

## マスタークラス実施報告

---



## 1 概要

あらゆるスタイルに対応できる技術と柔軟性を養うことを目的として、プロフェッショナルダンサーとしての活躍が期待される若手を対象に、世界的に高い評価を得ている優秀指導者によるマスタークラスを実施した。今年度は、前年度に引き続き、ローラン・フォーゲル氏とパトリック・アルマン氏を招聘、日本バレエ団連盟会員団体である4つのバレエ団において指導を依頼した。また、かつてはダンサーとして、現在は指導者として活躍中の両氏に、自身の指導法やバレエ界における課題についてインタビューを行った。

### 講師紹介

#### ローラン・フォーゲル Roland Vogel

ジョン・クランコ・バレエ・スクールで学び、シュツットガルト・バレエ団に入団。

『白鳥の湖』、『眠れる森の美女』、『ラ・バヤデール』などの古典バレエに主演、ジョン・クランコの『オネーギン』、『じゃじゃ馬馴らし』などの物語バレエ、『ホルベアの時代より』、『カルタ遊び』をはじめとするアブストラクト・バレエを踊り、ダンサーとしてのキャリアの最後までシュツットガルト・バレエ団で活躍した。

20世紀を代表する世界的振付家の作品に数多く主演するとともに、J・ノイマイヤー、U・ショルツ、D・ビントレーらの新作の初演キャストも務めている。

1998年長野冬季オリンピック大会の開会式ではU・ショルツ振付『若い男』のパ・ド・ドゥを踊り、1999年には『オネーギン』のタイトルロールでブノワ賞にノミネートされた。

1999年から2001年に、ヴェルテンベルク州立歌劇場の教育訓練プログラムに参加、ジョン・クランコ・スクールでクラシック・バレエ教師の資格を取得した。

ダンサーとしてのキャリアを終えるとただちに教師に転じ、マリカ・ベズブラゾヴァに招か



れ、モナコのプリンセス・グレース・バレエ・アカデミーの教師陣に加わる。以来、現在のディレクターであるルカ・マサラのもとでダンサーの育成にあたり、スクールのために多くの作品を振り付けている。

カヌヌ・ロゼラ・ハイタワーのゲスト教師のほか、中国、日本では数々のスクールにおいてワークショップを行っている。北京の中国国立バレエ団にはゲスト教師として定期的に招かれ、クランコの『オネーギン』、『ロミオとジュリエット』、U・ショルツの『第七交響曲』、『白鳥の湖』などを指導した。

東京のNBAバレエ団コンクールやニューヨークのユース・アメリカ・グランプリにおいて審査員を務め、2011年の第一回北京国際バレエ・コンクールにはゲスト教師として招かれた。

2014年に振り付けた『オーゲンブリック』パ・ド・ドゥは、北京舞踏学院60周年記念公演のオープニングで踊られ、モンテカルロ・バレエ団の協力を得てプリンセス・グレース・アカデミーでも上演された。

## パトリック・アルマン Patrick Armand



フランス、マルセイユ生まれ。

母であるコレット・アルマンと、ローラン・プティのスクールでルディ・ブライアンズに学んだ。1980年にローザンヌ賞を受賞し、ニューヨークのスクール・オブ・アメリカン・バレエとカヌヌのロゼラ・ハイタワー・インターナショナル・ダンス・センターで研鑽を積む。

1981年、フランス国立ナンシー・バレエ団に入団、1983年にプリンシパル・ダンサーに昇進した。同年、ルドルフ・ヌレエフと踊ったベジャール振付の「さすらう若者の

歌」でローレンス・オリヴィエ賞にノミネートされた。

1984年、ペーター・シャウフスに招かれ、ロンドン・フェスティバル・バレエ（現イングリッシュ・ナショナル・バレエ団）に加わり、1988年にダンス・アンド・ダンサー誌のダンサー・オブ・ジ・イヤーを受賞。

1990年、ブルース・マークス監督のボストン・バレエ団に入団。

彼のレパートリーには、主な古典作品全ての主役、バランシン、アシュトン、クランコ、トリー、プティ、マクミラン、ファン・マーネンらの作品が含まれる。また、トワイラ・サー

ブ、クリストファー・ブルース、クリストファー・ウィールドンが彼のために作品を創った。

ゲスト・アーティストとして、オーストラリア・バレエ団、キーロフ・バレエ団、ベルリン・ドイツ・オペラ・バレエ団、ポルトガル国立バレエ団、バイエルン国立歌劇場バレエ団、小林紀子バレエ・シアター、井上バレエ団と共演。

2002年からは、マルセイユのコレット・アルマン・バレエ・スタジオのディレクターとして、また2006年から2010年まで、ミラノ・スカラ座バレエ団の教師とバレエ・マスターを務めた。

2010年9月、サンフランシスコ・バレエ・スクール研修主任となり、2012年9月にはサンフランシスコ・バレエ・スクールの副校長に任命された。

英国ロイヤル・バレエ団とバレエ・スクール、カナダ・ナショナル・バレエ団とバレエ・スクール、サンフランシスコ・バレエ、イングリッシュ・ナショナル・バレエなど、主要なバレエ・スクールやバレエ団に、ゲスト教師として招かれている。

1998年と2009年にはローザンヌ・バレエ・コンクールの審査員を務め、2010年からは男子の公式教師とコーチを務めている。

## 実施記録

---

### ■ マスタークラス

#### ① スターダンサーズ・バレエ団

指導者：ローラン・フォーゲル

5月23日（月）～27日（金）

#### ② 小林紀子バレエ・シアター

指導者：ローラン・フォーゲル

5月30日（月）～6月3日（金）

#### ③ 牧阿佐美バレエ団

指導者：パトリック・アルマン

10月24日（月）～28日（金）

#### ④ 東京バレエ団

指導者：パトリック・アルマン

10月31日（月）～11月4日（金）

## ■公開レッスン

### ①『ローラン・フォーゲルのバレエ公開レッスン』

日 時：6月4日（土）13:00～15:00

会 場：小林紀子バレエ・シアター スタジオ

指導者：ローラン・フォーゲル

参加者：バレエ指導者37名、学習者10名

### ②『パトリック・アルマンのバレエ公開レッスン』

日 時：11月5日（土）14:00～15:30

会 場：東京バレエ団 スタジオ

指導者：パトリック・アルマン

参加者：バレエ指導者24名、学習者48名

## ■受講者の感想 ～抜粋～

- 音の取り方やアクセント、音と動きの調和をととても重視していた。バレエが「音ありき」のものであることを実感した。
- 久々に体系だった指導を受け、初心に帰った気がした。普段のレッスンで忘れかけていたことを思い出させてくれた。
- 外部の指導者のクラスは良い刺激になるので定期的に受けたい。

## 2 指導者へのインタビュー

### ローラン・フォーゲル氏へのインタビュー

昨年は貞松・浜田バレエ団と東京シティ・バレエ団、そして今年はスターダンサーズ・バレエ団と小林紀子バレエ・シアターでマスタークラスを行っていただきました。日本のバレエ団に対する印象はいかがですか。

日本には素晴らしい規律があります。これまで指導したすべてのカンパニーにおいて、ダンサーが指導者の言うことをよく聞いている印象を受けました。皆が学ぶことに意欲的で、指導者の要求に応えようという姿勢があることは、スタート地点として素晴らしいことです。一方、基本的なことがダンサーたちの中で知識として消化しきれていないと感じることもあります。例えば、日本ではアン・ドゥオール<sup>1</sup>に意識が行きがちですが、姿勢が床から垂直に保たれていれば、アン・ドゥオールなど考えなくても身体は引き上げられるものです。このような基礎に立ち返る時間がないのは、日本に限らず世界のカンパニーが抱える問題です。しかし基礎が忘れ去られてしまうようなことは避けなければいけません。指導者が指摘しなければ技術は衰え、ダンスのクオリティも落ちてしまいます。クラスの時間は限られていますが、エクササイズをただこなすウォームアップの時間ととらえるのは私のやり方ではありません。指導者にとって毎日のクラスは、自分との戦いであり、また時間との戦いでもあるのです。

クラスを拝見しましたが、基本を重視し、さらに音楽やプレゼンテーションに対する注意も多かったように思います。

エクササイズのひとつひとつを小さなパフォーマンスとして取り組んでほしいと思っています。上体、顔、エポールマン<sup>2</sup>を使うと、ダンサーは踊ることそのものをより楽しめるようになり、空間と呼吸を大きく使うダンスは見ている側からしてもより素敵に見えるのです。それから非常に重要なのは音楽性です。音楽性は見過ごされがちですが、例えば一度自分のリズムができて慣れてしまうと、違う速さで同じステップを踏むことに身体が対応できないことがあります。音楽にはその音楽特有のフレーズや動きがあるので、ダンサーはインとアウトのアクセントや異なる音楽性をリスペクトしなければなりません。様々な音楽やテンポに触れること

1 「外側へ」という意味。脚を外側に回すこと。

2 腰の位置は変えずに、上体をひねるようにして立体的に見せること。

が重要なのはそのためです。音楽性は、ダンス教育の早い段階で身につけるべきものです。しかし、当然理解できていると自負するダンサーでも、意外と分かっていない場合があります。そのため、指導者がアクセントを明確に声で示してあげることは非常に重要です。アクセントを繰り返し叩き込まれば、ダンサーは指導者の声がなくてもそのリズムを自ら再現することができるようになります。完璧なテクニックも音楽と一緒に存在するものです。ピルエットの回転数で勝負しようとするダンサーは多くいますが、その時大事なものは、どのように回転し始め、どのように回転を終えるか、そしてそれらが音楽と合っているかということです。たとえ8回転できたダンサーがいたとしても、その数字はパフォーマンスの中では何の意味もありません。なぜなら、観客の感じ方は最初から最後まで100パーセント音楽ありきなのです。

---

**指導の仕方は、例えばプロとして経験を積んだダンサーを指導する場合と、若手やスクール生徒を指導する場合で同じなのでしょうか。**

---

プロのダンサーであっても10代のスクール生徒であっても、指導の基本的な考え方は同じです。スタジオの中では皆が平等で、ひとりひとりの内側にある輝きを引き出すことを目標に指導しています。中には、身体的な難しさを抱えたダンサーもいますが、その身体の内側を見ようとするのが私の役目です。それぞれの身体にはそれぞれ違う美しさがあり、クラシックではなくコンテンポラリーで一層映える美しさを備えた身体もあります。素晴らしい脚や身体を持ち、ダンスの才能がある子がいたら、その子の才能を損なうことなく開花させ、芸術家としての好奇心を抱くように育て上げることは教師の役割です。また誰を指導するときでも心の通ったコミュニケーションをとるようにしています。もちろん、距離を縮めすぎるのも良くありません。私が今でも尊敬する先生は私と適度な距離を保っていました。先生は生徒の友達ではありませんからね。バレエ学校などで教える場合は、ある特定のシラバスなり、ベースラインを決めておくことが生徒のためにも大切です。自分が信じた指導のプロセスを柱として一本筋が通っていないと、生徒を混乱させてしまいます。これはプロのダンサーを指導するときにも言えることです。

---

モナコのプリンセス・グレース・ダンス・アカデミー<sup>3</sup>では、20世紀を代表するバレエ教師であった故マリカ・ベゾブラゾヴァ氏<sup>4</sup>から指導を受けていらっしゃいました。プロになったあとも“病院”へ行くようにマリカ先生のところへ通うダンサーは多かったと聞きます。ご自身のクラスはマリカ先生のもので似ているのでしょうか。

---

難しい質問です。彼女は、私に良きダンサーであるように、そして後には良き指導者であるようにと言いました。多くのダンサーがプロとしてのキャリアを終えた後、プロの指導者としての道を選びますが、ダンサーと教師とは全く別のものです。だからこそ、この二つの面でマリカ先生に師事できたことはとても幸運でした。指導していると、マリカ先生の影響を感じる事が多々あります。彼女がかつて良く言っていたことと同じことを言っている自分に気づくのです。しかし、私の指導法には、私の人間性や経験が反映されていることも確かです。マリカ先生から学んだことと自分が培ってきたものがミックスされて今の指導法となっているのだと思います。

---

**ダンサーから教師になるときは、何か特別な勉強をされましたか。**

---

シュツットガルトでティーチャーコースを受けました。ただ、良く運転免許に例えて話すのですが、運転を学んで免許を取っても、ひとりで運転するとなると緊張しますよね。本当に慣れるには、経験を積むしかないのです。バレエ教師も同じで、資格を取得したから一人前の指導者ということはないのです。教師になることを考え始めたのは、まだダンサーとして踊っていた頃です。好奇心が強かったので、クラスが終わっても他のダンサーのクラスを見学していたものです。この好奇心と情熱があったので、資格を取ることは難しくありませんでしたが、取ってみるとこれは始まりに過ぎないのだと感じました。このように日本に来て、日本のバレエ指導者と話してインスピレーションを得ることも楽しいです。教師は、その知識を共有すべきだと思います。

---

3 1952年、マリカ・ベゾブラゾヴァによって設立。レーニエ大公、グレース公妃より建物の提供を受け、1975年にプリンセス・グレース・ダンス・アカデミーとなる。

4 Marika Besobrasova (1918-2010) ロシア生まれ。ヨーロッパで最も著名なバレエ教師の一人として活躍した。フランスで教育を受け、モンテカルロ・バレエ、カンヌ・バレエで踊ったのち、1952年にモンテカルロ・クラシック・ダンス・スクール（のちにプリンセス・グレース・クラシック・ダンス・アカデミーに改称）を設立。自身のスクールにとどまらず、ヨーロッパ全土で指導にあたる。多くの名ダンサーを育てた彼女の指導法は、数多くの国の教師によって支持されている。

---

---

ティーチャーコースはダンサーの時に受けたのですか。また、コースではどのようなことを学んだのですか。

---

---

ティーチャーコースへは、当時まだダンサーとして踊っていたときにカンパニーから機会をいただき、政府の奨学金を受けて行きました。コースの受講者の間ではよく熱い議論が交わされていたのを覚えています。皆がそれぞれのスタイルや主張を持っていたのです。誰かが「ここはこのようにやらなければならない」と言うと、それに「いや、それは違うと思う」と応じて議論が始まる。皆が優秀なダンサーですからね。いろいろな意見があり、それぞれの良いところをとってベストを生み出すことを学びました。

---

---

音楽の勉強はされましたか。

---

---

音楽を学ぶという意味において、家庭環境にとっても恵まれていたと思います。父は趣味で歌手として歌っていましたが、母は同じく趣味ですがピアノを弾いていました。一番上の兄は幼い頃に作曲を始めていましたし、二番目の兄も音楽をやっていたので、家の中が音楽で溢れているのが当たり前でした。私もバレエと並行してフルート、ピアノ、ヴァイオリンを習い、プロを目指せるくらいのレベルになりました。しかし16歳の時、ある著名な音楽教師に、ダンスの道に進むのか、音楽の道に進むのか、決めるよう言われたのです。この時が、音楽の道を断った瞬間でした。彼女のおかげで私はダンスに専念するという決断ができ、前に進むことができました。ピアノは、今はたまたま弾く程度です。バレエをする上で、音楽の知識に助けられたと感じることはこれまで多々ありました。意外なことに、音楽を理解することが苦手なダンサーは少なくありません。だからこそ教師は、その音楽の意図をごく簡単に示さなくてはいけないのです。ダンサーが疑問に思う隙を与えてはいけないのです。

---

---

世界のカンパニーでは、クラスを指導する教師も様々かと思います。バレエマスター、ミストレスが常に担当するところもあれば、ゲスト教師が頻繁に訪れるカンパニーもあります。どういう状態が理想だと思いますか。

---

---

理想的なのは、常任のバレエマスターがいることです。今はどの分野もテクノロジーによる管理が可能になっていますが、バレエを指導するプロセスはそう単純にはいきません。よく考え、感じて、やっと生み出されるものなので時間が必要なのです。有能なバレエマスターは、ダンスの質、レベル、そしてダンサーの存在感を変えることができます。ダンサーにとってバレエマスターは、毎朝クラスを指導する親のような存在です。ひょっとすると、芸術監督より重要かもしれません。一方、ダンサーにも他の指導者による刺激が必要な時もあります。こう

して私が日本に来て指導することも刺激になるでしょう。しっかりと教育を受けたダンサーであれば、そこで得た学びを自身の知識として蓄積することができます。しかし指導者がこの短時間でダンサーのすべてを把握するのは不可能です。その意味でも、ダンサーをよく知る指導者としてバレエマスターが毎日の指導を監修するのが理想だと思います。世界の優れたカンパニーはどこも、このやり方でうまくいっているように見えます。

---

---

### レポートリーによっても、クラスの内容は変わってくるのでしょうか。

---

---

そうですね。公演が近づくとダンサーは深夜にまで及ぶリハーサルをこなさなくてはならないこともあります。そのためダンサーがモチベーションを保てるようなクラスを提供しなければなりません。私自身の経験から言えることですが、ダンサーという職業は常に疲労との戦いです。教師として、ダンサーが良いコンディションを保てるよう、身体の状態を見ながらもある程度のレベルをキープし、少しでもチャレンジングなクラス内容にすることが大切です。言うまでもなく、彼らの動きや心で考えていることを繊細に感じ取る力が求められます。

---

---

### ダンサーが日々のレッスンに対して常に高いモチベーションをキープするために必要なことはなんですか。

---

---

指導する側に必要なのはクラスのクオリティではないでしょうか。質の高いクラスを提供すれば、ダンサーたちはそれについていかなければなりません。そしてそれを乗り越えた達成感が彼らのモチベーションに繋がると思います。ダンサーには、なんといってもバレエへの情熱が求められます。親に勧められるがままバレエを習う子どもとは違い、自らプロのダンサーになることを選んだ彼らは、多かれ少なかれ情熱を持っていると信じています。しかし日本のダンサーはその情熱が内側に隠されているように感じます。それをもっと見せてほしいのです。観客が見たいのは、彼らの目や魂に宿るこの情熱です。そうでなければ、ただのマシーンを見ているのと同じですから。情熱がなければダンサーの仕事が続けることは不可能です。簡単に言えば、情熱を失ったときに辞めどきといえるでしょう。

---

---

### 日本のバレエ団の現状についてはどうお考えですか。世界の主要なカンパニーと異なり、バレエ団の仕事だけで生活ができるのはほんの一部に限られたダンサーだけです。

---

---

もしヨーロッパのようにダンサーが給料を得るようになれば、状況は大きく変わるでしょう。まずダンスのクオリティはずっと高くなるはずで、なぜなら、給料が出ればダンサーが幸せになります。そして、ダンサーが幸せならば芸術監督はよりクオリティの高いダンスを求める

ことができるからです。つまり、給与の対価としてのパフォーマンスを求め、ダンサーに健全なプレッシャーをかけることができるのです。もし予算が増えれば、より良いパフォーマンスができますし、それがまた好循環を生むでしょう。状況が変わることを強く願っています。

---

教育環境についてはいかがでしょうか。日本ではプロを養成するバレエ学校が設立されおらず、バレエは職業訓練ではなくお稽古事として捉えられているのが現状です。一方、海外で活躍する日本人ダンサーは多く、近年では10代前半から海外のバレエ学校で学ぶ生徒も増えています。

---

日本のバレエ教育には海外の教師からの影響が見て取れます。日本人はとても好奇心があり、そのため海外講師によるワークショップが多く行われていると聞きます。世界には素晴らしいバレエ教師がたくさんいるので、その指導法を共有することは非常に良いと思います。今は海外に簡単に行くことができるので、学ぶ側からしても海外のワークショップを受けに行き知識やインスピレーションを得ることが容易にできるようになりました。プロを育てるバレエ学校については、やはり政府の介入が必要なのではないでしょうか。政府の支援があれば、すべての教科を教えることができるしっかりとした学校を創ることができると思います。学校というインフラを整えれば、日本国内の優秀な生徒をバレエ団に入れるために育て上げることができます。それが世界の著名なバレエ団の通常のあり方です。政府には、日本の優秀なバレエ学習者が海外に出て行ってしまう現状を知ってもらう必要があります。優れた人材の海外流出は日本にとっても痛手でしょう。海外のバレエ学校には、世界中から若い才能が集まっています。日本もそのようなバレエ学校を創ることができれば、その規律の素晴らしさが評判となり、ドイツやフランスから日本へバレエ留学する生徒が出てくる、ということも考えられるのです。

---

日本のバレエ教育の特色のひとつがコンクールへの参加です。毎年のように新しいコンクールが開催されています。コンクールに熱心な状態についてどうお考えでしょうか。

---

正直言うと、コンクールは好きではありません。これはマリカ先生からも教えられたことですが、コンクールは教育の過程を止めることになり、生徒の成長をも止めてしまう可能性があります。ダンサーとしての教育を十分に受け、プロに限りなく近いレベルの生徒であれば、コンクールの参加は世界を知るためにも意味のあることだと思います。そのような生徒なら私も教師として参加を奨めるでしょう。コンクール審査員の目に止まればそのままバレエ団との契約まで話が進むこともあります。しかし、バレエ経験の浅い若い生徒は違います。身体が十分に成長していないので、コンクールの舞台に立つ準備がまだできていないのです。私はこれまで、若いうちからコンクールのための練習だけが続けてきた生徒が、実際のクラスではあまり踊れないというケースを何例も見してきました。そのような子たちは、特定の曲では高く跳び、

多く回ることができます。でもそれをダンスと言えるかは甚だ疑問です。

## パトリック・アルマン氏へのインタビュー

---

昨年度は井上バレエ団と小林紀子バレエ・シアター、今年度は牧阿佐美バレエ団と東京バレエ団にてマスタークラスを行っていただきました。日本のバレエ団に対する印象をお聞かせください。

---

バレエを教える立場から言うと、日本で教えるのも他の国で教えるのも変わりはないのですが、日本人は非常に勤勉だと思います。ダンサーのクラスに対する態度もとても好ましく思いました。また、これはバレエ団というより日本のバレエ指導全般に言えることなのかもしれませんが、全体的な印象としてアメリカやヨーロッパと比べても水準が高いと思います。ポール・ド・ブラ<sup>5</sup>のポジションもきちんと取れています。おそらく、外部の指導法にオープンであること、そして感性が優れていることが理由でしょう。

---

パトリックさんも元はダンサーとしてご活躍されていました。指導者になられたのはどのようないきさつだったのでしょうか。

---

母がバレエ教師だったので、子供の頃から母の指導を受け、ダンスに情熱を注いできました。ダンサーの時から、教えることには常に興味を持っていましたが、初めてバレエの指導をしたのは22歳の時です。当時ひどい腰痛に悩まされ、トレーニングセンターに連れて行かれました。そこで出会ったペーター・シャウフス<sup>6</sup>にロンドン・フェスティバル・バレエ（現イングリッシュ・ナショナル・バレエ団）に誘われ、スクールの指導を依頼されたのが始まりです。

---

ご自身の指導メソッドをどうぞ覧になりますか。

---

ダンサーとして、フランス国立ナンシー・バレエ団、ロンドン・フェスティバル・バレエ、そしてボストン・バレエ団で踊ってきましたが、これらのカンパニーのスタイルが指導にもつながっていると思います。指導する上で意識するのは、テクニックひとつひとつをベストの状

5 腕の運び

6 Peter Schaufuss (1949-)

デンマーク生まれ。国際的ダンサーとして活躍する一方、ロンドン・フェスティバル・バレエ、ベルリン・ドイツ・オペラ・バレエ、デンマーク・ロイヤル・バレエ団の芸術監督を歴任。97年には、自身のカンパニーを設立。

態に持って行き、それをつなぎ合わせることです。パリ・オペラ座やワガノワのような指導法は、幼いうちに選抜された生徒を対象にしているから可能となるもので、その他の通常のバレエ学校ではこのような指導法は使えません。それぞれ身体が違いますし、アプローチの仕方も違います。個々と向きあい、彼らの良いところを引き出す指導が必要です。身体的に準備ができていない生徒にワガノワのような指導をすることは、身体に悪影響を及ぼしかねません。パリ・オペラ座やワガノワは完璧な身体を持つ人に特化した特殊な指導をしていると言えるでしょう。でもそれは完璧な身体でないとダンサーになれないというわけではもちろんありません。

---

---

### カンパニーのダンサーとバレエ学校の生徒とで指導法に違いはありますか？

---

---

カンパニーのクラスは、ダンサーがパフォーマンスに向けて身体を整えるためのものと思っています。注意することもあまりしません。時間も学校に比べて短いです。朝のクラスはその後のパフォーマンスの質に大きく影響を与えるのでとても重要です。その日の公演がマチネなのかソワレなのか把握し、それに向けてクラスを組み立てることが求められます。ダンサーが良い気分でクラスを終えてくれば、その後続く公演も気持ちよく迎えられるでしょう。一方、バレエ学校の生徒は、このスキルを伸ばしたいという課題にアプローチすることが目的になります。ただ、クラスのベースは誰を教えるときでも同じです。また、音楽性は常に重視しています。

---

---

### ダンサーとバレエ学校生徒への指導の捉え方が異なるのですね。では、ダンサーを指導するとき、レパートリーによってクラスの内容を変えることはあるのでしょうか。

---

---

どんなレパートリーにも対応できるダンサーを作り上げるのがクラスだと思っているので、本質的な部分を変えることはありません。もちろん指導者として毎回同じ内容をやるわけにはいかないので、例えば、アンシェヌマン<sup>7</sup>を組むとき、同じステップでもいつもと順番を変えるなどして、ダンサーに頭を使わせるようにすることがあります。このようにチャレンジする部分を組み込むことはどのレベルのダンサーにとっても重要だと思います。

---

7 いくつかのバを組み合わせた一連の動き。

---

サンフランシスコ・バレエ・スクール<sup>8</sup>へ行く前は、ミラノ・スカラ座バレエ団でバレエマスターとして指導をされていました。バレエ団からスクールへと指導の対象が変わったわけですね。

---

サンフランシスコ・バレエからは、まずセカンド・カンパニーの指導を頼まれました。そこで2年間指導した後、サンフランシスコ・バレエ・スクールの当時の副校長が退任するとき、その後を継がないかと誘われたのです。決め手は、政府やその他ステークホルダーの関与がなかったことです。州や国からの援助を受けていないため、指導のスタイルやその他様々なルールに縛られることもなく、自分の好きなように指導ができると思いました。また、指導に専念できる環境が保証されていたことも大きかったです。実は、交渉などスタジオの外のことはあまり得意ではないのです。肩書きより何より、生徒たちへの指導に集中できることこそがサンフランシスコに行くことを決めた理由です。バレエ学校では、すでにできあがっているカンパニーダンサーとは違い、生徒の成長や変化をより実感できます。責任は重いのですが、彼らが良いアーティストに成長していく過程を見ることがするのは素晴らしいことです。サンフランシスコには5年間いますが、私の生徒のほとんどがサンフランシスコ・バレエ団のダンサーになっています。ヨーロッパのバレエ学校の生徒と比べると彼らは非常に意欲的です。バレエ学校が私立で、ほとんどの生徒は自費で学んでいるので、親たちへの責任もありますし、ダンサーになるための競争心も強い気がします。

---

#### 音楽の勉強はされましたか。

---

母がバレエ教師だったこともあり、音楽には幼少の頃から親しんでいました。バレエを始める前はピアノを習っていました。バレエをやる上で音楽は無視できません。ステップひとつとっても、音楽と密接に関連しています。音楽が変わりリズムも変われば、足の出し方も変わるはずです。その意味において、クラスに入るピアニストも重要なのです。

---

#### 世界のバレエ団からゲスト教師として招かれることも多いパトリックさん。ご自身の経験を含め、ゲスト教師の役割をどのようにお考えですか。

---

私がダンサーの時は、ゲストティーチャーに指導してもらうことが基本的に好きでした。もちろん誰でもというわけではなく、合わない指導者もいましたが、でも確かなことは、外部の指導者はクラスに新しい風を吹き込み、ダンサーにとって良いリフレッシュになるということです。また、ダンサーとしてあらゆる要求に対応できることは大きな強みですが、様々な指導

8 1933年に、サンフランシスコ・バレエ団と同時に設立されたアメリカ最古のバレエ学校。現在の校長および芸術監督はヘルギ・トマソン [Helgi Tomasson]。

スタイルから良いところを吸収できることは、ダンサーの柔軟性を鍛える良い訓練にもなると思います。公演期間はダンサーの集中力を保つためという理由で外部指導者を敬遠する指導者もいますが、その考えには反対です。

---

日本のバレエ団の現状はご存知でしょうか。給料制ではない場合がほとんどで、公演回数も少なく、劇場やそれに付随するスタッフも所有しない。その中で活動をしている日本のバレエ団のことをどう思われますか。

---

日本には何度も来たことがあります。その中でそのような特殊な状況には気づきませんでした。ただ、やはり実情を聞くと異常と思わざるを得ません。海外に多くの日本人ダンサーが出て行っていることもそれを反映しているのでしょう。優秀な日本人ダンサーはたくさんいるのに、これは残念なことです。日本では女性がダンサーとして生き抜くには結婚するしかない、というおかしな話を聞いたこともあります。しかしこれが文化の違いであり、現実であり、なぜか機能してしまっているのでしょう。状況を変えるのは難しいと思います。私は芸術がある世界の方がいい世界よりすばらしい世界であると確信していますが、国の予算において削減対象の1番手が芸術であることも事実です。

---

ローザンヌ国際バレエコンクールの公式教師としてもご活躍されています。ローザンヌ出場を目指すバレエ学習者へ伝えたいことはありますか。

---

ローザンヌでは、参加者は1週間にわたり、世界から集まったダンサーと刺激を与え合う大変貴重な経験が得られます。例え入賞を逃したとしても、世界のレベルを感じ、他のダンサーのアプローチに触れることは、将来、大きな糧となるでしょう。また15~19歳という時期は、今後の人生をどう歩むかを決定しなければならず、大学に進むかどうかの決断にも迫られる時です。ローザンヌは、バレエの道に進むにしても、進路を変えるにしても、参加者の決断を後押ししてくれると思います。

---

コンクールに熱心な日本の状況をどうぞ覧になりますか。また、コンクールに求めることはありますか。

---

ローザンヌでは、クラシックやコンテンポラリーのクラス、そこでの教師に対する反応を見ることで、参加者の将来性を多角的に審査しています。その他の多くのコンクールは、衣裳とメイクをつけソロを1曲見るだけなのが現状ですが、これでは審査できないと思っています。

あるコンクールで、素晴らしいソロを踊った12～14歳くらいの子がいたのですが、その後クラスを指導すると、簡単なステップでさえもできないということがありました。ソロを踊ることだけを訓練されているのです。日本では、その傾向が非常に顕著な気がしてなりません。生徒たちは驚くほど良く訓練され、舞台上では素晴らしい踊りを見せるのですが、クラスとなるとできないのです。私は、コンクールでは自分の年齢に合った踊りを見せてほしいと思っています。大人のまねをするのが見たいのではありません。カンパニーで踊るためには「白鳥の湖」のような古典作品からフォーサイスやキリアンの現代作品まで幅広く踊りこなす必要があります。ひとつのソロが上手くても、ダンサーとしての道は開けません。コンクールが練習のモチベーションになるのは事実ですが、そういった視点をもった審査は必要かと思います。

---

### バレエ指導者に向けて伝えたいことはありますか。

---

ダンサーになる道が閉ざされた場合の生徒の将来やキャリアを考えることも指導者の役割です。未来がなければバレエを続けることはできないのですから。事実、バレエ界で生きていくことは益々難しくなっています。クラシックバレエのカンパニーは減少傾向にあり、フランスでは、オペラ座やボルドー、トゥールーズを除いたほとんどのカンパニーがコンテンポラリーに方向転換しています。さらにこれらのカンパニーは終身雇用のため、誰かがリタイアしない限り新人が入る隙はありません。イタリアのスカラ座でも、バレエは二の次でオペラが最優先です。生徒にこのような厳しい現実を伝えることは、教師の責任だと思っています。

### 参考文献

『バレエ用語集』新書館

---

一般社団法人 日本バレエ団連盟

---

1968年、日本のバレエ界と文化庁を結ぶパイプラインとして「連絡協議会」が組織された際、今後のバレエ界の発展のために自由に討議する場を作ろうという声が上がリ、1971年にスターダンサーズ・バレエ団、チャイコフスキー記念東京バレエ団、牧阿佐美バレエ団の3団体により「東京バレエ協議会」が結成された。後に東京シティ・バレエ団が加わり、以降バレエ団の枠を超え共通する諸問題に連携して取り組んできた。

2014年9月、東京バレエ協議会4団体に新たに井上バレエ団、小林紀子バレエ・シアター、貞松・浜田バレエ団、法村友井バレエ団が正会員、新国立劇場バレエ団が準会員として加わり「日本バレエ団連盟」が発足。プロフェッショナル・バレエ団を統括する全国組織として、日本バレエ界の更なる発展とその魅力の発信に努めている。

---

平成28年度次代の文化を創造する新進芸術家育成事業   
新進バレエダンサー育成及びバレエ団の環境整備 報告書

---

2017年3月発行

編集発行：一般社団法人 日本バレエ団連盟  
〒160-0023 東京都新宿区西新宿6-12-30 芸能花伝舎2階  
Tel: 03-6279-4771 Fax: 03-6279-4772  
URL: <http://japan-ballet.com/>

執筆：尾崎瑠衣、平野綾那  
編集協力：高橋雅子  
印刷／製本：株式会社インフォテック

---

本報告書の全部または一部を、著作権法で定められている範囲を超え、無断で複製・転載・公衆送信等を行うことはできません。

非売品