

日本人によるソ連バレエ受容初期の動き¹

齋藤 慶子

ソ連は国際社会における影響力の拡大を狙って1950年代半ばから文化交流に力を入れた。言葉を使わずに喧伝を行えるバレエは文化交流のひとつの要だった。日本も例外ではなく、1957年のポリショイ劇場バレエ団初来日が人々に与えた衝撃は日本バレエ協会を設立せしめ、やがては招聘ソ連教師を擁するチャイコフスキー記念東京バレエ学校が創立されるに至った。本稿はそれらの成果を準備することになる前の段階、ソ連とのバレエ交流初期の状況を確認するのが目的である。日本のバレエ界がソ連バレエから受けた影響が大きいのは周知の事実だが、今までその様相が整理して示されることはなかった。そこでまず、ソ連へのアプローチに先鞭をつけた松山樹子と貝谷八百子がソ連政府から実際どのような協力を得られたのか、また両者がどう消化していったのかという点に注目する。日露両国に残されている新聞・雑誌を主な資料としながら、ロシア国立文学・芸術文書館、及びロシア連邦国立公文書館に保管されている公文書を参照、事実関係を確認した。なお、本稿では1950～60年代にソ連文化省が主体となって行った日ソ文化交流の中で生じた出来事に対象をしばる。はじめに50年代初頭の日本におけるソ連バレエの紹介状況を確認し、そののち松山樹子、貝谷八百子について個別に論じていく。

1、50年代初頭のソ連バレエの紹介状況

まず松山樹子と貝谷八百子がソ連に連絡を取る前の状況を確認したい。ソ連バレエについては、留学や視察で訪ソした者たちの報告を通して戦前から間接的に知られていた。たとえば早稲田大学教授の野崎韶夫や松竹の園池公功の報告に代表される²。当然ながら人々に伝わるのは舞台写真や文字での描写にとどまる。

戦後にはアメリカ経由でバレエ音楽の情報が伝わるケースも現れる。例えば、依田光夫は1950年の『音楽の友』でコロムビアがアメリカから新しく『ガヤネー』（作曲：ハチャトゥリアン）の組曲第1、第2全12曲を発売することを伝え³、大田黒元雄は同誌1951年2月号でアメリカにおけるチャイコフスキーの三大バレエの総譜刊行を紹介した⁴。

また、1951年から立て続けにバレエ及びソ連の舞踊の教則本が出版された。教則本でバレエを踊れるようにはならないが、それまで数少ないロシア人教師⁵から直接教わるしか方法のなかったものが周知の可能性が広がったという点で重要である。

1951年 アグリッピーナ・ワガノワ著、梅村レイ子訳『バレエ教則本』（芸術社）

1952年 貝谷八百子『バレエ教本』[おそらく自分が体験した、もしくは読んだ、ロシア派と

フランス派を貝谷が独自にまとめた]

1953年 エリ・ボガトコーワ編、岩田みさご、松山樹子共訳『ソヴェトの舞踊』（五月書房）
[民族舞踊の踊り方について]

1953年 A・アルセーニエワ著、梅村レイ子訳編『フォークダンス（民族舞踊）の基礎と踊り方』（実業之日本社）[キャラクター・ダンスの踊り方について]

ここで梅村レイ子と岩田みさごについて少し述べておきたい。

梅村レイ子は江口・宮舞踊研究所、松竹少女歌劇の出身で、バレエは東勇作とオリガ・サファイヤに師事した。バレエを研究するうち大衆の生活に結びついたソ連バレエに興味をもち、1948年に働く者だけのソヴェト・バレエ研究所を創設する。そのほか多くの職場と学校の舞踊サークル指導と公演を行った。同年11月26日共立講堂にて第一回発表会を催し、12月27日には共産党本部に岩田みさごを訪れて入党する。以下は『アカハタ』に掲載された入党時のコメントである。

働く人達とほんとに結びつくには共産党に入らなければだめだということがハッキリわかりましたので、思いきって入党しました。こんごはますます立派なバレエの発展のためにがんばりたいと思います⁶

そして50年代初頭に上記の訳本を2冊出版する。ただし少なくとも51年の『バレエ教則本』刊行時には訪ソ経験はなく、その後もそれらしい報道はないことから、ソ連バレエの舞台を実際に観た可能性は低い⁷。「バレエの知識」と題した記事で、英国のバレエをデカダニズムとモダニズム、米国をジャズとモダン・バレエ、フランス・バレエを唯美主義と決めつけ、これらすべてが完全にアブノーマルないき方だと意見する梅山の姿勢⁸にはバレエ作品の鑑賞体験よりも、共産主義的スピーチの匂いがする。

岩田みさごの方は現地で舞踊体験を積んでいる。彼女は戦前の労働運動家、政治活動家の岩田義道の娘である。特殊な事情により8歳のみさごは1931年に訪ソ、以後、野坂参三・竜夫妻の養女としてモスクワで育つ。モスクワでは革命家子弟のピオニール学校に通った。戦後に成人して帰国、日ソ学院教師などを勤めた⁹。

1953年に彼女が松山樹子と共に刊行した『ソヴェトの舞踊』のあとがきには次のように記されている。

私は、世界の方々から集った二十七カ国の子供達と、ソヴェトの『子供の家』に暮していました。私は、そこで舞踊サークルにくわわっていて、この本にでているおどりは—振付は多少ちがっていましたが—一通りおどりました。…
おどりの「パー」を正確に、きちんとおどっても、おどる人が、そのおどりを生みだした民族の、生活や文化を知らなければ、あじができません。その民族の悲

しむ態度や、よろこびの表情・動作を理解していなければ、おどってもあじがでてこないと思います¹⁰。

民族の文化を理解しなければ「あじ」がでない、という岩田は実践者として舞踊に精通していたことがよくわかる。のちに松山樹子が示すソ連バレエへの深い理解は岩田というまたとない紹介者を近くにもったことも幸いしているのだろうと思われる。

ところで日本のほとんどの人々が、ソ連のダンサーたちの動く姿を初めて見たのは映画だった。1950年台前半には『大音楽会 Большой концерт¹¹』、『ロシアバレエの大家 Мастера русского балета¹²』、『バレエのソリスト Солистка балета¹³』の少なくとも3本のバレエ映画、もしくはオペラ・バレエ映画の日本での公開が確認できた。公開場所は映画館に限らず、舞台芸術学院¹⁴や「日本の駐在ソビエト部」[ソビエト連邦代表部のことか]¹⁵などいくつかの場所があったようで人によって鑑賞の年が異なる。映画に強い印象を受け、ソ連バレエに学びたいという気持ちをもったバレエ関係者は多かった。

このような中でバレエ界の人々を励ましたのがボリショイ劇場芸術監督を務めていたザハロフによる日本のバレエについての雑誌記事だった。

2、松山樹子 (1923-)

1954年4月号の雑誌『アガニョーク』に「日本のバレエ芸術」と題するザハロフの記事が掲載された。「東京にいる日本のバレリーナ松山樹子の依頼で、ソビエト・バレエ『バフチサライの泉』の資料が最近発送された。」という文に続いて松山樹子の活動、日本のバレエ界の状況が綴られ、最後は日本の同僚による『バフチサライの泉』(アサフィエフ)上演成功を祈って締めくくられている¹⁶。実はこの記事は1952年の9月に松山樹子と谷桃子、蘆原英了がそろって全ソ対外文化連絡協会[ВОКС、以下ヴォクス]宛に送った依頼書¹⁷が元になっている。52年に送ったものへの反応が、やりとりのない期間をおいて54年になったのは、当時の日ソ国交回復交渉の状況が影響していると考えれば納得できる。半谷史郎氏は論文「国交回復前後の日ソ文化交流：一九五四—六一年、ボリショイ・バレエと歌舞伎¹⁸」の中で、戦後初の来日ソ連音楽家、ダヴィド・オイストラフのソ連文化省における訪日検討の始まりが、ソ連発信の国交回復交渉が盛んになった1954年と時を同じくしていることを挙げ、オイストラフ訪日(1955年)こそが戦後の日ソ文化交流の出発点となったと論じている。話をバレエに戻すと、1954年の11月27日にソ連バレエを代表する名バレリーナ、ガリーナ・ウラノワがラジオ・モスクワ放送において日本の諸芸術にたいする「並々ならぬ」関心を語ったことが袋一平により記録されている。放送の最後にウラノワは次のように言った。

先日私は日本から尊いおくりものをいただきました。私がこちらの雑誌¹⁹に書いた『バレリーナの学校』の翻訳²⁰です。それをいただいて私が心から感動したのは、それが日本国民のソヴェト芸術にたいする関心のあらわれであり、両国親善

の強化の象徴である、と思われたからです。ソヴェトの芸術家は日本人の人々とおつきあいをすることを心から希望しています。私もこのおつきあいをかため、ひろげていくことは、真に価値ある仕事だと信じています²¹

ただしソ連文化省に宛てられた日本人たちの手紙でも、日本の雑誌等でも確認した限りでは誰もこの放送について言及していないところをみると、このウラノフの言葉は日本ヘリアル・タイムには伝わっていなかったようだ。それよりはザハロフの記事に触発されて複数の日本のダンサーたちがソ連への留学を希望してヴォクスに手紙を送った。彼らの希望は金銭的な問題などから実現しなかった。そのような中で日本人として初めてソ連でバレエ研修を行ったのが松山樹子だった。

1955年の夏、松山樹子は日ソ親善協会東京都連幹事としてヘルシンキの世界平和愛好者大会に出席のあと、2度にわたってソ連に滞在、各地のバレエ劇場やバレエ学校を視察した。

7月2日 レニングラード着。

3日 レニングラード小劇場 [現ミハイロフスキー劇場] 『海賊』鑑賞。

4日 北極研究所、宮殿、博物館、レニングラード大劇場 [現マリインスキー劇場] でバレエ学校の卒業公演 『白鳥の湖』 『赤いけし』 『青銅の騎士』 『パリの炎』 『ドン・キホーテ』 『くるみ割り人形』 等から抜粋。

5日 レニングラード大劇場で 『プリンス・イゴール [イーゴリ公]』。

8日 キエフの国立オペラ劇場でハリコフから来た人々による客演オペラ。

9日 ハリコフのバレエ 『雪姫 [雪娘]』。

10日 木下順二とともにハリコフのダンサーたちと会談、スタニスラフスキー・システムについても話に上る。

12日 モスクワ着。ボリショイ劇場でオペラ 『若き親衛隊』。

15日 ザハロフと面会²²。

9月5日から約25日間モスクワ滞在。ボリショイ劇場バレエ団でレッスンを受けながら公演を鑑賞する²³。

モスクワ滞在中に松山はウラノフとともにボリショイ劇場バレエ団のレッスンを受けたり、ザハロフと会談の場をもったりとたいへんに得難い経験をした。以下はその時の感想である。

感心させられたのは、ザハロフ教授（モスクワ大劇場主任演出家及びモスクワ学芸大学 [現ロシア舞台芸術大学] バレエマスター科教授）が、劇場新聞の写真班をつれて私の踊りを注意しながら、色々な角度から写していただきましたが、短期間で欠点長所などをすぐ見つけ出します²⁴。

そして松山は次のようなザハロフの言葉も書いている。

ザハロフさんが、木下順二さんの作でザハロフの振付で、ウラノフと私が踊って、作曲はソビエトの人で、バレエを作ろうと話したのでとても感激しました²⁵

この計画にどれほど実現性があったのか不明だが、ソ連最高峰の劇場の主要振付家でありしかもスポークスマンであった彼の態度から、日本に対するソ連政府の関心がいくらか透けて見えるようである。

ところで松山はこの渡航でバレエ教育において重要なことに気がついている。

子どもはバレエ学校で一般教育とともにバレエをならうのですが、その稽古は厳密正確で、なかなかおどらせず、基礎をみっちり仕込むのです。『おどらしてやればいいのに!』と思うくらいでした。この点、すぐおどらせる日本とはちがっていません²⁶。

この部分こそがエリアナ・パヴロバに始まる日本のバレエの教育システムの特徴²⁷であり、長い間その技術的な発展をさまたげていた原因だった。松山のこの気づきは非常に重要である。

訪ソ後はソ連バレエ専門家として研究にも熱心だったようだ。翌年貝谷バレエ団が『ロミオとジュリエット』（プロコフィエフ）を日本初演するときにも松山樹子に意見が求められた。以下は『音楽の友』に掲載された松山の文章から抜粋である。

ソヴェト・バレエの根本的なめい題は、如何に技術をくちくするかではなく、何を踊るかが大切で、それぞれの役がどんな性格を持ちどんな生活をしているかを常にさかのぼってみる必要にせまられている事です。それは、風習や形を再現することにあるのではなく、永遠の人間的なテーマそのものを表現するにあるのでしょうか。

・・・この『ロメオとジュリエット』でも、演出のラブロフスキイは、登場人物に対してバレエの技術を、音楽として使用するだけにとどめ、技術を振り回すことをいましめ、音楽と悲劇の内容に応じた芝居を要求しておることがはっきりとうかがえます²⁸。

松山の見解には、スタニスラフスキー・システムをうかがわせる演技法と、社会主義リアリズムに礎をおくドラマ・バレエ²⁹の基本姿勢が明確に見て取れる。

1956年末から翌年正月にかけて弟子2名をソ連へ派遣。ふたりは本場の『バフチサライの泉』鑑賞の機会を得た。1957年の夏にはボリショイ劇場バレエ団の初来日公演が東京と大阪で行われ、その際ボリショイ劇場のダンサーたちが『バフチサライの泉』演出指導のた

めに松山バレエ団を訪れた³⁰。ただしダンサーたちが訪れたのは松山バレエ団だけではなく、服部・島田バレエ団でキャラクター・ダンスのワークショップを行ったり³¹、大阪の方では地元バレエ団との懇談会³²なども開かれていた。そうしているあいだにも松山の元へヴォクスから上演に関わる写真や楽譜、プログラムなどの資料が続々と届いた。

ついに1957年11月5日から9日にかけて東京産経会館での日本初演が行われた。評を『読売新聞³³』『朝日新聞³⁴』に求めると、土方与志を迎えて「スタニスラフスキーの演出演技システムを初めて本格的に日本のバレエ上演にとり入れた³⁵」演出法には研究の跡が見られ、松山の振付についてはよくまとまっているとの一定の評価を得られた。しかし舞踊手たちの力不足が問題となった。もともと松山バレエ団はこの当時東京で一番の知名度と実力を誇るバレエ団というわけではなかったようである³⁶。『バフチサライの泉』上演時には他のバレエ団からの男性舞踊手たちの応援参加があった³⁷。それまでのレパートリーにあったのは独自の創作物で、多幕物の外部作品に取り組むのが初めてだったということも申し添えねばなるまい。

1960年4月には、モスクワのスタニスラフスキー&ネミロヴィチ=ダンチェンコ記念国立モスクワ音楽劇場〔以下ダンチェンコ劇場〕で今も上演され続けているブルメイステル版をもとにした新演出の『白鳥の湖』（チャイコフスキー）を文京公会堂にて上演する。

その後松山バレエ団は谷桃子バレエ団とともにポリショイ劇場バレエ団のダンサー2～3名を招聘して『白鳥の湖』を上演するという計画を労音づてにソ連文化省と交渉した。ところが1961年春の公演直前にソ連が派遣をキャンセルする。この件については拙稿³⁸で紹介済みなのでここでは説明を省くが、結局は1960年に文化省の肝いりで創立されたチャイコフスキー記念東京バレエ学校が同じような時期にダンサーの招聘を希望したためだった。ソ連のバレエ芸術の礎はまさにこの学校を通して築かれているのだから、日本のバレエ分野においては何よりもまずチャイコフスキー記念東京バレエ学校の意向とステータスを優先させなければならない、というのが当時の駐日ソ連大使館の判断であった³⁹。

ソ連側のそのような思惑を把握していたかは不明だが、松山樹子はソ連バレエへの関心を失わなかった。1961年11月26日東京文化会館で『オセロ』（マチャヴァリアニ）の日本初演を行った。この当時まだ日本では一般公開されていなかった同名バレエ映画を参照して振付けした。木下順二を講師に迎え「シェイクスピアの研究とあわせて、西洋演劇史、シェイクスピアの生涯とその戯曲、オセロの世界での上演史などのゼミナールを6班に分けて勉強するとともに、役の性格についての研究を積んだ⁴⁰」という。ここにもソ連バレエ方式の作品への取り組み方が見て取れる。1934年にザハロフがバレエ『バフチサライの泉』を創作した時にも同じ方法をとったことがバレエ史研究者ローザノフによって言及されている⁴¹。さて公演はというと、演出の手堅さ、石田種生の熱演は評価されたが、一部を除いた「女性舞踊陣の弱体⁴²」が言われた。一朝一夕にはいかない技術力の向上が課題として残ったようだ。ただし、松山の作品への取り組み方はチャイコフスキー記念東京バレエ学校に招聘されたソ連教師スラミフィ・メッセレルも評価していた。

松山樹子さんのバレエなどはわかりやすい。人にわかってもらえるような表現方法をとっているの、自分に近いように感じます。いつも彼女は立派なものを上演しようと努力しています。内容のしっかりしたものを上演しています〔。〕内容を表現する際、踊その他の方法で人にわかるように努力している⁴³。

メッセレルの発言からも松山はソ連バレエの演出方法論をある程度習得していたらしいことがわかる。

『オセロ』よりあとは、創作物の上演が続く。1965年の駐日ソ連大使館の報告の中で松山バレエ団の名が「特別な配慮をすべきバレエ団」として挙げられている⁴⁴ところをみると、ソ連との交渉が途切れた⁴⁵のは松山の方の意思ということになる。芸術上の転換か、他に理由があるのか、それは調査の範囲を超え、また判断がつかかねるのでここでは述べてない。

3、貝谷八百子（1921-1991）

鉱山主を父に持った貝谷八百子は広い交遊を活かして、まだ国交のなかったソ連のバレエ資料を手に入れ、早い時期から上演していた。音楽家だった兄、貝谷和昭の助力が大きかったと言われる。ヴォクスから初めて直接資料の提供を受けられたのは1954年のことだった。それまでの2作品は別経路で入手した資料を元に上演した。

1951年12月1～5日、歌舞伎座において『シンデレラ』日本初演をする際には以下の資料が「いつもご鞭撻いただく方々のご好意によって集ま」ったと貝谷は述べている⁴⁶。

- ・全曲のピアノ・スコア
- ・オルコフの台本
- ・キーロフ劇場初演の際の資料
- ・オーケストラ・スコア等

まずピアノ・スコアを手に入れたのが1947年5月だった。プロコフィエフが作曲したのは1945年だったから、その情報の入手の早さに驚かされる。

集めた資料でどのくらい再現できるものかという疑問を『音楽の友』誌上で問われて貝谷は次のように答えている。

野村：『シンデレラ』ならどんな振付をしているかということは相当具体的にはっきりわかるのでしょうか

貝谷：大体分ります。あらゆるテクニックについての解説や、そんなものが向うでできているのです。でもやはり自分のアイディアというものが多分に座を占めますね。つまり日本の舞台に嵌るものですね⁴⁷。

日本の舞台機構、オーケストラの人数、文化的習慣的な相違などがあるため、外国のものをそっくり真似るのが必ずしも良いことではないと述べている。実際、『シンデレラ』では歌

舞伎座の回り舞台を「王子の放浪」の場面で効果的に活用するなどし、「豪華絢爛だった」と人々が今も思い出す舞台となった⁴⁸。貝谷の作品作りにおけるオリジナリティの追及はその後の作品も性格づけている。

ロシアの作品としては次に1953年7月25日から8月2日まで帝国劇場にて『くるみ割り人形』全曲日本初演を行ったが、これも貝谷独自の「新脚色」として上演された⁴⁹。

初めてヴォクスから直接資料を手に入れて貝谷が取り組んだのがブルメイステル版の『白鳥の湖』だ。ブルメイステル版の特徴はチャイコフスキーのオリジナル・スコアにより近いこと、また論理的な筋立てになるように演出上の工夫がなされていることである。ダンチェンコ劇場でこの新しいリダクションが初演されたのが1953年4月25日。貝谷が日本初演するのが1954年の9月であるから、ここでもまた彼女の情報収集の早さと行動の速さに驚かされるのである。貝谷はこのときブルメイステル版よりも「更に原曲に忠実に新構想を練り」、上演時間3時間の「ぼう大な」バレエに仕上げた⁵⁰。

貝谷の『白鳥の湖』に関する資料提供依頼をソ連に伝えたのは『シンデレラ』『くるみ割り人形』で制作をしていた京田進だ。1954年3月に京田音楽プロダクションの社長としてヴォクスに依頼書⁵¹を送っていた。やはりザハロフの記事を見たことと、『プラウダ⁵²』『アガニョーク⁵³』など⁵⁴に載っていた新しい『白鳥の湖』についての記事を読んで上演を希望したことが綴られている。

遅くとも4ヶ月後の7月にモスクワから届いたのは台本、舞台及び扮装写真、それに曲の配列などの上演資料だった⁵⁵。さて音楽はというと、これは貝谷がもともと持っていたアメリカのBroude Brother (New York, 1951) 版オーケストラのフル・スコアが最もチャイコフスキーのオリジナルに近く、また届いた資料とも合致することがわかった⁵⁶。

1954年9月3～12日に帝国劇場で行ったブルメイステル版『白鳥の湖』の日本初演は、ヴォクスから資料を直接取り寄せたケースとして日本で最も早い公演だった。ソ連側も注目していたようで、写真三葉、約A4サイズの比較的大きな記事が『ソビエト文化⁵⁷』に掲載された。貝谷が日ソ親善協会の助けを借りて資料を手に入れたことが書かれている。記者本人の批評はなく、『東京新聞⁵⁸』『産業経済新聞⁵⁹』『朝日新聞⁶⁰』の批評の高評価の部分を引用して大成功を伝えている。この『ソビエト文化』紙の記事については公演から約3ヶ月後の『朝日新聞⁶¹』で報道された。

貝谷バレエも一役：対日友好にソ連紙宣伝 [モスクワ 27 日発 = AP]

モロトフ外相が言いだしてからというもの、レスリングから貿易にいたるあらゆる分野で日ソ関係の緊密化を強調してきたソ連の新聞は両国親善の新しい分野バレエを発見した。

すなわちこのほど「ソヴェト文化」紙は東京で上演されたチャイコフスキーの「白鳥の湖」について写真入りの長い記事を載せ、日本の新聞がこれを大いに賞賛したと報じた。

と書いて、『ソビエト文化』の記事の内容を紹介している。モロトフ首相が言い出して、というのは対日国交正常化の件だろう。1954年が文化交流スタートの年であることを改めて確認させる報道だ。

貝谷はさらに1956年1月31日～2月5日にかけて産経会館で『ロミオとジュリエット』（プロコフィエフ）を日本初演する。ソ連から貝谷のもとへ送られてきたのは台本及びその解釈に関する露語の資料を初め、装置、衣装のすべてのデザイン、及び舞台の写真等、ピアノ・スコア、オーケストラ・スコア及びそのパート譜だった⁶²。さらに当時前後して日本で封切られたバレエ映画をもとにして振付した。この時も貝谷は日本で上演できるようスタッフとともに工夫を重ねた。

貝谷は『ロミオとジュリエット』の作品解釈を『音楽の友』誌に掲載している。貝谷が上演しようとしているのはラヴロフスキー振付の、まさにドラム・バレエを代表する作品なのだが、その掲載記事によれば貝谷の理解は感覚的なレベルに留まっていることがわかる。それよりはむしろ、シェイクスピアとプロコフィエフに依拠しながら自分の解釈を語った。

踊りの上では、古典バレエの形式を踏襲して居りますが、曲芸的なテクニックよりも深い情緒の表現や情景の雰囲気特に要求されます。[…]

シェイクスピアの『ロメオとジュリエット』は、表面的には若い恋人達の通俗的な悲劇に過ぎないかも知れませんが、その底に流れている偉大な思想は、決して大時代のものでなく、その溢れるばかりの叙情味と温いヒューマニズムは現代にも通ずる最も人間的な、また魅力的なものでありましょう。プロコフィエフはこの作品を単なる物語としてでなく、ロミオとジュリエットの悲しい恋の結末よりも、封建時代の非人間的な派閥抗争に、より多くの悲劇性を感じそれらを最も強調しようとして、それは恋人達のテーマが、特に悲劇性を強調しようとする場合を除いては、常に明るさを失わない幸福感に充ちていることを物語っています⁶³。

上記の部分を含む記事全体からは音楽に精通し、ものごとを整理してまとめあげる論理的な演出家の顔が伺えるが、実は直感の人でもあったらしい。プロコフィエフの『ロミオとジュリエット』は、作曲された当時のソ連の聴衆には新しすぎて上演が延期され、いざバレエとして取り組むとなってもダンサーたちとの大きなスキャンダルを超えてやっと上演にこぎつけたという経緯がある。しかしそのような作品も貝谷にかかればどうということもなかった。

全体的に旋律は単純ですが、オーケストレーションは非常に分厚くダイナミックで、有名なシーンに於ける情緒と共にこの音楽の特色と申せましょう⁶⁴。
[傍点は論者]

貝谷は前年にガーシュウインの『ポーギーとベス』を上演しているのでその経験が役に立つ

たのだろう。またもともと音感のある人だったことも大きい。以下に弟子のインタビューを引用する。

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

大竹みか：はい、カウントで振りをつける、ということは絶対にはないですね。だから、ミストレスをするときには困りましたね。「いくつめですか？」と聞くと、「わからない」と答えるんですよ（笑）。先生は音で覚えてられるのですが、それでは皆で揃えられないんですよ⁶⁵。

この公演後にもソ連で紹介記事が出た。「日本におけるプロコフィエフのバレエ⁶⁶」という題の短い記事だが、中身はほぼ貝谷八百子の経歴で、彼女がプロコフィエフとハチャトゥリアンの音楽が好きなこと、この春に『ロミオとジュリエット』を日本初演したことが申し添えられている。

『白鳥の湖』、『ロミオとジュリエット』のあとも、貝谷は『ガヤネー』、『エスメラルダ』の上演資料を求めヴォクスと何回かのやりとり⁶⁷をしたものの、結局上演には至っていない。記録の欠落も考えられる。

次の動きは1ヶ月半に渡る訪ソだった。在日ソ連大使館の報告⁶⁸によれば、労音のついでに訪ソが叶った。ソ連に滞在していた1961年2月2日～3月26日までの貝谷の行動は文化省に報告されている。松山との違いが際立って興味深いので以下に抄訳する。

ソ連の舞踊教育の現状視察が目的で訪ソ。レニングラードとキエフも予定では行くはずだった。しかしボリショイ劇場でのレッスンに参加することとモスクワで上演されている作品の鑑賞のために忙しく、当初の目的は果たされなかった。最初の10日のうち数回バレエ学校を訪れ高等クラスを見学していたが、ボリショイ劇場で自分もレッスンできるようになるとバレエ学校には興味を示さなくなった。個人レッスンに夢中になったあまり、毎日のレッスンに差し障りがあってはとクレムリンにも美術館にも行かなかった。特に気に入ったのはダンチェンコ劇場の『海賊』と『エスメラルダ』。演劇博物館で『海賊』上演資料を得てたいへん満足した⁶⁹。

この報告者は「彼女はだいたい自分の目的遂行において首尾一貫性がない」と結論づけている。しかし本人ははっきりとした理由があって行動を決めていた。帰国後のインタビューに次のように答えている。

最初は見学や資料集めのためだけのつもりが、着いたとたんにボリショイ劇場のスターたちと一緒になので、実のはいった教授法が覚えられると最後までがんばりま

した。それに劇場では毎日違ったレパートリーを見る機会が与えられるし、レッスンから舞台げいこ、舞台の本番—と一貫した作品の生まれる過程を見られたのは大きな収穫でした⁷⁰。

ここに見られるのは演出家兼振付家、出演者、教師という3つあるいは4つの顔を併せ持つ日本独特のバレリーナの思考法である。常に作品上演のことが頭にある。

帰国した年の年末にソ連から持ち帰った資料で振付けした『海賊』を上演した。ところがこれは、いわゆる古典的なバレエを今日上演することや、『海賊』らしい体格を持たない日本人がこの作品に取り組むことの意義に批評家たちから疑問を呈されてしまった⁷¹。

そして2年待って1963年3月に設立したのが貝谷総合文化学院（後の貝谷芸術学院）だ。「ソビエトへ行ってみた結果、踊れるだけではダメ、充実した教養部門を併設したバレエ学校の必要性をつくづく思い知らされて実行に移し⁷²」たという。教育を軽視したわけでは決してなかったことがわかる。元生徒の話によれば、お茶、書道、演劇、音楽、そのほか当初は華道やソシアルダンスもあったそうだ⁷³。日本文化への傾倒が顕著なカリキュラムに見える。

その後はソ連バレエから新作を上演することもなく、ソ連との交渉も途絶えたようだ。可能性としては1964年の兄和昭の死が影響していることも考えられるがこれはまた先の調査を必要とする。

おわりに

本稿では冒頭でまず日ソバレエ交流が始まる前の状況を紹介した。労働者のためのバレエを標榜する梅村レイ子と、ソ連で実際に民族舞踊を習得していた岩田みさごの2人を特に例として挙げた。2人はソ連の舞踊文化を書籍の形で発表したことに功績がある。

次に、日ソバレエ交流に先鞭をつけた松山樹子と貝谷八百子が、ソ連からどのような協力を得、またそれを消化していったのかに注目した。ソ連との実際の交流が始まったのは2人共に1954年からであることが確認できた。それは日ソ文化交流全体の開始時期とも重なる。同じような時期にそれぞれソ連からバレエの上演資料を受取り、またバレエ視察のために訪ソしているが、その受容の仕方には大きな違いが見られた。松山樹子はソ連バレエを単に作品として上演するだけでなく、その演出法や演技法に至るまでソビエト方式を理解しようと努めた。バレエを創作、上演する際に理論的な面を重視するのは特にソ連時代に発達したひとつの方法論であり、松山はまさにソ連バレエの成果を日本に紹介したといえる。一方の貝谷は進取の精神からソ連バレエを題材として選んだように見える。そして受け取った資料を日本の上演条件にあてはまるように変更、さらに自分のアイディアも加えた。つまりソ連バレエを材料として新脚色を打ち出した。彼女は演出家としての個性が強かったのだ。作品の元の形をある程度知ったうえで意識的に日本の舞台にアダプトすることによって、日本の観客により受け入れやすい形を生み出すとともに独自の路線を提供し、日本のバレエのレパートリーを豊かにすることに成功した。本論では、日本のバレエ界がソ連バレエの成果を受容し発達を

遂げる過程において、2人がそれぞれの方法で貢献したことが確かめられた。

ただし2人に共通した問題は、長年の鍛錬を必要とするバレエ・メソッドの会得までには至らなかったということだった。ソ連にしてみれば、これではソ連バレエの紹介、宣伝としてはどうしても限界が見えてくる。ソ連教師を招聘したチャイコフスキー記念バレエ学校はその問題を解消すべく期待されていたことが予想されるが、そのことについては別稿を立てたい。

注

1. 本論は、日露青年交流事業若手研究者等フェローシップ《日本人研究者派遣》の支援によるものである。また、2014年度日本ロシア文学会第64回全国大会で行った報告をもとにしている。
2. 野崎韶夫「ソヴェートのバレリーナ」『歌劇』10月号、1933年、6－9頁。「バレエ物語『白鳥の湖』について」『東宝』3月号、1934年、8－12頁。「世界大劇場めぐり第1回 ソヴェート連邦大劇場」『少女歌劇』第2巻第3号、1933年、24－27頁。など。
園池公功『ソヴェト演劇の印象』建設社、1933年。
3. 依田光夫「ソ連スターリン賞を得たバレエ組曲『ガヤヌー』に就て」『音楽の友』3月号、1950年、84－86頁。
4. 小牧正英、大田黒元雄「バレエ対談」『音楽の友』9巻2号、1961年、36－44頁。
5. 本稿の対象からは外すこととした白系ロシア人や個人の意思で来日した人々。その中に含まれるオリガ・サファイヤは日本での活動拠点がバレエ団ではなかったためにソ連バレエの成果を十分に伝えることができなかった。稲田奈緒美「日本バレエの創成期におけるバレエ教育」『研究紀要』31号、2012年、122－135頁。参照。
6. 「新春いろどる『入党』：梅村レイ子さん」『アカハタ』1949年1月4日、2面。
7. 「ミラーボール：バレリーナ梅村レイ子」『毎日新聞』1951年12月6日夕刊、1面。
8. 梅村レイ子「バレエの知識」『音楽の友』5月号、1962年、138－142頁。
9. 野坂参三『風雪のあゆみ』第7巻、新日本出版社、1989、16－19頁。
加藤哲郎「旧ソ連日本人粛清犠牲者・候補者一覧」[<http://members.jcom.home.ne.jp/072286711/Moscow.html>] 2015年12月28日閲覧。
10. エリ・ボガトコワ編、岩田みさご、松山樹子訳『ソヴェートの舞踊』五月書房、1953年、262－263頁。
11. ヴェーラ・ストロエワ監督、モスフィルム、1951年制作。『白鳥の湖』と『ロメオとジュリエット』から抜粋を含む。
12. ゲルベルト・ラッパポルト監督、レンフィルム、1953年制作。日本では『白鳥の湖』、『バフチサライの泉』、『パリの炎』を分割して公開。
13. アレクサンドル・イワノフスキー監督、レンフィルム、1947年制作。邦題は『眠れる美女』。
14. РГАЛИ(Российский государственный архив литературы и искусства), ф. 2329, оп. 8, д. 670, л. 102.
15. ГАРФ(Государственный архив Российской Федерации), ф. 5283, оп. 19, д. 579, л. 54-55.
16. Захаров Р. В. Балетное искусство Японии // Огонек. 1954. Апрель. без страницы.
17. ГАРФ, ф. 5283, оп. 19, д. 561, л. 174-190.
18. 半谷史郎「国交回復前後の日ソ文化交流：一九五四－六一年、ボリショイ・バレエと歌舞伎」『思想』7号、2006年、34頁。
19. Уланова Г.С. Школа балерины // Новый мир. 1954. №3. С. 210-222. この記事はそもそも外国へ向けたソ連バレエの宣伝を目的としていた可能性がタラソフにより指摘されている。Тарасов Б.Н. Как создавалась легенда: тайна Галины Улановой. Ростов-на-Дону, 2010. С. 120.
20. ガリーナ・ウラノワ著、袋一平訳「バレリーナの道」『婦人公論』39巻6号、1954年、170－185頁。
21. 袋一平『バレリーナの道』未来社、1955年、93－94頁。
22. 旅程は本人による報告記事参照。「美しいバレエの世界：一月六回出演がノルマ」『ソヴェト・ニュース』1955年8月5日、2頁。「芸術を通じて親善へ：バレエ修行の松山さんの便り」『ソヴェト・ニュース』

8月15日、2頁。「ワキ役でも功労俳優：眼が肥えている観客」『日本とソヴェト』1955年10月15日、2頁。

23. 「松山樹子さんに聞く：フィンランド・ソ連・中国紀行」『現代舞踊』2月号、1956年、9－15頁。

24. 松山樹子「『ロメオとジュリエット』に想う」『音楽の友』4月号、1956年、147頁。

25. 松山樹子「芸術を通じて親善へ」2頁。

26. 松山樹子「ワキ役でも功労俳優」2頁。

27. 川島京子『日本バレエの母：エリアナ・パヴロバ』早稲田大学出版部、2012年。

28. 松山樹子「『ロメオとジュリエット』に想う」145頁。

29. ホレオドラマの一形式。30－50年代の作品に特徴的。文学を元にした台本主義で音楽は副次的。発展する出来事と発展する性格をともなったはっきりとした演出コンセプトをもつ。"танец в образе"とは、伝統的な古典舞踊の形式を拒否し、舞踊化したパントマイムと演技化された踊りの使用を意味する。純粋な舞踊が許されるのは話の筋がそれを正当化するときのみである（たとえば祭りや、舞踏会、劇中劇など）。Русский балет:Энциклопедия / Ред. Кол. Е.П. Белова, Г.Н. Добровольская, В.М. Красовская, Е.Я. Суриц, Н.Ю. Чернова. М, 1997. С. 537. 参照。

30. 松山樹子「ボリショイ・バレエ教室」『芸術新潮』8巻11号、1957年、126－128頁。ウラジーミル・ザハロフがギレイ役、ヤグジンがヌラリ役、カレリスカヤとシェインがザレマ役、チャダラインがマリヤ役、シマチョフ等がヴァツラフとポーランド貴族役をそれぞれ伝えた。

31. 2014年10月27日高田馬場にて森龍朗氏談話。

32. ГАРФ, ф. 5283, оп. 19, д. 588, л. 434.

33. А「綿密な研究の跡：松山バレエ団『バフチサライの泉』」『読売新聞』1957年11月11日夕刊、4面。

34. 脇「バレエ公演評三つ：大作『バフチサライの泉』松山樹子バレエ団の努力を買う」『朝日新聞』1957年11月10日夕刊、2面。

35. 同上

36. たとえば次を参照。中川鋭之助「1955年度バレエ界回顧」『音楽の友』2月号、1961年、89頁。

37. 「バレエ公演評三つ」2面。

38. 齋藤慶子「日ソ文化交流におけるチャイコフスキー記念東京バレエ学校：ソ連文化省資料を追って」『ロシア語ロシア文学研究』45号、2013年、227-246頁。

39. ГАРФ, ф. 9518, оп. 1, д. 476, л. 226.

40. 「永遠の愛の勝利『オセロ』を松山樹子バレエ団で本邦初演」『音楽新聞』1961年11月19日、6面。

41. 2015年8月7日に ICCEES 幕張世界大会にて行われたオリガ・ローザノワ氏の発表原稿より。

42. 保「男くさいドラマ：松山樹子公演の『オセロ』」『朝日新聞』1961年11月28日夕刊、4面。

43. メッセレル「日本バレエ界への希望①統一されたバレエ劇場を」『音楽新聞』1962年1月7日、18頁。

44. ГАРФ, ф. 9518, оп. 1, д. 486, л. 94.. 以下は抜粋、拙訳。

Посольство СССР в Японии 8 июня(?) 1965 года

在日本ロシア領事館 1965年6(?)月8日

Японское театральное искусство /Справка/

日本の舞台芸術（報告）

IV Балет в Японии

4 日本のバレエ

Представляется целесообразным с нашей стороны уделить особое внимание труппе «Токио баредан», являющейся в настоящее время наиболее многочисленной и влиятельной труппой в Японии, а также труппе «Тани баредан» и «Мацуяма баредан».

現在日本で最も人員が多く影響力の大きい「東京バレエ団」と同じく、「谷バレエ団」と「松山バレエ団」にも特別な配慮をするのが適当とみなされる。

45. 確認できた限りでは 1962 年を最後にヴォクスとのやりとりは停止している。

46. 『シンデレラ』初演プログラム。頁なし。

47. 野村光一「貝谷八百子とバレエを語る」『音楽の友』9月号、1953年、26頁。

48. 2014年10月7日に日本大学芸術学部江古田校舎で行われた川島京子氏による特別講義「エリアナ・パヴロバと貝谷八百子」での矢野美登里氏の発言。その他、雑賀淑子「素敵な先輩たち」[<http://www.kk-video.co.jp/column/makuai-lounge/saiga/saiga-m04.shtml>] 2015年12月31日閲覧。

49. 『くるみ割り人形』初演プログラム。頁なし。

50. 江口博「御馳走たっぷり：三時間に及ぶ『白鳥の湖』：貝谷八百子 バレエ評」『東京新聞』1954年9月7日、4頁。

51. ГАРФ, ф. 5283, оп. 19, д. 566, л. 169-170.

52. *Лепешинская О.В.* Традиции и новаторство : Новая постановка балета «Лебединое озеро» // Правда. 21. 05. 1953. С. 3.

53. *Львов-Анохин Б.А.* Успех творческих исканий // Огонек. 1953. № 29. С. 26-27.

54. 京田の依頼書にはさらに週刊紙『ソビエト文化』の1953年№2が挙げられているが、『ソビエト文化 Советская культура』は1953年に『ソビエト芸術 Советское искусство』に名を変えている。おそらく *Уланова Г.С.* Плодотворность исканий // Советское искусство. 09. 05. 1953. С. 2-3. のことと思われる。

55. ГАРФ, ф. 5283, оп. 19, д. 566, л. 135. 貝谷八百子「白鳥の湖：演出に於ける音楽上の考察」『音楽の友』10月号、1954年、70－73頁。

56. 貝谷八百子「バレエ『白鳥の湖』曲の解説」『音楽の友』2月号、1960年、132－137頁。

57. «Лебединое озеро» в Японии // Советская культура. 1955. № 8. С. 4.

58. 景安正夫「構成、振付ともに新鮮：帝劇 貝谷バレエ団『白鳥の湖』評」『サンケイ』1954年9月5日夕刊、4頁。

59. 江口博「御馳走たっぷり」4頁。

60. 「楽しめる力作：貝谷バレエ団公演『白鳥の湖』」『朝日新聞』1954年9月7日夕刊、2頁。

61. 「貝谷バレエも一役：対日友好にソ連紙宣伝」『朝日新聞』1955年1月28日夕刊、1面。

62. 貝谷八百子「『ロミオとジュリエット』の初演に当って」『音楽の友』4月号、1956年、149頁。

63. 同上

64. 同上

65. 『公開講座「日本バレエの創成期を語る - 日本におけるバレエ教育の成立と変遷」報告書』東成学園昭和音楽大学舞台芸術センターバレエ研究所、2012年、91頁。

66. Балет Прокофьева в Японии. // Иностранная литература. 1956. № 9. С. 287.

67. ГАРФ, ф. 5283, оп. 19, д. 588, л. 37.

ГАРФ, ф. 5283, оп. 19, д. 581, л. 70a-71.

ГАРФ, ф. 5283, оп. 19, д. 586, л. 108-109.

ГАРФ, ф. 5283, оп. 19, д. 586, л. 111.

ГАРФ, ф. 5283, оп. 19, д. 586, л. 110.

68. ГАРФ, ф. 9518, оп. 1, д. 476, л. 214.

69. РГАЛИ, ф. 2329, оп. 8, д. 2070, л. 27-29.

70. 「実のはいった教授法：モスクワから帰国した貝谷八百子のみやげ話」『朝日新聞』1961年4月1日夕刊、5面。

71. 江口博「今日的意義は薄い貝谷バレエ団の『海賊』」『音楽新聞』1962年1月28日、6頁。

72. 「貝谷総合文化学院設立：貝谷八百子理想実現へ：教養部門を充実」『音楽新聞』1963年3月10日、8面。

73. 『公開講座『日本バレエの創成期を語る』』97頁。

Introduction of Soviet Ballet in Japan

SAITO Keiko

From the mid-1950 onwards, the Soviet Union emphasized on cultural exchange for expansion of its influence in the global community. Ballet—the art that is performed without words—was one pivot of the cultural exchange. It is well-known that Soviet ballet had a big influence on ballet in Japan. However, this situation has not been reported so far. Therefore, this paper attempts to clarify how the Japanese got information about Soviet ballet.

Mikiko Matsuyama and Yaoko Kaitani were the first dancers to approach Soviet ballet. These two leading Japanese ballerinas actively staged Soviet ballet works with materials offered by VOKS (All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries) in the 1950s. It should be noted that there were many differences between the two ballerinas in the way of reception. Mikiko Matsuyama was interested in the theoretical aspect of Soviet ballet including the Stanislavsky system and “dram-ballet” direction. Kaitani had adapted Soviet ballet works to Japanese performing environment and had made new unique reductions. These two artists contributed hugely to the spread of Soviet ballet in Japan.