

公開講座

わが国におけるオペラ制作の現状と課題 講義録

2002年3月6日(水) 14:00~17:00 (開場 13:30)

津田ホール

挨拶 五十嵐喜芳 (昭和音楽大学学長)

基調講演 関根 礼子 (音楽評論家)

パネルディスカッション

モデレーター：美山良夫 (慶應義塾大学教授)

質疑応答

◆-----◆
《パネリスト》50音順

オーチャードホール	仁田 雅士	(文化事業部部長)
サントリーホール	真鍋 圭子	(チーフ・プロデューサー)
新国立劇場	横瀬 庄次	(常務理事)
二期会オペラ振興会	中山 欽吾	(常務理事・事務局長)
日生劇場	井上 眞次	(企画制作部長)
日本オペラ振興会	下八川 共祐	(常任理事)
びわ湖ホール	上原 恵美	(副館長)

《オープン・リサーチ・センター整備事業について》

昭和音楽大学オペラ研究所では、平成13年度から5年にわたって文部科学省の「オープン・リサーチ・センター整備事業」特別助成を受け、「海外主要オペラ劇場の現状調査、比較分析に基づく、我が国のオペラを主とした劇場・団体と文化・芸術振興施策のあり方の調査研究」について調査研究活動を行っています。

《平成13年度の調査研究》

初年度は、「日本のホール・劇場運営の現状と課題」をテーマに基礎調査を行うとともに、海外の主要歌劇場の調査準備を行っています。

《公開講座の目的》

来年度以降の本格的調査研究を前に、日本のオペラ制作の現状と課題をテーマに、主要な劇場とオペラ団体関係者、ならびに関連団体関係者、一般参加者とともに議論を通じて、現在の我が国が抱える問題を浮き彫りにし、共有したいと考えます。この公開講座の内容を踏まえて、今後のオープン・リサーチ・センター整備事業の調査活動の指針とすることを目的としています。

●研究プロジェクト研究者・50音順●

五十嵐喜芳（昭和音楽大学学長・昭和音楽大学オペラ研究所所長）
伊東 正示（昭和音楽大学講師・早稲田大学講師）
大賀 寛 （昭和音楽大学名誉教授・日本オペラ協会総監督）
ウィリアム・ギレスピー（西オーストラリア舞台芸術アカデミー学科長）
小林 真理（静岡文化芸術大学専任講師）
下八川共祐（（財）日本オペラ振興会常任理事）
アン・スミス（ゴールドゲート大学学科長）
武濤 京子（昭和音楽大学専任講師）
永竹 由幸（昭和音楽大学教授）
中山 欽吾（（財）二期会オペラ振興会常務理事・事務局長）
根木 昭 （長岡技術科学大学教授）
美山 良夫（慶應義塾大学教授）
渡辺 通弘（昭和音楽大学教授）

目 次

挨拶	1
基調講演	3
パネルディスカッション.....	11
基調講演レジュメ.....	47
パネルディスカッションレジュメ.....	52
出演者プロフィール	

挨 拶

【司会】 本日は文部科学省特別助成「オープン・リサーチ・センター整備事業」により
ます公開講座によるご越しくございました。

公開講座を始めさせていただきます前に、事務局からお知らせがございます。お手元
お渡ししております封筒の中に質問票がございます。パネルディスカッション終了後、質
疑応答の時間を設けさせていただいております。質問等ございます方は、事前にご記入を
お願いいたします。この質問票は休憩時間に回収させていただきます。

それでは、公開講座を始めさせていただきます。

まず初めに、昭和音楽大学学長並びに昭和音楽大学オペラ研究所所長、五十嵐喜芳より
ごあいさつをさせていただきます。

【五十嵐】 主催者を代表いたしまして、一言ごあいさつ申し上げます。

本日は文部科学省特別助成「オープン・リサーチ・センター整備事業」、昭和音楽大学オ
ペラ研究所主催による公開講座「わが国におけるオペラ制作の現状と課題」に、皆様ご多
忙の中をおいでいただきましてまことにありがとうございます。

このオープン・リサーチ・センター整備事業は、平成13年度から5カ年にわたって重点
的な助成を受けて「海外主要オペラ劇場の現状調査、比較分析に基づく、我が国のオペラ
を主とした劇場・団体と文化・芸術振興施策のあり方の調査研究」というテーマで調査研
究を行うものでございます。

初年度の今年、「日本のホール・劇場運営の現状と課題」をテーマに基礎調査を行い、
海外調査への準備を行っております。本日は「日本のオペラ制作の現状と課題」をテーマ
に、日本を代表する劇場関係者、オペラ制作者をここにお招きして、皆様とともに議論を
通じて、我が国が抱えるオペラ制作の問題点を考え、それを共有することで今後の研究調
査の指針となることを期待しております。

詳しくは、この後の基調講演の関根礼子先生からお話をさせていただけるものと思いま
すが、日本のオペラ制作の歴史を思い起こしますと、戦前・戦後を通じて藤原歌劇団、二期
会などの声楽家が中心となってオペラ制作を行うというのが長年にわたる日本のスタイル
でありました。

一方、1963年（昭和38年）の日生劇場のこけら落としのベルリン・ドイツ・オペラ公
演を契機に、ホールによるオペラの自主制作といった、大きな意義のある試みも始まりま
した。その後、1980年から90年代にかけてのホールの建設ラッシュの中で生まれ、ホー
ルのオペラ制作において独自に活発な活動をしているサントリーホールと東急文化村につ

いてはよく知られているところでございます。

一方、約30年にわたって建設の必要性が各界で議論されてきた新国立劇場が1997年によりやく開場いたしました。新国立劇場はヨーロッパのオペラ制作の手法を手本に、藤原歌劇団、二期会といったオペラ団体も制作に加わり、これを契機にオペラ制作のありようも大きく変わりつつあるのではないかと考えております。オーケストラも既存の団体が入るという独自色を出しております。そして、東京以外にも立派な施設だけではなく、内容においても高い水準でオペラ制作をするオペラ劇場が生まれつつあります。その象徴的な位置にいるのがびわ湖ホールであると思います。

今回のように、これらの劇場及び団体を代表するオペラ制作者がこれだけ一堂にそろって公の場で語り合う機会はこれまでほとんどありませんでした。これはある意味で画期的なことであり、新しい時代の到来を感じさせるものでございます。

皆様よくご存じのとおり、オペラ制作には大変なお金と労力が必要とされております。それと同時に、芸術的側面だけでなく、多くの観客の動員と支援、多額の助成なくしては成り立たない現状を考えれば非常に公益性が高いものと言えます。

今回の公開講座は、今日の社会情勢、経済状況を通じて、よりトータルな視点から今後のオペラ制作を考えるスタートラインになるものです。ご関心のある方々にとって有意義な公開講座となりますように、よろしく皆様のご協力をお願いいたします。

本日はお忙しい時間を割いてお越しいただきましたパネリストの先生方、ここにお集まりいただいた関係者の皆様、今後5カ年にわたり続けられるこの研究プロジェクトにぜひとも賛同とご協力をお願い申し上げ、本日の公開講座のごあいさつとさせていただきます。

ご静聴、ありがとうございました。(拍手)

基 調 講 演

【司会】 続きまして、昭和音楽大学オペラ研究所の嘱託研究員で、音楽評論家の関根礼子先生より基調講演をいただきます。

お手元の資料の中のA4サイズのレジュメをご参照ください。

それでは、関根先生、よろしくお願ひいたします。

【関根】 皆様、こんにちは。関根でございます。

本日は、日ごろからオペラに熱心な方がたくさん集まって下さり、お会いできるのがとてもうれしいです。パネラーの方々も、お集まりいただいた方々も、オペラについて話し出すと1時間でも2時間でも止まらないという方がたくさんいらっしゃいますので、私の話はなるべく簡単にして、一刻も早くディスカッションに移りたいと思います。よろしくお願ひいたします。

最近、10年から15年ぐらいの間に日本のオペラの制作はすごく流動的な時期にあります。おもしろい時期でありますし、また変化に富んだ時期でございます。どのように流動しているのかということは歴史的に見てみないとよくわからないと思いますので、まず初めに、日本におけるオペラ制作の歩みをごく簡単にたどってみたいと思います。

お手元のレジュメを1枚開いていただきますと、略年表がございます。一目でわかる年表にしたかっただけですけども、字がいっぱい入ってしまって、一目でわかるというわけにはいかなくなってしまって申しわけございませんが、これに沿って少しお話しさせていただきます。

日本の国内で一番初めに西洋式の音楽劇が上演されたのはいつかという問題なのです。明治時代に外国人が横浜に何百人も住んでいる場所がありまして、その人たち、在日外国人が自分たちの楽しみのために、演芸会みたいなものなのですが、オペレッタを上演したという記録がございます。その一番初めの記録があるのが明治3年、1870年です。在日外国人が横浜で「コックスとボックス」というオペレッタを上演しました。この前にも江戸時代に長崎の出島でオランダの人たちが音楽劇を上演したという記録があるのですが、そのあたりの研究がまだ十分に進んでいないことと、その後の歴史の流れにつながっていないということがありまして、今のところそれは日本のオペラ史の始まりだとは普通はみなされておられません。

そういう横浜に住んでいた外国人を目指して巡回のオペレッタ劇団がやって来ます。それが外来オペラの第一歩というか、始まりです。一番初めの外来歌劇団が来たのが明治9年（1876年）ロネイ・セファス喜歌劇団公演というのがありました。この団体を手始めに

して、それから、1年置きですとか、毎年とか、だんだん頻繁に来るようになりまして、最初は横浜とか神戸だけだったんですけども、それがだんだん東京でも上演されるようになって、日本人も観るようになりました。

そういったことがあって日本人たちも西洋式の音楽劇というのはおもしろいじゃないかという興味がわいてきましたようで、日本人による公演が少しずつ行われました。日本人による初めてのオペラ全曲舞台公演があったのが明治36年(1903年)でした。三浦環らが出た「オルフォイス」という上演です。三浦環さんは当時はまだ学生でしたので、柴田環という名前で出ております。これはグルック作曲の「オルフェオとエウリディーチェ」なのですが、当時手に入ったのがドイツ語版の楽譜だったものですから、「オルフォイス」というドイツ語読みになっています。これは日本人による初めてのオペラ全曲舞台上演という非常に画期的な意味があるだけでなく、同時にまた民間助成の始まりだというふうに私は位置づけております。この公演が実現した裏には、今のお金にして400万円以上になるのだそうですが、そのくらいの大金を一度にぼんと出してくれた人がいたので実現できた企画でした。

そういった日本人の活動が少しずつ出てきております中で、明治44年(1911年)に帝国劇場に歌劇部が設置されました。これは後に洋楽部と名前を変えるのですが、これが日本で初めての劇場型民間事業となりました。ここは小編成のオーケストラを専属で持っていて、柴田環と契約しました。それから、養成所を設けて、若い人たちを育成していました。それから、外国から指導者を呼んでというふうに非常に本格的なやり方だったのですが、時期尚早だったということなのではないでしょうか、5年で打ち切りになってしまいます。

5年で打ち切りになった後で、打ち切られた人たちが行くところがないというので始めたのがローヤル館と浅草オペラなのです。その前に、大正3年に宝塚少女歌劇が発足しております。これも初めはオペレッタを上演していたのですが、初めのうちだけで、やっぱりオペレッタよりもレビューとかミュージカルとかの方向のほうがいいのではないかとというふうに方向転換しまして、それで現在に続いております。

ローヤル館のほうは、外国から指導者として呼ばれたローシーという人が、せっかく日本に呼ばれてきたのに、すぐに終わりになっておもしろくないというので、自分でつくったオペラ劇場なのですが、やっぱり経済的には非常に大変で、たった1年余りしか続きませんでした。

浅草オペラのほうも、非常に大衆的で、新しいものと古いものを違和感なくドッキングさせたような形ですごく人気になったのですが、最も人気のあった時期というのは2年ぐらいただったそうです。その後だんだん先細りになっていって、1925年には終わってしまいました。大体9年ぐらいですか。

そうした状況の中で、帝国劇場が自分たちの歌劇部は廃止したのですけれども、外来オペラを呼ぶということを始めました。それがロシア歌劇団です。1919年に第1回ロシア歌劇団公演がありまして、それまでの外来オペラというのはみんなオペレッタだったんですけれども、そのロシア歌劇団で初めての本格的なオペラ公演が日本でやられたことになります。このロシア歌劇団公演はその後何回か来ておりますし、また別の名前の団体も何回か来るようになりまして、この時期は複数の団体がほとんど毎年くらい来日していました。今考えるよりも盛んだったように思います。

その1つのサン・カルロ歌劇団公演というのが1933年にあったのですが、それを最後に、戦争をめぐる状況のために外来オペラが途絶えてしまいます。それから23年間、全く来なかったわけです。

外来が途絶えたところで藤原歌劇団が本格的に公演を始めたわけです。その他にもグループは幾つかあったんですけれども、現在まで続いている団体としては藤原歌劇団が一番古い団体です。1934年ですから、だんだん戦争が激しくなって、1945年に終戦になります。がらっと状況が変わるわけです。

終戦後、関西歌劇団が1949年に設立されました。次いで、1952年に二期会が設立されて、オペラ運動が新しい段階に入ります。このほかにも長門美保歌劇団ですとか国民歌劇協会ですとか、いろいろあったんです。二期会も初めはたった4人で始めたグループだったんですけれども、だんだん人数が増えてきてまして、その後50年ぐらいの間は、二期会と藤原歌劇団を2つの大きな柱として、そうした声楽家の自主的な運動として日本のオペラは発展していきます。

外来を見ますと、1956年の第1回イタリア歌劇団公演で外来オペラが23年ぶりに再開されます。23年も外来オペラが来ないなんていうことは今ではちょっと考えられないことだと思うのですが、一世代あいてしまうのです。明治生まれの人はオペラの何たるかを知っているけれども、その後の大正とか昭和に生まれた人たちは本格的なオペラを知らないという、そういう状況が生まれました。

1958年に、日本オペラ協会の前身であります教育オペラ研究会が設立されました。61

年に東京文化会館が開場して、その2年後に日生劇場が開場します。それが戦後初めての劇場型民間事業です。しばらくの間、劇場型民間事業というのは日生劇場1つだけでした。1967年になりますと、大分県県民オペラ協会が大分で活動を始めまして、それがオペラ活動の地域的広がり先駆けとみなされております。

それから、68年になりますと文化庁が設置されて、公的助成が定着します。どういうところからお金をもらえるかというのはオペラの制作にとって非常に大きな問題だと思いますので、助成金の問題にも触れないわけにはいきません。公的助成というのは、文化庁ができる前も文部省の中で文部省オペラとか若干はあったのですが、なかなか定着したというものではありませんでした。文化庁の設置に刺激されましてというか、関連しまして、翌69年には東京都オペラシーズンが発足します。これは東京都が助成金を出して、東京の団体が公演するというもので、現在まで都民芸術フェスティバルという名前で続いております。

73年には藤沢市民オペラ第1回公演がありました。これは東京都が助成金を出したのに続いて、地方自治体がオペラ制作を手がけるようになった初めてのケースでした。これに刺激を受けまして、日本の各地に市民オペラが広がります。

70年代はわりと目立った動きというのは少なかったのですが、80年代から相次いでいろいろな動きが出てきます。82年に尼崎市アルカイクホールが開場して、これは私の考えで、施設提供型共催事業の促進と書きました。本番のときの舞台だけではなくて、練習段階から練習場ですとか、ステージですとか、機器とかを提供するというやり方です。オペラ団体は練習場の確保に非常に苦労しているわけですから、とても喜ばれています。

1986年になりますとサントリーホールが開場。それから、1989年にオーチャードホールが開場しました。同じ年に大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウスも開場します。劇場型の民間事業が3つ続けて始まったわけです。

1990年に日本芸術文化振興会が発足して、公的助成が広がります。同じ年に企業メセナ協議会が設立されまして、民間助成がぐっと広がります。民間助成でもう一つ大事なのが、1988年に設立された芸術文化助成財団協議会です。団体の方にはおなじみの三菱信託さんとか、それから、五島記念文化財団などの企業系の助成財団が現在は23団体入っています。

1992年になりますと、愛知県芸術劇場が開場します。これが国内で初めての多面舞台劇場です。この後、国内に全部で6つ、多面舞台劇場ができます。同じ年に「ひろしまオペラルネッサンス」が開始されて、地方自治体によるユニークなオペラ事業が展開されてい

きます。

1997年に新国立劇場が開場しまして、国による初めての劇場型オペラ制作が開始されました。翌年にびわ湖ホールが開場されまして、それで今日に至っております。

日本のオペラにはざっと130年ぐらいの歴史があります。日本にはオペラの歴史がないとよく言われますが、とにかく130年あるのだ、日本人が始めてからでも100年あるんだということを私たちはもっと誇ってもいいのではないかと思います。

1枚めくっていただきますと、制作別の特色というページがあります。本日の議題に合わせて分類してみますと、まず大きく分けて団体型と事業型に分けることができます。事業型は、その中で劇場型公的事業と劇場型民間事業に大きく分けることができます。

まず、団体型から見ていきます。団体というのは、声楽家を中心とする自主的組織によるオペラ制作です。日本オペラ振興会には、藤原歌劇団と日本オペラ協会が入っています。それから、二期会グループは全国に6つございます。それから、関西歌劇団、そのほか全国にすごくたくさんあって、120以上と書きましたが、実際は、1回やって終わりとか、そういうものも全部入れればものすごい数になると思います。そういった声楽家による活動が100年にわたって日本のオペラを支えて発展させてきたわけです。こういった団体型の活動は、現在、国内の公演数の約50%を占めております。50%という数字をあるいは少ないとお感じの方がいらっしゃるかもしれませんが、残りの50%の約半分は外来オペラです。今残った全体の4分の1を事業型とか学校、研修所とか、そういうものが占めております。

団体型の特色としまして、財政的には非常に困難であります。特に大きな公演をプロフェッショナルなレベルで定期的にするというのは非常にお金がかかります。文化庁などから公演に対する助成金が出ておりますので、公演自体がなくなるということはないと思うのですが、団体内部の財政状況というのは非常に苦しいのが実情だと思います。良さとしましては、音楽家の主体性を発揮しやすいということです。

事業型、劇場型公的事業に入ります。これは国とか地方自治体によるオペラ制作で、最も代表的なのが新国立劇場、びわ湖ホール、神奈川芸術文化財団、ひろしまオペラ推進委員会、藤沢市民オペラ他です。これは1980年代頃から次第に各地に広まり始めまして、90年代に定着したものです。まだ20年ぐらいの歴史しかないわけです。これは公的資金を投入してやるというもので、精神としましては、税金の社会還元と言っていいかと思います。特色としましては、税金ですから、その地域への視点が要求される。それから、聴衆からの要求を出しやすいということがあります。これは非常に重要な問題だと思います。オペ

ラなんか税金を投入するのはけしからんとかいう言い方がたまにあるのですけれども、オペラがもっと本当に聴衆のものになるためには、こういった公的事業がもっと広まらないと難しいのではないかと思います。

劇場型民間事業に移ります。民間劇場とかホールによるオペラ制作のことで、日生劇場、オーチャードホール、サントリーホール、大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウスほかがございます。日生劇場は早くからあったのですが、そのほかのものは1980年代後半ころから定着したものです。これの財源は主に民間資金の投入ということで、利潤の社会還元と言っていいかと思います。私は企業の利潤をオペラに投資することをどう理解すればいいのかよくわからなくて、ずっと悩んできたのですけれども、その下に書きました、「企業の健全な発展のために、利潤の社会還元は欠かせない」という言葉があります。あるときこれに出会って、そういうことかと思って初めて納得することができました。この言葉は日生劇場を作った日本生命の3代前の社長さん、弘世現さんの言葉だと伺っております。ですから、団体の側は、ただ一方的にお金を恵んでもらうという発想ではなくて、企業にとってもおごく役に立つのだということですから、私たちは民間企業にももっと自信を持って堂々と要求してもいいのではないかと思います。

特色としまして、親会社の方針、業績、イメージと密接に関連しているということがあると思います。逆に言いますと、劇場のイメージがまた親会社のイメージにも直接影響する面が大きいと思います。ですから、劇場の個性を出しやすいというよさもあるわけです。

今まで触れたもの以外の制作では、まず、劇場を持たない事業型。サイトウ・キネン・フェスティバル松本ですとか、あと音楽事務所で作っているマネジャー系のものとかがあります。それから、教育・研究型、それから、いわゆる外来オペラ、そういったものもあります。

今まで見てきましたように、オペラ制作は今、大変流動的な過渡期にあるといえます。ヨーロッパ型の劇場を中心に発展してきた歴史とは全く異なりまして、日本独自の発展をしてきました。

劇場型の台頭により、「制作」の重要性が増大しております。1つ1つの制作に団体型の要素と公的要素と民間の要素がみんな混在しております。新国立劇場といいましても、民間の助成金も入っているわけですから、全くの公的というわけではないのかもしれませんが、それぞれにバランスのとれた発想が大切なのだと思います。

そういった状況の中で、音楽家の主体性をどう生かすかということが今わりと難しい問

題になっているのではないのでしょうか。今までは、いわゆる手弁当精神でやってきたわけですけれども、劇場型の制作が増えてきますと、職業的に自立していくことができるわけで、それは良い方向なのですけれども、どのようにして移り変わるのかというところに、今はすごく微妙な問題があるように思われます。

5 番目としまして、公的事業の定着により「聴衆」への意識が明確化されたということがございます。観客動員数が大きな問題になってきました。それから、アマチュアへの配慮、いわゆるアマチュア参加の市民オペラへの配慮が必要ですし、ボランティア活動ですとか啓蒙活動も一層重要になってくると思います。

そういった各制作の特色を追求するとともに、それぞれに共通する問題点について語り合う場が必要だというふうに切実に感じております。

以上のようなところで、簡単ではございますが、私のお話を終わらせていただきます。どうもありがとうございました。(拍手)

【司会】 関根先生、どうもありがとうございました。

それでは、ただいまより約 10 分の休憩をいただきます。よろしくお願いいたします。

パネルディスカッション

【司会】 それでは、ただいまよりパネルディスカッションを始めさせていただきます。

お手元のA3サイズのとじました資料を参照ください。

それでは、パネリストの方々をご紹介しますいただきます。

オーチャードホール文化事業部部長の仁田雅士様。(拍手)

サントリーホールチーフプロデューサーの真鍋圭子様。(拍手)

新国立劇場常務理事の横瀬庄次様。(拍手)

二期会オペラ振興会常務理事・事務局長の中山欽吾様。(拍手)

日生劇場企画制作部長の井上眞次様。(拍手)

日本オペラ振興会常任理事の下八川共祐様。(拍手)

びわ湖ホール副館長の上原恵美様。(拍手)

このパネルディスカッションのモデレーターは慶応義塾大学教授の美山良夫先生にお願いいたします。(拍手)

それでは、美山先生、よろしく願いいたします。

【美山】 では、これから2時間近くにわたって、文部科学省の助成を受けて、五十嵐喜芳先生及び昭和音楽大学オペラ研究所が中心になって進めています「海外主要オペラ劇場の現状調査、比較分析に基づく、我が国のオペラを主とした劇場・団体と文化・芸術振興施策のあり方の調査研究」。このパネルディスカッションもこの研究の一環として行われます。

この公開講座の内容を踏まえまして、今後の調査研究の指針とすることをこのパネルは目標としております。当初は1階の会議室を予定していたんですけれども、大変多くの方々の参加がありますものですから、本日会場をホールのほうに変えさせていただきました。津田ホールのご好意に感謝いたします。ただ、このホールは今晚予定が入っておりますものですから、パネルの時間の延長はできません。

それから、会場にお越しの皆様方、既にオペラや日本のオペラの制作についてかなりご存じの方が多いということですのでございますので、概観的な話は今回は避けまして、なるべく幾つかの問題に絞り込んで進めていきたいと思っております。

どういう点に絞り込むかということについては、実は関根先生の講演の始まる前に相談する予定でしたけれども、皆様大変熱心に自分のオペラ制作にかかわる思いをお話しになりますものですから、事前の打ち合わせはほとんどできませんでした。若干混乱するかもしれませんが、進めてまいりたいと思っております。

ただ、一番最初にお断りしておきますのは、ここで制作と言ったときに、制作って一体何だろう、どこの範囲を示すんだろう、ということで、少し共通の理解をしておきたいと思います。オペラはお客さんあっての、それから、財政的な基盤もしっかりして初めて質の高い公演も可能になってくるということで、ここでは制作を実際に仕込みから上演までとか、ばらしまでとか、そういった技術的な問題ではなくて、オーディエンス——観客のこと、それから、収入の確保の問題、そして、いかにしたら現在、これからの日本で質の高いオペラの制作、上演ができるだろうか、そういったところに絞り込んで話を進めたいと思います。

最初に、一番最初に掲げましたオーディエンス（観客）の確保・開拓、あるいはお客さん作りという問題に早速入っていきたいと思います。

皆さん現場で非常に実績のある、それから、ご苦労されている方々ばかりなので、どなたにお話しいただくのがほんとにいいのか、私もわからないところもあるんですけども、一番最初に新国立劇場のことから少しお話いただきたいと思います。新国立劇場は既に1回ごとの公演の平均入場者数が80何%ということで、中にはほとんど完売の公演もあるというふうに向っておりまして、営業のほうの努力も大変なものだと思うんですけども、横瀬さんのお考えとして、これが1つの限界なのか、あるいは次の目標があるとしたら、どんなところにあるのか、そんなところから始めていただければと思います。

【横瀬】 では、ご指名ですので、順番が不同ですけども、私の新国立劇場の観客の動員というか、確保に関連することについてお話をいたします。

新国立劇場は、ご承知のように、今から5年前、1997年に開場いたしまして、まだそれだけしかたっていないわけです。シーズン、これは9月から6月までと一応しておりますが、オペラについては11公演、鑑賞教室を入れれば12公演。それで、あとバレエが5公演ありますので、オペラ劇場と言っている一番大きな劇場では年間にオペラ、バレエで17公演。それで仕込みからばらしまでを各演目ごとにやっていきますとそれ以上できない、一応満杯状態になっております。夏休みだけは貸し劇場ができますけれども、それ以外は自主公演でいっぱいになっているという現状でございます。

そこで、それぞれの公演について、オペラが本番60回弱ぐらい、バレエが30回ぐらいですから、年間90日の1,800席を大体80%埋めるということをやって、12年度の観客動員数が8万7,000人ぐらいでしょうか。その中核になっておりますのが友の会でございまして、ジ・アトレ、theatre というのをtheのところで分解してthe・atre（ジ・アトレ）

という名前の友の会がございまして。これは現在のところ1万4,000人ぐらいが登録されていまして、今、まだ募集中でございまして。オペラとバレエと舞踊と演劇と、4つとも共通ですので、いろいろですけれども、今の1万4,000人のうち70%がオペラ志向だというふうに言われております。ジ・アトレの効力が一番高いのはオペラでございまして、約1万人ということになります。

これがかつて2年ほど前に、実際にこちらに来ていただくお客さんの調査をしたことがございまして、それですと、平均はちょうど50歳、男女は全く半々ずつです。20歳代という若い方が少ないかと思ったんですが、もちろん少ないんですけども、それでも50歳代から30歳代ぐらいまでのところは大体同じ20%ずつぐらいです。60歳代が一番多くて25~30%ぐらい。あと70歳代と20歳代が10%弱ぐらい。そんなような構成になっておりまして、よく言われるオペラファンは高齢化しているのではないかということでは、新国立劇場に来ていただく方を見ている限りは高齢化はまだ。それから、新国立劇場で初めてオペラを見るという人も全体の10%以上いらっしゃるということから見ると、新国立劇場ができたということでオペラのファンが増えたという効果も若干はあるのではないかと、いうふうに思っています。

この9万人弱の年間の延べ観客数が平均して一体何回来ていただくのかというのはよくわかりませんが、でも、ごく平均して3回だとしますと、実数は3万人です。都内のオペラファンというのが3万人だろうか。もう少しはいるのではないかと。それで、外来オペラなんかを中心に、あと1万人、つまり、全体で4万から5万ぐらいの人は、いわゆる有効需要、チケットを買ってオペラを見に来てくださるという意味のファンとしてはいらっしゃるのではないかと。だから、まず、あとの1万人、それ以上の人を新国立劇場でいろんな意味で誘引しなければいけないというのが1つでございまして。

それから、さっきのアトレの会員を分析してみますと、アトレ会員になりながら全然買ってくださいないという人が何と半分ぐらいいるのです。アトレ会員というのを最初に募集したものですから、私どもの親戚に当たるような方々が、とにかく入ってやろうというので入ってくださったという人が多いのかもしれませんが。それから、年間10回以上来てくださる方も5%以上いらっしゃる。そういうことで、各ユーザー別に、1回も来てくださらない方、ライトユーザー、ミドルユーザー、ヘビーユーザー、こういうところを分析して、そして、それぞれいろいろな意味で、あと1回来てほしい。全く来ない人は、1回は見てほしい。そういう運動をして、アトレ会員の観客に結びつく度合いをもっと増やそう

というのが2つ目でございます。

それから、若い高校生に対して鑑賞教室をやっています。これは日生さんが大先輩でいらっしゃるかもしれませんが、日生さんは主に私立高校が多かったようでしたので、私どもは公立高校ということで、東京、神奈川、千葉、埼玉という1都3県の教育委員会の協賛をもらいまして、公立高校の高校生を、本年度は5回、今までは「蝶々夫人」をやっていましたが、今度は「トスカ」をやっております。これは見ていただく方の鑑賞後の感想を見ますと、非常に感動していらっしゃる方が多いんです。オペラの感動を与える力というのは相当なものだというのがつくづくわかりましたが、こういった若いファンをもっと増やしていく。さらに、この年齢をもっと下げる。ノヴォラツスキーという外人の監督が来年の秋からなる予定になっておりますが、彼はキンダー・オパー（子供のためのオペラ）というのを6歳から12歳ぐらいを対象にしてやるべきだということを盛んに言うておられまして、そういうことも非常に興味ある提案ではないかというふうに思っております。

【美山】 ありがとうございます。

普通、こういうパネルディスカッションがありますと、端から順番に当たって行って、2回ぐらい行って終わり、時間になりましたということなんですけれども、きょうはランダムに当てていくということで、先輩方を前に大変申しわけないんですが、そのような形で進めたいと思います。

それから、皆さん非常に雄弁な方が多いものですから、時間が足りなくなる可能性が非常にありますので、大変申しわけないんですけれども、途中で切らせていただくこともあるかもしれません。

皆さんオーチャードホールに行った方は多いと思うんですけれども、オーチャードホールのオペラも大変多くのお客さんに恵まれているように拝見しております。公演の回数は1演目8回とか、そういう回数ではありませんけれども、オーチャードホールにおける観客の確保、それから、それを少し増やしていこうとか、そういう点で現状と課題というのがございましたら、ご紹介いただければと思います。

【仁田】 オーチャードホールはご存じのように、自主制作のオペラというのはまだ3作品しかやっておりませんので、あんまり皆さんに誇れるような実績があるわけではないんですけれども、1演目、作品を取り上げると、それを繰り返して3年間は再演をする。その間、歌手の人たち、それから、スタッフの人たち、いろんな形でご協力いただきながら、作品を成熟させていくというやり方を一つの目途にしております。それともう一つは、

海外招聘のオペラを並行してやっております、その2つがオーチャードホールのオペラという位置づけになろうかと思えます。

オーチャードホールのあるところは、ご存じのように、Bunkamura という芝居の小屋もあり、美術館もあり、映画館もありという、いろいろなものが集まっている集合体でございますので、そこに集まってくるお客さんたちにどういうふうに目を向けていただけるかというあたりが我々にとっては一つの課題ということです。

特にそんな実績がありますものですから、一番気をつけているのは、チケットを売るときに、先ほども出ましたけれども、宣伝とか広報とかというものとできるだけ連動させて、ターゲットをできるだけ間違えないような形にしていく。そういう形でその作品に共感していただけるお客さんにできるだけたくさん来ていただきたいというのが僕ら制作者の望みでもあります。

そんなことの積み重ねということしか僕の場合はできないんです。

【美山】 そうしますと、オーチャードホールの、言ってみれば小屋についているオペラファンを確実に増やしていくというセグメンテーションを進めているということですね。

【仁田】 はい。

【美山】 ありがとうございます。

2つの劇場側のお話を伺ったんですけれども、オペラ団体のほうもお客さんをいかに増やしていこうか。そして、コミュニケーションを保っていこうかということで、それぞれの努力をずっと長い間、してこられたと思います。

二期会の中山さん、いかがでしょう。お客さんを増やしていくという点で、現状の問題、それから、課題と感じられていることがありましたら、ご披露いただければと思います。

【中山】 二期会は、ご承知の方も多いと思いますが、今年設立50周年記念を迎えておりまして、二期会オペラを制作、公演するという財団法人の二期会オペラ振興会というのがたまたまその半分の25周年を迎えるという非常に大きな節目に当たっているわけです。どれだけのお客様に二期会オペラを見ていただけるのかということは、実は我々の団体にとって大問題でございまして、その中で幾つかの問題を簡単にご紹介させていただきたいと思えます。

まず、二期会オペラには愛好会というのがございまして、数年前までこの愛好会の会員は、1,200~1,300名で毎年頭打ちでございました。先程の新国立劇場のジ・アトレが1万4,000人というのに比べれば、ほぼ10分の1のオーダーでございます。内容を分析してみ

ますと、毎年新たにかかなりの数の方が愛好会員になるんですが、同じぐらいの方がやめていかれるというような現象で頭打ちになっているということがわかったわけです。

それで、私どもはお客様のマスを増やすということと、そのお客様がリピーターになっていただく、この2つが両立しない限り、お客様は長い目で見て増やしていけないんだという問題意識を持って、どうすればその両方を実現できるのかということを考え始め、トライ・アンド・エラー、各公演ごとに実際にそれは試してみながらやらざるを得ないのでありまして、それをやってきているというのが一点。

それから、お客様の年齢の問題ですが、愛好会には随分古い方がいらっしゃいます。昔の二期会のオペラはこんなものではなかったと言われるお客様も結構いらっしゃいます。そういったお客様にとっての二期会オペラのイメージというのは、それがどんなものであれ、確かにある。二期会オペラが、50年たった今、これから先どういうふうにしていけば、そういうお客様にとっても満足いただけるような舞台をお見せできるのかというのが一点。さはさりながら、若い新しいオペラのファンを獲得したいという願いも大きいわけです。特に、最近では熟年世代が高度成長期でものすごい忙しい何十年間の生活を送って、やっと定年退職して、オペラでも夫婦で楽しんでもるかというようなお客様も含めた、新しい初めての、ソニーではないですけども、「マイ・ファースト・二期会オペラ」というようなお客様に対してどういうメッセージが我々として発信できるのか。また、そういった結果として、その方たちにどうやったらリピーターになっていただけるのかということが非常に大きな課題でございます。

ちなみに、私、二期会に入ってまだ4年ちょっとにしかならないんですが、入った直後に「フィガロの結婚」を新宿文化センターで公演したことがございます。今回、先週まで新宿文化センターの公演も含めて5回公演をしたんですが、4年前の「フィガロ」で実際に券が売れたのが2,700枚でございます。今回は、新宿文化財団の主催公演ということで我々の公演もさせていただいたんです。それまで入れますと9,000枚近くの、9,000枚とはちょっと大げさですが、8,500枚ぐらいは多分売れていると思います。4年の間に同じ演目でそれだけ大きな集客力の差ができてきているというのは一体何だろうというのが、我々が今から、今後にもそれを生かしていくという意味で興味津々のテーマでございます。

【美山】 ありがとうございます。

今、中山さんのご発言は、「マイ・ファースト・二期会オペラ」が「マイ・ラスト・二期会オペラ」にならなく、リピート誘導をするということと、それから、ボリューム、マス

の確保ということですね。マーケティングの中でもいつも問題になる。あと、オーディエンスの満足をいかに獲得していくか。そして、二期会に対するロイヤリティーといいますか、それを育てていくかという問題。まさにマーケティングの問題であろうかと思えます。

先ほどちょっと上原さんとお話ししていましたが、東京と地方というか、その差ということを強調されていました。びわ湖ホールという大変すばらしい劇場をお持ちになり、そして、従来から滋賀県に住んでいらっしゃる方、そして、新しく滋賀県民になられる方、どちらかといえば日本の中では人口が一番増えている県ですが、そういう中でオペラをやっているとして、オーディエンス（観客）の確保、観客をつくっていくという点でどのような問題があるかご紹介いただければと思います。

【上原】 先ほど控え室で議論していたのは、東京地方と全国のほかの地方とは状況がまるっきり違うということです。観客の面でも、それから、オペラをつくる面でも違うということをお話しをしておりましたが、今の話題は観客をつくるということです、その点に絞ってお話をさせていただきたいと思えます。

びわ湖ホールは98年9月にオープンいたしましたから、ことしの9月で丸4年ということになります。ほんとうに白地というんですか、まるっきり白地図の上にぽんと新しい劇場ができて、そして、今までオペラなんていうことがあり得ると思っていなかった人がかなりのウェートを占める、そういう地域でびわ湖ホールをスタートいたしました。したがって、観客が高齢化して困るとか、リピーターが多いかどうかという問題以前の話として、まだ一度もそういうものに触れていない方が多い。そういうところでどうやって新しいお客様を創造していくかということが最初の5年間の一番の目的ではないかなと思っております。

びわ湖ホールは決してオペラに特化しているわけではございませんで、大中小ホールとありますので、年間さまざまなプログラムを提供しております。きょうはオペラに特化してお話をせよということですので、オペラについてのみお話をしますと、最大の特色は声楽アンサンブルというものを抱えているということです。16人という大変小さなグループですが、その周辺に登録メンバーとか卒業していったメンバーとかを抱えております。声楽アンサンブルメンバーというのは、一定のお給料を払って、びわ湖ホールの活動に専念していただくというグループです。こういう形でアンサンブルを抱えているホールというのはちょっと珍しいということで、これが特色かなと思えます。

この人たちの活動は非常に幅広くなっているんですが、例えば「青少年オペラ劇場」と

いうものを年間6公演しております。2演目6公演ということで、毎年1本ずつ新しいものを加えていく、レパートリー化していくという工夫をしているのですが、6公演のうち4公演は、中学生を対象にした公演で、勘定してみますと、700席の中ホールで4公演やりますと、2,800人が毎年びわ湖ホールで「青少年オペラ劇場」に来てくださっている。毎年毎年新しい観客、その人たちができているということになります。

それから、声楽アンサンブルは、アウトリーチ活動といたしまして学校巡回公演を今年度、つまり、昨年の6月から始めまして、10公演やりました。そのほかに秋にスタートした学校訪問指導といいますか、学校に出かけて行って、音楽の教室で歌い方の指導を始めました。小学校の子供たち、あるいは中学生たちも生の声楽家たちの声を初めて聞くんですね。教室ですと30人か40人の小さいグループがじかに聞く。その感動というのはすごいものがあることを、彼らから寄せられたすばらしい感想文や、お礼の手紙によって感動的に受けとめております。こういった若い人たちに向けてのさまざまな活動をしております。

他の青少年向けプログラムについて紹介しますと、例えば「青少年シンフォニーホール」（きょうも芸術監督の若杉弘さんが来ていらっしゃるんですが）は、若杉さんが全部構成をして、解説をしながら、指揮をされるという、すばらしいプログラムなんです。また、お化けが劇場を案内するというようなおもしろい演劇仕立ての劇場探検ツアーをやるなど、さまざまな工夫をして、ほんとうに初めてという方たちをどうやってオペラの世界に、あるいは舞台の世界の窓を開くといいますか、扉を開くかという、そういう仕事が結構大きな仕事だと思っております。

もちろん中核には、年にたった1回ですけれども、プロデュース・オペラとして、ヴェルディの日本初演の作品を毎年1本だけつくっていくということをやっております。これについてはいろんな難しさというものもありますけれども、レベル的には大変質が高いということで、これが全国発信の中核になっているのではないかなと思っております。

この1回のプロデュース・オペラを巡って、プレトークをすとか、デザイナーに舞台美術、あるいは衣装についての説明をしていただき、舞台の上ののって、実際に衣装に触れたり、装置に触れたりするというワークショップを開催するなど様々な試みしながら観客を育てていこうということをやっております。友の会の会員が今現在3,600~3,700人くらいおります。

その他特色としては、サポーター制度があります。毎年30数人ずつ、3年間任期でサポ

ーターをお願いし、3年が来ると卒業して、また新しい人を受け入れるという制度をつくっています。口コミでお客様を連れてきていただくといいますか、手を引いたり、あるいは背中をちょっと押すだけで劇場への扉が開かれる人たちもたくさんいますから、そういう仕組みを、ほんとうに小さな努力ですけれども、やっているというのが現状です。

以上です。

【美山】 ありがとうございます。

こういうパネルをやっていると、大体平均してみんな同じ回数当たるということを予想されていると思うので、そろそろ当たっていない人は当たるのではないかという思いがあると思うのですけれども、今、上原さんのほうから1つのオペラのプロダクション、それをさまざまな面でアウトリーチといいますか、活用をされている。そして、その活用の過程の中でオペラと触れる機会を、これはホールの中で、また外に出て行って接する機会をつくっていくという活動をされているとのご紹介がありました。

こうした若いオーディエンスをつくっていくことに関しては日生劇場が非常に長い間取り組んでいらっしゃいます。新国立劇場においても、ほかのところでも、新しいオペラのオーディエンスをどのようにつくっていくかということは、いろんな取り組みがあると思うのですけれども、こういう点では日生劇場の取り組みというのはいち早く、そして、長期間にわたって行われてきました。そういう点では先輩に当たるわけですけれども、日生劇場で行われてきたことと、その評価、日生劇場ならではの工夫とかいうものがあつたらご紹介いただければと思います。

【井上】 日生劇場の井上と申します。ご承知とは思いますが、さっきも関根先生のお話の中にもありましたように、1963年に日生劇場がオープンしまして、ベルリン・ドイツ・オペラで開場しました。ただ、当時は組織が日本生命会館という株式会社組織でした。それから歴史がありまして、7年後、企業メセナとして純粋にいこうということで財団を設立いたしました。当時はニッセイ児童文化振興財団という財団、それからさらに名称を変えて現在のニッセイ文化振興財団という財団で日生劇場の管理運営をしているというような形をとっています。

したがって、日生劇場というのは、年間12カ月のうちに、いわゆる商業演劇としての活動が8カ月ぐらいあります。きょうこの壇上にいらっしゃる皆さんは音楽ホールです。日生劇場はそういう意味で言うと純粋な音楽ホールではなくて、また演目もそういう面と言うと商業性のあるもののほうが多くあります。

ただ、12カ月のうちの4カ月を我々財団が特に主催をしているわけなんですけど、ここで1つ申し上げたいのは、日生劇場が開場以来、「ニッセイ名作劇場」という、これはオペラではないんですが、劇団四季によるミュージカルを小学生に見せるという活動を40年やっております。そして、それを今思ったときに、40年間、それこそ500万人も600万人にもなるんですが、ミュージカルを見た子供たちが今のミュージカルブームの支えになっているということを実感しております。

つまり、そういう思いが実は私どもの財団の活動として何かできないかということで、1979年、当時、第二新国立劇場ができる機運が高まったころから、「日生劇場オペラ教室」という公演を始めました。これは本格的なしっかりとしたオペラを上演して、それこそ1,500円とか、映画を見るぐらいの料金で中学・高校生に見せてあげよう、オペラの観客を育てて、一度見てもらって、将来、その子供たちが大人になったときに、オペラというのはおもしろいものだ、もう一回見てみようというふうに育ててほしいという思いで、79年から続けております。トータルすれば2万人にも3万人にもなるんですが、その子供たちが将来オペラ好きの人になってほしい。

一方では、観客とは違うんですが、20年前、なかなかオペラ活動の場がないときに、歌い手さんであるとか、もちろんスタッフの方々も、6回とか8回とか1つの作品をやりますので、そういう方たちにも場を与えてあげようということで始まったのが今の活動です。

観客動員ということで、さっき言いましたように、日生劇場はオペラだけやっているわけではないんですが、オペラ教室というものは将来の観客動員に寄与できることを願っております。

一方、今、8月と11月にオペラを制作しております。8月はファミリーということで、夏休みですし、オペラを身近にというテーマで。毎年オペラをしているわけではないんですが、昨年夏に、いわゆるキンダー・オペラ、子供のオペラということで、浜田廣介さんの「泣いた赤鬼」というのを上演いたしました。二期会の歌い手さんとか、皆さんに協力していただいて、かなり本格的なキンダー・オペラができたと思っています。これは幼稚園生とか小学生とか、お母さんとかお父さんと一緒に観ていただくため、料金も非常に低廉なものにしました。3,000円とか4,000円という設定をして、とにかくオペラというものを意識しないで、小さいときから見てもらえる環境づくりができればいいのではないかとということで始めました。

公演の前に、オーケストラ・ピットのことや音楽のモチーフの問題ということを指揮者

とかがお話をして、まず親しんでもらって、身近に引き寄せて、それからオペラを始めるというような手法をとりました。そういうふうに関客というか、新しい観客のことを考えて上演しております。

秋はオペラ教室です。ことしも11月にやります。従来はオペラそのものを1本上演をして、低廉な料金で見ていただくというスタイルだったんですが、今年から路線を変えようと思っています。教育プログラムの部分をより充実させたいという願いで、1つの作品を短いものを選ぶとか、またはちょっと長めのものを内容に影響しないように短くするとか、そういうふうにしまして、前半に教育的なプログラムをつけて、オペラを楽しんでもらう、そういうような制作をしようと今努力しています。そういう意味で新しい顧客を育てたいと願っています。

我々には友の会という組織がないので、一般公演をするときの販売というのはまた逆に1つ1つが闘いで、大変です。

【美山】 日生劇場は東京の都心にあるわけですがけれども、オペラ鑑賞教室というのは日生劇場だけで行ってきたわけですか。

【井上】 東京で始まりまして、一時、神戸文化ホールでも何年かずっとやりました。神戸市と共催で。札幌の教育委員会と組んで札幌ともやりました。愛知県芸術劇場ができてから、昨年まで愛知と10年間ぐらいやっていましたが、公共ホールというのは、今この時代の中で、財団がほとんどですので、活動資金が非常に厳しかったりすることもある。残念だけれども、ちょっとお休みというのが今、愛知なのです。ただ、愛知は我々とまたやりたいということを言っていますので、また話し合って、我々の公演と一緒にやれたらいいかなと思っています。

【美山】 ありがとうございます。

私の場合には、大学の教師をやっていますと、大体20歳前後の学生が多いんですけども、そういう学生でもホールには行くけれども、オペラというとちょっとバリアがあるような感じと答える学生がいるんですね。そういう中で、ホールでオペラをやろうということを考えて、あれはたしか1993年から、サントリーホールでホール・オペラ——ホール・オペラというのはサントリーホールの登録商標なので、他のホールは使ってはいけないようですけれども、その立役者として、真鍋さんは活動されてきました。ホール・オペラのお客さんというのはオペラ劇場のお客さんと、またちょっと違った人たちなんですか。

【真鍋】 そうですね。近ごろよく新国立劇場に伺わせていただいているので、そちら

のお客様とうちのホール・オペラのお客様を比較しますと、もちろん本当にオペラの好きな方は同じですけども、その他はとても客層が違うなと思うことが多かったです。というのは、最初にホール・オペラというのを始めましたときに、何がホール・オペラかというのをどなたも、もちろん造語ですからご存じないわけで、私たちとしてはホールで上演するオペラなのでホール・オペラというふうにつけたわけなんですけれども、最初はほんとに何がホール・オペラだという疑問がありました。サントリーホールは「ミューズ」という雑誌を出版しておりまして、サントリーホール・メンバーズ・クラブというのがございます。これは会員が1万2,000人ぐらいいるんです。その方たちが最初は核になってくださったのかもしれませんが。

コンサート・ゴアーというのは学生さんも多くて、若い方が多いんです。その方たちがオペラというと正装して行かなければいけないのではないかとか、オペラって何かとか、そういうふうに使われて、ちょっと敬遠している方たちもいるかと思うんですけども、ホール・オペラだって、じゃ1回のぞいてみようか、いつも行っているサントリーホールでやっているんだからと。そういうことで気楽に来てくださるようになったと思います。ですから、層は割合に若い方が多いです。

今のところ、過去四、五年は、おかげさまでお客様もわかってくださって、売れ行きもいいということで大変ありがたく思っております。毎回アンケートをとっていますけれども、ホール・オペラってこんなものだったのか、今でもそういうふうにおもしろかったと言ってくれる方がいてくださるのでありがたいです。

もとに戻りますと、客層は若い方が多いのではないかと思います。ホール・オペラはオーケストラと客席とのバリアをとったという、要するにオーケストラ・ピットとのバリアをとったということと、それから、客層のバリアも少しとれたのではないかと考えています。

【美山】 ありがとうございます。

パネリストの皆さんからオーディエンス（観客）のボリュームを確保するために、それから、新しいお客さんを育てていくために、そして、既にあるお客さんをリピートしていただくために、いろんな試みが行われていることが紹介されました。しかし、一方でそれがまだ大きなうねりにはなかなか得ていないという印象も残念ながら持たざるを得ないように思います。

急に爆発的ということはないとしても、どうしたら次の、よりダイナミックにお客さ

んが増えていくような、そうしたムーブメントをつくり出せるかということはオペラ関係者共通の課題ではないかと思うんですね。その中で、例えば日本オペラ振興会の下八川さんは、こんな人に自分のところのオペラをもっと見てほしい、という思いはございますでしょうか。

【下八川】 藤原歌劇団は、先ほど関根先生のお話の中にもありましたが、できてから68年たつわけです。藤原義江先生という当時の大スターがお作りになりました。それから40年たって、私は「カルメン」の公演から携わっています。そのときに文化会館で4回公演をやりました。2,300人のキャパで4回ですから、9,200人、これは満員になりまして、そのときに赤字が100万円いかなかったと思うんです。ですから、こう言ってはどうかと思いますけれども、かなり楽で、そんなにオペラというのが赤字、赤字と騒いでいたけれども、これだけお客さんが来るじゃないかなんて思ったのが間違いのもとだったと思うんです。それ以来8年ほど制作をやりましたが、その当時、感覚的には、出演者の切符の売上が60%から70%、それから、一般のお客さん、維持会員とか、そういった方々が30%から40%というところで、出演者が売るほうが多かったと記憶しております。

以後、五十嵐喜芳先生が芸術監督を務められました。五十嵐先生が最初にやったのが「カルメン」でした。これも満員になりまして、この15年間にプレイガイド売り、それから、さくら会員等、一般のお客さんが80%から90%。ですから、いわゆる出演者の手売りが今や10%ないのではないかと、ということで一般売りが非常に増えてきた。これは名作路線、それから、海外から有名な歌手、指揮者、演出家というような話題を伴った公演、それから、企業の支援、国・地方自治体からの支援ということが大きく伸びた影響もありますけれども、五十嵐芸術総監督の力によって一般のお客さんが相当増えたということが言えます。

その流れを汲んで、私また制作を担当しているのですけれども、多少苦戦をしてきているということが言えます。お客さんはかなり高齢化してきている。そのお客さん方はおそらくNHKのイタリア・オペラをご覧になった方々、その時代に学生として行かれた方々が一番上の世代ではないかな。NHKのイタリア招聘オペラは、当時の大スターばかりがそろっていた。時代的にもすばらしい時代だったと思いますけれども、その影響があるのではないかなと。

ただ、これからは、どういうお客さんをつかんでいけばいいかといいますと、これは新国立劇場でも日生さんでもおやりになっているような、そういった若い層です。今、文化

庁さんの支援でもって「ふれあい教室」というのをやっています。これは「カルメン」を大体夏休みの後に、実際、中学校、高校の体育館に行き、時には先生や中学生、高校生と一緒に「カルメン」を、抜粋で公演するわけです。そういったときに非常に反応が素晴らしいんです。オペラというものを全然知らなかった、オペラという名称すら知らないような、地方のお客さんが感想文を書いていただくと、素晴らしい反応がある。それから、夏休みに、文化庁主催で、現在は私どもは「愛の妙薬」をやっています。これも中学生、高校生を対象として、これはきちんとしたホールでやります。そういった動員、1,000名ぐらいではないかと思いますが、これを3回ぐらいやっております。

それから、先ほど言ったふれあい教室の「カルメン」は7回から8回ぐらい。1校当たりの生徒数が500ぐらいの平均ではないかと思いますが、そういった方々が非常に満足をしてオペラを聞いていただいている。将来的には、これからもっともっと我々努力して、新国さんが夏にやっているような「蝶々夫人」とか「トスカ」といったような公演で高校生を動員していく。これはある程度公的な力をもっていかなければ、少ない予算で中途半端なことをやったら、逆にお客さんで来た人たちが来なくなってしまう。特に感受性の強い中・高生に対して、オペラというのは全然つまらないではないかと思わせたときには最後で、最初の接点が大事ではないかなと思います。私は人頼りで申しわけないんですけども、ぜひ新国立劇場さんでもっともっと修学旅行で来た生徒さんを新国立劇場に行かせていただく。それに文部科学省が予算をつけるとか、修学旅行でディズニーランドへ行くんでなくて、新国立劇場に行っていて、いいオペラをどんどん見ていただくということをぜひしていただきたいなど。

それから、もう一つ問題点は、音楽の先生でオペラを実際に見ていない人が随分いるのではないかと思うのです。ですから、そこに問題点が非常にあります。オペラというのは、先ほどの歴史の中でも、東京芸大で空白の時間がかなりあるわけです。三浦環さんが始めてから、戦後までオペラをやらなかった。オペラを否定された。いわゆるアカデミックな教育機関として東京音楽学校があったとするならば、そこでずっと否定されていたと言っても過言ではないと思うのですけれども、そういう歴史があるわけです。その歴史の影響で教育現場でオペラというものが、むしろ私に言わせれば阻害されていたというような感じがするんです。ですから、義務教育の先生にとにかく新国立劇場に、これも研修として、ぜひ遠山文部科学大臣にやっていただきたいと思っております。

【美山】 新国立劇場には随分大きな宿題が出てしまったようです。非常に建設的な提

案で、ありがとうございます。

この場は聴衆のことばかり話しているわけではないんですが、先ほどお二方でしたか、オペラのお客さんの高齢化の問題が提起されました。確かに欧米のオペラ劇場でもお客さんがかなりご高齢の方が多という現実はあるかと思いますが。高齢化というのは、ある意味でネガティブな面だけではなくて、ご高齢の方が奥様と一緒にいらっしゃっている姿なんか見ますと、ほっとするというか、とっとうれしかったり、これが健全なのではないかなという思いもしたりいたします。

一方で、皆さんご指摘のように、若い聴衆、観衆をどのようにつくっていくかというのは火急の問題である。それは一劇場だけが進めるものではなくて、いろいろなところが役割を分担して方法を工夫しながら新しいオーディエンスの開発というのを手がけていかななくてはならないだろうということもご提起いただいたものですから、研究のプロジェクトとしてはそういうものもしっかりと研究してまいりたいと思います。

高齢化の話は幾つか問題点もあるかと思うんですけれども、先ほど新国立劇場ではお客さんの平均年齢が50歳程度というような横瀬さんのお話があったと思います。層として一番多いのは何歳代になるのでしょうか。

【横瀬】 やっぱり60歳ですね。さっきちょっと言いましたけれども、30代、40代、50代、60代って、ほぼ同じぐらいですけれども、60歳代がその中では有意の差はあると思います。一番多いのは60歳代。チケットの値段、うちはS席が2万円平均、1万8,000円というのも随分あるんですけれども、2万円ぐらいということですから、その年齢がある程度高いのはやむを得ないのではないかとはいえます。ただ、20歳代も、これは日生さんの鑑賞教室のおかげだと思いますけれども、10%ぐらいいるというのは非常に意外に思いました。

ついでで申しわけないけれども、音楽大学の学生さんに特別に格安で、平日のちょっと動員ができないものに限って、とにかく5,000円以下という割引の席を音楽大学に集中してお誘いするというのもやっています。これはさっきの下八川さんのお話ではないですけれども、反応が非常に鈍いんです。何回も重ねているうちに知られてきてからは、かなり出てはいますけれども、それにしても予想よりはるかに少ないという感じがします。なので、さっきの義務教育の先生に、特に音楽の先生にもっと集中的にPRするというのはいいアイデアかもしれないなと思いました。

【美山】 ありがとうございます。

オーディエンスの話をしているだけでかなり時間がたってしまいました。次に参りたいと思います。今までの話の中にも随分出てきたんですけれども、オペラの制作というのは、皆さんご存じのように大変なコストがかかるものであって、これはオペラの生まれたとき、400年前からずっとその構造は変わっていない。構造的にそんなに変化するとも思えないし、幾つかの作品の中では、それを少し変えようということもありましたけれども、基本的な構造というのはそう変わらないだろう。本日、皆さんにお配りしました各団体ホールの資料の中にも財政収支とかの項目があります。非常に細かく発表されています新国立劇場、それから、全てにわたっての発表は差し控えられているところもありますけれども、いずれにしても、オペラ制作にかかわるコストをだれが負担していくのか。それはどういう形が望ましいのか。お客さんが負担する割合、それから、公的な助成が負担する割合、またスポンサーが負担する割合、それぞれここにいらっしゃるパネリストの方々のところでも非常に工夫されて、現状での最良の解決策を求めながら続けてこられたと思います。そのこと自体についてもう一回ご説明いただくというよりは、今、社会が動きつつある。景気の底を打ったのかどうかちょっとわかりませんが、企業のスポンサーなどが急に増えるということもないだろう。観客の状態がこうである。自治体からのサポートというのは好転するとは思えない状況である。国のほうは少し熱心になってきたのかもしれない。こういう状況の中で、資金的なリソースをどこに求めていくのがいいだろうか。こういう点に関して見通しをそれぞれお持ちではないかと思います。どなたからお話しいただくのがいいかわかりませんが、どなたかご発言いただけますか。中山さんのほうから。

【中山】 非常にお恥ずかしい話なんですが、10年前、バブルがはじける前後のころに、民間の法人、個人からの賛助会のご寄附をいただいておりました金額が現在は3分の1に減っています。それだけは収入として純減です。それは例えば7,500万円あったものが2,500万円になったというたぐいの数字です。資料に書いてある財政収支の中で入場料収入が52%というふうに書いてありますが、これは私どもスタッフの給料だとか事務所の管理費だとかは一切入っていない、直接の制作、上演のコストが100になっているわけで、それを補うものとして民間からのいろんな賛助金というものが不可欠であるわけです。それが大幅に減っているということが団体全体の財政を極めて強く圧迫しているという現実がございます。その中で四苦八苦しながらいろんな方法を講じている。

言い出せば切りがないので詳しいことは申し上げませんが、そういう中で何が王道かと

いうと、公演の質を上げてお客様にたくさん来ていただくということしか思い当たらないわけであります。私は民間の、かつては不況業種で給与のカットなんかも何回もやったこともあるし、リストラも3回ぐらい経験しておるようなところの出身でございますので、今、このような状態で利益を出している民間の会社であっても、オペラのために助成をくださいということをお願いに行くというのは極めて大きな精神的なバリアがございます。そういう状態でございますので、一番基本的な考えに基づいてこつこつ収入を増やすという努力、最初のほうに私、マーケティングに関することを申し上げましたが、考えられるあらゆる手段を試してみるというようなことで収入を増やしていくという方法を講じざるを得ない。しかし、それだけ減れば、いくらそんな努力をしても焼け石に水という面もありまして、国の助成なり、地方自治体の助成というものが文化に与える大きさというのを考えて、増加させていただきたいというふうに切実に考えているわけです。

たまたま舞台芸術というものの経済波及効果がどれぐらいあるのかというスタディをやったレポートがありまして、それを見ますと、変な公共事業よりはるかに経済波及効果は大きいわけでございます。制作費なんてほとんど人件費です。それから、お客様が何千人、何万人と移動するための移動のコスト、それから、そのための食事だとか何だとか、それから、スタッフの人件費、そういったものを全部合わせると経済波及効果はばかにならないというようなことを考えて、今後は公的助成などを増加していただく価値は十分にありますということをアピールしていきたいと考えております。

【美山】 ありがとうございます。

今、中山さんがちょっと言及されましたのは、文化活動の経済波及効果という研究がありまして、それをベースにしてのご発言だと思います。中山さんのご発言のように、下手な公共—公共事業は何を言うかはなかなか難しいんですけども、経済波及効果は確かにあるわけですが、一方では、それだけでは十分ではなくて、もっとオペラが我々の生活の中で精神的にも歴史的にもどのような意義を持つのか。そういうようなことをどんどん言っていくことも必要だし、理解を求めていくことも必要ではないかと思っております。ちょっと出過ぎた発言で申しわけございません。

立場が違うわけなんですけれども、自治体の中で、オペラだけではなく、劇場を運営していく立場に立たれています上原さん、現状では県からが多いかと思いますが、どのような形が今後望ましいとお考えでいらっしゃいますか。

【上原】 その前に、びわ湖ホールが、今、二期会のほうでおっしゃったベース

に戻して、直接経費のみを考えると、チケット収入に占める割合は約40%という感じですね。人件費とか、びわ湖ホールという大きな建物を維持管理するのにかなりなお金が県からの委託料として入っておりますし、人件費も入っておりますので、それを除いて、二期会さんと同じベースに戻すと、約40%がチケット収入ということになるのかなと、資料を見ながら思いました。

自治体における状況ですが、財政状況は大変悪いです。今、愛知のお話をされましたけれども、例外ではないんです。どの自治体も大変苦しんでおります。滋賀県も同様でして、来年度、平成14年度の予算を組むときには四苦八苦しなうらやまをいたしました。その中で文化芸術振興基本法ができて、その前文に書かれている精神をきっちり実現していくためにはどうしてもお金が必要なんだということを言うとともに、これは税金を払っている県民の理解を一日も早く得ていくことが大切だと感じています。多くの人たちに、芸術の必要性といいますか、そういうものが生きることに意味を与えているんだということを感じていただく機会をどうやってつくっていくか。どっちが先かという感じですね。競争のような気がいたしますが。そういう危機感でいっぱいこのごろというところでございます。あんまりお答えになっていないですね。ごめんなさい。

【美山】 この話をしていきますと、だんだん暗くなるんですね。ただ、この問題抜きにしてクオリティの高い、リピーターをつくっていけるオペラの制作というのはあり得ないというふうにも考えられるわけでありまして、これは本当にそれぞれが悩む問題ではなくて、連帯して声を上げて、また、どのようなブレイクスルーがあるかということを目指していかなくてはならないことかと思えます。

途中ですけれども、今ちょうど16時です。先程お願いしました質問票の受け付けを終了いたします。お書きの方で、まだ渡していない方がありましたら、スタッフが参りますので、渡していただけますか。ありがとうございます。

【真鍋】 今の資金確保のことなんですけれども、今、世界のオペラハウスを見たときに2つパターンがあります。1つは、もともとフィレンツェで400年前に貴族の中から起こって、それからずっと王侯貴族がオペラハウスをつくって、後には自分たちの楽しみの残りを民衆に提供するという、そういうような形があって、それが共和制になったりして王侯貴族がいなくなった場合にも、民衆の中にオペラが定着していたから、それがなければ自分たちは生きていけないということで、それまで王様がお金を出していたものに対して、共和国が出すようになった。これが例えばドイツなどのオペラの形ですよ。

メトロポリタン・オペラハウスなどでは、資金の確保はほとんどが民間からの資金によるものです。今回これだけオペラ関係の皆さんが初めてこういうふうに一堂に集まったと思うんですけども、私たちがもしできることなら、今こそ構造改革というのを推進していいとはいかがでしょう。アメリカでなぜあれだけお金が集まるか、何億というお金を1つの企業がメトロポリタン・オペラハウスにドネート（寄附）できるかというのは、その分だけ税金が控除されるからなんです。自分たちのお金を、税金はもちろん払うんですけども、好きなところに自分たちの意思を反映させる。自分の会社はオペラがいいと思うからオペラに資金を提供しようと。そうしたらその分だけ税金が控除されますよと。そういうシステムでもなければ、オペラという、本当にこれだけお金がかかるものをこれから発展させていく、維持していくというのは無理だと思うんです。それを何か組織をつくって、構造改革を迫ってはいかがでしょう。

【美山】 私のほうを向いて言われても……。

今の税制上の優遇措置の問題、例えば私どもがメトロポリタン・オペラハウスにインターネットで予約した場合、チケットの予約が成立すると、ところであなたは幾ら寄附しますかというのが出てくるわけです。それだけ寄附の文化——自分が得られる喜びに対してはドネーションをしようという文化——というのがある。しかし、そういう文化は日本になかったかといえ、そうではなくて、地域社会の中で存在したこともあった。そして、宗教的な集まりの中でもあるわけです。それと同じようなことが文化においても育たなかったのはなぜかという日本の精神的な風土の問題、それとオペラとの関係というものは1回整理してみておかななくてはならない課題だと思っております。

今、皆さんからいただきました質問票は、こちらの奥のほうで整理しておりますので、しばらくお待ちください。

先に進めたいと思うのですが、実際にオペラをつくっていく上で、この30年ほどでしょうか、世界の中でさまざまな形で役割や機能を分担して、共同で制作しようということがかなり大きな動きとして世界各地で行われてきました。お隣の韓国のソウルにあります芸術の殿堂のオペラ劇場でも、ヨーロッパのオペラハウスとの共同行っています。日本でもこのところさまざまな可能性が開かれつつありまして、もちろんそれを継続していくことがいろんな意味で必要です。しかし、始まってしばらくたちました。実際何がメリットなのか、何が難しいのかということもここで1回整理してみなくてはいけない時期に差しかかっているのではないかと思います。どのように今までの実績、試みを点検し、

評価するかという点で、いろんな方がご経験あるんですけども、例えば Bunkamura ではエクサンプロバンスと共同の制作をやっていらっしやって大変すばらしいものを提供していただいているわけなんですけれども、共同の制作の過程でこういうメリットがあったとか、ここが難しいとかいうことがございましたらご紹介いただければと思います。

【仁田】 実際には、我々の場合に限ってなのかもしれませんが、外国の団体と共同制作をする場合に、かなり細かい打ち合わせをしないと、分担とか何とかみたいなところの話まではいきません。ですから、我々としては制作費をある部分分担して、日本でやる場合のギャランティがその分安くなるというふうなことが多分多いのではないかと思います。

それぞれ団体によって、あるいは国によって意識だとか環境に随分差があるものですから、例えば我々がエディンバラの国際フェスティバルと「トゥーランドット」を共同制作しようということをやったときも、企画を共同で考えていく、それから、主要なスタッフとかキャストを組んでいくというあたりのところは一緒にできるんですけども、実際に舞台装置をつくったり、衣装をつくったり、そういったところまではなかなかお互いに踏み込みづらいところがあると思います。

それから、エディンバラとのコ・プロのときは、Bunkamura のプロダクションを共同制作するということだったので、いわゆる舞台制作とか、そういったものも全部イニシアチブは僕たちがとってやっていった。それに対する制作費の分担をしていただいた。それから、エクサンプロバンスの場合はその逆です。ですから、リスクを分担していけるというメリット、それから、ある意味で言えば、一緒にやっているという宣伝効果、それから、ブランドによる信頼感とか、そういったものもあるかもしれません。

【美山】 ありがとうございます。

芸術的な完成というのが1人のアーティストに期されるということを考えると、芸術面でのほんとのコ・プロダクションというのはなかなか難しい。これを踏まえた上で、そこにメリットを何らかの形で探していかななくてはならないということで、今、仁田さんのほうから幾つかのメリットと、それから、メリットかもしれないといった部分を紹介いただきました。

新国立劇場は2000年1月、「ドン・ジョヴァンニ」でしたか、終わった後、それはどのように今評価されていらっしやいますでしょうか。

【横瀬】 2000年1月にウィーン国立歌劇場との共同制作で「ドン・ジョヴァンニ」を

やったという実績があるわけですが、これはちょうどウィーンのほうで「ドン・ジョヴァンニ」の企画があるということはかなり前に知ったものですから、それにこちらの制作陣も参画して、企画段階でお互いに協議をしてということが確かにあったんです。終わってみますと、もちろん演出と舞台美術は同じものですが、それ以外の、キャストに関しては、多分1人だけだったと思いますし、指揮者も違っておりましたので、全体は、あれは単なるコーオペレーションであって、共同制作ではないではないかとおっしゃって大変非難された方がいらっしゃいます。共同制作って何かという問題はいろいろ難しいと思います。レンタルというだけでも共同制作の一つではあるとも思いますので、いろんな段階があって、それを共同制作と言ってはいけないということはないと思います。

「ドン・ジョヴァンニ」に関しての共同制作のメリットというのは、もちろん今おっしゃった経費が非常に安く済んだ。作った経費の3分の1を分担したという感じでして、3分の1であれができたということと、それは運搬費を計算しても節約に随分なったというふうに思います。実際は国が違うんですから、同じ1つの道具を厳密に共有するということとはできないんです。だから、どちらかが主になり、他方が従になって、それは借りるという形をとって、ただ、10年間にたしか4回できることになっていると思いますが、そういう権利を設定して、両方ずつくったという実態をとっていると同じことだと思います。そういう経費の節減には大いになる。

それから、もちろんウィーンと一緒にやったという効果。これは、それによって国のほうからの助成をかなりいただいたということもありますし、特別協賛企業も得たと思いますので、そういう意味でもかなり効果があったと思います。

ただ、今のように、結局、これは実質的にはどうしてもウィーンが先にあった。それに対してこちらが後で参加したということです。

そういう意味でドイツ圏の劇場と共同制作をする難しさというのは、ドイツの劇場のほとんどが非常に前衛的な演出をいたしますけれど、日本ではそんなに前衛的な演出はちょっと受け入れられない。ですから、同じ演出の企画について、ドイツで現在行っている企画に乗れるかという、これは内容的に非常に難しい点があるというのは向こうの人も言っておりまして、かなり実質的には、ドイツの現代的な、現に動いている企画についてはなかなか乗りがたい点があるというふうに思います。

ですから、共同制作の長所を發揮するとすれば、それは逆に新国立劇場側が先に企画をして、その演出に他の劇場を乗らせるというのがいいんです。そういうアグレッシブな共

同制作をこれからはぜひ新国立劇場もねらっていきたいというふうに思っています。

【美山】 ありがとうございます。

今、新国立劇場とウィーンとで、共同制作というかどうかは別として、コーオペレーションがあったということをお話いただきました。今、外国との例を話したわけなんです、考えてみますと、ホール・オペラにしても、それから、例えば新国立劇場のプロダクションにしても、サントリーホール、あるいは新国立劇場だけでやらなくてもいいんじゃないか。地域に立派なホールができていく時期になっているわけなんですけれども、そのような可能性についてはどうなのでしょう。

【真鍋】 サントリーホールでは1999年に「愛の妙薬」をホール・オペラとして上演いたしました。そのオペラの出演者がわりあい若い方たちで、比較的フィーも安かったものですし、舞台装置も、初めからどこかに持っていけるようにということで折り畳み式というか、比較的楽に持ち運びできるものであったので、新潟に持って行って、新潟で一度公演させていただきました。新潟の方に大変喜んでいただきまして、もしできれば、また他の場所でこういう公演をできたらと思うんです。ただ、東京と同じ入場料を取るというわけにはいきません。また地方に持っていく場合は、先ほど控え室で上原さんのほうからお話が出たんですけれども、結局、すべての人が向こうに行って、そこで宿泊して、それは舞台装置を立て込む人からオーケストラ、合唱も含めてそうなるので、思ったよりも経費はかさみました。

それから、国際的な共同制作ということでは、今年の秋に初めてホール・オペラという形のためにタン・ドゥンという作曲家に作曲してもらいまして、「ティー」(茶)というオペラを世界初演するんです。10月22日と24日でございます。演出は、アムステルダムオペラハウスの芸術監督のピエール・オーディにお願いしました。その練習の過程とかいろいろなことを考えていったときに、どうしてもアムステルダムで5回やりたいとオーディさんがおっしゃる。アムステルダムでもやはりやりましょうということになって、では、共同制作という形式で、ということになりました。私たちにとって一番のメリットは、多忙のオーディさんが自分のところから通って練習ができるということです。そして、サントリーホールは練習の場所がありませんものですから、アムステルダムで6週間練習をして、そして東京で2週間練習をして、そういう意味でお互いの足りないところを補いながら共同制作していく予定なんです。そういう意味では国際的な共同制作というメリットを少しは利用できたかなと思います。

でも、今回はサントリーホールが舞台装置から衣装も製作して、演出も、そして歌手も全部、(契約はアムステルダムとするんですけれども)、全部サントリーホールがネゴシエーションして、そして、アムステルダムにそのまま持って行ってやるということなんです。メリットとしては、費用が幾分かは軽減できるということと、そして、日本で難しいことをあちらで、例えば練習場を提供してもらおうとか、そういうメリットが今回はあると思います。それと作品のインターナショナルなPRということにもなると思います。

【美山】 ありがとうございます。

さまざまな試みがある。一口に共同制作と言っても、いろんなレベル、いろんな目的を持ったものがある。できればこういうことをしたいということでもまだなかなか実現できないものもあるというお話がありました。数年前、多面舞台協議会でしたか、これは私の知るところでは、3面舞台とか、大きなステージを持った劇場が共同で何かやっつけようかということで始まったと思うんですけれども、上原さんはそこは。

【上原】 まだできていない兵庫県立芸術文化センターも入って、7つのホールが多面舞台協議会というのを作りました。自分たちで作ることが難しいなら、共同招聘ということができないかということまで具体的に話があったんですが、その後、各自治体の財政状況が悪化しましたので、歩調がどうしてもそろわない。1つは予算規模の問題、それから、自治体というか、地方公共団体、国もそうですけれども、なかなか年度を越えた予算が組みにくいというようなことで、やりたい気持ちがあっても、なかなかできないというままだに推移しているというのが実態です。

びわ湖ホールにとって共同制作のメリットというのはもう一つあるなと思っておりまして、例えばプロデュースオペラというのは年間に1本しか作りませんが、2公演やります。ダブルキャストですから、何か月間でようやく仕込んだ人たちが、合唱の人は2日間本番が踏めるんですけれども、ソリストはたった1日でやめざるを得ないということがありますので、大変もったいない。残念です。

そういう意味でも、共同制作をやることによって、もう一つのメリットとしては、そうやって積み重ねてきた練習を何回か本番でできる。新国立劇場は平均5日間ということをおっしゃいまして、ものによってはもっと長いのもあるということは何いましてけれども、せめてそのくらいはやれるような状況をつくらないと、これは大変だなと実は思っております。やりたいのはやまやまなんですけど、自治体間ではなかなか難しいというような状況ですね。

場合によって新国立劇場とどうかというお話も新国立劇場のほうからも言ってくださっていることもあるんですが、まだそのお話が具体化しないというような状況です。

【美山】 ぜひ新国立劇場のプロダクションが、東京とその周辺にいる人を中心としたお客さんだけではなくて、日本各地で、あるいは国外でも見られるような形になればと思います。

とりわけ近年ですけれども、アジア地域において、あるいは環太平洋地域といいたしよるか、そういう中で何か共同で作っていったらということは、オペラではわかりませんが、その他の上演芸術の中ではあるようでもありますので、そういう点も視野に入れていただければと思います。

さて、私も含め、皆さんもそうだと思うんですけれども、オペラを見るというのは生半可なものを見たくなくて、最上級のものを見たいという欲求がありまして、ぜひ高度な芸術的達成度というのを、どこにおいても確保するために努力されていると思うんですけれども、いろんな問題から、ああすればよかったねといったことがあるのではないかと思います。それぞれ制作の現場にいらっしゃる方々がお集まりですので、日本の現状で高度な芸術的な完成度を達成していくためにキーポイントになるのは何だとお考えでしょうか。ちょっと抽象的な質問で難しいのかもしれませんが、下八川さんからお話いただけますでしょうか。

【下八川】 ちょっと難しい質問なんですけれども、いいものをやるということに一番大事なのはお金でしょうね。結局、さっきのコ・プロダクション、共同制作につながると思うんですが、私どもの経験で言えば、かなり赤字を出したし、かなり無理をした公演だったんですが、「アンドレア・シェニエ」を公演したときには、本当に指揮者、演出家、その当時の第一級のソリストたちが集まったわけです。たしかシングルキャストでやりました。ああいう大型の公演というのは世界でもめったにできないと思うんですね。そういう公演を思い切ってやって、相当赤字は多かったんですけれども、愛知県芸術劇場、それから、神奈川県民ホールと、その当時買っていただきました。自治体は、愛知県、神奈川県、お金があった時代でしょう。「アンドレア・シェニエ」東京公演1本で、ちょうど赤字分が1億円以上ありました。そちらのほうで上演していただいたおかげでうまくいった。

今やオペラというのは、世界の各歌劇場がスター歌手を、また指揮者、演出家、優秀な人をどんどん先取りしている時代ですから、いかにそのコネクションというんでしょうか、大きなお金と人のつながり、そういったものが大きいのではないかと思います。

これからぜひ地方自治体に国からも、立派なホールのあるところには予算をつけていただいて、そういったところとの共同制作をしたらよいのではないかと。世界から、また日本というのはヨーロッパからもアメリカからも遠いわけですから、非常に不利な状況があります。私なんかはかなり批判されて、ある招聘事業の方からも相当高いお金でアーティストを呼んできているのではないかなんて言われるんです。確かに引越し公演よりスター歌手に高い出演料をはっきり申し上げて払っています。しかし、招聘した期間というのが非常に長い。引越し公演と違って、長い期間、我々は拘束しています。ですから、1日当たりの拘束料にしたら逆に安いというようなことが言えるわけです。

こういった世界的な歌手、オペラというのはあくまで、イタリアを基本にしても、イタリア人だけでやっているわけではなくて、周辺諸国のドイツや旧東欧のほうからとか、フランスとか、イギリスとか、アメリカからも来ているわけです。そういう意味で日本は地理的に非常に不利であるというところで、アーティストを大事にしなければいけない、大事にするためにやっぱりお金がかかる。それと同時に、世界の遠くよりも近くの韓国、中国、近隣諸国と手を携えて、今や優秀な指揮者がアジアの韓国、中国にいるわけで、そういった世に出た人をももちろん高いお金を出して使わなければいけない部分もあります。また、世に出ていない人たちを育てる意味でも、とても大きな犠牲を払っているわけですから、1か月間かけて出演料が10万円ぐらいではいかがかと。新国立劇場さんができたおかげで出演料もそこそこで、それと回数が多いですから、声楽家も何とかやっとな生活ができるようになってきているのではないかなと。これは一部ですけどね。

ですから、アーティストを育てることが一番大事ではないでしょうか。それと、世界的なスター歌手とのコンタクトをとってやっていくことが一番大事ではないかと思います。

【美山】 ありがとうございます。

同じオペラ団ということで、二期会の中山さんはキーポイントとかキーパーソンというのはどういうところにあるとお考えでしょうか。

【中山】 下八川さんがおっしゃったことと対極になるんですが、二期会はよくも悪しくも二期会の歌手によるオペラというところに限定せざるを得ないというスタートラインからの違いがございませう。世界の人気歌手を呼んできて、それで切符が売ればいいし、芸術的な達成度もそれは世界一流。大リーグの野球と日本の野球とを比べるとという比喩はあんまりうまい比喩ではないかもしれませんが、そういうことはあるのではないかなと思う。そういったハンディキャップを背負って、なおかつ芸術的達成度をどういう点で

高めていこうとするのかというのは、これも1つ非常に大きく、リピーターをいかに増やすかということと密接に関連したテーマであります。

たまたま私は前の仕事のときにニューヨークに何年か生活しまして、メトロポリタンオペラと、その隣でやっているシティオペラというのを両方楽しんだわけですが、差は歴然としているんですが、私は実はシティオペラのほうが楽しかったんです。それは、スターはほとんど1人もいません。若者たちが中心ですが、客席が常に満席でありまして、非常に温かいお客様なんです。みんなで若い人を育てていこうというようなことが会場いっぱいにあふれていまして、それはカーテンコールだとか何とかでほんとによくわかって、心温まる気持ちで、ほんとに至福の時間を過ごしたという気持ちで家路をたどることができたという経験があって、必ずしも世界の超一流のアーティストだけと言ったら語弊があるんですが、そういう人を持ってこないとお客様の満足度が上がらないのかというと、そうではないなという経験をしたんです。

たまたま二期会というのは、極端な話、シティオペラみたいなものですから、その中で何がお客様に対する満足度になるのか。芸術的達成度という言い方とは多少ニュアンスが違ってもいいかもしれませんが、私どもが考えておりますのは、オペラは歌手だけでできるものではなくて、演出家の方、それから、指揮の方、オーケストラの方、そして舞台美術、衣装、振り付け、照明と、さまざまな分野のアーティストがコラボレーションして初めてできるわけで、そういったもののすべての総和、もしくは掛け算かもしれません。それで値打ちが決まるんだろうと。

そうすると、アンサンブルという言葉は最近私はよく使っていますが、歌にも、スターが超絶技巧で朗々と「アリア」を歌って、満場が拍手喝采という、イタリアオペラの1つのいき方があります。二期会は過去からドイツオペラをよくやってきて、アンサンブルオペラと呼ばれるものを数多く手がけてきているわけですが、ただ単に歌のアンサンブルということではなくて、さまざまな分野のアーティストが分野を超えてコラボレーションすることによる新しい芸術の達成度を皆様にお見せできるというようなことが我々にとっての進むべき道かなというような考えがあります。

ですから、今回の「フィガロの結婚」で宮本亜門氏を演出に起用したというのも、実はそういうことでありまして、お客様はジャンルを超えて、いいものはいい、楽しいものは楽しいと断じていただくわけで、我々はそれに対してどういう答えを用意できるのかという観点からすれば、芸術的達成度というのはもっと広い目で見てもいいのではないかなと

考えております。

【井上】 私は劇場の側から言わせていただく。今、中山さんがおっしゃったようなこと、つまり、我々の劇場は、さっき言いましたように非常に少ない活動です。年間に1本とかオペラができればいいかなという状況の中で、今、下八川さんの藤原オペラであるとか、新国立劇場であるとか、グランドオペラというのがかなり上演されています。非常に素晴らしい歌手が来て、素晴らしい豪華なオペラが上演されるようになりました。その中で我々ができること、これは限りがあります。それは専属のソリストがいるわけでもないし、オーケストラがあるわけでもない。そんな中で考えたのが、今、シティオペラと言われましたけれども、特にドイツなんかですと、大きな町には国立劇場があって、その次に町立劇場があるようになっていきますね。そういうふうナンバーワンのグランドオペラをする劇場ではなくて、特色ある劇場の作品ができないかということを実は考えております。

その流れは、数年前からその傾向で今やっていますが、例えば98年にはブレヒトの芝居で、このときはミルバに出てもらって「7つの大罪」という非常に珍しいバレエオペラをさせていただきました。それから、2000年から2001年、2002年にかけて、海外のオペラハウスで委嘱されて、まだ日本で上演されていないオペラというのを積極的に上演しています。2000年には石井眞木さんの「閉じられた舟」というオランダ政府の委嘱作品です。昨年はセントルイスオペラ劇場の委嘱作品で三木稔さんの「源氏物語」、ことしの秋にはグラーツの歌劇場で委嘱されたベルリン在住の久保摩耶子さんという作曲家の「羅生門」というオペラを日本語に直して秋に上演をしようと思っています。

それが必ずしも一流の歌手による、それこそスターの歌手が出て、そういうものではないかもしれないけれども、作品の中に特色を持った、日生しかできないようなものと言われるような作品をつくりたいと思っています。ある面では苦肉の策というところもあるんですが、さっきも言ったように、オペラにもいろんな種類のオペラがある。そういうことを考えて、つくり方の中でベストを尽くしてクォリティの高いものをつくるということを今心がけてやっております。劇場のファンクラブがあって、これをやれば1万人入るとかいうことではなくて、作品、作品で勝負をしていかななくてはならないということもありますので。

【美山】 上原さんに伺いたいんですが、順番を考えますので少し待ってくださいね。今、お三方から発言がありました。目指している目標、ミッションが違う。そうすると、

東京にいるオーディエンスは、藤原だったらこういうことを、それから、日生劇場のオペラだったらこういうことを、二期会のオペラだったらこういうことを求めていこうという、求めるもののバラエティが提供されているということになりますね。そういう中でオーチャードホールはどういうことを達成のポイントとしているのでしょうか。

【仁田】 興行的に成功して、芸術的にも価値が高いというものが一番理想だとは思いますが。ただ、僕たちは劇場というものを背景に持っているものですから、オーチャードホールというものを抜きにしては考えられないんです。2,000席のホールがありますので、ここで小さいオペラをやるわけにもいきませんので、必然的に大きなオペラをやらなくてはいけないということになります。

劇場としての特色を何とか出したいというのは、今、日生劇場の井上さんがおっしゃったようなことは僕たちもすごく切実に考えています。オーチャードホールのオペラをつくる1つの考え方というのは、今までの経験だとかキャリアにこだわらないスタッフ編成、それから、キャスト編成というのが基本です。歌手の名前で聞かせない、舞台装置で見せないといいますか、そういうところの共通性がエクサプロバンスの音楽祭とコ・プロダクションを組もうといったところの根底にもあるわけですが、そういう考え方の中でやっているものですから、必然的に僕たち制作側のコンセプトをどういうふうにしつくりとつくるか、組み立てておくかということが非常に大きなポイントになります。それをもとに指揮者の方、演出家の方とお話をしながら、どういう舞台をつくり上げていくかというふうなことをやっていくということがオーチャードホールのオペラの目指すところがあります。

それに全てに共通することだと思えますけれども、舞台に立っていただく方たち、それから、ホール、それと客席で見てくださる観客の方、この3つの関係性をどうバランスをとってやっていくかということが皆さんにとっていい作品に仕上げる一つのポイントかなとも思っています。

【美山】 ありがとうございます。

東京で、あるいは東京を中心にして行われる公演、さまざまな実現目標を持って行われていること、そのバラエティが紹介されたわけですが、一つ地域ということを負って、なるべく優れたものを地域の中で作っていかうとする立場の上原さん、ポイントとなるとはこれからどういうところにあるとお考えでしょうか。また、地域でやるメリットというものもあるんじゃないかというふうに思うんですが。

【上原】　そうですね。地域でやるメリット、よさというのは、先ほどお話がございましたように、時間と空間があるということで、じっくりと作り上げていけるということです。例えばびわ湖ホールでプロデュースオペラをするにしても、何日間も舞台上で練習したり、仕込んだりすることができるという、メリットが一つあります。

それから、今、皆様のお話を伺っていて、何か全部共通するなど思ったんですが、下八川さんが地理的に不利な日本と言われましたけれども、地理的に不利な地方というふうに言ったらいいでしょうか、いろんなプロダクションの機構が東京に全部一極集中しております、99.5%と私はいつも言っているんですが、例えば演劇を見ても99.5%が東京地方でやられているということです。オペラをつくるにしても、オペラを歌う人たち、例えば合唱団の人たちでも、ここでお仕事があるからここに住まざるを得ないということで、ここでもかなりの数の人たちというか、99.5%の人が住んでいる。歌手たちもそうである。オーケストラもそうであるという状況の中で、大変に地理的に不利な地方でオペラをつくっていくというのはなかなか難しいなと思う一方で、観客を考えますと、まだ発展途上ですので、スター主義というか、スターが来て歌うという、どんな高いチケットもぱっと売れちゃうんですが、中山さんがおっしゃいました総和を楽しむというところまでに、まだなかなか育っていない観客というものもあります。

そういうものを視野に入れながら、先ほど申しましたように、びわ湖ホールでは全国を視野に入れながらヴェルディの初演物をするということと、もう一方、滋賀県とか関西を考えると、つまり、オペラが初めてだという人にとっては、「これがオペラだ」というものをとりあげやってきているという面もあります。キーパーソンやキーポイントは何なのかということですが、これは芸術監督に尽きると私は思っております。芸術監督が何をここでやろうとするのか、どういう人を舞台に載せようとするのか、どういうつくり方をしたいのか。青少年オペラもどんなものを順番に青少年に見せていくか、あるいは青少年オペラには二つ、観客を育てると同時に、演者である声楽アンサンブルを育てるという非常に明快なポリシーがあります。それも全部キーパーソンである芸術監督が決めると思っております。

【美山】　ありがとうございます。

確かに音楽家には、その中には指揮者も含めてですけれども、優れた才能が育つ。一方、舞台の技術的な人材もだんだん豊かになってきたと思っております。それが結局、東京に集中しているということは依然としてあるかもしれません。しかし、層の厚さというのは30

年前と比べれば、当然といえば当然なんですけれども、比較にならないものが育ってきたというふうに思っています。

大分時間がたってきましたので、最後に、新国立劇場の立場として、ナショナルという看板がついてますと、ほかとは違うミッションというものも当然要求されてくるし、外国から見て日本のナショナルオペラというのは何かという目で見られるのではないかと思いますのでけれども、その辺を含めて、これからの新国立劇場が成果を積み重ねていくポイントとなるところをどのようにお考えでしょうか。

【横瀬】 おっしゃるとおりで、新国立劇場というのは国立というだけでなく、オペラ、バレエの常打ち劇場ですよ。一応シーズン中は貸し劇場はほとんどなく、「オペラ劇場」は常に自主公演の部分だけでいっぱいになっていくという意味では一応常打ち劇場。これは唯一のオペラ・バレエ劇場であり、かつ国立劇場である。よく税金を使っているんだから、国立でなければできないことをやるべきだとおっしゃるわけです。だけど、国立でなければできないのは何だというと、これはいろんな方がいろんなことをおっしゃっていて、たくさんあるのではないかと。

その中で現五十嵐芸術監督の方針としては、一応4つありまして、①レパートリーの非常によく知られている名作、それを国際的に比肩できるような水準で上演する。②非常に名作と言われていながらも、民間の団体ではなかなかできなかった非常にエキスペンシブな名作。「ナブッコ」というのを早々にやりましたけれども、あれなんかはそれに当たるのではないかと思います。③日本人の作品、これもお客さんはなかなか来ないけれども、日本人の作品を日本の劇場なんだからぜひやるべきだということ。最後に、④日本人歌手をはじめとする日本人の芸術家についても、外国の歌手、芸術家の中にまじってぜひ育成をして、早く国際的な水準に育成すべきである。この4つの点をオペラの公演の目標として挙げております。これはたった1つしかない国立劇場で国立でなければできないことが、これだけあって、これを全部一応挙げていらっしゃるというのは大変な卓見であると思っています。

ただ、本当にできないことというのは、この中でも、レパートリーの「椿姫」とか「カルメン」とかという非常な名作は、国際的にすぐ比較をされるわけですから、それなりにきちんとした本格的なレベルの高いものをつくらなければいけない。それはまさに国立劇場でなければできないだろうと思いますので、その点が一番大きな点ではないだろうかと考えています。

さっき申しましたように、年間でほぼ 60 日、鑑賞教室まで入れて 12 演目を 60 日間本番をやっていますが、これでやっと合唱団員が新国立劇場に専念して生活をしていらっしゃる。生活ができるぎりぎりのところですけども、維持しているわけですから、本番 60 回というのはどうしてもこれからも維持していかなければいけない。これは合唱団だけではなくて、オペラに必要ないろんな職業、さっき関根先生が、「手弁当精神から職業的自立に。」とおっしゃいましたけれども、演出助手とか、コレペティトゥーアとか、ピアニスト、副指揮者とか、そういうオペラの成立にとってどうしても欠くことができない陰に隠れた役割というものもあるわけですから、そういうのが年間を通してオペラに専念できるという体制をつくってあげるためにも、今のような本番 60 回という公演はどうしても必要になります。

ですから、新国立劇場が今一番大事にすべき点は、芸術的に非常に水準の高い上演をしていくということで、そのことがどうしても一番大きいのではないだろうかと思っております。

【美山】 ありがとうございます。

かなり時間もたってまいりました。皆様から、質問票でご意見をいただいております。パネルが始まる前に配っておりますので、その時にお書きになった方も多々いらっしゃるようです。これまで既に特にオーディエンス（観客）の確保についての問題はかなり話しましたので、これから皆さんの質問について答える際には、割愛させていただきます。

多分、これはオペラによくいらっしゃる方だと思うんですけども、あらかじめ切符を買っておくことができない。それは仕事の関係とか、いろいろあるようなんですけども、例えば当日立ち見席とか、そういった柔軟な対応というのができないものだろうか。それをできれば少し安くしてもらえないだろうかという、そういうチケットイングセールスに関する質問がございますけれども、これは幾つかで取り組みがあるわけですね。

【井上】 立ち見席をつくるとなると、たしか消防法の問題で、後ろのスペースを何メートルあけておかななくてはいけないという規制があります。ですから、劇場が新規にできるとき立ち見をつくるのであれば、そのスペースを確保しておかないと。新国立劇場も立ち見がないですね。ですから、そういうふうに日本は消防の規制というか、建物の規制がありますので、これは見せたくても立ち見ができないというのが現実ではないでしょうか。将来的に立ち見席を考えて新しいのをつくれば、また逆ですけども。

【美山】 また、オペラでもあるのかどうか私は存じませんが、新国立劇場は当日少し安くなるようなシステムはありましたか。

【横瀬】 第2幕からは安くなるという制度はあります。

【美山】 ただ、今いろんな形でチケットの流通も変革期にあるのではないかと思いますので、ネット上でチケットの流通が始まったりすると、いろいろな対応が出てくるのではないかと思います。

それから、各劇場、団体の会員組織の変化、入・退会の割合、これについては概略既にお話ししていただきました。その中で触れていなかったのが、メンバーに対するサービス、プログラム、例えばアメリカのオペラハウスなんか多いんですけども、メンバーシップのための特別のサロンがあったり、メンバーだけが使えるレストランなんかあったりしますよね。そういう優先発売とか若干の割り引きだけではない、何かそういうサービスというのはあるだろうかということですけども、では、オーチャードホールはいかがでしょう。

【仁田】 我々はそんなに数は多くはありませんけれども、イベントを開催して、メンバーの方に参加していただいている。それは例えば6年ぐらい前になりましたか、「マダム・バタフライ」をやったときには、指揮者の若杉先生に随分ご足労いただいて、一番多いときで200人ぐらい集まりました。歌手達が少しずつ作品に出てくる日本のメロディをピックアップしながら実際に演奏する、というレクチャーをしていただいたり、そういうイベント、これだけには限りませんが、例えばイベントをやったり、あとはオプションですけども、例えば先ほど申し上げたように、いろんな施設があるものですから、ほかの施設の優待とか、そういったことをやっています。

【上原】 公共のホールなんですけど、近くのホテルとタイアップして、そのホテルの利用料金を10%オフにするというような工夫をしたり、レストランでワインサービスをするとかを、外からの支援で友の会の会員には付加するというようなこともやっています。似たようなことだと思うんですけども。

【美山】 アメリカの芸術団体ですと、アーティストその人がお客さんと直接交流するような機会というのが時々ありますね。

【中山】 我々は愛好会の会員の方だけにサービスということで、年に4回、二期会のスタジオで無料のコンサートをやっておりまして、終わった後、お茶とお菓子が出て、出演者の歌手と直接交流ができるという会を始めて1年以上になります。非常に好評いた

いております。これはアフタヌーンコンサートと呼んでいるんですが、そのほかにも、オペラ講座、例えば堀内修さんのヴェルディ全曲のオペラについての講座を5回に分けてやるとか、もちろん二期会の若手の歌手が実際にいいところを皆さんの前で歌うと。多少実費程度のお金はいただいておりますが、愛好会限定のサービスというような、そういったサービスをずっと付加してきていまして、最近では、だから、愛好会の会員はどんどん増えていく方向に向かい始めています。

【美山】 ありがとうございます。

そのほかにもいろいろご意見とか、ご注文に当たるものもありまして、例えば会員の優先発売があるので、一般のお客さんがS席を買えないといったことだとか、どこかはすぐわかるのではないかと思います、あと、ご希望でしょうか、せっかくのびわ湖ホールの声楽アンサンブル、首都圏にもどうぞということです。

【上原】 うれしいですね。

【美山】 また、これは研究プロジェクトに対する希望だと思うんですけども、「海外の主要オペラ劇場の調査には大都市の大規模オペラハウスのみならず、日本でも無名であるけれども、良質なオペラハウスも含まれるように望みます」とありました。もちろんそういうことを考えております。

また、オペラの上演の人的費用、ボランティア活動はどうでしょうかということもあります。

それから、オペラの普及、これはここでも少し議論したことでございますけれども、オペラが定着するためには教育面から、特に初等教育のほうからもっと考えなくてはいけないのではないかと。オペラをとというよりは、劇場に行く楽しみであるとか、実際の声のすばらしさ、それから、舞台のすばらしさというのをほんとに体験する感性教育といったもの、こういったことから考えていったらどうでしょうかという大変すばらしい意見もございました。

そのほかにもご紹介したい意見はたくさんあるわけなんですけれども、最後に、皆様のほうからぜひこのことは、こういう機会ですから、伝えておきたいという、そういうメッセージがございましたら、手短かに、どなたでも結構ですけれども、ご発言いただければと思います。

【上原】 では、ここにいらっしゃる方の中で1人だけ東京地方以外から来ておりますので、できればナショナルのシアターとして、ぜひ全国民が共通で見られるとうれしいなという思いを持っているというラブコールを新国立劇場に対して申し上げます。以上です。

【美山】 ぜひ。

【横瀬】 ちょっと違うことで申しわけないですけども、つい1週間ほど前にオーストラリアに行きました。一つの目的は、アデレードというところで、アデレードというのがちょうど赤道を折り返すと東京とぴったり重なるというところなんです。海岸べりにあって、大変きれいなまちですが、人口は東京の10分の1ぐらいしかないところなんです。そこで98年に「リング・サイクル」をやったというんですね。どうしてここで「リング・サイクル」をやれたのだろうかと思って、それを調査に行ったんです。ちょうどその頃昭和音楽大学の客員教授をやっていたギレスピーさんという人がディレクターでした。当時、アデレードではF1レースの開催権があったんだそうですが、それがオーストラリアの事情でほかの地域に持っていかれてしまった。そうすると観光客が非常に減ってしまうので、それに替わるプロジェクトはないのかというのを市の各部局に提案をさせたら、その中にギレスピーさんが「リング・サイクル」をやる、というのが入っていたというんですね。

ギレスピーさんというのは大変な論客で、いろんな人を説得して、とうとうそれをかち取ってしまった。それでパリのシャトレから演出と道具は借りて、指揮はジェフリー・テイトでしたが、外来の歌手は五、六人で、あとはオーストラリア人の歌手だったそうです。とにかくそれで12週間の拘束で「サイクル」を3回やる。1回の「サイクル」は1週間以内にやっていますので、ほぼパイロイトみたいな形でやったというわけです。

その結果どうだったかということ、これは全部で3サイクルで、通しの切符しか売らなかったというので、結局、1,800席の3倍ですから、5,400がフルキャパです。その中で招待は200人ぐらいだったといっていますので、5,000ちょっとぐらいが売り席だった。もちろん完売はしたというんですが、その中に1,200人ぐらい、世界中のどこでも「サイクル」をやったら追っかけてくるという人がいるんだそうです。それがやってきて、さっきのホテル代とか交通費とか、それを全部オーストラリアに落としていった。その経済効果は数十億円に達して、F1レースに優に匹敵したということです。

ですから、文化・芸術に対する経済効果というもの、ほんとは非常に高いものがある。幸い今、小泉内閣になってから、構造改革ということで文化庁の予算も非常に増えております。ぜひ皆さん協力して、文化庁の予算を増やせば、何らかの意味で皆さん均霑するわけですから、そういうふうにアピールしていったらいいのではないかなと思いました。以上です。

【美山】 ありがとうございます。

そろそろ時間になってしまいました。このパネルディスカッションは何か1つの結論を求めようとして始めたわけではありませんで、これから5年間にわたる研究で、どういうことが今日本にとって大事なのかという項目をできるだけ挙げていただくという、そういうことから始まったものです。すべてのオペラ団体、劇場に共通する答えはないことは皆さんお気づきだと思ひ、それぞれ違ったミッション、違った方法で最大限のパフォーマンスというか、実を上げようという努力をされていることがおわかりいただけたと思ひます。

しかしながら、また一方、先ほどの関根先生の基調講演にもありましたように、日本においても世界においても、オペラの置かれている状況、環境というのは大きく変化しつつあります。日本で最初のオペラ全曲上演が行われましてから満100年。日生劇場ができて満40年という時に当たっております。ちょうど数が合うからというわけではなくて、実際に日本におけるオペラとは、それから日本人の生活の中におけるオペラとは、これは輸入したものではなくて、今度は、土着のものとしてどのように育っていくのかというのは、そろそろ答えを求めなくてはいけないときになっているし、それから、それを踏まえただのような政策が東京で、また地域において可能なのかということも大きな課題になっているかと思ひます。

先ほどの関根先生の話の中には、日本は独自の歩みをしてきたということがありました。まさにそのとおりだと思ひますけれども、しかし、これからも独自の歩みかどうか。世界のネットワークのアジア、環太平洋のネットワークの中で、ある種、人の交流は日本からアジアやヨーロッパ、アメリカへ、その逆もというふうにもオペラの中でも頻りに日常的に起こっている。そういう中で日本のオペラ制作も、正念場といひますか、ほんとに力をつけなくてはいけない時期に差しかかっているのではないかと思ひます。

今、皆さんからお話がありましたように、そのブレークスルーを求めてさまざまな試みが行われておりました。私もお話を伺いながら非常に感銘をしたわけなんですけれども、そういう中で上演の形態、制作のプロセス、演目、そして水準、大きな問題を幾つも抱えています。ひょっとしたら我々にとってオペラというのは何なのかということをもう一回考え直す、再定義するような時期に差しかかっているのかもしれない。

ということで、研究プロジェクトのメンバーは、今こそ、このオープン・リサーチ・センター事業で、我が国のオペラ制作というのは何なのか、どういう問題があるのか、どういう課題があるのかということをもう一回しっかりと検討してみる、調査してみる意義が

あると思っております。

これはプロジェクトの10名ほどのメンバーだけでできるわけではありませんが、きょうここにお集まりいただきましたパネリストの皆さん、そしてまた会場にお集まりの皆さんのさまざまなご協力やご支援、そしてまた世界のオペラ関係者のご協力なしには立ち行かないものであります。

そういうわけで、ぜひともパネルを、もしできればさらにやりたいし、それから、研究プロジェクトのほうへも皆さんのご支援を賜ればと思います。

大変雑な司会でお聞き苦しいところもあったと思いますけれども、不慣れなためご寛容のほど願いたいと思います。

パネリストの皆さん、本日は大変ありがとうございました。(拍手)

【司会】 改めましてパネリストの皆様、そして、モデレーターの美山先生、本日は本当にありがとうございました。

そして、本日こちらにお集まりいただきました皆様、長い時間ありがとうございましたけれども、ご協力、そしてご参加、ありがとうございました。

これをもちまして本日のプログラムがすべて終了いたしました。

お手元の資料の中にアンケート用紙が入っております。こちらにもご協力をいただければ幸いです。お帰りの際に受付、あるいは係の者にお渡しくださいます。

これをもちまして本日の公開講座「わが国におけるオペラ制作の現状と課題」を終了させていただきます。本日はどうもありがとうございました。(拍手)

基調講演レジュメ

文部科学省特別助成「オープン・リサーチ・センター整備事業」
公開講座《わが国におけるオペラ制作の現状と課題》

基調講演レジュメ

2002. 3. 6

昭和音楽大学オペラ研究所

嘱託研究員

関根 礼子

I 日本におけるオペラ制作の歩み

II 制作別の特色

III 今日の課題～問題提起にかえて

＜日本におけるオペラ制作の歩み＞略年表

- 1870 (M3) 在日外国人が横浜で「コックスとボックス」を上演
- 1876 (M9) ロネイ・セファス喜歌劇団公演(初めての外来歌劇団)
- 1903 (M36) 三浦(柴田)環らが「オルフォイス」上演(日本人による初めての全曲公演、個人の篤志家による 民間助成の始まり)
- 1911 (M44) 帝国劇場歌劇部設置(初めての劇場型民間事業、1916年解散)
- 1914 (T3) 宝塚少女歌劇発足
- 1916 (T5) ローヤル館開場(1918年解散)
「浅草オペラ」始まる(初めてのオペラブーム、1925年終焉)
- 1919 (T8) ロシア歌劇団公演(初めての本格的なオペラ公演)
- 1933 (S8) サン・カルロ歌劇団公演を最後に、以後、戦争のため外来オペラは途絶える
- 1934 (S9) 藤原歌劇団第1回公演(今日まで続く最古の団体)
- 1949 (S24) 関西歌劇団設立
- 1952 (S27) 二期会設立
- 1956 (S31) 第1回イタリア歌劇団公演(外来オペラ23年ぶりの再開)
- 1958 (S33) 教育オペラ研究会(現・日本オペラ協会)設立
- 1961 (S36) 東京文化会館開場
- 1963 (S38) 日生劇場開場(戦後初めての劇場型民間事業)
- 1967 (S42) 大分県県民オペラ協会設立(オペラ活動の 地域的広がり の先駆け)
- 1968 (S43) 文化庁の設置(公的助成の定着)
- 1973 (S48) 藤沢市民オペラ第1回公演(地方自治体によるオペラ制作 の開始)
- 1982 (S57) 尼崎市アルカイクホール開場(施設提供型共催事業の促進)
- 1986 (S61) サントリーホール開場
- 1988 (S63) 芸術文化助成財団協議会設立(民間助成の広がり)
- 1989 (H1) 大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウス開場
オーチャードホール開場
- 1990 (H2) 日本芸術文化振興基金の発足(公的助成の広がり)
企業メセナ協議会設立
- 1992 (H4) 愛知県芸術劇場開場(国内初の多面舞台劇場)
「ひろしまオペラルネッサンス事業」開始
- 1997 (H9) 新国立劇場開場(国による初めての劇場型オペラ制作 の開始)
- 1998 (H10) びわ湖ホール開場

II 制作別の特色

<団体型>

- ①声楽家を中心とする自主的組織によるオペラ制作
(日本オペラ振興会、二期会グループ、関西歌劇団など全国に120以上)
- ②100年にわたって日本のオペラを支え、発展させてきた
- ③国内の公演数の約50%を占める
- ④財政的には非常に困難
- ⑤音楽家の主体性を発揮しやすい

<事業型>

劇場型公的事業

- ①国、地方自治体によるオペラ制作
(新国立劇場、びわ湖ホール、神奈川芸術文化財団、ひろしまオペラ推進委員会、藤沢市民オペラほか)
- ②1980年代頃から各地に広まり、90年代に定着
- ③公的資金の投入：税金の社会還元
- ④「地域」への視点が要求される：聴衆からの要求を出しやすい

劇場型民間事業

- ①民間劇場、ホールによるオペラ制作
(日生劇場、オーチャードホール、サントリーホール、大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウスほか)
- ②1980年代後半ころから定着
- ③民間資金の投入：利潤の社会還元
*「企業の健全な発展のために、利潤の社会還元は欠かせない」
- ④親会社の方針、業績、イメージと密接に関連：各劇場の個性を出しやすい

その他の制作

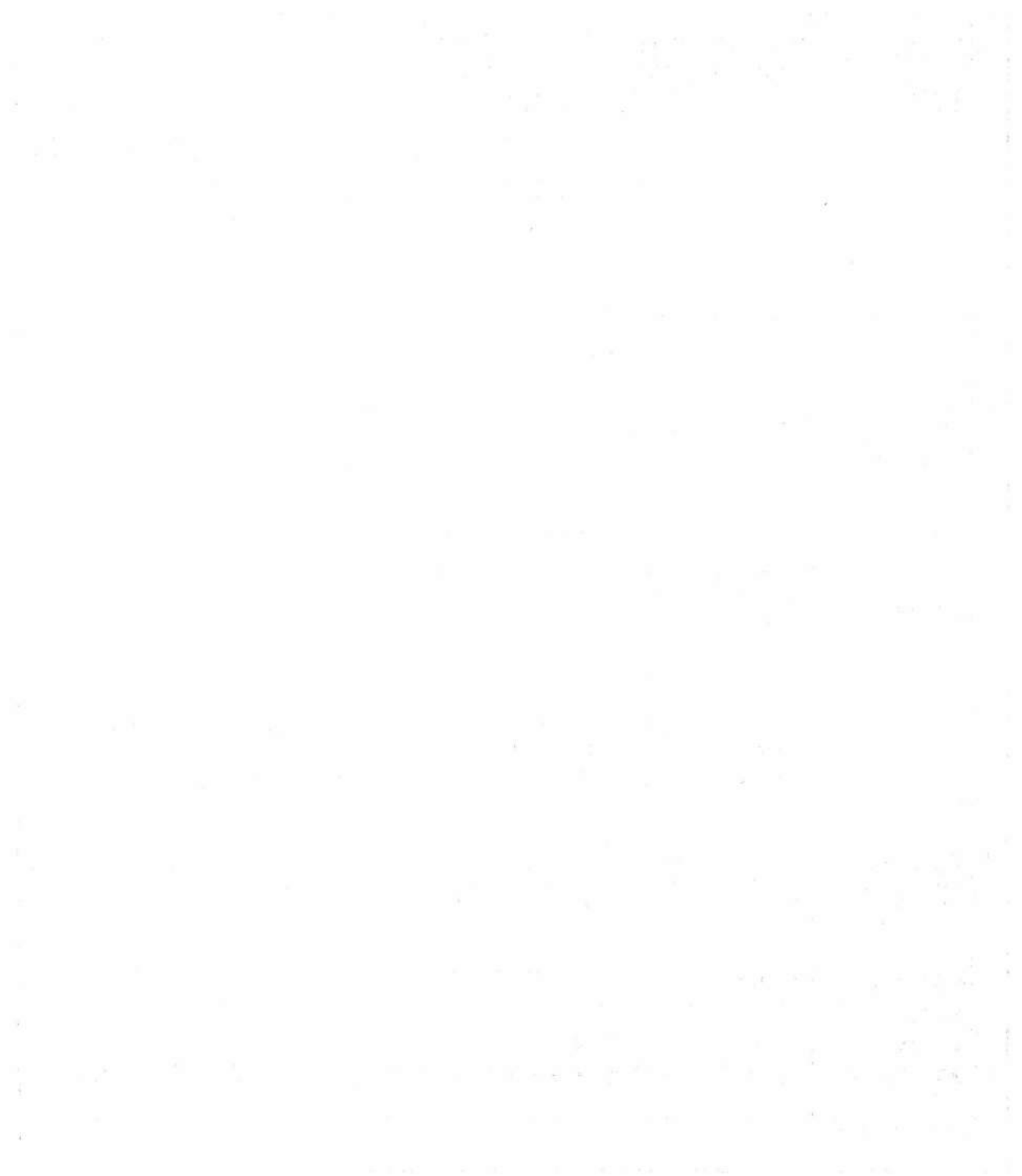
- ①劇場を持たない事業型 (サイトウ・キネン・フェスティバル松本、音楽事務所)
- ②教育・研究型 (学校、研修所、研究団体)
- ③海外招聘型 (外来オペラ)

Ⅲ 今日の課題～問題提起にかえて

- ①オペラ制作は流動的な過渡期
- ②劇場型の台頭により、「制作」の重要性が増大
- ③個々の制作に団体型、公的、民間の各要素が混在
- ④音楽家の主体性をどう生かすか（手弁当精神から職業的自立への転換）
- ⑤公的事業の定着により「聴衆」への意識が明確化（観客動員数、アマチュアへの配慮、ボランティアの活用、啓蒙活動）
- ⑥各制作の特色を追求するとともに、共通する問題点について語り合う場が必要

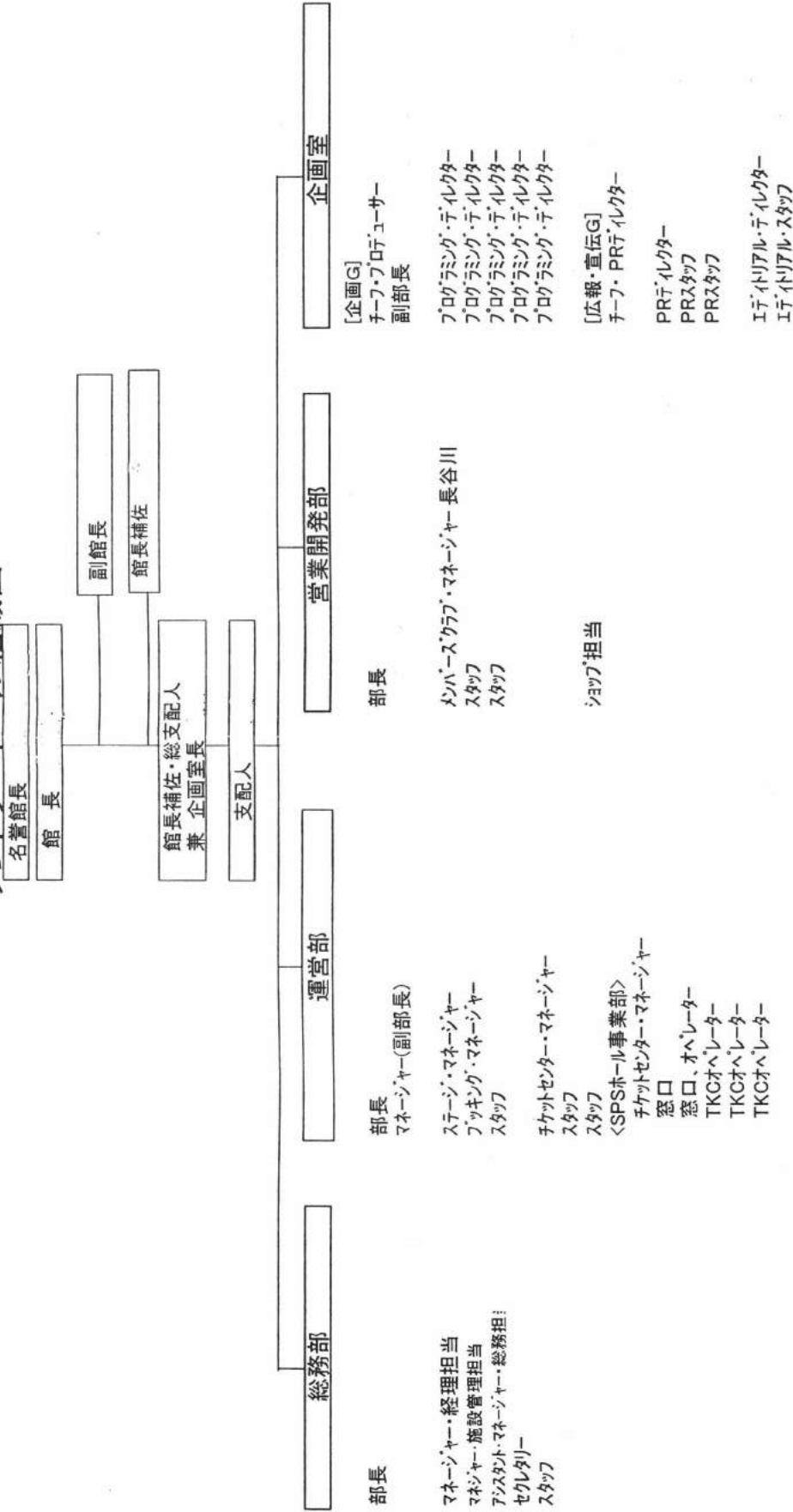
パネルディスカッション レジュメ

		オーチャードホール
1	設立(建設)年度	1989年9月(Bunkamuraオープン)
2	形状	Bunkamura 延べ床面積 33,023㎡ 地下2階・地上7階・塔屋1階
3	客席数	オーチャードホール: 2,150席 シアターコクーン: 747席
4	基本方針	1. ホール運営は自主企画・提携企画・貸館企画とし、同時期・同位置・同企画(シーズン制)を基本方針とする 2. 自主企画は、3年継続を基本とし、オペラ劇場も原則として一つの作品を3年間にわたって継続上演する
	法人形態(運営主体)	株式会社 東急文化村
6	劇場組織	(株)東急文化村は常勤役員4名、社員67名 文化事業部内に文化事業(制作事業、芸術推進)、ホール事業(貸館、舞台、案内)
7	組織運営責任者	代表取締役社長、代表取締役副社長(社内人事)
8	芸術上の責任者	オーチャードホール公演制作担当者(社内人事)
9	公演制作責任者	オーチャードホール公演制作担当者(社内人事)
10	出演者の決定	オーディションを原則とするが、指名制を併用することが多い
11	事務局	オーチャードホール関連:文化事業6名 ホール事業6名(兼務を含む)
12	スタッフ採用	専門職+総合職+一般職
13	育成組織	なし
14	財政・収支	オーチャードホール(2000年2月~2001年1月) 収入:入場料収入(46%)、劇場使用料収入(46%)、民間助成(7%)他 支出(総事業費+総管理費に占める割合):公演事業費(56%)、人件費-作業委託費を含む(35%)、維持管理費(9%)他
15	助成金	(2000年2月~2001年1月実績) 公的助成:なし、民間助成:6社、8件(伊藤園、サッポロビール、麒麟ビール、シティバンク、NEC、東芝EMI)、 オフィシャルサプライヤー:4社(鹿島建設、日立、東京急行電鉄、東急百貨店)、 個人寄付:なし
16	財政上の特徴	オフィシャルサプライヤーによる支援
17	演目選定の理念/傾向	誰にでもわかりやすい演目(名作オペラになりがちだが、これにはこだわらない)ただし、これまでにBunkamuraオペラ劇場として自主制作をしたのは、3演目。
18	演目決定機関	株式会社 東急文化村 文化事業部(旧企画運営部)
19	年間公演回数	自主事業 31回、貸館事業 161回(2000年2月~2001年1月)仕込み、リハーサルは除く
20	共同制作/委嘱作品/新演出/交流など	劇場間交流・共同制作: エディンバラ国際フェスティバル、財団法人大分県文化振興財団(大分県総合文化センター)(1999年「トゥーランドット」) エクスプロバンス国際フェスティバル(2001年7月「フィガロの結婚」) 中国中央歌劇院、北京京劇院(「魔笛」)
21	観客動員数	329,095人(2000年2月~2001年1月、オーチャードホール)
22	観客層	
23	後援組織	メンバーズクラブ(先行予約、美術館招待、イベント開催など)
24	聴衆のための教育プログラム	なし
25	地域社会での役割	



サントリーホール	
1 設立(建設)年度	1986年10月12日開場
2 形状	延べ床面積 12,027㎡ 地上3階、地下2階
3 客席数	大ホール:2006席 小ホール:384~432席
4 基本方針	日本初のワインヤード形式の「世界一美しい響き」を追求して誕生した東京初のコンサート専用ホール。「音楽の幸せな体験」をコンセプトに、音楽を聴くだけでなく、そこに流れる“豊かな時間”を楽しんでいただくために、ソフト面・ハード面にわたって工夫を凝らしている。バーコーナー、レセプション、クロークサービスの導入など、充実した施設とともに質の高いサービスによって、多くの演奏家や聴衆から音楽文化創造の拠点として高く評価を得ている。さらに、独自方針をもつ情報発信基地として音楽文化の発展に参画していくために、多彩な自主企画のコンサートを開催するなど、意欲的な活動を展開している。
5 法人形態(運営主体)	サントリー株式会社
6 劇場組織	サントリー株式会社 文化事業部内の一部署
7 組織運営責任者	館長(社内人事)
8 芸術上の責任者	企画室長(総支配人兼務:社内人事)
9 公演制作責任者	プロデューサー、プログラミングディレクター(社内人事/公演ごとに任命)
10 出演者の決定	すべて指名制
11 事務局	支配人、総務部、運営部、営業開発部、企画室
12 スタッフ採用	専門職として
13 育成組織	なし
14 財政・収支	非公開
15 助成金	非公開
16 財政上の特徴	サントリー(株)文化事業部の一部署として、文化事業費(社会貢献費)を予算として運営。単体の事業としては、毎年大きな赤字である。
17 演目選定の理念/傾向	自主企画については、1. 世界トップレベルのクオリティの提供、2. 育成企画 の2本を柱としている
18 演目決定機関	企画室(自主企画)
19 年間公演回数	大小あわせて500回
20 共同制作/委嘱作品/新演出/交流など	有(サントリーホールが招聘元としての役割)
21 観客動員数	約55万人
22 観客層	
23 後援組織	サントリーホール・メンバーズ・クラブ
24 聴衆のための教育プログラム	こどものコンサート、子供定期演奏会、学校単位の鑑賞会(中高生対象)、マスタークラスなど
25 地域社会での役割	

サントリーホール組織図



協力会社 — CBS 19名
 関東ビル 7名
 総合警備 7名

協力会社 — SPS 104名
 (マネージャー)

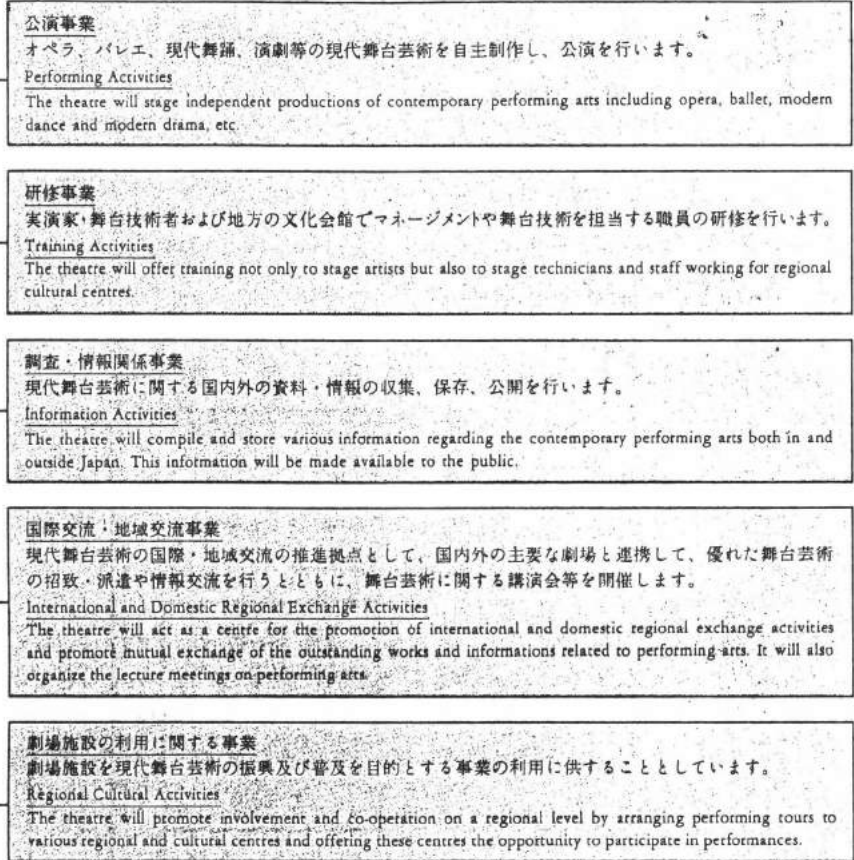
ダイナック 55名
 NHKアート 12名

新国立劇場	
1 設立(建設)年度	1997年10月10日開場
2 形状	延べ床面積 69,474.00㎡ 地下4階、地上5階
3 客席数	オペラ劇場:1,814席 中劇場:788~1,244席 小劇場:340~468席
4 基本方針	1・新国立劇場はオペラ、バレエ、現代舞踊、演劇等の現代舞台芸術を上演するための劇場で、広く国民が芸術文化を享受できることを目指す 2. 国際的にも我が国が文化的発信をしていくための拠点としての役割を担う 3. 鑑賞教室を通じて、若い世代に優れた舞台芸術を鑑賞する機会を提供 4. 主催公演以外にも民間芸術団体等への劇場施設の提供(貸劇場) 5. オペラ歌手、バレエダンサー等の研修事業 6. 情報センターを設け、舞台芸術関係図書、ビデオブース等で情報提供(一般の利用が可) 7. 主催公演で使用した舞台装置や衣装は、再演に備えて千葉県銚子市の舞台美術センターに保管し、将来的には、国際的に比肩するオペラ、バレエのレパートリーシアターとなることを目指す
5 法人形態(運営主体)	財団法人 新国立劇場運営財団(特殊法人日本芸術文化振興会より業務委託)
6 劇場組織	理事会(32名)、評議員会(39名)、芸術監督3名
7 組織運営責任者	理事長
8 芸術上の責任者	芸術監督(理事長が任命)
9 公演制作責任者	プロデューサー(財団内人事)
10 出演者の決定	オーディション/指名制併用
11 事務局	総務部、制作部、営業部、舞台技術部、事業部
12 スタッフ採用	専門職+総合職
13 育成組織	オペラ研修所、バレエ研修所
14 財政・収支	平成12年度管理運営特別会計および公演事業特別会計より 収入(当期収入に占める割合):受託収入(69%)、公演事業収入(20%) 支出(当期支出に占める割合):公演事業費(43%)、施設維持管理費(23%)、人件費(15%)、一般管理費(15%)他
15 助成金	公的助成:あり 民間支援:2001/2002オフィシャルパートナー8社(コナミ、三共、東京放送、日本信販、日本マクドナルド、びあ、富士電機、ローム)、賛助会員(法人189会員、個人289会員) 平成13年3月現在
16 財政上の特徴	
17 演目選定の理念/傾向	オペラについては 1・スタンダードな作品の上演 2. 上演機会の少ないすぐれた作品の上演 3. 日本の作曲家の作品の上演 4. 芸術家水準の向上 5. オペラ鑑賞教室
18 演目決定機関	理事会
19 年間公演回数	自主事業 328 貸館事業 141
20 共同制作/委嘱作品/新演出/交流など	共同制作:オペラ「ドン・ジョヴァンニ」ウィーン国立歌劇場(H12) 委嘱作品:オペラ「建・TAKERU」等 交流:アジア舞台芸術者の受入
21 観客動員数	215,701人
22 観客層	
23 後援組織	クラブ・ジ・アトレ(チケット先行販売、割引販売など)
24 聴衆のための教育プログラム	高校生のためのオペラ鑑賞教室
25 地域社会での役割	

事業・運営組織
Theatre Activities and
Management Organization

事業
Activities

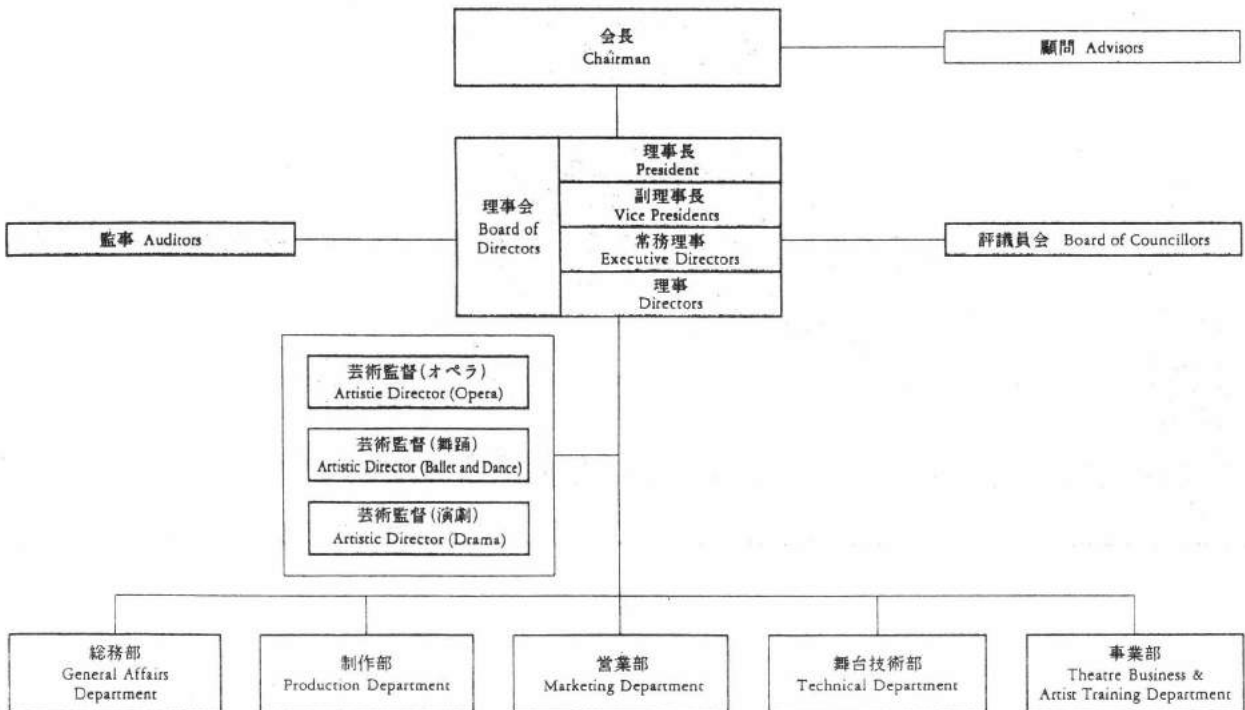
事業内容
Summary of Activities



運営組織
Management Organization

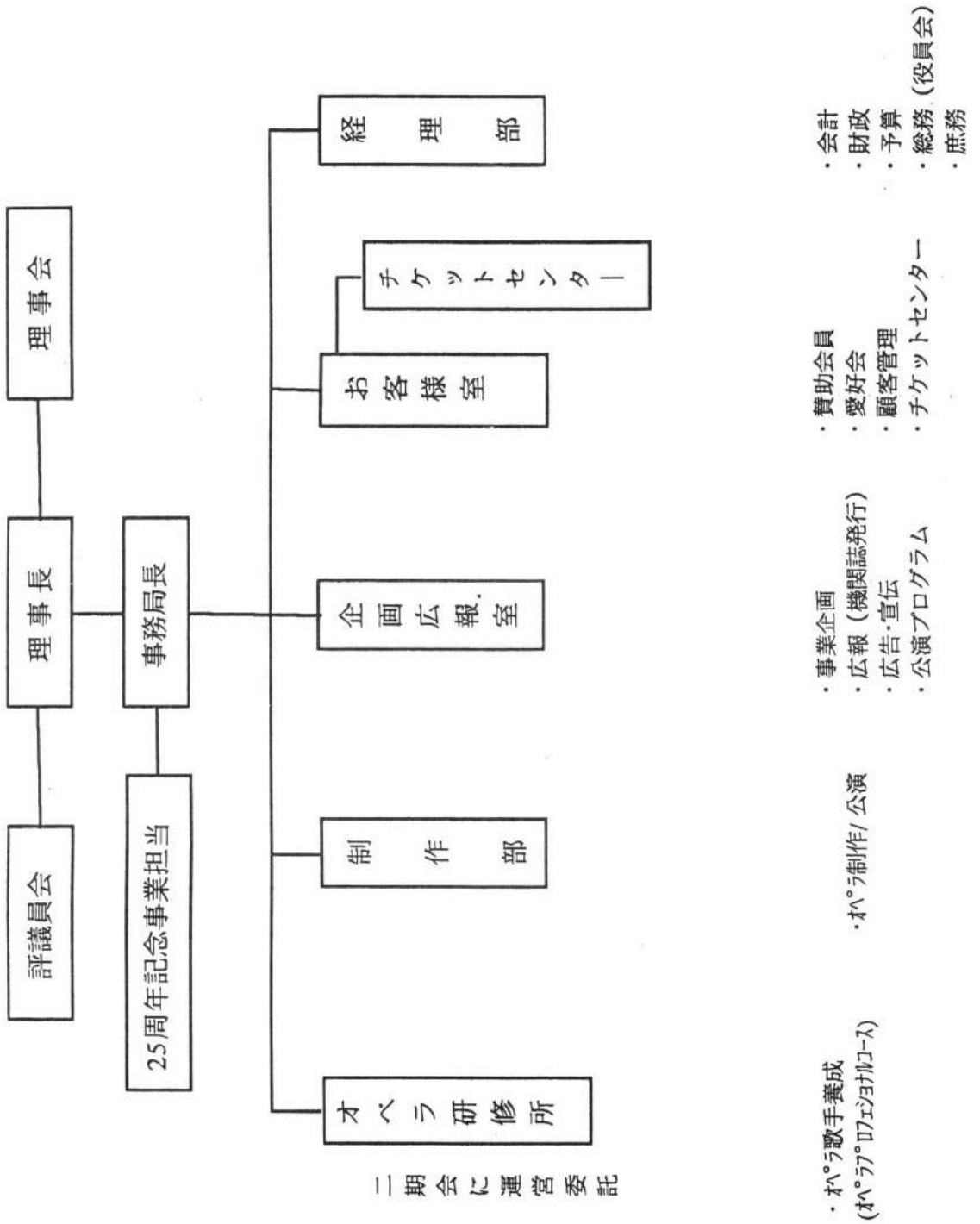
新国立劇場の管理運営については、芸術家、芸術団体などの創意工夫を生かし、弾力的な運営を行えるよう、設置者である特殊法人日本芸術文化振興会が財団法人新国立劇場運営財団に包括的に委託して行います。

Japan Arts Council, the founder of the theatre, plans to establish a foundation responsible for the flexible management of the Theatre, by effectively using the creative ideas of artists and performing groups.



二期会オペラ振興会	
1 設立(建設)年度	1952年二期会設立、1977年財団法人二期会オペラ振興会設立
2 形状	該当せず
3 客席数	該当せず
4 基本方針	1. 二期会創立50周年、財団設立25周年記念公演を2001～2003年にわたって実施し、二期会オペラの21世紀に向けた方向性を示す。 2. 2004年以降はこの3年計画を踏まえつつ、入門者向け企画、問題作を世に問う企画などを織り込む 3. 『舞台と音楽の幸せな結婚』をキャッチフレーズに、演劇的要素とアンサンブルのすばらしさを追及する
5 法人形態(運営主体)	財団法人 二期会オペラ振興会
6 劇場組織	該当せず
7 組織運営責任者	理事長
8 芸術上の責任者	公演監督(互選)
9 公演制作責任者	制作部長(現在は常務理事/事務局長が兼務)(互選)
10 出演者の決定	主要な役: オーディションを原則とするが、指名する場合もある。 その他は指名制
11 事務局	事務局長、制作部、経理部、企画広報室、お客様室
12 スタッフ採用	専門職
13 育成組織	二期会オペラ研修所、二期会合唱団
14 財政・収支	オペラ公演(特別会計)収支 収入: 入場料収入(52%)、制作受託費-アーツプラン含む(33%)、補助金(11%)他 支出: 出演費(46%)、舞台費(24%)、文芸費(10%)、会場費(7%)、宣伝費(3%)他
15 助成金	公的助成: 文化庁(アーツプラン21)、東京都 民間助成: 三菱信託芸術文化財団、ロームミュージックファンデーション、アサヒビール芸術文化財団、朝日新聞文化財団、花王芸術・化学財団など(順不同) 個人寄付: 法人約90社、個人約110名
16 財政上の特徴	1. アーツプラン対象のオペラ公演(特別会計)とその他(一般会計)に分かれている 2. オペラ公演(特別会計)は助成を含めても赤字である 3. 一般会計の民間寄付の多寡によって全体収支が決まる
17 演目選定の理念/傾向	1. 若い入門ファンのための演目 2. 二期会でなければできない演目(ドイツオペラなど) 3. アンサンブルオペラ 4. 20世紀のオペラ(R.シュトラウス、クルト・ワイル)
18 演目決定機関	財団理事長の諮問機関「オペラ制作機構」
19 年間公演回数	自主事業 4回(新国立劇場との共催を含む)
20 共同制作/委嘱作品/新演出/交流など	新演出: 『真夏の夜の夢』『こうもり』(平成12年度実績) 交流: (海外)2002年ベルギーモネ劇場、2003年ケルン市立劇場 (国内)文化庁芸術文化総合体験劇場、新宿文化センター自主公演(年1回)、2001年大分県芸術文化財団、2002年神奈川県横須賀市教育委員会
21 観客動員数	20,000～28,000人
22 観客層	年配者中心の愛好会員をコアメンバーとし、最近では若年者も増加傾向
23 後援組織	二期会オペラ愛好会
24 聴衆のための教育プログラム	二期会オペラ講座
25 地域社会での役割	財団事務所付近の千駄ヶ谷社会教育会館で隔年にオペラ講座を年10回(無料)開催し、好評を博している。

(財)二期会オペラ振興会組織図

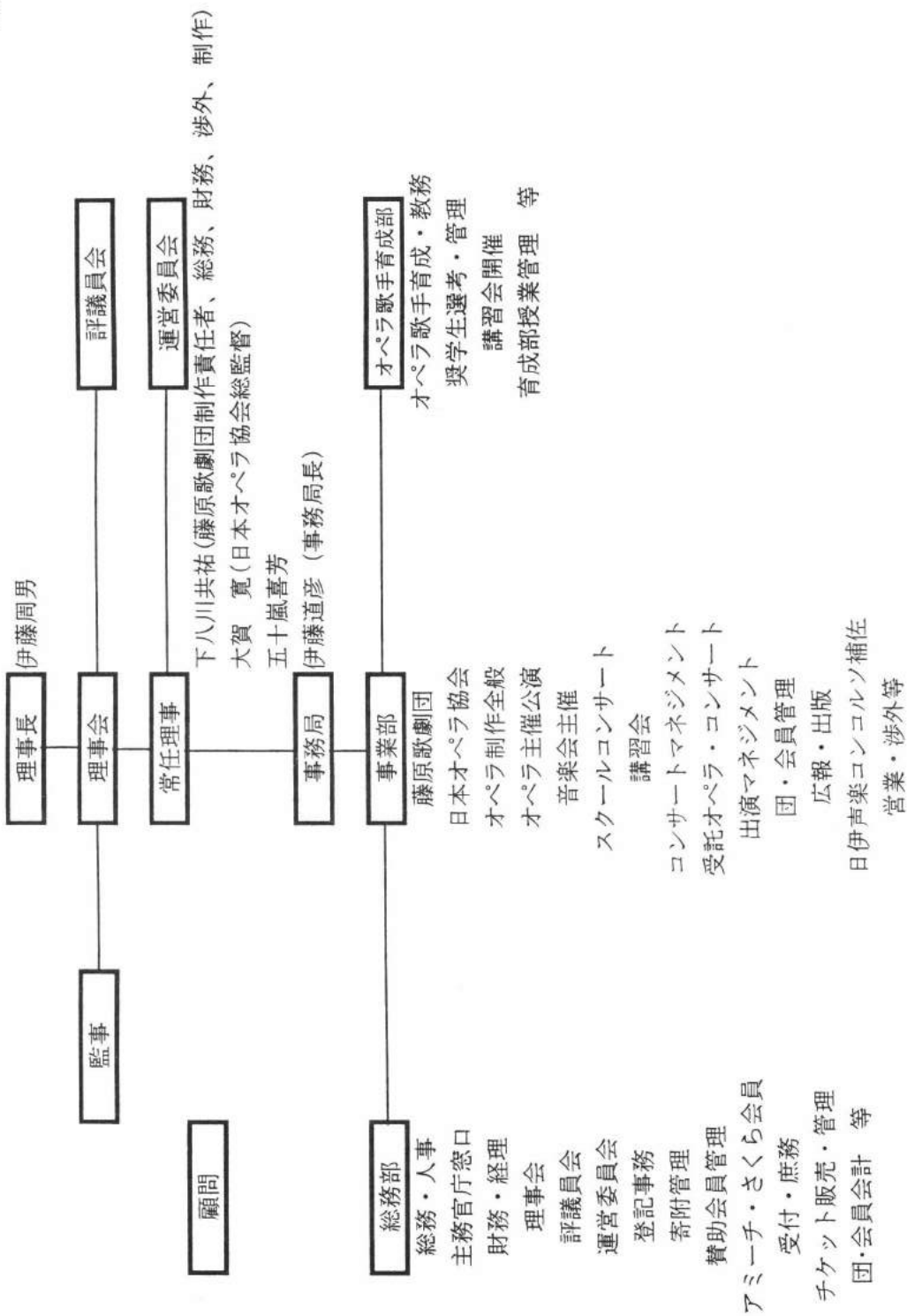


日生劇場	
1 設立(建設)年度	1963年10月に開場 1999～2000年に大規模改修
2 形状	観客用スペース 延べ床面積 3,690㎡ 地上5階
3 客席数	1,330席(オーケストラピット使用時は1,234席)
4 基本方針	商業劇場として8ヶ月の公演(ユーザーを指定)と4ヶ月の財団活動としての公演を行なう。親会社の日本生命の企業メセナとしての活動を目的に文化活動を行なう
5 法人形態(運営主体)	財団法人 ニッセイ文化振興財団 (親会社:日本生命保険相互会社)
6 劇場組織	
7 組織運営責任者	理事長(社内人事)
8 芸術上の責任者	
9 公演制作責任者	企画制作部長(社内人事)
10 出演者の決定	作品によってオーディションまたは指名制
11 事務局	事務局長、局次長、企画制作部、劇場部、技術部
12 スタッフ採用	専門職+親会社からの出向者
13 育成組織	なし
14 財政・収支	平成12年度事業収支計算書より 収入(当期収入に占める割合):事業収入-入場料等含む(42%)、補助金(33%)、寄付金(24%) 支出(当期支出に占める割合):事業費(83%)-うち自催事業関係経費71%、人件費19%、劇場運営費10%
15 助成金	公的助成:あり 民間助成:あり 個人寄付:あり
16 財政上の特徴	日本生命から委託をうけて、当財団が劇場の管理・運営を行っている。
17 演目選定の理念/傾向	1. 夏休みのファミリー企画(オペラ・ミュージカル・音楽会・海外招聘もの他) 2. 秋のオペラ(年間活動数が少ないため、特色ある作品選びを心がけている) 3. 青少年のための日生劇場オペラ教室(オペラの入門としてオペラに親しんでもらう作品・構成)
18 演目決定機関	財団内の制作委員会
19 年間公演回数	自主事業 4ヶ月 (うち2ヶ月は財団の自主制作)、貸館事業 8ヶ月
20 共同制作/委嘱作品/新演出/交流など	交流: 日生劇場オペラ教室 愛知公演
21 観客動員数	
22 観客層	
23 後援組織	なし
24 聴衆のための教育プログラム	青少年のための「日生劇場オペラ教室」、「ニッセイ名作劇場」
25 地域社会での役割	

		日本オペラ振興会	
1	設立(建設)年度	1934年藤原歌劇団設立 1958年日本オペラ協会設立 1981年財団法人 日本オペラ振興会設立	
2	形状	該当せず	
3	客席数	該当せず	
4	基本方針	オペラを主体とする音楽芸術の普及向上を図り、わが国芸術文化の発展に寄与する	
5	法人形態(運営主体)	財団法人 日本オペラ振興会	
6	劇場組織	該当せず	
7	組織運営責任者	理事長	
8	芸術上の責任者	藤原歌劇団:プロデューサー、日本オペラ協会:総監督	
9	公演制作責任者	上記に同じ	
10	出演者の決定	指名およびオーディションによる	
11	事務局	事務局長、事業部、総務部、オペラ歌手育成部	
12	スタッフ採用	専門職員+一般職員	
13	育成組織	オペラ歌手育成部研究生	
14	財政・収支	<p>オペラ公演収支: 日本オペラ協会公演「瀧廉太郎」「くさびら」「黒塚」 藤原歌劇団公演「みどりの天使」「マクベス」</p> <p>収入: 入場料収入(31%)、助成金(文化庁アーツプラン、東京都、日本芸術振興基金、民間助成金:51%)、赤字(18%)</p> <p>支出: 舞台費(33%)、出演費(29%)、文芸費(11%)、会場費(6%)、音楽費(5%)、宣伝広告費(5%) 他</p>	
15	助成金	<p>公的助成:文化庁(アーツプラン21)、東京都、日本芸術文化振興会 民間助成:三菱信託芸術文化財団、花王芸術・科学財団、アサヒビール芸術文化財団、パイオニア(株)など(順不同)</p>	
16	財政上の特徴	財団法人として寄付行為を基に運営されている。収入項目:基本財産運用収入、事業収入(チケット売上、アーツプラン21等)、協賛収入(公演に対する協賛金)、補助金等収入(日本芸術振興基金、東京都、民間助成等)、寄付金収入	
17	演目選定の理念/傾向	<p>藤原歌劇団:1. 名作オペラを軸とする公演 2. 公演内容の充実 3. 観客へのサービス 日本オペラ協会:1. 日本の伝統文化に根ざしたオペラの創造と普及 2. 日本オペラの定期公演 3. 劇場用レパートリーの充実</p>	
18	演目決定機関	藤原歌劇団は制作者、日本オペラ協会は総監督	
19	年間公演回数	自主事業5回(平成13年度、新国立劇場との共催を含む)	
20	共同制作/委嘱作品/新演出/交流など	交流:海外公演として韓国にて国際芸術交流推進オペラ公演(平成14年度予定)	
21	観客動員数	<p>公演別観客動員数 日本オペラ協会公演「滝廉太郎」「くさびら・黒塚」 3,500名 (平成12年度資料) 藤原歌劇団公演「みどりの天使」「マクベス」 7,500名 新国立劇場共催公演「ドン・キホーテ」「エウゲニ・オネーギン」 15,500名 合計人数 26,500名</p>	
22	観客層		
23	後援組織	<p>法人賛助会員、個人賛助会員 藤原歌劇団(鑑賞会員限定募集): さくらシート割引、優先予約など</p>	
24	聴衆のための教育プログラム	オペラ公演の前に観客へのサービスとして、公演演目についてのレクチャーを行うことがある	
25	地域社会での役割	<p>1.東京都都民フェスティバルの参加により、格安の料金にて都民に観劇の機会を提供している 2.オペラ歌手育成部(川崎市・新百合ヶ丘)における講・セミナーを昭和音楽大学との協力により一般開放をしている</p>	

財団法人日本オペラ振興会 組織図

平成13年7月



びわ湖ホール	
1 設立(建設)年度	1998年9月5日開館
2 形状	延べ床面積 28,940.87㎡ 地上4階 地下2階
3 客席数	大ホール:1,848席 中ホール:804席 小ホール:323席
4 基本方針	1. 国際的水準の舞台芸術に親しむ機会を提供する 2. 県民の舞台芸術活動の活発化を支援する 3. 特色ある主体的な舞台芸術活動を通じて情報発信をめざす 4. 舞台芸術を通じ、さまざまな人々との多様なコミュニケーションの機会をひろげる 5. 舞台芸術の拠点施設として、県下の文化会館の支援をはかる
5 法人形態(運営主体)	財団法人 びわ湖ホール
6 劇場組織	理事会、評議員会、事務局
7 組織運営責任者	理事長(財団会長の任命)
8 芸術上の責任者	芸術監督(財団が任命)
9 公演制作責任者	財団事業部
10 出演者の決定	プロデュースオペラ、青少年オペラはすべて指名制、県民オペラはすべてオーディション
11 事務局	副理事長(副館長兼務)、常務理事(事務局長兼務)、事務局次長、総務部、事業部
12 スタッフ採用	専門職+県よりの派遣職員
13 育成組織	びわ湖ホール声楽アンサンブル
14 財政・収支	平成12年度収支決算書より 収入(当期収入に占める割合):補助金(83%)、事業収入(16%) 支出(当期支出に占める割合):自主事業費(47%)、ホール管理運営費(32%)、財団運営費(16%)他
15 助成金	公的助成:滋賀県自主事業補助金および財団運営補助金、財団法人地域創造、日本芸術文化振興基金 民間助成:日本財団、財団法人西川文化財団、三菱信託芸術文化財団、ロームミュージックファンデーション
16 財政上の特徴	1. 劇場使用料(駐車場使用料含む)は県の直接収入となり、財団が受けている劇場管理委託料の一部となっている 2. 県財政の逼迫から、県の一般財源による補助金が削減されており、事業の見直しや財団の独自財源の確保が課題となっている
17 演目選定の理念/傾向	オペラについては 1. プロデュースオペラ-ヴェルディ作品の中から日本初演のもの 2. 青少年オペラ劇場-過去4作品をびわ湖ホール声楽アンサンブルのレパートリーとして上演
18 演目決定機関	芸術監督との協議を経て理事長
19 年間公演回数	平成12年度 公演数 89(共催含む) うちオペラは4事業10公演
20 共同制作/委嘱作品/新演出/交流など	国内公演: びわ湖ホール・声楽アンサンブルの公演(国内28公演)
21 観客動員数	自主事業 55,418人
22 観客層	20~30代38%、40~50代30%、60代以上19%; 男性 23% 女性77%; 県内54% 県外46%
23 後援組織	びわ湖ホール友の会
24 聴衆のための教育プログラム	劇場探検ツアー、ワークショップ、親子のためのロビーコンサートなど
25 地域社会での役割	1. 芸術を生きる力に 2. 滋賀における付加価値分野産業への貢献 3. 地域の活性化~交流人口の増大、イメージアップ

財団法人びわ湖ホール事務局組織図

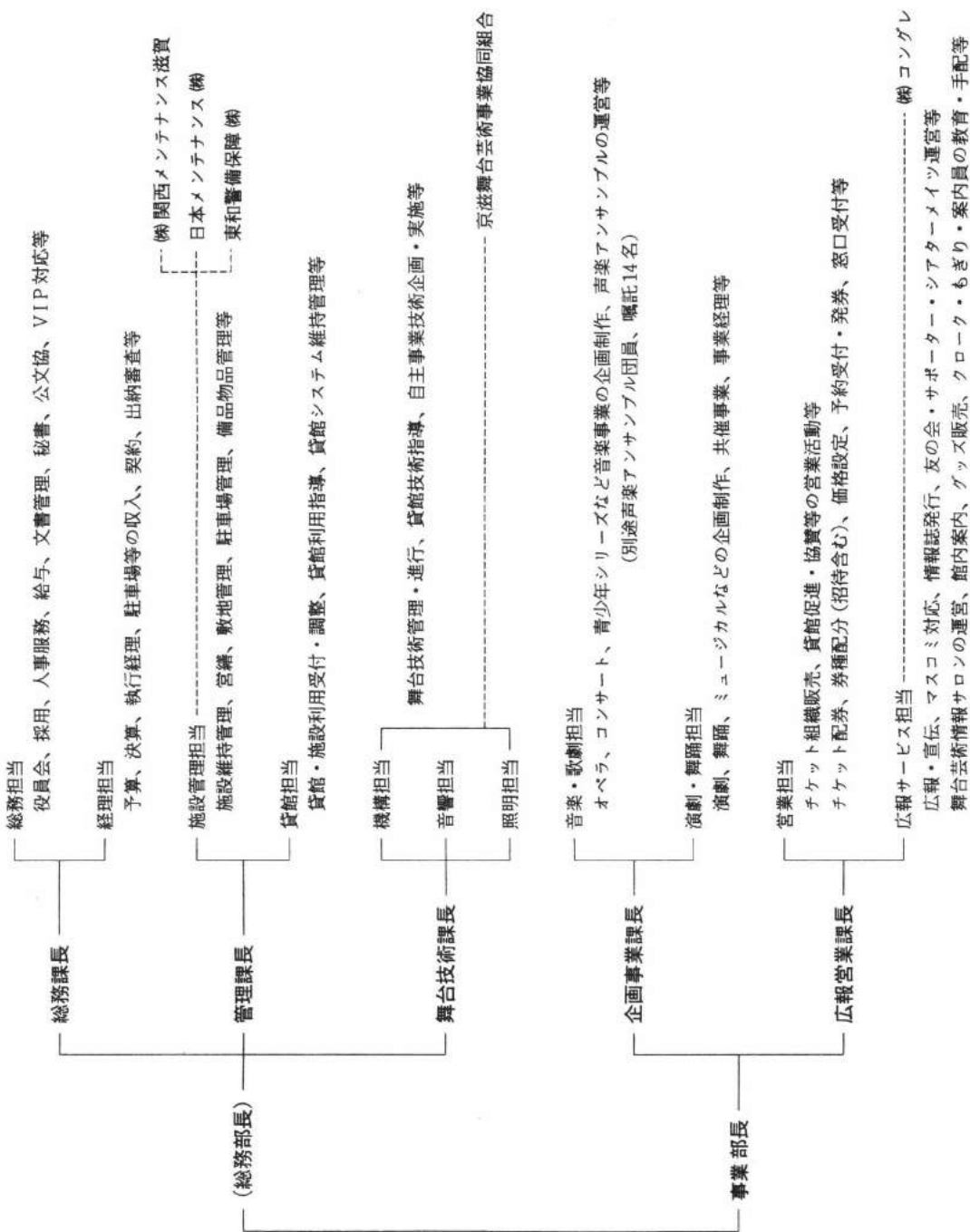
休館日 毎月第1・第3火曜日
夏期休暇(年末年始は開館)
開館時間 9:00～22:00
(舞台芸術情報サロン、10:00～19:00)
職員基本勤務時間(交替勤務)
A 8:30～17:15
B 10:30～19:15
C 13:15～22:00

理事長
館長

副理事長 — 常務理事 — 事務局次長
副館長 — 事務局長

芸術監督 — プロデューサー —
アドバイザー

職員計	43人
県派遣	25人
財団職員	7人
嘱託職員	6人
臨時職員	5人
館長・芸術監督・プロデューサー等	5人
音楽アンサンブル団員	14人
(平成12年4月1日現在)	



◆出演者プロフィール◆

関根 礼子 (せきね・れいこ)

- 1971年 国立音楽大学楽理学科卒業。
(株)音楽旬報社にて「音楽旬報」の編集に従事するかたわら音楽評論活動。
- 1981年 フリーにて音楽評論、オペラ研究に従事。
- 1990年 芸術文化振興基金専門委員
- 1991年 財団法人ニッセイ文化振興財団理事
- 1995年 財団法人二期会オペラ振興会評議員、
財団法人東京オペラシティ文化財団理事、
昭和音楽大学オペラ研究所嘱託研究員に就任。
- 1996年 「日本のオペラ年鑑」編纂委員長に就任。
文化庁文化政策推進会議専門委員(～1998年、2001年)
- 2000年 新国立劇場調査事業専門委員会委員

(50音順)

《オーチャードホール》

仁田 雅士 (にした・まさし)

国立音楽大学にて、クラリネット専攻

1974年 二期会事務局に入り、研究生担当。

1979年 (財)二期会オペラ振興会に移籍。

本邦初演となった「ジークフリート」を始め、多くの二期会オペラ制作担当。

1985年 (株)東急百貨店に入社。複合文化施設“Bunkamura”の開業準備に参加。

1989年 Bunkamuraの運営会社(株)東急文化村の設立に伴い、同社へ移籍。Bunkamuraのオープニングを飾ったパイロイト祝祭劇場の世界初の引越公演「タンホイザー」を皮切りに、オーチャードホールの企画制作・運営の責任者として、数々の海外オペラやバレエの招聘公演を行う。ホールのオリジナル企画として上演のたびに話題を提供しているBunkamuraオペラ劇場の「魔(まほうのふえ)笛」「マダム・バタフライ」「トゥーランドット」の制作に携わり、二度の海外公演を行う。

現在、(株)東急文化村文化事業部(旧企画運営部)部長として、各ホールの運営、企画・制作を統括している。

1991年 日本芸術文化振興会の委嘱を受け、新国立劇場開設準備音楽専門委員会委員。

1992年 横浜市青葉台に新設された「フィリアホール」の開業準備にも参加、同ホールの運営の基礎作りとオープニング事業を行う。

《サントリーホール》 眞鍋 圭子 (まなべ・けいこ)

上智大学文学部哲学科卒業。東京芸術大学別科チェロ専攻。ベルリン自由大学とミュンヘン大学にて、音楽学専攻。ベルリン自由大学在学中より、音楽ジャーナリストとして活動を開始。カラヤンの主催していたザルツブルク復活祭音楽祭でカラヤンのもと、ミュンヘンのバイエルン国立歌劇場ではサヴァリッシュのもとで、オペラ制作の実際を学ぶ。

1983年 サントリーホール設立プロジェクトに参加。

サントリーホール、オープニング自主企画のプロデューサーの一人として活動。

ベルリン・フィル、ウィーン・フィルの演奏会、「アイザック・スターンとその仲間達」などの企画をプロデュース

1986年 オープニング以来、オペラやウィーン・フィルを始めとする企画のプロデュース

1993年 コンサートホールでのオペラの新しい形を作り出し、ホール・オペラという名のもとに、以降、毎年世界から主役キャストを招聘し、日本の若手歌手を交えて、日本のオーケストラと合唱とともに、ヴェルディやプッチーニのオペラ公演プロデュース

2001年 長崎における日伊共同制作の「蝶々夫人」に対して、プッチーニ財団より“プッチーニ特別賞”を授与される。

サントリーホールでプロデュースしたホール・オペラは、ヴェルディの「椿姫」「シモン・ボッカネグラ」「オテロ」「イル・トロヴァトーレ」「マクベス」「ファルスタッフ」「リゴレット」「ナブッコ」「仮面舞踏会」「ドン・カルロ」、プッチーニの「ラ・ボエーム」「トスカ」、ロッシーニの「オテロ」、ドニゼッティの「愛の妙薬」など、多岐にわたる。

《新国立劇場》 横瀬 庄次 (よこせ・しょうじ)

1959年 4月 東京大学文学部卒業後、文部省入省。

1966年 5月 宮城県教委学務課長

1968年 4月 初中局特殊教育課補佐

1970年 4月 官房企画室補佐

1971年 7月 千葉県教委教育次長

1975年 4月 初中局教科書管理課長

1976年 1月 文化庁記念物課長

1979年 1月 管理局助成課長

1981年 11月 初中局地方課長

1982年 7月 初中局財務課長

1983年 7月 大臣官房人事課長

1985年 7月 文部省大臣官房審議官

1987年 9月 文化庁次長

1989年 4月 文部省生涯学習局長

1990年 7月 文部省退職後、日本芸術文化振興会理事

1995年 4月 財団法人新国立劇場運営財団理事

1995年 8月 財団法人新国立劇場運営財団常務理事

《二期会オペラ振興会》

中山 欽吾 (なかやま・きんご)

- 1963年 九州大学工学部応用化学科を卒業、三井金属鉱業株式会社に入社、技術スタッフとして工場、本社で経験を積む。その間、1974年から1年間マサチューセッツ工科大学(MIT) 上級工学研究センターに留学。
- 1982年 総合研究所で新事業開発・研究開発企画のリーダーを務め、その後二度目の本社勤務で事業本部の企画管理、関係会社の経営管理を担当する。
- 1996年 三井金属の米国法人会社に勤務のためニューヨークに在任。
- 1997年 二期会に転じるため帰国。
- 1999年 二期会総合事務局長に就任、(財)二期会オペラ振興会常務理事・事務局長、同制作部長も兼務して現在に至っている。

《日生劇場》

井上 眞次 (いのうえ・しんじ)

- 1969年 3月 早稲田大学第一文学部卒業
- 1969年 4月 株式会社 日本生命会館(日生劇場)入社
- 1973年 11月 財団法人 ニッセイ児童文化振興財団に移籍
- 1986年 12月 ゲーテ・インスティテュートのドイツ語研修奨学生として3ヶ月留学
- 1993年 11月 財団法人ニッセイ文化振興財団に名称変更
- 1995年 12月 文化庁在外研修員(アートマネジメント)として3ヶ月間、ドイツ・ケルン、ベルリン、ミュンヘンの各劇場で研鑽を積む
- 1996年 4月 企画制作部部長
- 1998年 12月 理事就任

《日本オペラ振興会》

下八川 共祐 (しもやかわ・きょうすけ)

立教大学法学部卒業。

- 1973年 藤原歌劇団公演「カルメン」より公演に係わる。
- 1976年 「セビリアの理髪師」「カプレーティ家とモンテッキ家」「アンナ・ボレーナ」「マリア・ストゥアルダ」等のベルカントオペラを主に1984年の「トスカ」まで25演目の制作担当。
- 1980年 藤原歌劇団代表に就任。
学校法人東成学園(昭和音楽大学・昭和音楽大学短期大学部・昭和音楽芸術学院)理事長就任。
- 1981年 日本オペラ協会総監督大賀寛氏とともに、財団法人日本オペラ振興会を設立、常務理事に就任。
- 1999年 「蝶々夫人」より2002年3月「カプレーティ家とモンテッキ家」まで12演目、計37演目の制作担当。
- 現在、財団法人日本オペラ振興会常任理事、学校法人東成学園理事長、社団法人日本演奏連盟常任理事、財団法人スターダンサーズバレエ団理事

《びわ湖ホール》

上原 恵美 (うへはら・えみ)

- 1968年 3月 東京大学教養学部教養学科卒業、労働省入省
1976年 7月 滋賀労働基準局賃金課長
1977年 10月 経済企画庁総合計画局物価班
1978年 1月 滋賀県商工労働部観光物産課長
1979年 7月 滋賀県教育委員会文化部文化振興課長
1982年 4月 滋賀県教育委員会文化部長
1984年 4月 滋賀県立近代美術館長 (兼務、87年3月まで)
1986年 4月 滋賀県商工労働部長
財団法人滋賀県国際友好親善協会常務理事 (94年3月まで)
1989年 4月 滋賀県政策監 (96年3月まで)
1990年 4月 滋賀県陶芸の森館長兼務
1992年 4月 滋賀県教育委員会文化長 (併任)
財団法人滋賀県文化振興事業団理事長 (94年3月まで)
1994年 4月 滋賀県教育委員会 (仮称)びわ湖ホール開設準備局長
(98年3月まで)
1996年 4月 財団法人びわ湖ホール副理事長
1998年 4月 滋賀県理事、県立芸術劇場びわ湖ホール副館長

美山 良夫 (みやま・よしお)

- 1978年 慶應義塾大学大学院 文学研究科 博士課程 (音楽学・専攻)
1974~1976年 パリ大学博士課程留学。
現在、慶應義塾大学文学部教授。

研究紹介

ルネサンスからバロックに至る西洋音楽史。
音楽がかかわりをもつ舞台芸術諸分野。
アート・マネジメント。

主要著作・論文

〔編著書・翻訳〕

- 『音楽史の名曲』 (春秋社, 1981)
『街の歌、城の響き ルネサンス音楽のフォークロア』 (音楽之友社, 1985)
『ルネサンス世俗合唱曲集』 校訂 (音楽之友社, 1985)
『フォーレ・ピアノ音楽全集』 校訂 (既刊分4巻, 春秋社, 1986~)
ヘリオット 『カストラートの世界』 (共訳, 国書刊行会, 1995)
コルネーダー 『西洋音楽史』 (共訳, 全音楽譜出版社, 1978)
プライス 『オペラの誕生と教会音楽』 (共訳, 音楽之友社, 1996)
J. マッキノン 『西洋音楽史年表』 (共訳, 音楽之友社, 1997)

〔論文〕

- 「17世紀の Vers mesures」 <音楽学, 1979>
「Recherche d'Iconographie musicale au Japon」 <Fontes Artis Musicae, 1988>
「芸術支援と大学の役割」 <都市問題第83巻, 1992>
「地域文化振興のための支援策の在り方について」 <松尾学術振興財団研究会報 Vol. 4, 1995>
「アート・マネジメントとその人材育成」 <社会教育 Vol. 53-7, 1998>

※注：「ホール・オペラ」はサントリー株式会社の登録商標です。

文部科学省特別助成「オープン・リサーチ・センター整備事業」
公開講座
わが国におけるオペラ制作の現状と課題
講義録

2002年3月25日発行

昭和音楽大学オペラ研究所

〒243-8521 神奈川県厚木市関口 808

tel: 046-245-1055 fax:046-245-4400

e-mail: opera@tosei-showa-music.ac.jp

<http://www.tosei-showa-music.ac.jp>

©昭和音楽大学 禁複製・無断転載 非売品

