演は当初5月3日からと予定されていたが、「舞台面（scenery）と音楽の準備に手間取っているため」1週間延期された（1915年5月2日 The Observer）。5月6日には、伊藤はモレル夫人に宛てて、新しい衣裳が手に入ったので借りていた衣裳⁶を返す旨の

手紙（テキサス大学オースティン校ハリー・ランサム人文科学研究センター所蔵）を書き送っている。また、劇場初日の前日5月9日には、エズラ・パウンドを訪問したと考えられる⁷。パウンドと伊藤の関係については、4.1章に詳述する。

伊藤がコロシウム劇場で踊った演目は、「松の緑の踊り Dance of the Green Pine」「座り舞 A Seated Movement」「傘と扇をもつ日本女性 Japanese Lady with Umbrella and Fan」「月明かりの狐 A Fox Dance by Moonlight」の4つの踊りであった（プログラム：ロンドン演劇博物館とウェストミンスター図書館所蔵）。5月11日の The Times には、次のようなコメントが見られる。「伊藤は、東洋と西洋の両方で舞踊を学び、双方のアイデアを結びつけるダンスのスタイルを作り出した。彼の踊りはどれも非常に短い、上品で感動的である。」また、この時の踊りと音楽と振付について、5月12日の The Era の記事には次のように記されている⁸。「4つの楽章 movementsのうちもっとも興味深いのは、美しい衣裳を着け、傘と扇を手にした日本女性の踊りである。この晴れやかな踊りは、明らかに常套的な方法で女性らしさを表現し、人間らしさが客席にまで伝わってくる。松の緑の踊りは、優雅でリズムカルな動きを特徴とするが、踊りとしての仕上がりは抜群というほどではない。音楽は著しく東洋的な色彩を帯び、その独創性には心を打つものがある。」この記述から、伊藤が用いた衣裳と音楽が日本風のものであったことがわかる。この時伴奏に用いられた楽器等についての記述はない。但し、前述の5月2日の The Observer の記事から、伊藤が音楽を大急ぎで準備したことが推測されるため、この公演で用いた伴奏は大掛かりな編成ではなかった（例えばピアノ、あるいは幾つかの邦楽器等）ものと考えられる。

3. ホルストの『日本組曲』（1915年5月～9月）

コロシウム劇場への出演は、もうひとつの出会いのきっかけとなった。それは、組曲『惑星』で知られる作曲家グスタフ・ホルストとの出会いである。ホルストは当時まだ無名の音楽教師であったが、手がけていた『惑星』の作曲を中断し、伊藤からもらった旋律でオーケストラ作品『日本組曲』を作曲した。

3.1 ホルストとの出会い

現在ブリティッシュ・ライブラリーにある『日本組曲』のスコア（Add. Ms 57882）のタイトルページには、ホルストの自筆で、「マリオネット・ダンス以外の部分の主題を提供してくれた日本のダンサー伊藤道郎のために作曲した」ことが明記されている。ホルストと伊藤が直接出会ったことは、当時ホルストが用いていたメモ帳（ホルスト財団所蔵）の中の書込みから推測される。

このメモ帳（図版1）⁹は、ホルストが普段の買い物等の覚え書きに使っていたものであり、日付は書かれていない。ホルスト財団のロザムンド・ストロードは、このメモ帳の書き始めを

^{green}
 Pine tree I
 tempo of Celesta
 about same length

 Moss
 time
 with coda

 3 cells built for
 spirit for

 Laundry 1/5
 Roberts 6/
 coal 20/

Chorus
 from names
 that ready

 do...
 12. 2.
 Hincle...
 end of...

 Michie...
 82. St. Johnswood Terr
 N.W.

1915年5月の第1週と推測している。判読可能な最初の2ページ（1枚目裏と2枚目裏）には、ホルストが勤めていたセント・ポール女学校の火曜日と木曜日のレッスン・スケジュールが書き込まれている。3枚目と4枚目の表裏、及び5枚目の表は空白である。5枚目の裏に“Green Pine Tree I, tempo of Celesta, about same length, Fox, tune with coda”など、コロシウム劇場で伊藤が踊った演目に関する書込みが見られる。6枚目の表は買い物のメモで、日付が特定できない。6枚目の裏には、やはりホルストが指導をしていたモーリー・カレッジ合唱団の6月5日の『ダイドーとイニーアス』の上演準備について書き込まれている。7枚目の表には、伊藤の筆跡¹⁰で名前と住所（Michio Itow/ 82 St. Johnswood[sic] Terr/ace [sic] N.W.）¹¹が書かれている。このような記入の状況から見て、5枚目裏と7枚目表が書かれたのは1915年5～6月、すなわち伊藤がコロシウム劇場に出演していた頃と推測される。

ホルストは普段からしばしば劇場に通うような生活ぶりではなく、また、ホルスト財団の資料にはコロシウム劇場の1915年5月のプログラムも見あたらない。従ってホルストがコロシウム劇場で伊藤の踊りを見たことを証拠づけることはできない。しかし、ホルストがかねてより東洋的な事柄に興味をもっていたこと¹²から、日本人の舞踊を見るためにコロシウム劇場に行き、伊藤の踊りに用いられた伴奏音楽を聴いて興味をもち、伊藤に会って簡単なメモをとり、メモ帳を1枚めくった所に伊藤が自分の名前と連絡先を書き込んだという状況は、充分推測可能である。

3.2 コロシウム劇場での演目と『日本組曲』の内容の比較

表1は、コロシウム劇場で伊藤が踊った4演目と『日本組曲』の内容を比較したものである。『日本組曲』では、「儀式風の踊り Ceremonial Dance」, 「マリオネットの踊り Dance of the Marionette」, 「桜の木の下での踊り Dance under the Cherry Tree」の三つの踊りとフィナーレ「狼の踊り Dance of the Wolves」が柱として置かれ、その最初と中間に「漁師の歌 Song of the Fisherman」が前奏曲および間奏曲として加えられている。これらの踊りの名称は、一見コロシウム劇場での演目と無関係のように見える。しかし『日本組曲』第4曲の「狼の踊り」は、ホルストの自筆スケッチ（ブリテン・ピアーズ・ライブラリー所蔵）と2台ピアノ版楽譜（ロンドン王立音楽大学図書館所蔵）においては「狐の踊り Dance of the Fox」と題されていること、また自筆スコア（ブリティッシュ・ライブラリー所蔵）においては、もとは「狐の踊り」と題されていたがのちにホルストの手で「狼の踊り」と書き直されている¹³ことが確認できるため、コロシウム劇場出演時の「月明かりの狐」の音楽と共通性をもつ可能性がある。

3.3 『日本組曲』で使用された旋律の原曲

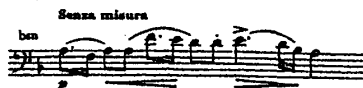
前述のとおり、『日本組曲』第2曲の「マリオネットの踊り」以外の旋律は、伊藤が提供した旋律である。この中で原曲が明確にわかるのは、第3曲の「桜の木の下での踊り」に使われて

表1 コロシム劇場での踊りと『日本組曲』の内容の比較

コロシム劇場 (1915年5月)

『日本組曲』(1915年8月スケッチ完成)

前奏曲：漁師の歌



1. 松の緑の踊り

1. 儀式的な踊り

Allegretto quasi andante



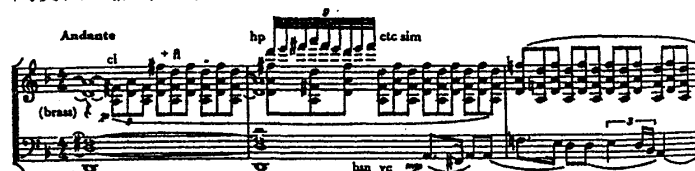
2. 座り舞

2. マリオネットの踊り

Allegretto con spirito



間奏曲：漁師の歌



3. 傘と扇をもつ日本女性

3. 桜の木の下での踊り [子守歌の旋律を使用]

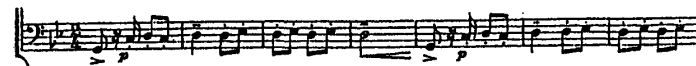
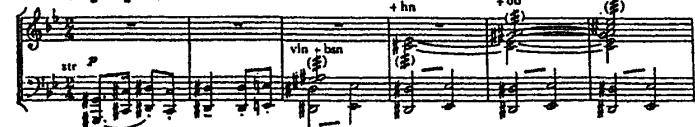
Lento



4. 月明かりの狐

4. フィナーレ：狼の踊り [原題は狐の踊り]

Allegro agitato



いる子守歌「ねんねんころり」のみである。その他の旋律の原曲は判明していない。

3.4 『日本組曲』を知らなかった伊藤道郎

現存する『日本組曲』の主要な楽譜資料は、自筆スケッチ（ブリテン・ピアーズ・ライブラリー所蔵）、2台ピアノ版楽譜（ロンドン王立音楽大学図書館 RCM Ms 4549）、及び自筆スコア（ブリティッシュ・ライブラリー Add. Ms 57882）である。当時のホルストの作曲作業上の習慣により、自筆スケッチが作られたのち、ホルストの助手ヴァリー・ラスカーが2台ピアノ版を作成し、それをを用いてオーケストラ・スコアが完成されたと考えることができる（Holst 1979）。自筆スケッチには1915年8月という日付が書き込まれている。また1915年8月22日にホルストからヴァリー・ラスカーに宛てた手紙には、「狐の踊り Fox Dance」の旋律について指示するために、楽譜の断片が添えられている¹⁴。このことから、8月中旬にスケッチが完成し、オーケストレーションが始められたことがわかる。

このペースから推測すると、9月中にはオーケストレーションを終了し、スコアが完成していかおかしくない。しかし、スコアの完成後すぐにパート譜が作られた形跡はなく、初めてパート譜が作成され作品が初演されたのは、伊藤道郎がアメリカに渡った後、1919年3月22日になってからのことであった¹⁵。

また、伊藤が1916年8月までロンドンに滞在していたにもかかわらず、伊藤の踊りで『日本組曲』が初演された記録はない。このことから、『日本組曲』は、伊藤の依頼により特定の機会に初演するために作曲されたものではなかったということが推測される。当時の伊藤は、ロンドンの社交界で名が売れていたにしても、作曲家に作曲報酬を払えるほどの経済的余裕はなかった。それにも増して、当時のホルストは一介の音楽教師であり、『惑星』で注目を受ける前の、まったく知られざる存在であった。こうした状況から推測されるのは、かねてより東洋的な事柄に興味を抱いていたホルストが、伊藤の「ヨーロッパと日本の調和した舞踊」に興味をもち、伊藤に旋律提供を依頼して、自主的に東洋風の楽曲を作曲したということである。

伊藤は、ホルストとの出会いについても、また『日本組曲』という作品についても、当時もその後もまったく言及していない。無名であったホルストは、あまりにも遠慮深かったためか、それとも『惑星』の作曲再開で忙しかったためか、『日本組曲』の完成を伊藤に知らせ楽譜を献呈することもなかったと考えられる。

4. パウンドの周辺人物との出会い（1915年5月～9月）

4.1 エズラ・パウンド

前述のとおり、コロシウム劇場に出演する前日、伊藤はアメリカ人の作家エズラ・パウンドと初めて出会った。パウンドは、日本美術研究家アーネスト・フェノロサが能について書き残

した遺稿の整理を未亡人に依頼されていたため、かねてより能に関する知識の提供者を探していた。伊藤は能の専門的知識をもたなかったため、当時ロンドンに在住していた郡虎彦と久米民十郎に声をかけ、6月にパウンドとイエーツに「能らしき踊り」を見せた¹⁶。郡虎彦の評伝を著した杉山正樹は、この時、郡と久米が二人で地謡をうたい、伊藤が仕舞めいた仕草で舞ったのであろうと推測している（杉山 1987：158-160）。また角田史郎は、久米民十郎が『羽衣』の天女の舞を見事に踊って見せ、英語の不得意な伊藤に代わって能について説明したと述べている（角田 1986：12）。

伊藤・郡・久米が見せた仕舞と謡は断片的で正式なものではなかったにせよ、本物の能を見たことのなかったパウンドにとって大きな刺激となった。伊藤は、夏の間パウンドの側にあってフェノロサの遺稿の整理と編集を手伝った。8月11日、パウンドはジョン・クインに、「伊藤は、これまでに会った日本人のうちで最も知性的だ」と告げている。（Wilhelm 1990：181）

4.2 ウィリアム・バトラー・イエーツ

パウンドは、当時、冬の間はアッシュトン・フォレストでアイルランドの作家、ウィリアム・バトラー・イエーツの助手を勤めていた（Ellmann 1949：215）。その共同生活を通じて、二人が芸術上のアイデアを交換し互いに刺激を与え合ったことは想像に難くない。

当時のイエーツは写実的な劇作に行き詰まりを感じていた。詩作の面では、すでに1900年頃から詩の朗読と朗唱の方法を研究し、朗唱の伴奏楽器として古代ギリシャのリラに似た12弦の楽器の製作を古楽研究家のアーノルド・ドルメチに依頼していたほどであった（Malins 1968：483-484）。そのような状況下、パウンドを通じて能の知識を得たことで、イエーツは自分の劇作に大きなヒントを得た。その結果1916年1～3月にかけて、仮面を用い朗唱しながら演じられる象徴的な舞踊劇『鷹の井戸』が創作されることになる。これについては、後に6章において論ずる。

4.3 チャールズ・リケッツ

舞台美術家のチャールズ・リケッツとチャールズ・シャノンが共同生活をしてきたケンジントンのスタジオは、毎週金曜日にイエーツやデュラックなど、さまざまな芸術家が入り出るサロンとなっていた（Birnbaum 1960：76；White 1976：53）。リケッツとシャノンは、日本通として知られ、葛飾北斎などを含む350枚以上もの浮世絵を収集していた。友人の一人であった大英博物館東洋部門の責任者ローレンス・ビニョンも、大英博物館の資料購入や鑑定にあたってリケッツの助言を受けていたという（Darracott 1980：136-138）。また彼らは、1910年以來ロンドンで公演を重ねていたバレエ・リュスに、絶大な賛辞を寄せていた（バックル 1983：266）。

舞台美術家としてのリケッツは、オスカー・ワイルドの『サロメ』の舞台美術と衣裳（1906年）を手掛けたことで知られる。浮世絵を通じて日本の芸術に興味を抱いていたリケッツは、

ビニョンを通じて当時ロンドンに留学中であった古筆了任と知り合い (Delaney 1990 : 157-158 ; Hatcher 1995 : 165), 牧野義雄, 野口米次郎らと交友して日本についての話を聞いた¹⁷。1900~1901年に川上音二郎と貞奴のロンドン公演を見る機会を得た際に, リケッツは貞奴の演技に対する賞賛と熱狂ぶりをその日記に書き残している (Lewis 1939 : 39-40, 60-62)。また1914年には, 彫刻家オーギュスト・ロダンのモデルとなったことで知られるマダム花子のロンドン公演にも2回足を運び, その演技を高く評価した (リケッツの日記: ブリティッシュ・ライブラリー Add. 58105)。さらに, 1911年には東京の新劇場 New Theatre のために『リア王』の舞台デザインを (Fletcher 1967 : 11, 22)¹⁸, 1919年には松竹のために『サロメ』の舞台デザインを委嘱された (Fletcher 1967 : 9)¹⁹。1911年の舞台デザインの委嘱にあたって, リケッツは日本向けのデザインに大きな意欲を示し, 「シェイクスピアらしさを損なわずに, 喜多川歌麿や鳥居清長の浮世絵に似たタッチ, ポーズ, パターンを用いた」 (Bottomley 1932 : 391) という。1916~1917年には, 画家ウォルター・シッカートの弟であり, 商用で日本に滞在していたオズワルド・シッカート (Sutton 1976 : 22) から, 日本の演劇に関する詳細な情報を手紙 (ブリティッシュ・ライブラリー Add. 58091) で受け取り, 同時に多数の役者の絵葉書を手に入れている。シッカートからの情報は, 能や歌舞伎の出し物の筋書きや登場人物, 衣裳, 所作, 個々の役者の特徴や出演状況, さらには能の謡と楽器の拍子・リズムを表す図式にまで及んでおり, 当時英語で出版されていた日本関係の書物の記述よりもずっと詳しいものであった²⁰。

リケッツの日記 (ブリティッシュ・ライブラリー Add. 58106) では, 1915年9月19日に伊藤と会い, ダルクローズ・シューレからベルリンを経てロンドンに脱出した話を伊藤から聞いたことが記録されている。

4.4 エドモンド・デュラック

エドモンド・デュラックは『アラビアン・ナイト』の挿絵画家として有名で, 東洋美術や東洋音楽にも大きな関心を抱いていた。1912年には, 当時ロンドンに滞在していた画家の牧野義雄と知り合い (牧野 1991 : 226), 漢字の書き方や日本の画法を牧野に学んだ (牧野 1940 : 162)。デュラックの絵には, 時々自署として「壽楽」と漢字で名が書き込まれている。デュラックが, 大英博物館東洋部門のビニョンとその助手アーサー・ウェイリーを描いた絵は, それぞれ写楽の浮世絵風 (Hatcher 1995 : Colour Plate 1), あるいは水墨画風 (White 1976 : 82) の描き方で, 東洋美術への傾倒ぶりをうかがうことができる。デュラックが伊藤を描いた絵は少なくとも2点あり, 1点は墨と毛筆を用いた水墨画風のもの (White 1976 : 81), もう1点は鎧を身に着けた姿の油絵²¹である。

4.5 アーサー・ラングドン・コバーン

アーサー・ラングドン・コバーンはアメリカの写真家で, 19世紀末以来流行していたジャポ

ニスムの影響下に写真を勉強し、浮世絵の構図や濃淡を意識した写真を撮った (Weaver 1986: 11-18)。また、カメラのレンズの前に三つの鏡を三角形に固定することにより、パウンドが率いる渦巻派 vorticism の前衛芸術運動に通ずる抽象写真、ヴォートグラフ vortograph を考案したことも知られている (ケイム 1972: 103-104)。1915年10月に鎧を着けた伊藤の写真撮影したほか、1916年4月には『鷹の井戸』の衣裳や仮面の写真を撮影した (ジョージ・イーストマン・ハウス国際写真映画博物館所蔵)。

5. 日本の舞踊によるリサイタル (1915年10月～1916年1月)

前章に挙げたような人物達のサークルの中であって、伊藤が、日本にいた時にはつまらないものとしか思っていなかった能に対する認識を新たにすることは想像に難くない。1915年11月2日のリケッツの日記 (ブリティッシュ・ライブラリー Add. 58106) には、「伊藤が来て衣裳の礼を述べ、日本の音楽、詩、舞踊について知的に語った……彼は、日本ではちっぽけな木造の伝統から逃げ出すことばかり望んでいたが、今は伝統を新しい光の下に捉え、むしろ、ただ無闇にヨーロッパを模倣することで日本の伝統が失われてしまうのではないかと心配している。日本にもすでに未来派の芸術家が現れたようだ」と記されている²²。

伊藤が礼を述べた「衣裳」とは、パウンドがジェームズ・ジョイスに宛てて10月23日に送った次の手紙に記されている衣裳のことと思われる。「伊藤道郎は来週 [10月25日(月)から始まる週]、本格的な衣裳で能の踊りを上演 [複数] する予定です。……デュラックとリケッツが再現した日本の大名の衣裳は、とても貴重なものです。私がこれまでに会ったおもしろい日本人は数少ないのですが、伊藤はその内の一人です。」(Read 1968: 58) 伊藤がモレル夫人に送った手紙 (日付なし: テキサス大学オースティン校ハリー・ランサム人文科学研究センター所蔵) によれば、この「上演」は10月28日、11月2日、11月9日の計3回、ケンジントンのメルバリー・ロードにある小演劇スタジオで行われた。この3回の舞踊上演が実際にどのようなものであったのか、その内容をうかがい知るための資料は残っていない。しかし、前述の手紙にある「日本の大名の衣裳」と思われるものは、1916年1月の伊藤のマーガレット・モリス劇場出演に関する記事の写真に見出すことができる。

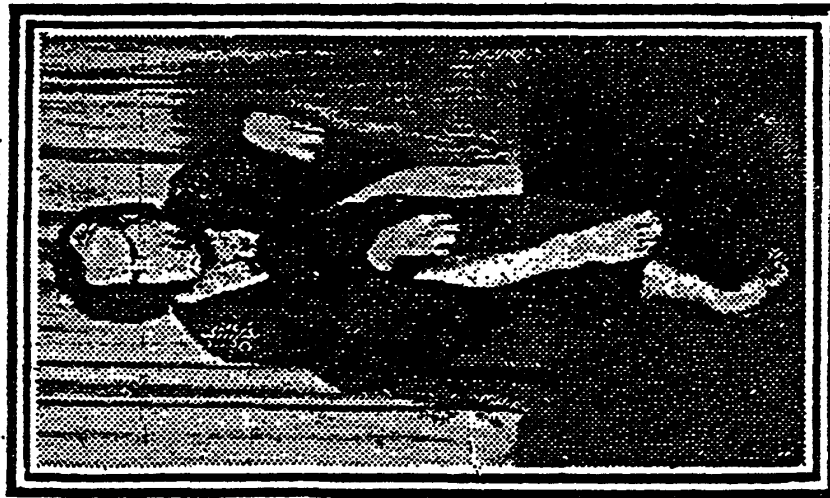
5.1 リサイタルの衣裳とキャラクター

1916年1月8日に伊藤がマーガレット・モリス劇場に出演したことを伝えるデイリー・ミラー紙の記事 (1月10日付) には、三種類の衣裳を着た伊藤の写真 (図版 2) が出ている²³。

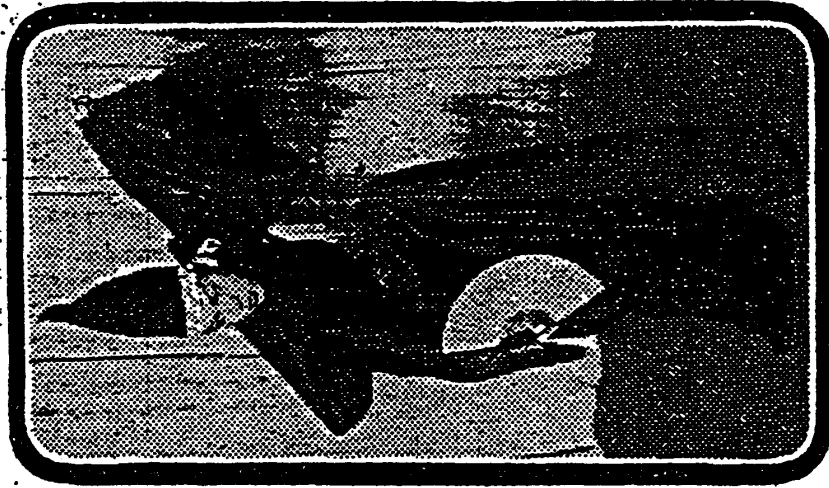
このうち、左側の「狐の踊り The fox dance」の写真に見られる狐の面は、別にコバーンの写真 (コールドウェル 1985: 47) により、デュラックの作であることが伝えられている。

中央の写真は「僧侶の踊り The priest's dance」と題されているが、烏帽子に長袴を着けているところからみて、これが、10月末のケンジントンでの上演のために作られた「大名の衣

ORIENTAL DANCES: THREE PERFORMANCES AT CHELSEA.



The fox dance.



The priest's dance.



Female demon dance.

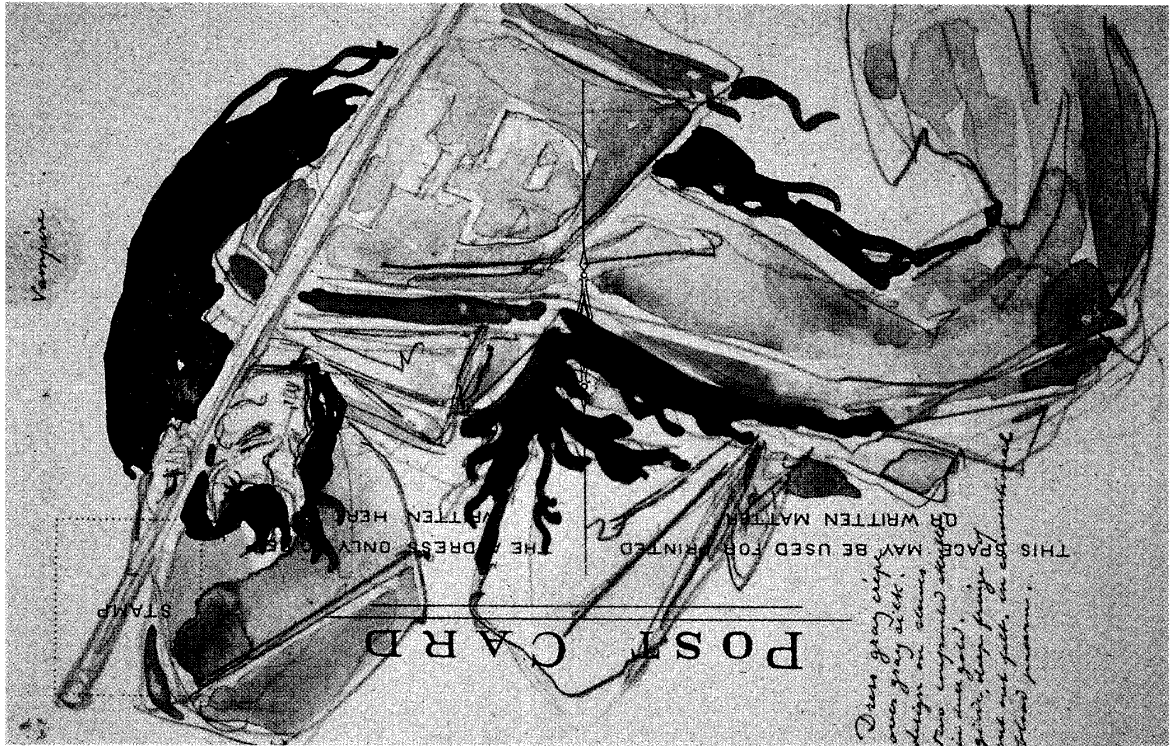
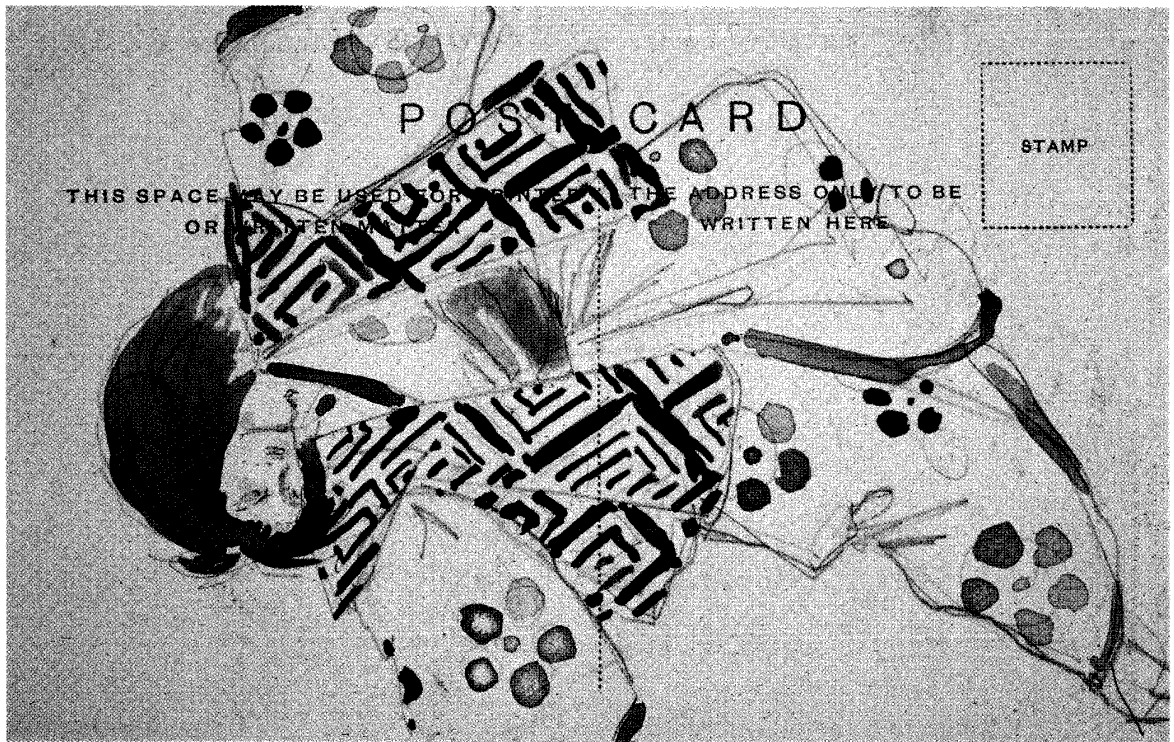
Michio Itow gave the first of three performances of Oriental dancing at the Margaret Morris Theatre on Saturday. He also sings the Japanese Fisher Song.—(*Daily Mirror* photographs.)

裳」と思われる。

右側の「鬼女の踊り Female demon dance」の衣装については、おそらく同一の衣装と思われるリケッツのデザイン画（**図版 3** 右）が、ロンドンの演劇博物館（S. 5170-1995）に所蔵されている。これは、当時日本に商用で滞在していたオズワルド・シッカートが、1916年2月16日付で日本から能や歌舞伎役者の絵はがきを大量にリケッツに送った（ブリティッシュ・ライブラリー Add. 58091）ことへの礼として、1916年3月頃²⁴ リケッツからシッカートにはがきを書いて送られたものである。その説明として、リケッツはもう一枚のはがき（ロンドン演劇博物館 S. 5172-1995）に、「ドイツから逃げてロンドンにやってきた若い日本人のために私がデザインした衣裳のスケッチを同封します」と記している。このデザイン画には衣裳の素材や模様に関する指示があり、「衣裳の色は鼠色、袖に向かい合った二つの髑髏の模様をくすんだ金色で入れ、帯は伝統的な手法で血をあらわすフェルトの縁飾りを付ける」と記されており、「吸血鬼 Vampire」と題されている。この衣裳の正式なデザイン画と思われるものは、オックスフォード大学のアシュモリアン博物館にある（#1933.13）。「魔女の踊り Witch Dance」と題され、模様はより丁寧に描かれ、角がついていることや髑髏の模様がはっきりと見える。伊藤道郎はニューヨークに移ってから「般若 Female damon dance」という似た題名の踊りを発表しており、そのストーリーを、「毎晩、村の赤子をさらいにくる鬼女が、ある晩赤子を見つけられず、北風に吹き飛ばされてしまう情景」と説明している（1916年12月6日リサイタル・プログラム：ニューヨーク公立図書館舞踊部門*MGZB）。この説明、そして先ほどの衣裳の特徴から、この衣裳に表されるキャラクターは人形浄瑠璃『奥州安達原』の鬼女岩手ではないかと考えられる²⁵。これは、鬼女岩手が孕み子の生血生肝を求めて妊婦の腹を掻き切るという凄惨な話で、これに基づく能や歌舞伎の舞台上、鬼女は小道具として打ち杖を持っている。リケッツの二つのデザイン画（ロンドン演劇博物館・アシュモリアン博物館）でも、いずれも手に長い棒状のものを持っているのが見てとれる。

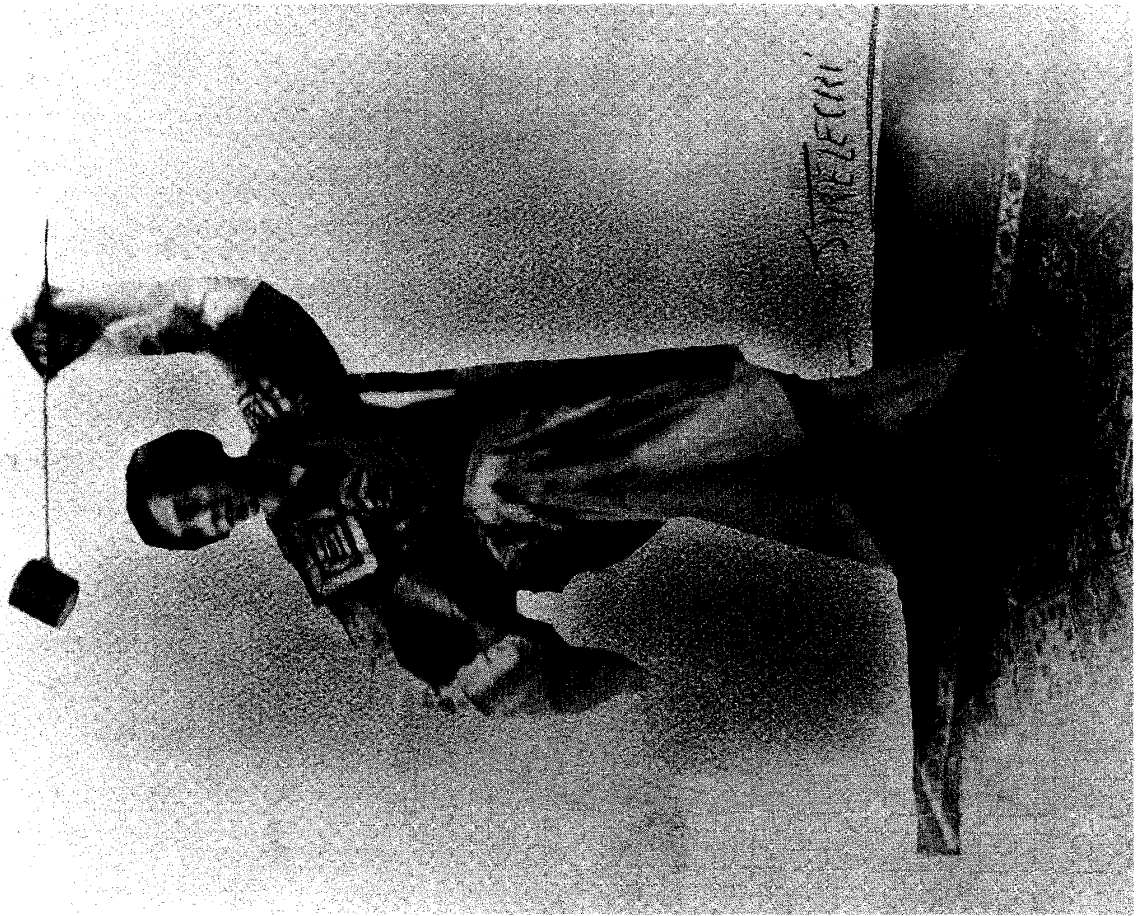
リケッツがはがきを書いてオズワルド・シッカートに送った衣裳デザイン画はもう1枚ある（**図版 3** 左）。この衣裳（ロンドン演劇博物館 S. 5171-1995）は新聞記事の写真には出ていないが、同時期に伊藤のためにリケッツがデザインしたものであることに間違いはない。この衣裳デザインは無題であるが、特徴的なのは赤い髪の毛、そして衣裳の模様である。これを『猩々』と題されたニューヨーク時代の伊藤の写真（ニューヨーク公立図書館舞踊部門所蔵*MGZE Itow, Michio 4 & 6：**図版 4**）と比べると、赤毛のかつらこそかぶっていないものの、模様から同じ衣裳であることがわかる。従って、この衣裳に表されるキャラクターは、能に取り上げられている中国の伝説上の酒の精「猩々」と考えられる。能の場合は赤毛のかつらに赤い装束で、酒の壺、柄杓、盃を小道具に用いる²⁶が、**図版 4**の写真で伊藤道郎も同じ小道具を手にしてしている。このように、デュラックやリケッツが1915年10月のケンジントンでのリサイタルのために準備し、さらに1916年1月にマーガレット・モリス劇場での出演に用いられた衣裳から、伊藤が日本の伝統芸能のキャラクターを取り上げたことが明瞭にわかる。

図版 3 リケッツがシッカートに送った伊藤のための衣裳デザイン



V & A Picture Library

図版4 ニューヨークにおける『狸々』の写真



Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts. Astor, Lenox and Tilden Foundations.

5.2 リサイタルで用いられた音楽

では、このような内容のリサイタルでどういう音楽が用いられたのであろうか。そのことを示唆する資料はまったく残っていないが、やはり音楽面でも日本的な要素が重んじられたことは充分推測される。さらに、ケンジントンのスタジオとモリス劇場が小さな会場であることから、伴奏が大きな編成（例えばオーケストラ）ではありえなかったことが推測される。

5.3 マーガレット・モリス劇場とモダン・ダンス

さて、伊藤は、どのような経緯でマーガレット・モリス劇場に出演することになったのだろうか？ 伊藤と同劇場を結ぶ線は二つある。

第一の線は、エズラ・パウンドである。イギリスの舞踊家マーガレット・モリスは、1915年から画家の J.D. ファーガソンと共にチェルシーにマーガレット・モリス・クラブを開き、自由な討論と独自の芸術創作の発表の場として提供していた。クラブの集まりは毎月3回で、7日は創作舞踊の上演、14日は自由討論、21日は社交の夕べであった。そこに顔を出していた芸術家の中にはエズラ・パウンドの名も見える (Morris 1969 : 33 ; Morris 1974 : 101-102) ため、パウンドが伊藤をマーガレット・モリス・クラブに紹介した可能性がある。

同様に、モリスと伊藤を結ぶ第二の線は、伊藤に質屋通いを教えたとされる (伊藤 1931a : 163) 画家のオーガスタス・ジョンである。彼もまたマーガレット・モリス・クラブに出入りした一人であった。興味深いことに、このクラブには、演出家主導型の演劇と仮面の使用を提唱した演出家、ゴードン・クレイグも出入りしていた。音楽家としては、ユージン・グーセンズやシビル・スコットが参加していた (Morris 1969 : 33 ; Morris 1974 : 102) が、後にニューヨークで伊藤がスコットの『鳥の踊り Bird Dance』²⁷ を何度かプログラムに取り上げているのは、マーガレット・モリス・クラブでの出会いが縁であったのかもしれない。

どのような経緯で知ることになったにせよ、舞踊家マーガレット・モリスは、伊藤にとって興味深い存在であったに違いない。モリス・スクールの紹介パンフレットには、次のような設立目的とメソッドが記されている。「私 [モリス] の指導システムは、レイモンド・ダンカン [イサドラ・ダンカンの兄]²⁸ が復元したギリシャ式体操と舞踊のメソッドに基づいています。…私は自らの舞踊で、これらの基礎的ポジションがきわめて自然で普遍的なものであることを証明しました。これは、ギリシャ人が描写した踊りのポーズの美と技量を再現するための唯一の方法です。…私の方法は古代のモデルを基本としていますが、単なる復元ではありません。これは、非常に自然なダンスの方法であり、現代の生活の一部となるべきものと確信しています。…また私は、自分で発明したダンス・ノーテーションを、是非実技と結びつけながら教えたいと思っています。」(ロンドン演劇博物館マーガレット・モリス資料) ダンカンの影響下に新しく展開されたモリスのダンス・メソッドと記譜法²⁹ は、明らかにイギリスのモダン・ダンスの萌芽を示すものであった。

現在、ロンドンの演劇博物館に残る資料からマーガレット・モリス劇場の公演内容を見ると、バッハ、ベートーヴェン、シューベルト、クープラン等の古典的な音楽のほか、ドビュッシー、ラヴェル、ダンディ、ストラヴィンスキー、プロコフィエフ、ラフマニノフ、リムスキー＝コルサコフ等の音楽をピアノ伴奏で用いたダンス作品が発表されている。モリスが協力者の画家ファーガソンと共にバレエ・リュスに共感していたことに加え、当時のオリエンタル・ブーム³⁰に合わせて、トルコの音楽によるトルコ・ダンス、ロシア民謡によるダンス、さらにストラヴィンスキーが日本の短歌のロシア語訳を歌詞として作曲した『三つの日本の抒情詩』への振付も行われた。このような中であって、伊藤の日本的な舞踊は歓迎されたに違いない。

6. イェーツの舞踊劇『鷹の井戸』(1916年4月)

前述のとおり、パウンドから能についての知識を得た劇作家イェーツは、1916年1月から3月にかけて、能の形式を取り入れた舞踊劇『鷹の井戸』を創作した。1916年4月2日の非公開試演と4月4日の公開上演の際には、伊藤道郎が鷹役で出演した。この作品については、すでに文学的、あるいは演劇的な観点からさまざまに議論されているため、ここでは、音楽に関してのみ簡単に触れることとする。

『鷹の井戸』では、登場人物3人(若者・老人・鷹)と楽器奏者3人が舞台上に現れる。登場人物のうち若者と老人は台詞を語り、鷹は台詞なしで踊りだけを踊る。3人の楽器奏者はそれぞれ竹製の笛、ツィター、ドラムとゴングを奏するほかに、台詞と朗唱を担当する。音楽を担当したデュラックは、この朗唱の節回しと器楽伴奏、及び鷹の舞踊の器楽伴奏を作曲した。この朗唱を作るに当たって、イェーツが以前から興味をもっていた詩の朗唱の方法はもちろんのこと、能の謡の方法が強く意識されたと思われる。3月22日付の久米民十郎からパウンドに宛てた手紙³¹には、久米が伊藤と共にデュラック宅で劇の勉強をしたと伝えられている(Kodama 1987: 9)ことから、二人がデュラックに何らかの示唆を与えた可能性はあろう。そして、初演に際して最も難しい課題となったのも、まさにこの楽器奏者たちによる朗唱と伴奏であったことが、イェーツの書簡にはっきりと記録されている(Wade 1954: 609-611)。

初演当時の楽譜は残っていない。1921年に台本(Yeats 1921)が出版される直前までデュラックは音楽に手直しを加え、改訂版の楽譜が台本の末尾に付録として出版された³²。初演から台本出版に至るまでの5年間に、音楽がどのように変えられたのかは不明である。但し、テキサス大学オースティン校ハリー・ランサム人文科学研究センターには、デュラックが1917年6月頃、ペリー・ノエルの著した能の研究書(Péri 1909)をもとに記した11ページにわたる詳細な自筆のノートが、改訂版の楽譜の印刷用浄書原稿、および初校校正とともに残っている。この事実は、デュラックが音楽の手直しに当たって、再び能を参考にしたことを示唆している。

『鷹の井戸』は、1918年7月2日に伊藤道郎の企画によりニューヨークでアメリカ初演され

た。この時、音楽はデュラックのものを用いず、当時ニューヨークに滞在中であった山田耕筈が新しく作曲した。この時に作られた自筆スケッチ、自筆譜（断片）、および筆写譜は、日本近代音楽館に現存している（遠山音楽財団附属図書館 1984：344）。従って、『鷹の井戸』について現存する最古の音楽は、アメリカ初演時に作曲された山田耕筈のものということになる。イェーツがデュラックに宛てて記した書簡によれば、台本出版の準備中、彼らはアメリカ初演で用いられた山田の音楽も載録しようと考え、伊藤に楽譜を送るよう連絡したと思われるが、入手までには至らなかった（Hobby 1981：116）。

7. 伊藤の日本的舞踊のキャラクターと音楽

1916年8月にニューヨークに渡った伊藤道郎は、1910年代の間、ニューヨークでもしばしば日本的舞踊をリサイタルで取り上げた。表2においては、伊藤道郎が踊った踊りを左から右に年代順に並べ、内容的に関連があると思われる踊りを同じ行に置き、特に近いと思われるものを⇒で結んだ。ここから読み取れることは、伊藤がロンドン時代からニューヨーク時代まで、繰り返し類似した内容の踊りを踊ったということである。

その典型的な例が「狐の踊り」で、1915年のコロシウム劇場出演から1916年8月にニューヨークに移ったのちも、伊藤は繰り返しこの踊りをプログラムに取り上げ、デュラックの面をつけて踊った。伊藤自身、ニューヨークでこの踊りの内容について、「夜の月に見惚れた狐が踊りだし、最後には死に至るまで踊り続ける」と説明している（1916年12月6日リサイタル・プログラム：ニューヨーク公立図書館舞踊部門*MGZB）。1918年4月のニューヨークでのリサイタルでは、当時アメリカ訪問中の山田耕筈と共演したが、その山田の自筆で「狐の踊り fox dance」と題された当時の楽譜が日本近代音楽館に残っている（山田耕筈文庫 Ms. 336）³³。これをホルストの『日本組曲』の4番目の曲「狼の踊り [原題は狐の踊り]」と比べると、細部は異なるものの基本の旋律は同じで、その旋律をホルストは9回、山田の楽譜では5回半繰り返していることがわかる。このことから、表2に⇒で示した通り、「狐の踊り」の音楽は（そしておそらくは振付も）、似た内容のものが保たれていったことが推測される。また同時に、前述の楽譜をニューヨークで山田耕筈に書かせたことは、伊藤道郎がニューヨークに行った時、ホルストの『日本組曲』の楽譜をもっていなかった、あるいは『日本組曲』の存在について知らなかったことの間接的証拠となるであろう。

次に横のつながりが見られるのは「漁師の歌」である。図版2の新聞記事にあるとおり、1916年1月のモリス劇場出演時には、「伊藤が『日本の漁師の歌』を歌った」と伝えられている。同様に、1916年12月にニューヨークのコメディ劇場に出演した折にも、プログラムには伊藤の歌による『日本の漁師の歌』がある。これらは、ホルストの『日本組曲』で前奏曲・間奏曲として入っていた「漁師の歌」と関係する可能性がある。

上記の2例に対して、他の踊りでは、イメージに合う音楽を見出すのに苦労した様子が見える。

表2 伊藤道郎の「日本的舞踊」の推移

1915年5月 ロンドン コロシアム劇場	1915年8月 ホルスト作曲【日本組曲】	1915年10月・11月 ケンジントンの小演劇ス タジオ 1916年1月 マーガレット・モリス劇場	1916年8月 新聞記事	1916年12月 1917年3月 ニューヨーク リサイタル	1917年8月 バレエ・アンティーム	1917年12月 ポストン リサイタル	1918年4月 ニューヨーク リサイタル
1. 松の緑の踊り	前奏曲：漁師の歌 1. 儀式風の踊り	⇒日本の漁師の歌 【伊藤の歌による】 僧侶の踊り 【リケッツ・デュラックに よる大名風の衣裳】	侍の踊り	⇒日本の漁師の歌 【伊藤の歌による】			
2. 座り舞	2. マリオネットの踊り 【ピナカートの音型】	カプリス	カプリス	カプリス/マリオネット 【台の上に座って踊る】 【ドリープの「ピナカー ト】】		⇒マリオネット/カプリス 【ドリープの「ピナカー ート】】	
3. 傘と扇をもつ日本女性	間奏曲：漁師の歌 3. 桜の木の下の踊り 【子守歌の旋律を使用】	日本の酒の精の童子	日本の酒の精の童子	狸々 【「くるみ割り人形」から アラビアの踊り】	狸々 【グリフェスの【狸々】】 【子守歌・千鳥の曲の旋律 を使用】	⇒狸々 【グリフェスの【狸々】】 【子守歌・千鳥の曲の旋 律を使用】	
4. 月明かりの狐	4. 狼の踊り 【もとの題は狐の踊り】	⇒狐の死の踊り	⇒狐の死の踊り	⇒狐の踊り 【デュラックによる仮 面】 般若/鬼女の踊り 【ラフマニノフの前奏曲】	⇒狐の踊り 【デュラックによる仮 面】	⇒狐の踊り 【デュラックによる仮 面】	⇒狐の踊り 【デュラックによる仮 面】 【山田耕筈の楽譜あり】

がえる。1916年12月にニューヨークで開いたリサイタルでは、多くの踊りの伴奏に西洋音楽を用いた。「マリオネットの踊り」にはドリーブのバレエ音楽『シルヴィア』からピチカート、「般若/鬼女の踊り」にはラフマニノフの二短調のプレリュード、そして「猩々」にはチャイコフスキーの『くるみ割り人形』の「アラビアの踊り」が用いられている。このうち、「マリオネットの踊り」ではドリーブの音楽がイメージに合ったようで、その後常にこの曲が用いられるようになった。この踊りは後にはピチカートと呼ばれ、弟子にも指導・伝授されている。反対に「般若/鬼女の踊り」のラフマニノフは合わなかったようで、その後この踊り自体がプログラムに取り上げられなくなった。また「猩々」のチャイコフスキーも同様で、伊藤は、アメリカの作曲家チャールズ・T・グリフェスに「子守歌」や「千鳥の曲」の旋律素材を与えて新しく曲を作り直してもらい、1917年8月以降はグリフェスが作曲した『猩々』を使うようになった。この曲でグリフェスが用いた子守歌の譜面（ニューヨーク公立図書館音楽部門 JPB82-49）とホルストが『日本組曲』の第3曲で用いている子守歌の譜面を比べると、引用されている旋律の音高もリズムも全く同じであることがわかる。このことから、二人の作曲家が伊藤道郎の歌う旋律をそれぞれ別に採譜したというより、伊藤が自分で書いた旋律の譜を持っていて、同じものを二人の作曲家に提示したのではないかと推測される。いずれにしてもグリフェスは、ホルストの『日本組曲』においてすでにまったく同じ旋律が用いられていることを、おそらく知らなかったであろう。

このようにしてみると、ホルストの『日本組曲』は、伊藤の踊りに実際に用いられることはなかったものの、その「日本的舞踊」の最初期の音楽を示唆している点で重要な存在であることがわかる。

結論

(1) 伊藤道郎の日本的な舞踊

伊藤道郎は1914年秋にロンドンの社交界で注目を浴びた後、努めて日本的な舞踊を公演で取り上げた。イサドラ・ダンカンやバレエ・リュス等、新しい舞踊の方向性に人々が注目し、その中に東洋的な要素が好んで取り上げられていた時期であったことは、伊藤の活動にとっての重要な背景となった。加えて、1915年夏にパウンドやその周辺人物たちとの交友が芽生えたことの意義は非常に大きい。彼らは美術のジャポニズムを通して東洋や日本の文化に興味をもち、特に能について積極的に勉強していた。彼らが示した能への感動は、西洋に向いていた伊藤の興味を日本の伝統芸能にも振り返らせ、その結果、伊藤は彼らの協力のもとに、日本の伝統芸能と西洋の要素を併せもつ舞踊を作り出した。日本的舞踊を生んだ共同関係は、さらに翌1916年にイエーツの『鷹の井戸』を生み出す土台となった。

(2) ホルストとの関係と『日本組曲』の位置づけ

以前から東洋的なものに興味を抱いていたホルストは、おそらくコロシム劇場出演中の伊藤と接触し、伊藤からいくつかの旋律を得て1915年夏に『日本組曲』を作曲した。この作品の場合、ホルストは伊藤から旋律を得ただけで、二人の協力関係の下に生み出されたものとは考え難い。

『日本組曲』が完成した頃、伊藤はパウンドらのサークルの中で日本の伝統芸能の要素を重視するようになり、ホルストに再度接触した形跡はない。おそらく伊藤は『日本組曲』の存在さえ知らなかったと思われる。もし知っていたとしても、パウンドらのサークルのメンバーは、日本的舞踊の伴奏にオーケストラを用いることには難色を示したであろう。

(3) 日本的舞踊に用いられた音楽

ロンドンからニューヨークに渡った後も、能・狂言・歌舞伎の要素は伊藤道郎の活動の中で大きな位置を占めていた。1910年代に伊藤が踊った演目を並べてみると、繰り返し同じ素材を取り上げながら、特に音楽の面で試行錯誤を重ねていったことがわかる。音楽的に満足できないため伴奏音楽が次々に変えられた踊りや、結局レパートリーからはずされた踊りがある中で、「狐の踊り」だけはかなり長期間同じ旋律に基づく音楽が用いられた。その点で、「狐の踊り」(後に「狼の踊り」と改題)を含む『日本組曲』は、伊藤の日本的舞踊で用いられた最も古い音楽と共通性をもつ例として、非常に興味深く重要な存在である。

(4) 東西の出会いと交流の一例としての意義

ここに挙げた事例は、西洋人が一方的に日本に憧れた例でもなく、また日本人が単に西洋の模倣をした例でもない。双方が互いの文化に関心と敬意を抱き、能を学んだ西洋人と、西洋における新しい舞踊の潮流を学ぼうとした日本人とが、互に通じる英語で意思疎通を図りながら企てた新しい芸術への模索である。伊藤道郎自身、これらの日本的舞踊は「日本的」ではあっても正統な日本文化ではないという意識から、帰国後これらについて言及することはなく、また弟子に伝授することもなかった³⁴。確かに、これは正統な伝統芸能の「引越公演」による交流ではない。しかし、個人的なレベルで行われた一時的な試みではあったにせよ、伊藤とパウンド・イェーツ・リケッツ・デュラックらが作り出したものは、東西の文化の直接的な交流の一例であり、舞踊・演劇・文学・音楽の各方面において新しい方向性へのヒントを与えたことは確かである。

注

- 1 伊藤がのちに指導した腕の動きによる10種のジェスチャー 10 gestures とダルクローズ・シューレの指導内容との関係については、Cowell-Shimazaki 1994を参照せよ。
- 2 この時の礼状と思われる伊藤からモレル夫人宛の手紙は、テキサス大学オースティン校ハリー・ランサム人文科学研究センターに現存している。モレル夫人の親切に感謝し、それに応えるためにもっと舞踊を勉強したいという意向を伝えるこの手紙には日付が書かれていないため、このパーティー出演の日付は特定できない。判明しているのは、モレル夫人が1914年11月にガーシントンの屋敷で木曜日のパーティーを再開したということである (Gathorne-Hardy 1963 : 276)。
- 3 伊藤の自伝 (伊藤 1931b : 215 ; 伊藤 1955 : 225) では、アスキスの前で踊ったパーティーはアスキスの誕生日を祝う目的のものであったと記されているが、これがアスキスの誕生日の当日 (9月12日)、またはその周辺であったとは考えられない。なぜならば、伊藤は9月11日に父からの送金を受け取ったばかりで、9月12日頃にはまだ経済的に困窮してはいなかったからである。
- 4 この時踊った曲目について、伊藤の自伝の記述は矛盾している。1931年には最初の日の曲目はショパンのワルツ、翌日も (『ラクメ』の衣裳を着けて) ショパンのワルツであったと述べているが、1955年には両日とも曲目が『ラクメ』であったとしている (伊藤 1931a : 166 ; 伊藤 1931b : 213 ; 伊藤 1955 : 224)。
- 5 デュラック研究家のコリン・ホワイトは、当時の演劇界に顔が効いたトーマス・ビーチャムがコロシウム劇場出演のための仲立ちとなった可能性があるとは指摘している (2000年7月10日、筆者との対談による)。
- 6 モレル夫人は多くの東洋風衣裳を所有していた (Gathorne-Hardy 1963 : 277)。
- 7 伊藤は、5月8日付でエズラ・パウンドに宛てて次のような文面の手紙を送っている。「今度の日曜日 [5月9日] の夜、お会いするのを楽しみにしています。10日からコロシウム劇場に出演するため、非常に忙しくしておりますので、7時に伺えなければ少し遅くなるとお考え下さい」 (Kodama 1987 : 8)
- 8 伊藤自身の回想には、「僕はジャパニーズ・ダンサーという看板なのだから日本的雰囲気をつくらなくてはいけない。総て創作舞踊でやった。狸々とか、狐の踊りをやった。烏帽子と長袴で踊ったこともあった」と記されている (伊藤 1955 : 225)。但し、この記述がコロシウム劇場での舞踊の内容を正確に反映しているかどうかはわからない。なぜならば、伊藤の自伝では、例えばパリでの1年の滞在 (千田 1985 : 169-171)、アスキスの誕生日 (注3参照)、モレル夫人のパーティーで踊ったダンスの音楽 (『ラクメ』またはショパン) (注4参照) について、時々記述に矛盾が見られるからである。
- 9 このメモ帳の発見と年代推定については、ホルスト財団のロザムンド・ストロードから教示を受けた。記して感謝する。
- 10 この筆跡は、伊藤が1915年5月にモレル夫人に送った2通の手紙、およびおそらく1915年10月にモレル夫人に送った1通の手紙 (いずれもテキサス大学オースティン校ハリー・ランサム人文科学研究センター所蔵) に見られる筆跡と一致する。
- 11 この住所は、注7に記したパウンド宛の手紙 (5月8日付)、及び注9に記した5月6日と5月12日付のモレル夫人宛の手紙に書かれた住所と同じである。
- 12 ホルストは以前から東洋的なものに強い関心をもっていた。同様に東洋風の旋律に基づいて作曲された作品に組曲『ベニ・モーラ』(1910年)がある。この作品は、1909年にロンドンのあるダンサーからの依頼で作曲した『オリエンタル・ダンス』が上演できなくなったので、翌年に手を加えて作られたもので、アルジェリアで休暇を過ごした時に書き留めた旋律が用いられている (Short 1990 : 84, 86)。

- 13 第4曲が「狼の踊り」とされている最も早い記録は、1920年9月19日の演奏会の際の記録である。この情報は、ロザムンド・ストロードから得た。記して感謝する。
- 14 この手紙についての情報は、ロザムンド・ストロードから得た。記して感謝する。
- 15 初演に関する情報はロザムンド・ストロードから得た。記して感謝する。尚、ホルストの作品主題目録 (Holst 1974:123) と資料目録 (Short 1974:65) に記された初演の情報 (1916年、ロシアム劇場) は間違っている。
- 16 郡は5月末にイタリア旅行からロンドンに戻った (杉山 1987:157)。また、伊藤は5月22日にロシアム劇場出演を終えた後、5月28日にはモレル夫人のオックスフォードの別荘で休養中とのながきを書き (千田 1985:185)、その後ロンドンに戻った。この状況から見て、彼らが能を演じて見せたのは6月のことと推測される。
- 17 1914年と1915年のリケッツの日記 (ブリティッシュ・ライブラリー Add. 58105, Add. 58106) には、牧野や野口と会った記録が散見される。
- 18 この舞台デザイン委嘱について、日本で言及されている資料は未だ見当たらない。『リア王』は、翻案が『闇と光』の題名で1902年に京都演劇改良会によって、『リア王』の題名では1919年に近代劇協会によって日本初演された (大笹 1985:226, 475)。1911年当時、「新劇場 New Theatre」という名称が実際にどの劇場を指しているのかを含め、追跡調査を要する。
- 19 1919年にロンドンを訪れた松竹派遣の市川猿之助 [後の市川猿翁] や松居松葉との合意による契約と推測される。1919年8月4日のリケッツの日記には、「東京の松竹から提案された上演のために、今『サロメ』のデザインを作り直している」と記されている (Lewis 1939:319)。同じ頃、8月10日に松居松葉はロンドンで「倫敦に帰ると、英国の俳優、画家、興行主などの往復で、無論一瞬の自分の時をももち得なかった」と記している (松居 1926:38)。但し、リケッツがニューヨーク経由で東京に送った『サロメ』のデザイン画は、ニューヨークの税関で消失した (Bottomley 1932:381)。尚、このロンドン訪問の際、市川猿之助 [後の市川猿翁] はバレエ・リュスの舞台に感銘を受け、帰国後、1921年にバレエの技巧や群舞を取り入れた新舞踊『虫』を発表して、大きな反響を呼んだ (市川 1964:368-369, 373)。
- 20 その後、オズワルド・シッカートの手紙の記述の一部は、ウェイリーが能の英訳を出版するにあたって、日本からの舞台上演に関する情報として付録に付け加えられた (Waley 1921:306-315)。
- 21 White 1976:86に言及されているが、実物は現在行方不明である。
- 22 この他に、リケッツの日記 (ブリティッシュ・ライブラリー Add. 58107) では1916年2月11日と1916年3月3日に、伊藤と会ったことが記されている。
- 23 この新聞記事の存在については、明治大学大学院博士課程の東條愛氏から教示を受けた。記して感謝する。
- 24 シッカートは、4月3日付の手紙でデザイン画への礼を述べている (ブリティッシュ・ライブラリー Add. 58091) ため、デザイン画が送られたのは3月頃と推測される。
- 25 髑髏模様は、鬼女岩手が黒塚で追剥強盗をし、旅人に一夜の宿を提供しては血を吸っていたという残酷さを表すものである。リケッツのデザインと同様、二世市川猿之助 [後の初世市川猿翁] は金剛流宗家金剛巖の意見のもと、1925年11月東京劇場の『黒塚』初演の際に髑髏模様の衣裳を用いた。但し、リケッツのデザインの方が時期的に10年も早いことは注目に値する。キャラクターの照合については、日本大学大学院博士課程の石田久美子氏より情報の提供と貴重な示唆を受けた。記して感謝する。
- 26 キャラクターの照合に関しては、日本大学大学院博士課程の石田久美子氏より貴重な情報と示唆を受けた。記して感謝する。
- 27 この作品はスコットの作品目録 (Sampsel 2000) に載っておらず、楽譜は失われたものと推測される。但し、ニューヨークで上演時の写真が残っており、伊藤と共演者テュール・リンダールは、共に『鷹の井戸』の鷹に似た被り物と翼を着けている (*The Sketch* September 19. 1917, Supplement p. 6)。

- 28 伊藤がモリス劇場に出演した1月8日の夜には、画家の藤田嗣治が戦火を逃れてパリからロンドンに到着した。藤田は到着後4ヶ月間、久米民十郎と生活を共にしており、その間に伊藤と知り合ったと推測される(塚本・加藤 1987:37;千葉県史料研究財団 2000:295;藤田の渡英日時については、塚本庸氏より貴重な示唆を受けた。記して感謝する)。藤田はパリ在住中に川島理一郎と共にレイモンド・ダンカンのアカデミアに弟子入りし、ギリシャ風の服装でギリシャ風のダンスを踊っていた(海野 1995:19-20)というから、伊藤は藤田からもレイモンド・ダンカンのメソッドについての情報を得た可能性がある。
- 29 モリスはこの紹介文を1914年に書いている。興味深いことに、ルドルフ・ラバンが有名なラバノーテーション(ダンス記譜法)の考案を始めたのも1910年代前半であり(海野 1999:74)、モリスの著書 *The Notation of Movement* (London: K.Paul, Trench, Trubner & Co., 1928) とラバンの著書 *Schrifttanz* (Wien: Universal Edition, 1928) は偶然にも同じ年に出版されている。
- 30 マーガレット・モリスよりも少し前にロンドンを席卷したダンサーとして、『サロメの幻想』を踊ったモード・アランがいる。アランは、ごくわずかな胸当てのほかは真珠だけで上半身を飾り、1908年にロンドンの舞台に登場して注目を集めた。その衣裳の故に反道徳的という批判を受けたアランは、批判打開のために第二の「東洋的」作品を準備した。それは、エジプトを舞台とした『カンマ Khamma』で、音楽はドビュッシーに、舞台装置と衣裳はデュラックに委嘱していたが、上演には至らなかった(White 1976:53-54;Cherniavsky 1991:201-203)。尚、リケッツは、1919年におそらく松竹派遣の市川猿之助や松居松葉らから見せられた写真で、「日本のサロメ」がアランと同様の真珠の髪飾りを着けていることを、日記に特に書き残している(Lewis 1939:319)。
- 31 久米とパウンドの交友は、久米が関東大震災で没するまで続いた(角田 1986:12-13)。久米は、パウンドの率いる渦巻派の影響の認められる油彩画を残している(五十殿 1998:85-86)。久米とイエーツとの関係についてはこれまで全く言及されていないが、イエーツが降霊術やオカルトに興味を抱いていたこと(成 1999:93-96)を考えると、久米が1920年に自らを霊媒派と称したこと(五十殿 1998:85-87)は興味深い符合である。
- 32 この情報は、コリン・ホワイトから得た。記して感謝する。
- 33 この楽譜は、『山田耕筰作品資料目録』に山田の作品の楽譜資料として記載されている(遠山音楽財団付属図書館 1984:291)が、音楽自体は山田の作曲ではない。
- 34 この情報は、伊藤道郎の姪であり直弟子でもある古荘妙子氏から得た。記して感謝する。

参考文献

- Birnbaum, Martin :
1960 *The Last Romantic*. New York : Twayne Publishers.
- Bottomley, Gordon :
1932 "Charles Ricketts R.A." *Theatre Arts Monthly* 16, 377-395.
- Buckle, Richard (リチャード, バックル) :
1979 *Diaghilev*. London : Weidenfeld & Nicolson. 鈴木晶 (訳) 『ディアギレフ ロシア・バレエ団とその時代』上巻, 東京 : リプロポート, 1983.
- Caldwell, Helen (コールドウェル, ヘレン) :
1977 *Michio Ito. The Dancer and His Dances*. Berkeley-Los Angeles-London : University of California Press. 中川鋭之助 (訳) 『伊藤道郎 人と芸術』東京 : 早川書房, 1985.
- Cherniavsky, Felix :
1991 *The Salome Dancer. The Life and Time of Maud Allan*. Toronto : McClelland & Stewart.
- 千葉県史料研究財団 (編) :
2000 『千葉県史編纂資料 千葉県近現代史部会調査報告書 文学・美術関係資料目録』千葉 : 千葉県
- Cowell, Mary-Jean ; Shimazaki, Satoru :
1994 "East and West in the Work of Michio Ito" *Dance Research Journal* 26/2 (Fall 1994), 11-23.
- Darracott, Joseph :
1980 *The World of Charles Ricketts*. London : Cameron & Tayleur ; New York : Methuen.
- Delaney, J.G.P. :
1990 *Charles Ricketts. A Biography*. Oxford : Clarendon Press.
- Ellmann, Richard :
1949 *Yeats. The Man and the Masks*. London : Macmillan.
- Fletcher, Ifan Kyrle :
1967 "Charles Ricketts and the Theatre" *Theatre Notebook* 22/1, 6-23.
- 藤田, 富士男 :
1992 『伊藤道郎・世界を舞う——太陽の劇場をめざして』東京 : 武蔵野書房
- 藤田, 嗣治 :
1936 「故郡虎彦君」 山内秀夫 (編) 『郡虎彦全集』別冊 東京 : 創元社, 127-129.
- Gathorne-Hardy, Robert (ed.) :
1963 *Ottoline. The Early Memoirs of Lady Ottoline Morrell*. London : Faber and Faber.
- Hatcher, John :
1995 *Laurence Binyon. Poet, Scholar of East and West*. Oxford : Clarendon Press.
- Hobby, Diana Poteat :
1981 *William Butler Yeats and Edmund Dulac. A Correspondence : 1916-1938*. Ph.D. Dissertation, Rice University.
- Holst, Imogen :
1974 *A Thematic Catalogue of Gustav Holst's Music*. London : Faber Music.
1979 "Introductory Note" *Gustav Holst. The Planets arranged for two pianos by the composer*. London : Faber Music.

市川, 猿之助 :

1964 『猿翁』東京：東京書房

伊藤, 道郎 :

1931a 「黒い自叙伝(2)」『婦人公論』昭和6年7月号, 157-166.

1931b 「黒い自叙伝(3)」『婦人公論』昭和6年8月号, 212-221.

1955 「世界に踊る」『芸術新潮』昭和30年7月号, 216-227.

Keim, Jean-A. (ケイム, ジャン・A) :

1970 *Histoire de la Photographie*. Collection Que sais-je? No. 1417, Paris : Presses Universitaires de France ; 門田光博 訳『写真の歴史』文庫クセジュ 509, 東京：白水社, 1972.

Kodama, Sanehide (ed.) :

1987 *Ezra Pound and Japan. Letters & Essays*. Redding Ridge, CT : Black Swan Books.

Lewis, Cecil (ed.) :

1939 *Self-Portrait taken from the Letters & Journals of Charles Ricketts, R.A.* London : Peter Davies.

Malins, Edward :

1968 “Yeats and Music” Liam Miller (ed.) *The Dolmen Press Yeats Centenary Papers 1965*. Dublin : The Dolmen Press; London : Oxford University Press ; Chester Spring, PA : Dufour Editions, 481-508.

Markino, Yoshio (牧野, 義雄) :

1910 *A Japanese Artist in London*. London : Chatto & Windus ; 恒松郁生 (訳)『霧のロンドン 日本人画家滞英記』東京：サイマル出版会, 1991.

1940 『滞英四十年今昔物語』東京：改造社

松居, 松葉 :

1926 『続劇壇今昔』東京：中央美術社

Morris, Margaret :

1969 *My Life in Movement*. London : Peter Owen.

1974 *The Art of J.D. Fergusson. A Biased Biography*. Glasgow-London : Blackie.

五十殿 (おむか), 利治 :

1998 『大正期新興美術運動の研究』改訂版 東京：スカイドア

大笹, 吉雄 :

1985 『日本現代演劇史 明治・大正篇』東京：白水社

Péri, Noël (ペリー, ノエル) :

1909 *Études sur le Drame Lyrique Japonais*. Hanoi : Imprimerie d'Extrême-Orient. 能楽会 (訳)「能の研究」『能楽』11/1, 附録 1-72, 1913.

1944 *Le Nô*. Tokyo : Maison Franco-Japonaise. 井畔武明 (訳)『ノエル・ペリー 能』東京：桜楓社, 1975.

Read, Forrest (ed.) :

1968 *Pound-Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*. London : Faber and Faber.

Sampsel, Laurie J. :

2000 *Cyril Scott. A Bio-bibliography*. West Port, CT-London : Greenwood press.

千田, 是也 :

1985 「あとがき——夢と現実」ヘレン・コールドウェル『伊藤道郎 人と芸術』東京：早川書房, 1985, 137-189.

Short, Michael :

1974 *Gustav Holst. A Centenary Documentation*. London-New York-Sydney-Toronto : White

Lion Publishers.

1990 *Gustav Holst. The Man and his Music.* Oxford-New York : Oxford University Press.

杉山, 正樹 :

1987 『郡虎彦 その夢と生涯』東京 : 岩波書店

成, 恵卿 (Sung, Hae-Kyung) :

1999 『西洋の夢幻能——イエイツとパウンド』東京 : 河出書房新社

Sutton, Denys :

1976 *Walter Sickert. A Biography.* London : Michael Joseph.

東條, 愛 :

1998 「ロンドンの伊藤道郎」『大正演劇研究』7, 74-91.

遠山音楽財団付属図書館 (編) :

1984 『山田耕筰作品資料目録』東京 : 遠山音楽財団付属図書館

塚本, 庸 ; 加藤, 時男

1987 「藤田嗣治書簡 (妻とみ宛) ——パリ留学時代初期の嗣治——」『千葉県の歴史』33, 30-40.

角田, 史郎 :

1986 「パウンドと久米民十郎の交友」福田陸太郎・安川昱 (編) 『エズラ・パウンド研究』京都 : 山口書店, 11-15.

海野, 弘 :

1995 「1920年代のモードと舞踊」資生堂 (編) 『1920年代の巴里より 川島理一郎, ゴンチャロウヴァ, ラリオーフ』東京 : 資生堂, 19-22.

1999 『モダンダンスの歴史』東京 : 新書館

Wade, Allan (ed.) :

1954 *The Letters of W.B. Yeats.* London : Rupert Hart-Davis.

Waley, Arthur :

1921 *The Nō Plays of Japan.* London : George Allen and Unwin.

Weaver, Mike :

1986 *Alvin Langdon Coburn. Symbolist Photographer 1882-1966. Beyond the Craft.* New York : Aperture Foundation.

White, Colin :

1976 *Edmund Dulac.* New York : Charles Scribner's Sons.

Wilhelm, J.J. :

1990 *Ezra Pound in London and Paris 1908-1925.* University Park-London : The Pennsylvania State University Press.

Yeats, William Butler :

1921 *Four Plays for Dancers.* New York : Macmillan.

山田, 耕筰 :

1956 「ミチオ・イトウのプロファイル」伊藤道郎『美しくなる教室』東京 : 宝文館, 1-3.

注記したほか, 資料収集にあたって, Gerald Ito (伊藤道郎次男), 古荘妙子 (ミチオ・イトウ同門会), 館純一郎 (千田是也資料) の各氏 (敬称略) に大変お世話になりました。記して厚く御礼申し上げます。

(平成12~13年度 文部省科学研究費 基盤研究(C) による研究)