

文部科学省特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」

海外主要オペラ劇場の現状調査、分析比較に基づく、わが国のオペラを
主とした劇場・団体の運営と文化・芸術振興施策のあり方の調査研究

シンポジウム

わが国におけるオペラ制作の現状と課題

＝ 関 西 ＝

2002年10月28日（月）10:30～17:00

びわ湖ホール 小ホール

講義録

■主催：昭和音楽大学 オペラ研究所■

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

《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、文部科学省「オープン・リサーチ・センター整備事業」特別補助を受け、平成13年度から5カ年にわたって「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」について調査研究活動を行っています。

《シンポジウムについて》

基調講演では、オペラアメリカ会長 M. スコルカ氏にアメリカにおけるオペラ制作の現状と展望について、また前新国立劇場運営財団常務理事、横瀬庄次氏に日本のオペラ制作の現状と課題をテーマにお話いただきます。今回初来日となるスコルカ氏が会長を務めるオペラアメリカは、国際的なオペラ劇場・団体の連合体および研究機関であり、北米地域を中心とした海外のオペラ制作事情に接する機会と期待されます。特に市民と企業が支えるアメリカ型のオペラ制作の現状は、わが国の制作スタイルの類似点もあり、おおいに参考になると思います。横瀬氏は新国立劇場の常務理事として行政・芸術監督・アーティスト・事務局を結び、新国をわが国トップクラスのオペラ劇場に引き上げた功労者の一人であり、オペラ制作のあり方に対しても積極的に発言を続けております。さらに、パネルディスカッションでは、関西地区の劇場、オペラ団体関係者をパネリストに迎え、劇場・団体関係者、一般参加者とともに議論を通じて、オペラ制作・運営における問題を浮き彫りにし、共有する機会にしたいと考えます。このシンポジウムの内容を今後のオープン・リサーチ・センター整備事業の調査活動に反映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)
石田 麻子(昭和音楽大学オペラ研究所嘱託研究員)
伊東 正示(早稲田大学講師・昭和音楽大学講師)
大賀 寛(昭和音楽大学名誉教授・日本オペラ協会総監督)
大木 裕子(昭和音楽大学専任講師)
ウィリアム・ギレスピー(元 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・昭和音楽大学講師)
下八川共祐((財)日本オペラ振興会常任理事)
アン・スミス(昭和音楽大学教授)
武濤 京子(昭和音楽大学助教授)
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)

文部科学省特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」

シンポジウム

「わが国におけるオペラ制作の現状と課題」 ＝ 関西 ＝

日本のオペラ制作は演奏家団体による公演が伝統的に主流を占めてまいりました。しかし、新国立劇場、びわ湖ホールに代表される劇場型のオペラ制作も盛んになり、外来オペラもバラエティに富むようになった現在、日本のオペラ制作は大きな過渡期を迎えています。これまでのオペラ制作の問題点を探り、観客の開拓をはじめ、新しい時代に適応したオペラ制作のあり方、および文化振興を視野に入れたシンポジウムを、2002年3月6日（東京）の続編として開催します。

《挨拶》

渡辺 通弘（昭和音楽大学教授）

《基調講演》

マーク・スコルカ（オペラアメリカ会長・CEO）
「オペラアメリカの役割とマネジメントについて」

横瀬 庄次（聖マリアンナ医科大学常任理事）
「わが国におけるオペラ制作の現状と課題」

《パネルディスカッション》 《質疑応答》

＝パネリスト＝（団体 50 音順）

大分県県民オペラ協会会長
小長 久子

大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウス館長
中村 孝義

関西歌劇団劇団長
野口 幸助

関西二期会理事長
木川田 誠

びわ湖ホール館長
上原 恵美

＊

モデレーター：美山 良夫（慶應義塾大学教授）

司会：武濤 京子（昭和音楽大学助教授）

挨 拶

【司会（武濤）】 本日は、文部科学省の特別助成、オープン・リサーチ・センター整備事業によりますシンポジウム「わが国におけるオペラ制作の現状と課題」にお越しいたごきましてありがとうございます。このシンポジウムは、本年3月に東京で行われました公開講座の続編として開催されるものです。

まず初めに、昭和音楽大学教授並びに昭和音楽大学オペラ研究所の本プロジェクトメンバーである渡辺通弘よりごあいさつをさせていただきます。

【渡辺】 皆さん、おはようございます。

本日は、ご多忙中のところを昭和音楽大学オペラ研究所が主催いたしますこのシンポジウムにお集まりいただき、まことにありがとうございます。

このシンポジウムは文部科学省から特別補助を受けまして、日本のオペラ運営のさらなる向上を目指した研究の一部として企画されたものです。

またこの事業は、平成13年度から5カ年にわたって行われるもので、海外の主要なオペラ団体の運営、制作を分析し、わが国のオペラの運営とを比較することによって、よりよいオペラ運営のあり方を探ることを目的としております。実は、これと同じ会合を3月6日に東京で開かせていただきましたが、今回はこの関西に舞台を移しまして、地域の皆様方のご経験、ご意向、そうしたものを反映したご議論をいただくためのシンポジウムでございます。

本日は、オペラアメリカの会長である、マーク・スコルカ氏と、前の新国立劇場運営財団の常務理事であった横瀬庄次氏に基調講演をお願いしてございます。

オペラアメリカという団体は、非常に数の多いアメリカのオペラ団体の中から、一定の基準を満たすと認定された115のオペラ団体と、海外の30のオペラ団体が正規会員となっている全国組織です。

後ほど、スコルカ氏からは、アメリカのオペラについて詳しい説明があるわけですが、最近、アメリカのオペラは爆発的な発展を遂げております。そして、そうした発展を支えているのが、オペラアメリカであると言われております。例えば、オペラアメリカは、オペラ制作団体の経営状況、公演計画、ボランティア活動、教育事業、資金援助等について、詳細な情報を集め、分析し、関係団体に配ることをしておりますし、また、歌手のキャリアディベロプメント、マネージャーの養成、中小団体への助言と技術援助、そして資金援助、複数の制作団体による共同制作の促進、舞台美術、衣装、テロップなどの共同利用の仲介、それに、新作に対します資金援助等、多彩な事業を展開しております。

今日、アメリカでアートマネージメントが最もよく機能しているのはオペラの分野だと言われておりますが、スコルカ氏は、そのオペラマネージャーの統括者とも言うべき方でございます。

一方、1997年に開場いたしました新国立劇場は、ヨーロッパの手法にならって、藤原歌劇団、二期会等の民間のオペラ制作団体も参加いたしまして、活発なオペラ活動を展開しております。そして、横瀬氏は、開設以来、その新国立劇場の制作面の責任者として、日本のオペラの発展に大きな貢献をされたことは周知のことでございます。

このお二方の基調講演は、必ず参加者の皆様方の参考となるような深い洞察と、最新の情報を提供してくださるものと信じております。

特に、今回は、関西地域におけるオペラ活動を代表する皆様方にお集まりいただいております。恐らく、この分野でこれだけ影響力のある方々が集まってご議論をいただける機会は、今までもなかったのではないかと考えております。そうした意味で、この本日の議論というものは、極めて大きい意味を持っております。今日、この場から日本のオペラ文化の発展の流れというものが生まれることを期待するというのも、決して過大な期待ではないと思います。

なお、オペラ運営についてのこの研究に対しまして、質問書への回答をいただくなど、ご協力をいただいておりますオペラ関係者の方々には、この場をかりまして改めて深く御礼申し上げますとともに、今後とも引き続いてご協力をいただきたくお願い申し上げます。

なお、最後になりましたが、このすばらしい会場を提供してくださいましたびわ湖ホール関係者の皆様方に深く感謝申し上げます、主催者としてのあいさつとさせていただきます。

どうもありがとうございました。(拍手)

基 調 講 演

「オペラアメリカの役割とマネジメントについて」

マーク・A・スコルカ

(オペラアメリカ会長・CEO) [通訳付き]

【武濤】 それでは、基調講演に移ります前に、お手元の資料の説明をさせていただきます。

「基調講演レジュメ」と表題でございますが、これからの基調講演の方々の資料でございます。次の「パネリスト・団体プロフィール」は午後のパネルディスカッションのパネリストとその方々が所属されております団体、組織についての資料でございます。「オペラ公演の制作と事業運営に関する調査 中間報告書」は、オープン・リサーチ・センター整備事業の基礎調査の一環として実施いたしましたアンケート調査を中間報告の形でまとめたものです。

それでは、本日最初の基調講演をオペラアメリカのマーク・スコルカ会長にお願いしたいと思います。講演のタイトルは「オペラアメリカの役割とマネジメントについて」です。通訳は渡辺通弘教授にお願いいたします。

それでは、よろしくお願いいたします。(拍手)

【Marc A. Scorca】 Ohayo gozaimasu. Good morning, ladies and gentlemen. It is a great honor to be invited here to speak with you about the state of opera and opera management in the United States. I want to thank Watanabe-san for inviting me to be with you today.

Despite recent economic difficulties, I can still begin today with a report that I call "The Good News about Opera across the United States."

The opera audience is growing and growing younger. Although the opera audience in North America is considerably smaller than the audience for symphonic music or theater, private and public research confirms that opera is the only one of the traditional performing arts to enjoy increased attendance over the last 15 years. The U.S. opera audience grew by almost 25 percent between 1982 and 1992. This trend continued through 1997, when opera's audience grew by another 12.5 percent, more than any other art form.

In total, about 5 million people each year attend performances at our professional opera companies and approximately 12 million people attend performances at these opera companies and at universities and conservatories across the country. Even more important, the research has shown that opera is the only performing arts to experience growth among young audiences. Between 1987 and 1992, the number of

18-to-24-year-olds attending opera performances in the U.S. increased by 18 percent. These trends were confirmed in a more recent survey, which also showed that the median age of the opera audience dropped from 45 years of age in 1992 to 44 years of age in 1997. Opera is the only art form for which the median age of the audience decreased.

The popular culture has become more friendly to opera. No one has been more astounded by the growth of opera in the United States than the media. The media appears to remain convinced of an outdated notion that opera is old and dying. The positive trends in audience growth challenges these prejudices. So I'm asked very frequently to explain the reasons for the growing popularity of opera.

We are surrounded, in the United States, by the sounds of opera. Innumerable television commercials have used opera music and settings in recent years to sell their products, bringing the sound of the art form to millions of people who otherwise might never think of listening to it. Academy Award-winning movies have woven opera excerpts into their stories as important thematic elements. Baz Luhrmann's recent "Moulin Rouge" is an excellent example of a film that is operatic in both form and scale.

On Broadway, the opera form has taken over the popular stage with continuing hits like "The Phantom of the Opera" and "Les Miserables." Whether you like these pieces or not, they are operas. They are composed through, based on works on literature, and, in the case of "Les Miserables," are over three hours long with only one intermission.

Broadway's imitation of opera is completed this season when a real opera opens this fall. It will be interesting to see how audiences react to Baz Luhrmann's production of "La Boheme" on Broadway. The reports from the preview performances in San Francisco are very encouraging. The fact that investors are willing to gamble money on producing an opera for the general public is powerful testimony to the transformed status of opera in the mix of American culture. Arenas that rock to the thunderous cheers of sports fans have been filled with people wanting to hear the three tenors and, more recently, Andrea Bocelli. Artists are crossing over both ways,

with Domingo and Pavarotti singing popular music and popular stars like Aretha Franklin and Michael Bolton singing opera.

None of these factors alone is responsible for the growth of opera and none of these factors can be said to advance opera from an artistic perspective. But all of these events help to demystify opera, help to contradict the negative stereotypes of opera as old, irrelevant and boring. These factors are beyond the control of opera managers, but they do help prepare the public for effective communication from opera companies.

Opera is growing because of its unique resonance with the contemporary multimedia esthetic. Increasingly, the world around us requires us to deal with words, sounds, images and movement all at the same time. When we watch and listen to the news on television, we usually read sport scores or weather reports across the bottom of the screen, usually while talking on the telephone or making dinner. The music videos that young people watch are short operas. They mix words, music, images and movement to tell stories of archetypal emotions, such as love, desire, jealousy and anger, sung by larger-than-life characters. There is little difference between Tosca and Madonna. Earlier generations were content with entertainment that was purely auditory. Our grandparents were happy to sit quietly and listen to the radio. But today's population has grown accustomed to and has grown to demand multi media entertainment. Opera is among the oldest multimedia entertainments that rest of the world has only now caught up to us.

The opera repertoire has expanded with new operas and works of historic significance. The development of new American operas has responded to the interests of sophisticated opera lovers and has attracted new audiences and earned extensive media. Opera managers perceive that there was a deep problem if in our field we lived off 19th century works as we moved into the 21st century.

The production of American works, and through them the definition of an American style of opera, helps current and perspective audiences to know that opera reflects universal issues in contemporary musical and dramatic terms. This is a very important point, because opera has, until recently, been a European art form imported

to the United States.

Opera managers made a coordinated effort to produce new works on a regular basis alone and in partnership with other opera companies. Opera America has made grants to member companies totaling more than \$10 million since 1985, to help pay for some of these new operas.

In comparison to 15 or 20 years ago, the opera fields in the United States has experienced a sea change. Not only our new and existing American works being performed with regularity, but audiences who were initially reluctant are now receiving them enthusiastically. Last year, 20 percent of the titles performed by American opera companies were by American composers.

At the same time, the repertoire has expanded in the other direction. As new works have entered the repertoire so have many magnificent neglected pieces from the 16th, 17th and 18th centuries. Over the last ten years in particular, Mozart and his earlier works have become the portal through which we have rediscovered a rich repertoire by Monteverdi, Caccini, Lully, Rameau and Gluck.

But the most dramatic come-back story of the late 20th century belongs to Handel, with ten different works performed in the United States last season alone. In the past five seasons, Opera America members have produced 23 different works by Handel in over 70 productions.

The narrow core repertoire that has been performed without variation for 100 years has appealed to a narrow core audience. As audiences across the United States have more opportunities to see opera, they become eager to augment a diet of standard works with something different. Early operas are now a viable choice, thanks to a lucky coincidence of scholarship, exciting countertenors and practical innovations like projected translations. The new, more diverse repertoire produced by many opera companies today appeals to more diverse audiences, ranging from those who love baroque music to those who enjoy contemporary music theater, from those who love "The Messiah" to those who love "Les Miserables."

Whereas opera managers, a generation ago, had to master 100 years of the opera literature—roughly those works written between 1800 and 1900—today's opera

manager must know the entire 400-year literature.

Since I have introduced the subject of translation systems, let me emphasize their importance.

For many years, arts lovers who did not enjoy opera complained about the barrier of language. People could not make sense of an evening of music theater in which the theater was in a foreign language. Translation systems have solved the problem and the growth of the opera audience is testimony to the significance of this innovation. But the impact of translation systems is even greater.

While many familiar operas can be followed easily through the music and staging alone, the intricately detailed plots of many baroque operas, filled with disguises, double-crossings and historical references, would only be comprehensible to all but the multilingual or extraordinarily well-prepared. The presence of translations has made even casual opera-goers much more comfortable about seeing and hearing something new—or something old, as the case may be. The surprising growth in the popularity of the wonderful operas of Janacek can also be explained by the use of translations. These operas, sung in Czech, are highly dramatic, but depend on the audience's understanding of the text. The same can be said for Russian operas, too.

The quality of opera production has improved dramatically. Companies today are measured by the diversity of their repertoires, the quality of their productions and the balance of their casting. Gone are the days when opera companies could compete purely on their roster of star singers.

Today, opera production in the United States reflects a unique balance between the art forms, musical, theatrical and visual elements. America's vast popular culture industry, including cinema, television, musicals and music videos among others, has shaped the American consciousness. American audiences have a strong expectation of an integrated musical theater experience that blends opera's unique mix of music, drama and design. And their standards are made higher by perfect CD recordings, by riveting drama accessible nightly on television and in the movies and by splashy multi media events that tour from city to city.

American opera producers strive to meet audience expectations through casting of

artists who are musically and dramatically suited to their roles, rehearsal periods that are long enough to permit the artists to discover and communicate the drama of the work, and productions that engage our contemporary and sophisticated eye.

Opera managers have a responsibility to stay informed of the latest production styles from across the arts and the entertainment sectors so they can ensure that opera stays current with important trends.

There is no single definition of quality that applies to every opera company. What matters, and what I encourage when I visit opera companies, is that they define a level of quality of their own and then live up to it.

The establishment of successful regional opera companies has made opera more accessible to the general public. Opera companies, no longer confined to major urban centers, are becoming more accessible. Producing organizations are growing in many smaller communities. These smaller companies make a huge contribution to the field. They offer early professional experience for emerging performers and creative artists and provide an easy entry point for people who are new to the art form. These companies give all Americans an opportunity to participate in the life of an opera company as a volunteer and donor.

Our view of opera in the United States is distorted by the Metropolitan opera, whose presence on the airwaves for over 60 years make us believe that opera has a long history. In fact, the Met is the only opera company in the United States established in the 19th century. It was not until the 1950s that we see the establishment of opera companies across our country, in Dallas, Houston, Washington and Chicago, for example. Over two-thirds of the opera companies in the United States were established after 1960, half since 1970, one quarter since 1980.

The emergence of American opera singers helps to strengthen the connection between the art form and the public. Until recently, opera companies' employment of European artists was a sign of distinction. While many of these artists were outstanding and helped to build opera's popularity, they also reinforced the perception that opera was foreign.

During the 1950s and 1960s, the United States exported innumerable American

singers to Europe. While the U.S. could boast about a wealth of good conservatories, we didn't have enough opera companies to help aspiring singers make the transition from student to professional. American singers had to go to Europe to gain experience, and many of them remained there.

The growth in the number of regional companies across the country has given emerging artists the chance to perform new repertoire and to refine their performance skills.

Even more significant in terms of professional development has been the emergence of numerous apprentice programs across the country. Year-round and summer programs offer performance experiences as well as advanced coaching in language, interpretation and stage movement. Today, virtually every imported opera company has an apprentice program and a commitment to engaging the most promising American singers.

In addition to appearing on the world's most celebrated opera stages, American artists are active ambassadors for opera. Understanding American opera as they do, even the most established artists participate in community programs that introduce the art form to new audiences. And research has found that contact with artists is one of the most important factors in creating and maintaining deeper relationships between audiences and opera companies.

The development of education and community programs helps to demystify opera and build audiences. Among the performing arts in the United States, opera companies have been uniquely dedicated to education programs for a full generation. Perhaps it is because we are so eager to overcome the negative stereotypes about opera that our education programs have been animated by a religious zeal.

These education programs offer a spectrum of activities. Students can learn about opera at dress rehearsals and through school-based performance programs. Many school districts have developed long-term relationships with opera companies through which opera is central to arts education and to the integration of the arts with other core subjects.

Opera America has developed a three-level textbook series called *Music, Words,*

Opera that is now used in about 20 school systems across the country. Children are introduced to the masterpieces of literature at the same time that they are coached through the composition and performance of their own operas.

Adult education programs are also very popular, especially in partnership with local universities, community centers and churches. These programs help to deepen the understanding of opera on the part of experienced audience members and introduce opera to people who are experiencing it for the first time. While many of these programs have traditionally taken place immediately before performances, more and more of them are becoming well attended, independent programs.

The development of the Internet offers a new opportunity to reach young and adult audiences, with education material regardless of their level of experience. Opera America's new distance learning courses, developed and delivered in partnership with our members, have been fully enrolled since their introduction. Every course has included students from at least three continents.

Opera managers can no longer focus exclusively on main stage performances. They must devote considerable time and resources to a year-round portfolio of cultural and educational services to the public. Such service has proven to build audiences and to earn broader appreciation of the work of the opera company among audiences, funders and government officials.

I should like to tell you that the future of small Opera is bright.

Research conducted by Opera America in association with a number of our member companies has revealed that there are a lot of people in the market who are open to trying opera. Many of these people worry that they don't know how to buy tickets, don't know where to park, don't know what to wear and don't know the story of the opera. But the research also indicates that these people enjoy opera if they are invited to attend with someone who is an experienced audience member. This transfers the responsibility for the future of opera to each one of us. We and all our current audience members can encourage our friends, our coworkers and our families to choose opera from among all the entertainment options available to them. We may have to tell them the story of the opera, help them to pronounce the names of the

characters and show them how to buy tickets. But we can do so with confidence that they will have a rewarding, multimedia experience they can enjoy.

My report about the state of opera in the United States has important impact on opera management.

Opera management in the United States grows from a unique funding structure that places the major responsibility for supporting opera companies on the private sector. In the United States, on average, opera companies earn 40 percent of their revenue from the sale of subscriptions and single tickets; another 10 percent is earned from a variety of means, earnings from advertisements and performance programs, sale of merchandise at gift shops and earnings from endowments. All earned income combined accounts for approximately 50 percent of overall revenues.

The remaining 50 percent of operating revenue comes from contributions from public and private sources. Public funding is only a small share of overall income. For most opera companies it represents between 5 and 10 percent of income. Sponsorship from corporations accounts for another 5 to 10 percent of income, and grants from foundations yet another 5 to 10 percent. Contributions from individual donors account for approximately 25 percent of overall income.

Opera managers in the United States have a unique challenge. They have to balance artistic creativity with financial management, focusing especially on the generation of income. This is very different from the situation in Europe, where with significant government funding general directors are able to devote considerably more time to purely artistic affairs and much less time to marketing, fund-raising and general administration.

Now, some people would argue that the dependence on box office income and individual contributions forces American opera companies to lower their artistic standards in order to appeal to the broadest popular taste. I reject this assertion completely.

The dependence on ticket income and support from individual contributions forces opera companies in the United States to achieve a higher level of excellence. In the United States, without substantial government subsidy, every production and every

performance must be good. The consequences of disappointing the audience are tremendous. In Europe, if the audience does not like a production or does not buy tickets, the impact on the organization, from a financial perspective, is minimal.

It was Rudolf Bing, general manager of the Metropolitan Opera from 1950 to 1972, who said that for every artistic decision there is a financial implication and for every financial decision there is an artistic implication. The general directors of opera companies have the responsibility to balance these forces.

It is at times of stress, like the current ones, when opera managers really prove their skill. Opera management is not nearly as difficult in times of economic prosperity as it is during times like the present of reduced contributions and lower ticket sales. These conditions create difficult choices that place artistic achievement and financial stability in a delicate balance.

The first consideration, however, must be maintaining artistic quality. A high-quality music theater experience is at the core of distinguishing opera from other performing arts and entertainment options. If the opera is less engaging than a movie, a touring musical, a jazz concert or an ice skating show, then we will neither keep our current audiences nor attract new subscribers and donors. Put crudely, we have to stand up to the competition.

Moving beyond the basic need to stand up to our competition, we have to produce opera with a level of quality that compels positive action. Productions should compel first-time attenders to become repeat ticket buyers and repeat ticket buyers to become subscribers. Productions should compel subscribers to become generous donors who appreciate the fact that the price of their tickets covers only half the actual cost of the opera. Productions should compel donors to become active ambassadors on behalf of opera in general and their opera company in particular.

At the same time, opera companies in the United States have a unique level of flexibility to adjust to external factors. Opera companies have an economic advantage in their ability to make artistic choices that reduce costs. Fewer of our costs are fixed than a symphony orchestra that has a 52-week contract with 100 musicians. The same is true with a ballet company, with a fixed core of dancers.

Our solo artists, for example, are paid only for the actual performances they perform. Opera companies can choose operas with a large chorus or a small chorus or no chorus at all. Author and consultant, Stan Davis, who serves on the board of Opera America, commented recently that opera companies have been doing for decades what major corporations have discovered more recently: outsourcing. Opera companies have a level of flexibility that enables management to adjust, at least somewhat, to external conditions by hiring the people they need when they need them on a per-service basis.

In light of the recent economic downturn, some companies have had to reduce the number of production and performances this season. Others have planned more conservative seasons characterized by smaller productions. They have had to rent existing sets rather than create new ones; they've had to curtail touring in community services and in some instances have discontinued radio broadcasts; and they've had to postpone creative artistic ventures, like commissioning of new operas. While these measures provide short-term relief, such trends can actually hurt opera companies in the long run. Avoiding a financial deficit can put a company at risk of incurring what I call an artistic deficit. Without mentioning any specific names, I've seen a number of instances where companies have entered into a downward spiral of donor apathy brought about by cost-cutting measures intended to reduce short-term expenses.

You all understand the concept of a financial deficit, and I've just mentioned the concept of an artistic deficit. There is one other kind of deficit a company can incur during difficult times, and this is a human deficit. A prolonged deficit in any one of these three categories—financial, artistic or human—can threaten the long-term stability of an opera company. A human deficit is characterized by expecting too few staff members and volunteers to do too much work over too long a period of time.

Now we have all witnessed examples of extraordinary accomplishment by dedicated leaders. But if we institutionalize the expectation that staff members and volunteers can perform at that level all the time, then we are building certain breakdown into our institutional future.

I have seen a number of instances where opera companies attempt to down-size,

where they attempt to reduce staff to the point that long-term instability is assured. This is frequently encouraged by corporate executives with experience with huge work forces that are made more efficient through new technologies. Most of our opera companies are already so under-staffed that further reductions lead to decreased ability to generate income and control costs, the introduction of new technology frequently requires the addition of new staff members who can conduct the analysis and implement the new strategies that are made possible with a new technology. And remember, it takes as many people, if not more, to perform a Verdi opera today as it did 150 years ago. Effective managers have to balance financial, artistic and human resources every day.

We have time for questions this afternoon, but I wanted to end before lunch by saying what I've been taught to say. Arigato-gozaimashita.

【スコルカ】(通訳 渡辺) 本日は、アメリカのオペラとオペラの運営の現状について皆様方にお話できることを大変名誉に思っております。

最近の経済的な問題にもかかわらず、私は、「アメリカのオペラについてのよいニュース」という報告から始めさせていただきたいと思います。

最初に申し上げたいのは、アメリカのオペラの観客が増加していること、しかも若返っているということです。アメリカにおけるオペラの観客は、今のところ、オーケストラや演劇に比べますとまだ少ないわけですが、民間や公的な研究が、オペラは過去15年で観客が増えた唯一のクラシック分野の芸術であることを確認いたしました。しかも、アメリカのオペラ観客は1982年から1992年の間に約25%増えました。この傾向はその後も続いておりまして、1997年には、実に12.5%増えましたが、これは他のどの芸術分野よりも大きな増加でした。

毎年、約500万人の方々がプロのオペラ公演を鑑賞されるほか、例えば大学公演とか、地域での公演に約1,200万人の方たちがおみえになります。それ以上に重要なのは、この研究は、オペラが若い観客が増えた唯一の芸術分野だということを確認したことです。1987年から1992年の間に、18歳から24歳までの若者で、オペラを見た者の数は18%伸びました。この傾向はもっと最近の研究でも確認されており、オペラ観客の年齢の中央値も、1992年の45歳から1997年の44歳に若返っておりますが、これも他の舞台芸術分野ではないことです。

いま一つ申し上げたいのは、アメリカのポピュラー文化というものがオペラに対して大変好意的になっているということです。アメリカにおけるオペラの発展について、おそらく一番びっくりしたのがメディアだと思います。彼らは、オペラというものは古臭くて、消え去る芸術だという、大変旧弊な考え方にとらわれているようです。そして、観客がどんどん増えるという前向きの傾向は、そうしたメディアの偏見に挑戦状をたたきつけたのです。このため私は、どこに行っても、皆さんから、何でオペラがそんなに人気があるのかということを知られます。

その説明といたしまして私はこう答えております。第一に、我々アメリカ人は、オペラの音に囲まれて生きております。近年、無数のテレビのコマーシャルがオペラの音楽やセットを、商品売り込むために使うようになりました。その結果、それまでオペラを全く聞いたことのない何百万の人々がオペラの音を聞く機会を得るようになったのです。また、アカデミー賞をもらった幾つかの映画がオペラの一部を、ストーリーの主要な要素として使いました。例えば、バズ・ラーマンの新作『ムーラン・ルージュ』は、形式においても、規模においても、オペラ的な映画の典型です。

一方、ブロードウエイにおいても、オペラがポピュラーの舞台に取ってかわろうとしております。『オペラ座の怪人』とか、『レ・ミゼラブル』のようなヒット作品を生んでいるのもそれです。こういった作品をオペラと言うことを好まないかもしれませんが、しかし、それはオペラなのです。文学作品に基づいて作曲されたものであり、『レ・ミゼラブル』の場合は、1回の休憩をはさんで3時間も演じられます。

ブロードウエイのオペラの模倣は、この秋のシーズンに本物のオペラが公演されることでとどめを刺すことになると思います。ブロードウエイの観客が、この秋上演されますバズ・ラーマンの『ラ・ボエーム』にどのような反響を示すかというのは大変興味津々たるものがあります。サンフランシスコでのこの作品のプレビューの評判は上々でした。投資者たちが一般向けのオペラ作品にあえて投資すること自体、アメリカ文化の中でのオペラの立場というものの変化を示していると思います。今日、スポーツファンの大歓声で埋まりましたスタジアムが、三大テノールやアンドレア・ボッチェリを求めている人々で埋め尽くされております。芸術家たちは相互に行き来しております。ドミンゴやパパロッチェイといった芸術家がポピュラー音楽を歌う一方で、アレサ・フランクリンやマイケル・ボルトンといったポピュラースターがオペラを歌っております。

今申しましたような要因のいずれも、それだけでオペラの成長を助けたとか、あるいは

芸術的観点から見てオペラを向上させるということは言えないかもしれませんが、これらのイベントはいずれもオペラから神秘性というものを取り除いて、古臭くて、今日的意義を持たない、退屈だといったオペラの否定的なステレオタイプを打ち消すのを助けております。これらのことは、オペラマネジャーの手の届かないところで起きているのですが、しかし、一般の人々をオペラに近づけるのを助けております。

オペラが成長するのは、それが今日のマルチメディアの美学との間でのユニークな同一性があるためです。だからこそオペラが人気があるのです。我々の回りの世界は、次第に言葉、音、イメージ、動き、そういったものを同時にとらえるようなことになっております。例えば、我々がテレビでニュースを見るときには、その画面の下のほうに流れていましてスポーツの得点だとか、天気予報を一緒に見ておりますし、それを見ながら電話をかけてみたり、さらには夕食をとったりする、これが当たり前のことになっています。また、若い人たちがよく見ます音楽ビデオは短いオペラそのものです。それは、言葉と、音楽とイメージ、そして動きをごちゃまぜにいたしまして、そこで愛情、欲望、嫉妬、怒りといった激しい感情を、現実を超えたような登場人物が歌い上げているわけです。その意味から申しますと、トスカとマドンナの間には全く違いはございません。前の世代は、耳で聞くだけの娯楽に満足していました。我々の祖父たちは、静かに椅子に座ってラジオを聞いて幸せだったのです。しかし今日の人々は、マルチメディアの娯楽に慣れ、それを求めています。オペラは最も古いマルチメディア娯楽であり、今ようやくその他の世界が追い付いたのです。

オペラのレパートリーというものが、新作と、それから歴史的な作品によって拡大していることを申し上げたいと思います。新しいアメリカのオペラの発達というものは、うるさいオペラ好きの人々の関心にこたえるだけではなく、新しい観客を引きつけ、またメディアで大きく取り上げられております。

オペラマネージャーたちは、オペラ界が21世紀の今日に19世紀の作品をめしの種にしていることに、深い危惧の念を持っています。アメリカの作品の制作と、それを通じてのアメリカのオペラスタイルの確立は、現在と未来の観客に対しましてオペラが普遍的な話題を現代的な音楽と演劇方式によって取り上げるものであることを示しました。これは大変重要な点でございます。なぜなら、最近までオペラはアメリカに輸入されたヨーロッパの芸術にすぎなかったからです。

アメリカのオペラマネジャーは、他のオペラ団体と協力して、新作を定期的につくり出

すための努力をしております。オペラアメリカは新作の制作を援助するため、1985年から、合わせまして1000万ドル、これは日本円に直しますと大体10億円の資金援助を行いました。

実際、15年から20年前と比べまして、アメリカのオペラ界は大転換を経験しました。新しい、あるいは既存のアメリカの作品が定期的に公演されるだけでなく、それまで冷淡だった観客がそれを熱狂的に受け入れるようになったのです。昨年、オペラアメリカの会員団体によって公演されたオペラの20%がアメリカ人の作品でした。

同時に、アメリカのレパトリーというものは、これとは逆の方向にも拡大しております。新しい作品がレパトリーに入る一方で、16世紀、17世紀、18世紀の、これまで無視され、忘れられていた多くの重要な作品もまたレパトリーに入ってきました。特にここ10年間は、モーツァルトと彼の若いころの作品が入り口となって、モンテヴェルディ、カッチーニ、リュリ、ラモー、グルック等の作品が見出されております。

しかし、20世紀における最も劇的なカムバックストーリーというのはヘンデルの作品で、米国では昨シーズンだけで10もの異なった作品が上演されました。過去5シーズンで、オペラアメリカの会員団体は23のヘンデルの異なった作品を70回も上演したのです。

過去100年間、変わることなく上演されてきましたごく限られた数のレパトリーというものは、少数の特定の観客だけにアピールしてきました。しかし、アメリカ中の観客がもっとオペラを見る機会を持つようになると、彼らはスタンダード作品にはあき足らなくなつて、違ったものを求めるようになったのです。初期の知られざるオペラは、学者たちの研究の成果、すばらしいカウンターテナー、そして翻訳字幕のような新しいテクノロジーの組み合わせによって有望な選択肢となっております。今日のオペラ団体によって作り出された新しく、より多様なレパトリーというものは、バロック音楽を愛する観客から、現代のミュージカルを楽しむ観客、『メサイア』を愛する観客から『レ・ミゼラブル』を愛する観客を含むもっと多様な観客にアピールをするのです。

かつてのオペラマネジャーというのは、大体さかのぼっても1800年から1900年までの100年ぐらいの文学作品や資料に通じていれば事足りたのですが、このように拡大するレパトリーのもとでは、400年間全てのものをきちんと読んで身につけないと務まらないということになっております。

私は今、翻訳のシステムのことに触れたものですから、それについてもちょっと申し上げたいと思います。

長い間にわたって、オペラが嫌いな芸術愛好家は、言語上の障害について文句を言って

きました。人々は外国語で演じられる音楽劇についてこれなかったのです。ところが、翻訳システムはこの問題を解決しました。オペラ観客の増加は、この新しいイノベーションの重要性というものを証明しています。しかし、翻訳システムの影響はもっと大きいものです。

よく知られましたオペラ、例えばトスカのような場合は、皆さん、言葉がわからなくても音楽と舞台についていけますが、しかし、そうしたいろんな複雑で、裏切りとか歴史の引用というものがいっぱい詰まっている多くのバロックオペラの詳しい筋書きなどは、語学によほど堪能な人か、また一生懸命オペラを見る前に勉強した人でなければ、全く理解不能です。翻訳の存在は、気軽にオペラに出かけた観客でも、新しい作品や古い作品を楽しめるようにしました。あのすばらしいヤナーチェクのオペラが人々の考えに反して人気が出た、これは大変な驚きだったわけですが、これも翻訳の使用によって説明ができるでしょう。チェコ語で歌われたオペラは、とても劇的ですが、観客がストーリーがわかることが楽しむ前提になります。同じことはロシアオペラについても言えます。

次は、オペラ作品の質が格段に向上したことを申し上げたいと思います。今日のオペラ団体は、レパトリーの数の多さ、作品の質の高さ、キャストのバランスのよさ等で評価されます。オペラ団体がスターの歌手の数で競ったような時代はもう過ぎております。

アメリカのオペラプロダクションは今日、音楽的、演劇的、視覚的な要素の独自の組み合わせの上に成り立っております。映画、テレビジョン、ミュージカル、ビデオ、その他のアメリカの強大な文化産業は、アメリカの意識を変えてきました。アメリカの観客は、音楽的、演劇的、デザイン的な経験が一体化してブレンドされたものをオペラに強く求めております。そして、彼らの要求する水準というものが、完璧なCD録音、毎晩接する面白いテレビのドラマ、そして映画、そして町々を巡業しております豪勢なマルチメディアイベントによって、高いものになっています。

アメリカのオペラ制作者は、音楽的、演劇的にその役に適した芸術家のキャストを選び、そして芸術家が作品の真髄を発見し、自分のものとすることができる十分な時間を与えるための長いリハーサルと、そして耳の肥えた観客を楽しませるプロダクションによって観客の期待にこたえようとしております。

オペラマネジャーは、今日ではすべての芸術と娯楽の分野における制作のスタイルに通じていなければなりません。そうでなければ、時流におくれてしまうからです。

すべてのオペラ団体に当てはまるような質の定義はありません。重要な、そして私がオ

ペラ団を訪問いたしましたときに彼らに言うのは、彼らが自分で、自分の質の水準というものを決めて、そしてそれを実現するということが大切だということです。

次に、地域オペラとフェスティバルというものが盛んになったことがオペラを一般大衆の身近なものにしたことについて触れたいと思います。オペラは、今日では、もはや主要な都市に限定されてはおらず、人々のもっと身近なものになっております。制作団体が多くの小さなコミュニティーでも育っております。これらの小さな団体は、この分野で大変大きな貢献をしております。特に私が触れたいのは、これらの団体は、新人とか、創造的な芸術家にイニシャルの、職業的な経験を積む機会を提供しているということです。これらの団体は、すべてのアメリカ人にボランティアとか、あるいは支援者としてオペラ団体の生活というものに参加する機会を与えております。

アメリカのオペラについての我々の認識というものは、メトロポリタンという巨大なオペラ団体があることで、間違っただけのものになってきました。メトロポリタンオペラの作品がこれまで60年以上にわたってラジオ、テレビで放映され続けてきた結果、アメリカのオペラには長い歴史があると人々が信じ込んでしまったのです。しかし、ほんとうは、19世紀につくられたオペラ団体で、今日でも残っているのはこのメトロポリタンオペラだけなのです。しかし、1950年代になってからは、ダラス、ヒューストン、ワシントン、シカゴなど、アメリカ全土にオペラ団体が設立されるようになりました。今日存在しますアメリカのオペラ団体の3分の2以上は1960年代以降につくられたもので、その半分は1970年代に、そしてその4分の1は1980年代にできたものです。

その次に、アメリカ人のオペラ歌手が出てきたことが、オペラというものを公衆と結びつける上で大きな役割を果たしているということです。つい最近まで、ヨーロッパ人の歌手を雇っている団体が prestige の高い団体だとみなされてきました。これらのヨーロッパの芸術家の多くはすぐれており、オペラの人気を支えてきましたが、同時に、オペラは外国のものだという見方をつくり出してしまいました。

1950年代、60年代には、アメリカは無数のオペラ歌手をヨーロッパに輸出いたしました。アメリカは、当時から多くの、非常にすぐれた音楽学校を持っていましたが、当時は歌手を目指す人々にプロへ転向する機会を与えるためのオペラ団体の数が少なかったのです。したがって、アメリカ人は、経験を積むためにヨーロッパに渡り、その多くがそのままその地に残りました。

その後、アメリカ中に数多くの地域オペラがつくられました。そして、それは若手芸術

家が新しいレパトリーを演じ、その技術を磨く場を与えたのです。

歌手の職業的な発達でより重要なのは、アメリカ中で数多くの新人のためのプログラムというものが生まれたことです。年間、あるいは夏の間だけのプログラムがつくられて、そこで語学の訓練、作品の解釈、そして舞台でのしぐさなどの舞台経験を積む機会を提供しております。今日、すべての主要なオペラ団体は、若手のために特別に企画されたプログラムを行っており、アメリカ人歌手に機会を提供しております。

世界で最も有名なひのき舞台に上がるということも重要なことなのですが、実は、アメリカのオペラの芸術家は大使、ディプロマットの役割を果たすことも求められております。アメリカのオペラを理解してもらうために、最も人気のあるオペラ歌手でも、オペラを普及させるためのコミュニティー事業に参加することが求められます。ある研究によりますと、観客とオペラ団体をより強く結びつけるために一番効果があるのは、芸術家が直接観客と接触することだということがわかっております。

次は、教育とコミュニティーに対する事業というものについてお話ししたいと思います。教育やコミュニティー事業の発展は、オペラから神秘性を取り除き、観客を増やすことに成功しました。アメリカの舞台芸術の中でもオペラは、過去において教育事業に最も熱心な分野でした。おそらくそれはオペラに対するネガティブなイメージがあったので、それを変えたいと望むあまりに、教育事業に宗教的な熱意を感じていたためだと思います。

この教育事業というのには、いろいろな活動が含まれております。例えば、学生たちはドレスリハーサル、あるいは学校での公演事業に参加することを通じてオペラのことを学びます。多くの学校区がオペラ団体と長期的なパートナーシップを結んで、オペラを音楽教育の中心に据えております。また、芸術を他のコアカリキュラムと結びつけるという努力も行われております。

オペラアメリカは、「音楽、言葉、オペラ」というタイトルのつきました3つの学年向けの教科書をつくりましたが、これは全国の20の学校区で今日でも使われております。子供たちは、文芸の名作を紹介されると同時に、自分たちがオペラの作品と上演の手ほどきも受けることができます。

成人向けの教育事業もまた大変人気があります。多くの場合、この成人向けの事業は地元の大学やコミュニティーセンター、そして教会と共同で実施されます。これは、経験のある観客の理解を深めるにも役に立ちますし、また初めてオペラを見る機会を持った新しい観客にはオペラの手ほどきとなります。多くの場合、こうした事業は公演の直前に、公

演と関連して行われることが多いのですが、しかし、次第に多くの事業が独立した事業に成長しております。

最近のインターネットの発達というものが、観客の経験のレベルとは関係なく、若者や成人に近づく新たな機会をオペラ団体に与えてくれました。オペラアメリカの新しい遠隔教育コースは、多くの会員団体との協力のもとに導入されました。そして今日、インターネットを通じて配信されていますが、それは大変人気があり、すっかり定着しております。どの遠隔教育コースにも、少なくとも3つ以上の大陸からの観客が参加しております。

今日のオペラマネジャーは、もはや舞台制作だけに気を奪われていることは許されないのです。彼らは、年間を通じて、その時間と資源の多くを公衆への文化的、教育的なサービスに向けることが求められております。そうした努力は観客、寄附者、そして官僚の、オペラへの信頼を増すことが分かっています。

次に、オペラの将来は大変明るいものだということをお伝えしたいと思います。オペラアメリカが会員と共同で実施しました最近の調査によりますと、このマーケットには、オペラを見たいという多くの人がいることがわかりました。ただ、これらの多くの方は、どうやってチケットを買えばいいのか、どこに駐車をしたらいいのかもわからず、これは特に女性には重要な問題なのですが—何を着ていけばいいのかもわからず、それからオペラのストーリーがわからない、ということで二の足を踏んでいるのです。この研究は、これらの人々は、もしオペラについて経験のある人が一緒にオペラに行ってくれるのならば、オペラに行きたいし、オペラを楽しめるということを明らかにいたしました。このことは、オペラの将来というものを、我々の手に委ねることになります。我々は皆、自分たちの友だち、仕事仲間、そして家族を、手に入る多くの娯楽の中からオペラを選択するように仕向けることができます。我々は、オペラの筋を彼らに話してあげなければいけません。また、登場人物の名前の発音の仕方を教え、どうすればチケットが買えるかを教えることが必要です。そして、自信を持って、満足できるマルチメディアが経験できるだろうと教えてあげなければなりません。

アメリカのオペラの現状について申し上げたわけですが、実はこれはオペラの運営という問題にも大変重要な影響があります。

それは、アメリカのオペラの発展というものは民間部門がオペラ団体の支援にあたって主な責任を負うという、アメリカ独自の資金構造によるものが多いと思います。アメリカでは、オペラ団体は平均してその収入の40%をチケットか通し切符の販売で賄います。残

りの10%は広告、プログラム販売、ギフトショップでの売り上げ、それから基金からの収入など、いろいろな方法で稼ぎます。そうした収入は、合わせて総収入の約50%に当たります。

収入の残りの50%は、公的、私的な支援から成り立っております。公的資金援助というものは、総収入のごくわずかししか占めておりません。多くのオペラ団体の場合、収入の5%から10%が政府、その他からの公的な支援です。企業からのスポンサーシップもまた5%から10%ぐらいですし、財団からの支援もまた同じく5%から10%程度です。そして、個人の寄附が総収入の25%を占めます。

アメリカのオペラマネジャーは独自の挑戦を受けております。彼らは、芸術的創造と財政的な運営、その間でバランスをとることが求められております。そして、収入の確保というものに大きな力を注がなければならないのです。これは、政府からの補助金が大変多くて、募金とか一般事務、あるいはマーケティング、そういったことにあまりとらわれることなく、芸術面だけに力をつけることのできるヨーロッパのマネジャーとは大分違います。

一部の人々は、入場料収入と個人寄附に頼るというアメリカのオペラ団体のこの財政のあり方が、より一般的な大衆の好みに作品を合わせるために芸術的水準を下げているのではないかと言います。そして私は、そうした主張に対してこれを極めて強く否定いたします。

それどころではなく、入場料収入と個人寄附への依存で成り立っているこの事実は、アメリカのオペラ団体をしてより高い水準の卓越を達成することを強いております。公的な補助に期待できないアメリカでは、すべての作品、すべての公演がよくなければいけないのです。なぜならば、観客を失望させたときの財政的な影響というものは大変深刻なものになります。ヨーロッパでは、観客がある公演が嫌いで、チケットを買ってくれなくても、財政面での団体への影響はわずかです。

1950年から1972年まで、メトロポリタン・オペラの総裁を務めましたルドルフ・ビングという方は、すべての芸術的決定は財政的な意味を持ち、すべての財政的配慮もまた芸術的な意味を持つと言いました。オペラ団体のゼネラル・ディレクターたちは、これらの要素のバランスをとることが求められるのです。

今日、オペラを取り巻く状況は大変厳しいものがあって、ストレスがかかってくるのですが、こうした時代でこそ、オペラマネジャーがその力を発揮する好機なのです。好景気

のときでも、今のように寄附も、売り上げも伸び悩んでいるときでも、オペラマネジャーにとっての厳しさというものはあまり変わりません。しかし、厳しい状況になりますと、芸術的な成果と財政的安定の間でバランスをとることが大変難しくなってきます。

もちろん最初の配慮は芸術的な質の維持です。音楽劇場での質の高い経験こそが、オペラと他の舞台芸術や娯楽とを分けるものです。オペラが、映画とかミュージカルとか、ジャズコンサート、さらにはスケートショーなどよりもおもしろくなければ、我々は現在の観客を保持することも、新たな固定客や寄附を引きつけることもできないと信じております。端的に言って、我々オペラ人は、そうした競争に打ちかたなければならないのです。

こうした根本的な競争というものをさらに乗り越えて、我々は良い循環を生み出すような質の高いオペラを作り出させなければいけません。我々は、はじめてオペラを鑑賞した観客に対して、経常的な観客になってもらわなければいけませんし、またそうした経常的な観客に対しては年間を通じての、通し切符を買ってもらうように説得しなければいけません。さらに、よい作品を通じて、そうした年間を通じての通し切符を持っている人たちがさらにオペラへの寄附者になるように説得することが必要です。そして、彼らに対して、実は切符の値段はオペラ制作のコストの半分しか賄っていないということを十分理解してもらう必要があるのです。そうした意味では、作品そのものがオペラ全般や特に自分達が寄附したオペラ団体にとっての熱心な大使の役割を果たします。

同時に、アメリカのオペラ団体は、外の要素に対し柔軟に対応する能力を持っております。オペラ団体は、経済的な面でコストというものをカットする、そうした芸術上の選択に当たって大変有利な立場に立っております。例えば、シンフォニーオーケストラの場合は、52週にわたって100人の音楽家というものを雇っておかねばなりません。しかし、オペラの場合は、そうした固定支出というものは極めて少ないのです。そのことはバレエカンパニーについても同じことが言えると思います。バレエの場合も、中心になる踊り手を雇っておかねばいけないのです。

私ども、オペラでの主要な出演者の場合は、実際に出演した分だけ支払えばいいという仕組みになっております。また、オペラ団体は、コーラスを選ぶときに、大きなコーラスを選ぶこともできれば、小さなコーラスを選ぶこともできれば、コーラスを全く使わないこともできる、そうした柔軟性を持っております。オペラアメリカの理事であり、作家でコンサルタントもされているスタン・デイビスという方が、最近私にこうおっしゃいました。オペラ団体は、過去数十年にわたって、大企業がようやく最近になって発見した1つ

の手法を昔からやっている。それは、アウトソーシングという考え方です。オペラ団体というものは、必要なときにだけ人を雇い、しかも提供されたサービス単位で支払うということで、いろいろな経済情勢に、よりよく対応できます。

最近のアメリカにおきます経済的な困難から、オペラ団体の一部では今シーズンのプロダクションと公演数を切り詰めております。また、ある団体は、小さな制作、プロダクションをすることで、大変保守的なシーズンの公演計画を立てることにしております。それから、新しい舞台セットをつくるのではなく、もう既に使ったセットをまた引っ張り出して使うというようなこともしております。また、巡業とか、コミュニティーサービスという事業もカットせざるを得ませんし、またラジオ放送を中止した団体もあります。また、例えば、新しいオペラを委嘱するといったような創造的な試みも延期しなければいけなくなっております。そうした短期的な1つの対応策というものは、一時的には救うのですが、しかし、長期的に見ればオペラ団体に打撃を与える危険があります。例えば、財政危機に対して財政をカットするということは、「芸術上の赤字」と私が呼びます事態を生じてしまいます。特定の名前を挙げることは避けますが、私は最近、短期的な節約をするあまり、コストの削減によって芸術の質が低下し、それが寄附者を失望させ、寄附を減らすというダウンスパイラルが起きている多くの事例を知っております。

皆さんは、今私が述べました財政的赤字と芸術的赤字という概念をご理解いただけたと思います。困難な時期には、団体が抱えるいま一つの赤字があります。それは人的赤字ということです。この財政的、芸術的、人的な3つの赤字が長期化いたしますと、オペラ団体の長期的な安定を損なうおそれがあります。人的赤字には、例えば、少な過ぎる職員とボランティアに多過ぎる仕事を長期間にわたりまかせるといったことがあります。我々はこれまで献身的なリーダーたちがいかにすぐれた仕事を、また過重な仕事をやっているかを見てきました。しかし、一般の職員とボランティアに対して、いつも、どのレベルでも、このようなリーダーと同じ高い水準を維持することを求めるとしたならば、それは我々の組織の将来を危険にさらすこととなります。

私は、経営者に引っ張られて長期的な不安定を生むような無理な職員の削減を試みたオペラ団体を見てきました。彼らは巨大な仕事量を抱え、新たなテクノロジーをかりて、そしてそうした危機を乗り越えようとしています。しかし、我々オペラ団体は既にぎりぎりのところまで職員を削減しており、これ以上の職員の減少は、収入を確保し、コストを減らす能力を損なうこととなります。新たなテクノロジーの導入は、新たなテクノロジーによっ

て可能となった新しい戦略を分析し、実行するために、新たな職員を必要とする場合が多いので、必ずしも解決にならないのです。そして、我々は忘れてはいけません。ヴェルディの作品を舞台に上げるためには、150年前と同じ数の人手が要るということです。非常に有能なマネジャーというのは、そうした財政的、芸術的、人的な資源というものを日常的にバランスをとって運営しなければいけません。

ご質問がある方は、午後に質問をする機会があると聞いております。時間になってしまいましたので、ここで私の話を打ち切りたいと思います。ありがとうございました。(拍手)

【武濤】 スコルカ会長、渡辺先生、どうもありがとうございました。

スコルカ会長の基調講演並びにオペラアメリカについてご質問等ございましたら、お手元の質問用紙にご記入の上、係の者にお渡しください。パネルディスカッションの後のセッションでお答えできるかと思えます。

それでは、ただいまより1時間ほど休憩をいただきます。シンポジウムの午後の部の再開は午後1時からとさせていただきます。よろしく願いいたします。

(休 憩)

基 調 講 演

「わが国におけるオペラ制作の現状と課題」

横 瀬 庄 次

(聖マリアンナ医科大学常任理事)

【武濤】 ただいまより、シンポジウムを再開させていただきます。

まず、聖マリアンナ医科大学常任理事の横瀬庄次様より基調講演をいただきます。

横瀬様は、文部科学省、文化庁、日本芸術文化振興会を経て、1995年より2002年の3月まで、財団法人新国立劇場運営財団常務理事として、新国立劇場の運営にかかわっていらっしゃいました。

本日は、「わが国におけるオペラ制作の現状と課題」というタイトルでお話しいただきます。

それでは、横瀬様、よろしくお願いいたします。(拍手)

【横瀬】 ただいまご紹介をいただきました、現在は学校法人聖マリアンナ医科大学の常任理事をしております横瀬です。

私は、足掛け15年にわたって係わってまいりました新国立劇場を今年の3月に卒業させていただきますして、すっかりオペラの世界から足を洗わせていただいたわけですが、そんな私に今日、オペラ制作について最後のおしゃべりの機会を与えてくださった昭和音大オペラ研究所及び東成学園の下八川理事長さんに対して心から御礼を申し上げたいと思います。

さて、今日与えていただいた題は、先ほど話にありましたが、「わが国におけるオペラ制作の現状と課題」、これについて、順番に、まずわが国のオペラの現状を俯瞰するということから始めたいと思います。

配付していただいたレジュメは、急に作ったものですから、不完全なところも多いと思いますけれども、適宜ご参照いただきながら、私の話を聞いていただければと思いますので、どうかよろしくお願いいたします。

まず、わが国のオペラの現状を知るのにいろいろな方法があると思いますが、最も客観的にあろうとすれば、オペラ団体協議会、これは10月からは日本オペラ団体連盟と改称されたそうですが、文化庁「アーツプラン21」の委託を受けて発行している『日本のオペラ年鑑』によるのがよからうと思います。ただ、残念ながらこの年鑑は、最も新しいのが2000年のもので、データが少し古い点はお許しいただきたいと思います。

2000年（平成12年）の一年間に公演されたオペラは、全国で延べ約200本、730回ほどです。（以下「本」とは公演演目数、「回」とは公演回数を言います。ですから、例えば『エルナーニ』を2回上演したとすれば、1本、2回と数えます。）総公演数が730回ですから、1年間を平均すれば、1日当たりちょうどきっかり2回のオペラが国内のどこかで公演さ

れていたということになります。これら200本のオペラは、120を上回る多種多様な団体によって制作されていますが、これらのオペラは、大分して、①外国の歌劇場からの外来オペラ、②国内のプロフェッショナルなオペラ団体の制作したオペラ、③アマチュアを含まない市民オペラ、④大学などの制作した研究用あるいは勉強用のオペラ、の4つに分類することができます。

2000年の場合、①の外来オペラは15団体でした。大所としてはサンクト・ペテルブルグ・マリインスキー劇場、ミラノ・スカラ座、ウィーン国立歌劇場などでしたが、合計公演数は25本、165回で、回数では全体の20%強を占めました。

次に、量的に最も多いのは、当然ながら②の国内オペラ団体のものですが、37団体が、93本、410回ほどの公演を行いました。全体の56%に当たります。この中で規模的には問題がありそうですが、公演回数の上では「オペラシアターこんにゃく座」が11本、160回ということで他を圧しており、また、この年にかなりの拡充をした新国立劇場が合計18本、70回の公演を行って、わが国オペラ制作のリーダー的な役割を發揮し始めております。

③の市民オペラも、60ほどの団体が70本、110回と、全体年間回数730回の15%に当たるオペラ公演を行っていて、その発展と普及には著しいものがありますが、この中でも特筆すべきことは、各都道府県に満遍なく市民オペラの活動が行われているということです。数字で見ると、全体の60%は東京以外の地域での公演になっており、多いほうからのベスト・ファイブは、愛知県、神奈川県、大阪府、兵庫県、埼玉県の順になっていますが、合計43の道府県で何らかのオペラ上演が行われたという記録になっております。しかも、こうした地方オペラが取り上げた演目には、その地域に根ざした題材によるものが多く、その意味で地方の市民オペラが、日本の創作オペラの発展に大きな寄与・貢献をしていることがよくわかると思います。

なお、④の研究または勉強用のオペラ制作を行った大学等は、12団体、15公演、40回で、回数の全体の中のシェアは5%に上っており、年々増加・充実の傾向が見られます。

この『日本のオペラ年鑑2000』の編集の中心的な役割を担われた関根礼子先生は、その冒頭で、「2000年のオペラ界」と題し、全般の展望と主な劇場・団体の活動について解説をされておられますが、その中で最もおっしゃりたかったのは、ミレニアム2000で、世界のオペラは400年目に達したのに対し、わが国のオペラは100年目。先ほどのスコルカ先生のお話ではアメリカのオペラは200年でしようが、わが国は100年、それでもその中で、市民オペラ・地域オペラの発展ぶりがすばらしい状況にあるということに関根先生は最もおっ

しゃりたかったことであつたと思います。

このように、2000年におけるわが国のオペラ状況の最も大きな特徴は、③の地域オペラの盛んな発展ぶりということになりますが、ただ、本日与えられた演題の「わが国におけるオペラ制作の課題」ということからいうと、上の②の国内のプロフェッショナルなオペラ団体の公演が最も重要なこととなりますので、以下今日のお話は、この国内のプロフェッショナルなオペラ集団を中心にすることにいたします。

ただ、同じ国内プロフェッショナル・オペラ団体といっても37団体もあり、団体によって質・量ともに多種多様で、これを一つにまとめて論ずるわけにはとてもまいりません。といて、これを勝手に分類してその責任を取られるのも困りますが、幸い関根先生はこの解説の中でこれらをいくつかに分けていらっしゃいますので、その部分を拝借させていただいて話を進めたいと思います。

先生は、まず、「比較的メジャーなオペラ制作団体」として8つの劇場・団体を個別にお挙げになり、次に「東京の主な中小団体」そして「関西」、「名古屋」、「広島・横浜ほか」というように5つの区分をしておられます。この関根先生の区分はとても実際的だと思いますので、若干のご異論があることはお許しいただいて、これに従うことにしたいと思います。

これらの劇場・団体名を具体的に挙げますと、まず、「比較的メジャーな劇場・団体」として個別に挙げておられるのは、新国立劇場、日本オペラ振興会、二期会オペラ振興会、日生劇場、東急文化村、大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウス、びわ湖ホールおよび小澤征爾音楽塾の8つです。なお、この年はサイトウキネン財団がオペラを公演しなかったので入っていませんが、通常はこの小澤さんの関係にサイトウキネンを付け加えるべきでしょう。

次に、これに続く「東京の主な中・小団体」といたしましては、東京室内歌劇場、東京オペラ・プロデュース、日本オペレッタ協会、オペラシアターこんにやく座ほか6団体、さらに「関西」では、関西二期会、関西歌劇団ほか3団体、また「名古屋」では名古屋二期会、名古屋オペラ協会、愛知県文化振興事業団など、そして最後に、「広島・横浜ほか」では、ひろしまオペラ推進委員会、神奈川県芸術文化財団、横浜シティオペラ、藤沢市民オペラ、大分県県民オペラほか8団体を個別に挙げておられます。

こうしたところが、わが国のオペラ制作団体の大所で、現実には、これらの劇場・団体（ここでは合計34になりますが）がわが国のオペラの大勢を形づくっている、と言って大

きく誤ってはいないであります。

その上で、私がこれらを概観いたしますと、わが国のオペラも、この10年、20年の間に、先ほど申し上げたとおり、裾野を大きく広げたと同時に、頂点を高くしかも堅固なものにしたものだ、という感慨をつくづく持つものです。例えば、2000年のオペラ公演総回数は、10年ほど前の1988年の演奏年鑑に載っているオペラ年間公演数ちょうど2倍（1日1本から1日2本に）になっていますし、またとくに今メジャーとして挙げた8つのうち5つまでが劇場で、また8つのうちの5つが1990年代にできたもので、このところの頂点の急速な充実を物語っています。

これらのメジャー団体のオペラ制作は、一部には団体に所属する歌手に出演の機会を提供し、その能力を早く国際的な水準にまで高めようというところに重点を置いている団体もありますが、そのような団体を含め、多くの場合、国際的に競争力を持った高い品質の商品としてのオペラについて、これを日本発で、日本から世界に発信していこうという目標を持って制作に当たっております。これがこれまでにはなかったわが国におけるオペラ制作の状況とも言えると思います。これに加えまして昨年12月の「文化芸術基本法」の成立やこの2年間ほどの文化庁芸術文化予算の年10%になんなんとする伸びなどもあいまって、なかなか活気ある状況であると思えることもできると思います。

ただ、もちろん、わが国のオペラ制作の状況も、そんなに甘いものでも樂觀できるものでもなく、先ほどアメリカの現状について明るい面と厳しい面をスルコカ先生が指摘しておられましたと同様に、わが国においても多くの課題が山積していますが、次にそれを語る前に、私がつい先ごろまでご厄介になっておりました新国立劇場の現状と課題について、私が感じております点を少し述べさせていただきたいと思います。やはり新国立劇場は、その課題も含めて、わが国オペラ制作のリーディング・ケースであると思うからです。

新国立劇場では、オペラ劇場での本公演がシーズン11本、高校生向けの鑑賞教室が1本、小劇場オペラが3本、研修生のオペラが3本で、オペラ公演と名がつく公演は合計18本、公演回数は70回というのがこのオペラ年鑑に載っている数字ですが、2002年の現在も若干の違いに目をつぶれば大体これと同様です。先ほどの「メジャーの劇場・団体」は、新国立劇場を除いて7つありますが、この7つの劇場・団体の総合計の公演本数・回数と比較しますと、これら七劇場・団体の合計数が19本、57回で、本数はほぼ同じですが、回数ではかなり上回っており、新国立劇場は、「国立」として大半を税金で賄っているだけあって、わが国オペラ界を牽引している存在になったということは、一応言えるのではないかと思います。

います。

新国立劇場の現在のオペラ部門の営業成績を概括して申し上げますと、年間集客数は約9万5,000人、平均有料入場率は83%、公演の直接制作経費は年間約22億4,000万円、に対して入場料収入は約10億5,000万円ですから、自己収入でのカバー率は48%、本公演の入場料金はS席で2万2,000円～1万8,000円、日本人作曲家のオペラは1万2,000円（いずれも消費税抜き）で、S、A、B、Cとあって、どの公演にもZ席として1,500円の席を60席程度設けているという料金体系をとっているというのが、大雑把な現状です。

この制作経費から入場料金を引いたいわゆる赤字部分は、外部資金で賄うこととなりますが、現状では（これは舞踊や演劇をも含めた計算になりますが）、国からの補助金ほか積立金や駐車場収入など国や家主の日本芸術文化振興会を通じて入る収入が3分の2、民間企業や個人からの寄附金・協賛金が3分の1という状況です。ちなみに、新国立劇場の平成13年度における主催公演の全経費は、オペラ・舞踊・演劇の3ジャンル計で34億5,000万円に対して入場料収入は17億5,000万円で、入場料金での公演費カバー率はちょうど50%でした。したがって、調達しなければならなかった外部資金は17億円程度になりますが、うち11億円が国関係から、6億円が民間企業などからの賛助金、協賛金だったということになります。

それから、オペラの公演1本当たり平均公演回数は5回、制作経費は約1億8,000万円程度が平均の値になりますが、年間制作11本のうち新制作が7本、再演が4本で、新制作のほうに制作費が大きく偏っていることはいうまでもありません。

新国立劇場の制作状況は大体以上のとおりですが、私は、この状態が現在のところ平衡状態で、しばらくはこうした水準が続くし、続けざるを得ないと考えています。その理由は2つあって、1つは、このオペラ11本、これにバレエが加わって5本、計16本が新国立劇場・オペラ劇場（最も大きい大劇場）の年間公演本数ということになりますが、これで現状どおりスタジオネ方式（1本ごとに仕込み～本番～バラシを繰り返す方式）を採る限り、7月20日から8月31日までの夏休みを除き、これでステージの使用が年間で満杯になってしまって、これ以上に増やす余地が物理的にないことです。これ以上増やすとしたらスタジオネ方式を止めて、昼夜交代制労働を全面的に採らなければなりません。

しかし、そうまでする必要があるのか、そこに第2の理由があります。新国立劇場のオペラの観客数はせいぜい現在程度が目一杯ではないかということです。現在の新国立劇場オペラの年間集客数は延べ9万5,000人程度ですが、最近行った業務調査によると一人のお

お客様の年平均来場回数は3～4回ですから、実数は2万5,000人から3万人、この数は観客組織「ジ・アトレ」のオペラ志向者7,000人というのとも平仄（ひょうそく）がとれていません。しかし、この程度の観客数では現在の公演数で十分で、過去1本当たりの公演回数が最も多かったのは、昨年9月の『トゥーランドット』の8回（満席数14,400）でしたが、このときは有料入場率は80%に達しませんでしたから、まあ現行の公演回数の最高7回というのがいいところではないかと見ています。ちなみに5年以上私が担当常務理事をやっていて、もっと公演回数を増やすべきだと要求してきた人は、劇場の内外を通じてほぼ皆無だったということをぜひお話したかった、東京の、というよりわが国のオペラファンの量というのはその程度であるという厳しい認識が実務的には大事だと思っています。

新国立劇場オペラの運営方針ですが、畑中・五十嵐の両芸術監督が一貫してとってまいりましたのは、3つあって、①国際的に比肩し得る優れたオペラ公演、②日本人のオペラ作品の公演、③日本人歌手をはじめ日本人芸術家の力量アップのための機会提供ということですが、これは次の芸術監督のノヴォラツスキー氏にも継承されています。つまり、新国立劇場は、日本のオペラ発展のために活動する劇場であります。そのため、最も重要なのは、国際的なオペラ劇場として国民・オペラファンが待ち望む質の高いオペラ公演を自主制作するところにあると考えております。これによって、質の高いオペラ制作が集客につながり、強い集客力が制作の継続を可能にするという好循環～再生産、それも拡大再生産を可能にする唯一の道だと考えております。

国際的に比肩し得る優れたオペラの制作とは具体的に何か、これはそのオペラの劇場としての制作コンセプトを明確にしつつ、それに沿った最良のスタッフ・キャストを得て制作するということだと思えます。しかし、これまでは、劇場も未熟でして、必ずしも国際的な人材の把握が十分には行かなかった、というのが正直なところで、どうしても歌手中心のプロダクションが多かったと思えますが、これからはノヴォラツスキーというヨーロッパのオペラの状況を熟知した芸術監督によって、歌手だけでなく、演出・指揮などオペラ制作の全体に創作性を強めた——真に新国立劇場が創造性を発揮して制作したオペラを世界に発信できる体制になって行くことが期待できるのではないかと考えております。

もう一つ、日本では唯一のオペラ専門劇場といえる新国立劇場の役割について、私が考え続けてきた課題について触れさせていただきたいと思えます。それは、オーケストラ、合唱団をはじめ、オペラ劇場の制作に必要な・不可欠のいわば専門組織の確立、維持についてです。こういうものを「オペラ制作の諸元」と言いたいと思っていますが、オーケスト

ラ、合唱団のほか、シュトゥディエン・ライター（劇場付指揮者というべきでしょうか）、合唱指揮者、副指揮者、演出助手（レジィ・アシスタント）、舞台監督（ステージ・マネージャー）、コレペティトゥールや衣装、かつら、メイキャップなどの専門家グループなどです。このうちオーケストラと合唱団を除いては、大部分は裏方さん（医学でいえばパラ・メディカルと呼ばれる医師以外の医療技術者に当たる）人たちですが、これまでこうした人たちは、いわば活動する定位置を持たず、プロダクションを転々として働いていたのが実情でしたが、新国立劇場が出来て年間を通じて活動の場ができるに従い、少しずつ新国立劇場に定着する方々も増えてきました。また、劇場としてもこうした専門家に対する環境を整備して、年間を通してその職に専念し、技術・技量を一層向上できるポジションを与えるようにして行こうとしてきました結果、現在の段階では、合唱団について40人の劇場付き合唱団を持っているほか、合唱指揮者、シュトゥディエン・ライター、コレペティトゥールについて劇場付きのポストを設けるところまで実現しております。ただ、これら「オペラ制作の諸元」を維持していくためには、先ほど申し上げた年間公演本数を最低11本、55回そして有料入場率80%という数字を続けて行かなければいけないということで、現在のところ、財政状況その他外部条件は最悪の中ですが、何とかこの水準を死守していきたいと必死に頑張っているところです。簡単にいえば、オペラ専門劇場の中だけで食っていると言える専門家が全然いないというのは新国立劇場を作った甲斐も意味もない、という心意気で私はやってきたつもりです。

また、もう一つの問題は、いわゆる専属のオーケストラ問題です。これは、早くからオペラ劇場を作った以上、専属オーケストラを持たないのはおかしいという批判があり、今でも絶えず出されていますが、現在のところ、新国立劇場主催のオペラ・バレエのオーケストラは、原則として1月から3月までが東京交響楽団、4月から12月までが東京フィルハーモニー交響楽団という2つ（東フィルと新星日響が合併する前は3つでしたが）のオーケストラの輪番制で運営していることはご承知のとおりです。これを専属とかにできない大きな理由は、新国立劇場のオーケストラ需要量が1つのオーケストラの年間稼働量に達していない、すなわち、オペラ・バレエの本番合計日数がせいぜい85日程度ですが、1つのオーケストラの年間の稼働量は通常、本番120日前後でしょうから、分かりやすく言えば、専属にしてしまったら、30～40日分をタダで給料を払うことになるということですが、私としては、公演数が増えて行くにつれて、オーケストラの一本化からいずれば事実上の専属にするという方向の時機を窺っておりました。しかし、先日朝日新聞だったと思いま

すが、オランダ・アムステルダム国立歌劇場のオーケストラの記事が載りまして、この劇場では5つのオーケストラの交代制を採っていて何の批判もない、むしろ互いに競争関係にあって緊張した演奏が好評である、ということが伝えられました。

ところが、このオーケストラというのが、コンセルト・ヘボウとかロッテルダムフィル、アムステルダム交響楽団といったいずれも錚々たる団体です。こういう報道もあって、私はオケピットに入るオーケストラの好評・不評は、むしろ専属かどうかではなく、演奏水準そのものによるところが一番大きいのではないかと考えるようになりました。もちろん一方で、新国立劇場のオーケストラ専属の問題は、オーケストラ全体の首都圏における需給問題でもありますので、こうした点を最も念頭に起きながら、時間をかけて慎重に検討するべきではないか、と現在は考えております。

これが、新国立劇場についての私の意見です。ところで、この項の最後に、私が足掛け14年間にもわたった新国立劇場との係わりについて、ゲーテが書いた文章を少し引用することをお許しいただきたいと思います。これは、彼の小説『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』の第七卷第三章にあるものですが、「これまで芝居の一座と一緒にやってきたのはどうなったかね。」という問いに対するヴィルヘルムの答えです。

「まったくひどい目に会いました。ぼくの過去のことを考えさせないでください。人はいろいろ芝居のことを言いますが、自分でやったことがない人には、想像もつかない世界なんです。連中は自分のことをまるで知らない。何の思慮もなく芝居をやっている。そのくせ要求だけはきりが無い。誰もがスターになりたがり、しかも自分だけがスターでいたいんです。ほかの者をみんな蹴落とそうと思ひ、みんなと一緒にやってさえ碌なことができないということをわからないのです。誰もが特別の天才だと思ひ上がり、そのくせ十年一日のことしかできないのです。彼らを結びつけているのは、細かい利己心、偏狭きわるエゴイズムです。助け合いなんて論外です。ひそかな奸計と浅ましい陰口で、不信の念はいつまで経っても消えませんが、誰でも絶対の尊敬を求め、少しでもけなされると腹を立てます。いつもがつがつして誰も信用しない。理性と、いい趣味ほどこわいものはなく、めいめいの我儘勝手という特権だけはせひとも守りたい、という格好ですね。」(山崎章甫訳、岩波文庫、『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』(下) 29頁)

重ねて申しますが、これは私の言葉ではなく、200年前のゲーテの言葉です。しかも芝居の世界の話ではありますが、何百年経ってもこうした世界は変わらないものですね。

これが、新国立劇場についての私の意見です。そこで、以上のことを踏まえまして、最

後に、現在におけるわが国のオペラ制作の課題と思しき私の感想を述べてみたいと思います。

わが国のオペラ発展の条件という問題になると、私がすぐ思い浮かべますのは、「わが国のオペラ」研究の大先輩である増井敬二さんが挙げられた3つの条件です。明治33年に当時の欧化思想の一環として政財界を挙げて帝国劇場を建設し、ヨーロッパからジョヴァンニ・ヴィットリア・ローシーを招聘してオペラを広めようとした企てが、数年を経ずして挫折し、その変身ともいべき浅草オペラも、関東大震災とともに衰滅してしまった経過を実証的な資料に基づき詳細に検討した増井さんが、その結論として、オペラ発展に必要な条件として抽出したのがこの3条件でございました。それは、①まずオペラを正しく理解し、鑑賞できるだけの観客・聴衆が十分な量だけ存在すること、②オペラを提供する側もある程度以上高い水準のオペラを制作するだけの能力を有すること、③そしてそれを支える公的な支援体制が整えられること、の3つですが、私はこのご指摘はまさにそのとおりではないかと思っています。

今述べた帝劇のオペラや浅草オペラは、この3条件の全部ないし一部が全く欠けていたために、時期尚早もいいところだったわけです。この3つのどの1つが欠けてもオペラの実現には致命的なことになるのは明白ですが、反対にこの3つが揃っている社会があれば、オペラの事業は必ず発展するだろうということも言えそうです。また、もう一つどうしても言わなければならないことは、この3つの1つだけが突然突出して改善されるということも、現実にはまずあり得ないことで、発展には互いに原因となり、結果となりながらいわばスパイラル状態で前進していくということです。例えばオペラの質が高くなれば観客が増え、外部からの援助も受けやすくなる、そしてそれがまたオペラの質を高めるというふうに、よい循環になって行く。ということですが、その逆の悪循環も当然あり得るということです。政府からの助成が減らされれば、質が低下し、そうなれば観客は減少するからさらに質は低下する、それは政府の助成の一層の削減をもたらすというようにです。

話は少し逸れてしまいましたが、帝劇オペラ以後80年以上経った現在、わが国のオペラにとって、この3条件は十分に整っているかといえば、それは、一応の線まで来たからこそ、『日本のオペラ年鑑2000』で述べられている状況まで発展してきたのですが、まだまだそれで十分とはとても言えないことはいまでもありません。それどころか、この3条件に沿って現在不十分な点を抉り出せば、これは切りがないことになるとは思いますけれども、その中で、少しでもオペラ関係者が共通にできることがないかを、ごく簡潔に、各条件に

ついて1つずつでも拾い出してみたいと思います。

まず、オペラを理解し、鑑賞する観客数が十分か、という問題ですが、冒頭に申し上げたとおり、新国立劇場の実観客数の推計は2万5,000人からせいぜい3万人、首都圏の人口から見ればわずか0.2%程度に過ぎません。まして首都圏以外のオペラ人口は寥々たるもので、これが皆さんのご苦勞なさっている最も大きな原因になっているわけです。これをいかに増やすか、これはそれぞれの劇場・団体がしのぎを削って観客集めに粉骨砕身する以外にありませんが、根本的には、若い人々、特に学校の児童・生徒からオペラ人口を養成することしかありません。これが鑑賞教室など学校向けの鑑賞機会の提供事業です。

国立劇場（旧国立劇場）では35年前から高校生向けに歌舞伎と文楽の鑑賞教室を行ってきており、その累計は400万人にも達していますが、最も初期の鑑賞者はもう50数歳ですから、現在の国立劇場の観客の中核になっており、国立劇場の観客数が昔と今でそうは変わっていないことを考えますと、この鑑賞教室事業が歌舞伎や文楽鑑賞者養成に極めて大きな力を発揮したことは疑いありません。

オペラの鑑賞教室の大先輩は、日生劇場（ニッセイ文化振興財団）で、昭和54年から毎年高校生向けに実施され、現在までの鑑賞者の累計は30万人になんなんとするという事です。新国立劇場も、開場の年から高校生オペラ鑑賞教室を始め、現在のところ毎年5ステージ、9,000人の高校生を迎えていますし、オペラシアターこんにやく座の事業も、若いオペラ愛好者を作る上で多大の貢献をさせていただいていると思いますが、いずれも地域その他の条件に制約があり、それぞれの事業には生徒の参加に限度があるのは当然です。

したがって、このような若い人たちに対するオペラ鑑賞の機会提供という事業には、30を超すわが国のプロのオペラ制作団体が、それぞれ可能な限り、皆さんが挙げて取り組むといった姿勢がぜひとも求められるというふうに考えるものです。

オペラの観客論にはもっと根本的な問題があり、わが国のように古今東西の数多くの音楽的ジャンルがひしめく中で、オペラなどという結局は19世紀から20世紀前半くらいまでに作曲されたもの以上になかなか広がらない、いわば過去の遺物的なジャンルが、いつまで相当の観客をつなぎ止めて置けるか、という悲観的な見方もありますが、オペラ事業に取り組む者はそんなことは言っていないのであって、ただひたすら観客拡大に邁進するのみであります。

次に、オペラの制作側の条件整備についてです。これについても先ほど新国立劇場の課題を述べたものが、そのままわが国オペラ界一般の課題になりますが、それとは若干観点

が異なる方策として、ツアーリング事業の普及という課題を挙げたいと思います。

先ほど、新国立劇場についてオペラ制作の諸元になっている職種・人材の養成確保の重要性を述べましたが、オペラだけで飯が食える状況にしてあげたい職種として、先ほどは挙げなかったものに歌手があります。歌手こそいつもステージに上がって腕を磨くべきであり、そのためには、歌手がオペラに専念することができるだけの機会を年間を通じて保障してあげたいわけですが、新国立劇場1つだけではそれはほとんど不可能です。よく新国立劇場にアンサンブル歌手を置いたらどうかという提案もありますが、そうすると極めて限られた歌手たちにステージを独占させなければならない、それはできるだけ多くの歌手にステージの機会を与えたいとする声楽界の大勢とバッティングしてしまうからです（しかし、現芸術監督はそれに近いことをやっているのではないかという陰の声もあります）。

新国立劇場というような限られたステージを、新国立劇場に限らず少なくともメジャーな制作団体に共通してもっと広げる方策として最も効果的なのが、各地域の公立文化施設を回るツアーリング事業というわけです。

ところが、この事業の大半は、ご承知のとおり、特に東欧の劇場を中心に招致する呼び屋さんに席卷されてしまっているというのが現状です。この『日本のオペラ年鑑2000』でも2000年に東欧を中心に地方の公立文化会館などをツアーリングした外国の劇場は少なくとも9団体（プラハ国立歌劇場、モスクワ・シアター・オペラ、ハンガリー国立歌劇場、ウィーン・オペレッタ劇場など）で、その公演回数は123回に上っています。

各地域を次々に乗り打ちして行くことによって極めて安価な売値で済み、しかも立派に舶来オペラであるという点が、受け手にとっては大きな魅力で、なかなか国内産オペラは太刀打ちできないのですが、ここを何とか工夫をして、このツアーリングの場を東欧の劇場等から、わが国制作団体・劇場の手に取り戻すという知恵と行動力がどうしても必要なのではないでしょうか。文化庁も河合長官が特に力を入れているのが、地域文化の振興・発展ですから、こういった機運に乗って、地方の文化会館などが国内産オペラを招致する場合の助成について、新しい予算を文化庁にお願いする運動を皆さんで力を合わせて盛り上げるというのも1つの大きな方法ではないかと思っています。

最後の3つ目は公的な支援体制の確立です。昨年の文化芸術振興基本法の成立、文化庁の新世紀アーツプラン予算の大幅増額など、この面の充実の機運は高まっているように見えますが、一方では国・地方を通じての財政急迫の緊急事態にあり、構造改革の嵐が吹き

まくっているわけで、現実のオペラ支援体制は決して甘いものではありません。

とって、大変申しわけありませんが、公的支援拡充について私に名案はありません。とにかく財政当局にオペラ支援の重要性を理解してもらえよう、それぞれのお立場で粘り強く頑張ってください、ということをするのみです。

その中で特に私が言いたいのは、非常に基本的なことですが、オペラ公演事業は必ず赤字を伴う事業であるということです。こんな当たり前のこと一つでも、吹き荒れる構造改革の中で、財政関係者に理解させることは至難のことだというのが、40年財務省に折衝してきた私の実感です。伝統芸能や商業演劇が主体であったわが国には、エンターテインメントの直接経費に国費を助成するという伝統がないことが、この説得の難しさの最も大きな一因ですが、それよりも採算が取れるかどうかはやり方一つではないか、有能な経営者がやれば、採算内に収められるのではないか、逆に言えば、現在の経営者に有能な人がいないのではないか、という議論がどうしても止まないことです。これは大いにオペラ関係者側にも責任があつて、「私なら採算内に収めてみせる」といった式の一種の裏切りのなご発言があるのが、大きな原因になっているのではないかと考えています。

しかし、先ほど申し上げたとおり、新国立劇場なみの品質で80%の観客を集めても入場料金など自己事業収入で賄える率はせいぜい50%、これでも稀有の高い率だと思いますが、そういう事実を踏まえて、せめてオペラ関係者からはこうした裏切りのな発言が出ないようにしていただけないかというのが私の慎ましい発言です。せめてこのくらいのことは皆さん一致して、社会に、為政者に、財政当局にアピールして行こうではありませんか。

以上、大変に雑駁なことしか言えなくて、申しわけありませんでしたが、これで私の話を終わりたいと思います。これからのパネル・ディスカッションのご参考になったかどうか、忸怩たるものがありますが、そこでの議論が大いに盛り上がりますとともに、わが国オペラがますます発展いたしますように、心からお祈り申し上げまして失礼させていただきます。ご清聴どうもありがとうございました。(拍手)

【武濤】 横瀬様、ありがとうございました。

横瀬様はスケジュールのご都合で、このシンポジウム最後に設けております質疑応答の時間までお残りいただくことができません。それで、もしご質問等ございましたら、この場でお受けしたいと思います。ご質問ある方がいらっしゃいましたら、恐縮ですがご挙手いただければと思います。

【会場】 神戸大学の藤野と申します。

3点あるんですけれども、時間の都合で3点ともは不可能でございましたら、1点だけでもお願いいたします。

1つは、公演直接経費と言われる項目に含まれているものがどういうものであるか。つまり、制作部の職員の給料のようなものはそれに含まれているのかどうかということが1点目です。

それから、ドラマトルギーというセクション、これが今度、新監督になりまして、その新監督のコンセプトの中にドラマトルギーという発想があるかどうかということが2番目です。

それから、3番目ですけれども、国立である限りは、国民に広くアクセスの権利を保障する義務があると思うんですけれども、その場合、例えば小劇場でやっているようなプロダクションというのは非常に内容的にも素晴らしいと思います。これは地方のオペラとか、今、お話にありました東欧から来ているオペラ団体とも競争が少ないと思いますので、まず、小劇場のプロダクションから地方巡回、ツアーリングのようなことができないかどうかということです。

その辺、3点、すべてでなくて結構ですのでお答えいただければありがたいです。

【横瀬】 まず、第1点の直接経費でございますが、これは舞台の上にあられる出演費と、舞台美術費、装置、衣装、それから、それを動かす労働力です。それと、旅費というようなものでございまして、劇場の常勤の職員の人件費及び劇場の光熱水料など、そういうものは入らないという考え方でございます。これは日本独特の区分かもしれませんが、日本では普通、そういう使い方をしているんじゃないかと思えます。

2番目のドラマトルグ、これは次期監督予定者のノヴォラツスキー氏は、大変この職の必要性を強く唱えておりまして、そのドラマトルグ役を、非常勤にせよ、自分の顧問として雇うということを強く主張しているようでございます。財政面で管理者側と意見が完全に一致したかどうかはまだわかりませんが、そういうつもりでやってきているということでございます。したがって彼は、ドラマトルギーの重要性というものを非常に強く認識しております。

それから、小劇場オペラの地方公演というのも、これももう少しやっていけば、恐らく対象になっていくと思います。今まででも、地方公演は大劇場のものについて、年に1本ぐらいは少なくともやっています。だから、それを小劇場に適用するというのも、そう遠くない時期に出てくるのではないかと思います。現在のところ、まだ実績はありません

けれども、特に否定しているわけではございません。

【武濤】 それでは、これをもちまして横瀬様の基調講演をお開きとさせていただきます。横瀬様、どうもありがとうございました。(拍手)

これより舞台転換のために10分ほど休憩を取らせていただきます。パネルディスカッションの開始は2時15分からの予定です。よろしくお願いいたします。

(休 憩)

パネルディスカッション

【武濤】 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。
今、係のほうからパネルディスカッションに関連しました追加の資料をお配りしております。

それでは、パネリストの方々をご紹介します。

大分県県民オペラ協会会長の小長久子様です。(拍手)

大阪音楽大学教授、ザ・カレッジ・オペラハウス館長の中村孝義様です。(拍手)

関西歌劇団劇団長、野口幸助様です。(拍手)

関西二期会理事長、木川田誠様です。(拍手)

滋賀県立芸術劇場びわ湖ホール館長の上原恵美様です。(拍手)

このパネルディスカッションのモデレーターは、慶應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、よろしくお願いいたします。

【モデレーター(美山)】 では、パネルディスカッションを始めたいと思いますが、最初に司会といいますが、モデレーターを務めさせていただきます私のほうから少しお願いがございます。

このパネルディスカッション、パネリストの方々、それぞれ大変違う立場で、それぞれの背景、環境、歴史の中で大変すばらしい活動をされている方々ばかりです。それぞれの立場からいろいろご発言いただけることは、この研究にとっても大変意義あることだと思いますし、また、将来、それをしっかりと受けとめて研究の一層の充実に努めていかなくてはならないことを感じているわけですが、いずれにしても、大変立場も違いますので、このパネルの中で1つの結論を導き出そうという性質のものではございません。

それから、もう一つのお願いというのは、ぜひ、今日、この会場にお集まりの方々、それぞれの地域において、あるいは、それぞれさまざまな形でオペラとかかわったり、あるいは大変深い関心と愛情をオペラに対して持たれている方々のように拝察いたします。ぜひともこのパネルディスカッションの中で、皆様方のご意見も反映しながら議論を進めていきたいと思っております。皆様方のお手元には質問票が既に配られております。既に提出された方もありますが、途中で質問票に何かお書きいただく時間を取ろうと思っておりますので、ぜひとも積極的なご意見をお寄せいただければと思います。途中で回収させていただきますので、整理の上、パネリストとともにその問題を考え、できるだけお答えをしていきたいと思っておりますし、また、最後のほうで時間がありましたら、直接会場の皆様との対話

なりを進めていきたいと思います。どうぞよろしく願いいたします。

初めに、皆さん、それぞれのパネリストのお仕事、あるいは関係しているホール、団体のお仕事についてはよくご存じの方が多いと思いますけれども、現時点で、それぞれのパネリストがどのような現状認識と課題を感じていらっしゃるか、そういったところからお話いただきたいと思います。

最初に、遠く大分からこのシンポジウムのためにおいでいただきました小長さんから、吉四六のオペラから大変長いこと、30年余り、大分でオペラの大変すばらしいお仕事を続けていらっしゃいました。大分の県民オペラと、それから小長さん自身がお考えになっていらっしゃることを少しご披露いただければと思います。よろしく願いいたします。

【小長】 皆さん、どうもこんにちは。私、ただいまご紹介いただきました大分県民オペラの小長でございます。どうぞよろしく願いいたします。

大分県民オペラが始まって、ことしで35年になります。昭和42年に、ちょうど終戦後、NHKの招へいでイタリアオペラがどんどんやってまいりまして、上演されました。そういったオペラを見るにつけても、オペラを私たちの手で、うまくはやれなくとも、なんとかやれないかということで始めようとしたのが事の始まりです。その当時、ちょうど大阪でオペラを見ましたとき、ご存じの方もいると思いますが、横井さんという大阪のお友達が大阪音大にいらっしゃるのでご相談しましたら、山のようにいろいろな資料をたくさんくださいました。これが『フィガロの結婚』で真っ先にやりたいと思ったオペラでした。

そのときは、やみくもにオペラをやろうという気持ちばかりで、オペラはどれぐらい費用がかかるものか、全然見当もつかなかったのです。大分に帰り、発起人の方に集まっていただいて、話をしました。その後、何回も大学の先生や高校の音楽の先生方に集まっていただいて、ようやくオペラを始めようということになりましたのが、42年の寒い12月でした。ストーブを囲みながら、横井さんにご紹介いただいた大阪音大の演出の桂先生を大分にお迎えして、オペラのいろいろな計画を立てたわけでございます。

43年10月大分県芸術祭で最初に上演しましたのが『フィガロの結婚』。それから2年後、『椿姫』を上演することになりました。このころからだんだん財政的に苦しくなり出しましたので、後援会をつくりました。後援会長になってくださったのが、大分合同新聞社社長の長野正さんでした。この社長さんのおかげで、後々までの県民オペラの地盤が固まりました。その後、『蝶々夫人』をやり、『カヴァレリア・ルスティカーナ』を上演しましたときに、ちょうど初代の今日出海文化庁長官が大分にたまたま見えて、私たちのオペラを

観ていただきました。そして、「皆さん、おはこをお持ちなさい。そして、そのおはこを繰り返し、繰り返し上演することによって、技術を磨き、上手になっていってください。」という励ましの言葉をいただきました。

ちょうどそのころから、「吉四六さん」を何とかオペラにしたいと考えるようになっておりました。福岡にオペラを観にまいりました。これは清水脩先生の『婿選び』というご自分の作品を福岡高校の80周年に上演されたものでした。楽屋で清水先生とお逢いしたとき、「吉四六さん」をオペラにしたいという話が、どっちからともなく出て、たちどころに意気投合しまして、それから清水先生は、早速大分・野津町に取材においでになり、台本の、『さっちゃん』という歌で有名な詩人の阪田寛夫先生を紹介していただきました。阪田先生の台本がまたすばらしく、清水先生も大変ご満悦でした。そして、普通、私たち、これまでオペラは4年をかけて創ってまいりましたのですけれども、このときはとんとん拍子にまいりまして、できたところからどんどん送ってくださり、練習を始めたものですから、2年経たないうちに早く出来上がりました。

ちょうど、そのころ、九州にオペラ団体が3つほどございました。福岡と鹿児島と、もう一つ、熊本にできるのではというときでした。そういう方たちに集まっていただいて、九州オペラ協議会というものをつくりました。お互いに親睦をはかり情報を交換しながら大道具、小道具などの貸し借り、そしてまた、人材や楽譜なども貸し借りをしましょうということをお約束しました。一方、「吉四六」のオペラはどんどんできてきたわけですけど、この吉四六役に清水先生は立川さんを頭に置いてつくられました。私も、当然、大分県の立川清登さんが適役だと思っていました。やがて、立川さんを中心に「吉四六」の練習が始まりました。

立川さんで私が感心したことが幾つもございますけど、ご自分が舞台に出て歌って、そして、奥に引っ込まれると、今度は、私たちに「こうしたらいい」「あなたはこう出て、こういうふう動きなさい」と、舞台袖ですぐ指導をしてくださるのです。そのおかげで非常に助かりました。そういった一流の方とご一緒に上演するということがどんなによいことであるかということが、そのときつくづくわかりました。そして、おじいさん役にも、合同新聞の社長さんがご自身が出てあげようということで、引き受けてくださったのです。ちょうどこの「吉四六話」は二百二十六話、話がございまして、合同新聞が子供新聞にさし絵を入れて、ずっと発表してまいりましたのを集めて本にしたもので、この長野社長さんにとっては、自分の分身のように非常にかわいい吉四六さんであったわけです。それで、

社長さんも喜んでおじいさん役になってくださいました。

そして、練習が始まりますと、子供たちから、社長さんはいろいろ、「おじいちゃん、間違えたらだめよ」といって後ろで引っ張られたりいたしましたけれども、とにかくみんなで一生懸命練習して、この48年に『吉四六昇天』というオペラを初めて上演いたしました。東京公演の『吉四六昇天』はNHKから全国に放映されたりしましたので、その後、全国に多くのオペラの団体が雨後のタケノコのようにどんどんできて、九州には各県に団体ができてまいりました。そして、また、全国に民話ブームが起こり「吉四六」にちなんだいろいろな製品なども、どんどん大分の店頭に並んだりしました。今でも吉四六焼酎とか、吉四六漬けなど、大分から売り出されております。

このオペラは現在まで54回続いてまいりました。『吉四六昇天』初演は、ビデオを東宮御所にお持ちして、現天皇ご一家にご覧いただいたり、東京公演の折にも、現天皇ご一家に芝郵便貯金ホールにおいていただきました。この『吉四六昇天』の後、どのようなオペラを創ろうかと思いましたとき、たまたま、文化庁地域文化振興特別推進事業という事業を平成2年から平成4年の間、3年間やるということが決まりました。

私、いつも考えますけど、私たちが県に行って予算の相談をしますときに、本当にオペラのことをわかって、親身になって相談に乗ってくださる担当者があるかないかで違いだと思います。この推進事業のときには、今、芸術会館の副館長をしていらっしゃる今永さんという方が、文化庁が1,000万、県が1,000万、私たちが1,000万、3,000万の事業を3年間やらなければならないと言われる。ところが、その1,000万を私たちはお金を持っていないので困っていますと、「とにかくやればいいんです。おやりなさい。」と言って励ましてくださったのです。それで、みな頑張って、年間1,000万というお金をつくったことになり、3年をかけて9,000万の事業をしました。

その事業の中で、『ペトロ岐部』をつくったのですが、ペトロ岐部は、大分県の国東に生まれた殉教した神父です。その生涯をオペラ化、3年目に上演いたしました。その間に全国から来ていただけるようなオペラ団体に呼びかけて、オペラのコンサートもいたしましたし、ハイライトもいたしました。そして、また、中央から佐藤克明先生、大賀寛先生をお招きしてシンポジウム、講演会もいたしました。

また、この3年間に私たちは『アンジェリカ』とか、メノッティの『電話』や『メリーウィドウ』などのオペラも上演しました。『ペトロ岐部』は原加壽子先生が台本、作曲をやってくださったのです。そして、この『ペトロ岐部』では、ペトロ岐部がローマを目指し

て歩いたイタリアに持っていかうということで、イタリアのパルマのレッジョ歌劇場でこのオペラを上演しました。その帰りにローマに出て、バチカンで法皇様にお目にかかり、法皇様は「日本からはるばるいらした県民オペラの皆様」と日本語で励ましてくださり、祝福をしてくださいました。これは非常に大きな私どもの励みになりました。『ペトロ岐部』の後、また4年をかけて『瀧廉太郎』をつくりました。

瀧廉太郎は祖先が大分で、東京で生まれたのですが、東京音楽学校からドイツ・ライプツヒに留学して、病気のために帰ってきて、大分で亡くなった方です。筑紫哲也さんの大叔父に当たる方です。『ペトロ岐部』は11回、『瀧廉太郎』も10回ぐらいは私たちの手で上演をいたしました。ハイライトなどは機会のあるごとにやっております。

今、大分県には、芸術文化振興会議というものがございまして、私は副会長をやっておりますけど、この振興会議には163の県下の団体と、163人の個人が入会しております。そして、秋の芸術祭は県下の各所で一斉に芸術祭の発表をいたします。その芸術祭の1998年はちょうど国民文化祭が重なり、これに向けて大分県にはもう一つホールができました。2,000人と700人のホールです。そのホールの開館も一緒になって、その芸術祭の開幕と国民文化祭に『瀧廉太郎』を上演いたしました。その『瀧廉太郎』の後、現在は本耶馬溪の、皆さんご存じでしょうか、『青の洞門』の物語を。ある1人のお坊さん、実は、人を殺して発心してお坊さんになった人です。その洞門を30年をかけて村人のため掘り貫いた物語です。不屈不撓の精神は今でも讃えられています。その洞門が今も残って耶馬溪の名所になっておりますけど、その洞門の本耶馬溪町に呼びかけて、これは共同制作と言えますでしょうか、耶馬溪の町に、「お金を出してください、私たち、このオペラをつくって、ぜひ、本耶馬溪のPRのために頑張りたいと思います」という話をしましたら、すぐ引き受けてくださり、この『青の洞門』ができました。町からコーラス、仕出しにも参加、つい先日、10月6日に大分で初演をいたしました。今度、11月2日には、現地本耶馬溪の洞門の先、ちょうど山国川に沿ったところに広場がございまして、そこに1,500ぐらい椅子を並べて、野外オペラをやろうという計画で、これから準備にかかります。

それが終わりましたら、来年の1月25日（土）には東京文化会館で午後3時より「舞台芸術フェスティバル」でこのオペラを上演いたします。東京にお知り合いのおありになる方は、ぜひ見てくださいますようお願いいたします。

以上のように、ここ35年を歩いてまいりました。

共同制作の問題も、演出がそれぞれの団体が違いますので、そこを話し合った上で道具

もつくらないと、出口が反対になったり、いろいろ演出上の問題が生じてまいります。56年に九州オペラ協議会でお互いに道具の貸し借りをしましょうということになり、ちょうどそのときに福岡県が大分と同じ『カヴァレリア・ルスティカーナ』をやるということで、大道具を全部お貸ししたことがございました。そのときは演出の先生が話し合っ、同じように合わせましたものですから、その道具が問題なく使えたのです。それから、『蝶々夫人』のコーラスの衣装を全部お貸ししたり、そういう交流を九州オペラ協議会でやってまいりました。

それから、私たちの目指したことは、地域に根ざした、密着した題材を選ぶと。それによって、オペラ人口を少しでも増やそうということをやってまいりました。よく、草の根運動と私たちは申しまして、例えば、一本のオペラ『蝶々夫人』が終わりましたら、その『蝶々夫人』を持って地方に何回か巡回公演にまいりました。そういうことをずっと、各オペラごとにやってまいりました。そのためには、やはり倉庫を持たないと長続きはしませんので、『吉四六昇天』中国公演の年の56年に倉庫をつくりました。その前にも倉庫はいろいろなところから借りてありました。湯布院町などでも、幼稚園の倉庫があいているからお使いなさいということで、長い間、湯布院に『カヴァレリア・ルスティカーナ』の道具や『蝶々夫人』の道具などを置かせてもらっていたこともございましたが、はじめて自分で自前の倉庫をつくったのはそのときです。

それから、やはりオペラは人の和が大切ですし、いろいろな分野の人が集まりますから、そのためには気持ちを1つにする場所がどうしても欲しいということで、練習場をつくりました。毎週練習の度に借り歩くのに大変な苦勞もいたしましたので。練習場は、私個人の建物がありましたので、それを壊して、50坪ぐらいですけど、建てました。今は1階は道具でいっぱい、2階も道具が入って、だんだん手狭になってまいりました。倉庫をぜひ地方自治体、県などをお願いして、作っていただけないものかと思います。

それから、公演の間際にホールを3日なり4日ぐらいお借りしますけど、その間の費用も何とか免除して便宜を図ってもらえないものかと思います。大分県立芸術会館は、先ほど申しました芸術文化振興会議の会員ですと基本料金が半分になるのです。基本料金だけです。そして、今度、新しくできた会館、グランシアタ、音の泉は1割引なのです。それでも、いろいろな照明代とか、道具の使用代とかは当たり前にかかりますから、何とか補助してほしいというのが私たちの願いです。年に1公演、2公演ぐらいは県が持って、やらせていただきたいというのが私たちの願いであり、理想です。

福岡には市民の要望によって出来た音楽演劇練習場がございまして、大中小13の練習室を持ち、公演にかけて道具を置きっぱなしにしたり、本番追い込みに1カ月連続して使えるというようなこともできるということです。また、金沢市民芸術村など365日、24時間、働く人のため夜中でも使えるという練習場があり、音楽・演劇・美術の地元専門家の委員により運営されているということです。そういう使い勝手のよい練習場を県、地方自治体が提供していただけたらと思っております。

【美山】 ありがとうございます。

日本における地域オペラ、その大きな歴史の扉を開いたのが小長さんのところの大分県民オペラではなかったかと思えます。その地域のネットワーク、さまざまな人の協力、そして地域オペラでもおはこを持ちなさいというアドバイス、それを長続きさせていくための倉庫であるとか練習場であるとかいった問題、非常に最初からとても大きな問題をご指摘いただいたと思えます。

先ほど、私が申し忘れたのですが、このパネリストのご発言は、午前中にお話をいただきましたスコルカさんに、全部ではないかもしれませんが、大体通訳で伝わるようになっておりますので、後ほどまたスコルカさんのお話、あるいは皆さんの質問の中にスコルカさんへの質問を加えていただいて結構でございます。失礼いたしました。

では、次に、大阪音楽大学のザ・カレッジ・オペラハウスの中心になって活躍されております中村先生から、カレッジ・オペラハウスというのは、ほかに例が全くないと思えますので、その特徴なども含めて、課題を簡単にご紹介いただければと思います。よろしくお願いたします。

【中村】 ザ・カレッジ・オペラハウスの中村でございます。どうぞよろしくお願いたします。

今、美山さんのほうからお話がありましたけれども、ここに集まっている我々はそれぞれ成立の条件も、環境も、目的も、いろいろ違うわけですが、その中でも我々、ザ・カレッジ・オペラハウスはとりわけ特殊だということが言えるかも知れません。今、ご紹介いただきましたように、大阪音楽大学の中にある付属施設なのです。ですから、よく、学生がやっているオペラだと誤解されることがあるのですが、全くプロの団体です。先ほど、午後の講演の中で横瀬さんが、比較的メジャーな劇場、団体というところに我々を分類していただいたことに逆に驚いたわけですが、そのように評価していただいたのはありがたいことだと思います。

創立されたのは1989年です。これは我々の大学が創立70周年に向けて何かをやるとういうことがありまして、その幾つかの選択肢の中から選ばれて、オペラハウスをつくるということになったわけです。先ほど横瀬さんが1990年代から非常に優れたオペラハウスの機能を持った劇場がたくさん出てくるようになったとおっしゃっていましたが、1989年当時は、実は、オペラハウスの機能を持った劇場というのは、日本には非常に少なく、いわゆる普通の市民会館でありますとか、文化会館でありますとか、そういうところでオペラをやるということがごく普通であったわけです。70周年を期して新しいことをやるわけですから、日本全国どこもやっていないことをやろうじゃないかということで、志を大きく持ち、オペラハウスになったわけです。規模はあまり大きくありません。皆様方のお手元にパンフレットが行っていると思いますが、普通にコンサートをしますときでも756しか座席がございません。さらにピットを設けるオペラの場合は、わずか652席という、非常にこぢんまりした劇場です。こういうこぢんまりしたものですけれども、とにかくオペラハウスの機能を持つということで、建設が意図されまして、1989年に完成をして、ヴェルディの『ファルスタッフ』でこけら落としをしまして始まったわけです。

その前の年に既にザ・カレッジ・オペラハウス専属のプロのオーケストラ、今、オペラハウス管弦楽団と呼んでいますけれども、このオーケストラを創設いたしまして、また、開場してから4年後の93年には、オペラハウス合唱団というプロの合唱団、これはどちらも学生ではございません。誤解をいただかないために重ねて申し上げますけれども、いずれもプロの団体をつくりまして、以来13年、おこがましいですけれども、オーケストラと合唱団を持つ、わが国唯一のオペラハウスとしてやってまいりました。先ほど、横瀬さんが、いわゆる専属のオーケストラを持つことの難しさ、問題点をいろいろ指摘されまして、また、午前中はスコルカさんがアウトソーシングの利用ということをおっしゃっておられましたが、我々はそれとは全く反対の方向に行っていることとなります。このことが我々の将来にとってどういようにかかわってくるかということは非常に問題があるのですが、これは後ほどまたさまざまところで議論があるでしょうから、そこにあずけたいと思います。

現在は、年間、それほどたくさんの上演をしているわけではありません。横瀬さんも、オペラをやるということは赤字が前提であるということをおっしゃっていましたが、これは我々にとっても例外ではないわけで、よく我々のオペラハウスを訪問された外部の方が、あるいは外国の方が、すばらしいオペラハウスだと、ハードについては言うことがないと

おっしゃってくださるんですけども、何回公演しているんだということを絶対に聞かれます。オーケストラもあり、合唱団もあり、こんなすばらしいハードがあるので、どれぐらいの公演回数をやっているのか、絶対に問題になるわけです。そのときに、いつも私はお答えするのが非常に苦しいのです。年間、我々が主催します、つまり、ザ・カレッジ・オペラハウスが主催しますオペラ公演としましては、夏にモーツァルトのシリーズ、ことでしたら『魔笛』をやりましたが、2公演。それから、秋に、20世紀のオペラシリーズと我々は呼んでおりますけれども、ことしは『トゥーランドット』、プッチーニではございません。ブゾーニの『トゥーランドット』を行います。それも2公演です。ですから、合わせて4公演が基本なんです。

以前は、もう少し回数を重ねてやっておりました。例えば、モーツァルトであれば3公演、4公演やっておったときもございましたけれども、今はそれがなかなかありません。それと、片一方をモーツァルト、片一方を20世紀ですから、一般の方々が一番よくご存じの、モーツァルトはもちろんよくご存じですけども、ロマンティックなオペラ、そういうものがすっぱり抜けているわけです。それを埋めるために5月、6月あたりにコンサートオペラと称しまして、今のところはオケをピットに入れますけど、一応、舞台上で装置、衣装などはない形でオペラを展開するというのをやっております。これは音楽を中心に聴いていただくということで、お金がないところの苦肉の策ではございますけれども、音楽に集中していただくという利点がありますので、年間5本がオペラ公演だという具合に考えていただいていると思います。

先ほど、美山さんから、裏で、こういうオペラハウスが大学の中にどうして可能なのかということをお聞かせしました。これはなかなか難しい問題で、今、可能ではなくなりつつあると言ったほうがいいかもしれません。非常に難しい状況にどんどんなっています。先ほど申し上げましたように、つくられた当時は、まだ社会の状況がそんなに悪くありませんでしたし、大学自体の状況もそんなに悪くありませんでした。しかし、皆様方も先刻ご承知のように、日本の経済状況は極めて厳しいですし、これは大学にも直接影響してまいります。一般の総合大学と違いまして、我々の大学は音楽大学ですから、当然、授業料も高いですし、受験生の確保にも難しい問題を生じてきています。大変な時代に入ってきているわけです。当然、予算が縮小される。その中でザ・カレッジ・オペラハウスも、予算が縮小しつつあるというのが、実は現在の状況です。このことについては、後ほど、収入の確保とか、あるいはオーディエンスの確保などの点で、またモデレーターの方から問題

提起があったときにお話をしたいと思えますけれども、非常に難しいというのが正直なところでは。

しかし、なぜそれが可能なのかということになりますと、もちろん、広い目で見て、大学の教育や広報・宣伝、あるいは社会教育というものに資するところが大きいという具合に考えているからです。先ほど、これは横瀬さんも歌手を何とか育てていくということをおっしゃいましたけれども、歌手だけじゃありません。裏方も含めまして、さまざまなものを育成していくということは、我々音楽大学にとっても非常に重要な課題なわけです。いわゆる教室の中で教えることも不可能ではありませんが、実際に実践的に行われていることを直接その場で、授業として教わらなくても、いろいろな形でながめることによって、学生たちもいろいろな影響を受けるという具合に考えているからです。

もちろん、これまで、ザ・カレッジ・オペラハウスというものを認知していただくために、我々は公演に非常に力を注いできました。ですから、場合によれば、大学の教学面との連携という面では、やや不足の面があったかも知れません。しかし約10年を経まして、これからは、もちろん公演の内容も吟味し、いいものをつくっていかうとは思っておりますが、それ以外に、それをさらに教学のほうにどのように生かしていくか。すなわち、舞台上のキャストだけでなく、スタッフも育てていくという形で、このオペラハウス全体を教育の場にしていくということが我々の1つの課題になっていると思えます。これは今、徐々にですけれども、実現のほうに向かって歩き出しています。もし、我々がこれを教育に使うことができなければ、やはり、存立し続けることは非常に難しいと思えます。ですから、今、言いましたように、大学の教育、あるいは卒業生の能力の向上に対する支援とか、活動の活性化、そういったものを目指していますし、演目選択とか創作プロセス、これらの点でほかの団体とは全く違った方向を目指したいと思っております。

先ほど、この秋に『トゥーランドット』をやると申しあげましたけど、ブゾーニをやると言いました。ブゾーニの『トゥーランドット』は本格的な形では日本初演ですし、去年は芥川也寸志さんの『ヒロシマのオルフェ』をやりました。来年は松村禎三さんの『沈黙』を、関西で初めて上演するという予定で、今、動いております。こういったものは、いわゆる商業ベースの劇場ではなかなか難しいと思うのです。オーディエンスの確保ということについては、後ほどお話があると思えますけれども、我々のところでも、モーツァルトはすぐさま切符が売り切れてしまいます。先ほど申しあげましたように、652席しかございませんから、これはもうあつと言う間に売り切れてしまいます。しかし、わずか652席×2回で

すけれども、20世紀のオペラということになりますと、なかなか券がさばききれません。こういう難しい状況ですけれども、商業ベースに乗らないものはないということであれば、これは大学がやっている意味がございませんので、歯を食いしばって、こういうものをやり続けるということで、現在は活動を続けております。

先にあまり長く話してしまいますと、後の議論、モデレーターのほうからいろいろ提起されることに差し障ると思いますので、できるだけ簡潔にあと一、二点をお話したいと思います。実は、我々の大学の附属施設と申しましたけれども、これが我々にとって、もちろんいい面でもありますし、弱点にもなっております。問題、課題を少しばかりご披露しておきますと、1つは、あくまで附属施設として、大学という大きな組織の傘下にありますために、必要最小限はもちろん備えておりますけれども、オペラハウスの活動を専門的に支えるスタッフが十全とはやはり言えないと思っております。現在は、さきほど申し上げましたように4公演、もちろんこれ以外に学生たちがやる選抜オペラでありますとか、大学院生たちがやりますオペラでありますとか、専攻科生がやるオペラでありますとか、そういうものはあります。しかし、オペラハウスが主催するものは4公演しかありませんが、これプラス、コンサートオペラで現在のスタッフでは手いっぱいの状態だと、正直に申し上げてもいいと思います。

それともう一つは、この施設が大学の講堂だということです。実は本学の創立者の名前を冠した永井幸次記念講堂というのが正式の名称でございます。この大学の講堂であるということが、我々にとっては残念なことに1つの足かせになっております。なぜかといいますと、大学の講堂でありますので、いわゆる一般の公開の劇場のようなさまざまな設備を備えておりません。例えば、具体的に申し上げますと、スプリンクラーがございません。ですから、本来は不特定多数の人たちをお呼びして聴衆となっていただくというのは非常に難しいのです。このことは、私が館長になりました今から4年ほど前に、何とか克服できないだろうかと理事長にも相談いたしましたけれども、今つけるのは非常に高額ですので難しい。それだけではなく、講堂だからあの場所に建設を許されたということがございます。あそこは商業地域ではございません。住宅地域ですので、そういう立地の問題もございます。そういういろいろな足かせがあるわけです。

そういうことがあるために、モーツァルトはよいのですが、20世紀のオペラのようなものは、もっと活発な広報をしなければ皆さんに来ていただけないのに、この広報がなかなかできない。消防法を、いわゆる一般の劇場としては満たしていませんので、基本的に広

報することはだめだという具合に消防署のほうから差し止められております。一体、どないしているんだと、それではどうしようもないだろうとおっしゃるかも知りません。どうしようもありません。我々はそれを極めて大きな問題として今も抱えておりますけれども、1つは、姑息なやり方ですけれども、鑑賞会員をつくりまして、まず、我々のところに関心を寄せていただいた方に鑑賞会員という名のもとに会員になっていただき、いわば関係者の形をとり公演を見ていただくという形をとっております。これは1つの方法です。それから、もう一つは、各メディアの方にいろいろお話をし、関心を持っていただき、さまざまな形で報道していただく。このご助力なくしては、今のザ・カレッジ・オペラハウスは全くなかったと言っていいと思います。

我々はこのあたりのところに力を注いで、今、この課題を何とかしのいでおりますが、これは本格的な解決手段では全然ありません。ですから、我々のオペラハウスがどうして可能なのかという具合におっしゃられると、非常に難しい問題がたくさんあるというのが現状です。ただ、幸いなことに、この自前の小屋で本格的に上演する舞台で立ちげいこから練習できるというのは、極めて恵まれた条件ですから、それを最大限生かして密度の濃い、時間をかけた練習でもって、質の高いものを上演するという形で今まで展開してきました。それで、皆様ご存じかも知れませんが、東京文化会館がやっておられます、舞台芸術創造フェスティバル、第1回目と呼ばれまして、東京に客演したことがございました。それでもって、一挙に東京の方にも我々の存在を知っていただくことができましたし、今は東京からも20世紀のオペラに足を運んでいただく方が少なくありません。そういう形で、徐々に広がりを見せているために、何とかやっているというところです。

収入の確保とかにつきましては、また後ほどお話しできたらと思います。私のほうで出しました資料では未公開という具合に書かれていますけれども、未公開というのは、何も隠すつもりではございません。実は、先ほど、横瀬さんの講演でも神戸大学の方が質問されました。直接経費とは何の経費かとおっしゃいましたけれども、実は、なかなかこれだけかかっているということがはっきり申し上げにくいわけです。我々はオーケストラ、あるいは合唱団を専属で雇っております。これは年間を通じて雇っておりますから、しかも、我々の公演だけではなくて、大学のさまざまな催し、我々の学生たちの選抜のコンチェルトのコンサートですとか、依頼公演もこなします。オーケストラや合唱団に年間を通してかかる経費のうち、オペラにだけどれだけかかったのかと言われると、なかなか難しいわけです。もちろん、直接のものはわかります。しかし、年間を通じて、いろいろお金がか

かっているということです。それと、さっき申し上げましたが、ザ・カレッジ・オペラハウスの組織全体が大学の傘下にあります。大学の職員とオペラハウスの職員と、これも混ざっております。大学側でオペラハウスに関してしている仕事もありますし、オペラハウスで独自にやっている仕事もあります。こういうものが混在していますので、アンケートにありました経費のことについて、他の団体と同列に並べてお答えすることができなかつたために、残念ながら公開できなかったということでもあります。後ほどまた、こういう点はどうなんだということをお聞きいただければ、具体的に答えられるところまでお答えしたいと思っております。

そのほかにまだ申し上げたいことはたくさんございますけれども、まだお三方残っておりますので、私の話はこころあたりで切り上げさせていただきたいと思います。

【美山】 ありがとうございます。

モデレーターの都合を大変気にしていただきまして。では、また、具体的なことは後ほどのディスカッションの中で伺うことにしまして、次に、関西歌劇団の劇団長であります野口幸助さんに、50年を超える歴史があるわけですが、その歴史を踏まえ、また、現在考えていらっしゃることをお話いただければと思います。野口さん、よろしく願いたします。

【野口】 野口でございます。あんまり古いことを言うなと言われておりますけれども、やっぱり、今、83歳までどうしてやめないでやっておるか。やめられないわけですが、そんなことで、ちょっと振り返りをさせていただいてお話を進めさせていただきます。

私は、管楽器のプレイヤーになろうと思ひまして、1936年、昭和11年、大阪の音楽学校の予科に入学いたしました。朝比奈先生には音楽史などいろいろな学科を教わりました。その先生の出身の京大のオーケストラが、関西初演の「第九」をやろうということになりまして、音楽学校の学生は合唱に参加する。ロシア人の指揮者に大変個人的にしごかれて、大阪と京都で華々しく公演が行われました。

そのときに、京大の学生のマネージャーが大変な苦勞をされたというのを、私はいま見ました。そのことも、私の人生に影響しております。その翌年、1月に、世界のプリマドンナ三浦環女史が『お蝶夫人』を中之島の公会堂でやるということで、これは毎日新聞社と大阪音楽学校の共同主催でございまして、私は、たまたまプロデューサーの方のかばん持ちになって、切符を売りさばきに行かれるのに同行いたしました。生まれて初めてオペラを見たものですから、大変感動いたしまして、大感激でございました。2日間、3回

の公演が満員でございましたから、これは非常にもうかっているかなと思っておりましたら、赤字でございました。それを聞きまして、これはいかんな、「よし、自分は舞台の裏を支える、先ほどもスコルカ先生がおっしゃいましたように、オペラマネージャーですか、つまり、音楽のマネージャーになろう」と決心しました。18歳の春でございました。ところが、65年たちました、今日もまだ赤字は続いております。何とオペラは赤字のまままでいつまで行くのかということでございます。

そして、1947年、朝比奈先生が満州から帰ってこられまして、関西交響楽団を結成しました。今、大阪フィルになっております。私は、その翌年、事務長に来てくれと言われてまして、ちょうどそのときは音楽事務所をやっておりました。事務所の表に「関響」の看板も掲げました。それから40年、先生の女房役で続けてきまして、15年ぐらい前に楽団のほうは退任しました。朝比奈先生の持論でございますけど、「オーケストラがあればオペラもバレエも育つ。楽団員は音楽大学の先生になって、また習った学生が楽団に帰ってくる。だから、オペラもやらないかん」ということで、関響を創立してから2年目に声楽家、関西で有数な方、十数名に呼びかけて、関西オペラグループを立ち上げ、旗揚げ公演を『椿姫』で、朝日会館でやりました。

私もかかわりましたけれども、全員が未経験でございます。オペラ初めて。朝日会館の妹尾河童さん、それから、衣装の緒方規矩子さんなども頑張りました。全て手探りでした。その後、緒方さんは藤原歌劇団へ行って、今、このお2人は日本のトップの位置におられます。

それから、1954年、朝比奈先生が初めて欧州視察旅行に行つて帰つてこられまして、その土産と申しますか、「オペラは歌舞伎のような様式美と同じだ」と。だから、ぜひとも『お蝶夫人』を歌舞伎座でやろうと。そこで、当時、扇鶴時代と言ひまして、扇雀と鶴之助さんを盛り立てたという武智鉄二先生に演出してもらいました。歌舞伎座でやりまして大成功でございました。そこで、私どもは、「日本人がつくつて、これから日本人の見るオペラをつくつていこうじゃないか」ということを話し合いました。それで、清水脩さんの『修善寺物語』を初演しました。それから、大栗裕さん、関響の楽団員でしたけれども、作曲をやっていましたので創作オペラ『赤い陣羽織』を処女作させ、これを武智演出でやりました。100回やっており、今や『夕鶴』に次ぐ回数だと思います。このような創作歌劇を次々と初演しました。

そのときは、関西は創作オペラのメッカやと言われてた時代でございました。その後、

1951年から「労音」「学音」などが発足し、『カルメン』など三大オペラは京阪神で1カ月に20数回も公演。「民音」もできて「オペラの黄金時代」が10年余り続きました。関西歌劇団は年間2回の定期公演、ただいま82回を数えますし、4年前には50周年の記念公演に『アイダ』をいたしました。それとは別に、名作・創作オペラシリーズというのを年間1回ずつやっております。

1992年より、イタリアの音楽協会と提携いたしまして、『カヴァレリア・ルスティカーナ』と『パリアッチ』を合同公演しました。指揮者、演出家、美術、歌手も来てもらいました。そのとき、本場の衣装やかつら、そういうものを借り入れ搬入してやりました。とても素晴らしかった。これは後ほど、また話をさせていただきます。

それから、どんどん進めていきまして、共同制作というほうに、今、進んでおります。そのことにつきまして、これはメリットもありますけれども、デメリットもございますので、その話は後ほどさせていただきます。

合同公演の、これから財政的な問題に入りたいと思いますが、公演をいたします1回につきまして、大体5,000万円かかるとします。その5,000万円の内訳、まず収入のほうで言いますと、文化庁から3分の1、1,700万円頂きます（大阪府が10年前は年間900万円くれていましたが、今、70万円しかもらっておりません。大阪府は貧乏になっていきました）。それから、入場料の収入ですが、これは2,000万円。そのうちで出演者がノルマで3分の2、売っております。あとは、集客が問題です。お客さんを集めるために、一般の新聞にはなかなか予告を書いていただけないし、また、批評も書いていただけない。そういうことで、販促宣伝になかなか結びつかないんです。私は、1954年、昭和29年、もちろんオペラもやっておりますけれども、オーケストラをやっております、クラシック音楽を広めるためには業界紙が要るので、関西音楽新聞というのを発刊いたしました。毎月出すことにしまして、オペラ&バレエの欄を設けました。これは西日本唯一のクラシック情報の専門誌であると自負しております。今年は600号を出しましたので、朝日新聞さんにえらいお褒めの記事を書いていただきました。

そんなこともありました、集客が一番困りましたのは、阪神大震災でございます。震災で、やっぱり、オペラファンの方が多く住んでおられる、阪神間というのはそういう方の大変に豊潤な地域でございます。それだけに非常に減ってきてまして、今、大体、3分の1ぐらいになっております。それが残念でございます。なかなか増えないんです。

そうしますと、5,000万のうちで自己負担金1,300万残っております。その1,300万をどう

するかということですが、企業からもらうというのが普通ですが、協賛金をもらったり、広告をもらったりする。それが、なかなかこういう時期でできません。15年ほど前ですが、一応、自己負担金というものをどうするか。企業が協賛金を出していただくためには、寄付していただくためには、それに税金がかかるので、かからない税制優遇の措置ができないか。それをもらうためには「特別公益増進法人」という認定をもらうわけですが、それをもらいたいのので、財団法人をつくったら、それで審査が通れば行けると。財団法人になるためには2億円要る。関西歌劇団、そんな2億円というお金は全然ありませんから、これはどうしようかなと思っていました。たまたま私が役員をしておりました青少年芸術鑑賞団体の財団法人関西芸能教育協会というのがございまして、これが昭和32年に発足いたしまして、その時分では基金が120万円で財団ができたんです。しかし、それがとても事業ができなくて、衰微していましたので、その財団を公益増進法人の財団にしようと思ひまして、もちろん、基金を増やしました。いろいろなところに頼みまして増やしまして、財団法人関西芸術文化協会という名称に変えまして、規則も全部変えました。

そうしましたら、今から10年前に「特増」の認定が取得できたのです。私は、大阪フィルのときに「特増」をもらった経験がありましたので、一生懸命に頑張りました。そこで歌劇団の後援会も賛助会員になっていただくことになりまして、個人会員が80人、会社が四、五十というような賛助会員ができました。その会費で公演の赤字を埋めるんですけど、それもだんだん減っておりますし、赤字がまたやるたびに増えます。それで、私は、個人的にもこれを自分で埋めなければならないので、穴埋めをしております。

収入に対する支出のほうでございませけれども、まず、5,000万円の内訳、これは指揮者、ソリスト、合唱団にオーケストラ、これが1,200万円、それから、演出やプランナー、そういう人たちに700万円。舞台制作費、これは一番大きいです。会場の附帯設備費、そんなものが全部入っております、2,400万円。後ほど、またこのことにつきましてお話をさせていただきます。非常にお金がかかるということ。それから、運搬費が500万。これも海外から受けてきますと、会場費と倉庫料などが要ります。それから、宣伝費、その他が200万円。これで5,000万円になります。これが出費のほうです。

私どもはいずれにいたしましても、先ほども申しました、日本人がつくって、日本人がやるオペラをやろうというのが、まずポリシーでございますから、それを進めていきたいと思っております。

終わりにちょっとお話したいのは、先ほど会場のことで申しましたけれども、会場は、私どもは尼崎市のアルカイクホール、吹田のメイシアターを使わせていただいております。これは共同主催ですから5日間も無料にさせていただいて、また、例えば、ひと月ぐらい前にはお好きな方を集めて説明会をするというようなこともやっていただいております。おまけに、尼崎の信用金庫からは協賛金100万円を公演ごとにいただくというご配慮もさせていただいております。ただ、残念なことに、これは兵庫県なものですから、大阪府や市の主催します、「大阪文化祭」では、審査の対象にならず、賞をもらえない。ずっと大阪でもらっていましたが、関西二期会も同じですけれども、尼崎はだめです。ですけれども、これだけのいろいろな支援をしていただきましたら、尼崎は離れられません。それから、練習場の問題、PRの問題、原語上演の問題、PAの問題、著作権の問題、そして、今、おっしゃっていましたが市民オペラや合唱団の問題、そして、カレッジ・オペラハウスもできましたが、卒業生でないと出られない。私は、できたときは、もうこれで私の関西歌劇団はやめてもいいなと思ったが、よく考えましたら、私どもの歌劇団には、別に大阪音大でない、ほかの大学を出た方も、外国から帰ってきた方もおられるわけですから、そういうわけにもいきません。やっぱりやらないかなと思って続けております。

それから、関西二期会さんとの連携というようなこともあります。私どもは、アーツプラン21の助成指定に文化庁からしていただきましたから、年間3回やらなければならないというノルマがございます。しかし、先ほど申しましたように、補助金は3分の1ですから、これはアメリカの話じゃありませんが、やはり半分は、50%は国のほうに補助していただかなければならない。アメリカのように個人の寄付なんてありませんから、やはり国で面倒見ていただいて、ヨーロッパ式にしていだければと思っております。

あるいは、これからもう一つお話したいことは、いろいろな貢献をしてきました。地域にもしてきました。先ほど、カレッジオペラの方もおっしゃいましたけれども、やはり、歌劇団があることによって、いろいろな人たちが育っているということ。あるいは、物ができているということもお話したいと思いますが、時間が来ましたのでこれで終わらせていただきたいと思います。ありがとうございました。

【美山】 ありがとうございます。

野口さんはまさに戦後の焼け跡の時代からずっと見ていらっしやいまして、皆さんの中にもご存じの方あるかもしれませんが、入場税が150%、2,500円の入場料があれば、そのうち1,500円は税金で持っていく時代から営々としてやってこられたわけで、乗り越え

てこられた問題はたくさんあったのですが、まださらにこういう問題があるということをとくさん指摘していただきました。

申しわけありません。時間が押しておりますので、次に関西二期会、間もなく創立40周年になろうかというところなのですけれども、その設立発起人のお1人でありまして、ずっと関西二期会を指導してきていただきまして、きのうは本番にも出演しておられました木川田さんに、関西二期会とその問題について簡単にお願ひできればと思います。

【木川田】 大分時間が押しているようで、簡単にと考えます。

ほとんど同じような条件で、関西歌劇団と公演事業を繰り返しているわけございまして、今、野口さんがお話になったことと条件は同じだと思います。大変苦しい中で続けることこそ力なのだというつもりで歯を食いしばってやっておるというような状況でございます。

ただ、開館20周年を迎えましたアルカイクホールの絶大な支援のもとに我々は公演をいたしております。大変、皮肉な言い方をいたします。京阪神間にオペラハウスもどきはございませぬ。それで、外来の団体は演奏を回避いたします。京都、大阪、神戸のほうには来ないんです。ありがたいことです。といいますのは、その間隙をぬって我々はオペラをやっていると。東京のように、まるでどしゃ降りのように外国の団体が来てやられると、レパートリーの選択もそうでしょうし、中身もそうでしょうし、大変なことです。加えて、国立劇場ができて上がっております。私ども、国立劇場のプランがまだはっきりしなかった、さつき数えてみましたら16年ぐらい前のことですけれども、先ほど、野口さんちょっと触れておられましたけれども、私ども、歌い手が集まって団体をつくり、そして、勉強しているうちに、それがいつの間にかオペラの演奏団体のようになっていき、今はもうオペラ団体を自称しているというようなところになるわけですけれども、国立劇場ができ、当時、関西にもオペラハウスのような芸術センターができることになっておりましたので、我々は発展的に解消し、解散していいんじゃないかということを実際に議論し合ったこともございます。

開けてびっくり、全然そのような、似ても非なる建物ができたというだけの日本のオペラ界でございますので、我々のほうに、それこそまた苦勞が迫ってきているというようなことが現状でございます。ただ、私どもは、アルカイクホールの支援で、仕込みから公演、1週間丸々拝借をいたします。これは無償で、共同主催ということで提供を受けるばかりじゃなく、余裕のあるときには、その付帯設備も利用させていただくという、大変条

件的に恵まれた環境が今はできていると申し上げていいかもしれません。20年前にオイルショックがあり、舞台機構は、大阪の有名なフェスティバルホールと同じものを持ちながら、客席を縮小してそのホールが成立したという大英断が、我々をして、今、オペラを上演するのに好都合な場所になっているわけですが、そういうオイルショックのもたらしたホールで、我々はこの不況下でありながら継続できるという、大変な幸せをかみしめております。

この17年、私どもは85年の秋からアルカニックを使わせていただいております。そのころは、ホールはともかく、環境はまことに、拙劣でございまして、ご承知の方が多いと思います。ホールの前に川が流れておりましたが、公害都市の象徴のような川でございまして、表だけじゃなくて、ロビーのほうにまで、その川の臭いがして、「オペラどころでないやねん」というぐらいの状況でございました。それがみるみる改善され、間もなく、まだ完成していないんですけれども、阪神電車の尼崎駅から信号1つなくホールに来れるように、尼崎市がアルカニック地区と称する文化ゾーンをつくりあげました。そして、そこにシティホテルもでき上がっているというようなことです。当時、野草平十郎という市長様がおられたんですけれども、その方が、オペラのメッカ尼崎をつくりたいというご発想でございまして、私どもに声をかけていただいて、ずっと先ほどのお話にもありましたように、尼崎の地域振興財団という、尼崎信用金庫さんのバックアップも得て、公演のたびごとにホールにかかります費用、人件費等の補てんに100万円ずつ助成が出るというような、願ってもいない条件なので、これはあまり声を大きくして言わないほうがいいのかなと、そっと我々だけにこにしながら考えていたほうがいいのかなと思うぐらいでございます。

地震の影響で、遅ればせながら兵庫県は、この秋から芸術センターの建築に取りかかります。2005年の秋に新たに芸術文化センターを開場するようでございますが、これが新国立劇場のような形で運営されていくなれば、我々は動けないというふうに、きのう公演が終わったときにアルカニックホールで宣言してきたんですけれども、多目的な貸しホールができて、これはオペラの進歩にはならないだろうと考えております。

ですから、我々としては、何とかそういう意味でも、ほんとうのオペラハウスがいつの日かできることをいまだに夢見ているわけですが、きょうは朝からオペラ関係者の自己収入だけではオペラの公演は不可能であり、公的な支援が絶対に不可欠であるという認識の徹底をさせなければいけないということがもっぱらの話題でございまして、マネージャー関係、劇場関係者の多い中で、私、唯一歌い手なもので、どうやら夢ばかり語って

いるようで申しわけないんですが、芸術上の赤字という、大変すばらしい言葉を今朝、私は耳にいたしました。これを崩さないでいくことが、我々の至上命令だと思います。

実は、東京の二期会は今年50周年を迎えたんですが、その二期会の関西支部という形で設立をしたときに、中山悌一先生から、二期会レベルで演奏しろよというふうに、芸術上の赤字の禁止を言い渡されました。それを金科玉条にしまいったのが昨今の私どもの活動だと思います。98年と99年に文化庁のお仕事で地方にオペラ公演を持ってまいりました。初年度は訳詞で上演しまして、そうしたら、翌年はこれを原語でやってこいと。おまけに、それが盛岡とか秋田とか、あちらの方面で、原語でやってこいと言われて、文化庁は一体何を考えていらっしゃるのかなど。むしろそっちは訳詞で持っていくべきじゃないかと考えたりしたんですけども、反応はすこぶるよかったというようなことも、我々、実際に体験しております。

そのような仕事がかまくらいったせいだろうと思いますが、昨年度から私どもは、芸術創造特別支援、アーツプラン21の受益団体の指定を受けて活動しているという意味で、若干、経済的にも後ろ盾を得たような状況でございます。長続きの不況で、これまで私どもをバックアップしてくださっていたいろいろな団体、個人会員もいらっしゃるわけですけども、大きな事業所は金額の削減を言ってまいりますし、中小企業は次から次へ、くしの歯を欠くように会員をやめていかれるというのは、早く底を打たないかなと考えております。ですから、小泉さんの手腕に大いに期待しているわけですけども、大変文化好きの首相でございますので、日本ワーグナー協会の顧問になっておられますので、次回、そういう場でお目にかかったら、ぜひ我々の公演は半分の助成をしていただきたいという陳情をしたいと考えております。

【美山】 ありがとうございます。

では、最後になりましたけれども、この大変すばらしい劇場の館長としてオペラ制作を含め、さまざまな活動の総責任者の立場にあります上原さんから問題点のご指摘などを承れればと思います。

【上原】 本日は、びわ湖ホールでこのようなシンポジウムを開催していただきまして、どうもありがとうございます。

今、ずっと皆様のお話を伺っていて、随分長い、40年、50年という長い歴史の中でいろいろな思いを積み重ねてやっていたらしたなということを改めて感じている次第です。びわ

湖ホールが開館しましたのが98年9月ですから、まだ4年と少ししかたっておりません。昨日、見ていただきましたプロデュースオペラも、年に1作品ずつ2公演やってまいりまして、これが第5作目というところですので、諸先輩の長い間のご苦勞、ご努力に比べると、新参者でございます。

しかし、問題点は共通しています。びわ湖ホールは、お手元に年間プログラムがありますが、オペラだけではなくて、バレエ、ダンス、演劇、この小ホールでは声楽アンサンブルの定期公演だとか、リサイタルなどを年間を通じて、非常にさまざまなことをやっています。

先ほど京阪神に1つもオペラハウスはないと木川田先生がおっしゃいました。びわ湖ホールは、京阪神から少し外れた滋賀という地にできたわけですが、何もないところにできたという感じがするかもしれません。しかし、このびわ湖ホールは、滋賀県民にとっては随分長い間、懐に抱かれたプランであったわけです。1972年につくられました「文化の幹線計画」の中に、いずれ県民文化会館という名前で立派なホールを建てるんだということが入っております。この計画には図書館、美術館、文化芸術会館、博物館、そして県民文化会館をつくるという構想がかかっているのですが、それは滋賀県があまりにもこれら文化施設に恵まれていなかった。例えば、大阪で言うならば、フェスティバルホール、シンフォニーホール、いずみホール、フェニックスホールなど民間の立派な活動を展開するホールがあります。京都にもさまざまなホールがあります。それに比べて、ひとり近畿の中で外れたような場所に滋賀があつて、芸術文化にふれる場は全部大阪とか京都におんぶをせざるを得ないという、そういう状況にあつたわけです。今、考えると、もう少し広域的に物事は考えたらいいんじゃないかなとは思のですが、ただ、滋賀県は近畿の中の田舎であるとか、文化不毛の地であるというような悲しい思いがあつて、それを克服すべく、30年も前に「文化の幹線計画」という壮大なプランを立て1つ1つ実現してきました。ですから、滋賀県民にとっては、あまり突然の事態ではございませんでした。

びわ湖ホールの具体的プランができてきた経過は、実を申しますと、新国立劇場のプランが4面舞台を持つ、オペラがやれる舞台であるということが発表されたことが大きく影響しています。新国立劇場が東京にできたら、そこで創られるオペラを西日本のこの地域でも見る機会があつてもいいんじゃないかということ、それと同時に、大阪や京都にコンサートホールがあつて活動を始めているということもあつて、広域的に滋賀県はどういう役割を果たすことができるだろうかということも議論になったようでございます。その中

で選んだのが、コンサートホールではなくて、オペラができるホール。時にはコンサートもできるような走行式音響反射板を持つ、そういうホールにするというコンセプトができ上がっていくわけです。このとき、滋賀県は随分広域的な選択をしています。

びわ湖ホールには声楽アンサンブルという専属の集団があるわけですが、若杉弘芸術監督はこの集団をソリスト集団であるということを言っております。彼らがここにレジデントとしているためにいろいろなことができております。例えば、青少年オペラ劇場。お手元のプログラムには1公演ずつしか書いておりませんが、実は、それぞれ3公演ずつやって、そのうち2公演は学校の子供たちに見せるというようなことをやっているわけです。昨年からは、学校巡回公演に年間10回出かけたり、学校の音楽の授業に1人か2人が行って、発声の練習をお手伝いするというようなこともやり始めております。どんな活動をしているかはお手元の資料にあります。この声楽アンサンブルをつくる時も、何をこのホールは持つかということで随分議論いたしました。関西にはたくさんオーケストラがある。大阪にも、京都にもある。その中で新参者の滋賀県がオーケストラをつくるということは無理ではないか。むしろ、そのオーケストラの力を借りて一緒にやっていくことが滋賀県としてはいいんじゃないか。演劇も考えました。しかし、ピッコロ劇団が旗揚げしたばかりでございました。そういうさまざまなことを考えて、オペラをやるならば、声楽集団をレジデントにしたらどうかと考えました。

プログラムを組む上でも、随分、広域的な配慮をしております。大阪、京都でないものをここでやるというような、かなりあちこちに目配り、心配りをしながら運営しています。

びわ湖ホールは、創造する劇場になりたいと考えています。舞台を創るという面では、先ほど、ご紹介しましたように、ここでグランドオペラをつくるのは年に1回、青少年オペラは年に2公演、6回。そのほか、県民参加型のオペラも数年に1度、県民参加型のバレエも数年に1度というような形で、舞台を創るという活動を展開しております。同時に、観客の創造ということもやっていかなければいけない。午前中のお話の中にございましたように、私ども、サポーター制度というのをつくっているんですが、それは、仕事仲間や学校の中でのお友達が、びわ湖ホールのサポーターになって、隣の人を誘ってくれる、チケットを買って、一緒に行こうよ、オペラってこんなに楽しいもんだよ、と声をかけてくれるような仕組みです。観客を創造していくことが、今の滋賀県のみならず日本全国にとってとても大切だという思いがあって、このような制度をつくりました。

先ほどから、財政面のお話が出ております。ここは県立の芸術劇場ですから、箱ものにかかる管理経費とか、人件費というのは県が支出いたします。その金額が大体8億円強です。建っているだけでそれだけかかるというものです。これと別に8億円強で事業をやっております。8億円強の事業のうち、特定財源とかチケット収入とかを除きまして、県費から5億円ぐらい出ますので、滋賀県はこのびわ湖ホールに年間12.5億円ぐらい、一般財源から支出しているということになります。これを赤字というのか、あるいは投資と呼ぶのかということで、考え方は大きく変わりますが、これは今、皆様が経済状況が悪いと言いましたけれども、県も同じでございまして、非常に大きな税収の減収になっております。したがって、毎年、10%カット、15%カットというような形でやってきて、びわ湖ホールも例外でなくカットされているわけですが、その中でどうやって水準を保っていくのかというのは大きな課題になります。

そういう意味で、今年度、新しく文化庁がつくられました芸術文化拠点形成事業は、舞台を創っていかこうとする劇場にとっては支えになっているというのが、大変悲しいことですが実態でございます。

そして、根本的には、やはり市民権を芸術が得ていく。つまり、今まで、昔は「環境」というものは市民権がなかったと思うんです。つまり、税金から「環境」に対して支出がされるということはなかった。「福祉」も、大変狭い意味での市民権しかなかったですが、最近「福祉」に公的なお金が出るということが普通になりました。順番が違いますね。福祉のほうが先で、環境が次でしょうか。芸術や文化も、当然、市民権を得て、公的なお金がここに入る。あるいは、公的なお金でなくても、いろいろな寄附がここに入るということが認められていくような社会になっていってほしいなと思います。そのためには、やはり関係者が一緒になって、手を取り合ってやっていくことがとても大切なんじゃないかなと感じているところでございます。

【美山】 ありがとうございます。

さて、最初のお話を伺っているだけでかなりの時間を要してしまいました。これは、ひとえに、それぞれの立場で非常にオペラに対しての熱い思いというのが5人のパネリストに共通してあるからにはほかならないと思います。これから、今のパネリストの発言の中で出てきました幾つかの点を軸にして議論をしていきたいと思っておりますけれども、最後で上原さんがご指摘になりました、びわ湖ホールでは観客の創造ということに大変力を入れているということがございました。また、さまざまなパネリストから、経済的な問題をどのよ

うにしたらいいのかという、非常に切実な声がありました。また、木川田さんからは、芸術的な赤字は絶対いけないんだという強いお言葉がありました。こういったことを軸にしながら議論を進めていきたいと思います。

皆様のお手元に質問票がありますが、それを書く時間を別にとろうかと思っていたのですが、少し時間がなくなってきましたので、ぜひともこの話を聞きながら思いついたことをメモしていただければと思います。今から20分ぐらい後に、それを回収させていただきますので、よろしくご協力をお願いいたします。

パネリストの方には、大変お疲れのところかもしれませんが、申しわけありませんが続けさせていただきます。

今、上原さんのほうから、観客を創造していこうということで、例えば、びわ湖ホールにおいても声楽アンサンブルが、ホールではなくて、小学校なり、いろいろなところに出かけて行って公演をしているということがございます。さまざまな形で県内、あるいは県外のオーディエンス、観客、あるいはその予備軍とつながりを持つようとしていらっしゃる。オペラ団体のほうでは、そうしたオペラのファンの開拓、先ほど、阪神淡路大震災の後にお客さんの数が減ったというご指摘がございましたけれども、潜在的にはオペラを経験した方が多くいらっしゃる場所がありますので、それをまた再びオペラ団のお客さんになっていただき、それからまた、オペラの公演のお客さんで、若い人たちというのをどのように増やしていくのか。午前中のスコルカさんの話ですと、アメリカでは若いオーディエンスが増えているという話がありまして、ヨーロッパは割とオペラのファンが高齢なものですから、それと比べると随分アメリカは違うのだなと思いました。日本ではどうしていけばいいのか。お客さんの、特に若いお客さんをどのようにしていくのかという点。それから、数をどのようにして増やしていくのか。そういう点でどのようにお考えなのか、こんなことがあればいいということがあれば、お話をいただきたいと思うのですけれども、木川田さん、いかがでございましょう。

【木川田】 高齢化、少子化問題というのがここにもやはり大きく影を投げかけていると思うんですけれども、加えて、IT時代の若者かたぎといいますか、大学の合唱団とかがすべて衰微している惨状。かつて、阪神間の大学でありますとか、合唱団が大変全国的に有名だったんですけれども、関西学院を含め、随分、合唱団の力が弱くなっている。というのは、団員が集まらない。高校で、実は兵庫県の有名な神戸高校という、混声合唱団があったんですけれども、ついにことしは男性が1人もいない。そういうような背景が

あることも、これから我々としては考えておかなければいけないと思います。

どうもブランド指向といいますか、携帯情報化でございまして、オペラという大きなものにじゃなく、小さなものへ、小さなものへと趣向が移っているような気がして、大学生の現状を見ていらっしゃる中村先生あたりにもそういうことを伺いたいとは思いますが、

【中村】 今、木川田さんは、ごく一般的におっしゃいましたけれども、私は、大阪音楽大学に勤めてもう27年目になりますけれども、実は、この数年、それは非常に感じます。我々のところは音楽大学ですから、当然のことながら、音楽に関心があるはずなんですけれども、まさに目と鼻の先にザ・カレッジ・オペラハウスがあるわけですが、このオペラ公演に足を運ぶ学生の割合は、決して多くはありません。我々の大学は今、短大も含めると、約二千二、三百の学生がおります。ですから、オペラハウスの規模からすれば、4回やってもいいぐらいなんです。しかし2回やっても、先ほど言いました20世紀のオペラなんかだったら、売りさばけないわけです。学生は立ち見でしたらただです。座席を欲しい場合でも、わずか1,500円で、一般売りは8,000円なんですけれども、1,500円で見れるんですけれども、それでも足を運ばない。

これは音楽大学であってそうですから、一般ということになりますと、もちろん一般にも非常に関心のある学生はいますので、一概には比較できませんけれども、難しい状況だということは、身にしみて感じております。

ただ、私、思うんですけれども、大阪でも、京都でも、滋賀でも、どこでも、例えば上原さんもいろいろご紹介をされましたように、それぞれのホールが努力をしております。あるいは、それぞれの団体が努力をしておられると思うんですけれども、私は、そういう底辺を増やすといいますか、全体のパイを大きくするという作業は、1つの団体がやってできることではないんじゃないかと思うんです。各団体がどのように連携できるかというのは非常に難しい問題ですけれども、これはオペラだけに限りませんが、クラシックの音楽全体が衰微に向かいつつあるとき、これをさらに掘り起こしていくためには、さまざまな団体がそれぞれのノウハウを生かしながら、横の連携をつけて、オーディエンスの開拓をしていかなければならないんじゃないかと思っているんです。もちろん、私自身の中に具体的な策があるわけではないんですが、それぞれの団体が努力しているだけではもう済まないような時代に来ているんじゃないかという気はちょっとしています。

【美山】 野口さんはいかがでございましょう。観衆、聴衆の拡大という点に関しまし

ては、今までも随分の努力をされてきたと思いますが。

【野口】 プログラムを当日売っているところがありますけれども、私どもは初めからずっと無料で贈呈しています。プログラムの内容というのは大したことありませんけれども、それでも団員の顔が写っていたりなんかしまして、そういうものを見ていただいて親しんでもらおうということです。このごろは広告もあまりとれませんから、だからお金はかかりますけれども、無償で全部にあげて、これはオペラのPRになると思ってやっています。

売ってもあまり売れませんし、そんなお金は知れていますよ。

【上原】 午前中、スコルカさんがお話になったことが参考になりました。つまり、なぜ、今オペラなんだろうかということの問題提起していただきました。「マルチメディア人間がたくさん育っている中で、最も古くから確立してきたマルチメディア芸術というのはオペラではないであろうか」ということを言われましたので、自信を持ってもいいんじゃないかな、なんて思ったんです。こちら側が、つまり提供する側が、何の目的でオペラを普及しなければいけないんだろうかというところを、まず基本に持っていないと、ただ高齢化が進んでいるからとか、そういうことでは物事が前に進まないような気がするんです。

私は、少ない経験ですが、学校巡回公演で小学校を回ってみて、その子供たちの目の輝き、顔の輝きというものが、声楽アンサンブルのメンバーはじめ提供する私たちに勇気を与えてくれると思うんです。青少年オペラ劇場は、中学生を対象にしていますから、ホールに入ってくる時、先生方はとっどもどきどきしながら入ってくるんです。わくわく、どきどきではなくて、はらはら、どきどき。うちの子供たちは1時間半とか2時間という長時間、オペラなんかじっと見ていてくれるだろうかと、すごく心配しながら入ってこられるんですが、少なくとも今までのところはどの公演もみんなじっと聞いてくれまして、学校の先生方がどんなに喜んで帰るか。うちの子供たちもちゃんと客席で座ることができるんだと。教室では15分ももたない子供たちが、こういうところに来るとちゃんと座るんだなということを胸に、学校に戻っていただく。

子供たちにとってもとてもすばらしいことなんですが、実は学校の先生にとっても感動だと思うのです。そういうチャンスをどうやってつくっていくか。いい環境でいいものを見るという機会です。午前中のスコルカさんがおっしゃったとおり、木川田先生もおっしゃったように、芸術的赤字ではなくて、ほんとうに芸術的にちゃんとしたものを、どうやって皆さんに食べていただくか、確実に感動を与えるという仕組みですね。これが難しい

と思うんですが、どうやったら、そういう仕組みをつくることができるかというのを考えていくことが大切かなと思っています。

【美山】 中村さん。

【中村】 今、上原さんがおっしゃったことで非常に大事なことは、午前中にスコルカさんが指摘されたように、オペラがマルチメディア芸術であると。だから、若い人たちが持っている要素と重なるものがたくさんあるんだと。私もまさにそのとおりだと思うんです。ただ、問題は、若い人たちがオペラハウスなり、オペラに足を運ぶきっかけをどうつくるかだと思うんです。

今、おっしゃったように鑑賞教室をやったり、あるいは学校への巡回公演をやったり、そういうことも1つの手段です。我々のところは少し始めているんですが、ドレスリハーサルなどを部分的にでも公開するというのも1つ考えられるんじゃないかと思うんです。我々のオペラハウスは3層になっていますので、2階を近隣の方や、青少年に開放してはいかがでしょうか。ありのままのゲネプロを見ていただく。そこでマルチメディア芸術のおもしろさがひょっとしてわかれば、足を運んでくれるようになるかもわからない。

といいますのは、幾らおもしろいものでも、今はまだ、やっぱりハードルが高いと思うんです。1つはもちろん入場料の問題です。我々のところは大学ですから、特別な社会奉仕の考え方でやっていますので、一般は8,000円ですけれども、学生諸君には、他校の学生であっても半額の4,000円であるとか、そういうことをやっています。これはもう完全に赤字に目をつぶってやっているわけですけれども、それでもまだハードルが高い。しかし、ゲネプロであれば無料で公開することも場合によっては可能かも知れない。これはもちろん、歌手やアーティスト、スタッフの方たちに理解をいただかないとだめですが、そういうこともしていかないと、5,000円、1万円、1万5,000円の入場料を払って見に行くところまで、なかなかもっていくのが大変だと思うんです。

ですから、ほんとうにおもしろいんだということを理解してもらえる機会をどのようにつくるか。巡回公演もすばらしいと思います。けれども、本物を見ていただくことのほうがもっと大事なんじゃないかなと思うんです。

【美山】 地域においては、割とそういうような問題では違った様相があるんじゃないかということで、小長さんに状況をお話しいただければと思います。

【小長】 大分県も、この間、『青の洞門』の切符の清算しましたのですが、学生が圧倒的に少ないんです。学生券が売れていないんです。私たち、先ほど申しましたように、芸

術文化振興会議の事業として学校巡回、ファミリー芸術劇場、文化キャラバンというような、学校に出かけて演奏会をやるとか、ファミリー芸術劇場は、大人も子供も一緒に観れるオペラなどを1本持って行くとか、私たちは『ヘンゼルとグレーテル』をやったりしたことがございますけれども、ですから、そういうことで出かけて行って、子供たちにできるだけ見せるようにしてはいるのですけど。

それから、それはもう大分前の話ですけど、県の文化課長が、学校の校長になって出ていかれました。そういう方はよく事情がわかっていらして、学校の授業と日曜日を振りかえて、授業日に生徒を先生が引率して、オペラを1本見せるというようなことをやってくださった方がいらっしゃいました。それで私たちは、絶えず学校の校長さんとか、また、会館などにも働きかけるようにしております。

それから、『瀧廉太郎』を竹田と津久見でも公演しましたときに、竹田市では、学生を半分ほど無料で入れて、見せてあげました。津久見もそうでした。生徒を無料ででも入れてみせるというように協力してくださるのは非常にありがたいことで、できるだけそういう機会をつくっていただくように、私たちは学校長に働きかけるように努力したいと思えます。

【美山】 ありがとうございます。

木川田さん。

【木川田】 ちょっと話は飛躍しますけれども、先ほど、野口さんの発言の中に、京阪神は文化的に豊潤な地域だというご発言があったわけですけども、私どもは大変な震災に遭いまして、大打撃を受けました。そのときに、チャリティーコンサートと称しまして、私ども関西歌劇団の団員さんもそうですけれども、随分多くの演奏会を持ちました。そういうことで、大変喜んでいただいた。慰問した人たちも癒されて帰ってきた。そういうすばらしい経験を持ったんですが、その後、客足が伸びなくなりました。もう、この間聴いたからいいよと。これは関西人の特徴だと思います。聴衆の地域格差じゃないかなと。とってもひどいことですよね。

そこまであった、我々をバックアップしてくれていた組織が激減して、まだリバウンドしていないんです。それがチャリティーコンサートの悪影響であるとするならば、我々、どうしたらいいんでしょうね。

【野口】 ですから、オペラは芸術性が高いとばかり言うんじゃないくて、娯楽性を盛らないと受けないんですよ。文楽でも、このごろ、何かおちゃらけなことやってい

ます。東京の人はものすごく怒っていますけど、大阪はそれをやらないと受けないんです。だから、この間、源氏物語を田辺聖子さんにお願いしてオペラ台本してもらってやった。その中にも、おちゃらけをちょっと入れて、その中で楽しませないと関西人には向かないんですね。

【中村】 ただ、先ほど木川田さんがおっしゃったんですけど、それが芸術的赤字にながってはだめですから、その辺のところは一番難しいところだと思うんです。

また、チャリティーコンサートを聴いた人たちが演奏会の聴衆へとつながっていないというのはあるかもわからないですけども、やはり、我々のターゲットは今、若い人たち。先ほどのスコルカさんのお話にありましたように、若い人たちは未知数なんじゃないかと、私はまだ信じているんですけども。ただ、シルバー券を設ければ入るんですよ。私たちのところは、今、シルバー券をつくっているんです。65歳以上の方も、今は半額にしています。これも、半額が続けられるかどうかわかりません。ですけど、それは売れるんです。

【木川田】 やはり高齢化現象ですな。

【中村】 高齢化の現象もありますし、やっぱり価格の問題もあるのかもわかりません。何とも言いがたいです。

【野口】 だけど、ウィーンへ行ったら、オペラハウスでアイスクリーム食べさせまっせ。上で。見ながらでも食べられます。だから、やっぱり、楽しみで。昔は歌舞伎なんか、みんな食べながら見ていたんです。だけど、芸術性高いですよ、歌舞伎は。だから、アイスクリーム食べて見れる。昔、芝居小屋でせんべいやキャラメルを持って売りにきたのと同じですよ。それがないと、やっぱり大阪はだめなのかもわかりませんね。

【美山】 ありがとうございます。

ちょっとモデレーターとしては少し出過ぎなのかもしれませんけれども、大学のほうで劇場に行かない人に対して、なぜ行かないかという調査をしたところ、何を着ていついのかわからない、行ってどうしたらいいかわからない、一緒に行く人がいないという調査結果になりました。それはまさに午前中、スコルカさんが言ったことと同じであって、来る人に対してのアンケート調査はするんですけど、行かない人に対しての調査というのはあまりないものですから少し試みたのです。そういうような、我々が考えるのと違うようなところにバリアがあるんじゃないかということ、今、お話を伺いながら思いました。

それからあとは、やはり小学生など、小さいお子さんに対しての最初のコンタクトがどういうものであるかというのは多分、大事なものであって、刷り込みといいましょうか。

世の中に情報がいっぱいありますので、情報として、オペラというのはこういうものだよということではインパクトがなくて、例えば木川田さんが小学生の前でわっと「ヴォータン」を歌うとかがあると、すぐに、オペラ歌手の声ってすごいんだなというようなインパクトがあるんじゃないかというようなことを、私は思ったのです。

やはり、将来のオーディエンスの種をまいていくことは、中村先生がご指摘のように、ひとつのホールやひとつのオペラ団がやっているだけではなくて、みんなでいろいろな方法を工夫して、その知恵を共有することが大事ななと思っております。

【野口】 私のところは、もう小学生もあきらめて、このごろは幼稚園と保育園。胎教まではいかんけど、幼稚園、保育園を対象にどんどん行っています。もうあきらめた、小学校以上は。携帯を持っているやつはだめやから。(笑)

【木川田】 まじめに胎教コンサートをやっているメンバーもおりますからね。やはり、そこら辺まで我々、考えを広めていかないといけないのかもしれない。

【美山】 ありがとうございます。

皆様のほうに調査票をお渡ししております。既に提出された方もあるんですが、もし、書かれた方がいらっしゃいましたら、係の者が回りますので、そのときお渡しいただければと思います。

では、そのままこちらのほうは続けさせていただきますが、先ほどから多く問題になっているのが、企業なりの協賛が減ってきているということ。それから、公的な助成のほうは、文化庁のさまざまなプランというのがありますが、自治体によっては非常に財政上の問題が厳しくなっているということがありました。

そこで、これはいつでも出てくる問題で、なかなか答えはないんですけども、先ほど、午前中のお話を伺いまして、アメリカでは個人の寄付というのが25%であると。50%がチケットや物販の収入であるという構造をお話になりました。わが日本では、個人の寄付というのは望めない、そういう風土にはない状況にあります。今後、やはり、オペラが、どうしても黒字でやっていくということは構造的に難しいものであるという認識を広めるとともに、収入源がどのように変わっていくか、それに対する対策はどのように立てていくのか、また、その中で、より芸術的な面でも、それから、経済的な面でもいい成果を求めて助け合って制作をしていくことができるのではないかと。小長さんのお話でも、ちょっとそういうお話がありましたけれども、共同制作や相互扶助的な可能性について、お話いただければと思います。

昨日拝見しました『エルナーニ』、大変すばらしい衣装でした。それは共同制作というわけではないのかもしれませんが、うまい協調関係ができていたわけですね。これはどのような形でできたのでしょうか。

【上原】 イタリアの貸衣装屋さんが新調してくださるということで、今回のスティーブ・アルメリーギという衣装デザイナーがイタロ・グラッシという舞台美術家の舞台に合わせた衣装をデザインして、新しくつくったわけです。その費用は全部びわ湖ホールが持つと膨大なお金になりますが、それをイタリアの貸衣装屋さんがつくってくださって、うちが借賃を払って借りるということで、きのう終わった段階で箱詰めにして、向こうにまた送り返すという方法でやったわけなんです。それを共同制作と言うかどうかよくわからないですが。

【美山】 ちょっとそれは違うかもしれない。たまたま大変いい機会が……。

【野口】 先ほどの話が途中で、後で申し上げると申しましたのは、合同公演の場合は、借りているということで、また返すんですけれども、それはやっぱり、向こうの衣装は長い伝統がありますから、ものすごくいいものですよ。歌舞伎の衣装と同じで、日本で幾らまねしてもできない。そういうものが来る。それがすばらしいので、それで合同公演をやろうと思って、例えば、『カヴァレリア（・ルスティカーナ）』でしたら、出道具なんてマリアさんの寝ている像の御輿、それがもう鼻欠けたようになっているんです。村祭りやから。そういうのがわーっと出てくる。教会に行くと、みんなお参りするときは稲の穂を持って入口で供えるんです。そして拝みに入っていく。そんなことは日本では考えられないけど、平和な村のお祭りのときに殺人事件が起こるわけですから、そういうものをちゃんとやってくれる。

この間、ロシアの『(エウゲニ・) オネーギン』をやりまして、これは共同制作です。一緒にお金を出してつくった。だけれども、これは80年前につくった舞台装置なんです。それを20年前に一遍復興してやった。それから今までまたずっとほうってあって、倉庫のほこりだらけのを持ってきた。そうしたら、3日間ぐらいほこりだらけで、みんなマスクしている。ところが、すばらしいもので、例えば、紅葉、それが舞台いっぱいになる。その紅葉の葉っぱも一枚一枚全部布なんです。あらい布で穴があいているんです。だから、照明が当たりますと、透けている。それが会場いっぱい紅葉しているんです。照明がものすごいです。大売り出しのときに飾っている造花ありますね、あんなのと違う。ほんとうにそれが透けている。それが80年前のものです。

そうしたら、2幕か3幕かでぱっと幕があきましたら、そういう場面が出てくる。すると、だれも、歌手も1人も出ていないのものすごい拍手なんです。お客さんはそれで喜んでいる。私は、やっぱり、そういうところだと思うんです。

この間、イタリアと共演しました。共同制作。去年は『夕鶴』をやって、演出と振り付け師、照明のプランナーと通訳が行きました。向こうで2回公演やって、大阪で1回（2日）やった。3回で一緒になって道具賃を払う。運んでもらうだけのお金もかかります。私が、デメリットもあるというのはそこなんですけど、運んできた。そうしますと、その費用がかかるわけですけども、やっぱりそれをやったらすばらしいですね、向こうのものは。そして、今年の『お蝶夫人』も、演出、振り付け、照明、お蝶も行きまして、向こうで6回やって、7回目を日本でやった。そうしたら7分の1でいいわけですから安い。だけど、やっぱり運んでくるのが大変。

それから向こうから道具が来ましたら、それだけの大道具の人件費がかかるんです。ものすごく大きな荷物が来ますから。このごろ、鉄骨で組んでいますし、近年はだんだん斬新な装置になってきて、イタリアのものでも、このごろニューヨークでもやるような、すばらしい先端に行くものですから、鏡をふんだんに使っている。『トスカ』でしたら、地下室で拷問されているのが写るんですね。客に見えるわけ。そういう装置になってきている。そのかわり重いですから、人件費が、1人2万円や3万円の大道具さんが、しかも5日間ぐらい毎日何十人入っていますから……。

だから、向こうから来て安くできたと。例えば、円高のときだったら非常にありがたかった、安上がりでよかったんですけども、ほんとうにたくさんの人件費がかかって困るということでございます。

それから、もう一つついでにお話しますけれども、プロデューサー、オペラマネージャーの一番の苦しみは、やはり、オーケストラの場合でしたら、指揮者とオーケストラのメンバーとの葛藤の中に入らなならんと。これ、人間的に苦しむ。お金は財界が最後は見てくれるから一応は安心しましたが、そんな人間関係でも困りました。オペラの場合はお金が一番困る。演出家はこうしたい、ああしたいと言う。例えば、明治、大正のもので、人力車を出したいと演出家は言う。人力車を出したらええなど。それはそうですね。明治時代、大正時代の風景が、それ1つだけでは一んと決まる。いいなど。だけど、これ、2日間で10万円ほどかかります。プロデューサーは考えます。だから、そのときに私は、演出家との闘いじゃなくて、自分の心の中でお金の心配と芸術性と闘わなならん。

あるいは、もう一つ、突っ込んで言いましたら、私も初めから人力車出したいと思っている。演出家は気がつかない。私は、「人力車出してくれや、出そうやないか」と言いますね。そうすると、演出家は「それはよろしいな」と言います。お金がかかります。これがオペラマネージャーの苦しみで、だけれども、やっぱりいいものをやりたい。先ほど、娯楽性のことも申しましたけれども、やっぱり、お客さんには見て楽しんでもらう。紅葉にみんなわーっと拍手していただいた。これも、歌手のちょっとぐらい下手なところもカバーしてくれますよね。だから、ほんとうに、悪いけれども、そういうふうにお金かかるんです。

以上です。

【美山】 ありがとうございます。

共同制作といった場合、最初から共同でつくっていくのと、それから、ある部分だけちょっと利用させてもらうようなところと、いろいろなレベルがあると思うんですけども、今の野口さんのお話は、イタリア音楽協会との共同制作というのは、どちらかという、野口さんの関西歌劇団のほうがいろいろな芸術的な刺激というか、メリットが大変あるんだというような理解でよろしいでしょうか。むしろ、経済的な点では……。

【野口】 私は、見て楽しんでいただきたいというオペラは、そのためには本物を出すということですね。それがやっぱりオペラは見るものでもあるということ、先ほどもおっしゃいましたね。3つの条件が全部整わなければいけません、私はやっぱりそこに一番お金をかけたい。それで、先年、ポーランドのワルシャワ劇場とも契約して、『ハルカ』というのをやりました。このときも、やっぱりよかった。向こうの道具でやりましたし、衣装も違いますね。そうすると、今度、大道具制作も腕が上がるんです。「こんなものつくってるか」「すばらしいな」と、こうなるんです。

それは「かつら」なんかでもそうです。こちらにないかつらがあるんです。例えば、坊さんのかつら。ドイツ製が一番今、高いんですけども、ほんとうにわからないようにつくってあるんです。世界じゅうで、丸坊主にしようと思ったら、ドイツ製がいいんです。こういうようなものも、日本に来たらみんなまた作りますね。それで向上していくわけです。道具さん、かつら屋さん、衣装屋さんも向上していく。そういう意味でも、全部レベルアップしたいんです。

【美山】 ありがとうございます。

特に、日本の制作スタッフに対して、人材育成というか、その体験を得る場として、非

常に効果も多いというようなこともあることを伺いました。

中村さん、この問題に関してはどうでしょう。ちょっと質問の幅が広いので、費用の話と、共同制作の話と、両方出ているんですけど。

【中村】 収入のことに关しましては、先ほども申しましたように、我々はほとんど全面的に大学によっていますので、外から収入を確保するというのは、入場料収入ですけれども、これは全体のパーセンテージからいいますと、ほんとうに5%かそこらで、焼け石に水なんです。ですから、1にも2にも大学がどこまでオペラハウスへの投資に耐えられるかということにかかっています。共同制作の点では、舞台装置の共用ということをおこなったことがあります。つまり、演出家が共通しているとき、舞台装置をお互いに使い回しをするということはやりました。

しかし、これがほんとうの共同制作になるのかどうかということになりますと、ちょっと疑問があります。できれば、ほんとうは人材の交流も含めた共同制作が一番いいと思うんですけども、これはまだ残念ながら、我々のところではできていません。

ただ、今、1つ考えられるのは、横瀬さんがおっしゃっていましたツアーリングのことです。もちろん、我々はツアーするほど大それたことはできないんですけども、できれば、近畿以外のところと手を組んで、これはつくる段階からそちらのほうの方もいろいろな議論に参加していただきながら、こちらでつくって、そちらでも公演するということが可能であれば、ほんとうの意味での共同制作というものが実現するんじゃないかと思うんです。これはこちらで公演をした、例えば1週間以内ぐらいに公演をすれば、かなり安くできることはできるんです。かつて、我々のところでやった公演を出前をしようということをお考えまして、算定してみましたら、やはり3,000万、4,000万かかるんです。それはとってもじゃないけれども、近畿以外のところでそれを担ってくださるようなところはないということであきらめたんです。しかし、我々のところで本公演をやった後、例えば、1週間前後おいてやるのでしたら、それがかなり軽減できるということもわかったんです。

ですから、その辺もあわせて考えて、一緒に担ってやってくださるところがあれば、ぜひ、これからそういう試みもやっていけたらということは思っています。

【美山】 先ほどのツアーリングの話なんですけれども、小長さんのところで、大分で作られたものというのは、ごくまれに東京でも見ることができる。東京での公演が実現するというのは、どなたの負担によって可能なんでしょうか。

【小長】 このたびは本耶馬溪の協力……。

【美山】 『青の洞門』の話ですね。

【小長】 本耶馬溪が、財団や、ありとあらゆるところからお金を集めて、それでも足りない、足りないと言っておりますけど、本公演から野外オペラ、さらに東京まで一気にやっ飛ばそうと、そういう計画です。地方の町は、いろいろお金がもらえるところがあるのでですね。

例えば、町として、地域創造や宝くじなど、ああいう町は、町おこしにももらえるお金というのが、私たち団体とは違っていろいろあるのです。

【美山】 文化事業の予算ということではなくて、もっと違った、もっとオーダーの大きな予算の中でできるという。

【小長】 本耶馬溪も必死になって集めております。

【中村】 かつて我々のところが東京に客演しましたときに、これは非常に難しいことだと思いました。いろいろなところから援助もいただきましたが、結局はものすごく大きな負担がかかってきました。

そのとき思ったんですけれども、結局、例えば関西の団体が東京で公演するというときに、お金だけの問題じゃなしに、いろいろな難問がある。つまり、券売も非常に難しいんです。そういうことを考えると、差し出がましいことですが、例えば、関西二期会さんが東京の二期会と提携されて、関西のものを向こうに持っていかれるとか、そういうときには恐らく二期会さん、全面的にバックアップされると思うんです。いろいろなことを。それは可能じゃないかと思うんです。残念ながら、我々のときはバックアップしてくれるところはほとんどなかったんです。これはエージェントにお願いをしたんですけども、そのエージェントもあまり力がなくて。時期的にも非常に悪かったんですけれども。結果的にはいろいろな方の評価はいただきました。しかし、集客は極めて困難でした。

残念ながら呼んでくださった東京文化会館もほとんど何の力も出してくださらずに、我々は経済的、興行的にはほんとうに辛酸をなめました。

【上原】 あのときは、カレッジ・オペラハウスが持って行って、会場を借りてやったんですか。

【中村】 会場はもちろん提供をしていただいたんです。我々は券売についてもご助力をいただけたと思ったんですけど、それはほとんどなくて。ですから、結局、東京のほうでさまざまなバックアップをしてくださる団体がなければ、もちろん記者会見をしたりすることくらいはできますけれども、実際に販促をすることすら非常に難しいです。その辺

のところはネックになるかなという気はします。

ちょっと話が外れたかもわかりませんが。

【美山】 びわ湖ホールの、昨日も伺ったようなヴェルディの作品のプロダクション、これは東京からもたくさん人間が見に来ているわけで、ここで2回だけ行うというのは、大変、一ファンとしてはもったいない気がいたします。今、東京での公演の話が出ましたけれども、先ほど、横瀬さんの話の中でも何か所か公共文化施設のネットワークの中でできないかという話がありましたけれども、そのあたりの展望というのは、上原さんの立場からはどのようにお考えなんでしょうか。

【上原】 これは、前回もお話したんですが、多面舞台協議会というのがあって、何とか一緒につukれないかということは何年間も言い続けているんですが、なかなか共同歩調がとりにくい。その1つは、それぞれの地域事情が違うということと、先ほど、中村先生は結構安くなると言われたんですが、オペラというのは舞台装置といっても、結局、野口先生がおっしゃったように、ほとんど人件費なんですね。だから、ハードの立て込みをするのは具体的には人間がやらなければいけないから、固定費と変動費と分けると、変動費の割合がすごく多いので、具体的な計算をしていくと、かなり大変なコストがそれぞれにかかってしまいます。共同歩調がとりにくいというのは、財政事情がそれぞれの地域によって違うのでとりにくいというのが大きい理由の1つです。

それから、演劇については、地域創造がイニシアチブをとって、いくつかの劇場と一緒に演劇の共同制作をしています。その場合は地域創造が制作費のかかなりの部分を負担し、参加館が残りの制作費とそれぞれの公演に係る経費を負担するという形でやっています。イニシアチブをとっている地域創造がお金をまずは出す。知恵はみんなで寄せ合って、今度はどこが作りましょう、どういうプロダクションをしましょうということになるんですけれども、やはり、中核になるところがあって、そこが核となる資金を提供することが必要です。

【中村】 今、上原さんがおっしゃったことに、ちょっと誤解されては困りますのでつけ加えたいんですけれども、もちろん、これはプロデューサーなり、いわゆるその公演を主導している人がどのようなコントロールをされるかによって変わってくると思うんですけれども、グロスで考えないとだめだと思うんです。つまり、1公演ずつ考えていくとものごくお金がかかります。例えば、指揮者にしても、演出家にしてもそうですけれども、この公演まで含めて何公演でどれだけというような、グロスで計算していけば、軽

減できることはできるということは分かりました。

【上原】 それはおっしゃるとおりです。赤字はなくなるらないけど、赤字の分が少なくなるという意味ではおっしゃるとおりです。

【美山】 ありがとうございました。

会場から質問票が私のところに回ってきまして、お話を伺いながら、ちょっと横目で見ているんですけど、今のパネリストのディスカッションの中でもしばしば、午前中のスコルカさんのお話に関しての引用なりがあったんですが、ここでスコルカさんに2つほど質問させていただきたいと思います。

これは1つずつお答えいただこうと思っているんですけども、1つは、アメリカではオペラの経営に関する、あるいは運営に関するノウハウを持った人材、これはどのようにオペラ界に入ってきたんでしょうか。

【スコルカ】 一概に言えないのですが、通常は、大変早い時期からアートマネジメントの仕事に入ってくるということです。若い人たちが芸術を愛するという立場から入ってくる場合が多いのですが、コースとしては2つあります。1つは大学でアートマネジメントの、正式な勉強をして入ってくる方、それから、カレッジを終えまして、そういう仕事じゃなくて、芸術団体の他の仕事を始められて、やがてマネジメントを職場で修得して、成長していく、こういう2つのコースがあるということです。

アメリカのオペラ団体の多くには、大学生のためのインターンシッププログラムがあります。このインターンシッププログラムは、職業訓練という形で行われますし、また、大学の単位科目になっている場合もあります。それから、もう一つは、これはアルバイトということで、収入も出るというケースもございます。それと並行いたしまして、オペラアメリカでは毎年、4人の若いオペラマネージャーを選びまして、フェローシップを授与しております。この4人のオペラマネージャーは3カ月ずつ4つの団体を回って、それぞれ企画に参加するというので、これが終わりますと、オペラアメリカのほうで責任を持って、その先の就職を確保するというので、その先の就職を確保するというので、その先の就職を確保するというので、その先の就職を確保するということです。

【美山】 では、もう一つ質問をさせていただきます。

スコルカさんのお話の中で、アメリカの音楽家がコミュニティーの授業や聴衆拡大のための仕事に熱心に取り組んでいるということをお伺いしました。このような仕事に目覚めさせるためにオペラ団体はどのようにしているのでしょうか。

【スコルカ】 一番簡単な方法は、契約の中にそういう事業に参加するというのを折

り込んでしまうということです。例えば、リハーサルの前後、あるいはオープニングパフォーマンスがあった後で、必ずこういうコミュニティー事業に参加することを契約の中に入れてしまうのです。しかし、そういうことはしなくても、アメリカでは伝統的にコミュニティーの概念が非常に強いです。そして、すべての人々がそうしたコミュニティーに貢献することで初めて社会が守られるという意識を持っておりますので、アートマネージャーは、芸術家をそうした活動に参加するよう説得するのには困らないということです。

もう一つ、芸術家というのは、人々に話をするのが大好きで、いまだかつてコミュニティーでいろいろな話をするのを断った芸術家には会ったことがないということです。

【美山】 非常に同感します。ありがとうございました。

芸術団体に対しても、ほんとうは芸術家はこうなんじゃなかったかということなんです、いかがですか。木川田さん、今のスコルカさんのご指摘に関しては。

【木川田】 そうですよ。決して嫌がらないで、そういう機会があれば出ていきますが。

突然、変な話をしますが、実は文化庁の仕事で、昨年度、私ども27回ばかり、ふれあい事業といいますか、小中学校を回って、実際に指導もし、ワークショップもし、それから演奏会もするという、そういう仕事をさせられました。喜んで出かけていってくれます。今年度もそういう仕事がありますので、11月に入ると5日、6日、7日、8日、12日、13日、14日、15日と仕事が続くんですけれども、それが三重県、岐阜県、愛知県、静岡県、福井県、石川県、富山県、新潟県、長野県というふうに、1日おきに違うところへ走っていかないといけない。喜んでやってくれているので、我々、安心してはいますけれども、それぞれ2回行くわけです。1回、ワークショップをしにいったら、それから今度公演に行くと。そのときには、一緒に校歌を合唱させて、楽しんで、喜んで帰ってきます。そのアレンジも含めて全部こちらがやって、そのワークショップを進行します。

文化庁からのお仕事だということで、私ども大変喜んでおりますけれども、ここに問題がございます。事業が終わってからしかお金が下りてこない。そうすると、これが立て込んでくると、首が回らないんですよ。どこの銀行へ行ったら、私ども、そういう資格を持っておりませんので、融資をしてもらえないわけじゃないし、運転資金のようなものがスムーズに助成が先払いしていただけるとありがたいんですけど。そういった、全然別な意味での悩みもあります。

【美山】 ありがとうございました。

助成金、あるのはいいけど、使い勝手が悪いということはしばしば……。

【木川田】 お払いいただくタイミングの問題ですね。

【美山】 申請時期から含めて、いろいろ改善点があろうかというふうに思います。

それから、会場から、パネリストのほうにさまざまなご質問が寄せられています。

ひとつは、兵庫県立芸術文化センターというのができてくると、関西地域におけるオペラというのはどのように今後関連していくのか。影響があるのか、ないのか。そういうことに関する展望というのをご質問の方がいらっしゃいます。芸術団体のほうの問題かなとも思うんですけども、野口さんか、木川田さんか。

【木川田】 恐らく、新国立劇場スタイルになるのではないかと。ご自分の文化センターでプロデュースする、そういうプロダクションが年間何本できるかですね。そのときに、一本釣りで歌手の出演を依頼してくるだろうと思うんです。すると、私ども、歌手の集まりですから、今度はその人たちの権益の保全を図らないといけませんので、マネージャー業務に変わっていかないといけないかなと思っております。できることなら、そちらへ全部移転してしまえば、我々、発展的解消ができると喜んでいたんですけど、おっとどここいですね。

そういうふうに、今、東京の状態はそれに近いと思うんですけども、恐らく踏襲なさるでしょう。

【野口】 歌劇団でやれば、出演料はわずかで切符を売らなならん。そこへ行けばギャランティーが出る。えらい違いですからね。それは行きますよ。

それから、ほんとうは出たい、この役は自分がやりたいと思っているけれども、お金が足りないので切符を売るだけの力がないから、お金をためて3年後にあの役やろうと思っている人もいるわけです。それが向こうが言ってきたら、一遍に喜んでいく。だから、そういう矛盾を抱えているわけですね。ほんとうにできる人を歌わそうと思っても、切符が売れないから出せないという、大変なジレンマがあるわけです。それを両方とも抱えているから、今の問題が出てきたら、一遍にそういうことになっていく。だから、みんな切符を売らないと。しかし、歌舞伎の役者でも売っていますからね、新劇の人でもみんな切符売っていますね。それは確かに自分のところがやる場合はしようがないけれども、この時代ですから、やっぱり楽なほうへ行きますわ。オペラハウスも切符売らないで済むんですよ。だから、みなここへ行くんです。私、同窓会長ですから、大阪音大の。後輩が行くのを止めたくないんだけど、歌劇団としてはつらいし。

【木川田】 それと、もう一つは、声楽家の生活状態ですけれども、幸いにして僕などは大学に就職することができたので、一応、自分の研究ということも兼ねて出演は可能でした。だけど、このごろ、立派に大学院を出て、留学してきて戻ってきた方が定職がないわけです。すると、向こうの合唱団、びわ湖アンサンブルにも顔を出し、あっちにも顔を出してみたいにして日銭を稼がないと生活できないというのが、さっきの野口さんの話じゃないですけど、目の前にニンジンぶらさがったらそっち行きます。

【美山】 今、予測される影響などについてお話しいただいたのですけれども、皆さんからのご意見の中には、我々にとってオペラとは一体何なのか、聴衆の拡大、これこそ一番重要な問題だとか、非常に建設的で本質的なご指摘をたくさんいただきました。司会の不手際から、ほとんど残りの時間がなくなってしまったのですが、やはり先ほど、スコルカさんの話でも、芸術的な赤字、財政的赤字、人的赤字、これはいけないことは、全くそのとおりだと思いますし、また、これだけこの島国の中でたくさんのオペラをやっている団体があり、オペラをやっているホールがある。そうなってくると、全体を見て、いい方向を導くサービスオーガニゼーションの新しいあり方というのにも必要になってくるのかもしれませんが。オペラアメリカのような強力な団体というものがわが国にはないわけなのですが、オペラのサービスオーガニゼーションというものはどういうものであるか再検討をする時期に来ているのかもしれませんが。

最後に、先ほどの芸術的な赤字はいけないという話であるのですけれども、やはりそれぞれ高度で芸術的な達成を維持し、さらに発展していくために、鍵になるものは何だと思われていますでしょうか。あるいは、それは、キーパーソンだったら、それはどういう人なのでしょう。その点について一言ずつお話いただければと思います。

木川田さんからお願いします。

【木川田】 実は、私ども、会を組織したときから後進の育成ということをやっております。2年間、研修させて、40人ほど初年度採りまして、最終的にその中から十数人、我々のグループに加入していただくというふうにセレクトしてやってきております。今、所属している500人ほどのほとんどがその研修を受けております。やはり、そういうふうにして才能も発掘、それから、できることなら、スターを育成することだと考えております。

もう一つは、芸術上の赤字の問題ですけれども、今、私どもは手抜きをしないで稽古を充実させるということをしております。いろいろなことを風の便りに聞きますけど、東京あたりですと仕事が多くなって、やっつけ仕事で自分たちのやれる範囲で1つのオペラが

仕上がっちゃっていると。演出家のポリシーだとか何とかというのは無視されているということさえも聞かされますけれども、そういうことのないように、芸術上の赤字の失態を恐れております。それがやはり、我々が生き延びる一番の要因だと思います。

【美山】 まさに芸術的な問題は財政的な問題、財政的な問題は芸術的な問題ということですね。いいものをつくり続ける高度な倫理観といいましょうか、そのミッションを全うすることが将来、財政的にも大丈夫になってくることを信じているということでした。

では、中村さん。

【中村】 今、木川田先生がおっしゃったことと基本的には似ていると思うんですが、さっきからいろいろお話してきましたように、ザ・カレッジ・オペラハウスというのは商業劇場ではありません。あくまで大学の付属施設ですから、研究成果の発表の場でもあるということを常に考えています。ですから、そういう意味では、他の2団体とはやはり違った方向をとらなければならないと思っているんです。それは何かというと、我々のところでは、やはり20世紀オペラのように、売れない作品と言うとちょっと語弊がありますがけれども、なかなか商業ベースに乗りにくい作品を積極的に取り上げていくということです。もちろん、観客動員とか券売の努力は必要ですけども、他の団体が取り上げにくいからこそ、我々が取り上げて、埋もれた、あるいは隠れた作品の発掘や紹介に力を注ぎたいという具合に考えています。

それと、先ほども言いましたけれども、他の団体と違って自前の小屋を持っていますので、上演する同じ場所で長い時間をかけて練習ができるというのは、やはり大きなメリットですから、それを最大限利用し、活用して、制作プロセスを大切にして、緻密な舞台づくりを目指したい。そのために、先ほど美山さんがキーパーソン、キーポイントとおっしゃいましたけれども、非常に重要になってくるのは、今さっきからスコルカさんもおっしゃっていたオペラマネージャーといいますか、我々のところではインテンダント、あるいはプロデューサーという言葉で言っていますけれども、そのあたりの人間がどういう具合に働くか、コントロールできるかということが一番重要なポイントになってくるんじゃないかと思うんです。

今まで、プロデューサーといっても、経営的な側面、あるいは芸術的側面に偏ったプロデューサーがやはり多いんじゃないかと思うんです。この両方に目配りをして、大学として、大学のオペラハウスとして何が発信できるかというコンセプトを明確に打ち出して、

それを指揮者や演出家にも説明をし、了解を得て、適宜議論を重ねながら、1つのオペラをつくっていく。そういった意味では、制作のプロセスを今まで以上に大事にしていきたいと思っています。いわば今後の日本のオペラづくり方に一石を投じたい。そういうプロデュースのあり方のノウハウを確立し次世代の人たちに伝えていかないとだめだろうと。それが、今、スコルカさんのお話だと、アメリカではほぼでき上がっていると。それが日本ではまだ確立されていないんじゃないか。それをある意味で壮大な実験として、ザ・カレッジ・オペラハウスは試み続けたいという具合に考えています。

【美山】 ありがとうございます。

野口さん。

【野口】 皆さんおっしゃったとおりでございますが、私どもの歌劇団の特徴というのは、創作オペラでございますから、これをもっと極めていきたいと思っております。「日本人が創り、日本人が見る」と言いましたけれども、私は、「日本人が創って、日本人が演じ、そして、世界の人に見てもらおう」という、そういうものを目指してこれからやっていきたい。もちろん、台本からすべて、何もかも日本人でやって、それを世界へ。むしろ世界の人が参加してもいいんですけども、まずこちらがつくるというものを目指したいと思っております。何か、そうしたビジョンというか、ポリシーを持たないと、あほらしくてやっておれません。今の話だけど。

それと、もう一つ、私は、先ほどプロデューサー、オペラマネージャーのことで申しました。人力車の話をしましたけど、結論としましては、やっぱりお客様が一番楽しんでもらえること。お客さんがどう思われるかということが最前なんです。だから人力車を私は出すか出さんかは、演出者が言おうが、プロデューサーが言おうが、とにかく出すなら出すと。そこはお客さんにどれだけ楽しんでもらえるか、これが大切だと。

それからもう一つ、最後に言いたいんですけども、先ほどアメリカでは、オペラはこれからはますます発展するとおっしゃいましたけれども、「21世紀、オペラの終焉が近い」と、アサヒビールの加藤種男さんが警告を発しておられます。私は、これはそんなことはない。人類が発見した、発明したベルカント唱法というのは、これはもう絶対すばらしい人類の宝物であると。このベルカント唱法というものがある限り、オペラはどんなに形が変わろうが、絶対なくなるはない。その美声は、拡声器を通してやっぱり素晴らしい。そのためには、今後も創意工夫を重ねればオペラの衰退は絶対はないと確信しております。

ありがとうございました。そんなことで終わらせていただきたいと思います。

【美山】 では、上原さん。

【上原】 皆様と少しお立場が違うのですが、内容的にはほぼ同じこと、オーバーラップしてしまうと思います。1つは、ここが公共の、公立のホールであるということから、少し違ったミッションがあるかなと思っておりまして、公共ホールとしての役割を明確化していく。つまり、民間ではなかなかできにくいことをやっていくべきではないかということ。

それから、先ほど申しました、芸術の市民権を確立していくためには、やはり一番、議会とか市民と県民と近いところにある公立ホールが頑張って努力をしていくということもとても大切なことだと思っております。

そして、これも繰り返しになります。びわ湖ホールはまだ新しいものですから、観客を創造していく、開拓していくという言葉がありますが、創造していくということがやはり大切です。そのためには、先ほど、青少年のことを申しましたけれども、皆様と同じように、ほんとうにいいもの、オペラ中のオペラというものを初めて見る人に何の説明もなく、こんないいものなのかと感動していただけるものをやはりつくり続けるということが大切かなと思います。

もう1点は、先ほど申しました広域的な配慮、あるいは日本の中でのオペラの制作状況を配慮していく。ヴェルディの日本初演作品をずっと追求しているのも、そういう目配りといえますか、全体の中で占めるびわ湖ホールの役割というのはどこにあつて、何ができるだろうかということの中から決まってきたものでございます。そういうことを考えながらやっていくべきで、その場合のキーパーソンはやはり芸術監督だなと思っております。

以上です。

【美山】 ありがとうございます。

最後になりましたけど、小長さんのほうから、今後に期待することを。

【小長】 私も野口さんがおっしゃったことと同じですけど、地域に根ざしたオペラをつくること、それも日本でも世界にも通用するものをつくる。そうすれば、お客さんは必ずついてくると思います。

それと、私たちの地方のオペラは、まだ中央のように力がありませんから、中央からよい指導者を呼んで、そして力を大いにつけること、それが今後の問題です。

そして、公演に必要なのはマスコミの力が非常に大きいと思うんです。マスコミの協力というものを非常に大事にして、大いに私たちを助けていただくようにこれからやってい

きたい、お願いしていききたい、そう思います。

【美山】 ありがとうございます。

将来に向けての力強い言葉、熱い思いというのが次々に語られたわけですがけれども、さまざまな立場でのミッションの明確化と、それに対する真摯な取り組み、感動を次々に作り出して発信していくこと、そして、観客の満足、それぞれの大きな課題をいただきました。

まだまだオペラに関する皆さんの情熱からすると話し足りないことばかりではないかと思えます。しかし、少し時間も過ぎていようなので、このシンポジウムはこれで閉じたいと思えます。皆様からたくさんのご意見をいただいたんですけれども、司会の不手際からほんの一部しか紹介することができませんでした。大変おわびしなくてはなりません。

それから、このシンポジウムは上に書いてありますような文部科学省から助成をいただいております大きな研究の一環として行われているものでありまして、ここで出ました議論をしっかりと受けとめて、この研究の中に生かしていく。これは研究のプロジェクトのメンバーの責任でもあり同時に、メンバーだけで十分できるとは思っておりません。今後も今日のパネリストの皆さん、それから、会場にお集まりの、また、今日ここには来れなかったけれども、オペラに対して愛情を持っていらっしゃる方々の協力を得て進めていきたいと思っております。今後もよろしくご協力をお願いいたします。

そして、最後になりましたけれども、この大変すばらしい会場を提供していただきましたびわ湖ホールの上原館長、関係者の皆様にお礼を申し上げて、このパネルディスカッションを終わりたいと思えます。皆さん、ありがとうございました。(拍手)

【武濤】 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、ほんとう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、長い時間のご清聴、そしてご協力、ありがとうございました。

これもちまして、本日のシンポジウム「わが国におけるオペラ制作の現状と課題」の全プログラムを終了させていただきます。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」
シンポジウム
《わが国におけるオペラ制作の現状と課題》
—関西—

基調講演 レジューメ

マーク・A・スコルカ（オペラアメリカ会長・CEO）〔通訳付き〕
「オペラアメリカの役割とマネジメントについて」

横瀬 庄次（聖マリアンナ医科大学常任理事）
「わが国におけるオペラ制作の現状と課題」

マーク スコルカ(オペラアメリカ会長兼最高運営責任者(CEO) 基調講演 講演要約

(1)米国におけるオペラの現状

次のような点によって、米国のオペラとオペラ団体には活気があるとの高い評価を受けている。

- 1 オペラ観客の数が増加しているだけでなく、年齢層が若くなっている。
- 2 ポピュラー文化がオペラと近い関係になっている。
- 3 オペラのレパトリーが新作や歴史的に重要な作品によって拡大している。
- 4 オペラプロダクションの質が向上している。
- 5 地域のオペラ団体の設立や夏のフェスティバルの開催が成功していることによって、オペラが一般の人々の手の届くものとなっている。
- 6 アメリカ人オペラ歌手が出てきたことで、オペラと一般の人々との結びつきが強まっている。
- 7 オペラ分野での教育プログラムやコミュニティプログラムの開発が、オペラから神秘性を取り除き、観客を増加させている。

(2)米国のオペラ団体の財政構造とそのオペラ運営への影響

米国におけるオペラ運営について、オペラおよびオペラ団体の成長に関する報告をあわせて議論すると、以下の要点が挙げられる。

- 1 米国におけるオペラ運営の発展は、民間セクターがオペラ団体の支援にあたり主たる責任を持つという、独特な資金構造によるものである。
- 2 役割と責任を明確に理解した強力な理事会の存在が、オペラ団体の成功のかぎである。
- 3 米国のオペラ団体は、外的な要素に柔軟に適応している。
- 4 優れたマーケティングプログラムは、オペラ観客が決して単一ではないと理解することが基本である：多様な観客とコミュニケートできるように戦略デザインするべきである。
- 5 優れた開発プログラムとは、オペラ団体の提供するサービスが魅力的であることが基本である。
- 6 成人の観客は、オペラ団体との間により強く継続的な関係を保つためには、シーズン中に公演されるオペラについて、もっとよく知る必要があると考えている。

(3)オペラアメリカの役割

オペラアメリカが、戦略面におけるリーダーシップをとりながら、実際に支援する方法をまとめると以下のようになる。

- 1 新しいアメリカオペラを重視した上で、オペラプロダクションの創造性と卓越性を高める。
- 2 オペラ団体が、限られた資源を最も有効的に活用するためのサービスを向上させる。
- 3 子供と成人を含む新たな観客の開拓を促進する開発プログラムを支援。

SUMMARY OF PRESENTATIONS

Delivered by MARC A. SCORCA
President and CEO, OPERA AMERICA

The presentations will be divided into three sections:

1. The state of opera in the United States;
2. The implications of the financial structure of American opera companies on opera management; and
3. The role of OPERA America in serving the field.

Section 1: There are a number of factors contributing to a positive report about the vitality of opera and opera companies in the United States:

1. The opera audience has been growing and growing younger.
2. The popular culture has become more friendly toward opera.
3. The opera repertoire has been expanded with new operas and works of historic significance.
4. The quality of opera production has improved.
5. The establishment of successful regional opera companies and summer festivals has made opera more accessible to the general public.
6. The emergence of American opera singers helps to strengthen the connection between the art form and the public.
7. The development of education and community programs helps to de-mystify opera and build audiences.

Section 2: The discussion about opera management in the United States will be linked to the report on the growth of opera and opera companies. There are several key points:

1. Opera management in the United States grows from a unique funding structure that places the major responsibility for supporting opera companies on the private sector.
2. A strong Board of Directors with a clear understanding of its unique roles and responsibilities is key to a successful opera company.
3. Opera companies in the United States have a unique level of flexibility to adjust to external factors.
4. A strong marketing program is based on the understanding that there is no single opera audience; strategies must be designed to communicate with multiple audiences.
5. A strong development program is based on the appeal of a unique portfolio of special services provided by the opera company.
6. Adult audiences express a need to know more about the operas offered in a season in order to develop a stronger and enduring relationship with the opera company.

Section 3: The report on OPERA America will summarize the ways the association provides strategic leadership and practical assistance to:

1. Increase the creativity and excellence of opera productions, with emphasis on new American operas.
2. Improve services that enable opera companies to make the best use of limited resources.
3. Develop programs that encourage the development of new audiences, including both children and adults.

マーク・A・スコルカ (Marc A. Scorca) とオペラアメリカ

マーク・A・スコルカ氏は、1990年にオペラアメリカに参加。プレジデント及びCEOとして、組織全般の運営と発展の責任者である。メトロポリタン・オペラ、フィラデルフィアオペラ、ニューヨークシティオペラ、シカゴ歌劇場などで様々な任務に就く。アムハースト大学で歴史と音楽の学位を優等で取得。

オペラアメリカは北米のオペラとオペラの観客開拓をサポートするための「Opera for a New America」「the Next Stage」という二つの重要な基金を運営している。1999年にはオペラアメリカは新作オペラとその観客開拓活動をサポートする継続助成のために、2千万ドルの基金を設けた。ヘレン・F. ウィッテイカー基金からの5百万ドルの助成をはじめ、「オペラ基金」はオペラの創造活動を確保するため、「レパートリーを増やすための助成」「芸術家育成助成」「観客開拓のための助成」を行っている。情報提供、専門家育成プログラム、公共事業プログラム、歌手サービスプログラム、トラステー／ボランティア登録センター、オペラアメリカ後援者の代表会議など重要なプログラムの導入、展開を管理している。Operaamerica.org. でオペラアメリカ・オンラインとして行われているインターネット・サービスを行っている。遠隔教育プログラムを含む一般へ向けの教育手法はoperaworld.com. で現在提供されている。

前ナショナル・オペラ協会とセントラル・オペラ・サービスとの合併、オペラボランティアインターナショナルとの連携により、オペラアメリカのメンバーは1990年の110団体から2001年にはほぼ10,000の組織と個人会員へと拡大している。トロント事務所は1996年に開設、Opera.ca. を通じて、カナダの会員に向けて、オペラアメリカのサービスを行っている。ヨーロッパで、ヨーロッパ団体会員を増加に向けたオペラヨーロッパ創設に助力した。オペラヨーロッパ、ストラスブール事務所は世界中の情報提供先を増やすというオペラアメリカの目標を推進している。

トラステー／ボランティア登録センターを通じて、スコルカ氏は全米やカナダのオペラ団体の戦略的な撤退計画を指導し、他の多くの芸術関係団体のゲストスピーカーやファシリテーターとして招かれている。メロン財団、ポー公益財団、ワラス＝リーダーズ・ダイジェスト基金、全米芸術基金、カナダ・アーツ・カウンシル、他多くの全米や地域の芸術団体を含む公的基金、民間基金による公開討論会のパネリストとしても招かれている。評議員を務めているRANDコーポレーション、プリンストン大学、アーバン・インスティテュート、アメリカ議会、ケナン芸術大学、ビジネス・イノベーションセンターなどによる研究プロジェクトのアドバイザーの役割も果たしている。メディアでも、CNNとNPRでは多くの番組に出演、CBSサンデー・モーニング、FOXニュース、NBCトゥデイではオペラがポピュラーになっている、という報道で特集されている。ニューヨークタイムス、ウォールストリートジャーナル、USAトゥデイ、タイムマガジンを含む、全米の数々の新聞や雑誌でインタビューを受け、報道されている。

「わが国におけるオペラ制作の現状と課題」

聖マリアンナ医科大学常任理事 横瀬 庄次

1 わが国のオペラ制作の現状

(1) 2000年(平成12年)の年間オペラ公演数 全国で、127団体、
200本、730回

うち、① 外来オペラ	15団体	25本・165回
② 国内プロ団体によるオペラ	37団体	93本・410回
③ アマ団体などの市民オペラ	60団体	70本・110回
④ 大学の勉学用等のオペラ	12団体	15本・40回

ミレニアム2000(わが国ではオペラ100年)の大きな特徴は、③の市民オペラ・地域オペラの発展ぶりであるが、オペラ制作の中心といえば、②の国内のプロフェッショナルなオペラ団体・劇場である。

(2) 国内プロフェッショナルなオペラ制作団体

① 比較的メジャーな劇場団体	新国立劇場など8団体
② 東京の主な中小団体	東京室内歌劇場など10団体
③ 関西の団体	関西二期会・関西歌劇団など5団体
④ 名古屋	名古屋二期会など3団体
⑤ 広島・横浜など	ひろしまオペラ推進委など13団体

(以上オペラ団体協議会「日本のオペラ年鑑2000」及び関根礼子氏の解説による。)

2 新国立劇場の現状と課題

(1) 2000年の公演実績

オペラ劇場での本公演	11本	
高校生向け鑑賞教室	1本	
小劇場オペラ	3本	
研修生のオペラ	3本	
合計	18本	70回

(3) オペラ部門の営業成績(平成13年度)

年間集客数	9万5000人
-------	---------

平均有料入場率	83%
公演直接経費	22億4千万円
入場料収入	10億5千万円
入場料によるカバー率	48%

(4) 外部資金の調達状況 (全ジャンル)

主催直接公演費	34億5千万円
入場料収入	17億5千万円
芸文振など国からの収入	11億円
民間企業などからの収入	6億円

(5) 現在の公演量を当分維持・継続すべき。

(6) 新国立劇場のオペラ制作目標～シングル・キャストと外国人芸術監督問題

(7) オペラ制作の諸元～合唱団、合唱指揮者、副指揮者、シュトゥディエン・ライター、演出助手、コレペティトゥール、演出助手、舞台監督など～のポジション確保

(8) オーケストラ専属問題

3 わが国オペラ制作の課題

- ① オペラを鑑賞できる観客が十分な数だけ存在すること (オペラ発展の第1必須条件) → オペラ鑑賞教室のすすめ
- ② 水準以上のオペラを提供できる能力を持つこと (オペラ発展の第2必須条件) → 国産オペラによるツアーリング事業の振興・環境整備
- ③ 公的な支援体制の確保 (オペラ発展の第3必須条件) → オペラ公演は自己収入だけでは不可能であり、公的な支援が絶対に不可欠であるという認識の徹底

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
2002年 4月 聖マリアンナ医科大学常任理事

**パネルディスカッション
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」

シンポジウム

《わが国におけるオペラ制作の現状と課題》

—関西—

パネリスト・団体プロフィール

概要・組織図

大分県民オペラ協会

大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウス

関西歌劇団

関西二期会

びわ湖ホール

昭和音楽大学オペラ研究所

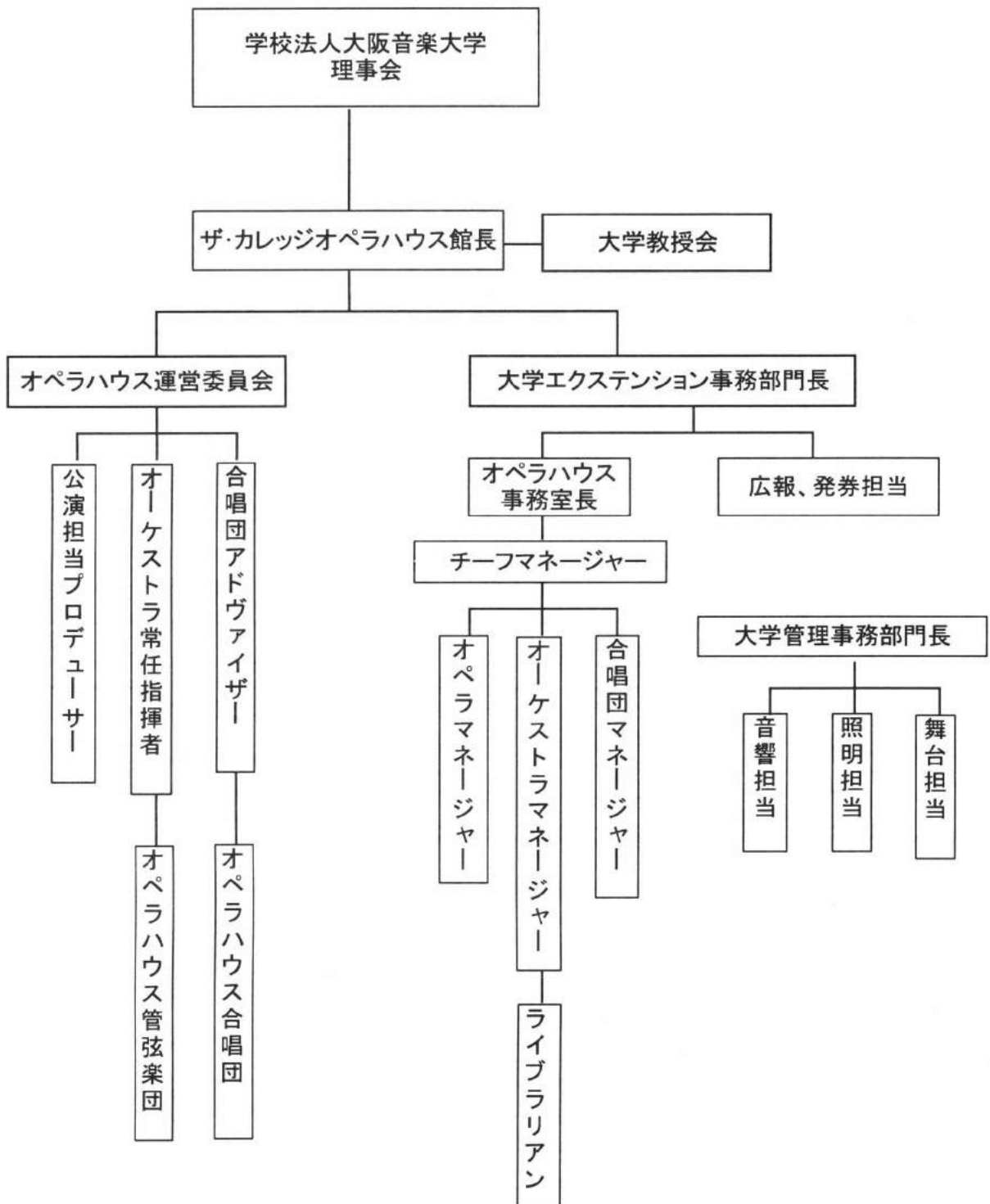
(石田麻子、小林慶成 編)

大分県県民オペラ協会		
1	設立年度	1968年 オペラ「フィガロの結婚」初上演
2	法人形態	任意団体
3	関連団体	特になし
4	目的・基本方針	協会は会員の親交を深めるとともに、音楽芸術の普及をはかり、地域文化の向上に努めることを目的とする。
5	事務局スタッフ	3人(ボランティア)
6	所属団員数	歌手20名 合唱団20名 指揮者・演出家・舞台監督 3名
7	養成機関	特になし
8	団体代表者	会長
9	芸術上の責任者	総監督
10	公演制作責任者	会長、事務局長
11	演目決定機関	総監督、指揮者、演出家、作曲家
12	出演者の決定	芸術上の責任者、制作責任者が協議して選定
13	財政・収支	オペラ公演収支内訳『瀧廉太郎』: 収入:入場料収入(58%)、助成金(29%)、その他収入(13%) 支出:公演事業費(82%) 他
14	助成金	日本芸術文化振興会、(財)地域創造、大分放送文化振興財団、大分県中津下毛地方振興局、朝日新聞文化財団、花王芸術科学財団、三菱信託芸術文化財団、UFJ信託文化財団、ローランド芸術文化振興財団
15	平成13年度 自主公演 (演奏会形式除く)	自主事業 1演目1ステージ 『瀧廉太郎』
16	演目選定の理念/ 傾向	地域に密着した題材を選び、オペラの普及をはかる。
17	共同制作/交流 など	「オペラフェスティバル」で全国の地方団体と交流、海外の中国、韓国とも共演、交流をはかっている。
18	初演作品など	初演作品: 1973年10月 清水脩作曲・阪田寛夫台本『吉四六昇天』 1992年10月 原嘉壽子作曲・台本『ペトロ岐部』 1998年10月 原嘉壽子作曲・台本『瀧廉太郎』 2002年10月 原嘉壽子作曲・台本『青の洞門』
19	観客動員数	3,000人(1999年度)、2,000人(2000年度)、2,100人(2001年度)
20	観客層	10代20%、20代30%、30代10%、40代20%、50代10%、60代以上10%; 男20%・女80%
21	後援会/友の会 など	有(オペラ公演への招待)
22	聴衆のための教育 プログラム	オペラ教室:ハイライトなどを上演
23	地域社会での役割	大分県芸術文化振興会議主催公演、地方巡回、ファミリー劇場などの行事に積極的に参加して公演している

大阪音楽大学 ザ・カレッジ・オペラハウス

1	開館年度	1989年4月開館
2	形状	舞台:主舞台580㎡、後舞台48㎡、プロセニウム開口巾11~15m、開口高8~10m 客席:馬蹄形、バルコニー有
3	客席数	756席、オーケストラ・ピット使用時は652席
4	基本方針	オペラ上演を基本的なコンセプトに据えた、国内初の「オペラハウス」座付のプロ・オーケストラ、合唱団、契約の舞台スタッフを持ち、公演に際したソフトウェアとしての機能を兼ね備える。大学の付属機関として商業劇場ではなしえない実験的意義を持つプロデュースを目指し、広くオペラの振興や教育に資する。
5	法人形態 (運営主体)	学校法人大阪音楽大学
6	組織運営責任者	理事長
7	芸術上の責任者	館長一理事長、学長が選任し、理事会、教授会の承認を得て任命
8	公演制作責任者	館長一同上
9	出演者の決定	オーディションを行って選定
10	スタッフ	15名(常勤・契約・その他含む)
11	専属団体	オペラハウス管弦楽団35名、オペラハウス合唱団20名(5-5-5-5)
12	財政・収支	収支内訳: 詳細は非公開
13	助成金	公的助成:なし 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
14	財政上の特徴	大阪音楽大学が付属機関として運営。財政的には大学からは独立していない。
15	平成13年度 オペラ公演演目 (演奏会形式 除く)	『ドン・ジョバンニ』(新モーツァルト・シリーズ) 『ヒロシマのオルフェ』芥川也寸志作曲(20世紀オペラシリーズ) 合計2演目4ステージ
16	オペラ演目選定の 理念/傾向	シリーズ制を導入して、年2回公演を行う。 現在は、①劇場に最も適した古典を扱うシリーズとして「モーツァルト・シリーズ」、 また②興行的に成立することが難しいため、他団体では取り上げにくい20世紀作品を取り上げる「20世紀オペラ・シリーズ」が、2本の柱 ①、②の間を埋めるものとして、ロマンティック・オペラを「コンサート・オペラ」で取り上げる。
17	演目決定機関	オペラハウス運営委員会で協議、決定。
18	共同制作/交流 など	黛敏郎作曲『金閣寺』を東京文化会館で引越し公演(1999年9月) 同作品をびわ湖ホールで引越し公演(1999年12月)
19	年間公演回数	2001年度一自主公演:7演目、11ステージ 共催公演:1公演、1ステージ
20	初演作品など	初演作品: 1995年11月近藤圭作曲『出雲の阿国』
21	観客動員数	6,069人(1999年度)5,561人(2000年度)5,868人(2001年度)
22	観客層	データ無
23	後援組織	3,655人(情報提供サービス)
24	聴衆のための教育 プログラム	ワークショップ:公演の内容について、指揮者・演出家・プロデューサー・館長・ゲストなどを交えて解題する。
25	地域社会での 役割	リハーサルを近隣住民に公開している。

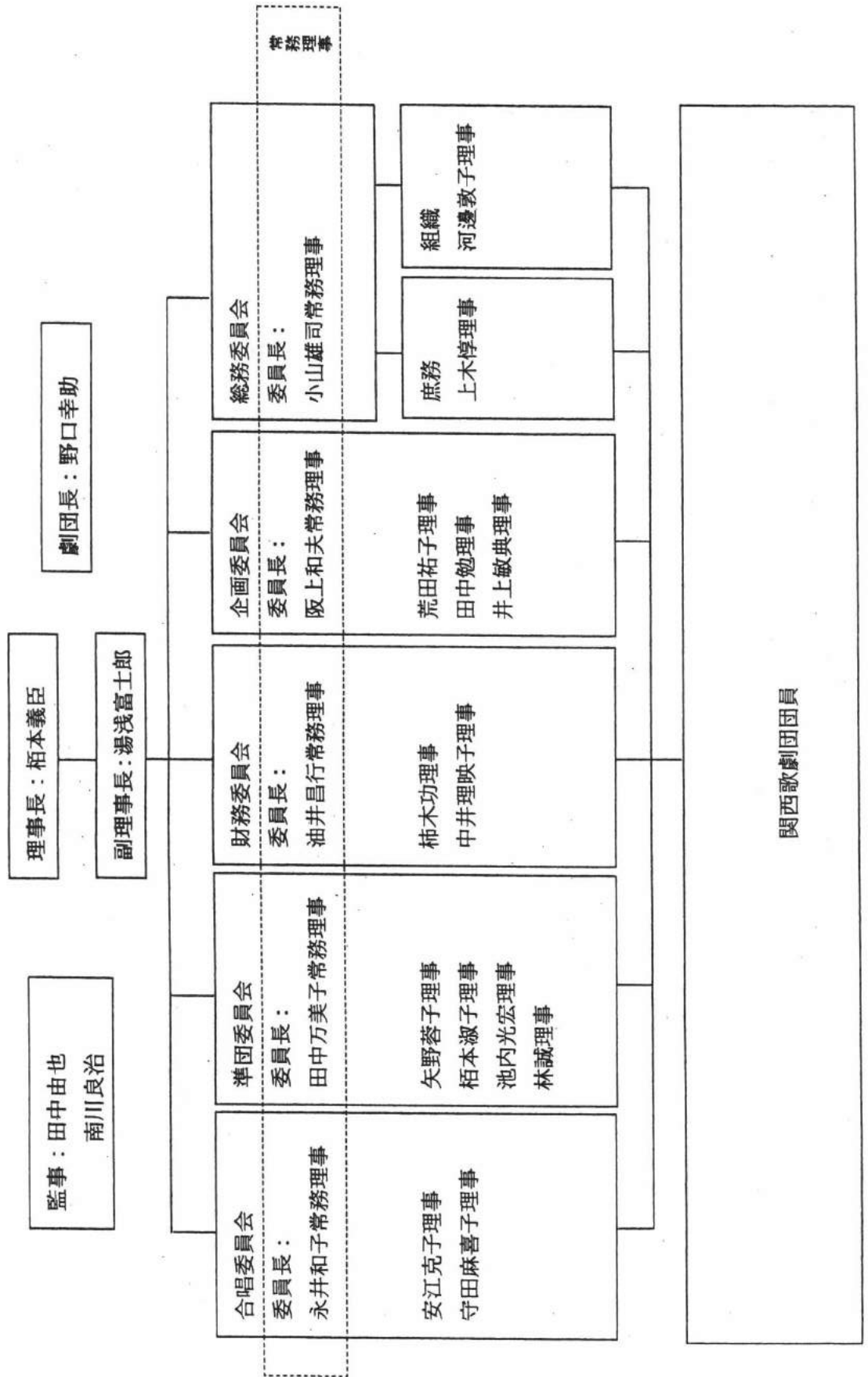
大阪音楽大学ザ・カレッジオペラハウス 組織図



関西歌劇団

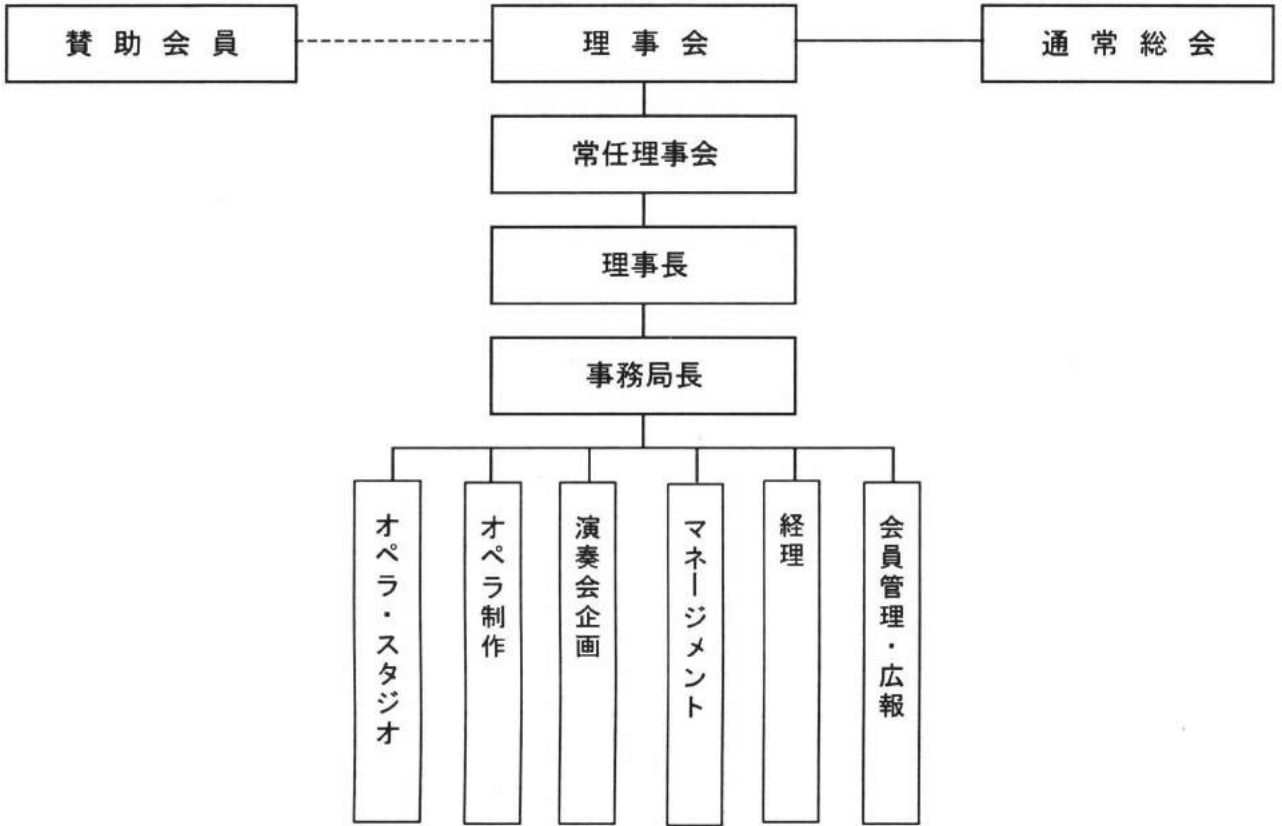
1	設立年度	1949年関西歌劇団設立 1990年財団法人関西芸術文化協会の傘下に入る
2	法人形態	法人格なき社団
3	関連団体	財団法人 関西芸術文化協会(特定公益増進法人)、提携演奏団体—特に無し
4	基本方針	
5	事務局スタッフ	専任0人(財団法人関西芸術文化協会8人)
6	所属団員数	歌手248名(会費制) 指揮者・演出家2名(会費制)
7	養成機関	有—準団員研修
8	団体代表者	理事長
9	芸術上の責任者	関西歌劇団理事長
10	公演制作責任者	財団法人 関西芸術文化協会理事長
11	演目決定機関	企画委員会→常務理事会→理事会承認
12	出演者の決定	理事、キャスティング・プロデューサーによる団員のオーディション
13	財政・収支	平成13年度 公演事業関連収支内訳(オペラ公演、研修事業、その他含む): 収入: 事業収入(50.5%) 助成金収入:(29%) 雑収入(19%) 他 支出: 舞台費(29%) 出演費(21.5%) 文芸費(11%) 会場費(3%) 音楽費(3%) 他
14	助成金	公的助成: 文化庁、日本芸術文化振興会、大阪府 民間助成: 三菱信託芸術文化財団、毎日放送、アサヒビール、尼崎信用金庫など
15	平成13年度 自主公演演目 (演奏会形式除く)	定期公演一年2回(6月・10月) 創作・名作オペラシリーズ一年1回(3月) 4演目8ステージ 『夕鶴』『ルサルカ』『仮面舞踏会』『ヘンゼルとグレーテル』
16	演目選定の理念/ 傾向	
17	共同制作/交流 など	1998年11月『アイダ』日伊共同制作 2001年1月『仮面舞踏会』日伊合同制作 2002年6月『エウゲニ・オネーギン』ロシア・マリンスキー劇場提携制作 2002年10月『お蝶夫人』イタリア・ロンバルディア州の7劇場と共同制作、2003年以降も共同制作を予定
18	初演作品など	初演作品: 1954年11月 清水脩作曲・岡本綺堂台本 『修善寺物語』 1955年6月 大栗裕作曲・木下順二台本 『赤い陣羽織』 1956年3月 石桁真禮生作曲・台本 『卒塔婆小町』 1979年5月 辻井英世作曲・神沢和夫台本『小宰相の結婚』 1995年2月 中西覚作曲・台本 『ゆく河の』(改作版) 1996年2月 山口福男作曲・芦川照葉台本『ベルリンの月』
19	観客動員数	8,500人(1999年) 8,500人(2000年) 8,500人(2001年)
20	観客層	20代20%、30代10%、40代10%、50代20%、60代以上40%; 男40%・女60%
21	後援会/友の会 など	114人(情報提供、公演チケットの先行販売など)
22	聴衆のための教育 プログラム	特に無し
23	地域社会での役割	関西のオペラ推進活動の中で、歌手の育成のみならず、台本作家、作曲家、指揮者、ピアニスト、オーケストラ、バレエ、舞台製作(大道具、美術、衣裳、かつら、照明)の育成を行い、現在、多くの歌手やスタッフが関西の市民オペラ等に携わっている。

関西歌劇団組織図



関西二期会		
1	設立年度	1964年1月 関西二期会設立
2	法人形態	任意団体
3	関連団体	専属—関西二期会合唱団、提携—京都市交響楽団、大阪センチュリー交響楽団
4	目的・基本方針	声楽全般にわたり研究および発表を通じて、音楽芸術の普及発展に寄与するとともに、声楽家相互の連帯提携の場となり、音楽家の福利厚生を図ることを目的とする。
5	事務局スタッフ	7人(常勤・契約含む)
6	所属団員数	会費制—歌手499名 登録制—楽器演奏者34名、指揮者・演出家・舞台監督9名 その他—合唱団20名
7	養成機関	オペラ・スタジオ(2年間)
8	団体代表者	理事長
9	芸術上の責任者	理事長、指揮者、演出家、担当プロデューサー(理事会決定、公演ごとに任命)
10	公演制作責任者	事務局長、担当プロデューサー(理事会で決定、公演ごとに任命)
11	演目決定機関	理事長、指揮者、演出家、制作スタッフが企画し、理事会で決定
12	出演者の決定	原則的に、関西二期会会員からフリーオーディションで選ぶ
13	財政・収支	収支内訳(平成13年見込み): 収入:入場料収入(27%)、公演事業関連収入(0.5%)、公的助成(16%) 民間助成金(7%)、会費等収入(9.5%)、その他(40%) 支出:公演事業費出演料含む(52%)公演関連事業費(0.5%)、 販売管理費内の人件費(12%)、その他販売管理費(12%)、その他(24%)
14	助成金	公的助成:文化庁芸術団体重点支援事業 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、花王芸術・科学財団、尼崎信用金庫ほか(平成13年度)
15	平成13年度 自主公演 (演奏会形式除く)	第54回オペラ公演『愛の妙薬』 第55回オペラ公演『ランメルモールのルチア』
16	演目選定の理念/ 傾向	上演を希望する作品から所属する歌手で十分な成果を上げられる作品
17	共同制作/交流 など	2003年度『ばらの騎士』ケルン市立歌劇場、東京二期会と共同制作を行う予定
18	初演作品など	1977年11月『利口な女狐の物語』 1983年6月『るつぼ』
19	観客動員数	5,995人(1999年度)、5,293人(2000年度)、6,703人(2001年度)
20	観客層	20代28%、30代25%、40代20%、50代15%、60代以上10%; 男40%・女60%
21	後援会/友の会 など	友の会—149名(会費有、情報サービス有、先行・優先販売有、 アーティストとの親睦パーティ有、ゲネプロの公開有)
22	聴衆のための教 育プログラム	ゲネプロ見学会
23	地域社会での役 割	公演会場のある尼崎市民に市広報で募集してゲネプロ見学会を実施

関西二期会 組織図

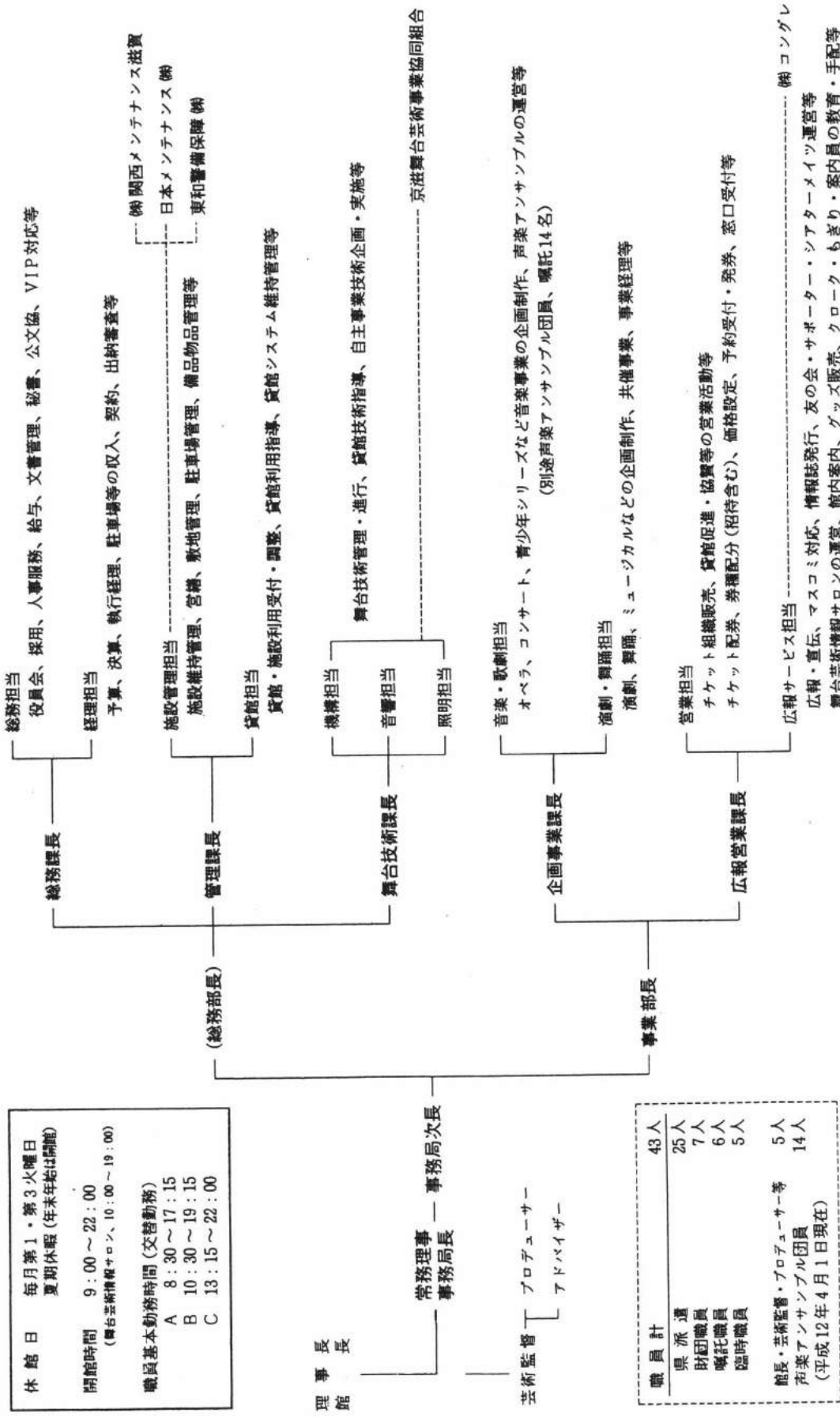


びわ湖ホール

1	開館年度	1998年9月5日開館
2	形状	大ホール—4面舞台、プロセニウム間口21.5m、高さ12.5～15.5m、奥行・主舞台23m (最大46m) (オーケストラピット4管編成) 中ホール—プロセニウム間口14.4m、高さ8.9m、奥行21m(オーケストラピット2管編成)
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	組織運営責任者	理事長(財団会長の任命)
7	芸術上の責任者	芸術監督(財団が任命)
8	公演制作責任者	財団事業部
9	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
10	スタッフ	専門職+県からの派遣職員
11	専属団体	びわ湖ホール声楽アンサンブル
12	財政・収支	平成13年度収支決算書より 収入(当期収入に占める割合):補助金等(84%)、事業収入(14%)他 支出(当期支出に占める割合):自主事業費(49%)、ホール管理運営費(33%)、財団運営費(17%)他
13	助成金	公的助成:滋賀県自主事業補助金、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
14	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
15	平成13年度オペラ公演演目	自主事業:プロデュースオペラ『アッティラ』、メトロポリタン歌劇場『リゴレット』、県民オペラ『マルタ』、青少年オペラ劇場『ヘンゼルとグレーテル』、青少年のための『魔笛』 共催事業:小澤征爾音楽塾、フェニーチェ歌劇場、バーデン市立劇場オペラ、メトロポリタン歌劇場『サムソンとデリラ』
16	オペラ演目選定の理念/傾向	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 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
17	演目決定機関	芸術監督との協議を経て理事長
18	年間公演回数	2001年度 公演数 97(共催含む) うち自主事業のオペラは4事業 7公演
19	共同制作/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(2001年度 国内41公演)
20	初演作品など	ヴェルディ作品の日本初演 『ドン・カルロ』(1999年1月) 『群盗』(1999年10月) 『ジャンヌ・ダルク』(2000年11月) 『アッティラ』(2001年11月) 『エルナーニ』(2002年10月)
21	観客動員数	自主事業 52,623人 うちオペラ公演9,956人(中ホール公演6公演含む)
22	観客層	20代18%、30代18%、40代15%、50代15%、60代以上20%; 男性23%・女性77%; 県内57%・県外43%
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



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
声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◆

《大分県県民オペラ協会》

小長 久子 (こちょうひさこ)

大分県宇佐市出身

1942年 東京音楽学校卒業

1951年 大分大学勤務

1985年 大分大学名誉教授

大分県県民オペラ協会会長、大分県音楽協会会長、全日本地方オペラ協議会会長
などを歴任

勲三等瑞宝章授章、大分合同新聞文化賞、大分県知事賞、西日本文化賞
などを受賞

著書 「滝廉太郎とその作品」	大分大学研究所
「滝廉太郎の新資料」	あやめ書房
「滝廉太郎」	大分県教育委員会
「滝廉太郎」	吉川弘文館
「滝廉太郎 作品と解説」	音楽之友社
「大分県民オペラ物語」－20年の歩み－	大分合同新聞社

《大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウス》

中村 孝義 (なかむらたかよし)

- 1976年 関西学院大学大学院文学研究科博士課程美学（音楽学）専攻修了
1985～86年 ドイツ、ヴェルツブルク大学音楽学研究所客員研究員
1999年 大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウス館長就任

現在 大阪音楽大学教授、理事。

毎日新聞、「レコード芸術」誌などにおいて、演奏会評、レコード評など評論活動も行っている。文化庁芸術祭音楽部門審査委員(96～98、00～02)も務める。

ザ・カレッジ・オペラハウスでは、コンサート・オペラ、室内楽演奏会、オペラハウス管弦楽団定期演奏会、オペラハウス合唱作品シリーズなどのプロデュースを行ってきた。2003年度はモーツァルト・シリーズ『フィガロの結婚』のプロデュースも手がける。

専門分野

音楽美学（音楽解釈学）、西洋音楽史（室内楽史）

主要著書

「室内楽の歴史」単著、東京書籍

（ミュージック・ペンクラブ賞、クラシック部門新人賞）

「西洋音楽の歴史」共編著、東京書籍

「鳴り響く思想—現代のベートーヴェン像」共著、東京書籍

「ベートーヴェン全集 全10巻」共編著、講談社

《関西歌劇団》

野口 幸助 (のぐちこうすけ)

1940年 2月 大阪音楽大学卒業
1941年 12月 社団法人日本音楽文化協会勤務
1945年 12月 野口音楽事務所開設
1948年 9月 関西交響楽団（現大阪フィルハーモニー交響楽団）事務長
1949年 3月 関西歌劇団設立・支配人
1986年 4月 関西歌劇団理事長
1999年 4月 関西歌劇団劇団長
以降 40年間、社団法人大阪フィルハーモニー協会理事・事務局長、楽団運営委員長などを歴任。

文化庁長官表彰、大阪文化賞、藍綬褒章、勲四等瑞宝章を受章

現在 財団法人関西芸術文化協会理事長、関西歌劇団劇団長、大阪音楽大学常任理事、社団法人日本演奏連盟理事、オペラ団体連盟副会長、日本音楽マネジメント協会理事長、大阪文化団体連合会運営委員長、大阪市社会教育委員、大阪市ユースオーケストラ専務理事 ほか

《関西二期会》

木川田 誠 (きかわだまこと)

- 1957年 東京芸術大学音楽学部声楽科卒業
1962年 相愛女子大学音楽学部講師
1968年 相愛女子大学助教授就任
1969～71年 私学研修員としてデトモルト音楽院に留学
1975年 相愛女子大学音楽学部教授就任
1991年 相愛大学短期研修員としてオーストリア・ドイツに派遣
2001年 大阪府立夕陽丘高等学校非常勤講師
2002年 相愛大学名誉教授

現在 関西二期会理事長、関西二期会オペラ支援賛助会専務理事、
二期会オペラ振興会理事、日本シューベルト協会理事長、日本演奏連盟理事、
あまがさき未来協会理事、日本ワーグナー協会評議員、ABC音楽振興財団評議員、
兵庫県芸術文化協会評議員、兵庫県文化懇話会委員、兵庫県青少年創造劇場運営
委員、日演連関西地区委員会副委員長 他
日本音楽コンクール、全日本学生音楽コンクール、NHK全国学校音楽コンクール
他の審査員を歴任

受賞 1969年大阪文化祭賞、1977年チェコスロバキア共和国“ヤナーチェク・メダル”、
1986年尼崎市民芸術賞、1988年兵庫県文化賞、
2000年文部大臣表彰“地域文化功労者”、2001年大阪市市民表彰“文化功労”

《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
- 2002年 4月 財団法人びわ湖ホール理事長
滋賀県立芸術劇場びわ湖ホール館長

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。

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)

ホルネーダー 『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 musures」 <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>

文部科学省特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」

シンポジウム
わが国におけるオペラ制作の現状と課題
講義録

2003年1月14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

