

公開講座

「プリンシパル誕生の瞬間—バレエ教育の原点に迫る」

2009年3月1日(日)

昭和音楽大学 北校舎第1スタジオ

ゲスト：吉田都 (ロイヤル・バレエ団元プリンシパル、
K-BALLET COMPANY ゲスト・プリンシパル)

ドナルド・マクリアリー (ロイヤル・バレエ団元プリンシパル、
ゲスト・プリンシパル・レペティトゥール)

モデレーター：小山久美 (昭和音楽大学短期大学部教授、バレエ研究所所長)

【小山】皆さん、こんにちは。来日予定でしたピーター・ライトさんが急病のため、今回は、吉田都さんと同じくすばらしいプリンシパルだったドナルド・マクリアリーさんに代わりにいただきました。

前半は、いかにしてプリンシパルまで2人が成長したかという点を聞き、後半は、ロイヤル・バレエ団で、プリンシパルの役を教える側と習う側としてのリハーサルの様子などを聞こうと思っております。

まず最初に吉田都さんに、何歳からバレエを始めたのかと、そのきっかけをうかがいます。

【吉田】きっかけは、幼稚園のときに友人がお遊戯教室みたいなところで習っていて、その発表会を見に行ったことでした。小学校の1年生のときにリトミックを始めて、実際にバレエを始めたのは小学校3年生のときからです。そのころは、週1回レッスンしていました。段階を踏んで、ちょうど体が出来上がるのにいいタイミングでバレエに入れたかなと思います。音楽と一緒に動くコーディネーションなどを習ってからというのがよかったかなと思いますね。

【小山】いつごろから将来のこととかを考え始めたんですか。

【吉田】バレリーナになりたいとはずっと思っていました、プロのダンサーとして踊っていくということは考えていませんでした。とにかく踊りたくて、レッスンが楽しみでした。レッスン回数は、週1回から始めて、3回、5回と増えました。ローザンヌの前に国内のコンクールも何回か出ましたが、同じ教室で出ている人がいたので「都ちゃんも今度出てみる？」という感じでした。ローザンヌに行くころは松山バレエ学校で週3回1時間半程度のレッスンで、わりあい少なかったかもしれません。それをロイヤル・バレエ・スクールの仲間に言ったら笑われましたから。それでも本人は必死でしたけれど。

【小山】ロイヤル・バレエ・スクール留学は、やはり大きな決意でした？

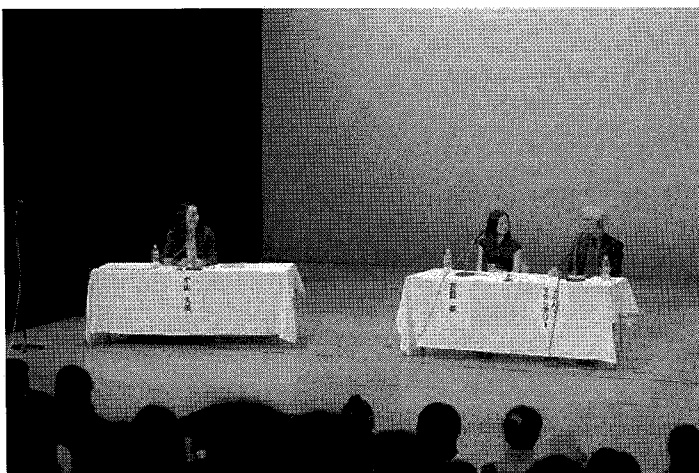
【吉田】今から考えると、本当にそれで私の人生変わったなとは思いますが。バレエ学校時代は、ちょっと暗かったんです。ロンドンの街自体も本当に暗いし言葉もわからないし、緊張の連続で、すごく張りつめてい

た1年でした。レッスン自体はつらいことはなく、スタジオに入ると落ち着くというか、うれしかった。それがあったからこそ頑張れたのかなと思います。そのころは外国人が少なくて、下から一緒に上がってきたイギリス人ばかりの中に、1人ぽつんと日本人が入ったので大変ではありましたが、みんなが面倒見られて、いまだにつき合いがあります。最初に入った寮は、語学留学している外国人ばかりで、みんな英語がへただから気が楽で、週末にみんなで美術館へ行ったりしていました。半年ぐらいたってバレエ学校の寮に移りました。

ロイヤル・バレエ・スクールでは卒業クラスに入れてもらったので、次はもうプロのダンサーとしてスタートするという学年でしたから、みんなプレッシャーの中で1年やっていました。でも私は日本に帰る予定だったので気楽でした。

【小山】ピーター・ライトとの出会いは、彼が見にいらしたんですか。

【吉田】毎朝のレッスンのときにピーター・ライトさんとアシスタントディレクターのデズマンドさんが来たのが最初でした。その後、年度末だったか、校長先生のオフィスに一人ずつ呼ばれて、そこでオファーがありました。日本に帰ってきたかったのが最初はちょっと迷っていました。ホームシックがすごくて、1年たったら帰れるというのだけを頼りに頑張ってきたんです。もしそこで夏休みが取れて日本に帰れるとなったら、また違ったのかもしれませんが。今とは違って、イギリスは本当に遠い国という感じでした。今は情報もたくさん入ってきて、ある意味近いのですが、ダンサーたちを見ていると、意外



と悩みや苦勞する点は同じです。言葉とか、外国の生活や食事などに、みんな大変な思いをしています。でも、外国で生活するという事は、何かしら肌で吸収して学ぶことがあるので、もし機会があれば、とりあえず行ってみるといいかなと思います。バレエのレッスンやリハーサルだけでなく、ふだんの生活から学んだこともすごく多かったです。

【小山】そのころはサドラーズですか。

【吉田】サドラーズ・ウェルズ劇場がベースのバレエ団で、コール・ド・バレエからスタートしました。1人で好きに踊れないコール・ド・バレエというのは、本当に緊張しますよね。ピーターは若いダンサーにもチャンスを与えてくれるし、公演数も多かったのがチャンスも多かったんですけども、入った年の冬に『スケートをする人々』のフェッテガールという役をもらったのに、けがをしてしまって踊れなかったんです。足の甲の疲労骨折でした。コール・ド・バレエで週8回の公演、プラス朝から違う作品のリハーサルというスケジュールでした。プロになって変化した生活に体が対応しきれていなかったんですね。何か月

か休むのはかなりショックでしたね。最初の年の契約は6カ月で、その後に正式な1年の契約ができるのですが、もしかしたら契約がもらえないかもしれないとかという不安もありましたし、バレエを離れるのはダンサーにとってかなりつらいことです。でもフィジオに休めと言われると、カンパニーも何も言わずに待ってくれるんです。

その後はソロのパートや、けがの人の代役として主役を踊ることがちょこちょこありました。コール・ド・バレエで踊りつつソロもやって、たまに主役もいただいて、とにかくすべて踊っていた感じで大変でした。でも、そこで学んだことは多かったと思います。

【小山】初めての主役は何だったんですか。

【吉田】『白鳥の湖』で、リアン・ベンジャミンがけがをして代役でした。けがで、だれかがオフになった場合に、セカンドキャストとか、その下にカバーと言って、振りを習っておくようなスタンバイ的な役割の人がいますが、それにもまだ入っていなかったときだったのでびっくりしましたね。コール・ド・バレエで毎日一緒に出ていましたから振りは覚えていましたし、なじみのある作品で、出演が決まってからは、ガリーナ・サムソワさんとかにみっちり教えていただきました。1週間半くらいだったと思います。当日急な代役というのもありますから、1週間以上あれば余裕を持ってリハーサルできる感じです。

【小山】そうしてとうとうプリンシパルとして命名ということになるんですね。何歳でしたか。

【吉田】22でしょうか。1年ずつ昇進してたのをすごくうれしく思いました。最初にコール・ド・バレエからコルフェに上がったときに、うれしくて母に電話したら、「コルフェってなあに」と言われて説明しました。プリンシパルになったときは、すごく喜んでもらえましたが。

【小山】次に、ドナルド・マクリアリーさん、バレエを始めたきっかけを教えてくださいませんか。

【マクリアリー】私はスコットランドの北のほうの田舎町に住んでいました。その町にはバレエスクールはなかったんです。11歳のときに映画の『赤い靴』を見て、ぜひバレエをしたいと思うようになりました。両親を2年間説得した結果、ロンドンのロイヤル・バレエのオーディションをやっと受けられたのです。

私はこの14歳のときまで全くバレエのレッスンを受けたことがなかったので、オーディションで受かったときはびっくりしました。17歳のときにサドラーズ・ウェルズ・バレエ団に迎えられました。当時ダンサーだったサー・ピーター・ライトとか、ケネス・マクミランと一緒に踊り、その後彼らが振付家になってからは、いろいろと指導を受けました。また、17歳のときに、『レ・シルフィード』を踊り、次の年に『ジゼル』のアルブレヒト役、19歳のときに『白鳥の湖』のジークフリード役をやりました。私はリン・シーモアのパートナーでもあり、マクミランやジョン・クランコ、アルフレッド・リードなどの舞台も一緒に踊っています。

私は入学するまで全くバレエのトレーニングを受けていませんでした。学校では10歳の少年や少女がすばらしくうまく踊るのですが、自分は習っていないのだから、あんまり自分をプッシュするのはやめようと思

いましたが、そのぶん努力はしました。

【小山】『ジゼル』は、どなたに教えてもらって、どうやってアルブレヒトをつくっていったんですか。

【マクリアリー】その当時のサドラーズ・ウェルズ・バレエ団のジョン・フィールド、プリンシパルだったベル・グレースなどの指導を受けました。リン・シーモアと『白鳥の湖』を踊ったときは、ロバート・ヘルプマンもいました。1959年にスヴェトラナ・ベリオゾヴァとパートナーを組み、19年間ずっとベストのパートナーとして踊りました。ロイヤル・バレエ・スクール時代に随分見ていたマーゴ・フォンティーンとは、その後『白鳥の湖』『オンディーヌ』『シンデレラ』といった作品と一緒に踊ることになりました。彼女は素晴らしい音楽性を持った人で、『オンディーヌ』は、音楽的にとても難しいので、いつも彼女に頼って踊っていました。真の舞台人の彼女には畏怖の念を感じていたのですが、仕事をするときには気さくに接してくれて、私との仕事を歓迎してくれました。

【小山】ケネス・マクミラン、ピーター・ライトなどが作品を作るときはどうでしたか。

【マクリアリー】マクミラン、そしてアシュトン、2人とも本当に素晴らしい振付家で、その当時ロイヤル・バレエに2人がそろっていたのは、本当に幸運なことでした。ダンサーと一緒に取り組もうという態度で、「あなたはどう思うの？」と必ず聞いてくれます。ですから、ダンサーも一緒になって創作をしたという経験になりました。そういったこともあってロイヤル・バレエ団は、非常に特色のある特別なバレエ団になっていると考えています。非常に豊かなレパートリーを持っているゆえに、世界各国のダンサーが、ぜひロイヤルに参加したいと思っています。

非常に幸運なことに、『ロミオとジュリエット』の初演のときに、私もその初演の主演の3組の中に含まれていました。ルドルフ・ヌレエフとマーゴ・フォンティーン、リン・シーモアとクリストファー・ゲープル、そしてメール・パークと私がペアとなって、その初演に取り組みました。残念ながら、その当時のロミオで、今生きているのは私だけです。ですから、レペティトゥールとしてロミオという役を情熱を持って伝えていきたいと、ケネスが考えていたロミオを、私が伝えていかなければならないと思っています。

初めてこの作品に出演したとき、バルコニー・パ・ド・ドウのちょっと前に、短時間に着がえなければならなかったんですけども、暑くて汗をかいていたので、腕の細い衣装がなかなか着られなかったんです。ファスナーを全部上まで上げられないままメール・パークをリフトしたらマントが上に重なってファスナーに引っかかり、2人で組み合わさったまま固まっちゃったんです。そんな初めての『ロミオとジュリエット』の上演については、忘れることができません。リハーサルには非常に長い時間をかけました。3、4カ月でしょうか。非常に集中して仕事をして作品をつくりました。いったん役を作り始めると、ケネスはストップすることを知りませんでした。また必ず自分で主演のダンサーを選ぶ人でした。彼の要求は厳しかったのですが、我々はこの身を投げ出して、その役をやりたいと思っていましたから、かなりの要求をされるというよりは、お互いにそこで高め合って作り上げていったという感じです。

【小山】そうやって直接振付家から習ったことを今の時代のダンサーたちに教えることが現在のお仕事です



が、それにあたっての苦労とか難しいこと、これは絶対教えたいと思うことがありましたら話してください。

【マクリアリー】だれかを指導しているときには、私の頭の中にケネスの声が聞こえるんです。

時として、特に客演のダンサーには、ケネスが求めていたことを教えるのがとても難し

いことがありますね。

いろいろな人に教える機会がありました。バリシニコフにもロミオを教えています。彼は、私が一番最後にロミオを踊ったときの舞台を見てくれています。

またナタリア・マカロアが亡命した後に彼女と最初に踊ったパートナーは私で、彼女は私の引退公演でも一緒に踊ってくれました。フレデリック・アシュトンの『シンデレラ』の公演でした。

【小山】『シンデレラ』も直接アシュトンから習いましたか。

【マクリアリー】さらに幸運なことに、私が『シンデレラ』に出演をしたときは、2人の意地悪なお姉さん役がアシュトンとロバート・ヘルプマンだったんです。

(休 憩)

【小山】ではリハーサルルームの中での出来事ですが、プリンシパルを経てそのパートを教える側と、プリンシパルとしてアドバイスを受ける側と、2人にお話いただきます。まずドナルドさん、都さんの特徴と、どのように指導したのか話してください。

【マクリアリー】大変リハーサルをしやすいダンサーとしにくいダンサーがいますが、都さんはとてもやりやすい人です。長くプリンシパルとして踊っているので、直すところが少ないという点もあります。パートナーが変わったときには、パ・ド・ドゥでうまく息が合うように練習しますが、とてもすばらしいパートナーが現れる場合と、そうでもないパートナーを一生懸命教えて、都さんのいいパートナーに仕上げなければいけないこともあります。幸運にも都さんはとても忍耐強い人です。都さんとそのパートナーが踊るときには、いすに座って口だけで教えるのではなくて、私自身が代わりにパートナーとして踊って示せるようにしています。ですから、そのための体力づくりは今でも怠っていません。

【吉田】若いパートナーを指導するとき、こういうふうのリフトするんだよという感じでやってくれます。パートナーの持つ場所が違っているんだとか、そういうことが自分の体でよくわかります。

ほとんどのクラシック作品を習いましたが、入団当時は、求められることのレベルが高くてすごく苦勞し

ましたし落ち込みました。今になってわかることですが、彼が求めていたのは、ステップだけでなくプラス・アルファなんです。バレリーナとしての舞台でのあり方などを辛抱強く、あきらめずに教えてくれました。よく「マーゴはこういう感じに踊っていた」と言われましたが、「マーゴはあんなに美しいし、スターだし」と、私にとってはすごく距離があるお話でした。でもあるとき映像で彼女の踊りを見て、彼が何を言いたかったかわかったこともあります。ステップではなくて目線とか、体の角度とか。本当に微妙な、醸し出される雰囲気伝えてくれたのですが、それを自分の中で消化して、できるようにするのは難しく時間もかかりました。テクニック以外に、それらのプラス・アルファのほうも教わりました。

【小山】イギリス人でない都さんが非常にロイヤル・スタイルを継承しているという記事を読んだことがあります。ロイヤル・スタイルにも通じるものですか。

【吉田】ドナルド先生から教わったことが、まさにそれです。

【マクリアリー】私は、リハーサルをつけたダンサーが失敗したら、それは私も失敗したんだというふうに常にとらえています。

我々はロイヤル・スタイルという、そのスタイルをきちんと確立したということが、とても幸せだったと思っています。ロシア・バレエには、ロシア革命前のバレエと、革命後のソビエトのバレエがあり、ロイヤル・バレエが継承しているのは、マリインスキーのバレエ、いわゆる革命前のロシア・バレエです。ソビエトのバレエは、帝政ロシア時代のものを排除するというので、例えば『白鳥の湖』をハッピーエンドにしてみました。帝政ロシアのときのロシア・バレエにあったマイムも排除してしまいました。ロシア・バレエになかったペアも入れたり、いわゆるバレエとしてきれいということだけを目指に置いたのがソビエト・バレエです。ニネット・ド・ヴァロワやディアギレフなど、帝政ロシアのバレエを継承している人たちがロイヤル・バレエに招かれて、我々のほうがこのロシア・バレエを継承することになりました。特に『白鳥の湖』『眠れる森の美女』『ジゼル』『くるみ割り人形』はセルゲイェフ自身の踊りで、ロイヤル・バレエの最も好まれる作品になりました。ロイヤル・バレエの現在の『眠れる森の美女』は、マリインスキー劇場のものと全く同じです。

【小山】ほかに都さんのすばらしい点と思われることを少し話してください。

【マクリアリー】まず、都さんにいちばん近いプリンシパルはマーゴ・フォンティーンだと答えます。彼女と同じように音楽性にすぐれていて、技術的にもすべての点で満点です。都さんはオールラウンドで『リーズの結婚』とか『ジゼル』『ラ・シンフォニック・ヴァリエーション』などタイプが違って、すべての作品をうまく、とてもきれいにカバーしてくれます。

【吉田】技術的なことは日本で鍛えられました。とにかく繰り返し繰り返し、体の感覚でわかるまでずっと跳んでいたりとか、そういうレッスンがあり、私自身そういうものが好きでした。小学校高学年から中学3

年ぐらいまではそういう感じで、松山バレエ学校に移り、その後ロイヤル・バレエ・スクールでは普通のレッスンでしたので、ちょっと不安にはなりました。もうちょっと回転とかもやっておかないと、それがどんどんできなくなってしまうんじゃないかという不安です。

音楽についてですが、母がピアノをよく弾いてくれたので、クラシック音楽はいつも家で流れていました。ほかにリトミックが、よかったのかなと思います。音と一緒にカウントをとるのが難しいダンサーもいますが、そういう苦勞はしたことはありません。イギリスでバレエ団に入ってから、皆さんが淡々と音と一緒に踊るのではなくて、ちょっと遅れて、また早くとか、アクセントをつけて踊ったりとかというのを見ていて、すごく勉強になりました。

【マクリアリー】バレエは、音楽をインスピレーションとして踊るんだと思います。音と一緒に動けるかどうかを見ると、その人の音楽性がどの程度かわかります。教えられなくても音楽の中で踊れる人がいるんですね。音楽が好きでないのに踊りたいなんていう人は、おそらくいないんじゃないかと思います。

才能というのは、やはり特別なもので、神から与えられた才能がある人がプリンシパルになります。そして一人一人が皆違うんです。ですから、これから先またマーゴ・フォンティーンと同じ人が出てくることは絶対になし、都さんと同じ人もあり得ない。ダーシー・バッセルと同じ人もあり得ないわけです。これから先も新しい人が多分出てくるんですが、その人は、またその人の持っている特別な才能で輝くんです。どれも個性を持っているからおもしろいんです。

リハーサルでは同じステップを踏んでも、そこから表れてくるものは全く違います。同じ振付を通して、その人の持っている個性が浮かび上がってきます。

【吉田】すごく自己主張が激しいダンサーにどう対応していますか。

【マクリアリー】私は今の仕事を楽しみ、最善を尽くすということをいつも考えています。何かわからないことや問題があれば、ディスカッションして一緒に解決をしようと試みます。ゲストダンサーは、確かにとても難しいのですが、公演までの時間によっても、かなり変わってきます。時間がたくさんある場合には、十分に話をして彼らにもケネスのやり方を踏襲してもらいます。2、3日前にリハーサルを開始するというようなゲストダンサーであれば、あまり変えようとはしません。ただ、ケネスが望んでいたように踊らないダンサーを見るのは悲しいことです。幸いなことに、私はジョナサン・コープのキャリア全体を通してずっと教えることができ、今は彼がレペティトゥールになっていますので、私の教えたことを次に引き継いでくれると思います。

ストレスを感じたとき重要なのは、励ましてあげること。まず気持ちを落ち着かせて、それからもう一度励ましてあげることです。バレエの世界は、神経をすり減らす世界です。ただしほとんどの人はとてもいいダンサーだし、学ぼうという姿勢で来てくれます。学ぶことに対して、自分から障壁をつくってしまうということはないんです。時として挑戦的なダンサーもいますが、最終的には理解し尊敬してくれます。彼らに、私が知っていることが正しいことだと証明してみせられるからです。そうすると、今度は本当に信頼してく

れます。それが私の仕事のやりがいです。

例えば、初めてロミオを踊るといふ人がいたとする。そうすると、自分はそこで物語を語るのだということをおぼれておぼれて、「僕はどう見えているんだろう」と心配してしまう。テクニックを学ぶときに自分のルックスを心配することを学んできたのは当然ですが、ロミオというのが生きて人物であるということをおぼれてはいけなないのです。マクミランものや古典ものは物語を語るこが大切なのであり、観客を感動させなければいけません。ですから、自分がどう見られているかは関係ないわけです。できれば学校時代に、もう少しそういうことを学んできてくれればいいと感じています。自分はアーティストになるのであって、テクニシャンになるために学んでいるのではないということを知るべきです。テクニックというの、目的を達成するための手段でしかありません。教師は生徒にそれをきちんと認識させる必要があります。そして、自分が劇場にいるということをおぼれた上でレッスンをすることが大切です。鏡を正面にとらえたら、そこが劇場の観客のいるところであると想定して、その観客のためにグラン・ジュテをするんです。私の若いころバレエ団には、真のアーティストたちがいました。マーゴ・フォンティーンしかり、ロバート・ヘルプマンしかりです。

【吉田】舞台で何かを演じるというときに、自分の人生経験がすごく生かされると実感しています。体のメンテナンスで言え、公演に向けてリハーサル以外に、治療を受けたり、鍛えたり、体を休めたりします。でも舞台で何かを出すためには、いつも刺激を受けていたいと強く思っています。

【小山】体調管理などはどうですか。

【吉田】けがをしにくい体をつくるとか、けがをししても治りやすい体にする、休むときは休むことです。バレエダンサーは、バレエから離れるとすごく不安になりますが、勇気を持って休むのも大切だと思っています。

【小山】体や心のケアとして、日々のレッスンの受け方一つにしても、コール・ド・バレエとプリンシパルは違うのでしょうか。

【吉田】プリンシパルになると、舞台で何を表現できるかとか、何を伝えられるかが大切なので、ステップだけでなくプラス・アルファを求められます。そのためのトレーニングが必要だし日々の生活もやはりそこを目標にしてとなりますね。

【マクリアリー】クラシックバレエのコール・ド・バレエの場合には、どのレベルの人も同じレベルで踊る必要があります。例えば、マーゴ・フォンティーンが、ほかの人たちと同じクラスで踊ったときには、そのレベルに合わせて自分が踊り、それができたらその次に役割としてプリンシパルのリハーサルで自分の役を作っていました。

【小山】ドナルドさんは、現役時代や今も、体調管理について気をつけていることがありますか。

【マクリアリー】今はピラティスをやっています。それからジムにも通っています。特に、上半身を強くしてリハーサルで都さんをリフトできるような準備は常に整えています。ピラティスは、バレリーナにとって

はとてもいいと私は推奨しています。

【小山】プリンシパルを目指している日本やそのほかの国の若いダンサーの卵たちに、アドバイスをお願いします。

【吉田】最近、自分の原点であるローザンヌのバレエコンクールで審査員をしました。ダンサーとして何が大切かという、きちんとした知識のもとにレッスンすること。無理やりターンアウトするのではなく、体の中側から変えていくということを重点的に学んでほしいと思います。もちろん個性や自分の主張もすごく大切ですが、ドナルドさんみたいな人に教えてもらえるときに、最初から拒否するようなダンサーにはなあってほしくない。他人の教えを受け入れられる広い心を持ったダンサーなら、きっといろいろなものを自分のポケットに入れられると思うんです。その中から、自分に合った道を選ぶこともできると思うので、自分でいろいろなことを決めつけないという訓練の仕方でしょうか。普通の生活も経験してほしいと思います。

私は、今になって見えてくるものもあり、もう遅すぎると思うこともあります。ドナルド先生の言葉も今なら理解できるということがあります。もうちょっと視野を広げたらもう少し私の踊りも違っていたと思うんです。でも今はわかったので、これからそれを生かして頑張っていこうとは思っています。

【マクリアリー】まず最初にウォッチすることです。例えば、都さんや、ペアで踊る人たちを見ること。既に確立された、よくできた作品を見るということは、怠りなくしてほしいと思います。もっと勉強したいとか、こういうプリンシパルになりたいという気持ちがあれば、いろいろな知識のある人、テクニックのある人からのアドバイスを自分の体いっぱい吸収することができると思います。生涯勉強です。レペティトゥールの私でも、新しい人たちを教えると、彼らから学ぶところがあります。心を広く持って、どこからでもいろいろな知識やテクニックが入ってくるようにする。また、チャンスがあったら何でもつかみ取る、あるいは盗み取るというぐらいのどん欲な心でいてください。

最後に言いたいのは、プリンシパルの役が来るまで待つのではなくて、こういうダンサーでありたいとか、プリンシパルになりたいという希望を心に持って、そちらのほうに歩いていく。自分でつかみ取りに行くべきだということです。待っているのでは何も起らないのです。

【小山】先生に、これだけはいちばんにダンサーに教えてほしいことということがありましたら。

【マクリアリー】先生は、まず生徒を褒めるというやり方がいいと思います。ダンスの技術を教えても、ダンスには、その人の人格が含まれるのだから、その人たちを褒めて気持ちよく練習させるのが、先生としては得策です。

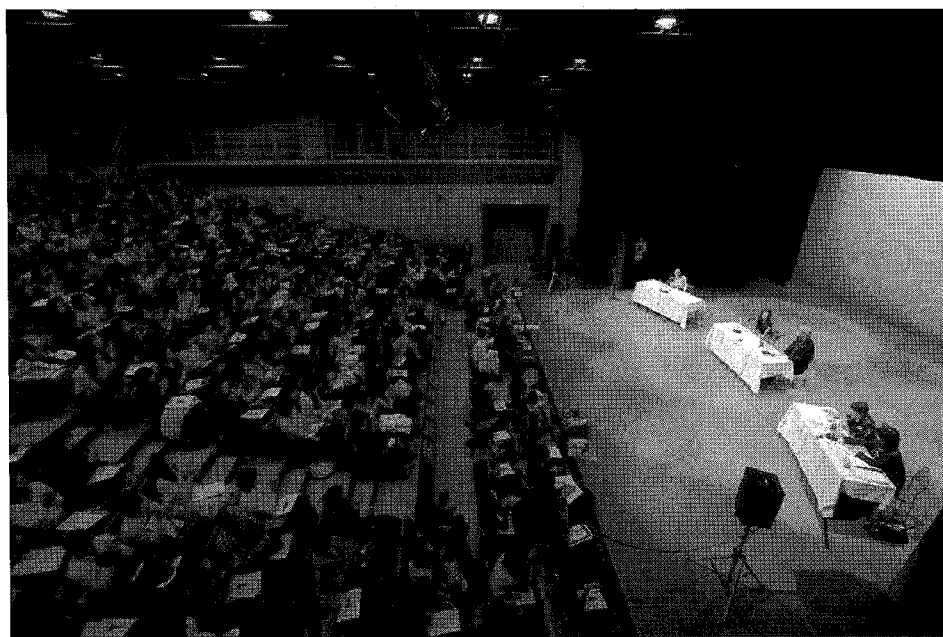
私は、バーレッスンで足の練習をしているときに、上体は音楽に乗っているような形で練習をなさいと生徒に言っています。高く足を上げたら観客を感動させられるわけではなく、全体の人格が出ていて、いいダンス全体を見せたときに初めて観客は感動するんだというふうに私は教えています。足だけ動かして顔は

無表情というのではなく、常に上体はしなやかに動く形で足の練習もする、子どものときからそのように始められますよね。

【小山】最後に質問です。まず都さん、トウシューズを選ぶときにメーカーで悩んだ経験はありますか。

【吉田】私はずっとフリードを履いていて、途中でイノベーションに変えました。足が変わってくるのに応じて変えてきています。今はブロックを履いていますが、その前は、かなりいろいろなシューズを履いて踊ってみました。トウシューズは、とにかく履いて踊ってみることです。合うシューズを見つけるまでは時間がかかります。自分に合わないときの恐れもあるし、バランスなども変わるので踊り自体がすごく影響を受けます。

【小山】ドナルドさんに、ロイヤルのメソッドを学んだマーゴ・フォンティーンと、ワガノワ・メソッドの達人だったナタリア・マカロアの二人と踊って、それぞれのメソッドの違いによるそれぞれの良さをお聞かせください。



【マクリアリー】この二人と踊ることができたのは、本当に光栄なことだと思っています。マカロアと踊るほうが難しかったと思います。やはりスタイルの違いがありました。マカロアと一緒に踊るときには、マイムを入れないのがとても残念でした。彼女はオデッ

トはすばらしかったがオディールのほうはそれほどでもないという感じがしました。マーゴの場合には、両方とも本当にすばらしく、全く違う踊りでした。音楽性も、ナターシャよりマーゴのほうが上だと思っていました。『エリート・シンコペーション』などは、音楽性の問題があったので、彼女にはとても学ぶのが難しい作品でした。この作品はオリジナル・キャストで、私のためにケネス・マクミランに振り付けてもらいました。

呼吸やタイミングはあまり違うとは感じませんでした。調節をすればいいという程度です。古典バレエは古典バレエであり、ピルエットはピルエット、リフトはリフトで、タイミングのごくわずかな違いは、そのときに合わせて対処していけばいいんです。パートナーに合わせるのは大切です。一生懸命合わせるように

努力したので、うまくいっていたのではないかと思います。一緒に踊りたいとおっしゃってくださるダンサーもたくさんいましたから。

【小山】次は都さんに、ロイヤル・バレエ・スクールでは、グランフェツテ・アン・トゥールナンを練習しないのでしょうか。それならどのようにテクニックをキープしていましたかという質問です。

【吉田】練習していました。そのときの私の先生がガリーナ・サムソワで、ちょうどロシアのメソッドを少し取り入れたりした時期でした。ほかにメッセレル先生にもロイヤル・バレエで教わりました。日本では、みんな若くてよくわからないうちからフェツテを回っていた記憶がありますが、イギリスでは、説明が多くて、とても難しいステップだという知識をもって動きを練習します。手足や首などを分解して年代に合わせて徐々に練習しているようで、ピルエットに行き着くまでに頭が拒否してて、そのような難しいことはとてもできないと思い込んでいます。私は頭ではなくて感覚で覚えたのですが、どの方法がいいかは難しところです。頭で理解するのも必要で、そうするとちゃんとしたポジショニングができたりします。

【小山】もう一つドナルドさんに。ジョン・クランコとの思い出話がありましたら、お願いします。

【マクリアリー】若いころクランコは私に、『天使』という作品を振り付けてくれました。その後、彼はシェットウットガルトに行ってからマリシア・ハイデの共演者として呼んでくれましたので、『ダンス・コンチェルタント』と『大地の歌』と一緒に踊りました。『オネーギン』のときは、マリシア・ハイデに振付を教えてもらっただけで、クランコ自身からは教えてもらうことは全くありませんでした。私としては多少の不安もありましたが、公演後にクランコから「まさに私が考えていたとおりに踊ってくれたよ」と言われました。これは私にとっては最高の褒め言葉だと思いました。

国際交流研究グループ

公開講座&ワークショップ

「世界のバレエ学校シリーズ～

第1回 英国ロイヤル・バレエ・スクール」

2010年2月21日(日)、22日(月)

昭和音楽大学 テアトロ・ジーリオ・ショウワ

講師：ゲイリー・ストック (ロイヤル・バレエ・スクール校長)

ジェイ・ジョリー (ロイヤル・バレエ・スクール副校長)

ゲイリー・ノーマン (ロイヤル・バレエ・スクール教師)

ダイアン・ファンショール (ロイヤル・バレエ・スクール教師)

(ほか、ロイヤル・バレエ・スクールの生徒4名が出演)

モデレーター：小山久美 (昭和音楽大学短期大学部教授、バレエ研究所所長)

第1日目 (2010年2月21日)

- ・講師陣による講演「ロイヤル・バレエ・スクールの概要とその教育システムについて」
- ・ロウアースクール (11-16歳の生徒向け) トレーニングについて
- ・ロウアースクールのデモンストレーション・クラス (ロイヤル・バレエ・スクールの生徒および受講生が参加)

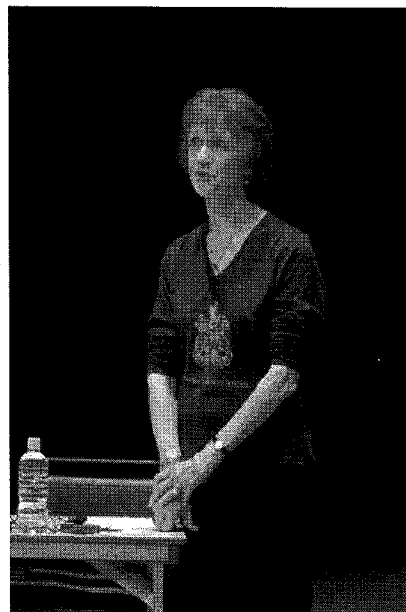
【ストック】ロイヤル・バレエ・スクールは2つに分かれていて、ロウアースクールは11歳から15歳または16歳を、アップースクールは16歳から18歳を対象としています。英国政府からの支援により最高の訓練、教育が行える環境が整っています。ロウアースクールはリッチモンドパークに寄宿舎があり、生徒数は現在125名、アップースクールはロンドンのコヴェント・ガーデンのオペラハウスに隣接していて現在85名が学んでいます。

毎年、両方の学校のオーディションはそれぞれ約1,000名が受験しますが、適切な人材を選ぶため試験は徹底的に行います。若いダンサーに求める資質は、何よりも均等のとれた容姿で、年齢やレベルに応じた適切なテクニックを持っているかどうか、そして音楽性、芸術性を審査

します。さらに人間性、つまり協調性や、ダンスに愛情を持っているかどうかも審査の対象になります。過去3年間、卒業生は100%の就職率を達成しました。その前の7年間も就職率96%ですから、ロイヤル・バレエ・スクールに入った若いダンサーたちは、一生懸命に勉強すれば、ほぼ確実にダンサーとしての将来は開けるということになります。

バレエ・スクールの訓練は構造的に進められます。通常の場合には、8年間ですが、いろいろなレベルで後から入る生徒がいたり、身体的、技術的、精神的にも準備が整っていると考えた場合には、飛び級で次へと進む生徒もいます。各レベルにおいて、達成すべき目的、目標があり、修得すべきステップのリストも決まっています。年度末試験に合格した生徒だけが次の年へと進級できます。

私たちの学校の目標は、ロイヤル・バレエ団、バーミンガム・ロイヤル・バレエ団に生徒を送り込むことで、実際にこの2つのバレエ団のダンサーの70%はロイヤル・バレエ・スクール出身です。しかし卒業生は世界各国のバレエ団で仕事をしていて、私たちもそれを大変誇りに思っています。私たちは、動きの自然な流れ、音楽性、踊ることに対する喜びを教え、ダンサーをアーティストとして育てるということに重きを置いています。そうでなければ、表現力豊かなアーティストではなく、単にテクニックを持ったロボットを作ることになってしまいます。



私たちの訓練は、基本的には2つのロイヤル・バレエ団のニーズに合わせています。ロイヤル・バレエ団の芸術監督であるデイル・モニカ・メイソンが座長を務め、バーミンガム・ロイヤル・バレエ団の芸術監督であるデヴィッド・ビントレーも会議に参加しているダンス・ポリシー委員会があり、訓練の内容や、生徒に何を求めているかについてアドバイスします。

留学生は、ロウアースクールに現在7名いて、アッパースクールのほうは40%から50%は留学生です。日本人はアッパースクールに10名います。ロウアースクールの場合には、一般の学業について言葉の問題がありますが、アッパースクールはさまざまな言語で教育することも可

能で、留学生を受け入れやすい体制になっています。

今回来日したロイヤル・バレエ・スクールの生徒の1人が、アップスクール1年生で17歳のイヴィンジェリン・ボール。もう1人、やはり17歳のヤスミン・ナーディは、ロイヤル・バレエ団と契約を結んだところです。さらに16歳のテオ・デュブリュイが1年生、18歳のウィリアム・ブラスウェルは最終学年で、バーミンガム・ロイヤル・バレエ入団が決まっています。

まずボディ・コンディショニング、体を強化して柔軟性を高めるエクササイズについて紹介します。

ロウアースクールがあるホワイトロッジには8歳から10歳を対象としたアソシエート・プログラムというものがあります。ロイヤル・バレエ・スクールの先生が週に1回か2週間に1回教えるというプログラムで、柔軟性を高めるための運動、エクササイズを実施しています。このボディ・コンディショニングの訓練は8年間ずっと続けられます。現在私たちは、バレエのレッスンだけではプロとして生活する体を準備するには不十分だと考えているのです。エクササイズの強度は学年を追うに従って高くなり、例えば男性の場合、14歳から15歳でパ・ド・ドゥができる体を作るための上半身のトレーニングを行います。上半身の強化はアップスクールの期間を通じて強度が高められていきます。

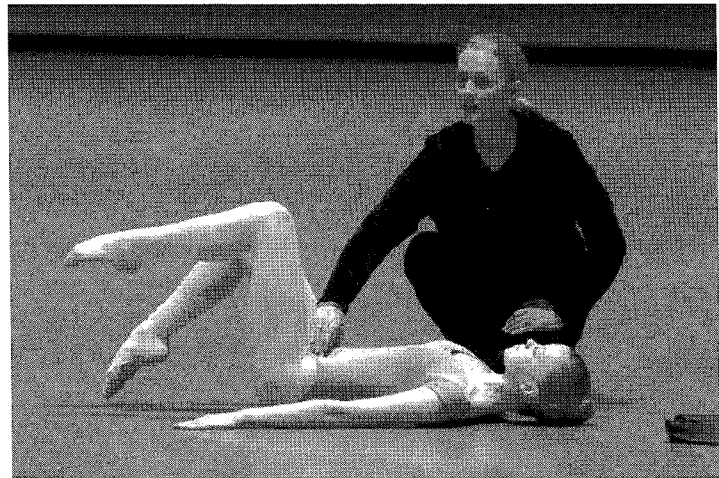
【ファンショール】5年ほど前にロイヤル・バレエ・スクールの主任教師になったとき、ストック先生から、特に生徒の体の強度を高めるための運動を取り入れてほしいと依頼されて、ピラティスをベースとしたボディ・コンディショニングのエクササイズを採用することにしました。

ロウアースクールでは、毎日のクラスレッスン前の30分に、このエクササイズを行います。重要なのは、まず横になった状態で自分の体を感じることができること。さらにその直後に、今度は縦になった状態、つまりバーやセンターで、エクササイズの効果を確認しながら動けるようになることです。特に重視している点は、まず、コアの安定性を高めるための強度を得ること、それからバランス感覚を得るための固有感覚を磨くこと、3番目が柔軟性を高めること。スタミナを高めるためには、心肺機能を高める運動を取り入れています。このエクササイズによって、スタミナと強度、そして柔軟性が高くなり、足をかなり高く上げられるようになるという結果を得ています。成長期にあるロウアースクールの生徒は、このエクササイズを取り入れてから、けががほとんどなくなりました。

まずターンアウトのエクササイズである4の字のエクササイズです。私は、生徒が動きに集中できるように音楽なしでピラティスを行いますが、先生によっては音楽を使います。足を4の字にして、ヒップは床に押しつけ筋肉を回転させて股関節を開きます。呼吸しながら行います。曲げているほうの足の位置を上げていくことにより強度が増します。ピルエットのパスセの練習です。

次はセラバンドを使って足のエクササイズをします。ドゥミからトゥールポアント、またドゥミになるという足の位置を獲得させます。姿勢と自分のセンターがどこにあるのかを意識することが非常に重要です。足首は硬いことが多いので、ここからしっかりと足を動かします。男性はジャンプで足を使ってプッシュするための、女性はポアントのための足の練習です。

次はコアのエクササイズです。まず足を平行にして背骨は床につけます。肩もフロアにつけて足を浮かせていきます。腹と、深いところのセンターの筋肉、コアの筋肉を感じることができるわけです。



ピラティスのボディ・コンディショニングは、必ず呼吸を伴って実行してください。

もう1つのコアのためのエクササイズでは、ターンアウトと全体のコーディネーションをトレーニングします。自分のセンターを感じることで、アームスとのコーディネーション、そしてターンアウトが確認できるわけです。やはりこのセラバンドを使って、アームスの使い方、レジスタンスをどう獲得するかということをお見せしたいと思います。きついバンドをいっぱい持ち、背中、特に肩甲骨を上げないで、背中の筋肉を使って押し下げていきます。前側の胸は開いて肋骨は閉じる。さらに背中の筋肉を下げてから腕を上げます。

【ストック】このトレーニングは内ももの筋肉の強度を増強するのに非常に効果的です。大事なのは、足の内側の筋肉を感じることで、足の動かし方にさまざまなバージョンがあります。

次はコアの強さを強化する、安定性を高めるためのエクササイズです。呼吸を忘れないでく

ださい。1つエクササイズが終わったらリラックスしましょう。

もう1つのコアのためのトレーニングは全体のコーディネーションのためにも非常に重要です。ひざを伸ばして足を両方から動かします。

次は腹筋強化のためのエクササイズでターンアウト、それから内ももにも効きます。あまり早すぎないように、効果を出すためにも正確な動きが重要です。

ターンアウトをさらに強化するための次のエクササイズでは、股関節だけを動かします。

それから足の裏側のトレーニングなど、まだまだたくさんあります。

次に姿勢とかポジションづくり、そしてアラインメント、どう体を作るのかを話しましょう。

姿勢が正しくなかったり股関節がうまく使えていないとけがの可能性が非常に高くなり、また見た目にも美しくありません。

1番ポジションでターンアウトしてもらいましょう。足先だけでなく足の上のところを使って股関節を開きます。つま先が開きすぎて後ろのほうに行かないように注意してください。無理に足を開くと、ひざが前に出る、つまり足がねじれることになります。5番ポジションでは、軸足になるほうをまず伸ばし、そこにもう一方の足を重ねます。あるいは、前の足をまず伸ばして、もう一方の足を後ろから重ねていくのもいいですね。ターンアウトしようとするあまり骨盤が傾いてはいけません。

次にポール・ド・ブラです。適切な形をつくり、きちんとつながを見せることができるポジションが大切です。忘れられがちなのは、ポジションからポジションに移動する間の位置を確認するという事です。手の形も大変重要です。そして指をきちんと感じる事。力が入りすぎて、力のない、精気のない指になってもいけません。ポール・ド・ブラを使うことができれば、ほかのテクニックも非常にやりやすくなります。

それから、背中の上の部分を使いエポールマンもきちんと使わないと、ダンスが平べったいイメージになってしまいます。特にロイヤル・バレエの場合には、サー・フレデリック・アシュトン、あるいはサー・ケネス・マクミランのバレエを踊るために上半身の使い方が重要です。ポール・ド・ブラは、当然のことながら、男性の場合と女性の場合でかなり違いがありますので、その辺もよく見ていただきたいと思います。

【ファンショール】女性のポール・ド・ブラです。重要なのは、背中を使って物語を語れるようになるということで、ポジションを伴った動きを見せたいわけです。そしてこれは音楽に対

して芸術的な反応を示すことができる動きでもあります。

次に男性のポール・ド・ブラのエクササイズです。幅の広い男性らしい動きになります。

【ストック】重要なのは、上半身を傾けないことと、どちらかの方向に片寄らないこと。そして、ずっと伸ばし続けているポジションであるということです。

バーに向かったのアティチュード・デリエールは、美しいラインをつくるために、かなりのレッスンが必要な人もいます。アラベスクも明快でむだのないラインを見せなければなりません。足を上げようとして肋骨がねじれると美しいラインが出ませんので、自分の正面に対して肋骨を真っすぐ向け、腕を後ろに流しすぎないように。そうすると上半身がねじれてしまいます。男性の場合には、ア・ラ・スゴンドのポジションがとても重要です。

【ジョリー】ロイヤル・バレエ・スクールで考えているのは、親指のつま先でア・ラ・スゴンドの位置を感じることです。開きすぎないように気をつけないと、体がずれて肋骨の位置もずれてしまいます。また縦のライン、アラインメントをきれいに保つこと。開きすぎて左右どちらかの股関節の上に乗るすぎると、今度はラインが崩れます。ア・ラ・スゴンドは、まず股関節が開いて、それに対してひざがあり、その先にかかどが乗ることで、きれいなラインを出します。

タンデュも股関節から回すこと。足の裏側の筋肉をよく使って伸ばせば、高く上げることも可能になります。タンデュから足を上げるときは、内側の筋肉から伸ばします。外側の筋肉を使ってしまうと、筋肉が収縮して反対側のヒップの上に乗る形になってしまいます。

次にトゥール・ア・ラ・スゴンド、ア・ラ・トゥールを見ていただきましょう。回転する前にプリエ・ルルベ、それに合わせた形でのアラインメントをとります。ではシングル・トゥールです。バランスをとること、ア・ラ・スゴンドのポジションを維持することの練習になります。段階を経て練習して、最後にア・ラ・スゴンドでフィニッシュする。ターンも増やしていつ最終的にはどこまで教えているのかをごらんいただきましょう。

【ストック】それでは次に、足さばきをごらんいただきます。

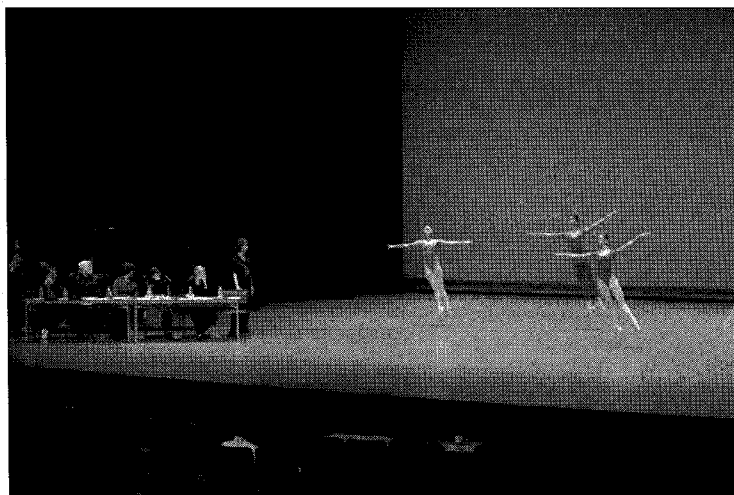
女性の場合には、ポアントの足のラインがとても重要です。バーレッスンでも、足から足へ体重を移動するトレーニングをかなり取り込んでいます。スピードが速く正確で細かな足さばきは、アシュトンの作品の中で多く要求されます。タンデュ・ジュテをバーで、それから、か

なり速いジュテとプティ・ルティレ、男性のアッサンブレ・シソヌヌ・トンベといったようなエクササイズです。

【ファンショール】体重移動の勉強では、腕と足のコーディネーション、ジャンプと着地の準備をします。

【ストック】床を使うエクササイズはターンアウトしてグリッサードを4分の1回転しながら行います。足の裏側を使います。

次にアレグロについて。我々がオーディションで着目するのは、まずバーでダンサーが美しいかどうかということ、アダージュで美しく見えるか、古典的な体のラインがつかれるかです。しかし、アレグロになった途端に、そのいくつかが失われてしまうことがあります。ですから、メインのステップに加えて、ポジションからポジションのつながりのステップも大事です。グリッサードなどは非常に大事なつながりのステップで、例えばバロッテなどにおける足、ステップ、この正確さを確保することも重要です。



まずウォームアップとしてのアンシェヌマンから。足を正確に使うことが重要です。

リヴァーシング・エクササイズというものがあり、これは脳を非常に使います。これから私がエクササイズを与えて、それを逆に動いてもらいます。順序はどうだったかと考えて重要なテクニックを忘れてたり、床を使うのを忘れてたりしないよう気をつけてください。

音楽性の話をしましょう。ダンサーは、音楽に促されて自分を表現することが重要です。ですから、音楽を愛する気持ちを教えなければいけないし、音楽的な指導ももちろん必要です。自分で楽器を演奏したり合唱団で歌う生徒もいます。音楽を自分のものにすることは技術的にたいへん役に立ち、音楽性に富んだダンサーは、芸術監督や振付家にとって貴重な存在なのです。

それから2つのロイヤル・バレエのステージに立つ経験も貴重です。11歳からロイヤル・バ

レエの公演に参加することができます。『くるみ割り人形』『白鳥の湖』『眠れる森の美女』などの主要な作品や学校が企画するイベントにも参加できるので、自分を表現する機会がたくさんあるというわけです。最終学年の生徒たちと1年生、2年生は、2つのバレエ団のコール・ド・バレエからしばしば要請を受けて踊りに行きますし、卒業年度には海外ツアーもあります。

【ノーマン】生徒にとって、バレエ団でのパフォーマンスは、非常に光栄なことです。8年間の訓練のハイライトが、ロイヤル・オペラハウスで踊ることです。例えば今年は『ラ・フィエユ・マル・ガルデ』『シンデレラ』『眠れる森の美女』『くるみ割り人形』などがあります。テクニックだけではなくて、こういった機会を通して、自分たちが舞台芸術にかかわっていくのだという自信を持つことが大変重要だと考えています。

【ストック】次に、男性のダンサーのトレーニングが女性とはどのように違うかをごらんいただきます。



【ジョリー】ロイヤル・バレエ・スクールでは、男女別々の訓練をかなり行います。男性の場合に重

要視するのは、非常に強力なポール・ド・ブラ、バットゥリーで、トゥールに関しても、アン・レールとア・テールの両方とも強く踊れることを重視しています。

足裏の使い方は、やはり男性のダンサーにとっても重要ですが、テンポは少し遅くなります。その目的は、より高く跳ぶ、あるいは、より安定した形で回転技を行えるようになることです。

若い男性ダンサーに重要なのは、まず柔軟性です。特に男性の場合は足首がかなり弱いという欠点があります。私たちの学校ではストレッチを重視して、ドゥミ・ポアントの位置を使えるように、特に足首を鍛えます。また若い男性の場合には集中力が問題になる場合がありますので、バレエだけではなくて、いろいろな側面の教育に取り入れています。音楽性を求めるステップ、あるいは柔軟性を求めるステップなどと、細かく分けて教えます。

男性のポール・ド・ブラには強さが大変要求されます。バンドを使っでの訓練は、腕のみならず胸部の訓練にも大切です。

【ノーマン】男性の場合、頭部の使い方も重要です。コーディネーションのエポールマンでは、全員が首の方向をそろえなければいけません。頭の動きと呼吸を合わせるように練習します。たとえば体を真っすぐに引き上げて立てることを考えるばかりに頭のほうの動きが固くなってしまうことがあります。例えばポール・ド・ブラに合わせて頭をいったん落として、だんだん上げていくというようなことをやると、頭を固めた状態で動くのとは全く違う物語がそこに生まれます。

私は、人間の体で表現ができる範囲を考えたとき、柔軟性が求められていると感じます。振付家が求めている動きも、かなりの柔軟性を伴うものが最近増えています。女性とほとんど同じくらいのやわらかさで、きちんと伸ばして使うことができる体を持たなければなりません。

【ジョリー】もう1つ、特に男性ダンサーの場合にはパ・ド・ドゥができるようになるために上半身の訓練が必要です。

【ノーマン】男性の生徒たちは、腕の訓練、腕立て伏せなどをクラスの前後などにかなり行います。パ・ド・ドゥのクラスを始める前の段階でたっぷり訓練します。体を前後左右に動かして筋肉を鍛えます。もう1つは呼吸を伴うエクササイズです。

先ほど床の上でやったエクササイズを思い出してください。足を打ち合わせるような動きは、内転筋を鍛えることになり、これから見せるパに非常に役に立ちます。大切なのは、まず横に開いた後に打ち合わせることです。前後に足を動かしてはいけません。最近の若いダンサーにはアントルシャ・シスができない人も多いのですが、それをできるような力をつけてもらいたいと思っています。

【ジョリー】次にトゥール・アン・レールの練習は、簡単なシャンジュマンから始めます。それから4分の1ずつシャンジュマンで回り、次に2分の1回転、それから1回転というふうに進めます。このような回転の訓練で、実際にジャンプして着地するための筋肉を背部につけることができると考えられていますが、もう少し複雑な方法は、2番のポジションから5番に戻るトゥール・アン・レールです。このエクササイズのよいところは、空中で筋肉が全部引き寄せられることです。もう少し複雑な動きも練習してみましょう。

最後はグラン・アレグロをやってもらいましょう。

第2日目 (2010年2月22日)

- ・講師陣による講演「アップースクール (16-18歳の生徒向け) のトレーニングについて」
- ・アップースクールのデモンストレーション・クラス

【ストック】今日のはじめにロイヤル・バレエ・スクールでの教授法のガイドラインを紹介したいと思います。ロイヤル・バレエの教師は、すべて元プロのダンサーで教師としての資格も取っています。ただしイギリス出身の人もいれば、オーストラリア、あるいはロシアやアメリカ、カナダ、南アフリカ出身の教師もいます。ですから、生徒が混乱しないように、教師はすべて同じ考え方をベースにして教えることが大切です。

ロイヤル・バレエ・スクールが目的とするのは、非常に強力でクリーンなクラシックのテクニックを持ったダンサーを育てることです。そして芸術性、音楽性、ラインの純粹さ、コーディネーション、また、癖のない動きをつくることです。そしてロイヤル・バレエやそれ以外のプロのバレエ団に無理なくとけ込むことができるような人たちを育成することでもあります。

はじめに、全般的な姿勢です。体は真っすぐ立てるけれども固めてはいけません。体重は前方にも後方にも傾けない。肩がちょうど股関節の真上に乗っている形で、その股関節は、足先の上に真っすぐ乗っている形にしなければなりません。肋骨をコントロールして、無理やり開いたり閉めたりしない。体全体を通して、真っすぐに一本の線が通っているようにします。肩は開いて平らに、また幅広く使う必要があります。頭は力を抜き首を緊張させてはいけません。腹部は、おしりをきちんと持ち上げ、骨盤を後ろに押しやり、おしりを突き出すような形はいけません。5番に立つときは、両方の足に均等に体重を乗せます。前の足も後ろの足も難なく持ち上げることができるポジションです。2番は、足が無理なく上がる形です。

アラベスクは、腕をほぼ目の高さかつ体の真ん前におきます。横にずれた形はいけません。そして、背中を力強く保ち横隔膜は開かない。両足とも均等にターンアウトします。いちばんわかりやすいとらえ方は、肋骨の方向を正面方向に合わせて真っすぐに保つということです。また足首を曲げないようにして、どの角度から見ても、きれいなラインを作ります。足首をちょっと曲げると甲の部分はきれいに見えますが、別の方向から見るときれいではないのです。

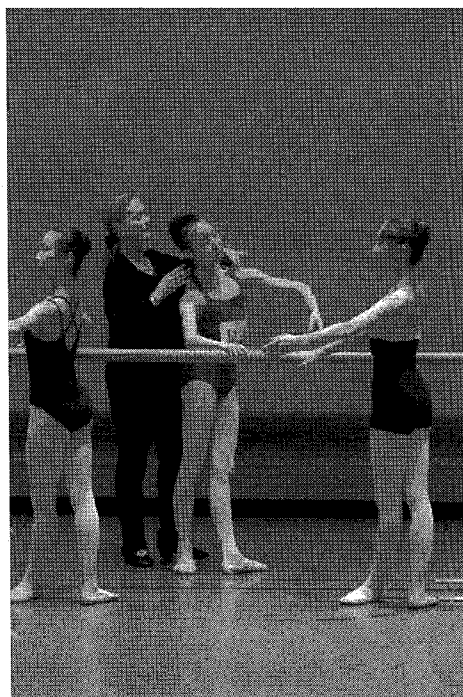
次はアティチュード。ク・ド・ピエからアティチュードします。ちょうど背中の中のと

ころに足先が来るような位置です。

ポール・ド・ブラは、二の腕をきれいに持ち上げた状態にしますが、肩は持ち上げてはいけません。2番では、ひじが落ちずに後ろを向いている状態です。腕を使うときには背中から使うよう意識します。クラシカルなポジションをきちんと通過することが重要です。例えば、グラン・ジュテ・アン・ナバンやアントルラセのとき、プレパラシオンから1番、5番を通過してアラベスクします。

2番は背中を強く持ち上げて腕はやや前に置きます。背中筋肉をきちんと使います。肩が一番高いところにあつて、その次にひじ、手首という順番です。指、手の動きも大切です。ひじは後ろに引き背筋を使います。

ア・ラ・スゴンドからアロンジェでは長さを出します。肋骨はきちんとコントロールして開きすぎないように。ポール・ド・ブラは非常に重要なので、集中して、時間をかけて勉強します。女性ダンサーは美しいラインをいかに出すのかを練習し、男性ダンサーの場合は、もう少し強さを求めます。



それでは、ピルエットです。日本のダンサーの皆さんはピルエットがとても上手なので、どうやって回転するかという話にはあまり時間をかけなくてもよいと思います。上腕をコントロールし背中も意識して使います。まず5番ポジションから、骨盤を真っすぐにしてパッセにして回転するポジションを作ります。股関節、骨盤は傾けず、パッセの足はひざの真ん前です。つまり、回転しながらバランスをとっていくのがピルエットなのです。あまり足を高く上げると骨盤が傾いてバランスがとりにくいのです。5番からパッセする間に動くのはひざと足先だけ、そして軸足にしっかり乗ります。骨盤を引かずに軸足にしっかり乗りアームを使えば簡単に回れます。リラックスしてください。

スタートポジションからセカンドになって回るとき、男性のプレパラシオンでは背筋を使います。女性も回るときに背筋を使い肩はおろして上腕はきちんとサポートします。

さて、それでは足の使い方、足の位置を勉強しましょう。タンデュ・ドゥヴァンのつま先は、

軸足のちょうど真ん中に置きます。内ももの筋肉を使うようにしましょう。ア・ラ・スゴンドは、軸足をきちんとターンアウトして、そのトゥラインから真っすぐの位置に出します。そして足を上げますが骨盤の位置は変わりません。かかとを前に出すと足が上がってきます。デリエールの足は軸足のかかとの延長線上です。ももをプッシュします。

それでは、お客様のほうに向いてアラベスクしましょう。

ターンアウトは、ステップ1歩ずつ踏んで1番ポジションにもっていきましょう。最初にドゥミ・プリエなどをして無理やり開かないこと。体重は足の前でも後ろでもなくて、全部にかけましょう。そして土踏まずを上げます。

5番ポジションは、後ろの軸足をまず立てて、そこにもう一つの足を重ねていく。おしりを下げましょうね。下げてもきちんと使います。

タンデュは足を長く使い、かつ骨盤はひねらないように。

ロン・ド・ジャンプは、バーで正確に練習できます。

センターエクササイズは、必ずクロワゼのラインから始まります。

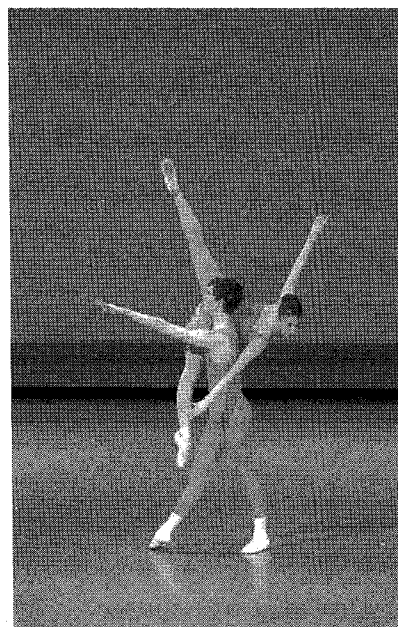
クラスの中では、ステップの1つ1つについて大変細かいことまで教えます。それから、ステップだけではなくて、つながりのステップやポール・ド・ブラも勉強します。そして、頭を上手に使わないと、へたに見えてしまいます。

生徒の中には、バーでは大変上手で、センターでもアダージュまではとてもきれいなのに、アレグロになると全くターンアウトができない人がよくいます。足の裏側の筋肉の意識が大切です。

グリッサード・アッサンブレはグリッサードの2つ目の足がアッサンブレの軸足になるので、これが完全にターンアウトして軸足になれることが重要です。床を使うことと足さばきなどが、私どもの指導の指針となるものです。ゲスト教師にもガイドラインに沿って教えてもらいます。

重要なことをあと2つお話したいと思います。

まずは、動きの質と芸術的な表現です。踊る喜びを知り生き生きとした動きを知ってもらわなければならないので



す。技巧にたけていても芸術的な表現ができないダンサーはおもしろくない。まず技術ができて、その上に動きの質と表現力を載せればいいのかというと、そういうことではないのです。動くことの楽しさと音楽を楽しむこと、これが重要なのです。学校でも舞台に立ったときも、それだけではなくて常にダンサーとして心がけなければいけないもの、オーディションでも同様ですね。つまらないダンサーがどこかのカンパニーの芸術監督に採用されることはありません。自分がどんなクオリティを持っているのか、どんな踊りができるのかということを確認して、自分はこれなんだという信念を持っているダンサーになってほしいと思っています。

そして、もう一つやはりダンサーがアーティストとして育っていくための大きな要素です。ロイヤル・バレエ・スクールでは、振付の才能を養う場を設けているのです。11歳から自分で振付すること、あるいは、ほかの生徒が作った作品に参加するということが奨励されます。作品を作る際は教師がいろいろアドバイスをしますが、基本的には生徒たち自身が音楽を選んで、そして、どんなダンサーと踊りたいのかも選びます。衣装や照明も自分たちで決めて、これが発表できるようになるまでリハーサルをしていくわけです。今までも何人もの生徒が、このプロセスを経てロイヤル・バレエに入り、今やロイヤル・オペラハウスで上演される作品をいろいろ生み出していることは、我々も大変誇りにしています。

【ファンショール】これから私はポアントの練習についてお話したいと思います。

正式にポアントの勉強を始めるのはロウアースクールの1年、つまり11歳で入学したときです。学校に入る前に既にポアントを経験している生徒もいますが、基本的には全員がビギナーであると想定して勉強を始めます。

まず一番大事なのは、ポアントをきちんとフィットさせて履くことです。ポアントの中に詰め物は一切使いませんが、必要な場合だけ、つま先にわずかなアニマルウールを使うことがあります。ポアントの場合にも、床を直接感じられることが大切だと考えています。

まずはじめに、足先のアラインメントを適切な形に置く必要があります。きちんとターンアウトして、ひざを伸ばして使うことは、ポアントでもバレエシューズでも変わりません。時として教師は、ポアントワークを教えるときに足首から先のことしか考えなくなってしまうことがあります。それは大きな過ちです。例えば姿勢とか、足の付け根から足全体を使い、その先に足先がある状態を維持することを忘れてはなりません。

いろいろなやり方でポアントに乗り、ポアントからおろる方法とさまざまな側面を勉強します。エクササイズだけではなくポアントで踊ることを教えなければなりません。力強く柔軟性

を伴うものでなければなりません。13歳から14歳くらいでソロ・ヴァリエーションをポアントで踊れるように指導しています。

平行であれ、ターンアウトであれ、必ず足が真っすぐになった状態でなければなりません。骨盤と上半身もきちんとした姿勢で、ターンアウトして足の裏をきちんとつかむ、つまりひざから下のところまで全部ターンアウトして使わなければなりません。足から首まで、そして足のアラインメントを見てください。足の裏を使い、足の指先5本全部を使い、さらにかかとを前へ出します。プリエ・ルルベを次に見ていただきます。ゆっくりと上がるのとすぐに上がるのと両方見てもらいます。

それではセンターに行きます。足先のアラインメントはとても重要です。私はいつもポアントのクラスはエシャップから始めて、ターンアウトができているか、かかとが前に出ているか、アラインメントができているか、両方の足に体重が乗せられているかを確認します。

再度パッセ・アン・ナリエールで、ここではかなり強度を高めていくエクササイズも見ていただきたいと思います。次に片方の足だけでルルベに上がる動きを繰り返します。この練習で、やはり足の強度を高めることができます。

最後に少し回転を伴ったパを見せましょう。

【ジョリー】ロイヤル・バレエ・スクールで学ぶ中で重要なのはパ・ド・ドウの勉強です。ダンサーとして生きていく間にたくさん使う機会があるわけです。ロイヤル・バレエのレパトリーの古典にもコンテンポラリーにも、パ・ド・ドウはとても重要な役割を果たしています。

まずアダージョのサポートの仕方を13歳か14歳で教え始めます。パ・ド・ドウですから、2人が一緒になって勉強しなさいと教えます。そして、古典作品では、プロムナードやピルエット、アレグロ、そしてリフトを勉強します。

まずアップースクールで男子がどう勉強するかですが、ウォームアップは、上半身を温めるためのアームスのエクササイズも行います。

【ノーマン】アームスのエクササイズとして腕立て伏せなどを行い、もう1つは体のコアの安定性を高めるエクササイズを行います。

まずクラスでは、ダイアゴナルで直線上を歩いていくところから始めます。足は45度に回旋して歩きます。腕を少し速く振りお互いの視線を合わせます。次は走る。これがなかなかダンサーにとっては難しいのですが。ターンアウトして、足先にリードしてもらおうという形の動きです。自信を持ってしっかりと走れるように、自分の姿勢を保つことが必要です。まず前のほうにダイアゴナルで走ります。次に後ろ向きに走るときは、かかとに連れていってもらおうという形です。足は必ずターンアウトして、つま先を伸ばして走ります。次は一緒にトンベをしましょう。足をどこに持っていくのか、前の足と後ろの足、そして手と足のつながり、ポール・ブラも大事です。そして、ペアで踊るのですから、2人で楽しく踊ることも表現しないとはいけません。



【ジョリー】それでは、サポート付きアダージョの勉強です。子どもたちが一緒に踊るためには、お互いに考えなければいけないことがあります。女性だったら、いかにして自分のバランスを支えるか、男性の場合は、いかに自分の手と足を使って女性のバランスをとるかを考えなければいけないわけです。

お互いの信頼関係が大事です。

体が前に傾くと前の足のほうに体重が乗ってしまいます。後ろも同様です。体重をつま先からずっと上に向かって引き上げていくことが大事で、やはり骨盤が正しい向きになっていないとバランスがとれません。

ポジションが変わればバランスをとる位置も変わります。ピルエットのサポートでは、自分のアームスどういうふうに曲げるか、どうやって女性をリードできるのかを学ばなければなりません。

アラベスクで男性は、女性から少し離れたところにポジションをとり、女性のバランスが少し前に来たらステップを使い、両足を使って戻ってきます。パンシェをするときは、女性の軸足のところでバランスをとります。

【ノーマン】次のピルエットでは、男性は、両足から片足になる女性のバランスを支えなければなりません。後ろの足から前の足にバランスが移動するときウエストのところで回転を支えます。3回転のピルエットの場合、女性のほうは、どれだけの力を必要とするのかというのを考えます。腰の部分だけを考えればよいというわけではなく、女性のポジションと、男性の足、そして手の位置を確認します。

では次にフィンガー・ピルエットをごらんいただきましょう。

男性の指1本に女性がつながる形ですが、女性の手は5番に近い形でなければなりません。男性は女性の少し横に立ち、手は女性のちょうど顔の真上に来るようにします。初めは指のところでつないでいたものを手でつなぐことになります。ドゥヴァンからセカンドへフェッテし、腕のところでバランスをとって回転します。難しいのは、女性の手を2番のところに持つていくことです。2人の足の高さをそろえるのも重要です。

一緒にアラベスクするときは、1人のダンサーのように見えるのが理想です。

【ジョリー】次は水平方向のジャンプです。縦方向だけではなく、方向を変えてジャンプしています。両方の側にジュテをしているということで、男性は、体重を移動し、もとに戻す動きをしなければなりません。

【ノーマン】リフトの場合には、男性と女性とがきちんとコーディネーションをとります。女性がジャンプする延長線上にリフトする形で、男性のほうは、自分の体の安定性に自信が持てる状態で女性のジャンプに合わせて足の筋肉を使うことを学びます。男性の体の発達に伴ってそういった感覚も養われます。上半身、特に腕の強度も成長とともに高まり、動きを修得できるようになります。

【ジョリー】もう一步進めて、肩に乗せてトゥールするリフト、最後にフィッシュと呼ばれるポジションです。

2人のダンサーが一つになって動くことを早くから指導します。パ・ド・ドウの勉強というのは非常に複雑なものなのです。

【 ロイヤル・バレエ・スクール ロウアースクール資料 】

《 1. 時間割 月曜日～金曜日 》

07:00	起床
07:30	朝食(点呼)
08:20	点呼終了 月曜—上級生はサロンで朝礼 水曜—下級生はサロンで朝礼
08:25	予鈴
08:30-10:30	学科/バレエ
10:30-11:00	休憩 生徒はダイニングホールから郵便物をとってくる。 飲み物、ビスケットをとってもよい。
10:55	予鈴
11:00-13:00	学科/バレエ
13:00-14:00	月曜、水曜、木曜日の昼食時間
14:00-16:00	学科/バレエ 月曜、水曜、木曜
13:40-14:30	火曜 Choir
14:40-16:30	学科。バレエは午後 2 時 45 分から開始
13:45-14:15	金曜日はサロンで学校全体集会か、教室で PSHE(人格的、社会的健康教育)を行う。 学科は午後 2 時 15 分から 35 分のクラスを 3 コマ行い、午後 4 時に終わる。バレエのクラスは午後 2 時 30 分から開始する。
16:00-16:15	飲み物、ビスケット、お菓子をともてもよい(ダイニングルームかフューズボックスホール)。
16:15-18:30	複数のクラス、リハーサルまたは自由時間。週間予定表がでる。9 歳、10 歳、11 歳には夏期は公園に出かける許可がでることもある。
18:00-19:00	夕食(点呼)
19:10	予鈴
19:15-20:15	宿題(予習) 7 歳、8 歳、9 歳は教室で、10 歳、11 歳は寄宿舎で。
20:15-20:30	ダイニングルームで就寝前の飲み物
21:00-22:00	就寝時刻 7 歳—午後 9 時、8 歳—午後 9 時 15 分、9 歳—午後 9 時 30 分、 10 歳—午後 10 時、11 歳—午後 10 時 午後 9 時 30 分までに部屋に戻り、消灯 10 分前には静かに過ごすこと。

《 2. ダンス・カリキュラム 》

ロイヤル・バレエ・スクールは独自のトレーニングシステムを持っており、これはすべて文書化され、スクールで在学時間を通して生徒たちにこれを適用する。

カリキュラムの要点を以下に記す。

年齢	カリキュラム目的
7 歳	<ul style="list-style-type: none"> ・体の姿勢と股関節のソケットからのターンアウトの概念の教育を基礎づける。 ・手と足の基本ポジションと動きの調和の教育を基礎づける。 ・応用できるようにドウミ・ポアント・ワークを採り入れる。 ・力強さと柔軟性を発達させる。
8 歳	<ul style="list-style-type: none"> ・前年に学んだ材料を何度も反復し、速さを増して、基礎づける。 ・ドウミ・ポアントをさらに多く採り入れ、足と足首の強さを増す。 ・ドウミ・ポアントでバランスと体の芯のより卓越した感覚を発達させる。 ・バーでスモール・ポーズとグラン・ポーズ※を採り入れる。 ・第 4 アラベスクとアラベスク・ア・ドゥ・ブラ(片手は 5 番のアン・バ、一方の手はドウミ・スゴンドにおく)を採り入れる。 ・バットウリーの学習を始める。 ・しなやかさと力強さと体力を増す。
9 歳	<ul style="list-style-type: none"> ・センターレッスンでドウミ・ポアントを取り入れる。 ・アン・トゥールナンの基本的な練習と回る感覚を継続させる。 ・バットウリーの学習をさらに進展させる。 ・よりしなやかさと力強さと体力を増進させる。
10 歳	<ul style="list-style-type: none"> ・ドウミ・ポアントでのエクササイズの安定性を発展させる。 ・ポーズからポーズへ、動きの流れをより認識できるようにする。 ・バーレッスンと、センターレッスンと、アレグロでの動きの速さを増す。
11 歳	<ul style="list-style-type: none"> ・姿勢と整合と安定と力と表現における継続された強さとともにクラシックバレエトレーニングのすべての基本要素を強化する。 ・様式、音楽性、表現の認識を強調する。

※スモール・ポーズ…腕の 4 番アン・ナヴァンのこと。サンクトペテルブルクのワガノワ・コレオグラフィック・スクール用語。

グラン・ポーズ…腕の 4 番アン・オーのこと。

生徒が経験する活動範囲は下記のとおりである。

活動	年齢範囲
クラシカル・テクニク	全学年
ボディ・コンディショニングを基本としたピラティス	全学年
ポアント・テクニク	7歳から11歳の女子
コーチング	7歳から11歳の男子
レパートリー	全学年
ジム	全学年
アッパー・ボディ(上半身)	10歳から11歳の男子
キャラクター・ダンス	全学年
モリス・ダンス	8歳と9歳の男子
アイリッシュ・ダンスとスコティッシュ・ダンス	アイルランド人の8歳、 スコットランド人の9歳
コンテンポラリー	11歳
バレエ史	7歳と8歳
サポーター・アダージョ	11歳
振付	全学年
クラシカル・ソロ	10歳と11歳
バレエ史	7歳と8歳と9歳

《 3. 学科カリキュラム 》

7歳	8歳	9歳	10歳	11歳
美術	美術	美術	ダンス(AS)	ダンス(AS)
演劇	演劇	演劇	英語	英語
英語	英語	英語	芸術表現	芸術表現
フランス語	フランス語	フランス語	数学	数学
地理	地理	地理	シングル・サイエンス	シングル・サイエンス
歴史	歴史	歴史	下記から3科目選択	下記から3科目選択
情報処理	情報処理	情報処理	美術	美術
数学	数学	数学	イギリス文学	イギリス文学
音楽	音楽	音楽	フランス語	フランス語
体育	体育	科学	地理	地理
科学	科学		歴史	歴史
宗教	宗教		音楽	音楽
			ダブル・サイエンス	ダブル・サイエンス

・「PSHE（人格的、社会的健康教育）」

全生徒は在学期間を通して PSHE の全課程をホワイトロッジで終わらせる。これは、通常隔週金曜の午後に行われるが、特別講義、見学または現シラバスにある教科で補われることもある。

・「性と人間関係についての教育」

このプログラムは学校内の SRE 委員会によって考案され、性と人間関係についての教育のあらゆる側面を扱う。この委員会は定期的な会議で学科カリキュラムと PSHE を通して全学年の指導規定を再検討する。

・「科学における解剖学」

科学は生き物を重要視するものであるため、キーステージ 3 の科学学生はスーパーマーケットチェーンで容易に入手できる臓器を解剖することが求められる。これは、細胞、臓器、体系、肺、呼吸の理解を高めることに用いられる。参加は学生次第である。学生たちは一週間前に通知をすれば、この授業を辞退することも可能である。

《 4. 服装とユニフォームのリスト 》

* 冬のユニフォーム（秋、春と初夏）

女子

白いスカート、 ネイビーブルーのカーディガン、 ブラックウォッチのタータンスカート、
ネイビーブルーのプレザー、 グレイのタイツ（10歳と11歳はナチュラルタイツを履いてもよい）

男子

白いシャツ、 ネクタイ、 ネイビーブルーのプレザー、 黒のズボン、
グレイの靴下、 ネイビーVネックのジャンパー（チェックジレとこのジャンパー）

* 夏のユニフォーム（夏後期）

女子

白い半袖のシャツ、 ネイビーブルーのカーディガン、 ブラックウォッチのタータンスカート
白いアンクルソックス（10歳と11歳はナチュラルタイツを履いてもよい）

男子

白い半袖のシャツ（ネクタイなし）—10歳と11歳の男子は長袖を着用してもよい、
ネイビーブルーのプレザー、 黒のズボン

学生はいつも学年ごとの定められた制服を着ていること、そして以下の規則を覚えていること。

教室でアクセサリーをつけない。

持ち物は、スタジオにもっていくお金、貴重品のはいった鞆のみ。これらはロッカーに入れること。

レッスンの間はトラックスーツとシューズを着用する。

化学繊維のズボンと規定以外の緩いTシャツはいかなる場合でも着用不可。

髪は常に整え、襟にかからないようにすること。

極端に長い、またはだらしのない髪形は、レパトリーにおける役選出の機会に影響をおぼす可能性もある。

ダンスユニフォームについて

チュチュとRBSトラックスーツはロイヤル・バレエ・スクール衣装部を通して買うことができる。

Tシャツはコミュニケーション・マーケティング部から購入可能。

ほかのユニフォームアイテムはFreed's of Londonで入手できる。

クラス	男子	女子
クラシカル	ユニタード4枚、RBS指定カラーとスタイル ジョックストラップ 白/ベージュ 白のバレエシューズ 白いソックス4足 パーレッション用の黒のレッグウォーマー ロイヤルバレエスクールのトラックスーツ	ピンクのナイロンタイツを2足 RBS指定カラーとスタイルのレオタード2枚 ピンクのレッグウォーマー(パーレッションでのみ使用) ピンクのポアントシューズ ピンクのソフトバレエシューズ チュチュ1枚
キャラクター	上記と黒のキャラクターシューズ	黒のキャラクタースカート(Wardrobe) 黒のキャラクターシューズ1足(Freed's)
コンテンポラリー	RBSのスタイルとカラーに適したユニタード1枚	RBSのスタイルとカラーに適したユニタード1枚
振付	RBSのトラックスーツと/またはRBSのTシャツ	RBSのトラックスーツと/またはRBSのTシャツ
レパトリー	RBSのスタイルとカラーに適したユニタード1枚	学年カラーのシフォンスカート(Wardrobe)

※ジムは素足で行われる。

その他の情報

ホワイトロッジにそのほかのアイテムを持ってくるべきかどうかについて質問があるときは、学校秘書であるシェイラ・グレスウェルさんの送付した総合リストを確認するか、彼女に連絡すること。

【 ロイヤル・バレエ・スクール アップースクール資料 】

《 1. ダンス・カリキュラム 》

ロイヤル・バレエ・スクールは独自のトレーニングシステムを持っており、これはすべて文書化され、スクールで在学時間を通して生徒たちにこれを適用する。

カリキュラムの要点を以下に記す。

1年生	クラシカル・ダンス
	ソロ
	レパートリー
	パ・ド・ドウ
	キャラクター・ダンス
	コンテンポラリー・ダンス
	振付
	ボディ・コンディショニング／ウエイト・トレーニング
	メイク・アップ
	解剖学
2年生	クラシカル・ダンス
	ソロ
	レパートリー
	パ・ド・ドウ
	キャラクター・ダンス
	コンテンポラリー・ダンス
	振付
	ボディ・コンディショニング／ウエイト・トレーニング
卒業年	クラシカル・ダンス
	ソロ
	レパートリー
	パ・ド・ドウ
	コンテンポラリー・ダンス
	舞台経験
	キャリア・プレパレーション／経営学

服装規定

学生はいつも学年ごとに定められた制服を着ていること、そして以下の規則を守ること。

教室でアクセサリーをつけない。

持ち物は、スタジオにもっていくお金、貴重品のはいった鞆のみ。これらはロッカーに入れること。

レッスンの間はトラックスーツとシューズを着用する。

化学繊維のズボンと規定以外の緩いTシャツはいかなる場合でも着用不可。

《 2. ユニフォームリスト 》

チュチュとRBSトラック・スーツ、Tシャツ、男性用ユニタードはロイヤル・バレエ・スクール衣装部を通して購入可能。

ほかのユニフォームアイテムはFreed's of Londonで入手できる。

クラス	男子	女子
クラシック	ユニタード4枚、RBS指定の色と形のもの ジョックストラップ 白/ベージュ 白のバレエシューズ 白のソックス4足 バーレッスン用の黒のレッグウォーマー ロイヤル・バレエ・スクールのトラックスーツ	ピンク色のナイロン製バレエタイツ2足 RBS指定の色と形のレオタード ピンクのレッグウォーマー(バーレッスン時のみ着用可) ピンクのポアントシューズ ピンクのソフトバレエシューズ チュチュ1枚 練習用スカート トラックスーツ
キャラクター	上記と黒のキャラクターシューズ	黒のキャラクタースカート(Wordrobe) 黒のキャラクターシューズ(Freed's)
コンテンポラリー	RBSの規定の色と形に適したユニタード1枚	RBSの規定の色と形に適したユニタード1枚
振付	RBSのトラックスーツと/またはRBSのTシャツ	RBSのトラックスーツと/またはRBSのTシャツ
レパートリー	RBSの規定の色と形に適したユニタード1枚	学年色のシフォンスカート
学科	RBSのトラックスーツと/またはRBSのTシャツ	RBSのトラックスーツと/またはRBSのTシャツ

《 3. ダンスの評価について 》

学年から次の学年に全生徒たちが自動的に進むわけではないと覚えておくこと。3年目にあたる卒業学年は選ばれた者だけであり、1年から2年に進級できるのは学期末に行われる正式な試験の成績次第である。しかし、そうは言っても、私たちは、大多数の学生が卒業学年に問題なく進むことを期待している。

評価は学期ごとに行われる。初めの2学期の評価は内部で行われ、最終学期の評価は試験官と評価者の前で行われる。

最終審査において、生徒はクラシカル・テクニク、パ・ド・ドゥ、ソロ、コンテンポラリー、キャラクター・ダンスを評価される。評価の点数は、試験官の点数が40%、および適当な教師から与えられた点数60%からなる。1年の総合点は年間を通して示される上達と、学習姿勢に基づいている。点数(100点満点)はそれぞれの分野で以下に記す評価区分のもとで与えられる。

85-100	最優秀
80-84	優秀
75-79	優
65-74	良
50-64	可
0-40	基準以下

報告は各学期の終わりに出される。保護者は2学期の終わりに教師と面談をする。最終評価のあとの報告はダンス・トレーニング・カテゴリーごとの点数の詳細が含まれている。

フィードバックと自己評価はパフォーマンス・アーツのBTECのパレエ科目の一部として生徒たちによって行われる。

進級

ディレクターと教師は特定の生徒が次の段階に進めるかどうかを決定する。

ケガまたは病気で評価に参加できなかった生徒は後日試験を受ける。どうしても試験を受けられないものは、医者と理学療法士の診断書が必要である。例外的な事情がある生徒の場合は、年度前半に行われたダンスの力量に基づいて、進級できることもある。

《 4. 学科カリキュラム 》

2002年9月、アップースクールに新しいカリキュラムを導入した。これは従来の学科に加えて新しく、より職業的なパフォーマンス・アーツ部門のBETC National Awardsを組み込むことを目指した(ダンスとアート・マネージメント)ものである。

学生ごとに課される学習プログラムは1つのAレベルと2つのBTECで構成されている。Aレベル教科の

選択はやや制限される。現在、芸術、英語、数学とフランス語の4つの教科の中から選択する。選択は必要に応じて変えてもよい。海外の学生のために、他言語の学生のための英語コース（ESOL）も用意しているため、A レベルをこれに充てる。

学習予定表は以下に記す。

1年	ダンス分野の BTEC 国家資格または外国語としての英語(ESOL)	AS は芸術、英語、フランス語、数学または外国語としての英語を学ぶ(ESOL)
2年	アート・アドミニストレーション分野の BTEC 国家資格 または外国語としての英語(ESOL)	A2 は芸術、英語、フランス語、数学または外国語としての英語を学ぶ(ESOL)

学科授業は毎日2時間ある。しかし、クラスルームの時間に加えて、劇場訪問、客員講演、パフォーマンス・アーツ組織での仕事経験などもある。学科の時間を通して音楽、芸術の理解、経済意識、キャリアや社会的、健康教育、時事のモラル、倫理、精神の問題に関する議論など、より豊かな活動に専念することが望まれる。学科選択は、学生、両親、学科主任の間での話し合いで最終的に決定する。

BETC 国家資格概要

この資格は分野ごとに5つのユニットで構成されている。いくつかのコアなユニットは必修であり、そのほか、専門的なユニットはオプションの範囲から選択される。生徒たちは内外の検定を用いて学校内で評価され、修了する。それぞれ BETC 国家資格は A レベルに相当し、すべての大学で認められている。

パフォーマンス・アーツ系 BTEC 国家資格（ダンス）

ユニット名	概要
観客の前での上演	学生は観客の前でレパトリーのリハーサルと、完成作品の発表をすることで2モジュールを得る。上演会は2009年2月に行われる。
ダンス理解	学生は、歴史的な様式とレパトリーと、現代な様式とレパトリーを勉強し、様々に異なる規範のダンスについて分析する方法を学ぶ。
クラシカル・バレエ・テクニックの発展	このユニットは普通のクラシカル・バレエ・クラスでカバーされる。学年末試験の一部として評価を行う。
コンテンポラリー・ダンス・テクニックの発展	このユニットは、毎週2回のコンテンポラリー・クラスとコンテンポラリー作品の発表でカバーされる。学年末試験の一部として評価を行う。
振付原理	学生はソロとグループの両方の振付を学ぶ。音なし、録音された音楽そして学生のソロに基づいた即興ピアノという3種類の課題が出される。

パフォーマンス・アーツ系 BTEC 国家資格 (アート・マネージメント)

ユニット名	概要
劇場上演のための制作	学生は仕事の内容を調査し、可能な場所での実務経験に就くことで2モジュール得る。毎年3月に行われるウルスラ・モアトン振付コンテストでその役割を担うことで評価される。
アート・アドミストレーション	コア・モジュールは、パフォーマンス・アーツの現場での財務とマーケティング・プログラムに焦点をおく。 学生はロイヤル・オペラ・ハウスの財務ディレクターとロイヤル・バレエのアシスタント・ディレクターと面談し、ロイヤル・バレエの来シーズンのプログラムをグループで計画立てる。
パフォーマンス・アーツ・ビジネス	パフォーマンス・アーツ産業で運営される幅広い範囲の様々な組織について理解を得るユニット
シアター・フロント・オブ・ハウス・オペレーション	これはロイヤル・オペラ・ハウスとより協同する機会である。オペラ・ハウスから、学生は案内係トレーニング・コースや、劇場フロントにおける様々な実務経験を得る。学生はロイヤル・バレエ・スクールでの上演のために独自の劇場フロント戦略を考案することが求められる。
パフォーマンス・アーツの法的側面	学生は健康、安全性、雇用法、著作権、上演権といった分野で有効な法的側面を研究する。

すべての学科同様に、学生は自身で成果を生み出すことが望まれる。

不正行為については、審査当局の求めに従って補遺で記す。

健康と安全性について

当校は学び舎として安全で健やかに過ごせるようあらゆる手をつくしている。更衣室、スタジオ、レクリエーション・ルームは清潔・整然を心がけるように。建物周辺では常に靴を履くことを忘れてはならない。

ケガ

いかなるケガも早急に報告し、理学療法士とのアポイントメントをとりつけること。

学生は学校の整形外科コンサルタントかそのほかの学外の専門医に診てもらうこともできる。学校専属理学療法士と学校秘書へのアポイントメント、療治、フィードバックを忘れないこと。

理学療法士とのアポイントメントは通常、学科の時間と重ならないようにすること。

外部とのアポイントメントによって、クラスと学校のコミットメントを無効にしないこと。

ケガをした学生は、クラスを見学すること。場合によっては、授業時間にかえて、ボディ・コンディショニングかピラト・ルームでのリハビリ・プログラムが作成されることもある。この場合学生は必ずクラス教師に知らせておくこと。

学生がケガによって授業の一部を免除される場合、理学療法士かボディ・コンディショニング・スタッフにより書かれた診断書をクラスが始まる前に教師に届けること。

礼儀として、アポイントメントをキャンセルする場合、学生は理学療法士に報告すると思われるが、定期的に学生がアポイントメントを守らなかった時には理学療法士から治療を受けられなくなることもある。

学校理学療法士のほかに、アップースクールには応急処置の資格を持つ 5 人のスタッフがいる。

Carrie-Brooke Mellor, Sylvia Hubbard, Carol Moore, Liz Thorrington, そして Micheal Zammitt. また Wolf House と Jebson House のスタッフはみなその資格を持っている。

ボディ・コンディショニング

クラスは週ごとに予定が決められ、各学生のトレーニングはそれぞれ必修となる。

資格保有スタッフの管理のもとで上半身とジム施設のみを使用すること

特定の許可を得ていない限り、学科やダンスの授業時間内にボディ・コンディショニング施設を使用してはならない。

(翻訳：堀美佳、稲田奈緒美)

国際交流研究グループ

公開講座&ワークショップ

「世界のバレエ学校シリーズ～

第2回 ボリショイ・バレエ・アカデミー」

2011年1月22日(土)、23日(日)

昭和音楽大学 テアトロ・ジューリオ・ショウワ

講師：リュドミラ・コレンチェンコ (ボリショイ・バレエ・アカデミー教授、
ロシア共和国芸術功労者)

イリーナ・スイロワ (ボリショイ・バレエ・アカデミー教授、
ロシア共和国芸術功労者)

(ほか、ボリショイ・バレエ・アカデミーの生徒4名が出演)

通訳：村山久美子 (昭和音楽大学非常勤講師)、大庭ナターシャ

モデレーター：小山久美 (昭和音楽大学短期大学部教授、バレエ研究所所長)

第1日目 (2011年1月22日)

- ・講師陣による公開講座「ボリショイ・バレエ・アカデミーの教育システム
および指導内容 (低学年向け) について」
- ・公開ワークショップ (11歳～15歳対象)

【コレンチェンコ】モスクワ・バレエ・アカデミーは、最も古い舞台芸術教育機関で1773年に創立されました。ペトロフスキー劇場、現在のボリショイ劇場は1784年に創立され、モスクワ・バレエ・アカデミーはボリショイ劇場と密接な関係を持っていました。当初はモスクワ・バレエ学校、後にロシア・バレエ・インスティテュートに昇格し、1995年にモスクワ国立バレエ・アカデミーという称号を得ています。教育者としてタラーソフとかゲルト、ゴレイゾフスキー、メッセレル、ゴローフキナの名前が知られており、2002年から学長を務めるのは、芸術学博士で人民芸術家のレオーノワ女史です。

1967年に完成した複合施設には、学習棟や20ものバレエスタジオ、200名収容の寄宿舎、食

堂などがあります。現在アカデミーで学ぶ500名以上のうち外国人は90名で、その国籍は15カ国、35名が日本人です。

このアカデミーでは中等専門教育並びに高等専門教育を受けることができます。中等専門学校には、選抜試験を経て10歳で入学、8年の教育課程を修了するとバレエ・アーティストの資格が得られます。高度専門教育はバレエ実技で、卒業するとバレエ・アーティスト並びにコーチという資格が得られます。そのほかにバレエ・マスター（振付家）やピアノなどの伴奏者も育成しています。バレエ芸術の歴史と理論を学ぶとバレエ学専門家、舞台芸術マネジメントの2つの資格が得られます。

アカデミーの学習は、共通教育課程と専門教育、人文科学とか社会経済科目などがあり、3つのコースに分かれます。

アカデミーのとても大切な活動の一つが創造活動で、ボリショイ劇場の舞台とか、アカデミーの学習室の劇場、並びに主要な劇場を利用して、皆さんが自分の作品を公開しています。

生徒はよく国内外の公演に参加し、さまざまな国際コンクールにも出場してグランプリを受賞したり、上位入賞したりしています。

そのほかに、アカデミーは大会を開催したりコンクール、セミナー、マスタークラス（教師向けのワークショップ）なども開催していますが、ここには当アカデミーの教師たちだけではなく、客員のゲスト教師も参加しています。

ここで特に強調したいのは、日本とロシアの深い密接な関係です。私たちのアカデミーの多くの教師たちは、東京のロシア・バレエ・アカデミーで指導していたのです。東京のロシア・バレエ・インスティテュートを卒業して、国内外で活躍している人が多くいます。

具体的な教授法に関して触れましょう。

クラシック舞踊は最も重要な科目です。足や腕のポジションとか、首の位置、あるいは肩のエポールマン、すべての決まりが全部系統的にまとめられているシステムです。

腕の使い方がクラシック舞踊ではたいへん重要ですが、これにはさまざまなアプローチの仕方があります。18世紀の演出家でバレエ改革者の一人、ノヴェールや、カルロ・ブラシスも腕をどういうふうにするかについて書いています。例えば、イタリア派のチェケッティは、足のポジションにつなげて5つの腕のポジションを考えました。フランス派は、7つの腕のポジションを使います。

ロシア派は有名なワガノワが規定したワガノワ・メソッドで、3つの腕のポジションプラス準備のポジションというのがあります。1番は黄金の門と名づけられています。この1番から2番に開く、通る門という意味で「黄金の門」と言います。開いたのが2番で、3番はやはり1番を通して腕を上を上げます。低学年に教えるときに、必ず黄金の門の1番を通して、すべての

方向に腕を出すと教えます。ワガノワ・メソッドの新しさは、その腕の使い方の新しさで、腕というのは、踊りを美しくするためにとても大事なものです。やわらかく、美しく軽やかに見えるように腕を使わなければなりません。同時に動きを助けるのがワガノワの特徴で、強くなければいけないんです。やわらかさと強さを兼ね備えていなければならないという腕の使い方です。この非常に難しい使い方をマスターする必要があります。生徒にはいつも“保つ”ということを行っています。

準備のポジションから1番のポジションに行きますが、これは小さいポジションです。2番は大きく開いたのが大きいポジションで、下にしたのが小さいポジションです。3番は腕を上に出しますが、視線がとても大事で手を裏返してもいけません。大事なのはポジションの位置を正しく置くだけではなくて、正しい通り道を通ることです。ポジションからポジションへ移動するときは正しいラインを通るということを低学年で非常に厳しく教えます。

アン・ファスとエポールマンの肩の説明をしましょう。肩の位置は二つで、閉じたという意味のクロワゼと、開かれているという意味のエファセです。生徒たちがきちんと理解していなければならないことです。



次にクラシック舞踊の基本的なポーズで、大きいポーズと小さいポーズです。エファセで手を円く使い、肩は後ろに引きます。次にエカルテ。腕の形を保ち視線を腕のほう向けます。

第4アラベスクは背中を見せるのが大事です。

次は動きがあるもので、最初は個々に腕のポーズだけ、足のポーズだけ、その後一緒のポーズです。エファセ、エカルテ、腕を1番から2番に移動します。

その次の段階は動きと一緒にポーズが入ります。最初は腕を用意してから動き、次は足の動きと腕が一緒になります。足を強く、1番を通して腕を動かしましょう。クラシック舞踊の大事なことなのですが、ポーズからポーズへと流れていくように動きます。プリエもきちんとしましょう。

上級のクラスでは、ポーズにカラーがあります。例えばアラベスクは、ただ形を作るだけではなくて、頭の向きとその先の視線で色合いをつけます。エファセのポーズは、開放的なニュアンスが出ます。例えば『眠れる森の美女』のオーロラ姫のアティテュードのポーズは、非常に開放的で喜びあふれるポーズです。クロワゼの場合は、閉じられた内向的なニュアンスがあ

り、例えば『白鳥の湖』のオデットのポーズなどがあります。アン・ドゥオールとアン・ドゥダンにも同じようなニュアンスがあります。アン・ドゥオールというのは開いていくという開放的なもの、アン・ドゥダンというのは内向きです。例えば、フォーキンの『ペトルーシュカ』の主人公ペトルーシュカは虐げられた人形なので内向きのポーズをとります。ポーズには哲学的なニュアンスがあります。ポーズはただの形ではなくて、そこにいろいろな表現力がなければならぬとワガノワは考えました。表現がある動きを子どもに教えるときは、ただ動くだけではいけません。表現とは、自分の体を楽器のように使うということで、音楽は何よりも大事です。音楽がそのキャラクターを伝えてくれるんです。音楽から表現性が生まれてくるということです。表現性がある流れる動きがワガノワのメソッドです。

グラン・バットマンの動きを見てください。足を真後ろに上げるエファセのグラン・バットマンです。流れるように降ろします。

腕の動きは踊りの靈感に満ちた動きというか、魂が発する動きの言葉だと考えています。

次に紹介するDVDのテーマは中級クラスにおける回転です。まず両足を使つてのターンとか、片足を使つて半回転、そしてプレパラシオンとピルエット。2番と5番のポジションを使います。

(上映開始)

【コレンチェンコ】バーを使つてのデトゥルネ（回転）です。コンビネーションでこの動きを使いますので、ゆがみのない動きを習得しなければなりません。バットマン・タンデュのコンビネーションでは、ドウミ・ドウ・トゥルネとドウ・トゥルネを使います。この回転はセンターでも行えます。

回転、エポールマン、ドウ・アン・ファスの回転です。ドウ・トゥルネはポーズをとって終わります。先ほどの動きは1つのエポールマンから次のエポールマンに1回転して戻るものです。両足での回転は、バットマン、ストウニュ、アン・トゥルナンです。ストウニュは45度に上げるものと、床の上、それから90度に上げるものがあります。

シンプルなバットマン・ストウニュです。これがストウニュ・アン・トゥルナンの半回転で、足を45度に上げたストウニュです。次が足を90度に上げたストウニュ・アン・トゥルナンです。

グリッサード・アン・トゥルナンも両足の回転です。グリッサード・アン・トゥルナンは半回転でも1回転でもできる横方向の動きですが、前にも動けます。

最初是一回ずつ止まりながら練習し、その後、続けて行います。テンポを速めて対角線上を進みます。この動きはトゥシューズを履いて行うことができます。

これは両足での回転で、デトゥルネの回転です。ストウニュ・アン・トゥルナン、両足での回転です。そしてグリッサード・アン・トゥルナンで、両足での回転を3つやりました。

今度は片足での回転です。プティ・バットマンとのコンビネーションで、アン・ドゥオール、アン・ドゥダンの半回転です。

プレパラシオンからどのようにピルエットを回るかですが、ピルエットには、3つの大事な瞬間があります。ピルエットが始まる前の状態、ピルエットを行っているときの状態と、最も大事な終わる瞬間です。そのどの瞬間で生徒が間違いを起こしているかを見極めなければなりません。

最初はピルエットの準備の動きで、ピルエットの安定性とか強さを作ります。長くしっかりと立っていなければならないピルエットの準備をします。2番からのピルエットの準備、アン・ドゥダンです。

ピルエットを教える際は、回転力のつけ方も教えなければなりません。大事なことはすぐ回るのでなくて、垂直にきちんと立ってから回ることです。

5番からのピルエットの準備段階を見せましょう。以前のパリ・オペラ座バレエ学校の校長先生であるクロード・ベッシーさんのやり方です。最初はまず立つ練習で次に半回転に、最後は一回転します。非常に難しい課題に対して非常に有効なやり方です。次いで4番からのピルエットです。この後の段階はダブルの2回転のピルエットです。それは簡単にはマスターはできませんが、きっちり安定感を持って止まっていることができた生徒は、上手に2回転を回っていました。

ピルエットの練習は、バーを持って始めます。バーを持ってピルエットするときのもう一つ課題は、バーの使い方ですね。バーをどこで離して、どこでつかむか、それは後にパートナーの男性の手をどうつかむかという課題につながります。最初はシングルで1回転、その後に2回転です。1回半もやります。バーでピルエットの練習をするときは、跳び上がってはいけません。5番から始めて5番に降りると続けて行うことができます。

ピルエットは、正しい形でマスターした後に、さまざまなコンビネーションの中で使うことになります。

今のは低学年の回転のレッスンでした。ポアントでのレッスンも見せたいと思います。低学年の生徒にポアントをきちんとマスターさせるために、ポアントでのバーレッスンをします。きっちりポアントを使いこなせない小さい子たちは、ただ立ってころころ動くようなことをしてしまう。ポアントを履いていないように踊るという感覚を持たせることが大事です。トゥシューズを長く履けば、それだけ指を強くすることができるので、バーでのポアントのレッスンというのもしています。大人たちのレッスンで、バーのときにポアントを使うと聞きますが、それを少しずつ子どもたちにも応用しています。

最初はポアントでのルルベ、次にプリエして、エシヤッペを伴うバットマン・タンデュです。ポアントでレッスンをしているときのポーズに注意してください。足だけではなく、腕などと調和した形をつくることが非常に大事です。

ロン・ド・ジャンプ・パル・テール、アッサンブレ・ストウニユ、グリッサードが入ります。

後ろのグリッサードです。さらにストウニユ・アン・トゥルナン。

ポアントでのポール・ド・ブラの3番、アン・ドウダンです。ポーズのラインをきれいに保たなければなりません。

シソヌ・ウーベルト、ポアントでのパ・ジュテ、パ・ド・ブーレ、バロッチェ、パ・ド・ブーレのドゥスーです。

ポアントでのアダージュに進みます。これも男性とのペアで踊るときにとっても役に立ちます。パ・パロネです。低学年では最も難しい動きの一つです。

(上映終了)

〈質疑応答〉

【質問者】ポリショイの学校に入るための条件を。

【コレンチェンコ】入学試験は3段階で、第1段階はプロとしての素質を備えているかどうか。まず体のプロポーション。外見が適しているかどうか。そのほかに、甲があるかどうか。足がどれだけ全方向に上がるか、さらに足がどれだけ開いているか、それから柔軟性とジャンプ力です。

第2段階では健康状態をチェックします。バレエは生理学的につらいところがあります。肉體労働ですから、十分に健康に留意しなければなりません。

第3段階。すべての書類を審査します。さらにプロへの向き・不向きをチェックします。あとは小品の踊りを見てコーディネーションをチェックします。例えば、ジャンプ力もあるし足の開きも十分にあるけれども、踊り方がぎこちない人がいます。その逆のケースもあります。条件には、もしかしてちょっと不満足の間があるけれども、踊り出すと周りの人が全員魅了される、つまりダンスの素質が十分にある人もいます。

以上の審査の点数で合格者を決定します。定員は約40名です。

【質問者】何歳くらいからトゥシューズを履かせているのでしょうか。

【コレンチェンコ】1学年の12月に履かせるという決まりがあります。9月に入学して、3カ月レッスンしたら履きます。

入学志望者は、ただダンスが好きだけではなくて、一生の職業にしたいと来てくるのです。ですから、アプローチの仕方もプロを目指すものです。教師たちは低学年の生徒にわかりやすく説明しなければなりません。どうやって正しいポアントで立つのか、それが大切です。指で立つのを最初に正しくマスターしていないと、立てないままにいろいろな動きをしなくてはなりません。

中途退学することもあり、当然非常につらいことですが必要なことです。バレエを職業にしたい場合です。18歳でプロの資格を得て、一生懸命にプロとして背伸びしてやっとう

まくいかないケースもあります。ある程度のプロの資格にかなった学習をしてきても、子どもは変わります。例えば、女の子だったらぜい肉がついたり、あるいは胴体が長く足は短いまま、けがをすることもあって、それが後の学習の障害になるんです。

【通訳者】プロに向いていない生徒を18歳で卒業させてしまうと、ほかの学校で学べなくなってしまうということですね。それでは遅いから退学させる、つまりプロにならないほうがいいと助言して出してあげるんですね。プロとしてやっていける子だけを残しておくという意味で、退学させるということです。

【コレンチェンコ】アカデミーの教師たちは、両親にいかにかそれを説明すればいいか、いつでもこの問題で悩んでいます。子どもは両親に連れられて10歳でアカデミーにやってくるときは、まだ自分で未来の職業の選択ができないのです。

【質問者】DVDでは、アンシェヌマンの初めがルルベでしたが、小さい子がドゥミ・ポワントで立つのは難しい。それからボキャブラリーが大人と違うので、見本を見せても通じないときに、どのように指導しているのかを教えてください。

【コレンチェンコ】アカデミーでは最初からフランス語を習います。

体の正しい使い方の問題ですが、少しずつ教えるプロセスがあります。それをこの場で全部説明するのはちょっと難しいと思います。



【司会】間違ったルルベで、ふくらはぎに力が入りすぎたりするという難しさを感じているが、DVDではルルベが非常に多いので、それをどうやって教えていращやるかという質問です。

【コレンチェンコ】筋肉をどう使わせるかというのがやっぱり一番大事な問題ではあります。ルルベの動きを繰り返し練習しています。

第2日目 (2011年1月23日)

- ・講師陣による公開講座「ボリショイ・バレエ・アカデミーの教育システムおよび指導内容（高学年向け）について」
- ・公開ワークショップ（15歳～18歳対象）

【スイロワ】きのうのリュドミラ・コレンチェンコ先生とは別の観点からお話ししたいと思います。

ボリショイ・バレエ・アカデミーの教育システムには独自性があります。ロシアの二大バレエ学校は、ペテルブルクのワガノワ・バレエ学校とモスクワのボリショイ・バレエ・アカデミーです。今日はモスクワのボリショイ・バレエ・アカデミーの教育についてお話しします。

入学は10歳からで、7歳から予科クラスを設けています。基本的にはリトミックをやって生徒の音楽性をみるクラスです。その後の入学試験は非常に厳しく、いちばんすぐれた子どもたちだけを選びます。合格すると8年間のプロとしての教育が始まります。

科目は3つあり、一般教育科目と共通専門科目、音楽の科目です。授業は10時から6時までで、その後8時まで舞台上で踊る演目のレパートリーをレッスンします。つまり子どもたちの生活は学校がすべてです。

最初の段階の初級コースでは、クラシック舞踊を学習します。歴史風俗舞踊とリトミック、それから体育です。舞台用の民族舞踊が4年生から加わり、6年生、7年生、8年生、上級クラスには、デュエットの男性とのパートナーリングの授業があり、現代舞踊つまりコンテンポラリーとかモダンダンス、モダンバレエと、さらに高度な歴史風俗舞踊の授業があります。上級になるとメイクアップの授業も加わります。

一般教養の科目にはロシア語と外国語、数学ほかいろいろありますが、芸術に関係あるものを紹介すると、まず世界文化史、美術史、舞踊史の授業があります。舞台芸術全般の歴史や音楽の文献学、音楽学、音楽理論があり、解剖学と生理学もあります。

舞台実習のようなものは1年生から行っていて、実際に公演に参加する以外にも、舞台上でレパートリーの練習をします。古典作品のレパートリーを学ぶと同時に現代作品、民族舞踊も練習します。

舞台の出演に向けた一貫性のある教育システムがとても大事で、各学年で学ぶことを系統的にまとめてあり、それに基づいて教えています。1年の最後には試験があり、試験に関する委員会では、子どもたちの成績だけでなく教師の教え方も評価します。1年生と5年生には2回試験があります。大事な段階なので、個々の生徒に対してプロとしての教育を続けていくかを

検討するためです。最初の段階では、体型がバレエに合っているかどうか、才能があるかを判定して入学を許可するわけですが、教育の過程で、例えば集中力や学び取る力のあるなしがわかるので、そこで再検討するということになります。時には学校を離れなくてはならない生徒も出てくるわけです。5年生は、変化する年齢で、体型も最初の段階からは大きく変わってきます。そこでやはりプロになるのに適格かどうか検討しなければならないということです。

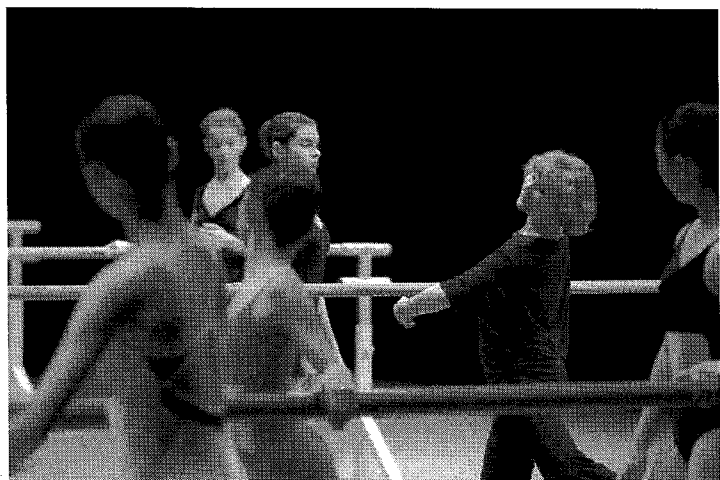
教育の基本的な理念をお話します。まずロシア・バレエの伝統を継承し守っていくこと。すでに3世紀にわたって続いているロシア派のメソッドのよいところを継承して保存していく必要があります。2番目に連続性があります。最初はシンプルなものを教えて、それを核として、だんだん複雑にしていくという、そういう連続性を教育の原則としています。3つ目としては、非常に高いレベルを要求するということです。ワガノワのシステムはとても難しく、のんびりした態度では習得できませんから、妥協しないで教えていきます。さらに生徒が個性を発揮できるように導くことが、すぐれたアーティスト育成に結びつきます。もう一つ、ロシアのレッスンの大きな特徴は、必ずピアノの伴奏を生で使うことです。常に子どもたちに生の音楽を聴かせ、テンポをさまざまに変えたり、弾き方のニュアンスを変えても、それに反応して動けるようにするためです。その日の体調によりテンポを変えることもできます。伴奏者は第2の先生と呼んでいます。

モスクワ・バレエ・アカデミーには大学院もあり、そこでは芸術の研究ができます。プロのダンサーで退職した人なども、そこで学問的に舞踊の研究を続けることができず。

これから実技を通して教え方をお話します。7年生の2人、オルガとアナスターシャがお手伝いします。(拍手)

バレエ学校は初等クラスと中等と上級の3つに分かれています。きょうは中等の学年についてお話しします。上級クラスの基盤となるものがすべてここに詰まっています。とても大事なところです。

初級では、足をどう置いて、その上に上体、頭をどう置くか、という基盤となる体の使い方をバーとセンターとで行います。中等ク



ラスでそれを複雑にしますが、それに加えて長時間踊る力をつけ、足を強くしたり、頭と腕と足の全部が調和する動きをつくる、表現力を身につける、それからドゥミ・ポワントでしっか

り立ってバランスをとるなどの課題が中等の段階で加わります。いちばんの違いはテンポが速くなることです。速くても正しく、さらに生き生きと動かなければなりません。例えばロン・ド・ジャンプですが、中等ではダブルになります。バッチュも同じです。機敏な足の動きを身につけるということです。これがとても大事なのは、次の段階への予備段階になるからです。トゥール・ランとかプレパラシオンなど大きい動きの準備の段階として非常に大切です。アン・トゥルナンの動きもこの段階で始まります。回りながらのバットマン・タンデュなどで、4分の1回転とか半回転です。アン・ドゥダンも行います。とても大事なのは、回るときに腕と胴体、軸足をきっちり開いて保つことです。どの向きでも、足の上にちゃんと上体が乗っていて、真っすぐになっているということがとても大事です。回転しながらになると、とても難しくなりますが、それで技術を高めていくことになります。アン・ドゥダンでは、足をアクティブに動かし、ねじらないで回ることがとても大事です。

この課題をマスターすると、回転しながらジュテできます。ロン・ド・ジャンプ・パル・テール、同じように4分の1回転、半回転、アン・ドゥオール、アン・ドゥダンでできます。

ドゥミ・ポワントのバットマン・フォンデュ・アン・トゥルナンも中等から練習します。フォンデュでは、後ろに出してから回転してその足が前に来るときに、足を開いておくことが大事です。ただ前を向いて立っているだけでもドゥミ・ポワントに立つのは非常に難しいのですが、回転がつくとさらに難しく、それにより安定性が発達します。

次は、ロン・ド・ジャンプ・アン・レール、アン・トゥルナン。5年生は、立って降りて、立って降りてという回転ですが、さらに上級になると、ドゥミ・ポワントで立ったままで回転します。上体をねじらず腕の形をきちんと保つことが大事です。手首に力を入れず背中真っすぐ、かかとの上にしっかり上体を乗せます。

より難しいのがトゥール・ランで、ゆっくりした回転のことです。アン・ドゥダンとアン・ドゥオールがあります。大事なのはポーズ保つこと。回転して止まったところでポーズが見えないとだめだということです。そのためには強い足が必要です。アラベスク、アティテュードなど大きい形で行います。最初の準備ではパッセでの半回転から始めて、ポーズがきっちりとれているかどうかを確認しながら次に進みます。4年生ではエファセで、より上級ではアティテュード・クロワゼからエカルテに変える動きがあり、これが正しくできたらアダージュなどの動きに入れていきます。

上体を変えながらのトゥール・ランをやってみましょう。ポール・ド・ブラをつけて、軸足を高く保ったまま上体を下げていく。5年生には、これを習う段階で、足をきっちり保ちながら上体を自由に動かすことを教えます。さらに難しいパターンは、上体をかなり下げてフェッテを行う動きです。

もう1つ、プリエを入れるものがあります。アラベスクでプリエするときには大事なことは、必ずプリエしている足を開くこと。上げている足はアクティブに動かし、背中を保ちます。ドゥミ・プリエで足は下げないということです。上級になると、この動きをドゥミ・ポワントで練習します。

中等クラスの次の大事な段階は、大きいポーズでのトゥールへのプレパラシオンで、これも徐々に複雑さを増していく教え方をしなければなりません。

アティテュード・クロワゼでのトゥールへの準備で大事なことは、立ち上がったときに軸足の上に体を乗せ、プリエで重心が真ん中にあることです。また立ち上がるときに、上げる足にエネルギーを与えることができます。これを十分に練習すると、その後トゥールを入れたときに楽にできるようになります。

次に1番のアラベスク、その次は4番からのア・ラ・スゴンド、4番を通してクロワゼのポーズをとるものもあります。これらは4年生より上の段階で練習します。かかとで床を感じるのがとても大事で、それを準備の段階できっちり習得すれば、トゥールが楽になります。

5年生になると、トゥール・ランより速く回るトゥールを準備の段階から練習しますが、やはり順を追って難しくしていきます。トゥールはア・ラ・スゴンドから正確なポーズで行います。グラン・バットマン、ジュテ、フォンデュ、アダージョなどのコンビネーションの中にトゥールを入れます。足を開いたまま回していくという原則を守らなければなりません。腕も2番に開いていなくてはなりません。動く足に腕など全部を調和させて、一緒に動くことがとても大事です。ピルエットのときは、一緒に頭が回ってはいけません。上体や足が下がっていると、ダブルのピルエットなどは全くできません。

最初の段階から一段階一段階、綿密に指導して、きっちりマスターしていくということがとても大事です。ベースとなる段階で間違ってしまうと、どんどん間違いが大きくなってしまいます。必ず足を開いて体全部と一緒に回ることが非常に大事です。5番からのピルエットという小さい回転やトゥール・フェツテなどの練習は6年生まで続けますが、数を増やして動きを難しくしています。

対角線の回転は、4年生でシェネ、グリッサード。デガジェ・ピルエットが5年生。足を開いて腕を正しい位置に置きます。学年が進むに連れて移動を入れていきます。

次に、上級の段階にも触れておきます。トゥールは2回転です。上体を高い位置に保つことを覚えさせるために、2番で開いて練習します。6年生ですべてダブルの回転にします。さらに強い足の力と、体を集めて一気に全部動かす力が必要になります。1年生のときには止まって

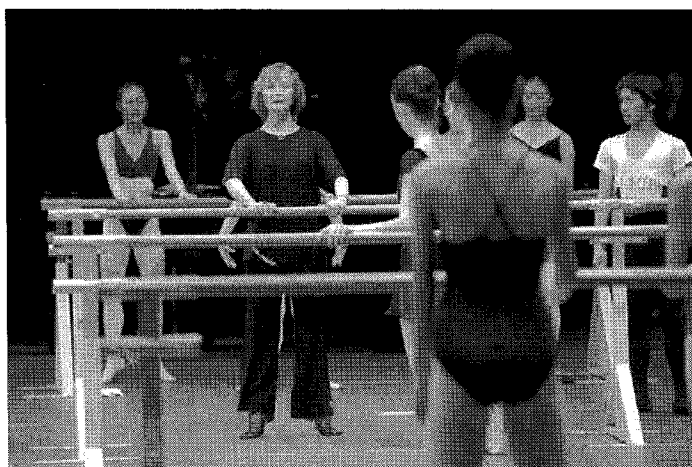
やっていたのが、上級になると連続になり回転の数が増えます。

1年生のときは、一つ一つのベースになる動きをつくっていくほうが大事なのですが、中等の学年ではコンビネーションに重点を置きます。コンビネーションで大事なのは、一つ一つの動きの正しいやり方をおろそかにしないということです。

さらに、7年生で練習するのは90度に足を上げてのピルエットです。

アダージョもクラシック舞踊の大事なところ。上級では、センターはアダージョから始まってアダージョに終わります。まずプリエ、ポール・ド・ブラのさまざまな形、トゥール・ラン、大きいポーズと小さいポーズの回転、グラン・フェツテなどいろいろな要素があり、センターのまとめの形のようなものになります。上級になりますと、ジャンプもアダージョの中に入ってきたりします。小さいアダージョと大きいアダージョと呼んでいるものがあります。

小さいアダージョは、音現することに発す。上級クラスは遅くしたりと化に対応する踊っていきます。ゆ



は安定したポーズの正しさを厳上級の大きい音楽の雰囲気を表達させていきまでは、速くしたというテンポの変り方を身につけ

づくりしたポーズをとった後に、一気に速い動きに切り替えていくという、体を一気に集めるというか、エネルギーを集めるという音への対応を身につけていきます。大きいアダージョでは、個性に合わせた自由な動きを大事にします

DVDでモスクワ・バレエ・アカデミーの卒業試験の映像を見せましょう。卒業試験は舞台上で行われます。ボリショイやモスクワ音楽劇場の芸術監督とか、芸術功労者のような経験豊かな先生方など30人からなる審査委員会が評価し、客席では、教師たちや、生徒たちの両親や招待客など600人ほどが卒業試験を見ます。そういう状況で、生徒たちの精神的負担は非常に大きく、教師たちも、テクニックに加えて、舞台の上でのパフォーマンスとしてよく見えるようにと指導していきます。

(上映開始)

【スィロワ】 ロン・ド・ジャンプ、プティ・バットマンのドウミ・ポワントです。

次は、バットマン・タンデュが入った小さいアダージョです。

トゥール・ランはランベルセでポーズが変わります。トゥール・アン・ドウオール。

上体を使った回転、コンビネーションを使った回転です。フェッテ、1番のアラベスクに降りる。逆のランベルセ。アン・ドウダン。ジュテ・アン・トゥルナンです。

一方向だけではなくて、アン・ドウオールからすぐアン・ドウダンと方向を変える動きは上級クラスで練習します。

次は大きいアダージョです。

大きいジャンプはダブルのトゥールでグラン・フェッテ、とても難しい動きです。

どうもありがとう。

(上映終了)

〈質疑応答〉

【質問者】 学科ではコンピューターも学ぶのでしょうか。外国語は何語を習いますか。

【スィロワ】 外国語はフランス語がまず主としてありまして、ほかに英語を学びます。コンピューターは情報の授業で学習します。

【質問者】 卒業試験の準備は何カ月前からですか。

【スィロワ】 準備期間は決められていませんが、具体的な動きで準備するのは1カ月半くらい前からでしょうか。ずっとやってきた集大成なので、突然で上がるものではないわけですが、踊りは一度に作らず、子どもがどの程度動けるかを見ながら一緒に作っていきます。

【質問者】 足首の可動域が狭かったり、足指の長さが違ったりする場合に、どう指導したらよいか。また足指1本ずつの使い方を教えてください。

【スィロワ】 体育で指のいろいろな動きを發展させます。クラシック舞踊では、指の動きの指導はしていません。普通のレッスンの内容で指の動きが發達していく場合があります。足首も筋肉も正しく使えて、強く動くようになるカリキュラムが組まれています。以前日本で、幼いうちからトゥシューズを履いて、よろよろと歩いているような子どもたちを見て驚きましたが、そのような履かせ方は一切しません。

初等では突然につま先で立たないで、ドウミ・ポワントを何度も何度も練習させます。足首の部分をしっかり保って揺らしてはいけないと教えます。だんだん高く上がっていくようにして足首を強くしていく訓練を毎日のレッスンで行います。

日本の子どもたちは考えて動けるし集中力があり、非常に熱心です。それで上手になっていく子たちが多いので、日本の子どもたちが好きです。

国際交流研究グループ

第1回研究会

「作品指導者の視点から見たバレエダンサー育成の現状について」

2010年12月21日

昭和音楽大学北校舎3階会議室

講師：ベン・ヒューズ（ニューヨーク・シティ・バレエ元プリンシパル。バランシン・トラスト認定作品指導者）

通訳兼モデレーター：小山久美（昭和音楽大学短期大学部教授、バレエ研究所所長）

【小山】バランシン・トラストでは、どうかたちでバランシンの作品を管理しているのでしょうか。

【ヒューズ】私はステージングに興味があり、ダンサーを引退するときにバランシン・トラストで働くことを希望しました。振付指導に派遣された場合は作品の成果をトラストに映像で送らねばなりません。バレリーナのダンスの質ではなく、振付の正確さや音楽性を見られます。トラストはスポンサーを得て、より大きなプロジェクトとなりスタッフも増えてきました。しかし作品のコントロールは難しいところがあります。作品の使用許可は3年契約で、その間は振付指導者はつかなくていいので、その期間にバレエ・マスターやダンサーが変わると作品自体も変わってしまう可能性があります。最近では状況がよくなりましたが、ロシアや中国で何も断りなく上演することも、過去には随分ありました。

バランシン・トラストには、ニューヨークに5人のトラスティ、つまり作品管理者がいます。バイバー・ホーゲン、ロイヤー、そしてバランシン時代の3人のバレリーナです。そのほか15人の振付指導者がいて、世界中のカンパニーや学校も回ります。バランシンが亡くなったときに作品の権利を与えたバレリーナも亡くなったので、今はほとんどの作品がトラストの管理下にあります。バランシンは「私が死んだら、私の作品ではなくなる。なぜなら、リハーサルに自分がいないから」と言っていました。作品は世界中で上演されていて、みんなバランシンのことをそのステップや音楽性だけでなく知っているのだけれど、ニューヨーク・シティ・バレエでさえも作品の維持は難しいのです。バランシンが亡くなった1983年の2年後に私が入団したときには、スザンヌ・ファレルやパトリシア・マクブライドなどがいて、バランシンのエッセンスそのままの作品が残っていました。でも今のニューヨーク・シティ・バレエにそういうバレエは残っていません。

バランシンが雇った教師のほとんどはロシア人でした。ワガノワ・メソッドを評価していたのです。

マリインスキー・バレエに行ったときにおかしいなと思うことがありました。マリインスキー・バレエの人たちはロシア出身だからバランシンやその作品をよく知っていると言うのです。バランシンは何もせずにロシアを出てしまったにもかかわらず、彼を誇りに思っているのでしょうか。

マリインスキーは、バランシンの作品を2倍のテンポでゆっくり踊るので、マリインスキーにステージングに行く人はみな同じ問題を指摘します。リハーサルに指揮者が来てテンポをすべてチェックしても、上演時にはゆっくりなテンポになります。バランシン作品を踊るためには、クラスから変える必要があるけれど、きつ

とそれは無駄になるでしょう。それでもワガノワは素晴らしい学校です。ポール・ド・ブラは美しく、ボキャブラリーが豊富です。ニューヨークにもスクール・オブ・アメリカン・バレエがありますが、ある程度習得してきた生徒を育てる学校なのがワガノワとの違いです。

バランシンの表現は正しく理解されずスタイルを誇張されることがあります。彼が残した数百の作品は、すべて違ったスタイルです。プティパに影響を受けてはいますが、バランシンほど多くの作品を残したクラシックの振付家はいないでしょう。作品が音楽的なのは、彼が素晴らしい音楽家で、ピアノも弾けたし指揮もでき、本当に音楽を理解していたからです。趣味がよく、衣裳デザイナーにはカリンスカをよく起用しましたが、すべてが洗練されていました。食べることも好きでした。アメリカの文化も好きで、エルビス・プレスリーや西部劇も大好きで、ウェスタンシャツをよく着ていました。それからアイロンがけが好きでした。毎朝のアイロンかけでリラックスしていたのでしょう。

2週間程度のフェスティバル、例えばストラヴィンスキーやラヴェル、チャイコフスキーなどのフェスティバルを開催し、その間とはにかくストラヴィンスキーの作品だけを上演し、ニューヨーク・シティ・バレエ以外のバレエ団の公演を行うことがありました。ストラヴィンスキー・フェスティバルでは『ヴァイオリン・コンチェルト』『ダンス・コンチェルタント』ほか3つの作品を一気に2週間で作り上げたこともあります。

バランシンは音楽的に非常に高いレベルの曲を選んだので、音楽を聴くだけでも、劇場に行く価値がありました。全幕物のバレエには、音楽的レベルに疑問を感じる作品がありますが、バランシンの作品はすべて音楽的にも優れたものを使用しています。しかし最近では、ニューヨークでも3本立ての公演は減っていて、全幕物を見たいという人が増えています。



バランシンは女性に焦点を絞った作家でもあります。彼が生きていたころ、カンパニーにはゴージャスな女性がいました。背が高く美しくて個性的でした。クラスでもきれいに着飾ってメイクして香水もつけていました。世界中のバレエ団に仕事に行きますが、女性は女性らしくなく男性も男性らしくないのはおかしなことです。男性は女性をしっかりサポートして存在感を表現し、女性は女性らしくなくてはならないのです。マリインスキーのプリンシパルになるとさすがに違いますが、コール・ド・バレエは男女がオーバーラップしています。日常生活でも、例えば地下鉄の中でとてもきれいで女性らしい人を見たらいい気分ですね。バランシンも、そういうものを好んでいたのでしょう。舞台上には、男女のあるべきストーリーというものがあって然るべきなのでしょう。

昭和音楽大学では、学生がたいへん上手になってきていると感じて、価値ある2週間を過ごしています。ブ

ラジルにもステージングに行きますが、そこにはまた別の問題があります。日本人は表に出さない難しさ、逆にブラジルは出しすぎの難しさがあります。また現在、短大では主役の学生が急成長していますが、そうやって変わる学生もいれば変わらない学生もいて、同じ注意をしても、それを受け取れる人と受け取れない人がいます。日本人は、笑うことでさえ表現に臆病です。短大生の男性も、恥ずかしくて女性を触ることさえできないのではないかと思います。男性が女性をきれいに見せてあげないといけません。ダンサーは見せることが仕事なのです。

【小山】教育についてはどう考えていますか。

【ヒューズ】もしバランシン作品を踊るなら、強いダンサーを育てるべきです。カンパニーや学校で、ハードなバランシン・バレエを1回でも上演して、作品によってダンサーを育てるのです。クラスも重要ですが、作品を踊ることでダンサーは大きくなります。バランシンのバレエは、テクニック面でもダンサーを強くしてくれます。

日本やアメリカはバレエの歴史が浅くて、デンマークやロシアなどのようなメソッドがなく、先生たち自身がどうやってきたかを教えている状況です。教育は大切に、レッスンして悪い癖がついた生徒が15、6歳になったら手遅れです。

【小山】アメリカではどうですか？ 違うスタジオで習ってからSAB（スクール・オブ・アメリカン・バレエ）に入るのですか。

【ヒューズ】現在は7歳～8歳のプログラムがあります。小さい子に教えるのは大変なことで、形を一から教えずにはなりません。

コンクールで名前を聞く日本の学校に教えに行きました。才能のある13、4歳くらいの子どもの体型の男子が、ドン・キホーテのヴァリエーションで、バリシニコフがやったいちばん難しいステップを踊るのが痛々しくて、どこか故障してしまうのではないかと思います。人生にはプロセスというものがある、それをスキップしてはいけないと思います。問題は、日本の状況からいくと教師側にあるのではないのでしょうか。先生のためのワークショップやセミナーを行ってみてはいかがでしょうか。先生の世代も新しくなりつつあるし、海外で活躍した人が戻ってきたりもしているので、状況は良くなっていくのではないかと思います。面白いのは、海外で活躍する日本人ダンサーたちは、性格が変わったように見えることです。日本の社会の影響なのか、海外で日本人に会っても日本人という感じがしません。

ほかの国ではどうかというと、ブラジルの文化は非常にオープンで自由なので、バランシンのバレエに向いているし、ブラジル人は自由にスペースを使うことが上手です。ロシアでは、ポール・ド・ブラは美しいけれど足さばきが不十分だと感じます。アメリカ人は、歴史がある日本に比べて文化的には劣っていると感じます。

私自身は、ベルギーでレッスンしていて、足さばきやスピードが足りないと感じてアメリカに行きました。ニューヨークでは、カンパニーと学校で教えていたスタンリー・ウィリアムズ先生に師事したおかげで自分自身のスタイルを発展させることができました。足の動きや音楽性に重点をおく先生で、ヌレエフやバリシニコフ、リン・シーモアがクラスを受けに来ていました。素晴らしいクラスだったので、彼らが生徒のクラスに参加していたのです。スタンリー先生は、バレエ音楽でなくコードだけを弾くようクラスのピアニストに指示し

ていました。ダンサーには、「ジャンプだけどジャンプするな」「ターンだけどターンするな」というような注意で、最初はベルギーでやってきたことを全部否定されるようで苦労したけれど、今は「ターンといってもスピンみたいにクルッと回るな」などと、同じようなことを昭和音楽大学の学生にも言います。そのような偉大なダンサーたちが集まるクラスで学生時代を過ごしていました。

音楽とダンスは非常に大事な関係にあると思っています。音楽に合わせることで表現されるものもあるはずですが、バランシンは「音楽を見て、ダンスを聞く」とよく言っていました。音に押し込むように合わせていくと音楽的ではなくなってしまう。音楽に乗っかるように踊りが無いといけないと考えていました。最近は音楽に関心を払わない人がいるのは嘆かわしいことです。音楽的ではないダンサーもたくさんいます。音楽性は持って生まれた才能なので、教えられるものではないでしょう。パートナーリングも同様です。一定の段階までは教わることで何とかかなると思いますが、本当に底の方までというのは、持って生まれた感覚なのだろうと思います。

[質疑応答]

【譲原晶子】ニューヨークで3本立てが減ってきたというのは、バランシンの作品以外の人気が出てきたという意味でしょうか。

【ヒューズ】そのとおりです。しかしダンサーは物語バレエが好きではありません。2人のプリンシパル・ダンサーが踊るだけで、3~4時間もかかるからです。『セレナーデ』のようなバランシン・バレエは、コール・ド・バレエが物語バレエのプリンシパルよりたくさん踊ります。コール・ド・バレエが立っているだけなら、そのダンサーの家族しか見てくれないけれど、バランシンの作品で踊っていれば、ダンサーとして観客に見てもらえます。

私はステージングを始めてからコール・ド・バレエも教えなくてはならず、初めてコール・ド・バレエというものを意識しました。バランシンの作品は、見るたびに何か新しい発見があります。ロビンスの作品のステージングもしますが、ロビンスの方が繊細な感じですが、バランシンの作品には、仮にそれほどいいダンサーではない人が踊っても、それなりの作品になる強さがあります。ロビンス作品は壊れやすいところがあって、ダンサーによっては、作品が消えてしまうような部分がありますが、私はどちらも好きです。ロビンスとは一緒に仕事をしましたが、バランシンとは仕事はしていません。バランシン作品は非常に音楽的で論理的なので、どこか変なところがあるとすぐにわかるのに対して、ロビンス作品は最初から変になっているところがあるのが難しいところです。

学生を教えているのは日本でだけで、エネルギーが必要です。しかし学生は尊敬してくれるのでとてもやりやすいのです。

ほとんどのダンサーは、スポンジのように吸収したいという準備ができていますが、頭を使ってくれるダンサーばかりではないのは世界中どこでも同じことで、それが時々ストレスになることがあります。

【海野敏】バランシン作品の教師を育成することをどう思いますか。

【ヒューズ】バランシン作品を教える際に、ニューヨーク・シティ・バレエを維持することについて考えます。バランシンは100以上の作品を振り付けていますが、多くのバレエ団が同じ作品を上演したがるし、観客が見たいものも同じです。『セレナーデ』『ヴァリエーション』『チャイコフスキー・パ・ド・ドゥ』など。

【譲原】例えば、古い作品で『アポロン』を上演したいと言ったら？

【ヒューズ】それは大歓迎です。トラストは、違う作品も外で上演することで保存しておきたいのです。

バランシンはしばしば振付を変えていたので、20年後の今になってトラスティたちの意見が対立することがあります。『セレナーデ』でも、最後の第4楽章で髪を下ろすのはバランシンが後に変えたものだったので、それを嫌うトラスティもいます。きれいな髪でないといけないのに、最近の女性は髪が短かったり、きれいじゃなかったりもします。『ワルプルギスの夜』は、最後に髪を振り乱して踊りますが、日本人のダンサーも、毎回リハーサル時に髪を下ろし女性らしく踊っています。

【譲原】『ジュエルズ』という作品は、バランシンが、アメリカとロシアとフランスのバレエをどう見ているかということをしごく感じられる作品かと思います。

【ヒューズ】私は、ただ音楽だけだと思います。ビオレット・ベルディオに振り付けるという意識はあったのかもしれませんが、振付としてはエメラルドが一番です。

【海野】バランシン作品を指導するための免許のようなものがありますか。

【ヒューズ】バランシン・トラストのステージングに免許はありません。やる気があって、キャリアがあるソリストが最適でしょう。真剣に仕事に取り組み、ポジティブな考え方できちんと人に接しないとイケません。ロビンスなどは、いつもどなっていたし意地悪でした。今のアメリカなら、すぐに訴えられてしまいます。私たちの時代は、よくないダンサーがいたら、すぐに配役を変えたけれども、今はまず面談して否定的でないことを言わなければなりません。太っている人にも、昔は「やせろ」と言うだけでしたが、今は心理学者の先生のように話しかけないといけないのです。だんだんとエネルギーのある人がいなくなり、筋肉質な人もいなくなって、みんな赤ちゃんみたいになっています。

第1回分科会

「ヨーロッパにおけるバレエダンサー育成の現状について」①

2011年4月7日

昭和音楽大学 北校舎 3F 会議室

ゲスト：小尻健太（元NDT2, NDT1ダンサー、現在フリーのダンサー・振付家）

●指導について。

僕は、クラシックバレエからネオクラシック、その後少しずつコンテンポラリーと言われる作品にかかわりました。NDT（ネザーランド・ダンス・シアター）では毎朝ゲストティーチャーのバレエクラスがあります。バレエの先にある動きを少しずつ体で覚えていくのです。感情で動くことも、単に形で動くこともあるということを明確に言葉で表現するとわかりやすい。知っている動きから徐々に可動範囲を広げて、頭の意識から始めて動きを変えていくんです。モナコのモンテカルロ・バレエ団で、バレエの要素が大きいディレクターの作品を踊りつつ、外部の振付家のワークショップを受けたり振付を覚える過程で知ったことです。

●バレエを始めたのは？

覚えていませんが、3歳のときに体操教室に連れていかれたところ「僕がやりたいのは違う」と言ってバレエ教室に入門、しかし父は男の子がバレエを習うのに賛成せず、体操とバレエと両方習っていました。モダンが専門の先生がクラシックバレエの教室を開いていて、発表会ではバレエのほかに創作ものも多く踊りましたが、毎日のレッスンはバレエが基本でした。3歳から高校卒業後、海外に行くまで同じ教室で週1回レッスンし、後に月に1回程度男性の先生の教室へ行くようになりました。

中学ではテニス部、高校ではブラスバンド部に所属。バレエは週2回か3回のレッスンで、コンクール前は週2回振付の先生のレッスンを受け、高校を卒業してスターダンサーズ・バレエ団に所属して初めて毎朝バレエクラスを受けることになりました。

将来は何か芸術、舞台にかかわりたいと思いましたが、ダンサーになろうとは思っていませんでした。高校2年生のとき、バレエをやめて大学に行くための勉強をしたいと親に相談したら、札幌のヤン・ヌイツのセミナーに行ってみたらと言われて参加したのです。そこで同年代の男の子に刺激を受けて考えが変わり、バレエで留学しようと思いローザンヌで入賞し、高校を卒業して留学しました。ヤン・ヌイツのレッスンとそれまでの違いは意識の違いです。内腿を使って脚を開き、閉じるときも気圧を押しているように戻すというアイデアや筋肉の使い方など、意識して動くことを知りました。講習会では解剖学の授業もあり、間違った使い方を指摘されて最初は動けなくなりましたが、基本的なことを中級、上級でも、ゆっくりやりました。自分で意識しないと意味がないレッスンで、周囲の

人は集中力が高く先生もエネルギッシュ、男性の大きい動きなどのテクニックがなかったが、こんなに動いたことはなかったかもしれない、というくらいのレッスンでした。

ローザンヌではジェームスのバリエーション1番と中島伸欣さんの『ドント・フォーゲット・ミー』を踊りました。もう1つが規定のコンテンポラリーで、カタジェーナ・グダニエックという、以前ベジャールのもとにいた人の作品です。動きの流れがいちばん音楽に乗って見えた作品を選んだのです。自分の好きなように楽しく踊れました。

カンパニーはコンテンポラリーのクラスはなく、バレエクラスを受けてディレクターの全幕ものなどを踊りました。

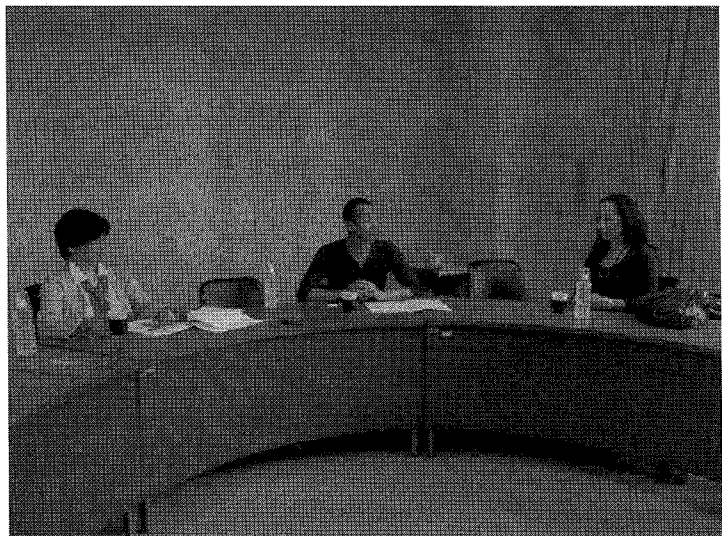
モナコでもNDTでもゲストティーチャーが3週間か1カ月で変わっていましたが、クラシックのバレエ団だとバレエマスターとかミストレスとか決まった人が教えるところもあります。ゲストティーチャーにはロシア派の人や、バランシン系のパトリシア・ネイビーなどもいました。きっちりバレエのステップを踊らせる人や気功のようなものを取り入れてる人もいたり、アメリカ人の場合はジャジーなバレエクラスだったりします。コンディショニングのためには、基本をしっかりやってウォームアップできる先生のクラスを受けます。疲れているときは別のエクササイズ、あるいは公演のときなどテクニックが必要なときはそれを入れてくれたりしました。

外国の学校に行っていないので、いちばんできなかったのはパートナーリングです。日本では同レベルの女性ダンサーとの練習ができませんでした。コミュニケーションをとりながらでないとタイミングも合わないし、筋肉と体に支障をきたすような持ち方をしてしまったりして、相手が信用してくれないとよけいにできないので大変でした。

モナコでは所属ダンサーの国籍はだいたいヨーロッパで、スペイン人、イタリア人、モナコ人が多くてアメリカ人も何人かいましたが、会話はフランス語。近くで話すならわかるし、バレエのステップもフランス語ですが、舞台の場当たりなどマイクで言われるとわからなくなって、リードすべきなのに女性を怒らせました。

できないと思ってやらないのがいちばんダメだと言われました。言葉がわからず、パートナーリングも苦手だったので、クリエーションの場では自分が出せないと頑張りました。研修期間が終わる前の最後の公演でフォーサイス作品のセカンドキャストに選ばれて、ゲネプロの前に「今日力が出せないとわかったら、今日は出演させない」と指導者に言われて吹っ切れたところがあります。

留学先候補だったボストン・バレエは、ツアーにはついていけないが本番は出られるかもしれないという条件で、モナコはツアーも頑張ればつれてってくれるというので、最終的にモナコを選びました。ヤ



ン・ヌイツが「研修生でも舞台に出ないと上に行けない。舞台に出るチャンスが多いカンパニーに行きなさい」とアドバイスしてくれたんです。8月に研修が始まって9月の終わりにバランシンの『ナイチンゲールの歌』と『ヴァイオリン・コンチェルト』に出演してすごく嬉しく思いました。

●ローザンヌの後、いきなりカンパニーに入ってプロとして本格的に活動を始めて成長したわけですね。

レッスンを毎朝受けなきゃいけないのは、けっこう大変ですね。2年くらい前から頭の中で考えて動けるようになったなと思いますが、それ以前はリハーサルのためのウォームアップと考えて、身体がほぐれて動きやすくなることを目的にレッスンしていました。今は視点がちょっと変わりました。

●年をとるとともにいかに負担なくクオリティを高めるかということを考えざるを得ないんですよね。

●好きな振付家は？

イリ・キリアンにあこがれてNDTまで追いかけていったので、彼の作品がいちばん好きですし自分に合います。モナコのカンパニーと契約中にNDT2のことを知りましたが、最初はちょっと敬遠していました。モナコでは舞台では踊れなかったキリアンの作品を踊りたくて、オーディションを受けにいきました。NDT2ではキリアンの作品を中心に、いろいろなゲストコリオグラファーの作品を踊りますが、若い、実験的な公演も多くていろいろな動きをさせられました。変な衣裳でインスタレーション的なこともさせられました。3年に1回だけキリアンが振り付けていましたが、ある年にオランダの女王の誕生祝いの作品も作って2回クリエーションがあったんです。キリアンの作品を初めて踊ったのがクリエーションでした。3カップル、男女3人ずつの作品だったんですけど。

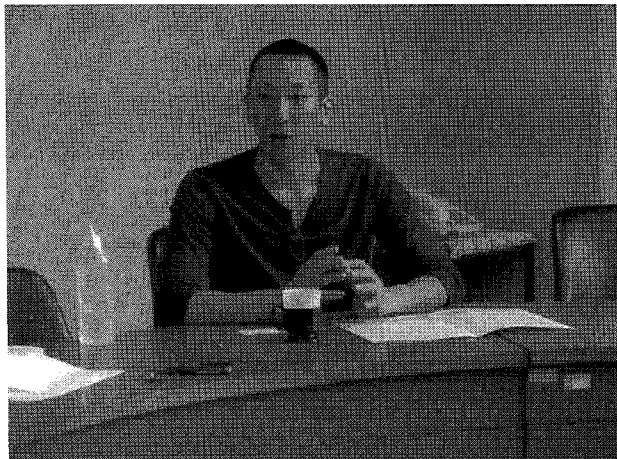
NDTの1年目は、体の使い方が変わるし動き方も全然違うし、また舞台の数がすごく多くて負担が大きかったんです。モナコはツアーが多くてモナコでの公演があまりなかったのですが、NDT2は2つのプログラムがあり30回カ所ずつくらいオランダを公演して回ります。1キャストだけで、週3、4回、朝のクラスを受けてからバスで出かける日帰りツアーみたいな感じ。当時の人数は14人で、今は研修生が2人入って16人です。でも1年目は全員が出る作品か、代役でしか踊れません。モナコでプロとしてやって気合を入れて行ったのに、1年目はNDT2のレッスンをして、リハーサルはセカンドとしてレッスンします。朝のクラスはバレエクラスで、例えばオハッド・ナハリンの作品を踊るときは、彼がオランダに来ている1~2週間は毎朝、彼が考えた「ガガ」のテクニックのクラスとリハーサルとで鍛えられました。インプロも振りのパートもあり、観客と踊る部分もあり、いろいろな要素が入っているんです。だからあの作品で公演をこなすうちに、知らない間にほかの作品でも芯ができていたと思います。

●今の日本のダンサーに足りないところは？

人に触れて踊るということを嫌がるとまでは言わないけれど、慣れてないぶんよそよそしくなってしまうところ。自分がやりたい方向を示しながらも違うことも試してもらいたいと思います。NDTに行くと言ったら、バレエの友達は「もうクラシックバレエをあきらめる」と考える人もいました。コンテンポラリーは、体の動きとして知っておくとバレエにも生かされるし、試す機会があるとすごくいいと思います。NDTのダンサーもみなバレエ学校を卒業しています。モナコの方にバレエ学

校出身じゃない人がいました。

相手の呼吸を知るとか、バランスをどこかに止めるのではなく移動する感覚をつかんでおけば、どこが真ん中かもすぐわかるし、オフバランスにもできます。でもその力の抜き方などは、バレエがベースなんです。リリース・テクニックは、キリアンの作品ではすごく多くて、その脱力があるからきれいに見えるわけです。ヨーロッパはカニング



ハムやグラハムのテクニックはあまり使わず、ラバン・テクニックやアレクサンダー・テクニック、リモン・テクニックも学校で教えています。イギリスのロイヤルはまだグラハムで、ロイヤルの人はわりあいコンテンポラリーに弱くて、アメリカはすごくジャジーになる。でもアメリカは5年程度は遅くて、けっこうな差があると思います。

●今後踊ってみたいカンパニーとか振付家。自分で振付をしたいとかカンパニーを作りたいとか、考えていますか。

指導はしていきたいと思っています。Noismでダンサー兼研修生の指導者として活動し、ほかに川崎のアートセンターでの講座も続けたいし、一般の方も参加できるようなワークショップを開催して、ダンスを観にきてもらうための活動はしていきたいと思っています。

すごく踊りたい気持ちもあるし、年齢的にも体力的にもいちばん踊れる時期なので、振付をしなから踊りメインでやりたいと思っています。

●収入などについて。

NDTは夏にボーナスが1カ月分出て1年で13カ月分もらえます。さらにパフォーマンスをするたびにお小遣い程度のパフォーマンス・フィーが出て、ツアー先の滞在費も1日45ユーロ(約6000円)出ます。モナコのときは日本ツアーで日当が1日1万円でした。

それからオランダにはダンサー年金というものがあります。一般の仕事に比べてキャリアが長くないダンサーが、けがでやめざるを得ないときなど、転職を目的として学校に行くため、あるいは資格を取るためのお金が出ます。毎月の収入の4パーセントを積み立てるのですが、5年を1単位として“5年以上ダンサーを続けながら勉強する”というような申請ができます。10年が最初のポイントで、10年払い続けた人はダンサーを辞めても100万くらい支給されるんですよ。僕は今9年なので、あと1年払うとオランダを離れても継続して支給が受けられます。ただし振付家ではなくダンサーとしてです。10年後にオランダから引き揚げて自国に帰るときは現金で100万支給されます。オランダ在住でなくても、学費と交通費と滞在費、子供がいる人は子供の分も旅費が出ることがあります。毎月の給料の金額によって個人差があるけれど、払ったら払った分だけの比率で年金がもらえるのです。所得税が38パーセントくらいでダンサー年金4パーセントに加えて健康保険の保険料も払うと手取りは少なくなりますが、後のためにすごく重要なので、年金は払いたいと思っています。今はオランダ在住なので日本での仕事に交通費が出ず、やはりフリーで活動すると厳しいのは交通費です。

EUが拡大されて失業率が上がっていることもあって、EU以外の人を雇うときに手続きが煩雑だし、僕が永住権をもらった次の年には永住権を申請するためのテストが必要になりました。

東日本大震災のときにチェコで募金活動をしたけれど、豊かな国ではないので、なぜ金持ちの日本人に寄付をするのか、という考え方もありました。文化に対してはプライドを持っていて劇場にもよく行くようです。観客の入りは、NDTなどでも減っていますが、もっと学校に行って公演しようとかTVのプログラムにちょっと入れてもらおうとか、宣伝活動も考えてます。予算も芸術部分がカットされているし、関心は少しほかへ広がってしまったのでしょうか。キリアンなどの新作だとやはり観客は多いけれど、インターネット上の動画をチェックして面白くないと劇場には来ないこともあります。以前は取りあえず観ないとわからないので劇場に足を運んだのですが。

●男の子でバレエなんかとおっしゃってたお父様は？

数年前に亡くなりましたが、葬儀のときに初めて父の同僚だった人に「君がバレエダンサーの健太くんか」とか言われました。あまり口も出さなかったけれど、ローザンヌのときは反対されました。日本のコンクールも受けたことがないのに海外に行けるわけがないから、国内コンクールは最低でも2つくらい決勝まで残らなかつたらもうお金は出さないと言われました。

NDT時代は来日公演がありませんでした。招聘していた会社がなくなったし、NDTもキリアンが辞めてセールスポイントがないんです。

●日本は実際に海外の舞台を観て呼べるというプロデューサーが劇場にいませんね。フェスティバルトーキョーにもダンスがわかるプロデューサーがいません。見る目があるプロデューサーがいないと、才能ある人もなかなか活躍できませんね。

国際交流研究グループ

第2回研究会

「ヨーロッパにおけるバレエダンサー育成の現状について」②

2011年6月29日

昭和音楽大学 北校舎 5F ラ・サーラ・スカラ

ゲスト：児玉北斗（スウェーデン・ヨーテボリバレエ団ダンサー、振付家）

モデレーター：小山久美、稲田奈緒美、糟谷里美

●両親がバレエダンサーという特殊な環境について

バレエの中で育ち、いつの間にか始めていました。小学生になるころから女の子たちの中で男は自分一人だと意識しました。スタジオには男性ダンサーも出入りしていましたが、同年代は自分一人でした。

やめたいと思ったことも、不真面目な態度でやめさせられそうになったことも何度もありました。両親が先生という環境はやはり難しいけれど、両親にしてみれば嬉しかったのではないかと思います。下手でも自由に踊らせてくれました。コンクールは、15歳の時に出て大失敗、次に18歳位でまた出てからはわりあい調子よく結果を出しました。15歳での大失敗がすごく刺激になりました。コンクールで出会った同世代のダンサーと刺激し合えたので、コンクールは競争だけじゃなかったと思います。

父はバレエのお手本ではなく先生という感覚で、スタジオに来る男性ゲストの踊りやビデオからいろいろな人の踊りを吸収しようと思いました。見ることはたいへん自分のためになったと思います。

●バレエのスタイルについて

父も母も、スタイルを気にするほうではありませんが、母はロイヤル・バレエ・スクール出身なので、影響はあったと思います。きちっとした感じのレッスンでした。

●バレエを将来の道にしようと決めたのは？

海外のコンクールに出ると決めたときかもしれません。ヴァルナの前にローザンヌとロシアのペルミ国際バレエコンクールに出ています。両親はコンクール出場がいい結果につながるとは考えていませんでしたが、そのころ周りのダンサーがみな国際コンクールに出ていたので、自分も「そろそろそんな歳かな？」と思い出場を決めました。しかし最初のクラスで落とされました。ローザンヌはバレエスクールなどに若いダンサーを迎え入れたいという考えで、学生としてやっていく下地が出来ている人を取りたいコンクールなので落とされたと思います。その後踊りは変わっていないけれど、ヴァルナでは銀賞という結果が出て自分でもびっくりしました。自分の中では区切りがつかしました。

留学しようと思ったのはヴァルナ出場のちょっと前で、コンクールは最後にしようと思っただけで

す。それまではいわば自己流だったので、自信をなくしたときに1回戻って、1からスタートできる「1の場所」というのが欲しいと思いました。技術ではなく、舞台の上でどうあるべきか、ダンサーとして生きていくには、また仕事としてやっていくのか、アーティストとしてどういう風に切磋琢磨していけばいいのかとか、見失いがちになってしまうときがあったので、そういうところををもう少ししっかりさせたいと思ったんです。

サンフランシスコ・バレエ・スクールを選んだのは、僕が好きなキューバのダンサーでホルヘ・エスキヴァルが教師をしていたからです。男らしい踊りを身に着けたかったんです。

●日本と留学先との違い

留学して感じたいちばんの違いはコミュニケーションだと思います。クラスでコミュニケーションを取る練習をしますが、例えば、ハグをしたときにギュッとハグされて体でメッセージを伝える瞬間があり、これがリアルなボディコミュニケーションなのかなと思いました。そういう面で文化の違いを感じたのが大きかったと思います。

クラスメートや先生との関係性が人間の根底から始まって踊りに昇華していっているような気がしました。日本では、自然にはできないことだと思います。

●留学先で初めて学んだこと、あるいは日本で学んでおいて良かったことなど

僕は身体が小さくて、外国の女の子はみんな大きいので、パートナーリングを学んでいてよかったと思います。

学校全体ではバランスのメソッドを重視していましたが、キューバ人であるエスキヴァル先生だけ異端児みたいな感じで、好き勝手なことをしていました。僕としては両方学べたのでよかったと思います。

サンフランシスコは解剖学とか栄養学とかはそれほど勉強せず、踊るのがメインでした。ほかの生徒の多くは昼までふつうの学校に行ってからバレエ学校に来ていました。

年齢にはバラつきがあり、最後の学年は外から来た人もたくさんいて、留学生は日本人がほかに2名いました。

サンフランシスコ・バレエ・スクールに行き行って学んだのは、ポジショニングの理解度が大切だということです。骨格などを意識して、鏡越しじゃなく自分の中から自分の姿勢や踊りを見るような感じがありました。バランスポジションは体の使い方や拍の取り方も独特なので、直さなくてはいけなかったのですが、ポジショニングの知識を得たのはカンパニーに入ってからです。スクールはカンパニーとつながっていたので、カンパニーの理学療法士に診てもらうことができましたし、バレエ団のリハーサルも好きなだけ見にいけました。すごくいいダンサーがたくさんいたころなので、よかったと思います。本当に刺激になりました。

●卒業後の進路

卒業が近づくと、オーディションの受け方を習います。履歴書の作り方やスケジュールの組みかたなどです。お金が続く限り、北米を何十カ所も受けました。サンフランシスコには、多くのカンパニーがオーディションを開催しにきているので、サンフランシスコでのオーディションはすべて受け、

全部で30カ所は受けました。アメリカは、ビザの関係で学生上がりには相当厳しく、コンクールの成績もあまりカウントされませんでした。オーディション方法はクラスレッスンがほぼメインでした。クラシックのカンパニーのオーディションを多く受けましたが、クラスの途中で何回か不採用の人が決められ、その後カンパニーのレパトリーから何かコンテンポラリーやバレエの作品を踊ります。

コンテンポラリーの経験はなかったので、最初はクラシックを踊りたいと思いましたが、アルバータ・バレエはカナダなのでビザも楽にとれて、コンテンポラリーに興味はあったし、バランスがちょうどいいと思いました。

●カンパニーのメンバーとしての生活は、学生のとどころどう違いましたか？

最初に感じたのは「自己責任」です。大きいカンパニーではなかったので、1年目でも即戦力を期待されて、入った瞬間からほかのメンバーと同じような働きを求められました。英語が不自由だとコンテンポラリーの創作過程では苦しい思いをします。そういう面でも、対等にやってかきやいけないという厳しさがありました。ビザの関係で8月の半ばくらいにカンパニーに入り、すぐにカンパニーで最年長の男性ダンサーと2人で、デュエット作品のようなものを踊らせてもらいました。

スケジュール管理などは先輩を見て身につけました。先輩ダンサーからは「もっと自主性を出さないとダメだ」と言われました。悩みや不満は、言わなければいけないということです。最初は抵抗がありました。

ディレクターなどに何か教えてもらうよりも、どれだけカンパニーに貢献できるかを常に感じていました。スクールでは、直属の先生とは親しかったけれど校長先生は「先生」という感じ、またカンパニー付属の学校なので、カンパニーとの上下関係ははっきりしてました。アルバータの3年間の経験が実績になっ



ているとは感じました。自己責任を大切にするとお互いの信頼関係が成り立ちます。勉強する立場だと、先生に教えてもらって必死になってついていく感じでしたが、カンパニーでは信頼が実績になって、さらに任されることになるので、3年間の活動後にはアーティストだという自覚がだんだん生まれました。

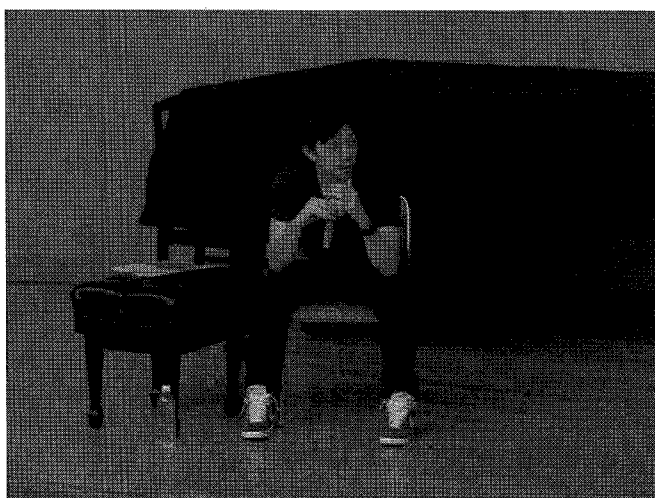
アメリカ人でも、学生からプロに変わるときは苦勞するし脱落する人もいます。サンフランシスコ、スクール・オブ・アメリカン・バレエ (SAB)、ボストン、ヒューストンなど大きいバレエ学校が何校もあり、小さいプライベートの学校もあるのでダンサーが多いけれど、カンパニーで入れ替わりは年に4~5人です。入ってからもついていけなくて落ちる人もいます。

●バレエカンパニーでのレッスン

アルバータ・バレエは毎日バレエクラスがあり、バランシン風の典型的なアメリカンバレエクラスでした。コンテンポラリー作品を踊る場合は、振付家とのリハーサルを通してボキャブラリーを覚えていくという感じ。

コンテンポラリーバレエをアルバータ・バレエで踊って、隔離された場所で活動することに限界を感じてレ・グラン・バレエ・カナディアンに移籍しました。大きいカンパニーで一応ランクもありました。レ・グランにはヨーロッパから振付家が来ていたのが大きな理由です。ヨーロッパのレパトリーを踊りたかったのです。アルバータ・バレエには内緒でオーディションを受けましたが、そのころは若かったので、そこにずっと居るわけじゃないことは周囲もわかっていたはずで。

バレエカンパニーはだいたい1年契約で、クビにならなかつたら残るか残らないかを考えます。クビになる理由は人それぞれですね。給料は十分とは言えないけれど、それほど苦しんだ覚えはありません。レ・グランでは給料が上がりました。移籍して変わったのは、まず言葉です。モントリオールはフランス語圏ですから。バレエのスタイルに関しては、コンテンポラリーがメインの活動だったので、コンテンポラリーのメンタリティに自分を持っていくことが大きいシフトでした。バレエの考え



方を持ち込んでしまったので周りとのズレもあり、最初は相当悩みました。コンテンポラリーバレエをやりたくてレ・グランに行っても、ずっとコンテンポラリーを踊ってきている人と、あこがれて入った僕とはギャップがありました。レパトリーの中で純古典はアメリカナイズされた『くるみ割り人形』とかバランシン作品、あとはキリアンの昔の作品などです。

ギャップが大きかったのは日本からサンフランシスコに行ったときですが、いちばん必死になったのはスウェーデンに移ったときで、それは相当な自信につながりました。そのときは、ヨーテボリのほかに NDT など、ヨーロッパのカンパニーに絞ってオーディションを受けました。レ・グラン・バレエで、たとえば本番1週間前に来たキリアンに習うと、習うことがあまりにも大きかったので、実際に行ってその人たちと作品を創りたいという欲求が、どうしてもなく大きくて止められなかったのです。

必死になったのは、ヨーテボリが形よりも知性や芸術性の部分が試される場所だったからです。例えば足の角度に、どういう意味があるのか、自分の意見がなければやっていけない場所で、周囲と話し合いながらどれだけ自分を磨けるか、本を読みあさって知識を蓄えたりして、必死になりました。ダンスのレベルについてはチャレンジしなきゃいけないとは思っていましたが、考え方の面で何かを要求されるのは予想外でした。

日本の稽古場とはずいぶん違うようですが、元にある部分是一緒だと思います。好きに踊って、いろいろな人の踊りをビデオを観て、ビデオの向こう側から何を盗めるかというようなところから始めて、1周して似たようなところにたどり着いたかなと思います。スクールでもいろいろ見て盗んで吸収することに必死でした。

●今後は？

Point Blank というプロジェクトで、コンテンポラリーってどういうことなんだろうと考えています。アートとしてのコンテンポラリーは、その時その時のいちばん新しいものをつきつめていくことで、そこを休んでしまうとコンテンポラリーから外れてしまう。欲求もあるし、その欲求を失ってはいけないと思います。

カンパニーでのキーワードは“クリエイティビティ”で、それがあがるか下がるかが、ダンサーを採用するときの大事な要素です。どれだけ作品の創作過程に参加できて、どれだけカンパニーの中で影響力がある人を雇えるかが大きいんです。

北欧のカンパニーは出入りが少ないので、採用されるのは年に1、2人ですが、その理由は実力だけでなく運によるところも大きいと思います。ディレクターとフィーリングが合うかどうか重要で、ダンサーのほうが“このディレクターとは仕事ができない”と思うこともあります。ですから仕事探しは苦労します。オーディションを受けるなら、何回失敗してもどれだけ辛抱していただけるか、それから自分に合ったカンパニーを見つけることが大事だと思います。僕もスウェーデンに移るときには、すごく悩んで決めました。

ヨーロッパの方がアメリカより新しいものを求める傾向が強く、ヨーロッパのカンパニーは、コンテンポラリーのいいものを上演するためにクラシック作品で集客するというような考え方です。パリ・オペラ座も、クラシックの殿堂として落ち着くのではなく、ダンス界のあるべき姿を自分が見せなければいけないという自負やプライドがあると思います。

例えば、〇〇バレエという名前でもコンテンポラリーよりのカンパニーには、コンテンポラリーダンススクールから多くのダンサーが入る状況ですから、バレエスクールもコンテンポラリーを教育に取り入れて想像力を刺激することは大事だと思います。海外では、バレエスクールを卒業したらカンパニーに入れるように先生たちが教えています。それこそ、ハンブルク・バレエなどに入ったら振付をさせられるし、僕自身も振付から得ることが多いので、僕が先生だったら振付に力を入れるかなと思います。

個人的には、メソッドが出来ているものは本当の意味でのコンテンポラリーには必要ないと思います。道具として使えるものなので、自分に足りないところをテクニックで補えばいいんですけど、コンテンポラリーは、メソッドを創り上げそうになったら、それを排してほかのところに動いていかなければいけない。コンテンポラリーな考え方と想像力を養うことが大切で、ダンサーの中からユニークなものが生まれてくるのが大事だと思います。ヨーテボリ・バレエでは、振付されたことはあまりありません。だれかの作品とはいっても“こういうアイデアがあるから一定の時間で作ってみよう”というふうで、クリエーションは何もないところから始まって自分の動きから振付家の方へ向かっていったり、ダンサー間で受け渡ししたりします。振付家もダンサーの個性が見たいんです。カンパニーのキャラクターもダンサーのクリエイティビティから出てくるので、ディレクターが個性を集めてカンパニーのキャラクターを作っていくって、それが自然に作品に投影されていくのが理想です。

クラシックのダンサーがクリエイティビティを身に着けるには、バレエでも決まった形と形の間で自分で決めていいところで、自分なり表現を考えるといいと思います。動きを生み出すときは苦しいけれど、振付家はダンサーにガイドラインを与え、自分の欲しい動きをダンサーから引き出すのが仕

事です。それにどれだけ自分のクリエイティビティを足せるかが、ダンサーの腕の見せどころだと思います。クラシックでもみんなと同じ振りを踊る中に個々のダンサーなりの踊り方が見られないとつまらない。上手なダンサーはみんなクリエイティビティがあると思います。

インプロヴィゼーションで踊るのは、毎回怖いけれど、やっているうちに道が見えてくる面白さがあります。オープンな態度で続けられるようになれば、何か起こっても大丈夫。慣れと経験と余裕があれば踊れます。

●日本のこれから育っていく人たちに、やっておいてほしいことは？

自分がアーティストだってことを自覚してほしいと思います。アートとして素晴らしいものと思ってバレエを踊っているなら、きちんと考えて自分をプッシュすることになると思います。踊って楽しければ誰でもダンサーですが、アーティストは、自分がしていることにどれだけ意味があるか考えることが大事です。アーティストとしてバレエをとらえていれば、たとえば岡本太郎美術館が近くにあるから行ってみようというように、絵とか映画にもいろいろ興味出てくると思います。自分をダンサーから一歩進めてアーティストだと見栄を張って言えるようになると変わると思います。

〈質疑応答〉

●海外でも“華がある”という言い回しや概念は存在するか？

「カリスマがある」と、よく言います。カリスマにもいろいろあると思いますが、バレエの場合は、一目で主役とわかる人がカリスマがあると言っていいでしょう。コンテンポラリーになるとちょっと難しいのは、ワビサビを感じさせる人はカリスマだったりして、どれだけその存在が観客の心を開いて、そこに直接入り込んでくるかというような意味があります。人によってもカリスマのとらえ方が違います。

●インプロヴィゼーションとは？

その場その場で決断して何かをするのがインプロヴィゼーションです。即興です。海外のバレエ団ではオーディションの課題にあるところが多いと思います。音楽があってもなくても踊らなくてはならないのがインプロヴィゼーションで、音楽も即興のときもあります。振りを作るのではなく、頭の中にイメージを持って動きます。何を踊るのか指示がなくても、その場で動いてみるのが即興で、インプロヴィゼーションと言っています。

●留学はダンサーになるために絶対必要だと思っていますが、言葉は行けば何とかなったりするんですか？

勉強してから行った方が楽だと思います。バレエの言葉は聞き慣れてるし、それまでやったことを否定されることがあるとしても、同じラインでのことです。ところが、まず人間関係を作り直したり違う文化に触れる過程で、最初はみじめな出来事があって、その後楽しい生活が始まっていく感じだから、言葉ができたほうが、行ってすぐなじめる可能性は高くなります。

●体の調子はどのようにコントロールしているのですか？

調子が悪い日は悪い日で、どれだけそれを受け入れられるかが大事です。食事には気をつけますが、それ以外は自分の体を知ることです。危ないと思ったら身を引くこと。

●コンテンポラリーを説明するとしたら何ですか？

難しいですね。その時その時で進化していこうとすることがコンテンポラリー。何なのかわからないのが正解だと思いますが、“今の感覚で創っているダンス”で、ジャンル自体がジャンルを追求していくのではないのでしょうか。メソッドがあっても自分なりに踊る努力がコンテンポラリーダンスにかかわる大きな意義だと思うし、僕は即興がコンテンポラリーのベースだと思うんです。自分が今何を考えているのか、何を感じるのかを体で表現するのがコンテンポラリーの基本で、いちばん主張したいことです。コンテンポラリーダンスは苦しんでいます。モダンダンスはコンテンポラリーダンスと似たような感じで始まっていて、昔のクラシックな形を打ち破って新しいのを創ろうとして、また形になってしまった。だから今度は形を創らないでどこまで行けるかというのが、コンテンポラリーダンスなんです。

第3回研究会「フランスのダンス教師国家資格について」

2012年2月29日

昭和音楽大学北校舎 3F 会議室

ゲスト：小林史乃（バレエ教師、フランス文化通信省認定バレエ国家資格免状取得者）

●動機など

日本では、バレエの先生は資格がなくても教えられることに疑問がありました。私自身もそれほど教育を受けておらず知識不足を感じていたので、外国で資格を取ることを思いつきました。全部フランス語であるバレエ用語をすべて知りたかったというのがフランスへ行った理由です。そのために25歳からフランス語の勉強を始めて、約1年後にフランスで私立の語学学校に1年通い、その後バレエ学校に行き始めました。バレエ学校は、ジェニファー・グッベという先生が主宰していました。

資格取得に必要な学校の授業を受けるために実技が必要なので、オープンクラスを受けながら語学学校に行きました。資格を取るための授業は、オープンクラスがあり、かつ先生がオペラ座出身というところで受けられます。

●EAT 受験

実技能力を示す資格は「EAT（ウーアーテー）」といって、オペラ座出身のダンサーなどは免除されます。私も、日本ではプロのダンサーだったと言えば免除されたけれど、技術を学びたかったのでこれを受けました。試験は自分で好きな曲を選んで創作して踊るというインプロヴィゼーションを1曲と、課題のヴァリエーションを踊ります。ヴァリエーションで20点満点の13点を取り、その後インプロヴィゼーションと軽い面接がありました。私は外国人だったから「どうしてフランスを選んだのか？」というような簡単な質問のみでした。合格点は約半分の9点で、実技のレベルが低すぎる人をふるい落とすための試験だと思います。ヴァリエーションは基礎的なアンシェヌマンを組み入れた踊りで、ポジションをきちんとおさえているかなど基本的な動きを審査します。グッベさんの学校にEAT用のレッスンはないので、オープンクラス以外は空いている時間に教室を借りて自習しました。その後、EAT受験用のクラスができたようです。

申請さえすれば、ヴァリエーションのビデオをもらって振りを覚えて受験できます。グッベさんのクラスを受けたのは、書類や面接のフランス語に対応することを考えたためです。EATを取得していても、日本のバレエ団に入れないだろうというレベルの人もいましたので、ポジションの名前を知っていて、それを実践できるくらいで合格だと思います。日本人より内足という体型のフランス人もいましたし、EAT取得後の音楽の授業で3回不合格になった人もいました。一方で、かなりの内足だけ

ど、コンクールには入賞するのじゃないかというくらいの実力の日本人も EAT で不合格だったので、一概にレベルで可否を判定しているとも思えませんが、実際のところはよくわかりません。

試験はパリで1カ所とストラスブールほか2カ所ほどで年に2回実施していました。試験官は3~4人で、バレエ関係者のほかに音楽関係の人もいました。受験料がかかります。男女比では、男性が圧倒的に少なかったと思います。

試験は1人ずつ会場に入り試験官の前で踊ったあと面接で、全部で15分くらいで終了します。明確な合格基準があるわけではなく、その年によっても厳しさが違います。19歳か20歳でバレエを始めて一生懸命に練習して受かったという人もいて、バレエ経験の長短も関係ないようです。18歳くらいで自分がプロのダンサーには向いていないと考えた人が資格をとることがあるので、若い人が多く受験していました。日本人も多くて、グッベさんのところには私が通った前後の年にも1~2人いました。

●EAT 取得後

ユニバーサル・ヨーロッパ・ダンスというのは、EAT の試験を受けたあとに学科を学ぶクラスの中で、グッベさんのスタジオにはオープンクラスとユニバーサル・ヨーロッパ・ダンスの両方があります。

まず1年間はペダゴジーという教育技能の授業を受けて、最終的に試験官の前で生徒を使ってレッスンを見せる形式の試験を受けます。これは先生の資格ですが、そのまた先生になるための試験もあるらしく、その“先生の先生の資格”である CA (Certificat d'aptitude) を持った人が教えているところで、この教育技能の授業を受けます。私の場合、CA を持つステファン・フランスという男性がオープンクラスも開講していて、そのレッスンも受けていました。

ダンス技能に受かった段階から資格取得まで3年かけたことになります。音楽基礎能力のテストは1年目で受かって、解剖学も2年目で受かったのですが、舞踊史は3回目でやっと受かりました。唯一、舞踊史のテストだけ筆記で、フランス語で論文のようなものを書かなければならず手こずりました。学科と実技は並行して受講しても、学科だけ最初に勉強して、最後の第2部門の教育の実技、ペダゴジーは後で受けることも可能でしたが、私はとにかく語学を習得したかったので、並行して受けていました。第1部門とペダゴジーを一緒に計3年です。言われたことがわからず、3年かけてやっと理解したというわけです。

資格取得には、出席数も必要で、カリキュラムに1年間で50時間が振り分けられていて、指定されたとおりに学校に行けば50時間受講できるシステムです。学校から直接、試験官のもとへ履修時間のデータが送られます。資格を取る目的で受講している人もいれば、趣味で授業を受けに来る人もいるはずですが、ここの学校は資格取得のための学校ですので、必ず出席をとります。

私は毎日学校へ行っていました。第1部門だけ先に受けるという人は毎日学校に行かなくてもいいし、科目によって学校を選んでいる人もいました。決められた100時間をどこで消化してもいいのです。ただし複数の学校に入会金を払うのはもったいないから同じ学校に行くという感じでした。

授業は先生の話だけでテキストはなく、プリント類がときどき配布される程度です。だから学校によって違いがあり、“あの学校に行ったら解剖学は受からないよ”という情報もありました。先生によ

っても教え方が全然違います。

音楽の試験は、最初は聞き取りです。例えば先生がたたいたリズムをすぐに覚えて、同じようにたたくという簡単な試験ですが、意外にフランス人ができないんです。“ある曲に合わせて踊る”というのは、インプロのような感じで、私はバロック音楽でしたが、バロックのダンスでなくても、そのリズムに合った踊りや自己表現ができるかどうかなどが求められているようです。「この曲はどのバレエに使われているか」とか「振付はだれか」「振付者はどういう人がいるか」などの質問もありますが、その音楽の歴史、背景と振付が一致しなければいけないわけではありません。楽譜が読めなくても、リズムのほうが大切なのです。勉強する際に楽譜は使いませんでした。聞き取りとアナリゼというものが、その年に決まった音楽を1年間とりあげて、それが最後の年の試験に出ます。私はガーシュインの『巴里のアメリカ人』でした。

解剖学の試験は問題が30問あり、くじで当たった1問に答えるだけで筆記はありません。解剖学と生理学で1問ずつです。解剖学は、例えば足首の構造で、「ドゥミ・ポアントは、どの骨とどの骨が動いて安定するか」とか、「どの筋肉が使われるから立っていられるのか」という問題でした。資料には「3つの主題の中から、志願者が抽選で引いた主題について口頭試問を行う」とありますが、私のときは少し変わったようです。解剖学は、ダンスに必要な範囲しか勉強しないので、足についてだけで腕のほうはほとんど勉強しませんでした。筋肉に関して詳しく勉強しますが、ダンスに必要な筋肉だけです。先生は、どこかの大学で解剖学を教えている人でした。

授業はEATさえ取っていれば受講できて、試験に合格するにはそれだけで十分だと思います。音楽と解剖学は個人面接ですが、「これは授業でやらなかった?」「こういうふうになるのじゃなかった?」とか「それだから、答えは?」とか、その場でも勉強させてくれるという感じです。舞踊史は質問が10問あった後に3時間かけて論文を書くので外国人には難しいのですが、3教科の授業を受けるだけでもフランス語がわからなくて辞めてしまう人がけっこういました。

●資格を取得して

後々のために若いうちに資格を取っておく人もいます。一度取得すれば更新の必要はなく、教室に証書を張る義務もありません。資格を持たずに教えている人もいて、フランスにバレエ教室はたくさんあります。パリなら1区に1校コンセルヴァトワールがあって、それ以外に個人の教室もあります。コンセルヴァトワールも区によってレベルが違うので、個人の教室のほうがレベルが高い場合もあります。でも、私が見ていたかぎりでは、フランスではクラシック・バレエよりヒップホップとかコンテンポラリーのほうが人気がありましたね。

資格は日本でも役に立っていますが、私が働いている教室の先生はワガノワメソッドなので、フランスで習ってきたことをそのままは教えられません。でも教えられたことがベースとして役に立って

います。実技に加えて、音楽史も解剖学も、裏付けがあると自信を持って教えられるという点でもいいですね。

EATはワガノワ・メソッドを学んだ人も受けられますが、ペダゴジーの教育技能はワガノワとはポジションの名前や動きの名も微妙に違うので学び直さないといけないし、フランスの試験だからフランス流の言葉を使わなくてはなりません。

子どもたちに教える課程で、フランスでは小学校に上がる前の段階は、クラシック、ジャズ、コンテポラリーが全部一緒に、5歳以下はクラシックのポジションの名前を言うてはいけなくて決まっています。5歳以下は、例えば音楽に合わせて速く走ったりゆっくり歩いたりという、ダンス全体に必要な要素だけを学ばせます。それが「エベイユ」と「イニシアシオン」というクラスで、エベイユが芽生えて、その次のイニシアシオンが入門という意味です。感覚的なものを体で表現できるようにすることを重視していて、決してアン・ドゥオールとか1番ポジションなどは学ばせないのです。

●教育技能

何歳で何を教えるという厳密な決まりはなく、先生によって、たとえ同じバレエ学校出身でも違う場合があります。日本は指導要領を作りたがるけれど、私は実習のときに自分で書いたものを持っています。エベイユが4～5歳、イニシアシオンが5～6歳、トランジションがない学校もあり、その後、18歳まで4年間、4年間、2年間の3サイクルに分かれています。実技では「今日は1サイクル目の1学年のレッスンで、何から何まで」というように勉強して、最後に1年間通して、3サイクル目の2年目までいくというスタイルです。アンシェヌマンが決まっているわけではなくて、受講者に「なんでもいいから考えろ」と課題を出し、それをもとに受講者全員が学んでいく感じでした。この第2部門の教育技能は8人くらい一緒に受講しました。最後の試験の直前は生徒を使いますが、1年間は受講者だけの実技です。優れたアンシェヌマンを考える人もいるし、全般的な外れな人もいるのが面白いと思いました。先生は1年間同じ人でした。

400時間受講して合格するまで1年という人もいますが、一般には2年くらいかもしれません。何年かかってもいいという人もいますし、学科と並行して受けて1年で合格する人もいました。教育技能テストは、3教科全部合格する必要があるし、第1部門のテストが6月初めで、6月の後半あたりに第2部門があるので、1年間で資格を取る人は同じ月に一度に試験を受けられるように準備します。

試験は生徒を本当に使って見せますが、1人30分程度の短縮レッスンで、バーからセンターまで、だいたい「モワイヤン」という13～16歳くらいまでの年齢のクラスの試験が1つと、「エベイユ」「イニシアシオン」のクラスで1つ。だから実技試験は2クラス教えるのです。実際に子どもを8人くらい連れて行って受験します。試験官は解剖学、音楽、バレエの各先生で、4人程度でした。

試験の目的は、コンセルヴァトワールで教えられるレベルの技能を習得するために、コンセルヴァトワールに行く子は将来バレエの道に進むので、楽しんで踊るバレエだけではなくて、将来的なことも考えたカリキュラムだと思います。ただし、週に1～2回レッスンを受ける程度の子のためのものなので、オペラ座は毎日レッスンしますからレベルが全然違うと思います。だから私も資格を取ってから、ちょっと期待外れだったところもありました。マニュアルがきちんと決まってないところなどで

す。資格取得後にもう一つ上を目指さなければいけないのだとわかったという感じです。

●日本の若い人たちに資格取得を勧めますか？

資格を取って良かったことはありますが、期待とは違う場合があると言うべきだと思います。でも日本では解剖学を学ぶ機会があまりなくて、講習会も1~2週間程度でしかないのは疑問に思います。だから、1年間通して学ぶことを考えれば、行って取る価値はあると思います。児童心理学なども期待していましたが、フランスでは勉強できず、ちょっと落胆しました。

リズムは簡単すぎるのですが、できない人がいるのを見ると、やっぱり必要なのかなと思います。舞踊史は勉強不足で行ったので、ためになりました。もう少しフランス語ができれば、もっと深く理解できたかもしれないと残念に思います。

費用は、試験は5,000~6,000円程度で、授業も高くはありません。国の認定資格で、おそらく国から援助があるので、日本人が個人で勉強するよりは安いと思います。日本の感覚では、国の認定と言っても取得できない人のために助成は出しませんね。

●日本とフランスの違い

パのポジションは、何歳で何を教えるか日本ではわからなかったのも、その点では勉強して良かったと思います。例えばバーレッスンでも、立つ位置とか、両手でバーを持つときの肩幅も細かく教えます。それからパの分解です。日本ではフォンデュの動きをいきなり教えるけれど、フランスではまずクペプリエをして5番に戻すとという、両足を同時に曲げて伸ばす運動をさせてから、次に片足が前・横・後ろにいくというふうに分解して教えます。日本人は器用だから突然でも動けますが、分解すると動きの原理がわかるんです。

レッスンの際、一般のバレエ教室はCDですが、コンセルヴァトワールにはピアニストがいます。ピアニストに「8かける何拍子」とか「ワルツ」などと頼んだときに、どんなワルツかと聞かれたら、「ダイナミックなワルツ」などと指定しないと弾いてくれません。試験でも指示が必要です。ただし普通のレッスンを見るかぎりでは、そこまで細かい指示を出す人はあまりいないと思います。

●勉強してきたこと

用語などは口伝えで覚えました。

男女の違いについて、パの違いは習いましたが解剖学的な面は勉強しませんでした。13歳くらいからは男の子のパを教えることと、レヴェランスの仕方です。ジャンプも違います。

栄養学は、日本で勉強していなければ勉強したいと思ったかもしれませんが。思春期の食事とか、やせないといけなくても、きちんと食べないといけないことなどですね。

●要望など

コンテンポラリーやジャズダンスも授業に組み込んでほしいと思います。モダンとかコンテンポラ

リーの学校が同様の講座を開いていれば、たぶんエベユの教え方も変わるはずで、そこを統一してほしいと思っています。バレエではないダンスの資格を取る場合も最初の試験は同じだから、最終的な技能試験をジャズダンスで受けるという人も一緒に授業を受けていました。



【フランスのダンス教師国家資格 (Diplôme d'Etat de professeur de danse) に関する資料】

ダンス教師の国家免状 DE 1989年7月10日の法令

2002年6月

I, 概要

舞踊教育に関する法令

舞踊芸術の習得と実践には体を酷使するが、若いダンサーの場合は危険を伴うこともある。そのため文化省はダンス教師の国家免状〔以下 DE と記す〕を 1989 年 7 月 10 日の法令により制定した。この法令は 2 つの目的を持つ。

- DE を作ることにより、生徒とその家族にクラシック、コンテンポラリーダンス〔以下コンテ〕、ジャズのダンス教師資格に基づいた教育レベルの保証をする。
- ダンスのクラスが行われる教室の、技術・安全・衛生面で最低限の規格を作る。

1995 年 4 月 11 日の法令によりダンス教師の DE 授与について定めた。これにより DE を取得するための研修に入るには技術試験に合格することが条件となった。オプションは 3 つで、クラシック・ジャズ・コンテンポラリーである。

同じ法令で、ダンス教師として既に豊富な経験を積んでいたり、特別に有名なダンサーだった場合など、DE の免除を認めるかどうか審査する国家委員会の構成についても定めている。

II, 技術能力試験 以下 EAT と記す

EAT

DE 取得のための研修に登録するには予め EAT に合格していなければならない。

この試験は志願者が DE 取得準備に必要な技術的・芸術的能力を持っているかを確認するためのものである。

- 身体能力についての知識を正確にマスターしていること。〔身体条件、正確な技術、ダイナミックさやニュアンスの尊重、空間の使い方〕
- 時間的観念のマスター、音楽性、テンポのマスター
- 芸術的センス〔ムーヴメントにおける力の入れ方とその質、演技、態度、プレゼンテーション〕
- 各オプションに応じた技術を分解し説明できること、
- 創作のマスター〔特殊性、創造性、独創性〕

つまりクラシック、コンテンポラリー、ジャズのダンス教師に必要なレベルは CNR〔地域圏コンセルヴァトワール〕 または ENM〔音楽舞踊学校〕 の第二課程修了程度〔A コース〕と考えてよい。第二課程修了試験に使われるヴァリエーションのレベルが EAT 試験レベルに相当する。

EAT免除の志願者

以下の免状を有するものは EAT を受けなくてよい。

- CNR [現在はCRR]、ENM [現在はCRD] の金メダルまたは舞踊課程免状を有する者、ただし志願DEと同じオプションの場合に限る
- CNR、ENMのAコースの最終課程の修了証書を有する者、ただし志願DEと同じオプションの場合に限る
- パリ CNSMのダンス一等賞または二等賞を有する者、ただし志願DEと同じオプションの場合に限る
- パリ CNSMの高等ダンス教育課程修了証書を有する者、ただし志願DEと同じオプションの場合に限る
- リヨンのCNSM高等ダンス教育修了証書を有する者、ただし志願DEと同じオプションの場合に限る
- アンジェのCNDC [国立コンテンポラリーダンスセンター] の高等ダンス教育課程免状の技術UVを有する者、ただしコンテンポラリーのオプション
- パリ・オペラ座バレエ学校の修了証書を有する者、ただしクラシックオプション
- ヴァルナ、ローザンヌ、パリ、モスクワ、ジャクソン、東京の国際コンクール入賞者、ただし志願DEと同じオプションの場合に限る
- カヌアのロゼラ・ハイタワー・バレエ学校の修了証書を有する者、ただしクラシックオプション
- カヌアのバレエ学校の受賞者免状を有する者、クラシックとコンテンポラリーのオプション
- JBF [フランスヤングバレエ、現在は存在しない] のダンサー、クラシックとコンテンポラリー
- ドミニク・バグエのCCN [国立舞踊センター] の研修証明を有する者、コンテンポラリーオプション
- バレエ・ド・ラン [ラインバレエ] の研修証明を有する者、クラシック
- ESEC [舞踊教育上級学校] の3年生修了証明書を有する者
- プロのダンサー、ただし志願DEと同じオプションで、失業保険 [付記10] を受領することができるほど長期間にわたり活動した者、そしてそれを証明できる者
- リヨン大学ダンス学科の学習証書を有する者、コンテンポラリーオプション
- BARC [レジヌ・ショピノのバレエ・アトランティック] の長期職業研修証書を有する者、コンテンポラリーオプション
- ダンス教師DEの技術UV [単位] を有する者、ただし志願DEと同じオプションの場合に限る

EATへの登録

志願者の居住地のDRAC [県の文化部]、またはインターネットのサイト上で登録ができる。志願者は必要事項記入の上、必要書類を添えて居住区域の試験センターに期日までに送付のこと。完全な書類が受領された後、試験センターから志願者に登録証明と課題VaのビデオとCDが試験の2週間前までに送られる。志願者がやむを得ない理由で志願を取り消すときは、VideoとCDを返送後、受験料は返金されるが、1カ月前以降は返金しない。

EAT試験

- 1、文化省検査官により決められた課題Va 長さは1分半ないし3分。係数3。文化省の2つのVaのうちどちらかを志願者が選ぶこと。審査員はVaの中の一部を抜き出してもう一度志願者に演じるよう依頼することがある
- 2、自作自演 好きな曲を使い、予め各自準備する。各オプションの技術を使うこと。長さは1分半ないし3分。係数2
- 3、即興。審査員は各オプションの技術要素を選び、志願者はそこから30秒ないし1分の即興を行う。曲やそのほか細かいことは審査員が指示する
曲なしでも審査員の同意に基づいて行える。係数1

審査員との面接。上記の試験について志願者が補足説明ができる。
試験全体の長さは約15分。

Vaを実際に踊らず、マーキングで見せることは40歳以上の志願者にしか許されない。クラシックの場合は35歳以上の志願者のみ、トゥシューズでなくソフトシューズでVaを踊ることが許される。ただしケガや病気などの理由で2度とトゥシューズで踊れない場合は年齢に関係なく許されるが医師の診断書が必

要である。一時的にトウシューズで踊れない場合は、また後日試験に志願すればいいのであるから考慮されない。

この場合のマーキングは大きく踊らないことであるが、最大限の質と正確さと明瞭さをもった踊りをする
ことで、とくにコーディネーション、音楽性、意思、ニュアンス、ダイナミックさ、個性面が発揮されな
なくてはならない。

難しい高度な動きはやさしくしてもいいが、元の Va のイメージをこわさない程度にする。

合格者一覧は DRAC および試験センターに掲示される。センターは志願者に点数と合格通知を送る。

試験の期日

試験は 1 年に 2 度あり文化省が決めた試験センターで行われる

志願者はいつ受験してもいいが、一度受けた者は 20 点満点で 9 点以上獲得しないと 2 度目の受験資格は
ない。

Ⅲ、ダンス教師の DE

DE 免除理由

特別に名声のあるダンサー、またはダンス教師として豊富な経験を積んでいる者に対しダンス教師の DE を免
除することが法で決められている。免除希望者は文化省の音楽、舞踊、演劇、スペクタクル部門に申請し、ダ
ンス国家委員会が決断する。申請書式はインターネット上で、またはパリ市の文化省の音楽、舞踊、演劇、ス
ペクタクル部門で入手できる。

免状を免除することが許された者は、ジャズ、クラシック、コンテンポラリーのいずれかを教えることができ
るほか、1 ランク上の免状を得る試験に志願できる。それは国家がコントロールするダンススクールでダンス
教師をする CA [Certificat d'aptitude] である。

1989 年 7 月 10 日時点で 3 年間以上ダンス教師をしていた者も DE 免状を免除できると法で定められている。
この場合申請は DRAC に行い、県知事が県委員会と検討の後決断する。

DE と同等の免状

DE と同等と認められる、フランスや外国の資格、免状を持っていればダンスを教えられることが法で定めら
れている。これらの資格免状を取得するためのプログラムは DE 取得に必要な要素をすべてカバーしていなく
てはならない。つまり合格条件、技術レベル、学習科目、学習時間数、免状評価の方法、審査員の構成などで
ある。これらの資格免状が DE と同等と認定するのはダンス国家委員会の見解を得て文化大臣が行う。

法が制定されてから今までに DE 同等と認定された免状は次のとおり。

- ESEC のダンス教師免状、クラシックとコンテンポラリーのオプション
- ストックホルムのダンス上級学校の上級舞踊教育免状、コンテンポラリーのオプション
- キューバのモダンダンスおよび民族舞踊国立学校により交付されるモダンダンスと民族舞踊のダンサー
およびダンス教授免状、コンテンポラリーのオプション
- 北京舞踊免状、〔教育学部門、クラシックバレエオプション〕
- リスボン上級舞踊学校の教育学オプションでのダンス免状、クラシックとコンテンポラリーオプション

DE 研修への登録

DE の研修志願者はその年の 12 月 31 日時点で満 18 歳に達していることとし、EAT 試験に合格、または EAT
免除の対象となる資格免状を有すること。志願者の居住地の DRAC [県の文化部] で登録用紙が入手できる。
志願者は必要事項記入の上、必要書類を添えて研修開始の 2 カ月前までに送付のこと。完全な書類が受領され
た後、DRAC から志願者に研修手引が送られ、それをもって志願者はそれぞれの選んだ DE 研修センターに登
録手続きを行う。

DE 研修センターは文化省が認定したセンターである。

フリー志願者

希望者は DRAC にて登録後、EAT 合格通知を見せて研修手引きをもらい、自分の選んだ研修センターで直接試験を受けることが許可されることがある。その場合は研修センターに連絡をとり、どのぐらい前までに登録したらよいか問い合わせる。

学生身分

ダンス教師の DE は技術教育の第Ⅲレベルとみなされている、高卒後 2 年と同程度。認可されている研修センターに登録した学生は学生身分の社会保険が得られる。

UV の評価 [単位]

UV 評価は次の順で行う。

音楽教育、舞踊の歴史、解剖・生理学それぞれの UV テストを受けるためには EAT に合格していなければならない。また、上記 3 つの UV を取得していないと教育学 UV テストが受けられない。志願者は 1 年間に 2 回以上同じ UV テストを受けられない。各 UV の成績は研修手引きに記載される。

UV の同等性

以下の資格免状があれば DRAC は研修手引きに志願者のもつ同等 UV を記載し、それにより志願者は該当する UV 取得を免除できる。

音楽教育 UV 同等性

- パリ CNSM カリヨン CNSM で音楽課程を 2 年以上学習した者
- CNR, ENM の音楽の金メダルおよび音楽教育免状、音楽教育課程修了免状、音楽教育証明書を有する者
- アグレジエ [リセ以上の] または中等教育教員免許状を持つ音楽教師
- 音楽教師の DE を有する者
- DUMI [音楽家大学免状] を有する者
- 大学教養課程と同等以上のレベルの音楽国家免状を文芸部門音楽分野で持つ者
- リヨン CNSM の舞踊部門で音楽教育の UV を取得した者
- アンジェ CNDC で音楽教育の UV を取得した者
- パリ CNSM でダンス一等賞、二等賞を取得した者
- パリ CNSM の身体ソルフェージュ証明書を持つ者
- パリ・オペラ座バレエ学校修了書を有する者
- パリ・オペラ座バレエ学校のクラシックバレエ教師免状を有する者
- ESEC3 年生修了証明書を有する者
- プロのダンサー、3 つのうちいずれかのオプションで、失業保険を受領することができるほど長期間にわたり活動した者、そしてそれを証明できる者

舞踊の歴史 UV 同等性

- 芸術の歴史で修士、学士号を有する者
- ダンスで修士、学士号を有する者
- 大学教養課程 DEUG で、STAPS スポーツ活動の科学と技術でダンスオプションの免状を有する者
- リヨン CNSM の舞踊部門で舞踊史の UV を取得した者
- パリ CNSM でダンス一等賞、二等賞を取得した者
- パリ CNSM の舞踊史証明書を有する者
- アンジェ CNDC で舞踊史の UV を取得した者
- パリ・オペラ座バレエ学校第二課程修了書を有する者
- パリ・オペラ座バレエ学校のクラシックバレエ教師免状を有する者
- ESEC3 年生修了証明書を有する者
- プロのダンサー、3 つのうちいずれかのオプションで、失業保険を受領することができるほど長期間にわたり活動した者、そしてそれを証明できる者
- マルセイユ・バレエ上級学校の卒業証書を有する者

解剖・生理学UV同等性

- 大学教養課程 DEUG で、STAPS スポーツ活動の科学と技術でダンスオプションの免状を有する者
- アグレジエ〔リセ以上の〕または中等教育教員免許状を持つ体操教師
- スポーツの先生〔国家公務員〕
- 医師の国家免許を有する者
- マッサージ・リハビリの国家免許を有する者
- 看護師の国家免許を有する者
- 舞踊の国家修士、学士号を有する者
- スポーツ教員の国家免状〔BEES〕を有する者
- リヨン CNSM の舞踊部門で解剖・生理学の UV を取得した者
- マルセイユ・バレエ上級学校の卒業証書を有する者
- パリ CNSM でダンス一等賞、二等賞を取得した者
- パリ CNSM の解剖生理学の証明書を持つ者
- アンジェ CNDC で解剖生理学の UV を取得した者
- パリ・オペラ座バレエ学校修了書を有する者
- パリ・オペラ座バレエ学校のクラシックバレエ教師免状を有する者
- ESEC3 年生修了証明書を有する者
- プロのダンサー、3つのうちいずれかのオプションで、失業保険〔付記 10〕を受領することができるほど長期間にわたり活動した者、そしてそれを証明できる者
- 助産婦の国家免許を有する者

教育学UVの部分的同等性

- 3つのオプションのいずれかで DE を取得した者
- つまりほかのオプションで DE を取得するためには、そのオプションの EAT に合格し、そのオプション特有の教育学 UV 技術試験に合格しなくてはならない。

研修内容

研修期間は 600 時間で、4つの UV から成っている。

音楽教育 UV のプログラム

A. 音楽の知識と実践

音楽の聞き取りに重点をおいて、以下の点で洗練を可能にする
感受性、記憶化、集中力、思考力

聞き取りのアナリゼ

表現一般

テンポ、リズム、3拍子、2拍子などの聞き取り

テンポの変化の聞き取り

楽器や音色のアナリゼ

楽器の分類、音の特徴など

楽譜 1 ページのアナリゼ

例・ピアノ、クレッシェンド、フォルテ、連続の有無、音の強弱

分節法の聞き取り

メロディーやリズムの記憶と再現〔声に出したり、手や足、打楽器を使って〕

単純な音楽形態の聞き取り

例・テーマとヴァリエーション、序曲、ABAの形

- 舞踊史の発展上大きく関連があった音楽についての知識。中世から20世紀にかけての時代、スタイル、形態

舞踊のレパートリーに入った曲の中でいくつかが正確な聞き取りアナリーゼに使われることもある。

B. ソルフェージュ知識と初歩の実践

- 単純なリズム；読解、再現、創作を声に出したり、手や足、打楽器を使って行う。2拍子3拍子、シンコペーション、アウフタクト、オフビート、付点音符、休止符
- 力学；ピアノ、クレッシェンド、フォルテなど
- 最も多く使われる音楽テーマとその意味；テンピ、フェルマータなど
- 楽譜の分節法
- 高さの認識、多声法入門、対位法。カノン

C. 曲の短い一部分をそのスタイル、リズム、力強さを考慮に入れた上でジェスチャーに置き換える能力

体で表現する作業、リズムの正確さ、与えられた曲に沿った質の動きを作る作業。時間数は100時間

音楽の試験**研修単位の評価**

知識は口頭試問で評価される

I. 聞き取りとアナリーゼ

- 2分ないし3分の長さの曲の一部分を志願者が抽選で引く。曲の一覧表は毎年文化省が知らせる。志願者はその曲が歴史上に占める位置を把握し、アナリーゼおよび個人的見解を述べなければならない。係数1
- 1分半から2分ほどの曲の一部を聞いた後、志願者はその曲が作曲された時代、スタイル、特徴を述べ、その曲にあわせて踊る。係数1

II. リズム読解と初歩の音楽知識

- 志願者がいくつかの中からひとつの主題を抽選で引く。これには2拍子と3拍子が交互に入っていることもある。テキストは30秒ほどでこれを読む。このテキストはニュアンス、強弱、テンポの指示が記載してある
読解は擬声語で、自分の体または楽器を使う
- 初歩的なソルフェージュの質問
得点；a+bで一括に採点する。係数1

III. 記憶化と体現

2つの曲を3回聞く。1つの分節はメロディーが主体で、もう1つはリズムが主体で、連続して聞く。それを声または体、楽器で再現する。
次に体全部を使い音楽の構成を尊重しながらダンスとして表す。 係数1
テスト時間は25から30分

舞踊史のプログラム

A. ドキュメントリサーチの入門

B. 歴史の知識

- ・ 中世、宮廷舞踊、バロックダンス、クラシックバレエの誕生とその発展、ロマンティックバレエ、外国におけるフランスのダンス、バレエ・リュス、ネオクラシック
 - ・ コンテンポラリーダンスのさきがけ
 - 20世紀初頭から現在までの主なコンテンポラリーダンスの流れ、造形美術の発展とのつながり、音楽との関係
 - ドイツ、アメリカのダンスの影響
 - ・ ジャズダンスの起源と発展、ジャズ音楽
 - さきがけ
 - ブロードウェイミュージカル
 - ・ フランスの現在のダンス傾向
- 授業時間数；50 時間

舞踊史の試験

筆記試験を行う。

- ・ 授業内容に関連する3つの主題の中から志願者が選んだ主題について作文を書く。係数3
- ・ 基礎知識を問う10問で短く答える。係数2

テスト時間；3 時間

解剖・生理学のプログラム

A. 知識

- ・ 胴体、背骨、胸郭
- ・ 頭、首
- ・ 肩甲骨と上体の筋肉
- ・ 骨盤と下肢

B. 機能的解剖

上に記したそれぞれの関節や筋肉について、

- ・ 骨
- ・ 関節の働きと腱の役割
- ・ 主な筋肉とそれらの働きを学ぶ

C. 生理学的知識

- ・ 体を司るメカニズムの原則
- ・ 体のバランス；バランスに使う組織、姿勢、ラインと重心
- ・ 身体図式
- ・ 心肺のメカニズムと舞踊における働き

時間数；50 時間

解剖・生理学テスト

3つの主題のなかから志願者が抽選で引いた主題について口頭試問を行う。準備時間30分、テスト時間15分

教育学 UV プログラム

この科目は舞踊芸術を教える能力を培うことを目的とする

A. 生徒の年齢とレベルに応じた指導を行う

- めばえ [4歳から6歳]
単純な要素を子供が発見することを促す能力、遊戯を使う能力、子どもの創造力を刺激し芸術表現をしやすいとする
- 入門 [6歳から8歳]
創造性と感受性の成長を助け、生徒が自ら体をコントロールすることを助ける。ダンスの初歩的な要素を導入する
- 各オプションに特有な技術の発展 [8歳以上]
一般的、または特殊な技術を習得し身体的・芸術的能力の発展を助ける

B. 教育学の進行

目的、手段、評価の方法
プログラムの作成
授業の構成

C. 音楽とのかかわり方

さまざまなレベルでダンスと音楽の関係について把握する能力

- めばえ [4歳から6歳]
声、体、楽器 [小さなパーカッション] を用いて自分や他人の作る音を聞く練習
- 入門 [6歳から8歳]
上記の練習を発展させ、音楽を体で表現することを行う。音楽を聴く力もより繊細になってくる
- 各オプションに特有な技術の発展 [8歳以上]
ボディランゲージと技術を音楽を聴くことに結びつけ、意識して感受性に富んだ踊りができるようにする
1人、または数人の音楽家と協力して授業を行う能力
ダンスと音楽の初歩的な関係を使える能力、冗語法、エコー、対位法

D. ダンスのムーヴマンのなかにおける体の機能分析

解剖生理学の知識を子どもや大人のダンスの特殊なムーヴマンに応用する

- 重心とバランス
- 骨盤の安定と可動性
- 足を床で押すこと
- 背骨の丸まりと傾き、旋回
- 関節の回転 [アン・ドゥオール、アン・ドゥダン、パラレル]
- 開くこと
- 腕のキープの仕方と可動性
- プリエ
- 軸足
- ルルベ
- ジャンプ
- 足を上げること

機能分析によって教師は生徒の問題点を見つけだし、直すことができる。

病理学的なアプローチをすることにより教師は問題の予防・早期発見の役目をし、必要なら専門家 [医師など] に生徒を送る。脳心理学、文化人類学、社会学の領域の基礎的な知識を習得していないとこういった能力は得られない

E. 技術や芸術を教えることについての考察

- ❖ 子供と青少年の脳心理的な発達についての知識
- ❖ 脳生理学、心理生理学の初歩知識
 - 知覚的、精神運動性の感覚領域
 - 体のイメージ、身体図式
 これらの知識をさまざまなレベルの異なるグループに対して伝えることができるかどうか。
AからEまでに記した要素は次に記すFの技術習得に結びつく

F. 実習

優先的には特別な学校で数人の CA を持つバレエ教師のもとで行う。
そうでない場合は教育実習として年齢のさまざまな生徒とともに
時間数 ; 400 時間。うちダンスのムーブマンのなかにおける体の機能分析が 80 時間、教育の
論理が 120 時間、教育実習が 200 時間。

教育学 テスト

クラシック、コンテンポラリー、ジャズ

A. 教育学のテストは各オプションにおいて2つのグループにクラスを行ってテストとする。それぞれのグループのレベルについては1時間前に指示される。クラスは係数が5で、2部に分かれる。

❖ 30分間は生徒の年齢により「めばえ」か「入門」のクラス実習。係数2

❖ 40分間は9歳以上の生徒のクラス実習。係数3

志願者は技術を見せてそれを空間、時間、力を使って発展させる。また進歩させてアンシェヌマンに結びつける。生徒の年齢やレベル、また伴奏の曲によって臨機応変にできなくてはならない。技術的な間違いを直したり芸術的センスを発展させるような注意を行う。クラスは生伴奏で行う。審査員はいつでもクラスを中断できる。

合計時間 1時間10分

B. クラスの後、審査員との面接がある。係数2

クラスを教える際に気をつけたこと、ダンス教育の進め方。ダンスのムーブメントの中の体の機能的な分析など。時間 ; 30分

奨学金

奨学金は場合により与えられる。ただしフランス国籍、EU諸国の国籍、亡命者、フランスに最低2年定住している者

DEの就職口

私立のダンス学校で教師になる

公立のダンス学校、CNR や ENM で教える。このためのコンクールに合格していなければならない
市立の学校で教える

IV, 舞踊芸術家

実際に舞台上で踊ってきた者はその経験を考慮にいれて特別な措置を受けることができる
これはダンスをリタイアしたダンサーがしばしば第二のキャリアとして教師を選ぶことによる

プロのダンサー

失業保険を受けられるほど活動したことを証明できる者

この場合は EAT を免除し 3 つの UV も免除する。〔音楽、舞踊史、解剖・生理学〕

プロのダンサーの教育学の UV についてはパリとリヨンの CND で特別研修を行う。またこの研修は無料である。

DEを無条件でもらえるもの

パリオペラ座に3年以上在籍した者。そのほかのフランス各地のバレエ劇場や CCN に在籍した者も同様。いずれの場合も教育学研修は受けなくてはならない。

ダンサーの教育学研修

時間数は 200 時間で内容は以下のとおり、時間数の配分は参考程度

A. 教育学の基礎

論理

教育学とは？

教師の役割、態度、教育学のさまざまなコンセプト、子供の心理成長

時間数；20 時間

B. ダンスのムーブマンのなかにおける体の機能分析

機能分析によって教師は生徒の問題点を見つけだし、直すことができる。

病理学的なアプローチをすることにより教師は問題の予防・早期発見の役目をし、必要なら専門家〔医師など〕に生徒を送る。脳心理学、文化人類学、社会学の領域の基礎的な知識を習得していないとこういった能力は得られない

解剖生理学の知識を子供や大人のダンスの特殊なムーブマンに応用する

- 重心とバランス
- 骨盤の安定と可動性
- 足を床で押すこと
- 背骨の丸まりと傾き、旋回
- 関節の回転〔アン・ドゥオール、アン・ドゥダン、パラレル〕
- 開くこと
- 腕のキープの仕方と可動性
- プリエ
- 軸足
- ルルベ
- ジャンプ
- 足を上げること

時間数；38 時間

C. 生徒の年齢とレベルに応じた指導を行う

- めばえ [4歳から6歳] 6時間
単純な要素を子供が発見することを促す能力、遊戯を使う能力、子供の創造力を刺激し芸術表現をしやすいとする
- 入門 [6歳から8歳] 14時間
創造性と感受性の成長を助け、生徒が自ら体をコントロールすることを助ける

時間数 計 20 時間

D. 音楽とのかかわり方

- ソルフェージュの基礎 5時間
- さまざまなレベルでダンスと音楽の関係について把握する能力
 - 1人、または数人の音楽家と協力して授業を行う能力 20時間

時間数計 25 時間

E. 各オプション特有の技術習得の教育学

- ❖ 目的、手段、評価の方法
- ❖ プログラムの作成
- ❖ 授業の構成
- ❖ ダンスのムーブマンのなかにおける体の機能分析 [20時間以上]
時間数 計 50 時間

A から E までに記した要素は次に記す F の技術習得に結びつく

F. 実習

優先的には特別な学校で数人の CA を持つバレエ教師のもとで行う
そうでない場合は教育実習として年齢のさまざまな生徒とともに
時間数 ; 40 時間。

実習後 研修レポートを書かなくてはならない
レポート内容は見学したクラスおよび実際に教えたクラスの考察と分析〔クラスの目的と構成、
手段、結果の確認〕

G. ダンス教育の規則と教師の立場

1989 年 7 月 10 日のダンス教育に関する法令について学ぶ〔DE 取得の研修について〕
ダンスクラスを行う教室の技術的規格と推奨事項
教師の立場〔労働法〕
時間数計 7 時間

V. 教室

ダンスクラスの行われる教室は、技術・衛生・安全上の保障がなければならない
法令で教室の条件について定めている。この法令はすべての形態のダンスに適用される

保障の内容はとくに床の柔らかさと耐久性、衛生上の設備である。

ダンスクラス活動の開始、修了、変更についての申告

- 県庁に以下の期限内に行う。
- ❖ ダンス教室を開く 2 カ月前
 - ❖ ダンス活動の修了または変更後 15 日以内

掲示

県庁にした申告を教師や生徒が見える場所に掲示する
教室責任者は、以下を掲示する

法令の条文

教師の名前と DE を取得した日。または DE 免除の理由

また、そこで教えている教師の免状も掲示することが望ましい

▶ 法令の条文については、部分的に重要と思われるところだけ訳す。〔訳者注〕

DE か CA を持たない者はクラスを教えられない。
教室については活動について国に知らせなければならない。
教室の代表は保険に加入しなければならない。
生徒の最低年齢は満 4 歳とする。
国は法律を守らない者については教室の閉鎖ができる。
禁止されてもなお活動を続けた場合は罰金が課される。
DE を持たない者にクラスを依頼した責任者についても罰金が課される。

教室の床は滑らないもので柔らか、滑らか、耐久性のあるものを平均に置いたものでなくてはならない。コンクリートやタイルの床に直接リノリウムを張ったものではない。
木の床の場合は、木材の質がとげをつくったりしない素材でなければならない。ダンス教室の床や天井は、クラス中は障害物がなく生徒の安全性を保障するものでなければならない。

教室代表は事故にそなえて救急用品と電話線を設備しなければならない。
非常時の組織については教師や生徒に見えるところに掲示する。
それに緊急時に連絡すべきところの住所と電話番号を記す。

事故があつて入院せざるを得なかったときは8日以内に県庁へ報告しなければならない。
教室には最低トイレ1つとシャワー1つが設備としてなければならない。生徒数20名以上が同時に入るときはこの数は2つずつでなければならない。
なおそれ以上は40名で3つ、60名で4つ、のように20名ずつで倍数となる。

4歳から5歳の子供はめばえクラスしか受講できない。クラシック、ジャズ、コンテンポラリーについては6歳から7歳の子供は入門クラスしか受講できない
めばえクラスと入門クラスは、そのオプション特殊の技術はクラス内容に含めてはならない。4歳から7歳の子供のクラスでは体を拘束する動き、過度のストレッチ、関節の強制になる要素は含めてはならない。

教師は各年度初頭にあたり、すべての生徒が医師の診断書を持っていることを確認する。それはダンスを習っても差し支えないという診断書である。そのほかに教師が必要と考えた場合は生徒はさらに詳しい医学検査をした証明書を提示しなければならない。

(翻訳：江美・デュピイ・岩本)

研究報告

「バレエ指導者資格に関する研究～フランスの事例から」

市瀬陽子（聖徳大学准教授／東京芸術大学講師）

<はじめに>

国際研究グループでは、プロジェクトの研究課題にしたがい、日本におけるバレエ教育システムの構築可能性を探るために、諸外国におけるバレエ指導法および指導者資格等に関わる事例について調査研究を行っている。本稿はその一環としてバレエ大国の一つに挙げられるフランスにおける資格制度（ダンス教師国家資格Diplôme d'Etat de professeur de danse）を扱ったもので、特にその社会的・文化的な背景に目を向けたものである。

同国のダンス教師資格は、特に国家資格であるという点において、世界にも類のない特色ある制度となっている。ここでは現行の資格制度の概要を確認するとともに、制度施行の背景を辿り、同国におけるバレエ教師資格制度の社会的・文化的な位置づけ、また文化政策との関わり等に注目することによって、プロジェクト研究課題に資することを目指す。

しかしながら本稿は、フランスを規範とした教育システムを直ちに構想しようとするための準備では決してない。むしろバレエやダンスを取り巻く彼我の環境の違い、社会的な、また歴史的な隔たりについて十分に整理し理解するところに主眼を置いている。教育システムの構築を検討するに当たっては、具体的な指導内容を扱う研究の一方で、こうした側面からのアプローチもまた不可欠のはずである。多面的な考察を十分に経た上で、日本の現状に見合った方針を探り、今後を見据えた提案に向けて、さらに議論を深めていくべきであると考えている。

I. フランス政府による

ダンス教師国家資格制度Diplôme d'Etat de Professeur de Danse の概要

I-1. 概略

フランスでは、1989年7月10日施行の政令により、バレエ、コンテンポラリー・ダンス、ジャズダンスの分野において「フランス国内でダンスを指導する」ことに対し、ディプロマ（ダンス教師国家資格Diplôme d'Etat de professeur de danse）の取得が義務づけられた。この政令に基づいて、現在、文化コミュニケーション省の管轄下、CND（Centre National de la Danse＝国立ダンスセンター：1998年設立）をはじめ国内各地域の指定機関においてディプロマ取得のための教育プログラムが生まれ、運営されている。志願者はそのプログラムを修了した後に最終的に審査を受けることになる。

この制度の意図は非常に明確であり具体的である。すなわち、ダンス指導とは身体的なリスクを常に伴うものである以上、まず「安全で清潔なレッスン環境」、そして「教師が一定の基準を満たした指導能力を有する」ことについて、生徒とその家族に対して「国家が保証する」という立場が明確に打ち出されている。ここで「ダンサー」としての資質ではなく「指導者」としての能力を明確に区別して扱っている点、日本における教師資格の議論に際して参考になることが多いものと思われる。

I-2. 教育プログラム

この資格を取得するためには、以下3つの段階を全てクリアする必要がある。

すなわち、第一に基本的なダンス技術の習得が前提となり（下図A:EAT=Exament d' Aptitude Techniqueダンス技能審査）、さらに指定機関において提供される4ユニット・計600時間のプログラム（下図B、C）を消化し、最終的に審査に臨む。これらのユニットに関しては、バカロレアの他、志願者が何らかの関連の資格を有する場合、それに応じて免除の措置が取られることになっている。

・ディプロマ取得のための教育プログラム

（CNDをはじめ、国内各地域の指定機関14箇所において提供される）

A. 前提条件：ダンス技能（EAT=Exament d' Aptitude Technique）
B. 第一部門（EAT取得者対象）： a) 音楽基礎能力（100時間） b) 舞踊史（50時間） c) 解剖学・生理学（50時間）
C. 第二部門（EAT取得および第一部門通過者対象）：教育技能（400時間）

〈プログラム例1：ダンス指導者資格取得のための、一般的な教育技能プログラム〉

ディプロマは現在、クラシックバレエ、コンテンポラリーダンス、ジャズダンスの3部門に対して各々別個に付与されている。今年度のスケジュール例（パリCND実施）では、教育技能（上記第二部門）プログラム（400時間）の実施は、2012年9月17日～2013年1月18日、クラス定員は部門別に各18名。

〈プログラム例2：プロフェッショナル・ダンサーのための教育資格取得プログラム〉

3年以上プロとして活動しているダンサーのためのプログラム。パリ・オペラ座などのプロ団体に籍を置くバレエ・ダンサーであっても、それで即ち教師資格が付与されるわけではなく、第二部門・教育技能ユニットについて200時間のプログラムを消化することが求められる。プロフ

ェッションナル・ダンサーを対象とした本年実施のプログラムの例としては、CNDにおいて、定員20名、6月11日から7月27日にかけて200時間、実施されている。

このプログラムでは、「指導者としての質」の問題が、常に表現能力・基礎教養と密接に関わっていることも見逃せない。資格取得のための教育プログラムによれば、「教える能力」それ自体に重きが置かれているのはもちろんのこと、その前提としてまず「実技能力」を第一に求め、しかる後に通過すべき条件として「解剖学・生理学」、またそれに等しく「舞踊史」に時間を割き、さらに「音楽基礎技能」に対してより多くの時間を費やすことを要求している。それぞれの条件に対して要綱・審査基準が明文化されており、「ダンス教師の質」を総合的に保証するための議論が十分に尽くされていることが明確に伝わってくる。資格取得基準そのものと同時に、資格制度の策定に向けたこうした取り組み姿勢そのものにも、参考になる点が多い。

実際に行われているプログラムの内容、またその詳細や運営などの具体的な面については各機関に、さらには現場で指導に当たる教師に、委ねられている。例えば第一部門のユニットの一つである舞踊史に関しては、目安となる教科書がCNDにより出版されているが、それは各受験者が参考とすべきものとして捉えられており、指導プログラムにおける活用方法、テーマの選び方などは現場の指導者に委ねられている。

フランスにおけるバレエの伝統は、その礎を築き歴史を開いたという自負もあり、国技の一つと言えるほどの根拠を有し、文化として深く根を下ろしたものになっている。日本で思い描くバレエ教室やバレエ団の歴史とは全く別の背景と必要とを担った存在といえるもので、ダンス教師国家資格もまた、その独自の背景の中から生まれたものであることを、ここで十分に理解しておく必要がある。この資格はあくまでも、フランスが自らの文化的・職業的な必要から制定したものであって、広く外国人に向けてバレエを普及させ、あるいは一定のスタイルを身につけさせることを目的にしたものではないのである。

また、このあと述べるように、資格制度は教育や就業といった社会システムとも深く繋がり、全体として機能し運営されていることにも理解が必要である。したがって、制度の「内容」だけを取り出し関心を持つことについては、それを参照するのはよしとしても、日本的な視点から軽々に論ずるのは避けるべきである。是非や程度・内容に関わる問題を直接の対象とした議論に立ち入ることは、文化的な内政干渉にも等しい行為であると認めるべきであろう。議論はあくまでも自国の問題に向けて行われ、深められるよう望みたい。

II. 制度の背景

II-1. ディプロマ制度の性格

フランスのダンス教師国家資格は、文化政策の流れに添う形で1980年代末に施行されたものである。国家資格として既存の社会制度・資格制度の一環に組み込まれ、教育制度ともリンクした形で機能している。そうした社会的な背景について視野を広げることが、日本におけるバレエ教育システム構築の可能性を探る一助となりうるものと考えられる。

考察を進めるに際して、本稿の扱うフランスの国家資格について、あらためて、二つのことを指摘しておきたい。まず一つは、この制度の強制力についてである。フランスでダンス（クラシックバレエ、コンテンポラリーダンス、ジャズダンス）を教えるには、上述のダンス教師国家資格を取得することが義務づけられている。資格を持たない者が教えることは決して許されない、そのような強制力を持った資格なのである。したがってこの資格は、就業に具体的に結びつく、非常に現実的な制度だといってよい。資格取得のために学び、その内容を身につける機会を受験者に広く提供することは、すなわち、職業訓練的な配慮を備えたものとなっている。

そしてもう一つは、この制度の位置づけ、意味合いである。特にバレエはフランスの伝統芸術の一つと言って良く、その伝統の上に制度が成り立っている。制度の趣旨は、指導者として「一定の基準を満たしている」ことを国家が保証するところにある。指導者として備えるべき基本的な知識や技能について、ガイドラインを、バランスよく示したものだと思えばよい。つまり資格の取得はあくまでも、キャリアのスタートラインとして理解すべきものなのである。指導者として完成されゴール地点に到達したことを意味するのではない。スタートラインに立った指導者たちには、取得後も様々な形で勉強を続けたり、専門的な講座を受講したりする機会が設けられている。例えばフランスの国立ダンスセンターCNDでは、常時、様々な講座やワークショップ、イベントやパフォーマンスなどの企画を行っており、研鑽を積む機会が用意されている。それらの情報は、CNDのホームページから誰でも簡単に得ることができるようになっている。

II-2. 文化政策

公的な資格制度は、当然のことながら、ダンスの分野にだけ特別に設けられているわけではない。例えば、芸術系の資格の例としては、このダンス教師資格以外にも、音楽教師、ダンサーや演奏家といった実演家、他の分野では造形芸術（美術）、建築、文化財保存修復、映画、演劇、さらに音響やマルチメディア、あるいはサーカスや人形劇等々、多岐にわたる。フランスにおいて、これらは特に1980年代の文化政策のもと、芸術の機会拡充、概念拡大への方針に伴って展開されてきたものである。

1981年に社会党政権が成立すると、ミッテラン大統領の後押しによって文化政策は政府の重点項目となった。文化大臣に就任したジャック・ラングは文化省の使命を明確に宣言し、現実に文化省の予算はそれ以前の倍近くにまで増加、ラングの在任中に文化省設立以来の目標であった国家予算の1%レベルが達成されるに至る。文化施設等大規模な改築・設立が相次いで行われ、各地の文化会館（文化の家）Maison de Culture整備、オペラ・バスティーユ、ミッテラン図書館、ルーヴルのピラミッド等々を含む「グラン・プロジェクト（grands projets:大計画）」は世界中の注目を集めることになった。この時期、文化政策の対象領域は絵画や彫刻などいわゆる純粋芸術だけでなく、ポピュラー文化や生活文化、ファッション、ロック、サーカス、ストリート芸術、漫画などにまで広がっていき、また芸術教育にも大きな力が注がれることになった。

大きな予算を割いて運営された国家主導型の文化政策に対しては、1995年のジャック・シラク大統領就任後にその見直しが課題としてつきつけられることになった。しかし1996年秋に発表された報告によれば、文化事業を公共サービスとして実施するフランス型の意義が再確認さ

れ、国が地方公共団体等と協力して事業を実施する形が評価され、維持されることになる。

そうした流れに添う形で、1989年にダンス教師国家資格制度が定められ、その取得についても、文化芸術におけるパリー極化を緩和する前提に立ち、フランス全土において、各地の該当機関で教育を受けられる機会が提供されるような仕組みが整えられた。理念的な整合性だけではなく、このような制度が運営され、教育環境が整えられるに伴って、学ぶ者にとっては目標が明確になり、資格取得者にとっては自信に繋がるのと同時に、それを維持運営するためにも雇用が生まれ、全体として就業意識を高める効果があることもまた見逃せない。

II-3. 就業サポート

詳細に規定され網羅された資格制度は、これもまた当然ながら、芸術分野に限ったものではない。医療や財務・会計などをはじめとする専門職の資格が分野ごとに存在していることは、日本と同じである。現在までに資格の種類は約17,500タイトルにのぼり、それを一括検索できるサイトが運営されている。資格の概要、取得のためのステップ、教育機関などの情報を、誰でも容易に得ることができるような体制が整えられており、このサイトを活用して、ダンス教師資格についても同等に、十分な情報を得ることができるようになっている。つまりフランスにおいては、ダンスを含む芸術分野に対して何か特別な社会制度や資格制度があるのではなく、芸術分野についても、他の様々な業種と同様の資格制度があり、同じように社会的な位置づけがなされているのである。

資格制度は、就業、さらには教育とも密接に関わっている。舞踊分野も含めて、国民の就学から資格の取得、就業までをリンクさせた形での情報提供も充実している。若者向けの情報発信には、特に教育的な配慮が行き届いており、国民教育省の国立教育・職業情報機構Office national d'information sur les enseignements et les professions (ONISEP) という組織が主導的な役割を果たしている。ONISEPにおいては、進路指導情報の探索と収集・作成、雇用・訓練に関する情報収集と、資料の編集、教育及び職業に関する情報の自動処理システムの開発、進路指導の観点から広報活動に必要な資料の作成、出版物配布の方針作成、実施等が業務として推進されている。

そのホームページでは、誰でも関心のある分野の職種を簡単に調べることができ、希望する職業に就くために必要な情報を得ることができる。例えば舞台芸術の職種を検索すると、歌手、俳優、衣装デザイン、ダンサー、照明、楽器制作、音響、舞台美術、音楽家、そして指導者(音楽とダンス)などがヒットする。それぞれに、仕事内容、場合によっては初任給などの収入に関する情報、その職に就くために必要な準備と取得すべき資格、資格を取得するための教育機関などを次々と検索していくことができるようになっている。情報はよく網羅されており、芸術分野も、社会の一角を担う就業の場として扱われていることが伺える。また就業サポートサイトJBINTREEも同様の情報サイトだが、そこではダンサーという仕事について、同時にそれがなかなか困難な(定職を得にくい)職業であることにも言及されている。5000人のプロダンサーに対し、バレエ団などに所属するのは500人、という数字が、参考として挙げられている。

II-4. 教育制度、バカロレア

ここで、ダンス教師資格取得に至るまでの教育環境にも目を向けてみる。一般の教育の中で職業意識はどのように生まれ、またダンスの分野に関わる教育として、義務教育の段階において芸術や体育はどのように扱われているのだろうか。

初等教育は6歳から11歳までの6年間で、それを二つの時期に分け、最初の3年は「基礎固め期間Cycle des apprentissages fondamentaux」、残る3年は「掘り下げ期間Cycle des approfondissements」と位置づけられている。

フランスでは母国語の教育に対する比重は高く、「基礎固め期間」では、年間総学習時間数864時間のうち、フランス語に360時間が割かれる。芸術の実技と歴史の学習には年間81時間が割り当てられ、芸術的な感覚を養い、表現する能力を高めることを目的とし、適切な言葉を用いながら、自分の感じたこと、やりたいことを説明できる思考力と言語表現能力を高めること、よく観察し、耳を傾け、描写し、比較する力を養うことが重んじられている。

「掘り下げ期間」では、やはり総時間864、「芸術（実技と歴史）」と「地理・歴史・公民」が「人文・文化Culture humaniste」の枠にまとめられる形になっていて、各々78時間が充てられている。前者においては時系列で作品を把握し美意識を養うこと、後者においては時間（歴史）と空間（地理）の変移に伴って生じる多様性を理解し、積極的に観察し批判する精神を、記述の訓練を通して養うものとしている。体育はいずれも108時間、内容は、記録を競うもの（陸上、水泳）、多様な環境に対応するもの（オリエンテーションなど）、個人あるいは団体の競技（格闘技、集団のゲーム）、そして芸術あるいは表現（体操、ダンス）などとなっている。

その後、15歳まで、コレージュの期間は、フランス語教育にさらに力が注がれる。造形（美術）と音楽が週に各1時間、実技と理論を絡めて行われ、体育は週3時間、正しいウォームアップ法、基本運動、水泳、体操、芸術表現（ダンス、マイムなど）などがあり、特に体操と表現では、人前で実施して評価（批評）を受けることが重視されるようになる。

リセに進んで1年の間に進路を決定し、その後は各々の進路に合わせて、受験するバカロレアのために集中的に勉強することになる。バカロレアは一般バカロレアLe baccalauréat général、技術バカロレアLe baccalauréat technologique、職業バカロレアLe baccalauréat professionnelの三部門があり、その下にさらに専門が細分化されていく。ダンス系に進む場合、一つには一般バカロレアの文系Le baccalauréat littéraire (L)を選択し、専門選択でダンスを受験する選択肢がある。他に、職業バカロレアでダンスを選択することもできる。

バカロレア取得については、ダンス専攻を選んだ場合でも、フランス語や哲学など受験必修科目は多く、試験は論述中心で、基本的な情報や事実を踏まえ、その上で自分の意見を十分な説得力を持って述べることが求められる。ダンス部門では、振付家や作品、歴史に関するかなり専門的な知識が要求される設問となっており、それに加えて実技と口頭試問も実施される。また音楽分野の試験もあり、楽曲分析や聴音も課されるなど、科目の多さのみならず、内容的にも、決して易しいものとはいえない試験となっている。取得したバカロレアが、進む大学の専攻、さらには職業を規定していくことになる。

こうした教育システムを反映する形で、ダンス指導国家資格の取得に際しては、例えば取得したバカロレア、あるいは大学で舞踊系の専攻を修めたことなどにより、教師資格の取得時に一定の優遇措置があるなど、教育制度と資格制度との間には多様な連携が用意されており、一

貫性が見られる。

このように見てくると、教育や社会制度の仕組みは就業との関連でよく網羅され相互に機能していることが見て取れるだろう。しかしながらフランスもまた問題を抱えていることは事実である。小学校の段階から厳然とある落第、早期の進路決定の弊害として生じる挫折、学習意欲の低下、資格と職業とが強く結びつくがゆえの進路選択の幅の狭さ、変更の難しさ、就業の難しさ、失業問題など、解決に向けて議論は続いている。昨今では学力低下も看過できないものとされ、対策が急がれている。今後、学校制度にも、また資格制度にも、引き続き様々な修正が加えられることになるのだろう。

II-5. パリ・オペラ座の教育

最後に、バレエの専門教育機関における教育とバカロレア、教授資格との絡みについても触れておく。パリ・オペラ座バレエ学校の教育について見ると、専門教育のカリキュラムでは、ダンスに関してクラシック・バレエ、キャラクター・ダンス、コンテンポラリー・ダンス、ジャズ・ダンス、そして民族舞踊を学び、加えて音楽、マイム、演技、さらに上演芸術に関する法律、舞踊史、解剖学や体育を履修するとされている。それに加えて一般教育が、一般バカロレアL(文系)取得までを視野に入れて継続されることになっている。バレエ学校の生徒であっても将来ダンサーになるとは限らないので、一般教育には力を入れている。

教師資格については、既述の通り、オペラ座のダンサーであっても、別に取得する必要がある。その場合、実技や特定のユニットについては免除措置が受けられることになっている。

III. 本研究のまとめと今後の課題

III-1. 資格制度とバレエ教育システム

ここまでフランスの事例を見てきたが、同国においてダンス教師資格制度は、就学から資格取得、就業へと至る社会システムの中に組み込まれ、他の資格制度と同等の形で機能していることが明らかとなった。それとの比較で見た場合、日本においては、バレエやダンスはもとより、芸術系大学の学位などを別にすれば、芸術分野について公的な指導者資格制度そのものが存在しない。我が国において、フランスの国家資格制度を念頭に、直ちに比較するには隔たりが大きすぎると言わざるを得ない。しかしながら、それについて検討することが無意味であるという結論を出すのは拙速に過ぎるだろう。バレエやダンスの資格や教育システムについて検討しようとするのであれば、その分野個別の課題とともに、芸術分野全般を視野に、政策として今後どのように考えていくのか、そのようなより大きな枠組みでの議論がまず必要になるであろうことを指摘しておきたい。

現実的に見て、バレエに関して、フランスのような強制力のある制度を直ちに構想することは非常に難しい。社会的・文化的な背景が大きく異なる以上、その制度を単純に転用することは現実的ではない。しかしながら個別の見地からすれば、ダンス教師が備えるべき最も基礎

的な素養を規定するという点では、フランスの資格制度は示唆に富んでいる。実技能力に対する要求、生徒の安全や健康への配慮、解剖学・生理学の知識、そして舞踊史や音楽に対する理解など、フランス国家が教師資格取得のために課している内容は、バランスが取れており、しかも過剰にならない範囲に留められているように見える。フランスにおいても、制度の実施は単純な作業ではなかった。多くの専門家の議論を重ねて制度の骨子が組み立てられていった経緯があり、明確な政策的理念のもと、将来を見据えて制度をスタートさせたのである。制度発効の時点（1989年7月10日）において3年以上コンスタントに教えてきた教師に対しては、申請により資格を免除するという措置も採られた。「その後」を見据えた制度の設計に踏み切ったわけである。

我が国におけるバレエ分野の人材育成については近年、新国立劇場バレエ研修所の始動（2001年）、大学組織としては昭和音楽大学短期大学部バレエコース（2000年度開設）、四年制のバレエコース（2007年度開設）の設置などがあり、バレエ教育や教授法の研究や実践は新しい段階を迎えているように思われる。国の文化政策としても、芸術分野における人材育成は課題の一つに挙げられているはずである。体系的な教育システムの構築や、資格制度など芸術家の社会的な位置づけにも、関心が持たれるようになって然るべきだろう。さらに学校教育に「ダンス」が必修化されるなど、新しい課題も発生している現在、わが国独自のバレエ、あるいはダンス教育システムを構想し、指導者の資格について考える時期にさしかかっているとも言えるだろう。日本においても、今、現在の環境に見合った形で、今後を見据えた何らかのガイドラインが求められていることは確かではないだろうか。

Ⅲ－２．我が国独自の制度設計に向けて

最後に、忘れてならないこととして、フランスにおけるバレエと日本のそれとを、社会的な存在意義において同等に論ずることの不自然さを十分に自覚すべきである旨、主張しておきたい。フランスにおけるバレエは国の伝統芸能に等しい位置づけにあり、自ら制度を律する十分な根拠を有している。そうした環境の違いを顧みたとき、日本では「バレエ」に関してどのような制度を構想しうるのであるのか、当事者間での議論はもちろんのこと、当事者の「思い」ばかりでなく、こうした問題についてもまた政策的な立場からの考察が必要に思われる。バレエをはじめ洋舞にのみ偏らず、日本の舞踊、芸能についてどのように考えるのか、これらについてもまた十分に尊重して視野に含み、大所高所からの議論が望まれるところである。繰り返しになるが、特に教育現場における「ダンス必修化」が現実となった今、ダンス分野、さらには芸術分野全体に関わる教育と資格の問題については、別な次元からも議論の必要が高まっているはずである。

以上をまとめとし、今後、本稿において扱ったフランスの資格制度に加え、その他の国や地域で行われている舞踊・芸術関連の資格制度にも広く目を配り、比較検討していくことによって、日本におけるダンス（あるいは「おどり」）、バレエの教育システム、教師資格の必要性に向けた議論が活発になっていくことへの期待をこめて、本稿を締めることにしたい。

《本稿のレジュメ》

【フランスにおけるダンス教師国家資格概要】

- 1) 資格の取得はクラシック・バレエ、コンテンポラリー・ダンス、ジャズダンスを教える者に義務づけられ、その取得なしには国内で教えることはできない
=制度には大きな強制力がある
- 2) 1980年代から強力に推進された文化政策のもと、新たに実施の運びとなった
- 3) フランスにおいて17,500タイトル近くある各種の資格の一つとして、情報が網羅され、公開されており、若い世代が就業までの道筋を見通して取り組むことを可能にしている
- 4) 教育の早い段階で将来を選択させる傾向にあり、就学から資格の取得、就業への道筋が明確である。(ダンス教師国家資格制度もその一環に組み込まれている)
- 5) バレエはフランスの伝統芸術といえるものであり、資格制度はその伝統の上に構想されたものである

【まとめ：日本における教育システムを考える場合の問題点】

- 1) 社会的な位置づけ
就業に至る社会的な構図の中に配置されており、数多い資格の一環として運営されている
→雇用に繋がるシステムづくり
 - 2) 制度内容の位置づけ
指導者として備えるべき基礎的な資質について、一定のガイドラインを示している。
教師になるために学ぶべき内容が明確にされ、就業に向けた具体的な道筋が示される。
→日本に相応しい内容とは？
 - 3) フランスの事例との比較において
何らかの資格制度を設けることによって、分野の質が保持され、社会的な位置づけが明確になるだろう。しかしながら；
 - ・資格制度を就業に結びつけることができるか
 - ・既存の教育制度、社会制度と関連づけることができるか
 - ・資格取得のための一貫した教育システム、受験システムの構築
 - ・試験内容、指導内容などに関する具体的な議論
 - ・制度の枠組みは、クラシック・バレエの範囲に限られるものなのか
 - ・どのような理念のもとに、こういった人材を育てようとするのか
- 以上の問題を念頭に、今後、さらに様々な制度を広く参照することによって、日本における教育システム、教師資格制度の必要性や可能性を検討していく

参考：

フランス国立ダンスセンター(CND) : <http://www.cnd.fr/accueil>
フランス文化・コミュニケーション省 : <http://www.culture.gouv.fr/>
フランス国立教育・職業情報機構 (ONISEP) :
<http://www.onisep.fr/onisep-portail/portal/group/gp>

小野田正利、園山大祐

フランスにおける「知識／技能の共通基礎」の策定の動向、研究成果報告書『諸外国における学校教育と児童生徒の資質・能力』、国立教育政策研究所 平成18年度調査研究等特別推進経費調査研究報告書

小林真理

フランスにおける文化政策と方に関する研究(1)～文化政策における現代的課題、早稲田大学人間科学研究 第8巻第1号、1995年

研究報告

「ドイツにおけるバレエ教育について
— 理念と背景、そしてパの解釈 —」

譲原晶子 (千葉商科大学教授)

ドイツの舞踊シーンといえはまずウィリアム・フォーサイスやピナ・バウシュという時代も過ぎ去りつつあるが、現在でも彼らの大きな影響下にあるということには変わりはないであろう。彼らはこれまでドイツの舞踊界の象徴として一時代を築いてきたが、彼らのまたその基礎を築いてきたのは、戦後のクルト・ヨースの活動、そして60、70年代におけるシュトゥットガルトバレエの活動であったのは言うまでもない。とくに後者のバレエ団、付属バレエ学校は、キリアン、フォーサイス、ノイマイヤー、ショルツを始めとするいわば「創作の20世紀」を切り拓いた振付家を輩出したに留まらず、教師、ダンサーなど多くの人材を裾野広く世に送り出し、それによって1980年代以降のドイツの舞踊界の揺るぎない基礎が築かれた。シュトゥットガルトにおける成果は、決して偶然の産物であったわけではなく、非常に明確な理念をもってドイツの舞踊教育に取り組んだ一人の人物のリードによって成し遂げられた。その人物とは世界的に有名な——しかし日本ではその名も功績もほとんど知られていない——バレエ教師、アン・ウィリアムス Anne Woolliams (1926-1999) である。

ウィリアムスは1958年、ドイツ、エッセンの Folkwang・Schule のクラシックバレエの教師として、ドイツで初めて「モダンダンスの学校でバレエを教える」責務を負った。ちょうどピナ・バウシュが在籍していた時期でもあり、彼女はバウシュの恩師でもある。1963年、ウィリアムスはピーター・ライト Peter Wright (1926-) の後を継ぎシュトゥットガルトバレエ団のバレエミストレスとなり、ジョン・クランコ John Cranko (1927-1973) の片腕としてこのバレエ団を世界トップクラスへと導くのに貢献する。1964年、寮を備え、通常の学校教育と連携するドイツで初めてのバレエ学校、ヴェルテンベルグ州立バレエ学校 (現在のジョン・クランコバレエ学校) が設立される際にも、中心的な役割を果たした。ウィリアムスはこのバレエ学校のディレクターとしてバレエ団のカンパニークラスも受け持ち、自らのメソッドでダンサーの教育を行った。彼女のメソッ

ドとは、まさにシュトゥットガルト・スクールを支えてきたメソッドである。「シュトゥットガルト・スクール」という言い方は一般的ではないが、クランコを芸術監督、アン・ウィリアムスをバレエミストレスにおいた1960年代、70年代におけるシュトゥットガルトバレエ団に在籍し、その創造精神を受け継いで活動を続け、「創作の20世紀」を切り拓いてきた振付家、ダンサーたちに一貫して流れる態度と流儀を総称して、こう呼んでみた¹。ジャーナリストのホルスト・フォルマーHorst Vollmerは1989年にこの時期のウィリアムスの仕事を振り返り、次のように述べている。

「バレエ学校を世界トップクラスに引き上げたのは、彼女の功績であり、それによって西ドイツのバレエには重要な推進力が与えられた。西ドイツの舞踊教育の急速な質的改善は、ウィリアムスがディレクターであった時期に成し遂げられた達成なしには、ほとんど考えられないことである。・・・ウィリアムスなしにはシュトゥットガルトのバレエ（つまりドイツのバレエ）の発展はなかったであろう」²。

本稿では、筆者が1989年～1990年および2000年～2003年にかけてウィリアムスの活動に関して行った実地調査および資料調査をもとに、戦後のドイツのバレエ教育基盤（ウィリアムスによるもの）がどのような理念をもって確立されていったのか、また彼女のメソッドの基本的な考え方はどのようなものかについて、簡単にまとめる。より具体的なウィリアムスの方法論（「パの解釈」「シラバス」「ティーチングメソッド」「主要エチュード（アンシェヌマン）」など）については、拙著 *Anne Woolliams : method of classical ballet*, Kieser Verlag, 2006 を参照されたい。

1. 20世紀のバレエ・メソッド

バレエは時代により地域によって異なるスタイルが生み出され、それぞれのスタイルに応じた異なるメソッドがつくられてきた。現代のバレエにもいまだ生きているブルノンヴィル August Bournonville (1805-1879) メソッドが誇る細やかな足捌きを使ったプティ・アレグロのテクニックは、足先しか見せないロマンティック・チュチュに身を包み傾斜舞台上で踊られた時代の産物であるし、20世紀のバレエに多大な影響を及ぼしたワガノワ Agrippina Vaganova (1879-1951) のメソッドには、それまでフランスやイタリアからバレエマスターを招聘し続けていたロシアが、これらの国とは違うロシア独自の雄大なスタイルを確立しようというその思いを感じ取ることができる。20世紀に抽象バレエを確立したバランシンのメソッドでは、総タイツが映える細い鋼のような身体を理想とし、人体美の可能性を最大限に引き出すことが目指されている。あるメソッドを参考にする、あるいはそれについて考察する場合、まずそのメソッドの根幹にあるバレエ観を知ることが必須で

あるのは言うまでもない。例えば、イリ・キリアンは1991年に、ワガノワ・メソッドはヨーロッパのバレエには向いていないし、現代という時代にもそぐわないと述べ、その理由を次のようにあげている。

a)ワガノワ・システムは完璧なクラシックバレエの身体をもった人だけにのみ適するものである。ソ連より小さな国では、普通はそのような身体を選びだせるほど志願者を得るのは不可能である。私たちは——幸運なことに——完璧な身体をもっていないが才能のある生徒を見いだして、その才能を伸ばさざるを得ない。

b)ワガノワ・シラバスは、現代的な劇場、われわれ[ヨーロッパ]の劇場が必要としていると思われるものとは異なる精神世界のものである。³

キリアンは、ヨーロッパにはいわゆる完璧な身体をもったダンサーが少ないことは「幸福なことだ」と言っているのだが、これは必ずしもイロニーとして捉えるべきではない。ダンサーには「身体」よりも「創造性」を求め、また現代的な精神世界を表現しようという姿勢は、この時代のシュトゥットウガルト出身のダンサーたちがもつ、基本的な姿勢だからである。キリアンの言葉にも示されるように、バレエのメソッドの議論とは「バレエ観」や「文化・社会背景」に関する議論に基づくものであり、バレエの動きの「外形」や教育の「システム」のみが単独に議論されるということとはあり得ない。

これを踏まえたくて戦後のドイツのバレエ界の状況を振り返ったとき、ドイツでは、どちらかというバレエは伝統芸術としてより現代芸術として出発した、と言っている。確かにドイツは1760年代にノヴェールがバレエ・ダクシヨンの基礎を築いた地でもあり、19世紀を通してパリのバレエ・シーンの影響を受け続けてきたが、パリやペテルスブルク、コペンハーゲン、ミラノといったレパートリーを積み重ねてきた劇場と比べるならば、その状況は全く異なっている。ドイツのバレエは、いわば「20世紀における世界現象としてのバレエ」として出発したとみても、それほど間違いはない。

20世紀にはバレエは世界的な現象として各地に普及した。大陸を渡ってバレエの観客数もバレエを習う人の数も増え、世界各地に学校や研究所が設立され、ごく一般の人々に身近な存在となっていた。これを「20世紀における世界現象としてのバレエ」と呼んだのであるが、ウィリアムスはこの現象を背景に、その生涯で世界の三つの都市——ドイツのシュトゥットウガルト、オーストラリアのメルボルン、スイスのチューリッヒ——においてバレエの教育機関をまったくゼロからスター

トさせた。シュトゥットガルトでバレエ学校をつくるときには、彼女はまずバレエスタジオに相応しい高い天井をもつ空間を探しだすところから始めなければならず、もと印刷工場であった建物を見いだした⁴。チューリッヒではもと製粉所であった建物をバレエスタジオへと改造することにした。一言でバレエ学校と言っても、パリやマリンスキイのバレエ学校とその前提が異なっていたのは言うまでもなく、そういう状況下における「メソッド」が伝統国のものとは自ずと異なってくるのは当然のことであろう。

もともと宮廷の社交舞踊であり、また国王の権威を示すためのもの、そしてブルジョアの社交の場として機能していたものを、そうした伝統のない国において、この輸入芸術はどのような意味をもち得るのか。それは子供と女性のお遊び以上の何かであり得るのか。「ダンサー」という職業は成立するのか。その地域の既存の学校教育制度や教育の慣習のなかに、バレエという特殊な職業教育をうまく組み入れることは可能なのか。輸入国においては、まずこうした問題が前景に浮かび上がる。輸入国では、バレエの創造者は、教育、作品創作、公演といったことと並んで、バレエを地域の財としてそして職業として根付かせるという仕事にまず真剣に取り組まなければならなかったのである。そうした状況のなかでウィリアムスは、各地域の人々が自分たちの地域のバレエ芸術を地域の誇りだと思ふように導くことを自らの課題とし、その上で、その地にあったプロとしてのバレエダンサーの教育の方法を模索した。その際、彼女は伝統国を盲目的に崇拝するという態度は全くもたなかった。夢や憧れのバレエではなく、権威国の教義としてのバレエでもなく、芸術表現としてのバレエを追求するとき、バレエはどのように捉えればよいのか。こうした問題意識を抱えていたのがウィリアムスであった。まさに20世紀バレエにふさわしい態度であったといえる。

ウィリアムスはそのバレエ人生において、20世紀という時代の流れを真っ向から受け止めながら、バレエの立場から現代の舞踊に何ができるかを模索した。したがってそのメソッドも、20世紀という文脈から生まれ、また20世紀的な舞踊の在り方を睨んで構想されている。まず、彼女のバレエ観およびメソッドを形成した時代背景としてとくに重要だと思われる、「モダンダンスの台頭」「ロシア/ソビエトのバレエの影響」について取りあげ、これに対して彼女がどのような思索を行なったのかを示したい。それを通して、ウィリアムスのメソッドが「創作の20世紀」を先導したメソッドとしてバレエ史のなかに位置付けられることを明らかにしたい。

2. バレエとドイツ表現舞踊

20世紀のバレエは、とくにドイツにおいては、モダンダンスの台頭なしには考えることはできな

い。ロシア人振付家ミハエル・フォーキン Michel Fokine (1880-1942) がイサドラ・ダンカン Isadora Duncan (1877-1927) の踊りに衝撃を受けて『瀕死の白鳥』(初演 1905 年) を振付けた話は有名であるが、20 世紀の舞踊はこの新しい舞踊とバレエとの対立に始まったと断言していい。いまでこそ現代舞踊作品を、それがバレエであるか、モダンダンスであるか、コンテンポラリーダンスであるか、とカテゴリー分けすることの意味は失われたが、それは 20 世紀の舞踊家たちの衝突と模索を通して拓かれた、ひとつの到達点なのである。

ウィリアムスが教師としてのキャリアを歩み始めた 1950 年代ごろにおいてもなお、バレエとモダンダンスは激しい対立関係にあったという。ウィリアムスは 40 年のキャリアをかけて、バレエとモダンダンス (そしてコンテンポラリーダンス) というスクール間の壁を除くという課題に取り組んだ。そのきっかけをつくったのはクルト・ヨースとの出会いである。このドイツ表現舞踊の巨匠は、対立風潮にある二つのスクールを融合するという構想にいち早く取り組んでいた。彼は戦後ドイツに戻り Folkwang・シューレの再建を目指したとき⁵、バレエとモダンダンスを教育の両輪に掲げた⁶。ウィリアムスはこの時代を先取りする試みに賛同して、1958 年よりこのモダンダンスの学校でバレエの教鞭をとることになる。

ヨースが表現主義的なやり方に限界を感じ、バレエを基礎にモダンダンスを発展させていこうという構想を抱いたのは 1920 年代、ドイツ表現舞踊の最盛期である。そのころのバレエ側から見たモダンダンスとは、芸術舞踊としての基盤をもたない素人舞踊であり、とくにドイツ表現主義はバレエ陣営からは「誇大なパトス、過剰な表現」と批判されていたが⁷、モダンダンスのパイオニアたちにはまさにその自らの欠点をいち早く認識していた。ラバンおよびヨースは、舞踊の表現主義の問題についてそれぞれ次のように述べている。

感情的に踊りまわるといふやり方はやめなければならない。そういう宗教での身体訓練のような踊りは、素人舞踊か体操に任せておけばよい。素人舞踊や体操では、自分の楽しみのために好き放題動いてよい。しかし芸術舞踊はひとつの言語であり、その単語が身体運動なのだ。明確にそして簡潔に、これらの舞踊の単語は、舞踊の文字から形成され、舞踊の文法によって綴られていかなければならない。(ルドルフ・フォン・ラバン)⁸

私たちは芸術的な形式を再発見する時代に生きている。これは舞踊においては、気ままで偶然的な動きがつくるカオスのなかから、表現の経済性と芸術的な制限によって、本質的に重要なものだけを、可能な限りの純粋さをもって発展させることである。[...]自由で個人的な

表現と個人を超えた知的な法則性への形式的な従属、この二つが歩み寄り始めているのである。それは最高に気高い意味における歩み寄りであり、それは芸術の世界の軸をなすといってもよからう。(クルト・ヨース)⁹

ここでヨースがいう「自由で個人的な表現」と「個人を超えた知的な法則性」とは、前者はモダンダンス、後者はバレエを指している。1928年、ヨースは自ら主宰する第2回ドイツ舞踊会議(於エッセン)において、新しいドイツの舞踊はクラシックバレエを基盤に、そこに今日の成果と精神(すなわちモダンダンス)を組み入れることによって発展させていかなければならないと主張した¹⁰。これは、モダンダンスの自己反省として述べられたものであるが、当時のモダンダンスとバレエの関係を端的に分析している。すなわち、モダンダンスは今日的な精神を持ち合わせているが表現の基盤に欠け、バレエは表現の基盤はあっても今日的な精神に欠けている、ということである。両者の「歩み寄り」が20世紀舞踊の大きな課題となるということが、ここに示唆されている。

ヨースはこのときすでに不朽の名作『緑のテーブル*Der grüne Tisch*』(初演1932年)を創作し、そこに「個人的なものを個人を超えた形式において表現する」という理想を体現していた。今度は(作品においてだけでなく)教育機関においてこの理想を実現しようというのが、ヨースのフォルクヴァンク・シューレ再建における構想であった¹¹。これにバレエ側から協力を名乗り出たのがウィリアムスだったわけである。ウィリアムスはフォルクヴァンク・シューレにおける求人の話を知り合いから聞き、1958年7月2日、次のような手紙をヨースへ宛てている。

貴殿とともに仕事ができれば大変嬉しく思います。これまで積んできたトレーニングや経験からいえば、私は伝統的な意味でのクラシックダンサーですが、ノエル・ドウ・モサ Noëlle de Mosaやロルフ・アレクサンダー Rolf Alexanderのような人たち、それからジグールド・リーダーの生徒たちとも、美意識の上で共通性があるといつも感じてきました。[...]とにかく、ぜひ貴殿とお会いしていろいろとディスカッションしたいと思います。¹²

ウィリアムスはヨースのもとで5年間(1958-1963)バレエを担当することになる。1940年代にリーダーのモダンダンスのクラスに通っていたのも、そしてこのときヨースの補佐役に応募したのも、当時のバレエダンサーとしては異例なことであったかもしれないが、彼女はモダンダンスに単純に興味をもっていた¹³。フォルクヴァンク・シューレにおいてウィリアムスはモダンダンスをより深く知るようになる。シラデク Rosalia Chladek、クロイツベルク Harold Kreutzberg、ホイア

Dore Hoyerなどのモダンダンサーたちと交流をもち¹⁴、またダンサーとしてヨースの『緑のテーブル』の「パルチザン」役やチューダの『リラの園Lilac Garden』(初演 1936年)の「過去の女」役——「カロリン」はピナ・パウシュ、「恋人」はヤン・ストリップリングJan Stripling、「婚約者」はウルリッヒ・ロエムUlrich Roehm——を踊った。ヨースとチューダの作品は彼女のバレエ観の形成に決定的な役割を果たした¹⁵。また、学校が企画、開催した欧米夏期講習会Annual European-American Summer Courseでは、クラシックバレエ、ドイツおよびアメリカのモダンダンス、ジャズなど、多様なジャンルが提供された¹⁶。フォルクヴァンク・シューレは、当時のヨーロッパにおけるバレエとモダンダンスの重要な合流点となっていたのである。

さて問題は、こうした成果をあげていたにもかかわらず、ウィリアムスはヨースとうまくいかなかったということである。バレエ、モダンダンスのそれぞれの立場を互いに尊重し、両者を融合した新しい舞踊を創造していこうという目標については、完全に一致していた二人であった。しかし、日々の仕事においてそれをどのように実現するのかという方法論の段階になると、互いの立場を譲らなかったのである。その様子は、当時ウィリアムスが父親に宛てた手紙に読むことができる。

きのうは入学試験でした。30人の受験生から14人採りました。少しでも選択の余地が広がるのは嬉しいことです。でも、誰を選ぶのかという点では、相変わらずヨースと意見が一致しませんでした。ハンス¹⁷と私は体ができていて、ある種の内気な繊細さをもつ人を選び、ヨースは表現が自然でよく動く人を選びました。どちらも正しいのだと思いますが、私たちには、ヨースは表面的な外向性にごまかされているように思えました。ヨースには、人の身体の発育に関する解剖学的知識があるようにも思えませんし・・・¹⁸

ここにみられるのは、モダンダンスとバレエの間の見解の相違の典型であり、両者の関係は何も進歩していないようにみえる。「育てようとしていたダンサーの理想像はヨースも私も同じだったと思います。しかし、私たちは正反対の極からアプローチしたのです。私は、まずダンサーに垂直姿勢を見出させ、それからそこから倒れることを学ばせようと思いました。ヨースはまず倒れることから教え、それから垂直に到達することを学ばせようと思いました。[...]つまり、私たちは出発点において対極にありました。」¹⁹と彼女は当時のことを回想している。現代的な表現を見いだすという理想、目標は一致していたものの、その理想を(振付けのアイデアとしてではなく)ダンサーの身体に実現する方法論となると、ヨースもウィリアムスも自分たちの誓を離れて歩み寄ることはできなかったのである。1963年、ヨースのもとで理想の追求は不可能と感じ、ウィリアムスは辞職した²⁰。

ヨースとのコラボレーションは4年で終わりを告げたが、このときの経験を通してウィリアムスは、現代バレエの在り方に対する基本的な考え方を形成したと思われる。まず彼女は、バレエのなかに当時ドイツのモダンダンスにおいて重要視されていた「ダイナミックス」の概念を導入した。また、バレエを古典的な「舞踊の様式」としてではなく、モダンダンスのダンサーをも含めた「身体訓練の方法論」として捉える、という見方を固めたのも、この時期だと思われる²¹。バレエを「身体訓練の方法論」として捉える見方は、現在では一般的なものとなっているが、なぜバレエが身体訓練の方法論であり得るのかということに関して、ウィリアムスは独自の考え方を示している。それは「バレエの明確なフォームをいったん身につけ使いこなすことができるようになれば、それを捨てることができるから」というものである²²。「捨てるためのフォーム」——これがウィリアムスがモダンダンスの巨匠とのコラボレーションの失敗を通して形成したバレエの見方であり、この見方がウィリアムスのメソッドの基盤をかたちづけている。

3. ロシアバレエと振付家の時代

ロシアのバレエが20世紀の世界のバレエ界に与えたインパクトの大きさは、今更言うまでもない。20世紀初頭のヨーロッパに旋風を巻き起こしたディアギレフのロシアバレエ団を始めとして、ロシア革命を機に世界に散ったダンサーたちの貢献、ソビエト時代に西側に亡命し世界の大スターとなったロシア人ダンサーたち、世界の多くのバレエ学校で採用されてきたワガノワ・メソッド、オペラ座の大舞台から街の小さな稽古場まで文字通り世界中で踊り続けられるチャイコフスキー・バレエなど、その影響の大きさは一口には語り尽せない。そして20世紀においてロシアのバレエはいろいろな意味で世界の憧れの的となっていた。

もちろんウィリアムスも、ロシアのバレエとさまざまな接点をもった。ウィリアムスは1940年代にロンドンでオープンクラスを開いていたヴォルコヴァのクラスに通ったが、おそらくこれが彼女がロシアのバレエを最も深く学ぶことになった機会であろう。そのクラスには、マーゴット・フォンティーンやクランコなど、ロンドン在住の多くのプロのダンサーが参加していたという。ヴォルコヴァは、戦後のヨーロッパにワガノワのメソッドを普及させることによって、戦後のヨーロッパバレエの水準を高めるのに多大な貢献をしたロシア人バレエ教師として知られている。ウィリアムスはヴォルコヴァを深く尊敬しており、自らのクラスでヴォルコヴァの言葉をよく引用した。また、同じ1940年代にウィリアムスが属していたジュネス・アングレーズバレエ団Ballet de la Jeunesse Anglaise は、キャシトLydia Kyasht²³ (1885-1959) によって率いられていた。キャシトはロシア

バレエ団にも参加したマリンスキイ劇場のプリンシパルダンサーであり、フォーキンの『ショピニアナ *Chopiniana*』²⁴は1908年の初演を踊っている。ウィリアムスはキャントからこの作品を習っており、それを詳細に書き下し記録している。また、ウィリアムスのオフィスの机の前にはパヴロワ Anna Pavlova (1881-1931) の大きな写真が貼られ、書斎にはロシアバレエ団に関する書籍がずらりと並び、彼女のロシアバレエ団への思いは一目で見てとることができた。

ウィリアムスも、当時の他の多くのヨーロッパバレエ界の人たちがそうであったように、ロシアのバレエを敬愛していた。しかしこれには但し書きが必要である。彼女が敬愛していたのはソ連の体制が進む以前のロシアのバレエである。彼女によれば、ロシアのバレエはワガノワ・メソッドをも含め、ソ連の体制のもとで非常に教義主義的になり変わってしまったという。バレエ界の一般認識とは異なり、ウィリアムスはソ連のバレエもソ連のメソッドも全く評価していない。彼女のロシアのバレエに対する思いはそんなに単純ではなかったのは、彼女は二つの異なる時代のロシアバレエを体験した世代に生きているからである。一般に「ロシアのバレエ」という場合、革命以前のマリンスキイやロシアバレエ団と「鉄のカーテン」の向こうのキーロフバレエとは区別されない。しかし彼女は、ディアギレフのバレエ団で踊ったダンサーたちに直接師事しその時代のロシアのバレエを受け継ぎ、かつソ連のバレエを鉄のカーテンの隙間から垣間見ている。その結果、ウィリアムスはこの二つをはっきりと区別し、現在世界中に普及しているロシアのメソッドをかなり批判的に捉えるようになったのである。

ソ連のバレエについて西側諸国は知る由もなかったわけであるが、1956年10月、ボリショイバレエ団のコヴェント・ガーデンでの公演を皮切りに、ソ連は西側でのバレエ公演を行なうようになった。コヴェント・ガーデンでの第一シーズンでは、ロンドンのバレエ・ファンにセンセーションを巻き起こし、ダンサーや振付家に対しても大きな刺激を与えた。とくに、パ・ドウ・ドウ *pas de deux* での高いリフトはそれまでのバレエではあまり見られなかったものであり、クランコを始めヨーロッパの振付家たちにインスピレーションを与えたという²⁵。ウィリアムスは、1965年の夏、ボリショイバレエ団のロンドン公演の際に、メセレール A.M. Messerer, (1903-1992)²⁶ によるカンパニークラスを見学する機会をもった。そのときに彼女が記したメモを見る限り、彼女はそこから何ら刺激を受けたという様子はない。

ロンドンのボリショイ熱狂者たちはロイヤル・バレエ団にはないものを見たがり、彼らが正しいのだと声を上げて喜んでいる。自分たちと違っていれば、より優れているということ?? 気まぐれで狂信的な分派集団たち (嘆かわしい)²⁷

ウィリアムスは、1965年から66年の暮れから正月にかけて、モスクワとレニングラードのバレエ学校を視察している。ストゥリップリングによると、彼女はキーロフバレエ学校で男性クラスを担当するプーシキンAlexander Ivanovitch Pushkin (1907-1970)²⁸のクラスを見学するのが目的で、ローソンJoan Lawsonが企画した視察に参加したという²⁹。1961年、キーロフバレエ団のヨーロッパ公演の際に、ヌレエフRudolf Nureyev (1938-1993)が亡命した。彼は1964年にフォンティーンとシュトゥットガルトバレエ団で客演した際に、ウィリアムスのカンパニークラスを受けている³⁰。ウィリアムスはヌレエフを育てたことで有名なこの教師のクラスに興味をもったのである。

ウィリアムスは、この旅行で観察した学校の授業や劇場での公演の様子を、詳細に日記に残している。その記録には、ソ連のバレエとウィリアムスが目指すバレエとの立場の違いが如実に表れているので、いくつか引用したい。まず、視察1日目のボリショイバレエ学校での記録には次のようにある。

トレーニングを始めてたった3ヶ月の12歳の子供たち。とても信じ難い。膝はよく伸び、筋肉も非常に引きあがっている。非常に感銘。ひとつのステップに2時間はかけているに違いない。[3ヶ月の間に]素晴らしい進歩している。クラスの最後にはポアントも。しかし、子どもたちはもうポアントを履いても大丈夫な状態にあるのだ。³¹

しかし、視察2日目に、ボリショイ劇場での公演を見た彼女は、次のように記している。

今夜は、貧困と喪失という非常に恐るべき事実が発覚した。[...] ロシアの選り抜かれた子供たちが8年間も訓練を受けた結果がこれだということが、はたして信じられるだろうか? [...] 脚が太い、爪先が伸びていない、きちんとリハーサルができていない、ピルエットが情けない、肩が上がる、手首が折れ曲がっている、美的な欠陥をあげればきりが無いが、そんなことは誠実さとインスピレーションをもって公演を行えば、たいした問題ではなくなる。しかし、それが欠けている [...] ダンサーたちは、今晚は「来客日」でないことを知っているのだ。トレーニング・メソッドに大きな疑問を抱かざるを得ない。それは、強いアスレチック・ダンサーを輩出するだろう。天才的な才能がいれば、偉大な芸術家になるだろう。しかし、振付家の卵は確実に破壊されるだろう。ダンサーにはどれだけの訓練が必要なのだろう。パフォーマーにとって不可欠な自己規律ですら、創造の神秘

を委縮させ、邪魔になるに違いない。結論：人は振付家を育てることはできないが、振付家は容易に人によって壊される。³²

1月6日、7日にキーロフバレエ学校において見学したプーシキンのクラスについては、次のように記されている。

プーシキンのクラスだけは、非常に刺激的。[...]すべての生徒が開放的でよい雰囲気。ユーモアもある。神経質な子もおらず、とても真剣な雰囲気。[...] どうしてこのクラスが革命の温床であるのかがよくわかる。³³

しかし、キーロフバレエ学校全体に対するコメントは次の通りである。

このバレエ学校のことを思うと、理想的な身体を目指すことに大きな危険を感じずにはいられない。どの教師も完璧なバレエの楽器をつくることに熱中し、バレエのトレーニングの目的が見失われている。つくった楽器は次に奏でられなければならないのに。それには振付家も必要なのに。私には、偉大なるロシアのバレエ学校がもつのは、自らの完璧性のために徐々に化石化しあるいは死んでいく華麗な蝶たちのための標本棚であるように思える。モスクワ（ボリショイバレエ学校）は、粗雑ではあるが楽器に血が流れており、弦を弾けばハ長調の曲が奏でられるので、まだよいのであろうが。

これらの引用に読めるように、ウィリアムスはこの視察で見たソ連の伝統的バレエ学校を最終的に全く評価しなかったのである。それどころかウィリアムスはその後、まさにこの伝統国でのバレエの在り方と自らの信念の違いを明らかにすることで、自らの立場を固めていっていたのである。その違いとは、「振付家は容易に人によって壊される」という一文と「蝶のメタファー」に簡潔に表現されているように、完璧な「身体」に注目するのではなく「振付家」すなわち「バレエを創ること」に注目するという立場である³⁴。彼女はいわゆる理想的な身体ということにはさして興味をもたず³⁵、ヨース、チューダ、クランコのような現代作品を提供できる振付家を育てることが時代の重要課題であるという立場を貫いた。そして、ロシアのメソッド（ソ連の体制が進んだ後のワガノワ・メソッド）は採用すべきではないという考えを機会あるごとに公言していた。ワガノワ・メソッドを批判するという立場はあまり聞かないかも知れないが、例えばイリ・キリアンの引用で

も示したように、シュトゥットガルト・スクールのダンサーたちは概ね同じ立場をとり、自分たちのバレエ観がロシアのものとは異なることをはっきりと認識している。(キリアンがネザーランド・ダンスシアターにおいて40歳以上のダンサーのみからなるグループをつくったのも、こうした価値観に基づくものであるといえる)。バレエメソッドに対する20世紀の振付家のこうした見方は、ぜひとも注目されなければならない。

20世紀においてバレエは、「完璧な身体」というイメージと強固に結び付いていった。バレエの訓練を受けると身体や動きが美しくなると漠然と考えられ、バレエはバレエ以外の西洋舞踊のダンサーにも有効だと認識されるようになった。すでに述べたように、ウィリアムスもバレエを「身体訓練の方法論」と捉えたが、それは「フォームを身につけ、それを捨てるため」であって、「完璧な身体」をつくるためではなかった。彼女の「バレエの身体」の捉え方は、よく彼女が口にした「身体で考えられるようになるmit der Körper denken zu lernen」³⁶という言葉に如実に表れている。彼女は、美しい身体ではなくさまざまな舞踊のアイデアを自ら考えて体現することのできる身体をつくることで、「バレエの身体」をまさに現代舞踊のメディアにすることを目指していたのである。彼女は訓練された身体のことをよく「楽器instrument」と呼んだが(ソ連での日記にも「つくった楽器は次に奏でられなければならない」とある)、それは「楽器」が「曲」と「演奏者」によって初めて生かされるように、舞踊家の身体も作品と舞踊家の精神によって初めて生かされるからである。ちなみに、ウィリアムスが身体のことを「楽器」というとき、「ダンサーは、楽器——すなわち自分の高度に特化された身体——を完全に使いこなし、自分の言うべきことを表現できるのであれば、芸術家である。」³⁷というクランコの金言が念頭に置かれている。

ウィリアムスのクラスから多くの時代を担う振付家が輩出されたことはすでに述べた³⁸。それが、彼女のメソッドの成果であるとまでは言わずとも、少なくとも彼女の信念と思いがその一翼を担ったということは疑念の余地はない。

4. ウィリアムス・メソッドの特徴

「ウィリアムスのメソッドとは何か」という問いに一言で答えるならば、それは「バレエという様式で、人の動きに意味とかたちを与える方法」を明らかにしようとするものである。彼女のメソッドには、バレエの動きを「動きによる言語」すなわち「表現創作のツール」として捉えることで、時代のバレエを切り拓いていこうという思いが溢れている。以下、より具体的な特徴について説明していくが、このメソッドがこれまで述べてきた時代背景と理念から直接導き出されていることが

伝われば、幸いである。

その主要な特徴であるが、

- ① 「言葉」を重視し、合理的なバレエ用語の用法を追求しているということ。
- ② 「ヴァリエーションのしくみ」を重視し、個々のパに対して可能なヴァリエーションをすべて挙げ、一つのパについてその変化形のみから構成されるエチュードをつくるなど、しくみに則して動きを分析的かつ体系的に把握していること。

の二点をまずあげなければならない。キーワードは「言葉」と「ヴァリエーション」である。さらに、

- ③ 形式的なバレエの動きに「舞踊的な意味」を与える方法を提示している。
- ④ バレエの動きを解体して再構築するための方法論を示している。

という点も注目したい。彼女のメソッドでは、この4つの事項が互いに関連しながら、バレエを「表現創作のツール」として仕立てている。すなわち、「舞踊的な意味」をさまざまな形式（ヴァリエーション）において表現するしくみが示され、またそれをバレエ用語によって捉えることが目指されている。そしてそこではバレエは「舞踊的な意味を多様な形式において表現するための思考／身体訓練法」として捉えられている。ここでは「舞踊的な意味」「ヴァリエーション」ということに関して、簡単に説明したい。

ウィリアムスのメソッドでは、まずはバレエ用語の合理的な使用法について徹底的にたたき込まれる(①)。それにより、動きを一度言葉や概念に置き換えてから表現すること、言い換えれば、印象 *impression* と表現 *expression* の間に思考の媒介経路をつくることが目指される。バレエの「パ」の動きは「パの名称+限定語」という形で言語表記されるが、まずこの表記法と実際の動きの関係でバレエは構成されているのだということを、徹底的に理解させられる。このとき「パの名称」とは *jeté*、*coupé*、*fouetté* など「動きの概念」を示し、「限定語」とは *en avant*、*entournant* などパの形式を決める言葉である。

さてこのとき「パの名称」が示す「動きの概念」とは具体的に「パ」の何を指し示しているのだろうか。この問いは、「同じ名称の異なる形式のパに共通する点は何か」という問いと同じであり、「舞踊家はパの名称とともに何を理解しているのか」という問いと同じである。ウィリアムスは、形式的なバレエの動きに「舞踊的な意味」を与える方法を提示する(③)ことで、この問いに答える。

その方法とは一言でいうと、「パの名称」を「副詞的感情」として理解することである。たとえば、「フェット *fouetté*」というパには、フェット・ルルヴェ *fouetté relevé*、フェット・ソテ *fouetté sauté*、

フェット・ロンドウジャンプ・アントゥールナン *fouetté rond de jambe en tournant*、フェット・ラクルシ *fouetté racourci*、グラン・フェット *grand fouetté*、フェット・ドゥーブル *fouetté double* などのヴァリエーションがある。これらはどれも「鞭を振るような」脚の動きを含んではいるものの、その振り方はさまざまで、脚運びという点ではこれらのパには共通性は見られない。一方、それぞれのヴァリエーションを動きの質という点から眺めると、どの形式の「フェット」にも、鞭を打つときの、あるいは卵をホイップするときに喚起される「ピシッ」という感じの動きが含まれている。すなわち、そこには「フェット」のヴァリエーションのもつ共通のダイナミックスが含まれるのである。この「ピシッという感じ」のことを「副詞的感情」と呼んだのである。ダイナミックスの質に着目すると、「脚運び」という点からみると形式がまちまちな「フェット」のヴァリエーションも、その同一性が浮かび上がってくる。このように、「パの名称」をまず「ダイナミックスの質」として解釈しようというのが、ウィリアムス・メソッドにおけるパの把握法である。

「ダイナミックス」とはもともとはモダンダンスで重視された概念だとウィリアムスはいう³⁹。それは、バレエでは「ポジション」が強調されるのに対して、モダンダンスでは「動き」を強調しようと、導入された概念である。しかし、この概念はそうした目的を超えていった。ウィリアムスは、よいジャンプとは踊るダンサーがそこから消え失せるジャンプである、と述べているが⁴⁰、肉体が消えたときに浮き彫りにされるもの、それが「ダイナミックス」である。「跳躍そのもの」「回転そのもの」のなかに肉体が消えてゆくとは、まさに20世紀が目指した舞踊表現である。「ダイナミックス」の概念とともに、形式的なバレエの動きに舞踊的な意味を与える方法が示されたのである。(それは同時に、過度に主観的になりがちなモダンダンスに客観性を与える方法論として生かされることにもなった)。

「ダイナミックス」という概念のもとでは、「パの名称」と動きの表現内容の関連づけは、実は名詞名称のパよりも動詞名称のパのほうが容易になすことができる。なぜならば、「ダイナミックス」とは動き——まさに動詞が指し示すもの——の性質だからである。たとえば、「トンベ *tombé*」は「落ちる」パであるが、「落ちる」動きには、「沈む」や「降りる」とは明らかに異なるある感じが伴われる。動きに付随するこの感じは擬態語で表現することができるが、動詞には必ずそうした副詞的意味が付随しているし、また動詞には新たに副詞的意味を加えることもできる。擬態語が「音」によって動作の様態やそれに伴う情感を表現するように、舞踊ではそれを「舞踊の動き」によって表現するのである。ウィリアムスのメソッドにおけるパの「表現内容」とは、こうした動作に伴う副詞的側面のことである。つまり、バレエのパでは、「フェット」であれば「ピシッ」と鞭打つ感じが、「クペ *coupé*」であれば「スコン」と切る感じが動きで表現されなければならない。こうした見方

に基づきウィリアムスは、名詞名称のパにおいてもそれが表現すべきダイナミックスを示している。

身体は動的表現のエキスパートであり、動詞、副詞は身体というメディアが最も得意とする表現領域であるはずだ。身体は動詞や副詞の意味を知っていて、それを直接的に表現することができる表現メディアである。同じ動作でも、ときには「せかせか」と、ときには「てきぱき」と行なわれるが、こうした差異を身体は知っていて、それをそのまま表現することができる。そもそも、身体が副詞的な意味を何も表出せずに動くなどということはある得ないのだ。身体はまた、言葉では表現し難い独特の感じ、初めて目にするような動的印象に対しても、それに感応し、それを細密にそして即座に表現する能力ももっている。さらにいうならば、個人の身体は独特な情感を醸しながら存在しそして動いており、そこには音声言語の語彙ではとても表現できない副詞的意味が、絶えず湧き出ている。

舞踊家は世界の意味を副詞で分節し、副詞で描く。舞踊的思考では、動詞と副詞はいつでも一体である。あるいは、舞踊にとって動詞（すなわち動き）とは副詞を表現するための媒体だといってよい。舞踊家は動きによる擬態表現の豊かな語彙をもっているし、新しい擬態表現をたゆまず作り出している。舞踊表現において、動きや存在そのものから醸しだされる副詞的情感は、喜怒哀楽などの感情 *sentiment* と区別しなければならない。それが伝える意味とは、擬態語のそれと同じである。パの意味論とはこの副詞的情感の問題に尽きる。

実際のバレエ作品の振付においても、このような副詞的情感に基づいてパの選択がなされている例をあげることができる。クランコはプロコフィエフ S.S. Prokofiev のバレエ『ロミオとジュリエット』（初演 1959 年）において、ジュリエットから手紙を受け取ったときのロミオの「有頂天」を、ピルエット *pirouette* で表現した。同様に彼は『オネーギン』（初演 1965 年）においても、和解に応じぬレンスキーに対するオネーギンの「激怒」をピルエットで表わした。状況が全く異なる二つの場面において、どちらも「渦巻くように立ち上る感情」がスピンの動きによって表現されている。19 世紀の作品、『白鳥の湖』の第二幕のパ・ドゥ・ドゥでは、最終部のフィンガー・ピルエットにおいて、ジークフリード王子に出会ったオデットの「心の震え」がプティ・バトマン *petit battement* の震えるような足先の小刻みなビートで表現される。クランコのバレエ『オネーギン』の通称ブック・パ・ドゥ・ドゥ *book pas de deux*⁴¹ においても、タチアナの震える恋心が、パドゥブレ・クル *pas de Bourrée couru*（爪先立ちで足を細かく動かして走るパドゥブレ）の震えるような足捌きで表現される。

いずれの例においても、登場人物の心情を、演技者の感情表現ということ以前に、バレエの動き

そのものがもつ情感によって表現することが、考えられている。舞踊の動きから離れた演技力に頼るのではなく、まずは動きそのものが醸し出す「意味」ととことん追究することによって初めて、舞踊表現らしさが生まれる。

「パの名称+限定語」というパの表記法において、「パの名称」を「ダイナミックス」あるいは「副詞的情感」として解釈することによって、「バレエのパとは、同一のダイナミックスをもった複数のヴァリエーションからなる」と理解することができる。それは「パの名称」を「脚運び」と結びであると理解しては生まれてこない見方であり、ドイツ表現舞踊の考え方を受け継いだウィリアムスのバレエ観に基づく解釈である。（「脚運び」は身体の動かし方を明示するが、「情感」や「意味」は具体的な動きの形については何も示さない。後者の解釈のみからバレエの動きを規定することはもちろんできず、パの「脚運び」はいずれの場合でも規定されていなければならないのではあるが。）

バレエを表現のツールとみなそうというとき、この解釈は非常に大きな意味を帯びてくる。バレエのヴァリエーションシステムの不変項が「ダイナミックス」あるいは「副詞的情感」であることによって、パには必ず「舞踊的な意味」が与えられることになるのであるから。そして、形のヴァリエーションが与える「限定語」との組み合わせによって、「意味」と「かたち」を生むひとつの言語システムとして機能できるのであるから。ウィリアムスが、「パの名称+限定語」という用語法に対して加えた洞察は、バレエを「表現のシステム」として扱う試みへと発展していけることを、ここに理解することができる。

詳細は、拙著『踊る身体のディスクール』春秋社、2007 および *Anne Woolliams: method of classical ballet*, Kieser Verlag, 2006 を参照にされたい。

1 ノイマイヤー、キリアン、フォーサイス、ショルツ Uwe Scholz (1958-) など。フォーサイスはクランコの死後シュトゥットガルトに来たが、ウィリアムスの教え子である。

2 ホルスト・フォルマー Horst Vollmer がスイス専門学校の父母会 the Parents Society of the SBBS へ宛てた手紙 (29 November 1989)。(ウィリアムスの書斎に保存。現在はドイツ、ケルンのタンツ・アーカイヴに所蔵)。

3 Jiří Kylián がチューリッヒのクラシック・モダンダンス財団 *Stiftung Klassischer und Moderner Tanz* へ宛てた、1991年6月1日付の手紙。(ウィリアムスの書斎に保存。現在はドイツ、ケルンのタンツ・アーカイヴに所蔵)。

4 チューリッヒのスタジオはもと製粉工場であり、メルボルンのヴィクトリア芸術大学のスタジオは、彼女がディレクターになったときはまだ建設中だった。

5 ヨースは1949年にドイツに戻り、始めはフォルクヴァンク・タンツテアター Folkwang Tanztheater に力を入れていたが1953年に解散、その後も再建の見通しが立たなくなる。それで1956年から、ヨースは専ら学校に力を注ぐようになった。 *Ibid.*, p.68-69.

6 *Ibid.*, p.150-155.

7 S. Lifar: *Ballet traditional to modern*, translated by C. W. Beaumont, (London, 1938), p.190.

⁸ Rudolf von Laban; rep.028, 4, a.1. Tanzarchiv Leipzig e.V.. 書かれた年号は不詳であるが、1920年代の記述と思われる。

⁹ A. & H. Markard: *Jooss*, (Köln: Ballett-Bühnen-Verlag, 1985) p.15-17. 1927年に書かれた“Tanzerziehung”という文章からの引用。

¹⁰ *Ibid.*, p.39.

¹¹ 当時folkヴァンク・シュレーの生徒であったストリップリング Jan Stripling によると、1958年以前にもこの学校にはクラシックバレエのクラスはあったというが、1958年6月30日付のヨースがドルスキーMrs. Dolsky (ウィリアムスの先生)に宛てた手紙には、次のようにある。「クラシックバレエの教師のポジションは現在つくられようとしているところです。前向きな返事を待っています。12か月の契約をするということで、すでに詳細な最終議論がなされています。」(ウィリアムスの書斎に保存。現在はドイツ、ケルンのタンツ・アーカイヴに所蔵)。すなわち、実質上ウィリアムスがこの学校の初めてのバレエの教師であったと理解してよい。

¹² ウィリアムスがクルト・ヨースに宛てた手紙, 2 July 1958. (ウィリアムスの書斎に保存。現在はドイツ、ケルンのタンツ・アーカイヴに所蔵)。

¹³ ウィリアムスは次のように述べている。「私はこの仕事に非常に興味をもちました。戦前のドイツの舞踊界で起きていたことは、私たちの世代は体験していませんが、まだとても生き生きと残っているのがわかりました。当時のダンサーたちはまだ現役でしたし、ウィグマンも年ではありましたがまだ活動していました。」

Interviews with Anne Woolliams conducted by Shirley McKechnie.

¹⁴ *Ibid.* ウィリアムスはとくに、ドル・ホイア Dore Hoyer がfolkヴァンク・シュレーで行なったリサイタルで、ラヴェルのボレロの音楽に合わせ、始めから終りまで回り続けるという踊りを踊ったことを回想している。

¹⁵ ウィリアムスは1963年7月6日付で父親に宛てた手紙で、“the ‘Green Table’ which is a work of genius-presiding-over-creature-dancers”と書いている、また、1992年、ロイヤル・バーミンガムバレエ団 Royal Birmingham Ballet が『緑のテーブル』をリハーサルしているときに居合わせたウィリアムスは、1993年1月5日、論者に“an extraordinary ballet, now over 60 years old.”と書き送っている。彼女は『緑のテーブル』を生涯高く評価した。

¹⁶ 招聘された講師のなかには、ヴォルコヴァ Vera Volkova の他にコルヴィノ Alfredo Corvino, ラング Perl Lang などがいる。

¹⁷ Hans Züllig (1914-1992) : スイス人ダンサー、振付家、教師。クルト・ヨースとジグルド・リーダーに学び、1935年から1947年まで、ヨースバレエ団 Ballets Jooss のソリストとして踊る。当時はfolkヴァンク・シュレーで教鞭をとっていた。 *Reclams Ballettlexikon*, Stuttgart 1984 による。

¹⁸ ウィリアムスが父親へ宛てた手紙, 1 March 1962. (ウィリアムスの書斎に保存。現在はドイツ、ケルンのタンツ・アーカイヴに所蔵)。

¹⁹ Interviews with Anne Woolliams conducted by Shirley McKechnie

²⁰ ウィリアムスは、1963年3月9日付けの父親宛ての手紙に「マイスタークラスは不可能な状況だ [...] 次の仕事が見つかるうとなかろうと。私はここを去らなければならない。体も頭もおかしくなりそうなので [...] それにしてもダウンするまで5年もかかってしまったとは。[...]」と記している。(ウィリアムスの書斎に保存。現在はドイツ、ケルンのタンツ・アーカイヴに所蔵)。マイスタークラスはfolkヴァンク・シュレーに1961年につくられた。ウィリアムスが辞職を決意した理由は、当時彼女が父親に宛てた手紙を見るかぎり、ヨースと意見が合わなかったからというよりも、ヨースの仕事ぶりや性格が許せなかったからであると思われる。

²¹ 自由で個人的な表現のアイデアという点ではモダンダンスのほうが興味深い、舞踊の身体の基盤を得るためには「金平糖の精」を踊る訓練も有用になる、とウィリアムスは言う。「金平糖の精」とは『くるみ割り人形』のなかのヴァリエーション (ソロ・ナンバーの踊り)。Interviews with Anne Woolliams conducted by Shirley McKechnie.

22 Ursula Wagner: *Die Seele im Tanz, Interview mit Anne Woolliams*, in *Tanz Aktuell*, September 1990, p.18.

23 Lydia Kyasht: ロシア人ダンサー。サンクト・ペテルスブルクで学ぶ。1908年にマリンスキー劇場のプリンシパルダンサーになる。1919年にロシアバレエ団で主役を踊る。イギリスに移住し、ジュネス・アングレーズバレエ団 *Ballet de la Jeunesse Anglaise* を設立。 *Reclams Ballettlexikon*, Stuttgart 1984 による。

24 レ・シルフィード *Les Sylphides*

25 John Percival: *Theatre in my blood, A biography of John Cranko*, New York, 1983, p.116.

26 Assaf Mikhailovitch Messerer: ダンサー、バレエマスター、振付家、バレエ教師。ボリショイバレエスクールで学び、1921年から54年ボリショイバレエ団で踊った。 *Reclams Ballettlexikon*, Stuttgart 1984 による。

27 1965年8月10日付の、ウィリアムスによるメモによる。

28 Alexander Ivanovitch Pushkin: レニングラードバレエ学校で学ぶ。キーロフバレエ学校の男性クラスを受け持ち、多くの男性舞踊手を育てたことで有名。

29 この視察旅行はイギリス人ダンサーであり、当時イギリスのロイヤルバレエスクールの教師であったローソン Joan Lawson によって企画されたもの。

30 ウィリアムスが1964年5月31日に父親に宛てた手紙に、次のようにある。「マーゴット [フォンティーン] は私に特別によくしてくれ、[フォンティーンとヌレエフの]二人とも毎日10時のクラスに来ました。ある日、ドイツの国民の祝日があり、その日は夜の公演までバレエ団の練習はオフでしたが、マーゴットに特別クラスをやってほしいと頼まれました。それで朝のクラスは客演スターだけのクラス、つまりフォンティーンとヌレエフのためだけのクラスになりました。私にとって格別な、そしてエキサイティングな経験になりました。」

31 ウィリアムスのソ連での日記。日付がないが、1965年12月30日ころだと思われる。

32 ウィリアムスのソ連での日記。日付がないが、1965年12月31日ころだと思われる。

33 ウィリアムスのソ連での日記。このとき、ウィリアムスはこのクラスを受けていたバリシニコフに目が留まり、次のように書いている。「バリシニコフという名の青年は素晴らしい。おそらくちょっと小さすぎるだろう。しかし非常にスムーズでソフトな質をもっている。ちょっとジョン・ギルピン John Gilpin に似たところがあるが、そんなに女性的でもなく、より優れている (ジャンプももっと高い)。17歳にして、遊脚をシュルルクドゥピエにおいてダブル・トゥール・アンレール *double tour en l'air*、カブリオル *cabriole* やアントルシャ・ウィットウ *entrechat huit* を非常によくこなす」。

34 この問題に関する彼女の考えはさらに進み、ワガノワ・メソッドは時代とともにハウ・トゥー *how to* 化されてきており、それはスポーツのエリート教育がハウ・トゥーの知識を膨らませてきたのと同じ状況になっていると述べ、完璧な身体を作ろうとする行為は若者の身体を搾取しようとする犯罪的行為だとまで言い切っている。1990年6月にドイツのミュンヘンで開催された「コンテンポラリーダンスにおける教育の状況」 *'Zur Ausbildungssituation im zeitgenössischen Tanz'* と題する国際シンポジウムにおいて、ウィリアムスによって行なわれた講演「プレッシャーと賞 *Pressure & Prizes*」のウィリアムスによる下書き原稿。

35 彼女が1963年にシュトゥットガルトバレエ団に移ってきたとき、劇場は通称「エレファント・クラス」と呼ばれていたクラスを抱えていた。そこには、バレエ団への入団を志しながらスタイル不適合でどこのバレエ団にも入れないダンサーがたまっていたため、陰でそう呼ばれていたという。ウィリアムスは自らそのクラスを受け持ちたいとクランコに申し出た。そしてそのなかから、カイル Brigit Keil (1944-) を始めとする後のスターを輩出した。以上、論者のストリップリングとの談話による。

36 *Ballet International*, 1983

37 “Der Tänzer ist dann ein Künstler, wenn er das Instrument, das sein hochspezialisierter Körper darstellt, vollkommen beherrscht und mit ihm auszudrücken vermag, was er zu sagen hat.” In *Ballettsaal* (Stuttgart: Belser Verlag, 1973), S.9. この文はジョン・クランコバレエ学校のパンフレットにも引用されてきた。

38 1987年にオーストラリアからヨーロッパに帰還したウィリアムスは、ダンス雑誌、タンツ・アクトゥエル *Tanz Aktuell* のインタビューで次のように話している。「オーストラリアから戻ってきて一番嬉しかったことの一つは、昔の生徒たちとの再会です。三人だけあげるとすれば、イリ・キリアン、ピリー・フォーサイス、ピ

ナ・パウシュ。ウヴ・ショルツ、イレーネ・シュナイダー、ロザムント・ギルモアもあげなければなりません。みな私のクラスを、そしてそこで学んだことも、とてもよく覚えているといってくれます。私は彼らにとっても厳しいクラシックのレッスンを与えましたが、彼らはそこからさらに進んでいってくれたということがわかります。」 Ursula Wagner: *Die Seele im Tanz, Interview mit Anne Woolliams*, in *Tanz Aktuell*, September 1990, p.18.

³⁹ Ursula Wagner, Interview mit Anne Woolliams: *Die Seele im Tanz*, in *Tanz Aktuell*, September 1990, S.18.

⁴⁰ “*Ich baue Menschen – keine Maschinen*” by Daniel Lüthi. P.23. (1990年ころにスイスで刊行された報誌。雑誌名不詳)。

⁴¹ バレエ『オネーギン』にはタチアナとオネーギンのパ・ドウ・ドウが三つ含まれているが、その第一のパ・ドウ・ドウ。本をもって踊られるため、ブック・パ・ドウ・ドウと呼ばれる。

国際交流研究グループ

研究報告「ロシアのバレエ教育」

村山久美子（昭和音楽大学非常勤講師）

*ワガーノワ・システムでの統一

ソ連時代より全国でワガーノワ・システムの教育を行う。

ただし、モスクワ派とペテルブルグ派は実際には異なる特徴をもつ

モスクワ派 男性舞踊手が強力。大胆で情熱的表現を重んじる。
モスクワ・バレエ・アカデミー（ボリショイ・バレエ・アカデミー）
トビリシ・バレエ・アカデミー（旧ソ連）

ペテルブルグ派 女性舞踊手が強力。技術、ポーズの正確さを重んじる。
繊細で美しい表現。
ワガーノワ・バレエ・アカデミー
ペルミ・バレエ・アカデミー
ノヴォシビルスク・バレエ・アカデミー

代表的2大バレエ学校 ワガーノワ・バレエ・アカデミー
モスクワ・バレエ・アカデミー

両校とも短期大学までの資格が取得できる。

大学は通信教育の制度もあるため、多くの現役のダンサーが短大に進学

ワガーノワ・バレエ学校の例

1・入学試験

最大入学人数 60名

倍率 女子 100倍から300倍

男子 5倍から30倍

男子入学希望者は年々減少しているため、ペテルブルグ市や周辺やロシアの他地域に教師を派遣してスカウトの活動が行われている。女子は、約 4 分の 1 は予備校の卒業生。

入学試験は 6 月 1, 2, 3 日で、2 日は医学検査、1 日と 3 日は体質や、バレエへの向き不向きがテストされる：柔軟性。足、膝、股関節の開き具合。横に脚を上げる能力。リズム感。舞踊性。身長と座高の測定により「ワガーノワ・インデックス」を見る。つまり、脚と上体の比率。平均身長よりも高すぎる場合低すぎるは合格できない。美しい容貌が優先される。

医学的側面では、脊柱の湾曲、強度の近視、難聴、様々な慢性疾患は問題にされる。女子は、トゥシューズをはくために、足指の長さがすべて同じくらいである子供が優先される。足の甲が高い子供が優先される。

入学試験 2 回にわけられ、後期は 8 月 20 日。主にペテルブルグ以外の子供が入学するが、6 月の段階で最終的に決まらなかった子供がもう一度挑戦できる。原則的には途中入学（ほかのロシアのバレエ学校の生徒）が認められている。

入学年齢は、10 歳～11 歳の少年少女、小学校 4 年を卒業した子供が対象。ワガーノワ・バレエ・アカデミーの 1 年性は小学校の 5 年生にあたる。9 年間の教育制度。最初の 6 年は日本で言えば中学校と専門高校。残りの 3 年は短期大学。卒業すると学士号が得られる。

2・授業について

一般科目が 45 分、バレエ科目が 1 時間 30 分と 45 分がある。授業は午前 9 時 20 分から 17 時 25 分まで。その後 18 時 30 分から 20 時までのリハーサルがある。初級（1 年～4 年）はワガーノワ・バレエ・アカデミーのマリンインスキー劇場での『くるみ割り人形』と、マリンインスキーやミハイロフスキー劇場のバレエ公演のスケジュールに合わせたリハーサル。（毎日はないということ。）上級性は『くるみ割り人形』と、5 月 18 日のエルミタージュ劇場、卒業公演のための夜のリハーサルが行われる。

クラスは多くて 12 人が原則。普通は入学時女クラス 3、男クラス 2。男女割合は女 3 分の 2、男は 3 分の 1。学年が上がるにつれて徐々に減少し、上級生のクラスは 5～6 人になる。卒業人数は 20～25 人。現在の生徒数は約 300 人。外国人留学生は 27 人（普通 30 人弱）。寮生は 125 人。

教師はバレエ専門教育が 50 人、一般科目が 25 人。バレエ専門教育はクラシック、

歴史風俗舞踊、デュエット、演技術、キャラクター・ダンス、現代舞踊（コンテンポラリー・ダンス等）、バレエ体操。一般科目は、普通の学校と同様に、国語、数学、物理学、地理学、コンピュータ情報等々で、普通校にはないバレエ史、エチケット、振付の基礎などの科目もある。英語、フランス語、ピアノ、コーラスも教えている。

3・舞台実習

マリインスキー劇場の年間 80 回、ミハイロフスキー劇場の 60 回。ほかは、前述のように、マリインスキー劇場での『くるみ割り人形』が 5～6 回、エルミタージュ劇場の 5 月 18 日の公演や町のバレエ・フェスティバルに参加したり、ロシア国内外の公演が年に 1～2 回ある。

4・卒業後

大半がマリインスキー劇場に入団。その他は、ミハイロフスキー劇場、ヤコブソン記念アカデミーバレエ団、エイフマン・バレエ、コンセルバトワールのバレエ団、タチキン・バレエ団に入団。大半がマリインスキー劇場といっても、空きがないと入団はできず、近年のこれまでの例では、多くて 18 人で、少ない場合は 4 人のみ。モスクワのバレエ団に入団することは稀だが、昨年のも最もスター性のあった卒業生の女子二人、オリガ・スミルノーワはボリショイ、クリスチーナ・シャプランはスタニスラフスキーおよびダンチェンコ記念モスクワ音楽劇場に入団した。

研究報告「Royal Academy of Dance の新シラバスについて
-Vocational Graded Examinations in Dance の
新 Intermediate Foundation シラバスについての一考察-」

大岡直美（昭和音楽大学専任講師）

〈研究目的〉

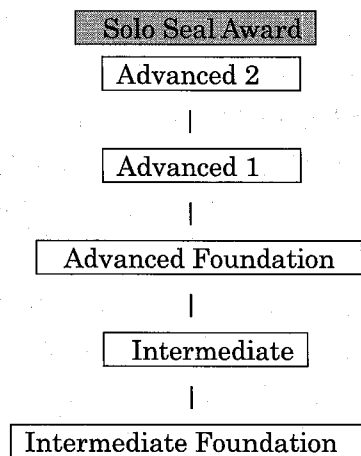
Royal Academy of Dance¹のVocational Graded Examinations in Dance のIntermediate FoundationとIntermediateのシラバスが新しくなり、来年2012年1月から新しいシラバスでの試験が開始される。これに先駆けて新シラバスの内容の紹介と講習が行われた。ここでは、新Intermediate Foundation¹シラバスを取り上げ、今までのシラバス²とどのような点が改善されたのかを比較研究する。

〈本論〉

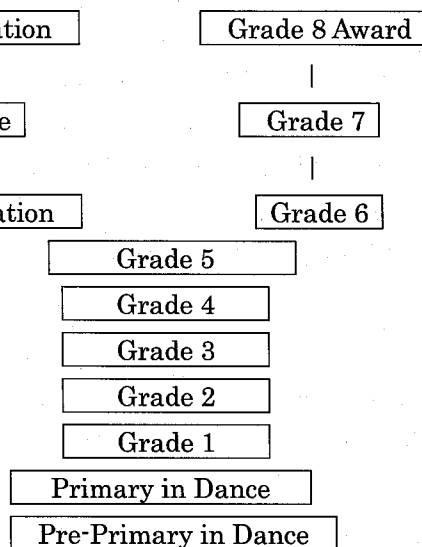
I. RAD について

The Royal Academy of Dance（以下、RAD）は、世界で最も有力なダンス教育・訓練機関である。国際的にダンスに関する知識、理解、練習を促しており、生徒達を教育・訓練し、段階ごとに標準を設定した試験を提供することで、生徒だけでなく教師の高い水準をも求め、ダンスの専門的な発展に努めている。シラバスの体系を次に示す。

< Vocational Graded Examinations >



< Graded Examinations >



- ◎ Pre-Primary in Dance & Primary in Dance 5歳～
 バレエというよりは、想像力を育み、音楽に合わせて体を動かし表現をするというもの。
- ◎ Graded Examinations 7歳～
 Grade1～8まで、シラバスの内容は Classical・Free Movement・Character という3つのスタイルで構成されている。
 Grade 8 Award では、これらのスタイルすべてにおいてソロで踊ることが必要とされる。
- ◎ Vocational Graded Examinations 11歳～
 Classical なバレエの部分を専門的に職業的に学ぶ。
 RAD の他、British Ballet Organization(BBO) 、 British Theatre Dance Association(BTDA) 、 Imperial Society of Teachers of Dancing(ISTD) 、 International Dance Teachers Association(IDTA) において Advance 2 での Examination を優秀な成績 (Distinction)で合格した生徒のみ、その先の Solo Seal Award を受けることができる。

図中の Pre-Primary in Dance & Primary in Dance は5歳から始めることができる。
 Graded Examinations の Grade1 は7歳から始めることができ、各 Grade の Examination に

合格したところで次の Grade に進み、Grade 5 が終わったところで、進む方向が二つに分かれる。

バレエを趣味として続けていく場合は、続けて Graded Examinations の Grade 6 へ進み、バレエを専門的にその名の通り職業上 (vocational) 学んでいきたい場合は Vocational Graded Examinations の Intermediate Foundation や Intermediate に進むこととなる。Vocational Graded Examinations の開始可能年齢は 11 歳で、週に最低 2 回のクラスを受講することが必要となってくる。

つまり、小さい子どものうちからバレエを始めた場合、将来プロフェッショナルになるか、そうでないかは別として、同じ課程を経て Grade 5 まで進むということである。この段階に来て初めて、どちらの道を進むべきかを、生徒と教師の間で考えることになる。

もちろん、Vocational Graded Examinations のコースに進む生徒が本人の希望で Graded Examinations のコースも受講するという事は可能である。

II. 研究方法

RAD の Vocational Graded Examinations in Dance の Intermediate Foundation シラバスについて、今までのシラバスと新しいシラバスに出てくる pas (パ: バレエの動き) の種類とレベルを比較した。

まず、新シラバスにある項目について、今までのシラバスのどの項目に対応していくのかを調べ、内容つまり Enchaînement (アンシェヌマン: パの組み合わせ) が実際どのようになっているのかをシラバスの pas の記載と Benesh Movement Notation (舞踊譜。以下、BMN) の記載と合わせて確かめ検討していった。

III. 結果・考察

III-1. Pas (パ: バレエの動き) の種類について

(1) Intermediate Foundation (以下、IF) の BARRE WORK について

新シラバスの BARRE で行われるのは、次の 8 項目である。

IF-01 Pliés

IF-02 Battements tendus

IF-03 Battements glissés

IF-04 Rond de jambe à terre

IF-05 Battements fondu à terre

IF-06 Petits battements sur le cou-de-pied and battements frappés

IF-07 Adage

IF-08 Grands battements and grands battements en cloche

これに対して、今までのシラバスの BARRE で行われてきたのは、20 項目であった。新シラバスで、IF-06 や IF-08 のように二つの項目が組合わさっているものもあるが、新シラバスの内容を見てみると、一つの項目の中に今までのシラバスの複数の項目が含まれていることがわかった。今までのシラバスの項目が、新シラバスのどの項目に含まれているのかを以下に挙げる。

- ・ Demi-assemblés soutenus à terre → IF-04
- ・ Retirés passés with développés → IF-07
- ・ Demi-grands ronds de jambe en l'air → IF-07
- ・ Port de bras(A) → IF-04
- ・ Port de bras(B) → IF-04
- ・ Relevés in 5th position → IF-04
- ・ Échappés relevés to 2nd position —female exercise → IF-06
- ・ Exercise for pirouettes —male exercise → IF-08
- ・ Relevés devant , derrière and passés → IF-08
- ・ Posés —female exercise → IF-07
- ・ Échappés sautés to 2nd position with relevés to 5th —male exercise
→ CENTRE の IF-13

(2) Intermediate Foundation の CENTER WORK (PointeWork 除く) について

新シラバスの CENTER で行われるのは、次の 14 項目である。

- IF-09 Port de bras — male and female
- IF-10 Centre practice and pirouettes en dehors — male and female
- IF-11 Pirouettes en dedans — male and female
- IF-12 Adage — male and female
- IF-13 Allegro 1 — male and female
- IF-14 Allegro 2 — male and female
- IF-15F Allegro 3 — female
- IF-15M Allegro 3 — male
- IF-16 Allegro 4 — male
- IF-17 Allegro 5 — male
- IF-18 Variation 1 — female
- IF-19 Variation 2 — female
- IF-20 Variation 1 — male
- IF-21 Variation 2 — male

これに対して、今までのシラバスのCENTREで行われてきたのは、男女の項目を合わせて30項目であった。BARREと同様に、新シラバスでIF-10のように2つの項目が組合わさっているものもあるが、新シラバスの内容を見てみると、1つの項目の中に今までのシラバスの複数の項目が含まれていることがわかった。特にIF-09 Port de bras やIF-12 Adageでは4つの項目が組み合わされていたり、IF-14 Allegroなどのように2つの項目に加え、VOCABULARY³に含まれているpasが多く入っているものもあった。以下に含まれている項目を挙げる。*はどの項目にも含まれていなかったことを示す。

- ・ 1st Port de bras → IF-09
- ・ 2nd Port de bras → IF-09
- ・ Temps lié → IF-09

- Transfer of weight with port de bras — female exercise → IF-09
- Battements tendus → IF-10
- Chassés → IF-09
- Grands battements → IF-10
- Pirouettes en dehors from 4th position — male exercise → IF-10
- Single pirouettes en dehors from 5th and 2nd position — male exercise → IF-17
- Pirouettes en dedans → IF-11
- 1st, 2nd and 3rd Arabesque — female exercise → IF-12
- 1st and 2nd Arabesque — male exercise → IF-12
- Fouetté of adage → IF-12
- Développés → IF-12
- Glissades devant and derrière → IF-14
- Glissades dessus and dessous → *
- Pas de bourrée → IF-12, IF-17, IF-18, IF-19, IF-20
- Sautés in 1st position → IF-13
- Échappés sautés to 2nd position → IF-13
- Changements and soubresauts — female exercise → IF-13
- Soubresauts and changements — male exercise → IF-13
- Preparation for tours en l'air — male exercise → IF-16
- Sissonnes ordinaries → *
- Petits jetés — female exercise → *
- Petits jetés — male exercise → *
- Échappés sautés battus fermés → IF-14
- Jetés and galops — male exercise → *
- Échappés sautés — male exercise → IF-13
- Dance enchaînement — male exercise → *
- Dance — female → *

(3) Intermediate Foundation (以下、IF) の POINTE WORK について
新シラバスの POINTE で行われるのは、次の3項目である。

BARRE

IF-22 Rises

IF-23 Échappés relevés and courus

CENTER

IF-24 Échappés relevés and classical walks

これに対して、今までのシラバスで行われてきたのは、BARRE で4項目、CENTRE で2項目であった。

BARRE

- Rises in 1st and 2nd position → IF-22
- Relevés in 1st and 2nd position → *
- Échappés relevés to 2nd position → IF-23
- Temps lié → *

CENTRE

- Relevés in 5th position → IF-23、IF-24
- Échappés relevés to 2nd position → IF-23、IF-24

(4) Intermediate Foundation の REVERENCE について

今までのシラバスの REVERENCE は、female のみ音楽と共に設定されていたが、新シラバスでは男女共に音楽で行うよう設定されており、この REVERENCE も試験 (Examination) の採点項目に含まれることになったことが大きな変更点の一つといえる。

III-2. Pas (パ: バレエの動き) のレベルについて

RAD の Examination では、シラバスの中にあるアンシェヌマンを出題される他に、CENTRE でフリーのアンシェヌマンが出題される。シラバスのアンシェヌマンに含まれるパの他に、このレベルで必要とされるパがシラバスの中に VOCABULARY として挙げられており、この中から CENTRE でフリー・アンシェヌマンとして出題される。このフリー・アンシェヌマンは、新シラバスの Examination では Allegro 2 と Allegro 3 の間に口頭で出題される。

今までのシラバスでは、CENTRE でのパのみ VOCABULARY として記載されていたが、新シラバスでは BARRE でのパも記載されており、“Candidates are expected to have knowledge of the following vocabulary:”⁴ とある。それゆえ、BARRE も含めた VOCABULARY のパが、CENTRE のフリー・アンシェヌマンとして出題される可能性もあるといえる。ここでは CENTRE でのパについてのみ、今までのシラバスと新シラバスを比較する。

(1) 今までのシラバスから新シラバスに無くなったパについて

今までのシラバスと新シラバスの VOCABULARY を比較して無くなっているパを以下に挙げる。そして、これらを新シラバスの VOCABULARY と比較すると矢印のレベルに移動したと考えられる。↓ は Grade5 へ、↑ は Intermediate へ移動したことを示す。

- 3rd arabesques en l'air ↑
- 2nd arabesques en l'air (male) ↑
- assemblé soutenu en tournant en dedans (female) ↓
- développés derrière ↓
- singles pirouettes en dehors from 2nd and 5th position ↑
- sissonnes ordinaires devant and derrière (female) ↓

(2) 新シラバスに新しく加わったパについて

新シラバスで新しく加わったパを以下に挙げる。

- Assemblé devant, derrière
- Parallel assemblé en avant and en tournant (female)
- Cabriole de côté in parallel 1st position (male)
- Changement by 1/4 turn
- Changement battu
- Grand changement (male)
- Cœurs en tournant , en demi-pointe and en demi-plié (female)
- Cœurs sur place en pointe
- Running glissade en avant and de côté
- Grand jeté en avant
- Jeté in petit attitude devant (female)
- Jeté en avant at glissé height (male)
- Jeté passé devant and derrière (female)
- Pas de valse en tournant (female)
- Pas soutenu devant and derrière
- Single pirouettes from 4th position en fondu in parallel retiré

III-3. Free Enchaînement Vocabulary について

Examination で行われるフリーアンシェヌマンについて、新シラバスでは Allegro 2 と Allegro 3 の間に行われるということの他に、Free Enchaînement Vocabulary⁵ から出題されることが新しく変わったことである。

今までのシラバスでは、Vocabulary という中からフリーアンシェヌマンが生まれ出題されていたが、新シラバスでは Free Enchaînement Vocabulary の中の 1 つの Focal Step と Linking Steps の 3 つの組み合わせの中からフリーアンシェヌマンが生まれ出題されることになっている。3 つの組み合わせは次の通りである。

〈Free Enchaînement Vocabulary〉

Focal Step : Sissonnes fermées de côté , devant , derrière , dessus and dessous

Linking Steps : Pas de bourrées devant , derrière , dessus and dessous
Changement , changement battu , relevé in 5th position

Focal Step : Assemblés devant , derrière , dessus and dessous

Linking Steps : Glissades devant , derrière , dessus and dessous
Changement , changement battu , relevé in 5th position

Focal Step : Jetés ordinaires devant and derrière

Linking Steps : Petits assemblés devant and derrière

Temps levé (not in series)

Changement , changement battu , relevé in 5th position

この Focal Step と Linking Steps の中で、新シラバスで新しく加わった pas は、Assemblés devant , derrière と Changement (by 1/4 turn) と Changement battu であった。

また、新シラバスの Allegro 2 に含まれる pas を見てみると、上記の Focal step と Linking Steps と重なる部分があることがわかった。Allegro 2 に含まれる主な pas を挙げると次のようになる。下線部分のある pas が Focal Step , Linking Steps と重なる pas であった。

Glissade derrière , Jeté ordinaire derrière , Assemblé dessus

Échappé sauté battu fermé , Sissonne de côté dessus

IV. 結論

Royal Academy of Dance の新シラバス Intermediate Foundation では、次のようなことが改善されていることがわかった。

1. 今までのシラバスでは1つ1つの pas を分けて習得していたのに対し、新シラバスでは BARRE の時点からいくつかの pas を組み合わせた enchaînement の構成になっていること。
2. 新シラバスでは pas のレベルが見直され、Grade 5 や Intermediate に移行した pas や、新たに加わった pas があること。
3. Intermediate Foundation のレベルの Vocabulary が整理されることによって、Examination の Free Enchaînement で必要とされるテクニックのレベルが理解しやすくなり、ひいてはこの Grade で要求されるスタイルが明確になったこと。

以上のことから、新シラバスでは、1つ1つの pas をより正確で適正なレベルで習得するだけでなく、pas の組合わさった踊りの中からテクニックを習得させようという意図が窺える。

〈まとめ〉

RAD のシラバスやそれに基づくレッスンは、退屈だということがよく聞かれる。Intermediate と Intermediate Foundation の新シラバスの導入で、生徒が試験においてシラバスの中の高度な Variation やフリー・アンシェヌマンに対応出来るようにするためには、シラバス以外のことを学ぶクラスレッスンに非常に大きな比重がかけられるようになったと考えられる。それは、指導する教師側の指導力の向上（テクニックだけでなく、表現力、音楽性の成長を促すようなクラスの内容の更なる充実、レベルアップなど…）を意味するのであろう。もちろん、「上級レベルの複雑な動きを行うためには、安心なレベルでの基本的なテクニックを身につけて熟練していなければならない」⁶が…。

世界的なバレエ教授法であるワガノワ・メソッドを確立したアグリッピナ・ワガノワは、「初

等のクラスでは、筋肉を発達させ、靭帯を柔軟にすることが基本となり、初歩的運動の基礎を体に定着させ、「レッスンを支障なく複雑にするためには、生徒がその動きを何度も行い、どんなコンビネーションのなかでもそれが正しく行えるという完全な確信ができなければならない。」と著書⁷の中で述べている。続けて、「中級（第五学年と第六学年）においては、コンビネーションをとり入れることが許される」が、「忘れてならないのは、舞踊手にとって必要な力、上級に進んだときに舞踊的教養を養うことにすべての注意を集中できるような大きな力を、中級のクラスで作りに上げるべきである」と述べている。また、「舞踊的才能は、腕と脚の運動を同等に訓練することによって伸ばしていくべきである。もしも注意が脚のみに向けられて、腕や上体や頭が忘れられたならば、動きの完全な調和は決して得られないし、またその踊りから感銘は受けられないだろう。」と述べていることから考えて、ワガノワ・メソッドにおいてもRADシラバス同様、中級レベルのクラスでは確実なテクニックを身につけることと同時に芸術的要素にも目を向けたクラスレッスンの必要性を説いていると言える。

今後、ワガノワやチェクェッティなど RAD 以外のバレエ教授法についても視野を広げながら、RAD の Intermediate Foundation の1つ上のレベルである Intermediate の新シラバスについても比較研究をしていきたい。

【注】

¹ The Royal Academy of Dance (RAD) has a long history of improving dance teaching and education standards. It was founded in 1920 as the Association of Operatic Dancing of Great Britain to regulate dance teaching within the UK. In 1936 it was granted a Royal Charter and changed its name to the Royal Academy of Dancing. In 2000 it became the Royal Academy of Dance.

Royal Academy of Dance : *Vocational Graded Examinations in Dance, Intermediate Foundation Ballet* (London, UK, 2010) p.1

【引用参考文献】

¹ Royal Academy of Dance : *Vocational Graded Examinations in Dance, Intermediate Foundation Ballet* (London, UK, 2010)

² Royal Academy of Dance : *Vocational Graded Examination in Dance, Intermediate Foundation Classical Ballet* (London, UK, 2002)

³ Royal Academy of Dance : *ibid.* (2010) pp.4-6

⁴ Royal Academy of Dance : *ibid.* (2010) p.4

⁵ Royal Academy of Dance : *ibid.* (2010) p.7

⁶ Royal Academy of Dance : *THE PROGRESSIONS OF CLASSICAL BALLET TECHNIQUE* (London, UK, 2002) p.12

⁷ ワガノワ、アグリッピナ/村山久美子訳『ワガノワのバレエ・レッスン』
東京、新書館、1996年

※以上は、『比較舞踊研究』第17巻（比較舞踊学会、2011年3月）に研究資料として掲載したものである。