

平成 25 年度 博士論文

バレエ振付演出家小牧正英(1911-2006)研究  
～バレエ・ルッスの日本への導入をめぐって～

お茶の水女子大学大学院

人間文化創成科学研究科 比較社会文化学専攻

糟谷 里美

平成 26 年 3 月

## 論 文 要 旨

【学位論文題目】 「バレエ振付演出家小牧正英（1911-2006）研究 ～バレエ・ルッスの日本への導入をめぐる～」

【氏 名】 糟谷 里美

### 【要 旨】

本研究は、戦後日本バレエの発展に寄与したとされるバレエ振付演出家小牧正英（1911 - 2006）について、その芸術活動の視座および活動の背景を明らかにすることで、日本バレエにおける小牧の再評価を試みることを目的とする。

戦後から現在に至る日本バレエ史におけるこれまでの小牧に対する評価は、総じて「日本バレエの発展にパイオニア的な存在として寄与してきた振付演出家・教師・ダンサー」とまとめられる。しかし、小牧の帰国以前の活動に目を向けると、小牧のバレエとの関わりはディアギレフの〈バレエ・ルッス〉を紹介した大田黒元雄の著書『露西亞舞踊』との出会いに始まり、帝政ロシアのシステムに準じた〈ハルビン音楽バレエ学校〉での学び、白系ロシア人を中心とした〈上海バレエ・ルッス〉での活躍というように、ロシアのバレエとの関わりを否めない。特に、〈上海バレエ・ルッス〉が〈バレエ・ルッス〉に関係したダンサーや〈マリインスキー劇場バレエ団〉出身のダンサーを中心に構成されていたことを鑑みると、「バレエ・ルッス」が〈上海バレエ・ルッス〉を経由し、小牧を介して本格的に日本に導入されたとも考えられる。

これまでの小牧に対する認識や評価は、戦後の小牧の活動にのみ焦点が当てられてきたことによるものであったが、「バレエ・ルッス」の日本への導入という視点で小牧の戦後の活動を捉えなおすことは、これまで単に「日本バレエの発展に貢献した」とされる人物像から一步踏み込んで、「バレエ・ルッス」の本格的導入によって日本バレエを発展に導いた人物として再評価を行なうことになる。

そこで本研究では、これまであまり触れられることのなかった小牧の生い立ちから帰国以前の小牧の活動を丹念に辿ることで、その芸術活動の視座を探り、さらに〈バレエ・ルッス〉および〈上海バレエ・ルッス〉との関わりを踏まえながら、小牧の戦後の活動の背景を明らかにし、日本バレエにおける小牧の再評価を試みる。本研究においては、小牧が居留した中国ハルビンと上海の現地新聞記事、公演プログラム、戦後の新聞・雑誌記事、写真資料、戦後小牧自身が執筆した著作や寄稿文、対談記事等を一次資料として考察を進めた。

第一章では、小牧の岩手での生い立ちから東京を経て、ハルビン、上海での帰国以前の活動に注目した。小牧は、『露西亞舞踊』の絵や写真に魅かれて画家か舞踊家を目指したが、ハルビンでは〈バレエ・

ルッス)のルーツでもあるロシア人とその文化に囲まれた環境の中で、バレエを学ぶ。その後〈上海バレエ・ルッス)で『露西亜舞踊』の絵そのものを自ら踊り、本の世界を体現する。その活動を通じて小牧は、「民族の超越」「民族への回帰」という両極の視座をもつようになったことが導き出された。

第二章では、「バレエ・ルッス」像を概観した上、〈上海バレエ・ルッス)との関連をみた。その結果、〈上海バレエ・ルッス)の上演作品には〈バレエ・ルッス)の作品のみならず、〈マリインスキー劇場バレエ団)の作品が多く含まれていた点に相違があったものの、〈上海バレエ・ルッス)が〈バレエ・ルッス)の特色を内包していることが導き出され、さらに小牧が〈上海バレエ・ルッス)の中に〈バレエ・ルッス)を捉えていたことが示唆された。

第三章では、小牧が帰国する以前の日本バレエの歩みを概観した。帰国時の日本バレエは、本格的なバレエ作品の上演には至っていないが、少しずつではあるが「バレエ・ルッス」が受容されていた様子が窺えた。

第四章では、小牧の帰国後の芸術活動に焦点をあて、「バレエ・ルッス」の日本への導入をめぐる活動の様相について検討した。戦後小牧が目標としたのは、〈上海バレエ・ルッス)で体現したロシアのバレエを日本に導入するというよりは、あくまでもバレエ作品の紹介とバレエの普及であった。しかし、小牧が〈上海バレエ・ルッス)を理想として、西洋の文化であるバレエを媒介として「民族を超越」し、日本の題材や人材を通じて「民族への回帰」を図ることを目指し、そのために、どのようにバレエを日本人の中に取り入れていくかという模索を行なったことは、結果的に、小牧が〈バレエ・ルッス)の多くを導入することに繋がったと考察された。

以上のことから、戦後の日本バレエの発展において小牧が果たした役割について考察すると、小牧が振付演出家とダンサーとの両立に加え、演目の選出、日本の劇場への適応、運営資金の調達、ダンサーの技術向上等、制作や指導の面でも大きな役割を果たし、多面的な工夫によって「バレエ・ルッス」を導入することで、日本のバレエ界を牽引し、日本におけるバレエ発展の歴史を形作る立役者の一人となったと考えられた。このような多面的な工夫による「バレエ・ルッス」の本格的導入は、戦前の海外舞踊家や文字による〈バレエ・ルッス)の紹介や、材料として取り入れられた〈バレエ・ルッス)の部分的特質の舞台化等には見られないことであり、また小牧は、どのような作品を、どのようなタイミングで、どのように上演していくかを複眼的に見極めていた。したがって、まさに〈バレエ・ルッス)の多面的導入によって複眼的にバレエ開拓をすすめる、その活動の根幹には「民族の超越」「民族への回帰」を置き、日本の風土に馴染ませながらバレエの定着に尽力し、日本バレエを発展に導いた点に、日本バレエのパイオニアとしての小牧を再評価できよう。

【学位論文の外国語（英語）による要旨】

Ballet Choreographer and Producer MASAHIDE KOMAKI (1911-2006) :  
Focus on the introduction of *Ballets Russes* into Japan

Satomi KASUYA

SUMMARY

This paper researches Masahide Komaki (1911-2006), a ballet choreographer and producer who significantly contributed to helping develop Japanese ballet after World War II. The evaluation of him up to the present has been done by data only after the War. In addition, it is considered that the Russian ballet had some bearing on Komaki's life. Therefore, the aim of this study is to re-evaluate his place in the history of ballet in Japan, in relation to the introduction of Diaghilev's *Ballets Russes*, based on data from various places such as Iwate, Tokyo, Harbin and Shanghai from the years 1911 to 2006.

An outline of the thesis is as follows. Chapter 1 deals with Komaki's activities before he returned to Japan in 1946. Chapter 2 provides a comparative sketch of Diaghilev's *Ballets Russes* and *Shanghai Ballet Russe*. Chapter 3 is a historical description of ballet in Japan from 1911 to 1945. Chapter 4 deals with Komaki's activities in Japan after World War II. The last chapter provides the summary and re-evaluation of his role in the history of ballet in Japan.

Komaki saw Anna Pavlova in Tokyo in his younger days, and that was the first time for him to see ballet. A book which had many pictures of Diaghilev's *Ballets Russes* led him to the world of Russian ballet. In Harbin, Komaki learned ballet and Russian culture at a ballet school which followed the system of the period of Czarist Russia. Then he danced as a principal dancer at the *Shanghai Ballet Russe*, which performed many works of Diaghilev's *Ballets Russes*.

This suggests that Komaki gleaned two basic ideas from his experience. First was his belief that the art of Russian ballet overcomes differences among cultures and peoples. Second was that the ballet could be shared with his own Japanese people. These two ideas became essential to his later activities.

When Komaki came back to Japan in 1946, there was no real ballet in the country. Therefore the goal of his activities from the year 1946 onward was to establish real ballets in Japan, by introducing works of Diaghilev's *Ballets Russes* and *Shanghai Ballet Russe*. Throughout his activities since 1946, he had been searching for a way to naturalize ballet into Japanese culture. As a result, that led him to introduce various elements of *Ballets Russes* — repeatedly performing works of Fokin's and of Mariinsky Theater as *Ballets Russes had done*, fitting these works to Japanese theaters which had various shapes and sizes, thoroughly training dancers with traditional classical dance technique even if the works were not purely classical, the way to raise funds for performances, and Diaghilev's thoughts which were considered to be the same as Komaki's — into Japan.

In conclusion, it is suggested that Komaki can be re-evaluated as a pioneer who helped develop Japanese ballet by introducing *Ballets Russes* through *Shanghai Ballet Russe* into Japan, with two ideas, that is, that the art of Russian ballet overcomes differences among cultures and peoples, and that the ballet could be shared with his own Japanese people.

# 目次

序章	1
第一節 研究目的と問題の所在	1
第二節 先行研究の検証	4
1. 日本バレエ史に関する研究	4
2. 小牧正英に関する研究	5
第三節 論文の構成および研究方法	6
第四節 概念規定	7
1. 「バレエ」	7
2. 〈バレエ・ルッス〉	8
第一章 小牧の帰国以前の活動	10
第一節 生い立ちとバレエへの道標	10
1. 岩手時代（1911-1928）～絵画と郷土芸能～	10
2. 東京時代（1928-1933）～バレエ事始め～	12
第二節 ハルビン時代（1933-1940）～バレエ・ダンサーとしての職業教育～	14
1. ハルビンの文化と生活	14
2. ハルビン音楽バレエ学校	16
第三節 上海時代（1940-1946）～プロ・ダンサーとしての活動～	19
1. 上海の文化とライシャム劇場	19
2. 上海バレエ・ルッス	20
第四節 上海での戦時下の活動 ～「小牧正英」の誕生～	21
第五節 敗戦後の上海 ～上海バレエ・ルッスの解散～	24
章 括	28
第二章 小牧の捉えたバレエ・ルッス	31
第一節 バレエ・ルッス	31
1. バレエ・ルッスの全体像	31
2. バレエ・ルッスの特徴	33
第二節 上海バレエ・ルッス ～バレエ・ルッス継承の様相～	39
1. 上演作品	39
2. 劇場	43
3. 伝統の継承	45
第三節 小牧の捉えたバレエ・ルッス	47

1.	小牧の捉えた〈バレエ・ルッス〉	47
2.	小牧が上海で出会った〈バレエ・ルッス〉	48
章 括		49
第三章	戦前の日本バレエの歩み	52
第一節	戦前の日本バレエの歩み	52
第二節	戦前の日本バレエの特色	55
1.	バレエに対する認識	55
2.	バレエ作品の傾向	56
3.	ダンサーの養成	58
第三節	戦前の日本におけるバレエ・ルッスの受容	59
章 括		62
第四章	小牧の帰国後の芸術活動 ～バレエ・ルッスの日本への導入をめぐる～	64
第一節	小牧の帰国後の芸術活動の概観	64
第二節	本格的バレエの普及 ～古典および近代バレエ作品の上演～	69
1.	〈東京バレエ団〉(1946-1950)と《白鳥の湖》全幕日本初演	70
2.	《シェヘラザード》の上演	74
3.	《コッペリア》全幕の上演	76
4.	《ペトルウシュカ》がもたらしたもの	78
5.	《眠りの森の美女》全幕の上演	81
6.	《火の鳥》上演の意味	82
第三節	バレエ・ルッスの導入と工夫	84
1.	古典バレエ作品上演の意味	84
2.	振付演出	84
3.	日本流組織への適応	87
4.	資金の調達	88
5.	日本の劇場への適応	89
6.	日本におけるバレエ教育システムへの適応	90
第四節	バレエ・ルッスの思想の反映 ～創作バレエ作品の上演～	92
1.	《受難》の原点	92
2.	《日輪》の背景	94
3.	《やまとへの道》上演の意図	96
4.	小牧にとっての創作の意義	97
章 括		98

結 章 日本バレエ史における小牧正英の位置	102
資 料	107
【表 1】上演作品一覧	108
【表 2】上海バレエ・ルースの上演状況	109
【表 3】戦前の海外舞踊家の来日公演	110
【表 4】作品ごとの公演数（1946-1984 年）	111
【表 5】小牧作品の上演劇場一覧	113
【小牧正英年譜】	115
【公演活動年表】	117
引用・参考文献一覧	138

## 凡 例

- ① 資料を引用するにあたり、漢字・仮名遣いは原文のまま表記した。
- ② 年代を示す際、本文中では原則として西暦を使用し、( ) 内に和暦を記した。
- ③ 本文中の上付き数字が示す注は、各章の文末脚注として、章末に記した。
- ④ 引用文の記載については、短文のものは「 」でくくり、長文のものは前後1行を空け、3字下げて記した。引用箇所直後には、著者名、刊行年、該当頁数を示した。
- ⑤ 表や写真には、それぞれ通し番号を付した。
- ⑥ 「 」は文献からの引用、インタビューからの引用、強調語句、論文名など示す。
- ⑦ 『 』は単行本、雑誌の題を示す。また、引用文中においては、原文での「 」の箇所を『 』と表示する。
- ⑧ 〈 〉はバレエ団、団体の名称を示す。
- ⑨ 《 》は作品名を示す。なお、作品名の日本語表記は小牧正英著『バレエへの招待』(1980)における「バレエ作品・解説」に依拠し、参考として付記した原語表記は公演プログラム等を参照した。
- ⑩ ( ) は引用文出典、但し書き、言い換え、参照事項を示す。また、作品名の後の( )内の数字は初演年を示す。
- ⑪ [ ] は引用にあたり筆者が書き加えたものであることを示す。
- ⑫ [ ] には外国人名、生没年、洋書等の原語表記、作品名の原語表記、原書出版年等を記した。なお、外国人名は判明する限り、原綴りを記した。また原綴りが不明な場合には、A Project of Dance Perspectives Foundation 編『International Encyclopedia of Dance』(Oxford University Press, New York, Oxford, 2004) およびクレイン、マックレル著『オックスフォード バレエ ダンス事典』(平凡社、東京、2010)、公演プログラム等に依拠した。

## 序 章

### 第一節 研究目的と問題の所在

本研究は、戦後日本バレエの発展に寄与したとされるバレエ振付演出<sup>1</sup>家小牧正英（1911 - 2006）について、その芸術活動の視座および活動の背景を明らかにすることで、日本バレエにおける小牧の再評価を試みることを目的とする。

これまで小牧がどのように認識・評価されていたかを、戦後直後から近年までの雑誌・新聞記事等から経時的に拾い上げていくと、次のとおりである。

1946（昭和 21）年発行の『音楽藝術』第 4 巻 第 6 号の記事には、「バレエ演出家の小牧正英がこの程、上海から歸國した。同氏の活躍が期待される」（p. 27）とあり、また『音楽藝術』第 4 巻 第 8 号には、「さきほど上海から歸還したバレエ演出家小牧正英氏、歸還第一回公演は、チャイコフスキーのバレエ『白鳥湖』と決定、過日來小牧氏の指導で、・・・」（p. 46）とあり、帰国直後は「バレエ演出家」「指導者」として認識されていたことがわかる。1951（昭和 26）年に発行された『音楽藝術』第 9 巻 第 1 号において牛山充は、「此兩作品とは別箇の傳統の上に立つ近代バレエの記念碑的作品『ペトルーシュカ』の歴史的な日本初演が小牧正英單獨の力で行はれたのは特筆に値する」（p. 77）と述べ、小牧の振付演出家としての手腕と上演の文化的意義を評している。

江口博は 1951（昭和 26）年、「小牧君が上海のバレエ・リュッスで踊つた経験を生かして、振付演出に当り、昭和二十一年の八月に帝劇で“白鳥の湖”をはじめて全幕上演したのだが、これが戦後の本格的<sup>2</sup>なバレエの黎明だといつてよいだろう」（江口、1951、p. 49）として、戦後の日本バレエの本格的な幕開けに小牧が貢献していることを示している。その翌年、尾崎宏次は「上海から小牧正英が帰国して、それが機運をこしらえて、興行会社である東宝がバレエ公演に着目したこと」（尾崎、1952、p. 108）を、戦後バレエが盛んになった理由の一つに挙げている。また、「数々の古典を紹介した、小牧正英の功績はみのがすことができません」（尾崎、1952、p. 109）として、日本バレエへの小牧の寄与を示唆している。

さらに、小牧が「作品をまとめあげる演出力を持つているので恐らくこれからも未発表の有名な外国古典を移植すべき人でありましょう」（尾崎、1952、p. 109）と指摘されたのは 1952（昭和 27）年のことであるが、その 27 年後の 1979（昭和 54）年に上演された小牧による創作バレエ《やまとへの道》の上演に際し、江口博は「この作者であり演出、振り付け者でもある小牧正英君は、戦後初めて日本に本格のバレエを移植したバレエ界の大先達である」（江口、1979、p. 4）と述べており、小牧が本格的バレエの「移植」を実現してきたと認識されてきたことを示している。

東京新聞の「新・人國記」（1964. 4. 12）には、「クラシック・バレエの普及と発展につく

し」た人物として小牧が紹介されている。また、川路明は1948（昭和23）年のバレエ界への回想で「この年小牧正英は今までの成果に対し、第一回毎日演劇賞を受けている。更にかれはチャイコフスキーの悲愴交響曲による『受難』で芸術祭文部大臣賞を受けるなど、バレエ界第一人者としての地位を築く」（川路、1972、p. 27）と述べ、当時の小牧の日本バレエにおける位置を示した。『日本バレエ年鑑』昭和47年度（1973）の「日本創作バレエ便覧」には、「小牧正英作品」が紹介され、そこでもバレエ作家としての小牧を「敗戦後帰国して白鳥の湖日本初演の演出振付を行い、その後海外から代表的舞踊家、振付師を招くなど日本のバレエの発展に大きな足跡を残している」（p. 146）と評価されている。

これらの言説から、小牧が振付演出家としてバレエ作品を紹介し、日本におけるバレエの普及と発展に寄与した人物と認識されていることがわかる。

一方、他の記事には、小牧をバレエ教師として評価したものが見られる。1972（昭和47）年に創刊された『日本バレエ年鑑』（昭和46年度）において江口博は、小牧が「数多くの作品、ダンサーを生み今日に至る。その門下は今日日本バレエ界にあって第一線に活躍中で、その名を上げればこの紙面ではのせきれない一大小牧山脈を形成している」（p. 16）と小牧が後進の指導においても大きな影響力をもっていたことを強調している。また、谷孝子と川路明は、『日本バレエ年鑑』（昭和48年度）の「日本バレエ人物評伝」において、小牧を次のように紹介している。「彼のもとに集り、育てられたダンサーは数限りないが、・・・〔中略〕・・・五六年からNHKのバレエ番組を担当した大沼清が『バレリーナのベスト・テンを作れば、その大半を小牧バレエ団が占めてしまうのではないか』という程の勢力であった。」（pp. 121-122）このような言説から、小牧のバレエ教師としての手腕が大きく評価されているとみることができる。

それではダンサーとしての小牧はどのように評価されていたのだろうか。谷と川路は、次のように述べている。「以後、東京バレエ団の中心人物として七回の公演を行うが、その頃の小牧は三〇代前半の男ざかりで、そのトゥール・ザン・レールの切れ味はすばらしく、従来の日本人ダンサーには見られぬものであり、プリンス・イゴールなどではジャンプの時、口元をとがらせて『シュー』という音を立てるのが名物であった。」（谷、川路、1974、p. 121）また、尾崎宏次は小牧の踊りに対し、「かれ自身の踊はやゝ浪漫主義的なものに欠けているのが弱点だと思います」（尾崎、1952、p. 109）と述べている。これらのことから、小牧が雰囲気醸し出すというよりは技術的に優れたダンサーであったと評されていることがわかる。

「四〇年代から五〇年代にかけて、小牧正英ほどの大きな名前は日本のバレエ界にはなかった。六四年に発行された平凡社の世界大百科事典に、日本のバレエ芸術家として名前が載っているのは彼ただひとりである」（谷、川路、1974、p. 122）と谷と川路が指摘するように、小牧が振付演出家として、バレエ教師として、ダンサーとして日本バレエの発展に大きく貢献してきた人物であると認識されていることは明らかである。

1984（昭和59）年の上演を最後に小牧が第一線から退いた後、小牧に関する記事はほと

んど見られなくなった。2001（平成13）年に刊行されたダンスマガジン編『日本バレエ史 スターが語る私が歩んだ道』の中に小牧についての記事（p.79）があるが、そこでは上演作品や門下生の名が紹介されているのみで、小牧が日本バレエ史においてどのように認識されているかを示してはいない。しかしながら、2010（平成22）年に刊行された『オックスフォード バレエ ダンス事典』の中には、「小牧正英」という項目が設けられ、小牧が紹介されている。それによると、小牧は「日本バレエ界のパイオニア的ダンサー、教師、監督」（クレイン、マックレル、2010、p.183）とされている。さらに、小牧の没後、2007（平成19）年の追悼記事には、「戦後の日本で本格的な全幕バレエ上演を実現し、ダンサーとして、また振付・演出家として日本バレエ界の一時代を築いた」「日本のバレエ界を牽引し、今に至るバレエ界の発展の礎を築いた」（伊地知、2007、p.20）とある。したがって、戦後から現在に至る日本バレエ史におけるこれまでの小牧に対する一般的評価は、総じて「日本バレエの発展にパイオニア的な存在として寄与してきた振付演出家・教師・ダンサー」とまとめることができるだろう。

一方、小牧に対する学術的評価は、小牧の帰国後の芸術活動に焦点を当て、戦後の日本バレエ界の動向に連関させて小牧の日本バレエにおける位置付けを検討した拙著「戦後の日本バレエ史における小牧正英の位置付けに関する考察 ―戦後から昭和末期を中心に―」（2009）において行なわれている。ここでは、小牧を「日本バレエ界を外部の視点から客観的に見ることのできた」（糟谷、2009、p.70）人物と評価し、その思想や主張が「同時期の日本のバレエ人にはみられない自己形成を遂げてきた」（糟谷、2009、p.70）ことによるものではないかと示唆した。

小牧の帰国以前の活動に目を向けると、第一章で詳述するように、小牧のバレエとの関わりはディアギレフ[Сергей Павлович Дягилев 1872-1929]の〈バレエ・ルッス〉<sup>3</sup>を紹介した大田黒元雄（1893-1979）<sup>4</sup>の著書『露西亜舞踊』との出会いに始まり、帝政ロシアのシステムに準じた〈ハルビン音楽バレエ学校〉での学び、白系ロシア人を中心とした〈上海バレエ・ルッス〉での活躍というように、ロシアのバレエとの関わりを否認しない。特に、後述するように、〈上海バレエ・ルッス〉が〈バレエ・ルッス〉に関係したダンサーや〈マリインスキー劇場バレエ団〉（以下〈マリインスキー劇場〉と記す）出身のダンサーを中心に構成されていたことを鑑みると、「バレエ・ルッス」<sup>5</sup>が〈上海バレエ・ルッス〉を經由し、小牧を介して本格的に日本に導入されたとも考えられる。

また、戦前の日本における「バレエ・ルッス」の受容については、北原まり子が〈宝塚少女歌劇〉と〈日劇ダンシングチーム〉に注目して考察している（北原、2011）。ここで北原は、「新たな劇場舞踊の様式を模索しつつあった戦前の日本において、これらの初期バレエ・リュスを代表する芸術的諸特質が必要とされ、独自の方法で摂取された」（北原、2011、p.242）と結論付けている。しかし、第二章で詳述するように、戦前の日本における「バレエ・ルッス」の受容は、「オリエンタリズム」等の芸術的特質の受容にとどまっており、「バレエ・ルッス」の本格的導入には至っていないと推察される。

「バレエ・ルッス」の日本への伝播という視点で小牧の存在を捉えるなら、戦前の「バレエ・ルッス」の受容も含め、日本バレエの歩んできた道がすなわち、「バレエ・ルッス」の導入の歴史であると考えられる。これまでの小牧に対する認識や評価は、戦後の小牧の活動にのみ焦点が当てられてきたことによるものであったが、「バレエ・ルッス」の日本への導入という視点で小牧の戦後の活動を捉えなおすことは、これまで単に「日本バレエの発展に貢献した」とされる人物像から一步踏み込んで、「バレエ・ルッス」の本格的導入によって日本バレエを発展に導いた人物として再評価を行なうことになる。

そこで本研究では、これまであまり触れられることのなかった小牧の生い立ちから帰国前の小牧の活動を丹念に辿ることで、その芸術活動の視座を探り、さらに〈バレエ・ルッス〉および〈上海バレエ・ルッス〉との関わりを踏まえながら、小牧の戦後の活動の背景を明らかにし、日本バレエにおける小牧の再評価を試みる。それによってこれまでほとんど論じられることのなかった、日本バレエの発展を可能にした理由を明らかにすることが本研究の課題である。

## 第二節 先行研究の検証

### 1. 日本バレエ史に関する研究

まず、日本バレエ史についての学術的研究をみると、上野房子による〈帝国劇場歌劇部〉のバレエ教師 G. V. ローシー [Giovanni Vittorio Rosi 1867-?] <sup>6</sup>に関する研究 (1992)、三原みどりによる日本バレエの萌芽期におけるエリアナ・パヴロバ [Елена Николаевна Туманская=Павлова 1899-1941] <sup>7</sup>とその妹ナデジタ・パヴロバに関する研究 (1995)、川島京子のエリアナ・パヴロバについての詳細な研究 (2005、2012) がある。これらは、いずれも貴重な史資料に基づいた戦前の日本バレエ史における人物研究である。また、戦前の日本バレエの状況を概観したものに、拙著「戦前の日本バレエ草創期 (1911 年～1945 年) に関する一考察」 (2010) がある。これは、小牧の帰国以前の日本においてバレエがどのように認識されていたかを記したものである。

戦前戦後の日本バレエ史については、〈日本バレエ協会〉が刊行した『日本バレエ年鑑』 (昭和 46 年度) にまとめられている他、プログラムや取材記事をもとに史実として詳しくまとめられた村松道弥の『私の舞踊史』 (上、中、下) <sup>8</sup>がある。これらは様々な史資料に基づいて記されており、日本のバレエ史を紐解くには十分であるが、膨大な史実を限られた紙面に表現しているため、一つ一つの事象を詳しく考察するには至っていない。また、日本バレエ史に関して対談形式の記録書 <sup>9</sup>はあるものの、取材で得た知見に対する検証はなされていない。

したがって、日本バレエ史については、特に戦後の歩みに関する学術的研究が未開拓になっているといえる。

## 2. 小牧正英に関する研究

次に、小牧正英に関する学術的な研究についてみると、近年になって〈上海バレエ・ルッス〉に関連して小牧が取り上げられるようになった。星野幸代は、「中国バレエ前史」(2003)と題し、満州のハルビンや上海への外国人ダンサーの流入と受容について考察し、その際に小牧の著述に基づく記述を行なっている。しかし、星野は、「日本統治下文化工作における上海バレエ・リュスと小牧正英」(2011)において、小牧の身体が文化工作の一部としてメディア化されたと主張し、小牧自身が述べる〈上海バレエ・ルッス〉におけるダンサーとしての資質に懐疑的な目を向けている。

大橋毅彦は、「民族の夢の坩堝としての劇場空間」(2004)の中で、1940年代の上海ライシャム劇場<sup>10</sup>(以下「ライシャム劇場」と記す)で繰り広げられた劇や演奏、バレエなどの文化動向を「大陸新報」に基づき指摘した。その中で大橋は、「Masahide Komaki の見たライシャム」という見出しで、新聞記事と小牧の著作にある文言を照らし合わせながら、ライシャム劇場をめぐる文化人の思いを浮き彫りにしている。さらに、租界地での多言語新聞の分析によりライシャム劇場をめぐる各国の扱い方の相違について検討している(大橋、2010)が、そこでは小牧について多くは言及していない。

〈上海バレエ・ルッス〉と密接な関係のある〈上海交響楽団〉について詳述した『上海オーケストラ物語』(2006)の中で榎本泰子は、小牧にも触れ、小牧自身の著作や新聞記事から小牧の活躍ぶりを拾い上げている。

これらの先行研究はいずれも、〈上海バレエ・ルッス〉の租界地での意味を探るという視点から小牧を登場させることはあっても、小牧そのものに焦点をあてて論究したものではない。

その他、小牧に関する研究としては、前述した拙著「戦後の日本バレエ史における小牧正英の位置付けに関する考察 一戦後から昭和末期を中心に一」(2009)がある。また、拙著『日本バレエのパイオニア バレエマスター小牧正英の肖像』(2011)は、小牧の生涯にわたる芸術活動を詳細にまとめたものであり、第一節で述べている「小牧が日本バレエの発展に貢献してきた」という評価の裏付けをすることにより、その正当性を明確にしたものである。特に小牧の帰国以前の経歴については、「昭和十五年に『上海バレエ・リュッス』をつくり・・・」(掛下、1973、p. 131)、「バレエを韓国で沢モリノの弟子に習い・・・」(村松、1992、p. 63)、「オオデル・キング女史とアカデミ・ド・バレエ学校を設立・・・」(江口、1951、中綴 p. 7)など、文献によりいくつかの相違がみられ不明な点が多かったが、これらを調査した上で丁寧に整理し、前掲書に反映させている。本書に対し渡辺晃は、「小牧氏の生地・江刺の風土とのかかわり合い、戦前の中国東北部や上海でのプロダンサーとしての活躍、戦後のわが国のバレエの普及などを系統立てて紹介。バレエに生涯をささげた小牧氏の生きざまに迫っている」(胆江日日新聞、2011. 8. 7)と評した。またバレエ評論家の守山実花は、「本書は、四つの名前を自在に使い分け、第2次大戦前のハルビン、

上海、そして戦後の日本でバレエダンサー、さらには演出家、指導者として生きた小牧正英の足跡を丁寧に追ひ、彼の人物像のみならず、ビジョンにまで迫る」(神奈川新聞、2011.10.9)としている。しかしながら、これらの先行研究では、戦前の活動によって得られた小牧の視座や、戦後それがどのように芸術活動に反映されていったかという点については論じられていない。

以上の先行研究を検証した結果、第一に日本のバレエ史に関しては、未開拓な部分が多く残されており、特に戦後の日本におけるバレエ界の歩みについては、史実のみが伝えられているだけであることがわかった。第二に小牧正英については、研究課題の検討のために小牧が着目されることはあっても、小牧の全体像をとらえたものではないものが多く、また一部は小牧の生涯の芸術活動を概観してはいるものの、その視座や背景に迫るものではないことが明らかになった。第三にこれらの先行研究において、〈上海バレエ・ルッス〉の〈バレエ・ルッス〉との関連を精査したものはなく、それ故「バレエ・ルッス」が上海を経由して、小牧により日本へ本格上陸したという視点の著述も見当たらなかった。

したがって、本研究ではこれらの点を踏まえながら調査研究をすすめ、小牧に対する再評価に繋げていく。

### 第三節 論文の構成および研究方法

本研究は、以下の論文構成および方法によりすすめる。

本研究で用いる主たる一次資料は、小牧が居留した中国ハルビンと上海の現地新聞記事、公演プログラム、新聞・雑誌記事、写真資料、戦後小牧自身が執筆した著作や寄稿文、対談記事等である。さらに、小牧の関係者へのインタビューにより、不明な点を補うとともに、先行研究における相違点や矛盾点を解き明かしていく。

第一章では、小牧の著書や1940年代のハルビンと上海の新聞記事等における言説に加え、〈上海バレエ・ルッス〉の公演プログラムを重要な手掛かりとして戦前の活動を概観するとともに、戦後の芸術活動の原動力となった小牧のバレエ普及に対する視座を探っていく。本章は、拙著『日本バレエのパイオニア バレエマスター小牧正英の肖像』(糟谷、2011b)における著述および拙著「バレエ振付演出家小牧正英の視座を探る —1929～1946年の活動に着目して—」(糟谷、2013)における論考に基づき、その後得られた知見を含め、さらに考察を深めていく。

第二章において、〈バレエ・ルッス〉に関しては、先行研究によって導き出された多くの「バレエ・ルッス」像を概観し、その特色を明らかにする。また〈上海バレエ・ルッス〉については、小牧自身の著作や戦時中の上海の公演プログラム、写真資料、現地新聞等を中心に、〈上海バレエ・ルッス〉の実態を明らかにした上で、〈バレエ・ルッス〉との比較を通じて、その継承性について考察する。その上で、小牧が捉えた「バレエ・ルッス」像

がどのようなものであったかを導き出していく。

第三章では、戦後の日本における小牧の芸術活動の前提として、戦前の日本バレエがどのような状況であったかを把握し、その特色を導出する。これについては、拙著「戦前の日本バレエ草創期（1911年～1945年）に関する一考察」（糟谷、2010）に基づき考察をすすめていく。それに加え、先行研究および戦前の舞踊雑誌の記事等により戦前の日本における「バレエ・ルッス」の受容についても検討する。

第四章では、まず拙著「戦後の日本バレエ史における小牧正英の位置付けに関する考察—戦後から昭和末期を中心に—」（糟谷、2009）および拙著『日本バレエのパイオニア バレエマスター小牧正英の肖像』（糟谷、2011b）の内容を踏まえて、当時の公演プログラムや公演評等を基にさらに検討を加えながら、小牧の帰国後の芸術活動を概観する。次に、小牧が自ら体験してきた〈上海バレエ・ルッス〉の作品をどのように日本の環境に適応させ上演させていったかについて具体的に検証し、「バレエ・ルッス」の日本への導入の過程とその意義を検討していく。

結章では、以上によって考察したことを総括して、「バレエ・ルッス」の日本への導入という視点から、戦後の日本バレエ史において小牧が果たしてきた役割について再評価を行なう。

## 第四節 概念規定

### 1. 「バレエ」

「バレエ」という表記は、仏語の「Ballet」を日本語表記にしたものであるが、仏語読みでは「バレ」となり、「バレ」と記している論文<sup>11</sup>もある。また第一節にもみられたように、戦前や戦後直後の記事には「バレー」と表記されている。本研究では、引用する目的で原文をそのまま記したものを除き、現在一般的に用いられている「バレエ」と記す。

『The Language of Ballet A DICTIONARY』（1966）<sup>12</sup>において、「バレエ」は次のように定義されている。

- ① 特別な形式をもった劇場舞踊で、独自の技術、動き、伝統、語彙をもつ。
- ② 一定の様式をもつ劇場用の見世物で、バレエという舞踊、交響乐的な音楽、劇場用の背景、衣裳、照明が融合され壮大な舞台が繰り広げられる。
- ③ 物語のあるバレエ (ballet d' action)、すなわちドラマティックな物語や悲劇、喜劇を表すものをバレエというほか、思想を表現した抽象バレエ (abstract ballet) あるいは物語のないバレエ (storyless ballet) もバレエという。(筆者訳)

この定義に依拠すると、「バレエ」という言葉の概念は、大きく3つに分類できる。①は「バレエ技法」を意味し、「バレエを習う」といった表現の時には、「バレエ技法を習う」

と読み替えることができる。②は「バレエ作品」を意味する。「バレエを上演する」「バレエを観に行く」といった表現の場合には、「バレエ作品を上演する」「バレエ作品を観に行く」と解釈できる。③が意味するのは、これら両方の意味を包括する総称としての「バレエ」である。

したがって、本研究で頻繁に出現する「バレエの普及」という場合には、「バレエ技法」と「バレエ作品」の両者を含む③の解釈を採用し、①および②の意味で用いる場合には、それぞれ「バレエ技法」、「バレエ作品」と表記する。

## 2. 〈バレエ・ルッス〉

〈バレエ・ルッス〉は、〈Ballets Russes〉を日本語読みしたものである。「ロシアン・バレエ」「ロシアン・バレエ」「ロシア・バレエ団」とも呼ばれ、古くは大田黒元雄がその著作において「ロシア舞踊 (ロシアバレエ)」<sup>13</sup>と記している。現在では〈バレエ・リュス〉とフランス語の発音で表記されるのが一般的である。本研究では、研究主題である小牧正英が、その著作において〈バレエ・ルッス〉と表記していることから、引用を目的として原文をそのまま表記するものを除いて、一貫して〈バレエ・ルッス〉と記す。なお、上海の〈Le Ballet Russe〉についても同様の理由で、〈上海バレエ・ルッス〉と表記する。

芳賀直子によれば、「バレエ・リュス (Ballets Russes) というのはフランス語で『ロシアのバレエ団』という意味の一般名詞である。その一般名詞がすなわち『ディアギレフが主宰するバレエ団』を指していた」(芳賀、2009、p. 11)。しかしながら、第二章でも詳述するように、〈バレエ・ルッス〉は名称のみならず、生み出された数々の作品、それらを舞台上に体現する踊り、美術、音楽の統合、ディアギレフを中心とした制作の方向性や形態等、あらゆる側面を包含する。したがって、本研究ではこのような多面的な要素を集結した総称として用いる時には、「バレエ・ルッス」と記すことにする。

〈バレエ・ルッス〉という名称は、元来〈ディアギレフのバレエ・ルッス〉[Ballets Russes de Serge Diaghilev<sup>14</sup> 1909-1929]を指すものとして用いられるが、ディアギレフの没後、バレエ関係者や興行師たちが、「ディアギレフ現象を利用しようと、それぞれが勝手にこの名称を使った」(クレイン、マックレル、2010、p. 406)。その中で〈ディアギレフのバレエ・ルッス〉の重要な後継とされるのは、レオニード・マシーン[Леонид Фёдорович Мясин 1895-1979]が率いた〈バレエ・ルッス・ド・モンテカルロ〉[Ballet Russe de Monte Carlo 1938-1962]とバジル大佐[Colonel de Basil 1888-1951]が率いた〈バレエ・ルッス・ド・モンテカルロ〉[Les Ballets Russes de Monte Carlo 1932-1952]であり、後者は〈ド・バジル大佐のバレエ・ルッス〉[Ballets Russes du Colonel de Basil]、〈コヴェントガーデン・ロシア・バレエ〉[Covent Garden Russian Ballet]、〈オリジナル・バレエ・ルッス〉[Original Ballet Russe]と名称を変えている。このような名称についての混乱を避けるため、ここでは〈ディアギレフのバレエ・ルッス〉を〈バレエ・ルッス〉と表記する。

- 1 「振付」とは舞踊などで振りを考案して踊り手や演者に習得させることである。「演出」とは台本等に基づき、その芸術的意図を達成するために、演技や踊り、舞台装置、照明、音楽、衣裳などを統括・指導することである。「振付」と「演出」が同時に行なわれる場合には、「振付演出」または「演出振付」という。また、他者による「振付」を「演出」するだけの場合もある。小牧に対し、江口は「振付演出に当り」（1951、p.49）、「演出、振り付け者」（1979、p.4）などとし、伊地知は「振付・演出家」（2007、p.20）としている。本論では、混乱を避けるため、引用文を除いて一貫して「振付演出」「振付演出家」と表記する。
- 2 広辞苑（第五版、岩波書店、1998）によれば「本格的」という言葉は、「本来の格式を具えているさま」（p.2479）を表している。また、江口は全幕上演されたバレエ作品に対し「本格的なバレエ」（1951、p.49）と呼び、伊地知も全幕バレエ作品に対して「本格的な」（2007、p.20）と表現していることから、バレエにおける「本格的」は、部分的ではない全幕のバレエ作品を意味していると考えられる。したがって、本研究で用いる「本格的なバレエ」「本格的導入」といった表現においては、部分的ではなく全幕揃っており、かつ伝統的な「本来のバレエ様式を具えている」という意味で「本格的」という言葉を用いることにする。
- 3 〈バレエ・ルッス〉は、ロシア出身の興行主セルゲイ・ディアギレフが主宰したバレエ団である。1909年、パリのシャトレ座で旗揚げ公演を行ない、パリを中心にディアギレフ死去にともなう1929年の解散まで活動し、一大センセーションを巻き起こした。その特色は、舞踊・音楽・美術がそれぞれ専門家の手に委ねられ、それらを総合した舞台を制作したことにある。参加したダンサーには、アンナ・パヴロワ、ニジンスキー、フォーキン、マシーン、バランシン、リファールらがいる。また音楽家には、グラズノフ、ドビュッシー、サティ、ラヴェル、ストラヴィンスキーらがいる。協力した画家・装飾家は、バクスト、ブノワ、ルオー、ピカソ、ローランサン、シャネルらである。（Garafola, 1989）
- 4 大田黒元雄は、1912年より2年間のロンドン大学留学中、様々な音楽や演劇、舞踊に親しんだ。その後も度々欧米外遊し、西洋の音楽芸術を日本に紹介した音楽評論家である。特にドビュッシーやシェーンベルクなど日本で知られていなかった多くの作曲家を紹介した功績は大きく、海外芸術の普及に尽力した。
- 5 「概念規定」（pp.7-8）の項目で後述するように、〈バレエ・ルッス〉はバレエ団の名称を表し、「バレエ・ルッス」は生み出された数々の作品、それらを舞台上に体現する踊り、美術、音楽の統合、制作の方向性や形態等、多面的な要素を集結した総称として用いる。
- 6 G. V. ローシーは、19世紀後半～20世紀初めにかけて活躍したバレエ教師エンリコ・チェケッティの弟子である。ロンドンのヒズ・マジエステイズ劇場でバレエ・マスターをしていたローシーと、帝劇の西野恵之助専務が外遊中に契約した。（村松、1985、pp.45-46）その後、赤坂ローヤル館を創設し、オペラを興行するが失敗し、1918年に解散する。渡米後の消息は不明である。
- 7 「エリアナ・パヴロバ」という氏名の表記は、本来ロシア語であるため「エリアナ・パヴロワ」が妥当であるが、不世出の名バレリーナ、アンナ・パヴロワと区別するため、あえて「パヴロバ」にしたという。（川島、2005、p.28）エリアナ・パヴロバについては、川島京子『日本バレエの母 エリアナ・パヴロバ』（2012）に詳述されている。
- 8 村松道弥『私の舞踊史』上巻（テス出版、1985）、中巻（音楽新聞社、1992）、下巻（音楽新聞社、1992）
- 9 ダンスマガジン編『日本バレエ史 スターが語る私が歩んだ道』（2001）は、対談形式で取材した内容をそのまま雑誌『ダンスマガジン』に定期的に掲載したものを集め、収録したものである。
- 10 「ライシャム劇場」は、「ライセアム劇場」とも呼ばれる。小牧は著書の中で「ライシャム劇場」「ライセアム劇場」とどちらも用いている。本論では、引用を目的として原文をそのまま表記するものを除いて、近年一般的に使用されている「ライシャム劇場」と表記する。
- 11 森立子「絵画と舞踊 ―ノヴェールにおける絵画のメタファーをめぐる―」『舞踊学』第24号、舞踊学会、東京、2001、pp.10-16
- 12 本書は、1966年米国国立バレエ学校のシラバス委員会で審議され、編集されたバレエ用語辞典である。世界各国で体験的に継承され用いられてきたバレエ用語が、正しい発音（仏語）、流派や時代による意味や動きの相違などを含め、分かりやすく解説されており、信頼性の高い辞典である。本研究では、1987年に再版（Princeton Book Company, New Jersey）されたものを用いる。
- 13 大田黒は、著書『露西亜舞踊』（1926）の中で、「舞踊」を「バレエ」と読ませている（p.9）ことから、以降に出現する「ロシア舞踊」は「ロシアバレエ」と読むことになる。
- 14 〈ディアギレフのバレエ・ルッス〉の仏語表記は、「Ballets Russes de Serge Diaghilev」（International Encyclopedia of Dance）、「Ballets Russes de Serge de Diaghilew」（バレエ・ルッス公演プログラム）、「Les Ballets Russes de Serge Dyagilev」（オックスフォード バレエ ダンス事典）などがある。本稿では、『International Encyclopedia of Dance』（2004）に依拠して、「Ballets Russes de Serge Diaghilev」を採用する。

## 第一章 小牧の帰国以前の活動

序章において述べたように、小牧が戦後日本においてバレエの普及と発展に寄与してきたことに対し谷孝子らは、「四〇年代から五〇年代にかけて、小牧正英ほど大きな名前は日本のバレエ界にはなかった」（谷、川路、1973、p. 122）と評価する。しかしその一方で、「小牧の厳しい指導と主張はしばしば周囲と衝突を起こし」（伊地知、2007、p. 27）、小牧自身が「私への敵意に抗議する」という記事を『芸術新潮』4巻11号（1953）に掲載するほどであった。このことから戦後の日本における小牧によるバレエ普及は、多難を伴う営みであったと推測できる。それにもかかわらず小牧がひたすらバレエの普及に努めていった原動力は何か、またその芸術活動の原点は何であったのか。これらを明らかにすることが本章の目的である。

本章では、小牧の岩手での生い立ちおよび東京時代を経て、ハルビンと上海での帰国以前の活動に着目し、小牧の著書および新聞・雑誌の記事、その他の書籍等の資料から、時代背景と小牧の活動を概観するとともに、小牧の言説等を通じて、戦後の芸術活動の原動力となった小牧のバレエ普及に対する視座とその原点を導き出していく。小牧は、5冊の著書<sup>1</sup>を残しており、幼少の頃のエピソードや戦前戦後の活動、舞台芸術に関する考えを断片的に記している。その中の空白や疑問点を埋めるべく小牧への取材によって得られた情報を包含してまとめたものが、山川三太著『「白鳥の湖」伝説 ―小牧正英とバレエの時代』（無明舎、1995）である。これらの著作に加え、1940（昭和15）年前後のハルビン、上海における新聞記事、〈上海バレエ・ルッス〉の公演プログラム等を重要な手がかりとして、考察を進める。

### 第一節 生い立ちとバレエへの道標

#### 1. 岩手時代（1911 - 1928） ～絵画と郷土芸能～

小牧正英（本名：菊池榮一）は1911（明治44）年、岩手県江刺郡岩谷堂<sup>2</sup>という城下町に、7人兄弟の長男（第二子）として生まれる。実家は、味噌・醤油・酢の醸造販売を生業とする比較的裕福な家庭であった。幼少期は、メソジスト教会<sup>3</sup>の中にある幼稚園に通い、賛美歌を歌っていたという（小牧、1975、p. 176-177）。山川は、「後年小牧はハルビンで長い時を過ごすことになるのだが、その時代になんの抵抗もなくロシア正教会に通い、ロシア人達の生活に溶け込んでいる。そうした行動のルーツは、意外にもこのメソジスト教会での幼稚園生活にあるのかもしれない」（山川、1995、p. 22）と述べている。その後ハルビン居留時代に西洋文化であるバレエを吸収するための西洋的価値観の素地を、小牧はこの時に獲得したと推測できる。

1918（大正7）年、小牧は岩谷堂尋常小学校<sup>4</sup>に入学した。小学校時代からずば抜けた運

動神経を示していた小牧であったが、小学校の絵画コンクールで入賞するという別の一面も見せていた。これを機に、小牧が暇さえあれば写生に出かけるような絵画好きの少年になったという（山川、1995、p. 28）。

小牧の絵画好きは、彼が戦前戦後を通じて絵を描き続けたことからわかる。1969（昭和44）年には日本美術家連盟一水会会員佳作賞を受賞している（一水会 HP「小史」）。小牧がハルビン時代から交流し、帰国後絵画において師事していた（朝日新聞、1976）洋画家の松島正幸（1910-1999）<sup>5</sup>との対談（1979）で、小牧は次のように述べている。

先生から直接絵の指導を受けて、僕にとって、装置をみるのでもね、どんなに勉強になったか、舞台上でのいろいろ美術的な面での影響は第一でしたね。〔中略〕プロセニウム・アーチの中は、まさしくタブローだからね。だからね。バレエを、舞台芸術を、やる人は絵をやると思うの。構成というものが非常に勉強になるのね。（小牧、松島、1979、p. 96）

「プロセニウム・アーチ」とは、「劇場の舞台と客席との境界の、額縁状の部分」（新村、1998、p. 2377）である。小牧は「プロセニウム・アーチ」を、絵画をはめて飾る枠、すなわち額縁とみなし、バレエはその額縁の中に描かれた「タブロー」（絵）であると考えているのである。絵画は、現実の立体空間の中で知覚された形象をキャンバスなどの平面空間に描く表現である。小牧は、額縁内の平面空間に点や線、色などを構成して立体空間を描いていく絵画に、プロセニウム・アーチ（額縁）内にある舞台空間に身体と動き、舞台美術などを構成して「タブロー」を描いていくバレエとの類似性を見出していると推察される。

ところで、岩手県江刺といえば、鹿踊り（シシトドリ）や剣舞（ケンバイ）などの郷土芸能が盛んで、祭やお盆の際に必ず踊られている。当時の岩谷堂は芸事や習い事が盛んで、何かの行事があれば踊りを披露するため、「女子は琴や三味線、日本舞踊を習い、男の子は剣舞や鹿踊りを習うのが常であった」（山川、1995、p. 32）。現在でも奥州市（旧江刺市）の人首（ヒトガ）小学校では、兄和田剣舞を小学4年生以上の児童に伝承活動として習わせているという（奥州市立人首小学校 HP）。小牧は特に剣舞に魅かれており（東京新聞、1964）、後の1949（昭和24）年、「野外バレエ」公演において郷土芸能「剣舞」に新しい振付演出を加えて上演している。したがって、このような郷土芸能の盛んな環境のもとで、子どもの時代から踊ることそのものが小牧の生活の一部であったことは、将来バレエを職業にすることになる彼にとって、少年期にすでにその下地を築いていたと考えられる。

さて、1943（昭和18）年の上海イヴニング・ポストには、小牧のバレエとの出会いを示唆する記事が掲載されている。それによると、小牧は「わずか8歳ではじめてパヴロワを観て以来、バレエ・ダンサーになりたいという熱望にずっと駆り立てられていた」（1943. 5、筆者訳）という。パヴロワというのは、20世紀の伝説的なバレリーナといわれ、当時世界

中で巡業公演を行っていたアンナ・パヴロワ [Анна Павловна Павлова 1881 - 1931] のことである。パヴロワが来日したのは1922 (大正11) 年であり、小牧の8歳時 (1919) にパヴロワは日本への巡業公演を行ってはいない。したがって、小牧がパヴロワを観たとすれば、11歳の時になる。パヴロワが巡業したのは、東京、横浜、神戸、岡山、広島、門司、博多、仙台であり (薄井、1999、p. 4) <sup>6</sup>、岩手での上演はない。上海イヴニング・ポストの別の記事 (1943. 5. 13) には、少年時代、東京でパヴロワの踊りを鑑賞したとある。小牧の母親が芝居や芸事好きであったこと (山川、1995、p. 32)、小学生の小牧を頻繁に東京へ連れて行ったこと (インタビュー①) から、小牧は11歳の時にアンナ・パヴロワを観たと推測される。

しかし、アンナ・パヴロワを観たことはあくまでもダンサーを目指す“きっかけ”であり、前述したように、剣舞などの郷土芸能の盛んな土地にあって、幼少の頃、舞踊が生活の一部であったことが、「踊る」ことへの源泉となっていたといえるだろう。

1926 (大正15) 年尋常高等小学校を卒業した後、小牧は悶々としながら家業を手伝っていた (山川、1995、p. 53)。上海イヴニング・ポスト (1943. 5) によれば、小牧は「16歳まで、踊りたいという気持ちを胸の奥深くに固く閉まいこんでいた」 (筆者訳) という。そして、自由な環境に身をおきたかった彼は、1928 (昭和3) 年東京へ向かった。

## 2. 東京時代 (1928 - 1933) ～バレエ事始め～

小牧は、上京した後 (研心学園)<sup>7</sup> に入学する (1929) も、浅草レビューとエノケンこと榎本健一率いるカジノ・フォーリー<sup>8</sup> の舞台に熱中した (山川、1995、p. 45)。この頃、新聞社で一緒にアルバイトをしていた同郷の先輩に連れられ、小牧は劇場に出入りしていた。その時面識ができたのが沢モリノ (本名：深澤千代 1890-1933)<sup>9</sup> であり、小牧は沢から踊りの手ほどきを受けたという (インタビュー②)。

『日本バレエ年鑑』昭和47年度 (1973、p. 146) および昭和48年度 (1974、p. 122) には、小牧が沢モリノに師事したと記されている。沢モリノは、帝国劇場 (以下「帝劇」と記す) の歌劇部時代、イタリア人バレエ教師の G. V. ローシー<sup>10</sup> にバレエ技法を学び、その後浅草オペラで踊っていた。関東大震災 (1923) 後、一時期消息不明だった沢は、1930 (昭和5) 年に舞台復帰を果たしていることから、小牧との接点があるとすれば、小牧が (目白商業学校) (前 (研心学園)、1930年第二学年に編入) に在籍していた1930 (昭和5) 年から1933 (昭和8) 年頃であると推測できる。

1943 (昭和18) 年の上海イヴニング・ポストには「小牧は東京で舞踊学校に通い、初めはモダン・ダンスを学んだ。その後上達し、ロシア人教師にクラシカル・フォーム (classical form) を学ぶようになった」 (1943. 5、筆者訳) という記事が掲載されている。沢は、(帝劇歌劇部) の第1期生であり、同じ (帝劇歌劇部) 第1期生の石井漠 (本名：石井忠純 1886-1962)<sup>11</sup> とその後もしばしば活動をともししていたこと、小牧が舞踊学校ではモダン・ダンスを学んだとあることから、記事にある舞踊学校は、石井漠の舞踊研究所 (1928

年自由が丘に開所) である可能性もある。また、「クラシカル・フォーム」とは、「ダンス・クラシック」、すなわちバレエ技法のことであると考えられる。小牧の母みよしは、上京した小牧にロシア人の先生をつけてロシア語を習わせていた(インタビュー②)<sup>12</sup>ことから、本格的であるかどうかは別として、小牧がロシア人に多少なりともバレエ技法を学んだことが想像できる。

1932(昭和7)年、その後の小牧の人生を決定付ける一冊の本、大田黒元雄の著書『露西亜舞踊』(第一書房、1926)に出会った(小牧、1977、pp.118-119)。この本は、前半にディアギレフ率いる〈バレエ・ルッス〉の上演作品の衣裳や美術のデザイン画やスケッチ、写真を収め、後半に上演作品の解説等を綴った色彩豊かな豪華な「絵本」<sup>13</sup>である。山川は、小牧がこのような世界を自分も描きたい、すなわち画家になることを志してパリを目指したとしている(山川、1995、p.58)。しかしながら、小牧自身は「画家か舞踊家を志しパリへ行こうと計画を立て」(小牧、1975、p.132)たと述べている。

『露西亜舞踊』の中の衣裳や舞台美術のデザイン画は、〈バレエ・ルッス〉でそれらを担当したロシアの挿絵画家・舞台美術家バクスト[Леон Николаевич Бакст 1866-1924]、ロシアの舞台美術家ブノワ[Александр Николаевич Бенуа 1870-1960]、フランスのフォーヴィスム運動を推進していたドラン[Andre Derain 1880-1954]やキュビズムを創始したピカソ[Pablo Ruiz Picasso 1881-1973]、その影響を受けたローランサン [Marie Laurencin 1883-1956]、キュビズムに強い影響を受けたロシアの前衛派のN. ゴンチャロワ[Наталья Сергеевна Гончарова 1881-1962]らによるものであった。また写真には、《シエヘラザーデ[Schéhérazade]》の金の奴隷を踊るニジンスキー[Вацлав Фомич Нижинский 1889(あるいは1890)-1950]、《金鶏[Le Coq d'Or]》の女王を踊るカルサヴィナ[Тамара Платоновна Карсавина 1885-1978]の躍動感あふれる姿があった。そのような革新的な図柄や魅力的な写真に惹かれ、〈バレエ・ルッス〉が興行の拠点としていたパリで、その世界を描き、あるいは踊ることで、小牧は『露西亜舞踊』の世界を体現したかったのである。

1933(昭和8)年、小牧はパリを目指して東京を後にした。満州に渡り、ハウテン(奉天)の叔母の家一旦身を寄せた後、彼は鉄道でパリへ向かおうとする。しかし、渡航許可証を持たなかった小牧は、マンチュウリ(満州里)の先のソ連と満州との国境の駅チタからハルビン(哈爾濱)に送還されてしまい、パリへの渡航計画は失敗しそこにとどまることになった。



【写真1】卒業記念写真(1933)前列右端が小牧(東京小牧バレエ団所蔵)

## 第二節 ハルビン時代（1933 - 1940）～バレエ・ダンサーとしての職業教育～

### 1. ハルビンの文化と生活

中国黒龍江省の首府ハルビンは、帝政ロシアによって、東清鉄道<sup>14</sup>の敷設や教会を中心とした近代都市へと大きな変貌を遂げていった。文化的側面においては、東清鉄道当局は、都市計画のごく初期の段階から予定していた「ハルビン東清倶楽部」（のちの「東支倶楽部」）を建設し（1910）、「ハルビンという都市に、ヨーロッパ的なサロン文化をそのまま移植しよう」と（岩野、1999、p. 24）した。「ハルビン東清倶楽部」は、オペラの上演やコンサート、舞踏会のできる大ホールと、図書館やレストラン、バー、ビリヤード室などを備えた鉄道従業員のための慰安施設であり、1908（明治 41）年には専属のオーケストラ（東清鉄道交響楽団）も創設されている（岩野、1999、pp23-25）。その後もロシアの配下、ハルビンは満州最大の国際都市としてさらなる発展を遂げていく。

このような状況の中、1917（大正 6）年に勃発したロシア革命によって、多くの芸術家が革命を逃れ、ハルビンの地にも白系ロシア人<sup>15</sup>やユダヤ系ロシア人<sup>16</sup>を中心とする一流の芸術家たちが流入した。1920 年代、「東支倶楽部」はオーケストラやオペラ、バレエなどの上演に力を入れ、ハルビンの音楽文化は絶頂期にあった（岩野、1999、p. 35）。また、ハルビンには 1920 年代後半以降欧米の企業が多数進出し、数々の欧風建築が立ち並ぶ異国情緒豊かな街として、「東洋の巴里」とよばれるようになった（北野、1941、p. 29）。

1933（昭和 8）年、画家か舞踊家を志してパリを目指した小牧が最終的にたどり着いた街は、ヨーロッパ文化の香漂う「東洋の巴里」ハルビンであった。ハルビンは、「誠に異国情緒たつぷりであり、〔中略〕ロシア人の馭する馬車、丸い廣告燈など、今のヨーロッパにもあまり見られないような古い姿を見せつけられる」（北野、1941、p. 60）街であった。

小牧はその後、「ピアノ教室」の看板に魅かれ、ロシア人のマダム・カルガノワにピアノとロシア語を習うことになる（山川、1995、p. 73）。長谷川治によれば、「元來ロシア人は、音楽好きな人間である爲、ハルビンには立派な音楽家が相當に居た」（長谷川、1936、p. 290）という。小牧がロシア人のピアノ教師に出会うことは、それほど難しいことではなかったことを示しているだろう。小牧は、マダム・カルガノワとともにロシア正教会の教会にも通い、徐々にロシア語とその文化に馴染んでいった（山川、1995、pp. 73-74）。このようにして、小牧がロシア人とロシア文化に触れることは、小牧の心を惹きつけた『露西亜舞踊』の中の世界を紐解くことになり、間接的ではあるがロシアで開花した帝政ロシア時代のバレエと出会うきっかけを与えるものであったといえるだろう。

ところで、ハルビンでの生活は、奉天を発つ時に叔母からもらった千円（インタビュー③）が頼りであった。そのころのハルビンの一般的な生活について香川鉄蔵は、「一日十銭の金銭収入で生活する者がある。月給三十八圓で家賃八圓の夫婦が立派に生活する。映画もみるし、部屋も裝飾する。身なりも小ざっぱりしてゐる。文化生活は比較的高い」（香川、1941、p. 90）と記している。このことから、千円という金額は、当時小牧がハルビンで生

活するのに十分な額であったと推察される。また、後述のバレエ学校時代、恩師キャトコフスカヤが振付などをしていたモデルン劇場に彼女のお供として出入りし、「レオ・ドノーレ」という芸名で端役のアルバイトもしていた（小牧、松島、1979、p.96）小牧は、学生という身分ではあったが、経済的には余裕のある生活を送っていたと推測でき、また劇場でのアルバイトを通じてプロに繋がる芸術的感性を同時に育んでもいたといえるだろう。

【図1】満州国鉄道地図（1936年）（『ХАРБИН 1936』より）

## 2. ハルビン音楽バレエ学校

その後、ピアノ教師のマダム・カルガノワの勧めで、小牧は〈ハルビン音楽バレエ学校〉の門を叩く。ハルビン音楽バレエ学校は、1930年代初めアンドレーヴァ<sup>17</sup>によってハルビンに設立されたもの（糟谷、2011a、p. 42、写真 2）で、「帝政ロシア時代の教育方式に則った」（函館日ロ交流史研究会、2002、p. 4）

バレエ学校であった。ロシア人のための学校であったため、見学しか許されなかったが、マダム・カルガノワの紹介状もあり、小牧のためだけに特例オーディションが実施され（山川、1995、pp. 77-78）、小牧は1933（昭和8）年入学を果たす。



【写真2】当時のハルビン音楽バレエ学校の様子  
（ソフィヤ寺院所蔵、ハルビン、2010年8月筆者撮影）

小牧のバレエ学校入学の時期については、

諸説ある。『日本洋舞史年表 I』には1932（昭和7）年と記されているが、山川は1934（昭和9）年としている（山川、1995、p. 78）。小牧は、1940（昭和15）年〈上海バレエ・ルッス〉に入団している（小牧、1975、p. 128）ことから、それまでにバレエ学校を卒業していたことになる。山川は、「ハルビン音楽バレエ学校は六年制」（山川、1995、p. 79）であるとして、1934（昭和9）年を入学年としたと推察される。しかしながら、上海イヴニング・ポストには、小牧が「ハルビンに行き、キャトコフスカヤ女史のもとで8年間学んだ」（1943.5、筆者訳）と記載されている。帝政ロシア配下の帝室バレエ学校は、8年制<sup>18</sup>である。〈ハルビン音楽バレエ学校〉は、帝政ロシア時代の教育方法に準じた学校であり、8年制であると推定できる。このことから、小牧の入学を1932（昭和7）年としたのではないだろうか。ところが、小牧が1930（昭和5）年に第二学年に編入した〈目白商業学校〉は4年制<sup>19</sup>であった。1933（昭和8）年に卒業記念に撮影した写真（写真1）も存在するため、卒業後にハルビンへ渡ったと推測できる。さらに、ガリーナ・クレムシェーフスカヤ [Галина Кремшевская 1913-1995] によれば、帝政ロシア時代のバレエ学校は8年間のうち、7年間は義務教育、最後の1年間は教生期間となっていた（クレムシェーフスカヤ、2004、p. 15）。小牧が1933（昭和8）年に年度途中から入学したとすれば、1939（昭和14）年に7年間の義務教育を修了し、1940（昭和15）年の〈上海バレエ・ルッス〉入団までは教生期間として活動していたとも考えられ、矛盾がなくなる。したがって、小牧のバレエ学校入学を1933（昭和8）年とするのが妥当であるといえる。

〈ハルビン音楽バレエ学校〉のカリキュラムは、バレエのレッスンの他、美術史等の教養教育やパントマイム、舞台化粧、音楽などバレエ周辺の教育が行なわれていたと推察される。オデット・ジョワイユ [Odette Joyeux 1914-2000] によれば、1915（大正5）年から1945（昭和20）年まで〈パリ・オペラ座〉の総裁を務めたジャック・ルーシェ [Jacques Rouché 1862-1957] は、1914（大正4）年にロシアを旅行した際に訪れたモスクワやサンクト・ペテルブルクの〈帝室バレエ学校〉で行なわれていた教育、すなわち舞踊のレッスン

以外にも「美術史やパントマイム、フェンシング、メイクアップ法、楽譜の読み方」(ジョワイユ、1980、p. 44)を含む教養教育と初等教育を〈パリ・オペラ座バレエ学校〉にも取り入れた。このことから、帝室バレエ学校に準拠した〈ハルビン音楽バレエ学校〉でも、8年間の教育課程に同様のカリキュラムが組まれていたと考えられる。

小牧を担当したバレエ教師は、キャトコフスカヤ・エレザヴェーター・ワスレブナー<sup>20</sup>というポーランド系ロシア人で、〈ワルシャワ国立バレエ団〉のプリマ・バレリーナとして活躍した人だった(小牧、1984、p. 139)。彼女は、生徒にクラシック・バレエを厳しく叩き込んだ(小牧、松島、1979、p. 96)という。また、《くるみ割り人形》上演時に「舞台マナーに欠けているということで散々叱られた」(小牧、1975、p. 34)と小牧が証言していることから、プロのダンサーとして活動してきたキャトコフスカヤが、彼女自身が授けられたバレエ・ダンサーとしての職業教育を、厳しい指導によってバレエ学校の生徒たちにも伝えようとした様子が窺える。

1939(昭和14)年、モデルン劇場で行なわれた〈ハルビン音楽バレエ学校〉の卒業公演において、小牧は《くるみ割り人形》の主役を踊り(小牧、1975、p. 31、写真3)、バレエ学校生活を終えた。小牧は〈ハルビン音楽バレエ学校〉時代を振り返り、良い先生、良い環境に恵まれていたことが何よりも自分の基礎となっており(小牧、松島、1979、p. 96)、「外国人ダンサーと伍して決してひけをとらなかったと思ふ」(小牧、1953、p. 217)と述べている。事実、小牧は卒業公演で主役に抜擢されており、またバレエ学校卒業後〈上海バレエ・ルッス〉に招聘され、第一舞踊手として目覚ましい活躍をしていることから、バレエ学校において小牧がかなり成績優秀だったことがわかる。ハルビンの戦前の新聞には、彼のダンサーとしての資質を示す記事も見られる。卒業公演後に行なわれたと推測できる祝賀公演<sup>21</sup>に出演した小牧の踊りに対し、次のような記事がハルビンの露字新聞(1939推定)に掲載された。当時小牧は、「レオ・ドノーレ」<sup>22</sup>という芸名で出演している。



【写真3】バレエ学校の卒業公演  
《くるみ割り人形》の王子役を踊る  
小牧(左)(1939、モデルン劇場)  
(東京小牧バレエ団所蔵)

大成功を収めたのはレオ・ドノーレであり、彼は効果的な《剣の舞》を演じ、そのときに素晴らしい舞踊の能力、たとえば両方向へのグランド・ピルエットなどをみせた。(「Праздник Балета」ハルビン露字新聞、1939推定、高橋訳<sup>23</sup>)

また、卒業後活動していた〈ハルビン・バレエ〉の公演で《道化の恋》に出演した小牧の踊りは、次のように評された。

特に強い印象を与えたのは、レオ・ドノーレの才能であり、彼はすべての踊りを非常に表情豊かに、インスピレーションに満ちて演じた。この若いダンサーは文字通り踊りの中に生きており、彼から目を離すことができない。それほど動きがすべて優美であり、感動に満ち、魅惑的なのである。（「На Праздникъ Хореографіи」ハルビン露字新聞、1939-1940 推定<sup>24</sup>、高橋訳）

これらの記事は、小牧が〈ハルビン音楽バレエ学校〉で技術力と表現力の双方において能力の高いダンサーに育成されたことを示すものであろう。

小牧を指導してきたキャトコフスカヤは、退任時に次の言葉を小牧に残している。

お前によって私の日本人観は変わった。日本人も私たちと同じ心をもった人間であることを教えてくれた。今日までよく誠実に自分に仕えたことは、本当に嬉しい。私は、お前によって日本人にバレエを継承できたことはとても満足している。（小牧、1975、p. 161）

この言葉には、ロシア・バレエの伝統を後世に残せるだけの技量を備えたダンサーに小牧が成長したという喜びとロシア・バレエを継承してもらいたいという表明が含まれていると考えられる。小牧はキャトコフスカヤの意志を堅実に体現すべく、帰国後設立した〈小牧バレエ団〉を率いて、《ペトルウシユカ》《シェヘラザーデ》《バラの精》など、〈バレエ・ルッス〉が初演し、〈上海バレエ・ルッス〉が伝承的に上演してきた作品をそのレパートリーとして何度も上演していることから、小牧が〈ハルビン音楽バレエ学校〉で獲得・吸収してきたものは、ただ単に踊るだけの技術だけではなく、伝統を受け継いでいく「使命」やそれを可能にする人材に課せられた「責任」であったともいえるだろう。

また、キャトコフスカヤの「日本人も私たちと同じ心をもった人間であることを教えてくれた」という言説は、日本人が西欧人と同じように、異文化であるロシア芸術を理解し共有したということ、すなわちロシアのバレエ芸術が民族の違いを越えて共有できるものであることをキャトコフスカヤが認識したことを示しているだろう。小牧は「その時の情景を忘れることができない」（小牧、1975、p. 161）と後日回想し、またその後上海で体現したロシア・バレエによって「民族を超越した人間愛と芸術の美しさに触れることができ」（小牧、1977、p. 21）たと述べている。これらのことから、上記のキャトコフスカヤの言葉は、小牧にバレエ芸術が「民族を超越する」ものであることを意識させ、小牧のその後の活動に重要な意味をもたらすものであることが示唆される。

小牧によれば、〈ハルビン音楽バレエ学校〉は新市街<sup>25</sup>にあった（小牧、松島、1979、p. 95）。この街は、ハルビン駅の南側の高台にあり、ロシア人が住んでいた。この地区は、サポール（中央寺院）<sup>26</sup>というロシア人が最も信仰したハルビン最古の教会を中心につくられた街で、当時中国人の居住が禁じられ、通行さえも制限されていた。「道路建物共に整然とし

緑樹は美しく繁り、哈爾濱市中最も整った市街」(長谷川、1936、p. 125)であった。小牧はバレエ学校時代、ロシア人のアレクサンドラル・シャモフスキイの家に寄宿していた(小牧、1975、pp. 8-10)ことから、彼が生活や学校も含めて、この地区においてロシア人に囲まれた環境の中で営んできたことがわかる。このように見えてくると、小牧がハルビンにおいて受容したものは、日本人にとっての外来の文化である単品としてのバレエではなく、ロシア人のもつ文化の一部としてのバレエ、言い換えれば帝政ロシア時代の人々の生活文化そのものであったといえるだろう。

小牧が7年余りを過ごしたハルビンの街は帝政ロシアによって築かれたものであり、第二章で取り上げる〈バレエ・ルッス〉の根源もまた帝政ロシアとその文化である。ここに、小牧と〈バレエ・ルッス〉との間に根源的な接点を見出すことができるだろう。

### 第三節 上海時代 (1940 - 1946) ～プロ・ダンサーとしての活動～

#### 1. 上海の文化とライシャム劇場

北京と広州の中間に位置する上海は、漁村から徐々に貿易港として発展していたが、1842(天保13)年のアヘン戦争敗戦を機に、欧米各国の租界が設けられた。租界には外国企業が進出し、外灘(ワイツ)には西洋建築の各国の金融ビルが立ち並び、華やかな通りも造られ、教会はもとより、公園や競馬場なども設置され、「東洋の魔都」と呼ばれた。また1930年代、ハルビンを離れたロシア人は上海へ流入し続け、特にフランス語を話すことのできた上流階級のロシア人にとっては、上海にフランス租界があったことが幸いし、文化活動も盛んに行なわれた。

上海の共同租界で、最も古い文化団体といわれる〈アマチュア演劇倶楽部〉(Amateur Dramatic Club、1866年成立)は、上海娯楽基金<sup>27</sup>の援助を受け、ライシャム劇場(Lyceum Theatre)という専用劇場を建て、1867(慶応3)年に最初の公演を行った(榎本、2006、pp. 12-13)。このライシャム劇場は1872(明治5)年、火災で消失したが、劇場の再建に対する租界住民たちの熱意は強く、二代目のライシャム劇場はヨーロッパの劇場をそのまま写したような造りであった(榎本、2006、pp. 19-20)。ハルビンの場合と同様に、西洋人たちが祖国の生活様式や文化をそのまま移植しようとしたため、この劇場は交響楽団とバレエ団を持つ西欧的な劇場となり<sup>28</sup>、上海租界の音楽文化の拠点として活動していく。

1940(昭和15)年は、ライシャム劇場(三代目、1931年移転改築)で行なわれた事業が最も成功した年のひとつにあげられている。〈工部局交響楽団〉<sup>29</sup>と〈上海バレエ・ルッス〉が、チャイコフスキーの生誕百年を記念するコンサート「チャイコフスキー・フェスティバル」をライシャム劇場で開いたのである。当時のプログラムによると、このコンサートは室内楽、バレエ、交響曲・協奏曲などチャイコフスキーの芸術を紹介するもので、3つのプログラムによって構成された。第1日目は室内楽、第2日目はバレエ《白鳥の湖》、第

3日目は管弦楽が上演された。このコンサートは、「1920年代以来、上海の文化・芸術の一大特色であったロシア文化の総決算ともいえるべきものだった」（榎本、2006、p. 204）。

## 2. 上海バレエ・ルッス

〈ハルビン音楽バレエ学校〉を卒業後、ハルビンで活動していた小牧に、〈上海バレエ・ルッス〉からの招聘状が届く。これは前項でも触れた〈工部局交響楽団〉が、チャイコフスキー生誕百年を記念して開催するコンサートにおいて、《白鳥の湖》全幕を上演するため、ダンサーとして小牧を招聘するというものであった（小牧、1977、p. 30）。

〈上海バレエ・ルッス〉は、〈バレエ・ルッス〉および〈マリインスキー劇場〉のレパトリーを継承していくことを目的とし、ロシア革命やナチスの迫害などにより祖国を離れた芸術家たちが集まって、1934（昭和9）年<sup>30</sup>に結成されたバレエ団である。所属したダンサーは、〈バレエ・ルッス〉解散後の団員と〈マリインスキー劇場〉のダンサーが中心であった<sup>31</sup>。経営面では、英米共同租界工部局の助成とフランス租界の各銀行から補助を受けて運営され（小牧、1977、p. 30）、ダンサーは給料制であった。給料はドル建てで、公演のない月は基本給を、公演のある月には公演手当てがそれに上乗せされた（山川、1995、p. 119）。西欧的なライシャム劇場を本拠地としたこのバレエ団は、稽古場が劇場内にあるという理想的な環境のもとで、本格的な「職業バレエ団」<sup>32</sup>として成り立っていた。

小牧は、1953（昭和28）年に「外国なら勿論マネージャーはそれ自身、プロデュウサーはそれ自身とはっきり独立していて、私などはたゞ舞臺で踊つてさへをればよかつたのである。それでこそ、舞踊家は自分の踊りに總てを打ちこむ事ができるのである」（小牧、1953、p. 217）と述べている。1946（昭和21）年の帰国後1953（昭和28）年までに小牧が海外に渡航したという記録はなく、この「外国」というのは、上海のことであると考えられる。このことから、〈上海バレエ・ルッス〉が制作、音楽、演出、美術、舞踊等をそれぞれの専門家が独立して受け持つという西欧の組織的な興行システム<sup>33</sup>を採用していたと推察できる。そして、西欧的職業バレエ団だった〈上海バレエ・ルッス〉の一員として活動したことが、小牧のプロとしての職業意識を高め、それを当たり前のことと小牧が思っていたと考えられる。上海におけるバレエという文化の発展は、西欧的劇場のシステムの上に成り立つこのバレエ団だからこそなされたと考えられるが、小牧が日本におけるバレエ事情が戦前の上海とは全く異なることに気づくのは、帰国して活動を始めてからのことであった。

〈上海バレエ・ルッス〉の主な上演作品は、《白鳥の湖 [Le Lac des Cygnes]》（1935）、《コッペリア [Coppelia]》（1936）、《イゴール公 [Prince Igor]》（1937）、《眠りの森の美女 [The Sleeping Beauty]》（1938）、《ドン・キホーテ [Don Quixote]》（1938）、《風変わりの店 [La Boutique Fantastique]》、《金鶏》（1939）、《四季 [Les Saisons]》（1939）、《エスメラルダ [Notre Dame de Paris]》（1939）、《バラの精 [Le Spectre de la Rose]》、《アルミーデの館 [Le Pavillon d' Armide]》（1940）、《シェヘラザード》（1940）、《せむしの小馬 [Konyok-Gorbunok]》（1940）、《ル・カルナヴァル [Le Carnaval]》、《くるみ割り人形

[le Casse-Noisette]] (1941)、《海賊 [Le Corsaire]] (1941)、《ライモンダ [Raymonda]] (1941)、《前兆 [Présage]] (1941)、《交響曲第4番 [Fourth Symphony]] (1942)、《スペイン奇想曲 [Capriccio Espagnol]] (1942)、《ナルシスとエホー [Narcisse et Écho]] (1942)、《牧神の午後 [L'Après-midi d'un Faune]] (1943)、《ペトルウシユカ [Petrouchka]] (1944)、《火の鳥 [The Fire Bird]] (初演年不明)、《レ・シルフィード [Les Sylphides]] (初演年不明) 等である (公演プログラム、戦前の上海新聞記事、カッコ( )内は上海初演)。

小牧によれば、1940 (昭和 15) 年の「チャイコフスキー・フェスティバル」では、《白鳥の湖》第一幕の「パ・ド・トロワ」と第三幕の「チャルダス」に出演している (小牧、1977、p. 48)。当時のプログラムには、小牧の名前、すなわち、本名の「キクチ」やハルビン時代の芸名「レオ・ドノーレ」は見当たらない。当時日本人が上海に行くには日本領事館警察の発行する「渡支事由証明書」が必要であったが、軍人や官吏以外はそれを入手することは不可能に近かった。そのため、小牧は証明書も乗船券も持たずに、密航同然で大連を経由して上海に上陸している (小牧、1975、pp. 130-143)。その後小牧は、スラヴ人とタタール人の混血エミгранト・ロシア人のパスポートを持ち過ごしていた (小牧、1979、p. 128) ため、しばらくの間は堂々と表舞台に出ることができなかつたはずである。1942 (昭和 17) 年 6 月の〈上海バレエ・ルッス〉の公演には後述する「コンドーロフ」(エミгранト・ロシア人としてのパスポート名) という名前で出演している (小牧、1980、p. 194)。そして、実際小牧が「小牧正英」という日本人名で〈上海バレエ・ルッス〉のプログラムに登場するのは、1942 (昭和 17) 年 11 月のことである。このような事情と、さらに当時そこにいなければ入手できないプログラムを小牧が所蔵していたこと、さらに小牧の上海への渡航の様子を描いた著述の中に、1939 (昭和 14) 年に勃発したノモンハン事件についての記述が見られ、1940 (昭和 15) 年に上海にいたという時間的整合性が確認できることから、プログラムにその名が掲載されていなくとも、小牧の証言通り、小牧が「チャイコフスキー・フェスティバル」に参加していたと推察される。

#### 第四節 上海での戦時下の活動 ～「小牧正英」の誕生～

1941 (昭和 16) 年、太平洋戦争が開戦し、日本軍は上海の共同租界に進駐し、上海支配が日本人の手に渡った。大東亜の音楽文化の昂揚を目指し上海の文化施設を残すという方針のもと (原、1942、p. 4)、工部局交響楽団は 1942 (昭和 17) 年日本側に移管され (榎本、2006、p. 205)、〈上海バレエ・ルッス〉も何人かのダンサーを失い一時的に休止せざるを得なかった。また、小牧が定期的に稽古に通っていたオードリー・キング [Audrey King]<sup>34</sup> のバレエ学校は、収容所に強制的に送られたオードリーらイギリス人に代わり、小牧が管理を行なうという条件で、辛うじてその存続が許された。これは、「諸外国に『日本は文明国

だ』と印象づけるために」(朝比奈、1995、p. 39)、上海の文化施設を残す方針で、上海の文化行政の一切を担っていた陸軍報道部の中川牧三の尽力によるものであった。声楽家でイタリア留学の経験もあった中川は、芸術に深い理解があり、バレエ学校存続のために便宜を図ってくれたという(小牧、1977、p. 20)。同じくバレエ団も、これまで活動資金を援助していた共同租界工部局やフランス租界の各銀行にかわり、川喜多長政の東和映画が洋画収益の一部を助成金として援助し、また当時コロムビア・レコードの宣伝課長で上海の音楽文化を復興させるために半年間視察のため滞在していた原善一郎の協力のもと、活動が再開された(小牧、1977、p. 30)。



【写真 4】〈上海バレエ・ルッス〉のメンバー(1943、ライシャム劇場 3 階の稽古場にて)左から 3 人目が小牧(東京小牧バレエ団所蔵)

日本軍の上海進駐の時点まで、小牧はスラヴ人とタタール人の混血エミгранト・ロシア人のパスポート(身分証明書)を持ち、「コンスタンチン・マキシモヴィッチ・コンドローフ」というロシア人名を名乗っていた(小牧、1975、p. 128)。しかし、日本軍部の管轄下にあるバレエ学校の責任者がロシア人名であるわけにはいかなかった。そこで頭文字の「コ」と「マキ」、そして1939(昭和14)年に25歳の若さで逝去した弟正英(ショウエイ)の名をもらい、「小牧正英(コマキマヒダ)」が誕生した(山川、1995、pp. 126-127)。

1940年代、上海の新聞記事に「小牧正英」という名が出現するのは、1942 / 1943年のシーズン(1942年11月～1943年6月)である。1942(昭和17)年10月28日の新聞記事には、上海で人気のあった〈ミニアチュール〉という多ジャンル劇団の公演に小牧が出演していたことが記されているが、この時点ではハルビン時代からの芸名「レオ・ドノーレ」が使用されている(上海露字新聞、1942. 10. 28、高橋訳)。また、1941 / 1942年のシーズン中の新聞記事には、小牧がこのシーズンから〈上海バレエ・ルッス〉に合流したことが記載されているが、そこには「キクチ」(本名)が用いられていた(上海露字新聞、1942、高橋訳)。

1942(昭和17)年には、《交響曲第4番》の



【写真 5】上海バレエ・ルッス公演プログラムには、小牧が第一舞踊手(Premiere Danseur)として紹介されている(1943)

「運命」を踊った。《交響曲第4番》の「運命」役については、「K. 正英はまた、跳躍とピルエットの軽やかさで好感を呼び、“運命”役のシンボルを見事に表現した」（上海露字新聞、1942. 11. 21、高橋訳）と評されている。1943年3月31日～4月4日の公演プログラムには、小牧の顔写真が掲載されており（写真5）、そこには「Premiere Danseur（プルミエール・ダンスール）」（第一舞踊手）と付記されていることから、小牧が1943年（昭和18年）3月までに「第一舞踊手」<sup>35</sup>に昇格していたことがわかる。

1943（昭和18）年より〈上海バレエ・ルッス〉は、毎月一回だけ定期公演を行なうようになった（星野、2003、p. 114）。軍部より工部局交響楽団の指揮を依頼され上海を訪れた指揮者の朝比奈隆は、「色々な外国人から『コマキ』という名を聞かされた。私達内地に居る日本人が少しも気が付かない間に、否、バレエ芸術というものが日本では全く未開の状態に止っていた間に、『コマキ』は少くとも極東の文化人の間では大きな名前に成っていたのだ」（朝比奈、1948）と述べている。星野幸代は、「国際的に注目される都市・上海において日本の文化レベルを誇示するための『身体というメディア』集団として、上海バレエ・リュスは注目された。〔中略〕この日本人ダンサーを看板ダンサーとして掲げることにより、国際的芸術を解する日本人を演出した」（星野、2011、p. 131）として、戦時下日本の文化工作として〈上海バレエ・ルッス〉の興行を続行する意味で、小牧が重要な人材とされていたと解釈している。

その一方で、小牧が1943（昭和18）年のシーズンで《ペトルウシュカ》や《牧神の午後》（写真6）のタイトル・ロールに抜擢され、その踊りは、「『牧神の午後』の序曲はコマキの芸術を十分に生かした」（小牧、1977、p. 99）と、フランスの評論家シャルル・グロボア [Charles Grosbois] に評価されている。また、上海イヴニング・ポストは、小牧がタイトル・ロールを踊った《ペトルウシュカ》および《牧神の午後》を次のように評している。

ペトルウシュカとしての小牧は跳躍の能力を十二分に発揮した。この役割は突発的運動を要求しているが正英はそれをマスターすることに成功した。ペトルウシュカが美に対するかいた探求とムーア人の圧倒的暴力に対する彼のかいた闘争は正英の踊りの中に見事に表現された。彼自身の幽霊として最後の出現は得がたいものに対して獲得する魂のあらゆる潜在する情緒をもつていた。（小牧バレエ団、1952）



【写真6】《牧神の午後》を踊る小牧（1943、ライシャム劇場）（東京小牧バレエ団所蔵）

『牧神の午後』は見事な作品である。それは舞踏的な刺繍のデリケートな模様であって、エルフ（小鬼的）な魅力と私的な運動に溢れている。コマキとボビニナはいずれもこの作品によって勝利を得た。特にコマキにとって…。この舞踊家は1つの啓示であった。この劇場で踊り始めてからこれまでの彼の進歩は、真に驚嘆するに足るものであった。単に前途有望だったダンサーから、一躍して俳優になった。彼の跳躍はますます磨かれ、そして新しい姿態と、優雅な確実な動きと完全なるバランスを獲得したが、これは今日上海バレエ・リュスの男性舞踏手の随一とする。（小牧、1977、p. 99）

このような〈上海バレエ・リュス〉に関連する記事について大橋は、「彼らの演技に対する手放しの賞賛であって評論としての精度を欠いていた」（大橋、2004、p. 170）としているものの、当時の記事の中には、小牧がまだ「完璧ではない（not perfect）」（上海イヴニング・ポスト、1943.5）というマイナス面の指摘もあり、すべてが賞賛だけの記事とは限らないことから、評価の内容は客観性をもつといえるだろう。

〈バレエ・リュス〉で踊っていたダンサーや〈マリインスキー劇場〉出身のダンサーが中心となっていたバレエ団ではあったが、星野は、草刈義人が大陸新報において〈上海バレエ・リュス〉が世界的に見て二流か三流の舞踊団であると指摘している<sup>36</sup>ことを挙げ、その技術に疑問を投げかけている。しかしながら、小牧は帰国後〈小牧バレエ団〉の活動の中で、ソニア・アロワ[Sonia Arova 1927-2001]やノラ・ケイ[Nora Kaye 1920-1987]といった当時の国際的な花形ダンサーを海外より招聘し、『白鳥の湖』、『眠りの森の美女』、『ドン・キホーテ』（パ・ド・ドゥ）などの演目で、彼女らのパートナー（主役）を務めている。これらの演目における主役の踊りは非常に高い技術が要求されるため、踊りこなせるのは一般的に第一舞踏手のみである。したがって、小牧は第一舞踏手の踊りをこなせるほどの技術を持っていたといえる。このことから、〈上海バレエ・リュス〉において堂々と主役を張ってきた小牧の実力は、他のダンサーに比しても相当なものだったと推察できる。前述の上海イヴニング・ポストやグローボアの批評文における「跳躍力の発揮」、「突発的運動の完全な習得」、「優雅な確実な動き」等の言説は技術的な完成度の高さを示し、「見事な表現」、「俳優」といった言葉は小牧の潤沢な表現力を示していると考えられ、小牧が磨き抜かれた高い技術力と豊かな表現力を合わせ持ったダンサーであったことが示唆される。

## 第五節 敗戦後の上海 ～上海バレエ・リュスの解散～

1945（昭和 20）年終戦を迎えると、収容されていたオードリー・キングらが解放され、バレエ学校の運営に復帰したが、オードリーのバレエ学校は、ダンサーたちが徐々に移住したため人数が減り、1946（昭和 21）年彼女がイギリスへ引き上げると同時に閉校となっ

た（小牧、1977、p. 29）。一方、終戦の混乱の中で、ライシャム劇場は閉館となり、〈上海バレエ・ルッス〉もついに解散に至る。小牧は〈上海バレエ・ルッス〉について、次のように述懐している。

「上海バレエ・ルッス」は十余年の短い歴史で解散したが、数々の作品を上演したライセアム劇場の舞台の重みと功績ははかりしれないものがある。西洋と東洋のかけ橋となり「ディアギレフ・バレエ・ルッス」の伝統は、東洋の一角、「ライセアム劇場」で継承されたことはやはり大きな意義があった。後日、私が祖国日本に帰りバレエ運動を行ったことは、この「バレエ・ルッス」のそうした背景があったからに外ならない。（小牧、1977、pp. 28-29）

この言説は「ライセアム劇場」（ライシャム劇場）の存在意義を表していると同時に、小牧が「偉大な業績を残した」（小牧、1948、pp. 57-58）とするディアギレフ〈バレエ・ルッス〉の伝統を重視した言葉でもある。〈上海バレエ・ルッス〉が東洋の地に〈バレエ・ルッス〉の伝統を伝承するという重責を果たし、小牧もまた〈バレエ・ルッス〉の伝統を継承していく使命を感じているのである。後年小牧は、若手ダンサーに「伝統が舞台に立たせてくれる」（インタビュー①）と激励し、〈バレエ・ルッス〉の伝統継承の重さを語っていることから、「伝統継承」は戦後の小牧の芸術活動のこだわりでもあったといえる。

当時上海音楽協会の代表者（Secretary-General of the Shanghai Philharmonic Society）を務めていた草刈義人は、「現在のバレエ・ルッスを育て日本の舞踊界を刺激しなければならない」（星野、2003、p. 114）と述べている。〈上海バレエ・ルッス〉への期待を表しているこの言葉は、〈上海バレエ・ルッス〉で唯一の日本人であった小牧へのエールともとれる。1945（昭和20）年、上海音楽協会主催の創作バレエ公演において、小牧が「日本の生んだ唯一の本格的バレエ藝術家」（草刈、1945）として、振付・演出・出演を任せられた（上海音楽協会展主催『創作バレエ公演』1945）ことはその証左であろう。

小牧が〈上海バレエ・ルッス〉で得たものは、第一にディアギレフ〈バレエ・ルッス〉の伝統を日本の地に伝承する「使命」であり、第二にそれを体現するためのプロのダンサーとしての「技量」であろう。ダンサーとして帰国する小牧にとっては、これで十分のはずだったに違いない。しかし小牧は、帰国直後の日本バレエの状況を次のように述べ、自ら体験してきた西歐的なバレエ団のあり方との相違に当惑を示している。

私はもともと舞踊家として教育されたのであるし、また私自身、舞踊家たる事以外のものを志してはみなかつた。しかしいざバレエの處女地の如き祖國へ歸つて來てみると、こゝには先づ私を踊らせてくれる場所のない事にすつかり當惑した。踊るより以前に、踊れるやうに何から何まですつかり始めからお膳立てしてかゝらねばならぬといふ状態である。だがそれをやつてくれる人は誰もない。さういふ人の現

はれるのを待ってゐては、日本の舞臺に本格的バレエ公演などいつの事か思ひもよらない。結局、自分でやる以外にないので、私は不本意乍らマネージャーの仕事も、プロデューサーの仕事もすべて一身に兼ねなければならなかつた。(小牧、1953、p. 215)

バレエを上演するためには、振付家や演出家、日常の基礎稽古と作品のリハーサルなどダンサー教育を行なういわゆる「バレエ・マスター」<sup>37</sup>が必要であり、またそれを制作し上演のための運営を行なう人材が必要であると小牧は考えているのである。戦後小牧に課された役割が、踊ることだけに留まらず、振付演出家やバレエ・マスター、興行師も務めていかなければならなかつたことを示している。

小牧は、〈上海バレエ・ルッス〉におけるプロのダンサーとしての活動を通じて、バレエの伝統の継承とともに、独立した各分野すなわち制作・振付・音楽・美術などが組織的に連携して興行するあり方や、拠点となる劇場をもつバレエ団が公私の助成を得て給料制で運営されていく経営のあり方を目の当たりにしてきた。戦後日本にバレエの定着を目指す小牧が日本バレエにおいて体現したかつたものは、小牧が上海で体験した組織的なバレエ団〈上海バレエ・ルッス〉そのものであつたともいえるだろう。

戦中戦後の刻々と変化する複雑な社会情勢の中で、小牧は敵国民であるロシア人や中国人、イギリス人らに相互に助けられながら、支配者被支配者に関わらずひとりの芸術家として活動を継続することができた。「あの頃の思い出は、私にとっては悲しみや感動や苦悩やよろこびやすべて人間社会のさまざまな葛藤の中にあつて、民族を超越した人間愛と芸術の美しさに触れることができる」(小牧、1977、p. 21)と小牧は述懐している。

上海の露字新聞には次のような記事が掲載されている。

小牧正英は日本人たちの心に誇りを持たせたのと同時に、さらに日本人がロシア・バレエ団に参加していることを単に両民族の職業的協働以上のものと見ている人たち全員の心を喜ばせたように思われる。美的感覚は他のどんなものよりも両者を近づけてくれるものであり、そして他の民族のダンサーがロシア人ダンサーたちと共にロシア芸術を讃える—これはきわめて価値あることであり、他のことで近づけるよりももっと価値あることである。(上海ザレア、1943. 4. 2、高橋訳)

「民族の超越」は恩師キャトコフスカヤの言葉によって、小牧が意識したことであつたと考えられたが、おそらく小牧は、この記事を見て上述のような思いを確信したのではないだろうか。小牧は戦後日本において、外国人舞踊家を招聘し、「日米友好」(小牧、1977、p. 184)や「日・英・蘭文化交歓」(小牧、1977、p. 226)等を掲げて、バレエ公演を行なっている。これらはバレエを媒体として、芸術が民族の違いを超越して共有できることを示した実践例であろう。小牧のそのような活動の根底に、「民族の超越」という視座があるこ

とが見て取れるだろう。

一方、小牧は上海で、日本内地から渡航してくる様々な文化人、学者たちと会い、親交を深めている<sup>38</sup>。「彼らはみな舞台芸術に深い理解を示し、ダンサーの小牧を一流の芸術家として接してくれた」（山川、1995、p. 139）という。そして、羽仁五郎から「日本に帰れ、〔中略〕東京で君と再会しよう」（小牧、1977、p. 15）と言われ、小林秀雄からは「君が日本に帰ることがあったらいつでも鎌倉を訪ねてこいよ」（小牧、1977、p. 15）と声を掛けられたことが、「いつの間にか私の心に潜在意識となり帰国してみようという気持ちを醸成したのかも知れない」（小牧、1977、p. 15）と小牧は回想している。このような日本人同士の親交は、小牧に民族意識を芽生えさせたに違いない。また敗戦後のオードリー・キングの惜別公演では、「敗戦国の日本人であるから謹慎しなければならない」（小牧、1977、p. 28）という理由から、舞台に立たず舞台裏の仕事をしている。民族の違いを超えた芸術を営む時であって、日本人であるという自覚を余儀なく感じさせられた瞬間であったと考えられる。ここで生じた民族意識は、戦後日本における活動の中で、《剣舞》（1949）や《日輪》（1955）に反映されることになる。

1949（昭和24）年に上演された《剣舞》の意義について大田黒は、「我国古来の民族詩、民族音楽、民族舞踊を深く探ることによって、それらを粹の集大成として一つの民族芸術を誇らかに打ちたてることは、日本バレエ界の雄、小牧正英が年来考想を練っていた優れた企画であった」（大田黒『『けんぱい』上演の意義』1949、小牧、1977、p. 111 に転載）と述べている。また、1955（昭和30）年上演の《日輪》は、「取材的にも、作曲振付、演出等種々の面からみても日本バレエが外国文化の依存から完全に自己を解放して独立自主の見識を立派に打ち出した点において画期的な作品であることを立証したものといえる」（牛山、音楽新聞、1955. 12. 11）と評された。

これらの言説は、西洋文化であるバレエを職業とする小牧が日本人としての民族意識に基づき、民族がもつ言葉や音楽や舞踊などが有する民族特性へ回帰することにより、これまでのバレエ作品にはない独自の手法による作品を創造したことを示している。小牧は、日本特有の民話等を題材とし、日本人による音楽と日本人による舞踊を融合した作品創作を通じて、民族性への回帰を図ったと考えられる。

このようにみえてくると、小牧の戦後の活動の根幹には、「民族超越」と「民族回帰」という相反する2つの視座が共生していることに気づく。これは、ハルビンや上海において、小牧がバレエという民族を超越して共有でき得る芸術に情熱を傾けていこうとする中で、民族を超越できない戦争という極めて残酷な現実が目の前にあったことが、このような両極の方向性をもつ芸術家小牧正英を創ったともいえるのではないだろうか。

## 章 括

本章では、小牧の岩手での生い立ちから東京を経て、ハルビン、上海でなされた帰国以前の活動に着目し、時代背景と小牧の活動を概観するとともに、小牧の言説等を通じて、戦後の芸術活動の原動力となった小牧のバレエ普及に対する視座を探った。

かつて小牧は、大田黒元雄著『露西亜舞踊』に描かれていた絵や写真に魅かれて画家か舞踊家を目指すのが、ハルビンでは〈バレエ・ルッス〉のルーツでもあるロシア人とその文化に囲まれた環境の中で、バレエを学ぶ。そのような中で小牧がハルビンにおいて受容したものは、日本人にとっての外来の文化である単品としてのバレエではなく、ロシア人のもつ文化の一部としてのバレエ、言い換えれば帝政ロシア時代の人々の生活文化そのものであったことがわかった。

ダンサーとしての道を歩み始めた小牧は、その後上海で『露西亜舞踊』の絵そのものを自ら踊り、その本の世界を体現する。その活動を通じて小牧は、「民族の超越」「民族への回帰」という両極の視座をもつようになったことが示唆された。上海において小牧は、ロシア人を中心とした〈上海バレエ・ルッス〉で民族を超越して共有でき得る芸術に情熱を傾けた。その一方で戦時下という環境によって、小牧は日本人であるという自覚をせざるを得なかったのである。しかしそこには、後述する〈バレエ・ルッス〉との類似点が見出される。〈バレエ・ルッス〉は、ロシア人中心のバレエ団から多国籍のバレエ団に変容し「民族を超越」している。またその主宰者ディアギレフは、常に祖国ロシアを念頭に置いて「民族への回帰」を実践していたのである。

13年にも渡るハルビンと上海での活動により小牧が得たものは、帝政ロシアとその文化のみならず、〈バレエ・ルッス〉に繋がる「民族の超越」と「民族への回帰」という視座であった。ここに〈上海バレエ・ルッス〉を介した小牧と〈バレエ・ルッス〉との間の根源的な接点を見出すことができるだろう。そして、その後日本に「バレエ・ルッス」を導入する小牧にとって、これらは不可欠な要素となってくると考えられる。

---

1 『ペトルウシュカの独白』（三恵書房、1975）、『バレエと私の戦後史』（毎日新聞社、1977）、『バレエへの招待』（日本放送協会、1980）、『晴れた空に・・・舞踊家の汗の中から』（未来社、1984）、『劇場芸術への道 オペラ・バレエ・演劇を志す人のために』（未来社、1984）

2 2006年、江刺市を含む他の市町村と合併し、奥州市となった。

3 「メソジスト[Methodist]」とは、18世紀イギリスで興されたプロテスタント・キリスト教会の人々をさす。日本では、青山学院や関西学院がメソジスト教会の流れを汲む。

4 山川は、1918年小牧が「岩谷堂尋常高等小学校に入学」（山川、1995、p.23）したとしているが、その時小牧は6歳であり、当時の尋常小学校の修業年数は6年であったことから、彼が入学したのは尋常小学校であると考えられる。

5 松島正幸は北海道出身の画家である。1930年代、ハルビン・大連の風景を描き、1941年《ハルビンの舗道》で独立美術協会賞を受賞し、1947年独立美術協会会員となる。1977年より全国県展文化庁文部大臣賞選考委員を務め、1980年紺綬褒章受賞。小牧との出会いは、1937年バレエ学校の5年生の時だった。小牧は松島の絵のモデルをしている。（小牧、松島、1979 および〈さっぽろ画郎〉HP）

- 6 日本芸術文化振興会の『日本洋舞史年表 I』に記載されたパヴロワの巡業地は、東京、神戸、岡山、長崎、広島、下関である。これは、江口博著『洋舞五十年』と村松道弥著『私の舞踊史』(上・中・下)等の和書に依拠している。しかし、薄井憲二監修『バレエへの招待』に示された巡業地はこれらと相違する。薄井の説は、パヴロワの夫ヴィクトル・ダンドレ[Victor Dandre 1870-1944]著『アンナ・パヴロワ』[“Anna Pavlova”, Cassell, 1932]やパヴロワ・バレエ団の世界巡業に指揮者として随行したマルフォード・ハイドン著『パヴロワ』[“Pavlova: the genius of dance”, Constable, London, 1931]等を参考にしており、薄井の説がより信憑性が高いと考えられる。したがって、本稿では薄井の説を採用する。
- 7 1923年佐藤重遠により創設された男子専門学校で、中等部と商業部をもった。1929年財団法人目白学園を設立し、その翌年(目白商業学校)となった。1948年(目白学園中学校・高等学校)となり、1951年学校法人目白学園となる。2009年には(目白研心中学校・高等学校)と改称した。(『目白学園八十年史』2005および学校法人目白学園HP)
- 8 後に喜劇王と呼ばれるエノケンこと榎本健一が注目されるようになったきっかけは、1929年に結成されたレビュー団「カジノ・フォーリー」への参加であった。関東大震災後、浅草オペラにかかわって、宝塚・松竹少女歌劇団による大レビュー、エノケン、ロッパ(古川緑波)などによる小劇場レビューが、浅草六区の劇場で人気を得る。こうした「レビューの時代」にあつてエノケン劇団は、音楽、ファッション、ギャグのどれをとっても新しく、格好良く、人々の憧れの的であった。(「エノケンとレビューの時代」展HP 開催要項、趣旨)
- 9 沢モリノは、1911年(帝劇歌劇部)の第1期生となり、G.V. ローシーに師事した。1917年に(帝劇歌劇部)出身の石井漠らと(東京歌劇座)を結成し、「浅草オペラ」の隆盛期(1917-1923)に舞踊家として活躍した。その後、1933年に朝鮮の平壤で公演中に倒れ、客死した。(村松、1985、pp. 45-175)
- 10 G.V. ローシーは、1912年(帝劇歌劇部)に招聘され、バレエ教師および振付を行っていた。
- 11 石井漠は1909年、文学を志して上京し、帝劇のオーケストラ部に応募し、ヴァイオリンを弾いていた。その後歌劇部に転じ、ローシーにバレエを教授されが、文学青年であった石井は、自然主義後期の影響を受け、芸術活動を現実の生活に結びつけずにはいられなかった。彼は、西洋生まれの舞踊に飽き足らず、日本の自分たちの踊りを発展させるべく、山田耕筰とともに「舞踊詩」(伝統的な約束事を取り払った自由な舞踊)運動を展開する(1916)。1922年渡欧した石井の「舞踊詩」は、華々しい成功を収め、帰国後も研究所を設立するなど、舞踊詩の探求を目指し続けた。(糟谷、2010、p. 65)
- 12 明治期の東京では、カトリック系とプロテスタント系のキリスト教とともに、修道司祭ニコライによるロシア正教(東方正教会系のキリスト教)の布教活動が展開されており、東京復活大聖堂(通称ニコライ堂)を中心に、ロシア人や日本人の信徒が教育・文化活動を盛んに行っていた(日本ハリストス正教会教団『日本正教会の歴史1』)。また、ニコライはロシア正教のみならずロシア語学校(ニコライ学院)を設立し、ロシア語教育も行っていた。ロシア語を学ぶ生徒数は一時期150人に上り、学校は盛況であった(ポタポフ、2004、pp. 65-66)。これらのことから、昭和初期に小牧が東京でロシア人からロシア語を習うことは容易なことであったと推察できる。
- 13 大田黒はその巻頭で、「これは繪本である。文章は、ほんの解説に過ぎない。」と述べているため、ここでは「繪本」とした。
- 14 鉄道の名称は時代によって変遷し、東清鉄道⇒東支鉄道⇒中東鉄道⇒北滿鉄道となる。これにともない、鉄道関連の事業についても同様の名称変更が行われている。(岩野、1999、p. 27)
- 15 「白系ロシア人」とは、1917年のロシア革命の際に、革命を支援する「赤系」に対し、皇帝を支援する反革命派を「白系」といったことによる名称である。
- 16 「ユダヤ系ロシア人」は、帝政ロシアの領土拡大政策によって、ロシア人となったユダヤ人(以下ユダヤ系ロシア人と記す)を指す。ユダヤ教の弾圧や「ボグロム」と呼ばれる組織的な略奪や虐殺などから逃れて1882年から1914年にかけて、200万人がアメリカに移住した。そして、「19世紀末に清国から満州を獲得したロシア皇帝ニコライ二世は、ユダヤ人をヨーロッパから追放すると同時に、満州を西欧化することをもくろんで、『満州へのユダヤ人移住者には信教の自由を許す』と布告」(岩野、1999、p. 27)したため、1万人以上のユダヤ系ロシア人がハルビンを中心とする満州に移り住んだ。ハルビンの外国人商店の8割ほどがユダヤ系ロシア人による経営であったとする言説もあり(岩野、1999、p. 28)、戦前のハルビン経済は、彼らによって支えられていたといえる。
- 17 アンドレーヴァの原綴りは不明である。ハルビンのソフィスカヤ寺院所蔵の【写真2】には、「三十年代初、哈尔滨创办了安德列耶娃芭蕾舞学校、培养了大批著名的芭蕾舞演员」(1930年代はじめ、アンドレーヴァによってハルビンに創立されたバレエ学校では、著名なバレリーナを養成した)とあり、中国語では「安德列耶娃」という表記である。また、アンドレーヴァの経歴については、今後現地調査を継続して明らかにしていく。
- 18 帝室バレエ学校出身のミハイル・フォーキンやアンナ・パヴロワは、8年間バレエ学校に在籍している。(『オックスフォード バレエダンス事典』p. 374、p. 436) また、帝室バレエ学校を前身とする現在のワガノワ・バレエ・アカデミーも8年制である。(『ガリーナ・メゼンツェワ バレエ・クラス 初級1〜基本〜』解説)
- 19 尋常小学校卒での入学は、修業年限5年で、尋常高等小学校卒で入学した場合には、修業年限4年とされていた。(『目白学園八十年史』2005、pp. 14-15)
- 20 キャトコフスカヤの原綴りは不明である。
- 21 当該記事は(ハルビン・バレエ)について書かれたものであるが、発行年月日は不明である。記事の中に「そこでは、V. カズロフスカヤが良かった。彼女は若くとても有能なバレリーナで、最近ハルビンの観客はチャイコフスキーの《くるみ割り人形》のクララという重要な役で見たばかりである」(高橋訳)とある。V. カズロフスカヤは、

- 
- バレエ学校の卒業公演（1939）で小牧とともに出演し、主役のクララ役を踊ったダンサーである（【写真3】右）。ハルビンの観客が見た公演はこのバレエ学校卒業公演であると推察できることから本記事は、1939年に発行された記事であると推定される。
- 22 露字表記「Лео Д-О Н орэ」は、日本語表記では「レオ・ド・オノレ」となるが、小牧は著書の中で「レオ・ドノレ」としていることから、以下小牧に準じる表記とする。
- 23 本稿における露字新聞はすべて帝政ロシア時代の表記法を用いた露文のため、高橋健一郎氏（札幌大学、ロシア語学、日露対照言語学）に翻訳を依頼した。
- 24 記事の中に記されている出演者は、1939年（推定）の祝賀公演の出演者と同じであり、小牧が上海に移る（1940年5月）前の〈ハルビン・バレエ〉時代のものであると考えられる。したがって、当該記事は1939年から1940年前半に発行されたものと推定される。
- 25 ノーウィゴードまたは南崗（ナガン）とも称した
- 26 この教会は、文化大革命（1965-1975年）によって取り壊され、現存していない。
- 27 1860年、4人の外国人が競馬場の円周の内側に土地を購入し、公共の運動場を作った。1862年に競馬場が移転することになり、土地の所有者は元の価格で委員会に権利を譲渡し、委員会は地価が上昇していた運動場を売って、巨額の利益を得た。これを上海娯楽基金（Shanghai Recreation Fund）として、公共の福利厚生のために運用することにした。（榎本、2006、p.9）
- 28 ただし、上海ではオペラ上演の記録がほとんどなく（美山、2006、p.195）、合唱団等ももっていなかったと推測される。
- 29 共同租界工部局とは、租界の行政機関であり、財政や工務、警務などさまざまな委員会から成り立っている。工部局から援助を受け〈パブリック・バンド〉が成立した。その後民間のバンド委員会が、さらに1881年工部局参事会がその運営を引き継いだ。1922年、本格的なオーケストラ時代を築くべく、〈工部局交響楽団〉に変更し、新たなスタートを切った。（榎本、2006、p.30、pp.126-128）
- 30 星野は、〈上海バレエ・ルッス〉の設立を1936年としている（星野、2003、p.113）。しかし、〈上海バレエ・ルッス〉のプログラムには、設立年を示す「1934-」が記されていること、《白鳥の湖》上演が1935年にすでに行なわれていたことを示す記事（「О Чарах “Лебединого Озера”（“白鳥の湖”の魅力について）上海露字新聞、1943.3）があることから、〈上海バレエ・ルッス〉の設立を1934年とした。
- 31 小牧によれば、バレエ団のメンバーは、白系ロシア人、ソ連人、イギリス人、イタリア人、ハンガリー人、ポーランド人、チェコ人など様々な国籍をもつダンサーであった（小牧、1975、p.104）。なお、プログラムには中国人と思われる名前も見られる。
- 32 「職業バレエ団」という言葉は、振付家やダンサーら各専門家が生活を保障されながら専ら各自の役割を果たしていくことのできるバレエ芸術家等の集団という意味で用いた。榎本は、上海の「工部局交響楽団」のメンバーについて、有給ではない「アマチュア音楽家」に対し、給料を支払う「職業音楽家」と称している（榎本、2001、p.52）。これに即し、給料制で運営された〈上海バレエ・ルッス〉を「職業バレエ団」とした。
- 33 例えば、ドイツの歌劇場をあげると、その劇場機構は次の4系統に分かれている。第一に劇場全体を統括し芸術活動を管轄する運営事務局、第二に芸術監督、演出家、指揮者、歌手、舞踊手など公演に関わる芸術家の集団、第三に舞台スタッフなど公演に関わる技術者集団、第四に経営と管理に関わる事務局である。（山崎、2006、pp.87-88）
- 34 オードリー・キングはロンドンのニコライ・レガット[Nikolai Legat 1869-1937]舞踊学校の出身である。〈上海バレエ・ルッス〉でプリマを務める一方、フランス租界にオードリー・バレエ学校を運営していた。彼女はペギー・フウカム（後のマーゴ・フォンテーン）のバレエ教師でもあった。（小牧、1977、p.14）
- 35 ダンサーの身分名は、「コール・ド・バレエ」「コリフェ」「ソリスト」「プリンシパル」「エトワール」等、国により様々な階級名称が採用されている。通常第一舞踊手（ブルミエール・ダンスール、プリンシパル等）は最高位の階級である。〈上海バレエ・ルッス〉では、第一舞踊手の中でも、特に花形の第一舞踊手を「ブルミエール・ダンスール（あるいはダンスーズ）・エトワール」と表現していた。（上海バレエ・ルッス公演プログラムより）
- 36 しかし草刈は、〈上海バレエ・ルッス〉がバレエの伝統を正しく継承した東洋唯一の芸術的舞踊団体とし、東洋で本格的なバレエを観るにはこのバレエ団以外にはないとその意義を認めている（星野、2011、p.126）。
- 37 Mara, Thalia 著『The Language of Ballet』によれば、「バレエ・マスター」とは、昔は振付者兼バレエ教師のことを示したが、現在ではバレエ団の基礎稽古やレパトリーのリハーサルを担当する者を指している（p.72）。1909年エンリコ・チェケッティ（Enrico Cecchetti 1850-1928）は、「バレエ・マスター」として、ディアギレフの〈バレエ・ルッス〉に招かれ、1918年まで、バレエ教師としてバレエ・クラスと作品のリハーサルを担当し、また自らもダンサーとして舞台に立っていた。このことから、20世紀前半において「バレエ・マスター」とは、バレエ教師およびリハーサル責任者のことを指していると考えられる。
- 38 小牧が上海で出会った文化人は、歴史学者羽仁五郎、文芸評論家小林秀雄、文芸評論家河上徹太郎、指揮者朝比奈隆、日劇演出家（東宝）白井鉄造らであった。（小牧、1977、pp.14-15、p.41）

## 第二章 小牧の捉えたバレエ・ルッス

本章では、まず〈バレエ・ルッス〉に関して、舞踊評論家リチャード・バックル[Richard Buckle 1916-2001]らの先行研究によって導き出された多くの〈バレエ・ルッス〉像を概観し、その特色を明らかにする。また〈上海バレエ・ルッス〉については、小牧自身の著作や戦時中の上海の公演プログラム、写真資料、現地新聞等を手掛かりに、〈上海バレエ・ルッス〉の具体的な活動を明らかにした上で、〈バレエ・ルッス〉との比較を通じて、その継承性について考察する。さらに小牧の捉えた〈バレエ・ルッス〉とはどのようなものであったかについて検討していく。

### 第一節 バレエ・ルッス

#### 1. バレエ・ルッスの全体像

1909（明治42）年パリのシャトトレ座[Théâtre du Châtelet]で、セゾン・ルッス[Saison Russe]が開催された。この公演は、興行主セルゲイ・ディアギレフによって興行されたもので、これが〈バレエ・ルッス〉の始まりとなる（Buckle, 1956, p. 12）。リチャード・シェッド[Richard Shead]による次の言説は、〈バレエ・ルッス〉を端的に捉えている。

ロシアのバレエはプティパなどのヨーロッパのダンサー、バレエ教師らの力によって開花し、19世紀初めまでには、社会的にも芸術的にも確固たる地位を築いていた。しかし、20世紀初頭、ロシアの舞踊を西欧にもたらしたのは、セルゲイ・ディアギレフであった。1909年春に行なわれたバレエ・ルッスの最初のシーズンは、大勝利であった。観客の度肝を抜いたのは、踊りの質、豪華な装置、異国情緒豊かな雰囲気であった。その装置や衣裳は、当時の衣服や装飾、家具のファッションにすぐに影響を与えた。

ディアギレフのバレエ・ルッスのドラマティックな物語は、芸術的成功、浮き沈みのある経済的状況、西欧のファッションへの影響、理知的かつ芸術的な思想、それらすべてがバレエ・ルッスである。そして何よりもロシアの舞台芸術によって輝きを取り戻したのは、舞踊であった。ディアギレフは、何の妥協もせずに魅力的な天才アーティストたちを集め、腕を揮わせるという類のない大事業を行なった。その中には、最も偉大なダンサーや振付家、すなわち、フォーキン、パヴロワ、カルサヴィナ、ニジンスキー、マシーン、バランシンがおり、また作曲家には、ラヴェル、ストラヴィンスキー、ドビュッシーらが名を連ねた。衣裳や舞台美術は、バクスト、ブノア、ピカソ、デ・キリコらが担当した。この驚くべき天才集団によって創り上

げられたバレエ・ルッスが、[ディアギレフの死後も]長い間衝撃を与え続けてきたことは、実に驚くべきことである。なぜなら、バレエ団そのものが、ディアギレフの死によって消滅したにもかかわらず、バレエ・ルッスの伝統は、今もなお輝きを放っているからである。(Shead、1989、巻頭、筆者訳)

また、舞踊評論家のアレン・ロバートソン[Allen Robertson]は、〈バレエ・ルッス〉について次のように述べている。

1909年5月19日、セルゲイ・ディアギレフとそのバレエ団の異国情緒豊かで優美な嵐が、パリを襲った。官能的で斬新なこのバレエ団は、無意識に人を魅了するほど圧倒的であり、夜開花する洋ランの強い香りのように西欧諸国を襲撃した。新しい様式、斬新な思想、前衛的なものと上品さを巧みに融合させたバレエへのアプローチは、ヨーロッパを一掃する。その作品は、次の20年間のバレエ界を支配し、芸術の様相を永遠に変容させることになった。(Robertson、1988、p. 38、筆者訳)

このような言説にみられる〈バレエ・ルッス〉像は、第一にディアギレフという興行主の独自の私設バレエ団であること、第二に当時の天才芸術家たちが集結したバレエ団であったこと、第三に〈バレエ・ルッス〉が西欧の芸術潮流や当時のファッションまでも揺るがすほどの斬新さと優美さの両側面を持ち合わせたバレエ団であったことである。

しかも、〈バレエ・ルッス〉は1909(明治42)年から1929(昭和4)年までの20年間で、西欧に一大センセーションを巻き起こしたのみならず、ディアギレフの没後も、〈バレエ・ルッス〉のメンバーが世界中に分散し、ニューヨーク・シティ・バレエ団や英国ロイヤル・バレエ団など、各国のバレエ団の礎を築き、その思想や伝統は現在に至るまで芸術界に影響を与え続けている(芳賀、2009、pp. 381-404)。

特質すべきことは、このバレエ団が、一度もロシアで公演を打ったことがない(Garafola、1989、vii)にもかかわらず、〈バレエ・ルッス〉(ロシア・バレエ団)と名乗っていたことである。名前の由来は、ディアギレフがロシア芸術の復興を目的として、ロシアの絵画や音楽、舞台芸術などを西欧に紹介するという企画(Buckle、1956、p. 12)の一つとしてバレエを上演したことに起因する。その初期のころに目を向けると、ディアギレフをはじめダンサーや作曲家、画家たちもすべてがロシア出身であったこともまた、その名称に説得力を付加したであろう。パリを発祥の地とする〈バレエ・ルッス〉は、その後多国籍な集団となり、作品も異国情緒豊かで民族的なものから前衛的な作品へと変貌していく。

しかし、時代性のある様々な作品を上演するこのバレエ団は、上記の3点を軸とした芸術的成功のみならず、シェッドが述べた経済的なあり方、ファッションへの影響、思想など、包括する要素すべてが絡み合いながら〈バレエ・ルッス〉を形作っていたのである。

## 2. バレエ・ルッスの特徴

〈バレエ・ルッス〉の特徴については、多くの研究者や評論家によって語られているが、〈バレエ・ルッス〉に関する文献中に頻繁に出現する5点、すなわち①ディアギレフ ②巡業バレエ団 ③諸芸術の統合 ④作品の特徴 ⑤経済的支援 が〈バレエ・ルッス〉の特徴を表す鍵となっていると考えられる。そこで本項では、これらに絞ってその特徴を把握していく。

### (1) ディアギレフという絶対的存在

1895（明治 18）年、ディアギレフは義母のエレナ・パナエフ - ディアギレフ [Elena Panaev - Diaghilev] に宛てた手紙の中で、次のように自身のことを表現している。

私は第一に大ぼら吹きです。しかも優秀な大ぼら吹きです。第二に大魔術師で、第三に誰をも恐れない人間です。第四に理屈っぽい上、良心が咎めることなどほとんどありません。第五に私には何の才能もないようです。それでも私は、天職を見つけたと思います。それはメセナ (Maecenas) になることです。お金以外に必要なものはすべてそろっています。お金もそのうち手に入るでしょう！ (Shead, 1989, p. 7、筆者訳)

「メセナ」とは、古代ローマの政治家で文芸の擁護者であったガイウス・キルニウス・マエケナス [Gaius Cilnius Maecenas BC70-BC8] のことである<sup>1</sup>。ディアギレフは、メセナのような芸術の擁護者になると宣言したのである。そして、その宣言通り彼は、ロシア芸術の「メセナ」（支援者）として〈バレエ・ルッス〉を推進していく。しかし、デーブル・ハリス [Dale Harris] は、ディアギレフについて次のように評価している。

1909年のバレエ・ルッスののはじまりから1929年まで、ロシアの美術評論家でありインプレサリオ<sup>2</sup>でもあったセルジュ・ディアギレフは、経営的というよりはむしろ、芸術的役割を果たしていた。バレエ・ルッスが上演したあらゆる作品の創作に対して、ディアギレフは直接貢献してはいない。しかし、彼は最終的にはバレエ団の芸術的戦略の全責任を負っている。1911年までは上演に関する専門の会合が行なわれていたが、正式契約によるバレエ団の発足<sup>3</sup>以降は、ディアギレフが上演に関するすべての決定を行なっている。そのため、どんなに際立った才能ある芸術家であろうとも、彼のもとで働いている限り、ディアギレフの多大な影響を被ることがバレエでの成功につながることもあった。(Harris, 2004, p. 316、筆者訳)

事実、ディアギレフには「銀行には預金もなく、高い地位もなく、公的支援もない」(Buckle, 1956, p. 12、筆者訳) とブノアが証言するように、運営資金はなく、「ディアギ

レフは常に資金不足に悩まされた」（芳賀、2009、p. 13-14）という。したがって、実際には確かに芸術の「メセナ」（支援者）であったかもしれないが、経済的には「メセナ」ではなかった。むしろ「インプレサリオ」（興行主）として、実質的にすべての決定権を以て〈バレエ・ルッス〉を運営していたのである。シェッドによれば、ディアギレフの没後、〈バレエ・ルッス〉継続のために様々な試みがなされたが、結局のところディアギレフに代わってすべてをこなせる人材はいなかったという（Shead、1989、p. 179）。結果的に〈バレエ・ルッス〉自体が解散することになったことは、ディアギレフがどれほど絶対的な存在であったかを示すものであろう。

## （2）巡業バレエ団の長短所

〈バレエ・ルッス〉は、本拠地となる劇場を持たない「巡業バレエ団」であった。ガラフォラは、「この巡業バレエ団ということが、バレエ・ルッスの大きな特色となった」（Garafola、1989、vii、筆者訳）としている。バレエ作品の上演には、ダンサーをはじめ、振付家や舞台美術家などの人的要素に加え、劇場も含め衣裳、装置、照明などの物質的要素が必要であり、当時のヨーロッパ各国のバレエ団は当然のように劇場に付属し、安定した資金の下でバレエ作品を制作した。しかしながら、「この劇場所属でないバレエ団にとってもっとも厳しかったのは、当然のことながら資金面の問題である」（芳賀、2004、p. 13）と芳賀直子は指摘している。例えば、1921（大正 10）年にロンドンのアルハンブラ劇場 [Alhambra Theatre] で上演された《眠り姫 [The Sleeping Princess]》は、非常に豪華で壮大な舞台であったにもかかわらず、観客には大不評に終わり、直後のバレエ団は地獄の淵をさまようかの如くの状態、何シーズンにも渡り、重い借金を背負っていたという（Harris、2004、p. 323-324）。

「巡業バレエ団」にはこのような資金繰りの困難さがある一方で、利点もあった。芳賀は、「劇場の役人や芸術監督、その他様々な人間関係や彼らの芸術的見解からは自由でいられた。この芸術的自由度を十分に活かして、ディアギレフは次々と衝撃的な新作を発表し続けたのである」（芳賀、2004、p. 14）として、〈バレエ・ルッス〉の偉業が「巡業バレエ団」であったからこそ達成できたものであることを強調している。

〈バレエ・ルッス〉の初期に振付を担っていたミハイル・フォーキン [Михаил Михайлович Фокин 1880-1942] は、1898（明治 31）年にサンクト・ペテルブルクの〈帝室バレエ学校〉を卒業し、すぐに〈マリインスキー劇場〉に入団したが、古典バレエの巨匠マリウス・プティパの手法、すなわち演劇的要素を最小限にとどめ、舞踊そのものを重視し、踊りの美しさや幾何学的な美しいフォームを中心に据えたバレエ創作に、疑問を感じていた。フォーキンは、当時のバレエ作品を型にはまった娯楽でしかない墮落したものと感じ、あらゆる芸術を総合した芸術形式への変革<sup>4</sup>を目指すようになる。しかし、バレエ改革をすすめるようとするフォーキンの方向性は、20 世紀初頭の保守的なマリインスキー劇場では受け入れられず、〈バレエ・ルッス〉においてそれを実践していくことになる（糟谷

ら、2012、pp. 153-156)。このように劇場の傘下にあるバレエ団では、実践家の芸術活動が経営陣の方針に左右されるリスクを孕んでいるのである。ディアギレフの主張する思想を反映した〈バレエ・ルッス〉は、同じ考えを持つフォーキンにとって、まさにそれを実現する場であったといえる。

〈バレエ・ルッス〉は、私設「巡業バレエ団」の利点を十分に発揮したことによって、「舞踊史において、必ず記されるほどの一時代を築いている」(Harris、1989、xii、筆者訳)のである。

### (3) 諸芸術の統合

〈バレエ・ルッス〉の特徴として必ず挙げられるのは、音楽、美術、舞踊などの諸芸術の統合である。ハリスは、「ディアギレフが芸術の統合を理想として常に努力していた」(Harris、2004、p. 318、筆者訳)と述べている。金山明子は、「音楽、美術、そして舞踊のどれひとつが欠けても成立し得ない舞台が、『バレエ・リュス』であり、ショー・ビジネスの枠内で、芸術の総合化、芸術の革命が追求された場であった」(金山、1998、p. 91)としている。鈴木晶は、「ディアギレフがバレエを総合的劇場芸術、すなわち音楽・舞踊から成る総合芸術と捉えていた」(鈴木、1998、p. 32)ことを、〈バレエ・ルッス〉成功の理由に挙げている。ディアギレフは、「そのため自ら音楽家、画家、振付家を選び、あるいは探し出して制作を依頼し、緊密に共同で制作できる機会を用意した」(一條、1998、p. 8)のである。

それでは、なぜ諸芸術を統合することが重要なのであろうか。三浦雅士は、「ディアギレフとそのコリオグラファーたちは、舞踊を何よりもまず 19 世紀的な意味での芸術にまで引き上げなければならなかった。詩人や画家を中心に作り上げられた苦悩する天才としての芸術家という神話に、コリオグラファーとダンサーをも組み入れなければならなかったのだ。こうして、舞踊は、作曲家と美術家と振付家が共同で行なう自由で平等な創造になった」(三浦、1998、p. 28)として、諸芸術を統合する意味を説いている。つまり、ディアギレフと〈バレエ・ルッス〉によって、19 世紀まで娯楽と化していた舞踊が他の芸術と同じ位置まで高められたという点が、芸術上極めて重要な意味をもつことになるのである。さらに一條彰子は、バレエ・リュスが「20 年間、パリを中心にヨーロッパとアメリカで 60 本以上の新作バレエを上演し、バレエを時代遅れの娯楽から最先端の総合芸術へと一気に押し上げた」(一條、1989、p. 8)としている。バレエ史において、〈バレエ・ルッス〉が最も重要なバレエ団と位置付けられている<sup>5</sup>理由がここにあるといえる。

### (4) 作品の特徴

音楽、美術、舞踊を統合した〈バレエ・ルッス〉の上演作品の芸術的特徴は、時代とともに変遷した。

フォーキンが振付家として在籍した(1909-1914)初期には、《クレオパトラ [Cléopâtre]》

(1909)、《ポロヴェッツ人の踊り [Danses Polovtiennes (du “Prince Igor”)]》<sup>6</sup> (1909)、《シェヘラザード》(1910) にみられる「異国趣味」や「オリエンタリズム」、《火の鳥 [L’ Oiseau de feu]》(1910) や《ペトルウシュカ》(1911)、ニジンスキー (1909-1913 在籍) の振り付けた《牧神の午後》(1912) や《春の祭典 [La Sacre du Printemps]》(1913) にみられる「神話やロシア民話」を題材としていることがその特徴として挙げられる。また、ロシア革命 (1917) 前から振付を任せられるようになったレオニード・マシーン [Леонид Фёдорович Мясин 1895-1979] (1914-1920、1925-1928 在籍) は、人間の歪んだ精神を題材にして人格を持たない個人を風刺的に描いた。《上機嫌な婦人たち [Les Femmes de Bonne Humeur]》(1917)、《風変わりな店 [La Boutique Fantasque]》(1919) などは、そのような「風刺」表現を特徴としている。また、《キキモラ [Kikimora]》(1916) は、ミハイル・ラリオノフ [Михаил Фёдорович Ларионов 1881-1964] による衣裳やメイクアップがキュビズム的で、「ロシア・モダニズムの先駆的な作品」(セゾン美術館、1998、p. 113) であった。その後の《パレード [Parade]》(1917) では、最先端の前衛芸術家たちが集結し、〈バレエ・ルッス〉がロマン主義的な厳粛なバレエを完全に否定し (Harris, 2004、p. 323)、モダニズムへの変革を確信させた。

しかしながら、1921 (大正 10) 年には、マリインスキー劇場で初演されたマリウス・ブティパの《眠りの森の美女 [The Sleeping Beauty]》(1890) を改訂した《眠り姫 [The Sleeping Princess]》(ニジンスカ振付) を上演した。この時代の前衛的趨勢に反した古典作品の上演は、当然のことながら観衆を当惑させた。この失敗により、ディアギレフは再び新しい様式のバレエを模索し始めた。ブロンスラワ・ニジンスカ [Бронислава Фоминична Нижинская 1891-1972] (1909-1914、1921-1925 在籍) は、民族性や写実的側面を避け、特定の人格を表現しない《結婚 [Les Noces]》(1923) や古典的な技法と優雅さを備えながらもモダンな「新古典様式」[Neoclassicism] とされる《牝鹿 [Les Biches]》(1924) を提供し、次に訪れる「アヴァンギャルド」への重要な道標を築いた。

1924 (大正 13) 年以降 〈バレエ・ルッス〉の解散 (1929) まで、振付を担ったジョージ・バランシン [Георгий Мелитонович Баланчивадзе 1904-1983] (1924-1929 在籍) は、ディアギレフの理想であった諸芸術の統合を完全に捨て去り、例えば、《アポロ》(1928) ではシュールレアリズムのジョルジョ・デ・キリコ [Giorgio de Chirico 1888-1978] の美術に対抗した踊りを創る (Harris, 2004、p. 325)。舞踊の自主性を重んじるバランシンの姿勢は、これまでにないものを創造したいというディアギレフに受け入れられ、「アヴァンギャルドの実験」(セゾン美術館、1998、p. 145) として推進される。

以上のことから 〈バレエ・ルッス〉の作品の特徴は、「異国趣味」「オリエンタリズム」「神話やロシア民話」「風刺」「モダニズム」「新古典様式」「アヴァンギャルド」といった言葉で表現できるだろう。しかし、これらは 〈バレエ・ルッス〉の作品の特徴であると同時に当時の振付家の意図でもあり、振付家が変わるたびに作品の特徴が変わることは必然であったといえる。しかしながら、〈バレエ・ルッス〉の 20 年間の活動を通じて見られる

特徴もある。それは、第一に男性舞踊手に活躍させたこと、第二にロシアらしさを提示したこと、第三に伝統的なバレエ技法とその様式を本質的に残していること、第四に 3～4 本立ての上演形式である。これらの特徴は、依頼する振付家、美術家、音楽家が変わろうとも、ディアギレフの方針の中に一貫して存在した。

それまでの古典バレエ作品では、女性を主役に男性はそれを引き立てる役目を与えられているに過ぎなかった。しかし、〈バレエ・ルッス〉では、男性ダンサーを主役にした作品が多く上演され、男性ダンサーの存在を西欧にアピールし続けた。特に初期の作品に言及した芳賀は、「長らく男性ダンサーの魅力を見る機会が途絶えていたパリの観客を、男性群舞の圧倒的なパワーで熱狂の渦に巻き込んだ」（芳賀、2009、p. 98）として、男性舞踊手に活躍の場を与えたことが、〈バレエ・ルッス〉を通じたバレエ改革の一翼であることを強調している。

また、一度も巡演しなかったロシア（ソ連）をディアギレフは常に意識していた。初期のころから解散直前までに、ロシアに関係した題材を扱った作品は次の通りである。《火の鳥》（1910）、《春の祭典》（1913）、《金鶏》（1914）、《真夜中の太陽 [Le Soleil de Nuit]》（マシーン振付、1915）、《キキモラ》（1916）、《ロシア物語 [Contes Russes]》（マシーン振付、1917）、《道化師 [Le Chout]》（スラヴィンスキー、ラリオノフ振付、1921）、《狐 [Renard]》（ニジンスカ振付、1922）、《結婚》（1923）、《鋼鉄の歩み [Le Pas d' Acier]》（マシーン振付、1927）、《オード [Ode]》（マシーン振付、1928）は、すべてロシアに関係した題材を扱った作品であり、これらは 1929（昭和 4）年まで、プログラムに組み入れられ再演されている。

男性舞踊手に活躍の場を与えたことやロシアの題材を取り入れた作品を上演するといった作品の特徴は、これまでも多くの研究者が認めているところである。しかし、ガラフォアやハリスはそれらに加え、技法も含む伝統的なバレエ様式を底流に固持していたことを挙げている（ガラフォア、1989、viii）。ハリスによれば、「クラシカル・バレエの概念はディアギレフの中心にあり、学校できちんと学ぶバレエ技法が自ずと醸し出す美しさや深い意味のある象徴性に、ディアギレフが最後まで感動していた」（Harris、2004、p. 324、筆者訳）という。ディアギレフは、かつて〈マリインスキー劇場〉とバレエ学校の指導にあたったバレエ・マスターのエンリコ・チェケッティ [Enrico Cecchetti 1850-1928] を 1909（明治 42）年から 1918（大正 7）年まで雇い、団員の稽古やリハーサルを行なう重役を担わせたことから、基礎となるバレエの技法の徹底的な訓練によって達成される高い芸術性を作品制作の重要な要素であると考えていたことがわかる。またシェッドは、1920 年代に多くの作品を〈バレエ・ルッス〉に提供したニジンスカやバランシンの振付に対し、「創意に富むものであるが、本質的にはクラシカルであった」（Shead、1989、p. 130、筆者訳）と述べている。「クラシカル」とはバレエ技法、貴族主義的な優雅さ、品の良さ、音楽や美術を伴う舞台、劇場における踊り手と観客との関係など 19 世紀までに確立されてきたバレエ様式のことである。彼らは、前衛的な作品を創出し続けた中でも、このような伝統

的なバレエ様式を残していたのである。シェッドによれば、ディアギレフの没後、これは「1930年代には見られない現象である」(Shead, 1989, p. 130、筆者訳)としていることから、このことが〈バレエ・ルッス〉独自の特徴であると示唆される。

最後に挙げる特徴は、上演形式についてである。伝統的なバレエ様式の真骨頂である「古典バレエ」といわれるバレエ作品の多くは、幕間(マクアイ)(休憩)を伴い二幕～四幕等で物語が展開される。ところが〈バレエ・ルッス〉では、古典バレエの代表作である二幕物の《ジゼル》(1910)や、通常四幕構成を二幕三場に短縮改訂して上演した《白鳥の湖》(1911)、及び2回の幕間を挟み全五場の改訂上演となった《眠り姫》(1921)を除き、他の全ての新作品は、30～40分程度的一幕物として制作され、ひと晩に3～4本が上演された。ハリスは、それまでの標準的なバレエ作品は上演時間が長かったため、観客が必然的に散漫になっていたことに対し、「一幕物であれば、迅速でメリハリのある作品展開が可能になり、複数の場面に一貫性をもたすことで緊張感が保てる」(harris, 2004, p. 318、筆者訳)というねらいから、ディアギレフが一幕物の上演にこだわったとしている。

#### (5) メセナによる経済的支援

ディアギレフ自身の言葉の中には、「メセナになる」という宣言があったが、経済的に常に逼迫していたディアギレフが経済的支援を中心とする「メセナ」になることは不可能であった。前述したように、彼はむしろすべてをコーディネートする興行主(インプレサリオ)であった。それではバレエ団運営のための資金はどのように調達したのであろうか。

ガラフォラによれば、〈マリインスキー劇場〉出身のダンサーを中心とした〈バレエ・ルッス〉において、ディアギレフはダンサーたちに〈マリインスキー劇場〉の年棒に2割増しの報酬を与えている。これは当時の〈パリ・オペラ座〉のコール・ド・バレエの倍以上の額であったという(Garafola, 1989, p. 192-193)。また、ニジンスカから主要なメンバーには、元々高額(約2,400フラン)であった〈マリインスキー劇場〉の年棒に1～2割増しの報酬が支払われていた<sup>8</sup>。舞台美術家のミハイル・ラリオノフの証言によると、「バレエ団の設立当初、ダンサーはたった10人しかおらず、その後16人となった。しかし、1915年の終わりには40～45人にまで増えた」(Shead, 1989, p. 81、筆者訳)という。そして、1924(大正13)年にはダンサーが30人にまで減っていた(Shead, 1989, p. 122)が、1926(大正15)年には50人に増員した(Shead, 1989, p. 148)。つまり、〈バレエ・ルッス〉の活動が軌道に乗ってからは、常に40～50人前後のダンサーが在籍していたことになる。ディアギレフは、高額な年棒を常にこれだけの人数のダンサーに支払っていたわけである。このような莫大な人件費に加え、バレエ団は舞台美術や衣裳にかかる費用、劇場賃貸料、著作権料、宣伝費、巡演のための旅費などを要した(バックル, 1983, p. 174)。

そのようなバレエ団の活動資金は、ポーランド人ピアニストであり、様々な芸術家を支援していたミシア・ゴデブスカ[Misia Godebska 1872-1950](以下「ミシア」と記す)<sup>9</sup>やフランス人ファッション・デザイナーのココ・シャネル[Coco Chanel 1883-1971]の支

援によるものであった。ミシアは、1908（明治41）年パリで《ボリス・ゴドノフ》を鑑賞した際にディアギレフと知り合った。以降彼女はディアギレフの親友となり、「金銭面の支援だけでなく、コクトー、ドビュッシー、ココ・シャネルらを紹介するなど、多大な貢献をした」（青木、1998、p. 356）。またシャネルは、1914（大正3）年の《春の祭典》初演に際し、300,000フランを出資している（Shead、1989、p. 106）。当時の公演プログラムは一冊5フランで販売されていた。写真が満載された同質のプログラムが現在では2,000～3,000円で販売されていることから、当時の300,000フランは、現在の1億2千万円～1億8千万円に換算でき、相当な額の支援をしていたことがわかる。そしてミシアとシャネルは、〈バレエ・ルッス〉を最後まで支援し続け、さらにディアギレフの死にも立ち会い、葬儀の手配や費用の負担も行なったことから、真の「メセナ」であったといっても過言ではないだろう。

## 第二節 上海バレエ・ルッス ～バレエ・ルッス継承の様相～

それでは、〈上海バレエ・ルッス〉はどのようなバレエ団であったのか、本節ではその様相を探っていく。

〈上海バレエ・ルッス〉の成立背景については、第一章で触れたが、その上演内容について星野は、「ディアギレフ・バレエ・リュスを正統に引き継ぐかどうかは疑問である」（星野、2011、p. 131）とする。しかしながら、『DANCE COLLECTION DANSE Choreographic Masterworks』（No. 55、2003）には、幼少のころを上海で過ごしたバレエ史研究者イリーナ・カールセン-レイド[Irina Carlsen-Reid]が、〈上海バレエ・ルッス〉のファンであったことを示す記事があり、その中で「〈上海バレエ・ルッス〉は、ディアギレフのレパトリーを再演していた」（p. 4、筆者訳）と記されている。本節ではこの記事に基づき、〈上海バレエ・ルッス〉では〈バレエ・ルッス〉が継承されていたという視点に立って、〈上海バレエ・ルッス〉の具体的な事象を挙げ、〈バレエ・ルッス〉との比較検討を行ないながら、その継承の様相を検証していく。

### 1. 上演作品

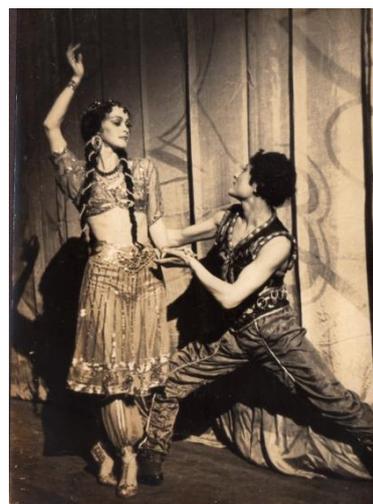
〈バレエ・ルッス〉と〈上海バレエ・ルッス〉の上演作品について、【表1】（資料、p. 108）にまとめた。

〈バレエ・ルッス〉の上演作品は、〈マリインスキー劇場〉で上演された《ジゼル》、《白鳥の湖》<sup>10</sup>と《眠りの森の美女》<sup>11</sup>以外、そのほとんどがフォーキンやマシーン、ニジンスカ、バランシンらによるオリジナル作品である。〈バレエ・ルッス〉は当初は、〈マリインスキー劇場〉の作品も含め、ロシアのバレエ芸術を広く世界に発信することを目的としていたため、当然のことながら〈マリインスキー劇場〉の看板レパトリーである《白鳥

の湖》や《眠りの森の美女》を上演した。しかしながら、これらの作品はダイジェスト版あるいは抜粋版に縮められ、2幕あるいは1幕ものとして上演された<sup>12</sup>。前述したように「巡業バレエ団」であった〈バレエ・ルッス〉は、30～40分程度の小作品を3～4本立てで上演することがほとんどだった。

一方、〈上海バレエ・ルッス〉が上演した作品は、主に〈バレエ・ルッス〉のフォーキンによる作品、すなわち《アルミーデの館》、《イゴール公》、《レ・シルフィード》、《シェヘラザード》、《火の鳥》、《バラの精》、《ペトルウシュカ》、《金鶏》とニジンスキー振付の《牧神の午後》、そして〈マリインスキー劇場〉で上演された《コッペリア》、《ドン・キホーテ》、《海賊》、《せむしの小馬》、《エスメラルダ》、《ライモンダ》等と《スペイン奇想曲》、《交響曲第四番》、《前兆》などのオリジナル作品である。

〈上海バレエ・ルッス〉のバレエ・マスターであったニコライ・ソコルスキー〔Николай Сокольский〕は〈マリインスキー劇場〉の出身であり（小牧、1977、p. 29）、またフォーキンの指導を受け、〈バレエ・ルッス〉ではキャラクター・ダンサー<sup>13</sup>を務めていた（上海バレエ・ルッス公演プログラム、1943. 11）。1909（明治42）年および1919（大正8）年以降の〈バレエ・ルッス〉のプログラムには、ソコルスキーの名はない。1910（明治43）～1918（大正7）年のプログラムは入手が出来ていないため、ソコルスキーがフォーキンの在籍した当時バレエ団に参加していたかどうかは確認できていない。しかしながら、演目の中の《ペトルウシュカ》は〈バレエ・ルッス〉においても頻りに上演されてきた作品であるが、そのキャスト名の欄には、主なダンサーの他に、「商人、士官、軍人、貴族、貴婦人、子ども、女中、コサック騎兵、警官、職人など」（バレエ・ルッス公演プログラム 1919-20、1922、1924、1926、筆者訳）とあり、ソコルスキーがここに含まれている可能性がある。これらの役はキャラクターとしての色合いが強く、このような役柄を演じていたとすれば、〈上海バレエ・ルッス〉の公演プログラムに記載されているソコルスキーの紹介文と合致する。また、〈上海バレエ・ルッス〉において、映像資料のほとんどない時代にあつてこれだけの数のフォーキンの作品を再現演出あるいは再振付して上演するためには、振付演出者自身が該当作品について過去に相当の数のリハーサルや舞台をこなすか、あるいは立ち会っていなければ、まず不可能である。さらに、1940年代にソコルスキーはすでに60歳を超えていた（The TES Graphic Ballet & Dance Vol13-3、1979、p. 29）ことから、1910（明治43）年前後は30代であり、フォーキンが〈バレエ・ルッス〉に在籍した1909（明治42）～1912（明治45）年、1913（大正2）～1914（大正3）年にダンサーとして踊っていた可能性が高い。したがって、ソコルスキーが〈バレエ・ルッス〉と〈マリインスキー



【写真11】《シェヘラザード》の金の奴隷役を踊る小牧（右）（1943、ライシャム劇場）（東京小牧バレエ団所蔵）

劇場)の両者に関係していたことが、〈上海バレエ・ルッス〉がフォーキンの作品と〈マリインスキー劇場〉の作品を多く上演した理由であると考えられる。

さらに〈上海バレエ・ルッス〉の上演した作品の中には、レオニード・マシーンの作品もあったという(小牧、1948、p. 57)。これまでの調査では、マシーンの作品と同名の《風変わりな店 [La Boutique Fantastique]》(井口、2013)と《前兆 [Présage]》(草刈、1942)が上演されていることがわかっている。

《風変わりな店》は1915(大正4)年にマシーンの振付によって〈バレエ・ルッス〉で上演された。原作は19世紀後半の作曲家ヨーゼフ・バイエル作品の《風変わりな店》であるが、1906(明治39)年にサンクト・ペテルブルクで蘇演され、さらにアンナ・パヴロワにより《妖精人形》と改題、上演されている(小倉、1978、p. 232)。ディアギレフに依頼された作曲家オットリーノ・レスピーギは、原作のバイエルの音楽ではなく、ジョアキーノ・ロッシーニの未出版小曲集《レ・リャン》から数曲を選び編曲しており、題名は同じであるが音楽が異なるため、〈バレエ・ルッス〉の《風変わりな店》はバイエルのものとは全く違う作品であると見なしてよいだろう。もし、ソコルスキーが1915(大正4)年まで〈バレエ・ルッス〉に在籍していれば、レスピーギの編曲による《風変わりな店》を〈上海バレエ・ルッス〉での再現演出が可能であったといえるだろう。しかし、かつて〈マリインスキー劇場〉に在籍していたソコルスキーは、サンクト・ペテルブルクで原作の作品を見ているとも考えられる。したがって、〈上海バレエ・ルッス〉の《風変わりな店》がどの音楽を使用したかによって、〈バレエ・ルッス〉の作品ではない可能性もある。

また、《前兆》という作品は、1933(昭和8)年〈バレエ・ルッス・ド・モンテカルロ〉(バジル大佐)のために、マシーンが創作したものである。一方、〈上海バレエ・ルッス〉で上演された《前兆》はオードリー・キングの振付によるものである(草刈、1942)。オードリーは、ロンドンの〈レガート・バレエ学校〉の出身で、マーゴ・フォンテーン[Margot Fonteyn 1919-1991]<sup>14</sup>が在住した(1930~1933)上海(フォンテーン、1983、pp. 188-193)で、マーゴを教えている(小牧、1977、p. 14)。したがって、この時期にはオードリーが既に上海に居留していたことになり、マシーンの《前兆》との接点はなく、また〈バレエ・ルッス・ド・モンテカルロ〉の公演も観てはいないと推測される。このことから、〈上海バレエ・ルッス〉で上演された《前兆》は、オードリーによるオリジナル作品であり、マシーンの作品ではないと考えられる。

さて、〈上海バレエ・ルッス〉のキャラクター・ダンサーであったエリロフ[Элиров]<sup>15</sup>は、ディアギレフが1929(昭和4)年に病死して解散する直前の〈バレエ・ルッス〉に所属していた(小牧、1977、p. 29)。1928(昭和3)年



【写真12】小牧(左)とエリロフ(東京小牧バレエ団所蔵)

の〈バレエ・ルッス〉のプログラムには、エリロフの名はない。しかし、〈バレエ・ルッス〉の上演演目の一つ《火の鳥》のキャスト一覧には、ダンサー名の他に、「魔物、小姓などの一群」（筆者訳）とあり、ソコルスキーの場合と同様に、キャラクター・ダンサーとしてこれに含まれていたと考えられる。当時の〈バレエ・ルッス〉の上演作品は、フォーキンの作品が2つ（《火の鳥》、《イゴール公》）、ニジンスカの作品が1つ（《結婚》）、マシーンの作品が4つ（《プルチネッタ》、《夜の太陽》、《頌歌》、《鋼鉄の踊り》）、バランシンの作品が3つ（《牝猫》、《ミューズを導くアポロ》、《バラボー》）である。マシーンは、1914（大正3）年に〈バレエ・ルッス〉に入団し、1915（大正4）～1921（大正10）年、1925（大正14）～1928（昭和3）年〈バレエ・ルッス〉の振付を担当している。エリロフがダンサーとして当時の〈バレエ・ルッス〉に参加しているとすれば、〈上海バレエ・ルッス〉はエリロフの手によってマシーンの作品を上演することが可能になったといえるだろう。

ところで、〈上海バレエ・ルッス〉の公演プログラムの振付演出欄をみると、作品によってそれが演出されただけのものなのか、新たに振付されたものなのかがわかるように明記されている。

例えば、古典バレエ《白鳥の湖》のプログラム（1943）には、「シュヴリュージンによる振付（Choreography by F. SHEVLUGIN）」とあり、そのすぐ下に「このバレエは、1878年にモスクワで初演され、1894年にM. プティパにより改訂された」（筆者訳）と付記されている。つまり、当時の上演作品が原作をもとにシュヴリュージンによって新たに振付されたものであることがわかる。同じく古典作品の《眠りの森の美女》のプログラム（1944）には、振付者の名前はなく、「演出家：ソコルスキー（Producer: N. Sokolsky）」とある。これは、〈マリインスキー劇場〉が上演した作品をソコルスキーが演出したことを示している。また《海賊》のプログラム（1944）には、「演出…ソコルスキー 振付…ボビニナとシュヴリュージン（Producer…N. Sokolsky Choreography…H. Bobinina & Shevlugin）」とあり、演出と振付を区別して明示している。

さらに、〈バレエ・ルッス〉作品の再演についてみると、《牧神の午後》（1943）は「演出：ソコルスキー（Producer: SOKOLSKY）」となっており、原振付に基づき演出を行なったことを示している。また、《ペトルウシュカ》のプログラム（1944）には、「振付者：ニコライ・ソコルスキー（Choreographer: Nicolai SOKOLSKY）」とあり、ストラヴィンスキー〔**Нгоръ Фёдорович Стравинский** 1882-1971〕とブノアの台本に基づき（Book: STRAVINSKY and BENOIS）、ソコルスキーが振付したことが明示されている。ところが、1945（昭和20）年以降になると、《レ・シルフィード》と《火の鳥》のプログラム（1945）には「バレエ・マスター：ニコライ・ソコルスキー（Ballet-Master: NICOLAI SOKOLSKY）」と表示されるようになり、古典バレエの《眠りの森の美女》のプログラム（1946）にも、「演出とバレエマスター ソコルスキー（Producer & Ballet-master N. M. SOKOLSKY）」とあり、「バレエ・マスター」という言葉が出現する。「バレエ・マスター」とは、「昔は振付者兼バレエ教師のことを指し、現代ではバレエ団の基礎稽古やレパートリーのリハーサルを担当する者のこ

とをいう」(Mara、1966、p. 72、筆者訳)。「バレエ・ルッス」のバレエ・マスターであったチェケッティは、バレエ団の作品振付は行なわず、ダンサーの基礎稽古と作品のリハーサルを担当していたことから、「上海バレエ・ルッス」で用いられた「バレエ・マスター」という言葉は、後者の意味で用いられていたと考えられる。したがって、「上海バレエ・ルッス」の《レ・シルフィード》や《火の鳥》は、「バレエ・ルッス」の作品の原振付に基づきソコルスキーがリハーサルでの指導を担当したと推測できる。

1942/1943年シーズンから1945/1946年シーズンまでの「上海バレエ・ルッス」の上演状況を【表2】(資料、p. 109)にまとめた。これによれば、「上海バレエ・ルッス」は、「マリインスキー劇場」と「バレエ・ルッス」の上演演目をほぼ同数上演したことがわかる。それは、第一に本拠地としたライシャム劇場は仏租界地にあり、「西洋人たちが祖国の生活様式を、水準を落とすことなく持ち込もうとした」(榎本、2006p. 20)こと、第二にロシア革命を逃れた多くの白系ロシア人の上流階級や芸術家が上海に移住したことにより、「バレエ・ルッス」の作品上演とともに「マリインスキー劇場」の全幕バレエの上演が歓迎されたためと考えられる。「バレエ・ルッス」と「上海バレエ・ルッス」の大きな違いは、「バレエ・ルッス」が拠点となる劇場を持たない「巡業バレエ団」であったのに対し、「上海バレエ・ルッス」はライシャム劇場を本拠地として公演を行っていたことである。「マリインスキー劇場」の全幕ものの作品を多く上演できたのも、装置を設置する劇場を移動せずに上演が可能だったことに帰するといえるだろう。

## 2. 劇場

前述したように、拠点となる劇場の有無は、上演演目を選定する際にも重要な鍵となっていると考えられる。そこで本項では、公演で使用する「劇場」に焦点をあて、「バレエ・ルッス」と「上海バレエ・ルッス」について比較検討を行ないたい。

### (1) 「バレエ・ルッス」が作品上演した劇場

「バレエ・ルッス」は、「巡業バレエ団」であったため、様々な劇場で公演を行なった。上演に使用した主な劇場は、シャトレ座(仏、パリ)、パリ・オペラ座(仏、パリ)、ヴェステンス劇場(独、ベルリン)、アルハンブラ劇場(英、ロンドン)、コヴェント・ガーデン王立歌劇場(英、ロンドン)、ウィーン国立劇場(奥、ウィーン)、シャンゼリゼ劇場(仏、パリ)、モンテカルロ歌劇場(モナコ、モンテカルロ)、ジュネーヴ大劇場(スイス、ジュネーヴ)、ヴィクトリア・ユージニア劇場(西、サン・セバスチャン)、マンハッタン歌劇場(米、ニューヨーク)、コンスタンツィ劇場(伊、ローマ)、ゲテ・リリック劇場(仏、パリ)、コロシウム劇場(英、ロンドン)、ライシャム劇場(英、ロンドン)、サラ・ベルナール劇場(仏、パリ)、ヒズ・マジエスティズ劇場(英、ロンドン)である。

「バレエ・ルッス」が利用した劇場は、オペラやオペレッタを上演している劇場が多い。いずれも19世紀までに建築・開場され、プロセニウム・アーチと馬蹄形の客席を持ついわ

ゆる「オペラ・ハウス」である。それらの劇場は、西欧の劇場に慣例の正方形の舞台が確保できるサイズ（通常は間口が15m程度、奥行きは20m以上）を持ち、50名規模のオーケストラ・ボックスを付設している。つまり、作品はほとんどが新作で異国趣味的なものや前衛的なものが多かったにもかかわらず、上演する劇場は伝統様式に則ったものであった。芳賀直子によれば、「ディアギレフはオペラ・ハウスにこだわっていた。ディアギレフ自身の、貴族という出自への自負もあっただろう。また、ロシア帝室バレエ団出身のメンバーを中心にした由緒あるバレエ団を、由緒ある劇場で踊らせたというプライドを持っていたことも大きかった」（芳賀、2009、p. 19）という。

〈バレエ・ルッス〉の上演作品は、全幕ものの作品は1921（大正10）年に上演された《眠り姫》と《ジゼル》のみである。1911年上演の《白鳥の湖》は元々全4幕の作品であるが、2幕ものに縮小して上演された。その他はほとんどが30～40分程度の短い作品の3～4本立てであったことはすでに述べた。上演時間が4時間にも及んだ全幕作品《眠り姫》は、前述したように上演時に多大な借金を残すことになり、以降は一部を抜粋してプログラムの中に組み入れて上演されている。

このような上演形態を続行した理由としては、ハリスが述べる長時間の上演で生じる惰性的状況を緊張感のある舞台鑑賞へと導くためである他、次のことが考えられる。

- ①全幕用の装置のすべてを保管し運搬するには、多大な費用と期間、場所が必要であり、本拠地としての劇場（場所）を持たない「巡業バレエ団」ではそれが困難であったこと
- ②多くの小作品をレパートリーとしたバレエ・ルッスにとって、巡演先のそれぞれの劇場に合わせた演目の上演が可能だったこと

このようなことから、〈バレエ・ルッス〉にとって「巡演バレエ団」であることは、成功を導くための必須条件であったとも考えられる。

## (2) 〈上海バレエ・ルッス〉と本拠地ライシャム劇場

一方、〈上海バレエ・ルッス〉の本拠地であったライシャム劇場は、1867（慶応3）年に最初の演劇上演が行なわれた（榎本、2006、p. 12-13）。前述したように1874（明治7）年と1931（昭和6）年に再建され、小牧が踊ったのは三代目の劇場であった。この劇場については、舞台見取り図がないものの、当時撮影された180枚余りの舞台写真に基づいた専門家<sup>16</sup>の見積もりによれば、その寸法は間口約13m、正方形の舞台が確保できる奥行（13m以上）があるとみられる。例えば、〈バレエ・ルッス〉が使用したパリ・オペラ座（ガルニエ宮）は間口16m、奥行27mであり、またコヴェント・ガーデン王立劇



【写真 13】1940年代のライシャム劇場（東京小牧バレエ団所蔵）

場（現ロイヤル・オペラ・ハウス）は間口 14.5m、奥行 23.5m（改装前）である。またマリンスキー劇場は間口 16.9m、奥行き 20mである<sup>17</sup>。これらに比すると、ライシャム劇場はやや狭いが、構造は西洋の劇場と同様であり、しかも 50 名規模のオーケストラ・ピットを付設している。

1940 年代の《ペトルウシュカ》上演時の写真（写真 13）をみると、舞台は間口を最大限活用しているため、舞台袖に余裕がない状態であることがわかる。通常は約 16m の間口を 1~2m 内側に「見切り」のための袖幕を張り出して舞台空間をつくるのであるが、間口の狭いライシャム劇場では、舞台袖を節約して舞台空間を確保し、西欧で上演された作品をほぼ同じ規模で舞台化したと推察される。また、巡演することのなかった〈上海バレエ・ルッス〉は、劇場に大規模な舞台装置や衣裳を保管できたことが、〈バレエ・ルッス〉とは異なり、全幕バレエを多く上演できた理由であろう。

### 3. 伝統の継承

第一章において述べたように、〈上海バレエ・ルッス〉は、〈バレエ・ルッス〉および〈マリンスキー劇場〉のレパートリーを継承していくことを目的とし、ロシア革命やナチスの迫害などにより祖国を離れた芸術家たちが集まって設立されたバレエ団である。したがって、必然的に〈バレエ・ルッス〉や帝政ロシア時代に〈マリンスキー劇場〉で上演されたバレエ作品が中心となって上演された。

第一章でも掲載した小牧の〈上海バレエ・ルッス〉についての回想をもう一度見てみる。

「上海バレエ・ルッス」は十余年の短い歴史で解散したが、数々の作品を上演したライセアム劇場の舞台の重みと功績ははかりしれないものがある。西洋と東洋のかけ橋となり「デアギレフ・バレエ・ルッス」の伝統は、東洋の一角、「ライセアム劇場」で継承されたことはやはり大きな意義があった。（小牧、1977、pp. 28-29）

ここでいう『デアギレフ・バレエ・ルッス』の伝統とは、第一節で触れた〈バレエ・ルッス〉の特徴のうち、次の 4 点であると考えられる。第一にロシア芸術を念頭におくこと、第二に新たな作品を発表していくこと、第三にその基底となるクラシカルなバレエ技法を堅持することである。そして第四に、あらゆる作品において諸芸術の統合を試みていくことである。第一節において概観したように、〈バレエ・ルッス〉はこれら 4 点を常に実践してきた。

確かに〈上海バレエ・ルッス〉は、デアギレフが常に念頭においたロシア源泉の〈マリンスキー劇場〉のバレエ作品を多く上演している。しかも、それらがすべて全幕物であったこ



【写真 14】〈上海バレエ・ルッス〉のリハーサル風景を伝える新聞記事、左が小牧（上海イグ・ポスト、1943.3 推定）

とは、特筆すべきことである。それは前述したように、公的資金を助成された「劇場付きのバレエ団」であったからこそ可能だったことである。また、「バレエ・ルッス」という名を冠していることを主張するかのように、〈バレエ・ルッス〉の作品、特にフォーキンの作品を多く上演したことは、【表1】からも明らかである。当時上海には、ロシア革命やナチスの迫害を逃れた一流の芸術家たちが多く流入し、〈上海バレエ・ルッス〉に協力したのもあった（小牧、1975、pp. 19-23）ことから、〈マリインスキー劇場〉と〈バレエ・ルッス〉のレパートリーを上演する際に、彼らによって諸芸術の統合が図られたことが推察される。さらに、〈上海バレエ・ルッス〉の振付担当者たちは、《ナルシスとエホー》<sup>18</sup>《スペイン奇想曲》《前兆》《交響曲第四番》等の新作も手掛けている。これらの作品上演から、〈上海バレエ・ルッス〉が上演において、諸芸術を統合しながら、ロシアらしさを提示する作品とこれまでにない新たな作品を発表していくという〈バレエ・ルッス〉の伝統を継承していることがわかる。

このように〈上海バレエ・ルッス〉が伝統を継承しようとする姿勢は、租界地に居留する多くの人々に受け入れられ、「東洋の一角」上海でバレエを开花させたのである。つまり、〈上海バレエ・ルッス〉が〈バレエ・ルッス〉を継承することで、多民族の坩堝であった国際都市上海で受容されたと考えられるのである。〈上海バレエ・ルッス〉が民族の違いを超えて受容されたという事実は、当時の現地新聞である上海イヴニングポスト（英語）や上海ザレア（露語）、大陸新報（日本語）等の多言語による新聞がバレエ団の公演評以外にも、リハーサルの状況や作品上演の意図などを盛んに書き立てている<sup>19</sup>ことをみれば明らかである。

さて、〈上海バレエ・ルッス〉は开花したバレエを枯らさないために、〈バレエ・ルッス〉と同じように、バレエ技法の訓練を行なっている。稽古場はライシャム劇場の3階にあり、基礎的な稽古（いわゆる「バレエ・クラス」）とリハーサルが早朝から行なわれた（朝比奈、小牧、1979、p. 29）。その後は、〈上海バレエ・ルッス〉のソリストたちが経営していたバレエ学校<sup>20</sup>に稽古に通うことも多かったという（小牧、1977、p. 14）。

〈バレエ・ルッス〉では、チェケッティがバレエ・マスターとして基礎的な稽古とリハーサルを担っており、その技法は「チェケッティ・メソッド」<sup>21</sup>といわれるものであった。上海では偶然にも、〈上海バレエ・ルッス〉のオードリー・キングが独自のバレエ学校においてチェケッティ・メソッドによって、ダンサーの訓練にあたっていた。そのため、〈上海バレエ・ルッス〉のダンサーの多くは、このバレエ学校に稽



【写真15】オードリー・バレエ学校の稽古風景  
左手前に座っているのがオードリー、後列左から5人目が小牧（東京小牧バレエ団所蔵）

古に通っていたのである。つまり、〈バレエ・ルッス〉の作品を踊るための技法として、〈上海バレエ・ルッス〉のダンサーたちは、〈バレエ・ルッス〉のダンサーがそうであったように、チェケッティ・メソッドを通じて技術の向上と維持を図っていたのである。ディアギレフが感じていた「学校できちんと学ぶバレエ技法が自ずと醸し出す美しさや深い意味のある象徴性」を〈上海バレエ・ルッス〉のダンサーたちも認識していたに違いない。

これらのことから、〈上海バレエ・ルッス〉はまさに『『ディアギレフ・バレエ・ルッス』の伝統』を継承していたと考えられる。したがって、「バレエ・ルッス」は巡演した各国のみならず、上海にも伝播していたといえるだろう。そして、このような〈バレエ・ルッス〉の伝統を守っていくことが、バレエの発展に繋がると小牧は考えているのである。小牧は、それ故「私が祖国日本に帰りバレエ運動を行なったことは、この『[上海] バレエ・ルッス』のそうした背景があったからに外ならない」(小牧、1977、p. 29) と述べる。さらに小牧は、「古典バレエをやらないと新しいものは生まれない」(小牧、笹本、雑賀、小川、1979、p. 103) として、バレエの発展は、伝統の根底にある古典バレエとその技法の上に成り立っていることを強調している。

### 第三節 小牧の捉えたバレエ・ルッス

#### 1. 小牧の捉えた〈バレエ・ルッス〉

第一節では、〈バレエ・ルッス〉について概観したが、小牧はそれをどのように捉えていたのであろうか。小牧は帰国後から約2年を経た1948(昭和23)年に、総合演劇雑誌『テアトロ』に寄稿文を寄せ、ディアギレフの〈バレエ・ルッス〉について触れている。

この偉大なプロデューサー、セルゲイ・<sup>マ</sup>ディアギレフ「ロシア舞踊團」の最も特色とするところは、各々の藝術が獨立して作品に綜合されたということである。それまでのバレエは音樂も繪畫も、舞踊の伴奏、もしくは背景的作用に過ぎなかつたものを、ディアギレフはこれを排除し、各藝術を獨立的に扱ひ、舞踊の機構に完全に一致させ創造したことによる。(小牧、1948、p. 57)

この言説からは、小牧が〈バレエ・ルッス〉の特徴をバレエ史の視点から、それまで舞踊の背景としての役割であった音樂や美術がディアギレフによって舞踊と対等な立場になったと把握していることがわかる。1949(昭和24)年に行なわれた大田黒との対談でも〈バレエ・ルッス〉に触れ、同様の内容を語っている。小牧はその対談でさらに〈バレエ・ルッス〉以前の音樂とそれ以降の音樂との違いにも言及し、前者は形式を重視したが、後者は内容を重視したとする。「だから在來の形式を打ち破らなければならない必然性があつた」(小牧、1949、p. 38) と解釈し、その典型がストラヴィンスキーの音樂であるとする。

一般的に〈バレエ・ルッス〉については、前述のように諸芸術の統合や振付やバレエ様式、舞台美術については言及されることが多い。ところが小牧は文学的側面にも目を向け、「内容を盛るためにここにどうしても臺本—文學的なものを生かした」と述べ、文学も〈バレエ・ルッス〉の活動に重要な役割を果たしていることを主張している。小牧は戦後バレエ作品を上演する際に、必ず台本を執筆していることから、文学的側面の重要性を感じていたことがわかる。

小牧がこのような考えを表したのは、〈上海バレエ・ルッス〉を離れてまだそれほど時間が経っていない時である。したがって、小牧の〈バレエ・ルッス〉に対する捉え方は、帰国以前の活動で形成されてきたものであるといえるだろう。小牧がこのように音楽や文学など、視覚的ではない個々の芸術にも注目していたことは、〈バレエ・ルッス〉とは異なる何かを〈上海バレエ・ルッス〉で体験したことによるものと思われる。

小牧が在籍した〈上海バレエ・ルッス〉は、〈バレエ・ルッス〉に在籍しフォーキンに直接教えを受けたニコライ・ソコルスキーがいた。ソコルスキーとの活動を通じて、小牧は〈バレエ・ルッス〉の諸芸術の統合という特徴を学んだと推察される。しかし同時に〈上海バレエ・ルッス〉でその作品を実際に踊ることで、諸芸術が統合された完成作品を観るという観客の視点ではなく、踊るときに接する音楽や美術、役作りや作品の解釈に必要な台本を目にし、それらの諸芸術が実際には、小牧自身が実践する舞踊とは独立したものとして存在し、作品の中ではそれらが混在するのではなく、共存し調和しているという考えに至ったと考えられる。小牧が『テアトロ』の中で、「それ故これ等の藝術を一つ一つ切りはなしたところで、豪も傑作としての価値を失わない。それが舞臺上に綜合され『バレエ』となる時圧倒的にボリュームを生ぜしめた」（小牧、1948、p. 57）と述べているのは、小牧のそうした視点によるものであると考えられる。

それでは、小牧が出会った〈バレエ・ルッス〉、すなわち〈上海バレエ・ルッス〉を小牧がどのように捉えているのか、次項ではそれについて考察していく。

## 2. 小牧が上海で出会った〈バレエ・ルッス〉

19世紀の〈マリインスキー劇場〉のプティパの作品やフォーキンの時代の〈バレエ・ルッス〉の作品を実際に踊ることで、かつて絵や写真でしか見たことのなかった「露西亜舞踊」を体現した小牧にとって、〈上海バレエ・ルッス〉は舞踊家として自身を「形成し育てた生みの親である」（小牧、1977、p. 28）と感じていた。その〈上海バレエ・ルッス〉を通じて出会った〈バレエ・ルッス〉は、バレエ技法をはじめとしたロシア的な伝統を保持したバレエ団である一方で、時代の先端をいくバレエ団だった。そのために〈バレエ・ルッス〉は、諸芸術をすべて統合し、娯楽的なものから脱却した、観客を刺激し喚起する時代性のある作品を提供した。〈上海バレエ・ルッス〉は、劇場付きのバレエ団であったことや上演作品の傾向に相違があったものの、〈バレエ・ルッス〉の特色を包括しており、そのこ

とが、先の文言（p. 47、L. 10）において、小牧に〈上海バレエ・ルッス〉を〈バレエ・ルッス〉と言わしめたのであろう。

小牧の眼にこのように映った〈バレエ・ルッス〉は、小牧にとってバレエの「殿堂」であったと思われる。しかし、小牧は「歐洲に於ける芸術活動は全く驚異に値ひする」（小牧、1948、p. 57）と〈バレエ・ルッス〉を賛美しながらも、それを理想とは捉えていない。なぜなら、〈バレエ・ルッス〉はディアギレフの死とともに解散を余儀なくされたからである。それ故、『バレエ団』は組織によるものでなければ将来の発展は不可能」（小牧、1977、p. 63）であると主張する。さらに小牧は、理想とするのは「組織された、職業専門バレエ団の存在であって、しかもその運営は国営なり、都営なり、あるいは何らかの財団後援による法人化された公のバレエ団や劇場付属のもの」（小牧、1977、p. 250）であるとする。このような条件を満たす小牧にとっての理想像は、〈バレエ・ルッス〉ではなく〈上海バレエ・ルッス〉であったことがわかる。

小牧は上海で、公的な劇場付きのバレエ団〈上海バレエ・ルッス〉に在籍しながら、その中で私的な巡業バレエ団〈バレエ・ルッス〉の伝統を推進するという、いわば二重構造の「バレエ・ルッス」を体験したのである。戦後小牧は、この体験を活かして「バレエ・ルッス」を日本に導入していくのであるが、日本の特殊事情はそれを容易に許容しなかった。次章からは、日本の特殊な環境を概観し、その中で小牧がどのように奮闘努力して「バレエ・ルッス」の日本への導入を試みたかについて検討していく。

## 章 括

本章では、まず先行研究によって導き出された〈バレエ・ルッス〉像を概観した。〈バレエ・ルッス〉は、ディアギレフという興行主の独自の私設バレエ団であり、当時の天才芸術家たちを集結し諸芸術をすべて統合し、娯楽的なものから脱却することで、舞踊の芸術的位置を高めた。西欧の芸術潮流や当時のファッションまでも揺るがすほどの斬新さと優美さの両側面を持ち合わせた作品を次々と発表して、一時代を築いた〈バレエ・ルッス〉は、ミシアやシャネルらの経済的支援を受けながら、「巡業バレエ団」として20年に渡り巡演を続けた。その作品は、時代の先端をいくものでありながらも、根底に古典的なバレエ技法を堅持し、またロシア的な要素を各公演に必ず含ませることを特徴とした。

次に、〈上海バレエ・ルッス〉の具体的な上演内容や劇場について検証した結果、ライシヤム劇場という西欧の劇場に類似した舞台上、〈バレエ・ルッス〉のレパトリーや〈マリンスキー劇場〉の作品のほか、新たなオリジナル作品も上演しており、また〈上海バレエ・ルッス〉のダンサーたちは、〈バレエ・ルッス〉の場合と同じように「チェケッティ・メソッド」による訓練を受ける機会を得て、バレエ技法の保持に努めていたことがわかった。これらのことから、〈上海バレエ・ルッス〉が〈バレエ・ルッス〉の伝統を継承してい

ることが導き出された。

しかし、〈上海バレエ・ルッス〉は、「巡業バレエ団」であった〈バレエ・ルッス〉とは異なり、組織的な劇場付きバレエ団であった。公的な「職業バレエ団」として成り立っていた〈上海バレエ・ルッス〉で活動していた小牧にとって、〈バレエ・ルッス〉は「バレエの殿堂」でありながらも、理想とはならなかった。なぜなら、〈バレエ・ルッス〉は主宰者ディアギレフの死とともに解散せざるを得なかったからである。小牧の理想となったのは、〈上海バレエ・ルッス〉であり、本拠地としての劇場をもつ「職業バレエ団」において〈バレエ・ルッス〉の伝統を継承していくという二重構造であったことが示唆された。

- 1 G. Maecenas に由来する「mécénat」（仏語）は、芸術文化を庇護する意味で用いられる。現在では、特に企業による芸術・文化の支援活動のことをいう。
- 2 「インプレサリオ」（impresario）とは、「請負人」を意味するイタリア語「impresario」を語源とする。ここでは「興行主」の意味で用いられている。ディアギレフは自身のことを「インプレサリオ」と称していたという（鈴木、1984、p. 364）。
- 3 1909年、ダンサーは本拠地のバレエ団のシーズンオフの期間だけ雇われており、1911年まではシーズン単位での契約だった。1911年ようやく正式に年間契約によるバレエ団員として、活動できることになった。（芳賀、2009、p. 14）
- 4 この思想は、ディアギレフを中心とした「芸術世界」派の思想でもあった。
- 5 佐々木涼子は『バレエの歴史』（2008）において、「二十世紀初頭の最大のトピックスはバレエ・リュスである」（p. 237）としている。また鈴木は、「バレエ・リュスはバレエ史上最も有名な、そして最も重要なバレエ団である」（鈴木、1998、p. 30）と述べている。
- 6 《ポロヴェッツ人の踊り》は、オペラ《イゴール公》（《プリンス・イゴール》とも呼ばれる）の中の一部を抜き出して上演したものである。バレエ作品としては、《ポロヴェッツ人の踊り》あるいは《イゴール公》として上演されるのが一般的である。
- 7 エンリコ・チェケッティは、イタリア人バレエ・ダンサーで、後にバレエ教育に専心し、チェケッティ・メソッドを体系づけた。ミラノ・スカラ座で第一舞踊手として活躍した後、1887年サンクト・ペテルブルクの〈マリンスキー〉劇場と契約し、1890年に副バレエ・マスターに就任した。1893年には、附属のバレエ学校でも教えるようになった。1909年、ディアギレフの〈バレエ・ルッス〉に参加し、アンナ・パヴロワ、ニジンスキー、マシーン、リファールら多くのダンサーを教授するとともに、自らもキャラクター・ダンサーとして舞台上がった。その後、ロンドンでバレエ学校を開くが、1925年より〈ミラノ・スカラ座バレエ学校〉の校長に就任した。
- 8 ガラフォアによると、例えばニジンスカは〈マリンスキー劇場〉で約2,340フランの報酬であったが、〈バレエ・ルッス〉では約2,500フランであった。（Garafola、1989、p. 192）
- 9 ミシアは、ポーランドの名家の出身で、父シプリアン・ゴデプスキーはテオフィール・ゴージェエフやフランツ・リストらと親交のあった彫刻家で、母は音楽一家の出身であった。彼女はガブリエル・フォーレに学んだ名ピアニストであった（青木、1998、p. 356）。彼女は結婚と離婚を繰り返し、そのたびに姓が変わったため、一般的には「ミシア」と名前で呼ばれている。
- 10 〈バレエ・ルッス〉が上演した《白鳥の湖》（1911）は、マリウス・プティパとレフ・イワノフの作品を原振付として、ミハイル・フォーキンが改訂した全二幕のバレエであった（芳賀、2009、p. 152）。
- 11 この作品は《眠り姫 [The Sleeping Princess]》というタイトルで上演された。マリウス・プティパの《眠りの森の美女 [The Sleeping Beauty]》をニコライ・セルゲイェフが復元したものに、ニジンスカの振付による新たな踊りを加えたものである。《眠り姫》の全幕がバレエ・ルッスで上演されたのは、1921年であった。《眠りの森の美女》の一部は、1911年《饗宴》の中の「金の鳥」、1915年《祝福された王女》、1922年《オーロラ姫の結婚》として上演されている。（芳賀、2009、p. 156）
- 12 1921年に上演された『眠り姫』は4時間にも及ぶ5場（幕間2回）構成の作品で、不評であったため、その後は抜粋版で上演された。
- 13 1943年の上海バレエ・ルッスのプログラムには「性格舞踊手」と記されており、「キャラクター・ダンサー」のことであると考えられる。マラによれば、「キャラクター・ダンス」とは、①民族舞踊に基づいた舞踊、②登場人物の職業や性格を表す動きをともなった舞踊である（Mara、1966、p. 38）。したがって、ここでいう「性格舞踊」とは②にあたり、これを専門としたダンサーを「キャラクター・ダンサー（性格舞踊手）」と呼ぶ。
- 14 マーゴ・フォンテーンは、20世紀に国際的な名声を博したイギリスのバレリーナである。上海でバレエを学び、1934

- 
- 年、〈サドラーズウェルズ・バレエ学校〉に入学した。同年〈ヴィック＝ウェルズ・バレエ団（現ロイヤル・バレエ団）〉に入団し活躍した。イギリスのバレエ・スタイルを体現する最高のダンサーといわれる。（鈴木、2010、pp. 440-441）
- 15 エリロフは、マリインスキー劇場の出身で、バレエ・ルッスのメンバーであった。戦後フランスへ移住した（小牧、1984、p. 30）。1943年3月の〈上海バレエ・ルッス〉のプログラムには、「ミミツク舞踊手」としてソコルスキーとともに名を連ねている。「ミミツク舞踊手」とは「キャラクター・ダンサー」のことであり、この時の役は「王子の先生」を演じており、エリロフが「キャラクター・ダンサー」であることがわかる。
  - 16 見積もりは、榊ザ・スタッフ所属の舞台監督である大仁田雅彦氏に依頼した。榊ザ・スタッフは、1978年オペラ・バレエの舞台監督集団として、加藤三季夫と田原進の2名を中心に設立された。ウィーン国立歌劇場やミラノ・スカラ座、バイロイト音楽祭など、相次ぐ海外オペラの来日に際し日本側舞台監督を務めるほか、二期会オペラをはじめとし、藤原歌劇団、新国立劇場のオペラやバレエ公演など、舞台監督集団として日本オペラの軸を担ってきた。オペラ以外にもポリショイ・バレエ、カナダ・ナショナル・バレエ等の海外バレエ団やアントニオ・ガデス舞踊団の来日公演等も手掛けている。（株式会社ザ・スタッフ HP）
  - 17 これらの舞台寸法は、榊ザ・スタッフ所蔵の各劇場の舞台見取り図を参考にした。
  - 18 〈バレエ・ルッス〉は《ナルシス》（フォーキン振付）というタイトルの作品を上演しているが、これはチェレプニンの音楽を用いている。一方、〈上海バレエ・ルッス〉の《ナルシスとエコー》は物語に類似点があるものの、コレージュとテラの音楽をモイセイナが編曲して用いており（小牧 1980、pp. 193-195）、全く異なる作品である。
  - 19 リハーサルの様子を掲載した記事には、「На репетиции（リハーサルで）」（上海露字新聞、1942. 11. 8）、「Prima Ballerina In Famous "Pas de Deux"（有名なパ・ド・ドゥを踊るプリマ・バレリーナ）」（上海イヴニング・ポスト、1943. 3）、「千一夜物語”から着想」（大陸新報、1943. 5. 9）などがある。
  - 20 当時の上海には、〈オードリー・キング・バレエ学校〉や〈ソコルスキー・バレエ学校〉など、〈上海バレエ・ルッス〉のダンサーたちが教えるバレエ学校が複数あった（上海バレエ・ルッス公演プログラム、1942. 1）。この他にもロシア人が経営するバレエ学校も複数あった（フォンテーン、1983、pp. 190-191）。
  - 21 「チェケッティ・メソッド」については、糟谷里美「バレエ教授法『チェケッティ・メソッド』の目的と体系」『論叢』（玉川大学文学部研究紀要、1995）に詳述している。

### 第三章 戦前の日本バレエの歩み

戦前 G. V. ローシーによって日本に蒔かれたバレエの種は、「トゥ・ダンス」として温められ、その後エリアナ・パヴロバやオリガ・サファイヤ[Olga Sapphire 1907-1981]らによって発芽した。しかしながら、戦前の日本においては、「バレエ」と「モダン・ダンス」が区別されず「洋舞」とされており、日本における本格的なバレエの黎明は、戦後の1946年(昭和21)年まで待つことになる。

本章では、小牧が帰国する以前の日本バレエの歩みを概観し、小牧が帰国する時点での日本バレエがどのような状況であったかを把握する。また、戦前の日本における「バレエ・ルッス」の受容についても、先行研究を中心に検討する。

#### 第一節 戦前の日本バレエの歩み

小牧正英がこの世に生を受けたちょうどその年(1911)、バレエ発祥の地である帝劇が開場した。帝劇は、国際的な文化施設としての劇場であり、国劇としての歌舞伎芝居等を国内外に紹介するという趣旨のもと(村松、1985、p. 43)、渋沢栄一ら多くの実業家の出資により、欧米の劇場様式をまねて設立された。これにともない専属俳優の他に、専属女優も育てることとなり<sup>1</sup>、1909(明治42)年ミス・ミクス<sup>2</sup>というダンス教師が招かれた。1911(明治44)年、帝劇の開場式でミス・ミクスが振り付けた《フラワー・ダンス》という舞踊が上演されたが、これが日本における最初のバレエとされている(片岡、1986、pp. 18-19)。この作品は、ミス・ミクスが指導する帝劇専属女優に振付したものであったが、劇場の開場式で洋舞が踊られたのは前代未聞のことだったという(江口、1972、p. 1)。翌年には《フラワー・バレエ》と改題して再演されていることから、江口は「多分バレエまがいのものであつただろう」(江口、1972、p. 1)と推測している。しかし、川島京子はこの《フラワー・ダンス》をバレエとすると、1910(明治43)年に帝劇開場前の試演会ですでに披露されているため、バレエが1910(明治43)年に上演されたことになるのではないかとの疑問を投げかけている(川島、2012、p. 4)。さらに川島は、これを含む作品が「バレエとは一線を画す民族舞踊の色合いが濃いショーダンス的なもの」(川島、2012、pp. 4-5)であり、「バレー」という名が用いられたのが、その後に上演された《クラウドバレー》(1911)であることを指摘している。したがって、「バレー」という言葉の出現を以てバレエ発祥時とすれば、日本におけるバレエが1911(明治44)年、帝劇において発したとすることは妥当であると考えられる。

次いで1911(明治44)年、専属俳優や専属女優に加え、「日本歌劇を創造して上演する」(江口、1972、p. 2)という目的で、帝劇は歌劇部を新設した。日本のオペラをつくりたいという当時の帝劇専務西野恵之助が欧米視察中、ロンドンのヒズ・マジスティズ劇場のバ

レエ・マスターをしていたイタリア人ローシーに出会い、1912（明治45）年〈帝劇歌劇部〉に招いた（村松、1985、p.45）。

当時の写真<sup>3</sup>には、ローシーが棒をもって指導している姿があり、彼の師であるチェケッティの教える様子に良く似ていること、またそのレッスン風景の写真<sup>4</sup>から、彼が正統派のバレエを教えていたことがうかがわれる。ローシーは、《マリー・ド・クロンビッレ》や《エレクトリック・ダンス》などを振り付けたが、バレエ作品は少なく、むしろオペラの方が多かった（川路、1976、p.4）。ローシーにバレエの手ほどきを受けた石井漠、伊藤道郎（1893-1961）<sup>5</sup>、小森敏（1887-1951）<sup>6</sup>、高田雅夫（本名：中村輝義 1895-1929）<sup>7</sup>、高田せい子（旧芸名：原せい子、本名：中村せい 1895-1977）<sup>8</sup>らは、日本の洋舞の第一世代である。しかし、彼らはバレエを学んだにもかかわらず、モダン・ダンスの世界へと転向していった。石井漠は型にはまった舞踊に飽き足らず、自由な舞踊を求めたからであり、伊藤道郎は「日本で中途半端な芝居をやっていることがいやになった」（村松、1985、p.54）という。また高田せい子はローシーの創作的な姿勢に影響を受けたことをモダン・ダンスへの転向の理由としている（片岡、1986、p.19）。いずれにしても、ローシーによって蒔かれたバレエの種は、しばらくは日本の土壌に根付くことはなかったのである。

その後、ローシーの門下であった沢モリノとアメリカでバレエを学んだ高木徳子（1891-1919）が浅草オペラ<sup>9</sup>を中心に「トゥ・ダンサー」と称して活躍した（江口、1972、p.3）。江口は、トゥ（爪先）で立っただけでもびっくりされるような時代にあって、「このふたりのダンサーは正統的な意味でのバレエ・ダンサーとはいえないまでも、ローシーが日本を去ったあとのバレエ空白の時代にあって、一時的にせよトゥ・ダンスを売り物に、次期への足つぎの役は果たしたといえよう」（江口、1972、p.4）と述べている。

さて、日本バレエの発芽に貢献したのは「三人のパヴロワ」といわれるロシア人である。

1919（大正8）年「日本バレエの母」と称されるエリアナ・パヴロバがロシア革命の難を逃れて来日した。彼女はまず横浜で社交ダンスの看板を掲げてダンスを教えていたが、東京に進出し有楽座や帝劇に出演するようになった。関東大震災後に離日したエリアナは、1925（大正14）年に再来日し、鎌倉の七里が浜にスタジオを建設し、以降そこを本拠地として<sup>10</sup>、生涯ダンサーの育成に関わった。貴族の家に生まれたエリアナは、〈ロシア帝室バレエ〉の教師だった人を家庭教師のように家に招き、バレエを学んだ（江口、1976、p.8）。彼女の日本におけるバレエ教育の姿勢について川島は、「ダンサー、教師、振付家すべてを兼任できる形に育て独立を奨励した方針」（川島、2005、p.27）であったとみている。その門下には、服部智恵子（1908-1984）<sup>11</sup>、東勇作（1910-1971）<sup>12</sup>、橘秋子（本名：福田サク 1907-1971）<sup>13</sup>、貝谷八百子（1921-1991）<sup>14</sup>、島田廣（1919-2013）<sup>15</sup>らがあり、戦後の日本バレエ界を支えることになる多くの人材を輩出した。大正期から昭和初期にかけては、バレエの教授所がパヴロバのスタジオしかなかった（江口、1972、p.7）ことは、戦前の日本バレエ界がパヴロバ門下で独占され、また彼らが戦後の日本バレエの発展に寄与していくことになるという点で注目すべきことであり、小牧正英の戦後の活動にも影響を与えることになる。

1922（大正 11）年、アンナ・パヴロワが来日公演を行なった。パヴロワのバレエ団は日本が迎えた最初の海外バレエ団で、帝劇で 20 日間の公演を行なった後、全国各地を巡演した。パヴロワの来日によってバレエに開眼したものは少なくない。特にパヴロワの代名詞ともなっている《瀕死の白鳥》は、日本舞踊《鶯娘》を想起させることから、邦舞界にも大きな刺激をもたらしている<sup>16</sup>。

「三人のパヴロワ」の中の最後のパヴロワは、オリガ・サファイヤである。本名はオリガ・イワーノヴナ・パヴロワ[Ольга Ивановна Павлова]<sup>17</sup>で、1933（昭和 8）年外交官の清水威久氏と結婚し、清水オリガとなった。オリガ・サファイヤは、〈レニングラード舞踊学校〉を卒業し、地方巡業を主とするオペラ・バレエ団でプリマ・バレリーナとして踊っていた。1936（昭和 11）年夫とともに来日し、〈日劇ダンシング・チーム〉<sup>18</sup>のバレエ教師となり、振付を行ない自らも踊るなどの活動を続け、1957（昭和 32）年まで所属した。1936（昭和 11）年、オリガは「日劇ショー」で日本での初舞台を踏み、青山みどりという芸名で《瀕死の白鳥》他 8 曲を踊った。翌年には自らの振付作品《ロシア・バレエの試み》に出演している。服部智恵子は、オリガについて「すごいテクニク」（川路ら、1976、p. 10）だったと回想している。その後上演した《古典バレエの試み》について舞踊研究者・評論家の蘆原英了（本名：蘆原敏信 1907-1981）<sup>19</sup>は、「全く画期的な試みであって、永く我が国の舞踊史上に残るものであろうと信ずる。従来我が国で上演されたもののうち、最も本格的であったからである」（村松、1985、p. 215）と評した。このように日劇ショーにおいて振付演出をこなし、舞台人として活躍したオリガは、教師として戦後の日本バレエにおいて活躍する松尾明美や松山樹子も育てている（サファイヤ、1982）。

また、チェケッティに直接学び、〈マリインスキー劇場〉でも踊ったことのあるロシア人バレエ教師のエレナ・オソフスカヤ[1880-1964]は、指揮者の夫エマニュエル・メッテル[Emmanuel Leonievich Metter 1878-1941]と来日して、〈宝塚少女歌劇〉の専任教師になった。「彼女によって宝塚は初めて本格的なバレエを身につけることができたわけで、宝塚出身者で後年バレエ舞踊家になった多くは彼女の指導をうけた人たちであった」（江口、1972、p. 8）という。オソフスカヤの宝塚第一作が日本初演（1926）となる《プリンス・イゴール》（フォーキン版）<sup>20</sup>であったことは、後述する〈バレエ・ルッス〉の日本への導入とも関連し、特筆すべきことであろう。

さて、「日本バレエの母」エリアナ・パヴロバの門下生たちは、戦時中「バレエ」という言葉が厳禁とされていた環境にあって、地道な活動を展開した。東勇作は、早くから独自のバレエ研究所を持ち、1935（昭和 10）年頃から「益田トリオ」<sup>21</sup>を結成して活躍し、日劇でもオリガ・サファイヤの相手役として「ロシア・バレエの試み」（1937）に出演し、1941（昭和 16）年には東勇作バレエ団第一回公演を開催している。その団員には、オリガ・サファイヤが育てた松尾明美や松山樹子がいた。同じくパヴロバ門下の貝谷八百子は、1938（昭和 13）年に歌舞伎座でデビュー公演をおこない、以後多数の創作バレエを発表している。また、同門で先輩にあたる服部智恵子と島田廣は、1941（昭和 16）年に服部・島田バレエ団を結

成する。同年、師のエリアナ・パヴロバが慰問中の南京（中国）で病死した後、妹のナデジダ・パヴロバが引き継いだ。服部と島田は遺された研究生を統合してエリアナの伝統を維持しようとした（江口、1972、p. 9）。これがバレエ団の母体となり、1944（昭和 19）年軍報道部の要請で《盲鳥》（ミトリ）（山田耕筰作曲）を上演した（川路ら、1976、p. 11）。

1930（昭和 5）年にエリアナ・パヴロバの門下生となった橘秋子は、1933（昭和 8）年に独立して研究所を開き、独自のバレエ活動をはじめたが、戦争が苛烈になりバレエ活動が思うようにならず、「産業舞踊」と称して、国策に応じる舞踊を創案することで、辛うじてバレエを維持するほかなかった（江口、1972、p. 9）。太平洋戦争の激化にともない、男性舞踊家たちは徴兵され、あるいは満州での慰問公演を要請され、また女性も軍需工場などでの勤労を強いられるようになった。〈日劇ダンシング・チーム〉はついに〈東宝舞踊隊〉に改称され、その本拠地である日本劇場も軍需工場として接収された（サファイヤ、1982、p. 184）。舞踊家を含めた芸者の活動はすべて許可制となり、〈大日本舞踊連盟〉の結成をもって統制され（江口、1972、p. 10）、日本におけるバレエ活動は完全に停止することになる。

## 第二節 戦前の日本バレエの特色

### 1. バレエに対する認識

以上のように、明治末期から昭和初期にかけては、外国人バレエ教師によって帝劇や日劇などの組織、あるいは私塾を介してバレエの草創期は展開された。オリガ・サファイヤは日劇のバレエ教師になった当時（1936）の日本バレエの様相について、次のように述懐している。

私は、日本にはまだ古典バレエは知られていないらしいという印象を受けました。〔中略〕一部の専門家たちは、「四羽の白鳥」が当時の日劇ショウとは本質的に違ったもの、これまで日本では全く見られなかった部類のものであることに気付いたらしいのですが、意見はマチマチで、日劇の或る教師などは、「妙なジャズだ」と言っていたとのことです。（サファイヤ、1982、pp. 121-122）

この言説からもわかるように、外国人のバレエ教師や海外からの舞踊家、バレエ団によるバレエの上演はあったが、当時はバレエというものがまだ十分に認識されていなかったといえるだろう。

また 1939（昭和 14）年には、第一回「都（東京）新聞主催舞踊コンクール」が日比谷公会堂で催された。児童部と一般の部に分かれ、それぞれ邦舞と洋舞の部門をもっていた（村松、1985、pp. 291-292）ことから、戦前バレエとモダン・ダンスが同じ類のものと認識され、「洋舞」としてまとめられていたことがわかる。

このようにバレエに対する認識が薄かった理由の一つとして考えられることは、海外舞踊家による公演の回数や演目であろう。戦前の海外舞踊家の来日公演に目を向けると、【表3】（資料、p. 110）のようにまとめられる。

【表3】からわかることは、日本ではじめて海外舞踊家が来日公演を行なった1916（大正5）年から戦前までに、述べ19団体が海外から来日しているが、そのうちバレエは3団体にすぎず、しかも1925（大正14）年以降は海外舞踊家によるバレエ上演はないということである。そして、これらの団体は単独あるいは少人数の団体であり、上演できる作品は自ずと限られ、小作品や全幕物の抜粋に限られた。

江口博は、「必要なのは、海外の舞踊家による実際の舞台を見て啓発されることである。それには海外からの来演を待って、直接その名演技に触れるしか道はない。こちらから海外へバレエ研究に游学するにはまだ時期が早かった」（江口、1972、p. 4）と当時の状況を顧みて、その契機をスマイルノワらによる公演としている。しかし、スマイルノワをはじめアンナ・パヴロワや海外の舞踊家の来日公演があったものの、その数は僅かであり、また日本人の中で本格的なバレエを観たことがあるのは、ヨーロッパや日本軍支配下の上海でバレエを観劇した一部の文化人や企業関係者に限られていた。

## 2. バレエ作品の傾向

ローシーの門下生たちがアメリカやヨーロッパに渡った1910年代から1920年代は、新しい舞踊が打ち出され、アメリカではモダン・ダンス、ドイツではモデルネ・タンツの時代を迎えていた。そのような中で彼らが巡演の際に上演した作品は、東洋的な動きと内省的な自己表現の世界をもち合わせたため、好評を博した（Crebessegues、1935、pp. 12-13）。長期間にわたって外国に滞在し、独自のスタジオを持つものもいた<sup>22</sup>が、帰国後、日本にその舞踊を披露したものもいた。その中のひとり、イェーツの代表作《鷹の井戸》に出演して一躍有名になった伊藤道郎<sup>23</sup>はアメリカから一時帰国した1939（昭和14）年に、東洋バレエと称する《プリンス・イゴール》を振付演出した。この作品はアメリカ色の強い創作舞踊であったが、日劇のこれまでの作品の中で最も成功した作品と評せられた（村松、1985、pp. 273-274）。この中には、オリガ・サファイヤの自作自演の振付が追加されていた（サファイヤ、1982、pp. 160-161）。このことから、「バレエ」と称した作品の中には、バレエ様式をもつ振付ではなく、バレエ技法をもつダンサーとその踊りを取り入れた創作舞踊があったと推察できる。

エリアナ・パヴロバが振付・上演した作品は、《瀕死の白鳥》、《スパニッシュ・ダンス》、《トンボ》、《狂人》、《サロメダンス》、《悪魔》等である。またオリガ・サファイヤが振付・上演した作品は、《白鳥の湖》より「四羽の白鳥」・「ヴァリエーション」、《ルースカヤ》、《ガボット》、《ウクライナの踊り》、《ショピニアーナ》、《お菓子レビュー》、《ドン・キホーテ》より「パ・ド・ドゥ」等である。オリジナル小作品や古典作品からの抜粋が多く、バレエというものが何であるかを理解させることはできたが、本格的なバレエ作品の紹介には至らな

かったといえる。

エリアナ・パヴロバの門下生たちは、戦時下にあっても独自の活動を進めていた。橘秋子は《チゴイナーワイゼン》、《原始人の感情》、《水仙》、《火祭りの踊り》、《インディアン哀歌》等を振付・上演した。貝谷八百子振付・上演の作品は、《シェヘラザーデ》、《第五交響曲》、《アラビアン・ナイト》、《風》、《呪縛》等である。東勇作は、《レ・シルフィード》、《牧神の午後》、《ジゼル幻想》等を振付・上演した。これらの作品はすべて彼らのオリジナル作品であった。

注目すべきことは、東勇作が、一度も舞台を見たことのない《レ・シルフィード》、《ジゼル幻想》、《牧神の午後》などの作品を上演するため、蘆原英了に助言を求め、外国の舞台写真や本などを参考に、振付をまとめあげた（尾崎、1952、p. 108）ということである。また貝谷八百子も同じように、苦心して《シェヘラザーデ》を創作発表している。本物の舞台さえ観た事がないまま、西欧で古典・近代作品として確立されてきたバレエ作品の振付演出を一から創造していくという試みは、かなり創造力の要求される冒険的試みといえよう。ちなみに当時東が振付演出した《ジゼル幻想》の曲は、現在《ジゼル》で用いられているアダン作曲のものではなく、ショパン作曲であった。尾崎は東の作品に対し、「たどたどしくはありましたが舞台にはなにかエスプリの感じられる雰囲気があったことを記憶しています」（尾崎、1952、p. 108）と述べており、古典・近代作品のレパートリーの再演にはない独特な世界観が醸し出されていたことが推測できる。

このようなことから、日本人によるバレエ作品の内容は、すべてオリジナル作品であったことがわかる。この時代の舞踊家がいかに意欲的に創作に取り組み工夫し上演していったかがうかがえる。当時はモダン・ダンスに限らず、バレエも再演ではなくオリジナル作品を上演するのが当たり前の時代であり、バレエとモダン・ダンスが区別されずに「洋舞」とされていたことも不思議ではないだろう。つまり、バレエ作品にはクリエイティブな要素が十分包括されており、そこには「洋舞」の底流にある共通の創作意欲の存在をみることができるのである。当時の舞踊家の自由な表現は、バレエに対する認識が薄かったがゆえに許された身体の動きの自由性と積極的な独創性が反映されたものといえるかもしれない。

一方、海外から来日する舞踊家が上演した作品は、バレエの古典・近代作品を中心としたバレエ作品であった。【表3】に示したように、1916（大正5）年に来日したエレナ・スミルノワ[Elena Smirunova 1888-1934]とボリス・ロマノフ[Борис Романов 1891-1951]は帝劇で、《白鳥の湖》のパ・ド・ドゥや《瀕死の白鳥》を踊った。また1922（大正11）年には、アンナ・パヴロワが20名を率いて「バレエ団」として公演し、帝劇で《ショピニアーナ》、《蜻蛉》、《瀕死の白鳥》等を上演した。1924（大正13）年に来日したクセニア・マクレツォワ[Xenia Maclezova 1892-?]は、〈大阪松竹歌劇団〉とともに、《火の鳥》、《レ・シルフィード》、《白鳥の湖》抜粋を大阪松竹座や東京歌舞伎座で上演している。

前述したように、江口はバレエが無に等しかった当時の日本の状況にあっては、海外舞踊家による実際の舞台によって啓発されることの必要性を強調している。しかし、来日する舞

踊家の上演演目は、上記の作品をみても明らかなように、《白鳥の湖》のパ・ド・ドゥやオペラの中の《エジプトの踊り》（オペラ《アイダ》より）など小作品が多く、江口が指摘するように、バレエの高い技術は示すことができても、作品の全容を紹介することはなかった（江口、1972、p. 5）のである。また、海外の舞踊家による公演は、1925（昭和元）年以降バレエではなく、モダン・ダンスか民族舞踊の上演であり、バレエの啓発に至るほど十分ではなかったといえる。

このようにみえてくると、日本のバレエはモダン・ダンスと切り離しては語られるものではないことに気付く。ローシーの弟子たちは、バレエを教授されていながら、モダン・ダンスの道を歩み、その創作活動を通じて国内外で活躍をした。またエリアナ・パヴロバの門下たちが、全幕物をはじめとする本格的なバレエを観る機会がなかったという環境であったにもかかわらず、ひじょうに意欲的にオリジナルバレエ作品の創作に取り組み、日本人独自の世界観を醸し出す作品を上演していったことをみると、日本において洋舞から発したモダン・ダンスとバレエには、ともに自由な創作活動であったという共通性を見出すことができる。バレエという型のある舞踊に反発して発したモダン・ダンスや「脱型」を以て自由な表現を可能にしたディアギレフの〈バレエ・ルッス〉の振付家ミハイル・フォーキンの「個々のバレエは、画一的な古典言語ではなく主題にふさわしい様式で振り付けられるべきである」（鈴木ら、2010、p. 437）という概念<sup>24</sup>を、バレエが十分認識される以前に日本の舞踊家がすでに持ち合わせており、これが日本の洋舞界の特殊性となっているとみることもできるだろう。

### 3. ダンサーの養成

尾崎によれば、日本バレエの発芽に貢献したエリアナ・パヴロバやオリガ・サファイヤは、バレエの技術の基礎は教えても、たとえば『白鳥の湖』という作品を完全な形で上演する機会にはめぐまれなかった」（尾崎、1952、p. 108）。1940年代には技術的に優秀な人材が育っており、ソロや数人のアンサンブルには対応できた。しかし、ヨーロッパで上演されていたような古典バレエなどの大きな作品は、30～50人の出演者が必要であり、バレエ技法をある程度獲得した多くのダンサーを集めることは、現実には不可能であった。これが、全幕物の上演に至らなかった要因の一つではないかと考えられる。戦後1946（昭和21）年に上演した《白鳥の湖》の時さえ、「第二幕の終幕のパ・ド・ブレでの舞台一周が出来なくて、他の踊り手の蔭になって、客席から見えないところへくると、ドゥミ・ポアントにしたものだった」（川路、1972、p. 22）という。戦前ではなおのこと、本格的なバレエの上演には、当時は未だ十分な技術を備えたダンサーが不足していたといえる。

「日本バレエの系譜」（『日本バレエ年鑑』昭和50年度）において注目すべきことは、帝劇や日劇では、海外のバレエ学校で正統なバレエ教育を受けた外国人教師が招聘され生活を保障された上で、バレエを教授していたが、そのような良い稽古場と良い教師を備えた環境にもかかわらず、〈帝劇歌劇部〉や〈日劇ダンシング・チーム〉から羽ばたき、日本バレエの歴史にその名を刻んでいるバレエ・ダンサーは10名ほどであったことである。それに比

して、正規のバレエ教育を受けているとはいえないエリアナ・パヴロバが、どの劇場からも招聘されず、生活のための手段として私塾としてバレエ教育に関わり、エリアナによって育てられその後の日本バレエ界での活躍をみせたダンサーは、実に19名にもものぼる（『日本バレエ界の系譜』『日本バレエ年鑑』昭和50年度、1976）。川島は、この点について次のように述べている。

エリアナは、一生プライベートでの活動を余儀なくされる。逆にバレエはこの時期、文化人を対象に女性の身体西洋化の目的でもはやされたことが背景となり、日本でのエリアナのバレエ活動は文化人・資産家の子女を対象にしたプライベートの稽古場として発展した。それが日本の伝統芸能の家元制度に自然に組み込まれる事によって、現在の日本バレエの特殊性を生む結果ともなった。（川島、2005、p.27）

当時のバレエ教授所が、職業教育を行なう帝劇および日劇と、稽古事として行なうエリアナ・パヴロバのスタジオに二分され、その目的の違いがその後の舞踊家の輩出に反映されていることは看過できないだろう。伝統的な家元制度に類似する徒弟制度が組み入れられたエリアナの教授所が成功をみたという事実は、戦後の日本バレエ界にとって重要な意味もつことになると考えられる。そのような日本バレエの特殊性を小牧が知るのには、戦後《白鳥の湖》全幕上演した後のことである。

### 第三節 戦前の日本におけるバレエ・ルッスの受容

「バレエ・ルッス」の日本への伝播は、〈バレエ・ルッス〉の活動初期に既にはじまっていた。1910（明治43）～14（大正3）年にベルリンへ渡った山田耕筰（1886-1965）と1912（大正元）～13（大正2）年にモスクワ、ベルリン、ロンドンに滞在した小山内薫（1881-1928）は、ともにディアギレフの〈バレエ・ルッス〉を観ており、「日本の主要な新聞にバレエ・リュスの観劇談を載せ、後者〔小山内〕は持ち帰った資料で帰国後にレクチャーを行うなどの紹介活動も行った」（北原、2011、p.226）。また、1912（大正元）～1914（大正3）年にロンドンに留学した大田黒元雄は、その地で巡演したディアギレフの〈バレエ・ルッス〉を観ている。大田黒はそれを『露西亜舞踊』（音楽と文学社）に著し、1917（大正6）年に出版した。1926（昭和2）年にはその改訂版『露西亜舞踊』（第一書房）を刊行し、〈バレエ・ルッス〉と上演作品についての詳細な解説を以て、〈バレエ・ルッス〉を紹介している。北原まり子は、「バレエ・リュスに関する情報は日本にすでに普及しており、新しい舞踊の開拓者たち自身も彼らがこの時期に多かれ少なかれバレエ・リュスの存在を意識していた」（北原、2011、p.226）としているが、当時はあくまでも文字と写真と絵画による情報に過ぎなかった。

大正期からは、海外舞踊家の来日公演が行なわれるようになり、〈バレエ・ルッス〉に何らかの関わりをもつ公演は次のものが挙げられる。1916（大正5）年、〈ロシア帝室バレエ〉出身のエレナ・スミルノワと〈バレエ・ルッス〉に所属したボリス・ロマノフが来日し、帝劇で《白鳥の湖》のパ・ド・ドゥを踊った（『日本洋舞史年表Ⅰ』p.7）。また、1922（大正11）年には、一時期〈バレエ・ルッス〉に参加していた（1909-1911）アンナ・パヴロワが巡演公演を行ない、フォーキン振付の《瀕死の白鳥》を披露した（薄井、1999、p.5）。〈松竹歌劇部〉は1924（大正13）年、〈マリインスキー劇場〉のダンサーであったクセニア・マクレッツォワを招聘して、大阪松竹座で《火の鳥》を上演し、翌1925（大正14）年には東京の歌舞伎座でも同演目を上演している（村松、1985、p.123）。1928（昭和3）年にはかつて〈バレエ・ルッス〉に所属していたルース・ページ[Ruth Page 1899-1991]が来日し、《ペトルウシュカ》を上演した（村松、1985、p.153）。1931（昭和6）年、ロシアのダンサーであったサハロフ夫妻[Alexander Sakharoff 1886-1963、Clotild Sakharff 生没年不明]が東京・大阪・名古屋で《火の鳥の子守唄》などを上演している。しかし、彼らはこのように〈バレエ・ルッス〉あるいはその作品に関わりをもちながら、その公演は少人数編成の舞踊（バレエ）団としてのものであり、オリジナル作品や抜粋作品の寄せ集めでの興行であった。

〈宝塚少女歌劇〉では1922（大正11）年、《火の鳥》から想を得た白井鐵造（1900-1983）の《金の羽》が上演され、続いて宝塚歌劇の専任教師であったエレナ・オフソスカヤによって《プリンス・イゴール》（1926）が、また榎茂都陸平（本名：鷲谷陸平 1897-1985）によって《牧神の午後》（1929）、《バラの精》（1935）が上演されている。北原は、このような〈宝塚少女歌劇〉におけるバレエ・ルッス作品には、「原作の模倣」を意図するものと「材料の借用」を行なったものとは大きく分類できるとする。さらに、1939（昭和14）年に創作された岡田恵吉の《祭禮の夜》は、《ペトルウシュカ》を日本化したもので、「単なる材料の借用ではなく、バレエ・リュス作品の全体的な内容をその制作に取り入れようとしている」（北原、2011、p.231）と述べているものの、同時に〈宝塚少女歌劇〉の「男性舞踊手を引き立てるために用いた作品を少女歌劇が扱うという矛盾を抱えている」（北原、2011、p.231）としている。

海外で学んだ日本人舞踊家による上演は、ドイツから帰朝した執行正俊（1908-1989）の振付演出による《サドコ》（1933）があげられる（村松、1985、p.177）。しかし、執行が「私の心を真実に引きつけ、学ばされたものは、ヨーロッパの舞踊ではなくて、東洋舞踊であった」（村松、1985、p.177）と述べているように、この《サドコ》はバレエ・ルッスの作品と同じ題ではあるが、東洋色の強い執行のオリジナル作品であると推察される。また、アメリカより帰国した伊藤道郎は、1939（昭和14）年に日劇で《プリンス・イゴール》を上演したことはすでに述べた。伊藤はパリでバレエ・ルッスを直接観ているものの、村松道弥によれば「伊藤の振付はディアギレフのロシア舞踊より余程アメリカナイズされたもの」（村松、1985、p.274）であったということから、この作品がバレエ・ルッスの作品と同名ではあるが、伊藤のオリジナル作品であることがわかる。

エリアナ・パヴロバの門下生であった貝谷八百子は《シェヘラザード》を上演し(1939)、また同門の東勇作は《レ・シルフィード》《牧神の午後》(1941)を上演した(『日本洋舞史年表Ⅰ』p.21)。前述したように、これらの作品は、外国の舞台写真や書籍などを参考に振付をまとめ上げた独自のバレエ作品であった。

以上のように、戦前の日本での〈バレエ・ルッス〉関連の作品の上演をみていると、それらは革命前の帝政ロシア時代の作品の一部や独自の作品、〈バレエ・ルッス〉の作品名を冠した改訂版・抜粋・オリジナル作品であることがわかる。北原は、〈バレエ・ルッス〉の初期作品の芸術的特質を3つ、すなわち「劇的バレエ」「ダイナミックな群舞」「オリエンタリズム」に絞り、それらの受容について考察している<sup>25</sup>。それによれば、劇的バレエは「書籍や記事による作品内容の解説の普及が深く関わり」(北原、2011、p.242)、ダイナミックな群舞は大規模な上演組織である〈宝塚少女歌劇〉と〈日劇ダンシング・チーム〉の《プリンス・イゴール(イゴール公)》がそれを実現したとしている。さらに、オリエンタリズムは〈バレエ・ルッス〉に限られた特質ではないとしながらも、日本において「西洋」への対抗軸としての「東洋」として引き入れられたとし、「新たな劇場舞踊の様式を模索しつつあった戦前の日本において、これらの初期バレエ・リュスを代表する芸術的諸特質が必要とされ、独自の方法で摂取された」(北原、2011、p.242)と結論付けている。

しかしながら、「バレエ・ルッス」とは、バレエ団の名称以上に、実に様々な要素を複合的に包括した総称として存在する。それは、北原の述べる作品の芸術的特質にとどまらず、第二章において述べたように、作品のテーマの方向性とその変容であり、諸芸術の統合による作品制作方法であり、巡演バレエ団としての興行の在り方等あらゆる側面に特徴をもつのである。戦前の日本における「バレエ・ルッス」の伝播が北原の述べる芸術的特質の伝播にとどまっているとすれば、戦後は小牧による〈バレエ・ルッス〉作品の本格的な上演によって、テーマの方向性や諸芸術の統合、資金の調達等、他の側面からの「バレエ・ルッス」導入も試みられたと考えることができるだろう。

さて、1936(昭和11)年には『舞踊サークル』という雑誌が刊行された。これは「舞踊家に對する補修的な役割と、教育された観客層の養成」(『舞踊サークル』1、p.32)を目的として、翻訳家の光吉夏弥(本名:光吉積男 1904-1988)らにより発行されたものである。内容は、各舞踊の解説や海外雑誌の記事の紹介(翻訳)、世界各国の舞踊界のニュースなどである。その第2号には、ダリウス・ミロオの「ディアギレフと近代舞踊音楽」という論考が紹介されている。ミロオは、ディアギレフと食事をしたり稽古場に立ち会ったりした時の実際のディアギレフの様子を描き、また〈バレエ・ルッス〉に関わった作曲家や美術家の動向にも言及している。そのような記事が掲載されたこの雑誌は、当時〈バレエ・ルッス〉を知るための数少ない貴重なものだったといえるだろう。第2号ではさらに、伊藤能矛留の「近代舞踊音楽」において〈バレエ・ルッス〉の功績が述べられている。そしてそれ以降の号にも、〈バレエ・ルッス〉の解散以降の元メンバーの動向が掲載されている。『舞踊サークル』がどの位の読者層をもっていたかは定かではないが、「バレエ・ルッス」

を知識として学ぼうとする動きが戦前にあったことは確かである。

戦前は、このような文字による受容と作品の部分的受容によって、少しずつではあったが「バレエ・ルッス」が日本に上陸していた。小牧が帰国後僅か 7 年ほどで、日本全国へのバレエ普及を成し遂げたのは、その背景にこのような布石があったからではないかと考えられる。

## 章 括

本章では、小牧が帰国する以前の日本バレエの歩みを概観し、小牧が帰国する時点での日本バレエがどのような状況であったかを把握した。また、戦前の日本における「バレエ・ルッス」の受容についても検討した。その結果、次のことが導き出された。

第一に、戦前はバレエに対する認識が薄く、バレエとモダン・ダンスとの明確な区別がなされておらず、両者ともにオリジナル作品の創作を主としていたという共通性を有していたことが、バレエとモダン・ダンスの境界線を薄めていた理由であることが示唆された。第二に作品については、外国人バレエ教師によるものは古典バレエからの抜粋や独自の小作品であり、また海外から来日した舞踊家によるものも古典バレエからの抜粋やオリジナル作品を中心とした小作品がほとんどであった。さらに、海外のバレエ作品とタイトルが同じものも含め、日本人による作品はすべてオリジナルであったこともわかった。第三に、当時は未だ十分な技術を備えたダンサーが不足していたために、本格的バレエ作品上演の実現に至らなかったと考えられた。第四に、ダンサーの育成に関しては、組織によって整えられた環境の中でのバレエ教育より、エリアナ・パヴロバが取り入れた伝統的な家元制に類似する徒弟制度的バレエ教育システムが、日本バレエの発展に寄与する人材を輩出したという事実が、戦後の日本バレエ界にとって重要な意味をもつことが示唆された。

さらに、戦前の日本における「バレエ・ルッス」の受容については、海外舞踊家や文字による〈バレエ・ルッス〉の紹介や、材料として取り入れられた〈バレエ・ルッス〉の部分的特質の舞台化等に、少しずつではあるが「バレエ・ルッス」が日本に入り込んでいた様子が窺えた。

---

<sup>1</sup> 帝劇は、川上貞奴が 1908 年に開設した〈帝国女優養成所〉を、翌年附属技芸学校として吸収合併し、ここで養成した女優を専属とした。(大笹、2011、p. 62)

<sup>2</sup> ミス・ミクスの名は、「ミス・ミックス」や「ミス・ミークス」とも表記されている。本稿では『日本洋舞史年表 I』（日本芸術文化振興会、新国立劇場情報センター、2003、東京）に準じ、「ミス・ミクス」と表記する。

<sup>3</sup> 『日本現代舞踊の流れ』第一部（改訂版）、現代舞踊協会、2004、東京（映像・写真資料）

<sup>4</sup> 現代舞踊協会、前掲書、2004、（映像・写真資料）

<sup>5</sup> 伊藤道郎は、19 歳の時声楽家を目指してヨーロッパへ渡るが、ディアギレフのバレエ・ルッスの公演に刺激を受け、舞踊家へ転身することになる。ドレスデンにあるダルクローズ音楽舞踊学校に入学し、開花した。彼の東洋的な身体の動きは、欧米の多くの芸術家を刺激し、天才舞踊家として好評を博した。伊藤は〈帝劇歌劇部〉の 1 期生ではなく、

- 三浦環に声楽を習っていた。帝劇の創作オペラ《釈迦》を上演する際に、不足していたコーラスに加わり、この時からローシーとその弟子たちに合流している（村松、1985、pp. 54-57）。
- 6 声楽家志望の小森敏は、ローシーに舞踊の基本を学んだ。その後1918年に渡米し、さらに渡仏し、東洋的な動きが評判となり、14年もの間フランスで活動した。帰国後1937年に舞踊研究所を設立し、藤井公らを育てた。
  - 7 高田雅夫は帝劇を去ったローシーに付いてローヤル館で踊っていたが、考案したボードヴィルの成功後、妻の高田せい子と欧米に渡る。帰国後は、舞踊研究所を設立し、新作舞踊を発表したり若手舞踊家を輩出した。
  - 8 高田せい子はピアノを学んでいたが、〈帝劇歌劇部〉公演を観て、歌劇部に入部し、原せい子を名乗る。その後夫の高田雅夫と欧米各地を巡演した。雅夫の死後、その志を継いで高田せい子となり、さらに積極的な創作活動を行なう。
  - 9 浅草オペラは、1917年浅草の常盤座で高木徳子一座が歌舞劇「女軍出征」を上演して以来開花した。浅草では、活動写真に次ぐ人気で、多くの歌劇団が乱立した。（杉山、2002、p. 8）
  - 10 この他、新宿圏内の白鳥座にも稽古場を開いていた。（川島、2005、p. 19）
  - 11 服部智恵子は、ウラジオストックに生まれ、バレエを学ぶ。1925年日本へ引き揚げ、エリアナ・パヴロバに師事。（日本バレエ協会）初代会長。
  - 12 東勇作は、エリアナ・パヴロバに師事。バレエ団で踊る傍ら、1934年「益田トリオ」を結成。1936年より〈日劇ダンシング・チーム〉に参加した。1941年には東勇作バレエ団を結成。
  - 13 橘秋子は、エリアナ・パヴロバに師事。1950年橘バレエ学園（1952年学校法人橘バレエ学校となる）を設立し、後進の育成に力を注ぐ。1956年牧阿佐美バレエ団結成。
  - 14 貝谷八百子は、エリアナ・パヴロバに師事した後、歌舞伎座で独自の第一回公演を行ないデビューした。独自の振付演出によるバレエ作品を次々と発表した。（旧）東京バレエ団第一回公演「白鳥の湖」日本初演では、島田廣と組み主役を踊った。
  - 15 島田廣は、戦前服部・島田バレエ団を結成した。（旧）東京バレエ団結成に参加し、その第一回公演では主役を踊った。新国立劇場の舞踊部門芸術監督、日本バレエ協会会長を歴任している。
  - 16 《鶯娘》は、娘姿の鶯の化身が、雪の降り積もる中、恋にまつわる様々な感情を踊る作品で、「幕切」に近くなると地獄の責め苦を表す壮絶な場面となる。鶯の表現は、前半は雪景色の中で白無垢に綿帽子という娘姿で登場し、片足を後ろに曲げたり、袖を羽のようにはためかせる振りで鶯を表現している。後半は、白地に鶯の羽根を縫い取った振袖姿で、地獄の責め苦を表現している。「幕切」は、元来「二段」を使用した古風な演出だが、バレエの《瀕死の白鳥》の影響を受け、次第に弱りながら息絶えていく演出が多くなってきた。（「歌舞伎への誘い」独立行政法人日本芸術文化振興会）
  - 17 「オリガ・パブロワ」をあえて「オリガ・サファイヤ」と称したのは、世界的な名バレリーナであるアンナ・パブロワとの誤解を避けるためであった。（サファイヤ、1982、p. 6）
  - 18 〈日劇ダンシング・チーム〉は、東宝の秦豊吉が世界に通用する日本のレビューを上演する目的で創設した。1936年に第1回公演を開催し、その後もレビューを中心とした「日劇ショー」を上演した。
  - 19 蘆原英了は、パリに留学後、ヨーロッパ芸術を広く日本に紹介した。戦前から、クラシック・バレエの普及に努め、東勇作らと〈チェクェッティ協会〉を組織した。（旧）〈東京バレエ団〉第一回公演《白鳥の湖》日本初演に尽力した。
  - 20 日本では、《イゴール公》ともいわれる。《プリンス・イゴール》は、元来はオペラ作品で、ディアギレフの〈バレエ・ルッス〉がオペラの中の《ボロヴェツの合唱と踊り》を独立させて1つの作品《プリンス・イゴール》（ミハイル・フォーキン振付）として上演したものである。（小牧、1979、pp. 52-85）
  - 21 益田隆、梅園竜子、東勇作が結成したグループで、活発に創作舞踊を発表した。（村松道弥、1985、p. 273）
  - 22 小森敏は1917年渡米し、その後1936年までパリを拠点として舞踊活動を行なっている。また伊藤道郎は、1916年にロンドンで「鷹の井戸」を上演後渡米し、アメリカで舞踊研究所を開いた。
  - 23 伊藤道郎は、イェーツとともに日本の能を研究し、戯曲《鷹の井戸》の完成に貢献している。
  - 24 フォーキンは1914年に、ロンドンの『Times』の中で、バレエに関する5原則を発表した。それは次のとおりである。  
(1) Movement must be appropriate to locale and period. (2) Dramatic action should be advanced through movement. (3) The total body should be expressive, eliminating set mime and hand gestures. (4) The entire corps de ballet should express the theme. (5) Music should unify the theme, and the sets and costumes should be appropriate to the era of the ballet. （『International Encyclopedia of Dance』No. 3, Oxford University Press, Oxford, 1998、p. 14）
  - 25 芳賀直子は20年間にわたる〈バレエ・ルッス〉全作品の特徴として、「エキゾチックな、フォークロアの味わいの作品」「その当時の最も新しい風俗を取り入れた作品」「《白鳥の湖》《眠りの森の美女》といった、ロシアの一番華やかな時代のバレエらしい作品」の3つを挙げている（芳賀、2009、p. 31）。一方北原は、「一つの特質でまとめることは困難である」として、〈バレエ・ルッス〉の活動期間20年にわたり繰り返し上演されてきたバレエ・ルッスの初期作品に限定し、その芸術的特質として、「劇的バレエ」「ダイナミック群舞」「オリエンタリズム」の3つを挙げている（北原、2011、p. 229）。

## 第四章 小牧の帰国後の芸術活動

### ～バレエ・ルッスの日本への導入をめぐる～

本章では、小牧の帰国後の芸術活動に焦点をあて、「バレエ・ルッス」の日本への導入をめぐる活動の様相について検討していく。第一節では、小牧の帰国後の芸術活動を、日本のバレエ界の動向を踏まえながら概観する。第二節では、本格的バレエの導入について具体的作品を取り上げ、上演の背景をみていく。第三節では、〈バレエ・ルッス〉および〈上海バレエ・ルッス〉の上演作品がどのように日本に導入されたかについて、第二章で述べた〈バレエ・ルッス〉および〈上海バレエ・ルッス〉の特徴に関連させながら検討する。さらに第四節では、小牧の創作作品に着目して、第一章で導き出された小牧の芸術活動の視座との関係を探る。

### 第一節 小牧の帰国後の芸術活動の概観

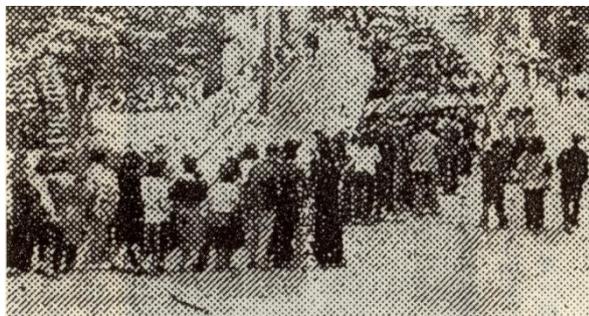
第三章において小牧が帰国する以前の日本バレエの状況をみてきたように、当時はバレエに対する認識が薄い上、本格的バレエの上演には至っていなかった。また、十分な技術を備えたダンサーも不足していた。そのような状況下にあって、終戦後 1946（昭和 21）年に帰国した小牧は、帰国後ひと月も経たないうちに東宝と契約し、〈日劇ダンシング・チーム〉のバレエ教師兼演出家となった。その数日後には、蘆原英了、東勇作、島田廣らの要請で、バレエ運動を起こす計画に参加することになった。これを機に、小牧は日本への本格的バレエの導入と全国へのバレエ普及を目指した活動を開始することになった。

1946（昭和 21）年 4 月、蘆原、東、服部、貝谷、小牧の 5 人が集まり〈東京バレエ団〉を結成し、同年 8 月小牧の振付演出による《白鳥の湖》（日本初演）をその第 1 回公演として上演した。《白鳥の湖》の上演の経緯については次節で詳述するが、この公演は当初予定していた上演日程を延長するほどの予想以上の成功を収めた。しかし、その輝かしい成功の裏では、早くも出演者同士の感情のもつれが生じており、1950（昭和 25）年第 7 回公演を最終公演として、〈東京バレエ団〉は解散した。

そのような混沌とした中での小牧の仕事は、第 1 回公演《白鳥の湖》を皮切りに、《シェヘラザード》、《バラの精》、《イゴール公》、《コッペリア》、《ペトルウシユカ》など、彼が〈上海バレエ・ルッス〉時代に自ら体験したバレエの傑作を次々と上演し紹介することであった。小牧は「かつては、心の奥に自分の為すべき使命は、『古典バレエ』の紹介と移植の仕事だ」（小牧、1977、p. 247）と述べている。上記の演目をみると、古典バレエ作品のみならず、近代バレエ作品<sup>1</sup>も上演しており、小牧の示した「古典バレエ」とは「本格的バレエ」と読み替えることができるだろう。「本格的バレエ」とは、これまで日

本で活動した舞踊家らが上演した既成バレエの抜粋や小作品ではなく、一貫性のあるテーマや物語を伴い複数の場面をもち、伝統的なバレエ様式に則った、いわゆる「幕物」といわれるバレエである。また、ここでいう「移植」とは、「普及、定着」と解釈できる。

《白鳥の湖》日本初演後、主に東京と大阪で行なわれていた公演は、1949（昭和24）年には各地方からの公演依頼が多くなり、〈東京バレエ団〉は京都、岡山、姫路、松江、米子、浜田、仙台、盛岡などで巡業公演を行なった。小牧によれば、「各地では初めての本格バレエということでその歓迎ぶりは大変なものであった」（小牧、1977、p.93）と



【写真9】場外に溢れ長蛇の列をつくる観客  
（新岩手日報、1949年6月6日付）

いう。1949（昭和24）6月6日の新岩手日報には、場外に溢れて長蛇の列をつくる観客の様子を示す写真が掲載されている（写真9）。この年の巡業公演の演目は《白鳥の湖》で、オーケストラも同行したため、かなり大掛かりな巡演だったと推測される。さらに、小牧はバレエの全国普及という目的の達成のため、1951（昭和26）年には地方公演に重点を置き、自ら設立した〈小牧バレエ団〉を率いて九州から北海道まで、全国的なバレエ普及活動を展開している。この巡業公演の演目も1949（昭和24）年と同様《白鳥の湖》で、バレエ団と管弦楽団を合わせて総勢約100名で、かなりの規模の巡演だったといえるだろう。【公演活動年表】（資料、p.117-137）からも明らかかなように、1949（昭和24）年から1953（昭和28）年までは、全国各地でバレエを上演しているものの、1954（昭和29）年以降は、東京と大阪を中心とした都市部での公演が主体となっている。したがって、1953（昭和28）年までの全国巡演によって、バレエを全国に紹介・普及し、日本にバレエを定着させる（小牧、1977、p.249）という小牧の目的は、一応果たされたといえるだろう。

小牧がバレエの全国普及に情熱を傾ける一方で、1949（昭和24）年に自ら振付演出を行なった創作バレエ《受難》が、芸術祭で文部大臣賞を受賞した。川路は、この受賞により小牧が「バレエ界の第一人者としての地位を築く」（川路、1972、p.27）と述べている。

さて、1950年〈東京バレエ団〉解散後、バレエ界は再び小党分立時代に入った（レイナ、1974、p.309）が、小牧はその数年前から〈小牧バレエ団〉を率いて独自の公演活動を行っていた。1947（昭和22）年2月に帝劇で行なわれた「東宝公演」では、藤原歌劇団との合同で〈東宝専属小牧バレエ団〉として《バラの精》を披露した。プログラム上では、この時はじめて〈小牧バレエ団〉という名前が出現している。しかし、1956（昭和31）年に〈小牧バレエ団〉十周年記念公演を行なっていることから、1946（昭和21）年に小牧が、若手ダンサーの育成の目的で銀座の交詢社ビルの4階ホールを借りて指導をはじめた時を、〈小牧バレエ団〉の創立としていることがわかる。

1952（昭和27）年小牧は、当時ヨーロッパで最も人気のあったバレリーナ、ソニア・ア

ロワを英国から招聘し、バレエ作品の中でも最も豪華絢爛といわれる《眠りの森の美女》（日本初演）を上演した。この公演は、日英文化交流という役割も果たし、また東京公演直後、観客の熱狂的な反応に予定外の送別公演を企画するほど盛況であった（山川、1995、p. 238）。つづいて1953（昭和28）年には、当時マーゴ・フォンテーン（英国）、マヤ・プリセツカヤ[*Майя Михайловна Плисецкая* 1925-（ソ連）]と並んで、世界三大舞姫のひとりと呼ばれたノラ・ケイ（米国）を招き、《ジゼル》（ポール・シラード[*Paul Szilard* 1912-2013]振付、日本初演）を上演した。ドラマティック・バレリーナとして名声を博した（小牧バレエ団公演プログラム、1953）ノラの劇的な演技に、江口博は「秋のシーズン最大の感銘をあたえた」（小牧、1977、p. 186）と評した。またこの公演は、国立劇場建設運動の一端ともなった（牛山、1953）。小牧にとって、このような世界的な舞踊家を招いての公演の実現は、バレエ団発足当初には夢想すらできないことであったという（小牧、1953、p. 217）。翌1954（昭和29）年、ノラ・ケイは再び来日したが、今度は振付家アントニー・チューダー[*Antony Tudor* 1908-1987]を伴った訪日公演であった。彼らは当時、「舞踊手と作者」としての最高のコンビといわれ、この公演では《リラの園》や《火の鳥》等の上演を行なった。活躍中の振付家本人の来日により、これまでに上演してきた古典・近代バレエ作品に加え、同時代に生み出された現代作品を提示することが可能になったことは注目すべき点である。

その後日本におけるバレエの「主流は、ナショナリズム志向に移り、1954年から1955年にかけて、日本人スタッフによるオリジナル作品が矢継ぎばやに制作され」（石田、1984、p. 151）た。この時期には日本人作曲家による音楽も本格的に用いられるようになり、1955（昭和30）年、小牧も原作・作曲などすべてが日本人の手による作品《日輪》を創作している。

1957（昭和32）年の〈ポリショイ・バレエ団〉来日を機に、小牧ら9人<sup>2</sup>が〈日本バレエ協会〉結成の準備を始め、翌1958（昭和33）年〈日本バレエ協会〉が設立された。これは、〈ポリショイ・バレエ団〉の活動に比べ日本のバレエが貧相であったことから、合同公演によって「貧相なバレエ」を解消するとともに、「日本バレエの健全な発展とバレエ人の福祉」（音楽新聞、1958.3.23）を目的として運営された。このころ国立劇場建設運動が起こり、〈日本バレエ協会〉結成を記念して開催された「東京バレエ祭」も「国立劇場設立促進」をそのスローガンとしていた（村松、1992、pp. 334-335）。また、読売テレビがはじめてバレエを放送し、次いでNHKは複数のバレエ団合同制作の《オーロラの結婚》を公開放送した（1958）。

さて、〈小牧バレエ団〉の活動に話を戻すと、1959（昭和32）年、マーゴ・フォンテーンとマイケル・サムス[*Michael Somes* 1917-1994]招聘公演が行なわれた。この公演は、外務省、文部省（当時）、英国大使館などの協力を得たため、「観客の中にははるばる香港やシンガポール、ハワイから来た人たちもあった」（小牧、1977、p. 244）という。小牧はこの公演をこれまでの集大成として、帰国後の活動の目的はある程度達せられたと述べて

いる（小牧、1977、p. 247）。ここでいう「帰国後の活動の目的」とは、小牧が帰国当初に描いていた日本における本格的バレエの紹介と全国普及ではないと思われる。なぜなら、このフォンテーンとサムスの招聘公演の演目は、《白鳥の湖》と《眠りの森の美女》というこれまでに何度も上演されてきた古典バレエ作品の再演であり、新たなバレエ作品の紹介というわけではない。また、公演した場所は、東京、名古屋、大阪であり、全国への巡業公演ではないため、全国普及を目的とした公演ではないことがわかる。それでは、この招聘公演は、どのような目的を持ち、それが果たされたのであろうか。

これまでの海外舞踊家を招聘した〈小牧バレエ団〉の公演と同様に、主催が新聞社であり、英国大使館、外務省、文部省が後援し、英国文化振興会が協賛している。しかし、これまでの招聘公演では日本人が担っていた指揮にはドイツ人のウォルフガング・シュタフォン・ハーゲンがあたり、衣裳制作をフランシス・トムソンが担った。これにより、フォンテーンとサムスの招聘公演が、これまでの招聘公演以上に国際色豊かともいえるものになったことは、小牧が上海で体験した「バレエが民族を超越する芸術」であるということ、これまで以上に色濃く打ち出し、それを観客にも十分に知らしめることができたといえるのではないだろうか。したがって、ここで小牧が述べた「帰国後の活動の目的」は、バレエという民族を超越する芸術の紹介と普及と解釈でき、その意味で小牧は、帰国後の活動の目的が達せられたと感じたのであろう。

当時一流の外国人舞踊家を招聘して行なった公演活動の注目すべき点として、第一に、当時日本人には難しかった質の高い技術力と表現力の要求される作品上演を外国人舞踊家の招聘によって可能にしたことで、バレエ作品の紹介と普及を目的とした終戦後のバレエ運動の延長にとどまらず、日本人だけではなし得なかった当時世界的に評価の高かった「本物」のバレエを日本に植えつけたということがあげられる。また第二に、アントニー・チューダーの招聘により、1950年代にすでに古典・近代・現代の全範囲にわたるバレエ作品の上演がはじめて網羅されたことは、日本のバレエ史上高く評価できる点であると考えられる。

1960年代から、複数バレエ団による〈日本バレエ協会〉等の合同公演が行なわれるようになる。1963（昭和38）年からは、〈日本バレエ協会〉主催の「バレエ・フェスティバル」やNHK主催の「NHK バレエの夕べ」など、テレビ局、文部省や東京都の助成等による大規模な公演も可能となった。1967（昭和42）年には文部省の海外への派遣活動が始まり、また1968（昭和43）年には、東京新聞主催の「全国舞踊コンクール」にバレエ部門が新設された。このようにして日本のバレエは、公的支援の後押しもあって発展の一途をたどっており、バレエ団合同の公演が充実する一方で、〈小牧バレエ団〉としての公演は減少した。

小牧自身の活動は、多くのダンサーのバレエ団脱退等も影響し、低迷期を迎えていたといえる。それは、1968（昭和43）年から1984（昭和59）年までの小牧の振付演出による公演数がわずかに18公演にすぎず、1946（昭和21）年から1967（昭和42）年までの期間に地方公演を含め270を越える公演を行っていたのに比べると、公演数が激減したからで

ある。1968年以降の上演作品をみると、《眠りの森の美女》(1968、小牧バレエ団)、《ペトルウシュカ》(1968、小牧バレエ団および1972、日本バレエ協会)、《コッペリア》(1969、小牧バレエ団および1976、日本バレエ協会)、《白鳥の湖》(1969、1970、小牧バレエ団および1974、日本バレエ協会)、《シェヘラザード》(1975、日本バレエ協会)等の再演と、《アルミーデの館》(1968、日本バレエ協会)、《海賊》(1981、日本バレエ協会)という〈上海バレエ・ルッス〉のレパートリーの新たな紹介を行なっている。また、1979(昭和54)年には《やまとへの道》(日本バレエ協会)という創作バレエ作品の上演を行なった。公演回数は少ないものの、古典・近代・現代作品の上演は継続していることになる。しかし、1972(昭和47)年からは〈小牧バレエ団〉としての公演はなく、すべて〈日本バレエ協会〉による大規模な公演となっている。したがって、1970年代には、主に〈小牧バレエ団〉単独により遂行してきた本格的バレエの紹介と普及という目的は果たされ、複数のバレエ団が合同で一つの公演を盛り立てていくという公演スタイルに移行し、かつて小牧が描いていた組織的バレエ団構築への兆しが見えてきたと考えられる。これは、日本のバレエ界が新たな局面を迎えていることを示すものであろう。

ところで、1956(昭和31)年以降は、小牧自身の作品のみならず、門下生であった関直人や橋浦勇らに、自身のバレエ団公演で積極的に創作・発表を行なわせている。彼らが現在でも各バレエ団において芸術監督として振付演出に関わっていることを鑑みると、後進への教育については、技術の習得にとどまらず、門下生たちに作品発表の場を与えるなどして、自由な発想による表現活動を展開できる人材の育成にも力を入れていたことが窺われる。

一方小牧は、1966(昭和41)年より訪韓を重ね、1967(昭和42)年の「アジア・バレエ祭」(韓国東亜日報主催)で《白鳥の湖》を上演し、〈韓国国立バレエ団〉の発展に関わった。1972(昭和47)年にはソ連対外友好文化交流連合会の招請で、芸術使節代表団として作曲家の石井欽や団伊玖磨らとともに派遣され、さらに1980(昭和55)年には、「モスクワ第2回日ソ円卓会議第4分科会(芸術部門)」に日本代表として参加するなど、積極的な文化交流を行なっている。

前述のように、1970年代の小牧は、〈日本バレエ協会〉主催による公演で振付演出をすることが多くなった。その演目は、小牧が〈上海バレエ・ルッス〉で体験し、日本に定着させた名作であった。また、1981(昭和56)年には、日本初演となる《海賊》を上演し、この公演が小牧にとって日本での本格的バレエ作品の上演の最後の活動となった。このような小牧の活動に対し、1975(昭和50)年には、《シェヘラザード》の改訂上演における「バレエの正統的な振付成果により」(桜井、1975、p.55)、「ニムラ舞踊賞」を授与され、東京新聞社からは「指導賞」(1976)および「舞踊功労賞」(1983)が贈られた。さらに、1978(昭和53)年には日本にバレエ芸術を普及した功績によって「紫綬褒章」が授けられた。これらの受賞は、小牧のこれまでの功績が公に認められたことを示しているだろう。

さて、1970年代半ばから1980年代半ばまで、小牧は著作の執筆活動を積極的に行なっ

ている。『ペトルウシユカの独白』（三恵書房、1975）では、様々な人々との出会いやバレエ公演時のエピソードなどを通じて、小牧が日頃思っていたこと、感じていたことを自由に書き記している。この著作に対し舞踊評論家の桜井勤は、「舞踊家自身が書いたものは稀なだけにこれはなかなか貴重なものであり、バレエの歴史を知る上でえがたいものといえよう」（桜井、1975、p. 55）と評した。次いで1977（昭和52）年には、『バレエと私の戦後史』（毎日新聞社）を著し、社会的背景や彼独自の考え方を織り交ぜながら、戦前の〈上海バレエ・ルッス〉時代から、戦後帰国以降の小牧のバレエ普及活動を、詳細に語っている。1980（昭和55）年の『バレエへの招待』（日本放送協会）において小牧は、バレエ作品についての解説を行なうとともに、劇場や舞踊についても言及している。『晴れた空に…舞踊家の汗の中から』（未来社、1984）は、小牧という人間の一面を、書簡・紀行文・対談などによって示そうとしたものである。同年発行の『劇場芸術への道 オペラ・バレエ・演劇を志す人のために』（未来社、1984）では、オペラ・バレエ・演劇に不可欠な演出法や舞台美術について触れている。これらの著書からは、小牧の理想とするバレエのあり方や舞踊観、美学、バレエに対する姿勢、日本バレエの将来像などが垣間見られる。このように、小牧がこれまでの活動で模索し考えたことを、新たな表現手段である執筆活動を通して発信したことは、桜井が述べるように、特に日本の「バレエの歴史を知る上で」（桜井、1975、p. 55）重要な足跡を残したといえるだろう。

## 第二節 本格的バレエの普及 ～古典および近代バレエ作品の上演～

小牧が上演した古典および近代バレエ作品は、【表1】（資料、p. 108）に示したとおりである。戦後日本で上演された小牧の振付演出作品に目を向けると、〈バレエ・ルッス〉および〈上海バレエ・ルッス〉で上演された作品を継承したものが11作品<sup>3</sup>、〈バレエ・ルッス〉で上演されたものが1作品<sup>4</sup>、〈上海バレエ・ルッス〉で上演されたものが4作品<sup>5</sup>である。彼が〈上海バレエ・ルッス〉時代に踊った作品の多くを日本に持ち帰り、それらを上演してきたことは明らかである。

しかし、戦後30年以上を経た1977（昭和52）年に小牧は、「日本にバレエが定着するために〔中略〕戦後の新生日本において、私は常にバレエ運動の中心にあつて古典バレエや近代バレエの数々のバレエ作品を上演し普及につとめ、ペティパからフォーキン、マシーン、チューダー等、バレエ発展の歴史的経緯の流れに沿ってこの芸術の伝統に根差した計画のもとに仕事をしてきた」（小牧、1977、p. 249）と述べている。この言説から、小牧が目標としたことは、ロシアのバレエを日本に導入しようとしたことというよりは、あくまでもバレエ作品の紹介とバレエの普及を第一義として、自分が体験してきた〈上海バレエ・ルッス〉の作品をその手段として用いたと考えられる。

本節では、上記の言説に基づき、小牧が日本でのバレエの定着を目指して上演した古典

バレエ作品および近代バレエ作品を取り上げ、上演の背景を探るとともに、上演によって浮き彫りとなった課題に、小牧がどのように対応していったかについてみていく。

《白鳥の湖》日本初演から最後に振付上演した1984（昭和59）年までの約40年間に関わった公演<sup>6</sup>は291（舞台数昼夜公演含み延べ600を越える）<sup>7</sup>である（【表4】資料、pp.111-112）。そのうち小牧が手掛けた古典バレエでは、《白鳥の湖》が91公演（抜粋19公演を含む）、《コッペリア》が17公演（抜粋2公演を含む）、《眠りの森の美女》が33公演（抜粋10公演を含む）、他の作品が合わせて20公演であり、上記の3作品の上演が圧倒的に多いことがわかる。したがって、本節ではこの3つの古典バレエ作品、すなわち、帰国後〈東京バレエ団〉として初めて振付演出した古典バレエ《白鳥の湖》（1946）、その翌年に上演され、その後も再演され続けた《コッペリア》（1947）、海外から舞踊家を招聘してまでも上演を欲した《眠りの森の美女》（1952）に着目する。

さらに、小牧が〈上海バレエ・ルッス〉時代に踊った作品の多くを日本に持ち帰り、それらを上演してきたことから、〈バレエ・ルッス〉が初演し、〈上海バレエ・ルッス〉で上演された近代バレエ作品、特に〈バレエ・ルッス〉の特徴をよく表わしていると考えられる《シェヘラザード》（1946）、《ペトルウシュカ》（1950）、《火の鳥》（1954）を取り上げ、これらのバレエ作品の上演に際し、小牧がなぜその演目を選んだのか、そしてどのようにそれらを本格導入したのか、当時のプログラムや評文、小牧の著作等から探っていく。

## 1. 〈東京バレエ団〉（1946-1950）と《白鳥の湖》全幕日本初演

第2次世界大戦中は、日本の洋舞界でも鎖国的排他的な傾向が強まり、1944（昭和19）年には日本劇場の閉鎖が発令された。また舞踊家の一部は徴兵され、稽古場も軍需工場となり、日本の洋舞界は受難期となっていた（石田、1978、pp.19-20）。

そのような状況下にあつて、終戦直後の小牧の帰国は、川路が「まことによいタイミングであった」（川路、1972、p.23）というほど、日本のバレエ界にとって実に好機であった。小牧が東宝と契約し、〈日劇ダンシング・チーム〉のバレエ教師兼演出家となったその数日後には、蘆原英了、東勇作、島田廣らの《白鳥の湖》全幕の日本初演の計画に参加することになる。

蘆原は〈東京バレエ団〉の結成について、《白鳥の湖》日本初演のプログラムにおいて、次のように述べている。

本格的なバレエを上演したいと云ふのが、われわれのかねてからの念願であつた。そのためには、バレエをやつてゐる連中が全部一緒になつて一つの仕事に協力しなければならぬと云ふのが先決条件であつた。バレエは何よりも先づアンサンブルの仕事である。一人や二人の舞踊家がゐても、それだけでは仕事が出来ない。少くとも二三十人の舞踊家が揃つていなければならない。そして振付家が必要である。臺本作者が必要である。作曲家が必要である。美術家が必要である。・・・そして管

弦樂團の協力を俟たなければならない。そしてそのためには強力な資金が必要である・・・師匠一人の個人的舞踊團では、到底満足なバレエを上演することが出来ない。(蘆原、1946、p. 6)

この言説は、あたかも当時のバレエ界の状況を嘆き、むしろ批判しているように見える。それは音楽評論家の中根宏が述べるように「日本の舞踊界は個々に城を造って、一城の主になつて、せいぜい公會堂で一年に二度、春に一度秋に一度発表をやる。それでは労力が分散して大變」(『音楽藝術』第4巻 第10号、p. 20)であり、《白鳥の湖》のような古典作品を上演することは適わないという現実を語っているのである。

この点を十分に承知した上で、1946(昭和21)年4月、蘆原、東、服部、貝谷、小牧の5人が集まり、〈東京バレエ団〉を結成し、同年8月、小牧の振付演出による《白鳥の湖》全幕(日本初演)をその第1回公演として上演するに至るのである。

小牧は、《白鳥の湖》全幕を体験している当時唯一の日本人であったため、ダンサーとして舞台でも踊ったが、その他にも①東宝との交渉(帝劇の使用や経費) ②振付演出・指導 ③上海から持ち帰ったピアノスコア(全幕)の提供 ④上海から持ち帰った衣裳を基にした衣裳制作法の助言 等上演に必要な実務的な作業の多くを担っていた(小牧、1977、pp. 43-56)。このような小牧の尽力の背景には、戦時中の困難の中で「精神的苦悩や軍国主義に属することなくバレエのエスプリを失わず」(小牧、1977、p. 43)、バレエへの「情熱を持ち続け逆境によく耐えてきた」(小牧、1977、p. 43) 蘆原らの意志の強さに心を打たれ、「この同志たちのため、

バレエ発展のため、如何なる困難に遭遇しようと私の精力の総てを惜しみなく費い果たす」(小牧、1977、p. 43)という決意があった。



【写真16】《白鳥の湖》日本初演(1946、東京バレエ団、帝国劇場)  
(『Photograph Album of Komaki Ballet, 1952』より、筆者所蔵)

そして、バレエは新しい芸術として熱烈に

迎えられ、帝劇での22回にわたるこの公演は、当初の予定に追加公演を一週間延長して行なうほどの予想以上の成功を収めた(邦、1968、p. 192)。川路によると、その興行は「連日大入りで続けられ、バレエ人気は沸き上り、バレリーナは週刊紙や新聞の紙面を大きく飾り、写真家は競って撮り、絵描きも多くの題材をバレリーナに求めた」(川路、1972、pp. 23-25)。さらに「バレエは占領軍当局の奨励も手伝って急にさかんになった。そして、短い間ではあったが、日本の新しい舞踊はバレエ一色にぬりつぶされたことがあった」(邦、1968、p. 192)と邦正美は当時を振り返っている。そもそこの《白鳥の湖》全幕上演の計画は、バレエというものを相手にしなかった邦がドイツからの帰朝談で「これからの日本

は、アカデミックなものをやらないとだめだ」と語ったのを耳にした島田廣が憤慨したことがきっかけではじめられたものである（村松、1992、p. 68）。その邦がバレエに対して前向きとも取れる評価をしていることは、その成功が否めないほど圧倒的なものであったことを示しているだろう。

《白鳥の湖》日本初演に対し、中根宏はまさに公演期間中の1946（昭和21）年8月25日に次のように述べ、その意義を示している。

帝劇ではバレエ「白鳥の湖」の公演が行われた。これこそ、われわれにとって特筆大書すべき出来事で、終戦後行なわれた色々の催しものの中で、最も意義深いものであるとあって差支えないだろう。〔中略〕チャイコフスキー、プティパ作「白鳥の湖」の日本初演は、同時に正統的な本格的なバレエの日本初演ということになることを忘れてはならない。そして今や、支柱たるべき最初の人が見えた。小牧正英のわがバレエ界への参加によって、文字と写真と絵画による「バレエ」がこの国に輸入されて以来実に幾十年振り、初めて現実の舞台上で一しかもあの惨憺たる敗戦の後わずか一年目に一古典バレエの最も代表的な作品「白鳥の湖」一本格的バレエの本邦初演が見事に行なわれたのである。（掛下、1973、pp. 132-133 に転載）

また、ジャーナリストの村松道弥は、《白鳥の湖》上演が成功したものとして、その要因を5つ挙げている（村松、1992、pp. 70-72）。第一に、戦時中僅かに活動を続けてきたバレエ関係者が、終戦を契機に解放され、鬱積していた発表欲が盛り上がったことである。第二に一般の観客が娯楽に飢えており、明るい娯楽に集まったこと、第三に偶然にも舞台経験豊富な小牧が帰国したことである。さらに、第四に東宝が積極的に援助したこと、第五に進駐軍がその政策上、バレエ公演を積極的に支持したことである。それらに加え、小牧が持ち帰った全幕ピアノスコアを指揮者の山田和男（山田一雄）がオーケストラ用に編曲・演奏し、舞台美術は蘆原の叔父であった藤田嗣治（1886-1968）<sup>8</sup>が担当した。村松は、「以上の様に種々の幸運のめぐり合わせにより、この画期的なバレエ『白鳥の湖』の日本初演は飾られた」（村松、1992、p. 72）と分析し、今までに見られなかった「長期公演」（8月9日～30日）を実現したこの公演を意義あるものとして評価している。

一方、舞踊家の石田種生は、たった三か月の準備期間しか経ていない上演に対し、次のような異議を唱えている。

〈白鳥の湖〉の群舞を踊ったダンサーのなかには、トウで立つこともおぼつかない人が大勢いた。にもかかわらず、「美しいものと娯楽に飢えていた観客は熱狂した」のである。けれども、そのバレエは娯楽が豊富になり珍しさが薄れた時には、顧みられなくなるだろうという運命を、すでにその時もちあわせていたのである。そして、誰もそのことに気づかなかった。彼らは〈白鳥の湖〉の偽られた成功に酔い、

わずか二か月ちょっとの期間で第二回公演をうつ。当時の舞踊手たち、つまり〈白鳥の湖〉の群舞を踊った人たちの技倆からおして、第二回公演の三本の作品を二か月で仕込んだことは、ほとんど暴挙にひとしかったと思う。そこにも観客に対する甘えがあった。どんなにまずくてもバレエをやれば、観客は集り熱狂したのである。そして踊る側もそれに慣れ、しだいに安易にバレエになじみだした。戦後の日本のバレエは観客に甘えることで息を吹き返し、そのために舞踊家としての意識も育たなかった。(石田、1978、p. 24)

確かに、石田の述べるように、戦後直後のバレエ上演は、促成栽培的なところがあったことは否めないだろう。しかしながら、石田によるこの警鐘は、〈東京バレエ団〉の終焉後25年以上を経て顧みられた過去のバレエ界の歩みに対する反実仮想の感が強い。なぜなら、当時現場に関わった人々が様々な視点で《白鳥の湖》全幕上演に臨み、堅実な歩みの第一歩としていたことが、次に示す座談会の内容から読み取れるからである。

《白鳥の湖》の上演期間中の8月14日、音楽之友社主催で《白鳥の湖》合評会が開かれ、作曲家の清水脩(1911-1986 当時音楽之友社)を司会として、伊藤道郎(舞踊家)、江口博(1903-1982 舞踊評論家)、掛下慶吉(東宝音楽部長)、中根宏、野村光一(1895-1988 音楽評論家)、小牧正英ら10名による座談会が行なわれた。その模様は『音楽藝術』第4巻 第10号(音楽之友社、1946)に掲載されている。その中で、清水は「今度のバレエについては色々な意味でセンセーションを起こしてある」(p. 12)とし、その一つに「本格的バレエは日本人は殆ど知らないのですから、その点でバレエのよさを大衆にわからせるいい機会であった」(p. 12)ことを挙げている。また江口が「かういふ機会に、ああいふ時に拍手するといふことも啓蒙的意義があります」(p. 13)と述べ、中根もこれに賛同している。さらに、野村は「日本のバレエは少くともいままでさういふ西洋のちやんとした傳統を踏まずに最初から新しいところに来てしまったから、どうもうまく行つてゐなかつた。〔中略〕クラシックの傳統藝術のテクニックを勉強しなければ、新しい藝術としてのテクニックが生れないと思ふ」とし、「いままでのバレエに対する鑑賞眼は非常に低い。だからこの際これだけの傳統があり、その傳統の上にこれだけのテクニックがあるといふことを見せる必要があ」(p. 18)り、それが踊り手にも演出家にも観客にも勉強になるとしている。

これらの言説からは、この公演が「センセーション」を起こすほど成功をみたことは事実ではあるが、観客をバレエに熱狂させ、さらなる集客を狙うといった商業的姿勢ではなく、バレエの良さを理解してもらったり、バレエの鑑賞の仕方を学んでもらったり、上演に関わる側に勉強してもらったりという、啓蒙的な要素をかなり包含した公演であったことが見えてくる。さらに、テクニックを正しく見直す必要性があるといった課題も浮き彫りになり、その後のバレエ上演の指針を示したものであったといえるだろう。《白鳥の湖》日本初演は、このような課題を残しながらも、日本バレエの発展の礎となったことは明白であり、また川路や村松が述べるように、小牧の参加がなければこの大事業をなし得なか

ったことも事実である。

ところで、〈東京バレエ団〉は個々のバレエ団の寄合による便宜上のバレエ団であった。伊藤道郎は上記の座談会において、個々の団体が協働で一つのものを作り上げていったことに確かな意義を感じていたことを語った（前掲書、p. 20）。そして小牧も、英国ロイヤル・バレエ団がそうであったように、私的なバレエ団がやがて公的資金を得て、公的性格を帯びたバレエ団へ移行していく青写真を〈東京バレエ団〉に描いていた（小牧、1977、p. 60）。しかし、その出発点に「一座意識はあったと思う」（川路ら、1976、p. 15）と、景安正夫が《白鳥の湖》日本初演の30年後の回想で述べているものの、個々のバレエ団には「部屋意識みたいなものが、非常にあった」（川路ら、1976、p. 15）と中川鋭之助が証言し、それが後に東京バレエ団が解散となる要因の一つとしている。私的なバレエ団同志のつながりは、門下生争奪や支援企業の選定など相互の利害関係が絡み、脆弱なまま第7回公演を最後に〈東京バレエ団〉は終止符を打つことになる。そこには、前述した伝統的な家元制に類似する徒弟制度がバレエ団組織の底流にあり、小牧はこの暗黙的な日本の特殊性に悩まされることになる。

西洋的職業意識の高い小牧は、師弟関係を重視する日本の芸事の世界に対して批判的であり、1977（昭和52）年に次のように述べている。

人々は戦前、戦後各バレエ団に独立し活動していたが、先生と研究生の間柄は徒弟制度のような風潮が支配的であり、この関係によってバレエ団が構成されているのが常識であった。バレエ研究生即バレエ団であり、それが公演形態をなしているのは今もあまり変りないが、大げさにいえば群雄割拠し各バレエ団が独立活動している状態であった。（小牧、1977、p. 71）

小牧が上海で経験してきたような師弟関係に依存しない組織的なバレエ団の形成は、〈東京バレエ団〉に試みられたが、このような日本バレエ界の特殊事情の中にあっては、その意図を実現するには至らなかったのである。それは、当時バレエを受け入れる側の意識の中にはそのような発想がなく、また日本において新しい芸術であるバレエには公的支援を受けるほどの実績もなかったためであると考えられる。

## 2. 《シェヘラザード》の上演

〈東京バレエ団〉第1回公演《白鳥の湖》上演の後、小牧は「いろいろなバレエを上演することによって、経験を重ね、技を練り、強力なバレエ団を創り、次々と大作のバレエを上演することによって、人々の精神の糧になるやうな本当のいゝ仕事を切望してゐる」（帝劇プログラム No. 12、1946、p. 6）として、《白鳥の湖》に続く〈東京バレエ団〉第2回公演に意欲を示していた。そのために選んだ演目が《シェヘラザード》であった。

〈バレエ・ルッス〉では1910（明治43）年、フォーキンによる振付の《シェヘラザード》

がパリ・オペラ座で初演された。これは元々、「千一夜物語」の中の4つの物語をリムスキー＝コルサコフ[Николай Андреевич Римский-Корсаков 1844-1908]が交響詩として作曲し、それをバクストが第一の物語（シャリアール王の場面）を取り上げ台本に書いたのである。フォーキンは、リムスキー＝コルサコフの楽曲の第一楽章を前奏にして、第三楽章を省略した。〈上海バレエ・ルッス〉では<sup>9</sup>、第一楽章をプロローグとして、第三楽章は主演二人の踊り、すなわちゾベイドと金の奴隷のグラン・パ・ド・ドゥ (Grand pas de deux) として構成されていた。そこで小牧は物語を分かりやすくするため、プロローグとエピローグを設け、アラビア人とその娘シェヘラザードを登場させ、アラビア人が娘に語ることで、舞台上で繰り広げられる話が千一夜物語の一つであることを観客にも理解させる配慮をしている。

小牧は『「シェヘラザード」振付に當りて』と題して、次のようなコメントをプログラムに載せている。

フォーキンはこれ迄歐洲やロシアの傳説や物語りに主材をとり、バレエ化したか、神秘的な東洋の物語りに主題してバレエを創りたいと考へてみた。そして一九一〇年巴里のオペラ座に於てシェヘラザードが初めて上演されたものである。この極端な淫蕩と熱狂的な愛慾の表現、そうしたものが當時の批評家より議論の的となつた作品である。「人間の羞恥の感覺にわざとらしく訴へる所があり、道徳としてはいゝが、藝術としては悪い。何故ならば羞恥の感覺は、美的満足と両立するものではなく、藝術作品にあつて、斯様な興奮は、吾々よりもつと繊細な心を持つた社會に喜ばれるとは考へられない。」要するに問題となつたのは舞踊そのものではなく、所謂藝術とモラルの問題なのであつて、批評家からいろいろ避難されながらも、尚且つこの作品はバレエの重要なレパートリーとなつて上演され續けられてゐる。(帝劇プログラム 第12号、1946、p. 6)

このコメントは、フォーキンによる《シェヘラザード》が批評家の議論の的になるほど衝撃的な作品であるため、羞恥心や良識といったモラル的な価値観を問われる可能性があるが、これはあくまでも「千一夜物語」の中の一つの物語であり、作品全体の芸術性を念頭に観てほしいという意図を含んでいるといえる。



【写真17】《シェヘラザード》(1946、東京バレエ団、帝国劇場)  
シャリアール王役を踊る小牧(前右)  
(『Photograph Album of Komaki Ballet, 1952』より、筆者所蔵)

西欧においてさえ物議を醸したこの作品の上演に際し、小牧が「千一夜物語」であるということを強調した上、作品自体にもプロローグとエピローグを付加して語りを入れているのは、そのような背景によるものと考えられる。

また、あえてこの作品を選定した理由は、《シェヘラザード》は主役の女性ダンサー以外には、トゥシューズを履かない作品であることによるのではないかと考えられる。〈バレエ・ルッス〉での上演でも、カルサヴィナはトゥシューズを履いていた (Shead、1998、p. 33、写真) が、イダ・ルビンシュテイン (セゾン美術館、1998、p. 49、写真) やソフィー・フェドロヴァ (芳賀、2009、p. 215、写真) は主役ではあるがトゥシューズを履いていない。《白鳥の湖》上演後2か月間で作品を仕上げるには、すべてのダンサーの技術向上を図らなければならなかった。しかし、「トウで立つこともおぼつかない人が大勢いた」(石田、1978、p. 24) という〈東京バレエ団〉に参加したすべてのダンサーたちの技術を、《白鳥の湖》日本初演後約2か月間で向上させることは難しかった。それ故、この作品を選んだのではないかと推測される。

〈東京バレエ団〉第二回公演は、《シェヘラザード》と他の2作品《パガニーニ幻想》(小牧振付演出) と《ジゼル》(ショパン曲、東勇作振付演出) との3本立てで、1946(昭和21)年10月14～29日に帝劇で行なわれる予定であったが、東宝争議による劇場閉鎖のため、初日のみの公演となった<sup>10</sup>。しかし、この公演はこの年の秋からはじまった文部省主催の「芸術祭」<sup>11</sup>へ、〈東京バレエ団〉が初めて参加したことに1つの大きな意義があったといえる。それは、当時はまだ大蔵省(当時)が文化の重要性を認めなかった(村松、1992a、p. 78)ため、全くの予算なしで自主興行に「芸術祭」の名を冠して行なわれたものであったが、それをきっかけに文化予算や入場税が見直されるようになったからである。小牧は、バレエの普及を通して、バレエが「日本の政治の文化行政の中に浸透して、バレエの社会的地位の獲得ができる」(小牧、1977、p. 250)ことを望んでいたことから、たった1回の上演のみに終わったこの公演の開催には、バレエ作品の紹介以上の価値があったと考えられる。

### 3. 《コッペリア》全幕の上演

小牧は、当時の日本の舞踊界が伝統芸術の中で暗中模索の状態にあると感じていた(小牧、1977、p. 116)。小牧にとって、当時の「バレエ藝術に対する世間一般の理解や関心も甚だ心許ないもの」(小牧、1953、p. 215)であった。それ故彼は、本格的な「舞踊芸術の普及発達を計るため、実際に組織的に古典より近代に到る舞踊芸術を打建て、一般大衆にそれを紹介」(小牧、1977、p. 116)する必要性を感じたのである。《白鳥の湖》日本初演に対しては、「もしあの時、たとえば〈白鳥の湖〉の初演をほんの数年我慢して、舞踊手を養成する国立バレエ学校を設立していたらどうなただろう」(石田、1978、p. 208)などといった批判もある。しかし、小牧にとっては、そのような批判よりもむしろ、やっと歩き出したばかりの日本のバレエ界をどのように牽引していくか、そして一般大衆にどのよう

にバレエを親しみ深く納得させることができるかが問題であった（小牧、1953、p. 216）。

このような思いを胸に、〈東京バレエ団〉第3回公演では、小牧が〈上海バレエ・ルッス〉時代に自ら体験した古典バレエの傑作《コッペリア》を上演する。「バレエ・コミック」と冠したこの演目は、「バレエ運動のためにやはり大物一本でいつて客を満足させるもの」（音楽舞踊専門新聞、1947. 9. 20）を選んだと制作担当の佐野民彦が述べている。公演は、1947（昭和 22）年 10 月 4 日から 25 日まで昼夜公演合わせて計 36 回（音楽舞踊専門新聞、1947. 9. 20）の長期にわたるものであった。

この《コッペリア》は、公演前から新聞等で盛んに宣伝されていた。1947（昭和 22）年 9 月 15 日付けの東京新聞には、「人気者の縁者ぞろい」と題して《コッペリア》に出演するダンサーが紹介された。また音楽舞踊専門新聞は、9 月下旬号（9 月 20 日付）と 10 月上旬号（10 月 5 日付）に出



【写真 18】《コッペリア》（1950、小牧バレエ団、有楽座）  
〔Photograph Album of Komaki Ballet, 1952〕より、筆者所蔵

演者やスタッフ、評論家による「バレエ“コッペリア”座談会」を連載した。東京タイムスは、「汗だくの稽古場のぞき コミツクバレエ『コッペリア』」という記事を載せ（9 月 27 日付）、公演前の稽古場でのリハーサル風景を紹介している<sup>12</sup>。このように《コッペリア》上演が期待されている理由は、1946（昭和 21）年の《白鳥の湖》全幕日本初演が概ね成功したことによりバレエが急速に人気を得てきたこと、また〈東京バレエ団〉が第 2 回公演より文部省（当時）の「芸術祭」に参加したことが話題を呼んだためといえる。

帝劇プログラム 第 23 号には、「昨年の夏『白鳥の湖』上演の経験によつて第一番に私の感じたことは舞踊手の質の向上につとめねば、とゆうことであつた」（p. 4）という小牧の演出に寄せた言葉が掲載されている。一年前に上演した《白鳥の湖》では、ダンサーの質が課題となっていたためであろう。「各舞踊手は私と共にたゆまざる努力と訓練を続け今日に至つた。この一ヶ年、ふりかえつてみると、それは實に皆涙ぐましい数々の労苦と勉強につひやした」（p. 4）という。その甲斐あつてか、「個々の技術は格段によくなつた」（東京タイムス、1947. 10. 9）、「本公演で特に感じたことは、コオル・ド・バレエの格段の技術的な進歩である」（西岡、1947）と評された。

一方振付演出については、「ドラマチックな要素の多いバレエだけに、演出が筋の展開、或いは盛り上げ等を比較的無雑作に扱つたことは、缺點として目立つ。観客に納得のゆく親切さと肌理の細かさを演出者〔小牧正英〕に希望したい」（西岡、1947）、「バレエ藝術構成の絶対要素、音楽と舞踊がややもすると離れてしまっているのは演出者〔小牧正英〕の責任である」（時事通信、1947. 10. 14）、「相変わらず荒つぽい演出で、ドラマとしての盛り

上げが拙く、それだけに全体に平板なかんじがする」(蘆原、1947)といった辛辣な評がみられる。

しかしながら、江口博は「まだ夜が明けたばかりの日本のバレエ界にあっては、この古典への足固めは、一應當を得た企画だといえる、しかも前二回の経験と技術の向上は、この古典を無理のない程度に再現してみせた」(江口、1947)と、《コッペリア》上演に対し前向きな評価を行なっている。さらに、「戦後急速に勃興して来た日本には新しいこの舞踊藝術の本格的公演をのぞむのは現状では無理であろう、しかし種々な困難を蒙りながら近代藝術紹介を目指す東宝の企画は賞めてよく、本邦初演の古典バレエと取組んで演出振付に新様式を盛り込んだ小牧正英の今後は大いに期待されてよい」(時事通信、1947. 10. 14)という記事が見られた。「新様式」とは小牧が述べる「藝術のメソードの確立する仕事」(小牧、1947、p. 4)、すなわちバレエ作品を踊るための共通の正しい技術の獲得からはじめ、その上に表現するための振りを積み重ねていくという方法であると考えられる。ダンサーが同じメソードの技術を共有していなければ、「各バレリーナの動きが一定のリズムに乗らずややもするとまちまちになるのは古典バレエの特色たる形式の美をそこねる」(時事通信、1947、10. 14)のである。そのために小牧は、前年から銀座の交詢社のホールを借り、ダンサーの教育を自ら行なうようになったのである。

このような評文から、小牧の演出には課題が残るものの、ダンサーの技術力不足の解消に労を尽くし、その成果を見たことは明らかである。上記の評論を辿っていくと、一年前の《白鳥の湖》に対する批評にはなかった、技術的な詳しい指摘が多いことに気づく。これは、評論家を含む観客の目が訓練され、バレエを観る視点が変化してきたことを示すものであろう。《白鳥の湖》の上演時に課題となった観る側の視点や上演する側の訓練の結果が、成果として現れたということであり、《コッペリア》上演はそれを証明したものとしても評価できるといえる。

そのような中、特にダンサーの演技に関する記事が目を引く。「細部にわたる演技に幾分の物足りなさがあったことは、單に振付ばかりでなく、演技者の技量や舞踊の未熟に帰するものであろう」(緑野、1947)、「出演者のミイムの下手なせいもあるが、筋の通りが悪く、最後の鐘のくんだりなどまるで分らない」(蘆原、1947)といった指摘は、マイム(ミイム)を多用して筋書きを表現していくという特色を持つ《コッペリア》を上演したからこそ表出してきた次なる課題である。

以上のことから、《コッペリア》上演の意味を考えると、それはダンサーに技術の向上をもたらしたことであり、また新聞・雑誌等のメディアを賑わしたことで観客層を刺激したことであろう。

#### 4. 《ペトルウシュカ》がもたらしたもの

《ペトルウシュカ》は、1950(昭和25)年日本で初演された。小牧は《ペトルウシュカ》について、「近代バレエの初期に於ける画期的傑作であり、この作品の上演なくして、バレ

エの現代的意義はない」(小牧、1977、p. 116)、として、小牧がこの作品の上演にかなりの熱意を持っていたことがわかる。

小牧は、『ペトルウシュカ』が舞台芸術の革新的なものであることは、音楽的に、美術的に、バレエ的に、すべて同等の比重と価値で総合された、いわゆる理想的な芸術作品の、創作過程を完全なかたちでなされたもので、従来全くその例をみない作品である」(小牧、1977、p. 132)と述べている。つまり、『ペトルウシュカ』が〈バレエ・ルッス〉の特徴を完全に体現したものであり、それ故バレエ以外の芸術家にも一つのバレエを知ってもらうために(大田黒、小牧、1949、p. 39)、この作品は必要であると小牧は考えているのである。



【写真 19】『ペトルウシュカ』を踊る小牧(1950、小牧バレエ団、有楽座)  
(東京小牧バレエ団所蔵)

この公演は、96名ものダンサーが舞台上がり(小牧、1977、p. 129)、また美術製作には「二科会」<sup>13</sup>の画家たちが協力した(大田黒、小牧、1949、p. 40)。そして、上演にあたり小牧が採用した演出構成は、フォーキンのそれではなく、ソコルスキーのものであった。その理由として小牧は、「フォーキンの振付ではギリシャ劇的構成で、それ程面白いとは」(朝比奈、小牧、1979、p. 30)思わないと述べる。ここで言うギリシャ劇的構成とは、三人の人物を登場させ、強・弱およびその中庸の役割を与えることによってギリシャ悲劇を完成させるという形式のものである。小牧は『ペトルウシュカ』を次のように分析している。

「ペトルウシュカ」の見世物小屋から出てくる三つの人形「ペトルウシュカ」「踊り子」「ムーア人」は人間の魂を人形にかえて行なわれる恋の葛藤であり、ギリシャ悲劇を現代に蘇生させたことはまぎれもないことである。バレエに登場する人物や、動物達の扱いも構成からしても、明らかにギリシャ・ローマ古代劇の伝統を彷彿とさせるものがある。「ペトルウシュカ」は醜い、そしてか弱い者の愛情を示す。虐げられる者の無念さと、暴力、権力に屈せず、踊り子に対する、ひたむきな愛を追う悲痛な姿を象徴している。そして、「踊り子」はギリシャ的アルカイックな、素朴・無垢な女のコケットリーを表わし、強い者に惹かれる女の瞬間的な動作と精神を表わしている。また、ムーア人は暴力、権力、金力のすべてを身にした独裁者であり、この三つのそれぞれの人物の原型は、遠く紀元前五六〇年頃からギリシャ悲劇の典型的な題材であり、現代にまでおよぶ演劇的主軸をなしているものである。(小牧、1980、p. 119)

この言説からは、フォーキンが『ペトルウシュカ』に登場する三つの人形を重視した振付演出を行っており、それ故ギリシャ劇的構成をともなっているという小牧の分析が窺

える。シュヴァロフによれば、その音楽を作曲したストラヴィンスキーは、「群舞の動きが軽んじられているのは残念だった。音楽が明瞭に要求しているものに沿った振付がなされる代わりに、踊り手たちが気ままに即興で踊るようになっていた」（セゾン美術館、1998、p. 62）と批判していることから、フォーキンが三つの人形を重視するあまり群舞を軽視したということである。したがって、小牧の見方は間違っていないといえる。伊東一郎は、ストラヴィンスキーが持っているのは「音楽を意味ではなく一種の音の身振りとして捉える音楽観である。意味に先立って身体的行為としてしか実現されえない口承伝承はまさに音と身振りを切り離すことができないものとする」（伊東、2002、p. 4）としている。つまり、フォーキンの施したであろう即興的な振りは、このストラヴィンスキーの考えに合致しなかったということである。しかしシュヴァロフは、ストラヴィンスキーの見方がフォーキンの意図とは異なっており、「フォーキンは群舞をおろそかにしたのではなく、ほとんどBGMのごとく伴奏扱いにした音楽に対抗するような群舞の振付を行なった」（セゾン美術館、1998、p. 62）としている。実際には、リハーサルがたった1回2時間しか行えなかったことが、そのような齟齬を生んだといえるだろう。

一方、〈上海バレエ・ルッス〉の《ペトルウシュカ》を実際に観た朝比奈隆によると、ソコルスキーの演出は音楽に合致していたという。「例えば、見世物師がタラリータラと笛を吹いたら、それが、群衆がどういう反応を示すかということも音楽」（朝比奈、小牧、1979、p. 30）が示しているため、その通りに群舞が動いていたというのである。ソコルスキーの演出は雑多な感を呈していたフォーキン版の群舞を整理整頓して、難解な音楽に耳を傾け「音の身振り」を理解した上で、音楽と動きの合致を試みたと推察される。そのような演出に則った小牧は、演出を「ミハイル・フォーキンに依る」としながらも、三つの人形だけではなく、ストラヴィンスキーの音楽が示す通りに群衆にも複雑多岐な個性を与えたのである。

さらに、《ペトルウシュカ》日本初演に関わった美術家の三林亮太郎は、内外タイムス社が主催した「ペトルウシュカを語る」座談会の中で、「この舞台のオリジナルはアレキサンデル・ブノアという画家のもので、この作品で一躍有名になったといわれるだけに、なかなか変った装置をやっています。私は出来るだけこのブノアの芸術のホンヤクを忠実にやったつもりです」（内外タイムス、1950. 11. 19）と述べ、〈バレエ・ルッス〉初演時の《ペトルウシュカ》を表現しようとしたことがわかる。このことから、小牧や作品制作に関わった人々が〈バレエ・ルッス〉の特徴である諸芸術の統合を目指し、一方ではオリジナル版の不十分さを埋めながら、また一方では忠実に再現しながら、それらが舞台上で『バレエ』となる時圧倒的にボリュームを生ぜしめ」（小牧、1948、p. 57）るという本質を観客や他の芸術家にも示そうとしたといえるだろう。

客席には連日画家や楽譜持参の音楽家の姿があったという（小牧、1977、p. 121）。確かに絵や写真によってブノアの美術をみることはできても、舞台美術としてどのように機能しているかを把握するには、本物の舞台を鑑賞するしかない。また、レコードは既に日本

でも入手可能であったが、元々は音楽と舞踊が一体となって発表された作品であるため、伊東が述べる「音の身振り」というストラヴィンスキーの音楽観を捉えるためには、音楽だけではなく、舞踊と美術が加わった舞台上演を観る必要があるだろう。このようなことから、《ペトルウシユカ》の上演は、単にバレエの関係者や愛好家のみならず、美術家や音楽家にとっても 20 世紀初頭の芸術を知る貴重な機会であったといえる。さらに、バレエの普及を目指す小牧にとっても、この公演が、他の分野の人々にバレエが諸芸術を統合した舞台芸術であることを理解させる場をもたらしたという点で、有意義な上演であったことは言うまでもない。

## 5. 《眠りの森の美女》 全幕の上演

《コッペリア》の上演によって提示された課題は、1952（昭和 27）年〈小牧バレエ団〉としての公演で、同じくマイムを多用した作品《眠りの森の美女》の上演でその解決を試みることになる。

小牧は帰国後、1940 年代に古典バレエや近代バレエを数多く上演してきていたが、「このあたりでどうしてもバレエの中でもっとも絢爛たる『眠りの森の美女』を上演する必要」（小牧、1977、p. 166）があった。その理由を小牧は次のように述べている。

このバレエこそバレエの真髄をあますところなく伝えるものであり、古典バレエの形式美の極致を示す作品であるからである。また、バレエ・ダンサーのためにも教科書的な意義があつて当時の日本のバレエ界にはどうしても必要なことであるから、私はこの上演に熱烈な情熱を傾けていた。（小牧、1977、pp. 166-167）

しかし、主役のオーロラ姫を踊れるプリマ・バレリーナが、日本にはまだ育っていなかったため、英国から、当時世界各地で活躍していたソニア・アロワを招聘することになった。この公演は、英国大使館、外務省、文部省の後援をともない日英文化交流という役割も果たし、小牧が帰国前の活動で得た「民族の超越」という視座を実践していくことになる。東京公演直後は、観客の熱狂的な反応に予定外の送別公演を企画するほど盛況であったという（山川、1995、p. 238）。

この公演に際し江口博は、「大正 11 年に、不世出の舞姫と謳われたアンナ・パヴロワを迎えて以来の、実は 30 年ぶりに接するバレリーナである」（江口、1952、p. 12）とし、海外からのバレリーナの来日に期待を寄せた。さらに「アロワの来演で、もう一つ興味深いことは、いま賣出しのこの新進花形舞踊手が日



【写真 20】《眠りの森の美女》を踊るアロワ（中央左）と小牧（同右）、（1952、小牧バレエ団、日本劇場）（東京小牧バレエ団所蔵）

本のバレエ団に加わって、舞台を共にするという、それこそ日本のバレエ界がはじめて経験する楽しみである。これはこれまで日本を訪れた世界的な舞踊家の、誰もが行ったことのない得がたい機会である」(江口、1952、p. 12)として、同公演の意義を示している。また、牛山充も「まことに我がバレエ界空前の壮挙として特筆に値するばかりでなく、今年度文部省芸術祭参加諸公演中、最も異彩を放つもの、終戦後結成した小牧バレエ団がこの短日月の間にこの大作の初演実現の輝かしい成果を挙げ得た功績とその意義は大きい」(音楽新聞 第491号、村松、1992、p. 146に転載)とした。

この公演の上記のような評は観る側の視点からのものであるが、小牧は舞台に立つ側として、「優れた舞踊家を招き、同じ舞台上で踊ることから生れる効果というものは、ソロバンだけの話ではない」(小牧、1952、p. 6)と述べる。「ソロバン」とは観客動員数や収益等の商業的な効果のことであると推測されるが、小牧はそれ以外にも、ともに舞台に立ったダンサーたちの技術やマイム表現の向上に確かな手ごたえを感じていたと思われる。また、〈東京バレエ団〉では他のバレエ団との兼ね合いもあり、常に脇役に回っていた小牧であったが、海外舞踊家の招聘に際しては、やはり技術的に難しい相手役を自ら務めないわけにはいかなかった。そこでこの公演で小牧はハルビンや上海で培ってきたダンサーとしての本領を発揮することになる。そして、この作品はその後も再演され続け、〈小牧バレエ団〉の重要なレパートリーとなった。

## 6. 《火の鳥》上演の意味

1954(昭和29)年小牧は、「女優ダンサー」と称せられたノラ・ケイと「心理的バレエ」の先駆者アントニー・チューダーを招聘した。この二人の海外舞踊家は、当時世界的に最も注目されていた。チューダーは、彼の「十八番」である心理的バレエ《ライラック・ガーデン(リラの園)》を演目を選び、また《カフェ・バァ・カン・カン》(世界初演)を〈小牧バレエ団〉のために振付演出した。一方、小牧は〈バレエ・リュス〉の初期の代表作である《火の鳥》を選定した。劇的表現が求められる《火の鳥》の上演が、ノラ・ケイの来日により実現したわけである。前述したように、この公演により近代バレエに加え、現代バレエをも紹介できたことは、時代の流れに沿って計画的にバレエ普及を行ってきた小牧にとって、非常に有意義なものであったといえるだろう。

平野恵美子によれば、《火の鳥》は『ロシア』を主題にした作品を本物のロシア人が演じる真正なロシアのバレエだった。バレエ・リュスをバレエ・リュスたらしめる、他にオルタナティブを認めない唯一無二の



【写真21】《火の鳥》を踊るケイ(左)と小牧(右)(1954、日本劇場)(東京小牧バレエ団所蔵)

存在となるために、本物のロシアを主題にしたバレエ《火の鳥》の成立は不可欠だった」（平野、2010、p. 83）。ディアギレフにとって重要なこの作品を踊ったケイは、来日中「日本バレエに寄す」と題して次のような意見を述べている。

アメリカの経験からいっても、バレエはアメリカのバレエ・ダンサーたちが自分自身で誠実にバレエの中に入りはじめるまでは本当にアメリカのものではありませんでした。このことは日本でもあなた方自身の国民的遺産を正直にバレエの中にとり入れなければならぬことを教えてくれるでしょう。アメリカはもはや私たちの芸術生活の一部となっています。なぜなら、私たちはアメリカ人の物語や伝統、アメリカ人自身の問題やアメリカの風土に育った音楽を導入することをためらわなかったからです。もし日本のバレエがわれわれ外国人に興味深い日本の伝統的諸要素をバレエの中へ導入することを試みないでいると、あるいは一部の人々から尊敬と賞賛をうけることができるかもしれませんが、日本人全体から愛されるようなバレエは生まれません。そして技術的にも芸術的にも、日本のものでない単なる請売りバレエで終わってしまうに違いありません。もしバレエがこの文化吸収のプロセスを始める事ができれば日本人の芸術生活の中に強固な地位を獲得しつづけることができるでしょう。（ケイ、読売新聞、1954. 9. 29）

このようなことは、実はその5年前から小牧の意識の中にあつた。1949（昭和24）年の大田黒との座談会で、小牧はアメリカがアメリカ的な題材や音楽を用いて「アメリカン・バレエを確立しよう」と（大田黒、小牧、1949、p. 38）していることを挙げ、「われわれのほうも日本バレエを確立しなければならない。そのために作曲家、臺本—文學の連中、繪畫の連中、そういう人達の協力がなければ」（大田黒、小牧、1949、p. 39）ならないことを強調していた。その試みとして1949（昭和24）年に上演されたのが、第一章でも触れた《剣舞》であり、小牧の生地岩手県の郷土芸能に新しい振付演出を施した「最初の実験的舞臺」（小牧、1977、p. 112）であつた。この作品は、「実験的舞臺」ではあつたものの、主題を地域に根差した郷土舞踊に求めたという点で、民族性を強く意識したものであつたといえるだろう。

そして小牧にとって、これまでの古典バレエや近代バレエの上演は、日本が日本バレエたるものを確立していくための一つの過程であり、この《火の鳥》は民族がそのアイデンティティを認識する作品としては、最も良い例なのであつた。このような思いを抱きながら活動をすすめているところへ、上記のケイの指摘があつたことは、その実現に向け背中を押されたも同然であつた。

小牧にとって《火の鳥》は、1945（昭和20）年の〈上海バレエ・ルッス〉公演でも出演した作品であり、〈バレエ・ルッス〉の理想を体現する重要な作品であつたに違いない。しかし、《火の鳥》について小牧は多くを語っていない。しかも《火の鳥》はこの時のみの上

演で、以降小牧が第一線を退くまで上演されていない。それは、《火の鳥》を含むこの公演によって、それまで目指してきた古典・近代・現代の全時代における作品の紹介という大事業がひと段落し、小牧の次なる目標、すなわち「日本のバレエの確立」に意識が変化したことを示すものではないだろうか。その目標は、翌年《日輪》において試みられる。したがって、この《火の鳥》上演の意義を考えるなら、それは「真にロシア的なバレエ」を実現した〈バレエ・ルッス〉を体感することであり、この上演を契機に「真に日本的なバレエ」の制作へ小牧を導いたことであろう。

### 第三節 バレエ・ルッスの導入と工夫

#### 1. 古典バレエ作品上演の意味

古典バレエの上演は、古典バレエの特色であるクラシカルな技術表現やマイムによる物語進行、コール・ド・バレエの醸し出す形式美などが存在するが故に、観る側もその完成度の高さを評価するものである。そのような制約の中、小牧にとって古典バレエを上演し続けることは、本格的バレエの普及という観点からは必須であったと考えられる。前述したように、古典バレエの上演回数は、《白鳥の湖》日本初演から最後に振付上演した 1984（昭和 59）年までの約 40 年間において、圧倒的な回数を誇っていた。様々な批判を浴びながらも、課題を解決しながら一つ一つ古典作品の上演を実現していくことが、小牧自身に課せられた役割でもあったといえる。その根底には、帰国前の活動で得た、ヨーロッパに発したバレエが民族を超えて共有し得る芸術であり、東西の架橋となってこれを伝えていきたいという思いがある（小牧、1977、p. 2）。また、45 作品に及ぶ様々な作品を上演するためには、ディアギレフが〈バレエ・ルッス〉の基底としたクラシカルなバレエ技法の堅実な獲得が必要であり、古典バレエ上演のための練習が何よりもそれを可能にする術であることを小牧が上海で体験していた。そのために小牧は、古典バレエの上演する機会をこれほどにも多く設けたといえるだろう。

また、古典バレエを以て全国を巡演したことで、観客が確実に増えた。実際、ノラ・ケイを招聘して全国で上演した《白鳥の湖》は、約 6 万人を動員したという（小牧、1977、p. 208）。このような古典バレエ作品の全国での上演によって、日本におけるバレエに対する認識が広まったことは確かである。

#### 2. 振付演出

##### (1) 《白鳥の湖》

《白鳥の湖》のあらすじに注目すると、〈バレエ・ルッス〉の上演した《白鳥の湖》は、現在でも主流となっている 1895（明治 18）年に〈マリインスキー劇場〉で蘇演されたブテ

イパとイワノフによる《白鳥の湖》<sup>14</sup>を2幕物に短縮改訂し上演したものだ。原版では、王子が結婚相手を選ぶという場面設定で、最終幕は白鳥の姿に変えられていたオデット姫が湖に身を投げ、王子もその後を追い、悪魔の呪いが解ける（ヌージェント、1987、p. 68）というものであった。ところが〈バレエ・ルッス〉では、「王子には最初から婚約者がいるという設定にし、最後は王子が死ぬことによって悪魔の呪いが解けるという結末」（セゾン美術館、1998、p. 64）を取り入れている。〈上海バレエ・ルッス〉ではプティパ＝イワノフ版が全幕上演された。ただし、原版の結末、すなわちオデット姫と王子の死によって悪魔の呪いが解けるといふ悲劇的な部分が、〈上海バレエ・ルッス〉ではオデット姫と王子の「熱烈な愛によつて、王子は魔王の妖術を打ち毀し、今は元の人間の姿に戻つたオデットと永遠の愛を誓ふ」（上海バレエ・ルッス公演プログラム『Le Lac des Cygnes』1945）<sup>15</sup>とハッピーエンドに変わっている。ロシア革命後のソ連では、政府の方針により芸術の内容も規制されており、コンスタンチン・セルゲーエフ版（1950年初演、キーロフ・バレエ団）やブルメイスティル版（1953年初演、モスクワ音楽劇場バレエ団）はいわゆるハッピーエンドになっているが、戦前戦時中の上海租界地にそのような影響があったとは考えにくく、また当時の新聞にもその理由について言及した記事は見当たらない。戦時中という環境において、悲劇よりはハッピーエンドの結末の方が良いと演出者シュヴリユギンが考えた故のことかもしれない。

一方、〈東京バレエ団〉による《白鳥の湖》日本初演（1946）における結末は、「遂に王子は魔法使を刺し殺す。これで凡て魔法がとける。〔中略〕オデット姫も勿論美しい王女の姿のままだ。王子と王女は新たな感激のうちに、抱き合ふ・・・」（帝劇プログラム 第11号、p. 5）とあり、小牧が〈上海バレエ・ルッス〉の《白鳥の湖》のあらすじを踏襲したことがわかる。当時の公演プログラムによると、1951（昭和26）年に〈小牧バレエ団〉として上演した《白鳥の湖》も、同様の結末となっている。1953（昭和28）年にノラ・ケイを招聘して上演した《白鳥の湖》は振付がポール・シラード、演出が小牧となっているが、この時からその結末がプティパ＝イワノフ版のものになっている（小牧バレエ団公演プログラム『白鳥の湖』1953.12）。1980（昭和55）年に出版された小牧の著書『バレエへの招待』（小牧、1980）の中のバレエ作品の解説で小牧は、《白鳥の湖》の結末を悲劇としていることから、ポール・シラードの来日を機に、以降はプティパ＝イワノフ版に則った結末を取り入れたと考えられる。このことから、小牧が《白鳥の湖》の上演に際し、日本初演では終戦直後という状況にあつて、ハッピーエンドという〈上海バレエ・ルッス〉の演出を取り入れたものの、その後海外舞踊家によつてもたらされた演出上の情報により、《白鳥の湖》の振付演出を柔軟に改訂させてきたことが窺える。

## （2）《眠りの森の美女》

《眠りの森の美女》は、〈バレエ・ルッス〉が《眠り姫》というタイトルで上演したものである。1921（大正10）年、時代の趨勢に反してまでもディアギレフが上演した作品は、

前述したように不評と多大な負債を残すばかりで、失敗であったかにみえる。しかし、ハリスはディアギレフの死後その上演の価値を見出すことになる」と述べる。それによれば、ディアギレフがこれを上演していたことによって、ロシアが誇る〈マリインスキー劇場〉の伝統が西欧に紹介され、1939（昭和 14）年に英国でそれを基にした《眠り姫》（ディアギレフに敬意を表して同じタイトルで上演した）<sup>16</sup>が上演された。それをきっかけにその後も伝統的な古典バレエが再演され継承されることによって、〈マリインスキー劇場〉の伝統が現在に至るまで続くことになったという（Harris、2004、p. 324）。

しかしながら、英国で《眠り姫》が再演された時には、すでに〈上海バレエ・ルッス〉は活動をはじめており、〈上海バレエ・ルッス〉が上演した《眠りの森の美女》は〈バレエ・ルッス〉のものではなく、〈マリインスキー劇場〉の原版であったといえる。したがって、小牧が振付演出した《眠りの森の美女》は〈マリインスキー劇場〉版であると思われる。ところが、当時のプログラムには、「演出・振付 ソニア・アロワ 小牧正英」とある。アロワは、英国ロンドンの〈ランバート・バレエ学校〉を卒業後、1942（昭和 17）年に〈イングリッシュ・インターナショナル・バレエ団〉に入団していることから、バレエ学校時代に〈ヴィック＝ウェルズ・バレエ団〉の《眠り姫》（1939）を観ている可能性がある。その後米国やフランスのバレエ団に移籍するも、再びロンドンに戻り〈英国フェスティバル・バレエ団〉で活躍した。1952（昭和 27）年 10 月 8 日の東京新聞には、アロワがロンドンで《眠りの森の美女》を踊っていたことを示す記事が掲載されている。したがって、日本初演の《眠りの森の美女》は、〈マリインスキー劇場〉版と〈バレエ・ルッス〉版を合わせたものであるということができよう。

このように、《眠りの森の美女》においても、小牧が〈上海バレエ・ルッス〉で自ら踊った作品を導入しつつも、海外舞踊家からの情報を得て〈バレエ・ルッス〉の演出を取り入れるという姿勢がみられ、国際的なバレエ界の動向も見据えながらバレエの普及を行っていたと考えられる。

### (3) 振付の工夫

上記のように、海外舞踊家からの情報によって小牧は振付演出を柔軟に変化させてきたことがわかったが、他方、ダンサーの技術に合わせて振付に工夫を凝らしていた。

《白鳥の湖》日本初演時には、主役はダブル・キャストを組んでいたが、「紅組と白組が少し違ふところがある」（『音楽藝術』第 4 巻 第 10 号、1946、p. 21）振付だった。これに対し小牧は、「テクニクが違ふから、同じやうに振付けても、踊れる人と踊れない人がありますから、〔ソ〕コルプスキー<sup>ママ</sup>のものを翻譯してまた直して行つたのです。ずみぶん手が混んでをります」（『音楽藝術』第 4 巻 第 10 号、1946、p. 21）と述べており、ダンサーの技術に合わせて、元の振付に手を加えて作品を完成させていたことがわかる。

また、《ペトルウシュカ》を例に挙げると、第二節でもみたように、小牧が上演した《ペトルウシュカ》は〈上海バレエ・ルッス〉のソコルスキーによる振付演出を踏襲していた。

小牧はフォーキンによる原版も知っていた上でそれを採用したわけであるが、その理由について小牧は、日本人にフォーキン版の即興的な群衆の演技をさせたところ、演じることが不得手なことがわかり、その部分をすべて音楽にきちんと当てはめる「振付」を施したという（インタビュー⑤）。

このようなことから、小牧がダンサーに振付をする際に、彼らの技術や表現力のレベルを見極めながら、バレエ作品の本筋を壊さないよう工夫を凝らしながら、振付演出を行っていたことは明白である。

### 3. 日本流組織への適応

日本における小牧の活動は、〈上海バレエ・ルッス〉のような組織的バレエ団の構築とその運営を求めていくものであった。その手始めとして、小牧は1946（昭和21）年に〈東京バレエ団〉（1946-1950）の稽古場として銀座の交詢社の4階ホールを借りている。この時の状況を振り返って小牧は、「日本のようなバレエ団のあり方を知らなかったんだ。個人でやるなんて知らなかったんだ。僕の認識は皆んなでやって組織をつくるんだと思ったんだ」（景安、小牧、1979、p. 103）と述べている。この言説は、日本において組織的な運営がいかに難しかったかを示しているだろう。

また、《白鳥の湖》日本初演時にもみられるように、〈上海バレエ・ルッス〉では決して担うことのなかったマネージャーやプロデューサー等、日本において興行していく上で組織的に不足している部分を小牧自身が補いながら、バレエ上演を行っていた。そして現場でも、小牧が経験しなかったことが生じた。美術を例にとると、〈バレエ・ルッス〉の美術家バクストは、美術担当者として自らデザインを舞台に描いていたという（大田黒、小牧、1949、p. 40）。また、〈上海バレエ・ルッス〉も同様のシステムを採用していた。しかし、日本においては、例えば美術家がデザインしたものを「小屋」<sup>17</sup>付きの絵描き職人に描かせるので、デザインと全く同じものができるとは限らない。大田黒は「これがなかなか劇場の内部でむずかしいところがあるのだなあ。従来習慣で塗る人がいるので、絵描きがそれを差しおいて塗るわけにはいかない」（大田黒、小牧、1949、p. 40）として、〈バレエ・ルッス〉や〈上海バレエ・ルッス〉との制作のあり方の違いを指摘している。つまり、日本における組織構成は、制作側とその下請け的な職人との完全なる分業システムによって成り立っており、かつてディアギレフが音楽にも美術にも積極的に進言していったような方法は困難を極めたのである。それにもかかわらず小牧が、バレエの興行に組織的な要素を取り入れるために、バレエに関わった経験の有無に関わらず、制作をはじめ、美術家や音楽家などあらゆる分野にプロフェッショナルな人材を配置し、その下で働く職人たちには長い時間をかけて理解してもらうことに労を惜しまなかった（小牧、1977、pp. 49-52）ことにより、本格的なバレエ上演が実現したのである。

#### 4. 資金の調達

それでは、このような上演のための運営資金は、どのように生み出されていたのであろうか。

第二章で述べたように、〈バレエ・ルッス〉の活動資金は、主にメセナであるミシアやココ・シャネルの支援によるものであった。また〈上海バレエ・ルッス〉は、英米共同租界工部局からの助成とフランス租界の各銀行の補助を受けて運営され、日本軍が上海の租界地に進駐すると、バレエ団の活動資金には東和映画の洋画収益の一部が充てられた。つまり、〈上海バレエ・ルッス〉は西欧の劇場付きのバレエ団と同様に、公的あるいは私的に一定の資金提供を受け上演を続けることができたのである。

一方小牧は、帰国後すぐに〈日劇ダンシング・チーム〉のバレエ教師兼演出家として東宝と契約した。その3か月後に上演した東京バレエ団の《白鳥の湖》は、東宝の滝村和男と掛下慶吉が統括を担い、東宝管轄下の「帝国劇場」と〈東宝交響楽団〉を提供されての興行であった(小牧、1977、pp. 42-45)。そして、当時東宝の社長だった小林富佐雄(?-1957)は1957(昭和32)年まで、小牧を「メセナ」として支援した。さらに小牧は、海外舞踊家の招聘の際には各新聞社に働きかけ、公演のスポンサーとして資金の提供を受けた。アロワ招聘時、東京公演は東宝、大阪公演は産経新聞社、京都公演は都新聞社、名古屋公演は中部日本新聞社等が主催した(小牧1977、p. 169)。フォンテーンの招聘は、読売新聞社が全面支援している(小牧、1977、p. 231)。また地方への巡業公演時には、地方紙にも交渉している。盛岡てがみ館には、1949(昭和24)年の地方巡業の際に、事前に興行資金を送金してもらうよう依頼した小牧の手紙が残っている<sup>18</sup>。

ところで、小牧は「将来、東宝の機構の中に職業バレエ団をつくってもらいたい」(小牧、1977、p. 194)と東宝社長に相談していた。そのような小牧の戦略は、バレエの上演と普及が個人の力では不可能であると考えていた故のことである。〈バレエ・ルッス〉はディアギレフの私的なバレエ団であり、ディアギレフの死と共に解散を余儀なくされた。一方上海バレエ・ルッスは、公的・私的支援により運営された西欧のバレエ団に類似した劇場付きのバレエ団であった。東宝と契約していた小牧にとって、劇場と交響楽団を持つ東宝は、バレエ団の安定化と継続性を目指すのに十分な条件が揃っていたわけである。

このような小牧の思いは、東宝社長の他界によって果たされることがなかったが、小牧が上演のために公的・私的団体の資金援助に積極的な働きかけを行なったことは、間接的に当時の文部省あるいは文化庁のバレエへの助成金交付のさきがけとなり、日本における興行のあり方に一石を投じることになったといえるだろう。

結果として、小牧の活動が組織的バレエ団の構築するには至らず、むしろディアギレフの自由度の高い流動的な統轄方法を取り入れることになったのである。それは、小林富佐雄が契約金の送金や旅費その他一切の製作費を小牧の名義で使えるように取り計らっていた(小牧、1977、p. 194)ことにも起因するだろう。それが、〈上海バレエ・ルッス〉とは逆に、〈バレエ・ルッス〉と同じ「巡業バレエ団」の中で、「劇場付きバレエ団」〈上海バ

レエ・ルッス)の上演作品、特に〈マリインスキー劇場〉の全幕ものレパートリーを興行していくという逆二重構造であったことは、注目すべき点であろう。

## 5. 日本の劇場への適応

さて、帰国後小牧は、〈東京バレエ団〉による《白鳥の湖》全幕上演を皮切りに、古典から現代に至る様々な作品を上演した。その際に利用した主な劇場は、【表5】(pp. 113-114)のとおりである。《白鳥の湖》全幕日本初演を行なった1946(昭和21)年から最後に振付上演を行なった1984(昭和59)年までに、東京や大阪の都市部では、日比谷公会堂が31公演(1949-1964)と最も多く使用しており、次いで大阪産経ホール18公演(1952-1970)、日本劇場11公演(1946-1956)、帝国劇場10公演(1946-1950)、大阪朝日会館10公演(1947-1952)、東京文化会館8公演(1962-1981)となっている。

1946(昭和21)年に《白鳥の湖》全幕の初演を行なった帝国劇場は、「基本的な舞台構造は西洋式のオペラ劇場を踏襲している」(東宝、2011、p. 43)ため、間口16m、奥行きも間口と同程度以上の長さを持ち、バレエを上演するためにより適した劇場であったといえるだろう。

一方小牧が使用した会場の多くは、オペラやバレエの上演を主たる目的としない公会堂や公民館などのいわゆる「多目的ホール」である。日本の多目的ホールの特徴は、間口は広いものの奥行きがない。例えば、日比谷公会堂は間口20m・奥行10mであり、大阪産経ホールは間口14.5m・奥行12mである<sup>19</sup>。このため、正方形の舞台を確保できず、長方形の舞台仕様で作品を制作することになる。このような長方形の舞台構造は、日本では古くから能舞台や歌舞伎舞台にみられるもので、その名残で舞台端に花道も付設されているホールが多い。また、小牧が都市部だけではなく地方で巡業公演した時に利用したホールは、公会堂や公民館を中心とした集会場であり、小学校の体育館兼講堂で上演したこともあった(新岩手日報、1949. 6. 6)。地方には歌劇場はなかったため、このような舞台を使用せざるを得なかったのである。

このように西洋のオペラ・ハウスとは異なる形状の舞台上にバレエを載せていくために、小牧はどのような工夫をしたのであろうか。例えばライシャム劇場(写真22)と日本劇場



【写真22】《火の鳥》(1945、ライシャム劇場)  
(東京小牧バレエ団所蔵)



【写真23】《火の鳥》(1954、日本劇場)  
(東京小牧バレエ団所蔵)

(写真 23) での《火の鳥》の魔物たちを倒す場面を見てみる。中央に設置された階段の前に並んでいる数名の女性に注目すると、ライシャム劇場では女性の踊り手が「ハの字」型に並んでいる。一方、日本劇場では少し斜めの角度ではあるがほぼ横並びになっている。これは、日本劇場が元々映画館として建築され、舞台の奥行きが狭いため、広めの間口の空間を埋めるために女性の人数を増やし、また踊る空間を確保するために並ぶ角度を横広にしたとみられる。

また、前節で取り上げた《シェヘラザード》では、〈バレエ・ルッス〉と〈上海バレエ・ルッス〉の演出にはないプロローグとエピローグを付加し、舞台前方に降ろした紗幕の前にシェヘラザードとその父親であるアラビア人を登場させ、「語り」(父)と踊り(シェヘラザード)によって、その作品が「千一夜物語」のひとつであることを観客に示唆する工夫が凝らされている。この工夫は1946(昭和21)年の帝劇での初演時から付加されているが、小牧は「劇的展開を論理的に筋が通るように創作した」(帝劇プログラム、1946、p. 6)と述べているだけである。しかし、奥行きが広くない日本の舞台での、このような紗幕を使った舞台前方での演出は、日本の舞台上に花道<sup>20</sup>に繋がる舞台前方のスペースがあることがそれを可能にしたといえるだろう。

小牧は舞台美術のデザインにも積極的に関わった<sup>21</sup>ことから、長方形(横広)の舞台にどのようにダンサーや装置を配置すれば構図をより立体的に見せ、物語を違和感なく伝えることができるかを熟慮した上で、日本独特の舞台機構に適合する形で振付・演出を遂行していったと考えられる。

## 6. 日本におけるバレエ教育システムへの適応

〈バレエ・ルッス〉が継続的に質の高い作品を上演できた背景として、芳賀は「ディアギレフがバレエ教育、訓練というものの大切さを大変よく理解しており」(芳賀、2009、p. 33)長い間名教師チェケッティにダンサーの技術の維持を任せていたことを挙げている。「大体朝九時頃から毎日の基礎稽古が行われ、スター・ダンサー、コール・ド・バレエ(主に群舞を踊るダンサーたち)と並んで稽古に励んだ」(芳賀、2009、p. 33)という。

一方、前述したように、〈上海バレエ・ルッス〉でも、同じように早朝から基礎稽古が行なわれた(朝比奈、小牧、1979、p. 29)。さらに上海では、オードリー・キングやソコロスキーらがそれぞれバレエ学校を開校していた。後に小牧も〈小牧正英アカデミー・ド・バレエ〉を開設している(上海バレエ・ルッス公演プログラム、1943. 3-4)。小牧は帰国するまで、日本のバレエ団やバレエ教育の特殊なシステムを認識しなかった(景安、小牧、1979、p. 103)ことから、上海におけるこれらのバレエ学校は、日本の徒弟制度のようなシステムではなく、子どもから大人まで誰でも気軽に学べるオープン・クラス式の「バレエ教室」だったと推測される。小牧は〈上海バレエ・ルッス〉での稽古後、オードリーのバレエ学校にも通い、技術の維持に努めていた(小牧、1977、p. 27)。上海では、バレエ教室相互の競争はなく、誰もが自由にバレエ教育を享受し、またバレエ教師を務める者たちが

必要に応じてお互いの教室に足を運び、相互に技術の向上と維持やパフォーマンスの協力を図っていたのである<sup>22</sup>。

しかしながら、日本におけるバレエの稽古事情は、これらと相違していた。前述したように、小牧は1946（昭和21）年に、技術の向上を目指す誰もが受講できるという上海時代の「バレエ教室」と同じ性格の〈小牧正英アカデミ・ド・バレエ〉を開設した（帝劇プログラム 第11号、1946、p.8）。村松によれば、「小牧は東京バレエ団を公のバレエ団にしたい望みから、まずみんなと合同で勉強するバレエ練習場の必要性を感じ、銀座の交詢社ビル4階のホールを借り、稽古場とした」（村松、1992、p.76）。当時のプログラムには、小牧の広告の他、〈東勇作バレエ研究所〉、〈貝谷八百子バレエ研究所〉、〈服部・島田バレエ研究所〉が同じように「バレエ研究生募集」という広告を掲載していた（帝劇プログラム 第11号、1946、p.9）。しかしながら、「或る朝起きてみたら自分の研究所に誰もいなかった」（村松、1992、p.76）と島田廣が述べるがごとく、小牧は「門下生の横取り」と誤解された上、この一件に端を発し〈東京バレエ団〉はたった4年で終焉を迎えた。これは日本バレエにおける特殊事情ともいえることに起因する典型的な“事件”であった。川島京子は日本のバレエ環境について次のように述べる。

エリアナ時代はもとより戦後に至っても、1997（平成9）年に新国立劇場が開設するまで、日本では国立バレエ団、国立バレエ学校は設立されず、バレエは学校制度の中にも位置づけられず（たとえば音楽や美術が芸術教科になったようにはならず）、日本のバレエは民間において発展せざるを得なかった。しかも、エリアナによるバレエ移植の段階で、西洋芸術であるバレエは既存の日本伝統芸能の芸道システムに自然と組み込まれ、分家によって流派を形成し、互いに競い合う状況にあった。（川島、2012、p.195）

小牧自身このような日本の状況を1977（昭和52）年にその著書の中で、「今日に至ってもわれわれはバレエ劇場も無ければ組織化したバレエ団の存在もなければ正規の専門学校もない。勿論現在の個人研究所や発表会の数とはそれは無関係である。バレエの発達はもともと劇場との繋りによるのであるから、日本バレエの存在は全く変則的なもので、いかなれば日本の特殊事情であって、決して海外で行われているような在り方ではないのである」（小牧、1977、pp.249-250）と指摘している。この日本の特殊事情が川島の述べる「日本伝統芸能の伝道システム」、すなわち徒弟制に類似したバレエ教育事情の存在なのである。

小牧は帰国後から新国立劇場が開場（1997）するまで、常に「国立バレエ」や「国立バレエ学校」の設立を求めてきた。しかし、上記の“事件”でそれが時期尚早であることに気付いた小牧は、先ずは日本の土壌づくりとしてバレエの全国普及を目指し活動するため、1946（昭和21）年〈小牧バレエ団〉を結成し、日本の風土に馴染む形で団員を門下生として教育したのである。ここではじめて小牧は〈小牧バレエ団〉によって、複数バレエ団の

寄合であった〈東京バレエ団〉において不可能だった独自の活動を展開することになる。前述の芳賀の言葉を借りるなら、その仕事はあたかもディアギレフのように、「才能ある若いアーティストを自分で見つけ出し、時に磨き、出会わせ、叱咤激励し、一方で東宝や新聞社などの支援者に頭を下げてお金を集め、自分の思い描く『小牧バレエ団ならではの作品』を上演し続けることだった」のである。

#### 第四節 バレエ・ルッスの思想の反映 ～創作バレエ作品の上演～

小牧が創作バレエ作品の制作に関わるのは、上海時代である。終戦直前の1945(昭和20)年6月、日本軍管轄下にあった上海ライシャム劇場では、〈上海音楽協会〉の主催で「創作バレエ公演」が行なわれた。小牧はこの公演で、戦後〈東京バレエ団〉第2回公演で上演することになる《パガニーニ幻想》(1946)と〈東宝専属小牧バレエ団〉として発表した《バラード》(1947)を創作する。この他に小牧は戦後、16作品を創作上演した。その中でも特に《受難》(1949)は、小牧がハルビンや上海での活動で獲得してきた芸術活動の視座を源泉とし、《日輪》(1955)と《やまとへの道》(1979)は〈バレエ・ルッス〉の思想を反映していると考えられるため、本節ではこの3作品について考察する。

##### 1. 《受難》の原点

〈東京バレエ団〉の《白鳥の湖》にはじまる日本バレエ界での小牧の活動は、数年間は《シェヘラザード》、《バラの精》、《コッペリア》、《イゴール公》など、小牧が〈上海バレエ・ルッス〉で経験してきた作品を日本に紹介していくことが主体となっていたが、1948(昭和23)年12月の大阪公演の際、大阪朝日会館館長であった十河巖から「創作バレエ」の上演を打診されたのである。東京に戻ってからの小牧は、頭にはいつもその依頼があるものの、多忙を極めてゆっくり構想を練ることができないでいた。そのような時、ちょうど来日していたヨーゼフ・ローゼンシュトック[Jozef Rosenstock 1895-1985]<sup>23</sup>の指揮で〈日本交響楽団〉(現 NHK 交響楽団)がチャイコフスキー[Пётр Ильич Чайковский 1840-1893]の交響曲第6番「悲愴」を演奏した。日比谷公会堂でこれを聴いた小牧は、「新しいバレエ創作に、神の啓示を与えられたような、意欲が湧いてきた」(小牧、1977, p. 93)という。そして、旧約聖書の中の「ヨブ記」(小牧は著書の中で「約百記」と表記している)第十章をモチーフにして、創作バレエ《受難》が誕生する。「ヨブ記」は、神がサタンにそそのかされて、無垢で敬虔なヨブを試す話である。第十章は、ヨブが正義や邪悪について語りながら、生きることを神に問いかける部分である。小牧は、チャイコフスキーの曲に感化され、このヨブ記をバレエのモチーフとしたことについて、次のように述べている。

私は青年時代長く白系ロシア人達とともに生活し、彼らのギリシャ正教的精神を身をもって経験した。それ故、チャイコフスキイのヘブライズムの芸術に特別な愛着を感じている。そのチャイコフスキイの芸術の背景をなしている時代思想に目をやるなら、それは露土戦争の傷を受け、社会的不安は増大の一途をたどり、虚無党の叛乱は続出し、アレクサンドル二世は暗殺されるという社会の変動が暗く世情を覆った時代であった。ナロードニキの理想は農民の現実の前に脆くも破産し、蒙昧無力、無気力な民衆に幻滅して、インテリゲンジャはみな絶望に捉えられていた時代だった。そうした当時の絶望的な時代精神は、文学においては何よりも先ず「赤い花」を書いて狂死したガルシンや、「六号室」を書いたチェホフやそれよりは少し遅れるが、「七死刑囚物語」や「石垣」を書いたアンドレーエフによって、もっともよく象徴されている。不正や邪悪に対する過度の敏感さ、それらとの望みなき闘い、敗北によってのみ得られる精神の勝利、そうしたものこそ、当時のロシア芸術家が好んで取り扱った主題であった。聖書の中のヨブの受難や、ラザロの病苦や伝道の素の懷疑はまさに彼等自身の問題として受けとられた。チャイコフスキイのような敏感な魂が、この時代の懊悩に対して無関心であるはずがない。「われわれは苛烈な時代に生きている。考えれば今の世は空恐ろしいことばかりである。血迷った政府、シベリア行きの幾千人の青年、無関心で利己的であらゆる事を徒に傍観する民衆……」と一八七八年、イタリアからの帰途、彼は祖国ロシアについてこう語っている。また後に「現代のロシアに生きることはもっとも平和な市民にとってさえ重苦しい」と嘆いている。「悲愴交響曲」はこうした時代を契機としたチャイコフスキイの内面的精神の現われであったとおもう。それゆえ私がこのバレエのモチーフを旧約「約百記」の第十章に求めたのは、決して無意味でもなければ偶然でもない。

(小牧、1980、p. 110-111)

この言説の中の「ギリシャ正教的精神」とは、「ロシア正教的精神」と読み替える必要がある。正教会は同じ信仰ではあるが、国ごとに国名を冠した呼び名となるのを原則としている。小牧は、著書『ペトルウシュカの独白』の中で、ハルビン居留時代のロシア人の友人の葬儀を「ギリシャ正教」によって行なわれたと記している（小牧、1975、p. 158）が、ハルビンはロシア文化の街であったため、本来は「ロシア正教」とするのが自然である。また、ギリシャ風を意味する「ヘレニズム」ではなく、神の啓示を根幹とする「ヘブライズム」という言葉を用いていることから、小牧が「ギリシャ」ではなく「ロシア」の文化や精神に愛着があるといえる。



【写真 24】《受難》を踊る小牧（下）（1949、小牧バレエ団、大阪朝日会館）  
（『Photograph Album of Komaki Ballet, 1952』より、筆者所蔵）

《受難》は、人生に苦悩する青年が「運命」との対話を通じて絶望し死に至るという筋書きの作品である。パリを目指した渡航は、彼を「東洋の巴里」ハルビンへと導いた。そのハルビンや上海で吸収したものは、偶然にもパリを目指すきっかけとなった『露西亜舞踊』の世界だった。また敗戦後の上海では、偶然なことから命拾いをした。さらに日本に引揚げてすぐに出会ったのは東宝の白井鉄造、そして《白鳥の湖》日本初演という大事業だった。日本で活動を始めてからも、困った時に必ずと言っていいほど支援者が小牧の前に現れた。《白鳥の湖》日本初演を推進した東宝交響楽団の掛下慶吉、〈東京バレエ団〉崩壊の兆しに動じずに第3回公演から総指揮を執り、小牧に住居のための場所も提供した大田黒元雄、数々の日本初演作品を成功に導いた指揮者の朝比奈隆、東宝重役たちの反対を押し切ってまで海外のダンサーの招聘公演の実現に尽力した東宝社長の小林富佐雄らはみな、小牧のよき理解者であり、精神的にも経済的にも小牧を支援してきた人々であった。小牧は、バレエ運動の推進には彼らの支えが不可欠であったこと、それが偶然の出会いから生じてきたこと、そしてそれらが彼の人生を形作っていることを、誰よりもよくわかっていたのである。しかし、戦時下の上海で、民族の違いを越え、国境を超越して存在する芸術活動が、戦争という国や民族の残酷な争いによって葬られてしまうことを目の当たりにしてきた小牧は、どんなに願っても不可能なことがあることも同時に理解していた。だからこそ、《受難》の主人公は自らの「運命」に苦悩し、最後は運命に逆らえない「死」という結末で作品を終えているのだろう。

このような思いから創られたバレエ《受難》は、1949（昭和24）年10月に、大阪朝日会館主催の「関西実験劇場第二回公演」で上演された。これは〈小牧バレエ団〉の公演として、朝日新聞文化事業団がプロデュースしたものだ。当時の新聞記事には、「主題が案外古い」「新しい音楽を求めるべきではないだろうか」（音楽舞踊専門新聞、1950.1.15）といった意見もみられた。しかし、1949（昭和24）年の芸術祭に参加したこの作品は、文部大臣賞を受賞した。幼少の時に通っていたメソジスト教会の幼稚園、そしてロシアについて多くを学び多くを語ったハルビンや上海でのロシア人との生活が、《受難》の原点であり、そのような経験に根差した表現は自然と説得力をもつものであったといえる。

## 2. 《日輪》の背景

小牧は、横光利一原作の「日輪」をバレエ化したいと熟考していた。前述したように、アメリカがそうであったように「われわれのほうも日本バレエを確立しなければならない」（大田黒、小牧、1949、p. 39）という意識を小牧が堅持してことがその背景にある。そのために、この国の作家、作曲家たちと連携して、古来の



【写真 25】《日輪》を踊る小牧（中央右）  
（1955、日比谷公会堂）（東京小牧バレエ団所蔵）

民族舞踊をバレエの技法を以て総合したいと考えたのである。ところが肝心の作曲家がみつからなかった。そこへ、1954（昭和 29）年創作オペラ「修繕寺物語」の芸術祭賞受賞により一躍オペラ作曲家として脚光を浴びるようになった清水脩と再会したのである。小牧が《日輪》の構想を清水に打ち明けると、たちまち意気投合し、四幕六場で 2 時間にも及ぶ大作を創り上げることとなった。そして、1955（昭和 30）年 11 月、芸術祭参加作品として、日比谷公会堂で上演することになる。「日本人の肉体にひそむあらゆる律動の可能性を総合して日本バレエのひとつの里程標をつくってみたい」（小牧、1977、p. 220）とする小牧の思いは、この作品を通じて実現する。牛山充は、「取材的にも、作曲振付、演出等種々の面からみても日本バレエが外国文化の依存から完全に自己を解放して独立自主の見識を立派に打ち出した点において画期的な作品である」（牛山、1955）と評し、次のような作品検証を行なっている。

台本が各場面を一個のユニットとして独立させても序破急がありそれぞれの場面だけの劇的局面の展開を巧みに利して変化に富む集団的な舞踊造型の間に主役やソリスト達のテクニックの作り方に変化の妙味を見せ、思いも寄らない局面の急展開、サスペンスの点出、意表に出る事件の解決過程における舞踊様式の千変万化の妙によって絶えず緊張を持続してフィナーレの大団円に導くまでの全構成の上では整然として起承転結の法則を守っている振付は凡手の企て及ぶ可きものではない。ウミの国の女王ヒミコ即ち日輪のタイトル・ロールを創演した太刀川瑠璃子と雑賀淑子はそれぞれの個性的な長所を生かしてヒミコの性格表現に成功したと見てよい。小牧はナコクの王子ナガラで第一幕第一場から最後まで大奮闘といってよい力演して全演出に一本の太い筋金を入れ、関直人がハンエの役で胸のすく好演をした外、鈴木武のオーエ、塩谷益義のハンヤー、大場直次郎のナコクの君長その他いずれも適役、また林陽子、須永晶子、その他の侍女、鈿女をはじめ、男女のコール・ド・バレエ陣の充実が目ざましく、単独バレエ団としてこの大作をこなすのには少しも手不足の感を示さなかったことは、ひとり小牧バレエ団としての誇りであるばかりでなく、日本バレエ界全体の発展を如実に物語るものして欣快に堪えない。（音楽新聞第 641 号「舞踊会評」、1955. 12. 11）

この作品制作に先立って、小牧は「日本を素材としたバレエを創るのは今度が初めてですが、私は古典バレエの技法を根底にしてその上に独創的な日本バレエを創りたい。[中略]日本の物語を洋舞に消化する仕事は続けていきたい」（朝日新聞、1955. 11. 13）と述べている。第二節の《火の鳥》の項目でも触れたように、この上演の前年にノラ・ケイを招聘して上演した《火の鳥》とその際のケイの言葉は、小牧にこのような考えを抱かせるのに十分であったといえる。〈バレエ・ルッス〉の《火の鳥》が、『ロシア』を主題とした作品を本物のロシア人が演じる真正なロシアのバレエ」（平野、2010、p. 83）であるのと同様に、

小牧も日本を主題とした作品を本物の日本人が演じる真正な日本のバレエを創造したいと5年前から考えていたところへ、ケイが「日本バレエに寄す」において、日本の題材をバレエに取り込むことの必要性を説いたのであった。それが、日本の古来の説話と民族舞踊をバレエの技法を以て総合し、日本独自のバレエの創造を実現するきっかけとなったことは間違いないだろう。

ところで、〈バレエ・ルッス〉の《火の鳥》の根底にあったのは、ディアギレフの祖国「ロシア」への民族意識であった。そして、小牧もまた《日輪》において、日本人としての民族意識を作品の根底においたことは明白である。そしてこれは、かつて小牧がハルビンや上海での活動を通じて得た芸術活動の視座の一つ「民族性への回帰」にも通ずるものであると考えられる。一方、当時の日本における社会思想の動向に目を向けると、「民族性への回帰」は、戦前の天皇制国家主義体制から戦後の民主化への動きに伴い起こった、欧化主義や進歩主義による日本的・伝統的なものへの否定傾向に対し、1950（昭和25）年前後に出現してきた伝統に対する保守的思想である。1948（昭和23）年、津田左右吉ら「心グループ」は、「伝統への回帰」を通じての民主化の必要性を説いた。また竹内好は1951（昭和26）年、「民族の自主性の確立」を主張している（古田、子安、1979、pp.246-252）。したがって、小牧の活動の根幹と考えられる「民族回帰」は、小牧独自の考えというよりは、1950（昭和25）年前後の日本の思想の流れの中で自ずと発せられたものであるかに見える。しかしながら、小牧は終戦直後まで13年余りを西欧化されたハルビンと上海で過ごしており、小牧自身には戦後の民主化にともなう急激な思想の転換が影響しているとは考えにくい。しかしながら、「民族性への回帰」を主題とした《日輪》が、1950年前後の日本社会の要素の一つであった「民族性への回帰」に合致していたことは、《日輪》制作に拍車をかけたのではないかと推測できる。

### 3. 《やまとへの道》上演の意図

1979（昭和54）年3月21日、〈日本バレエ協会〉が文化庁助成公演として《やまとへの道》を上演した。原作・振付は小牧正英、作曲は石井歓によるものだった。この作品は、日本古代の神話を紐解き、歴史バレエとして制作し上演したもので、小牧にとってはこれまでのバレエ普及活動とは違う意味合いの作品であった。

というのも、この歴史バレエを制作した小牧の意図は、動きの美しいもの、逆に奇異な動きにとられすぎている舞踊界の世界的傾向に対し、バレエというものを舞台の原点に帰そうとすることであった（景安、小牧、1979、p.105）からである。そのために小牧は、全ての原点と考えた古代に敢えて焦点を当て、古代地図や



【写真26】《やまとへの道》の稽古風景  
前列右が小牧（1979）  
◎スタッフ・テス株式会社

遺跡の分布図を参照したり、『魏志倭人伝』や『後漢書』を参考にしたりして、出来るだけ正確な古代史の探求に取り組み（日本バレエ協会公演プログラム『やまとへの道』1979、p. 7）、バレエを通じて“原点への回帰”を試みようとしたのである。そして、この作品にも《日輪》と同様に、日本を主題とした作品を本物の日本人が演じる真正な日本のバレエへの探求が見られる。

《やまとへの道》は、「アクロバットのものをあえて排除した」（景安、小牧、1979、p. 105）ため、盛り上がりがなく単調に感じられると評された（週刊音楽新聞、1979. 4. 29）。しかし、芸術としてのバレエを忘れ技術ばかりに偏りがちな日本バレエの現状に対し、小牧としては本来芸術とは表現することであり、技術はその手段に過ぎないという問いかけを發した作品であったといえる。その意味で、この作品は小牧にとって、これまでのバレエ普及活動のために上演してきた作品とは違う意味合いの作品であったと考えられる。

また、この作品には、バレエに対する謙虚さと古代の人々が行なってきた自然に対する崇敬が潜在していると思われる。小牧の郷里岩手県江刺の郷土芸能には、古代日本の色合いやリズムがあり、鹿踊りや剣舞の踏む所作は日本人の原点にも通じると考えられる。小牧はそれらを幼少の時から五感すべてで感じ吸収してきたのである。そうした中から、古いものや自然に対する畏敬の念を自ずと感じるようになったことは、想像に難くないだろう。民族の原点に立ち返ろうとする《やまとへの道》は、技術の高さや目新しさなどによって観客を魅了するものではなく、これまでとは性格を異にした作品であった。小牧が純粹な気持ちで心深くに内在するものを素直に表わすことができたのも、バレエ運動が一つの時代を越えたこの時期だからこそできたことといえるかもしれない。

#### 4. 小牧にとっての創作の意義

小牧の創作バレエは、「人生」や「愛」、「運命」をテーマとして、悲劇性を含んだものが多い。それは、前述したように、戦時下の上海で民族の違いを越え、国境を超越して存在する芸術活動が、戦争という国や民族の残酷な争いによって葬られてしまうことを目の当たりにしてきた小牧が、どんなに願っても不可能なことがあることも同時に理解していたからであろう。

当時の新聞記事には、「主題が案外古い」（音楽舞踊専門新聞、1950. 1. 15）（受難）、「新しい音楽を求めるべきではないだろうか」（音楽舞踊専門新聞、1950. 1. 15）（受難）、「振付には、まだバレエの帕が残りすぎている」（毎日新聞、1950. 11. 19）（日輪）、「やりきれぬ輸出バレエ」（週刊音楽新聞、1963. 3. 24）（お蝶夫人）、「全体として、テーマを強く打ち出すことができなかった」（週刊音楽新聞、1964. 4. 26）（創造）、「大作だがドラマ性希薄」（週刊オン・ステージ新聞、1979. 4. 13）（やまとへの道）、「盛り上りに欠ける」（週刊音楽新聞、1979. 4. 29）（やまとへの道）といった批判的な評価が多い。これに対し、小牧は「この国の作家、作曲家たちと連繫し古來の民族舞踊をバレエの技法をもって綜合」（小牧、1953、p. 217）したいと考えていたことから、小牧が作品を通じて提示したかったことは、当時の

批評家たちが指摘したテーマやそれを表現する技法云々ではなく、日本人に潜在する可能性を引き出し、西洋の文化であるバレエという手段を通して「民族を超越」し、日本の題材や人材を通じて「民族への回帰」を図ることであったと考えられる。つまり、当時の批評とは別の視点から作品を評価する必要があるのではないだろうか。小牧は、「日本人が体格、姿勢に於て歐米人に見劣りするから、バレエには向かないといふ俗説」（小牧、1953、p. 216）に対し、「本来、舞踊の美しさは流動にあつて静止ではない、静止はあつても、それは流動のなかの静止、流動と関連した静止であつて、彫刻的な静止ではない。したがつて肉體そのものの彫刻的な美しさが問題なのではなく、肉體が時間の中で、流動し織りなすところの美しさが問題」（小牧、1953、p. 216）であると主張している。これは、小牧は上記のような思いを体現すべく、どのようにバレエを日本人の中に取り入れていくかという模索を行なっていることを示していると考えられ、そこに小牧にとっての創作の意義があるといえる。

〈バレエ・ルッス〉の継承は、ディアギレフが常に念頭においた「民族性への回帰」の思想がその本質であるといえる。なぜなら、すべての民族に共通すると思われるこの「民族性への回帰」が〈バレエ・ルッス〉の底流にあることが、「民族の違いを越えて」〈バレエ・ルッス〉作品が現在でもなお再演され続ける理由の一つと考えられるからである。したがって、小牧がハルビンと上海で獲得した視座、すなわち「民族性への回帰」「民族の超越」は、〈バレエ・ルッス〉の本質であったとも考えられ、戦後の日本において小牧がバレエ発展に貢献できたのも、このような思想をもつ〈バレエ・ルッス〉の本質的要素に助けられ、〈バレエ・ルッス〉の作品が日本人に受け入れられたことが、日本でのバレエ発展につながったといえるだろう。それ故、小牧によって紹介・普及された「バレエ・ルッス」は、社会思想が複雑に展開する戦後の日本においても変わることはない普遍的なものとして受容され、さらに〈バレエ・ルッス〉の舞踊や音楽や美術のみならず、まさに《日輪》や《やまとへの道》といった小牧による創作作品を介して、その思想さえもが導入されたとみることができるだろう。しかし、《やまとへの道》発表の前年の1978（昭和53）年に、小倉重雄著の『ディアギレフ ロシア・バレエ団の足跡』（音楽之友社）が出版され、ようやく日本に〈バレエ・ルッス〉についての全貌が紹介され、その時期から日本において〈バレエ・ルッス〉についての関心が芽生えはじめたと考えられる。したがって、〈バレエ・ルッス〉との連関の中で作品の創作上演を行なった小牧の視点は、当時の評論家たちにはまだ理解されるには至らなかったといえるだろう。

## 章 括

本章では、小牧の帰国後の芸術活動に焦点をあて、〈バレエ・ルッス〉の日本への導入をめぐる活動の様相について検討した。第一節では、小牧の帰国後の芸術活動を、日本のバ

レエ界の動向を踏まえながら概観した。第二節では、本格的バレエの導入について具体的作品を取り上げ、上演の背景を探った。第三節では、〈バレエ・ルッス〉および〈上海バレエ・ルッス〉の上演作品がどのように日本に導入されたかについて、第二章で述べた〈バレエ・ルッス〉および〈上海バレエ・ルッス〉の特徴に関連させながら検討した。さらに第四節では、小牧の創作作品に着目して、第一章で導き出された小牧正英の芸術活動の視座との関係を探った。

戦後直後の日本は、バレエとモダン・ダンスとが区別されておらず「洋舞」とされていた。バレエに対する認識も薄く、ダンサーも十分に養成されておらず、本格的バレエ作品の上演はほぼ皆無の状態であった。そのような状況下の戦後、小牧は帰国して本格的バレエ作品の紹介とバレエの全国普及に奔走した。そのために小牧は、〈上海バレエ・ルッス〉で小牧が体験してきた〈バレエ・ルッス〉と〈マリインスキー劇場〉の本格的なバレエ作品を、「バレエ発展の歴史的経緯の流れに沿ってこの芸術の伝統に根ざした計画のもとに」（小牧、1977、p. 249）上演した。

日本における小牧の活動は、〈上海バレエ・ルッス〉のような組織的バレエ団の構築とその運営を求めていくものであった。その手始めとして、小牧は1946年に〈東京バレエ団〉を結成しこれを発展させようとしたが、日本の特殊事情、すなわちいくつものバレエ団が群雄割拠し、門下生がバレエ団員になるという日本の伝統芸能の教育システムに類似した徒弟制度の存在がこれを許容しなかった。そこで小牧は、私設バレエ団である〈小牧バレエ団〉を設立し、私設「巡業バレエ団」であった〈バレエ・ルッス〉と同じように、バレエ団を運営することになる。

小牧は、古典バレエの上演で浮き彫りになった技術や表現力の不足という日本人ダンサーたちの課題を克服しながら、その当時のダンサーたちのレベルに適した、しかも教育的な演目を選定し上演し続け、全国普及を果たした。また、近代バレエの上演においては、初期〈バレエ・ルッス〉の特徴を最も良く表したと考えられる作品を選定し、「オリエンタリズム」「諸芸術の統合」など〈バレエ・ルッス〉の特徴を紹介した。さらに創作作品においては、ハルビンや上海での体験を源泉とした作品を上演した。

小牧は〈上海バレエ・ルッス〉のあり方を理想とし、日本人に潜在する可能性を引き出し、西洋の文化であるバレエという手段を通して「民族を超越」し、日本の題材や人材を通じて「民族への回帰」を図ることを目指したと考えられた。そのために小牧は、どのようにバレエを日本人の中に取り入れていくかという模索を行なった。戦後小牧が目標としたことは、〈上海バレエ・ルッス〉で体現したロシアのバレエを日本に導入しようとしたことというよりは、あくまでもバレエ作品の紹介とバレエの普及を第一義としていたが、結果的には〈バレエ・ルッス〉の多くを導入することになった。それは、〈バレエ・ルッス〉と同様に私設「巡業バレエ団」である〈小牧バレエ団〉を以て活動したこと、〈バレエ・ルッス〉の作品とともに〈マリインスキー劇場〉の作品を上演したこと、古典的なバレエ技法を常に重視していたこと、諸芸術を統合したこと、形状の異なる劇場に柔軟に対応した

こと、資金調達などの運営の方法等にみられた。このように〈バレエ・ルッス〉を多面的に導入したことによって、小牧が全国へのバレエ普及を実現し、日本バレエを発展に導いたといえるだろう。

また、ハルビンや上海での活動を源泉とした作品や日本の題材をもとにした作品の底流には、小牧が戦前の芸術活動で得た「民族の超越」「民族への回帰」という視座が存することが導き出された。特に日本の歴史に題材を求めた《日輪》や《やまとへの道》は、アメリカの事象を例にとったノラ・ケイによる日本におけるバレエの定着化への助言に促され実現したものであった。このように「民族への回帰」を目指した日本独自のバレエを構築しながらも、西洋の文化であるバレエ技法を媒介としたバレエ作品を以て「民族の超越」が図られていたことは、「民族の超越」と「民族への回帰」を本質としたと考えられる〈バレエ・ルッス〉の思想までもが導入されたことを示していると考えられた。

ところで、これまでみてきたように小牧が〈バレエ・ルッス〉の導入を実現できたのは、小牧がハルビンと上海に居留している時代に、戦前の日本の土壌には、第一にバレエとモダン・ダンスを包括する当時の「洋舞」が自由な創作を基本としていたこと、第二に少しではあるが〈バレエ・ルッス〉の情報がすでに受容されていたという背景があったためと考えられる。これらの条件があったからこそ、戦後の日本のバレエ界は、〈バレエ・ルッス〉における新しさを容易に受け入れることができたといえるだろう。

- 
- 1 「古典バレエ」は、17世紀から19世紀にかけて創られた《白鳥の湖》や《眠りの森の美女》等を指す。「近代バレエ」は、20世紀前半に、ディアギレフの〈バレエ・ルッス〉の振付家ミハイル・フォーキンによる革新的な作品の上演以来、形式にとらわれずに自由な発想により創られた作品をさし、《火の鳥》《ペトルウシユカ》《シェヘラザード》《牧神の午後》などの作品をいう（小牧正英、1984b, pp. 81-195）。小牧は、ディアギレフのバレエ・ルッス以降の創作作品を「近代バレエ」としているが、フォーキンの死去したまさにその年（1942年）、アントニー・チャーダーは、心理バレエ《火の柱》を発表し、その後の舞踊界に一大センセーションを起こし、その後長い間バレエ界や舞踊教育の分野に寄与していることから、本稿では、アントニー・チャーダー以降の新進の振付家による創作作品を「現代バレエ」と称することとする。
  - 2 東勇作、貝谷八百子、小牧正英、島田廣、橋秋子、谷桃子、服部智恵子、松山樹子、横山はるひ
  - 3 《アルミーデの館》《イゴール公》《レ・シルフィード》《シェヘラザード》《火の鳥》《バラの精》《ペトルウシユカ》《白鳥の湖》《牧神の午後》《金鶏》《眠りの森の美女》
  - 4 《オーロラの結婚》
  - 5 《コッペリア》《ドン・キホーテ》《くるみ割り人形》《海賊》
  - 6 ここでいう「公演」は、同一プログラムで昼夜を含め一定期間に行なわれるものを一公演として数えた。
  - 7 小牧は日劇でも振付演出を担っており、「日劇ショー」において「くるみ割り人形」や「カルメンの恋」などを上演したが、日劇での作品は公演数からは除いた。
  - 8 藤田嗣治は、東京美術学校（現東京芸術大学）を卒業後渡仏し、パリでは「乳白色の肌」といわれる独特の技法で人気を博した。1925年にはフランスからレジオン・ドヌール勲章を、ベルギーからレオポルド勲章を贈られた。
  - 9 1946年の上演プログラムでは、「其後ロシアでは…」（小牧、1946, p. 6）となっている。1946年までに小牧がロシアに滞在あるいは訪問した記録はないため、この「ロシア」は〈上海バレエ・ルッス〉のことであると推測できる。
  - 10 『音楽藝術』第5巻 第1号（1947）の「がくだん抄」には、「十月十四日から月末までの筈だがストライキのため初日限りで中止」東京バレエ団公演（p. 53）という記事が掲載されている。
  - 11 1968年からは、文化庁主催となり、現在まで継続されている事業である。
  - 12 リハーサル風景を取材した記事は他に日刊スポーツ（1947）、人民新聞（1947）にみられる。
  - 13 「二科会」は1914年、文部省美術展覧会（文展）から分離して結成された日本の美術家団体の一つである。
  - 14 《白鳥の湖》は1877年、ライジニングによる振付演出でモスクワのポリショイ劇場において初演された。初演時

---

の作品は、かなり不評だったといわれる。その後 1895 年にプティパとイワノフにより改訂され、マリインスキー劇場で蘇演された。現在はこのプティパ=イワノフ版が主流である。

- 15 1940 年上海で開催された「チャイコフスキー・フェスティバル」のプログラムには、「Carried by his ardent love for the Swan Princess, the Prince destroys the bewitchment of the Evil Genius and unites himself with the freed Odette in eternal love.」とあり、1945 年時と同様の結末であった。
- 16 1946 年には、《眠りの森の美女》というタイトルで上演された。
- 17 日本では、芝居や見世物を興行する建物のことを「小屋」といい、西洋の劇場にあたる。
- 18 新岩手日報の福田常雄氏に宛てた手紙（1949 年 5 月 22 日付、盛岡てがみ館所蔵）には「舞台費として六万円送金して貰ふよう、お連絡願ひます。…〔中略〕…東宝に支払ふ衣裳、小道具、ピアノ費等です」とある。
- 19 これらの舞台寸法は、㈱ザ・スタッフ所蔵の各劇場の舞台見取り図を参考にした。
- 20 ただし、帝劇は可動式の花道が設置されていた。
- 21 創作バレエの制作にあたって、水彩画の衣裳や舞台美術のデザイン画が残っている。また公演ポスターの挿絵を描くこともあった。（糟谷里美「バレエ振付演出家小牧正英と絵画制作について～公演ポスターに注目して～」お茶の水女子大学大学院 平成 24 年度博士課程学生の研究活動に対する支援費 研究成果報告書、2013）
- 22 小牧は、ソコルスキーの経営するバレエ学校の発表会で、客演している。（ソコルスキー・バレエ学校発表会プログラム、1943）
- 23 ドイツ、アメリカ、日本で活動した指揮者で、NHK 交響楽団（1926 年〈新交響楽団〉発足、1942 年〈日本交響楽団〉と改称、1951 年〈NHK 交響楽団〉と再改称）の基礎を築いた。

## 結 章 日本バレエ史における小牧正英の位置

本研究は、戦後日本バレエの発展に寄与したとされるバレエ振付演出家小牧正英について、戦前の活動から芸術活動の視座を導き出し、戦後の活動の背景を明らかにするとともに、小牧の芸術活動における「バレエ・ルッス」導入の様相を検討することで、日本バレエ史において小牧が果たした役割を再評価することを目的とした。

第一章では、小牧の岩手での生い立ちから東京を経て、ハルビン、上海においてなされた活動に注目した。かつて小牧は、大田黒元雄著『露西亜舞踊』に描かれていた絵や写真に魅かれて画家か舞踊家を目指したが、ハルビンでは〈バレエ・ルッス〉のルーツでもあるロシア人とその文化に囲まれた環境の中で、バレエを学ぶ。その後〈上海バレエ・ルッス〉で『露西亜舞踊』の絵そのものを自ら踊り、その本の世界を体現する。その活動を通じて小牧は、「民族の超越」「民族への回帰」という両極の視座をもつようになったことが導き出された。小牧は、多民族・多言語が錯綜する国際都市上海において〈上海バレエ・ルッス〉を介して「民族の超越」を感じ、戦時下という環境の中で日本人としての再認識、すなわち「民族への回帰」を意識するようになった。これらの視座は、〈バレエ・ルッス〉に繋がるものであり、その後日本に〈バレエ・ルッス〉を導入する小牧にとって、不可欠な要素となってくると考察された。

第二章では、まず先行研究によって導き出された「バレエ・ルッス」像を概観した。〈バレエ・ルッス〉は、ディアギレフという興行主の独自の私設バレエ団であり、当時の天才芸術家たちを集結し、西欧の芸術潮流や当時のファッションまでも揺るがすほどの斬新さと優美さの両側面を持ち合わせた作品を次々と発表し、一時代を築いた。その特色は、バレエ技法をはじめとしたロシア的な伝統を保持する一方で、時代の先端をいく前衛性を持っていた。そのために上演作品には諸芸術をすべて統合し、娯楽的なものから脱却することで、舞踊の芸術的位置を高めたのである。

次に〈上海バレエ・ルッス〉の活動を明らかにした結果、〈上海バレエ・ルッス〉の上演作品には、〈バレエ・ルッス〉の作品のみならず、〈マリインスキー劇場〉のレパートリーが多く含まれていたという点に相違があったものの、〈上海バレエ・ルッス〉が〈バレエ・ルッス〉の特色を内包していることが導き出され、小牧が〈上海バレエ・ルッス〉の中に〈バレエ・ルッス〉を捉えていたことが示唆された。〈上海バレエ・ルッス〉は、巡業バレエ団であった〈バレエ・ルッス〉と異なり、組織的な劇場付きバレエ団であった。公的な「職業バレエ団」として成り立っていた〈上海バレエ・ルッス〉において私設バレエ団である〈バレエ・ルッス〉の伝統を継承していくという二重構造は、小牧にとっての理想となったと示唆された。

第三章では、小牧が帰国する以前の日本バレエの歩みを概観し、小牧が帰国する時点での日本バレエがどのような状況であったかを把握した。その結果、戦前はバレエに対する

認識が薄く、バレエとモダン・ダンスとの明確な区別がなされておらず、上演作品も古典バレエからの抜粋や独自の小作品であり、本格的なバレエ作品の上演には至っていなかったことがわかった。また、当時は未だ十分な技術を備えたダンサーが不足していたために、本格的バレエ作品の上演には至らなかったと考察された。さらに、ダンサーの育成に関しては、帝劇や日劇のような組織によって整えられた環境の中でのバレエ教育より、エリアナ・パヴロバが取り入れた日本の伝統的な家元制に類似する徒弟制度的バレエ教育システムが、日本バレエの発展に寄与する人材を輩出したという事実が、戦後の日本バレエ界にとって重要な意味をもつことが示唆された。

また、戦前の日本における「バレエ・ルッス」の受容については、海外舞踊家や文字、写真等による〈バレエ・ルッス〉の紹介や、材料として取り入れられた〈バレエ・ルッス〉の部分的特質の舞台化等に、少しずつではあるが「バレエ・ルッス」が日本に入り込んでいた様子が窺えた。

第四章では、小牧の帰国後の芸術活動に焦点をあて、「バレエ・ルッス」の日本への導入をめぐる活動の様相について検討した。

本格的なバレエ作品の上演が皆無であった戦後直後の日本の状況下、小牧は帰国して日本にバレエを定着させるべく、本格的バレエ作品の紹介とバレエの全国普及に奔走した。そのために小牧は、〈上海バレエ・ルッス〉で小牧が体験してきた〈バレエ・ルッス〉と〈マリインスキー劇場〉の本格的なバレエ作品を、「バレエ発展の歴史的経緯の流れに沿ってこの芸術の伝統に根ざした計画のもとに」（小牧、1977、p. 249）上演した。

日本における小牧の活動は、本拠地となる劇場を持ち公的あるいは私的資金により運営された〈上海バレエ・ルッス〉のような組織的バレエ団の構築とその運営を求めていくものであった。その手始めとして、小牧は 1946（昭和 21）年に〈東京バレエ団〉を結成し、これを公的資金運営による組織的バレエ団に発展させようと考えたが、日本の特殊事情、すなわちいくつものバレエ団が群雄割拠し、門下生がバレエ団員になるという日本の伝統芸能の教育システムに類似した徒弟制度の存在がこれを許容しなかった。そこで小牧は、私設バレエ団である〈小牧バレエ団〉を設立した上で活動を推進し、バレエの全国普及を果たした。

ところで、戦後小牧が目標としたことは、〈上海バレエ・ルッス〉で体現したロシアのバレエを日本に導入するというよりは、あくまでもバレエ作品の紹介とバレエの普及を第一義としていた。しかし、小牧が〈上海バレエ・ルッス〉のあり方を理想とし、西洋の文化であるバレエという手段を通して「民族を超越」し、日本の題材や人材を通じて「民族への回帰」を図ることを目指し、そのために、どのようにバレエを日本人の中に取り入れていくかという模索を行なったことは、結果的に、小牧が〈バレエ・ルッス〉の多くを導入することに繋がったのである。「バレエ・ルッス」の導入は、〈バレエ・ルッス〉と同様に私設「巡業バレエ団」である〈小牧バレエ団〉を以て活動したこと、〈バレエ・ルッス〉の作品とともに〈マリインスキー劇場〉の作品を上演したこと、古典的なバレエ技法を常に

重視していたこと、諸芸術を統合したこと、形状の異なる劇場に柔軟に対応したこと、資金調達などの運営の方法等にみられた。このように〈バレエ・ルッス〉を多面的に導入したことによって、小牧が全国へのバレエ普及を実現し、日本バレエを発展に導いたと考察された。

また、ハルビンや上海での活動を源泉とした作品や日本の題材をもとにした作品の底流には、小牧が戦前の芸術活動で得た「民族の超越」「民族への回帰」という視座が存することが導き出された。特に日本の歴史に題材を求めた《日輪》や《やまとへの道》は、アメリカの事象を例にとったノラ・ケイによる日本におけるバレエの定着化への助言に促され実現したものであった。このように「民族への回帰」を目指した日本独自のバレエを構築しながらも、西洋の文化であるバレエ技法を媒介としたバレエ作品を以て「民族の超越」が図られていたことは、小牧によって紹介・普及された〈バレエ・ルッス〉の舞踊や音楽、美術のみならず、〈バレエ・ルッス〉の思想までもが導入されたことを示唆するものであった。

最後に、以上のような知見を踏まえ、戦後の日本バレエの発展において小牧が果たした役割について考察する。

序章において述べたように、小牧が戦後日本においてバレエの普及と発展に寄与してきたことに対し谷孝子らは、「四〇年代から五〇年代にかけて、小牧正英ほど大きな名前は日本のバレエ界にはなかった」（谷、川路、1974、p. 122）と評価する。また近年でも同様の評価がなされており、当時の新聞、雑誌の記事や本研究において新たに入手した手紙等の史資料によって、これまで小牧自身の言葉によって語られてきた芸術活動の内容が検証され、小牧が〈バレエ・ルッス〉を多面的に導入したことによって、全国へのバレエ普及を実現した結果、日本におけるバレエの定着化が図られ、日本バレエを発展に導いたことが明らかになった。

その一方で、「小牧の厳しい指導と主張はしばしば周囲と衝突を起こし」（伊地知、2007、p. 27）、小牧自身が「私への敵意に抗議する」という記事を『芸術新潮』4巻11号（1953）に掲載するほどであり、戦後の日本における小牧によるバレエ普及は、多難を伴う営みであったとみられる。それは、第三章でも述べた日本の特殊事情からきているともいえるが、小牧にとっては、当時の観客や批評家の視点、すなわち作品のテーマや技術的なこと、斬新さ等が問題なのではなく、「バレエ・ルッス」を本格的に導入していく上で、バレエを媒介として「民族の超越」「民族への回帰」を伝え継承していくことを活動の根幹としたため、それと違うものを望んだ周囲との対立を生んだと推測される。小牧は独自の思いや体験を、むしろ日本の風土に馴染ませながらバレエの定着を図っていったことが導き出された。それは、「バレエ・ルッス」の本格的な導入の中で、日本の組織や劇場の形状への対応や日本のバレエ教育システムへの適応などといった形でみられた。

小牧は「ペティパからフォーキン、マシーン、チューダー等、バレエ発展の歴史的経緯の流れに沿ってこの芸術の伝統に根差した計画のもとに仕事をしてきた」（小牧、1977、p. 249）

としているが、実際にはマシーンの作品を上演していない。マシーンの作品は、第二章でも述べたようにより前衛的なものであり、日本のバレエの土壌には時期尚早と小牧が考えたゆえのことだったと考えられる。これは小牧が、どのような作品を、どのようなタイミングで、どのように上演していくかを複眼的に見極めていた証左といえるだろう。

本研究で見てきたように、小牧は振付演出家とダンサーの両立に加え、さらに演目の選出、日本の劇場への適応、運営資金の調達、ダンサーの技術向上等、制作や指導の面でも大きな役割を果たした。それは〈バレエ・ルッス〉の多面的な導入を意味し、このことによって小牧は日本のバレエを牽引し、日本におけるバレエ発展の歴史を形作る立役者の一人となったのである。

このような多角的な工夫による「バレエ・ルッス」の本格的導入は、戦前の海外舞踊家や文字による〈バレエ・ルッス〉の紹介や、材料として取り入れられた〈バレエ・ルッス〉の部分的特質の舞台化等には見られないことであった。したがって、まさに〈バレエ・ルッス〉の多面的導入によって複眼的にバレエ開拓をすすめ、その活動の根幹には「民族の超越」「民族への回帰」を置き、日本の風土に馴染ませながらバレエの定着に尽力し、日本バレエを発展に導いた点に、日本バレエのパイオニアとしての小牧を再評価できよう。

## 謝 辞

本研究を進めるにあたり、東京小牧バレエ団団長の菊池宗様には、大変貴重な史資料のご提供とご助言を賜り、心より深謝申し上げます。また、温かいご批判と建設的なご助言を賜りました猪崎弥生先生と秋山光文先生には、心より御礼申し上げます。さらに、札幌大学の高橋健一郎先生には、ハルビンおよび上海の現地露字新聞の翻訳に際し、多大なるご協力を賜りました。心より感謝申し上げます。

そして、5年間に渡り、最後まで辛抱強く丁寧なご指導を賜りました柴真理子先生には、本論文の研究課題をはじめとして、舞踊や研究全般へのアプローチの仕方や、様々なものを系統立てて考察を深める意義など、実に多くのことを学ばせていただきました。その研究姿勢や考え方を今後も自らの研究活動に十分に活かしていく所存です。ここに深く感謝の意を表します。

## 資 料

【表 1】 上演作品一覧

【表 2】 上海バレエ・ルースの上演状況

【表 3】 戦前の海外舞踊家の来日公演

【表 4】 作品ごとの公演数（1946-1984 年）

【表 5】 小牧作品の上演劇場一覧

【小牧正英年譜】

【公演活動年表】

【表1】上演作品一覧：バレエ・ルッス、上海バレエ・ルッス、東京バレエ団および小牧バレエ団等(小牧振付演出)

\*年号は各バレエ団あるいは各国での初演年を示す \*\*★は原版とはことなるオリジナル作品を示す

Ballets Russes (1909-1929)		Shanghai Ballet Russe(1934-1946)		Komaki (1946-1984)		
1909	アルミーデの館	フォーキン	1940	アルミーデの館	1968	アルミーデの館
	鞆組人の踊り(イゴール公)	フォーキン	1937	イゴール公	1947	イゴール公
	饗宴	フォーキン				
	レ・シルフィード	フォーキン		レ・シルフィード	1949	レ・シルフィード
	クレオパトラ	フォーキン				
1910	謝肉祭(ル・カルナヴァル)	フォーキン				
	シェヘラザード	フォーキン	1940	シェヘラザード	1946	シェヘラザード
	ジゼル	コラリ、ペロー			1953	
	火の鳥	フォーキン		火の鳥	1954	火の鳥
	オリエンタル	プティパ、フォーキン				
1911	バラの精	フォーキン		バラの精	1947	バラの精
	ナルシス	フォーキン		ナルシスとエコー★		
	サトコ	フォーキン				
	ペトルウシュカ	フォーキン	1944	ペトルウシュカ	1950	ペトルウシュカ
	白鳥の湖	プティパ、フォーキン	1935	白鳥の湖	1946	白鳥の湖
1912	青神	フォーキン				
	タマーラ	フォーキン				
	牧神の午後	ニジンスキー	1943	牧神の午後	1949	牧神の午後
	ダフニスとクロエ	フォーキン				
1913	金の鳥(眠れる森の美女)	プティパ、フォーキン			1951	オーロラの結婚
	遊戯	ニジンスキー				
	春の祭典	ニジンスキー				
	サロメの悲劇	ロマノフ				
1914	蝶々	フォーキン				
	金鶏	フォーキン	1938	金鶏	1959	金鶏
	ミダス	フォーキン				
1915	夜の太陽(雪娘)	マシーン				
1916	ラス・メニナス	マシーン				
	キキモーラ	マシーン				
	テル・オレシジューベル	ニジンスキー				
1917	上機嫌な婦人たち	マシーン				
	花火	バツ(構成:テシアキレ)				
	ロシア物語(キキモーラ)	マシーン				
	バラード	マシーン				
1919	風変わりな店	マシーン		風変わりな店		
	三角帽子	マシーン				
1920	ナイチンゲールの歌	マシーン				
	ブルチネルラ	マシーン				
1921	道化師	スラヴィンスキー、リオーフ				
	クアドロ・フラメンコ	アンダルシアの民族舞踊				
	眠り姫(眠りの森の美女)	プティパ、セルゲイェフ、ニジンスカ	1938	眠りの森の美女	1952	眠りの森の美女
1922	狐	ニジンスカ				
1923	結婚	ニジンスカ				
1924	女羊飼いの誘惑	ニジンスカ				
	牝鹿	ニジンスカ				
	チマロジアーナ	マシーン				
	うるさがた	ニジンスカ				
	禿山の一夜	ニジンスカ				
	女の悪企み	マシーン				
	青列車	ニジンスカ				
1925	ゼフィールとフロール	マシーン				
	水夫	マシーン				
	バラボー	バランシン				
1926	ロミオとジュリエット	ニジンスカ、バランシン				
	パストラール	ニジンスカ				
	びっくり箱	バランシン				
	海神ネプチューンの勝利	バランシン				
1927	牝猫	バランシン				
	メルキユール	マシーン				
	鋼鉄の歩み	マシーン				
1928	オード	マシーン				
	ミュージズを導くアポロ	バランシン				
	物乞う神々	バランシン				
1929	舞踏会	バランシン				
	放蕩息子	バランシン				
				コッペリア	1947	コッペリア
				ドン・キホーテ	1954	ドン・キホーテ(抜粋)
				くるみ割り人形	1946	くるみ割り人形(日劇ショウ)
				せむしの小馬		
				エスメラルダ		
				ライモンダ		
				海賊	1981	海賊
				四季		
				スペイン奇想曲		
				交響曲第4番	1955	交響曲第4番★
				前兆		
				海と真珠		

1946	バガニーニ幻想
1947	不思議な人形(振付:小牧、東)
1947	バラード
1949	剣舞
1949	ロシア民謡集より
1949	受難
1950	グラン・バレエ「アメリカ」
1950	ラプソディ・イン・ブルー
1950	ワルブルギスの夜
1950	青きダニューブ
1953	双曲線(振付:ポール・シラード)
1954	カルメンの恋(日劇ショウ)
1954	リラの園(振付:チューダー)
1954	カフェ・バール・カンカン(振付:チューダー)
1955	日輪
1956	エチュード
1957	ソービとお巡りさん
1960	ウインツェンユグ(振付:ロイトハイヤス)
1962	マダム・パタフライ(蝶々さん)
1964	画家とエロス
1964	創造
1967	カラ・シフオーニ(振付:小牧他4名)
1973	沈める寺(振付:小牧、春山)
1979	やまとへの道

【表2】上海バレエ・ルッスの上演状況

1942/1943シーズン

年月日	演目	作曲者	振付・演出等	原版
1942.11/19-22,29	① スペイン狂想曲	リムスキー＝コルサコフ	振付：ソコルスキー	
	② パラの精	ウェーバー	演出：エリロフ	バレエ・ルッス
	③ 第4交響曲	チャイコフスキー	振付：ソコルスキー	
1943.3/31-4/2,4	白鳥の湖	チャイコフスキー	振付：シュヴリューギン	マリインスキー
1943.5/13. 18, 19	① アルミーデの館	チェレプニン	演出：ソコルスキー	バレエ・ルッス
	② シェヘラザード	リムスキー＝コルサコフ	演出：クニアーゼフ	バレエ・ルッス
1943.6/23-25	せむしの小馬	プーニ	振付：ソコルスキー	マリインスキー
1943.7.	パラの精	ウェーバー	演出(構成)：ソコルスキー	バレエ・ルッス

1943/1944シーズン

年月日	演目	作曲者	振付・演出等	原版
1943.10.	金鶏	リムスキー＝コルサコフ	振付演出：不明	バレエ・ルッス
1943.11.	① スペイン狂想曲	リムスキー＝コルサコフ	演出：シュヴリューギ	
	② 牧神の午後	ドビュッシー	演出：ソコルスキー	バレエ・ルッス
	③ 第4交響曲	チャイコフスキー	振付：ソコルスキー	
1944.1/11,12,15,16	眠りの森の美女	チャイコフスキー	演出：ソコルスキー	マリインスキー
1944.5/11-14	海賊	グロドマーク、プーニ	演出：ソコルスキー 振付：ポビニナ、シュヴリューギン	マリインスキー
1944.6/15-18	ペトルウシュカ	ストラヴィンスキー	振付：ソコルスキー	バレエ・ルッス

1944/1945シーズン

年月日	演目	作曲者	振付・演出等	原版
1944.10.	Coppélia	ドリーブ	バレエ・マスター：ソコルスキー	マリインスキー
1944.12.	くるみ割り人形	チャイコフスキー	バレエ・マスター：ソコルスキー	マリインスキー
1945.3.	① レ・シルフィード	ショパン	バレエ・マスター：ソコルスキー	バレエ・ルッス
	② 火の鳥	ストラヴィンスキー	バレエ・マスター：ソコルスキー	バレエ・ルッス
1945.4.	白鳥の湖	チャイコフスキー	演出：草刈義人 / バレエ・マスター：シュヴリューギン	バレエ・ルッス
1945.6.14	① バラード	ショパン	振付、バレエ・マスター：小牧正英 / 演出：草刈義人	
	② レ・シルフィード	ショパン	バレエ・マスター：小牧正英 / 演出：草刈義人	バレエ・ルッス
	③ パガニーニ幻想	パガニーニ	振付、バレエ・マスター：小牧正英 / 演出：草刈義人	
	④ 春の魅惑	チャイコフスキー	振付、バレエ・マスター：小牧正英 / 演出：草刈義人	
1945.7.	ノートルダム・ド・パリ (エスメラルダ)	プーニ	演出、バレエ・マスター：ソコルスキー	マリインスキー

1945/1946シーズン

年月日	演目	作曲者	振付・演出等	原版
1945.12/6-9	① サロメ	グラズノーフ、シュミット	演出、バレエ・マスター：ソコルスキー	
	② 月光	ベートーベン	演出、バレエ・マスター：ソコルスキー	
	③ イゴール公	ポロディン	演出、バレエ・マスター：ソコルスキー	バレエ・ルッス
1946.1/16-20	眠りの森の美女	チャイコフスキー	演出、バレエ・マスター：ソコルスキー	マリインスキー
1946.2/27, 3/1-3	愛の泉	アッサフィエフ	演出、バレエ・マスター：シュヴリューギン	

【表3】戦前の海外舞踊家の来日公演（『日本洋舞史年表Ⅰ』による）

年	舞踊家（舞踊団）	演目	備考
1916	エレナ・スミルノワ、ボリス・ロマノフ	「瀕死の白鳥」「ダイヤの踊り」 「白鳥の湖」パ・ド・ドゥ 他	帝劇
1921	クラウジヤ・クリチェフスカヤ 一行		横浜、東京、京都、 神戸、長崎
1922	アンナ・パヴロワ 一行	「瀕死の白鳥」「蜻蛉」 他	帝劇 他
1924	クセンア・マクレツォワ(大阪松竹楽劇団 との共演)	「火の鳥」「レ・シルフィード」「白鳥 の湖」抜粋	大阪松竹座 東京歌舞伎座
1925	デニション舞踊団	「愛の夢」「マラケニア」 他	帝劇、静岡、名古屋、 大阪、熊本
1926	デニション舞踊団	「孔雀物語」「慈悲観音」 他	帝劇
1928	ルース・ページ舞踊団	「お転婆娘とラグビー選手」 「ブルース」「エジプト踊り」 他	帝劇
1929	ラ・アルヘンディーナ（アントニア・マルセ）	スペイン舞踊	帝劇
1931	サカロフ夫妻（アレクサンドル・サカロフ、コチルト・サ カロフ）	「プレードとフーガ」「ゴリウオグの ケークウォーク」	帝劇
1932	テルジーナ・ボロナート	スペイン舞踊	東京劇場
1933	グラナドス	スペイン舞踊	東京劇場
1934	ボーデン・ヴィーゼル・ウィーン芸術舞 踊団	「スラブの歌」「夢遊病者」 「オリンピック競技」「金の輪」 他	帝劇
1934	ハラルド・クロイベルク、ルース・ペー ジ	「3つの狂態」「帝王の踊り」 他	東京劇場、 軍人劇場
1934	サカロフ夫妻	「デルフの舞姫」「ゴリウオグのケ ークウォーク」「ゴヤに寄せて」 他	日比谷公会堂、 名古屋、京都、大 阪、兵庫 他
1934	ラム・ゴバル	インド舞踊	明治生命ホール
1935	マヌエラ・デル・リオ	スペイン舞踊	日比谷公会堂
1937	クキタ・ブランコ	スペイン舞踊	日比谷公会堂
1937	ラ・メリ、ラム・ゴバル	スペイン舞踊、メキシコ舞踊、インド舞踊	日比谷公会堂
1937	ラム・ゴバル	「シバ神」「カラックダンス」 他	明治生命ホール

【表4】 作品ごとの公演数（1946-1984年）

\* 表中の数字は公演数を示す

古典作品

計 162公演

作品 \ 年	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	計				
白鳥の湖	1	2	3	4	9	12	9	8	4	8	1	3		2			1		1			1		1	1				1													72		
白鳥の湖(抜粋)			1	6	1	2	1		6						1		1																										19	
コッペリア		1	1		5	2	1	2									1							1							1												15	
コッペリア(抜粋)			1				1																																			2		
胡桃割り人形																						1																					1	
胡桃割り人形(抜粋)			3	2					1		1	1																															8	
眠りの森の美女							8	7		1	2			3		1							1																				23	
眠りの森(抜粋)						2			5				1			1		1																									10	
ドン・キホーテ(グラン・パ)							1		2						1																												4	
ジゼル(振付シラード)								2																																			2	
ジゼル抜粋												1					2	1																									4	
海賊																																											1	1
海賊(ハ・ド・トゥ)																																											1	1

近代作品

計 73公演

作品 \ 年	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	計			
シェヘラザード	1	2		2																										1										1		7	
バラの精		4	1	4	1	1	1				1						1																										14
イゴール公		1	3	1		4	1	1																																			11
レ・シルフィード				1		1	7	1	1			1	1		2		1		1																								17
牧神の午後				2	1																																						3
ペトルウシュカ					2	3	2		2	1		2			2									1			1																17
火の鳥									2																																		2
金鶏														1																													1
アルミードの館																								1																			1

## 現代(創作)作品

計 56公演

作品	年	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	計
パガニーニ幻想		1	1																																					2	
バラード			2																																						2
剣舞					1																																				1
ロシア民謡集					1																																				1
受難					2	1		3																																	6
新世界交響曲						1																																			1
ラプソディ・イン・ブルー						2																																			2
ワルプルギスの夜*						3	3					1																													7
青きダニューブ						1																																			1
アイーダ*							1																																		1
ファウストの劫罰							1																																		1
蝙蝠*								2																																	2
真夏の夜の夢								1																																	1
リラの園(振チューダー)										3																															3
カフェ・バア・カンカン(チュ)										3			1	1		1		2								1															9
交響曲第4番											1		1												1																3
日輪											1																														1
エチュード												1																													1
ソーピとお巡りさん													1																												1
マダム・バタフライ																		2	2	1																					5
創造																			1																						1
展覧会の絵																						1																			1
カラ・シンフォニー(共作)																							1																		1
沈める寺																												1													1
やまとへの道																																					1				1

\*オペラ、オペレッタの一部

【表5】小牧作品の上演劇場一覧

\* 表中の数字は一公演を一使用とした使用回数を示す

劇場	年	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	計
帝国劇場		2	3	2	2	1																																		10	
日本劇場		1	1	1				1	2	3	1	1																													11
大阪朝日会館			2	2	1	2	2	1																																10	
名古屋宝塚劇場			2						1																															3	
大阪梅田劇場			1																																					1	
奈良マックネアーテアトル				1																																				1	
毎日ホール																																								0	
東京宝塚劇場				1																																				1	
静岡市公会堂				1									1																											2	
後楽園				1	1	1																																		3	
有楽座				1	1	3																																		5	
名古屋公会堂					1	2	1	1																																5	
米子大劇場					1																																			1	
濱田第二高等学校講堂					1																																			1	
西宮球場					1																																			1	
日比谷公会堂					2	1	2	3	2	4	5	3	2			3	2			1	1																			31	
早稲田大隈講堂					1	1	1																																	3	
東京大学25番教室					1																																			1	
共立講堂					1			1	1		1					1																								5	
長崎市商工会館																																								0	
福島市公会堂						1																																		1	
上田市第二公民館						1																																		1	
松本市公民館						1																																		1	
長野市商工会館						1																																		1	
西宮球場						1	1																																	2	
仙台劇場							1																																	1	
広島児童文化会館							1																																	1	
岡山公会堂							1																																	1	
新橋演舞場							1																																	1	
鹿児島市中央公民館							1	1																																2	
福岡劇場							1																																	1	
熊本歌舞伎座							1																																	1	
横浜劇場							1																																	1	
横浜野外劇場							1																																	1	
函館松升座							1																																	1	
札幌新東宝							1																																	1	
旭川自由劇場							1																																	1	
下関公民館								1																																1	
宇都宮民映劇場								1																																1	
京都劇場								1																																1	
日活スポーツセンター								1																																1	

劇場	年	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	計		
水俣ホール								1																																	1		
延岡旭化成洗心閣								1	1																																		2
大分中央劇場								1																																			1
宝塚大劇場								2	3																																		5
横須賀クラブ								2	1																																		3
大阪産経ホール								2				1	1	2	1				1	2		1	2	1	2	2																18	
京都公楽会館								1																																			1
宇部公会堂								1																																			1
福岡電気館								1																																			1
長崎三菱会館								1																																			1
横浜フライヤー・ジム									1																																		1
新宿劇場									2																																		2
下関東宝劇場									1																																		1
大分中央映画劇場									1																																		1
田川丸山劇場									1																																		1
八幡製鉄労働会館									1																																		1
京都宝塚劇場									1																																		1
市川国府台高校										1																																	1
中野文化会館										1																																	1
豊島園野外劇場										1																																	1
盛岡公会堂										1																																	1
松尾鉱山老松会館										1																																	1
大阪北野劇場										1																																	1
小田原みゆき座											1																																1
日本青年館											1																																1
神奈川県立音楽堂											1																																1
富山公会堂											1																																1
日比谷野外音楽堂												1																															1
読売ホール													1			1																											2
大和証券ホール																	1																										1
文京公会堂																		1																									1
厚生年金ホール																			1																								1
東京文化会館																			1						1	1						1	1	1			1					8	
郵便貯金ホール																													1														1
虎の門ホール																														1													1
立川社会教育会館																															1												1
立川市民会館																																		1					1				2
NHKホール																																						1					1
諏訪市文化センター																																										1	1
その他					9	5	3								2		1																										20

## 【小牧正英年譜】

- 1911（明治44）年 9月25日、岩手県江刺郡岩谷堂銭鑄町に生まれる
- 1918（大正7）年 岩谷堂尋常小学校に入学
- 1926（大正15）年 岩谷堂尋常高等小学校を卒業
- 1929（昭和4）年 研心学園に入学
- 1930（昭和5）年 目白商業学校（前研心学園）の第2学年に編入
- 1933（昭和8）年 目白商業学校を卒業  
ハルビンへ渡り、ハルビン音楽バレエ学校に入学
- 1939（昭和14）年 ハルビン音楽バレエ学校を卒業
- 1940（昭和15）年 上海バレエ・ルッスに入団
- 1943（昭和18）年 第一舞踊手に昇格
- 1946（昭和21）年 上海より帰国  
島田廣、貝谷八百子らとともに東京バレエ団を結成し、《白鳥の湖》  
全幕の日本初演を果たす  
銀座の交詢社ビルにホールを借り、稽古場とする（小牧バレエ団設立）
- 1947（昭和22）年 東宝専属小牧バレエ団として、藤原歌劇団との合同公演を行ない、こ  
れが小牧バレエ団としての初公演となる
- 1949（昭和24）年 《受難》の上演により、文部大臣賞を受賞  
《白鳥の湖》（東京バレエ団第5回公演）の演出に対し、第1回毎日  
演劇賞演出賞（毎日新聞社）を受賞
- 1952（昭和27）年 《眠りの森の美女》の上演により、文部大臣賞を受賞
- 1958（昭和33）年 島田、貝谷らとともに日本バレエ協会を設立
- 1963（昭和38）年 油彩画「スーズダリ風景」が第31回一水会展佳作賞を受賞
- 1968（昭和43）年 全日本学士会特別会員となる

- 1975（昭和50）年 《シェヘラザード》の上演により、ニムラ賞（ニムラ財団）を受賞  
『ペトルウシュカの独白』（三恵書房）を出版
- 1977（昭和52）年 韓国国際文化協会名誉会長となる  
『バレエと私の戦後史』（毎日新聞社）を出版
- 1978（昭和53）年 芸能文化賞（芸能団体協議会）を受賞  
紫綬褒章を受章
- 1980（昭和55）年 橘秋子賞（橘財団）を受賞  
『バレエへの招待』（日本放送出版協会）を出版
- 1983（昭和58）年 舞踊功労賞（東京新聞社）を受賞  
東亜日報（韓国）芸術顧問となる
- 1984（昭和59）年 日露音楽協会運営委員（設立発起人）となる  
『晴れた空に…舞踊家の汗の中から』（未来社）を出版  
『劇場芸術への道 オペラ・バレエ・演劇を志す人のために』（未来社）  
を出版
- 1986（昭和61）年 勲四等旭日章を受章  
近代舞台芸術研究所を設立し、代表を務める
- 1987（昭和62）年 東京小牧バレエ団の名誉団長となる
- 2006（平成18）年 9月13日死去（享年94歳）

【公演活動年表】

\*印は日本初演、\*\*は初演

年月日	公演名	場所	演目	出演(主演)	スタッフ等	同時上演
1946年8月9日 ～30日	東京バレエ団 第一回公演	帝国劇場	白鳥の湖* (チャイコフスキー作曲)	東京バレエ団 (貝谷八百子、東勇作 松尾明美、島田廣)	振付・演出・指導:小牧正英 美術:藤田嗣治 衣裳:真木小太郎 照明:橋本義雄 演奏:東宝交響楽団 指揮・編曲:山田和男 制作:滝村和男、掛下慶吉 主催:東宝株式会社 後援:朝日新聞社厚生事業団	
1946年10月14日 (29日までの 予定が東宝 争議のため 初日のみで 中止となる)	東京バレエ団 第二回公演	帝国劇場	パガニーニ幻想 (パガニーニ作曲)	東京バレエ団 (谷桃子、小牧正英)	原案・台本:草刈義人 振付:小牧正英 美術:遠山静雄 衣裳:吉村倭一 照明:遠山静雄 ヴァイオリン独奏:渡邊暁雄 舞台監督:田中好道	ジゼル (ショパン作曲) (振付:東勇作)
			シェヘラザード (リムスキー=コルサコフ作曲)	東京バレエ団 (小牧正英、東勇作、 貝谷八百子)	振付・演出:小牧正英 美術:真木小太郎 衣裳:吉村倭一 照明:橋本義雄 演奏:東宝交響楽団 指揮:上田仁 舞台監督:矢沢寛之、長嶺明  主催:東宝株式会社	
1946年11月	日劇ショウ	日本劇場	胡桃割り人形* (チャイコフスキー作曲)	日劇ダンシングチーム	振付・演出:小牧正英	
1947年1月	東京バレエ団 大阪公演	大阪朝日会館	白鳥の湖	東京バレエ団		
1947年2月10日 ～23日	東宝合同公演	帝国劇場	バラの精* (ウエーバー作曲)	東宝専属小牧バレエ団 (谷桃子、小牧正英)	振付:小牧正英(フォーキンによる) 美術:遠山静雄、真木小太郎 衣裳:吉村倭一 照明:橋本義雄 演奏:東宝交響楽団 指揮:上田仁 ピアノ演奏:最所利子 主催:東宝株式会社	オペラ「ラ・ボエーム」 (藤原歌劇団)
1947年2月～3月	日劇ショウ	日本劇場	不思議な人形*	東宝舞踊団 (日劇ダンシングチーム改称)	作・振付・演出:東信一、小牧正英	
1947年5月16日 ～19日	大阪公演	大阪朝日会館	バラード*(ショパン作曲)	東宝専属小牧バレエ団 (谷桃子・小牧正英)	作・振付:小牧正英 美術:遠山静雄 衣裳:吉村倭一 照明:橋本義雄 演奏:東宝交響楽団 指揮:上田仁 ピアノ演奏:最所利子	
			バラの精	東宝専属小牧バレエ団 (谷桃子・小牧正英)		

			シェヘラザード	東宝専属小牧バレエ団	
1947年5月	名古屋公演	名古屋宝塚劇場	バラード バラの精 シェヘラザード		
1947年10月4日 ～25日	東京バレエ団 第三回公演	帝国劇場	コッペリア* (ドリーブ作曲)	東京バレエ団 (貝谷八百子、谷桃子、 小牧正英)	総指揮: 大田黒元雄 振付・演出: 小牧正英 美術: 三林亮太郎 衣裳: 吉村倭一 照明: 橋本義雄 演奏: 東宝交響楽団 指揮: 上田仁 舞台監督: 田中好道 主催: 東宝交響楽団
1947年10月	トウキョウ・エデュ ケーション・セン ター(T.E.C) 特別公演	帝国劇場	バラの精 パガニーニ幻想	東京バレエ団 (谷桃子、小牧正英)  東京バレエ団 (谷桃子、小牧正英)	主催: トウキョウ・エデュケーション・ センター(アメリカ進駐軍)
1947年11月	小牧バレエ団公演	名古屋宝塚劇場	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1947年12月	小牧バレエ団公演	大阪梅田劇場	イゴール公	小牧バレエ団	
1948年1月 ～13日	小牧バレエ団公演	大阪朝日会館	コッペリア	小牧バレエ団	
1948年1月	小牧バレエ団公演	奈良進駐軍 マックネアーテア トル	コッペリア	小牧バレエ団	
1948年3月5日 ～30日	東宝合同公演	帝国劇場	イゴール公 (ポロディン作曲)	東宝専属小牧バレエ団 (小牧正英、谷桃子、 大滝愛子)	オペラ「セウイラの理 髪師」 (藤原歌劇団)
1948年3月20日	小牧バレエ団公演	毎日ホール	花のワルツ コッペリアより	小牧バレエ団	
1948年5月	小牧バレエ団公演	アーニーパイル	イゴール公	小牧バレエ団	
1948年7月3日	小牧バレエ団公演	静岡公会堂	花のワルツ バラの精 白鳥の湖	小牧バレエ団	
1948年7月	後楽園ページェント	後楽園	花のワルツ イゴール公	小牧バレエ団	

1948年9月	芸能オリンピック	日本劇場	くるみ割り人形より抜粋	小牧バレエ団		
1948年10月30日、 11月4日	進駐軍のための貸 切り公演	帝国劇場	帝国劇場	東京バレエ団		
1948年11月5日 ～15日	東京バレエ団 第四回公演	有楽座	白鳥の湖	東京バレエ団	制作:掛下慶吉	
1948年12月24日 ～28日	東京バレエ団 大阪公演	大阪朝日会館	白鳥の湖	東京バレエ団	主催:朝日新聞社厚生事業団	
1949年1月2日 ～12日	東京バレエ団 第五回公演	帝国劇場	白鳥の湖	東京バレエ団		
1949年3月	東京バレエ団 名古屋公演	名古屋公会堂	白鳥の湖	東京バレエ団		
1949年4月19日 ～24日	東京バレエ団 第六回公演	有楽座	シエヘラザーデ	東京バレエ団	振付・演出:小牧正英	レ・シルフィード (振:ミーゼニス) サロメ(振付: 貝谷八百子)
1949年4月	トウキョウ・エデュケーシ ョン・センター特別公演	帝国劇場	シエヘラザーデ	東京バレエ団	主催:トウキョウ・エデュケーシ ョン・センター(アメリカ進駐軍)	レ・シルフィード サロメ
1949年5月17日	地方公演	米子大劇場	白鳥の湖(第二幕)  くるみ割り人形より小品  バラの精  レ・シルフィード	東京バレエ団		
1949年5月18日	地方公演	浜田第二高等 学校講堂	白鳥の湖	東京バレエ団		
1949年6月	地方公演	京都・大阪・仙台 ・盛岡	白鳥の湖	東京バレエ団		
1949年6月22日	後樂園野外ペー ジェント	後樂園	剣舞  花のワルツ	小牧バレエ団		
1949年7月	西宮ページェント	西宮球場	イゴール公	小牧バレエ団		
1949年7月16日	地方公演	岐阜市公会堂	白鳥の湖	東京バレエ団		
1949年8月	地方公演	岡山、姫路、松江				
1949年10月	小牧バレエ団公演	セントラル	ロシア民謡集より	小牧バレエ団		
1949年10月29日 ～30日	関西実験劇場 第二回公演	大阪朝日会館	受難** (チャイコフスキー作曲)  バラの精  牧神の午後* (ドビュッシー作曲)	小牧バレエ団 (小牧正英)  (谷桃子、小牧正英)  (小牧正英)	振付・演出:小牧正英 美術:三林亮太郎 衣裳:吉村倭一 照明:朝日会館 制作:十河巖 演奏:関西交響楽団 指揮:朝比奈隆 主催:朝日会館	

1949年11月7日	日比谷公演まつり	日比谷公会堂	白鳥の湖(第二幕)	小牧バレエ団	
1949年11月10日	日比谷公演まつり	早稲田大隈講堂	白鳥の湖(第二幕)	小牧バレエ団	
1949年11月1日	日比谷公演まつり	東大25番教室	白鳥の湖(第二幕)	小牧バレエ団	
1949年11月19日	日比谷青学記念祭		白鳥の湖(第二幕)	小牧バレエ団	
1949年11月1日	共立舞踊祭		バラの精	小牧バレエ団	
1949年12月2日 ～4日	秋の芸術祭	日比谷公会堂	受難  バラの精  牧神の午後	小牧バレエ団	照明:松崎国雄 演奏:東京フィルハーモニー管弦 楽団 指揮:金子登
1949年12月	地方公演	長野市商工会館	白鳥の湖ほか抜粋	小牧バレエ団	
1950年1月	小牧バレエ団公演	日比谷公会堂	受難  白鳥の湖	小牧バレエ団	
1950年2月1日 ～14日	東京バレエ団 第七回公演	有楽座	コッペリア  白鳥の湖(第二幕)	東京バレエ団 (貝谷八百子、島田廣、 谷桃子)	
1950年3月17日 ～19日	小牧バレエ団公演	大阪朝日会館	グラン・バレエ「アメリカ」* 第一部 バレ「新世界交響曲」 (トウオルザーク作曲) 第二部 シンフォニック・ジャズ「ア メリカ人の日本見物」 バレ「ラプソディ・イン・ ブルー」	小牧バレエ団	詩的構想:竹中郁 美術:三林亮太郎 装置・衣裳:小磯良平、吉原治良 ピアノ演奏:伊達純 照明:穴沢喜美男 振付:小牧正英 演奏:関西交響楽団 指揮:朝比奈隆 指揮・作曲:服部良一 プロデューサー:佐藤邦夫 制作:十河巖 主催:朝日新聞文化事業団 提供:朝日会館
1950年4月	小牧バレエ団公演	早稲田大隈講堂	ラプソディ・イン・ブルー	小牧バレエ団	
1950年5月6日 ～7日	地方公演	静岡、浜松	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1950年5月	地方公演	奈良、大阪、京 都	コッペリア	小牧バレエ団	
1950年6月8日 ～9日	地方公演	名古屋公会堂	コッペリア  白鳥の湖	小牧バレエ団	
1950年7月	地方公演	福島市公会堂	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1950年7月	地方公演	上田市第二公民 館	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1950年7月	地方公演	松本市公民館	白鳥の湖	小牧バレエ団	

1950年7月	地方公演	長野市商工会館	白鳥の湖	小牧バレエ団		
1950年8月12日	西宮野球場ページェント「たそがれコンサート 野外グラン・バレエ」	西宮野球場	ワルプルギスの夜* (オペラ《ファウスト》より、グノー作曲)  青きダニューブ* (シュトラウス作曲)	小牧バレエ団	振付:小牧正英 演奏:関西交響楽団 指揮:朝比奈隆 企画:朝日会館	「フィガロの結婚」 序曲 交響曲第6番 「田園」 (関西交響楽団)
1950年8月25日 ~31日	小牧バレエ団公演	有楽座	白鳥の湖	小牧バレエ団 (広瀬佐紀子、関直人)	指揮:上田仁 演奏:東宝交響楽団 制作:東宝演劇部	
1950年9月17日 ~27日	後楽園ページェント	後楽園	ワルプルギスの夜	小牧バレエ団		
1950年11月17日 ~27日	小牧バレエ団 秋の大作公演	有楽座	牧神の午後  ペトルウシュカ* (ストラヴィンスキー作曲)	小牧バレエ団 (小牧正英)  (小牧正英、笹本公江 広瀬佐紀子、関直人)	振付・演出:小牧正英 (ニジンスキーによる) 美術:三林亮太郎(バクストによる)  振付・演出:小牧正英(フォーキンによる) 美術:三林亮太郎(ブノアによる) 衣裳:吉村倭一 照明:小川昇 舞台監督:池田義一 指揮:M.グルリット、高田信一 演奏:東宝交響楽団	「魔笛」序曲 (東宝交響楽団)
1950年12月8日 ~12日	小牧バレエ団公演 大阪府民劇場指定 公演	大阪朝日会館	バラの精  ペトルウシュカ	小牧バレエ団	振付・演出:小牧正英 美術:三林亮太郎 衣裳:吉村倭一 照明:小川昇 舞台監督:池田義一 指揮:朝比奈隆 演奏:関西交響楽団 ピアノ演奏:神沢哲郎 制作:朝日会館	「ロメオとジュリエット」序曲 (チャイコフスキー作曲) (関西交響楽団)
1950年12月15日 ~29日	藤原歌劇団公演	帝国劇場	オペラ「ファウスト」 (グノー作曲)	藤原歌劇団 小牧バレエ団(舞踊)	演出:青山圭男 振付:小牧正英 装置:三林亮太郎 衣裳:吉村倭一 照明:橋本義雄 舞台監督:池田義一 指揮:M.グルリット 演奏:東宝交響楽団 合唱指揮:藤井典明	
1951年1月	地方公演	京都、大阪	白鳥の湖	小牧バレエ団	指揮:朝比奈隆 演奏:関西交響楽団	
1951年4月5日 ~6日	藤原歌劇団公演	名古屋公会堂	ファウスト	藤原歌劇団 小牧バレエ団		
1951年4月8日 ~9日	地方公演	仙台劇場	白鳥の湖	小牧バレエ団	指揮:上田仁 演奏:東宝交響楽団	
1951年4月14日	地方公演	広島児童文化会	白鳥の湖	小牧バレエ団	指揮:朝比奈隆	

		館			演奏: 関西交響楽団	
1951年4月15日	地方公演	岡山公会堂	白鳥の湖	小牧バレエ団		
1951年4月27日 ~5月2日	藤原歌劇団公演	大阪朝日会館	ファウスト	藤原歌劇団 小牧バレエ団		
1951年5月10日 ~23日	小牧バレエ団公演	新橋演舞場	白鳥の湖  コッペリア  ワルプルギスの夜	小牧バレエ団		
1951年5月24日 ~25日	地方公演	名古屋公会堂	ペトルウシュカ  バラの精	小牧バレエ団	指揮: 朝比奈隆 演奏: 関西交響楽団	
1951年5月31日 ~6月6日	藤原歌劇団公演	歌舞伎座	オペラ「アイーダ」 (ヴェルディ作曲)	藤原歌劇団 小牧バレエ団(舞踊)	演出: 青山圭男 振付: 小牧正英 装置: 三林亮太郎 衣裳: 吉村倭一 照明: 前田二郎 指揮: M.グルリット 演奏: 東京(元東宝)交響楽団 合唱指揮: 藤井典明 合唱: 藤原歌劇団合唱部 主催: 朝日新聞文化事業部 協賛: 日伊協会、松竹株式会社	
1951年6月	地方公演	鹿児島中央公民館	白鳥の湖	小牧バレエ団	指揮: 朝比奈隆 演奏: 関西交響楽団	
1951年6月12日	地方公演	福岡劇場	白鳥の湖	小牧バレエ団		
1951年6月13日	地方公演	熊本歌舞伎座	白鳥の湖	小牧バレエ団		
1951年6月27日	E.W.Ckub	シアター・ヨコハマ	白鳥の湖	小牧バレエ団		
1951年7月28日	西宮野球場ペー ジェント「たそがれ コンサート 野外 グラン・バレエ」	西宮野球場	オーロラの結婚 (チャイコフスキー作曲)  イゴール公	小牧バレエ団	振付: 小牧正英 指揮: 朝比奈隆 演奏: 関西交響楽団 企画: 朝日会館	交響曲第7番 (ベートーベン作曲) 皇帝円舞曲 (J.シュトラウス作曲) (関西交響楽団)
1951年8月17日	小牧バレエ団公演	横浜野外劇場	オーロラの結婚  イゴール公  白鳥の湖(第二幕)	小牧バレエ団		
1951年8月28日 ~30日	小牧バレエ団公演 「ロシア・バレエの タベ」	日比谷公会堂	ペトルウシュカ  イゴール公  ダッタン人の踊り	小牧バレエ団 (小牧正英、笹本公江、 広瀬佐紀子、関直人)  (小牧正英、笹本公江、 広瀬佐紀子、関直人)		
1951年10月4日	地方公演	函館松升座	白鳥の湖	小牧バレエ団	指揮: 上田仁	

					演奏:東宝交響楽団
1951年10月5日 ~6日	地方公演	札幌新東宝	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1951年10月7日 ~8日	地方公演	旭川自由劇場	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1951年10月	地方公演	沼津	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1951年11月23日	小牧バレエ団公演	早稲田大隈講堂	白鳥の湖(第二幕) ペトルウシュカ	小牧バレエ団	
1951年11月27日 ~12月2日	近衛秀麿オペラ指揮 第1回作品・芸術祭公演	日比谷公会堂	オペラ《ファウスト》の劫罰	東京芸術大学 歌劇研究部 小牧バレエ団(舞踊)	演出指導:青山圭男 振付:小牧正英 美術:三林亮太郎 演奏:東京交響楽団 主催:文部省芸術祭執行委員会 東京都教育委員会 都民劇場運営委員会
1951年12月17日 ~24日	大阪公演	大阪朝日会館	レ・シルフィード イゴール公 コッペリア	小牧バレエ団	
1952年1月5日 ~6日	小牧バレエ団公演	共立講堂	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1952年1月26日	東京オペラ協会オペレッタ公演	仙台公会堂	オペレッタ「蝙蝠」 (J.シュトラウス作曲)	東京オペラ協会 小牧正英(舞踊)	
1952年1月26日	地方公演	宇都宮民映劇場	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1952年3月25日 ~27日	国際演劇月公演 (I.T.Iセンター披露 記念公演)	日比谷公会堂	受難(悲愴交響曲) レ・シルフィード	小牧バレエ団 (小牧正英) (小牧正英、関直人、 太刀川瑠璃子)	主催:I.T.I日本演劇協会 東京音楽協会 東宝舞台株式会社 協賛:文部省、外務省、NHK、 東京都、共同通信社、 朝日新聞社、毎日新聞社、 読売新聞社、東京新聞社
1952年4月19日 ~25日	小牧バレエ団公演	大阪朝日会館	受難(悲愴交響曲) ペトルウシュカ	小牧バレエ団	
1952年4月26日	地方公演	京都劇場	受難(悲愴交響曲) ペトルウシュカ	小牧バレエ団	
1952年5月17日	小牧バレエ団特別 公演	日活スポーツセンター	コッペリア(第二幕) イゴール公	小牧バレエ団	
1952年5月31日	九州公演	下関公民館	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1952年6月2日	九州公演	水俣ホール	白鳥の湖	小牧バレエ団	

1952年6月4日	九州公演	鹿児島公民館	コッペリア レ・シルフィード	小牧バレエ団	
1952年6月5日	九州公演	延岡旭化成ホール	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1952年6月7日	九州公演	大分中央劇場	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1952年7月21日 ～23日	地方公演	宝塚大劇場	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1952年8月9日 ～10日	「たそがれコンサート・ページェント」	西宮球場(9日) 京都スタジアム(10日)	真夏の夜の夢 (シェイクスピア作 坪内逍遙訳 メンデルスゾーン作曲)	小牧バレエ団 (小牧正英) 松宮五郎、相沢治夫、 所沢綾子、大塚道子 (新劇)	総指揮:土方与志 演出:土方与志、小牧正英、 朝比奈隆(音楽) 舞台美術:伊藤熹朔、北川勇 照明:内田つとむ 衣裳:土方梅子 演出助手:瓜生正美 舞台監督:木村鈴吉 舞台監督助手:西木一夫 指揮:朝比奈隆 演奏:関西交響楽団 合唱:アサヒコーラス 主催:京都市、都新聞社 監修:三神勲
1952年8月17日	小牧バレエ団	日比谷公会堂(チネ) 横須賀クラブ(ソワレ)	レ・シルフィード	小牧バレエ団	
1952年9月21日 ～22日	東京オペラ協会 オペレッタ公演	日比谷公会堂	オペレッタ「蝙蝠」	東京オペラ協会 小牧バレエ団(舞踊)	訳詩・脚色:野上彰 演出:青山杉作 振付:小牧正英 装置:伊藤寿一 衣裳:吉村倭一 照明:穴沢喜美男 舞台監督:栗山冒良 指揮:金子登 演奏:東京フィルハーモニー交響楽団 主催:東京オペラ協会
1952年10月21日 ～25日	小牧バレエ団公演	サンケイホール (大阪)	眠りの森の美女 (チャイコフスキー作曲)	小牧バレエ団 (ソニア・アロワ、 小牧正英)	台本・構成:マリウス・プティパ 振付・演出:小牧正英、ソニア・アロワ 美術:吉村倭一、安永貞利 照明:大庭三郎 舞台監督:堀内栄一 指揮:朝比奈隆 編曲:M.グルリット 演奏:関西交響楽団 舞台製作:東宝舞台株式会社 後援:外務省、文部省、英国大使館 主催:日英協会、産経新聞社
1952年10月28日	小牧バレエ団公演	京都公衆会館	眠りの森の美女	小牧バレエ団 (ソニア・アロワ、 小牧正英)	主催:都新聞社

1952年10月31日 ～11月1日	小牧バレエ団公演	名古屋公会堂	眠りの森の美女	小牧バレエ団 (ソニア・アロワ、 小牧正英)	主催: 中部日本新聞社
1952年11月6日 ～11日	小牧バレエ団公演	日本劇場	眠りの森の美女	小牧バレエ団 (ソニア・アロワ、 小牧正英)	指揮: 高田信一 演奏: 東京フィルハーモニー交響楽団 主催: 東宝株式会社
1952年11月15日	九州公演	宇部公会堂	眠りの森の美女より レ・シルフィード	小牧バレエ団 (ソニア・アロワ、小牧正英)	
1952年11月17日	九州公演	福岡電気館	眠りの森の美女より レ・シルフィード	小牧バレエ団 (ソニア・アロワ、小牧正英)	
1952年11月18日	九州公演	長崎三菱会館	眠りの森の美女より レ・シルフィード	小牧バレエ団 (ソニア・アロワ、小牧正英)	
1952年11月27日 ～29日	小牧バレエ団公演	宝塚大劇場	白鳥の湖	宝塚歌劇団 小牧バレエ団 (ソニア・アロワ、小牧正英)	演出: 小牧正英(プティパによる) 振付: 小牧正英(ゴルスキーとセル ゲエフによる) 美術: 渡辺正男 衣裳: 小西松茂 照明: 高田平太郎 指揮: 朝比奈隆 演奏: 関西交響楽団 主催: 宝塚歌劇団
1952年12月1日 ～3日	アロワ送別公演	日比谷公会堂	レ・シルフィード	小牧バレエ団	振付: 小牧正英 美術: 三林亮太郎 照明: 大庭三郎 舞台監督: 堀内栄一
			瀕死の白鳥 (サン・サーンス作曲)	ソニア・アロワ	振付: フォーキン チェロ: 黒沼俊夫 ピアノ: 高田信一
			バラの精	谷美枝子、関直人	振付: 小牧正英
			ドン・キホーテよりパ・ド・トゥ	ソニア・アロワ、小牧正英	振付: ゴルスキーによる  主催: 小牧バレエ団 後援: 東京新聞社
1952年12月5日	小牧バレエ団公演	横須賀クラブ	眠りの森の美女	小牧バレエ団 (ソニア・アロワ、小牧正英)	
1952年12月11日 ～19日	大阪公演	サンケイホール	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1953年2月22日	小牧バレエ団公演	横浜フ라이어・ジム	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1953年2月23日	小牧バレエ団公演	日比谷公会堂	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1953年3月4日 ～8日	小牧バレエ団公演	新宿劇場	白鳥の湖	小牧バレエ団	

1953年3月24日 ～25日	宝塚バレエ団、小牧 バレエ団合同公演	宝塚大劇場	コッペリア  イゴール公  レ・シルフィード	宝塚バレエ団 小牧バレエ団	
1953年4月4日 ～6日	小牧バレエ団公演	共立講堂	コッペリア	小牧バレエ団	
1953年5月28日 ～6月2日	小牧バレエ団公演	新宿劇場	眠りの森の美女	小牧バレエ団 (笹本公江、広瀬佐紀 子)	
1953年6月10日	九州公演	下関東宝劇場	眠りの森の美女	小牧バレエ団	
1953年6月12日	九州公演	延岡旭化成洗心 閣	眠りの森の美女	小牧バレエ団	
1953年6月13日	九州公演	大分中央映画劇 場	眠りの森の美女	小牧バレエ団	
1953年6月14日	九州公演	田川丸山劇場	眠りの森の美女	小牧バレエ団	
1953年6月15日	九州公演	八幡製鉄労働会 館	眠りの森の美女	小牧バレエ団	
1953年9月1日 ～5日、8日	小牧バレエ団公演	日比谷公会堂	眠りの森の美女	小牧バレエ団 (笹本公江、大田招子、 関直人)	
1953年11月10日 ～12日	日米友好使節 ノラ・ケイ、ポール・ シラード、小牧バレ エ団 合同公演	宝塚大劇場	ジゼル* (アダマン作曲)   双曲線* (ラヴェル作曲)	小牧バレエ団 (ノラ・ケイ、ポール・シ ラード)   ノラ・ケイ	台本:テオフィール・ゴーティエ 振付:ポール・シラード 美術:林実生子 衣裳:吉村倭一 照明:大庭三郎 指揮:日比野愛次 編曲:松本四郎 演奏:近衛管弦楽団 制作:東宝舞台株式会社  振付:ポール・シラード 台本:J.アレキサンダー 美術:マーター・ベケット 照明:大庭三郎 指揮・編曲:日比野愛次 演奏:近衛管弦楽団  後援:東京新聞社、東宝株式会社
1953年11月16日 ～25日	日米友好使節 ノラ・ケイ、ポール・シラード 小牧バレエ団 合同公演	日本劇場	ジゼル  双曲線	小牧バレエ団 (ノラ・ケイ、ポール・シラード)  ノラ・ケイ	
1953年11月29日 ～30日	日米友好使節 ノラ・ケイ、ポール・シラード 小牧バレエ団 合同公演	名古屋宝塚劇場	白鳥の湖	小牧バレエ団 (ノラ・ケイ、ポール・シ ラード)	

1953年12月1日 ～2日	日米友好使節 ノラ・ケイ、ポール・シラード 小牧バレエ団 合同公演	京都宝塚劇場	白鳥の湖	小牧バレエ団 (ノラ・ケイ、ポール・シラード)
1953年12月4日 ～6日	日米友好使節 ノラ・ケイ、ポール・シラード 小牧バレエ団 合同公演	宝塚大劇場	白鳥の湖	小牧バレエ団 (ノラ・ケイ、ポール・シラード)
1953年12月9日	日米友好使節 ノラ・ケイ、ポール・シラード 小牧バレエ団 合同公演	横須賀クラブ	白鳥の湖	小牧バレエ団 (ノラ・ケイ、ポール・シラード)
1953年12月12日 ～23日	日米友好使節 ノラ・ケイ、ポール・シラード 小牧バレエ団 合同公演	日本劇場	白鳥の湖	小牧バレエ団 (ノラ・ケイ、ポール・シラード)
1954年2月13日		市川国府台高校	ルースカヤ  パ・ド・トロワ  猫の踊り	小牧バレエ団
1954年3月3日		NHKテレビ・スタジオ	ルースカヤ  パ・ド・トロワ  猫の踊り	小牧バレエ団
1954年3月9日	小牧バレエ団公演	日比谷公会堂 (マチネ)	ルースカヤ  パ・ド・トロワ  猫の踊り	小牧バレエ団
	小牧バレエ団公演	(ソフレ)	白鳥の湖	小牧バレエ団
1954年3月21日	小牧バレエ団公演	中野文化会館	エスパニョラ(白鳥の湖より)  パ・ド・ドゥ(眠りの森の美女より)  パ・ド・トロワ(眠りの森の美女より)  レ・シルフィードより	小牧バレエ団
1954年3月21日	小牧バレエ団公演	豊島園野外劇場	花のワルツ(くるみ割り人形より)  芦笛の踊り(くるみ割り人形より)  赤頭巾ちゃんと狼の踊り	

			(眠りの森の美女より)		
1954年3月29日 4月1日、3日、 11日	小牧バレエ団公演	日比谷公会堂	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1954年4月16日 ~17日	地方公演	盛岡公会堂	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1954年4月18日	地方公演	松尾鉱山老松会館	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1954年5月1日、 9日	小牧バレエ団公演	日比谷公会堂	ペトルウシュカ  ドン・キホーテ	小牧バレエ団	
1954年5月31日	NHKテレビ	NHK	ペトルウシュカ	小牧バレエ団	
1954年6月22日 ~28日	日劇ショウ	日本劇場	カルメンの恋 (ピゼー作曲「カルメン」 り)	越路吹雪 小牧バレエ団 (小牧正英、関直人) 日劇ダンシングチーム	構想・振付・演出:小牧正英 編曲:塚原哲夫 演奏:スカハラ・オーケストラ・シン フォニック
1954年7月29日 ~30日	ノラ・ケイ歓迎公演	日比谷公会堂	白鳥の湖	小牧バレエ団 (ノラ・ケイ、小牧正英)	
1954年8月25日 ~30日	日英米文化交歓 ノラ・ケイ、アントニ ー・チューダー招聘 による 小牧バレエ 団 特別公演	日本劇場	火の鳥 (ストラヴィンスキー作曲)	小牧バレエ団 (ノラ・ケイ、小牧正英)	振付・演出:小牧正英(フォーキンによる) 美術:真木小太郎 衣裳:吉村優一 照明:小川昇 舞台監督:林圭一 編曲・指揮:渡辺暁雄 演奏:東京フィルハーモニー交響楽団
			リラの園(ライラック・ガ デン)(エルネスト・ショ ソン作曲)	小牧バレエ団 (ノラ・ケイ、小牧正英、 太刀川瑠璃子、岩村信 雄)	構想・振付:アントニー・チューダー 美術:真木小太郎 衣裳:吉村優一 照明:小川昇 舞台監督:林圭一 指揮:渡辺暁雄 演奏:東京フィルハーモニー交響楽団
			カフェ・バァ・カンカン* (ジャック・オフエン・ハッハ 作曲)	小牧バレエ団 (ノラ・ケイ、小牧正英)	構想・振付:アントニー・チューダー 美術:真木小太郎 衣裳:吉村優一 照明:小川昇 舞台監督:林圭一 指揮:渡辺暁雄 演奏:東京フィルハーモニー交響楽団  後援:東宝株式会社
1954年9月13日 ~17日	日英米文化交歓 ノラ・ケイ、アントニ ー・チューダー招聘 による 小牧バレエ 団 特別公演	北野劇場(大阪)	火の鳥  リラの園	小牧バレエ団 (ノラ・ケイ、小牧正英)  (ノラ・ケイ、小牧正英、 太刀川瑠璃子)	

			カフェ・バァ・カンカン	(ノラ・ケイ、小牧正英)	
1954年9月23日	NHKテレビ	NHK第3スタジオ	白鳥の湖(第二幕)	小牧バレエ団 (ノラ・ケイ、小牧正英)	
1954年9月30日 ～10月4日	ノラ・ケイ、アントニ ー・チューダー 送別公演	日本劇場	ドン・キホーテ パ・ド・ト  白鳥の湖 第二幕  リラの園  カフェ・バァ・カンカン	小牧バレエ団 (ノラ・ケイ、小牧正英)	
1955年1月21日 ～27日	宝塚、小牧バレエ団 合同公演	日本劇場	白鳥の湖	宝塚バレエ・チーム、 小牧バレエ団	
1955年3月13日、 27日、28日、 4月4日	小牧バレエ団公演	日比谷公会堂	眠れる森の美女	小牧バレエ団 (太刀川瑠璃子、 小牧正英)	
1955年5月14日 ～15日	小牧バレエ団公演	小田原みゆき座	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1955年5月22日	小牧バレエ団公演	日本青年館	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1955年5月31日	小牧バレエ団公演	共立講堂	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1955年6月4日	小牧バレエ団公演	日比谷公会堂	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1955年7月3日、 5日	小牧バレエ団公演	日比谷公会堂	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1955年7月9日	小牧バレエ団公演	神奈川県立音楽 堂	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1955年8月14日	地方公演	富山公会堂	白鳥の湖	小牧バレエ団	
1955年9月4日 ～11日	小牧バレエ団 特別公演	日比谷公会堂	ペトルウシュカ  交響曲第4番* (チャイコフスキー作曲)	小牧バレエ団  (太刀川瑠璃子、 小牧正英、岩村信雄)	振付・演出:小牧正英 美術:吉田謙吉、三林亮太郎 衣裳:吉村倭一 照明:橋本義雄 舞台監督:有馬笠史 指揮:高田信一 演奏:東京フィルハーモニー交響楽団 主催:読売新聞社
1955年11月14日 ～16日	第10回文部省 芸術祭	日比谷公会堂	日輪***(清水脩作曲)	小牧バレエ団 (太刀川瑠璃子、 雑賀淑子、鈴木武、 小牧正英)	原作:横光利一 脚色:有馬笠史 振付・演出:小牧正英 振付:関直人 美術:伊藤寿一 照明:松崎国雄 舞台監督:岡聡 指揮:高田信一 演奏:東京フィルハーモニー交響楽団
1956年1月6日 ～8日	小牧バレエ団公演	日比谷公会堂	白鳥の湖	小牧バレエ団	

1956年3月11日 ～18日	小牧バレエ団公演	日比谷公会堂	眠りの森の美女		
1956年7月15日	小牧バレエ団公演	日比谷公会堂	白い帽子	小牧バレエ団 (須永晶子、関直人)	振付: 雑賀淑子
			海底	(太刀川瑠璃子、 雑賀淑子、鈴木武)	振付: 関直人
			エチュード		振付: 小牧正英
			かげろう		振付: 鈴木武
1956年9月5日 ～14日	日英蘭文化交歓 ソニア・アロウ、ジョフ・ サンダース招聘 小牧 バレエ団合同公演	日本劇場	眠りの森の美女	小牧バレエ団 (ソニア・アロウ、 ジョフ・サンダース)	主催: 東宝株式会社
1956年9月16日	小牧バレエ団 十周年記念公演 (オリンピック寄金 募集)	サンケイホール	くるみ割り人形	小牧バレエ団	振付・演出: 小牧正英
			バラの精		振付(海底): 関直人
			海底		装置: 河野国夫
			ワルプルギスの夜		照明: 吉本一郎
					舞台監督: 茂木源光
					音楽: HIFI再生装置
					共催: 産経新聞社
1957年1月7日、 10日、20日	小牧バレエ団公演	日比谷公会堂	白鳥の湖	小牧バレエ団 (太刀川瑠璃子、 小川垂矢子、関直人、 雑賀淑子、須永晶子、 鈴木武)	振付・演出: 小牧正英 美術: 河野国夫 衣裳: 吉村倭一 照明: 吉本一郎 舞台監督: 茂木源光 音楽: HIFI再生装置
1957年2月	小牧バレエ団 大阪公演		白鳥の湖	小牧バレエ団	音楽: HIFI再生装置
1957年6月8日	小牧バレエ団公演	日比谷公会堂	白鳥の湖	小牧バレエ団 (田中福枝、須永晶子、 関直人)	
1957年7月	納涼バレエ公演	日比谷野外音楽 堂	くるみ割り人形	小牧バレエ団	
1957年10月17日 ～18日	小牧バレエ団公演	静岡市公会堂	ペトルウシュカ	小牧バレエ団	主催: 静岡学友会
			レ・シルフィード		
			交響曲第4番		
1957年10月21日、 28日	秋の芸術祭	読売ホール	シンフォニック・バレエ* (フランク作曲)	小牧バレエ団	振付: 小川垂矢子
			黒の塑像** (バッハ作曲)		振付: 鈴木武
			白と黒** (ガーシュイン作曲)		振付: 関直人
			ソーピとお巡りさん**		振付: 小牧正英

1957年12月7日	小牧バレエ団公演	サンケイホール	(イペール作曲) ペトルウシュカ ジゼル カフェ・パァ・カンカン	小牧バレエ団 (小牧正英)  (田中福枝、杉山恵子、 関直人)  (小川亜矢子、関直人、 小牧正英)	美術:フランシス・トムソン 照明:吉本一郎 音楽:ヤマハHIFI再生装置  振付・演出:小牧正英 振付助手:関直人 美術:真木小太郎、吉村倭一 照明:吉本一郎 音楽:ヤマハHIFI再生装置
1958年7月5日、 7~9日、 11日、14日	東京バレエ祭	サンケイホール	Aプログラム 美女と野獣 美しきダニューブ 白鳥の湖(第二幕) ドン・キホーテ ブルー・ラブソディ パ・ド・ドゥ レ・シルフィード カルメン イゴール公  Bプログラム セレナーデ エチュード・イロニック ブラック・スワン ワルプルギスの夜 ピーターと狼 カフェ・パァ・カンカン	日本バレエ協会	
1958年11月20日	合同公演 (NHKテレビ公開 放送)	サンケイホール	レ・シルフィード  バレエ・コンサート  オーロラの結婚		
1959年2月24日、 27日	フォンティン、 マイケル・サムス 客演 小牧バレエ 団公演	日比谷公会堂	白鳥の湖	小牧バレエ団 (マーゴ・フォンティン、 マイケル・サムス)	振付・演出:小牧正英 装置:三林亮太郎 衣裳:フランシス・トムソン 照明:吉本一郎 舞台監督:茂木源光 指揮:ウォルフガング・シュタフォン ハーゲン 演奏:ABC交響楽団 舞台制作:東宝舞台株式会社 衣裳生地提供:東洋レーヨン 東邦レーヨン 旭化成 主催:読売新聞社 後援:英国大使館、外務省、 文部省 協賛:英国文化振興会
1959年3月1日	フォンティン、 マイケル・サムス 客演 小牧バレエ	日比谷公会堂	眠りの森の美女	小牧バレエ団 (マーゴ・フォンティン、 マイケル・サムス)	振付・演出:小牧正英 装置:三林亮太郎 衣裳:フランシス・トムソン

	団公演				照明:吉本一郎 舞台監督:茂木源光 指揮:ウォルフガング・シュタフォン・ハーゲン 演奏:ABC交響楽団 舞台制作:東宝舞台株式会社 衣裳生地提供:東洋レーヨン 東邦レーヨン 旭化成 主催:読売新聞社 後援:英国大使館、外務省、 文部省 協賛:英国文化振興会
1959年3月4日	フォンテイン、 マイケル・サムス 客演 小牧バレエ 団公演	名古屋	眠りの森の美女	小牧バレエ団 (マーゴ・フォンテイン、 マイケル・サムス)	指揮:金子登 演奏:関西交響楽団
1959年3月6日	フォンテイン、 マイケル・サムス 客演 小牧バレエ 団公演	大阪	白鳥の湖	小牧バレエ団 (マーゴ・フォンテイン、 マイケル・サムス)	指揮:金子登 演奏:関西交響楽団
1959年3月9日	フォンテイン、 マイケル・サムス 客演 小牧バレエ	日比谷公会堂	眠りの森の美女	小牧バレエ団 (マーゴ・フォンテイン、 マイケル・サムス)	指揮:ウォルフガング・シュタフォン ハーゲン 演奏:ABC交響楽団
1959年11月28日	日本バレエ協会 公演	サンケイホール	金鶏*	日本バレエ協会 (谷桃子、大滝愛子)	振付・演出:小牧正英 美津:三林亮太郎 衣裳:吉村倭一 照明:松崎国雄 舞台監督:田中好道 指揮:森正 演奏:東京フィルハーモニー交響楽団
1960年1月~3月	労音例会	日比谷公会堂	ペトルウシュカ  レ・シルフィード  ドン・キホーテ (グラン・パド・ドゥ)	小牧バレエ団	指揮:福田一雄 演奏:東京フィルハーモニー交響楽団
1960年2月21日	合同バレエ祭	共立講堂		小牧バレエ団 貝谷バレエ団 谷バレエ団 法村・友井バレエ団 牧バレエ団 他6団体	主催:東京都新聞社
1960年5月7日	小牧バレエ団公演	日比谷公会堂	ペトルウシュカ  レ・シルフィード	小牧バレエ団	
1960年12月12日 ~14日 18日~23日	小牧バレエ団 特別合同公演	読売ホール	白鳥の湖 第二幕  カフェ・バァ・カンカン	小牧バレエ団 (バーバラ・スティール、 ロイ・ドバイヤス)  (バーバラ・スティール)	振付:小牧正英  振付:小牧正英

			ヴィツェンツァ* (メンデルスゾーン作曲)		振付:ロイトバイヤス
1961年8月	小牧バレエ団公演		眠りの森の美女	小牧バレエ団 (春山信子、中川弓)	
1961年12月23日	小牧バレエ団公演	大和証券ホール	オーロラの結婚	小牧バレエ団 (太刀川瑠璃子、関直人)	
1962年1月3日 ～7日	小牧バレエ団公演	文京公会堂 厚生年金ホール	白鳥の湖	小牧バレエ団 (太刀川瑠璃子、 春山信子)	
1962年3月～5月	小牧バレエ団海外 公演	シティ・センター・ ホール(ニューヨ ーク)ほか、米・ 英・仏・西独など	Aプロ ジゼル(第二幕) 海底 マダム・バタフライ 日本舞踊 Bプロ レ・シルフィード カフェ・バア・カンカン バラの精 マダム・バタフライ 日本舞踊 Cプロ ジゼル(第二幕) 海底 カフェ・バア・カンカン 日本舞踊		
1962年6月26日	小牧バレエ団		コッペリア	小牧バレエ団	
1962年10月2日 ～6日	東京都芸術祭	東京文化会館	白鳥の湖 (第二幕、第三幕)	松山バレエ団 牧バレエ団 貝谷バレエ団 服部・島田バレエ団 小牧バレエ団 (競演)	
1963年3月5日	披露バレエ公演	日比谷公会堂	ジゼル(第二幕)  海底  ローズ・アダージオ  お蝶夫人** (プッチーニ作曲)	小牧バレエ団     (岡本佳津子、佐々保樹)	振付:小牧正英  振付:関直人  振付:小牧正英  台本:久野春光 編曲:福田一雄 振付・演出:小牧正英
1963年3月～7月	小牧バレエ団 欧米公演	イスラエル、 ギリシャ、 エジプト、 イタリア、 スペイン、	お蝶夫人  ジゼル  ローズ・アダージオ	小牧バレエ団 客演:黒井隆(N.D.T)	美術:真木小太郎 照明:吉本一郎 舞台監督:河井良平 指揮:福田一雄 演奏:新東京管弦楽団

		ポルトガル、 フランス、 スイス、 オランダ、 ベルギー、 西ドイツ デンマーク スウェーデン イギリス アメリカ カナダ ホノルル	海底  レ・シルフィード  カフェ・バア・カンカン  日本民謡集			
1963年7月26日	小牧バレエ団公演	サンケイホール	蝶々さん	小牧バレエ団 (岡本佳津子、佐々保樹)		
1964年4月4日	春の新作発表会	サンケイホール	復活** (フリトン作曲)  画家とエロス** (フランク作曲)  絹** (トビュッシー作曲)  創造(ベートーベン作曲)	小牧バレエ団  (升田道子、小牧正英)  (平井あつ子)	作・振付:橋浦勇  作・振付:小牧正英  作・振付:関直人  作・振付:小牧正英	
1964年6月6日	小牧バレエ団公演	サンケイホール	白鳥の湖	小牧バレエ団 (春山信子、関直人、 岡本佳津子)	振付・演出:小牧正英 装置:吉村倭一 照明:吉本一郎 指揮:福田一雄 演奏:日本新交響楽団 主催:サンケイホール	
1964年10月25日、 28日	小牧バレエ団 特別公演	日比谷公会堂	レ・シルフィード  絹  蝶々さん	小牧バレエ団	振付・演出:小牧正英  振付:関直人  振付:小牧正英	
1966年3月12日	春の新作公演	サンケイホール	バレエ・ブリアン**  スラブ舞曲**  限りなき果て**  展覧会の絵** (ムソルグスキー作曲)	小牧バレエ団	振付:橋浦勇、星野安子、春山信子  振付:田村征子、小牧正英  振付:石田広子  振付:小牧正英	
1967年3月18日	NHKバレエのタベ	サンケイホール	カラー・シンフォニー*		振付:横井茂、貝谷八百子、	卒業舞踏会

					大滝愛子、小牧正英	(振:ロイトハイヤス)
						ディベルティメント (外山雄三作曲) (振付:石田種生)
1967年10月12日 ~15日	第一回アジア・バレエ祭	ソウル(韓国)	白鳥の湖	春山信子、岡本佳津子 平井あつ子ら客演	振付・演出・指導:小牧正英 主催:東亜日報	
1967年12月17日	小牧バレエ団公演	サンケイホール	くるみ割り人形	小牧バレエ団 小牧バレエ学園	総指揮・制作:小牧正英 振付:橋浦勇、星野安子、石田広子 美術:吉村倭一 照明:吉本一郎 舞台監督:渡辺幸子 指揮:福田一雄 演奏:東京フィルハーモニー管弦 楽団 主催:サンケイホール	
1968年3月10日	日本バレエ協会 バレエ・フェスティバル	厚生年金ホール	アルミーデの館	日本バレエ協会 (岡本佳津子)	台本:ブノア 振付・演出:小牧正英(フォーキンによる) 装置:三林亮太郎 衣裳:吉村倭一 照明:大庭三郎 舞台監督:尾島義介 指揮:福田一雄 演奏:東京交響楽団	天と地の声 (台本:川路明、 振付:有馬五郎)
1968年7月30日	小牧バレエ団公演	サンケイホール	眠りの森の美女	小牧バレエ団	振付・演出:小牧正英	
1969年3月8日	小牧バレエ団公演	サンケイホール	交響曲第四番  ペトルウシュカ	小牧バレエ団 (岡本佳津子)  (横瀬三郎、春山信子、 香田秀実)	振付・演出:小牧正英 美術:吉村倭一 照明:吉本一郎 舞台監督:茂木源光	
1969年5月22日 ~23日	谷桃子バレエ団・ 小牧バレエ団 合 同バレエ特別公演	サンケイホール	レ・シルフィード  コッペリア	谷桃子バレエ団  小牧バレエ団	振付・演出:谷桃子  振付・演出:小牧正英 美術:吉村倭一 照明:吉本一郎 舞台監督:田中好道 主催:青少年芸術祭	
1969年10月2日 ~7日	東京都芸術祭 バレエ・フェスティバル	東京文化会館	白鳥の湖	牧バレエ団 谷バレエ団 貝谷バレエ団 小牧バレエ団 法村・友井バレエ団 松山バレエ団 (競演)	制作・総指揮:江口博 美術:妹尾河童 照明:石井尚郎 制作進行:岡島秀夫 舞台監督:外崎俊彦、尾島義介、 清宮秀高、茂木源光	
1970年2月9日	谷桃子バレエ団・ 小牧バレエ団 合同公演	サンケイホール	白鳥の湖	谷桃子バレエ団 小牧バレエ団 (谷桃子、岡本佳津子)		
1970年8月11日	小牧バレエ団公演	サンケイホール	カフェ・バァ・カンカン	小牧バレエ団	振付・演出:小牧正英	
1972年3月25日	文化庁助成	郵便貯金ホール	ペトルウシュカ	日本バレエ協会	振付・演出:小牧正英	顔(小山清作曲)

	バレエ・フェスティバル			(石田種生、小林恭、岡本佳津子)	美術:三林亮太郎 衣裳:吉村優一 主催:日本バレエ協会	(振:由井カナコ) ラ・ペリ(デュカス曲) (振:星野安子)
1973年7月14日	特別サマーコンサート「バレエの星座」	虎ノ門ホール	沈める寺	日本バレエ協会	振付:春山信子、小牧正英	他 多数
1974年1月19日 ~20日 26日~27日	東京都助成 都民芸術フェスティバル	東京文化会館 立川市民会館	白鳥の湖	日本バレエ協会	振付・演出:小牧正英 装置:三林亮太郎 衣裳:真野誠二 照明:大庭三郎 舞台監督:尾島義介 指揮:山田一雄 演奏:東京交響楽団 制作:日本バレエ協会	
1975年3月21日 ~22日	バレエ・フェスティバル		シエララザーデ	日本バレエ協会	振付・演出:小牧正英 美術:三林亮太郎 衣裳:真木小太郎 照明:吉本一郎 舞台監督:茂木源光 演奏:東京交響楽団	讃歌 (振:横瀬三郎) 東海道四谷怪談 (振:小川垂矢子)
1976年2月6日 ~7日 14日~15日	都民芸術フェスティバル	東京文化会館 立川市民会館	コッペリア	日本バレエ協会 (岡本佳津子、山本教子)	振付・演出:小牧正英 演出補佐:粕谷辰雄 美術・衣裳:三林亮太郎 照明:大庭三郎 舞台監督:尾島義介 指揮:福田一雄 演奏:東京交響楽団	
1979年3月8日	NHKバレエの夕べ	NHKホール	ペトルウシュカ	(清水哲太郎、森下洋子、酒井達男)	振付・演出:小牧正英 指揮:井上道義 演奏:NHK交響楽団	ラブソディ (佐藤真作曲) (振:柳下規夫)
1979年3月21日	文化庁助成 バレエ・フェスティバル	東京文化会館	やまとへの道** (石井敏作曲)	日本バレエ協会 (本田世津子、今村博明)	原作・振付・演出:小牧正英 演出・振付補佐:岩田高一 装置・衣裳:伊藤寿一 照明:吉本一郎 作詩:中村千栄子 舞台製作:東宝舞台株式会社 衣裳製作:チャコット株式会社 かつら:丸善かつら 舞台監督:平尾力哉 舞台監督補佐:吉田牧子 指揮:荒谷俊治 制作委員:粕谷辰雄、岩田高一、高 配役委員:吉安治子 主催:日本バレエ協会	バレエ・ブリアン (ウイニャフスキー 作曲) (振:笹本公江)
1981年2月1日 ~7日	東京都芸術祭		海賊	日本バレエ協会	振付・演出:小牧正英 主催:東京都	
1983年10月12日	韓国国立劇場創立	韓国国立劇場	バレエ・コンサート		振付・演出・指導:小牧正英	

~15日	十周年記念公演		シェヘラザーデ			
1984年5月5日	ニイムラ舞踊賞公演	諏訪市文化センター	海賊(パ・ド・ドゥ)	岡本佳津子、堀登	振付:小牧正英	

\*「振」=「振付」

## 【引用・参考文献】（刊行年順）

- 大田黒元雄『露西亜舞踊』第一書房、東京、1926
- Crebessegues, Yvonne 「La Tribune de la Danse」1935（『日本現代舞踊の流れ』第1部  
（改訂版）Glossary & Records、東京、2004、pp.12-13）
- 長谷川治編『ХАРБИН 1936』哈爾濱印刷所出版部、ハルビン、1936
- 『舞踊サークル』第1号、舞踊サークル社、東京、1936
- 『舞踊サークル』第2号、舞踊サークル社、東京、1936
- 『舞踊サークル』第3,4号、舞踊サークル社、東京、1936
- 『舞踊サークル』第5号、舞踊サークル社、東京、1936
- 『舞踊サークル』第6号、舞踊サークル社、東京、1936
- 『舞踊サークル』第7号、舞踊サークル社、東京、1936
- 「Многоуважаемый Лео д'норэ（レオ・ドノーレ様）」1940.5.24
- 北野邦雄『ハルビン點描』光画荘、東京、1941
- 香川鉄蔵『満州で働く人々』ダイヤモンド社、東京、1941
- 原善一郎「上海の音楽文化」『國民の音楽』第2巻第9号、国民音楽社、東京、1942
- 春山行夫『満州の文化』大阪屋號書店、東京、1943
- 草刈義人「緒言」『上海音楽協會主催 創作バレエ公演』上海、1945
- 小牧正英「Ballet In Shanghai」Times Week、上海、1945
- 「バレエの権威小牧正英歸還」『音楽藝術』第4巻第6号、音楽之友社、東京、1946、p.27
- 「『白鳥湖』上演」『音楽藝術』第4巻第8号、音楽之友社、東京、1946、p.46
- 蘆原英了「東京バレエ團結成まで」帝劇プログラム第11号、東京、1946、pp.6-7
- 掛下慶吉「バレエ『白鳥の湖』の公演意義」帝劇プログラム第11号、東京、1946、pp.7
- 野呂信次郎「東寶交響樂團の使命」『音楽藝術』第4巻第10号、音楽之友社、東京、1946、  
p.41
- 「座談會 バレエを語る 『白鳥の湖』合評會」『音楽藝術』第4巻第10号、音楽之友社、  
東京、1946、p.12-28
- 小牧正英「『シェヘラザード』振付に當りて」帝劇プログラム第12号、東京、1946、pp.5-6
- 緑野卓「舞踊の秋『シェヘラザード』其の他」帝劇プログラム第12号、東京、1946、pp.8-9
- 大田黒元雄「ロシヤ舞踊『シェヘラザード』の印象」帝劇プログラム第12号、東京、1946、  
pp.9-10
- 中根宏「『シェヘラザード』の魅力」帝劇プログラム第12号、東京、1946、pp.10-11
- 蘆原英了「バレエ・ロマンチックと『シェヘラザード』」帝劇プログラム第12号、東京、  
1946、pp.12-14
- 小牧正英「『コッペリア』演出の言葉」帝劇プログラム第23号、東京、1947
- 大田黒元雄「『コッペリア』の上演について」帝劇プログラム第23号、東京、1947a、p.3

- 大田黒元雄「『コッペリア』の上演について」『シンフォニー』第2号、東宝音楽協会、東京、1947b、pp.10-11
- 緑野卓「BALLET コッペリア禮讚」『シンフォニー』第2号、東宝音楽協会、東京、1947、p.11
- 朝比奈隆「小牧君・上海・私」小牧バレエ団公演プログラム、大阪、1948
- 小牧正英「バレエ・ルッス」『テアトロ』第87号、河童書房、東京、1948、pp.56-58
- 「バレエ『白鳥の湖』について」『シンフォニー』第10号、東宝音楽協会、東京、1948、p.21
- 大田黒元雄、小牧正英「バレエ対談」『音楽之友』第9巻2号、音楽之友社、東京、1949、pp.35-44
- 森英一「バレエ シェヘラザードをめぐりて」『シンフォニー』第16号、東宝音楽協会、東京、1949、pp.10-11
- 藤木義輔「“牧神の午後” 随想 ディアギレフのバレエ化について」『シンフォニー』第17号、東宝音楽協会、東京、1949、pp.20-21
- 「がくだん抄 洋舞」『音楽藝術』第5巻第1号、音楽之友社、東京、1952、p.53
- 小牧正英「お禮にかえて」小牧バレエ団公演プログラム、東京、1952.10、p.6
- 江口博「ソニア・アロワを迎う」小牧バレエ団公演プログラム、東京、1952.10、p.12
- 大田黒元雄「最近のオペラとバレエ」『音楽藝術』第8巻第5号、音楽之友社、東京、1950、pp.50-51
- 牛山充「戦前を凌ぐ今秋の舞踊」『音楽藝術』第9巻第1号、音楽之友社、1951、東京、pp.75-77
- 江口博『バレエ・ぶっく』名曲堂、東京、1951
- 小牧バレエ団『PHOTOGRAPH ALBUM OF KOMAKI BALLET, 1952』東京、1952
- 尾崎宏次「日本のバレエ界の人々」『バレエ —バレエを愛する人のために—』季刊アルス・グラフ 第1集、(株)アルス、東京、1952、pp.108-109
- 小牧正英「私への敵意に抗議する」『芸術新潮』4巻11号、新潮社、東京、1953、pp.215-217
- 牛山充「国立バレエへの道」小牧バレエ団公演プログラム『白鳥の湖』（ノラ・ケイ主演）、東京、1953
- Buckle, Richard 『In search of DIAGHILEV』 Thomas Nelson & Sons, New York, 1956
- 文部省社会教育局芸術課編『芸術祭十五年史』文部省、東京、1961
- Mara, Thalia 『The Language of Ballet Dictionary』 World Publishing Company, Cleveland & New York, 1966(再版: Princeton Book Company, New Jersey, 1987)
- 邦正美『舞踊の文化史』岩波書店、東京、1968
- 江口博「戦前のバレエ史」『日本バレエ年鑑』昭和46年度、日本バレエ協会、東京、1972、pp.1-21
- 川路明「戦後のバレエ史(1)」『日本バレエ年鑑』昭和46年度、日本バレエ協会、東京、1972、

- pp.22-39
- 山野博大「戦後のバレエ史(2)」『日本バレエ年鑑』昭和 46 年度、日本バレエ協会、東京、1972、pp.40-71
- 「日本創作バレエ便覧 小牧正英作品」『日本バレエ年鑑』昭和 47 年度、日本バレエ協会、東京、1973、pp.146-151
- 掛下慶吉『昭和楽壇の黎明 楽壇生活四十年の回想』音楽之友社、東京、1973
- 谷孝子、川路明「日本バレエ人物評伝 小牧正英」『日本バレエ年鑑』昭和 48 年度、日本バレエ協会、東京、1974、pp.121-122
- レイナ、フェルディナンド（小倉重夫訳）『バレエの歴史』音楽之友社、東京、1974
- 小牧正英『ペトルウシュカの独白』三恵書房、東京、1975
- 桜井勤「『ペトルウシュカの独白』とバレエの花ひらく」『芸能』第 17 卷 8 号、芸能学会、東京、1975、p.55
- 川路明ら「日本のバレエ 60 年史座談会」『日本バレエ年鑑』昭和 50 年度、日本バレエ協会、東京、1976、pp.3-40
- 「日本バレエ界の系譜」『日本バレエ年鑑』昭和 50 年度、日本バレエ協会、東京、1976、付録
- 文化庁文化部芸術課『芸術祭三十年史』文化庁、東京、1976
- 小牧正英『バレエと私の戦後史』毎日新聞社、東京、1977
- 小倉重雄『ディアギレフ ロシア・バレエ団の足跡』音楽之友社、東京、1978
- 石田種生『舞踊への旅標』三省堂、東京、1978
- 伊東光晴、城塚登、半沢弘、山田宗睦、多田道太郎、神島二郎、高島通敏『戦後思想の潮流 その虚像と実像』新評論、東京、1978
- 『別冊 一億人の昭和史 日本植民地史 2 満州』毎日新聞社、東京、1978
- 古田光、子安宜邦『日本思想史読本』東洋経済新報社、東京、1979
- 江口博「小牧正英の大作」『やまとへの道』日本バレエ協会 第 17 回バレエ・フェスティバル 公演プログラム、(社)日本バレエ協会、東京、1979、p.4
- 朝比奈隆、小牧正英「連続テス対談第 1 回 歴史は過去の灰でなく将来の炎である」『The TES Graphic Ballet & Dance』Vol.3-3、テスカルチャーセンター出版部、東京、1979、pp.29-31
- 小牧正英、松島正幸「小牧正英を囲繞するもの 連続対談 2 おゝ、ハルピン」『The TES Graphic Ballet & Dance』Vol.3-4.5、テスカルチャーセンター出版部、東京、1979、pp.94-97
- 小牧正英、笹本公江、雑賀淑子、小川亜矢子「座談会 1 1940 年～50 年代の小牧バレエ団」『The TES Graphic Ballet & Dance』Vol.3-4.5、テスカルチャーセンター出版部、東京、1979、pp.98-103
- 景安正夫、小牧正英「伝統と継承 一交詢社と批評家の役目」『The TES Graphic Ballet &

- Dance』Vol.3-4.5、テスカルチャーセンター出版部、東京、1979、pp.103-105
- 有馬五郎、関直人、小牧正英、景安正夫、横井茂「座談会 2 伝統と継承」『The TES Graphic Ballet & Dance』Vol.3-4.5、テスカルチャーセンター出版部、東京、1979、pp.105-111
- 小牧正英、石田種生「小牧正英を圍繞するもの 連続対談 3 続・伝統と継承」『The TES Graphic Ballet & Dance』Vol.3-6、テスカルチャーセンター出版部、東京、1979、pp.45-47
- 小牧正英『バレエへの招待』日本放送協会、東京、1980
- ジョワイユ、オデット（大津俊克訳）『バレエの世界』ブックマン社、東京、1980（原題：Odette Joyeaux, “Le monde merveilleux de la danse”, Librairie Hachette, Paris, 1976）
- 『別冊 一億人の昭和史 日本植民地史 4 続・満州』毎日新聞社、東京、1980
- サファイヤ、オリガ『私のバレエ遍歴』霞ヶ関出版、東京、1982
- Koegler, Horst『The Concise Oxford Dictionary of Ballet』Second Edition、Oxford University Press、Oxford、1982
- マーゴ・フォンテーン（湯河京子訳）『マーゴ・フォンテーン自伝 愛と追悼の舞』文化出版局、東京、1983（原題：Margot Fonteyn, “Margot Fonteyn: Autography”, Warner Books, 1977）
- バックル、リチャード（鈴木晶訳）『ディアギレフ ロシア・バレエ団とその時代』上巻、リプロポート、東京、1983（原題：Buckle, Richard, “Diaghilev”, Weidenfeld and Nicolson, London, 1979）
- バックル、リチャード（鈴木晶訳）『ディアギレフ ロシア・バレエ団とその時代』下巻、リプロポート、東京、1984（原題：Richard Buckle, “Diaghilev”, Weidenfeld and Nicolson, London, 1979）
- 鈴木晶「本書への蛇足」『ディアギレフ ロシア・バレエ団とその時代』下巻、リプロポート、東京、1984、pp.362-364
- 飯島治「ピープル 1 小牧正英氏に聞く 韓国国立劇場開館十周年記念に招かれて」『The TES Graphic Ballet & Dance』Vol.8-1、テスカルチャーセンター出版部、東京、1984、p.63
- 石田種生「創作バレエと日本の振付家」音楽の友別冊『バレエの本』音楽之友社、東京、1984
- 小牧正英『晴れた空に・・・舞踊家の汗の中から』未来社、東京、1984a
- 小牧正英『劇場芸術への道 オペラ・バレエ・演劇を志す人のために』未来社、東京、1984b
- 吉田傑俊『戦後思想論』青木書店、東京、1984
- 村松道弥『私の舞踊史』上巻、テス出版、東京、1985
- 長谷川六編『石井漠研究』ダンスワーク舎、東京、1986
- 片岡康子「時代の芸術家としての石井漠像」『石井漠研究』ダンスワーク舎、東京、1986、

- pp.17-44
- 久保正士「小牧正英帰朝 40 周年記念公演と島田廣舞踊生活 45 周年記念公演」音楽の友別冊『バレエの本』音楽之友社、東京、1986、pp.66-67
- 桜井勤「東京ユニバーサル・バレエ第一回公演 戦後の混乱期に日本初演された思い出深い 3 作上演」音楽の友別冊『バレエの本』音楽之友社、東京、1987、p.70
- ヌージェント, アン (小倉重夫訳)『白鳥の湖』新書館、東京、1987 (原題: Ann Nugent, “Swan Lake”, Aurum Press Limited, London, 1985)
- Robertson, Allen、Hutera, Donald『THE DANCE HANDBOOK』Longman、Essex、1988
- Shead, Richard『BALLETS RUSSES』The Wellfleet Press、New Jersey、1989
- Garafola, Lynn『DIAGHILEV'S BALLETS RUSSES』Oxford University Press、Oxford、1989
- 村松道弥『私の舞踊史』中巻、音楽新聞社、東京、1992a
- 村松道弥『私の舞踊史』下巻、音楽新聞社、東京、1992b
- 上野房子「日本初のバレエ教師 G.V.ローシー来日前の歩みを探る」『舞踊学』第 14 号、舞踊学会、茨城、1992、pp.1-11
- 『近代中国都市地図集成』地図資料編纂会、1992
- 奥野知加「アントニー・チューダーに関する研究」『東京女子体育大学紀要』第 28 号、東京女子体育大学、東京、1993、pp.44-52
- 三原みどり「日本バレエの萌芽期 —エリアナ・パヴロバ、ナデジタ・パヴロバの生涯」『湘北紀要』第 16 号、湘北短期大学、神奈川、1995、pp.57-64
- 朝比奈隆・他『朝比奈隆のすべて 指揮生活 60 年の軌跡』藝術現代社、東京、1995
- 山川三太『「白鳥の湖」伝説 —小牧正英とバレエの時代』無明舎、秋田、1995
- 文化庁監修『芸術祭五十年 戦後日本の芸術文化史』文化庁、東京、1995
- 川村湊『満州鉄道まぼろし旅行』ネスコ (日本映像出版株式会社)、東京、1998
- 『ディアギレフのバレエ・リュス展 舞台美術の革命とパリの前衛芸術家たち 1909-1929』セゾン美術館、滋賀県立近代美術館、東京、滋賀、1998
- 一條彰子「バレエ・リュスを知るために」『ディアギレフのバレエ・リュス展 舞台美術の革命とパリの前衛芸術家たち 1909-1929』セゾン美術館、滋賀県立近代美術館、東京、滋賀、1998、pp.8-21
- 三浦雅士「ディアギレフと現代」『ディアギレフのバレエ・リュス展 舞台美術の革命とパリの前衛芸術家たち 1909-1929』セゾン美術館、滋賀県立近代美術館、東京、滋賀、1998、pp.22-29
- 青木里保子編「バレエ・リュスをとりまく人々」『ディアギレフのバレエ・リュス展 舞台美術の革命とパリの前衛芸術家たち 1909-1929』セゾン美術館、滋賀県立近代美術館、東京、滋賀、1998、pp.347-358

- 沼野充義「ロシアであると同時に西欧であるもの バレエ・リュスと二十世紀亡命ロシア文化」『音楽芸術』第56巻 第6号、音楽之友社、東京、1998、pp.24-29
- 鈴木晶「バレエ・リュスとは何であったか バレエ史における位置」『音楽芸術』第56巻 第6号、音楽之友社、東京、1998、pp.30-35
- 金山明子「芸術の革命 ディアギレフのバレエ・リュスをめぐって」『社会評論』第24巻 第4号、小川町企画、東京、1998、pp.90-93
- 榎本泰子『楽人の都・上海』研文出版、東京、1998
- 新村出編『広辞苑』第5版、岩波書店、東京、1998
- 岩野裕一『王道楽土の交響楽』音楽之友社、東京、1999
- ダンスマガジン編『日本バレエ史 スターが語る私の歩んだ道』新書館、東京、2001
- 榎本泰子「上海租界の娯楽活動：パブリックバンド成立まで」『言語文化』4-1、同志社大学言語文化学会、京都、2001、pp.39-55
- 杉山千鶴「関東大震災後の浅草オペラー歌劇団の地方巡業と上演された舞踊一」『舞踊学』第25号、舞踊学会、東京、2002、pp.8-22
- 伊東一郎「『ペトルーシカ』・『兵士の物語』・『婚礼』—初期ストラヴィンスキーの舞台音楽における身体とフォークロー—」『ロシア文化研究』第9号、早稲田大学ロシア文学会、東京、2002、pp.1-7
- 函館日口交流史研究会『会報』20、函館日口交流史研究会、北海道、2002
- 『DANCE COLLECTION DANSE Choreographic Masterworks』No.55、Dance Collection Dance、Toronto、2003
- 星野幸代「中国バレエ前史」『言語文化論集』第24巻 第2号、名古屋大学言語文化部、愛知、2003、pp.111-121
- 『日本洋舞史年表Ⅰ』日本芸術文化振興会、東京、2003
- クレムシェーフスカヤ、ガリーナ（小林満利子訳）『アグリッピーナ・ワガーノワ』文園社、東京、2004（原題：Галина Кремшевская, “Агриппина Ваганова”, 1981）
- ポタポフ、アレクセイ『明治期日本の文化における東宝正教会の位置および影響』日本ハリストス正教会教団東京第主教々区宗教局、東京、2004
- A Project of Dance Perspectives Foundation 編『International Encyclopedia of Dance』Oxford University Press、New York、Oxford、2004
- Harris, Dale「BALLETS RUSSES DE SERGE DIAGHILEV」A Project of Dance Perspectives Foundation 編『International Encyclopedia of Dance』Oxford University Press、New York、Oxford、2004、pp.316-326
- 大橋毅彦「民族の夢の坩堝としての劇場空間 —蘭心大戲院‘40S—」『アジア遊学』No.62、勉誠出版、東京、2004、pp.164-175
- 『日本洋舞史年表Ⅱ』日本芸術文化振興会、東京、2005
- 『目白学園八十年史』学校法人目白学園、東京、2005

- 『藤原歌劇団創立 70 周年記念誌』日本オペラ振興会、東京、2005
- 川島京子「エリアナ・パヴロバによる日本へのバレエ移植 一居留時代（1919-1924）に着目して」『舞踊学』第 28 号、舞踊学会、京都、2005、pp.18-34
- 『日本洋舞史年表Ⅲ』日本芸術文化振興会、東京、2006
- 山崎裕視「ドイツの歌劇場におけるレパートリー・システム」『オープン・リサーチ・センター整備事業研究成果報告書』昭和音楽大学オペラ研究所、神奈川、2006、pp.79-107
- 美山良夫「アジアにおけるオペラ上演成立基盤の比較研究」『オープン・リサーチ・センター整備事業研究成果報告書』昭和音楽大学オペラ研究所、神奈川、2006、pp.191-208
- 榎本泰子『上海オーケストラ物語 西洋人音楽家たちの夢』春秋社、東京、2006
- 「特集 バレエ・リュスのイマジユリィ」『彷徨月刊 8』第 250 号、彷徨舎、東京、2006、pp.2-43
- 『日本洋舞史年表Ⅳ-1』日本芸術文化振興会、東京、2007
- 『日本洋舞史年表Ⅳ-2』日本芸術文化振興会、東京、2007
- 山野博大「小牧バレエ団」『バレリーナへの道』第 62 号、文園社、東京、2006、pp.102-103
- 伊地知優子「日本バレエ界の礎を築いた男」『バレリーナへの道』第 67 号、文園社、東京、2007、pp.20-27
- 佐々木涼子『バレエの歴史』学習研究社、東京、2008
- 小林進『谷桃子物語』雄山社、東京、2008
- 遠藤寿一郎、及川利春、酒匂俊明、佐佐木匡、高橋晋 編集『えさしルネッサンス館メモリアル』特定非営利活動法人いわてルネッサンス・アカデミア、岩手、2008
- 『日本洋舞史年表Ⅴ』日本芸術文化振興会、東京、2008
- 『日本洋舞史年表Ⅵ』日本芸術文化振興会、東京、2009
- 大笹吉雄「帝劇 100 周年の足跡をたどる」『帝国劇場開場 100 周年記念読本 帝劇ワンダーランド』東宝(株)演劇部、ぴあ、東京、2009、pp.62-63
- 糟谷里美「戦後の日本バレエ史における小牧正英の位置付けに関する考察 一戦後から昭和末期を中心に一」『昭和音楽大学研究紀要』第 28 号、昭和音楽大学、神奈川、2009、pp.63-71
- 芳賀直子『バレエ・リュス その魅力のすべて』国書刊行会、東京、2009
- 糟谷里美「戦前の日本バレエ草創期（1911 年～1945 年）に関する一考察」『昭和音楽大学研究紀要』第 29 号、昭和音楽大学、神奈川、2010、pp.58-66
- 大橋毅彦「日・英・仏語新聞を通して見た孤島時代末期の上海租界劇場文化のゆくえ：ライシャムシアターに関わる言説を中心にして」『人文論究』第 60 巻 第 3 号、関西学院大学、2010、兵庫、pp.27-50
- 平野恵美子「バレエ《火の鳥》の起源：20 世紀初頭ロシア文化と帝室劇場」東京大学大学院博士論文、東京、2010

- 『岩手県・奥州市勢要覧 2010』奥州市総合政策企画課、岩手、2010
- クレイン, デブラ、マックレル, ジュディス (鈴木晶監訳、赤尾雄人・海野敏・長野由紀訳)  
『オックスフォード バレエ ダンス事典』平凡社、東京、2010 (原題: Debra Craine, Judith Mackrell, “Oxford Dictionary of Dance”, Oxford University Press, 2000, 2004)
- 大笹吉雄「帝劇 100 周年の足跡をたどる」『帝国劇場開場 100 周年記念読本 帝劇ワンダーランド』東宝株式会社演劇部、東京、2011、pp.62-63
- 星野幸代「日本統治下文化工作における上海バレエ・リュスと小牧正英 — 『大陸新報』報道を追って—」『Jun Ctire 超域的日本文化研究』第 2 号、名古屋大学大学院文学研究科附属日本近現代文化研究センター、愛知、2011、pp.120-131
- 糟谷里美「バレエ振付・演出家小牧正英の背景に関する一考察 ～ハルビン居留時代～」お茶の水女子大学「女性リーダーを創出する国際拠点の形成」プロジェクト「学生海外派遣プログラム」成果報告集、お茶の水女子大学、東京、2011a、pp. 39-44
- 糟谷里美『日本バレエのパイオニア バレエマスター小牧正英の肖像』文園社、東京、2011b
- 北原まり子「戦前日本におけるバレエ・リュス初期作品の芸術的特質の受容—宝塚少女歌劇と日劇ダンシングチームを中心に—」『早稲田大学演劇博物館グローバル COE 紀要 演劇映像学 2011 第 1 集』早稲田大学、東京、2011、pp.225-247
- 木之内誠、野澤俊敬『上海歴史ガイドマップ』大修館書店、東京、2011
- 「東京小牧バレエ団 / 東京小牧バレエ学園」『バレリーナへの道』第 85 号、文園舎、東京、2011、pp.64-65
- 『日本正教会の歴史 I』日本ハリスと正教会教団、東京、2011
- 糟谷里美、川染雅嗣、鈴木二美枝、高橋健一郎、豊住竜志「バレエ《エジプトの夜》の成立背景と展開」『昭和音楽大学研究紀要』第 31 号、昭和音楽大学、神奈川、2012、pp.149-160
- 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、東京、2012
- 渡辺真弓『日本のバレエ 三人のパヴロワ』新国立劇場運営財団情報センター、東京、2013
- 糟谷里美「バレエ振付演出家小牧正英の視座を探る —1929 - 1946 年の活動に着目して—」『比較舞踊研究』比較舞踊学会、千葉、2013、pp.33-45
- 井口淳子「上海租界と 20 世紀音楽—亡命ロシア人とユダヤ難民による音楽活動」(研究発表要旨)『音楽学』第 58 卷 2 号、日本音楽学会、東京、2013、p.136
- 井口淳子「ライシャム劇場、1940 年代の前衛性—20 世紀音楽と上海バレエ・リュス」(要旨および配付資料)、国際シンポジウム「ライシャム劇場—多民族が交差する劇場空間」、大阪、2013

**【新聞記事】**（発行年月日順、外国語の記事見出しには和訳を付記した）

- 「Праздник Балета (バレエの祭典)」ハルビン露字新聞、1939 推定
- 「На Праздникъ Хореографіи (バレエの祭典で)」ハルビン露字新聞、1939 - 1940 推定
- 「Послѣзавтра—“Травиата” (明後日“椿姫)”」ハルビン露字新聞 1939-1940 推定
- 「Посѣтите концерт (コンサートへどうぞ)」ハルビン露字新聞、1939-1940 推定
- 「Русскій Балет (ロシア・バレエ団)」上海露字新聞、1942 推定
- 「Дебют Лео де Норэ в “Катеѣ” (レオ・ドノーレ、“カテエ”でデビュー)」上海露字新聞、1942.9 推定
- 「Пріѣзд г. Камаки (小牧氏到着)」上海露字新聞、1942 推定
- 「Русскій Балет готовится к открытію сезона (ロシア・バレエ団 シーズン開幕に向けて準備)」上海露字新聞、1942.10 推定
- 「Вторая программа “Театра Миниатюр” (“ミニアチュール劇場”の2つ目のプログラム)」上海露字新聞、1942.10.28
- 「“Четвертая симфонія” Чайковскаго (チャイコフスキー “第4番”)」上海ザレア、1942.10.30
- 「На репетиціи (リハーサルで)」上海露字新聞、1942.11.8
- 「Через три дня—премьера Русскаго Балета (3日後ロシア・バレエ団初演)」上海露字新聞、1942.11.16
- 「Сегодня Русскій Балет открывает сезон (本日、ロシア・バレエ団 シーズン開幕)」上海露字新聞、1942.11.19
- 「Сегодня открывает сезон Русскій Балет (本日シーズン開幕 ロシア・バレエ団)」上海露字新聞、1942.11.19
- 「ОткрытІе ІХ сезон Русскаго Балета (第9シーズン開幕 ロシア・バレエ団)」上海ザレア [Шанхайская Заря]、1942.11.21
- Grosbois, Charles 「La Musique à Shanghai Le Ballet Russe」ジュルナル・ド・上海 [Le Journal de Shanghai]、1942.11.22
- 草刈義人「舞踊の春 (上) 上海バレエ・リュッスへの期待」大陸新報、1943 推定
- 「小牧氏ら舞踊手紹介 上海バレー・リュツス」大陸新報、1943.3.25
- 「Прекрасный Балет (素晴らしいバレエ)」上海露字新聞、1943.3.31
- 「More Graceful Than The Swallow (つばめより優雅)」上海イヴニング・ポスト、1943
- 「The Ballet Russe “Le Lac Des Cygnes” (上海バレエ・リュッス “白鳥の湖)」上海英字新聞、1943.4.1
- 「Лебединое Озеро (白鳥の湖)」上海露字新聞、1943.4.2
- 「《Лебединое Озеро》Бесѣда с Балетмейстером Ф.Ф.Шевлюгиным (《白鳥の湖》バレエ・マスターのシュヴリューギンとの対談)」上海露字新聞、1943.3 推定

- 「О Чарах “Лебединого Озера” (“白鳥の湖”の魅力について)」上海露字新聞、1943.3 推定
- 「Prima Ballerina In Famous “Pas de Deux” (有名な“パ・ド・ドゥ”を踊るプリマ・バレリーナ)」上海イヴニング・ポスト[The Shanghai Evening Post]、1943.3
- 「小牧氏ら舞踊手紹介 上海バレー・リュッス」大陸新報、1943.3.25
- 「Театр и искусство (劇場と芸術)」ハルビン露字新聞、1943.3.25
- 今野秀人「美の饗宴 “白鳥の湖”を観て」大陸新報、1943.4 推定
- 「О Балете, Как Таковом (バレエについて)」上海露字新聞、1943.4 推定
- 「Новая программа Русского Балета (ロシア・バレエ団の新しいプログラム)」上海露字新聞、1943.4 推定
- 「Перед премьерой Русского Балета (ロシア・バレエ団初日を前に)」上海露字新聞、1943.5 推定
- 「Блестящее ревью “Парад Искусства” (輝かしいレビュー“芸術パレード”)」上海ザレア、1943 推定
- 「千一夜物語から着想 東洋的な色彩の『シェヘラザード』」大陸新報、1943.5.9
- 「Генеральные репетиции Русского Балета (ゲネプロ ロシア・バレエ団)」上海露字新聞、1943.5.10
- 「One Afternoon・・・ (ある日の午後)」上海イヴニング・ポスト、1943.5
- 「神秘と近代的感覺の躍動 一九〇七年以來世界各地で絶賛」大陸新報、1943.5.12
- 「Давний Спор О “Шехеразаде” (“シェヘラザード”についての長年の論争)」上海ザレア、1943.5.12
- 「Завтра премьера Русского Балета (明日ロシア・バレエ団初演)」上海露字新聞、1943.5.12
- 「Small Boy Sees Pavlova \_\_ And Becomes Dancer (少年はパヴロワを観て\_\_ダンサーになる)」上海イヴニング・ポスト、1943.5.13
- 「Сегодня премьера Русского Балета (ロシアバレエ団 本日初演)」上海露字新聞、1943.5.13
- 「Постановка Русского Балета (ロシア・バレエ団公演)」上海露字新聞、1943.5.15
- 「Русские артисты в Нишпонском госпиталь (ロシア人芸術家が日本病院で)」上海露字新聞、1943.6.4
- 「“Конек-Горбунок” Через Недѣлю (一週間後に“せむしの小馬”)」上海ザレア、1943.6.16
- 「Через пять дней «Конек-Горбунок»(5日後«せむしの小馬»)」上海露字新聞、1943.6.18
- 「露西亞舞踊團公演」大陸新報、1943.6.23
- 「Шанхайские театралы встрѣчаются Сегодня на “Коньѣк-Горбунокѣ” (上海劇場ファンは本日“せむしの小馬”に出会う)」上海ザレア、1943.6.23

- 「Ballet Russe Scores Success With “Tsar Maiden” At Lyceum (上海バレエ・ルッス “せむしの小馬” で成功)」上海イヴニング・ポスト、1943.6.24
- 「Театр и Искусство (演劇と芸術)」上海露字新聞、1943.6.25
- 「上海交響樂團 夏季野外特別演奏會」大陸新報、1943.7.29
- 「バレエ『薔薇の精』」大陸新報、1943.7.31
- 「L’Orchestre Philharmonique donnera ce soir un cocert au parc de Hongkew (交響樂團が今夜ホンキュー公園でコンサートを行なう)」上海仏字新聞、1943.7.31
- 「Комцерт и балет в Хонкью паркѣ (ホンキュー公演におけるコンサートとバレエ)」上海ザレア、1943.7.31
- 「Ballet im Hongkew - Park (ホンキュー公園でのバレエ)」東亜ロイト [Ostsiatischer Lloyd]、1943.7.31
- 「Балет На Лужайкѣ (草地でのバレエ)」上海露字新聞、1943.8.4
- 「Шанхайская Филармония (上海交響樂團)」上海露字新聞、1943.9 推定
- 「La Shanghai Philharmonic Society donnera samedi un programme de ballet et de musique romantique au parc de Koukaza (上海交響樂團は土曜日にクカザ公園でバレエとロマン派音楽を上演・演奏する)」ジュルナル・ド・上海、1943.9 推定
- 「Shnanghai Philharmony tenth open-air concert (上海交響樂團第10回野外コンサート)」上海イヴニング・ポスト、1943.9.2
- 「Konzert der Schanghaier Philharmonischen Gesellschaft (上海交響樂團コンサート)」東亜ロイト、1943.9.2
- 「Schanghaier Philharmonie Morgen, Sonnabend, den 4. September abends 8.30 Uhr im Kuo Kai Zah Park (上海交響樂團 明日9月4日土曜日夜8時半よりクカザ公園で)」東亜ロイト、1943.9.3
- 「Shanghai Philharmony 10ème Concert en plein air au Parc de Koukaza (上海交響樂團クカザ公園で第10回野外コンサート)」ジュルナル・ド・上海、1943.9.3
- 「人気者の縁者ぞろい」東京新聞、1947.9.15
- 「古典中の傑作 バレエ “コツペリア” 座談會」音楽舞踊専門新聞、1947.9.20
- 「汗だくの稽古場のぞき コミツクバレエ『コツペリア』」東京タイムス、1947.9.27
- 「くるくる廻る足、足 帝劇コツペリア舞台げい古覗き」日刊スポーツ、1947 (日付不明)
- 「バレエ座談會 (下) コツペリアを廻りて」音楽舞踊専門新聞、1947.10.5
- 村田武雄「コツペリア 帝劇のバレエ」東京タイムス、1947.10.9
- 江口博「堅実な進歩 東京バレエ團公演 帝劇の『コツペリア』評」東京新聞、1947.10.9
- 緑野卓「『コツペリア』評 帝劇公演」読売ウイクリー、1947.10.11
- 「コツペリア 解説と批評 東京バレエ團公演・帝劇」第一新聞、1947.10.11
- 「コツペリア (帝劇) 東京バレエ團 第三回公演」民報、1947.10.11
- 「帝劇のコツペリアをみる 観客を楽しいお伽噺の世界へ運ぶ」みやこ、1947.10.11

邦正美「帝劇評 有意義な上演 バレー・『コツペリア』」世界日報、1947.10.12  
「バレエ評 コツペリア」日刊スポーツ、1947.10.13  
「本邦初演のバレエ コツペリア 小牧氏抱負を語る」アート・ウイークリー、1947.10.14  
蘆原英了「久し振りの成績 『コツペリア』完全上演をみる」スクリーン・アンド・ステージ、1947.10.14  
「コッペリア」人民新聞、1947.10.14  
「コッペリアの話 バレー藝術の最高峰」新夕刊、1947.10.19  
青山圭男「はじめての老役」新夕刊、1947.10.19  
大田黒元雄「“コッペリア”の音楽」新夕刊、1947.10.19  
西岡浩「『コツペリア』短評」アート・ウイークリー、1947.10.21  
小牧正英「東洋のカーニバル」音楽舞踊専門新聞 第346号、1949.1.5  
「米婦人も一と役」音楽舞踊専門新聞 第352号、1949.4.5  
「満場・幻想と陶醉」新岩手日報、1949.6.5  
江口博「春の舞踊界から（上）」音楽舞踊専門新聞 第356号、1949.6.5  
「小牧バレエ団が大阪で『受難』の新作発表」音楽舞踊専門新聞 第366号、1949.10.25  
「名残尽きない拍手」新岩手日報、1949.6.6  
江口博「戦前と変わらない」音楽舞踊専門新聞 第372号、1950.1.5  
尾崎宏次「バレエ評 小牧正英と貝谷八百子」音楽舞踊専門新聞 第373号、1950.1.15  
中根宏「狂える天才舞踊家（上） ニジンスキーの死を悼む」音楽舞踊専門新聞 第383号、  
1950.4.25  
中根宏「狂える天才舞踊家（下） ニジンスキーの死を悼む」音楽舞踊専門新聞 第384号、  
1950.5.5  
江口博「春の舞踊界から（上）」音楽舞踊専門新聞 第389号、1950.6.25  
江口博「春の舞踊界から（中）」音楽舞踊専門新聞 第390号、1950.7.5  
江口博「春の舞踊界から（下）」音楽舞踊専門新聞 第391号、1950.7.15  
「小牧バレエ団が白鳥の湖を新演出で上演」音楽舞踊専門新聞 第393号、1950.8.5  
小牧正英「『白鳥の湖』と日本バレエ界」音楽舞踊専門新聞 第394号、1950.8.25  
中根宏「近代バレエの父—ジヤアギレフ追想（上）」音楽舞踊専門新聞 第395号、1950.9.5  
中根宏「近代バレエの父—ジヤアギレフ追想（中）」音楽舞踊専門新聞 第396号、1950.9.15  
中根宏「近代バレエの父—ジヤアギレフ追想（下）」音楽舞踊専門新聞 第397号、1950.9.25  
佐藤邦夫「無理をしているバレエ界」音楽舞踊専門新聞 第398号、1950.10.5  
「ペトルウシュカを語る」内外タイムス、1950.11.19  
「ペトルウシュカを語る」内外タイムス、1950.11.20  
「小牧バレエ公演予定」音楽舞踊専門新聞 第403号、1950.11.25、  
佐藤邦夫「ペトルウシュカから学ぶもの」音楽舞踊専門新聞 第404号、1950.12.5  
「小牧バレエ団 阪・名で公演」音楽舞踊専門新聞 第406号、1951.1.5

「小牧バレエ團の“白鳥の湖、とコッペリアを新橋演舞場で公演」音楽新聞 第 418 号、  
1951.5.5

佐藤邦夫「バレエ『火の鳥』の教訓」音楽新聞 第 423 号、1951.6.25

「小牧バレエ團 ロシア・バレエの夕」音楽新聞 第 427 号、1951.8.5

佐藤邦夫「寶塚とバレエ」音楽新聞 第 429 号、1951.8.25

「陽春にさきがけ 小牧バレエ団公演」音楽新聞 第 455 号、1952.3.9

「小牧バレエ團 スポーツセンターで特別公演」音楽新聞 第 464 号、1952.5.11

「英国のバレリーナ アロワの來日決る」音楽新聞 第 479 号、1952.8.31

佐藤邦夫「バレエ時評」音楽新聞 第 483 号、1952.9.28

「入京のソーニア・アロワ嬢一問一答」東京新聞、1952.10.8

「ひらかれた新生面」毎日新聞、1954.8.27

ケイ,ノラ「日本バレエに寄す」読売新聞、1954.9.29

牛山充「舞踊会評」音楽新聞 第 575 号、1954.10

「芸術祭ノート」朝日新聞 1955.11.13

「バレエ“努力の試み『日輪』”」毎日新聞 1955.11.19

牛山充「舞踊会評」音楽新聞 第 641 号、1955.12.11

山野博大「舞踊会評」音楽新聞 第 673 号、1956.8.5

「ソニア・アロワ再度來日」音楽新聞 第 674 号、1956.8.12

「小牧十周年記念公演」音楽新聞 第 675 号、1956.8.19

「小牧正英らが日劇ミュージックホールに特別出演」音楽新聞 第 675 号、1956.8.19

「新婚初の海外公演」音楽新聞 第 677 号、1956.9.2

「シーズンに入る洋舞界」音楽新聞 第 678 号、1956.9.9

「小牧十周年公演に」音楽新聞 第 679 号、1956.9.16

山野博大「パ・ダクションでもっと独自のものを」音楽新聞 第 680 号、1956.9.23

「バレエ評」音楽新聞 第 681 号、1956.9.30

『白鳥の湖』(全曲) 谷、小牧バレエ団で競演」音楽新聞 第 692 号、1956.12.16

「酉年の三羽の白鳥と四羽の黒鳥を見る」音楽新聞 第 697 号、1957.1.20

「二つの“白鳥の湖、”」音楽新聞 第 706 号、1957.3.24

江口博「舞踊時評 バレエ協会の誕生」音楽新聞 第 729 号、1957.9.8

「日本バレエ協会を結成」音楽新聞 第 729 号、1957.9.8

「創作バレエを揃え」音楽新聞 第 734 号、1957.10.13

「各自の個性を盛る」音楽新聞 第 735 号、1957.10.20

「十団体で国立劇場設立促進合同公演『バレエと民族舞踊の夕』」音楽新聞 第 737 号、  
1957.11.3

「新作の四本立て」音楽新聞 第 738 号、1957.11.10

「チューダーの『カフェ・バア・カンカン』」音楽新聞 第 740 号、1957.11.24

「力演の新人群」音楽新聞 第 744～746 合併号、1958.1.5  
「十七団体で運営 日本バレエ協会創立」音楽新聞 第 757 号、1958.3.23  
「日本バレエ協会結成を記念」音楽新聞 第 769 号、1958.6.15  
「国立劇場建設運動に拍車」音楽新聞 第 772 号、1958.7.6  
「フォンテイン来日公演きまる」週刊音楽新聞 第 800 号、1959.1.25  
「あふれる詩情と気品、フォンテイン初公演 超満員の観衆魅了」読売新聞、1959.2.25  
「完璧なバレリーナ フォンテインの『白鳥の湖』」毎日新聞、1959.2.25  
「表現力の素晴らしさ 見事なマゴー・フォンテイン」東京新聞、1959.2.25  
「絶品の演技力と踊り マゴー・フォンテイン公演」朝日新聞、1959.2.26  
「正統的な英王室バレエの『白鳥の湖』」週刊音楽新聞 第 805 号、1959.3.1  
「幻想的なオーロラ姫 フォンテインの『眠りの森の美女』」読売新聞、1959.3.2  
光吉夏弥「真の童話の姫」毎日新聞、1959.3.3  
「美しく正確な妙技 『眠りの森の美女』のフォンテイン」朝日新聞、1959.3.3  
「優雅と妖艶の極致」週刊音楽新聞 第 806 号、1959.3.8  
「限りない表現力示す」週刊音楽新聞 第 807 号、1959.3.15  
「近來にない労作」週刊音楽新聞 第 844 号、1959.12.6  
「好演『ペトルウシュカ』」週刊音楽新聞 第 856 号、1960.3.6  
「『カン・カン』がよい」週刊音楽新聞 第 898 号、1961.1.8  
「来年二月から四ヶ月間小牧バレエ団が欧米公演」週刊音楽新聞 第 928 号、1961.8.20  
江口博「競演がもたらすバレエ界への成果」週刊音楽新聞 第 988 号、1962.10.28  
「ドライな気持ちで合同を」週刊音楽新聞 第 988 号、1962.10.28  
「日本バレエ界初の海外進出」週刊音楽新聞 第 995 号、1962.12.16  
「新作『お蝶夫人』」週刊音楽新聞 第 1004 号、1963.2.17  
村松道弥「舞踊界随想 やりきれぬ輸出バレエ 小牧バレエ団の『お蝶夫人』」週刊音楽新聞 第 1009 号、1963.3.24  
「舞踊界随想」週刊音楽新聞 第 1055 号、1964.2.23  
「四本の新作で」週刊音楽新聞 第 1059 号、1964.3.22  
「新・人國記」(542) 東京新聞、1964.4.12 (夕刊)  
「清新なアイディアの『絹』」週刊音楽新聞 第 1064 号、1964.4.26  
「5 バレエ団のプリマが」週刊音楽新聞 第 1070 号、1964.6.7  
「後半に特色みせる」週刊音楽新聞 第 1072 号、1964.6.21  
「精鋭を選びすぐって」週刊音楽新聞 第 1079 号、1964.8.9  
「『蝶々さん』の決定版など」週刊音楽新聞 第 1087 号、1964.10.11  
「二つの『マダム・バタフライ』」週刊音楽新聞 第 1093 号、1964.11.22  
「魅力的な顔合せで第三回バレエ・フェスティバルひらく」週刊音楽新聞 第 1106 号、  
1965.3.7

「意欲的な創作『雪女』第3回バレエ・フェスティバル」週刊音楽新聞 第1111号、1965.4.11  
「小牧バレエ団結成20年を迎えて」週刊音楽新聞 第1153号、1966.2.20  
「欲しい統一したイメージ 小牧バレエ団春の新作公演（評）」週刊音楽新聞 第1159号、  
1966.4.3  
「情緒とメカニックスの均衡を NHK バレエの夕べ（評）」週刊音楽新聞 第1209号、  
1967.4.9  
「初の『白鳥の湖』全幕上演 小牧正英がソウルのアジア・バレエ祭に」週刊音楽新聞 第  
1227号、1967.8.20  
「小牧バレエ団」週刊音楽新聞 第1243号、1967.12.10  
「創作バレエ『天と地の声』と『アルミードの館』を」週刊音楽新聞 第1253号、1968.3.3  
「新企画には疑問 第六回バレエ・フェスティバル（評）」週刊音楽新聞 第1256号、  
1968.3.24  
「NHK音楽祭『バレエの夕べ』」週刊音楽新聞 第1257号、1967.3.31  
「小牧『ペトルウシュカ』再演」週刊音楽新聞 第1300号、1969.2.23  
「『コッペリア』ほかで、谷、小牧が合同公演」週刊音楽新聞 第1311号、1969.5.11  
「コミカルな舞台 谷、小牧合同公演」週刊音楽新聞 第1315号、1969.6.8  
「五バレエ団が競演 東京都芸術祭『白鳥の湖』」週刊音楽新聞 第1328号、1969.9.14  
「時評 バレエと状況のかい離」週刊音楽新聞 第1374号、1970.9.6  
「舞踊メモ 小牧バレエ団研究発表会」週刊音楽新聞 第1417号、1971.8.1  
「文化庁助成によるバレエと現代舞踊公演」週刊音楽新聞 第1446号、1972.3.12  
「リバイバルの『ペトルウシュカ』第五回バレエ・フェスティバル」週刊音楽新聞 第1451  
号、1972.4.16  
「特別サマーコンサート『バレエの星座』」週刊音楽新聞 第1509号、1973.7.8  
「日本バレエ協会の『白鳥の湖』（評）」週刊オン・ステージ新聞 第155号、1974.2.8  
「バレエ・フェスティバル（評）」週刊オン・ステージ新聞 第212号、1975.4.4  
「ニイムラ舞踊賞 小牧正英氏に」週刊音楽新聞 第1606号、1975.8.3  
「都民におくるバレエ『コッペリア』」週刊音楽新聞 第1627号、1976.2.1  
「正統的な小牧演出 日本バレエ協会公演『コッペリア』」週刊音楽新聞 第1632号、  
1976.3.14  
「指導者賞」週刊音楽新聞 第1642号、1976.5.30  
「かーてんこーる」朝日新聞、1976.7.10（夕刊）  
「アカデミーをしっかりとやる必要 バレエの部 小牧正英（談）」週刊音楽新聞 第1686号、  
1977.5.8  
「歴史バレエ『やまとへの道』日本バレエ協会 バレエ・フェスティバル」週刊音楽新聞 第  
1768号、1979.3.11  
「大作だがドラマ性希薄 創作バレエ『やまとへの道』」週刊オン・ステージ新聞 第405

号、1979.4.13

「盛り上りに欠ける歴史バレエ“やまとへの道”」週刊音楽新聞 第1774号、1979.4.29

「かーてんこーる」朝日新聞、1976.7.10

「すっかりパリ通？」東京新聞、1979.9.5

「小牧正英が9月より特別クラス開校」週刊音楽新聞 第1830号、1980.7.13

「舞踊功労賞 小牧正英」週刊音楽新聞 第1960号、1983.6.5

「小牧正英が韓国でバレエを演出・指導」週刊音楽新聞 第1973号、1983.9.18

「ニイムラ舞踊賞公演」週刊オン・ステージ新聞 第692号、1984.5.4

「最後に一言」週刊音楽新聞 第2017号、1984.9.16

「バレエ魂は永遠に 江刺出身の故小牧正英氏（東京小牧バレエ団）」胆江日日新聞、  
2008.11.8

渡辺晃「本の窓」胆江日日新聞、2011.8.7

守山実花「小牧正英の生涯たどる」神奈川新聞、2011.10.9

## 【プログラム】（発行年順）

バレエ・ルッス 公演プログラム『BALLETS RUSSES 1919 - à l'Opéra - 1920』  
1919.12-1920.2

バレエ・ルッス 公演プログラム『BALLET RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEV  
PROGRAMME』1921.5

バレエ・ルッス 公演プログラム『ALHAMBRA THEATRE THE SLEEPING PRINCESS』  
1921.11

バレエ・ルッス 公演プログラム『BALLET RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEV  
PROGRAMME』1921.5

バレエ・ルッス 公演プログラム『BALLET RUSSES à l'Opéra 』1922.5-6

バレエ・ルッス 公演プログラム『BALLET RUSSES à Mogador 』1922.6

バレエ・ルッス 公演プログラム『BALLET RUSSES DE SERGE DIAGHILEV 1923』  
1923.6

バレエ・ルッス 公演プログラム『GRAND SAISON D'ATE DE LA VIII<sup>e</sup> OLYMPIADE  
BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEV』1924.5-6

バレエ・ルッス 公演プログラム『BALLETS RUSSES 1925』1925.6

バレエ・ルッス 公演プログラム『BALLETS RUSSES（表紙画 Picasso）』1926.5-6

バレエ・ルッス 公演プログラム『BALLETS RUSSES 1928』1928.6

バレエ・ルッス・ド・モンテカルロ 公演プログラム『BALLET RUSSES DE MONTE-  
CARLO』1932

『MUSÉE DES ARTS DECORATIFS BALLET RUSSES DE SERGE DIAGHILEV  
1909-1929』1939.4-5

『TCHAIKOVSKY FESTIVAL』1940.5、上海

ソコルスキー・バレエ学校 発表会プログラム『Narcisse et Écho / La Fée des Poupees』  
1943.1.19、上海

上海バレエ・ルッス 公演プログラム『Le Lac des Cygnes』1943.3-4

上海バレエ・ルッス 公演プログラム『КОHEK-ГОPEBYHOK』1943.6

第五回特別野外演奏会 プログラム『交響樂と舞踊の夕』1943.7

上海バレエ・ルッス 公演プログラム『Le Coq D'Or』1943.10 (表紙のみ)

上海バレエ・ルッス 公演プログラム『民國三十二年 上海俄國舞踊劇團 十一月公演』  
1943.11 (表紙のみ)

上海バレエ・ルッス 公演プログラム『THE SLEEPING BEAUTY』1944.1

上海バレエ・ルッス 公演プログラム『CORSAIR』1944.5

上海バレエ・ルッス 公演プログラム『PETROUCHKA』1944.6

上海音楽協繪主催 バレエ公演プログラム『コッペリア』1944.10

上海音楽協繪主催 バレエ公演プログラム『LE CASSE-NOISETTE』1944.12

上海音楽協繪主催 バレエ公演プログラム『Le Spectre de la Rose』1944.12 (表紙のみ)

上海音楽協繪主催 バレエ公演プログラム『Le Lac des Cygnes』1945.4

上海音楽協繪主催 バレエ公演プログラム『創作バレエ公演』1945.6

上海音楽協繪主催 バレエ公演プログラム『NOTORE DAME DE PARIS』1945.7

上海音楽協繪主催 バレエ公演プログラム『FIRE-BIRD』1945.3

上海バレエ・ルッス 公演プログラム『Salome / Moonlight Sonata / Prince Igor  
(Polovetsian Dances)』1945.12

上海バレエ・ルッス 公演プログラム『The Sleeping Beauty』1946.1

上海バレエ・ルッス 公演プログラム『Fountain of Love』1946.2-3

上海バレエ・ルッス 公演プログラム『Tsar Maiden』1946.10-11

帝劇プログラム 第11号『第4回帝劇芸術祭・東京バレエ団結成記念公演 バレエ白鳥の  
湖 全四幕』1946.8

帝劇プログラム 第12号『芸術祭バレエ公演』帝国劇場、1946.10

帝劇プログラム 第23号『東京バレエ団 第3回公演』帝国劇場、1947.10

東京バレエ団 公演プログラム『白鳥の湖』大阪朝日会館、1948.12

バレエ・ルッス・ド・モンテカルロ 公演プログラム『Ballet Russes de Monte Carlo』  
1950-1951

小牧バレエ団 公演プログラム『グランドバレエ アメリカ』大阪朝日会館、1950.3

小牧バレエ団 京都公演プログラム『白鳥の湖』公楽会館、1951.1

小牧バレエ団 公演プログラム『眠りの森の美女』(ソニア・アロワ主演)産経会館 1952.10

小牧バレエ団 公演プログラム『ジゼル / 双曲線』(ノラ・ケイ主演) 宝塚大劇場、1953.11  
小牧バレエ団 公演プログラム『ジゼル / 双曲線』(ノラ・ケイ主演) 日本劇場 1953.11  
小牧バレエ団 公演プログラム『白鳥の湖』(ノラ・ケイ主演) 日本劇場、1953.12  
小牧バレエ団 公演プログラム『白鳥の湖 / ドン・キホーテ / ライラック・ガーデン / カ  
フェ・バア・カンカン』(ノラ・ケイ&アントニー・チューダー) 日本劇場、1954.9-10  
小牧バレエ団 公演プログラム『眠りの森の美女』(ソニア・アロワ主演) 日本劇場、1956.9  
小牧バレエ団 公演プログラム『KOMAKI BALLET COMPANY PRESENTS MADAME  
BUTTERFLY』日比谷公会堂、1963.3  
日本バレエ協会 公演プログラム『日本バレエ協会大合同公演』日本バレエ協会、1966  
日本バレエ協会 第 17 回バレエ・フェスティバル公演プログラム『やまとへの道』東京文  
化会館、(社) 日本バレエ協会、1979.3

### 【インタビュー】(掲載順)

インタビュー① 2011.2.17 東京小牧バレエ団団長菊池宗氏  
インタビュー② 2010.4.2 東京小牧バレエ団団長菊池宗氏  
インタビュー③ 2010.4.6 東京小牧バレエ団団長菊池宗氏  
インタビュー④ 2010.7.29 東京小牧バレエ団団長菊池宗氏  
インタビュー⑤ 2013.10.18 東京小牧バレエ団団長菊池宗氏