



平成 20－24 年度 文部科学省 私立大学戦略的研究基盤形成支援事業
バレエ教育現場との連携による日本におけるバレエ教育システムに関する研究

公開講座「日本バレエの創成期を語る—日本におけるバレエ教育の成立と変遷」

報告書

学校法人 東成学園
昭和音楽大学舞台芸術センター バレエ研究所

平成 20 – 24 年度
文部科学省 私立大学戦略的研究基盤形成支援事業
バレエ教育現場との連携による日本におけるバレエ教育システムに関する研究

公開講座「日本バレエの創成期を語る—日本におけるバレエ教育の成立と変遷」
報告書

ごあいさつ

昭和音楽大学舞台芸術センター バレエ研究所は、日本のバレエ教育に関する調査研究を目的として 2006 年に設立されました。国内唯一の大学附属バレエ研究機関として、わが国のバレエを取り巻く環境を整備し更なる発展を側面から支えるべく、広い視野で研究を推進していきたいと考えております。

文部科学省私立大学戦略的研究基盤形成支援事業（平成 20～24 年度）「バレエ教育現場との連携による日本におけるバレエ教育システムに関する研究」においては、アーカイブ研究グループとして、日本のバレエ文化に関する基礎情報の収集・整備に取り組んでおります。一貫した歴史的視点を獲得する方策として、日本におけるバレエ公演プログラム類を収集し体系的にデータベース化することに着手し、またこれを補完するべく日本バレエ史を担ってきた先達を迎えた公開講座シリーズを開催してまいりました。資料のみではわからない日本のバレエ文化の成り立ちや変遷について、それぞれの講師の方々のお立場から実際に見て感じた日本のバレエの創成期を熱く語っていただき、ここに全 7 回の口述記録をまとめました。ご一読いただき、系譜や足跡をたどりながらその時代に想いを巡らせていただければ幸に存じます。

イギリスバレエの生みの親と称されるニネット・ド・ヴァロワ女史に「過去に敬意を払い、未来への使者となり、しかし現在に集中し専念する」という言葉がありますが、過去を振り返り学術的にも整備することが、日本バレエの発展につながり、現在のバレエ関係各位を取り巻く教育環境充実に向けても一助となりますことを願っております。

最後にこの場をお借りしまして、日頃よりバレエ研究所の活動にあたたかいご理解とご支援を賜っております多くの皆様に感謝申し上げるとともに、公開講座シリーズにご協力いただきました関係者の皆様に心より御礼申し上げます。

昭和音楽大学舞台芸術センター バレエ研究所
所長 小山 久美

平成 20 － 24 年度 文部科学省 私立大学戦略的研究基盤形成支援事業
バレエ教育現場との連携による日本におけるバレエ教育システムに関する研究

公開講座「日本バレエの創成期を語る－日本におけるバレエ教育の成立と変遷」報告書

目 次

ごあいさつ

公開講座「日本バレエの創成期を語る－日本におけるバレエ教育の成立と変遷」について
.....4

《 第 1 回 》 牧阿佐美（新国立劇場バレエ研修所所長）8

《 第 2 回 》 石井清子（東京シティ・バレエ団評議員）28

《 第 3 回 》 薄井憲二（日本バレエ協会会長）48

《 第 4 回 》 雜賀淑子（サイガ・バレエ主宰）64

《 第 5 回 》 大竹みか（貝谷八百子バレエ団代表理事 コデマリスタジオ主宰）84

《 第 6 回 》 関 直人（井上バレエ団芸術監督）102

《 第 7 回 》 アベ・チエ（チャイコフスキー記念東京バレエ団 元プリマ・バレリーナ）120

索引140

年表143

略図144

公開講座「日本バレエの創成期を語る—日本におけるバレエ教育の成立と変遷」について

1. 公開講座の目的

昭和音楽大学舞台芸術センターバレエ研究所では、文部科学省「私立大学戦略的研究基盤形成支援事業」の補助を受けて、『バレエ教育現場との連携による 日本におけるバレエ教育システムに関する研究』を、平成 20-24 年度の 5 年間で実施している。研究は、「教育方法研究開発グループ」「バレエ環境研究グループ」「国際交流研究グループ」「アーカイブ研究グループ」の 4 つのグループに分かれて行われ、様々な視点から日本のバレエ教育、バレエ文化等を多面的に研究し、将来的には日本に適したバレエ教育を提案したいと計画している。

そのグループの一つである「アーカイブ研究グループ」では、舞踊評論家・山野博大氏からご所蔵の舞踊公演プログラム・コレクション約 1 万点の寄贈を受け、「バレエ情報総合データベース」を構築すべく、情報の整理、研究を継続している。主として第二次世界大戦後に収集された、貴重な一次資料となるプログラム類を用いることで、日本のバレエ公演に関する詳細な情報が総合されたデータベースとなる予定である。

その研究と並行して、紙媒体に残された文字資料などからは研究し難い、その時代を実際に生きた人々が語るオーラルヒストリーを取り上げることで、日本バレエの創成期におけるバレエ教育の成立と変遷を実証的に検証し、後世に記録として残すことを目的として実施されたのが、全 7 回にわたる公開講座《日本バレエの創成期を語る—日本におけるバレエ教育の成立と変遷》である。

公開講座は、バレエ研究所関係者だけでなく昭和音楽大学および昭和音楽大学短期大学部でバレエを学ぶ学生や、一般のバレエ教師、バレエ愛好家、バレエ批評家などにも公開することによって、研究効果を広く教育、社会に還元することを目指した。そのために、公開講座への参加をチラシ配布やバレエ誌等への情報掲載を通じて幅広く呼びかけた。平日夕方の開催であったため、参加者はそれほど多くはなかったものの、バレエ教育やバレエ文化に対する高い意識や広範な知識を有する参加者が多く、毎回実施したアンケートからは、公開講座の内容に関して高い満足を得、また、このような研究成果の公開の場を求めていることが確認された。

また、第 5 回目からは当日会場に来られない方でもその模様がみられるように、Ustream によりインターネット配信することで、全国どこからでもアクセスできる体制を整えた。そして、この報告書を作成することで、全 7 回に及ぶ公開講座の内容を総括し、今後の日本のバレエ研究に資するべく、広く公開、発信することとした。

2. 公開講座の実施概要

公開講座は、毎回一名のバレエ関係者をゲスト講師として招聘し、お話を伺う形式をとった。ゲスト講師の招聘に当たっては、日本バレエの系譜を明らかにするため、日本バレエの黎明期に創設された主たるバレエ学校、バレエ団に関わられた方々から、広くお話を伺うことができるよ

うに、山野博大氏にアドバイザーとなっていました。山野氏との打ち合わせを重ね、また、招聘にご協力いただくことで、全 7 回の招聘ゲストが以下のように決定し、以下の日時と場所で開催された。

《 第 1 回 》 講師：牧阿佐美（新国立劇場バレエ研修所所長）

日時： 平成 23 年 9 月 27 日（火） 会場：昭和音楽大学北校舎 5 階 ラ・サーラ・スカラ

《 第 2 回 》 講師：石井清子（東京シティ・バレエ団評議員）

日時： 平成 23 年 10 月 11 日（火） 会場：昭和音楽大学北校舎 5 階 ラ・サーラ・スカラ

《 第 3 回 》 講師：薄井憲二（日本バレエ協会会長）

日時： 平成 23 年 11 月 8 日（火） 会場：昭和音楽大学北校舎 5 階 ラ・サーラ・スカラ

《 第 4 回 》 講師：雑賀淑子（サイガ・バレエ主宰）

日時： 平成 23 年 11 月 14 日（月） 会場：昭和音楽大学北校舎 5 階 ラ・サーラ・スカラ

《 第 5 回 》 講師：大竹みか（貝谷バレエ団代表理事、コデマリスタジオ主宰）

日時： 平成 23 年 11 月 30 日（水） 会場：昭和音楽大学南校舎 1 階 第一会議室

《 第 6 回 》 講師：関 直人（井上バレエ団芸術監督）

日時： 平成 23 年 12 月 19 日（月） 会場：昭和音楽大学南校舎 1 階 第一会議室

《 第 7 回 》 講師：アベ チエ（チャイコフスキイ記念東京バレエ団 元プリマ・バレリーナ）

日時： 平成 24 年 1 月 23 日（月） 会場：昭和音楽大学南校舎 3 階 A311 教室

公開講座当日には、毎回資料として年表を作成し、参加者に配布した。年表は三つの欄に分けられ、1) 日本バレエ界の主な出来事、2) 各招聘講師が関わられたバレエ学校の創設やバレエ団の主たる公演など、3) 各招聘講師が受けた教育や出演した公演などが、通時的に一覧できるようにした。その際に参考資料としたのは、主に以下の書籍である。

- ・ 牧阿佐美『バレエに育てられて』新書館、2009 年
- ・ 石井清子『踊りに心を紡いで』 ウィズダム出版、2007 年
- ・ 薄井憲二『生誕 100 周年記念誌 牧神一或いは東勇作一』 東勇作同門会・東博子、東広告製版、2010 年
- ・ ダンスマガジン編『日本バレエ史 スターが語る私の歩んだ道』 新書館、2001 年
- ・ 文園社編『日本のバレリーナ 日本バレエ史を創ってきた人たち』 文園社、2002 年

- ・日本洋舞史研究会編『日本洋舞史年表』I～VI、日本芸術文化振興会 新国立劇場情報センター、2003-2009（これらはHPでも公開している）

公開講座の進行は、毎回、山野博大氏にも加わっていただき、小山久美（バレエ研究所所長、昭和音楽大学教授）、稻田奈緒美（昭和音楽大学准教授）が務め、講師の方々にお借りした舞台映像や舞台写真等をスクリーンに投影しながら行われた。写真、映像については、講師が執筆された書籍から一部お借りしたほか、講師が所蔵する私的な写真等も拝借した。また、新国立劇場、貝谷バレエ団からも資料をお借りした。関係各位にこの場をお借りして感謝を述べたい。

3. 報告書の概要

この報告書の刊行にあたっては、全7回の公開講座の記録を文章化したうえで、若干の校正、編集を加えた。編集にあたっては、現在では人権上の配慮などから使用されない言葉、名称などもあるが、当時の社会状況を知るうえで必要と考えられるものは残した。しかし、それらの言葉の容認や強調をするものではないことを付記しておく。

掲載は公開講座の開催順に従っている。各回の冒頭に、それぞれの講師のお写真と略歴を掲げ、読者の理解を助けるため、内容にかかわる写真を掲載した。掲載された写真のほとんどは、公開講座の際に紹介されたものである。また、各講師のお話にててくる、国内外の著名な舞踊家、主要なバレエ作品などについて、必要と思われるものは簡単な脚注を各ページに加えた。

巻末には、7名の講師の方々の年表を一枚にまとめて折り込んだ。それぞれの講師が、いつ、どこで、誰からバレエの教育を受け、どのような公演や作品に出演して舞踊家として活躍し、また、教師、振付家、評論家等となって日本バレエ界の発展に寄与してきたのか、その経過が一望できるように心がけた。年表には日本バレエ界の主な出来事の欄も設けており、それぞれの時代関係が容易に理解できるように配慮してある。なお、年表に記された事項は、紙面の都合上、主要なもののみを取り上げていることをお断りしておく。

さらに、7名の講師の方々が学んだバレエ学校、バレエ団、教えを受けた外国人バレエ教師や留学先などを系統図のようにあらわすことで、教育の流れやバレエ団の変遷が一望できる図表も作成した。この図表を辿ることで、各講師と主たるバレエ学校、バレエ団等が、どのようにバレエを海外から移入し、誰に学び、影響を受けながら発展したかが理解できるだろう。また、索引を付して検索が容易に行えるようにした。

編集にあたっては、安藤絵美子さんに多くの作業を委託し、また、押切郁美さん、堀美佳さんにご協力いただいた。この場をお借りして感謝を表したい。

4. ゲスト講師のお話について

各回のゲスト講師7名の方々には、それぞれが受けられたバレエ教育、バレエのレッスンの様子、バレエ・メソッド、公演活動、上演作品等について、幼少期から現在まで、大まかに時代を追いながら話していただいた。

その際、バレエを始める前後の幼少期の思い出として、多くの方が言及されたのが、第二次世界大戦である。ある方は疎開し、ある方は東京大空襲の爆撃を潜り抜け、軍需工場に動員され、あるいは、徴兵されて戦後はシベリアで抑留生活を送られるというように、それぞれに辛酸を嘗め、深い傷跡を心身に残された。その時代を生き抜かれた逞しさ、忍耐強さがあればこそ、戦後、一気に花開いた日本のバレエ文化の担い手となり、様々な困難に打ち克ちながら、日本のバレエ界を発展させる牽引役となられたことが、お話の中から静かに、強く伝わってくるだろう。また、当時は物資も情報も乏しい中で、様々に工夫しながらレッスン着や衣裳を整え、レッスンを行われた様子が、ユーモアを交えながら語られる。このような日常的な記録が詳細に掘り起こされるのは、オーラルヒストリーならではであろう。

中でも興味深いのは、戦前から戦後を通して、バレエのメソッドや作品の振付などを研究するために、諸外国の書籍が用いられたことである。海外からのバレエ団公演が珍しく、テレビもビデオもない時代に、先人たちは外国語を読み解きながら、文字として記録に残されたバレエ用語、バレエの動きを一つ一つ丹念に検証し、自らの身体に置き換えて試しながら、メソッドを研究し、振り付けを復元しようと努められたのである。情報、知識に対する貪欲さ、真摯な探究心が、日本のバレエ界を発展させたといえよう。

戦後しばらくすると、海外からのバレエ団などの公演が相次ぐようになり、それまで書籍の文字や写真でしか知りえなかったバレエを、実際に目の当たりするようになる。その衝撃が、さらに日本のバレエ界を刺激し、多くの先達が海外へ旅立っていった。海外に留学し、プロフェッショナルなダンサーを育てるための教育を集中的に受けることによって、ダンサーとして成長し、その成果をもって帰国してのちはダンサーとして活躍しながら、仲間に伝え、後進の指導に当たつたのである。そのことによって、日本のバレエ教育、また、振り付けや演出、上演が徐々に変わっていく過程が、それぞれの方の生き生きとしたお話からリアルに伝わってくるだろう。

現在の私たちは、モノと情報に溢れた社会で生き、海外からのバレエ団等の来日公演を日常的に目にし、海外へも容易に行くことができる。また、様々に工夫され、改良されたバレエ教育を受けることができる。1911年、帝国劇場開場によって日本にバレエが移入されて、昨年で100年である。わずか100年で、日本のバレエ界がこれだけ発展し、国内外で活躍するダンサーを多数輩出し、また、プロフェッショナルを目指してバレエを学んだり、趣味としてバレエを楽しむ人々が、推定で40万人以上（本研究の「バレエ環境研究グループ」の調査による）にも及ぶようになった。日本バレエ界の創成期を支えた方々の、豊かで示唆に富んだお話から、過去を学び、総括しながら、未来へ向けたヒントをつかみ取り、現在をさらに充実させるため、この公開講座の報告書が資することができれば幸いである。

（稻田奈緒美）

《第1回》講師 牧阿佐美 Asami Maki (新国立劇場バレエ研修所所長)



4歳で初舞台。1954年米国に1年間留学し、世界的バレリーナ、アレクサン德拉・ダニロワに師事。1956年橘秋子とともに牧阿佐美バレエ団を設立し、数多くの作品に主演。1971年に舞台を退き、牧阿佐美バレエ団主宰者、橘バレエ学校校長に就任。1979年AMスチューデンツを発足。1999年7月～2010年8月、新国立劇場舞踊芸術監督。数多くの舞踊賞を受賞し、平成20年度文化功労者に選ばれた。

1. 戦前・戦後の日本バレエ

稻田 牧阿佐美先生のお母さまである橘秋子¹さんがバレエを始められたのは、1930年のこと。エリアナ・パヴロワ²が上海を経てロシアから来日し、1925年から東京や鎌倉でバレエ教室を主宰しました。橘秋子さんは小学校の教員を経て、パヴロワの教室でバレエを学ばれます。パヴロワの生徒は、2～3年で教室を卒業し、自分でバレエ教室を作り、教え始める、ということが多かったとのことです。パヴロワ自身はバレエ学校に通っていたのではなく、個人教授でバレエを習得した。それが日本バレエの始まりだったわけです。

牧 母はバレエを始める前、小学校教師をしていました。新しいものが大好きな人でしたね。通勤中のある日、母はセーラー服を着たお嬢さんを見たんです。母のおりました宇都宮は、当時まだ着物姿の人のがほとんどでしたから、とても驚いた。そこで、天竺という布をTシャツのように切り、縫い仕立てて運動会で生徒に着せた。栃木県中の学校がその様子を見に来て、「えらいことだ」「あんなに肌を出してしまっていいのか」と騒いだそうですよ。

そんな中、母はバレエに出会いました。どうしてもバレエをやりたくて、家出をして上京します。最

初に石井漠³先生のところに行きましたが、先生はお留守。でも、家出した以上は入門先を決めないと帰れない。鎌倉にパヴロワという先生がいるということを聞き、母は鎌倉へ向かい、パヴロワ先生の内弟子となりました。宇都宮の新聞では「教壇から舞台へ」と大きく報道されて大変だったそうです。

パヴロワ先生ご自身がバレエを学んでいらした当時は、個人教授でレッスンを受けられる方も多かつたということです。先生は、来日され舞台に立つ一方で、母や東勇作⁴先生、間瀬玉子さんのような内弟子もお持ちでした。ですが、内弟子にはたった週1回しかお稽古をしてあげず、内容も、バーレッスンと、センターも少ししかしない。あとは水くみとか掃除とかばかりさせていたようです。ロシアから来日して生活するのはとても大変だったようで、夜9時になると、パヴロワ先生のママが電気の電球を持っていってしまうから、寝るしかない。でも、母は外のテラスにあった物干し竿をバーにしてレッスンしていたそうです。「たった週1回のお稽古では、上手になるのは難しい」と内弟子同士で話していたくらいですから。内弟子は、稽古場が空いていても使えないんです。月謝を持ってくる生徒のための稽古場だから。内弟子とはいっても、食費も月謝も払い、かつ働くんです。でも、週1回しか稽古をしていただけない。パヴロワ先生は《瀕死の白鳥》など、お好きな作品を踊っていらっしゃいましたが、それを

¹ 橘秋子（1907-1971）ダンサー、教師、振付家。橘バレエ学校創立。

² パヴロワ、エリアナ（1897-1941）ロシア出身のダンサー、教師。

³ 石井漠（1886-1962）モダンダンス。ダンサー、振付家。

⁴ 東勇作（1910-1971）ダンサー、振付家、教師。東勇作バレエ団設立。

生徒に教えるわけではなかったんですね。生徒さんはそれを盗み見て学ぶしかなかった。だから自発的に勉強しないといけなかったんです。

だから、皆さん早々に独立されたのですね。母もパヴロワ先生の内弟子をしていたのは1、2年間ぐらいでしょうか。東先生はさらに短い期間でした。皆さん、早く自分のスタジオを持って、毎日稽古したいという夢があった。当時は、本でバレエを学んだ人がたくさんいました。評論家の先生、英語の本が読める先生、フランス語の本が読める先生とダンサーが組み、バレエを研究していった。先生に習いに行くのではなかったんです。



1.1933年、杉並区宮前の橋秋子舞踊研究所前で

母は、私の父である牧幹夫⁵と一緒に、バレエを研究しました。父は、生後すぐに宇都宮教会のアメリカ人牧師のもとにもらわれていたので、英語の本を読むことができたんですね。牧師さんの実家のあるロサンゼルスの本屋から、海外の文献をどんどん送ってもらって、ノーテーションを解読したり。父は声楽家で、国立にある音楽学校に行っていましたが、母がバレエの世界に連れてきて、自分のパートナーにしてしまいました。発表会では、母が踊る時は父がピアノを弾き、父が踊る番にはレコードをかけて、ということが多くったようです。西荻に、2人で稽古場もなんとか建てました。国立の音楽家仲間がしょっちゅう家に集まって、ヴァイオリンのお稽古をすることもあったそうです。

私が母から習ったバレエは、バー・レッスンは今と同じでした。ですが、当時は先生から受け注意が、まだ今のようなものではなかったと思います。

⁵ 牧幹夫（1909-1970）ダンサー。

とにかく一生懸命に外足にし、膝を伸ばし、そして高いルルヴェをし、ポジションは1番から5番まできちんと……と。練習するステップの数も少なかつたです。エシャッペとかパッセとか、基礎的なものが主流で、どの教室でも先生はご自分の知っているものだけを教えていらした。

稻田 牧先生の初舞台は、4歳の時で『山の中の一軒家』という作品だったとのこと。クラシック・バレエの作品は、その当時の日本にはほとんどなかつたんですよね。

牧 そうですね。クラシック・チュチュを着て、パード・ブーレをしたり、ルルヴェになって降りて……という動きを繰り返すものが多かったです。モダン・ダンス風の作品は結構踊りました。当時、バレエとモダンは分かれておらず、母や一番弟子の方々が踊るのも、クラシックというよりはモダンのような作品でした。ハンガリーの民族衣装のようなものを着て、トウシューズを履いて踊っている写真もありました。パヴロワ先生の下でいちおうトウシューズで踊れたのは、母ともうおひとりの生徒さんの2人だけだった。あとの皆さんはキャラクテール・シューズで踊りました。

稻田 パヴロワさんと日本のモダンダンス界の方たちに、交流はあったのですか？

牧 パヴロワ先生は石井漠先生の作品に出演していますから、交流はあったと思います。モダンのダンサーも、数が少なかったです。その作品で石井先生とパヴロワ先生がペアを組んで踊ったのかはよく分かりません。服部智恵子⁶先生たちがコール・ド・バレエで、パヴロワ先生がお駕廻様になっている写真

⁶ 服部智恵子（1908-1984）ダンサー。服部・島田バレエ団創立。日本バレエ協会初代会長。

がありました。バレエダンサーもモダンダンサーも、双方がそういうものをやりたい時代だったのでしょうか。

山野 バレエが「トウダンス」と呼ばれ、軽業の一種に思われていましたね。

牧 母の両親が、娘がパヴロワの教室へ入ったと、慌てて鎌倉へ出てきましたのも「外人だから軽業に売られる」と思ったからです。石井漠先生なら安心だけど、パヴロワさんの教室に入ってしまったから、と。ですが、母の両親はパヴロワ先生にお目にかかる、ちゃんとお稽古もあるし、先生がいい方だったので安心して帰ったそうです。

山野 ということは、七里ヶ浜のお稽古場ができてからのことですね。

牧 そうです。パヴロワ先生はお金がなく、先生が亡くなつてもお稽古場は半分しか完成していませんでした。亡くなつたあとも半分。お稽古はできるし、お部屋もあるのですが、窓などはあり合わせ。半分はきちんとロシア式、残りは日本人の作ったできあいの普通の窓が入っていました。あとは適当に、その時どきにあるお金で足していました。

稻田 エリアナ・パヴロワは1941年に亡くなりました。まだお若かったです。

牧 そうです。先生が日本に帰化され、南京へ戦争の慰問に行かれる時、私も東京駅でお見送りをしました。先生は、私に「あなた、結構きかんぼそうね。バレエ、頑張りなさいよ」なんておっしゃって。そして、そのまま帰っていらっしゃらなかつたです。

稻田 そんな第二次世界大戦の末期に、牧先生は宇都宮に疎開されます。戦争中や疎開中はお稽古など

はできなかつたのではないか。

牧 全くできませんでした。母が終戦ぎりぎりまで慰問のために戦地へ行つていましたから。

稻田 終戦後の日本のバレエ界の立ち直りは、非常に早かったです。

牧 すごかつたと思います。母は宇都宮から東京に出かけては、住むところと稽古場を探しましたが、見つからずに帰つてくるのを繰り返していました。そのうち、小牧正英⁷先生が上海から日本に帰られ、東京中のバレエ団が集まつて『白鳥の湖』全幕を上演しようということになりました。のちに、服部智恵子先生が「橘さんも探したけれどもどこにもいなかつた」とおっしゃっていましたが、母は誰とも連絡がつかない状況だったようです。バレエ関係者は疎開しても東京の近郊。一方、母は宇都宮へと引っ込んでしまい、東京へ戻つたのも皆さんより遅かつた。このときの『白鳥の湖』は客席で見学させていただきました。母は、若かりし頃の谷桃子⁸さんに教えていたので、谷先生の楽屋にずっといました。切符も買えませんでしたので、舞台は照明室みたいなところで見て。バレエってすごいなと、舞台には感動しましたが、いまの『白鳥の湖』とは全く違いました。皆さん、一生懸命に踊つているのですが、体の訓練ができませんでしたから、体型がデコボコとしていた。当時は、バレエを習うと脚が太くなる、と言われていたんです。

小山 『白鳥の湖』では、クラシック・チュチュは着ていたのですか？

牧 そうです。ボンの幅も短く、今のように長くないでの、おしりが丸出します。あのチュチュの素材

⁷ 小牧正英 (1911-2006) ダンサー、教師。小牧バレエ団創立。

⁸ 谷桃子 (1921-) ダンサー。谷桃子バレエ団主宰。

は何だったのでしょうね。

山野 カーテンを切って作りました。

牧 ばんそうこうの裏についているトデシャのようなものですね。今のチュチュに使われているチュールができたのは、ずっとあとのことです。

山野 男性のタイツなんて、みんなももひきでしたね。

牧 素材は木綿でしたね。ちょっと改良されて、人絹になったのかしら。光ってツルツルして落ちてしまうような感じのタイツがはやりました。ナイロンになるまでには何十年もかかりましたね。

稻田 お稽古の時、牧先生はじめ女性の方々はどのようなタイツを履いていらしたのですか？

牧 やはり木綿です。伸びなかつたですね。ですから、5円玉をタイツのウエスト部分につけて縛って、その5円玉に紐をひっかけてウエストに縛りつけ、タイツを吊り上げて、しわを減らします。加工せずにそのまま履けば、膝を曲げたときにどんどん布がたぐまつて、膝の上にたくさんしわがよってしまいますから。ただ、木綿は網目が荒いではないですか。女性を肩にリフトすると、男性の首や肩の皮膚が擦れて真っ赤になってベロッとめくれてしまって痛いんですね。そんな理由で、違う形のリフトが多い頃もあったんですよ。

お月謝は当時の1000円ぐらいで、トウシューズが2000円ぐらい。トウシューズを日本で作ってくださる方は、代々木上原にたつた1人しかいらっしゃらなかった。銀座のヨシノヤさんの前身です。その方にお菓子などいろいろなお土産を持っていかないと作っていただけの順番が回ってきませんでした。職人さんがお顔を知らない素人さんが頼もうものなら、

シューズの完成は1、2年ぐらい先になるんです。昔からのお得意様のバレエ団の団長さんがお願ひに行けば早いですが、それでも2、3ヶ月はかかりました。

できあがったトウシューズは、一度履くとマメで擦りむけてしまうようなカチンカチンに硬い靴。かといって軟らかいものを作ると、すぐ履けなくなります。1人1足以上は作ってもらえず、注文してもでも何か月も待たなくてはいけないでしょう。1足を1年くらい履き続けました。当時は道具がなくて、トウシューズで舞台に出ることすら、すごく大変だったんですね。

山野 外国からバレエ用品が入って来るようになって、ずいぶん変わったのですね。

牧 そうです。バレエ用品が輸入されるようになるのは1950年代ぐらいですね。

最初は、カペジオが入ってきたと思います。私もすぐカペジオのシューズに替えました。何か月も待たなくていいのですが、外国製は高いし、たくさん買っても長くもたないんですね。ストックしないと、舞台で履くためのシューズがなくなってしまうから、たくさん買い置きました。1955年に留学先のアメリカから帰国する際にも、トウシューズをたくさん買ってきました。そうして買い置きましたトウシューズですが、使い切らないうちにバレエをやめたので、いまだに残っています。

2. アメリカでの留学生活

稻田 1953年にスラヴェンスカ=フランクリン・バレエ団が来日公演を行いました。牧先生がのちに師事する、アレクサンドラ・ダニロワ⁹先生もゲストとして来日されます。その時の出会いをきっかけに牧先

⁹ ダニロワ、アレクサンドラ（1903-1997）ロシア出身のダンサー、教師。

生はダニロワとお知り合いになり、アメリカへ留学しました。この当時、今と違つて留学するほうも、送り出す家族も大変でしたよね。



2. フランクリン、ダニロワと

牧 スラヴェンスカ=フランクリンバレエ団の来日を記念して雅叙園で開かれたパーティーで、私はダニロワ先生に初めて会いました。ミア・スラヴェンスカ¹⁰は、1937年に公開された映画『白鳥の死』に出演して名前が知れておりましたので、日本のバレエ関係者はスラヴェンスカに群がっていましたが、私はひとりでダニロワ先生のいるテーブルへ行ってニコニコしていたら、先生が気にかけてくれたんです。父がくれたバレエ・リュス・ド・モンテカルロの本に、ベイビー・バレリーナのバロノワやトマノワらの先輩格として、ダニロワの写真が載っていましたから。ダニロワ先生と私を見た母が、慌てて通訳を連れてきてくれて、お話ができたんです。

私はダニロワ先生に師事できて、本当によかったです。私はダニロワ・スカラシップを得て、渡米しました。ダニロワ先生はお付き合いがとても広く、影響力のある方や、優れた先生を選んで「この先生のレッスンは必ず受けなさい」「キャラクテールの先生のクラスを受けなさい」と、どの先生のクラスを受けるべきか教えてくださいました。

学校は、バレエ・リュス・ド・モンテカルロ・スクールへ。ニューヨーク・シティ・バレエの前身となるアメリカン・バレエにも通いました。ポアント・クラスは、学生には許されない、プロの中でも若手

¹⁰ スラヴェンスカ、ミア (1914-2002) ヨゴスラヴィア出身のダンサー、教師。スラヴェンスカ=フランクリン・バレエ団を主宰。

が受けるもの。プロのダンサーしか相手にしない先生ばかりでしたが、ダニロワ先生が、その先生が教える日だけアメリカン・バレエに通えるように取り計らってくれました。アンナ・パヴロワ¹¹のパートナーだったウラディミロフ¹²先生がアメリカン・バレエの朝のクラスを教えており、私もダニロワの後ろで受けました。このように、歴史的な先生に触れておく、というのがダニロワ先生の考えでした。欧米には、帝政ロシア時代に亡命した先生たちが大勢いました。アメリカも日本のようにもともとバレエがあったわけではなく、亡命した先生方によってバレエが根づいていきました。何も知らずに渡米しても、自分が教えていただいている先生が一体何者なのか分からずに、ただクラスを受けるだけだったと思うのです。

山野 あの当時、日本から外国に行った人はたくさんいましたが、ほとんどの場合、師事する先生はたいていひとり。その点、いい先生にたくさん会っているのはとてもよかったです。

牧 ダニロワ先生は、金曜日になるとニュージャージーの別荘に出かけます。ほかの先生方も、ダニロワ先生の別荘へ食事に来るんですね。アリシア・アロンゾ¹³のパートナーで、かつてアメリカン・バレエ・シアターでプリンシパルだった、ユスケヴィチ¹⁴が、レッスン後の私をバンで迎えに来てくれて、別荘まで送っていってくれたり。ダニロワ先生は、グレア・ガーソンとも仲がよかった。私もいろんなパーティーに出させていただきました。ただバレエだけ勉強していたのではなく、いろいろな経験をさせてもらったのは、ダニロワ先生に縁があったからだと思います。先生は本当に多くの方に好かれていて、

¹¹ パヴロワ、アンナ (1881-1931) ロシア出身のダンサー。

¹² ウラディミロフ、ピエール (1893-1970) ロシア出身のダンサー、教師。

¹³ アロンゾ、アリシア (1920-) キューバ出身のダンサー、芸術監督。

¹⁴ ユスケヴィチ、イーゴリ (1912-1994) ロシア出身のダンサー、教師。

毎日違う方からデートの申し込みを受け、1日としてご自宅でお食事をすることがないんですね。相手は、音楽家や絵描きさんなど、芸術家ばかり。空いている日には私と食事をしてくれました。

山野 ジョージ・バランシン¹⁵も一時一緒にいましたね。

牧 そうです。ダニロワ先生は、バランシンのスタジオを自分の家のように自由に使えました。先生は現役のダンサーでしたので、アメリカ国内外に公演に出かけてしまいますが、帰ってくると私にレッスンをつけてくれるんですね。そんなときは、バランシンが当時率いていた、アメリカン・バレエの中にいるスタジオのひとつを使わせてもらいました。ダニロワ先生はバランシンの最初のパートナー。亡命する時も一緒でした。

山野 バランシンが苦しい時、ダニロワは一緒に踊って彼を助けたのですよね。

牧 ダニロワ先生の教えで、忘れられないことがあります。留学前にも、グリッサードは散々練習していました。ところが、アメリカで先生にやって見せると、同じことをやっているはずなのに「違う」と何回も言われてしまうんです。「同じはずなのに」と先生の見本をまねしても「違う」。そのうち「私は先生に2回以上同じことを注意させたことがないのに、あなたはグリッサードだけで4回目です」と言われて、血の気がサッと引きました。ものを習うとは、そういうことか、と。同じことを繰り返し注意してもらうのではなく、再び言われるまでに、何が違うのか、もっと自分で発見しなければいけないのだと、初めて気づいたんです。それまで、先生というのはずっと文句を言いながら教えてくれる、だめと言わ

れたら直せばいいと考えていたところがありました。ダニロワ先生のそのことばを聞いたとき「私はこれまで先生方に何回も注意させてしまっていた」とショックでした。

グリッサードの違いは、足の裏にありました。つま先から足の甲までを十分に使い、足の裏全体をしなるよう動かし、その動きの中で音楽をとらえてみると、着地のタイミングが全く違うんです。ホテルで試行錯誤して、次のレッスンで見ていただいたら、先生は「できるのだから、最初から自分で考えるべきでしたよ」とおっしゃいました。このように、先生から「違う」と言われた時に、何が違うのか、どうすれば正しく踊れるのか、その理由を探すことでも上手になるのだと思うのです。

だからといって、先生は決して厳しい方ではなかったです。先生の別荘でも、人間として勉強しました。別荘では、土曜日の夜にいろいろなアーティストを呼んでパーティーを開きます。その日、私は朝からお掃除を手伝っていました。母がダニロワ先生に差し上げた日本人形が飾つてある台の下には、先生が大事にされていた、とてもいい花瓶がありました。私はこの花瓶に気がつかず、割ってしまったんですね。びっくりして「先生、ごめんなさい」と先生を見たんですが、先生は「ちょっと横になりなさい、あなたのほうが貧血になってしまっているわよ。謝らなくていいから、まず静かに、リラックスして」と、私が何度謝っても、先生は「あなたは人にわかるほど貧血になってしまった。もう謝る必要はないですよ」と結局叱りませんでした。

そのパーティーが終わったあとに洗い物をしていたら、今度は12組セットのお皿を割ってしまったんですね。「私、昼間に謝ったばかりなのに、またやっちゃった」と。本当に緊張しすぎてやってしまったのだと思うのですが。やはり、その時もダニロワ先生は、「またやったの?」という感じでむしろ笑っていました。10代というのはやはり若く、細かいことに気がつかないのだなと思いました。一生懸命手伝

¹⁵ バランシン、ジョージ (1904-1983) ロシア出身の振付家、ダンサー。ニューヨーク・シティ・バレエ設立者のひとり。

つても、失敗は失敗なのですよね。一生懸命バレエをやっているから上手になるわけではない。やはり、心や頭を使ったりしないといけないのだというのを、ダニロワ先生の態度から学んでいったのです。

逆に、うちの母はもともと怒らない人。母が買ってくれた新しい時計をその日になくしても、「あっ、そう」で終わり。「なんで怒らないの」と聞いたら、「買ってもらって喜んでいたのになくしてしまった本人がいちばんショックだから、怒ってもしょうがない」と言うのです。もう買ってあげないけど怒る必要はないといって怒らないタイプ。でも、怖くて寄れない。橋秋子というのは威厳があったんですね。バレエのことになると、山野先生もご存じのように人が変わりましたが。

山野 私も橋先生にはショッちゅう怒られた口です。先生から教わったことを少しでも間違うと、とても厳しく叱られる。そのころ私は批評を書き始めていましたが、あれほど叱ってくれる人というのはいなかつた。

牧 他の方は「よそさま」ということで遠慮して言わないですよね。母はバレエを通したらみな一緒という感覚でした。

こんなエピソードがあります。宗教団体の方が勧誘に来て、母の応接間に上がったまま2時間経っても出てこない。勧誘だったのに、母に「最終的には芸術も宗教にたどり着くところは同じなのだから、芸術に携わる私たちが宗教に入らなくていい。芸術を磨いていけば同じところに到達する」とお説教されていたんです。

優れた芸術家は、そういう領域にまで到達できます。母は、バレエであっても絵描きであっても、物を作ったり表現したりする人が芸術をとことん追究すると宗教家と変わらない世界に行くことができるという考え方を常に持っていました。

稻田 そんなお考えもあってのことでしょうか。バレエのお稽古以外に、滝行や華道、茶道、礼法など、いろいろなことを生徒さんに教えていらっしゃいましたね。

牧 母は「阿佐美がアメリカへ行って苦労しているし、男の子は絶対にバレエ界を背負っていくのだから」と考え、まず男の子にだけ滝行をさせました。そして、ある女優さんがアメリカから帰国した際、飛行機のタラップで投げキスをしたことが大きく報道されたんですね。私にもそんなふうにアメリカにかぶれて帰ってこられては大変、と母は心配したんですね。実際には、私はそんなことはしなかったので、母はとりあえず安心しました。しかし、外国で勉強してきたら、大体の人は得意になるからこの先是わからないと、帰国した翌日か翌々日の早朝に、高尾山の小仏峠へ連れて行かれました。3月のことです。水着に着がえたら、滝つぼまでしばらくそのまま歩かなくてはなりません。「寒い」と言ったら、「滝の中に入ったらもっと寒いんだから」と叱られました。でも、そのことばでふっ切れました。男の子たちが先に入って清めてから、私が入るのを手伝ってくれた時「私がいない間に、皆はこういうことを頑張ってやっていたのだな」と気がつきました。当初、滝行をするのは女性は私と母だけでしたが、のちに衣裳製作者となった大井昌子さんら私と同世代のダンサーたちが「阿佐美さんだけ行くのは悔しい。滝行に参加したい」と申し出るようになりました。その数年後に、大原永子たち、さらに森下洋子さんも参加してきます。私は10年間は続けましたでしょうか。一番長く滝行を受けました。母が亡くなるまで、滝行は続きました。

滝行は、毎月1回ありました。夏は暑いはずなのに、滝の水はやっぱり冷たいし、水量が多くて肌に当たると痛い。冬は比較的水が少なくなりますが、外は寒く、冷たい水が細くなつて体に刺さる感じがするというか。滝行は1年を通して辛かったです。

雪が降った日なんて、更衣所から滝壺まで、膝まで雪に埋もれながら裸足で走るんです。けれども、まだこのときは、滝行をする意味を理解していませんでした。ただ「寒いから来月も来るのは嫌だな」と。それが、始めて1年ぐらい経ってから、ものがとてもよく見えるようになったんです。

滝行に感謝するようになるのはずっとあとなんですけれど、まず、バレエのお稽古で全体を見ているときでも、端の方の目立たない失敗にも気がつくようになりました。視野が広がったんですね。バレエとは、肉体と精神がつながってひとつになったとき、やっと自分の理想とする踊りができると思います。肉体を使う芸術とは、そういうものではないのでしょうか。肉体と奥深い精神がひとつになった時に、踊りで何かを表現することができる。そのレベルに到達するのに、滝を浴びたのは助けになりました。要は集中力ですよね。集中力をどう作っていくかということです。

滝行をしなくとも、そこまでの集中力が出るような勉強をすればいいと思います。ですから、私はダンサーに滝行はさせません。稽古の際によく集中させて、短い時間で何でも覚えさせます。アンシェヌマンだって、基礎的なステップの組み合わせでできているのですから、基礎ができていれば覚えられるはず。アンシェヌマンの指示も、私は1回しか見せません。それでできなかつたら「それではプロになれませんよ。振付を覚えるためだけに何回も練習させてはもらえませんから」と言います。そのことばかりで、皆さん集中力が出てきます。できる人は早いです。でも、できないまま大人になり、プロになる人もいます。そういう方は、自分の感情を表現するのは上手です。ですが、主役のように、作品全体を任せられたり、作品の中の人間像を描き出すのはちょっと難しい。肉体と心がひとつになっていると、たいがいの作品は壁にぶつかっても踊りきれるというか、お客様や共演者にわかつてもらえる表現ができると思います。そのことに気がついたのは、本当

に最近のことです。

肉体と心の関係について気づいた頃、選考委員を務めているニムラ舞踊賞の授賞式がありました。故ニムラエイチ先生のお墓参りの際、ご住職さんが同じようなことをおっしゃっていました。いま、本当によいものが作れない、と。たぶん、昔の大工さんも、精神と肉体が結びつくところまで自分を高め、ものを作っていたのでしょう。いまは機械で作ってしまうことが多いでしょうけれども、手作りというのはそういうことなのだろうと思います。滝を浴びて自分でもが見えるようになったというのはずっと前から感じていましたが、体と心の結びつきについては、この歳になってわかりました。

母が華道や茶道等を生徒さんに習わせたのは、他の芸術の力も借りて、育てようとしたからなんです。バレエのお稽古で母が同じことを繰り返し言っても「先生がこの前と同じことを言ってる」と生徒さんは聞き飽きるんですね。ですが、先ほど宗教の話にも似ていますが、芸術家というのは皆、同じほうを向いています。ですので、目先を変えるのです。茶道の先生から茶道の流儀の中でバレエにも通じる精神性を教わりますし、華道にしても、座禅にしても、同じことです。

当時は、『主婦の友』等の雑誌に、小笠原流礼法の記事がよく載っていたんですね。見本を示すのに、着物姿では動きや体の線が見えないからレオタードで、ということで体操選手とバレエダンサーがモデルとして、交替で誌面に登場していたんですね。その際、バレエダンサーは、動きやポーズが正確で、直すところがなにもなくてよい、と言われました。バレエの場合、立った時にはかかとではなく、足指に重心があることがほとんどです。それで、バレエダンサーは、小笠原の礼法が習得しやすかったです。小笠原流礼法の体の使い方は、バレエとあまり変わらないです。上半身が後ろに反っていると、お盆を持って座ったり立ったりすることができませんので、反らずに少し前に重心をかける。そうすると、その

ままエレベーターで下がるように、お盆を手にしたままでも安定して立ち座りができるんですね。

茶道でも、同じなんですね。バレエを習っていれば、すぐに身につく。バレエのアン・ナヴァンという腕のポジションは、茶碗を移すなど茶道の動きにも応用できるんですね。バレエが体作りの基礎になっていると、日本舞踊を身につけるのもわりと早いのです。ルイ14世のころに作られたバレエの動きの基礎というのが、いまだに多くのものの基になっているのだと思います。海外の女優さんたちがバレエをお稽古なさるのは、バレエのそういう姿勢を身につけることで、様々な役に対応できるように、ということです。

ですから、小学校の授業にバレエが導入されたらいいのにと常に思っています。小さい時にバレエの姿勢を覚えたら、スケートやサッカーなど、様々なスポーツの道に進んでも、バレエが役に立ちます。主婦になっても立居振舞いが美しいでしょう。そのように、小さい頃にバレエを身につけるチャンスがあれば、日本人は全員、国際的な体になる。体格は別として、世界のあらゆる動きに対応できるようになると思うのです。

稻田 多くのことを学ばれ、バレエのレッスンもあった。かなりお忙しかったですね。

牧 そうですね。朝は5時から座禅です。私や大原は朝もレッスンをします。森下さんたち学生は、まず学校へ行って、皆飛び込まんばかりの勢いで帰ってきて、まず週に1度はお茶のお稽古をし、その後にバレエです。学生が学校へ行っている間、私や大原はバレエのレッスンを受けます。日曜日は滝行ですし、1日中あらゆることをしていましたね。とても忙しかった。

稻田 バレエのお稽古では、牧先生がアメリカで学んできたことを、バレエ学校で皆さんに教えるよう

になります。それまでの日本でのお稽古と、どう変わりましたか。

牧 お稽古の内容は、私の渡米前と比べて相当変わりました。母の時代は、本があるとはいえ、教え方も手探りでした。例えば、エシャッペを練習するにも、1番、2番、12番とパターンを決め、2番が修了したら3番へ、と、順番を決めて、ひとつのパでもいろんなパターンを覚えていくのです。最後まで修了したら、高等科に進級できる、というように、段階を踏んだんです。学校教師だった母らしい、稽古のしかたですよね。

一方、アメリカでは、生徒さんの上達に必要なことを教えていくために、レッスンの都度、アンシェヌマンを組むんですね。「きょうは重心を楽に移動することを学ばせたいから、こういう組み合わせにしよう」「この生徒たちはクラスの中でも足が弱いから、こういうステップを多く入れてみよう」とか。

小山 昔は、例えばピルエットならピルエットばかりを練習していました。先生はその方法を変えられて、アンシェヌマンという様々な動きの組み合わせをレッスンに用いられたんですね。

牧 そうです。生徒さんたちも、最初は順番を覚えるのが大変だったと思うのですが、そんな稽古を続けるうちに、どんどん脚が細くなるなど体のラインがきれいになっていきました。

私は、アンシェヌマンの見本を一度しか示しません。それでも覚えられる子はいて、そういう子は必ず上達するんですね。稽古のたびにアンシェヌマンも変えます。マリカ・ベゾブラゾヴァ¹⁶先生の学校では、1週間同じものをやっていました。ルドルフ・ヌレエフ¹⁷が決めたアンシェヌマンを1週間練習し、翌週はまた別のもの……と。ですが、昨今はステッ

¹⁶ベゾブラゾヴァ、マリカ（1918-2010）ダンサー、教師。

¹⁷ヌレエフ、ルドルフ（1938-1993）ロシア出身のダンサー、振付家、演出家、芸術監督。

の種類も増え、作品もどんどん幅広くなる中では、振りをすぐに覚えられなければカンパニーの戦力になれず、プロとして使ってもらえない。丁寧に何度も教えられながら本番を迎えるなどということはあり得ません。教えられた時にさっとできて、なつかつ振付家や演出家のイメージに合う表現がすぐできたら「この子にやらせましょう」ということになりますよね。ですから、どんな作品にもすぐに対応できるように、稽古の段階からたくさんの種類のアンシェヌマンをやっておくのです。

アンシェヌマンには、踊りやすいものと、そうでないものがあります。踊りづらいものにも、そう組んでいる理由があります。どちらにも値しないものもあって、そんなアンシェヌマンを練習していると、脚が太くなるかもしれない。けれども、いまの日本バレエ界は全体のレベルが上がっていますから、そのようなお稽古はないと思います。

母の学校で指導を始めた頃、ダニロワ先生や、イゴリ・シュベツォフ先生を招聘しました。シュベツォフ先生もダニロワ先生同様、帝政ロシア時代の元ダンサーで、ダニロワ先生もシュベツォフ先生のことを大変気に入ってくれました。私はアメリカに1年しかいられなかったけど、もっと勉強したかったです。帰国の翌年から数年間、毎夏3か月ほど日本に来ていただきました。私も大原も森下さんも一緒に、先生方の稽古を受けました。シュベツォフ先生は、1日に2クラスも教えてくださいました。3か月間みっちりとお稽古をしますから、海外に1年ぶらぶらと行っているよりは成果が上がったと思います。シュベツォフ先生に習うと、できなかつたテクニックもできるようになる。作品や役柄の表現に関しても、私たちが「つらい」とか「この辺でいいか」と思ったところを間接的に指摘し、さらなる高みまで目指せるように気持ちを導いてくださる。先生方は、体と同時に心も訓練してくれていたのだと思います。その数年間はとても大きかったです。日本に来ていただくのとは別に、私がそれぞれ

の先生のもとへ1か月ほど滞在し、稽古する、ということを繰り返していましたが、何度か日本へ来ていただいて、3か月間みっちり稽古をしていただくというのはすごく大きかったです。

母は、学校の先生ということで解剖学を学んでいるんですね。アンシェヌマンを組むお稽古ではありませんでしたが、解剖学の知識をいかして教えていました。脚を上げたときには、こここの筋肉がこう動く、とか。

小山 当時としては、珍しかったでしょうね。



3. 左から大原永子、森下洋子、シュベツォフ、牧

3. 音楽性について

小山 牧先生より前の先生方と比べて、短い間にお稽古が大きく変わりましたね。

牧 そうですね。1940年代にパリ・オペラ座バレエが初めて来日し、『ジゼル』を上演し、群舞は日本人のダンサーが踊ったんです。谷桃子さんや、松山樹子さんなど、私よりも上の世代の方が出演していました。その2幕で、日本人が踊るウィリたちが袖から舞台へ進み出る際、半数くらいの方がトンカチのような足先をしていたんです。一方、主役を踊ってるダルソンヴァル¹⁸たちオペラ座のダンサーたちは、よくしなる、美しいつま先をしている。それを見た母は、「なぜ日本人はトンカチのように平らな足で出てこなきやいけないのか、海外と日本では大き

¹⁸ ダルソンヴァル、リセット（1912-1996）フランス出身のダンサー、教師。

く違う」と思ったようです。

それから、日本には伝統的に3拍子がないのですね。スラヴァンスカ=フランクリン・バレエの公演には、大井昌子さん、当時谷バレエ団にいた黒沢智子先生など、日本のいろんなバレエ団からダンサーが集まって、群舞を踊ったんですね。ですが、4分の3拍子のステップを習っていないので『花のワルツ』が踊れなかつたのです。普段のレッスンだって、ダンサーも、レッスンのピアニストさんも、3拍子のリズムになると、動きや音が重くなってしまいます。3拍子は、掛け声をしょっちゅうかけていないときれいに踊れない、日本人の血の中にはやはりないですね。もちろん日本からは世界的な音楽家が何人も出ていますし、いまのダンサーたちは3拍子でも当然踊れます。

ウィーンのオーケストラの方に、ウィーンのワルツは日本のオーケストラのワルツとなぜ違うのかと聞いたことがあるんですが、「私たちは楽譜通りに演奏しています」という答えでした。でも、最近わかったんです。ウィーンのワルツは舞踏会で踊られるものですよね。女性の長いスカートがサッサッと揺れる分の「間」が曲の中にはあります。だから音の捉えかたがちょっと違うんですね。ロシア人のチャイコフスキイが作曲したワルツとも違う。ウィーンでは、演奏者がダンスする女性のスカートの動きをイメージしながら、音を作っていくのだそうです。文化なんですね。日本人のワルツが、2拍子というかワルツの動きでなく日本舞踊っぽくなってしまうのと同じことです。演奏者側の文化的背景が違えば、楽譜どおりに演奏しても、できあがってくる音楽が違うのですね。

稻田 面白いです。日本でバレエを教える際、音楽性が課題だとよく言われます。やはりそういう違いなのでしょうか。

牧 そうです。音楽イコール芸術と言っていいぐら

い、音楽は大切です。カウントは取れても、例えば、決められた音に合わせて着地をするだけだとしたら、それはバレエではありません。体をすみずみまで使って、動きの中でリズムをとらなくては。「足の裏を使いなさい」とお稽古で言われるのも、それが理由なんですね。着地した瞬間に拍をとるのではなく、足の裏、指の付け根、指、と丁寧に動かす中で、拍と拍の間」もとるということなんです。それがないと、3拍子のワルツもどこか日本的になってしまいます。でも、足の裏で音を掴んでいくと、自然にワルツの動きになるのです。音の取り方で、踊りは全く違ってしまいます。バレエを踊る人は、動きを通じて音楽を理解しないといけないと思います。

でも、そうすると、音楽に乗って踊れるようになります。ピルエットも、音を理解したときは、回れます。子どもたちの稽古を見ていると、回れていない人は、ほんの少し音に遅れています。回転するときには、1、2、3と首をつけ、リズムを刻むように回ります。ところが、立つ時のカウントが1、回り始めるのが2、という人が多いです。少し遅れて立つか、逆に早過ぎて音の「スポット」が合わなくなってしまうとか、音を無視して、勝手に顔をつけてもだめです。リズムに体がついていっていない。立って、まず1回転し終わった時が1です。パ・ド・ドゥのピルエットでも同じ。踊りにはやはり音楽性が大切ですね。もともと音楽性のよい子はいます。けれども、普通のレベルの人でも、訓練されていくと、自然と音楽が取れるようになります。

それに、体の動きだけでリズムを拾うのではありません。心でも音楽を感じ取ることで、音楽が体を通して出てくるのです。テクニックのことばかり考えるのは違う。心と体がひとつになって音楽を感じ取ることができれば、テクニックは自ずと身につきます。お稽古するときの気持ちを思い出してみてください。回ろうとするときに、拍には合わせようとすると思うのですけれども、たぶん音楽のことより「回る」ことに気持ちは向いています。その辺の勉

強を、ダニロワ先生の話ではないけれど、人に教えてもらうのではなく、自分なりに少しは考えたほうがいいかと思います。そして、先生が「できたじゃない」と言うくらいのほうがいいのではないでしょうか。

ある外科のお医者さまいわく、音楽性のない医者はいい手術ができないそうです。手際の「間」が悪いのですって。音楽性というのは、すべての分野で活きるのですね。

稻田 山野先生は、牧先生の音感のよい踊りをずっとご覧になっていました。

山野 牧さんの踊りで、今でも印象に残っているのは、『コッペリア¹⁹』です。ダニロワはこの作品を得意としました。バレエ・リュス・ド・モンテカルロのスワニルダ²⁰と言ったら絶対にダニロワ。その役を、牧さんはダニロワから直伝で習っているわけです。ダニロワの日本最終公演で、牧さんはフレデリック・フランクリン²¹と踊りましたが、この舞台が、日本で上演された『コッペリア』の中でも一番よかつたのではないかと思っているのです。

稻田 1957年の公演ですね。あの作品には民族舞踊も入っています。これもまた、日本人の国民性では踊りにくそうですよね。

牧 そうです。コール・ド・バレエにマズルカのステップを教えるのがとても大変でした。

小山 音楽性まで書物で学ばなければならぬのは、本当に大変ですよね。

¹⁹ 『コッペリア』振付サン=レオン、音楽ドリーブ。1870年初演。

²⁰ 『コッペリア』主役の役名。

²¹ フランクリン、フレデリック（1914-）イギリス出身のダンサー、振付家、教師。スラヴェンスカ=フランクリン・バレエ団創立。

牧 人から人へ伝えるしかありません。私の先生方は、ワガノワ・バレエ・アカデミーより古い、帝室バレエ学校で学ばれましたが、ロシア革命が起こります。上層部の方は殺され、素晴らしい先生の多くがロシア国外へ亡命しました。ただ、バレエは、日本の歌舞伎のようにロシアにとって伝統のものですから、先生がいなくなつても、そのうち必ず誰か頭のいい方がきちんとメソッドをまとめ、いい稽古をして、いいダンサーを育てるんですね。いまでは、とてもきれいなダンサーがロシアから世界に出ています。本ではなく、実際に人に習うことなんです。ビデオで見て覚えようとしても、人や舞台装置との距離感がわかりません。若い人には「稽古場の鏡で自分の踊っている姿を見ても、見えていることにならないのよ」と言います。踊りに「厚み」が出ないんですよ。当人は横を向いているようなつもりでも、角度が全然違っていたりする。鏡でどう見たかではなく、自分の体の感覚で捉えて、舞台上での体の向きを決めていかなくてはいけません。舞台でダンサーをきれいに見せるのは、顔や体の向きです。例えば、ちょっと顔を傾けるなど、角度をつけると、顔も真ん丸には見えないんですね。それに、体がいろんなほうに向きを変えながら踊っているのに、顔だけずっと正面を向いていてもしょうがないでしょう。

基礎って本当に大切なんです。確かに、役の向き不向きってあります。例えばアラベスクでも、そのポーズから出る雰囲気で、「この人のアラベスクは繊細だから『ジゼル²²』が合う」「この人のアラベスクは強い印象があるから『ドン・キホーテ』を踊るに向いている」とか。ですが、そのような個性も、体や動きの方向、ポジションなどの基礎がきちんと身について初めて、応用として利いてくるわけです。基礎がなかったら、個性を出そうとしても、変な踊りになるだけ。大変なことですけれども、基

²² 『ジゼル』振付コラーリ、ペロー、音楽アダン。1841年初演。

穂はやはりきちんと学んだほうがいいのです。

4. 日本バレエ界の課題

稻田 先生はダンサーとしての活動と同時に、このように熱心に後輩を指導していました。しかし、けがをきっかけに現役を引退されて、教育に専念なさいますね。

牧 『飛鳥物語』初演のときで、私も出演する予定でした。でも、舞台稽古で、アキレスを切ってしまったんです。大原永子が2日程で私の役を覚え、大原の役を森下さんが、森下さんの役を川口ゆり子さんが覚えて……と、役をずらして本番の幕が開きました。舞台は成功しまして、公演を見た人がお見舞いに来てくれて「舞台、よかったです」と言ってくれたのですが、私は悲しくなってしまいました。ずっと練習してきたのは私なのに、たった2日で舞台に出た人がいい、なんて悔しくて。一方で、「私が倒れて作品ができなくなったら困る」とも思っていました。そんな気持ちの狭間にいたんですね。私がいなくとも公演は成功してほしいと思っていた。なのに、「成功したよ」などと言われると、急に嫌になってしましました。人間というのは勝手なものですね。

本格的に創作を始めたのは、そのあとです。ガーシュウィンの曲に振付けた『夢を食う女』、芥川也寸志先生の音楽を使った『トリプティーク』……。仙台出身の加藤みよ子というダンサーがいて、当時にしては背が高く、脚の長さもちょうどよかったんですね。私が抜擢して、ジョン・ルイスの曲を使った『アダムとイブ』などいろんな作品を彼女に振付けました。加藤さんといい「材料」があり、最初はそれが楽しくて創作をしていました。

山野 牧さんが最初に興味を持って振付けたのが、ジャズ。その辺が面白いところです。

稻田 『アダムとイブ』はMQJですよね。その当時の「ダンモ」といわれる。

牧 よく選んだなと思います。若かったから、そういう曲を選んだのでしょうか。

稻田 日本の作曲家も、素晴らしい方が協力していらっしゃいますよね。

牧 振付家としても本格的にデビューしましょうということで、芥川先生と團伊玖磨先生と黛敏郎先生の音楽で振付けました。先生方が来てくださって、いろいろとアドバイスをしてくださいました。團先生の曲を使わせていただいた『シルクロード』は、自分でも踊りました。

山野 踊るための教育法はいろいろあると思うのですが、振付をするにも、何らかの教育方法があるのではないかでしょうか。どういう教育がありますか？

牧 振付の指導法ってあまりないんですね。まずは、作品で何をしたいか、明確にすることが大切です。例えば、ショパンの『雨だれ』を聴いて、その音楽で『白鳥の湖』を作ろうと考えます。夕方、白鳥が湖で泳いでいるというイメージを先に出し、それにパをつけます。白鳥だとパ・ド・ブルとかアラベスクとかのパがイメージされますよね。逆に、たくさんの中の種類のピルエットはできません。作りたい作品のイメージを自分に叩きこむというのでしょうか。それから合った曲を探し、ステップを考えていきます。

例えば、悲しいシーンを作るします。例えば誰かが死ぬとしたら、何が原因で死ぬのかよく考えます。けがして刺されてると、病気とでは状況が違いますよね。どうしたらそう見て、踊る側もそう感じていけるかということを考えていくということ

です。モーリス・ベジャール²⁴も自分の作品を生徒に見せ「どう思う？僕はこういうイメージで作った」

「言われてみるとそう見える」と感想を交わしたりしたんですね。いろいろな視点で検討し、表現を追求していきます。ストーリーのない、音楽を表現するだけのステップは、音楽を何度も聴くうちに考えつくことが多いです。けれども、感情やシーンを表現するステップというのは、何がしたいのか、自分で明確に決めないと作れません。迷っているうちに本番が来てしまします。いいものを作るのはなかなか大変です。

小山 迷いとの戦いはありますよね。

牧 方向性が決まるまでが大変なのです。私の『椿姫』の場合は、幕物として作ろうと3幕揃えて、でも観客の帰りが遅れてしまって終電に間に合わない、なんてことのないよう、上演時間も考えました。どのシーンをどの幕に持ってくるかなど、物語の展開もこの段階で決めます。音楽は既存の曲を使いますが、場面や表現したいことと合わない場合もありますね。例えば、私の『椿姫』では、ベルリオーズの曲を使いましたが、同じ作曲家の別の曲に差し替えたり。差し替える曲が見当たらないこともあります。

小山 今後、創作をしたいという人が、日本からもっと出てきますでしょうか。

牧 出てきてほしいです。そうでないと間に合わないのではないかと思うのでしょうか。コンテンポラリーはまだ振付家を志望される方が何人かいらっしゃいますが、バレエには見当たりません。作っても30分以内とかの小品。全幕を作るのはなかなか難しいみたいです。

山野 やはり規模の大きなバレエ団にいないとでき

²⁴ ベジャール、モーリス（1927-2007）フランス出身の振付家、ダンサー。20世紀バレエ団、ベジャール・バレエ・ローザンヌ設立。

ません。小グループで大きい作品を振り付けるというのは至難の業です。

牧 そうですね。新国立劇場のオペラ芸術監督でいらした故若杉弘さんは、ある記者の「オペラを引き継いでいる人材を育てたらいいじゃないですか」という問い合わせに「育てるところなんかない。皆、アシスタントをしながら覚えていく。才能のある人はそれでも成長して戦力になっていく」と答えていました。作品は、先輩の技を盗みながら自分で考えて作っていくものだと思います。才能はもちろん、やる気で結果が全然違うのです。



4.自ら振付をした『トリプティーク』を畠佐俊明と踊る

山野 育てても育つものではないですね。世界にも数えるほどしか振付家はいないのですから。

『トリプティーク』は、ワシントンで新国立劇場バレエ研修所の研修生が再演し、スタンディングオベーションだったそうですね。

牧 ワシントンD. C. のケネディ・センターで開催される『国際バレエ学校フェスティバル』に3年前にも参加し、今回も再びオファーをいただきました。そこで『トリプティーク』を上演しましたが、とても日本のだと言われました。ばちの音が入り、和の雰囲気のある音楽ですが、実際は現代音楽に近く、15~16分の短い作品ですけれど私は好きです。ワシントン・ポストにも大きく取り上げられました。

このフェスティバルは、生徒さんにとって大変よ

い機会でした。自信を持つのです。いろんな国の人たちと一緒に稽古をしますから、その中で自分がどのレベルか分かります。最初、日本人は皆、お稽古場の列の後ろに小さくなっていました。ところがレッスンが終わるころには、前に出てくるのです。だんだん「敵も大したことないな」と思うのかしら。頑張って踊っていましたよ。

小山 では、いまや日本のバレエの教育が、他の国よりも遅れているということはない、と言い切れるでしょうか。

牧 はい。昔の日本は、4歳5歳からお稽古を始めても、遊びの中で踊りを教えていくという感じでしたが、今は違う。先日、アナニアシヴィリが、グルジア政府が学校を建ててくれたとのことで「5歳から入れるのよ、牧さんすごいでしょう?」と言っていました。でも、日本では既に、その年代からしっかりとバレエを教えてるんですよね。エイフマンも「今度学校を作った。5歳から入学できるんですよ」と言っていましたが。ロシアやその周辺国で、5歳からバレエ学校に入学できる、という流れが出てきましたね。でも、エシャッペとか難しいことはさせず、遊びの中で手の動きや音楽性を教えているでしょう。

小山 これまで、海外の学校は、大体8歳から10歳で入学という流れでしたものね。

牧 子どもにバレエ教育をしたのは、日本では母が最初でした。母が63歳で亡くなったのち、母が作りたかったであろう財団や、日本ジュニアバレエを、私が作りました。ジュニアバレエは高校生まで、A.M.スチューデンツは22歳まで在籍できます。新国立劇場バレエ団のプリマ・バレリーナもお稽古に来ています。22歳ぐらいまでは個人レッスンの先生を頼むのは大変ですから。外国だと、プリマはほとんど個

人レッスンです。

A.M.は、小さいころから、大人に対してするような稽古をさせたいという思いで作りました。童謡を歌っていた人が、急にオペラを歌う、というのが難しいのと同じように、子ども扱いをする時間を長くしてしまうと、プリマとして主役を踊るのは難しい。だから、最初から大人と同じことを覚えさせていくんです。バレエダンサーの場合、子どもを持つとかいろいろなことを考えると、最もいい時期というのは20歳から37歳の17年間ぐらい。20歳まで「赤ちゃん」だったらどうにもなりません。どうしても早く大人のダンサーにして、17、8歳で主役ができるぐらいにしておかないと、バレエ人生が短くなります。日本舞踊だと、90歳くらいまで踊れるかもしれないけれども、バレエはそうはいきません。早く大人の作品を理解させ、表現できるようなダンサーへと育ててあげなくては。

小山 それは精神的に大人である、という意味が大きいということですね。

牧 そうです。大人と同じ質問をされた時、小さいなりに自分なりの考えを言える、ということです。ボリショイ・バレエ学校の先生方は「私たちの学校の子は、普通の子より大人でしょう。こんな小さい子が凛として歩いているでしょう」と誇らしげに言います。これが教えている先生のプライドなんですね。逆に、「かわいいわね」といわれるのは、「赤ちゃんね」とバカにされたみたいな感じになってしまいます。日本では親が、子どもにはいつまでも赤ちゃんでいてほしいと思うのかもしれないのですけれども、向こうはそうではありません。

A.M.でも、ダニロワ先生の「先生に2回と言わせない」という教えを生徒に伝えています。そう言うと、子どもたちは急にしっかりしてくるんですよ。

小山 自分で解決しようとする力につけるのでしょ

うか。

牧 はい。説明や注意は1回しかしない、ということだけではありません。稽古中も大人に接するように生徒に接しています。「いま、あなたが踊ったのはバレエですか？私はバレエだとは思いませんけれど」と私が言うと、生徒は「バレエのつもりでやっています」というような返事をしてくるんですね。私はさらに「でも、ちょっと違うんじゃないですか？」と返します。普通のクラスでは、「よくできたわね」とほめることもありますが、A.M.だけは違いますね。A.M.から、私のバレエ団へ入団することが多いです。



5. 牧阿佐美バレエ団《ライモンダ》より

山野 海外の先生は、生徒の中でもトップの人しか注意しないですものね。

稻田 現在、橘バレエ学校では何歳から生徒を受け入れてるんですか？

牧 4歳から受け入れている、予科というクラスがあります。音感を育てるために、毎回違う曲でレッスンを行います。本当は、生徒にハンカチを持たせ、音に合わせてハンカチを振る練習をさせるのもいいのですが、父兄から「バレエを習わせたいのにハンカチ？それよりも、うちの子はいつコンクールに出られますか？」って急いでるんです。

海外はすごいのです。いいアーティスト、例えば、ボリス・エイフマンに対して、劇場や学校を建てますから。そういうことは日本ではあり得ません。劇

場のディレクターだって、数十年間ずっと同じ方です。日本は、劇場の職員が業務をやっとわかってきた頃に異動になります。3、4年の短い期間で人が変わったら、芸術はできません。海外はずっと同じ人が同じ部門にいるから、他の劇場とコネクションも作りやすい。上層部がしょっちゅう変わっていてはしょうがないです。実務をする人たちが変わることは、ロシアではほとんどありません。日本は、総理大臣さえころころ変わるから、ものができないのです。

イギリスも、ロシア革命の際にニネット・ド・ヴァロワ²⁵らが来英してバレエが始まり、歴史の長さは日本と変わりません。そのド・ヴァロワは102歳で亡くなるまで劇場にポジションがありました。彼女のような芸術家がいたから、ロイヤル・バレエができた。日本ではそういうことはありません。人がどんどん変わり、新しく着任した人も「前任者の頃のことは知りません」で、その人もまた数年で異動になる。日本では、いい人をどこから連れてきて「つなぎ」にしますが、例えば芸術監督が交代すれば、ダンサーの気持ちはガラッと変わってしまうんですよ。バレエが国に入ってきてからの年月は同じでも、現状がこれだけ違うということは、日本の政府が現場のことなど全く知らん顔だったということ。人を育てるには、時間がかかります。人生を賭けないと、ダンサーを育てられません。教育する人は、自らの人生と、その世代と次の世代を賭けるのに、こんな簡単な扱い方をされる。世界基準で考えて、それは違うと思うのです。

小山 日本は今まで、牧先生、橘先生はじめ、個人の方が本当に頑張ってきました。

牧先生は研修所の所長として、海外のバレエ学校に引けを取らない教育をしています。けれども、広い日本の中には、そうではない教室もあるのではな

²⁵ ヴァロワ、ニネット・ド (1898-2001) アイルランド出身のダンサー、振付家、教師、芸術監督。

いでしょうか。

先生がご覧になって、どのような問題が挙げられますか。

牧 よい教師の育成です。先生が、プリエやタンデュなどのパのイメージを音楽的に表現して、手本として生徒に見せてあげられるかどうかが、課題です。生徒は、実際に先生のお手本を見て「素敵だな」と感じながら、パを覚えていくのです。タンデュにしても先生がしっかり足をしならせて、動きで音楽そのものを表現するように手本を示してあげれば、その教室からはいいダンサーが出てくると思うのです。「有名なバレエ学校だからいい、というわけではない。その学校で、どんな先生が教えているかが重要」と外国のダンサーは言います。例えば、パリ・オペラ座バレエ学校には稽古場があって、レッスンやリハーサルがたくさん行われていますね。けれど、そういう問題ではなく、いい先生がいなくてはいけないのです。外国人だからいい先生とは限りません。外国には、バレエ学校の教師養成クラスを卒業した先生が多くいます。でも、彼らが皆、生徒をプロに育てられるかというとそんなことはありません。日本はバレエの歴史がまだ浅いですが、以前に比べれば、いまのダンサーは幼いころから海外のカンパニーが数多く来日し、見るべきものもたくさんあります。いろいろな経験をした人たちが、今後いい先生になるでしょう。



6. 牧阿佐美バレエ団公演
で『運命』を踊る

ただ、積極的でないといけませんね。私も映画『白鳥の死』が上演された時には、14回は見に行きました。そして、劇中のほとんどの踊りを覚えて、仲間内で試してみた。『赤い靴』も11回は見て、ほとんどのステップを覚えました。先生が教えてくれるまで待っているのではなく、積極的に学び、覚えていくことも必要なんですね。

小山 いまは、物も情報も何でもありますから、なかなかそういう気にならないのかもしれないですね。

牧 音楽でも、理論から学び始めるのではなくて、いい演奏家の弾く音を何十回も聴いて、耳から入って覚えるものだと思うのです。いい音が耳に馴染んで、自分にとって普通の音になってしまわないと。バレエも同じです。いいものを見て、それが標準になること。良し悪しがわからないと、いいものが身につきません。そういう、審美眼を磨く時間を持たないと、バレエの上達は難しい。よい芸術に触れられる環境を、周囲の人間が作ってあげなければ。新国立劇場バレエ研修所は、劇場が主催する全てのオペラ、バレエ、演劇公演の鑑賞が必須です。ほかにも、歌舞伎や、文楽、ミュージカルなどの公演を見る機会もあります。

小山 私どもも、学生全体が芸術に広く親しむことを目的とした、必修の授業はあるのですが、もっと力を入れてもいいかもしれませんね。

牧 そうですね。アンテナはいっぱい張つてあるほうが、いいダンサーになります。教師になるにしても、生徒さんはそこまで目を磨いた先生に習いたいですね。いずれにせよ、若いうちから自分を磨いていかなければいけないと思います。

5. 質疑応答

聴衆1 私はバレエスクール経営に携わっています。バレエを習う人の数は増えてきていますが、まだほかの習い事やスポーツに比べると数は少ないと感じています。バレエファンをこれからどうやって増やしていくかとお考えですか。

牧 これからは、マーケティングや営業をもっと考えなければいけません。具体的には、観客とダンサーとの間に、交流があったらどうかと考えています。外国ですと、バレエ団や公演のスポンサーが公演に来ていることもあります。終演後に客席やホワイエで出演者がサインをしたり、お客様と写真と一緒に撮ったりします。日本の場合は、舞台化粧のままお客様の前に出てくるのはみっともないと言われますが、ダンサーから直接「次の舞台も来てくださいね」と声をかければ、また来て下さるかもしれません。知っている人の踊りは、つい見てしまうということはありますよね。

山野 お客様を育てるということも大事ですね。お客様がとにかく大事です。

聴衆2 私はこちらの学校で教師をしています。指導の際の生徒への接し方、稽古の中身について、心がけておられることはありますか。

牧 稽古の段階ごとに接し方を変えています。私の場合は、叱ることはありませんが、稽古の最初の頃が一番怖いでしょうね。私がそばへ行くと生徒たちの姿勢がピッと変わるくらいですから。ですが、センター・レッスンに移ってからは少し柔らかい態度で指導しています。レッスンの後にリハーサルが控えています。レッスンだけで1時間半の間、緊張で硬まつたままでは「すみません、疲れて帰りたいです」と気力がなくなってしまいますでしょう。ダ

ンサーの気持ちを徐々に上げていき、最後のグラント・ワルツでは思い切りジャンプできるくらい、のびのびと感情を出せて、その勢いで稽古を終えられるように。そうすると、リハーサルでも疲れが出ず、踊り続けられるんですね。

稻田 音楽性について卒業論文を書いている学生がおります。先ほどもお話に出ましたが、どうすれば音楽性を身につけられるのでしょうか。やはりバレエのお稽古だけではなくて、それ以外でも聴く機会を作ることが必要ですか。

牧 まずは、ただ聴くのではなく、音楽で感動することです。そうすると、自分の中に音楽が入る。その上でバレエの稽古をすることで、音楽が表現できるんですね。やはり心と肉体がひとつじゃないと駄目ということです。日本人は器用ですから、踊りをカウントに合わせることはできるんですが、音楽性が感じられません。例えば音が軽やかなのに、重厚な曲の時と同じような踊りになってしまっている。フォルテの音が鳴ったとします。その時、音のボリュームや変化を体で表現できるようになれば、音楽性があると言えます。

バレエには言葉がない。説得力のある表現を体でしなくてはいけません。『ジゼル』には、心臓の悪い主人公が、苦しそうに胸を押さえるシーンがあります。でも「おなか痛いの?」と、胸が苦しいように見えないことが多いんです。この場合も、音楽性なんです。音楽がすでに人物の気持ちや情景を表現しているのだから、大げさな身振りをせずとも、音楽を通して体で表現すればいいんです。とても難しいけれど、よい課題だと思います。

稻田 カリキュラムをこなせば上達するというわけではないですね。けれども、教育のためには、やはり平均的なカリキュラムが必要ではないでしょうか。

牧 それはあるかもしれません、一流の人材を世に送り出すためには、みんな同じカリキュラムでは無理なんですね。先生と、どうふれあえるか。ノエラ・ポントワさんは、最初に習う先生が、いい先生じゃないといけない、と言っていました。日本の場合は個人の教室がほとんどですから難しいのですが、本当に素晴らしい先生に触れて、その先生のいいところを吸収できるのがいいんです。その先生に似てきますから。私も、アメリカからの帰国直後は、ダニロワ先生に似てると言わされました。先生のいいところは、そのうち自分にものになります。最初のうちは、似ていていいと思うのです。ダニロワ先生など、バレエの道で一流になった人というのは、「物まね」が上手なんですね。見たり感じたことを体で表せるのです。演技は、ある程度そういう「まね」から入るものと思うのです。

聴衆3 これだけ短い期間で日本のバレエが一定のレベルになったということは、牧先生のほかにもいろんな国に出て勉強された方がいて、海外で学んだことを日本の方に教えているんですよね。

牧 はい。ただ、人によっては留学先の先生と心が通じ合わない場合もあります。レッスンでバレエの形だけは習いますが、大して注意をされないまま帰国する人もいます。学校では30人ぐらいが一緒に学ぶわけです。そうすると、毎日はじめにお稽古をしていても、先生と1対1でふれあうこともないままなんですね。私は、ダニロワ先生を通して、レッスン以外の様々な行事の中で、バレエ界の人だけでなくほかのジャンルの人とも触れることができたことが、他の方とちょっと違いました。アメリカン・バレエでプロのダンサー向けのクラスを受けるときは、ダニロワ先生も生徒として稽古をしているのですが、そんなときもダニロワ先生も注意をしてくれた。アンナ・パヴロワもチェケッティ²⁶を個人レッスンの先

生として地方公演にも帯同し、舞台は必ず見てもらい、アドバイスをしてもらったそうです。そうやって気遣ってケアをしてくれる先生が、生徒には必要なんですね。

稻田 本日はありがとうございました。

²⁶ チェケッティ、エンリコ（1850-1928）イタリア出身のダンサ

ー、教師。チェケッティ・メソッド創始者。

《第2回》講師 石井清子 Kiyoko Ishi (東京シティ・バレエ団評議員)



数え年6歳で舞踊を始め、児童舞踊、モダン・ダンスなどを経て、谷桃子バレエ団設立と同時に入団し、ソリスト、プリマバレリーナとして公演活動に参加。1968年東京シティ・バレエ団設立と同時に参加し、創作活動を始め、これまで50作品以上の振付を手掛けている。江東区に根付かせた《くるみ割り人形》連続上演26回を迎えて定着。2003年江東区文化・スポーツ功労章受章。多くの舞踊賞を受賞している。

1. 児童舞踊、モダンダンスからバレエへ

稻田 資料を見ていただくとわかりますように、石井清子先生はチャキチャキの江戸っ子です。「江戸は深川、糸屋の娘」というのが本当にピッタリの、深川の商家に生まれ、お育ちになりました。そして、山野博大先生も実は江戸前、東京の下町でお育ちになったということです。古くからのお付き合いがあるわけですね。

先生は、バレエなどの舞踊に出会われる前に、ご両親が歌舞伎ファンだったということで、3歳ごろから歌舞伎座に通われました。歌舞伎座にある託児所にあずけられながらも、踊りの舞台は見ていましたね。

石井 私は深川の生まれです。浅草出身の母は、大の歌舞伎ファンでしたので、私は物心つくころから初日、中日、そして楽日と、歌舞伎座へ連れて行かれました。昭和の一桁の頃は、歌舞伎座にはかっぽう着を着たおばさんがいて、おもちゃで遊ぶこともできる託児所のような場所があったんですね。いつもそこに預けられていました。でも、「親の敵で毒まんじゅうを食べる」という物語はわからなくても、踊りなら……と、小さいながら、六代目尾上菊五郎の《羽根の禿》を、3階席の最後尾から父と見ていたのを覚えています。父は六代目菊五郎の大変なファンで、六代目がのれんを分けてパッと出てくる時に、必ず「音羽屋」と声をかけるのです。私

はそれが恥ずかしくて、そのタイミングで父の口を目指してベッと手を出して、父を黙らせたりして遊んでおりました。

稻田 先生は、その日に稽古事を始めると上達すると言われていた、数え年6歳の6月6日、まず児童舞踊を始められます。

石井 9歳のときに弟が生まれるまで、ひとりっこだったんですね。家でひとりで遊んでいた私を見て、両親は「踊りでも習わせたらよかろう」と近くの幼稚園に連れていき、児童舞踊を習わせてくれました。《かわいい魚屋さん》とか《とんとんからりと隣組》などを踊りました。舞踊団がビクターレコードの専属で、ジャケットの後ろに「スキップを4回」など、振りの絵が描いてあるのです。その通り練習して、毎週日曜日には、レコードを売るためのキャンペーンとして、としまえんや日本楽器の前で踊っていたんですよ。

稻田 いまでいう「キャンペーンギャル」だったわけですね。レコードを売る時に、児童舞踊がセットで、振付もジャケットに記載されていた。面白い時代ですね。

石井 発表会の時の音は、いつも練習で使っているレコードではなく、生演奏。児童歌手がマイクを立

て、ピアノを伴奏に歌ってくれました。初舞台のときは、いまでいう5歳でしたが、「いつものレコードと違うから嫌だ」と泣いて踊らなかつたそうです。

稻田 そんな楽しい幼少時代でしたが、第二次世界大戦を迎えます。下町っ子だった石井家の皆様は、地方にご親戚もなく、清子先生は新潟に学童疎開をされます。そして、中学入学のため東京に戻つてこられた1945年（昭20）年3月、東京大空襲に遭いました。

石井 偶然にも、きょうは東日本大震災から、7か月目です。私は学校公演などの時、折に触れて生徒たちに、戦争のことを話します。東京大空襲の一晩で、10万人が亡くなりました。私は死ななかつたうちのひとり。このことは、私にとって一生で最も大きな出来事だったと、いまでも思っています。若い方に「あなたたちより私の人生のほうがドラマチックよ。10万人の死体をかき分けて生きてきたのよ」と話しています。

空襲のとき、火に水をかけようと思っても、川には死体がどんどん流れてきて水がくめないほどだったとか、空襲を経験したことで、それからの人生がすごく変わったと思います。「キレる」というのでしょうか、ちょっととしたことでパッとキレて怒ってしまう。私は、そういうことはあまりありません。あの晩、何も悪いことをしていないのに、真っ黒に焼け、手を合わせながら死んでいった10万人のことを思うと、ほかのことは腹を立てるほどのことでもない、どんなことでも耐えられる。それが、私の人生にとって、とてもいい教訓になりました。宝物のひとつです。戦争は嫌です。けれど、その経験で、なんのことでも耐えなければいけないと学びました。

東日本大震災では、援助物質がどんどん届いたと聞きましたが、戦争中に届いたものは、空から降つてくる焼夷弾だけでした。上野の山には孤児や餓死者がたくさんいたんです。

東京大空襲のとき、自宅近くの小学校に逃げました。火は竜巻のようになって迫ってきましたが、その小学校の建物の中には入りませんでした。近くの川では、子どもたちが水を火にかけようとしていましたが、余りにも多くの死体が流れてくるものですから、水をくむこともできませんでした。……戦争の話は、きりがないですね。

稻田 戦争のお話は、ご著書『踊りに心を紡いで』でも詳しく述べられていますね。戦争を知らない世代が、知っておくべきことだと思っています。

そんな戦禍をくぐりぬけた終戦直後から、伊藤道郎²⁷さんに師事されます。

石井 道郎先生は、ドイツからアメリカへ渡られてハリウッド映画の振付もなさっており、外国ではとても有名な方です。終戦後、今の東宝劇場が占領軍に接収され、アーニーパイル劇場と改称されました。伊藤先生は、そこで進駐軍向けの作品『ジャングル・ラム』など振付をなさっていました。当時の東京府立第六高等女学校の前にお屋敷があつて、戦時中は海軍吹奏楽団の稽古場になっていました。道郎先生が、終戦後そこにお稽古場を開き、私はいとこたちと一緒に習いに行きました。中学1年ぐらいのころです。伊藤道郎のテン・ジェスチャーという動きがありますが、終戦後何もない焼け野原を走つて行って、まず最初にそれを習つたんですね。

稻田 そんな中、1946年『白鳥の湖』全幕の日本初演が、転機となるんですね。

石井 現在の帝国劇場ではなく、昔の帝国劇場で『白鳥の湖』を見ました。3階席のいちばん上から舞台を見たら、チュチュのブルーのスカートがずっと舞っていたのです。それがとてもきれいで、「バレエをやろう」と決めたのです。なんて単純でしょう。

²⁷伊藤道郎（1893-1961）モダンダンス。ダンサー、振付家

そして、小牧バレエ団の女学生クラスに入りました。長谷川訓子さんと、ヨコヤマミチコさんのお嬢さんの横山はるひさんが教えていらっしゃいました。関直人先生もいらして、もう少し上のクラスを教えていました。

稻田 モダンダンスをずっと習ってこられたあと、ポジションがきちんと決まっているバレエを始められて、どう感じられましたか。

石井 児童舞踊からダンスを始め、モダンダンス、そしてクラシックとやったことは、逆によかつたような気がします。最初から形にはまっただけではなく、自分は何を表現するのか、というところから踊りに入っていくのも、ひとつ的方法かなと思っています。

だから、子どもたちを教える時にも、まずバレエを好きになることから始めます。もちろん、きちんとしたポジションも、小学校1年生ごろから教えますけれども、まず好きにならないとダメですよね。バレエが好きなら、相当辛いことも我慢ができるのです。

小山 先生がバレエを始めた頃のお稽古は、いまとずいぶん違いましたか。

石井 どういうお稽古がいいのか、資料も手がかりもありませんでした。「グラン・プリエを200回する人が、偉い」なんて言われていましたね。谷桃子バレエ団時代には、体育館でも練習していましたが、ジュッテ・ソッテを体育館の端から端までやるのも「偉いね」なんて。今考えると、脚が太くなってしまうからだめですけれど、当時はそれしか練習しようがないんですよね。振付も、外国の本を読める人がいれば、本に書いてある通りにします。「3歩前進して4歩下がる」なんて訳しましたが、これでは舞台袖の中へだんだん入って行ってしまいますね。考

えてみると、あのころは暗中模索でした。アダージオだって、「女性を男性の肩に乗せる、下げる、また肩に乗せる、下げる」動きはこれしかなかった。アダージオとは、そういうものだと思っていました。それに、戦争中は配給制度でしたから、服を買うのも点数制。衣料切符が何点分あるとシャツが買える、股引が買える……そんな時代です。股引が配給になると、それをタイツの代わりにしました。稽古着もなく、焼け残ったお母さんの浴衣をシュミーズみたいに縫いあげて着ていましたから、ほかしとか絞りとか、いろんな稽古着が舞っていましたよ。

小山 浴衣から作ったシュミーズのようなものの下に、股引を履いていたのですか。

石井 そうです。いま考えてみると恥ずかしいですね。シューズも手作りのものがありました。そのころヨシノヤさんが、キャンパス地でシューズを作っていました。汚れたらその上に白墨を塗りますので、グラン・バットマンをすると白い粉がパーッと散りました。

稻田 パーもあったのですか？

石井 パーはなく、つかまれるものは何でもつかみました。体育館だったら、肋木のようなものとか。当時は、電気も1日に数時間配給されるだけです。配給のないときは、ろうそくを立ててお稽古するわけです。グラン・ジュッテをすれば振動でろうそくが倒れて真っ暗になってしまふなんてこともあります。

電気が配給されたときはレコードもかけられるのですけれども、ないときはピアノでお稽古。それもないときは、手を叩いたり、床を棒などで叩いたりしてカウントをとります。

銀座の交渉社ビルの中に小牧バレエ団がありまし

て、太刀川瑠璃子²⁸さんもいらっしゃいました。小牧正英先生は上海バレエ・リュスからいらっしゃいましたので、ロシア語の号令で稽古をしましたよ。

山野 当時、バレエ用語はいまと一緒でも、チェケッティ派のお稽古でしたね。

稻田 例えは「ア・ラ・スゴンド」というバレエ用語ですが、私も子どものころ、それは「アラスゴン」という言葉だと思っていました。そのように、日本語的な発音でいろんなパが定着していますね。

2. 谷桃子バレエ団入団

稻田 石井先生が、小牧バレエ団を退団したのが1948年。在籍は2~3年間のことですね。

石井 谷桃子先生が谷バレエ団をお作りになるというので、憧れの谷先生にくつついていったんですね。そのころの谷バレエ団は、谷先生と有馬²⁹先生をはじめとする先生方を除くと、生徒は私を含めて3人でした。

山野 ひとりは天野陽子 さんですか？

石井 天野さんが入団されたのは、団創立後です。

稻田 谷桃子バレエ団の、普段のお稽古は谷先生が教えていらっしゃるのですか。

石井 そうですね。でも、谷先生はまだ現役で、たくさん踊っていましたから、主に有馬先生がクラスを持っていました。

谷先生は、いまは違いますが、当時は私と違って、とてももの静かな方でした。谷先生のママが、よくおしゃべりをされるし、先生が黙っていても、周りが動いてくれていたのですね。

そんな無口だった先生が、たったいちどだけ、私に注意してくださったことがあります。スラミフィ・メッセレル³⁰先生の指導の下『ドン・キホーテ』全幕を上演した際、私はジプシーダンスを踊らせていただきました。ある日のリハーサル、真昼間なのに酒場のシーンを稽古する……ということで私としては気持ちが役に入り込めませんでした。何とか、「ここだ」と思ったところで手を叩き、スカートをバッと持ったのです。踊り終わって「気持ちよかつたな」と思っていたら、谷先生は、それを見抜かれ、こうおっしゃった。「清子さん、いまのは形だけだったわね」と。それが、谷先生が私にしてくださった、たったひとつの注意でした。そのくらい、谷先生は注意をなさらなかつた。一生懸命生徒に注意ばかりする先生がいいかというと、私はそうとは限らないと思うんです。せっかく注意していただいても、右から左へ抜けていってしまうこともあるので。谷先生の下には20数年間いたのですが、注意されたのは、その1回だけ。でも、たったひとつの注意を、私はいまだに覚えています。本物をやらなければ見抜かれる、嘘の踊りをしてはいけないと。私の宝物です。



7. 『レ・シルフィード』のリハーサル。左から、谷桃子、石井。

²⁸ 太刀川瑠璃子（1927-2008）ダンサー、プロデューサー。スターダンサーズ・バレエ団設立。

²⁹ 有馬五郎（1922-1993）ダンサー、教師、振付家。東京シティ・バレエ団設立者のひとり。

³⁰ メッセレル、スラミフィ（1908-2004）ロシアのダンサー、教師。

稻田 谷先生は、もともと日劇ダンシングチームにいらっしゃいました。その前は橋秋子さんにバレエを習い、そしてまた小牧バレエ団でバレエを習い、その後独立されたわけです。

振り返られて、当時は、きちんとしたレッスンのメソッドや教育がありましたか。

石井 いろいろなものがとても珍しかったです。本やお話を頼りに、メソッドがだんだん入ってくる時期でした。これはワガノワ、チェケッティ、レガート……と、物珍しく、いろんなことを試している時代だったんですね。

終戦後日本に初めて来たのがセルジュ・リファール³¹率いるパリ・オペラ座バレエのダンサーの公演ですね。来日したのは、ダルソンヴァルやアレクサンドル・カリウジニー、それからダイデ³²です。

谷先生のお母さまに「勉強になるから」と言われ、学校を休んで楽屋裏のお手伝いにつきました。のちに遠藤周作さんの奥さんとなる順子さんが日仏学院からフランス語の通訳を務められました。公演会場の日比谷公会堂には、洋式のトイレがないので、ダイデは「おまる」のようなものを用意して、そこに腰かけるのですけれども、「清子、音がするから歌つて」と言うので、私はその間ワーッと歌を歌ったり。リファールは、手袋か靴下かをタイツのふくらはぎのあたりに入れて、「日本人の脚」なんて言っていましたね。ジュッテ・ソッテを体育館の端から端までやればいい、なんてお稽古しか知りませんでしたから、確かに日本人の脚は太かったです。

稻田 石井先生が、正当なバレエ学校でダンスの教育を受けてきた外国人ダンサーを見たのは、1952年のこの公演が初めてのこと。テクニックもスタイルもずいぶん違ったのではないかと思いますが、他の皆さんはどう感じていたのでしょうか。

³¹ リファール、セルジュ (1905-1986) ロシア出身のダンサー、振付家、芸術監督。

³² ダイデ、リアンヌ (1932-) フランスのダンサー。

石井 自分とは比較もしなかったような感じです。もっとあとになって、研修員で外国に行った時には、「うわー、どうしたらいいのだろう。研修費を返して日本に帰ったほうがいいかしら」というぐらいショックを受けましたけれども、リファール公演を見た頃は、リアンヌ・ダイデをただ憧れのまなざしで見ていただけのような気がします。当時、ダイデは17、8歳くらい。とてもきれいなバレリーナでした。

山野 一方で、男性は、海外の男性舞踊手の力強さに圧倒されて「あれはラグビーだ」と話していました。バレエというのはなよなよしたものだと思っていたのが、全く違ったのです。リフトも、ものすごく力強いし、びっくりしたらしいです。

石井 あのとき、谷桃子先生、松山樹子先生、松尾明美³³先生ら、日本のプリマが皆《白の組曲》にコール・ド・バレエとして出演しました。私はとても出られませんでした。まだ裏のお手伝い。

小山 清子先生も含め、皆さん、トウシューズはいつ頃から履かれていたのですか？

石井 私は小牧バレエ団入団時から。ヨシノヤさんでキャンバスのものを買っていました。

稻田 バレエを始めてすぐの時期ですね。稽古を始めて1年2年で履かれたのですか？

石井 全く記憶にありません。

山野 「子どものころから履いてはいけない」と言い出したのはずっとあとになってから。早いうちからトウシューズを履かせるのはいけないとか、いろいろとわかる前に履いていた人は、背が伸びなかつたです。

³³ 松尾明美 (1918-) ダンサー、振付家。松尾明美バレエ団設立。

稻田 高校生の清子先生が、トウシューズを履いてパーッと脚を上げて踊っていらっしゃる写真がありますから、やはり女学生クラスに入ってすぐの頃ですね。写真を拝見すると、しっかり立っていらっしゃる。

石井 この頃、太平洋戦争の戦犯が収監されていた、巢鴨の刑務所にも慰問に行ったりしました。

稻田 劇場公演があまりない時期に、いろいろなところに慰問に行かれたのですね。

山野 谷桃子バレエ団は、小牧バレエ団を脱退したメンバーがほとんどだったでしょう。ですから、小牧からいろいろ邪魔をされたのです。それで、東京の中心部では公演できなかった。そこで、慰問公演ならば地方回りをたくさんできるし、その間に力をつけていこうという時代があったのです。

稻田 「谷桃子バレエ団 40 年史」によりますと、谷桃子バレエ団の前に、まず東京バレエ研究会が作られました。そこにお名前があるのが、谷桃子先生、大滝愛子³⁴さん、長谷川訓子さん、のちに東京シティ・バレエ団結成に参加される内田道生さん、有馬五郎さん、のちに舞台監督となる田中好道さんです。

山野 田中好道がおとこ気を出して、自分が矢面に立とうとしたんですね。

石井 田中好道さんは、舞台監督として有名でしきれども、田中さんの振付で踊ったのは私なんです。

山野 田中さんは、怖い舞台監督として有名でしたが、かつては小牧バレエ団で踊っていたのです。生前、「おれは谷桃子をサポートしたことがある」なんて威張っていました。

³⁴ 大滝愛子（1927-2007）ダンサー、教師、振付家。

石井 谷先生は黒鳥を 200 回か 300 回、踊られました。その半分ぐらいは私も踊っていました。地方へ行くと昼夜 2 回の公演が続き、「オデットとオディールと両方やるのは大変なので、清子さんがオディールをやって」と。

山野 とにかく「谷桃子」が出なければお客様は納得してくれないから、どこかで出さなければいけないから、足が痛くともなんでも、とにかく出てくるのですね。

小山 そのころの黒鳥の振りは、いまとだいぶ違いますか？

石井 やや似ています。

山野 いや、似ています。ほとんど一緒です。

稻田 どなたか振付を海外から持ってこられたですか。もしくはオリジナルで作られたのでしょうか。

山野 小牧さんが最初に上演したものが、ずっと伝わっていました。その頃日本で上映されたソ連の映画などで、みんな勉強したんですね。

小山 日本初演時の振りが残っていたのですか。

山野 僕は見ていませんが、小牧さん初演の時は小牧さんのオリジナルなのではないか、という箇所もあったそうです。第 2 幕は、東勇作が戦前に上演しています。それはオリガ・サファイア³⁵が教えており、原典に忠実です。第 3 幕は、小牧さんが得意としていたこともあって、きちんとやったらしいです。1957 年にボリショイ・バレエ団が来日し、ちゃんとした振りが日本に入ってきたました。

³⁵ サファイア、オリガ（1907-1981）ロシア出身のダンサー、教師。

石井 さかのぼると、帝国劇場で教えていらしたローシー³⁶さんが、日本で初めてバレエも教えたみたいですね。私の親戚のおばも、歌劇部で稽古をしていました。田谷力三らと一緒に歌つたり。バレエもローシーさんが教えた、と。

稻田 谷桃子バレエ団に在籍されていた時代、黒鳥といえば石井清子先生でした。もうひとつの代表作が、さきほどお話にあった『火の鳥』の主役です。

振付は谷先生ですか？

山野 谷さんがフランス留学時に見た『火の鳥』とともに、自分の考えも入れて作りました。のちに、パリ・オペラ座バレエ団などの来日公演でも同じ作品を見ましたが、そう違いません。

稻田 昨年の公演『オーケストラwithバレエ』で上演された『火の鳥』は、谷先生の影響を受けていらっしゃるのですか？「こういうものを清子先生は踊っていらしたのかな」と思いながら、志賀育恵さんが踊っているのを見ました。

石井 全曲ではなく組曲を使っていますが、その中でもストーリーをどう組み立てるか考えて、ダイジェスト版のように作りました。振りは、谷先生版とは、全く違います。

山野 演奏するのが大変だったんですよね。高田信一さんが指揮でしたね。



8.『白鳥の湖』第3幕より

小山 音楽も生演奏。当時は、テープなどがなかった。そのような不便さが、かえってぜいたくなものを作っていたということですね。

石井 いまは、オーケストラつきで上演するのがぜいたく、となっています。昔は、しょうがなかったのですね。

山野 会場は、日比谷公会堂、石井さんと天野陽子さんのダブルキャストでした。

稻田 天野陽子さんは、鈴木稔さんのお母さんです。お腹の中にその息子さんがいるのに踊っていた、ということですね。

『火の鳥』の音楽は、ストラヴィンスキー。それまでのバレエ音楽とは、全く違いますよね。

山野 谷先生と高田信一さんが、テンポのことだけんかをしていたのを覚えてています。無口な谷さんが必死に食い下がっているところを見ると、相当大事な個所だったのだ、と思い出します。高田さんは、サンケイホールで『白鳥の湖』を上演した時に亡くなりました。高田さんは肺病で、晩年は歩けず、休憩時間中もオーケストラボックスの隣で休んでいた。それでも棒を振り、そのあとで亡くなってしまった。本当に踊りと一緒に死んでしまったようなものです。

³⁶ ローシー、ジョヴァンニ・ヴィットーリオ（1867-?）イタリア出身のダンサー、振付家、教師。

稻田 石井先生のご著書にもありますが、誰が踊るかによって、オーケストラがニュアンスを変えて演奏していたそうですね。

石井 谷先生と私とでは、踊るテンポが違いますから、高田先生は、いつも「きょうは誰？」とお聞きになりました。黒鳥のヴァリエーションでディアゴナルにシゾンヌ、デヴロッペ……というシーンがありますが、デヴロッペでは「1、2、3」とバランスを取らなきやだめ、と怒られていきました。

いまはテープやCDがあるけれど、当時は地方公演へも必ずオーケストラがついて行ったのです。汽車でも宿でも、ずっと一緒ですから、オーケストラとはいよりも交流がありました。オーケストラの人とバレリーナの結婚は、すごく多かったんですよ。オーケストラといっても、地方の四国の山奥へ行く時には、チェロとバイオリンとピアノの6、7人の編成でした。あるとき、指揮者だけ2等か1等に乗っていて乗り過ごしてしまって、楽団員だけで公演したこともあります。演奏者はひとり欠けてできなかつたけれども、「指揮者がいなくてもいいんじゃない？」なんて言ったり。

でも、指揮の人とタイミング合わせをするのは楽しくて。向こうも舞台上のこちらの様子を探っているんですね。終演後には、「きょうはうまくいったね」なんて話して。

3. テレビ創生期での活動

稻田 本講座第1回の牧阿佐美先生は、バレエ一筋という方なのですが、石井先生のご経歴を拝見していると、児童舞踊、モダンダンス、そして実は長唄や日本舞踊など、いろんなことをなさっていた。加えて、いろんな出来事が重なってきます。バレエだけでなく、その周辺の文化、例えばレコード、テレビ、映画などが徐々に勃興していく中で、様々なことを経験されながら過ごしておられた。例えば、

『赤い靴』の主演をしたモイラ・シアラーが、映画のように赤いトウシューズを、谷桃子先生にプレゼントした。それで日本でもバレエがブームになりました。

石井 『赤い靴』は、初めての総天然色、カラー映画でした。映画をきっかけに、バレエ熱が日本全国に一気に広がりました。地方公演に行くと、劇場の周りをファンの人がぱーっと取り巻いていて、「すいません」と人をかき分けないと楽屋に入れないほど。いま、あのぐらいファンがいたらしいなと思うぐらいです。

小山 『白鳥の湖』日本初演でも、観客がとぐろを巻くように列をなしたと聞きます。

石井 戦争で日本が焼け野原となり、日本中の人の気持ちが沈んでいた時に、バレエが華やかなものに見えたのではないかしら。それで皆さん、憧れていったのでしょうね。

山野 あの『白鳥の湖』を見てバレエを始めた人は、いっぱいいるんですよね。

石井 はい。少女雑誌などにもバレエがたくさん載りました。私も、鰐淵晴子のグラビアのポーズをつけたり、彼女の主演映画『ノンちゃん雲に乗る』で振付をさせていただきました。

稻田 皆さん、考えられますか？普通の少女雑誌の表紙がバレリーナで、それをめくると、グラビア写真にバレリーナが写っている。そういう時代だったのです。

山野 「主婦の友」とか主婦向けの婦人雑誌のグラビアにも、バレエがよく出ていました。

バレエダンサーというのは当時のファッションリー

ダーだし、憧れの的だったんですね。

石井 中でも、バレエダンサーが最も活躍できて、しかもお金になる場が、テレビでした。テレビに映るのは、動くものではなければいけないということでしたが、その頃はタレントもいなかったので、バレエの人を出しましょうということだったんです。本当に忙しかったですし、稼ぎはちゃんとお小遣いにもなりました。

山野 民放のテレビ局が立て続けに開局したんですね。だから、粗製乱造というか、番組もひどいものがいっぱいあったのです。お金をいっぱい稼いだ人もいました。

石井 テレビといつても、いまのNHKのような立派な建物ではなく、内幸町の小さなラジオ局の建物です。「2スタ」というこの会場の半分ほどのところでテレビの試験放送が始まって、1月15日の成人の日に本放送になりました。カメラマンもダンサーも、要領がわかつていませんでした。劇場なら、舞台袖に入れば舌を出してもお客様から見えないでしょう。ところが、カメラの人も、袖に入った人をずっと追っていた、なんてこともあります。

山野 ビデオがないから全て生放送。カメラの前を「すいません」といって通る人がいたり。全部、放映されてしまうんですね。

石井 いろんな面白いことがありました。放送時間が1日に3時間、とか限られていたんです。同じスタジオで、一連のカメラ・テストをし、本番までの間は全国的に放送がないとか。最初のうち、カメラは固定式でした。限られた範囲しか映らないから、ダンサーが踊っているうちに画面から消えてしまうことも、よくありました。そのうちカメラが動くようになると、舌を出しても映ってしまったんです。

山野 照明がものすごく暑かった。カメラの感度が鈍いから、照明をすごく強くするわけ。踊っている連中は、暑くて暑くてかなわなかったのです。

石井 そのうちビデオができる、皆で大喜び。真夜中まで撮影をしていました。夜11時を過ぎるとお弁当もタクシー券も出るから、わざと長時間テストをやったり。NHKの横におでんの屋台があって、夜になると食べに行ったりしていました。

小山 楽しそうですね。

山野 あのころは若く、働く人にとってはテレビさまさまでしたね。

石井 私などは1週間に4本ぐらいレギュラーを持っていて、歌謡番組にダークダックスのバックダンサーとして出ていました。子ども番組に出ていました。黒柳徹子さんらがやまいも座と一緒にやっていた『ブーフー』とか。それから、ヨネヤマ・ママコさんの『私はパック』ですね。

バレエ番組も多かったです。4本はやっていました。階段を何往復もしてスタジオを行き来したものでした。大変でした。

稻田 いまは、ダンサーが収入を得るといったら、例えば教えをすることが多いです。当時はテレビ出演で、だったのですね。

石井 あと、雑誌のグラビアのポーズをつけるとか。それから映画。鶴淵晴子には、彼女が4歳のときから、バレエを教えていたんですね。その後彼女が松竹と契約したので、いろいろな映画のバレエシーンを振り付けていました。

NHKが日本の最初のテレビ局として、本放送を迎えた年の1月15日は、私の成人の日でもありました。その日、山本嘉次郎さんが司会をされ、20歳を

を迎えた人たちが出演した「二十歳の集い」が放送されました。ピアニストだった田中希代子さんのほか、私も出演しました。もちろんテレビなど家にないです。両親は、銀座の不二家へテレビを見に行きました。私は、なんでもやってみたいタイプです。本当にいろんなことにチャレンジしました。

稻田 そういう様々なお仕事の中で、バレエ以外のことを経験されていくわけですね。

石井 なんでもこなすことで、生活ができていたのではないかと思うのです。

山野 でも生徒さんもいましたよね。

石井 はい。お金がなかったものですから、高校生時代から自宅の稽古場で子どもたちに教えていました。公演のチケットのノルマなどなかったですが、交通費やトウシューズ代など、いろいろとお金がかかりましたから、稽古場を開いて収入を得ていたんです。終戦後は、日本中が貧乏でした。



9. 自身の稽古場で

稻田 そのころはカンパニーのツアーで、出演料とかはちゃんともらえたのですか？

石井 コインも混じっていましたけれど、多少なり

とももらっていました。

稻田 けれども、生活できる額ではなかったということですね。

石井 はい。でも、ツアーの間は生活でき旅館で寝て、ごはんを食べているわけですから。

稻田 今の人たちより、ある意味ではとても恵まれているかもしれないですね。

石井 何しろ舞台や、踊る機会が多かったのはいいですね。その頃の谷桃子バレエ団では、地方公演をさかんに行っていました。労音（労働者音楽協議会）と松竹がついていたんです。本州をずっと旅したら九州を回る……と、毎日《白鳥の湖》を踊るわけです。途中の神戸に家からの慰問袋が届いて「清子の大好きな乾パンを送ります」と乾パンが入っているのを見たら家に帰りたくなって、ウーッと泣いたぐらいです。そのぐらい舞台があったのです。毎朝、起きると踊らなければいけない。「《白鳥の湖》ばかり踊るのも嫌だね」などと生意気に思いました。それで、谷バレエ団の仲間が何人か集まって「東京バレエワークショップ」を始めたのをきっかけに「作るってちょっと面白いわね」と思ったのではないでしょうか。今では考えられないですね。舞台で踊れたらありがたいのに。

山野 当時は、若いダンサーがテレビ出演でお金を稼ぎ、それをもとにグループを作って創作する、という公演が多くありました。そのひとつが、横井茂の作った東京バレエグループ。その第1回公演で、《コンチェルト・グロッソ》というヴィヴァルディの曲を使って、石井さんが振付をなさったのです。これも、とてもさっぱりした振りでした。



10. 『レ・シルフィード』を踊る

稻田 石井先生が江戸の短い端唄に振りをつけ、安達悦子さんがアーツスフィアで踊られた作品が好きです。

石井 『お岩さん』ね。

稻田 日本の音楽とバレエってなかなか結びつきませんし、結び付けようと思っても首をかしげてしまうものが多いのですが、石井先生が振り付けられると本当に粹で、日本の音楽とバレエのよいところがミックスされ、悦子さんもコケティッシュで色っぽい感じがしたのです。日本の音楽の素養は、バレエの音楽にどう生かされているのでしょうか。

山野 深川という土地柄、ご両親が芸事をお好きだったのだと思いますが、いかがですか。

石井 実家の隣が杵屋六三郎さんのお家だったんです。私の祖母は孫ができると六三郎さんに入門させました。私も戦争でやめるまで、ずっと長唄も三味線もやっていました。

私は、長唄をやっている時から、テンポの速い音楽が好きなのです。大薩摩みたいなものとか、追い込みのところが好きです。ですから、いまでも作品を作るときには、速い曲のほうが得意です。小さい

とき、速いテンポの長唄をやっていたからなのでしょうか。

でも、日本の音楽と外国の音楽というのは、根本的に違うと思っています。例えば、雅楽は、外国からオーケストラが入ってきた時に、双方が合わさって、これまでとは違う日本の音楽へとなるだろうと言われたわりには、絶対相いれないものがありました。いまでは、オーケストラはオーケストラ、雅楽は雅楽、と独立してそれぞれ演奏されています。日本の音楽は、単に着物を着て踊ったからといって日本人の心が伝わるものではありません。同じ『白鳥の湖』でも『ジゼル』でも、日本人の踊りとアメリカ人の踊りでは根本的な違いがあるんです。

ドイツで、創作作品を上演した際、客席で見ていたらドイツ人に聞かれたんですね。「ああいう叙情性を、どう教えるのだ」と。「いいえ、教えません。日本人は最初から持っていますから」と答えました。普通のドレスを着たダンサーの出る作品だったので、ドイツ人にとっては、これは日本人の作った踊りだと、強く感じたようです。私も客席で見ていて「あ、外国人の作品と違う。私は日本人なのだ」と思ったのです。ですから、別に着物を着たり、日本の音楽を使ったりしなくとも、日本人の中にある独特的の感性は、ジゼルをやっても白鳥をやっても出てくると思っています。

稻田 長唄や三味線をやっていたからというよりも、歴史や生活全般のことですね。

石井 そう思います。私は下町育ちで、さっぱりした性格です。若いころによく「ドロドロッとした、もっと内容の濃いものを作るべきだ」などと言われましたので、一生懸命努力してやってみた。でも、嘘は嘘なのです。自分の中には、絶対失敗します。それが自分だから、しょうがないですね。ほかの人の物を借りてきてやっても、見る人が見ればわかってしまう。さっきの谷先生のお話ではない

ですけれども、嘘は嘘。舞台で通用しないということはありますね。

小山 踊るときもそうでしょうか。

石井 もちろん。そう思います。

山野 確かに、清子さんの踊りというのは、さっぱりしていますよね。

石井 有名な『星の王子様』の最後に「目に見えないものほど大切なんだよ」ということばがあるでしょう。バレエも全く同じだと思うのです。バレエでも、体の真ん中を通っているインナーマッスルがしっかりしていないと、自由に表現ができない。テクニックの点では、目に見えない体の芯がきちんと決まっているないと、自由に動けないことがあるでしょう。どう表現したいかという思いも、やはり目には見えないでしょう。目で見えないものって、バレエでも大切なもののひとつなのではないかと思います。人生は、そういうふうにできているのかもしれません。

4. 東京シティ・バレエ団創設

稻田 1968年に、20年間ご活躍なさった谷桃子バレエ団を辞められて、東京シティ・バレエ団の設立に関わられます。

このバレエ団は、創立当初から非常にユニークでした。ひとつは、合議制であることです。日本のバレエ団というものは、大体個人の名前を冠しています。みんなで話し合って物事を決めていきましょうということに賛同したダンサーたちが集まってできました。

二つ目は、古典と創作を活動の輪とすること。その中で石井先生は、踊りはもちろん、振付もされていきます。

このようなバレエ団が創立された経緯を教えていただけますか。

石井 またお金の話になりますし、他の理由もありますが、ほかのバレエ団が外国から指導者をお呼びして振り付けもらっているのに対し、私たちはそれほどお金がなかった。自分たちでなんとかやっていこうと、思わず作ってしまったところもあると思います。でも、これから若い人たちが創作をしていてほしいという気持ちは、バレエ団の中に今でも十分にありますし、そういう試みも重ねています。私は文化庁の芸術家海外研修制度でシュツットガルト・バレエ団に行きましたが、ジョン・クランコ³⁷がいたから、ウィリアム・フォーサイスもイリ・キリアンもジョン・ノイマイヤーも育ったと思うのです。シュツットガルトのように、いつもバレエ団の中で話し合い、試行錯誤する雰囲気があると、「やってみたい」という人が出てくるのではないかと思っています。

山野 東京シティ・バレエ団というのは、谷桃子バレエ団と松山バレエ団の不満分子が飛び出して一緒に作った。ですから、それぞれ既存のバレエ団では物足りないところがあって、新作をやりたいという意欲もあるのです。

稻田 当時は、新作を作るというより、外国の作品を導入し、学んでいきましょうということが主だったのですね。シティの面々は、ひとりひとり、カラーが違うのではないでしょうか。発起人となった有馬先生、石田種生先生、石井先生も、作品はもとより、キャラクターもずいぶん異なるように思うのです。合議制はうまくいったのですか。

石井 もちろん、合議制にもいろんな面があります。

³⁷ クランコ、ジョン (1928-1973) 南アフリカ出身のダンサー、振付家。

すぐ決めなければならないことも、理事会を開かないと結論が出せないこととか。けれども、団体として考え方が偏らないという、いいところもあります。作品は、作る人のものですから、作り手の意見も尊重しています。創造性まで合議制ということはありません。

稻田 振付と演出を、それぞれ別の方が担当されることもありますね。

石井 とても難しいんです。中島伸欣くんと組んで振り付けることがあります、「この人の頭の中はどうなっているのかな」って頭の中を見てみたいというくらい、考えが違うんです。向こうもそう思っているんじゃないかな。振付を私が、中島くんが演出を担当する場合は、私は演出に従って振りを考えます。お互いに意見を聞きながら進めます。そうしないと、演出全体が成り立たなくなってしまうから、まずは演出を立てます。こうして、分業はできますけれど、振付を2人で……、というのはとても難しいです。

稻田 バレエ団の中でも、石田先生は日本のバレエを作ることをお考えでした。石田先生はいかがですか？

石井 日本人には、とても良い感性があると思います。色彩ひとつにしても、利休鼠とか、鶴色とか、橙とか、ニュアンスに富んでいますね。ですから、バレエの古典作品を踊っても、日本人のよさは出てくるでしょう。かつて、日本人は脚がそれほど長くないということはありましたが、このごろのお嬢さんたちはみんなきれいです。

小山 教育の面では、シュツットガルトで日本と違う点はありましたか。

石井 シュツットガルトは山あいの小さな村ですけれども、世界に誇るバレエ団がありますよね。私はシュツットガルト・バレエ団の家庭的で和気あいあいと作品を作る、楽しい雰囲気が大好きです。主役のダンサーが、リフトがちょっとできないと、リチャード・クラガンが「ここへこう手を入れてごらん」とかアドバイスするとぱっとできるようになるとか。

小山 クランコのリフトは、昔の、女性を男性の肩に乗せて下ろすだけのリフトとはずいぶん違いますよね。

石井 違いますね。クランコのリフトでは、女性は男性に放り投げられますから、女性ダンサーは、牛のように、腕2本と脚2本で自分の身体を支えるだけの腕の強さを持っていなければいけない。

余談ですが、大腿骨骨折のリハビリのことです。私は80歳近いですからもう踊っていませんが、リハビリで「立ってください」と言われると、「ここはリフトね」と思えば、体側の感覚がちゃんと思い出せるのです。だから、生徒たちには「あなたたちはわかつていなだろうけれども、一生の宝物を体の中に持っているのよ」と言いました。

リハビリでは、棒のそばを歩いて行きますでしょう。向きを変える時に、左回りにしてくださいと言われても、私は必ず右回りしてしまうんですね。リハビリの先生に、「先生、私右回りが得意だったので」と伝えたら、「えっ」なんて変な顔をしていました。昔、体で覚えたものは絶対に忘れないのです。水に浮く感覚、自転車に乗るのにバランスを取る感覚。ピルエットも同じなんです。ピルエットなども、力を抜いて回るというのを覚えるまでは大変ですけれども、抜いて回るとスルスルッと回れるようになりますよ。

小山 でも、骨折されて病室で筋トレをされるのですから、やはりかなり特別な方です。

石井 そんなことはないです。けれども、バレエをやっていたおかげだなと思いました。

小山 でも、本を見ながらテクニックを勉強されていた時は、試行錯誤の繰り返しで、そのようなことはなかなかおわかりにならなかつたでしょう。

石井 でも、私はクルクル回るのが好きだったので。回っているうちに「あっ、力を抜いたら回れるのだ」とかわかりました。

小山 ご自分で発見されていったのですか。

石井 「力が入ってるから回れないのよ」と、よく言うのです。けれども、なんでもそうだと思うのです。それこそ大きな意味でいえば人生も、力を抜いてスッと行けば行けるのに、ウッと頑張ってしまうと生きにくいですよね。やはり、バレエってすべてに通じます。そう考えると、ひとつのことは全てに通じるところがあるのかなと思います。

小山 ひとつのことを突き詰めると、それがすべて人生につながることになりますよね。

石井 私はバレエ以外何も知りません。でも、例えば、陸で「こうやると泳げる」という本を読んでいるだけではいざ水中でも沈んでしまうのと同じで、やってみなければわからない、体で覚えたことというのは、やはり一生ものだと思います。

ですから、子どもたちに教えるのはそれだけ責任がありますよね。指導に関しては、「何派ですか?」と尋ねられますが、「俺流」にしか教えません。シュットガルトで学びましたが、外国の通りに指導しても、日本人は筋肉の質が外国人とは違います。伝え方など日本人しかわからない感覚もあります。もちろん、基本的なことは外国から学ぶことはたくさんあります。けれども、感覚的なものを教えるとき、

私は「自分流」です。

稻田 私は、石井先生の音楽性が素晴らしい大好きです。音楽性とは抽象的でいまいでのわかりにくいものですが、石井先生のはどこから来たのかなと本当に不思議なのです。

石井 物心ついた時から、長唄を習っていたからかもしれないです。いまは楽譜も使うそうですが、長唄は、従来楽譜がないものです。お師匠さんの言った通りに唄い、弾く。「半音上げて」など具体的ではなく、「ちょっと上」「ちょっと下」。「ちょっと」というのはどういうことかといつても、小さいときですから何もわからなくて。変体仮名のお歌いの本でしたから読めなくて、曾我の五郎の「カンカツカレイナイデタチデ」というのも「とんかつカレー」だと思っていたくらい。そのぐらい何が何だかわからないし「ここ止まって」「ここ伸ばして」というあいまいな言い方で教わります。でも、楽譜がないから、音に対してとても敏感になるんですね。長唄なのにバレエだなんて何だか変ですが。バリ島のガムランの音楽も、あれだけ複雑な音なのに、演奏家は耳だけを頼りに演奏しているんですよね。

5. 地域に根ざすバレエー江東区での取り組みー

稻田 江東区の劇場のティアラこうとうと、バレエ団が提携を結び、地元の子どもたちを中心にオーディションをして、東京シティ・バレエ団、東京シティ・フィルハーモニー管弦楽団、そして江東区少年少女合唱団と、劇場を拠点にしている地域の人みんなが協力して《くるみ割り人形》を作り上げる事業を、先生は25年も続けていらっしゃいます。日本では、バレエ団が劇場と提携を結び、そこを拠点にしながら作品を作っていく、地域と結びつくということはなかなかありません。清子先生が長年続けてこられた教育の成果として、いまも続いているのだと

思います。先生は、教えることも、やはりお好きなのですね。



11. 石井清子バレエ研究所発表会より

石井 シュツットガルトでの研修中は、音楽学校の前の女子寮に滞在しました。そこから劇場に通う途中に八百屋さんがあったのですが、そのおじさんは、私がバレエをやっているのを知っているらしく、いつも舞台の話になるんですね。たとえば、前日に『オネーギン³⁸』が上演されたとします。「マリシア・ハイデのタチアナはどうだったかい?」とか「ビルギット・カイルのオルガは、私はあの公演のほうが好きだった」とか、話しかけてくるのです。東京の私の家の前にも八百屋がありますが、そちらのおじさんはバレエのバの字も知らないし、私とバレエの話もしたことがない。シュツットガルトは江東区のように小さいけれども、世界に有名になるくらいバレエ団が発展していることを、町の人たちが誇りに思っています。江東区でも、みなにかわいがっていただけるバレエが育つたらいいなというのが、発端でした。江東区も、最初は「女の子たちを集めて何ができるか」と言っていたのですけれども、だんだん巻き込んで、いまに至ります。シティ・バレエ団、東京シティ・フィルと区がフランチャイズできたから、『くるみ割り人形』を25年も続けられたのです。最初は小さい劇場でしたが、オーケストラもコーラスも一緒にと巻き込んで、ひとつのお祭りみたいにしていこうと、バレエ団であちこちの学校へ行ったりする運動もしています。それから、ファン

を増やすために、劇場の中でオーケストラと一緒に無料招待をしてワークショップもしています。

山野 区や一般住民との密着度は、ほかのバレエ団よりもあるのではないか? それはやはり、清子さんがその土地の出身ということもありますよね。

石井 けれども、その原点はシュツットガルトにありました。

山野 江東区は、芸術に対する一般の人の意識が、ほかの区より高いのではないでしょうか。

石井 そのようなこともないと思います。演歌のコンサートは満員になると言っていますから。

山野 江東区の人たちは、演歌と東京シティ・バレエ団は、五十歩百歩だと思っているのですね。

石井 そうなりたいくらいです。

山野 『くるみ割り人形』は、区の広報で宣伝してくれるのでしょうか?

石井 そうです。全て区でやってくれています。

山野 切符を売り出しますと、4回の公演がすぐ完売になってしまいますよね。ほかのバレエ団では考えられないことです。

石井 一回は公開ゲネプロにして、区内の身体障害者の方をお招きしています。

子どもを教える時大切なのは、最初に申し上げたように、バレエを好きになること。好きになると、例えばスキ好きの人は、吹雪に遭ってもリフトに乗っているではないですか。嫌だったら、こたつに入っていたほうがよほどいいでしょう。ですから、

³⁸『オネーギン』振付クランコ、音楽チャイコフスキー。1965年初演。

バレエを好きにさせるのがまず大事だと、私は思っています。

もうひとつは、自由にさせてあげることです。細かいことを言いすぎて縛りつけると、自由に表現できません。まず、自分が何を表現したいかという意思を最初に持ってくれないと。表現するものがなければ、バレエも、絵を描くことも、音楽を奏でる必要もないわけです。一番は、何を表現したいか。

私は、子どもたちをある程度「泳がせ」ます。もちろん、バレエの基本は練習させますが、ときどき「あなたはどうしたいの?」と、遊ばせるんですね。それが結構楽しいようです。それは、やはり私が伊藤道郎先生のもとにいたことや、児童舞踊をやっていたことも関係しているかもしれません。「1番ポジションのプリエ」から踊りの世界に入った人ではないですから。ある程度自由に泳がせてみると、子どもたちはいろいろな発見をしてくれて、「だったら私はこうやっていい?」と言ってきます。「おかしい」と指摘することもあれば「ああ、素晴らしい」と褒めることもあります。子どもというのは、私たち大人よりもとてもいい発想を持っていると思うのです。東京シティ・バレエ団は、子ども劇場での公演もやっています。《コッペリア》などでリフトが音とちょっとずれていても拍手が来ないです。ピタッと決まった時はワーッと拍手が湧く。子どもたちのほうがわかっているのです。私が何百回見ていてもわからなかつたのに。音楽にあった踊りは、心地いいのですね。

稻田 子どもは大人のようになんでも義理で拍手してはくれないですものね。

石井 私は、子どもの感性を信じています。素晴らしいです。

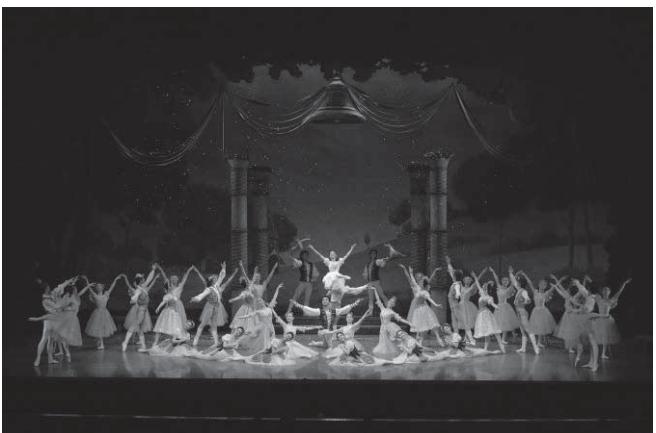
ヴィヴァルディの《四季》を日生劇場で上演したとき、ミュンヘン・フィルのクルックさんという演奏家がいらっしゃいました。うちの教室出身で、現

在新国立劇場バレエ団のダンサーである八幡顕光は、ピアノを弾けます。あるとき、オーケストラピットにあつたチェレスタをダーッと弾いたんですね。とても繊細な楽器だから調律が狂ってしまう、と私なものすごく叱ったんです。そうしたら、クルックさんが、「子どもをそんなに怒るんじゃない」と。クルックさんが言うには、「子どもが表現しなくなってしまうから」ということです。「そういうものなんだ」と私も思って、自由にしてあげたら、顕光はみんなに自由になりました。先生としては、私は割と無責任かもしません。

山野 《四季》には、キツネやヒツジ、小鳥役で、子どもがいっぱい出てきますよね。子どもたちにいろいろやらせてみて、その中からダンサーを選ぶのですか?

石井 はい。《四季》はソネットがとてもうまくできていました、その通りに作りました。

山野 音楽が全部絵となって出てくるので、見ていると気持ちがいいです。



12. 東京シティ・バレエ団《コッペリア》より（振付：石井清子）

稻田 心がうきうきする、素敵な作品でした。今日来場している、本学の卒業生たちも踊っていました。清子先生の振付は、実際に踊っていかがでしたか？

卒業生1 私は小鳥の役でした。清子先生の振付は、音とともによく合っているので、自然に踊れ、全然大変ではないです。音を聴けば「あつ、この振りだ」と出てくるので。

石井 別の方は、酔っぱらいの役です。自由に「泳がせて」といふと、彼女はものすごくいいダンサー。「ここはこうやりたい、ああやりたい」と意思があるのです。それで「いただき」と。彼女は自由に踊らせてても大丈夫です。酔っぱらう部分は特に。

稻田 酔っぱらい役はいかがでしたか？

卒業生2 相手役の男性に助けられながら、なんとか勉強する、という立場で踊りました。

山野 あなたが2人の男性をリードしているように見えましたけれども。

小山 「自由に泳がせる」というのは、要は自分たちで考えることができるよう、先生が仕向けていらっしゃるということなんですね。

6. 質疑応答

聴衆A 1946年に日本初演された『白鳥の湖』について伺います。島田廣先生の対談を読みましたところ、衣装が大変だったとありました。白いタイツがないということで、お父さんの股引を借りて着て踊ったというような話があり、その姿を思い浮かべると滑稽な感じがして、失礼ながら笑ってしまったのです。これは、この初演に關係した本当の話か、また、ほかにもそのような衣装面でご苦労をされたとか、そういう逸話があったら、ぜひお聞かせいただきたいと思います。

石井 男性のことに関しては、私は女性ですし、初

演は出演せず客席で観劇したので分からないです。けれども、私が踊り始めた頃も、女性のタイツというものは、絹製ではあるのですが、一度膝を曲げるとそのままグンと曲がった状態になってしまい、伸縮性のない生地でした。今までいう5円玉をウエストに縫いつけて、そこにゴムをかけて吊り下げていたんですよ。

小山 前回の公開講座で、牧阿佐美先生も同じだったとおっしゃっていました。

石井 ゴムがまた伸びた時には、少し上に行くように調節して、タイツは必ずコインをつけ、それをゴムで巻いて使っていました。

それから、つけまつげも売っていなかったですから、マッチ箱に木綿糸を巻いて、自分の毛を抜いて、木綿糸に1本ずつチュッチュッと巻きつけて自分で作るんです。糊は何を使ったか、覚えていませんが、まぶたがヒリヒリして赤くなったりはしていました。毎日終わると、つけまつげを紙に貼りつけ、その紙を鉛筆でクルクルと巻いてゴム輪で止めておくと、次の日には、またまつ毛がカールしてるんですよ。

『カルメン』を踊ったときは、蚊帳の取っ手の輪っかをイヤリングにしていました。蚊帳の取っ手は重いのです。それをゴムの輪で耳にかけてやっていました。タンバリンを叩くシーンでも、タンバリンの皮は実は紙で張ってあったから、ポンッと叩くと必ず破れる。毎日、小道具さんのところへ持つては「そんな勢いよく叩くな」と怒られたり。オペラの『オネーギン』の初演にも出ていたのですが、靴の配給などありませんから、レニングラードの大舞踏会のシーンでも、雨の降った日は、皆長靴を履いていました。

このように、その頃は、衣装に関してはとても大変だったと思います。そして踊っていました。

稻田 物がないからこそその工夫ですね。

小山 先生がバレエを学ばれた時代というのは、とにかく何もなく苦労をして、でもその代わりに、自分たちがなんとかしてでもやるという行動力はあったような気がします。いまは、情報も物もあります。正しいレッスンについても、ある程度わかつてきている。先生はこのような状態をご覧になって、昔といま、どちらが幸せだと思いますか。

石井 なんとも言えませんが……来年80歳と、長い間生きていますと、やはりすてきな人たちと出会えます。きょうも、ここでこうして知らなかつた方と出会えたわけです。出会いと感動によって、人生って幸せにも、貧乏にも、みじめにもなるということはあるのではないか。ですから、若い人には、人との出会いと感動するチャンスを少しでも多く持つてほしいと願っています。最近、みんな平凡です。コンクールなどに行っても、変な踊りをする方はいらっしゃいません。みな平均点。けれども、バカみたいにきらめいている人もいない。最初に話した戦争のように、ドラマティックな出来事があったからでしょうか。昔は変わり者が、バレエ界は特にいっぱいいましたよ。

小山 お稽古でも、出会いとか心が動くとか、そういうことを大事に、ということですね。

石井 私はそう思っています。それしかありません。バレエだけではなく、人生すべてで。

稻田 清子先生は、バレエはもちろん、オペラもお好きでオペラの振付もしていらっしゃるし、歌舞伎もお好きだったり、海外旅行もバリ島に行ったり、パリを8時間歩いたりと、本当に好奇心が旺盛で、いろんなところでいろんなものを見ていらっしゃいます。やはり、そういうことは大きいでしょうか。

石井 そうですね。それから、自然というのから

学ぶものは、やはりとても多いかなと思います。自然の作ったものに、直線はありません。木の葉っぱひとつにしても、枝ぶりにしても、動物の体にしても、そして人間の体にしても、直線ではなく曲線というものが主になっていますでしょう。ですから、踊りも「カタカナ」ではなくて、「ひらがな」なんですね。ひらがなというのは、恋の歌を詠み合う時にできた文字ですから、そういう意味でも、カツカツしたのではなくて、ひらがなののような踊りをしてほしい、と言うこともあります。もちろんカタカナ調の作品もあると思いますが。風の感じや香り、木の葉の曲線とか、葉っぱの様々な向きとか、そういうものを見たり感じたりするのは好きですし、作品を作るときの助けにもなっています。

聴衆B 先生はシュツットガルトで研修をされていますが、ジョン・クランコの振付の中で、これがいちばんという作品がありますか。ちなみに、私はそれほど見ているわけではないのですが、何よりも『オネーギン』が素晴らしいと思ったのです。先生はいかがでしょう。

石井 私も『オネーギン』がいちばん好きです。とてもいいです。言おうとしていることをあれだけ動きに変えたクランコは素晴らしい。最も尊敬する人のひとりです。私は、ロビンスとクランコとキリアンが好きなんです。クランコのようには、なかなかいきませんけれども。ニューヨークにいたとき、メトロポリタンでクランコの『オネーギン』を生まれて初めて見ました。クランコは、そのあとワシントンに行く飛行機の中で発作を起こし、亡くなりました。私は、最後のその舞台を、偶然見たというわけです。

山野 いろんな作品や役を踊ってこられたけども、もういちど踊ることができるなら、何がいいですか。

石井 バレエを習い始めたときから、3つ踊りたいものがありました。ひとつは『白鳥の湖』の黒鳥。100回以上も踊らせていただいたので満足です。2つめは、『だったん人の踊り³⁹』の中のフェータルマ。あれは気持ちよさそうだなと思ったのです。そうしたら、大阪のフェスティバルホールのこけら落としに、1か月間踊り続けることができました。うれしかったです。そして3つめは、『ル・コンバ』という作品。そうしたら、NHKバレエのタベで踊らせていただきました。ですから、私は踊り手としてはとても満足しています。踊りたかったその3つを踊ることができて、うれしいです。いまは骨折していますから踊れませんが。

山野 私は、その3つをすべて見ることができます、とても幸せでした。

石井 恥ずかしいです。何も言わないでください。

稻田 本日は、ありがとうございました。

³⁹ 『だったん人の踊り』振付フォーキン、音楽ボロディン。初演 1909年。

《第3回》講師 薄井憲二 Kenji Usui (日本バレエ協会会長)



1924(大正13)年生まれ。16歳で東勇作に師事、バレエを始める。東京大学経済学部在学中に出征。戦後、東大、東勇作バレエ団に復帰。古典から創作まで幅広く舞台、TV等で活躍。現役引退後はモスクワ、ヴァルナ等世界的なコンクールの審査員、ロシア国立ボリショイ・バレエ・アカデミー名誉教授等を歴任。西欧舞踊史研究家としても活躍し著書多数。2006年紫綬褒章受章。橋田賞、蘆原英了賞等受賞多数。兵庫県立芸術文化センターで薄井憲二バレエコレクションを公開。

1. 青少年期に触れた舞台芸術

稻田 本日は、まず、薄井憲二先生が、どのようにバレエを始められたかというお話を伺います。そして、薄井先生が長年ご研究をされ、またご自分でも踊り、振付もなさってきたご経験から、バレエのメソッドについても、お話しいただきたいと思います。

薄井先生は大正13年生まれ、間もなく88歳の米寿をお迎えになりますが、先生が実際に踊っていた当時、バレエを踊る人はごく少なかったのではないかでしょうか。

先生のお母様とお姉さまがアンナ・パヴロワを、そして先生ご自身も、エリアナ・パヴロワの踊りを実際にご覧になっている。そのようなところから、バレエとのつきあいが始まったと聞いております。

先生、パヴロワを見たという日本人は、今何人いらっしゃるでしょうか。

薄井 それはすなわち、年より、ということでしょうね(笑)。当時、私は小学生ぐらいでした。母に手をひかれて行った先が、エリアナ・パヴロワさんの公演の行われた、女学校の記念祭でした。『瀕死の白鳥』といえば、いまはマイヤ・プリセツカヤ⁴⁰が有名ですが、エリアナさんは、胸の前で手を重ねて、下手からちょっと斜め向きで出ました。腕が体に押しつけられていたのだけど、腕があまりに太いのに驚いた。それが、最も強い印象です。「あんな肉付

きの良い人が、これで死ぬんだ」と思うと、あまり感銘は受けませんでした。

演目には、『調馬の踊り』というものもあり、女性が乗馬服姿で手に鞭を持ち、乗りながら馬を調教するという作品でした。子どもながらに「あれは良くできいて面白いな」と、心に残りました。

『瀕死の白鳥』は、パヴロワの腕が太いのと、舞台に現れた際の角度しか覚えていないけれど、『調馬の踊り』は、どういうふうに回っていましたかなども、何となく覚えています。

稻田 ストラヴィンスキーのバレエ音楽『火の鳥』をレコード屋で聞いて、音楽に興味を持たれたのが、バレエに関心を持ったきっかけと伺っております。

薄井 日劇ダンシングチームとか、オリガ・サファイア⁴²とか、『ロシアバレエのこころみ』とか、当時はバレエ公演がたくさんありました。しかし、そういうものは見せてもらえなかったです。日劇ダンシングチームの公演などは、あれは良家の子弟の見るものじゃない、と言われたんです。「そこに出ている男の踊り手は、親不孝面というのだ」とか、私は会話に加わっていたわけではありませんが、家の者のそのような話を聞いていました。新聞には、アメリカから帰っていらした伊藤道郎さんが日劇

⁴⁰ プリセツカヤ、マイヤ (1925-) ロシアのダンサー

⁴² サファイア、オリガ (1907-1981) ロシア出身のダンサー、教師。

ダンシングチームに《だったん人の踊り》を振り付けて上演するというようなことが出ていたりして、「面白そうだな、見たいな」と思うのだけれど、親には「行ってもいいか」などとは絶対に言えなかつたです。

いまとは娯楽の状況が違いましたが、例えば映画館などに行くと、映画の間に踊りがありました。私が一番最初に見たのは、忘れもしない小学生のころに映画館で見た踊りです。〈漫画大会〉というもので、アニメは、ミッキーマウスだったかもしれない。父親が連れて行ってくれたのです。映画館は超大入り満員でした。踊りが全然見えないのですが、父親が私の胴を持って持ち上げてくれて、踊りを一瞬だけ見ることができました。その時の踊りは、フラメンコ。セニヨリータ・バニタという名前のダンサーでした。バニタなんて、後から考えるとバニティ vanity に通じるから、変な芸名だと思うけれど、そういうドサ回り人がいたのですね。忘れもしないのですが、バニタが闘牛士の格好をして、黒と赤のケープをはためかせながら、下手から上手まで横切った。父親はすぐに私を下ろしてしまい、見えた踊りはそれだけでしたけれど、「ああ、ものすごいものを見た」と大変な衝撃でした。

当時は、外へ出ているときは洋服姿だけれども、家では着物みたいのを着ているわけです。冬になると、子どもの羽織もあります。私はその羽織を持って、どうやったらバニタのようにケープが回るのか「こうじゃないんだな」「これではできないな」と試行錯誤してみましたが、全然、映画館で見たようにはできませんでしたね。

ほかに、ウインナ芸術舞踊団の公演を覚えています。いわゆる、東欧系モダンダンスを踊っていたグレーテ・ヴィーゼンタール⁴³姉妹がいた舞踊団です。東欧系モダンダンスとは、イサドラ・ダンカン⁴⁴と

⁴³ ヴィーゼンタール、グレーテ（1885-1970）オーストリア出身のダンサー、振付家。

⁴⁴ ダンカン、イサドラ（1877-1927）アメリカ出身のモダン・ダンサー。

は少し違います。ヴィーゼンタールシステム舞踊は、今でもウィーンのバレエ学校などで教えているはずです。ヴィーゼンタール姉妹が来日したかどうかは覚えていませんが。

のちに、シドニーのオペラハウスに、プロコフスキー⁴⁵振付の《アンナ・カレーニナ⁴⁶》を見に行つたとき、ロビーで〈東欧のモダンダンスの歩み〉という展覧会をやっていました。その中に、邦楽座でのウインナ芸術舞踊団公演プログラムが出ていたので見ましたが、覚えがありません。でも、名前だけは覚えているのです。ウインナ芸術舞踊団なんて、洒落ているでしょ。ストラヴィンスキーの《火の鳥》に出会ったのは、踊りに接してからかもしれません。

私には姉が3人おりまして、みんな宝塚歌劇団に熱狂していました。たまに姉たちの気が向くと、私も連れて行ってもらえた。初めて見たのが《トゥーランドット》。舞踊の名手だった神代錦が、《鞭の踊り》を踊りました。それは中国の話で、頭も鉢巻みたいなものをかぶり、黒一色の格好で、鞭を持ってみんなを叩きながら踊るんです。それも、印象に残りました。

そして、少しづつ踊りが心に溜まっていったころに、ニジンスキー⁴⁷とかアンナ・パヴロワなどを知るわけです。我が家の本棚を見ていたら、パヴロワのプログラムなどが出てきました。イギリスにパヴロワ博物館があったから貸したんです。でも、あとでインチキな博物館とわかったので急いで取り戻して、いまは兵庫芸術文化センターにバレエコレクションとして寄贈しています。

姉のひとりがピアノを弾きましたので、モーツアルトとかベートーヴェンなどが頭に入っていました。当時のレコード屋には試聴室があり、そこで試

⁴⁵ プロコフスキー、アンドレ（1891-1953）フランス出身のダンサー、振付家。

⁴⁶ 《アンナ・カレーニナ》ここでは、1979年初演のA.プロコフスキー振付のバレエ。

⁴⁷ ニジンスキー、ワスラフ（1889-1950）ロシア出身のダンサー、振付家。

聴し、気に入ったら買えばいい、というシステムだったんですね。このストラヴィンスキーの『火の鳥』は既に知っていましたが、どんなものだろうと思って聞いたら、とても特別な音楽でびっくり仰天しました。「これが本当の音楽だ。モーツアルトやベートーヴェンは、もう過去のもの。これからはこういう時代なのだ」と。『火の鳥』に関する資料がどこかに出ていなかと古本屋に行ったり、「音楽世界」という雑誌を見たりしました。「音楽世界」には必ずバレエの話が出ていました。ディアギレフ⁴⁸・バレエというのがあって、『牝鹿』など、ストラヴィンスキーよりずっと後の、プーランクのバレエの話も「音楽世界」で読み、徐々にバレエというものが存在するということを、わかつてきました。そして、バレエの知識が増えていったところに、貝谷八百子⁴⁹さんの公演にも出会うわけです。

稻田 当時は、いまよりも情報があったのではないかという気さえしてきます。バレエに関する情報が、バレエの世界からだけではなく、音楽や雑誌など、いろいろなところから手に入ったのではないかと。

薄井 オペラ歌手のヒョードル・シャリヤーピンが来日したのも、「音楽世界」で知りました。小学校6年ぐらいの私は、公演の切符を買って買ってと、さんざん叫びましたね。

稻田 小学校6年生で、それだけの情報をお持ちだったとは、すごいですね。豊かな幼少時期、すばらしいものに出会い、それらを見て、聴いて、お育ちになったのだと思います。

薄井先生は、1941年に東勇作バレエ団公演をご覧になりました。その公演プログラムに、バレエ研究会の広告が載っていて、それがレッスンを始める

きっかけになったのですか？

薄井 私が見たのは第2回です。新聞に広告が出ていたので、前年の第1回の公演も知っていました。それも見たかった。『レ・シルフィード⁵¹』や『牧神の午後⁵²』など、ストラヴィンスキーを調べたことで、バレエ・リュスの情報が頭に入っていたんですね。それらの作品が、日比谷公会堂で上演されるなら、見に行きたいじゃありませんか。でも、私は従順な生徒だったし、家族はわりあいいるさかったです。試験の1週間ぐらい前の公演だったので、行けなかったのです。夜に外出するなんて、帰ってきてもらえないなかつたでしょう。それで、第2回公演をようやく見たのです。

バレエ研究会で、初めて蘆原英了⁵³さんにお目にかかります。そのときにアレクサンドラ・ダニロワの主演しているプログラムを持ってきてくれました。

蘆原英了さんは1933年にパリに行って、ダニロワに会っています。「ダニロワが最近踊って非常に評判になっているのが、『ゲテ・パリジェンヌ』です」と、バレエ・リュス・ド・モンテカルロの公演プログラムも見せてくれました。78回転のレコードも聞かせてくださいました。それで私はいっぺんでバレエ・リュス・ド・モンテカルロにのめり込んでしまったんです。

稻田 蘆原英了さんは舞踊評論家であり、研究者でもありました。このバレエ研究会では、蘆原英了さんと、薄井先生がこの後入門される東勇作さんが、本からバレエのメソッドを研究されていたんですよね。

薄井 自分が踊ったことのない方は、テクニックに

⁴⁸ ディアギレフ・バレエ ここではディアギレフのバレエ・リュスのこと

⁴⁹ 貝谷八百子（1921-1991）日本のダンサー、振付家。貝谷八百子バレエ団創立者。

⁵¹ 『レ・シルフィード』振付フォーキン、音楽ショパン。1907年初演。

⁵² 『牧神の午後』振付ニジンスキイ、音楽ドビュッシー。1912年初演。

⁵³ 蘆原英了（1907-1981）日本の舞踊批評家、研究家。

とても興味が湧くんですね。蘆原英了さんがそうでした。だから、チェックティ・メソッドなどの本を読んだりした。自分で教えたこともないし、習ったこともないし、そもそも踊ったこともない人が、テクニックの本を書くのは変ですが『古典舞踊の基礎』という本を出したんです。

山野 蘆原先生は、パリで少し練習してきた、という説もありますが。



13.東勇作バレエ団のレッスン風景

薄井 いや、嘘です(笑)。聞いたことがないです。もし練習をしたならば、の方は私の百倍ぐらいおしゃべりだから、自分の習ったスタジオの先生はどうだった……とおっしゃるでしょう。

バレエというのを理解するためには、やってみなきやだめだということになり、月に1回、東(勇作)バレエ団でクラスを受けることになりました。

クラスには、のちに振付家となる佐多達枝さんがありました。まだ幼かった彼女が、大変上手で、びっくりしました。自分もあんなふうになれたらいなと思いながら、自分も言われたようにシューズやらタイツやらに似たようなものを探して、レッスンに参加しました。最初のうちは、週に1回の稽古だった。でも、1週間に3回あるということを知り、すぐさま3回に増やしました。もう高校生になっていましたから、小遣いが自由多少になりました。家族をだますのに大変でしたけれどね。夜6時、7時を過ぎて帰宅するのは、ちょっと難しかった時代です。

不思議な縁で、当時の稽古場は、いまの新国立劇場のすぐ隣のところにありました。新国立劇場に向かって左側にある道を、少し入ったところ。今は

もう、違う家が建っていましたけれど、ここで私は最初にバレエを習い初めて、そのそばにはこんなに大きなオペラとバレエの劇場が建っていると思うと、感慨深いです。東先生は、早く亡くなつて氣の毒でした。

山野 蘆原さんも、あの近所に住んでいたのですよね。

薄井 蘆原先生は四谷にお住まいでした。戦争の後で、中央公論社の社宅がありましたが、そこを買い取ってお住みになっていらした。

2. チェケッティ・メソッドを学ぶ

山野 小牧さんも、上海から帰国したのち、初台にいらしたんですよね。

薄井 その時期、私はシベリアに抑留されており、日本にいなかつたので、よくわかりません。

稻田 先生が4年間の抑留を経て帰国された時、日本では1946年の『白鳥の湖』日本初演を経て、バレエブームが起こり、状況が一変していたわけです。

薄井 私が帰国したときは、小牧バレエ団は大変優勢で、関直人さんが主役となって踊っていた。一方、私は帰ってきたばかりで何もできない。私はこれからどうってしまうのだろうと呆然とした。そのころが、人生で一番不幸だったかもしれません。

山野 シベリアでロシア語を身につけたのは、プラスになりましたか?

薄井 私は言語に興味があります。そのころ、国立大学に入るには、外国語を完璧に出来なければいけませんでした。それに、第二外国語も必要です。私

は高校にフランス語の先生がいなかったため、第二外国語はドイツ語でしたが、ヒットラーが嫌だったから、まじめに勉強しないで損をしたと思っています。英語はまあまあできました。ヨーロッパ系の言語の一部だから、ロシア語も英語に似ている部分がないわけじゃないんです。一番初めに覚えた何個かの中に、「労働」という言葉がありました。ロシアで働きましたから。労働は「ラボータ」というのです。英語だったらレイバーです。似ているでしょ。

シベリア抑留時代は、「ジャガイモ」という単語なども非常に大事でした。ジャガイモがほとんど一番のご馳走だったぐらいですから。これも、ドイツ語とロシア語で似ていたんですね。このように、抑留2年目には日常会話は大丈夫になりました。その頃から通訳の役をしていました。

稻田 その中で、先生は大学に復学されると同時に東バレエ団にも復帰されて、それからご活躍が始まります。チェケッティ・メソッドを研究された東先生のお稽古は、どういうものだったのでしょうか。

薄井 私が帰国した頃出版されていたのが、バレエのテクニックの本『古典舞踊の基礎』です。しかし、それを頼りにレッスンをするのは無理でした。チェケッティ・メソッドに関しても、1930年代に英語で書かれた本があり、まず2冊出版されました。「バー」と「アダージオ」です。それから後で「アレグロ」が出て、それから付録も出て、計4冊になったはずです。蔵書は、寄贈してしまったので、確かめられませんが。



14.マイケル・ランド氏と東勇作バレエ団

稻田 薄井先生の、1958年のレッスン風景の写真です。薄井先生は後の2番目ですね。

薄井 白いシャツ姿が私です。

稻田 東勇作さん、マイケル・ランドさんが写っていますね。

薄井 マイケル・ランドというのは、アメリカン・バレエ・シアター（ABT）のスターでした。ポール・シラードという興行主が、ニューヨーク・シティ・バレエとアルヴィン・エイリー・バレエ団の日本公演の権利を握っていた。マイケル・ランドもシラードに雇われて来日し、稽古場に教えに来てくれていたんですね。シラードに雇われたダンサーの中には、ミロラード・ミスコヴィッチというユーゴスラビアの踊り手もいました。いろいろなバレエ団で活躍した、ちょっと胴が長いけど、目のさめるような美男子でした。彼は、長年、ユネスコのバレエ部会会長でした。

マイケル・ランドは、ABTでは全ての作品で主演を踊っていましたから、ずいぶんいろいろなことを知っていた。この人から『ドン・キホーテ』のパ・ド・ドゥも『レ・シルフィード』も習いました。『ドン・キホーテ』のパ・ド・ドゥは、いま皆さんを見ているのとは、ほとんど違います。というのも、チェケッティがアメリカに伝えた『ドン・キホーテ⁵⁷』のパ・ド・ドゥだからです。だけど、いま日本で踊られるのは、ロシアで1940年代に作り変えられた、ポノマリヨーフ⁵⁸という人のバージョンです。

キトリ役の女性が、扇子を持って踊るヴァリエーションがありますね。ロシア人に聞くと、「あれは前からやっていた」というけれど、嘘です。あれもいいと思ったから、いまやっているだけなんですね。

⁵⁷ 『ドン・キホーテ』振付プティパ、音楽ミンクス。1869年初演。

⁵⁸ ポノマリヨーフ、ウラジーミル（1892-1951）ロシアのダンサー、振付家。

彼らはパ・ド・ブーレが入るヴァージョンしか知らなかったです。扇子を持って踊るヴァージョンは、チェケッティから ABT に伝わりました。

アメリカに、ビンチェンツォ・チェリというイタリア人の踊り手がいました。この人は 1900 年に生まれて、1988 年に亡くなります。当時としては長生きで、活躍していました。彼は、イタリア移民が多かった時代、両親に連れられて 5 歳でシカゴにやって来ます。そこでバレエを始めますが、「僕はイタリア人だから、せっかくバレエをやるのだったら、チェケッティに習ったらいいじゃないか」と自分に言い聞かせるわけです。それで、ミラノ・スカラ座バレエ学校の校長をしていたチェケッティを訪ねて、何度も断られた末に内弟子となり、チェケッティのメソッドを完璧に習得します。

チェケッティは、1850 年にローマの楽屋で生まれます。お母さんは臨月なのに舞台に出ていたんですね。1928 年、ミラノの学校でクラスを教えていて倒れ、そのままなくなりました。チェリは、チェケッティを家まで運んで帰って、最後を看取る。チェケッティは、本当に劇場の人ですね。楽屋で生まれて教室で倒れたのですから。

師であったチェケッティが亡くなったこともあります。チェリはアメリカに帰ります。バレエを教えながら、自分も出演するのですが、彼はチェケッティから『ドン・キホーテ』のパ・ド・ドゥも習っていたわけです。そのころ『ドン・キホーテ』全幕は、ロシア以外では上演されていなかった。ロシア以外には紹介されませんよね。でも、パ・ド・ドゥは当時でも、独立して上演されることもあったんです。だから、プティパのヴァージョンと同じとは、言ひ切れません。でも、チェケッティはこれがペテルブルグでやっていたヴァージョンだと、チェリに言っていたようです。それをチェリはアメリカでみんなに教えたんです。ちなみに、『ドン・キホーテ』のパ・ド・ドゥを日本で最初に踊った人は、高橋勇さんと横山はるひさん。のちに、小牧さんとソニ

ア・アロワ⁶⁰さんも踊りましたね。ソニア・アロワさんという人は、東欧系のダンサー。日本に『眠れる森の美女』をもたらしました。あのころ、小牧バレエ団は『レ・シルフィード』から何から、全てヨーロッパ風になりました。『白鳥の湖』の 2 幕も全て、それまで小牧バレエ団で上演していたものとはガラリと変わりました。

山野 それは、ポール・シラードが間にに入ったから変わったんですよね。

薄井 私も、ポール・シラードを通じて、ビンチエンツォ・チェリのヴァージョンを習いました。これは、非常に面白いのです。闘牛士のポーズがいっぱい入っている。特にゾー・ド・バスクの中に、です。でも、難しいですよ。ディアゴナルに、ジュッテ・アン・トゥールナンをして、ジュッテ、ジュッテで回り、トゥール・アン・レールを 2 回します。本當は 2 回転のところ、私はごまかして 1 回しか回りませんでしたが、そういう難しいパがいっぱい入っている。最初だって、アントルシャ・シスで始まるんですから。シソンヌからアントルシャ・シスをするんです。いまのように「デリエールでバッчуーをする振りでも良いのだけれど、チェケッティから習ったのは、アントルシャ・シスだよ」と、ランドには言われました。そういうふうに難しいし、闘牛士のポーズもよかったです。その振りのある人に教えたら、彼はそれを取り入れて、国際コンクールで金メダルを受賞しましたよ。

このように、チェケッティ・メソッドというのは、当時の我々にとっては「金科玉条」、とても大切なものだったのです。

1953 年に、スラヴェンスカ=フランクリン・バレエ団来日公演がありました。日本にやってきたミア・スラヴェンスカは、ユーゴスラビア出身です。

⁶⁰ アロワ、ソニア (1927-2001) ブルガリア出身のダンサー、芸術監督。

ディアギレフ・バレエ団にいたロシア人に師事し、その後パリに出てきます。パリに出てきたときに、裸足で踊るなど、当時としては新しいことをしたみたいで、フランスの雑誌に写真がよく出ていました。それもあったのでしょうか、セルジュ・リファールによって『白鳥の死』の主役に抜擢されました。先日、井上バレエ団がこの映画の上映会をしました。

それから、フレデリック・フランクリン。彼はイギリス人で、子どものときからショーダンスを習っていました。『ダンシング・タイムス』などバレエ雑誌の裏に、10代の彼が踊る写真のついた、公演告知があるのを見たことがあります。でも、だんだん上達しましたし、いつでも踊り手不足だったバレエ・リュス・ド・モンテカルロに入って、男性第一舞踊手となり、プリンスも何でも全部できる踊り手になります。

彼は、だいたいのバレエ作品の振りを全部覚えてしまっています。フランクリンは、まだ生きているし、まだバレエを教えてもらいます。ABTの現在の『コッペリア』だって、フレデリック・フランクリンのバージョンです。彼は、別のバレエ団にこの作品を教えに行ったりもしています。私よりも年上のはずです。

山野 アレクサンドラ・ダニロワも『コッペリア』を一番得意としていました。バレエ・リュス・ド・モンテカルロの潮流のようなものがありますね。ダニロワのレパートリーには『パリの喜び』がありますね。やはり、バレエ・リュス・ド・モンテカルロの作品ですよね。

薄井 そう。レオニード・マシーンのバレエは忘れられてしまいました。いま上演しようにも、権利が複雑だし、難しいですね。

山野 世界的に見ても、マシーンの作品は、ほとんど上演されないです。

薄井 『美しきダニューヴ』が上演されたらしいと思っているのですけれど。島田廣⁶¹先生が、ご自分のヴァージョンでなさいましたね。

山野 そうですね。それに、ダニロワが日本に来たときに、自分で踊りましたね。

薄井 そう。有名な『美しき青きドナウ』の曲の部分で踊られるパ・ド・ドゥだけでしたが。あれが、バレエ・リュス・ド・モンテカルロのバレエです。

初めのうちは、パートナーがローランド・ヴァスクエスというコール・ド・バレエの人で、上手じゃないし、衣裳もドタ靴みたい長靴で、ちょっと変でした。けれど、フランクリンのオリジナルの衣装に代わりました。マシーンは脚にコンプレックスがあって、デビューの年以外は、脚を出したことがありません。それで、フランクリンの衣裳は、格好いいズボンでした。断然違いましたね。

稻田 ここで、薄井先生ご自身が踊られている舞台写真を見てみましょう。こちらは『白鳥の湖』です。



15.『白鳥の湖』第2幕 ベンノを踊る

薄井 『白鳥の湖』の昔のヴァージョンには、王子の友人という役がありました。ベンノという名前です。ベンノは、オデットと王子のアダージョを、時折手助けする。東勇作バレエ団だったら、東先生が王子になります。ほかの人にはめったにプリンス役は回ってこない。私も、いつもベンノを踊っていました。ベンノがオデットをプロムナードすると、オ

⁶¹ 島田廣 (1919-) 日本のダンサー。服部・島田バレエ団創設。日本バレエ協会元会長、新国立劇場初代舞踊芸術監督。

デットは「東プリンス」のもとへ戻って行き、ベンノ役の私は、お辞儀をして下手に引っ込む。そして、オデットを膝の上に乗せるために、また舞台に出てきます。いまですと、2幕の最後ですね。

山野 オデットは半沢かほるさんですね。松尾明美さんや松山樹子さんが冷遇されていたころでしょうか。

薄井 ええ。戦後、松山さんは稽古にだけいらしていた。公演に出ることもありましたけど、叱られていてかわいそうでした。泣きながらお帰りになったこともあります。悪いことは何も無いのだけれど。

小山 バレエ研究会には、蘆原英了さんのはか、どのような方がいらしたのですか？

薄井 東勇作バレエ団で、コール・ド・バレエになった人がいます。日劇ダンシングチーム出身の田村さんという方でした。でも、人数は多くなかったです。メンバーの多くは、男性でした。ひとり、有名人の息子がいました。中島弥團次という政治家のご長男です。

その息子さんのことで、悔しい思い出があります。私は、ちょっと習うくらいでは、バレエを知ることができないと思ったんですね。当時は小品を見るだけで、大作が上演されることはない。だから、バレエを知るために文献が必要なので、懸命に本屋に通うわけですよ。ある日、早稲田の古本屋に彼と入ったら、”The Story of the Russian Ballet”という、バレエ・リュスの初期の作品の内容が全部書いてある本がありました。内容自体は、別に大したことないのですが、開けてみたらアンナ・パヴロワと、ワツラフ・ニジンスキのサインがあったんです。でも、中島さんが先に見つけたので、彼が買った。いまでも悔しいです(笑)。

アンナ・パヴロワのサインなんて、いくつあるか

わからないほど、私はたくさん持っているし、ニジンスキのだって、3つ持っています。最後はロシアで譲られたもので、ロシア語のサインです。ニジンスキのロシア語のサインというのは珍しいかもしれません。私の友人でバレエ・マスターの、ワレンティン・エリザエフがくれたんです。エリザエフ宅に遊びに行ったときに、「君のコレクションに加えてあげるよ」とサイン入りのプロマイドをたくさんくれたんです。その中にひとつ、彼の知らない踊り手のサインというのがありました。それがニジンスキのサインだったんですよね。プロマイドの衣装でパッと分かる。それは《カンダウル王》という作品に登場する奴隸の衣装でした。「これはニジンスキだ」と私が気づいて、エリザエフも「わっ！」と言ったけど、もう遅い(笑)。それでいただきました。でも、1909年のディアギレフ・バレエ団の第1回の公演の《アルミードの館》のプロマイドは、ロンドンの本屋で買いました。当時で恐らく200ポンド、4万円ぐらい。でも、出会ったときに買わなかったら、一生手に入らないものなのですよ。そういうコレクションが、ほかにもあるのです。

レオニード・マシーンが、チャイコフスキーの交響曲第5番に振付けた《レ・プレザーニ》という作品があります。初のシンフォニック・バレエかもしれません。それを、ジョフリー・バレエ団が上演するので、ワシントンD.C.に見に行きました。昼間は暇だから、街をブラブラ歩いていたら、サインと手紙の専門店というのがあったんです。ぶらりと入って、「バレエのものはある？」と聞いたら、カタログを持ってきててくれた。すると、くだらないものばかりの中にひとつ「わっ！」と驚くのがあったのです。それは、アントニエッタ・デリエッラのサイン入りプロマイド。デレッラは《くるみ割り人形》の初演者です。しかも、そのサインは、作曲家のリカルド・ドリゴ⁶⁶宛のもの。間に人に入つてもらい、

⁶⁶ ドリゴ、リッカルド（1846-1930）イタリア出身の作曲家。

値切って6万円になったけれど、5千円ぐらいお札をしたから大して安くはなりませんでした(笑)。でも、そのとき買わなかつたら、チャンスはもう一生ないですよね。コレクションというのは、チャンスを逃していくては、できないんです。

稻田 先生ご自身の舞台写真をご覧になって、改めてチェケッティ・メソッドをどのように思われますか？ 私は、腕がずいぶん大きく開いている印象を受けました。

薄井 チェケッティ・メソッドというのは、舞台がどこを向くか、ということに関し、非常に厳密です。チェケッティ・メソッドでは、腕のアン・バのポジションを「5番」と呼びます。1番は、中指をズボンの両サイドの筋目に置く。あまり合理的とは思えませんが。体の向きはチェケッティ派2番の方向、脚は右足前の5番、手は5番のアン・バ、首は1の方向に傾ける。そのポジションから始まるアダージオやポール・ド・ブラが非常に多いんです。

それから、チェケッティ・メソッドの最もよいところは、ポール・ド・ブラの軌跡をすべて、明確に指示していることです。「ア・ラ・スゴンドから、指定されたコースをきちんと通っておろしなさい」と。中指はズボンの縫い目を通って、5番になってから上がるべきコースを通り、アン・ナヴァンになる。これが、ポール・ド・ブラの「門」なんです。まず、やるべきことなんですね。「門を入らないと、家に出入りできないでしょ」と、東先生はしおつちゅうおつしやいました。本にはそんなことは書いていなかった。でも、「門」を通る。手が通る場所は決まっているのです。アラベスクの腕のポジションには、少し不満がありますが。

それから、アラベスク・パンシェは、上体を前に傾けた分、後ろの脚を45度から上げていく。だか

代表作に『タリスマン』など。『海賊』の改訂編曲をつけてがける。

ら、脚だけをやみくもに上げる、ということはなかったのです。

このように、チェケッティ・メソッドは、首の向きや手の動かし方が、全て厳密に決められています。コンクールなどで男性舞踊手が、走ってグラン・ジュテ……なんかしているのを見ると、私はすぐに0点をつけます。というのも、皆さん、手と脚の関係が疎かだからです。チェケッティ・メソッドは、よいところも非常にいっぱいあるんです。「バレエのメソッドは、何がいい」とは一概には言えません。

3. チェケッティ前のバレエ

バレエのメソッドをはつきり定義するのは難しいですね。いま、「これがバレエのメソッド」と言われているのは、オーギュスト・ブルノンヴィル⁶⁷のメソッドです。稽古方法をただお見せするだけでも、あまり面白くないと思います。このメソッドでは、プロのバレリーナも、前日に稽古を始めた生徒も、同じことを練習するんですね。その稽古風景が『コンセルヴァトワール⁶⁸』というバレエ作品になっています。映像で見てみましょう。カルロ・ブラジス⁶⁹役も登場します。ブラジスは、テクニックの図入りの解説書を、初めて作った人です。この作品は、井上バレエ団、ミヤキ・バレエ団でも上演しています。

チェケッティ・メソッドには、こんなにたくさん、動きの種類はありません。ブルノンヴィルは、パリでバレエを勉強した人です。ロマンティック・バレエの時代で、それをデンマークに持ち帰りました。ロマンティック・バレエは、デンマークで「冷凍」されて残っていると考えて大丈夫です。

このブルノンヴィル・メソッドも、ロシアに伝わ

⁶⁷ ブルノンヴィル、オーギュスト（1760-1843）フランス出身のダンサー、振付家、教師、芸術監督。

⁶⁸ 『コンセルヴァトワール』振付ブルノンヴィル、音楽パウリ、1849年初演。

⁶⁹ ブラジス、カルロ（1795-1878）イタリア出身のダンサー、振付家、教師、理論家。バレエのテクニックをまとめ『舞踊藝術の基礎・理論・実践』等を著す。

っています。クリスチャン・ヨハンソン⁷¹という、このメソッドを学んだ教師が、プティパの時代にサンクト=ペテルブルグのバレエ学校の校長になります。プティパは振付に詰まると、ヨハンソンのクラスを見に行って、インスピレーションを得ていました。そんな話も残っています。

ブルノンヴィル自身も、プティパの作品を見に、ペテルブルグに行くんですよね。そうして「プティパのバレエは駄目だ。テクニックをひけらかしすぎる」と書き遺しています。

次にお見せするのは、ロマンティック・バレエ以前のプレ・ロマンティック・バレエの作品です。トウシューズのない時代のバレエです。これは《ラ・フィーユ・マル・ガルデ⁷²》。初演時のヴァージョンは失われていましたが、ある研究者によって復元された際の映像です。まだロマンティック・バレエの時代じゃないから、テクニックがそんなに複雑じゃないし、宫廷バレエの雰囲気をずっと保っていますよね。このバレエは1789年、フランス革命の年に初演されたのですが、その前までは、ずっと宫廷バレエ、ギリシャ・ローマの神様とか、そういうのが主題だった。農民が主題になった、初のバレエと言われています。

プレ・ロマンティック・バレエでも、ブルノンヴィル・スタイルでも、腕をあまり大きく動かさないのが特徴なんです。というのも、頭というのは非常に神聖な部分なので、その上にはなるべく手を上げないようにすべき、という意見が非常に多かったんです。だから、スクエア・ダンスに似ていますね。

これはイタリアのバレエで《エクセルシオール》です。1881年1月11日にミラノ・スカラ座で初演されました。これは復元された舞台です。振付は、ルイジ・マンゾッティ⁷⁵。この人はバレエの歴史か

ら消えています。作曲は、ロムアルド・マレンコです。当時、バレエの物語の題材は、妖精などお伽噺でしたが、この作品は、人類の進歩とそれを阻む悪魔がテーマです。いろいろなスポーツを集めた「スポーツ」、古今東西の恋物語を集めた「アムール」というシーンもあります。「電気の発明」という場面があります。このほかに、スエズ運河の開通というシーンもあります。それは各国からお祝いが来るというもの。《眠れる森の美女》のローズ・アダージオに似ていますが、《エクセルシオール》のほうが古いです。プティパには、このバレエを見るチャンスがあった。だから、ローズ・アダージオは、《エクセルシオール》からとってきたんじゃないかと思っています。

このように《エクセルシオール》は大スペクタクルで、大変な成功を収めるのです。

バレエのテクニックというのは、細かい決まりごとがいっぱいありますけど、チェケッティらの時代の実際を私は伝えたくて、映像をお見せしました。

バレエ団は何班にも分かれて、ヨーロッパを巡業して回るわけです。その中にチェケッティが入っていました。

チェケッティは、バレエは男のするものじゃないし、将来が見えているから止めなさいと両親に反対され、銀行員にさせられます。でも銀行でも、休み時間にはピルエットをしてばかりいるので、そこまでならと、ジョヴァンニ・レプリという有名な先生に習います。経歴を遡ると、ブラジスに直結するような有名な先生です。レプリの下でチェケッティは成功し、様々な舞台に出演します。この《エクセルシオール》のロシア公演に加わって、サンクト=ペテルブルグに行きます。1887年のことでした。

4. チェケッティ登場以降のロシア・バレエ

薄井 当時のロシア・バレエは、ロマンティック・バレエの流れを受けたフランス・バレエ風でしたの

⁷¹ ヨハンソン、クリスチャン（1817-1903）スウェーデン出身のダンサー、教師。

⁷² 《ラ・フィーユ・マル・ガルデ》振付ドーヴェルヴァル、音楽フランス民謡、1789年初演。

⁷⁵ マンゾッティ、ルイジ（1835-1905）イタリア出身のダンサー、振付家。

で、公演を見たロシア人たちは、自分たちとはだいぶ違うと感じたようです。テクニックの面でも。チエケッティは、引き抜かれてロシアのバレエ学校の先生にもなり、同時にバレエ団で踊りを学びます。そして、チエケッティと一緒にロシアで公演していたカルロッタ・ブリアンツアというバレリーナも、やはり踊り手として雇われました。1890年の『眠れる森の美女』初演時のオーロラとしても有名です。

チエケッティは、ロシアのダンサーたちにイタリア派のテクニックをたくさん教えるわけですが、その中に、それまでみんながロシアではやっていなかった「フェッテ」があるわけです。フェッテを初めて観客に披露したのは、やはりイタリアからのゲスト・バレリーナだった、ピエリーナ・レニヤーニ⁷⁸。1893年『シンデレラ』で初めて32回のフェッテを見せます。振付はプティパ、イワノフと、チエケッティと、3人が分担しました。音楽は、フィティンゴフ＝シェリという人。当時、帝室バレエ学校の生徒だったミハイル・フォーキン⁷⁹が、この作品に宮殿のお小姓役で舞台に出ているのです。そうして「ピエリーナ・レニヤーニは、パ・ド・ドゥのコーダのときに、舞台の真中まで行って、それからもっと前に進んで、指揮者に合図をすると、フェッテを始め、32回転をした」と書いている。そこでわかるのは、そのころから、ロシアではコーダに「間」があった。私は、コーダで音楽や踊りの流れを止めるのは、とても嫌な趣味だと思っているのです。音楽をわざわざ切って、いかにも「上手だったでしょ」とお辞儀をしてしまう。イギリスではそんなことはないでしょう。イギリスでは途中だって拍手しないし、途中で曲を切るなんてあり得ないです。

さらに、ミハイル・フォーキンは、「自分は学生で、舞台に立っているというのを忘れて、立ち上が

ってバーッと拍手したから、後で学校の先生にさんざん叱られました」と書き残している。32回のフェッテがいかに衝撃的だったかわかります。そして、『白鳥の湖』にも32回のフェッテが導入される。そのへんから、フェッテが大流行りになるわけです。チエケッティの家の前では、学校だけでは練習が間に合わないと、教えを乞う生徒さんが順番待ちの行列を作っていたとのことです。

そんな中、ロシアではフランスのバレエが流行し、ロマンティック・バレエがフランスからどんどん入ってきます。ジュール・ペロー⁸⁰やサン＝レオン⁸¹などが、バレエ・マスターとしてロシアに来ていた。先ほどご覧いただいた『コンセルヴァトワール』みたいな作品も入ってくる。クリスチャン・ヨハンソンも教師としてロシアにやってくるし、ロシア人としては、レガート兄弟もこのような流れを引き継ぐんですね。レガート兄弟とは、ニコライとセルゲイのことです。2人とも、ダンサーを経て教師となります。兄弟の父親は、グスタフ・レガートと言い、スウェーデンから来ています。ブルノンヴィル・システムに近いわけです。脚がしっかりとターンアウトしていた人で、1番で立つと、つま先が後ろを向いていたという嘘みたいな話も残っています。ニコライとセルゲイの他、もうひとり弟がいましたが、彼は成功せず、バレエの歴史に残らなかった。ちょっと記憶が曖昧ですが、弟のセルゲイは、バレエ学校の卒業試験の際にピルエットを15回まわって、それが記録として残っているという記述をどこかで見たことがあります。大変な美男子で、『ライモンダ』初演時にはジャン・ド・ブリエンヌを踊っています。のちに、プティパの娘マリヤと結婚します。しかし、このマリヤは不倫をし、その結果、セルゲイはナイフでのどを切って自殺してしまう。この時、30歳ぐらいです。かわいそうな人でした。

⁷⁸ レニヤーニ、ピエリーナ（1868-1930）イタリア出身のダンサー。

⁷⁹ フォーキン、ミハイル（1880-1942）ロシア出身のダンサー、振付家。

⁸⁰ ペロー、ジュール（1810-1892）フランス出身のダンサー、振付家、教師。

⁸¹ サン＝レオン、アルチュール（1821-1870）フランス出身のダンサー、振付家、教師。

兄のニコライが構築したバレエのメソッドに「レガート・システム」があります。東勇作は、レガート・システムの本を懸命に読み、レガート・システムを教えてくれたこともあります。ニコライは、ニジンスキイ兄妹も指導しました。のちに、ロンドンで学校を創設し、レガートシステムを教えます。奥さんのナディーヌ・レガートが、メソッドについて本も書いています。レガート・システムは、ほかとメソッドとほとんど変わらないのですが、センターが面白いです。動きの終わりは、普通は脚は5番ポジション、腕はアン・バで終わります。しかし、レガート・システムですと、まだ動きが続き、不思議なポーズで終わるのです。しゃがんだり、膝をついたり、ルルヴェで終わったりする。それが面白かった。レガート・システムというのは、ロシア・バレエの中では非常に大きな地位を占めていたはずです。レガート・システムで育ったバレリーナの一人が、有名なマチルダ・クシェンシスカヤ⁸²。あの人は「チケッティの踊り方では、バレエの優雅さは崩れます」と自伝に書いたりもしている。でも、一生懸命、フェッテを習ったりもした。いろいろと大変だったんでしょう。

チケッティ・メソッドが導入され、紆余曲折を経て、新しい体系が出来上がっていく体制が整います。アグリッピナ・ワガノワ⁸³が、さまざまなメソッドを整理をして世の中に出した、ということになっています。ワガノワは、引退後5年ほど私立のバレエ学校で教えたのち、1921年に劇場附属のバレエ学校に呼び戻されます。こうして、ワガノワ・メソッドが生まれるんですね。

ただし、ワガノワはバレエ学校を卒業したのち、ソリストとして踊っていましたが、出世が非常に遅くて、1915年にバレリーナに任命されたら、翌年には辞めてしまう。その後しばらくは、バレエの評

論を書いたり理論を研究し、『歓喜の書』を書いた、アキム・ウォルインスキー⁸⁴が創設した私立のバレエ学校等で、5年ほど教えていたんです。この学校には、オリガ・サファイアもいました。コンスタンチン・セルゲイエフ⁸⁶もです。セルゲイエフは、後でキーロフのディレクターになり、振付家になる人です。彼は、初めて日本に来たとき、「オリガ・パブロワ（サファイアの本名）という人が日本にいるはずだ」と言って探していく、誰かが会わせたはずです。余談ですが、セルゲイエフが来日した時に、エリアナ・パヴロワの妹のナデジタ・パヴロワさんがやはり訪ねてきました。ですが、立場が違う。オリガ・サファイアさんはソ連政府の承認を得て日本人と結婚して、日本に来ている。ナデジタは亡命した。だからセルゲイエフに話しかけようとしても、セルゲイエフは一瞥もしないんですね。「セルゲイエフさんは、日本に住んでいる白系ロシア人と親密そうに話していましたよ」と告げ口されたりしたら、何が起きるかわからない。1962年のことです。そういう国、そういう時代だったんですね。気の毒な話です。

デンマークのバレエ団は、ブルノンヴィル・システムが「氷漬け」となってずっと守られていましたから、ロシア・バレエの入る隙がなかった。だから、気がつくと、世の中はロシア・バレエ一色になっていた。しかし、ロシアのバレエ作品は、ブルノンヴィル・メソッドでは踊ることができない。ロシアのシステムを学ばなければいけないということになり、ヴェラ・ヴォルコワという人を呼びます。この人は、ワガノワに師事し、ロシア革命を逃れて上海にいた人です。マーゴ・フォンテンはこの人に習っているはずです。ヴォルコワは、上海では昼間はバレエを教え、夜はキャバレーで踊る生活だったと言っていますが、そういう人は多かった。とにかく、

⁸² クシェンシスカヤ、マチルダ（1872-1971）ロシア出身のダンサー。

⁸³ ワガノワ、アグリッピナ（1879-1951）ロシア出身のダンサー、教師。

⁸⁴ ウォルインスキー、アキム（1865-1926）ロシア出身の舞踊批評家、理論家。

⁸⁶ セルゲイエフ、コンスタンチン（1910-1992）ロシア出身のダンサー。

上海にはいろんな人がいた。エリアナ・パヴロワさんだって上海にいた。

今では、ワガノワ・メソッドとはあまり言われなくなり、ロシア・メソッドと呼ばれています。ワガノワがたったひとりで複数のメソッドをまとめ、体系化したとは、俄かには信じがたい。このことについて、私は、ガリーナ・ウラノワ⁸⁷にインタビューしています。労音の招きで、ウラノワが来日し、森下洋子さんと清水哲太郎さんを生徒に《ジゼル》を指導するという公開レッスンが、昭和女子大学の人見記念講堂ありました。

楽屋で、公開講座の内容を確認していたのですけれど、「あなたの卒業公演の指導は、ワガノワだったんですか？あなたはワガノワのとても優秀な生徒として学校を卒業したのですよね」と聞くと、「そうね、そう言ってもいいかもしれないわね」なんて、私を見ないで言うのです。ワガノワの話を繰り返すと「またワガノワの話？」なんて、とても機嫌が悪いのです。だから、私はワガノワの話は一切しなくなつた。ウラノワは、自分はワガノワに習つたと思っていないのです。お母さんのマリア・ロマーノワという人が、有名な先生でした。ウラノワは、母親に教わつたと思っているわけです。だからワガノワ・メソッドというものは一人で作り上げたのではなく、ロマーノワの手も入つていて、レガートの影響もあるし、いろいろなものが詰つて、ロシアのひとつのメソッドとなつてゐるわけです。ご存じの通り、バレエのメソッドというのは、人によって解釈が違つたりもするのですが、ロシアのメソッドというのは、そのようにできたのでしょう。ただし、その時代からいまに至るまでの間は大変な時代でした。私がシベリアから帰つてきて、日本でバレエが盛んになつたぐらいのとき、ロシアではワガノワ・メソッドで言つてゐるように、ちゃんときれいに踊れていたのかと、常に思うのですけれど、ど

うも違う。

これから《ドン・キホーテ》第3幕のパ・ド・ドウの映像をお見せします。ダンサーは、おそらくスマミフィ・メッセレルと、お兄さんのアサフと思われます。

この2人は1933年にパリに行き、大好評を博します。これが、一昔前のロシア・バレエ。この映像を見て、ワガノワ・メソッドは完璧だと言えますか。足なんて、一体何番のポジションに降りてるんでしょう。

これは《白鳥の湖》古い映画です。コンスタンチン・セルゲイエフの踊る、《白鳥の湖》第3幕の王子のヴァリエーションです。これも、脚がひどい。

結局ワガノワ・メソッドというのが生んだのは、最初はこれだったのです。この後、ロシア・バレエは、どのようにして現在の美しい動きになったのか、謎ではあります。

これで、私のお話を終わります。



16.《今宵はヨハン・シュトラウスを》右から2人目が薄井

5. 質疑応答

聴衆1 ラヴェルの《ダフニスとクロエ》という素晴らしい曲がありますけれど、この音楽、音楽をバレエ化するのにどのようなお考え、また思いをお持ちか、ぜひ聞かせていただきたいと思います。

薄井 ラヴェルの作品は、ピアノ曲でも小曲でも、非常にきれいだと思います。《ボレロ》はイーダ・ルーピン・シュタイン・バレエ団のために書かれましたね。テーブルの上で踊るというアイディアはフォ

⁸⁷ ウラノワ、ガリーナ（1910-1998）ロシア出身のダンサー、教師。

ーキンのもので、ベジャールと一緒にです。素晴らしいですよね。イーダ・ルービンシュタイン・バレエ団のボレロの初演のプログラムを持っています。フォーキンがバレエ・リュスを辞めたので、振付はブロニスラヴァ・ニジンスカ⁸⁸が担当したはずなんですね。しかし、そのプログラムにはフォーキン振付と書いてあるのです。だからプログラムが刷り上がっていた段階で、フォーキンが降りたのかもしれない。それについては、どこにも書いていないからわかりません。

『ダフニスとクロエ』ですけれど、非常にきれいな音楽で、私は自分でも頼まれて京都でバレエ作品にしたこともあります。ですが、一部を除き、非常に難しい音楽です。形にするのが難しい。リズムを規則的に刻むタイプの曲ではない。ああいうふうに自分の心と身体は流れていかないです。ですから、バレエを振付ける人にとっては、難しい曲じやないかなとは思います。フォーキン自身が、不満を述べています。

東勇作はピアノを弾くのが得意で、ラヴェルを自分でも弾いていました。不思議だったのは、彼は『ダフニスとクロエ』をバレエにすることは、僕にはできない」と言っていたことです。

聴衆1 『ダフニスとクロエ』、日本ではあまり上演されないので、なぜだろうと思っていました。いまおっしゃったような難しい点があるのかと、石井清子先生に聞きましたら、そのようなことはおっしゃっていなかつた。ほかに事情があるのかなと思っていたので、参考になりました。

薄井 あの曲は、フォーキンのために作曲されたのだから、フォーキンはある程度相談はしただろうし、自分のアイディアがあったでしょう。作曲されたのは、『牧神の午後』と同じ年ですよね。しかも、初

演日も同じ。フォーキンは、自分に自信があったのだろうと思います。フォーキンは天才的なところがありますから。でも、他に振付をなさる方……今日お見えで、第4回に登場する雑賀淑子さんにお聞きしたいけど、あれは難しい曲ですよね？ バレエになりにくいと思いませんか？ パリのオペラ座ですと、ジョルジュ・ゴロヴィンが、パリ・オペラ座のメートル・ド・バレエだったときに振付けているんですよ。日本公演でも上演しているはずです。私も見ました。退屈だったことだけ、覚えています。

聴衆1 マーゴ・フォンテインとマイケル・ソムズが踊った版もありますよね。

小山 バーミンガム・ロイヤル・バレエ団の日本公演で、別キャストで上演されましたね。

薄井 『ダフニスとクロエ』のことは、確かめてみましょう。

山野 薄井さんご自身の、創作活動や舞踊活動について、もっとお話を伺いたいです。

1950年代、『バレエ・ド・サムデイ』や『バレエ 1957』など、小さいグループを作つて作品を数多く発表されました。当時の日本のバレエ界では、深刻で重いテーマで創作バレエを作る、というのが高尚だと思われていた時代に、軽妙で粋な、ちょっと笑いのある作品を、薄井さんは作つていらした。我々、見る側には早すぎたのかもしれないけれど、いまだたらもっと評価されたんじやないかと思うんです。その辺の時代のことを聞きたいです。作品としては『指輪をはめた犬』とか『陽気な幽霊』といった、コメディ風の洒落た作品がありましたよね。

薄井 創作は、東勇作バレエ団の公演で「そろそろ自分の作品をひとつぐらいやってごらん」と言われ

⁸⁸ ニジンスカ、ブロニスラワ（1891-1972）ベラルーシ出身のダンサー、振付家。ニジンスキの妹。

たからなんですね。義務感で作ったので、ちょっと

ありましたか。



17.《指輪をはめた犬》由井カナコ、鈴木瀧夫（振付：薄井）

辛いところはあったのです。それに、私は「バレエというのは何か」ということを表現していたほうがよいと思ったんです。《指輪をはめた犬》のことも、昔ですから、あまり覚えていない。ちょっと気味の悪い話が頭に浮かんだんですね。女性が投げた指輪に、犬がはまってしまって、女人と犬との間に関係ができる、というものでした。嫌な話ですよね。でもどういうわけか、それが頭に浮かんてきて、アメリカの作曲家アーロン・コープランドの音楽を聴いたのが記憶に残っていたので、それを使いました。

いまだから言えますが、当時、自分でバレエを作ろうと思うと、内容が先に来たのです。それで音楽を探しますけど、もしも見つからなかつたら「作曲を注文したら、こういう音楽ができてしまった」と思えばいいじゃない、としました。ほかの人にもそう言ったことがあります。井上博文⁹⁰なんて、始終ブツブツと不満が多かったから、そう思いなさいと伝えましたよ。



18. 東勇作バレエ団《カルナヴァル》左から、松山、石田、尾寺、貝谷、佐田、谷

山野 当時は、深刻なテーマが多かった。それに対する、アンチテーゼはありましたか？ 自分は、逆にコメディ風の楽しい作品を作ろうという意識は

薄井 深刻なテーマが多いとは、あまり思いませんでした。自分のやりたいことだけを考えていました。ジャニース・シャラ・バレエ団が来日したのはいつでしょうか。

山野 薄井さんが創作をされていたのと、ちょうど同じころかもしれない。

薄井 ジャニース・シャラ・バレエ団が、日本で初めてモーリス・ベジヤールの作品を上演したんですよね。《電圧》っていうんです。電気の女神がいて、悪い電波を発するの。変な話ですね。でも、そこに物語はある。ビックリするほどよくできている。踊りのつながりもよい。いつも言いますが、音楽もコンセプトも、すべてがよくても、踊りのつながりが悪かったら、もう駄目なんですよ。ベジヤールの作品は、踊りのつながりが素晴らしいかったです。私はとても感激して、いろいろな人に感想を伝えたけれど《電圧》がよいという人には出会えず、悲しかつたです。でも、あとでベジヤールは有名になったから、それ見たことかと思いましたよ（笑）。これが、新しいバレエだと感じました。

稻田 本日は、ありがとうございました。

⁹⁰ 井上博文（1935-1988）日本のダンサー、振付家、教師。井上バレエ団創立。

《第4回》講師 雜賀淑子 Toshiko Saiga (サイガ・バレエ主宰)



9歳より彰城秀子にモダン・ダンスを学ぶ。戦争で中断後、戦後は小牧正英バレエ学園に入る。17歳で『白鳥の湖』有楽座公演初舞台を踏み、後にバレエ団員となる。20~22歳パリに留学しオルガ・プレオブラジエンスカらに師事。ネリー・ブーシャルドのグループに所属し創作も踊る。帰国後小牧バレエ団でプリマとして活躍。1961年独立しサイガ・バレエを主宰。《チビクロ・サンボの冒険》《かちかち山》等創作バレエを振付し海外公演も行っている。青少年音楽協会副会長。

1. モダンダンスから、クラシックバレエへ

雜賀 私は9歳でモダンダンスを始め、以後70年間ダンスに関わっております。私がバレエを始めた頃に生まれた方は、今日のお客様の中にはいらっしゃらないのではないかでしょうか。そういうわけで、私は「動く歴史博物館」でございます。

私は、ダンスとは無縁の家に生まれました。太平洋戦争が激しくなった頃、下駄をカラコロと鳴らしながら回覧板を届けた先が、最初の師となる彰城秀子⁹²の家でした。いまでも覚えております。お母さまが出ていらして、「舞踊を習いにいらっしゃいね」と声をかけてくださいました。子どもだった私は、大人には絶対逆らえないと「はい」と返事をし、そのまま彰城先生に入門したんですね。

レッスンは大変贅沢なものでした。まず、お稽古場は、有楽町にある当時の帝国劇場の樂屋という、超豪華版です。お稽古場まで、防空頭巾を被り、彰城先生が私の手を引き、電車に乗って有楽町まで連れて行ってくださいます。空襲警報が鳴ると、先生と一緒に、道に掘ってある防空壕に飛び込むんです。警報が解除になるのを待って、また二人で歩き、ようやく帝国劇場の樂屋にたどり着きました。劇場に向かって右奥の樂屋入口に、長い竹竿があつて、守衛さんが手で竹竿をヒュッと上げてくれます。そして中に入ると、1階の奥が広い稽古場になっていま

した。

彰城先生のお父さまはチェリストで、お母様はピアニスト。ご両親がいつもレッスンの伴奏をしてくださったんですね。それなのに、生徒は、たった2人か3人。後でわかったのですが、のちにモダンダンス界で活躍する森嘉子ちゃんも、一緒にお稽古していました。

先生のお稽古方法は、いろいろな作品を練習する、日本舞踊のようなものでした。プリエとバットマン・タンデュのあと、ストレッチをし、それから突然シェネをすることも。当時は戦争中で、敵の音楽を演奏してはいけないということで、国民歌謡の中から、《見よ東海の空明けて》や《雲分けり》などを選んで踊りました。先生のお母さまは、入門者には必ず、手縫いで衣装を作ってくださいます。白いスカートとブラウスに、赤いネッカチーフ。制服みたいなものですね。戦争が激しくなると、先生も軍事工場に行き、レッスンも一切なくなり、私も父と疎開したのでお稽古はできなくなりました。でも、疎開先にもその衣装は大事に持っていました。それを着た私の写真も残っています。戦争中だから、何か勇ましいことをしなければいけないということで、彰城先生が棒を振り回してスキップするような振付をなさったので、写真では私も棒を持っている写真です。

1945年8月15日、疎開先で終戦を迎えました。当時、私は中学校1年生。その後の学校の学芸会の

⁹²彰城秀子 (1920-1980) モダンダンス。ダンサー、振付家。

ことは、思い出すといまでも感動します。それまで軍歌しか歌うことを許されなかつたのですが、もう何を歌ってもよいということで、学校の女の先生が、『ラ・ポエーム』の「私の名前はミミ」を歌われました。今でも、その歌が耳に焼きついています。

そのとき、ダンスを習っていたということで、私は皆の前で踊ることになり、棒を振り回して踊りました(笑)。学校の先生全員が集まつてきて、みんなから「ワー！」と歓声が上がつた。それくらい、ものが多く、音楽に飢えていた時代でした。

その後、父が出版事業を再開できることになり、東京に戻ります。当時、多摩川や座間にアメリカ軍のキャンプがありました。彰城先生は一座を結成し、キャンプの中のパブでショーをします。メンバーは、彰城先生を筆頭に、伴奏を担当する先生のご両親、OLが2人、森嘉子ちゃんと私。軍の偉い人たちの前で踊るオーディションがあつて、AからCまでランク付けされるんですね。嘉子ちゃんや私のような子役がいるので、私たちはAランクのはずがないと思うのですが、彰城先生はAランクよ、とおっしゃつてくださいました。

アメリカの兵隊さんがビールを飲んで騒いでいる所で、バンドやマジックの合間の30分ぐらいを受け持つます。彰城先生は『エスペニア・カーニ』という作品を、スペイン風のカスタネットのリズムに乗つて踊りました。そして、先生が着替える間に、森嘉子ちゃんと私が、スカーフを持って例の白い衣装を着て走り回る、『スカーフダンス』というレパートリーを踊ります。「オー、ベイビーさん！」という掛け声が上がりました。私たちは栄養失調でチビでしたから、年齢よりもっと小さく見えたのでしょうか。小さい子が出演したということで、兵隊さんもそれなりに喜んでくれました。『ブルームスのハンガリアンダンス』と『ポパイの踊り』という作品も、森嘉子ちゃんと私が交代で踊りました。OLのお姉さん2人は、足に鈴をつけ、インドの歌に合わせて踊ります。最後は全員で、『アロハオエ』に合わせてフ

ラダンスマがいを踊つておしまい。でも、何といつても彰城先生です。きれいな方でした。『タブー』という曲を色っぽく踊られると、場内は騒然となりましたよ。

彰城先生のお母さまがとてもうるさい方で、彰城先生が男の人と口をきくだけでも大変です。ラブレターが来てもお母さまが見つけて破つてしまわれます。一度、彰城先生がバンドの人にラブレターを渡しましたが、お母さまに見つかりそうになり、後に、森嘉子ちゃんが書いたと嘘をつかされました(笑)。嘉子ちゃんはお母さまに、ものすごく怒られていました。彰城先生はついに独身を通されましたね。

米軍キャンプに行くときは、東京駅に夜の6時か7時に集合します。ほかのグループも一緒にトラックの荷台に乗せられ、ほこりがもうもうと舞う中、舗装されていない道を1時間以上かけて向かいます。ショーは夜9時ごろから始まり、12時頃に終わると、またトラックに乗つて東京まで戻ります。その時間は電車がありませんから、トラックの運転手さんが、それぞれの家の近所まで送ってくれました。中学生でしたから、明け方4時ごろ家に帰つてきて学校に通う。そんなことが週に2、3日はあるという生活でした。

振り返ると、彰城先生もどんなに大変だったろうと思います。でも、私はそんな生活にくたびれ果て嫌になっていました。ある日、先生のお母さまが、お小言を続けた挙句「あなた、タンバリンのお金は払つた？」と言いました。お母さまは何でもすぐ忘れる人なのです。私は「払いました」とわんわん泣いて、二度とお稽古に行きませんでした(笑)。いま、私が苦労しているのは、この時の天罰だと思っています。その20年後、嘉子ちゃんに再会して、すごく怒られました。「私が辞めたあと、どうしてたの？」と聞くと、「ついに私ひとりになったわよ！」と。米軍の仕事が減ってきたので、嘉子ちゃんは先生と2人で、炭坑を巡つて踊つたそうです。それがとても大変だったとのことで、いまだに「あなたは逃げち

やつたから」と言われる。私は嘉子ちゃんには頭が上がりません。

彰城先生のもとを去ったあと、私はダンスに懲りてもう踊らないつもりでした。でも、同級生に「バレエを習うけど、心細いからついてきて。一緒にやなきや嫌」と誘われたんですね。私は、そういうことにすぐに乗るたちなのです。そうして向かった先は、貝谷八百子先生のお稽古場でした。貝谷先生のお稽古は、ものすごく厳しかったです。みんなを一列に並べて、先頭の人から脚をア・ラ・スゴンドに上げさせては、ひとりずつ怒っていく。先生が通り過ぎたからと、くたびれた足をちょっとでも下げる、先生がパッと振り返って、また怒るという恐ろしさです。入会して3週間は通ったと思いますが、友人が「逃げよう！もうこんな所、辞めよう」と言うのです。私も同意見だったので、「あ、そう？じゃあ辞めよう」と2人で辞めてしまいました。

今度こそダンスには懲りたと思っていたら、その友人が「そんなに怖くないところを見つけたよ」と言うのです(笑)。そうして連れて行かれたのが、銀座の交詢社。小牧バレエ団のお稽古場があつたビルです。稽古場では、谷桃子先生と服部智恵子先生が『シェエラザード』のリハーサル中だったのを覚えています。邪魔にならないように入口で立って見ていましたが、谷先生がくるくると踊って、素晴らしかった。服部先生が谷先生に「桃ちゃん、あんたよく動くねえ」とおっしゃったのが、印象に残っています。

その稽古場を奥に進むと、小牧先生の奥さまになったばかりだった太刀川瑠璃子さんが、事務を手伝っていました(笑)。この日の入会手続き用紙が私の初舞台の写真のアルバムに張ってあるのを見つけました。「昭和23年12月7日、入会金500円。安いですね(笑)。当時の500円って、どのくらいの価値だったのでしょう。

山野 相当です。お宅はやはり、裕福だったのです。

雜賀 (笑)。小牧バレエ団には、小牧バレエ学園という付属スクールがありました。女学生クラスはA、B、Cと分かれています。入門すると、まずCクラスに入り、上手になるとBクラス、そして最上級のAクラスへと上がっていきます。そのほかに団員クラスと、大人からバレエを始めた方のために、一般クラスがありました。団員になるには、女学生クラスもしくは一般クラスから上がるという、ふたつの方法がありました。

私の入門当時は、岸清子さんがCクラスを、笹本公江先生がBクラスを、そして関直人さんがAクラスを教えられていきました。女性の先生なら、トウシユーズのことをよくわかつていらっしゃいますが、小牧先生は男性。「エシャッペを100回やってみろ」とか、そういうレッスンが多かったです。私のお稽古着は、父のラクダ色の股引でした。でも、皆も同じですから、別に恥ずかしくはなかったです。前のボタンを取り外して縫い留め、上はお母さんのショーミーズを少し短く切って着ます。太刀川さんがターバンを巻いていて、それが格好良くて流行り出し、全員がターバンを巻いてお稽古をしていました。今は、子どもでもきれいなレオタードを着ていますが、当時はこのありさまでした。



19.10 代の頃。横井茂と。

その後、小牧バレエ団は、銀座の交詢社から洗足に移転します。いきさつは知りません。目蒲線という電車に乗って、駅5つ目くらいの洗足会館が新しい稽古場でした。銀座のお稽古場の帰りに食べるあんみつが楽しみでレッスンに通っていましたから、

「そんな田舎に行かないわよ」と、また友人が逃げ出します。私も逃げ出そうとしましたが、笛本さんに引き止められます。そもそも、人の言ひなりでダンスを始めた私ですから「逃げたらいけないんだ」と、結局ひとりで洗足に通うことになりました。

あるとき、有楽座で《白鳥の湖》を上演するので、女学生クラスも、第2幕のイントロに出してもらえることになったんです。嬉しくて、お弁当を持って、お稽古場のすみで一日中、自分たちに声が掛かるのを待っていたものです。それなのに、小牧先生は言ったことを忘れていて、私たちはほったらかしでした。そこで先輩の尺田知路さんが「あの子たち、一週間お弁当食べて座ってます」と小牧先生に話してくれ、ようやく気づいてもらえた。そして、私のバレエでの初舞台は、紗幕の陰でちょっとパ・ド・ブーレをして、紗幕があがると消えるというものになりました。家族も娘がどこにいるかわからなかつた。初舞台の記念に、バレエ団から全員に配られたアルバムがあります。当時は、有楽座でも10日間ぐらい、自分たちで切符を売らなくても公演ができました。

その後バレエ団員となり、新橋演舞場で10日間ぐらい《コッペリア》が上演されるなど、いろいろな公演がありました。旅公演にも連れて行ってもらいます。その旅がまたすごいものでした。例えば、北海道に行く時など、蒸気機関車の3等車に乗せられて、北海道まで2日2晩、座って揺られっぱなしという状態です。若かった私たちは、たまに通路で寝たりもしました。小牧先生も私たちと一緒に車両です。その旅の途中の話です。小牧先生は、団員にあまり好かれておりませんでした。その小牧先生が自分の隣に座って窮屈な思いはしたくないから、先輩団員は機関車に乗ったとたんに、先生が座れないよう、詰めて座ってしまいます。そうすると、余ってしまった先生は、私たちのような下っ端団員のところにドンと座ってしまい、2日2晩先生と一緒に揺

られるという悪夢でした。

2. 小牧バレエ団の内側

私が小牧バレエ団に入団したのは、小牧先生の気持ちが、谷桃子先生から今度は太刀川瑠璃子先生に移った頃です。当時の月刊誌が、小牧バレエ団について「谷桃子は語る。小牧は悪魔のような目で私を見た!」というように、とても悪く書いていました。ほかに話題がなかったんですね。いま、バレエのスキヤンダルは、ほとんど世に出ません。逆に、当時はバレエがそれだけ世の中で重きを置かれていたということです。

ある時、私は小牧先生に「谷桃子先生みたいに素敵な方をふって、どうして次の人に変えたんですか?」と聞いてしました。まだ17歳だったので、あんな残酷なことを言えたのです。周りはハッと驚いたことでしょう、でも、ショッちゅう怒る小牧先生なのに、あまりにもストレートに言われたのでびっくりされたようで、その時は怒りませんでした。そして「桃ちゃんは原節子みたいに美人で、僕、好きだよ。だけど、一緒に暮らすのは大変なんだよ」と、どれほど大変だったのかを話してくださいました。

例えばお稽古の帰り、雨が降っている日に、長靴を履いて二人で歩いていると、谷先生がびっこを引き始めます。そこで小牧先生が谷先生の長靴を脱がせて、逆さまにすると、中から小石が落ちてきたんです。つまり、谷先生は、長靴に入った小石を、自分で取ろうという意志が全くなかったんですね。食事をするときも大変だったそうです。小牧先生がサンドイッチを買ってきて、「桃ちゃん、これがあなたの」と渡しても、箱を開けずに微笑むだけです。そこで小牧先生が箱のふたを開けて、「さあ、桃ちゃん、食べなさい。」と渡すと、ようやく微笑みながら召し上がる。「夫として、とても大変だったんだよ」とおっしゃっていました。私は、先生が結婚なさった方

を全て知っておりますが、芸術家としては、どなたも素晴らしい方です。そういった意味で小牧先生は、人を見る目が無かったのかもしれません。バレエのパートナーと、妻となる人は分けるべきでしたが、それを混同してしまったことが、小牧先生の悲劇でした。

小牧バレエ団に入ったのはいいのですが、そんなことがありましたから、子ども心に「大変なところに来てしまった」という思いでおりました。でも、楽しい思い出もありますよ。笹本さんがいい「女親分」で、私たち2、3人、お取り巻きとして、レッスン後には必ず、新宿の和菓子屋さんに連れて行ってくれた、とか。

のちに、谷先生もバレエ団を出て行かれます。さらに、谷先生に同情した、関直人さんや団員数名が、谷先生と一緒に出て行ってしまいました。小牧先生が、どうしても戻ってほしいと関直人先生を呼び戻してきた、ということもありました。

山野 でも、太刀川さんは奥さまとして、よくおやりになったのではないですか。

雜賀 難しいところですね(笑)。私が男だったら、寂しいと思うでしょう。太刀川さんは完璧です。バレエ団では、バレエを教え、事務もこなすなど、何もかもきちんとされる。どこも破れていない、全く隙のない方でした。一方、小牧先生は破れっぱなしの方。小牧先生は窮屈だろうな、と思いました。その小牧先生が支離滅裂に経営した小牧バレエ団の運営がうまくいかなくなって潰れかかったとき、太刀川さんがビジネスに強いお兄さまの太刀川测一さんを頼って、バレエ団の立て直しを図りました。そんなことも、太刀川さんが、今までの支離滅裂だった小牧先生を、ある意味がんじがらめにしてしまったとも言えます。逃げ場のなくなった小牧先生は、今度は宝塚歌劇団で浮気をしてしまったんです。小牧先生は、宝塚歌劇団で教師をされていました。私たち

が、リハーサルがあると思って稽古の後に先生を待っていると、「ちょっと宝塚に行ってきますから、あとは皆さんで」と、嬉しそうにいなくなってしまいます。みんなで「また宝塚あ？」などと言ったものです。私たちもその頃になると、結構強くなっていましたから、先生をただ恐れるだけではなくて、批判もしていました。

公演でも、大変なことはありました。やくざとの関わり合いが、問題となっていたんです。当時は、やくざと手を切つたら、興行は一切できませんでした。地方公演は、全てやくざの親分が仕切っていたので、やくざの抗争に巻き込まれることも、度々ありました。何があったのかはわかりませんが、博多公演の時など「小牧バレエ団が外に出てきたら、足へし折ってやる！」と、敵対するやくざの親分が、子分に命令したものですから、終演後にバスで宿に帰った後は、ホテルから外出禁止になったこともあります。

でも、悪いことばかりではありません。日劇で、ソニア・アロワさんを迎えて《眠れる森の美女》を踊った時は、当時たいへんな勢力のあった岡村組の、岡村吾一さんという大親分が、初日、中日、千秋楽に、ジュースを差し入れてくれたんです。ご本人も挨拶にみました。小さい方でしたが、ツイードの素敵なスーツを着て「ご苦労さまです」とおっしゃるその方が、切ったりはったりのやくざとは思えませんでした。

最近、やくざとの関わり合いでテレビを降ろされたタレントさんがいましたが、そういう人たちと完全に縁を切って興行できるものなのでしょうか。少なくとも、小牧バレエ団は違いました。

悪口を言わせてください。小牧先生は素晴らしいダンサーでした。私は、あんなに素敵なかッペリウスは他にいないと思いますし、先生の踊られる《だったん人の踊り》も大変素晴らしいです。それから、小牧先生の音感や、独特の「間」も素晴らしいものです。

ただ、先生に向いていないのは、プロデュースと教師と振付。しかし、上海から帰ってきた時、日本に何も無かつたために、そのいちばん向いていないバレエ団経営をせざるを得なかつたわけです。人の和などは絶対できない方でした。ひとりの、わがままなダンサーとしてなら、彼はとても価値があり、生きていく場があつたはずです。しかし、東勇作先生や貝谷八百子先生が、バレエを学問としてコツコツとやっていらしたところに、怒濤のごとく日本に帰ってきて、バレエ界をかき回した小牧先生が周りとうまくいかなかつたのが仕方ないかもしれません。もしも小牧先生が今も生きていらして、例えば初台にある国立劇場で、キャラクターダンサーや老け役として出演されていたら……。あんなに素晴らしい方は、ほかにいないと思います。世の中とは、なかなかうまくいかないものですね。

山野 確かにそうですね。小牧さんが脇役として出演された中に、老け役でいいものがたくさんあります。

雜賀 ある日、小牧先生の稽古場に行くと、事務所の椅子に、変な若い男が座っていました。その男はそれからもしょっちゅう稽古場に現れ、お稽古が終わると小牧先生と話し込んでいました。私たちは「なに？あれ」と気になっていました。私たちは若造にたかるのが好きなですから、そのうち一人が、彼は慶應ボーイで、批評家を目指しているという情報を仕入れてきました。私たちは「生意気ねえ」と、遠巻きに噂していましたが、その男性こそ、以後長いお付き合いになる山野博大さんでした。ですから、山野先生は、小牧先生のいいところも悪いところも全部見ている人です。

山野 そうですね。光吉さんという、僕の先輩の評論家が、小牧バレエ団に紹介状を書きました。そして彼は私に「君は踊ったことはないんだから、動き

を目の前で見て、それに慣れなくちゃいけない。必ずお稽古を見せてもらひなさい」と言われ、小牧バレエ団に通っていました。当時は学生でしたので、洗足のお稽古場まで、学生服で行っていたはずです。洗足にははじめに通っていましたね(笑)。

3. 分裂後的小牧バレエ団

その後、私は外国に憧れて、2年間パリに留学します。小牧バレエ団に招聘されたノラ・ケイ⁹³さんのマネージャー兼ダンサーだった、ポール・シラードという興行師がいました。彼に、オルガ・プレオブラジエンスカ⁹⁴先生への紹介状を書いてもらったんです。ポールさんは、私がパリに行く前から、既に「自分は今に、大興行師になる」と宣言し、世界中を回っていました。パリ留学中、日本からいろんな手紙をもらいました。「ノラ・ケイさんのジゼルはとても素晴らしいんだけど、ポールさんの王子があまりにひどいので、小牧先生が途中で役を代わった」とか。ケイさんを主役に『リラの園』⁹⁵が上演され、とても素晴らしかったという報告も受けました。パリでの経験は、後ほどお話しします。

そんな留学中のある日「大変だ！十数人が脱退して、小牧バレエ団がガタガタになってしまった。だから、早く帰っていらっしゃい」という知らせが日本から入りました。

その脱退騒ぎの張本人が、横井茂さんです。

山野 その中には、 笹本さんも入っていました。

雜賀 はい。奥さまの太刀川さん以外は、ほとんど皆さん、退団しました。

山野 笹本さんに「あなたもいらっしゃい」とは誘

⁹³ ケイ、ノラ (1920-1987) アメリカのダンサー。

⁹⁴ プレオブラジエンスカ、オルガ (1871-1962) ロシア出身のダンサー、教師。

⁹⁵ 『リラの園』振付チューダー、音楽ショーソン。1936年初演。

われませんでしたか？

雜賀 そのとき、私はパリにいましたので、そういうお話はなかったです。2年後に帰国して、本当に閑散とした小牧バレエ団を見て、びっくりしました。でも、その時の私は、プレオブラジエンスカ先生に、人間性まで変えられていきました。バレエの神様と自分が結びついていればいいと思っていましたから。自分のベストを尽くせばいいと、とにかく一生懸命バレエに励みました。

こうして、小牧バレエ団に戻り、1955年に小牧バレエ団が＜芸術祭＞で上演した『日輪』で卑弥呼を踊りました。これが帰国後の最初の大役でした。

バレエ団が、また少しにぎやかになったところへ、今度はニューヨークから、小川亜矢子さんが帰国します。小川亜矢子さんは東勇作先生のところにいた方ですが、ロンドンのロイヤル・バレエ学校を経てニューヨークで踊り、帰国して小牧バレエ団に移っていました。さらに、ニューヨークに勉強に行っていた、尺田知路さんも帰ってきた。パリ、ロンドン、そしてニューヨーク帰りの3人が集まつたわけです。当時、『隠し砦の三悪人』という黒澤明さんの映画がありましたね。私たち3人は「私はパリよ」「私はロンドン」「ニューヨークではこうだった」とわがまま勝手をしていましたので、その映画にちなんで「洋行帰りの三悪人」というあだ名がついてしまいました。3人のやりたい放題に、さすがの小牧先生も「あんたたち、わがままだねえ」と、こぼしていましたよ。

山野 その頃の小牧バレエ団のお稽古では、日替わりでその3人が先生をやっていましたよね。習ってきたものが少しずつ違うから、日によってアラベスクの角度から何もかも、すべて違いましたよね。

雜賀 そうなんですね(笑)。月曜が小牧先生、火曜が関直人さん。水曜から金曜の3日間は、私と小川亜矢

子さんと尺田さんが担当しました。土曜日は、鈴木武さん。団員は、稽古場に来て先生を見て、パのニュアンスを変えるんですね。「今日はニューヨーク。じゃあ、パッセはこうね」「パリだからこう」という具合に。皆さん、とても大変だったと思います。

ちょうどその頃、日本でテレビ放送が始まりました。NHKがまだ、日比谷公園の左側の田村町にあり、実験的な放送が始まったところです。私たちは音楽番組の中で、短いバレエ作品を毎週踊らせてもらいました。小牧先生が「勉強のために」と振付もさせてくださいました。

レッスンをしようにも、当時はまずテープがありません。レッスン伴奏は全てピアノの生演奏。いろいろなピアニストが来ました。ひとり、抜群に上手な、三石精一という18歳の男の子がいました。あまり上手なもので、若い私たちはすぐに、「歳はいくつ?」「名前は?」「どこから来たの?」と、取り囲んだものです。彼は芸大の学生で、私たちは芸大生と聞くと尊敬していましたから、「芸大なんだって。生意気ね」なんて話していました。

最近、その三石先生に「何で小牧バレエ団でピアノを弾いていたの?」と聞いたところ、とても面白いことがわかりました。三石さんはピアノの仕事で九州へ行った時、かわいい女の子を引っかけたそうです。そうしたら、その女の子が家出をし、東京に出てきてしまった。親にそんなことは言えませんから、アパートを借りて彼女をそこに隠し、その部屋代を稼ぐために、小牧バレエ団でピアノを弾いていたのだそうです。

その頃の私は「生意氣軍団」をしつつ、女学生のBクラスを教えていました。クラスには、後にスターダンサーズ・バレエ団でも活躍される新井咲子さんもいました。でも、いくら教えても小牧先生がお給料を払ってくれず、一度「先生、いくら教えてもお金もらってないんですけど」と、談判したことがあります。小牧先生は、かわいそうにバレエ団の借金で大変だったのに、私は自分のことだけ考えてい

たんですね。小牧先生は「今度あげるね」と。小牧先生は経営のプロフェッショナルではなかった。困っている身内にお小遣いをあげるような感覚でバレエ団を経営していたのです。小牧先生ご自身は、宝塚と日劇の先生をして、月給をもらっていました。それと同時に、東京の小牧バレエ団と、バレエ団の支部がある大阪から、お稽古の月謝が入ります。関さんや男性の先生何人かは、宝塚や日劇や、大阪のお稽古場で小牧先生の代講をされ、お小遣いを稼いでいました。奥さまがお金持ちで、堂々と「つばめ」をしている人もいました。松山樹子さんのパートナーだった石田種生さんも、そう。王子役の時も、「おれ、ヒモ」なんて言って威張ったり。奥さまが衣装を縫って、種生さんの生活を支え、種生さんは松山先生と《白鳥の湖》などを踊っていました。でも、それもまたいいものです。

一方、女性団員はどうしていたかといいますと、私の場合、父の出版社の景気がよかつたものですから、お金には不自由していませんでした。小牧先生は、そういう人には、最初からお金はくれません。太刀川さんのお兄さまの法一さんが、小牧バレエ団のマネジメントを始めた頃、法一さんは会社の顧問をやっていたので、銀座の超高級バーに顔が利きました。そこで、法一さんの計らいで、お金に困っている団員の女性2、3人は、そのバーのホステスとして働いておりました。その中に、小さいころから耳が不自由で、大きな声で話す女の子がいました。彼女にバーのホステスが務まるのかと心配していたら、「バレエ子ちゃん」というニックネームがついてお馴染みさんができる、そのお客様が公演のキップを買ってくれるほどになりました。高級バーのホステスをしていていた彼女たちは、月末には、レッスンが終わると更衣室でお化粧をして着飾り、お馴染みさんの所へ集金に出かけていきました(笑)。そうやって、お金の無い彼女たちも、なんとかバレエを続けていたんです。

それでも何人かはやめていきました。かくいう私

も、結婚後に姑に反対されてバレエ団に通えなくなり、退団して独立し、自分のお稽古場を持つことになります。

一方、彰城先生は、生徒からの月謝ではなく、踊りで生計を立てていたので、最後まで大変だったと聞きました。

山野 雜賀さんは、バレエから決して離れなかったのですね。

雑賀 そうですね。それはパリで師事したプレオブラジエンスカ先生のおかげでしょうか。先生は、バレエ以外のものを認めない方でした。バレエ以外のものを一切認めないとなると、先ほどの小牧先生の話ではありませんが、私と結婚した人は、大変不幸になったことだろうと、申し訳ない限りです。

山野 バレエ界のためにはなりました(笑)。

4. 小牧バレエ団での活動

雑賀 先ほどノラ・ケイさんが話題になりましたが、小牧バレエ団はほかにもゲスト・アーティストを呼びました。最初の頃にいらしたのが、ソニア・アロワさんです。《ドン・キホーテ》で小牧先生とパード・ドゥを踊られた後、写真にサインをしてくださいました。彼女は素晴らしい方で、男の先生のレッスンしか受けてこなかった私たちは、彼女のポアントワークから学んだことがあります。感激しましたね。

今日は、私の初舞台の写真もお持ちしました。貴族のひとりとして、右のほうにいます。ソニアさんも出演した時の写真です。これは、リハーサル中の横井茂さんと私。これ(19)は作品に関係なく、稽古中の2人のポートレートを撮っただけです。

これ(20)は、私がパリから帰ってきたときの写真。先ほどの「洋行帰りの三悪人」が勢ぞろいです。

サンケイホールで、いろいろなバレエ協会がいろいろな作品を出す、<創作の会>がありまして、小牧バレエ団から三悪人が揃って出ようということになりました。左端が小川亜矢子さん、真ん中が尺田知路さん、右が私です。《パ・ド・トロワ・ロマンティック》という、短い作品を踊りました。



20.《パ・ド・トロワ・ロマンティック》を踊る

それからマーゴ・フォンテインさんも来て下さいました。彼女を呼んで《眠れる森の美女》を上演した時、私は猫を踊っています。後ろが英國紳士のマイケル・ソムズ⁹⁶さん。本当に素敵な人でした。マーゴさんは、回る技が得意ではありませんでした。《白鳥の湖》の場合、オディールの32回のフェッテがとても大変です。マーゴさんは一度、16回でポアントから落ちたことがあります。残りは全部、ポアントではないまま回ったので、周りで見ていた私たちは、次の休憩の時に、マーゴさんが泣くかわめくか、ドキドキです。しかし、さすがは大物でした。ケロリとして「今日は16回しか回れなかつたわ。あはははは」と英語で言って、笑っておしまいです。

でも、上半身はしっかりしているし、ほかの技もきちんとしていたから、見ていた一般の方は、よほどバレエのことをわかっている人でもない限り、気づいてはいませんでした。マーゴさんの、くよくよしない性質は、大変勉強になりました。

その公演では、英語ができる小川亜矢子さんが、マーゴさんの付き人として楽屋に入りました。そし

て、マーゴさんの様子を逐一報告してくれるのでした。くだらないことですが、「洋服はクリスチャン・ディオール、香水はディオリッシュモよ」とか。私たちはそれにも、「えー！」と、いちいち驚いたものでした。

アンコールの時のマーゴさん、太刀川さんも写った写真がいまもあります。

小山 佐々保樹さん、石垣和代さん、尺田さん、小牧さん、フォンテインさんが写っていらっしゃる写真もおありだそうですね。

山野 フォンテインは、上海で小牧さんと同じ先生に習ったのですよね。

雑賀 小牧先生は「僕、同門だ」と、マーゴさんと仲よくしていました。小牧先生は性格がねじ曲がっていて、付き合うのが大変。でも、フォンテインさんは超大物だから、それをわかった上でつき合っていらっしゃいました。一度もトラブルはありませんでした。

ソニア・アロワさんが2度目にいらしたとき、神楽坂の我が家で撮った写真があります。皆で夕ごはんを食べました。とてもいい方たちです。1回目にいらした時は独身でしたが、2度目にいらした時は、ジョブ・サンダースさんという、とてもハンサムで年下の男性舞踊手と結婚なさいました。懐かしいですね。そのときいっしょにいた鈴木武さんは、宝塚歌劇団でもバレエをずっと教えておられた。去年亡くなりました。彼には、大変申し訳ないことがあります。私が《眠れる森の美女》のフロリナ王女の役を初めてもらった時、バレエ団でブルーバード役を得意としていた関直人さんと踊るものだと思っていました。ところが、キャストが発表されると、ブルーバードは鈴木さんだった。バレエ団の中で、鈴木さんは関直人さんより格下とされていたものですから、意地悪な私は「がっかりした」と、3時間ぐらい衝立の後ろにこもって泣いていたのです。鈴

⁹⁶ ソムズ、マイケル（1917-1994）イギリスのダンサー。

木さんは、そんな意地悪な私に「僕でごめんね」と言ったんです。当時、鈴木さんのあだ名は「フィリピン」。私は、そこでやっと「もう、フィリピン以外と踊らない！」と決心し「フィリピン、ごめんね」と謝って仲よく踊ったんです。浅はかな私は、バレエ団でこのようにいろいろなことを経験しました。

山野 小牧バレエ団にとって、ブルーバードは、とても大事な演目ですよね。これを踊るのは大変な名誉です。

雜賀 だからこそ、関さんと踊りたかったのです(笑)。泣いてフィリピンを傷つけてしまいましたが、彼は本当にいいパートナー。その後ずっと一緒に踊りました。



21.小牧バレエ団＜創作の会＞の取材で。左から鈴木武、雜賀、関直人。

この写真（21）は、1956年に日比谷公会堂の階段上で、若い人たちを集めて＜創作の会＞を開いた時のもの。ずっと古典作品で、オーケストラ関連の赤字が続いたので、テープでバレエをやってみようということになったんです。初めての試みで、話題となりました。チラシに「ハイファイ装置、ヤマハより提供！」と大きく書いて、テープで踊るということを大々的に宣伝したんですよ。作品を作ったのは、鈴木さん、関さん、それから私の3人。トップが私で、パリで見たローラン・プティ⁹⁷の影響を受けた『白い帽子』という作品を作りました。フィリピンこ

⁹⁷ プティ、ローラン（1924-2011）フランスのダンサー、振付家。

と鈴木さんは、とてもきれいなシンフォニック・バレエ。それから、関さんは、ラヴェルの『ダフニスとクロエ』の曲を使った、『海底』という作品です。鈴木さんが海の底に沈む「土左衛門」を、私は魔魚という悪い魚、太刀川さんが白魚という、いい魚を演じました。新聞社の人たちが「若き振付家が頑張る！」と記事を書いてくれたんですよ。

山野 この『海底』は、とても評判がよかったです。

雜賀 鈴木さんが水死体となって、海の底に沈んでいるシーンから始まります。考えてみると不気味で、変です。でも、その時に関さんの振付師としての才能が、みんなに認識された。尊敬しました。鈴木さんは、ブルーバードという大役をもらえば、相手役の私がわんわん泣くし、主役になれたかと思えば水死人役。損な役回りでした。それでもコツコツ踊る、とてもいい人でした。作者の関さん自身は、黒子として時々、サポート役をしていました。水死人に魔魚の私が乗っているシーンを撮った写真も残っています（笑）。

そうそう、ダンサーたちがどうやって生活していたか、さらに思い出しました。関さんは、小牧先生宅に居候。そのうち、小牧先生の弟の唯夫さんも上京して、バレエ団に入ります。その唯夫さんも一緒に、皆で太刀川さんの実家に居候です。さらに、妹のエミちゃんも岩手から出てきて太刀川家に居候。太刀川さんのお母さまのタキさんは、転がり込んできた小牧先生と、関直人と弟妹2人全員のご飯を作つて面倒を見ていました。私はその頃、太刀川さんの家に行ったことがあります。みんながバラバラに帰つてくるたびに、お母さまは食堂でお汁を温めて食事を用意するという、まるで学食のような雰囲気でした。こういった協力があったからこそ、バレエ団が続けられたのです。

舞台のことについて話を戻しますと、マーゴさんの真似

をするわけではありませんが、私もフェッテが下手で、『白鳥の湖』のフェッテでは、16回で落ちてしまつたものです。王子役の関さんが、それを袖で見ていて、私が落ちたタイミングで走り出て、残つた音楽の分だけ、ア・ラ・スゴン・トゥールをする、という打ち合わせでした。だから、彼はだいたい、32回くらい回っていました。調子がいい時には、私ももう少し回りますが、「もうだめ！」と言うと、彼が走り出てくるんです(笑)。レベルが低い黒鳥で申し訳ありません。

女学生クラスの生徒は皆、関先生が大好き。関先生の奪いあいをしていたものです。レッスンが終わると女学生が、洗足の駅のベンチで先生を待ち伏せするほどの、憧れの君でした。私もしつこいほうで、花束を持って待っていたこともあります。そうしたらなんと、関先生は『淑子さん』という作品を振り付けてくれました。内容は、私がしつこく言い寄つて、先生は逃げて逃げて、逃げまくるというもの(笑)。

よくもそんな残酷なことができるものです(笑)。

山野 タイトルが「淑子さん」ですから、誰の事だか、みんなわかりますよね。



22.『淑子さん』左から雑賀、関直人

雑賀 実生活そのままの、大笑いバレエでした。これ(22)が、わたしが大好きな関さんを、物陰からにらんでいるシーンです。アンコールの時の写真も

とても嬉しそうな顔で写ってるんです(笑)。

山野さんは若いころ、厳しい批評を書く方で、私たちは陰で「山野ジャク」というあだ名で呼んでいました。その山野ジャクが初めて褒めてくれたのが、1967年の第5回<『バレエフェスティバル』>で上演した『ちびくろサンボ』。黒んぼの坊やが主役の作品で、当時はまだ、NHKでも放映ができました。しかし、その後ちびくろの「黒」が差別用語でいけないということで、ビデオも廃棄処分、一切上映禁止になりました。

山野 最近、復活しましたね。原作はヘレン・バンナーマンで、とても評判になった童話です。それを日本語に訳したのは、光吉夏弥です。

雑賀 かわいい絵本でした。これはとてもいい配役で、笛本さんに江川明さん。

山野 ちびくろサンボが袴田夏代ですね。それから、お父さんのジャンボが永江巖。お母さんのマンボが春山信子、そしてタイガーが笛本君江、江川明、高田止戈、岡田祥造。

雑賀 みんな素晴らしく、カーニバルの場面では、有馬五郎さんも出てくださった。これを上演できないのは残念です。

山野 会場は、サンケイホールでしたね。そして驚くべきことに、ピアノ演奏と作曲が、八城一夫という、ジャズピアノの第一人者でした。

雑賀 ジャズのカルテットで作曲を依頼しました。とても素敵な曲でしたが、八城さんはもう亡くなってしまい、上演できないのが残念です。

<NHK バレエのタベ>では、モーツアルトの『レ・プティ・リアン』に振付ました。訳すと「何でもない」という意味ですが、それを藤井修二さんが、

「バレエにして」とおっしゃった。法村牧緒さんが、お美しかったです。久光孝生さん、森下洋子さんも出演してくださいました。

山野 モーツアルト唯一のバレエ曲です。調べたところ、パリ・オペラ座は、その作曲料をモーツアルトに支払っていないそうです。しかも、初演では、作曲者であるモーツアルトの名前を掲載しないという不始末だった。

雑賀 それはモーツアルトに申し訳ないことですね。その時作曲料が支払われていれば、あんなに貧乏にならずに済んだかもしません。

山野 しかも、その後オペラ座のレパートリーから落ちて上演されず、振付が残っていないということです。この作品は、雑賀さんのベストのひとつではないでしょうか。

雑賀 自分では、いちばん好きです。

山野 キューピッド役の森下洋子が、またよかったです。

雑賀 そのリハーサルでは、森下洋子さんのバレエ魂に触れました。キューピッドは、幕開きの5分間、高い台の上に銅像として立っているだけの役どころです。ずっと同じポーズで、くたびれるだろうと思っていました。ところが、ある日のリハーサルで森下さんが「先生、本当はこのシーン、私にポアントで立って欲しいんじゃない？」と言うのです。まさかあの台の上で、5分間もポワント立ちができるとは思いませんから「大変だからいいわよ」と答えましたが、森下さんは「やってみる！」と言うのです。それからは、稽古場の隅で、横にストップウォッチを置いて練習です。体がぶれないように背中に舞台装置を少し当て、ポーズを取りつづけるという練習

を、リハーサルのたびにしていました。私は申し訳ないので「やらなくてもいいわよ」と言うのですが、森下さんは「やってみる」。そして、とうとう舞台で見事にやってきました。森下さんのバレエ魂は、やはり素晴らしいですね。

山野 橘秋子に鍛えられていますからね。

雑賀 引退したマーゴ・フォンティンさんの講習会をやろうと小牧先生が思いつき、洗足で行ったバレエの講習会の様子を残した写真もあります。

山野 その時マーゴさんは、お母さんを連れていらっしゃいましたね。

雑賀 成田にお迎えに行ったら、マーゴさんは、お母さまの車いすを押していましたので、びっくりしました。

小山 私もこの講習会を受けたと思います。斎藤友佳理ちゃんも一緒でした。先生がとてもきれいで、見とれてしまいました。

雑賀 小牧先生が「あなたも受けなさい」と言うので、私も横で受けていました。フォンティンさんをとても素敵だと思ったエピソードがあります。マーゴさんのお母さまも、洗足の講習会会場までいらして、事務所の椅子に座っていました。ある日、お母さまが居眠りをなさったので、マーゴさんは「すぐホテルに連れて帰って」と私に目配せしました。私は、講習会が終わっていた森下洋子さんと清水哲太郎さんと一緒に、お母さまを車に乗せて、ホテルまでお話をしながらお送りしました。それ以降、お母さまがお疲れになるとホテルまでお母さまを送るという運転手が、私の役目となりました。その車中で「マーゴさんは、バレエを始めたときから、あんなにきちんとしたポジションだったの

かしら？」と聞いてみたんです。お母さまは嬉しそうに「イエース！マーゴは最初からきちんととしてたわ！」とおっしゃいました。「親バカねえ」と笑いましたが、マーゴさんのポジションは、最初からきちんとといらしたんですね。素晴らしいと思ったものでした。

山野 そのお母さまに、「ファンティンさんのような素晴らしいバレリーナを育てるために、お母さまはどういう努力をされたのですか？」と聞いたことがあります。そうしたら、「私は何もしなかったけど、いい先生を選ぶことは慎重にいたしました」と答えていました。先生を選ぶことが大事だそうです。

雑賀 寺山修司さんに頼まれて彼の舞台に出演したこともあります。『犬神』という、東北の古い民話のような不思議な振付でした。私は、老婆の役。場所は草月会館です。一時期ロックで人気があった藤木孝さんも出演されていましたが、スキャンダルで人気が落ちて苦しんでいました。振付は、堂本正樹さん。堂本さんは劇作家でしたが、お能の出身ですから、振付もできました。

私は、振付家が自分で踊ってしまったら、客観的な目線が無くなってしまう「作品が甘くなる」から、舞台に出てはいけないという思い込みがあり、絶対に出演しない時期がありました。その時が、いちばん、生徒に厳しかったかもしれません。本番でちょっと間違えようものならば、緞帳が下りるやいなや、「あそこ間違ったじゃない！」とか、「あそこ変だったわよ！」とか、それは厳しい先生でした。そんな中、若松美黄さんに、「バカだねえ、自分で踊ればいいじゃない。」と言われ、彼と『男と女』というデュエットを踊ることになりました。それから少しづつ、無理のない程度に踊るようにしています。この辺りのご意見を、皆さんにもお聞きしたいです。

山野 年齢相応にいいところがあるので、ずっと踊

ったほうがいいです。若い頃には若い頃の良さがありますが。

雑賀 ただ、そうなると、「作品が甘くなる」ということはないでしょうか？

山野 年齢に合った、いいものを作ればいいと思います。若いから甘くないということはありません。例えば、この写真の頃の若松さんも良かったですが、つい最近踊った『兵士の物語』もいいです。ですから、雑賀さんもまた踊りましょう。でも、よく踊られていますよね？

雑賀 そうですね。下手はどの道下手なものです(笑)。そう言ってしまうと身もふたもありませんが、いいダンサーは、どうやってもいいダンサーになり得るのかもしれません。

5. パリ留学時代

雑賀 1953年から1955年まで、バレエの勉強のため、パリに行きました。当時は1ドル360円ぐらい。戦争に負け、経済的にも大変な時期に、父は本当に苦しい思いをしながら、私をパリに行かせてくれました。紹介状をもらい、いろいろな先生につきましたが、今回はオルガ・プレオブラジエンスカ先生の話をします。

彼女は、帝政ロシア時代のプリマ・バレリーナでした。私がパリで教えを受けた時、彼女は87歳でした。その2年後には先生はだいぶ呆けてしまい、稽古場でボーっと座っていることが多くなったとのこと。悪徳マネージャーのニコラが、お金を持ち逃げしたという噂も聞きました。そして、オルガ先生はたった1人になり、家で飼っていた小鳥の世話もできなくなっていたとき、マージョリー・トールチーフ⁹⁸とか、ジョルジュ・スキビン⁹⁹、ロゼラ・ハイ

⁹⁸ トールチーフ、マージョリー（1927-）アメリカ出身のダンサ

タワー¹⁰⁰など、教えを受けたプリマたちがお金を出しあって、最後まで先生の面倒を見たそうです。人情があるな、ととてもうれしかったですが、先生も大変だったろうと思います。森嘉子さんに彰城秀子先生のことを聞いたところ、最後は生活保護を受けていたそうです。日本の伝統芸能には、家元がみじめな最期を迎えないよう、若い人たちが少しづつ家元にお金を払うというシステムがありますが、素晴らしいことかもしれません。

外人といえばアメリカの兵隊さんぐらいしか知らない私でしたが、私もパリではエトランゼ、ロシア人のオルガ先生もやはりエトランゼ、外人です。ですから、オルガ先生はフランス人よりも、外人をとてもかわいがってくださいました。

私も最初、とてもかわいがられて、少しいい気になっていたのですが、そのうち先生の態度が変わり、だんだん冷たくなってきました。しょんぼりしていると、「おまえの陰気な顔は見たくない」と。私が涙ぐむと、先生はさらに怒ります。それでは申し訳なくて、私は先生に怒られても、先生のことをとても尊敬して好きであるということをわかってもらおうと、日本人特有の薄ら笑いで、先生に微笑んで見せました。しかし、それが先生の逆鱗に触れ「何を笑っている、出でいけ！」、つまり「ア・ラ・ポルト」といういちばん悪い言葉をぶつけられて、稽古場の外に追い出されてしまいました。

私は泣きながら、もう、先生に見放されてしまったと思い、しょんぼり帰ろうとしました。そこへ、悪徳マネージャーのニコラ爺が追いかけてきて、「淑子、なぜ帰る？ 帰れと言われて帰るバカがあるか。ドアの所で待っていなさい。」と言うのです。「ああ、そういうものか」とドアの所で待っていると、気分の納まった先生が、そのうちドアを開けて入れてくれました。でも、私は、毎日陰々滅々としながら、

一、教師。

⁹⁹ スキビン、ジョルジュ（1920-1981）ロシア出身のダンサー、振付家。

¹⁰⁰ ハイタワー、ロゼラ（1920-2008）アメリカ出身のダンサー、教師、芸術監督。

朝起きて稽古場に行くのも辛かった。よその先生の所に行こうかと思うくらい、悩みました。それでも稽古場に通い続けて、稽古場のダンサーの様子を観察していました。

ある時、アメリカ人の男の子が、私のように冷たくされているのに気がつきました。プラス・クリシーにあったお稽古場の帰り、彼は喫茶店で何人かと話しながら「僕はもう、マダム・ブレオが嫌いだ。自分はちゃんとやっているのに、あんなに怒ることはないじゃないか」と、怒っていました。それでもお稽古に来る彼を観察していたら、まるで私だと思ったんですね。お稽古場で、まずバーについた時、先生にあまり好かれていないということで、態度が多少おどおどしている。そして、怒られるとますますじけて、できることもできなくなる。先生が怒っているのは、まさにこのことだと。やっと気づきました。

今度は、先生がひいきにしている、ロゼラ・ハイタワーさんをはじめとする、そうそうたるメンバーの観察を始めました。当時若手ダンサーとして人気のあった、ジャン・バビレなどは、ひどくわがままなんです。バーを少しだけやって、自分の嫌いなアダージオの時などは、いなくなってしまう。そして、好きなシェネになると戻ってくる。そんな具合です。その上、女の子がプレパラシオンをしていると、後ろからウサギの真似をしておどける。このように、バビレは練習態度が悪かったのに、先生は彼をとても愛していて、それを咎めることはなかったんですね。

私やアメリカ人の男の子と、先生に愛されているバビレやハイタワーは、何が違うのか。舞台に上がる人間は、まず陰気であってはならないのです。レッスンでバーについた時から、先生に「この子を教えたい！」と思わせるような、オーラを発散しないければなりません。先生のかわいがっている生徒はみな、そういうオーラを持っていました。

彼らは、先生に叱られても、めげたりはしません。

「何言ってるの、もう一回やるから見てよ！」と、先生の制止を振り切って踊ってみせることさえあります。そして、「どうだ！」と言わんばかりのその生徒に対し、先生は「バカね」と言いながらも、嬉しそうです。

それをずっと観察しながら、私は努力しました。稽古場に行っても絶対にめげない、涙ぐまない、薄笑いをしないと誓いました。先生に叱られても「もう一回やるから見てて！」と、やり直して見せます。そのうち、「お前はバカね」「お前は私のキャベツよ」「お前はハトよ」と、先生に大変かわいがられるようになりました。私は、舞台へ出るプロフェッショナルとしての根本を、彼女に教えてもらったのです。

それからは非常に楽しかったのですが、今度は先生が「お前がいなくなると寂しい」と言い出して、次のクラスに無料で招待され、ふたつ目のレッスンを受けました。帰ろうとすると、また「お前がいなくなると、何か寂しい。」と言うので、3つ目の初歩クラスにも出ることになり、1日3クラスを受け続けていた私は、とうとう膝を痛め、3ヶ月間の療養となりました。

もう先生と仲良くなかった頃の写真（23）をお見せしましょう。先生はとても小さい方でしたので、椅子に上がって威張っています。当時は、床が滑ってもシューズに松脂をつけず、床にジョウロで水を撒いていました。ピアノの近くでにらんでいるのが批評家で、その右側に、お金を持ち逃げした悪徳マネージャーがいます。オルガ先生の稽古場には椅子が置いてあって、バレエの批評家や写真家といった、いわゆる舞踊ジャーナリストがいつでも来て見ていことになっていました。そういう機会に、ダンサーとして認められることもあった。非常に活気のある、いい稽古場でした。



23.パリ留学時代。左から雑賀、プレオプラジェンスカ。

『グラン・パ・クラシック』¹⁰¹を振り付けた、ヴィクトル・グゾフスキー¹⁰²先生にもお世話になりました。先生はアル中でした。チューリッヒでの講習会の時には、ウィスキーの入ったコーラの瓶が、ピアノの上に置いてあった。私は最初、コカ・コーラを飲みながら教えているものと思っていましたが、バー・レッスンが終わるころになると、先生のロレツは回らなくなっている。そんな先生ですが、バレエは素晴らしかった。作品の大成功もあって、クラスは超満員でした。

グゾフスキー先生は、パリでは絶対バレエを教えませんでした。いろいろな場所で、短期間の講習を開くのみです。この理由が日本的で泣かせます。グゾフスキー先生は、プレオプラジェンスカ先生の弟子でした。当時人気絶頂のグゾフスキー先生でしたが、自分の師が現役でバレエを教えているパリで、稽古場を持つのは師に悪いと、義理を立てていたのです。ですから、私たちがチューリッヒまで出かけていきました。アル中でも、素敵な先生でした。

また、ネリー・ブーシャルド先生に出会わなければ、私はきっと、古典作品を踊り続けていたでしょう。ある日、先生が稽古場にいらして「小さいグループを作るから、参加してほしい」と声をかけられ

¹⁰¹ 『グラン・パ・クラシック』振付グゾフスキー、音楽オーバー。初演 1949 年。

¹⁰² グゾフスキー、ヴィクトル（1902-1974）ロシア出身のダンサー、教師、振付家。

ました。ネリー先生、フランス人のミッシェル、コンセルヴァトワールのピアノ科のオスカーという若い男の子と、私の4人が全団員。オスカーがガーシュインやドビュッシー、ラヴェルを弾くのに合わせて踊りました。

団員として、ネリー先生の創作をいろいろなところで踊りました。ドビュッシーの『小さな羊飼い』という作品があったのですが「これだけのステップで、これだけ多くのことを表現できるのが素敵」と、私は深い感銘を受けました。そして、ネリー先生に、「どうしてもそれを踊らせてください」と言って、やはりこの作品をレパートリーにしていたミッシェルからその踊りを奪い取り、以後は私が踊らせてもらいました。

ネリー先生は、パリでとても顔の利く方でした。テレビの仕事なども彼女が取ってきました。これは『モリース・シュヴァリエ』というシュバリエの歌でふたり一緒に踊った、テレビ中継での写真です。ネリー先生はとにかく商売上手でした。テレビのほかにも、ジルバール・ベコーのショーで、バックダンサーとして雇ってもらうなど、私たちはずいぶんいい思いをさせてもらいました。そういうわけで、彼女に出会わなかったら、きっと私は、創作をしなかったと思います。

パリでの最後の日は、先生にお花を捧げ、「パリよ、さようなら」と言いました。私のアパートマンの右隣には、石井好子ちゃんが住んでいました。

薄井憲二さんとも話したのですが、ディアギレフのバレエ・リュスの美術家アレクサンドル・ゴロヴィンには、舞踊家になった子どもがいたんですね。長男のセルジュ、次男がジョルジュ、お姉さんがソランジュ。次男のジョルジュとは、一緒に写真を撮ったこともあります。若手のとても素敵ないい子で、彼はスターになり、オペラ座のディレクターもやっていたという話を聞いています。

マルキ・ド・クエバス・バレエ団の話をします。当時のパリで、オペラ座バレエ団の次に大きい

のが、マルキ・ド・クエバス・バレエ団でした。バレエ団をプロデュースしていたクエバス侯爵は、舞踊や芸術が大好きでしたが、彼自身は貧乏。そこに、侯爵夫人の座に憧れている、大金持ちのアメリカ人女性が現れ、彼のために大金をつき込んで作ったのが、マルキ・ド・クエバス・バレエ団です。ディレクターは、ニジンスキーの妹さんの、マダム・ニジンスカでした。そのニジンスカがオルガ先生のお稽古場に来て、『ペトルーシュカ』をやるのに群衆が必要で、バレエ団員のほかにエキストラが欲しいと、私を選んでいきました。私を選んだ理由というのが、「モスクワの広場には、モンゴリアンもいるはずだ」ということだったんですね(笑)。考えてみればそうですね。フランス人の女の子が落ちたオーディションに、そんな理由で私が受かり、1週間ほど、サラ・ベルナール劇場に出演して、少しですがギャラももらいました。いい気分で有頂天でしたね。

しかし、東洋人であるということは、足枷でもありました。ある時、パリで映画『フレンチ・カンカン』が撮影されることになりました。映画に出れば、お金ももらえて顔も売れるという。バレエダンサーも大騒ぎでした。私の親友のマイナも、オーディションに受かって映画に出演します。しかし、東洋人の私は、その夢は叶いませんでした。それもそのはず。ムーラン・ルージュの踊り子に、モンゴリアンがいるのはおかしな話です。稽古場では、私より踊りが下手な子がオーディションに受かって、撮影の話題で盛り上がっている。モンゴリアンの私は、しょんぼりでした。東洋人の限界を感じました。日本人なのだから日本人のバレエをやらなければいけない、日本人であるということを、もう一度じっくり考えてみようと思い立ち、帰国することにしました。そして小牧バレエ団に戻り、いろいろな出来事に巻き込まれることになるわけです。



24.ネリー・ブーシャルド女史率いるグループのメンバー。前列中央が雑賀

6. 日本文化を学ぶ

雑賀 パリには、目がぱっちりとしていて、鼻が高く、色白で、手足のすらっとした美女が、たくさんいました。考えてみれば、西洋の人は、みなそういう容姿です。ですからパリでは褒め言葉にもなりません。稽古場で必死に踊って、ふと鏡を見ると、顔を真っ赤にした、汚い猿のような女が踊っているんです。誰だろうと思ったら、それは私でした。「やっぱり、東洋人はダメだなあ」と、めげました。ですが、それこそ西洋風の美女が「淑子は鼻が小さくてかわいい」というんです。高いとか低いとかではなく、小さい鼻がいい、と。「とんでもない、あなたみたいな目や鼻になりたい」と返すと「私は目も鼻も大きすぎるから、削りたいくらい。小さいほうが、かわいいじゃない」と。

このように、パリでは、日本人とは美の基準が違いました。ユニークであることが大切。「あなたは、独特のものを持っている」というのが、一番の褒め言葉なんですね。

東洋人だということで、《フレンチ・カンカン》のオーディションには受かりませんでしたが、ある

美女のことばで気持ちが解放され、楽になりました。劣等感は持たずに、「自分こそ、世界でただひとつの存在」と、自然に生きればいいと思うようになったんです。

ところが、男性に限れば、劣等感が無い人よりも、劣等感があつて「おれなんて、どうせだめかもしれない」と、少しくらいシャイなほうに魅力を感じませんか?ですから、私は、劣等感というのは、「味の素」のような味つけにもなるのではないかと、再び悩み始めています。目鼻が小さくてユニークだなどと言われ、自由でいるのも変ではないか。もしかしたらやっぱりバスで、ババアはあまりしゃしゃり出ないほうがいいのではないかとか。劣等感も多少は必要でしょうか?

聴衆 舞踊家は、皆さん劣等感が強いのではないでしょうか。それを克服しようと、頑張るのかもしれません(笑)。

雑賀 私も劣等感については、何かよい答えはないか、いろいろ思い悩みます。

聴衆 ただ、「ユニーク」という外国での舞踊批評は、とても大事だと思います。日本では、ユニークだからいいとは言ってくれなくなります。ですから、われわれのモダンの世界でも、外国で踊る時はユニークでなくてはいけないし、日本でユニークに踊ると酷評されるということになります。

雑賀 山野先生、お答えください。

山野 酷評したのは僕ではありませんよね(笑)。

雑賀 バレエの場合、ピルエットはをきちんと2回転をしなければいけないとか、第4ポジションの間隔はこれ、とか、厳然と決まっています。ユニークであつてはなりません。

しかし、モダンダンスでは、ユニークであることか、まず必要になってくるのではないでしょか。

山野 現代舞踊の場合は、とにかく1人ひとり、自分の個性がなければ、舞踊家として立って行けません。人と同じ事をやっていては、絶対にだめですね。

聴衆 ただ、海外と日本では評価の基準が違うこともありますね。

山野 バレエのテクニックの基準は世界共通ですが、表現に独特のものがないと、目立たないかもしれません。アラベスクの角度を変えることで目立つてはいけませんが、ニュアンスという点では、自分の中のない、ダメなのではないでしょうか。そういう意味では、雑賀さんほどユニークな方はいないと思います。

雑賀 戦争中、兵隊さんに習って、「ルーズベルトを突き刺せ！」と校庭の藁人形に槍を突き刺したり、農家の田植えの手伝いをしたりした田舎者が、パリに行った時に受けた芸術的な衝撃というのは、キャラクターが変わってしまったほどはかり知れないものでした。いまの若い方が行くのとは違うと思います。そのときに、自分らしくあること、ユニークさの素晴らしさに気がつきました。それが、私が皆さん少しあはみ出している理由かもしれません。

山野 雜賀さんがパリにいらした頃は、日本のバレエは発展途上で、技術的な部分の優秀さが評価される時代でした。ユニークさというのは、どうしても、見逃される要素であったのではないでしょうか。

雑賀さんは、とてもユニークな舞台をたくさん作り上げてきましたが、残念なことに、ごく一部の人間にしか認めらなかつたというところはあります。

雑賀 それは、皆同じかもしれません。その昔は、

近所の八百屋のオヤジまで、「バレエの先生？ おれ、森下洋子と清水哲太郎知ってるよ」と言っていたものです。つい最近、ある方に職業を聞かれたので、バレエを教えてると答えると、その方は、「熊川哲也を知っていますよ」と。一般の人は、森下洋子と清水哲太郎を知らず、熊川しか知らない世の中になってしまったのです。ですから、バレエ界の皆さんには、それもっとユニークに頑張ってほしいものです。

山野 雜賀さんのユニークな例として、驚くべきことに、古今亭志ん生をバレエの舞台に引っ張り出すということをなさいましたね。

雑賀 志ん生さんに頂いた手拭いは、わたしの宝物としてしまってあります。《七夕》というバレエを作った時のことです。「話の枕」が欲しいということで、真っ先に、大ファンだった古今亭志ん生に声をかけてみようと、NHKの知り合いに相談してみたら、それは面白いということになったんですね。その知り合いは、「芸人さんはNHKに弱いから、僕がついていけばOKするかもしれません」と言うと、少し卑怯な手段ですが、NHKの音楽部の方と、志んさんが、将棋をさしていたところに行って、バレエに出演してほしいと頼みました。すると、将棋に無我夢中の志んさんは、あっさり、「ああ、いいよ」と返事をしてくれたんですよ。ところが、翌朝、お嬢さんの美津子さんから、「父がいいよと言つてしましましたが、バレエなんてとんでもない話です。すみませんがこの話は無かったことにしてください」と電話がかかってきました。そこで私は、「絶対に、志んさん以外考えられません。いちどリハーサルを見ていただいて、それで嫌なら、断られても結構です」と、美津子さんを説得しました。そして、東京文化会館のリハーサル室を借り、江川明さんとリハーサルをしているところに、志んさんを招待しました。志んさんは歩けなくなっていました。

たから、お弟子さんに背負われ、もうひとりのお弟子さんが座布団を持って、来て下さった。そして、七夕の場面のパ・ド・ドゥをご覧になって一言「これは、男女の縁のお話ですね。やりましょう」と言ってくださいましたのです。

私の「志ん生さん大好き！」という気持ちが伝わったのだと思います。それから、志ん生さんと、とても親しくなりました。ギャラは高かったのですが、支払いました。ギャラをふっかけすぎて悪いと思ったらしく、のちにマネージャーである美津子さんが、とても素敵な真珠のブローチを、「父からです」と贈ってくださいって、私の家宝になりました。

山野 雜賀さんは和風のものにも興味を持たれて、ご自身で琵琶を弾きますね。

雑賀 バレエだけやってきた私は、日本のこと何も知らないままパリに行きました。あちらで日本について尋ねられても、何も答えることができませんでした。邦楽や能など、日本の音楽の現状を聞かれても答えられず、恥をかき、自分は「空バカ」なのだと思い知りました。ヨーロッパにおいて国際的であるためには、日本にいる時以上に「日本人であること」が必要なのです。いかさまの英語やフランス語を話すよりも、日本語や、日本の文学や日本の音楽をきちんと勉強しなければならないと思い、帰国しました。

しかし、小牧バレエ団では、それをなかなか果たすことができませんでした。しかし、時間ができた時、邦楽に触れてみたら日本の芸能のことがわかるかもしれないと思い立ったのです。私は猫も犬も大好きで飼っていますから、三味線を家に置くことができません。でも、弦楽器をやってみたかったので、動物愛護の見地から、本体は木製で弦は絹という、琵琶にたどり着きました。

山野 その間、浅香光代にも入門していますよね。

雑賀 日本の舞踊も試みてみようと思いました。でも、普通の舞踊の先生のところに行くよりも、女剣劇の浅香光代先生が面白いと思った。浅香さんはとても素敵なお先生で、お弟子さんもユニークです。お稽古場も浅草の浅草寺の裏にありましたから通うのもとても楽しかった。でも、バレエに比べても、発表会にとてもお金がかかります。浅香光代さんは「芸人同士だから、あんたからお金は取らないよ」とおっしゃたのですが……。

それに、浅香光代劇団として、座員であるチャンバラの男どもを食べさせていかなければならぬんです。ですから、発表会というと必ず最後には、いろいろな人が斬りかかってきます。燃えさかるお城から逃げるお姫様の役をもらったときには、お城から出ると、10数人に取り囲まれて斬られてしまします。その斬ってくる相手ひとりにつき、1万円ずつ祝儀を渡すことになっているんですね。祝儀袋を10幾つも帯の間に入れ、付き人もいないから渡し方も下手でしたが、ゲネプロが終わると、まず「ありがとうございました」と渡します。そして本番が終わると、またご祝儀を渡す。だから、帯がこんなに膨れてしまいました。それで次の時に「私、お金が無いから、大勢に斬られるのは困ります」と先生に言ったら「そう？じゃあ別な役にするか」と言っていましたが、終わってみると、また4人ぐらいに斬りかかられていました(笑)。

それでも、「石の上にも3年」という言葉があるように、3年は頑張り、浅香先生もいい方で申し訳なかったのですが、お金も続かなくなり、一座を後にしました。

山野 バレエも浅香方式でやるといいかもしれませんね(笑)。

雑賀 そうですね(笑)。彰城先生のように晩年、生活保護を受け、最後は寂しく亡くなるということを繰り返さない方法を、みんなで考えられませんか？

パントマイムのヨネヤマ・ママコさんが一時、家元方式をやろうと決心して、毎日1時間電話で話していたことがあります。「洋舞も、とにかく日本の家元制度を取り入れなければ」と。そして、名取方式も採用することについても意見を求められました。

アイデアは良かったのですが、支離滅裂なヨネヤマ・ママコさんですから、そのうちに彼女の弟子も逃げてしまいました。残ったお弟子さんは、たったひとり。そのお弟子さんと2人で、あちこちで仕事をしていますが、家元制度の話は立ち消えになってしましました。

末はホームレスでもかまわないという覚悟で洋舞を続けるのがいいのか、そのあたりを舞踊界全体で考える方がいいのか……。

山野 次の時代に任せるしかないですね。我々の時代には、そういうことができませんでした。国の文化に対するお金の出し方は、韓国と比べても少ないですし。

雜賀 歌舞伎や邦楽関係の人は、人間国宝になれます。でも、洋楽や洋舞については、やはりひとつ下に見られているという憤りを感じています。

山野 日本のバレエの歴史は、まだ100年。日本の伝統芸能には、何百年の歴史があります。バレエだって、フランスでは500年の歴史がありますから、やはり敵いません。

雜賀 あと500年は生きてられません(笑)。ですから、若い方たちが頑張ってください。

山野 でも、たった100年でよくここまで来た、とも言えますね。

雜賀 そうですね。舞踊家の皆さん、頑張りましょう。これからも宜しくお願ひします。

稻田 本日は、ありがとうございました。

《第5回》講師 大竹みか Mika Otake

(貝谷八百子バレエ団代表理事 コデマリスタジオ主宰)



中学3年生より貝谷八百子に師事。1954年、貝谷バレエ団に入団、TV、映像、舞台等に出演。1956年、貝谷バレエ団『白鳥の湖』で初舞台を踏む。以後バレエ団の公演、地方公演、TV等で、全レパートリーにソリストとして出演。1971年より、コデマリスタジオ主宰。1991年より貝谷バレエ団福知山、舞鶴、小浜の各研究所の主任講師を務める。1999年、舞鶴市文化協会文化功労賞受賞。2001年、福知山市文化協会表彰。『舞姫タイース』『陽は又上る』等の振付作品もある。

1. 貝谷八百子と戦前・終戦直後の日本バレエ

山野 日本のバレエの歴史は1910年頃から始まります。戦前、日本の洋舞の中で、バレエは中心的な存在ではありませんでした。というのも、バレエのテクニックは、日本人がそれまで知っていた舞踊とは全く違っていたんですね。トウシューズを履いて、つま先で立つということはとても考えられなかった。軽業の一種ぐらいにしか考えられませんでした。そんな中、エリアナ・パヴロワがロシア革命の影響で日本へ流れ着きまして、鎌倉の七里ヶ浜にスタジオを作ります。日本の戦前のバレエ界の大物は、ほとんどがそのスタジオの出身というわけなんです。今回、大竹みかさんのお話にも出てくるでしょう、貝谷八百子さんもその中のひとりです。

貝谷さんは、1921年、九州の鉱山の鉱山主の娘としてお生まれになりました。ですから、大変なお嬢さまですね。お兄さんがいらして、2人で上京し、学校へ入るということになりました。ところが、パヴロワのバレエの舞台を見まして、学校よりもそちらの方に関心が向いてしまった。そして、入門し、パヴロワのお弟子さんということで、だんだんと重用されていきます。貝谷さんはとても背の高い方で、よく目立つんです。しかも、良いところのお嬢さまですから、物おじしないということもあり、舞台人にはもってこいのお人柄でした。当時のバレエ界は、お金がかかって大変だったのですが、貝谷家は大事

なお嬢さんためにはお金に糸目をつけない家柄だった。そういう環境もあって、貝谷さんは一躍スターになっていくんです。貝谷さんが、パヴロワに入門したのは、1934年。大体13、4歳でバレエを始めたということになります。

1938年、17歳の時、歌舞伎座でデビュー公演をします。今でもそうですが、歌舞伎座でバレエをやること自体が大変なことで、戦前戦後を通じて、歌舞伎座でバレエを踊った人というのは貝谷さん以外に思いつきません。それはお父さんが大変なお金持ちであったこと、それから貝谷さんのお兄さんが芸能界のいろんな人と知り合いだったといいうきさつがあります。歌舞伎座の支配人に話をつけまして、あっという間に歌舞伎座デビューと相成ったわけです。

当時の貝谷さんは、自分のバレエ団を持っておらず、後ろ盾がいるというわけでもなかった。だから、バックで踊る人、音楽担当者、台本を書く人まで、全員をお金を払って雇う。その上、歌舞伎座に使用料を払って、自分のデビューリサイタルをなさったんですね。

公演について「お嬢さん芸だ」といった批評家もいるんですけども、概して好評だったということです。お客様もちゃんと入って、話題性もありました。

当時は、日本でバレエをやっている人は本当に少

なかつたものですから、皆で応援しなければ舞台が成り立たないわけですよね。ですから、エリアナ・パヴロワのお弟子さんたち全員、応援で出ていました。パヴロワのパートナーだった東勇作さんが、貝谷さんの相手役として踊った。それでも足りず、当時喜劇で有名になつたエノケン劇団の人たちを群舞に動員するというようなことまでやって、ようやく舞台を作り上げたわけです。音楽や台本などにもとてもぜいたくにお金を使っておりました。例えば、台本は、中国文学で有名な奥野信太郎の作。作曲の方は服部正さんがやっていたと思います。このように、有名な人がみんな参加しているわけです。

この歌舞伎座公演は、大変評判になりました。翌年の1939年6月28、29日には、第2回公演が行われます。これも同様に、貝谷さんご自身プラス周りの人たちで舞台作りが行われました。2回の公演で、歌舞伎座を満員にしたということです。それもすべては貝谷さんのお父さんがお金持ちで、お金をいくら使っても大丈夫という環境にあつたから、と言えるのではないかと思います。羨ましい話ですね。

そして、1940年には3回目が、やはり歌舞伎座で行われます。そのころになると、半ば定着してお客様も待っているわけです。貝谷八百子の名声も、どんどんと高まっていきます。日本でバレエというと、それまではエリアナ・パヴロワだったのですが、若いスターが出て、バレエ人気が高まってくるわけです。

そして、4回目のリサイタルで、貝谷バレエ団を結成します。貝谷バレエ団は、後に「第1回公演の歌舞伎座から、バレエ団としてスタートした」と書かれることがあります、実際には、最初の3回は貝谷八百子個人のリサイタル。バレエ団としての活動は、4回目が行われた1940年からなんですね。

以上が、戦前の日本バレエ界の状況です。この頃、日本で軍が優勢になってきました。政治で、軍の発言力が増してきた。敵国の芸術というものは全部やってはいけないという風潮でしたから、上演で

きるバレエ作品が少なくなつていて。戦況も悪化してきました。空襲も増え、バレエどころではなくなつてしまつわけです。劇場は閉鎖され、貝谷バレエ団の活動も中断されることになります。当時、貝谷バレエ団はスタジオを今と同じ松原に持つておりましたが、そこも戦争のための工場として徴用されてしまいます。

1945年8月15日、終戦を迎えます。しかし、日本の舞踊界は、非常にしたたかでした。戦後すぐ、あちこちで小規模ながら舞踊公演が行われていたわけなんですね。その中で最も大きなイベントが、1946年8月の『白鳥の湖』全幕の日本初演です。それを企画したのが、戦前からあつた3つのバレエ団です。貝谷バレエ団、東勇作バレエ団、服部・島田バレエ団。これが中心になりまして、「白鳥の湖」の日本初演をやろうということになったんです。

きっかけは、面白いものでした。現代舞踊の邦正美さんが「今後、日本はクラシック・バレエなんぞというものをやつたほうがいい」と、新聞紙上で語ったわけですね。「例えば『白鳥の湖』をやつた方がいいのではないか。ひょっとしたら、自分がやるかもしれない」と。それを、バレエ界の人が見て「バレエの名作を、現代舞踊の人に先に上演されたのは、名折れだ。自分たちがどうしても先にやりたい」と思ったんですね。それまで、3つのバレエ団は別々に活動しておりましたが、一気に結局が固まりました。評論家の蘆原英了さんが取りまとめをされた。さらにラッキーなことに、上海でバレエをやつていた小牧正英さんが日本に帰つてくるんです。彼はこの作品の全幕の振付を知つていて。加えて、全幕のピアノスコアを持つていて。当時の日本には、そういう人がほかにいなかつたんですね。その3つのバレエ団に小牧正英を加えて、1946年8月、東京バレエ団として『白鳥の湖』を帝劇で上演します。帝劇も戦時中は閉鎖されておりましたが、皇居のほとりに立つてゐる劇場なものですから、アメリカ軍が皇居は爆撃しないという作戦を立てていたことか

ら、爆撃をまぬがれていたんです。そういう設備の良い帝劇があるということと、小牧正英が帰国したという、ラッキーなことが重なりまして、上演に至った。当時、日本は敗戦直後ですから、バレエを見るどころではないんです。明日の食事にも事欠く人が、大勢いた。そういう中で行われましたが、よいものを見たいという人が多くて、『白鳥の湖』は20回ぐらい上演されました。今、日本のバレエ団で20回も公演できるところはひとつもないのですが、戦後すぐの日本では、そんなすごいことをやってしまっているんです。その『白鳥の湖』の主役を取ったのが、貝谷八百子さんだったんです。

この公演は、ダブルキャストが組まれておりました。まず、初日の昼の部が松尾明美と東勇作。その夜が貝谷八百子と島田廣でした。貝谷八百子さんはトップダンサーでしたから、制作者が貝谷さんに「マチネで踊る？ それとも、ソワレでいい？」とたずねた。何と言っても、バレリーナにとって夜の部が本命ですから、貝谷さんは「昼のマチネなんかよりは、夜がいい」とおっしゃったらしい。そのために、初演は松尾明美が踊ってしまったんです。貝谷さんは、その日の夜に踊られた。ほんのちょっとの差ですが、全幕日本初演の最初に踊ったのは松尾明美となってしまったんですね。

しかし、貝谷さんが初日に踊ったことだけは、確かです。当時の日本のバレエ界で、貝谷さんは、最も有名なバレエダンサーだった。『白鳥の湖』日本初演は、日本にバレエブームをもたらしました。戦前までは、現代舞踊の方が盛んだったのですが、戦後はバレエと、逆転現象がきました。

2. 貝谷バレエ団の内側とレパートリー

山野 大竹さんはいつ頃から、貝谷バレエ団で活動されたんですか？

大竹 バレエ団員になったのは、1953年です。オー

ディションのようなものがいっぱいありました、なかなか団員にしていただけなかった。やっとなつても、お仕事はテレビや映画などばかり。バレエ団のバレエの舞台には立たせていただけなかった。団員がそれだけたくさんいたんです。1955年の夏、『白鳥の湖』でやっと初舞台を踏みました。

山野 なぜ、貝谷バレエ団に入ろうと思われたのですか。

大竹 最初、私は宝塚音楽学校を受けたかったんですね。バレエというものは、全く存じませんでした。宝塚の受験のために、ある先生と貝谷先生、どちらかの先生にバレエを習いなさいと言われたんです。当時、貝谷先生は宝塚の本にもよく出ていらしたんですね。それで貝谷先生に入門しました。

実は、こうしてバレエを続けてしまいましたのも、結局、父に宝塚は駄目と言われたからなんですね。それなら、私にはバレエしかないなど。「バレエをやったのなら、バレエをやれ」と言われましたが、その頃には、貝谷先生が大好きになっていました。バレエのことがわからないまま、先生にずっとついてきて、いまに至ったようなものです。本当にバレエの勉強をしたのは、宝塚受験を辞めてからなんです。こんなことは本当に言えないんすけれども。



25. 楽屋で。左から貝谷、大竹

山野 貝谷バレエ団の公演は、日本初演の作品が多かったですね。最初の公演は、『くるみ割り人形』

でした。

大竹 そうですね。帝劇で上演しました。公演期間は10日ぐらいでしたね。その時、私もお手伝いはしていました。それから、『シンデレラ』。こちらは歌舞伎座でした。ほかにも、『ロミオとジュリエット』、『ポギーとベス』。

山野 『ポギーとベス』は、貝谷バレエ団の創作バレエですね。私もその辺りからバレエを見始めていました。貝谷八百子の最高傑作は、この作品だと思っているんです。同名のオペラをバレエ化した作品なんですね。ベスというのは黒人の女性で、貝谷さんは黒塗りで舞台に出ましたよね。

大竹 そうです。みんな黒塗りです。私は、この作品の初演には、まだ出していただけなかった。ですが、すぐ再演がありまして労音の公演では、東京だけで40回もございました。劇場は違いましたが。

山野 当時は、鑑賞団体が大変優勢でございました。例えば、労音という、労働組合の組織がありまして、各地に支部を持っていた。そこでバレエ団の公演を買ってくれるんですよね。ですから、バレエ公演が日本中で数多く行われた。貝谷バレエ団の公演は、労音ばかりという時代がありましたよね。

大竹 はい。ひとつの作品を40回も踊れるということは、本当に幸せでした。

山野 貝谷さんは、なぜ『くるみ割り人形』などのロシアの作品を上演できたのですか？

大竹 私たちもそれは本当に不思議でした。1961年には、ソ連文化省の招待でソ連に行きました。貝谷先生は、ハチャトゥリアンの『仮面舞踏会』も発表された直後ぐらいに使って、作品を作つていらっしゃった。

やるんですよね。何か「つて」がおありになったのでしょうか。

山野 当時の日本は、今のようにオーケストラの楽譜がすぐに手に入るという状況ではないですから、特殊なルートがないとできないはずなんですね。例えば、『くるみ割り人形』のように、非常にポピュラーな作品でも、オーケストラの各楽器の譜面は手に入らないんですね。それができたというところ、貝谷さんがやはり何かの「手品」を使っていたのではないかと、いう気がしますけれども(笑)。

大竹 『ロミオとジュリエット』などは、先生は写真を見たとおっしゃいましたね。あとは、音を入手されたのでしょうか。写真をご覧になただけで、あれだけのものができるのかなと思いますが。

山野 『ロミオとジュリエット』と『シンデレラ』は、プロコフィエフの作曲で、当時としては非常に新しかったんですね。1940年代に書かれている。『シンデレラ』はクラシックバレエだと思っている人も多いけれど、実は、現代バレエなんですね。

貝谷バレエ団には、そのあたりをいち早くキャッチして上演できるという環境があった。

大竹 貝谷先生のお兄さまが作曲科を卒業されてい る、そういう環境でしたから、音楽のことは、お兄さまがなさっていらしたのだと思うんです。

山野 貝谷和昭さんですね。遊びに長けたお兄さま で、八百子さんは、その妹ですから、良いことも悪いこともよくご存じでしたね。戦前、九州から出てきて、東京にお住まいになり、学校にいらっしゃる時には、お兄さんも八百子さんも、運転手付きのお車で学校にお通いになっていた。当時は、輸入車が多くて、貝谷さんご兄妹もパッカードという車にお乗りになっていたという記録が残っています。

貝谷バレエ団の活躍は、終戦直後から、大変目覚ましいんですね。当時、東勇作バレエ団は、貝谷程ロングランをやることができなかつたし、服部・島田バレエ団は、新作を中心に公演するということで、クラシック作品を次から次へと上演するのは、貝谷バレエ団だけでした。そういうことで、貝谷バレエ団は大変人気があったんですね。

戦後は、小牧バレエ団が新たに発足します。上海から帰ってきて、『白鳥の湖』日本初演の振付をした小牧さんが、自分でバレエ団を持たれた。このように、終戦直後は、4つのバレエ団が競うという状況でした。

『白鳥の湖』第1幕のパ・ド・トロワは、大竹さんのレパートリーですね。

大竹 はい。パ・ド・トロワばかり、踊っていました(笑)。

山野 当時は、大竹さん、三力谷優子さん、そして吉田隆俊さんの3人が踊ったんです。吉田隆俊さんは、いまでも現役と言ってもいいでしょう。ものすごいテクニシャンです。三力谷さんは、現在、振付家の石井潤さんの奥さんです。その後、貝谷バレエ団のトップクラスのダンサーにもなるし、その3人は当時なかなか目立ちましたね。

当時は、その3人と貝谷さんは、どういう関係だったのですか？

大竹 やはり、貝谷先生は別格でしたね。競争もいろいろとあったんでしょうが、私はちょっとのんびりしておりましたから……。ただ、難しいお姉さまたちがいらして、舞台のことより、普段が大変でした。

山野 当時の貝谷バレエ団というものは、すごく怖いお姉さま方がずらりとそろっていて、大体貝谷さんを取り囲んでいて、なかなか近寄られないんです

よね(笑)。そのいずれも大変なヘビースモーカーが多かったです。私が当時の貝谷バレエ団に参りますと、たばこの煙で向こうが見えないぐらいなんです。いつも「ああ、ここはシルフィードの世界だな」と思っていましたけれども。そういう中で、たばこを飲まないで踊る人は大変ですね。

大竹 私は19歳から飲み、40歳でやめました。私が「貝谷先生、おやめください」と申し上げて、先生もおやめになったんですよ。

山野 そこから、シルフィード状態ではなくなったわけですね。

貝谷さんは結婚しますが、お相手は外務省のお役人さんだったんですよね？私は外務省のお役人と結婚するぐらいだから、やはりソ連からのルートもちろんと昔からあったのではないかとかいろいろ想像したんですけども、そういうことはなかったんですね？

大竹 外務省のお役人でいらしたけれども、お名前を変えてダンサーもされていた。『ポギーとベス』で貝谷先生の相手役をされ、そこで恋が芽生えたようです。

山野 芸名は、巳之部豊さんでしたね。ご結婚された時に、本名がわかりました。結婚はいつごろだったでしょうか？

大竹 30いくつですね。昭和30年代の終わりだとは思っております。

山野 貝谷さんがソ連にいらっしゃる前後ですね。貝谷さんは、ソ連へはおひとりで行かれたのですか？

大竹 はい。結婚される前のことだったかと思いま

す。

稻田 それでは、映像を見ながら、貝谷バレエ団の作品を解説していただきます。

今回は、貝谷バレエ団のご厚意で、大変貴重な映像をお持ちいただきました。

大竹 貝谷先生 13回忌の際、公演会場のロビーに飾られていた写真や衣装が映っていますね。

これはマクベスです。

こちらは、東郷青児さんがお書きになった、貝谷先生をモデルとした絵です。

山野 ウラジーミル・ブルメイステル版『白鳥の湖』は、貝谷バレエ団が日本初演したんです。

小山 ゴージャスですね。

山野 この衣装は今も残っているのですか？

大竹 はい。ただ、クリーニングはしておりません。「手を入れたら、衣裳が崩れてしまう。このままにした方がいい」と、クリーニング屋さんに断られました。

これは、1959年の映像です。一週間昼夜連続の公演を、先生はひとりで踊ってらっしゃいました。

稻田 涼しげに踊っていらっしゃいますね。

大竹 『瀕死の白鳥』の写真もありますね。衣裳ですが、頭の帽子の羽は、全て本物の白鳥の羽です。スカートもそう。これの写真は、石碑になっているんです。

大竹 これが『ポギーとベス』です。日比谷公会堂で初演しました。舞台には、本物のヤギも登場します。ちゃんとお芝居していたんですよ。この映像は、

1955年ですか。

小山 もともとは、ガーシュインのオペラ作品ですよね。貝谷先生はずいぶん先を行っていらしたんですね。

山野 『サマータイム』というアリアがありましたね。

大竹 この映像には音がなくて。音があるとよかったです。

山野 当時はまだビデオがないですからね。でも、映像がよく残っていましたよね。

大竹 これは、8ミリだと思います。普段、外に出られない生活をしている黒人たちが、キッチワ島へピクニックに行くんですね。そこでポギーとベスが会って、恋に落ちる。これは、それをみんなでぞいでいる場面です。

稻田 貝谷先生が、振付をされましたよね。何かを参考にされたんでしょうか。

大竹 よくわかりません。でも、指揮の森正先生が貝谷先生にオペラの話をしていらしたみたいです。

1955年ということは、56年前ですね。時代に対して、作品がちょっと先端を行っていたかなと思いますけれども。現在では、この作品は人種的な点でだめなんですね。いろんな門があって、閉鎖され、そこから人が出られないなんていうことはちょっとできないと伺っています。

山野 でも、『ポギーとベス』は、何度も再演されましたね。

大竹 それこそ労音ですね。いちばん最後は、帝劇

で上演しました。その映像が、どこかにないかなと思うんですけれどもね。

稻田 ベス役は、必ず貝谷先生だったんですか。

大竹 一度だけ、加美早苗先生がなさっているんです。帝劇での、最後の公演の時です。

山野 貝谷さんが踊らなければ、お客様が来ないですもんね。

大竹 そうなんです。でも、地方公演などは大変らしいですね。貝谷八百子が出るから、と切符を買ったのに、先生が足をけがされて、草履を履いて着物でいきさつに出てきた。観客から「そんな格好は見たくない」と言わされたということです。

山野 当時はみんなそうでしたね。谷桃子バレエ団も、谷さんが片足が立たないという状態なのに、踊らないと駄目だと、男たちが谷さんをかついで、なんとかごまかしたと言っていましたけれどもね。だから、戦前から踊っている人は、みんな足がどこか悪いですね。

大竹 今とは、トウシューズなどもまるで違いますものね。

山野 足が痛くなるほど、いっぱい踊る機会があつたわけですから、ある意味では幸せですよね。

大竹 舞台の回数は本当に多かったんです。貝谷先生と一緒に舞台で踊られることが、ただただ嬉しかった。テレビ出演も入れると、1年に150ステージという時もありましたね。

小山 この公開講座にご登場される先生方も同じようなお話をされます。当時、上演された舞台の数は、

トータルで一体どのくらいあったのでしょうか。



26.『ロータスランド』大竹みか、吉田隆俊

大竹 『白鳥の湖』だけでも、100回ではきかないのではないかと思うのです。

小山 エンターテインメントとしてのバレエが成り立ってたんですよね。地方公演もあって、テレビ出演もあったというお話は、第2回の石井清子先生もおっしゃっていました。

稻田 この時代すごいのは、1回の公演期間が長いということです。数日間、公演していますよね。しかも同じ劇場で。

大竹 もっと、ですよ。例えば、1日2回公演を10日間です。それだけで、合計20回の舞台になりますよ。

稻田 身内や関係者ばかりでなく、一般のお客さまがチケットを買って来場されたていた。そこがまた、すごいですね。

大竹 本当にうらやましがられる話だと思いますよ。

聴衆1 質問があります。公演では、福田一雄さんと森正さんが指揮をされることが多かったんですか？

山野 福田さんは貝谷バレエ団でたくさん指揮棒を振っていましたね。最近では、もうほとんどの公演で指揮をされていた。テープがなかった時代がありましたから、公演は生演奏だったんですよね。

小山 いまとは逆ですね。

大竹 福田先生は、レッスンのピアノも弾きに来てくださいました。《シンデレラ》の、あの難曲をピアノで弾いていましたね。すごいです。

大竹 これは、《ポギーとバス》のだいぶ後になりますが、1977年の《惑星》です。シンセサイザーが登場した途端に、貝谷先生はお使いになりました。この時、先生はもう50過ぎていらっしゃいましたが、踊っています。台詞もいっぱいあったんです。

山野 この時には、ロケット開発で有名だった研究者の糸川英夫さんも出演されるんですよね。糸川さんは、貝谷バレエ団でバレエを習っていた。

大竹 映っている男性は浅見捷二さん、女性は貝谷先生です。

稻田 50歳を過ぎて、このスタイルを保っていらっしゃるということがすごいですね。

大竹 57歳ぐらいですね。48歳で初めて《ジゼル》を踊られています。

小山 男性が掌で女性を担ぐように持ち上げるこのリフトは「お蕎麦屋さん」ですね。このごろあまりやらなくなりましたね。

大竹 「お蕎麦屋さん」だけでなく、貝谷先生は、リフトがお好きだったんです。振付にもリフトが多かったです。

稻田 貝谷先生の身長はおいくつでしたか。

大竹 165センチとおっしゃっていました。

稻田 本当に大きいですよね。ダイナミックですね。

稻田 貝谷先生は、音楽にインスピレーションを受けて作られることが多いんですか？

大竹 はい。カウントで振りをつける、ということは絶対ないんですね。だから、ミストレスをするときに困りましたね。「いくつめですか？」と聞くと、「わからない」と答えるんですよ（笑）。先生は音で覚えておられるのですが、それでは、皆で揃えないんですよね。ほかに、体の方向に特徴がありました。「こうよ」とおっしゃるんですけども、「こうよ」だけだとちょっとわからないんです。大事なことなんですが、尋ねられるのはとてもお嫌なようでした。

稻田 踊りや音楽を捉えるのも、感性でやっていましたんですね。

大竹 そうですね。作品によっては、振付の際に状況を事細かに説明してくださって、その後に振りを下さることもあります。その後の役の表現などは、踊り手本人に任せてくださいるんですね。手取り足取りではありませんでした。ダメなときは、「明日までに考えてきなさい」とおっしゃいます。

大竹 帝劇で《惑星》を上演した時には、スライドや回り舞台などの帝劇の舞台機構をどんどん使用さ

れました。先生は、勇気がおありだと思いますね。

稻田 これは《ロミオとジュリエット》ですね。貝谷先生がジュリエット。

大竹 ロミオ役は、永江巖さん。この映像は再演の時ですね。

山野 永江さんは、貝谷バレエ団で随分踊っていましたね。永江さんの前に、大原永子の兄の大原一夫さんもロミオを踊っています。とてもプロポーションのいい人だった。浅見捷二もロミオを踊っています。

《ロミオとジュリエット》日本初演は 1956 年ですね。



27.《ロミオとジュリエット》終演後の舞台で

大竹 映像が残っているということは、この公演自体は初演のかなり後だと思います。

稻田 この時、貝谷先生はもう 50 歳を過ぎていらっしゃるでしょうか。

大竹 ジュリエットの写真は、ボリショイだったか、ソ連のどこかに飾ってあると聞きました。これは薬を飲むシーンです。貝谷先生は、ドラマチックな振付をされた。ジユテとか回転が多かったです。

《ロミオとジュリエット》も上演回数は多かった。東京で 40 回、北海道から南まで旅公演もしましたから。

稻田 大竹先生は、この作品ではどういう役を踊つていらしたのですか。

大竹 最初は、「小さなジュリエットの友達」あとは「ジュリエットのお友達」ですね。友達役皆で、薬を飲んだジュリエットの様子を見にいくシーンがあるので、髪に縦ロールをつけていたのを誰かが落としてしまって、すごく笑ってしまって、後で叱られました。

山野 1973 年の《マクベス》が、ダンサーとしての貝谷さんの最後の頃の作品ですよね。浅見捷二がマクベス役でした。

大竹 貝谷先生は 53 歳でしたでしょうか。新しい帝劇で上演しました。新装された帝劇のこけら落としの公演のトップバッターも、貝谷バレエ団だったんです。

山野 帝劇では、毎年必ず公演しましたね。

大竹 はい。8 回続けています。

山野 この映像に登場する、吉田隆俊さんよりも、貝谷さんの方が背が高かったんですね。

稻田 この映像は、《三角帽子》ですね。1952 年初演です。

大竹 初演では、スパニッシュシューズを使って、サバテアードを踊りました。でも、この時はトウシューズを履いて、クラシック作品のように踊ったん

ですね。貝谷先生は、河上鈴子¹⁰³さんにフラメンコを習ったんです。だから、本当にサバテアードを踏まれていた。

山野 『三角帽子』を上演した時ですね。

大竹 『白鳥の湖』では、オデットとオディールは一人二役ですが、貝谷版では別の人気が踊るんです。貝谷先生はオデットを踊られる。3幕では、カスター・ネットを持って……（笑）。

小山 ……まさか？

大竹 そのまさかです。そしてまた4幕に出演されるんです。この「スペインの踊り」がすごくすてきだったんですよ。

山野 レオニード・マシーン版『三角帽子』は、美術をピカソが担当しました。貝谷版では、真木小太郎さん、もしくは三林亮太郎さんですね。この作品は、他に別の作品をつけて上演されるのではないかでしょうか。これだけで1晩はもちませんよね。

大竹 マーリイ劇場で『三角帽子』を見たことがあります。粉屋の女房にぞっこんの代官が忍び込もうとするとき、川に落ちてしまう……というシーンのある版でした。そこに水の精が現れて、クラシックバレエを踊ります。結構長いんですよ。

稻田 大竹先生も、この映像のどこかで踊っていらっしゃいますか？

大竹 踊っていますね。貝谷では、映像を一切見せていただけなかったんです。今回が初めて。良い機会を与えていただき、ありがとうございます。

稻田 こちらこそありがとうございます。本当に貴重な機会ですね。貝谷先生が、映像をお嫌いだったのですか？

大竹 そうだったのではないかと思います。先生がお出にならなくなったり、亡くなられてから、こつそり録画されたものは見ていましたが……。

3. 貝谷八百子のバレエ教育

稻田 この公開講座は、バレエの教育についても焦点をあてています。

実は本講座の第4回の際、雑賀淑子さんには「貝谷バレエ団の稽古は、非常に厳しいものだった」と伺っています。大竹先生が、貝谷先生に入門された頃は、どのようなお稽古をされていたのですか。



28.稽古場で。左から貝谷、大竹

大竹 やはり厳しかったです。私どもが踊りますと、貝谷先生は「駄目」とおっしゃる。でも、具体的な注意はなさらない。「駄目」という一言でした。そういう厳しさでしたね。

それに、オーラと言いますか、貝谷先生の、あの威圧的な目がすごいんですね。じっとこちらを見る

¹⁰³ 河上鈴子（1902-1988）スペイン舞踊。ダンサー、教師。

んです。獲物を見つけるような感じ。「ああ、何か言われる」とこちらが気づく前の目線が、すごかったですね。全員ができるようになるまで、何度も繰り返し練習させられることがありました。本当に根気強く教えていただいたと思います。

貝谷先生は、理に反することを、とても嫌っていました。バレエにしても、日常生活にしてもそうでした。でも、それ以外の時は、非常に明るくて、気持ちも優しい方。レッスン時は怖いんですけども、振り付けていただく作品も、素晴らしかったです。私たち、貝谷バレエ団団員は、やはり先生が好きだから、バレエ団にいるんですよね。ですから、何がいちばん嬉しいかというと、ほかのバレエ団では踊らない作品を踊れるということです。例えば『白鳥の湖』にしても振りが違うんです。結構難しいのですが、テクニックのことよりも、表現の面をご指導くださいました。例えば、白鳥たちが王子に対して「私たちを撃たないでください」とポーズしているシーンがありますよね。「そこはこういう話をしていると考えて。群舞だってみんなお姫様で、冠をつけているでしょう。オデットが撃たれないということは、あなたたちも助かることよ」と先生はおっしゃって、なぜポーズが変わるのがわかるのかということなども細かく教えてくださいました。それが嬉しかった。

それに、レッスンでは音楽がなかったんです。貝谷先生は、カウントではなく、音楽で振り付けてくださったんですけども、レッスンテープなどはございませんでした。杖でトントンと床を叩き、拍子をとりながら教えてくださいました。先生は、ご自分でもピアノを即興でお弾きになります。たまに、ピアノを弾きながら鏡を見て指導されることもありましたよ。

稻田 レッスンピアニストが弾きに来ることは、あんまりなかったのですか？

大竹 はい。先生が自分で弾きになっていました。

稻田 発表会や公演の練習の時は、どうなさったんですか？

大竹 その時は、先ほども申し上げたように福田先生のピアノ演奏などで練習しました。そのうちに、オープンリール式のテープなどの音源ができてきましたね。

稻田 貝谷先生は、14歳でエリアナ・パヴロワさんのものとでバレエを始められ、17歳の時には歌舞伎座を貸し切りで、ソロでデビュー公演をされました。当時のお金で、いくらかかったのでしょうか。3年連続、第3回目まで公演されたんですよね。

そういう時、バレエの勉強はどうされていたのでしょうか？お稽古を始めて2、3年というと、パヴロワさんからのお勉強では十分ではなかったのではないかと思うんです。どのように情報を仕入れたり、新しい作品や踊りを勉強していらっしゃったのでしょうか？

大竹 それに関しては、ちょっとわかりません。

山野 貝谷さんの公演では、大作は上演されなかつたんです。小品をいっぱい並べていた。それに、コント風のものを挟むとか、最初から最後まで、すべてバレエ作品で通すということではなかったんです。要するにバラエティーショーですよね。

当時、日本で全幕作品を踊れる人なんていなかつた。パヴロワ自身が、全幕作品を踊ってきたバレリーナではないんですよね。彼女は、貴族階級出身ということになっており、バレエ学校に通っていない。バレエ学校から先生を呼んで、自宅で教えてもらっていた。だから、貝谷さんも小品を教わったら、あとはご自分で考えるしかなかったと思います。

大竹 ご自分でなんでもしていらっしゃいましたね。

山野 パヴロワの弟子で相手役でもあった、東勇作が貝谷さんと一緒に踊りました。東さんは研究熱心だった。貝谷さんは、東さんからも情報をいろいろと仕入れたのでしょうか。

稻田 歌舞伎座での第1回から3回までに上演されまし作品を一部挙げますと、《美しき森》《瀕死の白鳥》《瀕死の白鳥》などがあります。《霸王別姫》は、演劇だったのかもしれませんですね。《シェエラザード》は、オリジナルの版よりもっとバレエ風だったかもしれませんですね。第3回公演では、モダンダンスの伊藤道郎さんが振付に加わっていらっしゃる。バレエだけでなく、モダンダンスからちょっと演劇的なものなど、様々な作品があったということが推測されますよね。

お稽古場については、戦時中は東松原にあったものが軍事工場に転用されていたということです。

大竹 私が入門した時の稽古場は、「丸窓の稽古場」とよく言っていますが、船のような窓だったんです。床がブナ材なんですが、下はコンクリートを打っていない。非常にバネが利いて柔らかいもので、足を痛めない床でした。

新しい稽古場も、同じ場所に建てられました。



29.新しい稽古場で、貝谷八百子（左から5人目）を囲んで。

山野 戦後の《白鳥の湖》全幕初演は、貝谷バレエ団のお稽古場で稽古したんですよね。

大竹 《白鳥の湖》発祥の地ということで、石碑があります。石碑の後ろには、初演者のひとりである松尾明美先生方のお名前を書かせて頂きました。パ・ド・トロワを踊られた松山先生はじめ、キャストの名前も書かせて頂きました。小牧正英先生がロットバルトを踊られました。

稻田 大竹先生はその白鳥はご覧になっているんですか？

大竹 いいえ。まだ存じません。疎開先におりましたから。

稻田 最初に、貝谷バレエ団の公演をご覧になったのはいつごろですか？

大竹 1949年《バスカーナ》と《ブルーダニューブ》です。この舞台を見た直後に、貝谷バレエ団に入門しました。

この《バスカーナ》の時は、今と違ってトウシューズもひどいし、タイツもないんです。貝谷先生は、黒の絹のタイツを履いていらしたらしく、舞台で床にひざをついたら、バーッと穴が開いてしまったんですね。先生は何かマントみたいなもので穴の開いた部分を隠して踊っていました。

トウシューズに関しては、バレエショップのアビニヨンの元社長さんが、ヨシノヤさんでトウシューズを作られたのが最初だと聞いております。私も、ヨシノヤさんまでトウシューズを買いに行きました。

シューズはとてもゴツゴツしていて、中に入れるトウパッドもない時ですから、脚の指の皮はベロベロにむけちゃいますよね。のちに、真綿をストッキングでくるんでつめたりもしました。

稻田 タイツ一枚で何もつめず、トウシューズをいきなり履いていたんですか？

大竹 トウシューズを履けるということが嬉しい、それだけで頑張っていましたね。でも、痛いですよ(笑)。

そして、綿のタイツは網目が粗く伸縮性がなかつたんです。膝を曲げると、タイツがその形のままになってしまう。だから、5円玉を布地に縛り付けて、その5円玉に紐をひっかけて履いていたんです。

稻田 その公演の回数が大変多く、本当に何百回もされたんですけれども、観客の方もいまのようにお友達や家族が見に来るということではなくて、本当に一般の方が見に来いらっしゃったんですね。

大竹 一般の方が多かったです。それに出演者が切符を売ることがございませんでしたので、逆にお友達は誘えなかったんですよね。切符がないから。たまたま自主公演があった時に、クラスメートたちに「来て」とお願いした。そのクラスメイトたちが、今でも舞台を見に来てくださっていますね。今日もいらっしゃるんですよ。

でも、帝劇公演の時などは、大変な枚数が割り当てられたこともありました。

山野 1966年に帝劇を建て直した後は大変だったですよね。

稻田 チケットを売るのが大変になった背景について伺います。バレエ以外の娯楽が増え、以前のように一般の方がバレエを見なくなったということでしょうか。

大竹 それと、労音の公演がなくなったのは大きかったです。

山野 世の中でテレビが盛んになりました、みんなが夜はテレビを見て、劇場には来なくなったんですよね。テレビに出て、少し稼げたけれど、公演とい

う点はマイナスだったんです。娯楽がどんどんと増えてきて、舞踊はそのひとつになってしまった。どうしても見ようという人が少なくなりましたよね。今もその状態がずっと続いているんです。

山野 話は飛びますが、貝谷先生は占いに凝っていましたよね。

大竹 占いというか、方位学ですね。それでお家を移られたりしていましたね。

山野 この方角が駄目だといわれると、別にアパートを借りて、そこにお住まいになるんですよね。舞踊家というのはそういう占いに凝る人が結構多いですね。橋秋子さんもそうでしたしね。大竹さんはそんなことはないですか？

大竹 貝谷先生のお姉さまが方位を見ていましたので、私も家を壊して稽古場を建てる時は、お姉さまに伺って、その方角を取りました。何事もなく40年続いております。

稻田 大竹先生がコデマリスタジオを始められたのは、1971年ですね。

大竹 弟子がスタジオを持つということは、すなわちバレエ団を辞めることだと思っておりました。貝谷先生は、4階立ての稽古場を建て、貝谷芸術専門学校をおつくりになりました。「私は皆に月給をあげたいから、教室をやるのよ」と。でも、諸事情でうまくいきませんでした。私も早くに父を亡くし、母が心配しましたので、自分で教室を開こうと先生にご相談したんです。そうしたら、「いいわよ。やりなさい」と。バレエ団も辞めずにすみ、現在に至っております。ですから、私の後にも、稽古場を持ちながらバレエ団に所属している人はおります。

稻田 貝谷芸術学院では、バレエ以外にどのような講座があるんですか。

大竹 お茶、書道、それから演劇もありました。当初はお花、ソシアルダンスもありましたが、すぐになくなりました。英語もありましたね。音楽は、ついこの間までやっていましたね。

稻田 貝谷バレエ団の生徒さんが習いに来るんですか？ それとも、一般の方も来られるんですか？

大竹 外部からも来ます。それから 20 年間続きました付属幼稚園もあり、授業の中にそれらの科目も入っておりました。バレエはありませんでしたが、バレエのようなお遊戯もありました。20 年間でその幼稚園を卒園された方はけっこういらっしゃいます。

稻田 バレエ団の生徒さんたちは、バレエ以外のものを受けるのが必須ということではなかったんですか。

大竹 それはもう全くございませんでした。簡単にできるので、私も一時茶道を教えていただくということはありました。

稻田 貝谷先生は、バレエ以外にも、日本の伝統芸能や演劇、音楽の知識が、ダンサーには必要だとお考えだったのでしょうか。

大竹 それもあると思います。バレエの発表会の際、舞台上でお琴に合わせてお茶のお点前を披露する、ということもありました。学校にはこのような科目もある、という意図だったと思うのですが。

小山 貝谷先生のバレエの教えは、エリアナ・パヴロワさんに習われたことが主だったのですか？

大竹 そう思います。今から考えますと、ほとんどチェケッティ派でした。貝谷先生は、1961 年にソ連に短期留学をされます。それで帰っていらしてから、ロシアの流派へ変わったという感じです。

山野 日本は、蘆原英了さん、東勇作さんはじめ、最初はみんなチェケッティでしたね。チェケッティ以外の流派が入ってきたのは、戦後に小牧正英さんが帰国されてからですね。

小山 バレエのお稽古というのは、1 回あたり大体 1 時間から 1 時間半の長さで、バーレッサンと、センター レッサンがあってというイメージがあります。貝谷先生の場合は、やはり音楽がなかったというのは大きな特徴だと思います。その他にも、クラスの長さとかバーとセンターの比率など、今と違う点はありましたか？

大竹 基本的に、一日の最後のレッサンが、上級クラスなんですね。そうしますと、先生のお気持ち次第で、長引く時は長引きます。そういう時は、センター レッサンにかかる時間が長くなります。バーレッサンは 40 分ぐらいでしょうか。おひとりずつ直されると、とても終わりませんが。「脚はここまで上げなさい」とそれぞれの脚を先生が直接持って指導されることもありました。私が教える時にそれを真似したら、「持たなくていいわよ」とおっしゃったこともあるんですけれど(笑)。

稻田 やはり柔軟性を重視されたんですか？

大竹 そうですね。いつの世も、足は高く上がった方がいいんですよね。生徒たちも上げたがりますし。

稻田 ストレッチだけをするクラスもあったんですか？

大竹 そういうクラスはありませんでした。寧ろ、生徒が先生のストレッチを手伝うんです。お稽古が終わった後に2, 3人と先生が稽古場に残ります。先生の足をバーと開いたり、上げたりしたことがあります。先生が「やってちょうどいい」とおっしゃいますのでね。先生は、股関節がとても柔らかい方でした。音をかけたら踊ってくださるかなと思って、そっと《瀕死の白鳥》の音楽テープをセットしておいて、ちょっとかけてみた。そうしたら、着ていたセーターを脱いで踊ってくださって、手の動かし方だけを教わりました。これはちょっと内緒ですね。そんな楽しかった時もございます。

山野 貝谷さんの《瀕死の白鳥》はいま、踊られているものとは振付が違うんですよね。エリアナ・パヴロワのものではないでしょうか。

大竹 貝谷先生から、お話を伺ったことがあります。エリアナ（・パヴロワ）先生が鏡を見て、「さあ、ついてらっしゃい、こうよ」と踊られる後ろについて踊ったということです。

先生の踊られるのをひたすら真似する、というものがだったと思うのですが。。

稻田 貝谷先生は、17歳でデビューされますが、その後もパヴロワの稽古には出ていたのでしょうか。

山野 貝谷さんはデビュー公演後も、パヴロワの公演でダンサーとして踊ってるんですよ。

大竹 パヴロワ先生のお稽古には行っていらしたんでしょうね。

山野 パヴロワと貝谷さんは決別したわけではないんです。歌舞伎座でのデビュー公演も、パヴロワがやりなさいと言ってくれて実行したらしいですからね。



30.《眠れる森の美女》王妃を演じる大竹

4. 質疑応答

小山 貝谷先生はおいくつまで踊っていらしたんですか？

稻田 お生まれが1921年生まれですよね。

小山 1981年も踊っていらしたということですか？

稻田 はい。81年のこの辺りですね。先ほどの《惑星》も貝谷先生が踊っていらっしゃいます。

大竹 そうですね。この《三角帽子》《惑星》《サロメ》は絶対に踊っていらっしゃいますのでね。この次の《展覧会の絵》のあたりはどうでしょうね。。。この《海賊》は、踊っていらっしゃいますね。主役は他の方に譲られて、パシヤのお妃役です。《メディア》《獅子》はもう踊ってらっしゃらなかつたような気がします。

小山 1982年までということですか？ 60歳を超えてらっしゃいますね。

稻田 61歳までトウシューズを履いて踊ってもらしたことでしょうか。

小山 すごいですね。第2回でご登壇いただいた、石井清子先生もかなり長く踊ってらっしゃいましたよね。素晴らしいです。

大竹 貝谷先生は「私は事務をしたり、踊ったりするのよ。ずっとそれで行くからね」とおっしゃったんですけども、思いのほか早く……お亡くなりになりました。

稻田 貝谷先生はとても裕福なお家の出ですから、お嬢さまのイメージが強かったんですけれども、『ポギーとベス』などを見ると、日本人離れした、非常にエキゾチックで大胆な印象を受けました。性格もそうだったんですか？

大竹 そうですね。やはりお嬢さままでいらしたと思いますけれども、終戦後は結構大変だったということです。お父さまも亡くなられて、「経済的なことが、すべて私の肩にかかるべきちゃったのよ」とおっしゃっていました。それで東宝と契約を結んでいたから映画にも出なくてはならなかった。踊り子という雰囲気で、トウシューズを持ってポーズをとる。そんなこともなさったみたいです。

稻田 では、映画は残っているかもしれないですね。

山野 あのころは映画に出るバレエ関係の人が結構いましたね。

大竹 そうですね。いまではテレビでもいろんなダンスが登場しますが、当時は、踊りと言えばバレエしかなかったですから。あのころは、私と同じ世代のダンサーは、テレビで歌手の後ろで踊った経験をお持ちの方が大勢おります。そういうお仕事がいつ

ぱいございましたね。だから、150ステージの回数には、テレビのお仕事も入っています。ザ・ピーナッツの後ろで揺れたりですね。

小山 それも録画ではなく、生放送だったんですね。

稻田 そういう時の踊りというのは、バレエではなくて、いわゆるジャズダンスっぽい踊りですよね。バレエダンサーの皆さんには、問題なくこなされていましたか。

大竹 喜んでやっていましたね。「ツイスト」が流行したころは、バレエ団の先輩が振付の先生としていらっしゃるのに、「君たちが考えて」とプロデューサーが言って、ツイストの振りを考えたりしました(笑)。テレビでは、貝谷先生が振り付けてくださったりもしました。

聴衆2 『グランドキャニオンの妖精たち』という作品がありますけれども、ファーディ・グローフェの組曲『グランド・キャニオン』と関係があるのでしょうか。

大竹 コデマリスタジオで、私が創作した作品ですね。グローフェの曲を聞きまして、グランドキャニオンを想像してみたんです。木も何も生えていない中に、妖精たちがいると設定して、クラシック・バレエとは違うものを作ってみたんです。日本バレエ協会がクリスマスに行う公演に出したんだと思います。組曲の中に、きれいな曲があるんですね。第一楽章の、夜明けみたいな曲。そこを使いました。

聴衆2 失礼ですけれども、貝谷さんを始め、クラシック・バレエ作品をずっと踊っておられたバレリーナというのは、踊っているうちに、ちょっと新しいことをやりたいという気持ちに自然となるものな

のでしょうか？バレエは奥が深く、途中で飽きたりということではないと思うのですが。あるいは、クラシック一筋で行かれる方もいるのでしょうか？

大竹 人それぞれかと思いますね。貝谷先生はこれをご覧になんでもおわかりのように、最初は創作の方なんですね。だから、私も最初は創作物を踊らせていただきました。振付の前に、心についてお話をされるんです。1つ1つのパの振りについてはいろいろとおっしゃいました。

聴衆2 貝谷さんの公演のために、日本人の作曲家が作曲したという例はあるんですか？

山野 そのお兄さんがいろんな作曲家と知り合いだったんですね。例えば、伊福部昭とかですね。そういう筋で、曲を書いてもらうようなことはなさったのではないかと思います。

稻田 『サロメ』と『パスカーナ』は、伊福部さん作曲です。『ゴジラ』を作曲された方ですね。

大竹 最近だと、小島佳男さんですね。子どものための作品で『動物の謝肉祭』というのを作りました。

聴衆2 編曲ではなく、富田さんがバレエのために作ったということはないんですか？

山野 それはないですね。シンセサイザーと、富田勲さんがホルストの『惑星』をシンセサイザーで編曲版を作りましたね。

稻田 70年代だと思いますけれども、富田さんがホルストの『惑星』をシンセサイザーで編曲され、瞬く間に話題になったことを記憶しております。貝谷さんは、いち早くその音楽をお使いになったんですね。

聴衆2 もうひとつよろしいですか？貝谷さんが踊られた『シェエラザード』は、ごく一部を上演したのでしょうか？ それから、『シェエラザード』を初めてバレエにしたのはフォーキンでしょうか？

山野 フォーキンですね。でも、フォーキン版というのは残っていないんです。ストーリーはわかっていませんから、昔の絵などをヒントに再現しているのが、昔のものということになってはいます。つい最近も、東京小牧バレエ団が上演しています。

聴衆2 そうすると、部分的にでも、『シェエラザード』を日本で初めて踊ったのは、やはり貝谷さんということになるんですか？

山野 そういうことになると思います。戦後の東京バレエ団も上演していますが、それは小牧さんがフォーキン版と称したものです。その前の段階ですと、やはり昔のいろんな絵か何かを参考にしたと思うんです。エキゾチックなアラビアンナイト風の衣装をお作りになりました。貝谷さんはそういうものがよく似合いましたからね。

大竹 『シェエラザード』の部分的に違う版もあります。貝谷先生がソ連から帰ってらしてからのもので、ハンモックで寝ていたお姫様が目覚めると、かしづいていた男性が階段となって、その上を歩いて降りるというバージョンを、NHKでなさったこともありましたね。

山野 それはシェエラザードが主役なんですね。バレエと、あの作品の主役はゾベイダということになっています。

聴衆2 リムスキイ＝コルサコフの曲も、最初は各楽章に細かい解説がついていたらしいですね。しかし、後でそれを取り払い、聴く人にもっと自由に想

像を働くかせてほしいとなりました。ですから、フォーキン以外の人でも振付はできると思うんです。ただ、私はあの音楽を聴いていて、むしろ素晴らしいと思うことは海の描写なんですね。それが、ゾベイダらハーレムの話になってしまふと、せつかくの海の描写のパンチがなくなってしまいます。あの音楽の海の感じを表現した振付があつてもいいのではと思うのですが、あまりないですよね？

山野 そうですね。最初のアラビアンナイト風のイメージが強いですからね。フォーキン版は、曲を抜粋して使用していますよね。東京小牧バレエ団版は全曲を使っているんです。それは小牧さんが上海で全曲を踊ってきたという経緯があるらしいんですけども、詳細はまだわかつていません。

稻田 今回は貝谷バレエ団から、貴重な映像を出していただきました。踊る貝谷八百子さんを見られたことは、得難い機会だったと思います。本当にありがとうございました。

《第6回》講師 関 直人 Naoto Seki (井上バレエ団芸術監督)



昭和4年生まれ。1946年に小牧バレエ団に入団。小牧正英に師事。同団の男性第一舞踊手として数多くの作品で活躍。1965年に振付の研究のため渡米。帰国後は井上バレエ団、牧阿佐美バレエ団、日劇ダンシングチーム、スターダンサーズ・バレエ団に振付けるとともに、後進の指導に当たる。振付は『白鳥の湖』『眠りの森の美女』『ジゼル』『シンデレラ』等の古典全幕作品から『海底』『華麗なる旋律』『絹』『青のコンチェルト』の創作まで幅広い。1952年音楽新聞新人賞、1984年第10回橘秋子賞、1992年グローバル賞松山樹子賞受賞。2003年には長年のバレエ界への功績に対し、文化庁長官賞が授与された。

1. 小牧バレエ団のスターダンサーとして

稻田 関直人先生は、1929年、福島県の白河でお生まれになりました。ご実家は、映画館だったそうです。当時の映画館は、いまのように映画だけを上映するのではなく、劇場を併設しているようなもので、合間に寸劇や楽器の演奏があったり、バレエなども上演されていた。エンターテインメントの複合施設のようなものだったんですね。フランスの映画『白鳥の死』をご覧になったのが、関先生とバレエの出会い、と伺っております。

関 その通りです。実家では、洋画を上演していました。田舎の映画館では、非常に珍しいことです。戦争が始まってからは、ドイツ映画ばかりになりましたが、それ以前フランスやアメリカの作品なども上映していました。『ボレロ』という映画がありました。アメリカ人俳優の、ジョージ・ラフトが主演ですね。とてもよかったです。それでラヴェルが好きになったんですね。白鳥のシーンに感激しました。

稻田 ご両親は、芸術文化に関係がおありだったのでしょうか。

関 いいえ。僕がバレエをやることを、よく許してくれたと思います。バレエをするということが、どういうことかわからなかったのではないでしょう

か。僕は末っ子ですから、跡を継がなければという心配もなかったです。

稻田 バレエを始める前、運動や音楽のご経験はおありだったのですか？

関 水泳だけですね。音楽は好きでした。亡くなった兄も音楽好きで、ピアノもうまかったので、その影響があったのでしょう。

稻田 では、耳は自然と鍛えられていたんですね。

関 兄は踊ることも好きでしたね。変な踊りでしたが（笑）。『赤城の子守唄』に自分で振り付けていた。早変わりするとか、大衆演劇みたいなものですね。実家は、映画館でしたが劇場のような演目もやっていました。テレビが登場して、映画館は潰れましたが。

稻田 関先生は、戦時中は学徒動員として横須賀で爆弾を作っていましたとか。危ない目にも遭われたのではないかでしょうか。そして、終戦後の1946年に『白鳥の湖』全幕の日本初演がありました。これを、福島から5時間、汽車に乗って東京まで見にいらしたとのことですが、公演の情報はどのように入手されたのですか？

関 新聞です。僕はジャイアンツファンなので、読売新聞を読んでいたんです。公演情報を見て、観に行きたいと母に相談したところ、「行ってくれば？」とあっさり言われて昔の帝国劇場にやってきました。まだ高校生、17歳のときのことです。終戦のほどさくさで、「いつ卒業してもよいですよ」と言わされたので、卒業してバレエの世界に入りました。いわゆる中途退学ですが、免状をもらいました。そういう時代だったんですね。

稻田 『白鳥の湖』の公演が行われたのは8月。翌9月には、小牧正英さんに師事されています。これほど短期間のうちに実行されるとは、「これをやろう」という強いお気持ちがあったのですか？

関 小牧先生の踊る悪魔ロッドバルトが、素人目にも素晴らしいかったです。それで、すぐに小牧バレエ団に入ってしまいました。

稻田 「あの悪魔役をやっている先生に、バレエを習いたい」と。

関 そうです。銀座のど真ん中にある、交詢社ビルの中に、バレエ団がありました。

稻田 小牧バレエ団入団当時、生徒たちはどのぐらいいましたか？以前から習っている方もいらっしゃれば、『白鳥の湖』を観て「始めたい」と思われた方も多いかったのですか？

関 生徒はたくさんいましたよ。都内出身の人が多かったです。谷桃子さんもいらっしゃいました。男性も結構いました。交詢社ビルは意外と広く、銀座の真ん中にありました。男性ですと、大場直次郎さんは僕の後から入りましたし、横井茂さんも、入団は僕の1年後です。男性団員は、僕が最初です。

山野 服部・島田バレエ団から移ってきた人も、かなりいましたね？

関 5人ぐらい来ました。団員を取ったの取られたのだと、問題になりましたね。そのころは、皆さん群雄割拠していて、ダンサーを「貸したり借りたり」するなど絶対になかった。ゲスト出演などありません。自分の所属するバレエ団の舞台にしかでない。いまは、バレエ団間の交流が活発ですけれども。

稻田 当時のダンサーは、他のバレエ団の公演に出ると、即破門だったと聞きます。その5名もそうだったのかもしれませんね。

関先生がバレエを始められた頃は、どのようなお稽古をされていたのでしょうか？

関 レッスンは、いまと同じ。バーを持って、1番ポジションで立つことから始めます。当時、僕はバレエしかしていませんから、自習も含めて、朝から晩まで稽古をしていました。小牧先生に「早く帰れ」と言われたこともあります。

山野 小牧さんが上海バレエ・リュスで習ってきたのを、その通りやっている。いまと一緒にしています。

稻田 伴奏は、ピアノ演奏だったのですか？

関 もちろんです。

山野 昔はテープレコーダーはありませんしね。

稻田 当時の先生方は、杖で床をトントンと叩きながら、指導をされていたのですか？

関 ええ。きどってやっていましたよ（笑）。

稻田 ヴィットーリオ・ローシーが帝劇でバレエを

教え始めた頃は、みんなお稽古の厳しさについてい
けず、バレエのイメージも湧かないので、関先生の
さらに先輩の方々はどんどんとバレエを辞めてい
きました。関先生はそういった厳しいお稽古が嫌にな
って、辞めようなどとは思わなかつたのですか？
バレエでは常識ですが、アン・ドゥオールなど、戸
惑うこと也有つたのではないですか？

関 バレエを辞めようなんて、全く思いませんでし
たよ。バレエのことで不思議に思ったことはありま
したが、まずはとにかく脚を開かなくちゃ、と。当
時は食糧は配給制で、皆お腹が減っていた。どうや
って生きていたのだろうと、いま思うと不思議です。
でも、そういう辛いことは全部忘れてしましました。
楽しいことしか覚えていません。当時の稽古は厳し
かったですけど、踊ることは楽しかった。交詢社ビ
ルには屋上がありまして、稽古が終わると、稽古場
では自習ができないので、屋上に上がって練習をし
ました。

山野 あのころ、近所に高いビルはありませんでしたものね。

稻田 気持ちのよい、広々としたところで練習をさ
れたのですね。

関 昔はタイツなどなく、ラクダの股引がタイツが
わりでした。シューズは、母が布きれで作ってくれ
ました。ヨシノヤさんなどの靴屋さんで少しづつ扱
うようになりましたが。

稻田 ご両親はバレエを始めるときに支えてくだ
さったんですね。

関 そうです。大変でした。お金も無くなるし、お
腹も空くし（笑）、1週間に1回は福島に帰っていました。貧乏でしたから、お金をもらいにいきまし

たよ。

稻田 そのころは下宿をされていたのですか？

関 いまの入舟町にある知人宅にいました。稽古場
のあった銀座には歩いて行けました。当時はもう、
腹が減って、腹が減って。いまは贅沢ですよね。ジ
ャンクフードなんていうものまであるし。

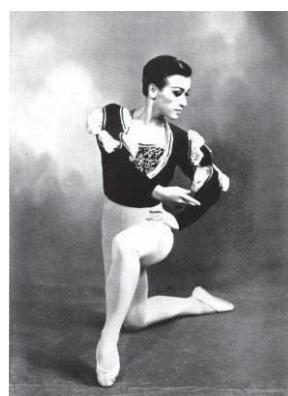
稻田 関先生は、1946年9月にお稽古を始められ
ますが、初舞台の予定が3か月後の12月にあつた
そうですね。

関 『シェエラザード』の金の奴隸役でした。日劇
ダンシングチームの男性が出ることになっていた
のですが、彼の代役です。

山野 しかし、「東宝の大争議」と関さんの初舞台
が重なってしまったんですよね。鎮圧にアメリカ軍
が出動したぐらい、大変な騒ぎでした。その追加公
演を12月に行いました。

関 公演は、1日しかありませんでした。あの時の
公演は、貝谷八百子さんと小牧先生が主役でした。
でも、東宝の撮影所で『シェエラザード』の映画を
撮ったのですよ。

山野 その映画は、もう残っていませんね。関さん
の初舞台、見たいですね。



31.『ジゼル』

稻田 関先生は、1948年の『白鳥の湖』第4回公演では、すでに王子を踊っていらっしゃいますね。バレエを始めて2年頃ですよね？

小山 スピード出世ですね。

関 強引にやらされたのではないでしょか。泣きながら踊った記憶があります。

山野 谷桃子さんの相手役でしたね。

関 当時、新聞を中心に批評を書いていた舞台評論家の尾崎宏次さんが稽古場に来ましたね。

稻田 では、このころの公演批評はかなり掲載されていたのですか？

関 読売、朝日、産経、毎日の4大新聞には、出ていました。のちに、日刊スポーツにも批評が載りましたよ。

稻田 1962年の小牧バレエ団『白鳥の湖』公演では、王子役を踊っていらっしゃいますね。佐々保樹さんとダブルキャストです。

小山 『白鳥の湖』の振りなどは、いまとそんなに変わりませんか？

関 シーンの構成は同じですが、振りは違います。……こうして写真を見ると、昔のバレリーナは、ずいぶん太っていましたね。

山野 当時はこのぐらいが普通だったのですよ。いまはみんな細くなりました。

稻田 世界的な傾向ですね。

関 振りも難しくなっています。いまの人は大変ですね。

山野 1963年の『東京都芸術祭参加バレエ合同公演』では、関さんは小牧バレエ団を代表して、岡本佳津子さんと一緒に踊っています。

このときは、参加6団体が1回ずつ『ジゼル』を上演したんです。同じ作品でも、各バレエ団でそれぞれ細部が違うでしょう。とてもおもしろかったんですよ。

稻田 どういう点が違いましたか？

山野 振付が違うのです。小牧バレエ団などは昔からの正統派です。ポール・シラードが持ってきたアメリカン・バレエ・シアター・スタイルですから。

小山 そういう催しを、ほかにも観たことがあります。『白鳥の湖』を4団体ぐらいで日替わりで上演していました。お客様にとっては、おもしろい試みですよね。

関 お客様も、たくさん入りました。

稻田 踊っていらしたころ、労音主催の公演で、全国巡回公演をしていらしたんですよね。

関 だから公演回数も、物凄く多かった。1回ツアーに出ると、1ヵ所で数回公演をして、また移動。あちこち回ります。公演が終わればすぐにバスなどに乗って、次の公演先に行く。辛い時もありました。旅公演では、やはり『白鳥の湖』を上演することが多かったです。一度、王子を踊っていて3幕のヴァリエーションで足が攣ってしまったことがあります。駄目だと思って袖へ引っ込んで、小牧先生に「足がつった。これじゃ踊れない」と訴えたら、先生が悪魔の衣装で王子のパートを踊った。そんなこ

ともありました（笑）。

稻田 オディールもお客様も驚きましたでしょうね（笑）。

関 有楽町の東京宝塚劇場が立つ前、有楽座というのがありました。そこに、母が田舎から舞台を観にきてくれたことがあったんですね。最後にア・ラ・スゴンで回る場所があるのですが、調子が良くて。回っていて降りられなくなってしまい、ステンと転んだことがありますよ（笑）。

山野 関さんは身体能力が高く、何でもできた人だったんですよね。

関 でも公演活動が多いですから、「よし、この次はがんばろう」って立ち直るんです。昔の帝劇で、ちょっとふっくらしていた笹本公江さんをリフトして回ったときに、回りすぎて転んだことがあります。僕が倒れたのは一瞬だし、相手役は倒しませんよ。

日劇では、広瀬佐紀子さんをグラン・ジュテのタイミングで持ち上げるのを失敗して、落としちゃったことがあります。怒られました。いろいろ、やらかしましたね。

小山 当時のバレリーナの皆さんと踊っていらっしゃいますね。

関 おもに小牧バレエ団のバレリーナですね。僕は、太刀川さんにはお世話になったのです。ずいぶん、居候もさせてもらいました。

小山 私の母の姉が、太刀川瑠璃子です。太刀川は本学のバレエコースを始め、スターダンサーズ・バレエ団を作ります。その前は小牧バレエ団で関先生と一緒に

住んでいたんですよね。

関 はい。吉祥寺の、広いお家でした。

小山 祖母のことを、関先生も「ママ」と呼んでいたという話はよく聞きました。

関 太刀川家も食糧事情は大変だったと思いますが、お世話になって。

稻田 失礼ですが、関先生は「ドブちゃん」と呼ばれていたそうですね。

関 ええ。やはり《白鳥の湖》の団体公演で、地方に行ったときのことです。僕は髪を伸ばしたのですが、ドブネズミみたいになったわけです。あるとき、電車で一緒になった、当時松山バレエ団だった半沢かほるさんが名付け親です。僕、大好きな人だったんですが、「ドブちゃん、早くしなくちゃ駄目よ」とゆっくり喋るのです。それからずっと「ドブちゃん」です。

小山 怒らなかつたのですか？ ドブネズミなんて言われて。

関 かわいいでしょ。《くるみ割り人形》にもドブネズミが出るし。そのエピソードを知らない若い人は「ドブ先生」と呼びますね。

稻田 皆さん、仲が良かったのですね。旅公演に出ると親しくなるのでしょうか。

関 いろいろなバレエ団が合同で行ったのですが、親しくなりますね。同じ釜の飯を食うのですから。

稻田 当時、そういう交流は大丈夫だったのですか？ バレエ団を移籍するなら破門など、とても厳し

かつたそうですが。

関 生活のためだから、表面上は平気だったのではないか。ダンサー同士は気にしませんでしたし、仲がよかったです。先生方は一国一城の主、という気持ちがあるから、交流はしませんでしたが。

小山 そのころは、踊ることだけで生活はできていたのですか？

関 できました。どうしてでしょうね。お金のことなど、考えていませんでした。

山野 鑑賞団体がチケットをまとめて買ってくれましたから。チケット代は安いですが、チケット代は出してもらえるし、公演数もあるから、団員にお小遣いぐらいは渡せるのです。旅公演ですと、宿暮らしですから、辛うじて生活できた。あのころから、バレエ団はまとまって行動するのですが、オーケストラは現地集合ですね。そうなったいきさつは、わからぬのですけれど。

関 演奏家より、ダンサーのほうが若かったのではないか。

山野 オーケストラは、楽器を持っている人が車で移動する、ということもありますよね。

稻田 いまは、出演するダンサーにチケットのノルマが課せられていて、その他にも何かと出費しながら踊りを続けているのが現状だと思います。かつては、チケットのノルマもないし、お小遣い程度であれ、きちんとお金をいただいていたわけですね。

関 お金には本当に無頓着でした。日本には、契約制度がなかったのです。口約束みたいなものしかしなかった。東宝で振付家として仕事をすることにな

った時、初めて契約というものでしたんですね。

稻田 山野先生、ダンサー「関直人」とは、どのようなダンサーだったのですか？ 1952年には、音楽新聞新人賞を牧阿佐美さんと受賞されていますね。

山野 本当に素敵なダンサーでしたよ。若手のトップ、スターダンサーです。『白鳥の湖』の王子役の衣裳もお似合いで、とても素敵でした。

小山 雜賀淑子先生のお話によると、バレリーナは皆、関先生と踊りたがったそうですね。

稻田 このお写真でのパ・ド・トロワのお相手の方は、太刀川瑠璃子先生ですね。



32. 『白鳥の湖』第1幕でパ・ド・トロワを踊る

稻田 美術も抽象的で、おもしろいですね。

関 これは簡素化された『白鳥の湖』だったのであります。日比谷公会堂で上演しました。

山野 しおちゅう上演しましたので、本格的な舞台装置を動かすのが大変です。だから、簡素化した装置を置いていたんですね。ほかのバレエ作品は動員に苦戦しましたが、『白鳥の湖』は、お客様が入りましたね。

関 ほかに娯楽がありませんでしたからね。

稻田 衣装は、きちんと作っていらっしゃいますね。タイツも白くて、ラインのすっきりしたもの履かれていますね。

山野 1950年代になると、かわりましたね。

小山 衣裳もチュール素材ですね。

関 かつて、舞台のタイツはトリコット製でした。すぐに破れてしまうんですね。写真の頃は、もうナイロン製になっていました。

雑賀さんのお知り合いのカメラマンが、宣伝用に撮った写真もあります。赤坂離宮、いまの迎賓館で、取りました。小牧バレエ団の洗足の稽古場でも撮影しましたよ。天井が高くて、広かったですよ。

稻田 次のお写真は、《ジゼル》です。



33.《ジゼル》第2幕より

関 一緒に写っているのは、田中福枝さんだと思います。横山はるひさんのバレエ団から移ってきましたが、破門されたのです。きれいな方でした。田中さんといっしょに、杉山恵子さんも移ってこられま

したね。

山野 杉山さんも美しいかったですね。この時は、ノラ・ケイが来日しました。最初は、ポール・シラード自身でアルブレヒトを踊ったのですが、あまりに下手なので、代役が立ったんですよね。

関 ノラ・ケイさんは、素晴らしかったです。振付の方は、多少変わっている箇所はありました、おむねオーソドックスな振りでしたよ。

山野 ポール・シラードはハンガリー出身ですから、チャルダッシュばかりやりたがる人でした。

小山 写真を見る限り、舞台の様子はいまと一緒のようですね。

稻田 これはフォーキン振付の《薔薇の精》を踊られている舞台写真ですね。薔薇の精の衣裳の飾りつけが、比較的シンプルに見えます。



34.《薔薇の精》を踊る

関 この作品の日本初演キャストは、小牧先生と谷桃子さん。フォーキンのものとは、後半の振りがちよつと違います。少女役は須永さんです。飾りは、ごみ箱から出てきたのをタイツに糊でつけてたんですよ（笑）。「ごみ箱から出てきたの？」って言われました。踊りの出来は、あまりよくありませんでした。自分でそう思います。理想はありましたが、下半身がダメでした。

稻田 ちゃんと、装置に窓があるのですね。やはり、窓から登場して、消えるのですか？

関 窓が無かったら困るでしょ（笑）。窓から跳んでくるんですから。通常、上手の窓から舞台に入ってきて、下手の窓に抜けますが、僕のときの振りは下手から登場しました。

山野 窓がひとつだったのですね。

関 『薔薇の精』は非常に難しかったですね。しんどかったです。

稻田 先生は、回転や跳躍など、どのようなテクニックが得意だったのですか？

関 得意ではないですよ。

山野 いやいや、私はちゃんと観ていますよ。

稻田 いまでは、解剖学など科学的な知識が、お稽古に取り入れられつつあります。当時はいかがでしたか？

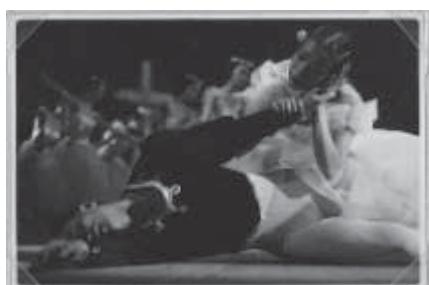
関 小川亜矢子さんがロイヤル・バレエ学校に留学していたし、尺田知路さんはアメリカに行きました。彼女たちの帰国をきっかけに、稽古方法がちょっと変わりました。それ以前は、アン・ドゥオールの指導にしても、ただただ「開きなさい」と言われるだけだった。それが、立ち方でも何でも、より科学的な方法で身につけなければならないという風潮になってきたんですね。小川さんや尺田さんら、海外でバレエを習ってきた人の教え方はいいなと思いました。それを実行すると、小牧先生に怒られるのですが（笑）。自分の教え方と違う点は、立ち方の指導でした。海外のダンサーは選ばれた人ばかり。素質にも恵まれています。日本人は、やはり肉体か

ら直さなければいけないです。「膝の内側を伸ばせ」とか。そういうことは意識せずに、それまで稽古をしていたんですね。

山野 そのころ、関さんはすでに教師に回っていましたよね？ 小牧バレエ団では、雑賀さん、尺田さん、小川さん、関さん、小牧さんと毎日違う人が教えていました。私も稽古場に行って稽古を見学しました。スバルタ式の稽古では、筋肉が変なところについてしまいますからね。

小山 関先生は、生徒さんを厳しく指導されたですか？

関 割とスバルタ。でも、あまり文句を言わなかつた。ときどき短い指摘をするだけで、あとはわりと自由に踊らせていました。ダンサーを自由にさせたい、個性を伸ばしてあげたい。そのほうが伸びます。いまみたいにうるさく指導していては、ダンサーがダメになってしまいます。たまに指摘するのが、ちょうどいいんですよね。



35. 『ジゼル』第2幕より

稻田 お写真を拝見すると、先生はスバルタ式の稽古を受けた人のような筋骨隆々、という体型ではなかったのですね。

関 ほっしゃりしていますね（笑）。

小山 この頃、食べものは増えてきたのでしょうか。

関 食べ物は相変わらずなかったですよ。だから、見かねた小牧先生や、小山さんの叔母様の太刀川さんがずいぶんと世話をしてくれたんですよ。

小山 王子役がいなくなったら、きっと大変ですもの（笑）。

稻田 では、当時は、ダイエットなどする必要は無かったのですか？

関 「ダイエット」なんて言葉は知りませんし、そもそも食べ物がありませんからね。いまの人はみんな痩せていますが。

2. 振付家に転向

山野 関さんは、小牧バレエ団在籍中に、振付を始められます。これは2作目の、『白と黒のエチュード』の写真ですね。1本目は『海底』です。

関 黒はアメリカから帰ってきた小川亜矢子さんが、白は須永さんが踊りました。

小牧先生に「振付でもやれ」と言われたのがきっかけです。『海底』の台本を書いたのは、小牧先生の友人だった方です。

山野 若手3人に振付をさせて、一晩、公演をさせたんですよね。『海底』は、白魚と魔魚、水死体が出てくるすごいバレエ作品で、関さんも黒子として出演されています。

稻田 1956年7月15日の『小牧バレエ団新作公演』のことですね。関先生が『海底』を、雑賀淑子さんが『白い帽子』を振付けました。

関 小牧バレエ団時代には、2作くらいしか作りませんでした。僕は「踊る」側専門。どのようにして、

自分を振付をする側に変えていくか、考えましたね。でも、膝が痛くて、これ以上踊れないと思って、踊ることは早々に辞めてしまったんですね。膝はいまでも痛いです。当時はマッサージなども、いまのようなものはないんですよね。専らお灸ですよね。当時は床も悪く、公演数も多いかったです。だから、脚に負担がかかりました。新橋演舞場で『白鳥の湖』全幕を上演したときなんて、昼夜1日2回の公演が1週間続きました。王子は僕ひとりのシングルキャストです。それに、パートナーが5人もいるんですよ。白鳥役は太刀川さんをはじめ、亡くなった大田昭子さん、 笹本公江さんら、黒鳥は広瀬佐紀子さんらです。そういうことを平気でやっていました。いまなら考えられないことです。「けがをした」とか「体が痛い」とか言っていられませんね。それでも、小牧先生に「踊りなさい！」と言われますから。

小山 関先生は、1929年のお生まれですよね。30代半ばで踊りを辞めてしまったということですね。早かったです。王子を踊れる貴重な人材でしたのに、引きとめられたりしませんでした？

関 いいえ（笑）。スパッと辞めました。膝が痛くて全然踊れませんでしたから。膝をカバーするために、2時間前に楽屋に準備で入らないといけなかつたんですよ。15年間はダンサーをやっていましたけれども、後半はちょっとしか踊りませんでした。

山野 1964年のサンケイホールで『白鳥の湖』をオデット役の春山信子、オディール役の岡本佳津子と踊っています。それがたぶん最後だと思うのです。

稻田 1965年、振付の研究のために渡米されます。渡米のきっかけを教えていただけますか？

関 アントニー・チューダーさんに憧れちゃったん

ですね。

稻田 チューダーが小牧バレエ団で『リラの園』を上演されたのが、1954年ですね。

関 小牧先生と太刀川さんはご結婚されていましたが、離婚後に太刀川さんがスターダンサーズ・バレエ団を立ち上げたんです。1964年のことです。僕も小牧バレエ団から、移籍しました。スターダンサーズ・バレエで芸術監督をしていたときに、チューダーさんを招聘して作品を上演したんです。太刀川さんも、チューダーさんの作品やお人柄が好きでした。

アメリカでは、ニューヨークに3か月間滞在しました。もう、ダンサーを辞めていました。ちょうどそのころ、小川さん、尺田さん、佐々保樹さん、新井咲子さん、星野安子さんの5人がアメリカにいたのです。4人は私費留学でしたが、尺田さんだけはフルブライト小学生としての渡米でした。小川さんは、メトロポリタン・オペラ・ハウスでも活躍していました。

山野 太刀川さんは、当初はバレエ団を作ろうという気ではなく、公演をプロデュースなさったのですよね。そこへ、小牧の連中が大勢参加しました。

関 華やかでしたね、このころは。

留学した時、もう現役のダンサーではありませんでしたが、もういいや！とニューヨークで、ミス・クラスカのレッスンを受けたら、非常に褒められました。僕は、皆の前で見本をやらされたんです。小川さんや尺田さんは喜んでいましたね。ところが、張り切って無理をしちゃったんですね。レッスンを受けたその日、熱を出してしまいました。大変でした。脚にも無理が来ましたよ。でも、踊っていて無理のないクラスだったと思います。振付家になってからは、東宝とも契約しました。ここでの仕事は、

勉強になりましたよ。祇園の「都踊り」のような「3大踊り」というのがあり、それも振付けました。春、夏、秋の踊りです。バレエ風にね。

山野 日劇ダンシングチームに振り付けられたのですよね。バレエチームがあつて。

関 『マツケンサンバ』などを振付けて活躍している真島茂樹も、ダンサーでした。一生懸命にバレエを稽古していましたよ。

山野 日劇で、関さんが『ドン・キホーテ』に同時に10組ほどダンサーを登場させているのを観たことがあります。パ・ド・ドゥがありますね。普通は2人1組で踊りますが、このときは、同時に数組が踊りました。舞台がものすごく大きくて、1組では間がもたなかつですから。このように、映画の合間にショーを上演してたんですよね。バレエをヨーロピアン・スタイルにアレンジするのですが、関さんは上手ですね。

関 商業劇場では、勉強させてもらいました。お客様が入らないといけないでしょう。喜ばせなくてはいけないから。具体的には、「楽しく」見せる、ということです。井上博文さんがよく言っていました。「美しくなければいけない」と。芸術的な演出はできないのですが、美しく、楽しく、がモットーということですね。

山野 商業舞台はお金が使えますから、衣裳や装置を豪華に作れるんですよね。

関 経済的なことは何の心配もなく、平気で「こういうのを」と作ってしまったんですよね。いまでも、そういうお金の使い方がくせになって残っていますから、皆さんにご心配をおかけしています(笑)。

小山 東宝との契約は、足かけ何年ぐらいあったのですか？

関 ダンサーには、契約制度がなかった。皆さん、生徒を教えて、その指導料で生活していた。僕はそれが嫌で、絶対に契約制度で働きたかった。それが、すごく自由な契約で、「関さんはバレエの人だから、バレエは一生懸命やってください。でも、ショーもやってください」というものでした。東宝の小林富佐雄社長には、とてもお世話になっています。ご理解のある方で、おかげで、東宝と同時にスターダンサーズ・バレエ団でも芸術監督として働くことができましたから。それから、宝塚歌劇団でも働きました。それから、大阪の梅田にあったコマ劇場、新宿のほうのコマ劇場でも働きました。

契約制でしたから、きちんとギャラもいただいておりましたよ。でも、アメリカから帰国後に、自動車事故に遭ったんです。スターダンサーズ・バレエ団の公演の楽日、みんなをタクシーで送った時だったんです。それからは、がんばりました。お金は無駄にしてはいけないと。

稻田 アメリカに留学されたときの資金を、商業舞台で貯めていらしたのですか？

関 いいえ。無かったのに行きました。1ドル330円のときです。

山野 500ドルほどの持ち出し制限があったころですよね。

3. 振付作品／井上博文のこと

稻田 では、関先生の振付作品を映像で拝見しながら、解説をしていただきます。順に、《クラシカル・シンフォニー》《タンゴ・ファンタジー》、それから《コッペリア》と3本をそれぞれ抜粋でお見せ

しょうかと思います。《コッペリア》は、他の版では見ない振付も入っています。

最初は《コッペリア》第1幕。2010年7月17日の公演映像です。

関 フランツ役は、パリ・オペラ座バレエ団のエマニュエル・ティボー、スワニルダ役は宮寄万央里です。

山野 舞台美術はピーター・ファーマーですね。

稻田 先生が、最初に振付けられた《コッペリア》と同じ振付ですか？

関 そうですね。クラシック作品は、だいたい同じです。

稻田 《コッペリア》を最初に振付けられたのは、1990年代のことですね。

関 シリル・アタナソフさんが、この作品を好きだったんですよね。僕の版の初演のフランツ役は、森田健太郎さんと大倉現生さんのダブルキャストでした。スワニルダ役は、井神さゆりと藤井直子です。

ここは麦の穂のシーンですね。麦の穂をゆすって、麦が喋ったことが真実だという言い伝えがあります。スワニルダが、恋人フランツの真意を麦の穂に聞いている。でも、喋らない。

小山 古典作品を振付ける際、小牧バレエ団の影響はありましたか？

関 《コッペリア》には、小牧先生の影響がありますね。小牧先生の版は、よかったです。特にコッペリウスがね。シリルさんが演じるのを見た時に、小牧先生にあまりにそっくりで、びっくりしましたもの。

山野 日本には、小牧正英系と牧阿佐美系の、2つの流れの『コッペリア』がありました。牧阿佐美バレエ団の『コッペリア』は、ダニロワが指導したことで有名です。

関 小牧先生のコッペリアのおおもとは、上海バレエ・リュスでしょう。私も谷桃子さんと踊りました。

山野 小牧版は、コッペリウスがより重々しいんですね。

稻田 関先生は、古典作品の振付にオリジナリティを出されたいとき、音楽から振付を思い浮かべられるのですか？

関 そうですね。やはり、音楽がよくないとダメですね。僕は音楽を一番大切にしています。次に衣裳。それに、ダンサーも重要ですね。

山野 先日の、世田谷クラシックバレエ連盟で上演された『白鳥の湖』も、だいぶ手を加えられましたね。

稻田 関先生の作品を踊っていたダンサーにも伺いましょう。関先生の振付は、踊りやすかったですか？

聴衆1 はい。音楽にぴったり合っていて踊りやすいです。でも、音符ひとつずつ、すべてに振りがついているんです。関先生独自のスタイルがありますね。慣れない人には難しいと思います。

小山 ハードなんですね。映像で見ても、パが詰まっている感じですね。

山野 『クラシカル・シンフォニー』を見ていただければ、すぐにわかります。独特の節回しがある

んですよ。

関 「関」^{せき} 節っていうそうですよ（笑）。

小山 振付られた作品の数は、とても多いですよね。なかでも、思い入れの強い作品はありますか？



36.自身の創作作品を踊る。

関 いくつ作ったのは、自分でも全くわからないです。公演の記念に作ったTシャツを見て、「こんな作品があったな」って思うのですから（笑）。

スターダンサーズ・バレエ団時代に振付けた、『夕凪』が好きでした。札幌でも上演しました。熊川哲也さんも出たんですよ。

『クラシカル・シンフォニー』は、井上バレエ団のために振付けました。創立者の井上博文さんが、このプロコフィエフ作曲『古典交響曲』が好きだったんです。でも、この作品は、全体を通して振りが変わっていますよ。出演するダンサーによって振りを変えますね。

稻田 振付前は、音楽をかなり聴きこまれるですか？

関 音楽を聴かないとダメですね。スコアを見ることは、あまりしません。

山野 初演は1980年7月、東京文化会館です。ゆうきみほが踊っています。その前に、バレエ団附属学園の発表会でも上演したのですね。

小山 ジェーン・ガードソンさんが中心で踊っていましたとのこと、懐かしいです。

稻田 関先生は、振付のための勉強というのは、ありますと思われますか？

関 アメリカに留学しているときは、毎日バレエばかり見ていました。ちょうど、マーゴ・フォンテンの時代です。ロイヤル・バレエもニューヨークに来ていました。それから、アメリカン・バレエ・シスターで、ニューヨーク・シティ・バレエがある。

例え、アントニー・チューダーさんは、ステップ1つひとつにドラマがあるのです。素晴らしいです。そういった、いいものを見ることですね。

稻田 戦後の日本バレエ界の皆さんには、バレエ学校で振付法を習うこともないです。やはり、ご自分の経験の中から、作品が生まれてくるんですよね。

関 大変です。でもダンサーが踊るものですから、やはり、振付をするときにダンサーは大切です。申し訳ないんですけど、いまのダンサーの方が昔のダンサーよりも、技術があります。それに、プロフェッショナルです。難しい動きを振付けられますね。

小山 では、いまのダンサーに振付けるほうが楽ですか？

関 時代は変わりますから、そのときによりますけれど、僕はいまのダンサーの方が好きです。

山野 関さんは、地方のバレエ教室でも振付をされています。その団体のダンサーのレベルに合わせて、

無理をさせずにちゃんと踊れる作品を振り付けるところが、すごいですね。

稻田 やはり関先生の作品の『タンゴ・ファンタジー』を観てみましょう。これで「関」節というのをおわかりいただけますでしょうか。

小山 動きはハードですね。

関 生徒さんが、単語の音楽が好きだったんですね。ピアソラが流行りましたよね。踊りにするのが難しかったです。ダンサーのほうが意外に楽しんでいました。

稻田 創作の過程で、ダンサーに対して最も注意されるのはどういうところですか？

関 例え、タンゴ等を使ったときには、リズムです。クラシック音楽では、割とメロディーを大切にしますが。

稻田 ダンサー側も、音楽を聴きこむことが大切だと思われますか？

関 意外とダンサーは音楽の調子に乗ってくれますよ。ダンサーだって、よく踊りたいですから。

稻田 山野先生は、「関」節をどのようにご覧なっていますか？

山野 関さんの作品は昔から観ていますけれど、古典作品の改訂も、創作も、見た印象は一緒ですね。まったく違うものという感じは受けません。

稻田 日本では、振付家が育たないと言われますが、関先生のような方がいらっしゃるのですね。

関 一時期は、創作をしなければだめだと言われました。いまは、ダンサーが主流になっていますが。

小山 いま、創作をしても、発表する場が少ないですね。

稻田 60年代は日本的なテーマをバレエ作品にする風潮がありました。関先生も、そのような作品を作られましたか？

関 オリジナルなものを作らなくてはいけない、そういう時代がありました。新しいことをやると、何だかんだと批判されるのですが。僕も、日本的な作品は作りました。バレエは日本人に合わないから、と言われた時代があった。その中で作った『絹』はわりとよかったです。何度も再演しました。『帶』という作品は、「贅沢だ」って言われましたよ。

稻田 西洋の踊りであるバレエの動きを使って、日本的なテーマを作品にする際には、どのような工夫をされたのですか？ パのニュアンスを少し変えてみるとか。

関 もちろん、日本の伝統的な踊りの動きを取り入れてみたりもしました。そういうことを、商業芸能でも嫌でもやらされましたから、できなくとも泣きながらやったのを覚えています。

稻田 山野先生は、日本的な創作バレエが盛んだった時代を、どのようにご覧になっていたのですか？

山野 例えば、能をテーマにして、横井茂さんがたくさん創作をしました。いい作品はたくさんあるのですが、みんな忘れられてしまった。本当は残していかなければいけないものも、いっぱいあると思います。

小山 日本では、再演を重ねられるのは、ごくごく限られた作品だけですね。

関 僕の『タンゴ・ファンタジー』も、井上バレエ団だからできたのです。

小山 日本にも、新しい振付家が出てきもらいたいですね。

関 出るんじゃないでしょうか。創作がさかんになる時代が、また来るのではないかと思います。でも、毎日、朝から夜まで考えていなければいけないですから。

山野 この時代は、他にも振付家がいましたね。例えば高橋豹さんです。あのころは、みんなそれぞれに特色がありました。

関 高橋さんは、個性豊かでしたね。

山野 関さんはクラシックと創作作品との違いを、あまり際立たせないほうです。クラシック・バレエのパをうまく使って、オリジナル作品を作るという方向性です。横井茂さんなどは、ドラマチックに重厚に作る。

日本のバレエ団は、自分のバレエ団以外で作られた作品を買おうとしませんから、作家は作ったこつきりになってしまい、損をする。いちど上演してそれでおしまい、ということになるから、再生産できないんですよね。

小山 日本の作家の作品を、海外のバレエ団に売ることができるようにになって、ようやく海外と対等と言えるのではと思います。ダンサーが海外のバレエ団で活躍するだけではなくて。

山野 海外に関さんの振付を持って行っても、通用

すると思うんです。

関 シドニーでは、樋笠バレエ団が僕のオリジナル作品を上演しましたよ。イタリアにも行きましたね。

稻田 井上バレエ団の創立者、井上博文先生のことをお聞きしたいと思います。関先生が井上先生のために振付を始められたのは、いつごろからですか？

山野 1968年の井上バレエ団第1回公演からです
よね。

関 はい。おこがましくも『捨てられた人魚』という作品を作りました。

小山 遠藤善久さんが主演ですか？

山野 ええ。「エンちゃん」が谷桃子さんの相手役です。

稻田 当時は、どんどん新作を上演しようという状況だったのですか。

関 はい。新作をやらなくちゃいけない、そういう時代がありました。

山野 井上さんは、谷桃子さんら国内の素敵なダンサーをゲストとして、きれいな舞台を踊らせようとした。関さんには、きれいな作品を作ってもらいたかったんですよね。

関 男性ダンサーは、ほとんど外国の方を呼びました。

小山 デヴィッド・ブレア¹⁰⁴とか、小林紀子さん

も出ているのではないでしょうか。

山野 日本の優秀なバレリーナはみんな引っ張ってきて、それに外人の相手役をあてがうわけです。そして、振付は関さん。そういう段取りになっていました。

小山 本学の講座でもドナルド・マクレアリーさんをお招きしたのですが、彼も客演しましたね。

関 ロイヤル・バレエ団の主要なダンサーには、ほとんど来てもらいました。

稻田 <井上博文によるバレエ小劇場>は8回まで続きました。日本の観客はどちらかというと『白鳥の湖』なら入るというお話が出ましたが、井上さんの試みは興行的には難しかったのではないか？

山野 井上さんは古典作品じゃないもので何とかお客様を入れたかったのです。だからきれいなダンサーを呼んで、きれいな舞台を作るということが目標だったようです。興行的にも、まあまあ成功していました。だからシリーズが続いたんです。

関 井上さんの考え方は、独特でしたよ。それが楽しかったのですけれども。

稻田 <井上博文によるバレエ小劇場>とありますが、実際には、東京文化会館など大きい劇場で公演されたんですね。

関 井上さんは、本当に楽しい人でした。ことばには表せません（笑）。でも、我々も変なのですよね、きっと。好き合っていたけれど。自由にさせてくれないのでよ。「先生、やっちゃんだめ」と。

¹⁰⁴ ブレア、デヴィッド（1932-1976）イギリスのダンサー、教師。

山野 井上さんは、自分の美意識が明確で、それに合わないものは絶対に認めなかつたんですよね。

稻田 井上さんは、小牧バレエ団時代の後輩にあたるのですよね？

関 僕の衣裳係だったんです。きちんとやってくれましたよ。彼は僕のファンでした（笑）。

4. 質疑応答

聴衆2 井上博文さんが亡くなられた後、井上バレエ団の芸術監督になられた経緯をお聞かせ願えますか。それから、「いまのダンサーのほうが好き」とおっしゃいましたが、どういう点で、昔のダンサーより惹かれるのかということも伺いたいです。それから、井上博文さんの美学が、現在の井上バレエ団にどのように引き継がれているのか、またどう受け継ごうとしているのか、お聞かせ願いたいです。

関 バレエは総合芸術です。僕ひとりではやっていけません。スタッフがしっかりとしていないと。それに、もちろんダンサーも立派に育ってもらわなくては、舞台はできません。公演監督の岡本佳津子さんはじめ、バレエ団のみんな一緒に活動しています。いまのバレエ団は、井上さんのカラーとは違う系統になっていると思います。いろいろな創作作品を上演していかなければなりませんし、それも財源なくしてはできません。そういう点に、我々は苦労しています。

「いまのダンサーの方が好き」という理由ですが、いまの人は要求通りに踊ってくれますから。昔の人はいわゆる「お嬢様」。なかなかこちらの言うことを聞いてくれなかつた。いまのダンサーには脅し文句も言えます（笑）。いまのダンサーの方が、絶対に素晴らしいです。

小山 いまの日本は、バレエをやっていく環境が整っているとお考えですか？

関 バレエを習うこと自体はいいと思うんです。皆がバレエ・ダンサーになる必要もないし。経済的な面でも、どんどん習わせて欲しいです。ただ、日本は、プロフェッショナルの世界が大変ですね。よい環境にしたいですけれど。でも、いまのダンサーはがんばっていますよね。あちこちで教えたりして。すごいですよ。僕は、人に教えるのは絶対にやりたくなかった。いまは「人数が多いのは嫌」などと、少し我が儘を言って少ない人数に教えています。生徒が15名もいたら頭が痛くなつてだめ。5、6名が一番良いです。

稻田 日本で、振付一本で生活できた人というのは、あまりいないのではないでしょうか。

関 それができたらいいんですね。でも、僕はどうやって生活ができていたのか、自分でも不思議です（笑）。誰かのお母さんにご馳走になつたりして。井上くんも、よく食事に誘ってくれたんです。当時、僕は毎晩ビールを大瓶6本飲んでいたのです。いまになってこんな太鼓腹になつてしまつたが、井上君は「僕はいらない。先生はビール6本でしょ」と。井上君も豪快な人でした。ビフテキを2つも食べて、それから亡くなりました。スイカは大玉を半分食べてしまうんです。豪快だったから、若死してしまつたのだと思います。

山野 私からも質問をさせてください。関さんは、森下洋子と清水哲太郎の結びの神だと伺っております。

関 1969年8月の牧阿佐美バレエ団定期公演に、『青のコンチェルト』という作品を振付けたんです。それに主演する、素晴らしいダンサーの洋子ち

やんにふさわしいパートナー、ということで清水哲太郎を呼んだのが、きっかけなんですよ。作品のタイトルは、若々しいイメージでつけたのですが、ふたりが結婚されてびっくりしました。ふたりとも、素晴らしい踊りでしたよ。洋子さんもいろいろあつた時期でしたね。

山野 その作品を、関さんが振付したというのが、またいいですね。牧阿佐美バレエ団とはあまり仕事をなさらないでしょう。だからいろいろな運が重なったのだと思います。

それから、熊川哲也さんが幼い頃、彼の面倒を見たそうですね。

関 かわいらしかったですよ。その頃からきれいに回って跳んでいました。幼いダンサーがよく踊るものですから、お客様はすごい拍手でした。天才で、わがままでしたね（笑）。

小山 かつては、いまの時代にはない苦労もあれば、よかつたこと也有ったのではないでしょうか。その経験から、いまの若いダンサーたち、これからダンサーとなる人たちに、言いたいことは何ですか？

関 僕がすごく心配なのは、公演回数が少ないことです。公演回数がもっと多かったら、もっとうまくなるし、舞台の質がよくなる思う。ダンサーは、舞台に上がらないと、絶対にうまくなれない。いまは昔と比べると、作品やテクニックがハードになっています。だからダンサーとしての寿命が短いのではないかと思います。僕が現役のダンサーだった頃、小牧バレエ団が東宝と契約しているときなどは、1ヶ月間も公演があったんですよ。《ペトルーシュカ》《コッペリア》《シェエラザード》すべて1ヶ月公演でした。

小山 では、劇場へ毎日通うという生活をするわけ

ですね。

関 ええ。どうしても、中日はたるむのです。後半のときはがんばるし、前半はまだいい。不思議ですね。だから、公演回数が少ないほうがいいのかなとは思うこともあるのですが、それでもダンサーは絶対に舞台に上がらなければダメですよ。

小山 では、そういう経験を若いダンサーにもさせてあげたいとお考えなんですね。

関 はい。それから、体を壊さないようにということです。いまは、高度なテクニックが求められています。ケガをしやすい。バレエは本当に大変。好きでなければできません。

稻田 本日は、ありがとうございました。

《第7回》講師 アベ・チエ Chie Abe (チャイコフスキ記念東京バレエ団 元プリマ・バレリーナ)



昭和13年生まれ。パリ国立音楽院バレエ科で学び、ジャンヌ・シュワルツに師事。1956年同学院を首席で卒業。ポール・グウペ・バレエ団にソリストとして入団、欧州各国の公演に出演する。ソルボンヌ大学でフランス文学を専攻し1961年卒業。翌年帰国しチャイコフスキ記念東京バレエ学校（現チャイコフスキ記念東京バレエ団）にプリマ・バレリーナとして入団。国内外の公演で主役を務める。1963年「まりも」に主演し音楽新聞新人賞受賞。同バレエ団退団後スターダンサーズ・バレエ団ミストレスを始め、後進の指導に力を注いでいる。

1. パリ国立音楽院でバレエを学ぶ

稻田 アベ・チエ先生は、豊かな海外経験をお持ちです。お父様が外交官をされ、のちに貿易のお仕事をされていたのですよね。お生まれになったのは世田谷とのことですが、その後はどちらの国にいらしたのですか？

アベ 渡航しましたのは、生後1年からですので、どこへ行ったかは全く覚えていません。

稻田 中国で終戦を迎えたことを、覚えておいでとか。

アベ それはもう……忘れられません。中国でのことです。家の裏に大きな広場があったんですね。あるとき、そこから悲鳴が聞こえてきました。日本軍が、中国の方を殺していたんです。誰かのお母さんが「子どもだけは助けてくれ」とかいう声が聞こえてきました。広場と我が家の中には川があったのですが、それを隔てて悲鳴が聞こえてきたことが、強く印象に残っています。よく耳をふさいでいたのを思い出します。今でも、少しトラウマです。敗戦を迎えた時は「これは大変なことになった」と子どもながらに思いましたね。

父は、戦争が始まった時点で、この戦争には負けるとわかっていたようです。戦時中、父は中国の方を助けたりしていたんですね。終戦時、その方たち

に助けられました。ほかの方々は、大変な思いで引き揚げていらしたのですが、私どもは船も用意してもらって、とても幸せな環境の中、日本に着いたんですね。ところが、佐世保で私たちは日本人に丸裸にされてしまったんです。それだけ日本が苦しい状況だったのですが、中国の方が持たせてくれた衣類も何もかも、はぎ取られてしまいました。

稻田 ようやく東京に戻られ、2年間程、銀座の泰明小学校に通われました。先生のお母さまは、石井漠の姪にあたられるとか。先生が、石井漠さんの教室でお稽古を受けることはなかったんですか？

アベ ええ。石井先生のスタジオにも、あまり行ったことはないんです。踊り自体に全く興味がなかつたんです。こんなことを言うのは失礼ですけれども。何しろ、体を動かすことがとても苦手だったんです。幼少期は、本を読んでいることが大好きでした。

山野 踊りを習ったのは、ご両親の意思なのですね。

アベ はい。私はぜんそく持ちで、体が弱かったんです。朝、目が覚めますと、いつも真っ白な壁しか見えないぐらい、海外でも入退院を繰り返していました。

山野 アベさんが3歳の時、上海でスクロプスキーという人からバレエを習ったという記録がありま

すね。だから、この頃が踊り初めではないかと思います。最初は、やはりバレエだったんですね。

アベ 記憶にないですね。とにかく、体を動かすことがとても苦手でしたから、嫌なことは、恐らく全く記憶に残っていないと思うんです。何を与えられても嫌がっていました。道路のど真ん中で大の字になつて「稽古に行くのが嫌だ」と騒いだことは覚えているんですよ。確か、じいやかばあやがそばにいました。私を稽古場へ連れていかないと、私の親に怒られるからでしょう、「お願ひだから」と引っ張られたことは覚えてますね。そのころは車も走ってなかつたから、自由に道路を使えたんですね(笑)。

稻田 柔軟体操とバレエのトウシューズの履き方を、お母様から学んだとのことですが。

アベ それもあり記憶にないんです。バレエのことで最初に記憶にあるのは、12歳でパリに行つたときのこと。渡仏にあたり、体を強くするために何かしようということになった。両親がクラシック音楽が大好きだったので、バレエに決ましたんです。やるのなら本格的に、そして最初が大事ということです、コンセルヴァトワール入学を目指して、練習を始めたんです。そのときに、初めてトウシューズの履き方を覚えたことが、印象に残っていますね。

山野 その時、帝劇で発表会をやつたんですよね。石井漠さんの教室では、バレエのレッスンがあり、トウシューズも履かれていた。だから、お母さまは恐らくトウシューズの履き方を知っていたんだと思うんです。

アベ そうですね。母がトウシューズを履いている姿は、見たことはないんですけど。

稻田 渡仏され、コンセルヴァトワール受験の前に、

フランスの先生に習われたんですね。

アベ はい。それはもう、とことん厳しくされました。入学試験は、確か9月ごろ。6ヶ月間はみっちり練習したと思います。あくまでも、私の願いではなかった。父の意思に従つて先生についたのです。父は、中途半端にやるくらいなら、やらない方がいいという方針でした。

個人教授だったのは、私の技術レベルがあまりにも低かったので、プライベートでないと教えられないということもあったと思います。クラスは、必ずある一定の技術を身につけた人たちのためのもの。その中にいるには、当時の私はちょっとレベルが低かったです。

山野 コンセルヴァトワールでシュワルツ先生に師事する前に、手ほどきをしてくれた先生がいらしたのですね。

アベ コンセルヴァトワールの生徒たちは、とにかく大柄な方ばかりでした。皆さん立つと、小さい私は埋もれてしまって、どこにいるかわからないほどです。間を空けませんと、先生方に見つけてもらえないんですよ。私はまだ小、中学ぐらいでしたが他の生徒さんは16、7歳でした。私は、普通の学校へも行かなければならなかつた。ほかの生徒さんは9年間の義務教育が終わって、プロを目指してバレエだけやっている方ばかりでした。

小山 先生は、プロが目標ではなく、体を鍛えることが目的だったんですよね。

アベ はい。私は、与えられたレールをひたすら歩んできただけです。受験の時も、緊張感はなかつたですね。皆、美しいんですよ。顔が小さくて、手が長くて、脚は高く上がります。私が一生懸命上げても、そこまで行かない。「私はどうしてここにいる

んだろう」と思うほどでしたね。でも、それぐらい素晴らしい光景でした。かといって、それに劣等感を抱くわけでもなかったですね。というのも、絶対に入らなければいけないという思いがないから。それまで、入試だけを目的にレッスンをしてきましたから、その結果を見せるという思いしかなかったんです。私はやはり東洋人で、ましてや背が小さくて、顔はペっちゃんこ、腕は長いと褒められましたが、西洋人に混じると限度を感じました。私がコンセルヴァトワールに合格した理由を、先生に尋ねたことがあるんです。先生曰く、日本人にしては胴が短く、手足が長いので、一応バレエに向いていること。それから、私の踊りには「媚び」なかったということなんです。競争がものすごく激しかったですから、他の受験生は、バレエのテクニックと同時に、先生にアピールすることを教わっていたんですね。私は精いっぱいのことしかできませんので、そこまで頭が回りませんでした。でも、それが逆に「静」の表現につながったんです。そういう、素直さが買われたんですね。それに、東洋人が西洋のバレエでどこまでやっていけるかという興味もあったみたいですね。

小山 コンセルヴァトワールの人にとって、初めての東洋人ダンサーだったのでしょうか。

アベ そうみたいです。本当にびっくりされましたから。

稻田 コンセルヴァトワールに通ってバレエを習い、しかもピアノもやっていらしたこと。音楽をたくさん学ばれたんですね。

アベ 父も音楽が趣味で、チェロを弾いていたんです。母もピアノをやっていました。バレエは音楽なくしては成り立たないということで、ピアノは絶対にやるということになりました。とにかく音楽に関

しては勉強をしなければいけないということで、半強制的にやらされていました。

稻田 では、ピアノはバレエのために習っていらしたんですね。

小山 この写真(写真37)、とても美しいんですよ。13歳のアベ先生です。本当に手足が長いです。



37.13,4歳頃のアベ

稻田 股関節も開いていて、軸足のかかとがきちんと前を向いています。今でも、こんな方はいらっしゃいませんね。

アベ バレエを始めて2、3年目の写真です。私は注意をされると、すぐに直せたらしくて、それも認められたみたいですね。

この写真だと、軸脚の膝がちょっと曲がっているみたいですが……。最初に習った先生が、ターン・アウトに非常に厳しかったんです。それがバレエの基本だから、と。コンセルヴァトワールに入ってからも、先生には厳しくされましたよ。

コンセルヴァトワールは、身だしなみにも厳しかったです。私は、なかなかスタジオに入れてもらえ

なかったんですよ。スタジオに入る前に、助手の方が私たちの全身をチェックされるんです。まず、頭のリボンで引っかかったんですよ。リボンの両サイドがきちんと同じ長さでなくてはだめ。それと、おけいこ着にちょっとでも染みがあつたりしてもバツでした。それから今度は「後ろを向きなさい」と言われるんです。当時のタイツは、ストッキングのように、後ろに線が入っていたのですが、それが少しでも曲がっていますと、やはりだめだったんです。だから、私は約1ヶ月間スタジオに入れてもらえないかったんですよ。普通の学校と並行して、コンセルヴァトワールに通っていましたしょ。リボンだって移動の地下鉄で、自分で結ぶんです。ほかの生徒さんは、自分の娘をプリマにするために家族が応援してくれているんですね。例えば、進級試験とかコンクールの時に親がコネを使うこともあります。更衣室までなら親も来られますので、更衣室で親が子どもの全身をチェックするんですよ。かばんを背負って来るのは、私だけ。見てくれる人がいませんから、全身チェックをパスしてスタジオに入ることが、まず大変でした。1人でも生徒が少なければ、先生に見てもらえる回数が増えますから、みんな喜ぶんですよ。だからリボンが曲がっているのをわかっていても、見て見ぬ振りをするんですよ。

やはり、クラシック・バレエは美しく見せなければいけないものだから、レッスンでの身だしなみも大切なんですね。美しくなければいけないという意識を植えつけるために、厳しくしていたんだということが後でわかりましたね。当時はよくわからなかつたんですけども。私も、だんだんと要領を掴んできました。足元から支度を始めて、1番最初に見られるリボンを1番最後に支度しようとか。そうして、1ヶ月後には、スタジオに入れてもらいましたね。

でも、そこからも大変でした。1番怖いのは、先生に無視されること。全く見てもらえないということですから。だから、みんな少しでも怒られたい、

見てもらいたいということで、アピールするんですよ。注意をもらえるように、わざと先生の気を引くとかですね。

最初、クラスメイトは9人いましたが、進級試験の時は必ず誰ががいなくなるんですよ。修了までの6年間で5、6人しか残りませんでした。その6人で、パリ・オペラ座で行われる卒業コンクールを受けました。レッスンは、週ごとにバーレッサンとセンターレッサンのパが変わるんです。その中に6、7つ程の技術的な項目があって、1週間のうちにできなければ、次の週も同じパをずっとやらされます。新しい課題に移れないんです。1つでも2つでも、課題のパがクリアできなければ、その人だけ翌週も前週と同じアンシェヌマンをやらされるんです。進級できれば、新しい技術をどんどん覚えられます。皆さんには、コンセルヴァトワールのほかに個人レッスンを受けてましたから、どんどん進級していきます。一方、私は普通の学校にも行かなければならぬので、時間がないんですよ。限られた時間をやりくりするしかない。レッスンは、週に6日あります。その週の課題は、大体4日間でクリアするようにして、あと2日間は復習という形にしました。まぐれでできた場合もあるので、確認するために予備で2日を取っていたんです。それで、何とか遅れないで順調に進級試験に進んでいました。

首から毎日朝7時からのスケジュール表を下げて、それを見ながら1日の予定をこなしていました。お昼は地下鉄に乗りながらパンを食べて。予定の最後にはピアノのレッスンがありましたが、半分は寝てましたね。

山野 まだハイティーンのころなのに、それだけの苦労によく耐えましたね。

アベ 苦労ではなく、「レール」だと思っていたんです。敷かれたから、と。忙しくて、余計なことを考える時間もなかったですね。

小山 私は、個人的にもチエ先生のことはよく存じ上げており、とてもテクニックのある方だと思っておりますが、先生はコンセルヴァトワールにいらしたころ、苦労されたテクニックや、逆に得意だったもののはありますか？

アベ ひとつ、大きなターニングポイントがありました。帰国してから、かつての東京バレエ学校に入ったんですね。体を動かしてみようと、たまたまオーディションに行ったら受かってしまった。その時に、スラミフィ・メッセレル先生がアレクセイ・ワルラモフ先生とともにボリショイ劇場から派遣されていらっしゃいました。私がいた頃のヨーロッパでは、長くバランスを取ること、バランスを取りながら踊ることが大事だったんです。例えば、ピルエットもスピードをつけて回るのではなく、完ぺきなポーズで、パッセのつま先は絶対に膝の上にして、そして、まるでプロムナードをしているみたいにゆっくり回るんですよ。2回転なら2回転をきちんと回りきる。私は、それを身につけていました。それは、時代のシステムだったんです。だから、マルキ・ド・クエバス・バレエ団のプリマたちも、とにかくゆっくりと5、6回転していました。

それで、ロシアのボリショイ劇場のメッセレル先生に見ていただいたら、「動きが遅い」と何度も言われたんです。メッセレル先生のレッスンでは、テンポを変えてもらえないんです。だから、最初のプレパラシオンのテンポで最後まで踊ります。アンシェヌマンの中にピルエットが入ったら、テンポの中で回らなければならない。でも、私が踊ると、テンポからはみ出てしまうんです。それを獲得するのに、ちょっと苦労しましたね。

小山 アベ先生のバランスはすごいですね。

アベ それが流行していたんですよ。片足で何小節立っていられるか、と。私はその時代にバレエの訓

練を始めましたから、そういう教えを受けていたわけなんですよね。ある意味では、非音楽的だったということも言えるかもしれません。だって、オーケストラは、ダンサーがバランスを取る間、音を伸ばさなくてはならないですから。

稻田 本日は、先生が当時使っていらしたトウシューズをお持ちいただきました。現在のシューズよりも、プラットフォームの面積が小さいんです。この小さな面積の上で、5、6回転もしたり、長く立つていらっしゃったというのは、すごいですね。

小山 アベ先生のアンシェヌマンは、バランスが多いんですよ。

アベ バランスを取るためにには、片脚でしっかりと立つことが本当に大事で、それがちゃんと身についていないと、動けないんですよね。両脚の真ん中にバランスがあると何もできないんです。だから、非常に大事なことですよね。音楽を無視して、バランスを長く取ることは今では通用しませんから、私は音楽の中で取ることを指導していますね。昔はそれでやっていましたけれども。

山野 1950年代、谷桃子さんがパリへ行かれたとき、アベさんがお世話をしていたと聞いたことがあります。谷さんが、既にバレエ団を持っていました頃です。

アベ 谷先生は、『ジゼル』を日本に持つて帰りたいということで、パリにいらしていたんですね。私がコンセルヴァトワールを卒業した後だったと思うのですが、日本大使館から頼まれたんです。とにかくパリ・オペラ座の優秀な先生をつけてほしいということでした。そこで、1ヶ月半か2ヶ月ぐらい、谷先生のお供をさせていただいて、通訳兼振り移しのお手伝いをしたんです。大使館の方から、谷先生

は、日本で有名なバレリーナと聞いていたんですけども、私自身はずっと海外におりましたから谷先生のことを存じませんし、踊りを見たこともありませんでした。でも、私よりも背が小さくて、驚きました。コンセルヴァトワールでは、自分より大きな生徒に囲まれていましたから。キャミンボスという、パリ・オペラ座バレエ団の先生も、谷先生を見て、こんな小柄な方がバレエを踊るのかと、びっくりなさっていました。私ですら「小さいのね」と驚かれたのですが、谷先生は私よりも小柄ですから。でも、キャミンボス先生も、谷先生の熱意を褒めていらっしゃいました。谷先生は、1年ちょっとの間、パリにいらしたでしょうか。体調を崩され、留学を中断されました。目的は果たされていたようですね。

山野 谷桃子バレエ団の『ジゼル』の背後に、アベさんの働きがあったことが初めてわかりました。

アベ 私は、ただ通訳と振り写しをやっただけです。私は振りを覚えるのは速かったので、ホテルに帰つてから、「この時はこうですよ」など、お芝居のところも教えてましたね。

山野 日本で『ジゼル』を初演したのは松尾明美ですが、あれはシリル・ボーモントの“Ballet Called Giselle”を参考に作ったんですよ。パが全て書いてあるんです。それをピアノスコアと照らし合わせて上演した。だから、との版がどうなっているのかわからないままだったんですね。その後に、谷桃子さんが『ジゼル』を上演したんです。

アベ 帰国していた時、谷先生がご招待してくださって、初日を見ることができました。谷さんは、それはもう素晴らしいかったです。私も陰ながらホッとしたしました。

山野 アベさんは、谷桃子バレエ団を群舞に、日比

谷公会堂で黒鳥を踊ったこともありましたね。

アベ どなたかが企画しまして、谷先生とのご縁もありましたのでね。

2. 東京バレエ団へ

山野 そうしてフランスに戻ったとき、バレエを辞めようと思ったそうですね。大変な苦労をしながらバレエを身につけたのに、なぜ途中で辞めてソルボンヌ大学に入学したのですか？ 文学部で比較文学を専攻されますね。

アベ フランスでバレエ団に入っていたこともあるのですが、東洋人である私はどんなに努力してもだめのかなと思ったんです。クラシック・バレエ作品というものは、やはり西洋のものです。いくら私がジャンプや回転など技術的に頑張っても、結局外国の皆さんと同じにはなれないんですね。やはりむなしいです。せっかく海外にいる機会が多いから、語学を生かした方がよほどよいと思ったんです。バレエ人生は短いですから、長くできるものということです。でも、大学でも苦労しました。文学は、歴史から始まります。そうするとラテン語もやらなければいけない。ラテン語を学ぶのはフランス人にとっても難しいことです。それから、ギリシャ語もやらなければいけないんです。私は宗教哲学にとても興味を持っていましたので、旧約聖書を分析した講義にショットландを出していたんです。

山野 そちらの分野に進んでいたら、今とは違う「アベ・チエ」が生まれていたわけですね。再びバレエに戻ってきたのは、東京バレエ学校に行きたかったからですか？

アベ メッセレル先生に言われたんですよ。「語学は歳を取っても生かすことができます。今、踊れる

うちに踊りましょう。2年間、私の下で勉強して、主役をやって、それでも嫌だったら辞めていい。私もいざれボリショイ劇場に帰りますから、その時にあなたも先のことを決めればいい」。

さかのぼって、学生時代は、福祉の活動などいろいろなことをしてとっても忙しかったんです。4年間はバレエからは離れていました。バレエに戻りたいという気持ちは一切なかった。東京バレエ団に入った年の6月に帰国しましたが、入社予定だったエール・フランス日本支社の勤務開始が9月。3か月間、暇で退屈で何をしていいかわからなかつたんです。そんな時、新聞に東京バレエ学校、ボリショイ劇場付属バレエ学校開設と掲載されたのを見た知人に、誘われたんですね。確か、メッセレル先生のお名前も載っていました。私は、4年間バレエを全くやつていなかつたので、どのぐらい力が落ちているか見てみましょうと、いたずら半分に受けたんです。

そういうば、フランスでは、レッスンでも常にトウシューズで踊っていたんですよ。バレエシューズがありませんでした。オーディションへ行つたら、みんなバレエシューズを履いているんですよね。

「これはどういうわけなんだろう」と思いましたね。私は、古いトウシューズを持っていて、アンシェヌマンはすべてトウシューズで踊りました。

日本は、フランスと違ってバーレッスンも全てドゥミ・ポアント、すなわちバレエシューズで行うのに驚きました。ワガノワ・バレエ・アカデミーも、フル・ポアントには立ちませんが、トウシューズでレッスンしますよね。私は、バレエシューズでドゥミ・ポアントをするのを見たことがなかつたんです。フランスはもう全部フル・ポアントで行います。バットマン・フォンデュもロン・ド・ジャンブ・アン・レールも。オーディションでトウシューズを履いた途端に、バレエの記憶が、体によみがえつてきましたね。やはり6年間の訓練は、相当体に堪えたらしくて。ピルエットだって、もう立つたら5回転はしましたので、先生がびっくりしていましたね。当の

私は、これでよかつたのかなと不安でした。フランスでは、それが普通だった。私が特別なわけではないんです。ピルエットをして、フル・ポアントで立ちながらフェッテをしたり、そのままアティテュードやアラベスクをしたり。それが、コンセルヴァトワールでの「遊び」だったんですよ。

小山 私は先生に育てていただきましたが、先生のクラスでは、本当にそういうアンシェヌマンを練習するんです。「立つたまま、踊って」とか「回った後、そのままでいて」とか言われて、「そんなことができるんですか?」って思ったものです。先生にとっては普通かもしれないですけれどもね。



38. 東京バレエ団《白鳥の湖》カーテンコール。前列左がアベ。

山野 そうして、東京バレエ学校に入ったのが、22歳の時。その後、東京バレエ学校は東京バレエ団となり、『まりも』が創作されましたが、その主役も踊りましたね。アベさんは、ほかの全ての作品でも、主役を踊っています。同時に、メッセレルの助手に抜きされるんですよね。プリマと助手を兼任していた。メッセレルのレッスンは、松山樹子さんや谷桃子さんも受けていましたね。石田種生さんもいましたね。

アベ 当時、日本で有名なバレエ・ダンサーは、み

んなメッセレルクラスに来ていたんです。大好きな太刀川瑠璃子先生がプロデュースされた公演＜スターダンサーの競演によるバレエ特別公演＞にも東京バレエ団代表として出させていたいたいなんですよ。その時に太刀川先生に「ご自身のお写真を持ってますか。うちでお撮りしましょうか？」ということで、先生が撮ってくださった写真もまだあります。

山野 1964年の公演ですね。

小山 メッセレル先生にとって、成長期に完璧なターン・アウトやポジション、バランスを鍛えた存在は、貴重だったんでしょうね。日本にそういう方は他にいらしたのでしょうか。

アベ どうなんでしょうね。メッセレル先生は私を見て驚いておられましたが。



39. 北原秀晃と『まりも』を踊る

稻田 これ(39)は『まりも』の写真。アイヌの民話を元にした創作バレエですね。原作は、武田泰淳、振付は、ワルラーモフさんとメッセレルさん。音楽は、石井漠さんの息子さんの、石井歓さん、美術は妹尾河童さんです。1962年6月7日が初演ですね。

アベ 東京バレエ団のヨーロッパやソビエトでの公演でも、主演を踊りました。

稻田 1966年8月18日から9月10日の第一次海外公演ですね。カザン、レニングラード、モスクワなどで公演をされました。

山野 ソビエト公演の、アベさんに対する批評がすごいんです。翻訳されたものを資料として読みましたが、アベさんのことだけ、書いてるんですよ。

アベ そのことは私も全く知りませんでした。

山野 その前の、64年に結局東京バレエ学校が閉校してしまいますからね。同じ年、東京バレエ団ができ、アベさんはそこのプリマになるわけです。

アベ 何とかバレエ団を続けようと、佐々木忠次さんにお願いしたんですね。東京バレエ学校では、佐々木さんが舞台監督だったんですよ。いまだに右に出る人がいないくらい、本当に素晴らしい舞台監督でした。バレエ学校が潰れた時、生徒たちはそれぞれ古巣へ戻ったわけですけれど、帰る場所がない人もいたんですよ。それで私が指導を頼まれましたが、スタジオがないわけです。倒産した時に、追い出されてしまっていますからね。でも、とにかくレッスンだけでも続けたいというときに、佐々木さんがどこからかお仕事を持っていました。それで『まりも』ができました。鈴木灌夫さんという方が男性を集めて、私は残った女性陣に振付をして、佐々木さんに見せたんです。そうしたら、また次から話がどんどんと出てきたので、佐々木さんに「プロデュースをしてください」とお願いしたんです。そして、結局佐々木さんに団長になっていただいて、東京バレエ団ができました。

小山 残った中には、どういう方がいらしたのです

か？

アベ 栗原小巻さんとか。桃井かおりさんも、小さい子のクラスにいました。若い方ばかりでしたね。

稻田 1964年9月1日付けで、佐々木忠次さんのあいさつ文が出ておりますね。

アベ 衣裳を着たこちらの写真(40)は、ガリーナ・ウラノワさんに《ジゼル》を習ったときのものです。東京バレエ団でウラノワさんを招聘してくれて、特別にリハーサルをしてくれたんです。

山野 1968年、ウラノワの初来日です。彼女は日本では踊っていないんですよね。

アベ 私が14、5歳の時、ウラノワさんがパリにいらしたことがあります。当時、ウラノワさんは世界のバレエの神様でした。コンセルヴァトワールの学割があり、パリ・オペラ座の屋根裏に席があったので、私も舞台を見に行きました。ウラノワさんは、大きくて真っ黒なリムジンで、あのオペラ座の前に現れたんですよ。護衛さんもたくさんついていました。「ウラノワさんってどんな顔してるんだろう」と、私はその護衛さんの脇から覗いてみたんです。バレエ関係の人は泣いていましたね。バレエの神様になると、みんなこうなるんだと思ったぐらい、びっくりしましたね。天井桟敷席からでしたが、舞台も見ることができて、本当に素晴らしかったです。その後、そのウラノワさんに目の前で指導してもらえるとは夢にも思わなかった。

実際にお会いしてみると、ウラノワさんは静かな方でした。ヒールを履いて歩いても、忍者みたいに足音がしないんですよ。どこから現れたと思うぐらい、もう本当に静かな方でした。ウラノワさんがくるともうシーンとしてしまって、どうしたらいいのかしらと思っていたんです。しかも、通訳もついてなかつたから、何語で話していいのかもわかりませ

んでした。メッセレル先生の時に、ロシア語を少し勉強しましたので、ロシア語は話せました。でも、ウラノワさんはあまりにも静かで能面みたいなんですよ。ニコッともしません。どのようにリハーサルが進むんだろうと、ドキドキしました。そうしたら、「1幕から見せてほしい」と言われて、まずヴァリエーションから踊り始めました。でも、何もおっしゃらない。それで今度は「2幕の登場シーンをやってみましょう」と言って踊ったんですけども、やはり無言なんですよ。手持ちぶさただし、先生の静かさにどうしていいかわからなくなつた。そうしたら、ウラノワさんが、「駒沢公園に行きましょう」と英語で言ってきたんですよ。当時、東京バレエ団のスタジオは駒沢にあったんですね。「えっ、これから駒沢公園？」と思ったんですけども、とにかく上着を着て、渋々と行ったんです。駒沢公園には森があって、その中にベンチがあるんですよね。そこにウラノワさんが向かっていって、私の分まで椅子の上のごみを払ってくださいました。けれども、やはりじーっと座ってるだけなんですよ。私はどこを見ていいのかさえわからなくて、「木がいっぱいあるな」とか「あ、小鳥の声がするな」と考えていたんです。それでも、その時間が長くてどうしようもなかつたんですよ。ようやく立ち上がって、スタジオに戻りました。こんな苦しいことはなかつたですよ。何か言ってくれないかなとか、何か手かどこかを動かしてくれないかな、と思いましたよ。でも、先生は黙ったままなんです。仕方がないから、私も一緒に黙っていたんですけどもね。

稽古場へ戻ったら、通訳の方がいらしたんです。ウラノワさんが前もって通訳さんに話をしていたらしいんですよ。「森に行って、あなたは何を感じましたか？」と聞かれ「それだったら早めに言ってくれないと。観察できなかつたのにな」と思ったんですけども、「とにかく、すごく静かだった」とお伝えしました。そうしたら「それが2幕では大事なんです」と。それなんです。自分をどう見せよう

ということではなくて、その静けさの中で自分がどう動いているかということを、まず身につけてほしかった、感じてほしかったと言うんです。それを聞いて、もう一度行き直そうかなと思ったぐらいに「なるほど、こういう教え方もあるんだな」と思いましたね。いちばん、胸に染みましたね。



40. ウラノワの指導で『ジゼル』を踊る。右端がアベ。

小山 それは、「神様」ですね。忘れられないですね。

アベ 言葉ではないんですよね。あの時の森の中は、本当に静かでした。もうどうしていいかわからないぐらい静かなんです。そのうち、いろんな音が聞こえるんです。風がちょっと強くなれば、風の音が聴こえます。ウラノワさんには「それが、2幕のあなたの役柄。あなたに最も必要なことだ」とまず言わされました。その通りだと思いました。

私も日本の皆さんのが舞台を見ていて思いますけど、お芝居のシーンは動きが自然ではなくなってしまうんですね。わざとらしい踊りになってしまっては、ウラノワさんもおっしゃっていた通りだと思います。「役に入りこんでください。技術はできているから、アラベスクで何秒か立ち続けられるかとか考える必要はない」と。頭が下がります。

稻田 山野先生はアベ先生のジゼルはご覧になつ

ていらっしゃるんですか？

山野 アベさんはミルタ役を踊ることが多かったんですね。

アベ 外国人の方がゲストにいらして、ジゼルを踊ることが多かったんですよ。ミルタもウラノワさんに見ていただいたんですけどもね。

山野 2幕の、グラン・ジュテで登場するシーンが素敵でしたよ。

アベ そんなことはないですよ。今のはいくらでもできます。私はいい時代に生まれたのかもしれません。今だったらできて当然のことですから。私の頃、ヨーロッパのダンサーは、ジャンプ力があんまりないんですよね。とにかくターン・アウトする。そのかわり、ポーンと床を蹴る力があまり発達していないなかったですね。でも、ボリショイ・バレエ団がヨーロッパを公演したことで、みんなのジャンプが変わったみたいですね。

小山 このころからボリショイ・バレエ団のダンサーは、ジャンプがすごかったんですか？

アベ はい。パリ・オペラ座の舞台もボリショイ劇場も、舞台は斜面になっていますよね。その坂の上から客席に向かってバーッと降りてくるんですよね。そして、女性も男性も、あのジャンプ力で飛んできますしょ。それを見たヨーロッパの方々も、少しづつ変わっていきましたね。バランスを取りすぎず、音楽の中でパを処理するという風潮になりました。時代がどんどんと変わってきたんですね。

稻田 当時は、フランス派とかロシア派というスタイルの違いが、まだはっきりしていたんですね。徐々にロシア・スタイルの影響が大きくなつたということですか？

アベ はい。ウラノワさんをきっかけに、フランス・バレエ界でロシアの影響が大きくなってきましたね。マイヤ・プリセツカヤさんもヨーロッパに来て、ヨーロッパのバレエがどんどん変わっていきました。ロシアでも、ボリショイとレニングラードを比べると、レニングラードはやはりヨーロッパ寄りですよね。レニングラードの方は、当時はあか抜けていましたね。ボリショイは、野性的な感じ。カラ一がはっきりしていましたね。

メッセレル先生は、50代でも素晴らしいお手本を見せてくださいました。アレグロのバットリーとか「お歳をめされても、これだけ踊れるのね」と思われました。大変なテクニシャンだったんです。頭もよい方でした。小柄でしたから、おのずと役が決まっていましたでしょう。でも、全部の作品を幕の横から見て、振りを全て覚えたんです。だから、けがなどで踊れなくなつた人がいたら、彼女はすぐさま代役を踊るんです。どこのパートでも全部覚えている。《くるみ割り人形》も、全ての踊りをご存知でしたよ。

山野 《まりも》では、小林恭がアキレス腱を切り、急遽石田種生が代役をしたことがありますね。

アベ 恒さんがジュテ・アン・トゥールナンでマネージュをしている時でした。次が自分の出番で待機していたところ、舞台の上でバーンと何かが割れたようなすごい音がしたんです。私は自分の準備で、その後は見ていなかつたんですが、ふと気がついたらパートナーの顔が違う。種生さんとは、全然合わせてなかつたですから、大変でしたよ。それに、彼は絶対に相手をこう見ないんです。「すいません、ちょっとこちらの顔を見てください」と踊りながら言つたら、「大丈夫ですよ。客席からは見ているように見えるから」と。確かにそうなんですね。正面からはちゃんと見ているように見えているんです。

でも「どうして見ないんですか?」と聞いたら、「いや、僕のイメージがあるんだ」と言うんです。実際に相手がいると、そのイメージが崩れてしまうと言うんです(笑)。江川明さんもそうなんですね。一緒に《ジゼル》を踊りましたは、絶対にこちらを見ないんですよ。私は海外で育っているから、目と目は合わせて話すのが普通です。アイコンタクトがないと失礼になるじゃないですか。相手の気持ちもわからない。それに慣れていたものだから、最初に踊る時に目がなかなか合わなくて、一生懸命目を合わせようとして笑われたこともありますよ。

稻田 それは文化の違いで面白いですね。日本人は今でこそアイコンタクトができるようになったのかもしれません。

アベ 日本に帰ってきたら、私は「人の顔を見過ぎる。気持ちが悪い。伏せ目が女性らしい」と言われたんですね。今の時代に生まれていたら、もっと自由に動けたのではないかと思いますね。当時はやはり、「思ったことをすぐには口に出さず、いろいろと包んで言いなさい」と石井かほるさんから教わりました。当時、私は「性格がきつい」「生意気だ」とか言っていたんです。日本人というのは、更衣室ではうじうじと悪口を言つてゐるんです。だけど、本人の前では「こんにちわ、お元気ね」と言つんですよね。その変化が私にはどうしてもわからなかつたんです。だから、更衣室に行っても普通にしていればいいし、面と向かつても普通にしていればいいのに、なんでそれを変えるのかと思ったんですよね。でも、それが「本音と建前」だということを後で勉強しましたけれどもね。

稻田 先生は、やはりコスモポリタンなんですね。ここで、日本をモチーフにした創作バレエを振り返つてみましょう。

山野 『曼荼羅』の音楽は、黛敏郎さんですね。

アベ 素晴らしい作品でしたね。振付は、パリ・オペラ座バレエのミシェル・ディスコンベイです。

稻田 それまでは、ボリショイの先生を呼ぶなど、ずっとロシア系でしたよね。でも、そこは佐々木さんのプロデュース感覚だったのでしょうか。

アベ ソ連の政情が不安定になったんですよ。だから、ヨーロッパから人を呼ぼうという話になりました。『曼荼羅』とか『サラセニヤ』を上演した時期には、もうヨーロッパ公演を行っていましたので、海外のプロモーターと佐々木さんが交渉して、ヨーロッパから振付家を呼ぶようになったんですね。

稻田 その当時は、フランスもボリショイの影響を受けていたのですか？

アベ フランスは保守的だから、なかなか変わりませんでしたね。

山野 むしろ、東京バレエ団が『水晶宮』などパリ・オペラ座のレパートリーをやるようになるんです。

アベ フランスのプロモーターが佐々木さんと友達になって、少しずつ売り込むようになったんです。それに、日本も景気がどんどんよくなっていました。

山野 1970年代は高度経済成長期でお金が入ってきたから、ギャラが払えたんですね。

海外公演先は、ヨーロッパが多かったですよね。

アベ 多かったです。1年おきぐらいに行っていましたね。東京バレエ団のツアーは長かったです。私たちのころは、お金がなかったから、ヨーロッパ中をバスで移動していたんですよ。スペインでもイ

タリアでも、田舎道へ行って牛が通ると、バスが通れるようになるまで待つしかないんです。そのあいだにバスの中でメイクして、会場に着いたらすぐにリハーサル、というような状況でした。お金がなくホテル代が払えないから、車中で夜を過ごすこともありました。最初のヨーロッパ公演がそうでしたね。男性ダンサーは、アルバイトをしてはいけないし、他の教室などの発表会にも出てはいけませんでした。だから、お金がないんです。家からお小遣いをもらってヨーロッパ公演に参加したたたちは、カンパして、男性にパンやハムを買ってあげるんです。そうやって女性側が食事を出してあげたんです。

スタッフも貧乏だし、何しろ人数が少ない。日本の昔の地方公演のように、荷物の上げ下ろしを、男性ダンサーに手伝ってもらいました。舞台スタッフは、その国のスタッフの人たちがついていますので、大丈夫だったんですけども。皆、最初はギャラなしでした。

稻田 かつて、民音が多くの国内ツアーを催していました。その時は、ある程度の収入はあったと聞いていたのですが、それは、60年代のことでしょうか？70年代では、徐々に公演が減ってきたのでしょうか？

山野 国民ひとりひとりが豊かになってきましたから、自分個人で見に来るんです。団体で安く見ようという発想がなくなってきたんです。

稻田 そうなると、収入がなくなつて厳しくなりますね。

アベ でも、民音の活動は、バレエを日本全国に広めたと思いますよ。初めて地方公演に行った時はびっくりしましたよ。最前列に座ったおじいちゃんとおばあちゃんが、おせんべいをバリバリとかじりながらバレエを見ているんですよ。それでダンサーの

脚が上がれば「おお、恥ずかしい」「パンツが見える」って言っていたんです(笑)。私たちは、そういう時代に巡回上演をしていたんですね。

小山 民音は、特に地方を巡回したんですよね。

アベ 北から南、日本の端から端まで回りましたよ。ヨーロッパでは、下層階級から上流まで、子どもの頃に手当のようなものがあり、バレエは週1回くらい見られるんです。どんな階級の人でも、小さい時からバレエの知識があるんですよ。日本に帰ってきて、びっくりしました。

稻田 年表の表記によると、例えば、69年の公演『眠れる森の美女』なんて、22公演です。全国津々浦々ですよね。

アベ 『ジゼル』は33回踊り続けました。とにかく一年中、公演がびっしりと入っていました。あまり忙しくて、リハーサルをする暇がないから、ツアーチの劇場で、次の作品の練習をするんです。自宅に戻るのは、衣替えでトランクに洋服を詰め替える時だけ。それぐらい働かされましたね。

稻田 バレエ・マスターやミストレス、リハーサル監督はどなたでしたか？

アベ 演出はもうそれですね。特に後半は、北原秀晃さんでしょうか。ダンサーとして踊りながら、指導をしていました。作品はできあがっていますから、そのリハーサルをしていきます。だから、難しいことはなかったと思います。女性ダンサーは、主に私が指導していました。男性の方を北原さんが担当されて。

山野 『まりも』ができあがると、メッセレルとワルラーモフは、アベさんほか数名に「この作品はあ

なたがたに任せます」と言って帰国したんですよね。

稻田 『シンデレラ』は振付は、どちらですか？

アベ 北原秀晃さんです。ボリショイ劇場で8ミリを撮り、それをつなげ、日本に帰った後、彼が振り付けましたね。



41 北原秀晃と『シンデレラ』を踊る

山野 『くるみ割り人形』も、途中から北原版になりましたよね。

アベ そうなんですよ。理由は記憶にないんですけども。

小山 先生は、約30年間東京バレエ団にいらしたとのこと。先生が踊っていらしたころと今と、公演数は同じくらいですか。いろんな方のお話をいろいろ聞くと、昔の方が多かったということをおっしゃる方が多いんですよね。

アベ そうかもしれないですね。公演数は、私が辞めるまではとても多かったです。

といえば、ヨーロッパ公演も、以前は1年おきにありました。民音のツアーと交互に。民音のツアーがなくなつてから、公演数が少なくなりましたね。

山野 そのころから、文化庁のバレエ団への補助金が、だんだんと多くなつてくるんです。

アベ <移動芸術祭>ですね。今のバレエ団は、公

演数が少なくて、本当にかわいそうですよね。

小山 今でも他のバレエ団に比べたら、東京バレエ団は多い方ですけれどもね。

アベ バレエ団も、システムが徐々に変わってきているでしょう。<世界バレエ・フェスティバル>も初期のころの回は、出場するダンサーも10、11組ぐらいだったんですよね。まさに、世界で選び抜かれた人たちが踊っていた。最近は、ダンサー数も増えてしまい、誰が何を踊ったか、印象が全くないぐらいですね。私たちのころは、ひとつひとつの踊りを鮮明に覚えていましたけれども。あのころのバレリーナは、カーテンコールも素晴らしかった。特に、カルラ・フラッチ。本当に妖精のようで、宙に浮いているように見えました。ああいう方を見たら、やはりバレエは踊れないと思いますよね(笑)。

山野 いいえ、アベさんの踊る《シンデレラ》などは、海外での評判は良かったですよ。

アベ 《眠れる森の美女》では、日本のある指揮者が、一度だけ海外ツアーパーに参加したんですよ。ベルギーだったと思います。彼は、バレエが全然わからなかつた。ゲネプロの時、第1幕のテンポが、とにかく速かったんですね。プロモーターの方からも「チエ、日本人の指揮者なんだから、あなたが踊りやすいように指示を出したら?」と言われました。私は「彼は踊りがわからないから、この速さでやつてみる」と言ったんです。でも、「あそこでちゃんとバランスをとらないと、ヨーロッパでは通用しない」と言うんです。そこで、「では、すみませんが、バランスのところを、少しゆっくり演奏していただけますか?」とその指揮者に言つたら、テンポがすごく伸びてしまったんです。それはもう、永遠と思われるほど(笑)。4人の王子役の男性も、とにかく手を出すんだけれども、まだ前の王子が私をサポートしているものだから、手を出したまま立ち尽くして

いるの(笑)。それを見た、北原さんと佐々木さんがびっくりして、「チエはどうなってしまうんだろう」と思つたらしいんです。みんなも袖に集まって心配そうに見てる(笑)。いくらバランスが得意とはいえ……。観客が、あくびしそうな顔をしているのも見えました。アン・オーに上げた腕の間から全部見てしまうんですよ。その指揮者は、私のいないところで相当叱られたらしいんです。だからもう「バレエは嫌だ」と言つていました。

3. 「鬼教師」として

稻田 アベ先生は、とても厳しい教師で、「鬼教師」と呼ばれたとのこと。別のインタビューでは、「人を育てなければいけないから頑張つたら、鬼教師と呼ばれた」と書いてありますね。

アベ バレエ団で、たったひとりのプリマであることに、私は疲れてしまったんですよ。お客様も飽きるだろうなと思ったんですよ。同じ人間がしょっちゅう舞台に出てきますでしょう。私も飽きっぽい性質ですのでわかります。「これは飽きられる前に、東京バレエ団を発展させないと。やはりプリマをたくさん生み出さなくては、切符が売れない」と思ったんです。必死でした。早く辞めたかったです。

稻田 そうして育てられたダンサーには、どういう方がいらっしゃいますか?

アベ 育てたというか、やはり自然と育つてしまいましたね。藤堂眞子さん、岩越千晴さん、栗橋桂子さんたちです。最初のうちは、やはり未熟なんですけれども、先に、抜てきしてしまうんですよ。役を与えますと、舞台でどんどん成長していました。たとえば、藤堂眞子は広島の洲和みち子先生のところで、しっかり練習してから東京バレエ団に来ました。洲和先生も、私に負けないくらい「鬼」ですか

ら。可能性のある人には自分の役を全部与えました。

稻田 アベ先生は、40歳で現役ダンサーを引退されました。

アベ 本当は30歳で辞める予定でした。でも、私の後すぐに踊られる人が育たなかつたからなので、そのうちに40になってしまったんです。

小山 東京バレエ団でダンサーと教師を兼任されていた頃から、「鬼」の話は漏れ聞いておりました。教える際妥協しなかつたのは、どのような点ですか？

アベ 基本をきちんと教えているんですから、それを身につけなさいと言いました。私もそうしてやつてきたわけです。「わかってるわよ」と言っていたとしても、いざとなるとやはり理解していないことが多いんです。だから、特に私は「体で覚えなさい」と言いましたね。

そして、アンシェヌマンを短期間でバッと覚え、理解することです。

小山 腕を間違えても怒られました。まず覚えないと駄目なんですよ。

アベ もたもたしていますと、作品の質に関わってくるんですよ。覚えることも、訓練のひとつだと思います。アンシェヌマンを覚えませんと、自分がどういう動きをしているか認識する余裕がないんですよ。順序に気がとられてしまいますから。自分がどういうポーズをとっているのか、どのようにパを踏んでいるのか。どういうふうに踊りたいのかいうここまで、気が回らないんです。だからとにかく、アンシェヌマンを覚えることですね。生徒には、ものすごいスピードで覚えさせました。間違えたら、スタジオのドアを開けて出してしまいますよ。

スターダンサーズ・バレエ団でも教えていますが、

教え始めた頃のダンサーたちは、昔ながらの情熱があつたんです。東京バレエ団でも、カンパニークラス前の、A、B、Cクラスを教えていましたが、やはり厳しくしました。「段階をきちんと踏んでいくてもらわないと。上に行った時に、他の誰でもない、あなたたちが必ず困るから」と言いました。

あとは、やはりターン・アウト。バレエの基本ですから。基礎は、崩れるのが早い。それに、人間だから壁にぶつかります。例えば、昨日まで5回も回っていたのに、きょうは2回転もできない、とか。そこで何を考えるかです。私の場合は、まず原点、基本に戻してしまうんです。そこから、積み上げ直していくんですね。ピケ・アラベスクでバランスを取り時も、調子が変わることがありますよね。でも、成功率を少しでも高めるためには、やはり基本に戻ると、どうすればいいのか思い出すわけですよね。だから、私は基本が大事だと思っているんです。私の経験から、気づいたことです。

そうやって、自分自身で克服していくないとダメなんです。特に、海外は競争が激しいです。失敗すれば、周囲を喜ばせてしまうことになりますからね。けがをすれば、日本みたいに「大丈夫？ 冷やした方がいいわね」みたいなことは全くないです。むしろ喜ばれます。ひとりでもいなくなれば、それだけ自分にチャンスが回ってきますからね。私は、海外を経験したので、自分で解決する力はとてもあったと思います。それを教えたいくんすけれども、うまく伝わらないことが多かったです。

小山 フランスでは、環境によって自然に学べたことが、日本では教えにくいということはあるかもしれないですね。

他に、日本のバレエ教育で、ご自分がフランスで受けたものとの違いはありますか？

アベ 最近、その結論が私の中で出たんです。結局、日本のバレエはお稽古ごとから始まっている。先生

方も、お月謝で生活していかなければいけないんですね。生徒を選別しているわけではありませんから、その生徒さんが本当にプロとしてやっていけるかいけないかは、わからないですよね。だから、たくさんの子の中で、たまたま才能のある子を見いだしたら、育てていく。それが日本のやり方です。帰国した頃、それに対して強い違和感を抱いたんです。例えば、体型が不向きだと見える子も、スタジオに入会させて教えてている。その感覚が、理解できなかった。生徒さんのためにもならないし、時間ももつたいないと思ったんですよ。

海外だって、バレエをやらせるには相当お金がかかりますし、親にも大変な決意がいるわけです。ダンサーを育てるためには、個人レッスンだって必要で、日本とは話にならないぐらいすごく高いものです。プロにするために、全てをかけているわけです。だから、ダンサーになる条件を親もわかつていて、それを満たしている子であれば、家族一丸となって、その子を後押ししてやるわけです。そういうものだと私は思っていたんですよ。

でも、日本に帰ってきて、普通のスタジオに招かれて行きますと、どうしてもそんな現状が理解できなかつたんです。それと、発表会というものも理解ができなかつたですね。ヨーロッパでは、発表会はまずあり得ません。基本ができないのに、トウシューズを履かせることも、ヴァリエーションを踊らせることも、あり得ません。それなのに、きれいなチュチュを着て、華やかに発表会をやるわけです。そんな光景に、違和感を抱いたものです。

でも、今は理解しています。そのような中でも、優秀な生徒がどんどん生まれていますからね。才能のある人はやはりどこのスタジオに行ってもいます。いまはグローバル化されて、映像も豊富でいろんな舞台を見られますし、知識も豊富な方がいらっしゃいますからね。それに、かなり若い先生方がちゃんと勉強して教えていらっしゃいます。日本は日本なりのやり方で良いダンサーを生み出していると思

います。

4. 質疑応答

聴衆1 『まりも』は、ソビエトだけでなく、ヨーロッパでも公演したんですね。ヨーロッパはどちらの方に行つていらしたんですか？

アベ パリでも公演しましたよ。

聴衆1 東京バレエ団は、ボリショイから先生方を招聘していましたから、ソビエトでは、自分たちの育てたバレエ団ということで、反響があつたでしょう。もちろん、アベ先生もお上手でしたでしょうし、たぶんみんな温かく迎えていると思うんです。

ヨーロッパの反応は、いかがでしたか？

アベ ヨーロッパでは、初めはとても好評だったんです。私は結構シビアに見て、批評を真に受けることはありませんでした。日本人がトウシューズを履いて、衣装は民族調なのに、パはクラシック・バレエのものですから。ヨーロッパの方が初めて見た時は、驚かれたでしょう。技術的なレベルはかなり上でしたし、確かに好評でした。

ですが、2、3回目の公演の時、ヨーロッパではアブストラクト・バレエがさかんになりつつあり、クラシック作品の上演は減っていました。そんな状況で、また『まりも』を持っていったら、幕間が長過ぎると言われたんです。『まりも』は3幕物ですね。一部を省略して、他の作品と一緒に上演したらどうかと批評に載ったことがあります。

山野 途中から、ハイライトの『まりも組曲』として上演していましたからね。

アベ 踊り手にしますと、組曲では、曲と曲の過程が伝わらない。盛り上がりもありません。それだつ

たら、一切やらない方が、踊り手にとっては良いと思いました。踊り手にとっては、すごく中途半端で気持ちの悪い作品になってしまっていたんですよ。批評家6人中3人ぐらいは「あれはあれでいいんじゃないかな」と言っていましたし「やはり今の時代には合わない、長過ぎる」という意見もありました。私も、客観的に見たら「長いな」と思ったんですよ。すごく正直な批評だったと思います。

聴衆1 組曲になる前の『まりも』は、いかがでしたか？

アベ 衣装がアイヌの民族衣装なだけという感じでしたね。ストーリー自体は、どうということはないです。そんなに特別にということはなかったですね。新鮮さは別になかったですね。構成は『白鳥の湖』と同じですし。

聴衆1 東京バレエ団の『くるみ割り人形』は、バレエ団初演時から北原さんが手を加えているんですか？ 金平糖の精のヴァリエーションなど、割とシンプルですよね。

アベ あれは、ボリショイ・バレエ団の振りです。ずっとそうです。ヨーロッパ公演に『くるみ割り人形』を持って行った時に、私がパリ・オペラ座バレエ団のヴァージョンでヴァリエーションを踊ったことがあるんです。振りがあまりにも単純過ぎたので。やはりよほど素晴らしいダンサーでないと、あの単純なバリエーションを見せるということはとても難しいんですね。ベルギー公演での批評が厳しくて、全体的にとてもよくまとまっているが、ヴァリエーションは振りを変えた方がいいと言われて。パリ・オペラ座の振りで踊ったのは1回だけ。私も、後進のプリマには、結局元に戻したバリエーションを教えていました。

聴衆1 民音のプロデュースで日本中を回っていましたとのことですが、その時は生活が成り立つようなギャラが入っていたのですか？

アベ とにかくまだ安かったです。すごく大変でした。まず、生活はできませんでした。トウシューズは全部自前でした。私の場合は、親が支えてくれました。心から感謝しています。

稲田 元貝谷八百子バレエ団の大竹みかさんは、トウシューズ代ぐらいのギャラはもらえたとおっしゃっていました。

アベ 本当によいところにいらっしゃいましたね。私たちはもらえませんでした。最初はあったんですけど、すぐなくなってしまいました。それで、「次は出るかな」と思ってトウシューズを注文しますよね。主役を踊っていますと、リハーサルで3足はだめになってしまいます。日本は湿気が強いから、すぐにつぶれてしまうんです。リハーサルもすごい量でしたしね。50足ぐらいは常に抱えていないとダメでした。本当に恥ずかしいですけれども、いい歳をしながら親にお願いしていました。もう出世したら払うからと言いたいぐらい。フリーになってから自立できました。太刀川先生とも、ずいぶん仕事をさせていただきました。

稲田 ご両親は、バレリーナにしようと思われていたわけではありませんよね。でも、そうやってご両親に支えていただきながら、やはりバレリーナになられたんですね。



42 『白鳥の湖』第3幕より。北原秀晃と。

アベ やはり、どこの国でも、プロになるまではある程度、ご両親やご家族の犠牲を必要とすると思います。スポーツ界でもそうだと思いますね。日本では、やはり自分では何もできないですね。国立の劇場があっても大変でしょうし。親御さんの理解というものはとても必要だと思います。

聴衆2 私も、チエ先生に教えていただいた生徒のひとりです。お話を伺って、チエ先生のレッスンには、先生が小さい時に学んだフランスの流儀が生きているんだと実感しました。その後に、メッセレル先生の指導を受けたことが転機になった、そこで変わったとのこと。ご自分では、その転機はどのような位置づけになっておられますか。最近出た『日本バレエのパイオニア—小牧正英の肖像』の巻末に、ソビエト・バレエの流れを汲むひとりとして、チエ先生のお名前を見つけました。チエ先生に習った身としては、それが意外だったのです。

アベ 自分に必要なことが、ソビエト・バレエにはあったとは思っています。一方で、ヨーロッパで学んできたことは、非常にしっかり身についています。

ソビエト・バレエは、腕が違ったんです。メッセレル先生に教わった腕の動かし方は、動きをさらに大きく見せるものでした。それまでは、自分が小さ

いから、とにかく大きく見せようと考えていたんですけども、習っていたポジションを崩すという考えは毛頭なかったんです。でも、ソビエト・バレエは、ある程度崩していくんですよ。もちろん品がなければダメですし、軸は絶対ですから崩れませんが、それでもいいと言われたんです。例えば、マイヤ・プリセツカヤがものすごいスピードでシェネを回った後にポーズをとったら、軸脚が全然ターンアウトしていなかつたんです。それを見て、「信じられない、これ違うんじゃないの?」と思ったんですが、そういう問題ではないということが、後に自分が踊ることでわかつってきたんですよ。ポーズでのターンアウトのことばかりでなく、動きの流れの中でスパッと止まる美しさですね。それが大事なんだと思います。軸脚のことは、私はいまだに感心はしませんよ。でも、その「流れ」が私にはないなと思いました。

小山 ソビエトの良いところは取り入れたけれどもということですね。でも、先生自身の元はやはりヨーロッパ、というかフランスのものですかね。

アベ それは崩れないですね。フランスで身についたことと、ソビエトバレエのよさをうまく融合していきたいなと思いました。

友人が、私の舞台を見てこういってくれたことがあります。「あなたは舞台の上で計算し過ぎる」。確かにそう。癖なんですよ。舞台に行きますと、まず自分がセンターに立つんです。それから全体を歩くんです。それから客席に行きます。客席から、自分がこっちに行ったらこの席の人はどう見るか、こっちへ行ったらどう見られるかということを、自然に計算してしまうんですね。それが動きになって、見えてしまってはいけないんです。それを見られてしまつたということで、ものすごくグサッときました。それではダメなんだと。私が利口だというわけではないんですけども「全部そういうものを取り外し

て、自然な動きのままで踊ってみたらもっと楽なんじやない？」と。でも、それがわかったのは、もう踊るのを辞める時でした。

ですが、「自然なまま」の良さを、小山先生の中に見つけました。彼女は基本をわかっている。その上で、感情を表すのがとても上手なんですね。私にないものを彼女は持っていましたので、とても興味深かったです。そういうことは、やはり必要ですよね。

小山 ありがとうございます（笑）。ふと思いまして、バランシンはやはりロシアの人なんですね。動きの基本が、もっと遠くに、長く、ということですから。一方、フランスのメソッドはあまり上体を使わないと言います。フランスは下肢の動きの方が重要と言えるでしょうか。

アベ フランスでは、脚のターン・アウトを徹底させます。手はポジションをキープして、崩すことはありません。

メッセレル先生は手は長いんですけども、小柄で脚はエックスのようなラインをしていました。だから、ご自分を大きく見せるという、私と共通点があるんです。だから、そう指導されるのかなと思ったら、ウラノワさんにも同じことを言われました。「ここで止まらないで。もうちょっと先があるでしょう。空気はあなたのもの、その空気の中を有効に使いなさい、体を有効に動かしなさい」と。レペシンスカヤさんにも言われたんです。結構、楽に、自由に動けるんですよ。

稻田 本日はありがとうございました。

索引

あ

浅見捷二,91,92
蘆原英了,50,51,55,85,97
東勇作,8,33,50,51,52,54,56,59,69,70,85,86,95,97
安達悦子,38

アタナゾフ、シリル,112
アナニアシヴィリ、ニーナ,22

天野陽子,31,34
新井咲子,70,111

有馬五郎,31,33,39,74
アロワ、ソニア,53,68,71

アロンズ、アリシア,12

石井かほる,130

石井清子,61,99

石井漠,8,9,10,120,121

石垣和代,72

石田種生,39,40,43,71,126,130

伊藤道郎,29,43,48,95

糸川英夫,91

井上博文,62,111,113,116,117

岩越千晴,133

イワノフ、レフ,58

ヴァスクス、ローランド,54

ヴァロワ、ニネット・ド,23

ヴィーゼンタール、グレーテ,49

ヴォルインスキー、アキム,59

ヴォルコワ、ヴェラ,59

薄井憲二,79

内田道生,33

ウラディミロフ、ビエール,12

ウラノワ・ガリーナ,60,128,129,130,138

エイフマン、ボリス,22,23

江川明,74,81,130

エリザエフ、ワレンティン,55

遠藤善久,116

大井昌子,14,18

大田昭子,110

大滝愛子,33

大場直次郎,103

大原一夫,92

大原永子,14,16,17,20

岡田祥造,74

岡本佳津子,105,110

小川亜矢子,70,72,109,110,111

か

貝谷八百子,50,66,69,84-98,99,100,101,104

カイル、ビルギット,42

加藤みよ子,20

ガードソン、ジェーン,114

加美早苗,90

神代錦,49

カリウジニー、アレクサンドル,32

河上鈴子,93

川口ゆり子,20,

岸清子,66

北原秀晃,127,132,133,136,137

キリアン、イリ,39,45

クシェンシスカヤ、マチルダ,59

グゾフスキー、ヴィクトル,78

邦正美,85

熊川哲也,81,113,118

クラガン、リチャード,40

クランコ、ジョン,39,40,45

栗橋桂子,133

栗原小巻,128

黒沢智子,18

ケイ、ノラ,69,71,108

小林恭,130

小林紀子,116

小牧正英

10,31,33,51,66-73,75,85,86,95,97,100,101,

103,104,105,108-113,137

ゴロヴィン、ジョルジュ,61

さ

雑賀淑子,61,93,107,108,109,110

彰城秀子,64,65,66,71,77,82

佐々保樹,72,105,111

佐々木忠次,127,128,131,133

笛本公江,66-69,74,106,110

佐多達枝,51

サファイア、オリガ,33,48,59

サン=レオン、アルチュール,58

サンダース、ジョブ,72

シアラー、モイラ,35

島田廣,44,54,86

清水哲太郎,60,75,81,117,118

尺田知路,67,70,72,109,111

シュベツツオフ、イーゴリ,17,

シラード、ポール,52,53,69,105,108

スキビン、ジョルジュ,76

杉山恵子,108

鈴木武,70,72,73

鈴木灌夫,127

スラヴェンスカ、ミア,12,53

洲和みち子,133

関直人,30,51,66,68,70,71,72,73,74

セルゲイエフ、コンスタンチン,59,60

ソムズ、マイケル,61,71

た

ダイテ、リアンヌ,32

高田止戈,74

高橋勇,53

高橋豹,115

太刀川瑠璃子,31,66,67,68,69,72,73,105,106,107,110,111,127

橋秋子,8,9,14,15,16,20,22,23,32,75

田中好道,33

田中福枝,108

谷桃子,

10,17,31,32,33,34,35,38,66,67,68,90,103,105,106,107,110,111,124,

125,126

ダニロワ、アレクサンドラ,11,12,13,14,17,19,22,26,50,54

ダルソンヴァル、リセット,17,32

ダンカン、イサドラ,49

チェケッティ、エンリコ,26,32,53,57,58

チェリ、ビンチェンツォ,53

チューダー、アントニー,110,111,114

ディスコンペイ、ミシェル,131

デリエッラ、アントニッタ,55

藤堂眞子,133

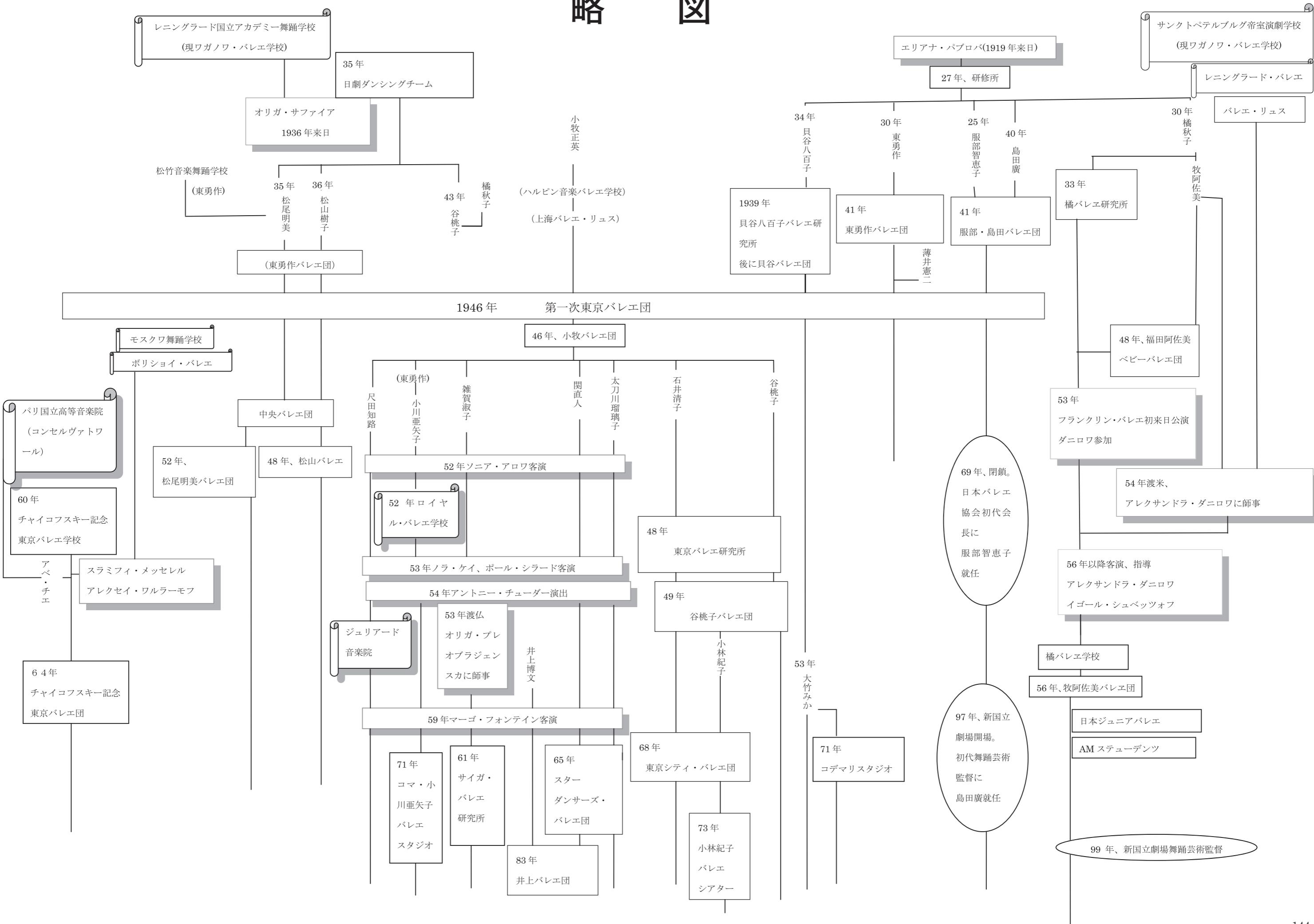
トールチーフ、マージヨリー,76

ドリゴ、リッカルド,55

な

- 中島伸欣,40
 永江巖,74,92
 ニジンスカ、プロニスラヴァ,61,79
 ニジンスキ一、ワツラフ,49,55
 ニムラエイイチ,15
 ヌレエフ、ルドルフ,16
 ノイマイヤー、ジョン,39
- は
 ハイタワー、ロゼラ,76,77
 ハイデ、マリシア,42
 パヴロワ、アンナ,12,26,48,49,55
 パヴロワ、エリアナ,8,9,10,48,59,60,84,85,94,97,98
 パヴロワ、ナデジタ,59
 褐田夏代,74
 長谷川訓子,30,33
 畠佐俊明,21
 服部智恵子,9,10,66
 バビレ、ジャン,77
 バランシン、ジョージ,13,138
 春山信子,74,110
 半沢かほる,55,106
 久光孝生,75
 広瀬佐紀子,106,110
 フォーキン、ミハイル,58,60,61
 フオーサイス、ウィリアム,39
 フォンティン、マーゴ,59,61,72,73,75,76,114
 プーシャルド、ネリー,78,80
 プティ、ローラン,73
 プティバ、マリウス,57,58
 フラッチ、カルラ,133
 プラジス、カルロ,56,57
 フランクリン、フレデリック,12,19,54
 ブリアンツア、カルロッタ,58
 プリセツカヤ、マイヤ,40,130,137
 ブルノンヴィル、オーギュスト,56
 プレオブラジェンスカ、オルガ,69,70,71,76,77,78
 ブレア、デイヴィッド,116
 プロコフスキ一。アンドレイ,49
 ペジャール、モーリス,21,61,62
 ベゾブラゾヴァ、マリカ,16
 ペロー、ジュール,58
 法村牧緒,75
 星野安子,111
 ポーモント、シリル,125
 ポノマリヨフ、ウラジーミル,52
 ポントワ、ノエラ,26
- ま
 牧阿佐美,35,44,107
 牧幹夫,9
 マクレアリー、ドナルド,116
 マシーン、レオニード,54,55
 間瀬玉子,8
 松尾明美,32,55,86,95,125
 松山樹子,17,32,55,71,95,126
 マンゾッティ、ルイジ,57
 ミスコヴィッチ、ミロラード,52
 巳之部豊,88
 三力谷優子,88
 メッセルレル、アサフ,60
 メッセルレル、スラミフィ,31,60,124-128,130,132,137,138
 桃井かおり,128
 森嘉子,64,65,66,77
 森下洋子,14,16,17,20,60,74,81,117,118
- や
 ゆうきみほ,114
 ユスケヴィチ、イーゴリ,12
 横井茂,37,66,69,71,103,115
 横山はるひ,30,53,108
 横山美智子,30
 吉田隆俊,88,90,92
 ヨネヤマ・ママコ,36,83
 ヨハンソン、クリスチャン,57,58
- ら
 ランド、マイケル,52,53
 リファール、セルジュ,32,54
 レガート、グスタフ,58
 レガート、セルゲイ,58
 レガート、ナディース,59
 レガート、ニコライ,58,59
 レニヤーニ、ピエリーナ,58
 レブリ、ジョヴァンニ,57
 レベシングスカヤ、オリガ,138
 ローシー、ヴィットーリオ,34,103
 ロビンス、ジェローム,45
- わ
 若松美黄,76
 ワガノワ、アグリッピナ,32,59
 フルラーモフ、アレクセイ,124,132

略



平成20-24年度 文部科学省 私立大学戦略的研究基盤形成支援事業
バレエ教育現場との連携による日本におけるバレエ教育システムに関する研究

公開講座「日本バレエの創成期を語る—日本におけるバレエ教育の成立と変遷」報告書

2012年3月発行

発 行 学校法人 東成学園
昭和音楽大学舞台芸術センター バレエ研究所
〒215-0004 神奈川県川崎市麻生区万福寺1-16-6
TEL 044-953-9880 FAX 044-953-9901
E-mail ballet@tosei-showa-music.ac.jp
<http://www.tosei-showa-music.ac.jp/balletresearch/>

編 集 バレエ研究所所長 小山久美
編集スタッフ 稲田奈緒美・安藤絵美子
編集協力 押切郁美・堀美佳
印 刷 株式会社 インフォテック

禁複製・無断転載 非売品

