

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

公開講座
わが国と海外のオペラマネージメント
— 現状と問題点 —

2003年3月19日(水) 13:00~17:00
国立オリンピック記念青少年総合センター 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、分析比較に基づく、わ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。

《公開講座について》

2002年3月に東京・津田ホールで、さらに2002年10月に滋賀・びわ湖ホールで、「わが国におけるオペラ制作の現状と課題」と題したシンポジウム形式での公開討論を開催し、日本国内のオペラ制作における現状の把握を行い、課題について提起してまいりました。それに引き続きまして、今回の公開講座では、本研究プロジェクト研究者による日本国内および海外の劇場、オペラ団体などに対する調査活動の現状報告を行います。そしてご来場いただきました劇場・団体関係者、一般の参加者との議論を通じて、オペラ制作・運営における問題を浮き彫りにし、今後の調査研究活動に役立てる機会にしたいと考えます。

● 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（早稲田大学客員教授・昭和音楽大学講師）
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）
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）
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）
水口 尚子（昭和音楽大学嘱託研究員）
美山 良夫（慶應義塾大学教授）
渡辺 通弘（昭和音楽大学教授）

公開講座

わが国と海外のオペラマネージメント — 現状と問題点 —

I部 日本におけるオペラマネージメントの実態

「わが国におけるオペラ制作の現状と課題」
＝わが国におけるオペラ政策と関連して＝
根木 昭（長岡技術科学大学教授）

「地域におけるオペラ公演開催について」
＝ホールによるオペラ制作＝
石田麻子（昭和音楽大学オペラ研究所嘱託研究員）

II部 海外におけるオペラマネージメントの実態

「イタリアにおけるオペラマネージメントの現状把握」
＝オペラマネージメントとオペラ歌手養成機関の現状＝
永竹由幸（昭和音楽大学教授）

「ドイツにおけるオペラ劇場の現状と課題」
中山欽吾（（財）二期会オペラ振興会常務理事）
[小林真理（静岡文化芸術大学専任講師・昭和音楽大学講師）]

「アジアにおけるオペラ上演の基本的問題群」
＝モンゴルのオペラ劇場を訪問して＝
美山良夫（慶應義塾大学教授）

「アメリカとオーストラリアのオペラ運営の現状」
＝劇場を持たないオペラ制作団体＝
渡辺通弘（昭和音楽大学教授）

III部 質疑応答とまとめ

渡辺通弘（昭和音楽大学教授）

目 次

第Ⅰ部 日本におけるオペラマネジメントの実態	7
第Ⅱ部 海外におけるオペラマネジメントの実態	25
第Ⅲ部 質疑応答とまとめ	67
レジュメ	77
発表用スライド	111

第 I 部 日本におけるオペラマネージメント の実態

【司会】 本日は、文部科学省の特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」によりまず公開講座「わが国と海外のオペラマネージメントー現状と問題点ー」にお越しいただきまして、ありがとうございます。

ただいまより、公開講座を開始いたします。

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、本プロジェクトの研究統括者であります渡辺通弘教授より、ごあいさつをさせていただきます。(拍手)

【渡辺】 本日は、ご多忙中のところをかくも大勢の皆様方が、オペラ運営についての研究の公開セミナーにご参加いただきましたことを、厚く御礼申し上げたいと思います。

ただいま司会の武濤先生からご紹介がありましたように、昭和音楽大学オペラ研究所におきましては、文部科学省のオープン・リサーチ・センター整備事業の一環といたしまして、特別補助を受けて、日本と海外のオペラマネージメントについて、研究を進めているところでございます。

日本におきましてはこれまでオペラの制作というのは、民間のオペラ制作団体が中心となって進めてまいりました。しかし、1997年に新国立劇場が開場し、みずからオペラの制作にも乗り出すということになりました。また、文化会館等におきましても、自主公演、主催公演として、オペラの制作を手がけるような時代になってきております。

こうしたときに、改めて日本のオペラ運営のあり方を調査し、それを海外の実情と比較・分析することは、極めて大きな意義があるものと考えております。この研究から、わが国のオペラ運営のあり方、さらには日本のオペラ文化の将来について、何らかの示唆が引き出せればというのが、研究に携わっております私どもの願いでございます。

この研究は5カ年計画で、本年はその2年次に入ったところでございます。したがって、調査・研究はまだ端緒についたばかりです。しかし、内外のオペラ関係者からご協力をいただきまして、研究・調査は予定どおり進行しております。

そこで、この時点におきまして、これまでの成果をこの公開講座で公開して、オペラ関係者、あるいは関心のある市民の皆様方、研究者、そして行政と分かち合うことにより、この問題について、できるだけ早い機会に議論を喚起し、それをまた調査・研究に役立たせたいということで、この公開講座を開いたわけです。

ただ、先ほども申しましたように、この研究はまだ5年次の2年目でございます。したがって、本日、発表されますこの研究の成果、発表者が皆様方に問いかけます問題提起であるとか、あるいは紹介させていただく資料、こうしたものはすべて、まだ中間的な

ものです。しかし、私どもとしては、オープンリサーチという性格から申しまして、不完全なものであっても、できるだけ早く、とにかく皆様に紹介させていただくことが肝要ということで、この公開講座の席を設けたわけでございますので、その間の事情は皆様方にもぜひご理解いただきたいと思えます。

最後になりますが、この公開講座が参加者の皆様方にとりましても、有意義なものとなることをお祈りいたしまして、あいさつとさせていただきます。きょうはほんとにありがとうございました。(拍手)

【司会】 それでは、公開講座の第1部ですけれども、第1部は、「日本におけるオペラマネジメントの実態」について、2名の発表者より報告いたします。

最初に、「わが国におけるオペラ制作の現状と課題＝わが国におけるオペラ制作と関連して＝」と題しまして、長岡技術科学大学の根木昭教授より、そして次に「地域におけるオペラ公演開催について－ホールによるオペラ制作－」と題しまして、昭和音楽大学オペラ研究所、石田麻子研究員からの報告でございます。

それでは、根木先生、石田様、よろしくお願いいたします。

【根木】 皆さんこんにちは。先ほどご紹介いただきました長岡技術科学大学の根木でございます。私と石田さんの両人で、国内のオペラの調査をこれまで昭和音楽大学オペラ研究所の方々と一緒にやってきました。その結果につきまして、中間報告ということでこれから報告申し上げたいと思います。

これまでのヒアリング調査とアンケート調査、さらに2回開催されました公開講座とシンポジウムのご発言いただいた方々のご意見を集約し、とりあえずの中間的なまとめとしてお話いたします。

まず、私の名前を書いておりますレジユメをごらんいただきたいと思います。全体で3つの部分から構成しております。第1が、「オペラ制作の一般的状況」というテーマですが、これはアンケート調査の結果を集約をいたしましたものです。アンケート調査につきましては、最初のところに書いておりますように、昭和音楽大学のオペラ研究所が昨年の9月から10月にかけて行ったものでありまして、オペラ制作団体と、オペラを過去4年間開催した経験のあるホールを対象にいたしました。制作団体につきましては、全体で138団体を対象にし、返ってまいりましたのが61団体。ホールにつきましては438館を対象にし、返ってまいりましたのが215館という結果となっております。

その結果は、オペラの関係者の方々が常日ごろおっしゃっておられることを常識的に裏づけたものとなっております。そう言いますと、身もふたもないのですが、数値的根拠に基づいたきちんとした裏づけが得られた点にこの調査の大きな意義があらうかと思えます。

かいつまんでお話を申し上げます。まずオペラ制作団体とホールの設立の目的や組織形態、財政基盤についてであります。目的（ミッション）につきましては、制作団体の方はオペラ芸術の普及ないし振興のほか、当然ながら作品の制作という創造性を念頭に置いております。他方、ホールは、これも当然であります、地域ないしは地域住民との関係に視点を置いております。

組織形態につきましては、制作団体は圧倒的に任意団体が多いということで、組織の基盤が脆弱であることが、数値的にも認められます。他方、ホールは、財団法人あるいは自治体等の直轄という形態であるため、ある意味で、組織基盤はおおむね強固であると言ってよろしいかと思えます。

財政基盤につきましては、組織全体の話ですけれども、制作団体では、入場料収入が大体4分の1（25%）に対して、公私の助成金が約半分に達しているという状況でございます。いわば、公私の支援なしにはオペラの公演は成り立たない構造であろうかと思えます。このことはホールでも同様であり、入場料収入が大体5分の1、公私の助成金が約3分の1弱。一方、これに対して施設運営の委託費とか貸し館収入といったものが別にあります。その意味で、ホールの場合には、設置母体である自治体等からの委託費を含め公私の支援が非常に大きなウェートを占めていると言ってよろしいのではなかろうかと思えます。

次がオペラの制作にかかわる事項であります。まずスタッフの構成は、制作団体では、歌手とか指揮者といった団員を当然ながら擁しているケースが非常に多く、これが約4分の3であり、会費制あるいは登録制というシステムをとっております。また約4分の1弱が、合唱団とかオペラ団、オーケストラとの提携ないしは専属の団体を持っております。

事務局員につきましては、大体4分の3強の制作団体がこれを持っております。ただし、常勤のスタッフがいるのは大体3分の1、2分の1近くは無償のボランティアで支えられているといった構造になっているようです。したがって、一部の大きな団体を除き、限られた人数で組織運営を行っているのが実態であろうかと思えます。

ホールでは、歌手などを抱えているのは非常にレアケースです。しかし、ホールでも6分の1弱が、オケや合唱団等との提携ないしは専属の団体を持っております。ただ、オペラ団は非常に少ないという状況です。事務局員に関しましては、自治体立ということもあって、大体抱えております。9割弱に常勤のスタッフがおります。一方、ボランティアのいるホールというものは、非常に少ない状況のようです。美術館と違い、ホールにおけるボランティアの活用はあまり活発になされていないように見受けられます。

芸術上、制作上の責任者については、制作団体では芸術監督などの芸術上の責任者と組織を代表する責任者的な立場にある人が一応分離し、二元的な存在になっているというようになっています。他方、ホールでは、おおむね館長とか理事長といった組織の代表者が、芸術上の責任者も兼ねるといった一元化の方向が読み取れるようです。

オペラ公演の企画立案については、制作団体では、大体2分の1弱が委員会形式でもって企画をし、3分の1が演出家、指揮者などが関わっているという状況です。それから出演者の選定方法は、オーディション形式というのが一般的で、この形をとりながら、芸術・制作スタッフで選定をする方法が中心であるようです。演目選定の重視点、ポイントの置き方については、言うまでもありませんが、創造性ということ念頭に置くと同時に、鑑賞者も意識した名作とか人気ある作品も考慮している。さらにまた、費用の点にも当然ながら配慮されております。不足している情報としては、制作団体では、どちらかというと、マネジメント関係の情報が強く求められております。

他方、ホールでは、2分の1弱が館長、4分の1弱が制作スタッフ、5分の1弱は委員会形式でもって企画立案を行っております。出演者の選定方法は、オーディションによるとともに、芸術責任者あるいは制作責任者が選定をするという方法であり、制作団体と大体同様のようです。ただ、演目の選定に関しては、どちらかというと、鑑賞者を意識した名作シリーズとか有名な作品を選ぶ傾向が強いようです。ただし、創作ということに関しては、地域住民の参画ということ念頭に置き、例えばワークショップ形式などを活用することによって、地域の方々と一緒に制作を行うといった方向性が明瞭に見られます。不足している情報としては、マネジメント関連に加え、制作関連の情報も強く求められているようです。

オペラ公演の開催状況については、時間の関係もあり端折りますので、後でレジュメをごらんいただければありがたいと思います。

次のオペラ公演の収支状況について、ふれておきたいと思います。

先ほど申し上げましたのは組織全体の収支状況でしたが、ここでは1公演にかかわる収支状況をお話いたします。この点についても、これまではよく言われていたことではありますが、制作団体では、1公演当たりの収入は、入場料収入が大体4割強、公的な助成金が2割強、民間助成が1割強という状況です。したがって、1公演当たりで見ても、特に公的な支援が非常に大きな比率を占めているとあってよろしいのではなかろうかと思えます。

他方、ホールでは1公演当たりの収入は、入場料収入が4割強ということは同様です。それに公的な助成金が3割弱、共催者の負担金が1割強という状況になっております。ホールでは、民間からの助成金が非常に少ないようで、メセナの活用がやや低調なようにかがわれます。また、ホールにあっては、公的な助成金とともに、共催者の負担金が非常

に大きなウエートを占めているという傾向が見られるようです。

マーケティング活動に関しては、制作団体、ホールともに大体、力を入れているようですけれども、効果のほどは、いま一つという感じです。

最後の共同制作・共同開催ということについては、制作団体とホールでは極端に異なっております。制作団体では、過去に共同制作は6割弱、共同開催は7割弱が実施し、これからも2割以上がやりたいという意向を有しており、したがって、これについての関心は高いと言えるのではなかろうかと思えます。

他方、ホールでは、これまでそういう経験があるホールは1割強です。また、これからもどうかということに関しては、あまりそういう意欲はないようです。したがって、共同化への関心はホールにおいては非常に薄いのではないかという感じがいたしております。

以上が、アンケート調査から得られました一般的な状況についてであります。

次に、第2の「オペラ制作現場の具体的実態」についてお話しいたします。これは、これまでの公開講座とシンポジウムで、それぞれご発言をいただいた制作団体・ホール関係者のご発言を要約したもので、いわば、オペラ制作現場の具体的な実態をまとめたもののご理解いただければ、ありがたいと思えます。ここでは、観客の確保、資金の確保、共同制作、芸術的な達成度の4つの観点から、それぞれご発言をいただきました。

まず観客確保の問題ですけれども、これにつきましては5ページの2行目のところに最終的に要約しております。東京、つまり首都圏ではオペラへの関心は一般的に高まっているけれども、観客の高齢化の傾向が否定できません。したがって、これへの対応と同時に、若年層の開拓、それからリピーターの確保、こういったことが課題になっております。他方、関西圏では、阪神大震災を契機にオペラへの関心はやや低下している模様であります。したがって、観客の再度の掘り起こしと若年層の開拓が課題になっているようです。それからまた地域——地域という場合には、ここでご発言いただいた大分県県民オペラ協会とびわ湖ホールからの発言を要約したのですが——におきましては、地域オペラの創造と、それによるオペラの一般への普及と、観客の掘り起こし、こういったことが課題になっております。

2つ目が資金確保の問題です。これは同じページの2の項目の真ん中あたりをごらんいただきたいと思います。言うまでもありませんが、制作団体、ホールを問わず、オペラ公演は赤字構造を伴っております。したがって、収入源の確保が依然として非常に大きな課題であるということ、皆さん口をそろえて述べておられます。このような、オペラ

公演に必然的に伴う赤字の収支構造を是正するためには、公私の支援の効果的な枠組みの構築が、今後必要であろうかと思えます。

3つ目が共同制作の問題です。6ページの上から数行下のところをごらんいただきたいと思えます。制作団体、ホールともに、海外の団体、ホールとの共同に関しては、経費の節減とか、あるいは国際的なブランドなどのメリットをいずれも認めておられます。ただし、具体的な場面では、非常に多くの類型があり、また難点もあるようであり、それらを相互に調整ないしは克服することが必要だということも指摘しておられます。

他方、国内の共同については、制作団体とホールないしは自治体との共同では、制作団体側が主導できるということもあり、おおむねいい方向にいつているようですが、ホール相互の共同では、予算規模とか、それ以外にもいろんな難点があり、あまりいい方向にはいつていないようにうかがわれます。したがって、そういった難点を是正するためには、中核となる組織が共同化を図ったり、ホール相互のツアーリングができるような仕組みが求められるという発言が多かったようであります。

最後は芸術的達成度の問題であります。これは6ページの一番下をごらんください。これにつきましては、制作団体、ホールとも、その理念・目的・立地条件等々はそれぞれ異なるのですが、いずれも公演の芸術的達成度の追求を強く志向しておられます。その際、東京・関西立地の制作団体・ホールは、国際水準を目指しておられます。他方、地域立地の制作団体・ホールは、当然ながら地域性ということ念頭に置かざるを得ない。しかし、それと同時にグローバル性も同時に達成する、そういった理想を追求をしておられるようにうかがわれました。

以上が、具体的な現場に即してのお話であります。

時間がありませんので、端折らせていただいて申しわけありませんが、最後の7～8ページをごらんいただきたいと思えます。第3の「国のオペラ政策の現状と課題」として、以上の状況を踏まえ、国、特に文化庁の支援の実態につき、公演活動だけに限定してのもので、簡単に記載をしております。

かいつまんで申しますと——表の方は後でごらんいただきたいと思えますが——2001年度の支援の現状を見ますと、大きく2つに分かれるかと思えます。1つがアーツプランであり、文化庁の直轄型の支援といつてよろしいかと思えます。もう1つが芸術文化振興基金によるものです。

前者、すなわちアーツプランの中に芸術創造活性化事業というのがあります。この事業

において、オペラ公演活動にどの程度支援されているかを見ますと、2001年度においては、6団体に対し5億7,300万円という数値となっております。なお、2002年度、すなわち今年度は7団体が対象になっておりますが、最後の決算はまだ出ていない模様です。

他方、芸術文化振興基金の方は8,370万円という状況です。

さらに、それに加え、地域芸術文化活性化事業、文化のまちづくり事業というのがあり、7,630万円が配分されております。

一方、新国立劇場ですけれども、新国のオペラの公演費の2001年度の実績がいくらかと申しますと、21億4,992万9,000円という状況です。ただし、入場料収入が10億円強ありますので、それを差し引きますと、実際にかかったのは11億円強ととらえてもよろしいかと思えます。いずれにしましても、公演費として新国がオペラに投入したお金というのは21億5,000万円弱ということです。

これらもろもろのものを全部トータルいたしますと、28億8,292万9,000円という状況です。

以上のことを構造的に把握しますと、7ページの2のところですが、オペラの公演活動への支援の総額は、ざっと見込んで、非常に乱暴ですけれども、30億円というように考えていいのではなかろうか。というのが、抜けているものが大分あり、まだ詳細にピックアップしておりません。そういったことから、ざっと30億円、あるいは30億円弱というのが、オペラ公演に対して国が出したお金というように考えてよろしいかと思えます。ただし、新国の入場料収入を引きますと、20億円ということになります。

またこの場合、大半は頂点を高める方向に投入されており、94%がこれに該当します。その根拠は何かというと、アーツプランと新国立劇場を合算すれば、27億円強ということからうかがえるわけです。他方、基金と文化のまちづくりの合算は1億6,000万円となります。つまり94%は、トップをとにかく伸ばそうという方向に投入されていると見なされます。

また、直轄型と支援型と書いてありますが、直轄型というのは、新国だけの話ですけれども、大体、ざっと20億円と考えていいかと思えます。他方、支援型は制作団体に対する支援ですが、合算額7億3,300万円以外にも抜けているものがあるため、大雑把に丸めると10億円と想定されます。そうしますと、直轄型と支援型で大体2対1の比率というように考えてよろしいのではないのでしょうか。

そして、支援型の中における頂点の伸長と裾野の拡大の比率はどうかというと、アーツプランが5億7,000万円、基金プラス文化のまちづくりが1億6,000万円で、その比率は大体3対1の比率になります。ざっとした見方ですが、こういった構図がうかがわれます。

最後の8ページですが、3番目の項目の(1)は端折らせていただき、(2)のところ、今後のオペラ政策の視点として、どういうことが考えられるかということに触れさせていただきます。まず頂点を伸ばすということについては定例公演をもう少し増加する方向で、支援措置を講ずるべきではないか。また、共同制作・共同開催は、先ほどもお話ししましたように、制作団体では積極的にやっておられるので、これについて、もう少し行政サイドとしては考慮すべきではなかろうかと思われま

す。それから、裾野の拡大につきましては、普及ということをもう少し念頭に置くべきであるということと、地域オペラ活動に少し比重を移すことが必要ではなかろうか。

観客の掘り起こしにつきましては、そこに書いてあるとおりです。

次の2つは、私の独断的な意見といえるかもわかりませんが、多面舞台を持っているホールが7つ——まだ兵庫ができておりませんが、それができると7つ——ありますが、そういった一定のすぐれた機能を持つホールに対する重点的支援ということ、これからもう少し考えてもいいのではなかろうか。他とのバランスということもあるでしょうが、施設を生かすという観点から、そういったところに重点的支援をすること、ホール間の共同制作に大きなネックがあるようですので、そういった共同制作・共同開催ができるような仕組みをつくり、それに対して資金援助することもオペラ政策として考えてしかるべきではなかろうかと思われま

す。また、一定の環境が整っている地域——ある程度のオペラについての雰囲気醸成されている地域——に対しては、やはり重点的に支援措置を講ずるということも、考慮されるべきではなかろうかと考えられます。そして、その反面として、環境条件が整っていない地域に対しては、一般的な底上げということが必要であろうと思われま

す。いささか乱暴な結論になるかもわかりませんが、とりあえず、私の報告は以上で終わらせていただき、あとは石田さんにバトンタッチをいたします。

【石田】 昭和音楽大学オペラ研究所の石田でございます。どうぞよろしくお願ひいたします。

今の根木先生の発表に引き続きまして、私は地域におけるオペラ制作という視点で発表

させていただきたいと思います。地域の中でも、特に今回はホールによるオペラ制作ということで、お話をさせていただきたく存じます。

スライド2. Summary ; 要旨ですけれども、お手元に配ってありますレジюмеに沿って発表させていただきます。

日本では、歴史的に興行としてのオペラ公演制作とホールの管理運営が分離されて行われてきたこともありまして、歴史的にオペラ団体が制作するオペラ公演が、一つの大きな流れとなってきました。他方で、文化会館、音楽専門ホール、さらにオペラ公演開催を主な目的にした多面舞台を持つホールの整備が、1992年の愛知県芸術劇場の開場など、次々に進められてきました。それによって、現在はオペラ団体だけではなく、ホールが直接制作・主催するオペラ公演も、各地で行われるようになっております。すなわち、ここへきて、オペラ公演の興行主体とホール管理運営主体の一体化が見られるようになってきたと言えるわけです。

その代表的なものに、新国立劇場、びわ湖ホール、愛知県芸術劇場をはじめとする多面舞台を持つホールがあります。これらにはオーケストラ、歌手などが専属で所属しているわけではなく、劇場の定義づけということに関しましては課題が残りますけれども、特に1997年の新国立劇場の開場以来、オペラの観客層は確実に広がりを見せていると言われております。ホールの制作するオペラ公演が、一定の役割を果たしていると考えてよいと思います。

今日、このようにホールの制作するオペラ公演によって、これまで日本のオペラ公演において、一つの大きな流れを形成してきたオペラ団体と、新たに公演制作を始めたホールの関係に、変化が出てきているのではないだろうか、これについて、後ほどご報告申し上げます。

以上を踏まえまして、ホールによるオペラ公演制作を歴史的に追うことにして、国内のオペラ公演開催の状況を正確にマッピングする過程を一部紹介したいと思います。

スライド3. 公演主体による分類 ; 公演主体による分類ということで、ここにお示ししましたけれども、例えば次のように3つに大きく分けることができるのではないのでしょうか。まず、海外から招聘しましたオペラ劇場、オペラ団体などの来日公演。2つ目が、歌手などが結成して継続的に活動している国内の団体。これをさらに分類しますと、藤原歌劇団、二期会、関西二期会、あるいは東京室内歌劇場など、海外の作品を主体に上演している団体があります。もう一方、日本オペラ協会、名古屋オペラ協会、あと初期の関西歌

劇団、それから沖縄創作オペラ協会などの日本のオペラ作品を中心に活動している団体があります。で、3つ目に大分県県民オペラ協会、堺シティオペラに代表されます市民オペラ活動となります。さらに、古くは1911年に開場しました帝国劇場に始まりますホールが制作するオペラ公演が挙げられます。これが4つ目の流れでして、今回のテーマとさせていただきます。

スライド4. ホール類型；ここで、ホールの類型としておりますけれども、オペラをはじめとする舞台芸術公演を主な目的とする多面舞台を持つホールにつきましては、その開催状況ということで分類を試みております。

まず、自主制作型として、新国立劇場、びわ湖ホール。で、自主制作・共催公演混合型として、愛知県芸術劇場、それから多面舞台を持っておりませんが、特徴のある活動を行っている広島のアステールプラザ、それから国内団体提携型として、横須賀芸術劇場、また、ここも多面舞台を持っておりませんが、尼崎市アルカイクホールがございます。招聘型としては、アクトシティ浜松、富山市芸術文化ホール「オーバードホール」を分類しました。

参考といたしまして挙げておりますのが、大学に付属したホールを持っております大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウスです。組織としては、ここは大学の講堂としての位置づけになっていて、少しほかとは意味が異なりますので、参考といたしました。

スライド5. 「自主制作型」ホールのミッション；自主制作型ホールのミッションということで、新国立劇場のミッション・ステートメントについて、ここで挙げております。新国立劇場は広く国民が芸術文化を享受できることを目指す。国際的にわが国が文化的発信をするための拠点となることの2つを挙げております。それから基本方針については、1. 名作の上演、2. 上演機会の少ない作品の上演、3. 日本人作曲家作品の上演の3つを挙げております。で、最終的な目標としてはレパートリーシアターを目指しております。ここからは、鑑賞機会の提供、新作の創造などのミッションの構成要素を読み取ることができます。以上のようなミッション、方針、目標を念頭におきまして、新国立劇場の公演事業について分類すると、次のようになります。

スライド6. 公演開催状況－新国立劇場－；こちらの表ですが、数字の左側は事業数です。すなわち演目の数です。それで、右側がステージ数、公演が何回行われたかということを示しております。この中で、自主制作が多いのは当然ですが、この他に共催事業として日本オペラ振興会、二期会との共催公演があげられます。それから、日本オペラ

団体連盟、昨年度の10月に改名されました。それまではオペラ団体協議会と申しておりましたが、そちらとの共催公演も行ってあります。しかし、この場合の公演制作はホールの側が完全に行っておりますので、これは自主制作に入れてあります。ということで、全体として、あくまで自主制作が主体の事業展開となっております。海外招聘団体の公演は3事業となっております。それは客席数が1,814席しかございませんので、より多くの客席を持つ他のホールと比べて、採算的に厳しいということが理由に挙げられると思います。

スライド7. 「自主制作型」ホールのミッション；次はびわ湖ホールのミッションです。びわ湖ホールは県立の公共ホールであるということから、1. 県民へ国際的水準の舞台芸術を提供する。2. 湖国滋賀のシンボルとなることを挙げてあります。当然ながら、鑑賞機会の提供、コミュニティ活性化、創造過程への参加など、県民を意識したコミュニティ志向型の運営方針となっております。特徴としては、専属の声楽アンサンブルを運営し、昨年度から『こうもり』を学校やほかの文化会館に出前公演するというような活動を行っております。さらに詳細なミッションの分析については、別途中間報告書で海外の先行研究を取り上げながら比較分析を行っておりますので、またの機会にご参考にしていただきたいと思います。

スライド8. 公演開催状況；びわ湖ホールの公演開催状況は、やはりこのように、特徴は自主制作となっております。それから海外招聘公演も特徴になっております。

スライド9. 公演開催状況；これは愛知県芸術劇場です。愛知県芸術劇場は、国内初の本格的な多面舞台を持つホールとして開場しておりますが、自主事業として財団主催のプロデュースオペラ公演、それから招聘オペラ公演を行ってまいりました。それに加えて、地元のオペラ団体との共催公演や貸し館事業として、地元新聞社、あるいは放送局主催のオペラ公演を盛んに行ってまいりました。現在は、1998年以降、財政状況の悪化から、自主制作公演が中止となりまして、主催事業としての海外招聘オペラ公演も、2000年の公演を最後に中断しております。今月21日と23日、あさってからですけれども、プロデュースオペラ公演を『仮面舞踏会』の公演で再開します。それから平成15年度に、これまで日生劇場と共同で、「日生劇場オペラ教室」として開催していました学校や一般向けの鑑賞教室を、新たにホールが自主制作して開催することが決定しております。ということで、自主制作型に再分類することが必要となる可能性もございます。

スライド10. 公演開催状況；招聘型ホールとしました、アクトシティ浜松の公演開催

状況です。海外から来日した団体の招聘公演が中心となっています。

スライド11. 公演開催状況；これは、富山市芸術文化センター「オーバードホール」です。招聘型ホールは2つとも公演数は多くないのですが、毎年コンスタントに公演を行っていて、地域住民にオペラ公演を提供するという役割を果たしております。また、市民オペラの公演もそれぞれ開催するという姿勢も持っております。

スライド12. 尼崎市総合文化センター；国内団体提携型ホールとしました尼崎市総合文化センター「アルカイクホール」というホールがございます。ここはオペラ公演の方針を団体との共同にあるとしまして、関西のオペラ団体とのフランチャイズ制度をとっていることが最大の特徴です。1982年の関西歌劇団によるオープニング公演の後、1985年の関西二期会との公演から、関西二期会と関西歌劇団による年2演目、4ステージずつの定期的な公演が始まります。1995年からはニュー・オペラシアター神戸の公演も年1回行うようになります。海外のオペラ劇場の招聘公演は過去に数回の例はありますが、基本的に行わない、また、ホールによる自主制作公演も行わないことを方針に運営されております。オペラ団体の制作する公演を経済的にも、制作スタッフなどの人材面においてもサポートし、3つのオペラ団体が毎年定期的に公演を行うことで、ホールはオペラ制作のアウトソーシングに成功しております。オペラ団体も、ホールとの協力的体制を築きやすくなるというメリットがあります。

このほか横須賀芸術劇場も、オペラ公演の年間公演数こそ、それほど多くないものの、オペラ団体が舞台の仕込みですとか練習に使用するなど、ホール側の柔軟な姿勢による各団体との連携に大変特色がございます。

スライド13. ひろしまオペラルネッサンス事業；これはひろしまアステールプラザというところを会場に行われております、ひろしまオペラルネッサンス事業に関してです。ひろしまオペラルネッサンス事業は、平成4年度に文化庁による助成、新文化拠点推進事業を受けて開始されました。その時点で4つのオペラ団体が活動しておりました。先年の1991年に開館したアステールプラザ、地元には広島交響楽団、エリザベート音楽大学や音楽高校もあり、人材確保がしやすいなどの好条件がそろっておりました。

スライド14. オペラルネッサンス事業における広島のオペラ団体の活動；最初4団体ありましたところに1団体加わって、合計5団体となったオペラ団体が、それぞれ毎年1公演ずつ行う5つの公演事業、それから推進委員会制作のオペラ公演とが行われ、招聘公演も開催されるという活況を見せることとなります。その実績としましては、平成4年か

ら8年までの5年間に、総公演日数52日、総入場者数4万1,919人という成果が報告されております。

スライド15. 新ひろしまオペラルネッサンス事業；引き続き、新オペラルネッサンス事業というのが5カ年にわたって、財団法人地域創造などの助成を得て、行われております。

スライド16. 新ひろしまオペラルネッサンス事業；平成14年度から広島市文化財団がオペラ制作事業を直接行うようになりました。で、現在も引き続いて、アステールプラザでオペラ公演を開催している状況がございます。平成14年度は『こうもり』を4ステージ、その他研修公演を2ステージ上演しております。平成15年度は、日本と韓国の提携公演として、『蝶々夫人』を2ステージ公演することが決まっております。このようにホールの管理運営団体がオペラ制作を行うということが、オペラ団体の活動に影響を与える可能性があるのではないかとすることを『日本のオペラ年鑑』という冊子がございますが、その執筆者、山崎篤典氏が指摘をしていられっやいます。

スライド17. 新ひろしまオペラルネッサンス事業；実際に昨年度、1団体が活動を休止しております。さらに今年度をもって、もう1団体が活動を休止する予定ということを知っております。5つの団体が、ここへきて3つに減少することになります。これがホールによるオペラ公演の直接の影響であるかどうかについて、これから検証作業を行っていかねばならないと思っております。と申しますのが、実際にホール制作の公演には、チケットのノルマはございませんし、歌手は出演料を受け取ることもできます。また会場もあるわけですし、事務的なスタッフもいます。そのために、比較的規模の大きな公演を開催することも、費用面においても可能になるのではないかと。一部のオペラ団体を除いた一般的な日本のオペラ団体の構造と大きく異なっているという点が、ここで指摘できます。

スライド18. まとめ；もう、まとめということになるんですけども、ここで取り上げたホールを中心としたオペラ制作というのは、このほかにも多数行われております。ホールが制作する大規模なオペラ公演は、おそらく確実に観客の広がりを生んでおります。実際に長距離の移動を伴った鑑賞行動が観察できます。今、観客調査を進めておりますけれども、その中でも東京での公演、それからびわ湖への公演などに宿泊を伴って公演鑑賞にいらっしゃるお客様が多数見られます。こうした受容状況の調査分析も継続して行っていく必要があると考えております。さて、ここまでは東京を中心とした首都圏と関西、それから首都圏とその他の各地域といった二項対立的なとらえ方を中心として、過去2年間

の国内調査を進めてまいりました。

ただ一方で、海外から日本に招聘される公演だけでなく、オペラ公演を日本から海外へ発信するという動きも出てきております。共同制作も、オペラ団体や劇場間で盛んに行われておりますし、国際的なオペラ制作のネットワークというものが、着実につくられ始めているのではないかと考えております。そういった現状を踏まえまして、今やその視点をアジアをはじめとする世界における日本でのオペラ制作とは、日本から発信するオペラとはという視点を持つ時期に来ていると考えております。そうした視点を持つためにも、今までちょっと申し上げましたような視点、いくつかを持ちまして、歴史的研究を踏まえた網羅的な国内調査をさらに継続していくつもりでおります。今後も海外調査、特にアジア地域における調査と並行して進めていく予定にいたしております。

【根木】 国内調査に関しましては、以上のとおりです。石田さんはホール類型ということで、新たな試みをされました。こういったことも、皆さん方ご参考にさせていただきたいと思っております。

それから、先ほど私が申し上げました数字は、あくまで「公演」にかかわる公的資金の投入量でして、それ以外にも、例えば新国の管理運営の経費とか、オペラ活動の基盤整備にかかわる助成、さらには地域文化振興の中のオペラにかかわる部分、そういったものがまだピックアップできておりません。そういったものも、これからおいおい把握することによって、オペラ制作に関しての国・地方公共団体を通ずる公的資金の総投入量を把握したい。それから、メセナによるオペラへの民間支援の実態もできれば数値として把握したい。そしてまた、制作団体・ホールのオペラ制作・公演経費の総量も、できれば把握することによって、今後のオペラ制作のあり方を考えていきたいというのが、これからの課題です。ご質問がありましたら、後ほど伺いたいと思っております。

どうもご清聴ありがとうございました。(拍手)

【司会】 根木先生、石田様、どうもありがとうございました。

それでは、休憩に入ります前に、事務局のほうからお知らせをさせていただきます。お手元の資料の中に質問記入用紙がございます。これは本日の第3部で、発表についての質疑応答の時間を設けておりますので、ご質問、それからご意見のある方は、この用紙のほうにご記入くださいませ。第2部の途中で一度、休憩時間をとりまして、それから第2部が終わったところで、この質問用紙を回収させていただき、第3部の質疑応答の時間に反映させていただきたいと思っております。

それでは、ただいまより少し休憩時間をいただきまして、第2部の開始を2時とさせていただきます。よろしくお願いいたします。

(休 憩)

第Ⅱ部 海外におけるオペラマネージメント の実態

【司会】 それでは、ただいまより第2部を始めさせていただきます。

第2部では、「海外におけるオペラマネージメントの実態」というテーマで、4名の研究プロジェクトのメンバーより、順に報告をさせていただきます。2番目の報告者の後で、休憩時間をとらせていただく予定にしております。

それでは、最初の報告ですけれども、「イタリアにおけるオペラマネージメントの現状把握」と題しまして、昭和音楽大学の永竹由幸教授のほうから報告をしていただきます。

永竹先生、どうぞよろしくお願ひいたします。

【永竹】 ただいまご紹介にあずかりました永竹でございます。オペラマネージメントのイタリアの現状の前に、少しイタリアのオペラマネージメントの歴史といえますか、現状に入る前に、しばらくちょっと、どうしてオペラという演劇といえますか、劇場形態、この芸術形態が、どうして常に赤字でなければいけないか。どうしてお金がいつも足りないか。オペラのマネージメントの話をする、大体がもうお金が足りないという話だけなんですよね。どうしてそんなものができてきたか。

例えば歌舞伎、私は前から『オペラと歌舞伎』という本を書いていまして、歌舞伎という古典芸術は、日本政府から松竹は補助を受けていないわけですね。もちろん、国立劇場はありますけれども、どうしてあれだけのものを政府の補助を得ないで、歌舞伎が存続し得るのに、世界中でオペラはどうしてそういう補助を得ないと上演できないか、というこの歴史、そして、必然性といえますか、どうしてそういうものが生まれてきたかということをちょっと歴史的にお話ししていきたいと思ひます。

まず第一に、一般演劇とオペラというのは発生が違ふんです。発生というか発祥というか、生まれ自体が違ふんですね。普通、演劇というのは自然発生的に生まれてくるもの。自然発生的に生まれてきて、そういうものがだんだんだんだん演劇として木戸銭取って成り立っていくはずなんですけれども、実は古代ギリシャのギリシャ悲劇、紀元前4世紀～5世紀ごろに隆盛を極めたギリシャ悲劇というものは、これは一つの催事といえますか、町のまつりごとといったら政治になってしまいますけど、そういうイベント、町全体がする宗教的イベントだったわけですね。ですから、その宗教的イベントというものは、常に木戸銭を取る演劇ではなかったわけです。しかも、古代の劇場におけるそういうギリシャ悲劇のようなイベントを持った古代文明というのは、ギリシャしかなかったんです。

紀元前4000年、つまり今から2500年ぐらい前に、演劇形態を持った文化というのは、世界中どこにもなかったんです。もうメソポタミアから始まって、エジプトも中国

もインダスも、もういろんな古代文明、立派な文明がたくさんあって、彫刻にしても、建物にしても、どこにでもギリシャと並ぶ、またはそれ以上のすばらしい文化、文明が栄えていた国はたくさんあったんですけども、どこの国も演劇というものは持たなかった。それはなぜか。それは民主主義じゃなかったからです。つまり、演劇というのはあくまでも民主主義の国でしか発展し得ない。つまり、独裁政治の国では、その独裁者が、これは好き、これは悪いとかいったら、これでもうおしまいになってしまいますから、演劇というものは育たない。しかも、一つの町の民衆全体のレベルが高くなければいけない。つまり町なら町で、その当時の町というのは大体、紀元前の町というのは2万人から5万人ぐらいまでが、普通の規模の町だったらしくて、それ以上大きくなると必ず、植民とって、違うところに新しい人たちが出かけて行って、町をつくるという形でやっていたから、ローマ時代のローマになるまでは、100万都市なんてのはできてなかった。その当時でも、もう大きくても10万人まで。10万人までほとんどいかなかったんですね、その当時のシステムからいくと。いろいろ城壁をつくって、何をつくってということからいくと、そのぐらいしかいけない。

そのぐらいのところの町でもって、演劇をするというときには、ほとんど町の人全員が参加する。しかし、当時は男性社会でしたから、男だけしか参加できないんですけども、その男性だけが参加する、そういう演劇というものは非常にレベルの高いものだったし、皆さんのご存じのように、ギリシャ悲劇というのは世界に冠たる芸術なわけです。

それがあつたにもかかわらず、キリスト教時代になって、古代文明を全部壊すということで、完璧に演劇、ギリシャ悲劇も喜劇も全部、また劇場も全部廃墟にさせられて、書物もほとんど焼かれてしまったりしたんですけども、各地に残っていて、ソホクレスなんか、あれ何編書いたんでしたっけね、50何編か60何編か書いたうちの10何編が残っているわけですね。全部でアイスキュロス、ソフォクレス、エウリピテスの全部のうちで、何編でしたっけねえ。それぞれがもう3分の1ぐらいずつは残っているわけですね。

そういうふうにして、ほとんどなくなって壊されてしまった演劇。これは古代の演劇はもうそれで壊れてしまった。それから、ずっと中世になって、もう全く1000年間、そういうものがなかったんですね。その間に、だんだんだんだん中世の終わりごろになってくると、典礼劇とかパストラールとか、いわゆる演劇というものが起きてくる。そして、教会の前でする受難劇とか、それからパストラールとって牧歌劇ですね。いわゆる羊飼いの少年少女の清らかな恋というものが、いろんな音楽つきでもって上演されるというよ

うなことがだんだん出てきて、中世の後半ぐらいから、だんだんだんだん演劇というものが、これは自然発生していくわけです。

その自然発生の中で、一番早くレベルの高い演劇になったのが、英国のシェークスピア劇ですよ。シェークスピア以外にもたくさん人がいたんですけども、特にシェークスピアのような大天才が、あそこでもって大変な演劇をつくり上げていったんです。

こういうふうにならざるを得ない出てきた演劇というのは、最初は例えばお祭りなんかで、いわゆる典礼劇やなんかはお金は取らないわけですし、パストラルなんかも、宮廷なんかで、ちょろちょろとやっている分にはお金はとらないんですけども、だんだんだんだん、ああいう商業演劇的なものができてくると、それはほとんどちゃんとお金を取って、ペイする演劇になってきた。

で、ヴェネツィアなんかでは今度はコメディアデラルテという即興劇が出てきます。即興劇といっても、相当きちっとせりふの内容は書き込まれていて、即興とはいえ、もうほとんど、やりとりのポイントは全部できていたそうですけれども、そういうコメディアデラルテのような演劇がどんどん出てきて、そして、非常にこれも採算が合って、お客さんから木戸銭取って上演をするという演劇が生まれてきているわけです。

ところが、オペラというものはこういうものとは全く関係なしに、アカデミックにルネサンスの最後にギリシャ・ローマの古代の復興をいろんな文化を復興して、絵画も出てきた、ギリシャ神話のテーマでもって、いろんな彫刻もできる、絵画もできる。素晴らしいものがどんどんできてきて、建築も素晴らしいものができてきて、最後の最後になって、ギリシャ悲劇というのを復活しようとしたが、どうやっていいかわからない。それは文字は残っていたけども、どうやって上演したらいいかわからないというので、カメラータ・フィオレンティーナというアカデミーができて、そこでバルディ伯爵が、こういう形でオペラというのはやっていたに違いないとってできたのが、オペラの原型なんです。コロスというものがあって、これが合唱をすると。これが民衆の代表となる。それからオーケストラというものがあって、下のほうで演奏をしている。それから、せりふは全部朗読していた。いわゆる普通に話しているんじゃなくて、全部朗読していた。韻を踏んで朗読するドラマだった。では、朗読とはどういうふうにしていたんだろう、そのころの譜面も何も残っていないのですから、やり方がわからない。じゃあ、音楽をつけて朗読をしようじゃないかといったときに、実は朗読するような音楽は、そのルネサンスの時代にはなかったわけです。どういうものがあつたかという、ポリフォニーです。全部、いわゆ

る多声音楽です。多声音楽といって、対位法で重なってくるやつですね。

それはポリフォニーで歌を歌われても、教会のお祈りならいいんです。教会のお祈りだったら、大体お祈りの文句というのは、わかってもらわなくてもいいんです、大体ね。そうですね。般若経だって、「般若盤若波羅密多」とか「色即是空、空即是色」なんてやっても、最後まで何言っているんだか、自分でもよくわからないですよ。皆さんで、般若経を全部上げられる方は何人もいらっしゃると思いますけども、般若経を全部上げて、それじゃ、一つずつ意味を言ってくれて言われても。最初の一行ぐらいはわかりますよね。色即是空、空即是色っていうのは、色が現実でなんてのは知っても、その後になってくると、何だか全然わからなくなってくる。キリスト教だってそうですね。大体、レクイエムエテルナぐらいまではわかりますけど、それからずらっといろんなことをいってきますから、わからない。

ですから、わからないものを歌っている分には、いくらポリフォニーでやったっていいんです。大体、わからないほうがいいんだから。だって、ラテン語なんてわからなかったんですからね、当時の人だって。もう一般のイタリア人はラテン語はほとんどわからなかったのに、ラテン語でミサ上げているわけですから。これは何言っているかわからない。これが宗教改革の反動で1545年から始まったカトリックの宗教会議、トレント会議でもって、ラテン語から各国独自の言葉の言語のミサにするといったのが、16世紀ですからね。それまでは、みんなわからないでやっていたわけです。どうせわからなくなっていくと。民衆はばかなほうがいいのかというのが、こういうこと言っちゃいけないかな、あまり。これ、中世のカトリックの政策だったと言ってしまうと、また怒られる人がいるかもしれませんが、大体、歴史の本にもそう書いてあるんです。ヴォルテールもモンテスキューもそう言っているんです。私だけじゃないんです。

それで、そういうものから、モノディー形式という新しい形式をつくるとなると、全く考え直さなきゃいけない。つまり、いわゆる通奏低音、こうやりながら、せりふをずうっと音程に乗せていくということは、これまでなかったんですね。これが初めてなんです。

その当時、中世は楽器は出てきてたんですけども、楽器を伴奏にした歌というのは、あまり教会でも奨励されてなかったんです。なぜかという、楽器を演奏すると、リズム的な音楽をやりますよね。皆さん、よく、中世からルネサンスの教会音楽を聞いておられる方はいらっしゃると思いますけど、全然リズムじゃないですよ。もう何やってるかわからない。みんな、どの曲聞いても、お経みたいにほわーんとほわーんとなっています

よね。あれ、何でリズムックがいけないかというと、リズムックにすると、人間、淫乱になると、こういうふうにかトリックでは言っていたわけです。つまり、楽器をつけて、楽器でこうリズムをこうやっていくと、何となくセクシーなムードが起きてくると。そう言われりゃ、そうかもしれませんけどね。だから、その後に踊る……。だから、踊っちゃいけなかったんです。キリスト教では踊らせなかったんです。ですから、イタリアではバレエが一番最後まで発達しなかったんですね。一番カトリックがきつかったから。

ですから、踊っちゃいけない、楽器を使っちゃいけないというところで、しかも、そういういわゆるあんまり歌もはやっていないところでもって、歌を考えていかなきゃならない。と、アカデミーで一所懸命考えて、やっとなんかできたのが、1597年の『ダフネ』というオペラ、オペラの元祖ですね。その当時はオペラと言っていませんけど。ドラマ・インムジックとってました。

それから、その後で今、現存するのが、1600年に残っているフィレンツェで上演された『エウリディーチェ』というオペラ。これはペーリとカッチーニが作曲してつくった曲なんですけれども、これを上演するときに、まず最初に、『ダフネ』を見たメディチ家の人が、これはマリア姫とアンリ4世の結婚式の引き出物といいますか、イベントの一つとして、これはなかなかいいと。だから、これはなかなかいいといったときのイベントの一つですから、それは馬上試合とか花火とかなんとかと一緒にあって、オペラもあるわけです。そのオペラをつくらうとしたときには、まず第一に、メディチ家の名誉にかけて、豪華絢爛にやろうと。合唱もつける。それから、もう当時の楽器を全部集めてきて、オーケストラもつくる。そして初めて朗詠をして、物語を……。朗詠をしながら、何ていいですかね、演じていくわけです。

ですから、オペラというのは歌うものじゃないんです。今でもイタリアでは、オペラを歌うかということは絶対言いません。オペラは、例えば、「おまえ、この曲を今回、何回歌うんだ」と聞くと、クワンテ・レチテ・ファイって、こう聞くわけですね。クワンテ・レチテですから、何回レチテをやるかと。だから、レチテというのは動詞、レチターレ（朗詠するという意味）の名詞形で、カンターレとは違うわけです。ですから、あくまでも、日本でもそうだと思いますけれども、日本でも長唄と常磐津、清元は違いますよね。長唄、小唄は唄という字で、くちへの唄という字が書いてあるけど、ほかのものはみんな語り物ですから、ごんべんの謡という字が書いてありますね。これ、義太夫から始まって、清元も常磐津も全部、いわゆる語り物なんですね。ですから、ほんとは歌っちゃいけない

です。例えば清元なんかを聞いていると、限りなく歌に近いと。常磐津だって、嵯峨や御室の花盛りのところ、ああいう口説きになると、もうほんとに歌ですよ。ただ、あれは歌じゃなくて、あくまでも語り物なんです。ですから、オペラは語り物なの。その中にたまたまソングが入るときもありますけども、それはたまたまオペラの語り物の中にあるソングであって、語り物なんです。

そういうものができてきたということは、マネージメントの話の前にちょっと前置きが長過ぎちゃいましたけども、何でそんな話をするかという、そういうふうにして生まれたものですから、採算度外視なんです。つまり、王様が自分たちのエンターテインメントとして、イベントとして、あるアカデミー、学者団体、学者の団体が考えたギリシャ悲劇の復活劇を、そのまま王様たちがそのアイデアをもらって、そこでもって上演したものなんです。ですから、オペラというのは始まった途端から、もう全く採算度外視の芸術だったんです。

それ以降、採算度外視の芸術として発展したのです。その後、マントヴァの公爵が自分のところでもやる。ですから、オペラというのは最初から木戸銭を取ってないんです。全部ただなんです。だから、国立劇場もただにしてくれるといいんですけどね。こんなこと言っちゃいけないですね、こういうところで。しかし昔の王様たちは自分の誕生日とかなんかそういうときに、みんな呼んで上演したわけです。ですから、そのときのお金というのは大変なお金がかかっている。

マントヴァ公もそういうのをやっていたんですけども、ヴェネツィアの人たちはマントヴァ公のように1人でオペラをやる大金持ちはいなかった。ヴェネツィアは共和国なんです。共和国というところは、1人が金持ちじゃないんです。あそこには、約1,000家の貴族がいたわけです。その貴族たちが集まって、じゃ、おれたちも劇場をつくらうじゃないかというんで、大体100人ぐらいが集まってボックスを自分たちで持って、大体100人ぐらいの貴族が集まって劇場を建てたのが、オペラ史上初めて誕生した商業的オペラ劇場。サンカシアーノ歌劇場です。

で、それが非常におもしろく、うまくいったんで、次から次へと劇場が建って行って、だんだんだんだん採算にも合うように見えるんですけども、実のところ、劇場を建てている人たちに、投資資金は戻ってきているわけじゃないんです。自分たちはボックスを買っているから、いわゆるゴルフの会員権みたいなもので、100人という、ちょうどボックスが100あるわけですね。大体28が4層ですから、100ちょっとあるんですけど

ど、真ん中に大きいのがあるから、大体百何人かなんですね。108人ぐらいかな。そのぐらいの人間が集まって投資して、みんな個人のボックスなんですね。ですから、ランニングフィーだけが何とかできる劇場があればいいということで、まず、とにかく最初から、ヴェネツィアでやっていたのは商業劇場といいますけども、あの商業劇場というのは、実は商業的にペイしていないんです。

例えば、今、平成中村座なんてのをやっていますが、昔でいわゆる江戸三座みたいな中村座、猿若座、何座というのがあって上演していたときは、あれは劇場建設費も何も全部座長が出して、それで芝居をやってペイしていたわけです。もちろん、その当時の劇場というのは、そういうことでペイするような劇場ですから、非常に粗末な劇場だったんですね。ヨーロッパの劇場に比べると、非常に粗末。ですから、今でも芝居小屋っていいますよね。芝居小屋。私も今、全国に残っている十いくつの芝居小屋のうちの3分の2以上、ぐるぐるぐるぐる回ってきましたけども、田舎のほんとに明治時代、江戸末期から明治の初めぐらいにできている芝居小屋が、今でも地方に残っていますが、ほんとに小屋ですね。そういう小屋でも、とてもいいお芝居を今、ときどきいろいろやっていますよね。一番有名なのは金比羅さんですけども。金比羅さんとか九州の八千代座とか秋田の座とかというのは、全部回ってみましたけど、ほんとにそういう芝居小屋です。

ところが、ヨーロッパへ行くと、どんな小さな、私がちょいちょい行っているスポレートなんかでも、あんな小さなところでも、ほんとに300人か400人しか入らない劇場でも、すばらしい豪華な劇場ができていますね。もう小屋なんて言えないような、宮殿の一部なんですね。

最初から、ヴェネツィアで商業劇場ができたというけども、それはほんとに商業としてペイしているわけじゃない。なぜペイしないかという、どうしても、その当時からそうなんですけども、出る人と演奏する人との数がものすごく多いということと、オペラに来るときはどうしてもみんなスペクタクルを求めるわけです。いわゆる大きな貴族のところで行っていた演劇というのは、ものすごいすばらしい舞台装置をつくっていたんですね。そこに行く人たちも、また大変な衣装を着て行ったわけです。ですから、はっきり言って、王宮のオペラなんていうのは、舞台に出ている人と、こっちの王様のほうとが、両方で衣装を競い合っていたというぐらい、すごいお互いにもう豪華絢爛だったわけですね。

そういうもので、しかもオーケストラというのは大体、その当時から30人から40人いて、だんだん大きくなって50人~60人になって、合唱が50人~60人いて、そん

で、出演する歌手がいて、裏方がいると、全部で大体、どんな小さなところでも、百何十人、百五、六十人。普通のちょっとしたイタリアの中小劇場だと、二百二、三十人は必ず人数がいるわけです。スカラ座なんて900人いるんだそうですからね。

ですから、それ、考えてみてください。900人が365日給料もらっていて、上演しているのが、その中で100日ちょっとでしょう、3分の1ぐらいで。そして、入る人が2,000人でしょう。観客の半分の人がやってるんですから。もうその人たちの生活費を考え、しかもそこにある、豪華な舞台はものすごいお金をかけなきゃできない、こんなものを安い切符で見に行けないわけですよね。オペラが上演できないわけです。

ということは、最初からオペラというものはもう、絶対にペイしないというところから始まっているんです。

で、話がだんだん現状に戻ってきて、このいわゆるバロックのところから、イタリアではオペラのやり方というのは大体3つあったと。1つは王様の宮殿でやる。もう一つは、そこにいわゆるヴェネツィアの劇場みたいなのが出てくると、インプレザーリオというのがだんだん生まれてくるわけです。その人たち、インプレザーリオが全部、劇場に投資した貴族たちから劇場を請け負うわけです。請け負って、劇場の経費をいくら払います。あなた方は全部ただで来ていいですよ。私は平土間席で採算をとりますということになっていた。当時、平土間席は立っていたことが多かったですから、非常に追い込みでたくさん入れたわけですね。それから、天井のほうもみんな立っていましたから、たくさん追い込みで入れた。

今、消防法でもって、大体、昔の劇場の3分の2ぐらいしか入らないでしょう。スカラ座なんかでも、私が行っていたころは、まだ二千五、六百人入っていたと思うんです、若いころ行ったころは。あのころ、天井にだっぴぎゅうぎゅう押し詰めで、上にこういう棒があって、こんななって見てましたからね。もう落っこちそうなんですよね。これで何か最後自殺するときは、ここから落っこちて死んだら、何かあいつらしい死に方だって言われるんじゃないかなんてもって、ときどき考えるぐらい、ほんとに落っこちそうなんですよ。こんななって見てますからね。

ですから、そういう劇場で追い込みだったんで、ぎゅうぎゅう詰めですから、昔はチケットが安かったにしろ、人数はたくさん入っていたんですね。そういうところで、ある程度、経営していく。

ただし、非常にオペラというのは難しいんです。なぜかという、1曲上演するときに、

まず練習期間がすごく要るんです。そして、しかもその長い練習期間をかけて、オーケストラと合唱と、それから出演者を全部あわせて、そして、ものすごい豪華な装置をつかって、上演する回数といたら、大体がやっぱり当時からでも五、六回から、大きな町でも七、八回。相当当たったもんでも二、三十回なんですね。というのは、当時からまちの大きさからいって、5万とか10万人で、ある程度、一定レベルの人で、オペラに通える人、それから天井なんかにも行ける人からいっても、大体、人口の20%いけばいいんだと思うんですけどね。そうすると、20%として、5万人都市で20%って、すごく大きいんですけども、それでも1万人しか行かない。すると、800人ぐらい入る。今、800人入るところは大体1,000人ぐらい入れますから、10回やったら、それでもう20%なんですね。

例えば一番の大当たりをしたものの一つで、ヴェルディの『ナブッコ』なんてのが1年間に66回やったのかな。最初9回、あと57回で。そうすると、大体3,000人の60だと、18万人で、ぎゅうぎゅう詰めになると、20万人ぐらい入るわけ。当時のミラノの人口が20万ですから、赤ん坊からもう死にかけの、そんなこと言っちゃいけないかな、病人まで入れて、町の人が全員行ったってことになりますからね。東京都だったら、1,000万人行ってもらわなきゃ困る。1,000万人なんてやるったら大変なことになりますから。そういうぐらい上演回数は少ないわけですね。

反対に、江戸はそうじゃなかったんですよ。江戸の芝居小屋というのは結構1カ月ちゃんとやっています。今でも歌舞伎座でもやっていますけども。しかも、江戸はもう100万人もいましたからね。だから、相当続いたんですね。日本のほうが人口集中が大きかった。ヨーロッパは、人口集中がほんとにできてきたのはロンドンとパリだけで、それまではほんとに、18世紀、19世紀の初めぐらいまでは、もう全部10万人以下でしたから、大体は。そうすると、相当お金がかかってしまうんです。

そういうふうに、インプレザリオがきて、何かやるにしても、相当お金がかかって、なかなかペイしない。ペイしないものをどうやってペイしようとしていったか。これが、これから19世紀になってからのインプレザリオのアイデアなんですね。19世紀になってくると、インプレザリオがだんだんだんだん力を持ってきて、ほんとにいいオペラをうまく使い回して、それで一つのもの、例えば装置なんかでも、あの有名な『椿姫』ですよ。あれ、ご存じのように3幕4場ですね。あそこで、新しい装置をつくったのは1場しかなかったんですよ。私、3年ぐらい前にフェニーチェ劇場に行って、初演の装置の

陰をプログラムに載せるんで見せてくれといっても第2幕第2場しかないわけですよ。これ何だ、一つしかないじゃないかといったら、これ、フローラの何とかの宴会の場面しかない。ほかの場面どうしたんだといったら、よく調べてくれて、あっ、これ全部使い回しでしたって。

だから、その当時はもう全部そういうふうにして、いろんな使い回しをしながらやっていったことと、もう一つ、スカラ座のインプレザーリオのバルバイヤが大もうけしたのは、スカラ座のロビーでばくちの許可取るんですね。だから、ばくちやってたんですよ。だから、新国劇場のあのロビーで、あんな変なことやってないで、ルーレットかなんかやって、どんどんどんやって、東京都で何か、東京都の市庁舎の一番上でルーレットつくるとかいつているんでしょう、石原さんがね。それと同じように、あそこでルーレットやって、どんどん上がりで、切符を安くして、いい歌手を呼んだらいいかもしれないんですけど、それは冗談としてバルバイヤはそれで大もうけしたんですよ。そのように、オペラ座をばくち場にしちゃったり、何かいろんなことをしながらやっているんですけども、普通に上演していくと、ほとんどオペラはなかなかペイしないわけです。

ただし、19世紀になってきて、だんだんだんだん、今度は政府のというか、王様たちのメセナが少なくなってきて、今度はだんだんだんだん、そういうほんとに切符の売り上げに頼っていく。その当時は、特に大きな劇場になってくるといって、ある程度の切符の値段は取れる。歌手はとにかくその当時から高かったんですが、それ以外の芸術家とか劇場関係者の給料がすごい安かったんですね。かわいそうなくらい、オーケストラの演奏家とか合唱団とかというのは、もうすごいペイが安かった。だから、たくさん人間を雇っていても、貧富の差がものすごくあったから、そこで19世紀にはダッドが出てきたと。

ところが、19世紀の後半になって、それが出てくれば出てくるほど、また今度、芸術家はヴァーグナーみたいに、全く採算度外視ですね、あの人もね。あのオーケストラの人数を考え、採算考えたら、あんな大きなオーケストラかけるわけないですよ。とにかく、もうめちゃくちゃ多いわけですから。しかも、劇場だって自分で建たせちゃうという、パイロイト。じゃないと、聞けないわけですよ、あんな大きな。あれ、スカラ座でヴァーグナー聞いているのと、パイロイトで聞くのは、全然音が違いますからね。やっぱりもう、これはスカラ座でヴァーグナーは聞くべきじゃない。スカラ座はヴェルディ聞くべきだと思いますよ。

そういうぐあいにして、だんだんこうなってくる時代。今、イタリアでも、ほんとに政

府のメセナというのが、どんどんどんどん減ってきているわけですね。メセナじゃない、政府の補助ですか。政府の補助がどんどんできなくなってくるといって、どうなっていくかといって、どうしても切符を売らにやいかん。切符を売らにやいかんということになると、ポピュラーなものをやりたくなってくる。ポピュラーなものだけやっているといって、これ、お客は入るけども、いろんな意味で、芸術的なほかのものができてこない、このバランスが非常に難しくなってくる。

今、イタリアは1968年にエンテ法というのができて、その後、今、エンテ法からさらにプリバティゼーション、いわゆる私企業化になって、これを完全にプライベート化して、ペイさせようと、今、努力しているけれども、イタリアはまだそれがうまくいっていない。そこら辺の政府の補助と劇場経営というもの、それが今、一番大きな問題になっていて、実は私はその調査を徹底してやっているんですけども、その調査が完全に終わっていないのと、イタリアの劇場にいろんな質問を出しても、なかなか返事が来ないんで、非常に困っていますけども、あと1年ぐらいの間かけて、こういうものをもっと詳しい現状を、次の会にあれば報告したいと思います。

どうも長らくありがとうございました。(拍手)

【司会】 永竹先生、どうもありがとうございました。

それでは、続きまして、財団法人二期会オペラ振興会、中山欽吾常務理事よりお話をいただきます。タイトルは「ドイツにおけるオペラ劇場の現状と課題 = 予備調査を通して =」です。

それでは、中山先生、どうぞよろしくお願ひいたします。

【中山】 永竹先生の非常におもしろいお話が時間切れで、またおもしろくない話に戻るといって、一応30分ほどお時間をおかりまして、私の役割を務めさせていただきます。

レジュメを皆さんのお手元に差し上げてありますが、このスライドに載っている語句は、全部そのレジュメの中に書いてあります。といつか、レジュメはそのことしか書いておりません。多少、尾ひれをつけて、お話をさせていただきたいと思います。

次のスライドをお願いします。実は今回のプロジェクトで、ドイツの劇場についての調査を担当いたしましたのは、私と、ここに書いてあります静岡文化芸術大学の講師をされている小林真理さんという方でございます。小林さんは、どちらかといって、行政法とかそういった法律面のご専門の方でありまして、ドイツの劇場の地方の政府、州をはじめと

する政府の文化行政のあり方、もしくはそういった地方自治体からの資金の助成のあり方、そういった角度からのアプローチが受け持ちでありまして、それに対して私自身は、オペラの制作公演に携わっている立場の者としまして、現実のドイツの劇場が今、何をし、何を問題と感じ、どのようにしようとしているのかという事実を調べるところから始めようということで、役割分担をしております。

スライドに書いてあるようなところを一応、訪問はしておりますが、突然訪問して、これこれに答えてくださいといっても、おまえは何者だということから始まりますので、まずは信頼関係を樹立し、今後3年間続くこのプロジェクトの中で、いろんな問題点をともに語り合えるという形の中で、我々が問題意識として持つておるものを調査していくというステップになると思います。したがって、今回のこの発表は、ごくその初歩の段階のアプローチというふうに考えております。

次のスライド、お願いします。まず、サマリーといいたまいますか、ドイツにおけるオペラをめぐる一般的な状況ということをお話ししたいと思います。まず、どんな小さい都市にも創造団体を伴った劇場が存在し、それを支える公的機関というものがあるということでもあります。創造団体を有するというのは、劇場組織体の中に専属のアーティストを持ち、専属の制作部門を持ち、もちろんワークショップもあって、いろんな舞台装置、衣装も全部自分たちでつくっているという1個の完結した芸術団体というふうにお考えいただいても、あまり大きな間違いはないのではなかろうかと思えます。これがそれぞれの町の中央にどんと劇場という形であるというのが、平均的なドイツにおける劇場像でございます。

したがって、この市の中央にある劇場というものの役割は、ただ単にオペラをやるということではなくて、地域住民に対して、どういう立場で何をするのかということが、非常に重要な課題になってくる。つまり、常に公演を行うということもあります。例えば私が今回、調査しましたある地方の、旧東独地方の劇場は、人口が10万人、その周りの助成を支えている郡みたいのところまで含めて、大体の規模が40万人というような劇場で、年間の公演回数が延べ400回だということでございます。中にはシンフォニックコンサートもあり、演劇もあり、ミュージカルもあり、そういったいろんな組み合わせで400回。ということは、休みに子供を相手に昼夜2回興行するとかそういったこともあるという、そういった劇場を考えていただければいいと思います。

したがって、例えば図書館というものを考えてみたときに、そこに書籍がないと、役に立たないわけで、劇場と、常にそこに行けば公演が見られる、何らかの公演が見られる。

それによって、劇場の存在そのものが住民のニーズにこたえられるというようなものが、公共劇場の発想だというふうに理解をしております。

したがいまして、オペラ、オペレッタ、バレエ、ミュージカル、演劇、もしくは私がきましたチューリンゲン州という旧東独のライブチヒのちょっと南のほうのあたりでは、地域的にマリオネットの人形劇が非常に盛んで、人形劇もその劇場の演目の一つであるというような形をとっております。

それから、特定ジャンルの公演をするだけの劇場というものもあります。これはオペラはオペラだけをやる。オペレッタはオペレッタだけをやる。例えばバイエルンの州立劇場は、有名なミュンヘンに州立劇場はあるわけですが、そのほかにもプリンツレグンテン劇場とか、そういったいくつかの州立規模の小型の劇場があつて、ある劇場ではオペレッタを専門にやっている。ある小さな劇場はバロックオペラをやっているというぐあいに、役割分担をしている劇場も存在をしております。

それから、公務員並みの待遇の専属芸術家ということですが、どの劇場も原則として、専属の合唱、専属のソリスト、専属のオーケストラ、それからバレエ、そういったものを持っております。それはアーティストとしての存在ですが、そのほかにも音楽監督を兼務する首席指揮者、その下にカペルマイスター、それからいろんなその下にコレペティートルだとかけいこピアニストに至る一連の指揮者、ピアニストのスタッフを抱えておる。それから、演出の分野でいいますと、ドラマトゥルグというような部門があつて、オペラのドラマに関するいろんな考証、専門的研究をやっているというようなさまざまなスタッフが統一的にコントロールされているというような形ですが、そういった専属の方たちは、公務員としての資格ということではないですけども、それに近いきちんとした待遇を得ております。また、レベルを保つ意味で、例えば2年に1回更新されるということで、それでも、優秀なアーティストは10年以上務めれば、ペンションがつくということで、日本で今、活躍する歌手の中でも、かつてドイツで専属歌手を務めて、ペンションをもらっている方は何人もおられるというふうに聞いております。

それからもう一つ、これはちょっと切り口が違ふんですが、東西ドイツの統一という事件が12年前にあった。これが歴史的な一つのプロセスとして、ドイツの中で無視できない大きな動きを形づくっているということが挙げられます。

それから、脅かされる地方主権の文化政策ということですが、こういった国レベルでの大きな財政的な問題が起こってきておりまして、文化行政に割かれる予算というのは非常

に大きな比率を占めておりますので、実際、今までどおりの文化的な分野に対する支援と、財政的支援が行い得るのかどうかということに関しては、かなりいろいろな問題を内在しているように理解しています。

次のスライド、お願いします。ちょっとデータの事になりますが、公立劇場というのは、ここに書いておりますように、経営主体が州・市町村のものが150ぐらいあるというふうに、これは統計のデータでございますが。1つの劇場が複数の公演場所、要するにシアターを持っているというところもありまして、劇場の施設は700を超えるというふうに言われております。我々が言うオペラ劇場というのは、これすべてではないですけれども。

それから、劇場の企業体というのは、市町村が抱える公務員としての組織というものから、ドイツでいえば、日本でいえば株式会社と言われているゲーエムベーハー（GmbH）というような独立して運営をしていく株式会社組織というようなものへの移行というの、かなり目立って見えてきておるようでございます。

次お願いします。公立劇場だけではなく、私立劇場もあるわけで、これは統計によれば、最近約200程度の私立劇場があるというふうになっております。統一後というのは東西統一なんです、いろんな活動コストが急騰する、後でふれますけれども主としてこれは人件費であります。その急騰によりまして、実演芸術の活動の拠点というのは、むしろ減るといえるか、被害を受けているというふうに言われております。

ただ、この私立劇場に対しても、公的補助はなされているというふうに言われておりますが、この辺のさらに詳しい研究は、小林さんとともに、今後の課題の一つでございます。

次、お願いします。今、述べた概観の中で、最初に取り上げるべくは多分、東西統一の再統一から12年たったこと。今、13年目に入っているわけですね。1990年に東西が統一したということでもあります。当時、西の経済レベルに対して、東は約80%と言われておったんですね。20%の格差を克服できれば、東西ドイツで新しい活力を生む、ひとつの国としての活動が再開できるというふうに言われておったようですが、実際はそうではなかったわけです。というのは、旧東側にあったいろんな産業が、非常に投資を怠っておったために、極めて効率が悪く、でき上がる製品の精度も低く、これ全部ではありませんが、そういうのが多かったということですね。競争力を失ったために次々に倒産をしたということでもあります。今回の調査で、汽車に乗ってかなり移動いたしましたが、その沿線に窓は破れ、廃墟になった工場の跡が、あちこちに点在しているのを見まして、

改めてそのすごさにショックを受けたわけでございます。

そういうわけで、旧東独地域の環境の激変というものは、これは私がつけた言い方なんです。新東西問題というのが出てきているということで、これはこの後に多少各論についてお話をしたいと思います。

それから、文化・教育・医療・福祉に対する大きな予算カットの圧力。これは、先ほどもちょっと総論のところでも申し上げましたように、生活レベルの維持に必要なコストが優先されるというのは、これはまあ当然でございます。そこに文化予算に対して、どこまで支えることができるのかという問題が、非常にクリティカルな問題として、大きく最近、話題を呼んでいるところでございます。

したがって、オペラ分野は中でも最も金を食う分野でありますので、劇場の統合とか大幅なリストラなどが、当然のように行われているということです。

次、お願いいたします。地方劇場の窮状ということで、これは私が調べた旧東独圏における平均的な中小都市の劇場での会話から、一つの問題意識として、あえてここに書かせていただいたタイトルであります。

地盤沈下、そういう産業が次々に倒産をして、働き盛りの人は西のほうに出稼ぎに行く。そうすると、東に残るのは年配者か子供たちという形になります。その結果、全体としての産業が低調になったために、税収が少なくなる。税収が少なくなるために、パイそのものが減ってしまうというような非常に深刻な状態がやってきておるわけでございます。住民の流動の結果、劇場の客は老人と若者だけということになって、実際に私が何本かオペラを見ましたけれども、まさにそれを裏づけるお客様の年齢構成でありました。

それから、収入をみずからあげることができるのかといいますと、チケットの値段を上げることができないわけです。それは、ソーシャルプライスという言い方で説明していただきましたが、ほかの娯楽との競争の中で、オペラだけを高い値段をつけるわけにはいかないという、その地域に存立する一つの娯楽のソースとしてのオペラという位置づけが、非常に大きな足かせになっているということでもあります。

それから劇場には、先ほども申し上げましたようにさまざまなスタッフが、専属もしくはその職員として働けというわけでありまして、劇場の運営コストの中で、人件費は80%を超えています。この人件費に手をつけざるを得ないというところになっているわけでありまして。

次、お願いします。経営改革への動きが加速しており、これはもう、生き残りのための

すさまじい戦いといってもいいかもしれません。人件費の削減、制作費の削減というわけでありまして、ただ、そこには文化団体としての矜持もありまして、いかに工夫して、芸術のレベルを保つかという厳しい、こういったリストラと芸術性維持の両立というような苦勞をしておられます。

次、お願いします。人件費について申し上げますと、上演演目の選択と集中による雇用アーティストの減員ということで、例えばもうバレエもやめる、人形劇もやめるというところもあるようです。やるときには、よそから契約をして、公演だけを買ってくるというようにするという動きも具体的にございます。

それから、スタッフの合理化をして各部門を減員していくということで、例えば専属のアーティストと管理部門あわせて、例えばベルリン・コーミッシェオーパだとかの例だと、60%台まで人員を減らしています。ここ10年の間にですね。そういった血のにじむような経営努力をしているというわけでありまして。

それから、他の劇場と管理組織の合併によるオーバーヘッドコストの削減もあります。今回行きましたアルテンブルク・ゲラ歌劇場というのは、アルテンブルクという町とゲラという町、2つのほぼ同じぐらいの都市、これはライブチヒとドレスデンと、それからワイマールに挟まれた三角地帯にある、典型的な中規模の町でございますが、ここは2つの劇場の管理組織が、1人のインテンダントのもとで統一され、プロダクションは双方の劇場で交互に上演されるという形態をとっているわけでありまして。これによって得られるメリットは、専属のアーティストの減少だけではなく、いろんな道具をつくるワークショップ工房の人員減や管理部門の人員を減らして、かなり大幅な合理化がなされているということでありまして。

それからオーケストラの合併というのは、もう一つ、わりと近くにあるノルトハウゼンというところに行ったんですが、隣町にあるシンフォニックオーケストラと劇場付きの専属オーケストラが合併をいたしまして、トータル140名だったものを10年で50数名までオーケストラを減らしたということで、今はその一つのオーケストラがシンフォニックコンサートと、ピットに入ってオペラの演奏と両方やっているというようなケースもあります。

次、お願いします。制作費の削減という角度から見ますと、他の劇場と共同制作による制作費のカット、工房の人件費の削減ということで、これはヨーロッパ一円、ドイツに限らず、既に行われておりまして、2カ所ないし3カ所の劇場が、共通の演出に基づく

共同制作をやるということで、その道具、衣装を持ち回りで使っているというようなことは、広く行われているところであります。

それから、先ほどもちょっとふれましたけれども、ミュージカルだとかも、そういった専門のグループのプロダクションを買ってきて演奏するというのも、あちらこちらの劇場で行われるようになっておるといふことであります。

それから省力化としては、バレエの伴奏を生のおケではなく、録音テープでやるというようなことも行われています。

それから、プレミアとそれ以外の上演の質的格差と、これが拡大しているということですが、ドイツの劇場は、その評価はプレミアの公演によって決まると言われております。それには、ゲスト歌手として名の知れた優秀な歌手を招いてでも、非常に力を入れてやるけれども、レパートリー上演のときには、座つきの専属の人でやるといったことであります。アンサンブルは確かにすぐれているんですが、スター的な歌手の出演がないために、それから演出家も、わざわざレパートリー上演に毎回来るわけではありませんので、演出助手が演出をつけるというようなことで、緊迫したアンサンブルというようなものは、どうしてもだんだんと衰えていくわけでございまして、例えば今、日本のマスコミで非常に高い評価を言われておるシュツットガルトのオペラにしても、レパートリー上演に行くと、途中で帰りたくなるような舞台もある。それは私自身の経験ですけど。決して、1年中やっている公演が、すべてすばらしいハイクラスの上演であるわけではないというようなことであります。これは、評価の対象がプレミアに限られると、ドイツのそういう状況によって、力を入れる部門とそうでない部門というのが、演奏の中にも出てきているというような問題点もございまして。

次、お願いします。こういったいろんな外的、内的な問題点を、じゃ、どのようにして克服していくのかという試みは、個別には先ほどいろいろなことを申し述べましたが、要は経営の立て直しであります。そういった東西の統一というような非常に大きな財政的、政治的な変動があった後に、再び、ある安定した舞台芸術上演環境をどうやってつくるのかという課題でありまして、そのためにビジネスに巧みな有能な経営者をインテンダントとして招聘をして、そして経営を立て直しを図ろうという劇場も出てきております。もちろん、経営者といいましても、芸術家の出身で、経営に極めて高い能力を持っている方も数多くいますし、全く芸術とは異なるビジネスの部門から、経営能力に卓越した方をインテンダントとして迎えるということも行われているようでございます。

結局、元気な劇場の秘密は、経営マインドがどこにあるのかということによって決まるのではないかと思うわけであります。明快な経営方針と迅速な実行と、マーケティング手法による注目度のアップ、これは集客の拡大ということにつながってきております。そういう意味では、シュツットガルトオペラだとかバイエルンの州立劇場とかの試みは、注目に値する経営手法だというふうに思っております。

それから、そういった経営者の人脈によるチームの編成ということで、勝ちパターンをつくるというようなことも言われているようでございます。

次、お願いします。ここで、ちょっと話が飛ぶんですが、演出家の時代ということについて、お話ししようと思います。最近、ドイツのオペラというのは、時代の読みかえ、ストーリーの読みかえが非常に活発に行われておりまして、本来、作曲家が作曲した当時の台本とか時代背景とかそういったものは、そのままに上演されることというのはまずほとんど今はない。新作はほとんどそういうものはないといっても過言ではありません。オールヌードの出演者が出てくるのは当たり前の話ですし、背広姿というのはごく一般的に行われておるオペラの現状でございます。

しかし、その評価がどうなのかというと、これはそういったオペラの新しい演出手法に対する評価というのは全く二分されておりまして、歴史的な流れの中で、まだ定まった評価基準ができていないのではないかという、これは私の独断と偏見の感想であります。中には、名を上げるために奇をてらった演出というものも確実に存在するのではなかろうかと。現にそういったものも二、三、私は経験がありますが、何の演出的必然性もないような奇をてらった演出というのもの、往々にしてある。そういったものは、結果として客離れを起こしているということでもあります。州立劇場レベルでも、確実にお客さんが減って、惨たんたるありさまになっているというところも、現実にあるようでございまして、元気な劇場と、そうでない劇場の差ということの中に、こういった演出家という存在もあるのではないかということで、問題意識として、私はここに掲げたわけであります。

広報の巧拙、つまり極めて巧妙な広報対策をとるということも、マーケティングということなんですが、これから先の劇場のあり方としても非常に重要でありまして、州立規模の大きな劇場については、観光客がコンスタントにお客になってくれるというような経営状況にもっていくことも、可能になっております。バイエルンの州立劇場は、年間通したオペラの集客率、つまり座席の占有率ですが九十何%と、ほとんど毎回、満員を続けているというようなことを見ても、その経営の巧拙というのが、新しい時代に向けたオペラ劇

場の経営に重大な影響を与えているということがわかるわけでありませう。

次、お願いします。以上のように、断片的ではありますが、いくつかの問題意識を持って調べてきたトピックスを挙げてみました。今後は、これらのトピックスを頭に置きながら、個別の劇場をさらに精査をし、精査と申しまして、そこで働くインテンダントとかそういった方たちと対話を交わしながら、ほんとうの問題意識を聞き出すという作業になりますので、統計的データだけではなく、このような聞き取り調査というのが非常に重要でありますし、ひいてはこのプロジェクト全体として、そういった知見をどのようにして日本のオペラの将来に反映させることができるのかというのが、大きな意味での我々の課題だと思っておりますので、ここに掲げたような項目を今後とも調査をしていくつもりにしております。

以上で、ドイツの劇場に関する発表を終わらせていただきます。どうもご清聴ありがとうございました。(拍手)

【司会】 中山様、どうもありがとうございました。

それでは、ただいまから休憩時間を少しいただこうと思いますが、その時間を利用いたしまして、先ほどご案内いたしました質問用紙の第1回目の回収をさせていただきます。それで、この会場内、あるいはロビーに、ネームプレートをつけました係の者がおりますので、入ってまいりますので、その係の者のほうにお渡しいただけますようお願いいたします。なお、この質問票の回収は、この後、第2部が終わりましたときに、もう一度させていただきます。

それでは、ただいまから約10分ほどの休憩をいただきたいと思っております。第2部の後半の開始は3時15分からとさせていただきます。よろしく申し上げます。

(休 憩)

【司会】 それでは、ただいまより第2部の後半を始めさせていただきます。

まず、最初の発表ですけれども、慶應義塾大学の美山良夫教授にお願いしたいと思っております。タイトルは「アジアにおけるオペラ上演の基本的問題群＝モンゴルのオペラ劇場を訪問して＝」です。

それでは、美山先生、どうぞよろしくお願いたします。

【美山】 皆さん、大分お疲れじゃないかと思っておりますけれども、モンゴルのオペラというと、多分、これは何だろうと思われる方もあると思うんです。先ほどちょっとロビーで知り合いと会いましたら、「先生、レア物ですね」とかなんか言われましてですね。そんな

のかもしれませんけれども、なぜ扱うことになったのかをお話ししたいと思います。

皆さんのお手元にレジュメがあると思うのですが、私がこれから話す内容は、レジュメとほとんど関係ありません。と申しますのは、レジュメは大分前、2週間ぐらい前に書いたのですが、私がモンゴルに行きましたのは、この間の土曜、日曜でありまして、ほんとうは5月から行こうと思っていたのですが、諸般の事情でなかなか行けず、もうそこで行かないと、きょう、この話ができないという切迫感があって、行ってきたのですね。このチラシに「諸般の事情により、公演内容が変更される場合がございます。その節はご了承ください」というのは、専らこれ、私のために書いてあるのです。

さて、先ほど永竹先生のお話にもありましたように、オペラの歴史というのは大体400年。ちょうど今年、出雲阿国が歌舞伎を始めて400年で、歌舞伎400年、大体オペラと同じような長さを持っているわけですね。今年、2003年は我が国のオペラの歴史にとっても、とても大事な年であります。と申しますのは、今から100年前の1903年7月は、日本で初めてオペラの全曲公演が行われた年にあたっています。1903年の7月、柴田環、後の三浦環ですけれども、などが出演して、『オルフェオとエウリディーチェ』の上演が行われました。それから、ちょうど100年というわけです。

モンゴルのオペラというのは、これよりも歴史としては浅いのですが、アジアのオペラの中では、ちょっと特徴的な、そして少なくとも私には興味深いことを行っているところなのですね。

<スライド1>次の画面をお願いします。これはオペラベースというウェブサイトを参考にしたのですが、このオペラベースというウェブサイトは、世界でどんなオペラが上演されているかということが、かなりリアルタイムでわかる、大変オペラファンにとってはありがたいサイトでありまして、場所をクリックすると、その劇場で、あるいはその劇場の近くの劇場で、どういうものを上演しているのか、過去に上演したのかということがわかる大変な内容を持ったものなのですね。これを見ますと、アメリカやヨーロッパが多いのは当然として、オペラは別にアメリカ、ヨーロッパだけでなく、南アメリカ、南アフリカ、それからアジアの一部の地域で行われていることがわかります。アジアでもいくつか書いてあるのですが、それから、この後の話にありますオーストラリア、ニュージーランドですね、そちらのほうでもあります。アジアにはぼつんぼつんとあるのですが、さすがにこのオペラベースのやっている人も、アジアのオペラの状況はあんまりよくわかっていないようですね。ほんとはもうちょっと赤い丸印があってもいいの

ですけれども、全部は網羅しておりません。

<スライド2>では、その次をお願いいたします。アジアのオペラをちょっと考えると、まず少し整理しておきたいことがあります。なぜ、アジアのオペラかということにもかかわるのですけれども、このヨーロッパのほうは、もちろんオペラが発祥した場所と、その周辺にあたっておりますし、それからアメリカ、オーストラリアのほうはヨーロッパ、オペラ発祥の地から移り住んだ人が、さまざまな活動の中心になっているところですね。もちろん、現地の方もいるわけですが、そういうヨーロッパ文化を担った人が移り住んだところということになります。

また、南米とか南アフリカ共和国ですか、そういうところは欧米の文化の影響が非常に強かった。現地の人はどう思ったかは、ちょっとなかなか言いにくいですが、強い欧米の支配ということが、歴史上あったところです。

そういったところと比べますと、アジアというのは、確かに植民地といったこともありましたけれども、欧米の文化によって席卷されたとか、あるいは、占領下に置かれたという経験は比較的少ないところですね。そういうところで、オペラがある。これはどうしてあるんだろうか。確かに、オペラは移入された芸術でありますけれども、そこで行われるということになってくると、オペラはどういうような条件があったら行われたんだろうか。そういうところを比べてみると、日本のオペラの運営のことを考え、共通した問題があったり、あるいはやはり、アジアといっても違っている問題があるんじゃないか。そういったようなところから、アジアに目を向けていいんじゃないかというところが、私の考えでありました。

ところが、アジア、いろんなところでオペラがあるんですけれども、あるいは今はないところもありますけれども、まだ、どこでどんな活動があったのかというのは、十分情報として、私たちも持っておりません。そこで、少しとりあえずサンプルを取り出して調べてみようかと思っていますのが、きょうこれからちょっとお話ししますモンゴルの国立オペラ劇場、それから、後でちょっと写真が出てきますけど、ハノイのオペラ歌劇場。それから、シンガポール・リリック・オペラ、これは劇場ではなくてオペラ団です。それから、お隣、韓国の国立オペラ団、ソウルには大変すばらしい「芸術の殿堂」というオペラハウスがありまして、今度、藤原歌劇団は3月にそこで公演を行うことになっております。1940年にも藤原劇団はソウルで公演をしたことがありましたけれども、63年ぶりということになります。それから、韓国にはかなりの数の民間のオペラ団体がある。それは

日本と同じですね。しかし、運営の仕方が同じなんだろうか。そして、日本にはそう多くないと思いますけれども、市立のオペラ団というのがあります。ソウルにもありますし、それから、この間、ちょっとかわいそうな事故がありましたテグンですね。そこにも市立の芸術団というのがありまして、その中には舞踊団もあるし、オペラ団もあるというわけです。

こういったところをちょっとサンプルにして調べてみて、日本の問題、それからアジアの問題、世界の問題、そこに共通のものがあるかどうかを探ってみようというわけです。

<スライド3>では、次をお願いします。これはできたてのほやほやの写真で、おととい、さきおととい撮ったウランバートルにありますモンゴルの国立オペラ・バレエ劇場です。こういう、なかなか写真で見ると、立派な建物です。実際に行っても立派です。最近塗り直したんですね。その前はちょっと私、わからないんですけども、きれいなものです。

<スライド4>次をお願いします。これはハノイ歌劇場です。ちょっといい写真がなかったもので、小さくて見にくいかと思えますけれども、見ていただくとわかると思えますけれども、この建物は1901年に建設が始まって、1911年に完成したものですけれども、その時期、インドシナはフランスの影響がとっても強かったですね。ハノイ歌劇場もフランス風のスタイルを取り入れた建物になっています。

<スライド5>次をお願いします。これはハノイ歌劇場のドアをあけて入ったところ、正面に大きな階段がありまして、何かパリオペラ座をちょっと小さくしたような、そういうような華やかさを持っています。

<スライド6>では、次をお願いします。これは客席なんですけれども、3層のバルコンがありまして、内装もフランス風ですよ。今、ベトナム旅行ブームなようですけれども、ハノイに行かれる方は、ぜひちょっと寄ってみられたらいいかと思えます。

<スライド7>次をお願いします。コロニアル様式、つまり植民というか、フランス文化の強かった名残が、こうした建物の細部にもいろいろ残っていると、こういう劇場です。

<スライド8>では、次をお願いします。ソウルの町の小高いところへあります「芸術の殿堂」ですね。

<スライド9>その内部、これは2,300席ぐらいの劇場なんですけれども、こうしたオペラハウスにふさわしいような、そういう設計になっております。

では、このアジアにもいろいろ劇場があるということを見ていただいたところで、少し

モンゴルの話にゆきたいと思います。

<スライド10>次をお願いします。モンゴルという国、これは皆さん知っているわけですが、大体、どんな国なのか。今さらということがあるかもしれませんが、ちょっと確認しておきたいと思います。モンゴルというのは非常に大きな国でありまして、同じ緯度でヨーロッパに重ねてみると、こんなものなんですね。茶色で書いたのが今のモンゴルの国境で、モンゴルの人に住んでいるのは、今のモンゴルの国の南のほう、中国の内モンゴルというところに、実際の今のモンゴルよりも多くの人に住んでいますし、これより北のロシア領のところにも住んでいますね。大変大きな国で、ちょうどその首都のウランバートルをザルツブルグに重ねると、こんなような形になるのですね。フランス、それからドイツ、スイス、イタリアの北、そして、ハンガリーとかクロアチアとかそういうところまで入るようなとっても大きな国です。

<スライド11>では、次をお願いします。モンゴルにはどれくらいの人に住んでいるのかということですが、大変少ないのですね。1925年で全国で68万人。それから、大戦後、56年に84万人。それから、ずうっとかなりのスピードで増え続けていまして、今は210万人、220万人ぐらいですか。それで、ちょっと見ていただきたいのは、地方の人口なのですが、あの広い国に60万人から61万人。最近では88万人ですか。あんまり地方の人口は変わっていませんが、下の都市の人口を見ていただくと、18万人が117万人と。モンゴルで人口が増えているのは都市ばかりといった状況です。なおかつ、その都市の中でもこのウランバートルは56年に12万人、それから89年に55万人、今、70万人弱と言われてはいますが、このようにウランバートルの人口は非常に勢いで増えています。

なぜ、こんなものを出したのかといいますと、人口が稠密ではない、非常にこの広い国全部が過疎みたいなそういうようなところで、オペラ劇場が成立するというその事実です。先ほど見ていただいたオペラ劇場の建物は、1951年にできたのですけれども、開場は53年ですが、そのときのウランバートルの人口は11万人ほどなんですね。56年に12万人になっていますけど、11万人で、あの外観を見ていただいたオペラ劇場の客席の数は550なんです。建物のわりに小さいと思われるかもしれませんが、しかし、11万人のところ、550の客席のあるオペラの劇場があるということは、どういう割合かというと、東京都の人口は正確に言えませんが、1,200万人、それをこの割合で、比例でいきますと、6万人のオペラ劇場があるということになります。6万人のオ

ペラ劇場なんか当然できません。人口規模からすれば、そのくらいの割合の劇場が、そこに忽然とあらわれたということなんですね。それにはちょっと理由があります。

<スライド12>次の画面をお願いします。モンゴルという国は、皆さんのほうがご存じなのかもしれませんが、いろいろ歴史の荒波にもまれてきました。特にソ連と中国という非常に強国の間にある国で、いろいろ苦しい運命を背負わなくてはならなかったのですね。

中国で1911年に革命が起こって、翌12年に清国が滅びます。そのときにモンゴルの勇氣ある人たちが立ち上がって、独立を1回は勝ち取るんですけども、その後、中国、ロシア、蒙古で協定が結ばれて、強国の圧力によって独立が取り消されて、中国の支配下の中で、19年には自治も撤廃されるということがありました。21年にモンゴルの人民軍と、それからソビエトの正規軍がイフ・フレー——これは今のウランバートルですけども——に来まして、開放し、人民政府ができたということです。

その後、モンゴルの中で力を持ったのはチョイバルサンとかいった人たちなんですけれども、スターリン式のかなり厳しい政治、政策をとりました。1939年にはハルハ河戦争、これは日本ではノモンハン事件といっているものですけども、それがありました。45年には——終戦間近のときですね——ロシアが日本に参戦すると、その1日だったか、2日後にモンゴルも一応、日本に参戦しています。その後、日本とモンゴルとの戦争状態というのは、実は1972年まで続いておりました、形の上では。52年にツェンデバル政権、これは大変長い政権で、32年間ぐらい政権の座にあったんですけども、このツェンデバル政権時代に、モンゴルの国の基礎づくりが行われてきました。その間、ソビエトとの関係が大変強かったものですから、ソ連式のさまざまな改革が行われていきました。そして、90年に、西欧のいろいろな改革の流れを受けて、モンゴルでも、それまで中心にあった人民革命党が一党独裁をやめ、全然血が流れないで、新しい体制になっていったのですね。選挙が行われましたけど、圧勝したのは人民革命党だったわけです。

というような歴史の中で、オペラの劇場がつくられたのは、まさにこのツェンデバル政権、長期政権ができるときなのですね。

<スライド13>では、次をお願いします。このだんだん時間が心配になってきますから、手短かにいきますと、今から50年前、先ほど見ていただいた劇場が完成しました。あの劇場は、後でふれることがあるかもしれませんが、実際の建築にあたったのは、当時、ウランバートルに抑留されていた日本人の捕虜たちでありました。日本人がつ

くった劇場です。63年、今から40年前、モンゴルの文化政策の中で、一つの音楽ドラマ劇場をオペラ・バレエ劇場、ドラマ劇場に分けました。そのドラマ劇場というのは、オペラ・バレエ劇場のすぐそばにあります。同じ63年、初めて外国のオペラ『エフゲニオネーギン』を上演しました。その後、今年の5月、『ジンギス・ハーン』を初演する予定であります。この間の土・日はその練習をやっておりました。

社会主義の影響下のもと、また中国の影響下にあったときは、モンゴルの国民的英雄であるジンギス・ハーンの名前をモンゴル人は口にすることすら、できませんでした。そういう意味で、こういう時代になって、ようやくジンギス・ハーンを語る事ができ、それをオペラのテーマにすることもできるという状態になったわけです。

この間、社会主義の時代は、教育や福祉は非常によく行われておりました、地方からバスに乗って、オペラを見るためにウランバートルにやってくる人たちが絶えなかった。そういう子供さん、学生が、オペラを鑑賞するということが行われておりました。

70年代、80年代のはじめは、すぐれた歌手が次々に輩出し、その歌手はロシアやブルガリアで勉強しまして、大変レベルが上がった時代ですが、この90年の社会主義体制から体制が変わっていくときには、非常にオペラ劇場は危機を迎えて、ほとんどお客さんが来ない公演が続きました。しかし、今は、お客さんの数は、70年代ほどではありませんけれども、かなり回復しているというのが大体の流れです。

<スライド14>では、次をお願いします。では、先ほどちょっと見ていただいたオペラ・バレエ劇場というのはどんなものなのか。建築、これは先ほど外観を見ていただきました。後で時間があれば、ちょっとビデオを見てもらおうと思うのですが、舞台は決して十分なものではありません。今、日本の中で多面舞台ということがありますが、非常にシンプルに、目の前の舞台があるだけです。客席数は550ほどですね。ロビー一周りはわりと広い。それから、この建物は実はドイツ人が設計したんですけども、練習室、楽屋、それから舞台の美術をつくる工房的なところ、衣装を保存しておくところ、つくるところ、そういったところはすべて、この建物の中にあります。非常にそろっております。

<スライド15>次をお願いします。どんな人が働いているんだろうかということなんですけれども、この劇場の中で働いている人は、かつては400人ほどおりましたけれども、今は、いろんな経済的な問題もあって、270名ほどになっています。その270名の中には、専属の音楽家の人たち、これは合唱で出たり、あるいはソリストもいるんですけど、

大体50名ほど。50名ほどのオーケストラ、50名ほどのバレエ団、技術スタッフが大体40人ですね。そのほかにアドミニストレーションがいて、すべて座つきの、その劇場専属の人たちです。

この運営のトップにあたり、営業をやる人も、芸術的な中心になっている人も、アーティスト出身の人です。

お給料、気になるところなんですけれども、非常に安いです。月給50ドルから80ドル。当然、それでは暮らしていきませんから、このスタッフたちはほかで働くことも認められております。

<スライド16>では、次をお願いします。では、どんなようなものを上演しているのか。先ほどこの劇場がオープニングのときに上演された作品は『悲しみの3つの丘』という作品なんですけれども、モンゴル独自の作品が一つの大きな核を占めています。ちなみに、『悲しみの3つの丘』というこの幕開け公演、こけら落としのときの公演の曲目は、今までに2,300回も上演されています。2,300回で50年ですから、1年間にこの作品は四十数回は平均、上演されているということです。シーズンは9月の終わりから6月ということで、ヨーロッパと同じような形ですね。原則、土曜・日曜に公演いたしまして、月曜・火曜はお休み。水・木・金が練習ということです。

レパートリーシステムというんですけれども、例えば2000年のシーズンですと、1年間にオペラが14演目、バレエが11演目、あわせて25の作品、これをレパートリーの中から出してきまして、それを交互に上演していきます。こういう、ほんとにレパートリーをかなりたくさん持っている。それを上演していくということで、大変日本のシステムとは違っていますね。

なぜ、こういう劇場を扱ってみようかと思ったのかですけれども、先ほどもちょっとふれましたように、ヘリテージ・アーツという言葉があります。オペラは英語圏ではときどき、ヘリテージアーツ、遺産芸術というふうに言われたりいたします。アジアにおいては、別にオペラは遺産芸術、自分たちのところで生まれて、ずっと保ってきたというわけではありません。むしろ、外から入ってきたものですね。入ってきたということは、すぐに定着するということはあまりなくて、先駆者のいろんな努力があつたり、うまく条件が合つたり、それから、大事な環境としては教育の問題があります。

それからまた、ヨーロッパと、あるいはアメリカと同じ組織形態で、オペラ団は運営されている。運営されているということではなくて、おそらくそれぞれの土地の、例えば興

行の習慣とかいったものに、あるいは生活習慣に影響を受けて、それをうまく取り込みながら、そこと調和点を見つけながら、公演は行われていく。そういうマネージメントがあるんだろうと想定できます。こういったアジア的なものに共通性というものはあるのか、ないのか。そしてまた、歴史をちょっとひもといていきますと、かつてはアジアの町でオペラが行われたけども、今はオペラは行われなくなった町はあるのですね。例えばハルビンなんかがそうなんです。それから、オペラがあつてよさそうだけども、結局、オペラというのは上演されるようなことにはならなかった町というのがあります。その典型的なものは上海なのです。それぞれその地域によって、土地によって、オペラが根づくこと、根づかないところがある。では、モンゴルはどうなんだろうかということも、ちょっと視野に入れていきたいですね。

それからもう一つの視点は、新国立劇場ができるときに、座つきの専属のオーケストラがなくてはいけないとか、あるいは専属のバレエ団はどうなんだろうとか、そういう議論があつたかと思います。このモンゴルのオペラハウスは、座つきの専属のオーケストラ、バレエ団、オペラ団を持っているわけですね。それがなぜここでうまくいつているのか。日本になじまないのは何だろうかというもう一つの問題意識というのがありました。

今、こういった問題意識をもとに、モンゴル、そしてこの後、アジアのオペラを調べていこうというわけです。

日本のオペラ年鑑を見ますと、大体、日本でのオペラの上演というのは年間に800ステージあります。モンゴルの場合は、オペラとバレエをあわせて100ステージほどなので、規模はやはりそんなに多いものではありませんけれども、それでも、あの人口から比べるとかなりのステージ数があります。お客さんは多かったり少なかったり、いろいろありますけれども、そういうような視点で考えていきたい。

補助金のこととかいろいろありますけれども、大変これは慎ましいお金でやっております。それでも、お会いさせていただいた方々は非常にオペラに対して真摯な取り組みを持っているし、何よりも劇場について、日本人がつくってくれた劇場に大変な愛着を持っています。

そこで行われているものの一部分を、ちょっと時間オーバーするかもしれませんが、見ていただこうかと思います。ここは、ウランバートルの町の中心にスフバートル広場という、革命の英雄の大きな銅像がありましてですね。ちょっと素人カメラマンなものですから、三脚も持っていないものですからぶれていますが、こういう大きな広場が

あって、その正面が政府の建物です。その政府の建物、正面に向かって右側のほうに文化関係の施設が集中して建てられています。今、これが政府の建物ですね。町の中は雪はないんですけど、町から一步出ると、雪というか、雪が凍りついた氷みたいなものばかり。これが文化関係の建物で、この後ろのほうに音楽学校があります。で、これが先ほどちょっと見ていただいたオペラハウスですね。この画面、このところから見ると、あまり見えないんですけども、もちろん、こっちが正面の入り口、後ろのほうにフライタワー、バトンとか、あるいは奈落とかがあり、ステージの下は深く掘ってあったりするんですけど、それはそんなに大きなものはありません。

皆さん、ごらんになった方も多と思うんですけども、秋の初めにNHKの取材班がこのオペラ劇場を取材いたしまして、そこで、1人の若い歌手を中心にしたドキュメンタリー番組をつくりました。その番組をここでずっと長く見ていただくことは、ちょっと著作権上、問題がありますので、引用という概念の中に入る程度で、ちょっとどんな作品をやっているのかということで、先ほど話に出てきました『悲しみの3つの丘』という二千何百回も上演された作品、その一部分を見ていただこうと思います。

(ビデオ上映)

番組はまだ続くんですけど、ちょっと時間の関係で省略します。

この作品はハッピーエンド、結婚式の場面で終わるのですね。悪代官にいじめられながらも、遂に愛を結実させる。最後は結婚式の場面ではモンゴル相撲が出てくるのですね。初めてオペラをモンゴルでやることになったときに、ヨーロッパのものを持ってきてもだめだ、自分たちのオペラをつくろうということでつくられた作品が、人々によく知られている物語を使ったこの『悲しみの3つの丘』という作品でした。モンゴルの人だったらだれもが知っているような旋律、それを使いながらつくられましたし、このオペラの中で使われた旋律というのは、モンゴルの人だったら、だれでもが知っているような、そういうポピュラリティを獲得することに成功しました。

こうした作品をつくる一方、63年からは外国の作品も取り上げている。とりわけ、モンゴルの人は大変声がすばらしいのですね。特に女性の人の声の透明な美しさというのは、そばで練習なんか聞いていても、ぞくぞくするような美しさがあります。実際今、イタリアに3人、ロシアに1人、モンゴルの人が劇場の歌手として行っているそうです。

そういった状況に今ありまして、そして、これから、先ほどちょっとご紹介しましたように、いよいよ自分たちの国の英雄であるジンギス・ハーンをテーマにした作品を上演す

る準備が今、進んでいるところです。ボーカルスコアはもうできていて、その練習をやっておりまして、オーケストレーションは9割ほどできているということでした。その初演は今年の5月3日に予定されております。

また、今年の6月には、ちょうど新しい今の体制で国立のオペラ・バレエ劇場ができて40周年を迎えるので、40周年記念に、過去のレパートリーの最良の部分を集めた集中的な上演が予定されているということです。とりわけ今年は、ビジット・モンゴリアという、モンゴルを訪ねしましょうというキャンペーンを国がやっているときでありまして、オペラのこと、今までは国の中のものだったけども、外国からも注目されるものになりたいということを担当者は言うておりました。

大体、どのような理由で、アジアのオペラに関心を持っているのか。それから、モンゴルのオペラというのはどういうものなのかの概要をお話いたしました。

最後に一つだけエピソードをご紹介します、私の話を終わりにしたいと思います。モンゴルの多くのオペラは、名優として有名だったエルデネブルガンさんという方が、多くを演出しているのですが、その方に会って話したときの話です。この劇場は日本人の捕虜がつくったということは、前から私も知っていたのですが、この劇場をつくった建築家(ドイツ人)は今、ご存命だということでした。96歳とのことです。私に向かって、エルデネブルガンさんは、この劇場をつくった日本人の捕虜も、まだ日本で生きているはずだ、何とかして、私たちの感謝の気持ちというのをそのドイツの建築家、日本人でこの建築をつくってくれた人たち、名もない人たちに、自分たちの感謝の気持ちを伝えてほしいということでした。

そして、彼が続けて言った一つのエピソードがあります。日本人の捕虜はとって一生涯懸命仕事をしてくれた。その一生懸命仕事をしてくれる捕虜の姿に、心を動かされたモンゴルの女性がいた。17とか18歳の女性です。その人は、網ごしに捕虜の一人に食べ物を与えたり、それから手袋をあげたりした。あげるものがなくなると、自分の手のぬくもりを捕虜の手をあたためてあげた。その二人の間には愛、思い合う心が生まれてきた。しかし、そのことが発覚して、その少女は捕虜の前で処刑されてしまった。その相手の捕虜のほうには彼女の死に苦しんで、3日後に自殺してしまった。その捕虜の遺体というのはウランバートルの町の外れにあります冷たい土の中に眠っていると思います。

そうした話を私にしてくれながら、エルデネブルガンさんは、ぜひとも日本にこういう歴史があったこと、そして、自分たちがこういうことをやっているということをぜひ広く

伝えてほしいというメッセージを私は預かってきました。

最後にこのエピソードを紹介して、私の話を終わりにしたいと思います。ありがとうございました。(拍手)

【司会】 美山先生、どうもありがとうございました。

それでは、続きまして、昭和音楽大学の渡辺通弘教授より、お話をいただきます。タイトルは「アメリカとオーストラリアのオペラ運営の現状＝劇場を持たないオペラ制作団体＝」です。それでは、渡辺先生、どうぞよろしくお願いいたします。

【渡辺】 私の研究の範囲は、英語圏におけるオペラ運営です。アメリカの研究に関しましては、私だけではなく、昭和音楽大学のアン・スミス教授もまた参加されております。特にアン・スミス教授は先月、アメリカ西海岸のオペラ団体の研究を終えて、お戻りになっております。きょう、これから発表させていただく内容には、このスミス先生の研究の成果も入れさせていただいておりますので、事前にお断りをさせていただきたいと思いません。

お手元の資料の最後に公開講座「わが国と海外のオペラマネージメント アメリカとオーストラリアのオペラ運営の現状」というのがございます。大体これに沿ってお話を進めたいと思います。

実はアメリカは今、空前のオペラブームであると言われております。これはオペラの全国団体でありますオペラアメリカに加入していますプロのオペラの数、1965年の24から、現在では240を超え、10倍に増えているということにもあらわれています。これは、プロのオペラだけで、もし日本の市民オペラに相当するセミプロまで入れますと、850と言われております。また、観客の数も今申しましたオペラアメリカのプロの団体の観客だけでも、300万人から1,400万人に増えた。そしてセミプロ、市民オペラも入れますと、2,400とも2,800とも言われる大変大きな数の観客が集まっておるわけです。特にアメリカのそうしたオペラブームの中心をなすのが、30歳以下の若者たちです。この若者たちが、競ってオペラを見に来るようになって、このオペラ景気、オペラブームを支えていると言われます。

アメリカのオペラ景気がどのようなものかを1の表でごらんいただきたいと思います。これはアメリカのオペラ団体の経常収支を示した表ですが、収入では事業収入が3億6,900万ドル、53.4%。したがって、入場料収入の比率が高いということがわかるかと思えます。そして、民間寄附が36.2%、これも世界では類のない高い比率を示

しております。公的補助はそれに対しまして4%と言われております。非常に少ないですね。しかも、この公的補助というのは、アメリカの場合、ほとんどが教育事業に充てられますので、公演事業には全く影響を与えないと言われております。そのほかには基金の取り崩しが8.1%、不明金が1.7%です。収入の総計は6億9,100万ドル、日本円に直しますと、約830億円、これはオペラアメリカの会員団体113団体についての統計です。それに対しまして、支出をごらんいただきますと、人件費が64.5%です。これはどこの国に比べても、決して高い数字ではない。人件費を抑制するというところに非常に力を注いでいます。人件費以外が35.5%、そして支出計が6億8,200万ドル、818億円ということで、いわゆる余剰といいますか、黒字が12億円あるということです。

これは2000年の数字ですが、次に2の表を見ていただきます。これはオペラ団体の経営状況を過去5年にさかのぼって調べたものです。1995-1996シーズンには、64団体が黒字となり、そのパーセンテージは67%、赤字団体は31団体で33%でした。それに対して1999-2000年シリーズには、黒字団体が65%、59%、そして、赤字団体が46%、42%という数字が出ております。

実は、この数字をさらに5年間さかのぼった数字もいただいておりますが、それによりますと、この表に出ているこのシーズンの前の年、1994-95年に全体として赤字になったのですが、それを除きますと、過去10年間のうち9年間は黒字という経営状況になっております。

さて、私が2月にアメリカの調査を終えて帰ってきて、日本の関係者の方々にお話をしますと、皆さん、アメリカも景気が悪いから、2000年まではこういう状況だったとしても、最近では経営状況が悪いんじゃないかと心配される方が非常に多いんですね。実は、私もアメリカに行きます前に、特に例の9月11日のテロ事件以来、アメリカの経済というのは非常に不安定な状況でございますので、そうした影響があるのではないかとということで、それを調べることも今回の研究の一つの目的でした。しかしながら、アメリカのオペラ関係者に聞くと、あまり予想されたほど経済不況の影響を受けていないという感触をお持ちの関係者がほとんどでした。

ただ、これは地域地域によってかなり違っております。西海岸をお調べになったスミス教授の報告によりますと、西海岸、特にカリフォルニアというのは、IT産業、軍事産業が中心の地域でございますので、経済不況をまともに受けております。そういうこともあって、特に企業寄附が減ったことから、いくつかのオペラ団体が非常に厳しい状況にある

という報告が来ております。

例えば西海岸最大大手のサンフランシスコオペラの場合で申しますと、予算規模が6,000万ドル、72億から4,500万ドル、54億円にカットされたということです。こうした状況に対応いたしまして、サンフランシスコオペラでは規模の適正化、英語で申しますと、ライトサイジングと申します。これを目指しまして、例えば作品数で申しますか、演目数をこれまでの12演目88ステージから、9演目65ステージにカットするという方向を打ち出しているということです。これに対しまして、観客の間から非難の声が上がってはおりますが、しかし、収入を超えた経営を行わないというのは、アメリカのオペラの鉄則でございますので、こうしたライトサイジングは勇気のある決定ということで、一般には称賛されているということです。

また、同じように西海岸の大手でありますロサンゼルスオペラの場合も、一つには新たに自前のオーケストラとコーラスを抱えたこと、それから、新たに芸術監督に就任しましたブラッド・ドミンゴをマネージャーが押さえることができないために、非常にぜいたくな制作が行われたことから、3年連続して大きな赤字を出し、これもまた現在、ライトサイジングとして公演数をカットすることを考えているということです。

これに対しまして、そのほかの中小団体、例えばポートランドオペラとかサンノゼのオペラのような場合は、そうした経済の影響をそれほど大きく受けておらず、依然として健全経営であるという報告が入っております。

一方、西海岸以外について申し上げますと、規模の適正化が言われておりますのは、例えばワシントンオペラなどがその一つです。こうした、いわゆる活動を縮小せざるを得ない団体の特徴は、いずれも最近、事業規模を急速に拡大したオペラ団、そして、自前のコーラスとかオーケストラを抱えた団体に多いということが言えます。それ以外の大半のオペラ団に関しましては、昨年の実績、これは数字としてはまだいただいておりませんが、昨年の実績においても、ほぼ黒字経営のところが多い。せいぜい経済の影響で大きな問題となっているのは、定期会員が少なくなった。今まで年間通じて会費を払ってくださる方が、いろいろ収入も減るということで、個別に切符を買うということになった。そのために、長期的な計画、経営の計画が立たないで困っているという程度の影響だということです。

考えてみますと、実はアメリカのオペラと申しますのは、1980年代に特に大拡張を遂げたのですが、その時期というのは、アメリカの経済が比較的調子が悪かったときなん

ですね。実は皆様方のお手元にある資料でも、副題といたしまして、「劇場を持たないオペラ制作団体」というのをつけたんですが、ほんとはこれは「不況に強いアメリカのオペラ」とでもつけたほうが、正確だったのかと思います。いずれにしましても、アメリカのオペラの強みというのは、不況を切り抜ける力であると私は考えております。

では、なぜアメリカがそのように不況に強いオペラを育てることができたのか。次に、いくつかの項目に分けて、報告をさせていただきたいと思います。

1 ページ目の真ん中のところにありますが、まず第1は、民営のオペラということです。ヨーロッパの場合ですと、先ほどからご報告がありますように、国とか地方公共団体が丸抱えのオペラ活動が行われているわけですが、アメリカのオペラは、すべて純然たる民営のオペラであって、そういう公的なオペラはただの一つもございません。しかも、公的な支援は、先ほど1の表でごらんになりましたように、3%から4%ということで、極めて少ないと。あとは、個人の寄附を中心とした民間の支援によって運営されております。

先ほどドイツの状況の厳しさについて、中山先生のほうからご報告がありましたが、ヨーロッパにおいては、国と地方の財政逼迫が非常に深刻になっております。日本も同じです。そういたしますと、それが文化予算の縮小につながり、オペラ運営を圧迫するというパターンが、世界共通のこととして出てきておるわけです。

しかし、アメリカにおきましては、そうした公的な資金にほとんど頼らず、民間中心のお金で運営しているので、国あるいは地方の財政の逼迫の影響は、それほど受けないということがあるわけです。これが一つ、アメリカのオペラが継続的に発展をする理由ではないかと思えます。

次に2番目ですが、これは地域に根差したオペラということです。これはアメリカのオペラの一つの特色です。アメリカのオペラでも、戦前までは例えばメトロポリタンオペラ、あるいはサンフランシスコオペラのように、全米あるいは広域を対象としたオペラ活動、オペラ制作団体が中心でした。

しかし、戦後つくられましたアメリカのオペラ団体のほとんどは、地域コミュニティに根差し、市民によって支えられたフランチャイズ制度をとっております。例えばサンディエゴオペラといいますと、サンディエゴ市民のオペラということになります。したがって、市民は自分たちのオペラということで、ボランティアとして、いろいろな労力も提供し、また資金も提供するというので、徹底的にこれを支持してくださるということになります。

よく言われることですが、アメリカでは、いわゆる引越し公演、巡回公演というのはなかなかうまくいかないと言われます。なぜならば、それは地域のオペラファンが、オペラを見るなら、まず自分たちの地域のオペラを見るということに徹しているからです。これを英語ではフェイスフル・オーディエンス、忠実なる観客と申しまして、自分たちのオペラという意識が非常に強いんですね。したがって、そこへ巡回公演を持っていっても、例えば日本のようにスカラ座の巡回公演に何万円もお金を出して見るということは、アメリカのオペラファンはなかなかしない。それよりは、自分たちが守り育てたオペラをまず見るということに徹する。これが一つのアメリカのオペラの強みにもなっているということです。

しかも、そうした住民たちは、ただ単にそうした労力やお金を提供するだけではなく、制作にも積極的に参加いたします。そういうことで、これがアメリカのオペラの観客の増加と、オペラ制作の質を高める上で、非常に大きな役割を果たしているということが言われております。

3番の表は、アメリカのオペラ団体がどのような収入に頼っているかということを出した数字です。実はこれはメトロポリタンオペラというジャイアンツと、中小団体だけが載ってまして、その間が抜けているので、見にくい数字なんですけど、一応ごらんいただきます。

中小団体についていいますと、入場料が38%、これをメトロポリタンの58%と比べると、やっぱり中小はお客が集めにくいというのがよく出ています。それに対して、個人寄附が24%、企業寄附が5%、財団14%、「その他民間」というのは共同募金その他です。それから、州市町村から3%、国からはゼロ%と、このようになっています。

おもしろいのは、この数字でカナダの団体との比較が出ております。カナダの団体とアメリカの団体を比べますと、入場料収入はアメリカが50%、カナダが45%。個人寄附はアメリカが25%、カナダが8%、企業寄附はアメリカが4%、カナダが7%、財団がアメリカが8%、カナダ5%、その他10%、9%、このようになっているということです。

ここでもごらんになりますように、個人寄附というのが非常に大きな地位を占める。しかも、個人寄附の主体をなしますのは、いわゆる零細寄附といわれる100ドル以下の寄附です。1万2,000円以下ですね。これがアメリカの芸術を支える根本である。全体の85%は零細寄附です。よく、アメリカは大金持ちがいて、金持ちがオペラを支えている

ということをおいでおいでになります、それは今から30年～40年前のアメリカです。今日は市民が支えるオペラ、これがアメリカのオペラです。

次に3番目、規模のメリットということです。経済というのは規模が大きくなりますと、いろんな点でメリットが生じるわけですね。何と云っても、マーケットが大きくならなければ、物は動かない。これは経済の一つの常識です。アメリカの場合は、先ほども申しましたように、オペラの制作団体が急増し、観客も大変増えております。その結果、そうした大きくなったマーケットに、いろいろな形で資金と人材が流れ込みます。今、アメリカはそうした大きなマーケットに引かれまして、世界中からオペラ関係の人材が集中してまいっております。例えば皆様ご承知の三大テノールの方たちも、今はアメリカに住所を移して活動していますね。それは大きなマーケットがある。したがって、人材がそこに集まる。その結果、制作の質が高まる。したがって、さらに観客が増えると。そうした意味で、規模のメリットのいい面が出ている。これが今日のアメリカの状況であるということが言えると思います。

次に、第4番目のアメリカのオペラの強みは、アメリカのオペラがポピュラー文化と融合を遂げたとにあると言われております。先ほど申しました三大テノールのコンサート、これに関しましては、オペラ関係者の間でいろいろ賛否両論があるようですが、いずれにしても、一つのコンサートに3万人、4万人の人々が集まって、オペラを楽しむということが、当たり前になっています。

しかも、オペラブームに影響されてかもしれませんが、ポップスのスーパースターたちが、競ってオペラの歌曲を歌うということが今、はやっております。例えばマドンナとかアレッサ・フランクリン、あるいはマイケル・ホルトン、こういった人たちがオペラの歌曲の編曲を歌っております。こうしたことが、また若者たちを刺激して、オペラブームに火をつけるということですね。さらには、オペラ映画というものが非常に当たっております。最近ではバズ・ラーマンの『ムーラン・ルージュ』があります。私はこれは、オペラ映画というにしては、ちょっと歌がお粗末だと思ったんですが、いずれにしても、そうしたオペラ映画がヒットをする。そういうことを受けて、今度はテレビとかその他のコマーシャルで、オペラの歌手とか、あるいは、オペラの歌というものがどんどん使われる。そして、それがさらにオペラ人気に火をつけるという状況が起きているわけです。

そうしたオペラブームと申しますか、庶民化したオペラのあり方を一番象徴することが今、アメリカで起きております。それは、先ほど申しました『ムーラン・ルージュ』の監

督のバズ・ラーマンが、プッチーニの『ラ・ボエーム』を昨年12月から商業資本を集めて、ブロードウエーでロングランを打っております。彼の計画によりますと、8カ月はロングランを打ちたい。そして、最終的には1,800万ドル、18億円の純益を上げたいということです。もう3月末までブッキングは全部済んでいるということです。こうした計画を打ち出しましたときに、オペラ関係者はみんな、まゆつばものと考えました。オペラがコマーシャルベースでできるはずはない。しかし、それにバズ・ラーマンが挑戦し、どうやら、本物になりそうだという事です。

もし、このバズ・ラーマンのロングラン計画が成功すると、ある意味で、オペラのマネージメントに革命が起きるといことです。それは、オペラでもうけることができるということですね。私も、そうした意味では息をのんで注目しているところですが、そうしたことも、あくまでもオペラの庶民化、一般化があつて初めて可能なことかと思われます。

一方、字幕というものが登場したことも、一般の方々がオペラに親しむきっかけになつたと言われております。

その次に5番目、2ページの5番になりますが、すぐれたアメリカンオペラとアメリカ人歌手の輩出といことです。アメリカのオペラ関係者は、アメリカのオペラをつくらなきゃだめだと。さもなければ、オペラはいつまでも外国の芸術であつて、アメリカのオペラにはならない。こうした意識は、多くのオペラ関係者の間に定着しております。そうしたことを反映いたしまして、アメリカでは年間100を超えるアメリカ人の作曲からなります新作が上映され、特にこれが若い観客を集める上で、非常に大きな役割を果たしております。

この新作の多くは、アメリカ人がよく知っているアメリカのストーリーをベースにして、映画音楽とかミュージカルで培われましたアメリカの音楽の伝統を使っていると一般に言われております。最近、大当たりしたオペラで申しますと、『ジャクリーヌ・O』。これはジャクリーヌ・オナシス、ケネディ夫人の伝記をオペラ化したものです。あるいは昨年、『リトル・ウイメン』、日本語では『若草物語』、4人姉妹の物語がオペラ化されました。そして、これが若者を引きつけるわけです。

そこで、アメリカのオペラマネージャーは、もっと新作を打ち出したい。そして、もっと若い観客を引きつけたい。そして、アメリカのオペラをつくりたいという熱意に燃えている。そうしたマネージャーが、一つの壁にぶち当たります。それは、実は中高年のオペラファンは古典オペラしか見ないという現実です。これはどこでも同じことかと思ひます。

表の4は、1999-2000シーズンの制作回数の多い20のオペラを挙げたものですが、ごらんになれますように、『蝶々夫人』『セビリアの理髪師』『トスカ』『ラ・ボエーム』『ドン・ジョバンニ』『ラ・トラヴィアータ』、ずうっとこう続いておりました、全部古典ですね。そして、アメリカンオペラは、ようやく15位に『スザンナ』が出てくるだけなのです。

なぜこういうことになるかと申しますと、やはり若い人たちが増えたといっても、観客の中心、特に定期会員のほとんどが中高年です。したがって、どうしてもこうした古典を好む。しかも、その古典を好む中高年層が、実はアメリカのオペラを支える財政的な支援者であるということから、オペラマネージャーがいかにもがいても、こうした古典にやはり偏重せざるを得ないのが現状だということです。

それから、アメリカ人のオペラ歌手を養成するために、新たな新人紹介の事業等を活発に行っております。私は、こうしたことはぜひ今後、日本のオペラ界も目指していただきたいと考えております。

次に6番目ですが、近代オペラマネージメントの導入がされたということが、アメリカのオペラを大発展させた一つの理由であると言われております。近代マネージメントと申しますと、まず何と申しましても、しっかりした企画を立てなければいけない。そして、明確な経営方針を打ち出す。アメリカにおきましては、例えば長期のオペラポリシーとか5カ年間にわたります長期の公演企画を公表いたします。こういうことも、ぜひ日本でもやるべきだと思います。しかも、それと並行いたしまして、マーケティングを徹底いたします。マーケティングの中でも、特にアメリカのオペラ団体が力を入れているのは、教育事業です。アメリカのオペラ団体の教育事業は、マーケティングでございます。教育云々なんていうのは、それはきれいごとだ。お客を増やすために我々はやるんだということで、平均いたしますと、アメリカのオペラ団は予算の5%を教育事業に使っております。

次に表の5でどのようにマネージメントが行われているかをごらんください。これはアメリカのオペラ団体の経費の内訳ですが、100万ドル単位です。これは95-96シーズンと99-2000シーズンの数字ですが、まず人件費から見ていきますと、芸術関連の人件費が、9,700万ドルから1億3,300万ドルに増えています。パーセンテージで申しますと、50.2%から50.4%に増えた。制作技術関連の人件費、これは25.5%から25.0%、ここはあまり変わっておりませんね。

じゃ、一体どこが変わったのかと申しますと、実は95年の64.9%から60.9%に

人件費をカットしている。ここに一つ成功のかぎがあります。

一方、人件費以外の経費を見ても、制作関連費というのは減っております。これ、なぜ減ったかと申しますと、共同制作というのが非常に盛んです。一つのオペラ団で一つのオペラをつくるのではなく、いくつかの団体が集まって、共同でつくる。これが一般化しております。それが経費の節約に役立っていると言われております。

そして、ほかにも増えているもの、それは運営その他の経費です。57%から62.9%増えています。要するに、アメリカは不況の際は営業活動に重点を置くという経営の原則にのっとりまして、何よりも経営、運営を重視するということです。運営を重視するということは、まず第一にマーケットを強化いたします。広報・宣伝等を重点的に行います。それと同時に、募金運動を大々的に展開いたします。この数字からごらんいただきますのが、アメリカのオペラマネージメントの手法の典型であるというふうにおとりいただいて結構です。

次に7番目、民間寄附の確保ということです。いかにバズ・ラーマンがもうけるといっても、一般的にはやはりオペラの経営というのは、入場料だけでは賄えません。

そういたしますと、やはり寄附というものを集めなければいけません。表の6で民間からの支援の内訳を見ても、個人寄附というのが圧倒的に多い。しかも、これが零細寄附が多いというのを先ほど申し上げましたね。財団の寄附は17%、企業寄附は9.3%、ユナイテッドアーティストファンドというのは共同基金ですね。収益事業というのは、慈善パーティとかそうしたことをやって、お金を入れる。ボランティア団体からの貢献も3.1%。それから今、アメリカで非常に注目を集めていますのは、物による寄附です。金欠病はアメリカの企業も同じです。個人も同じなので、金にかえて物による寄附、これが1年間で50%伸びたと言われて、注目を受けております。

もう一つ、アメリカのオペラの強みといたしまして、実は、アメリカのオペラは大変巨額な基金を持っている団体が多いわけです。全体といたしまして、ほぼ6億ドル、720億円の基金を持っております。これは主として、亡くなった方の遺産を遺贈されたものです。これはお金は使えず、その利子だけを使えるわけですが、アメリカでは、仮に収入がなくても、この基金を取り崩せば、オペラ活動を1年～2年は続けられると言われております。日本のオペラ団体も、ぜひこうした基金を持つようになってもらいたいと思います。

第8番目ですが、専用の劇場を持たないこと、これがアメリカのオペラの特徴です。アメリカのオペラで専用の劇場を持っているのは、メトロポリタンとかサンフランシスコ、

その他10団体に満ちません。それ以外のオペラ団体は、自分専用の劇場は持ちません。なぜ劇場を持たないかと申しますと、アメリカのオペラマネージャーに言わせますと、オペラの運営と劇場の運営は全く違うんだ。そんな余分なことをしている暇があったら、オペラ制作に専念したい。だから、劇場なんか持ちたくない。しかも、オペラだけで劇場を1年間埋められるということはまず考えられない。そうすると、当然のことながら、やれバレエだ、その他を抱え込むことになる。これはオペラにとってマイナスであるという考えの方がほとんどでした。

また、オペラの制作団体は原則としてコーラスも、またオーケストラも持ちません。これはアウトソーシングの方式と言われております。これに対しまして、ヨーロッパの一部の方々からは、アメリカの方式は芸術家の使い捨てだという批難が出ています。しかしアメリカでは歌手のほうも、そうしたその場限りに雇われる方式を好みます。なぜならば、そうしたやり方で出演料が非常に高くなるわけですね。そしてこの方式をとるからこそ、アメリカのオペラ団体というのは、不況に強いんです。固定経費というのが非常に少ないということです。これが一つのアメリカのオペラの特徴かと思われます。

もう一つだけ申し上げたいのは、オペラアメリカという団体が存在していることです。今、世界中がアメリカのオペラ運営に注目をしておりまして、アメリカのオペラ全国団体であるオペラアメリカには、57のヨーロッパを主体とした外国のオペラ団体が加入して、アメリカのオペラ運営から学ぼうとしております。日本のオペラ団体もオペラアメリカの会員になれば、そうしたアメリカの体験から何か学べるのではないかと考えております。

あとオーストラリアに関しましては、これはまだ予備調査の段階でございます。時間もございませんので、この次の機会に改めて報告をさせていただきたいと思っております。

以上、時間でございますので、ここで打ち切らせていただきます。どうもありがとうございました。(拍手)

【司会】 渡辺先生、どうもありがとうございました。

それでは、少しだけ休憩のお時間をいただきまして、その後、第3部のほうに移らせていただきますが、ここでもう一度、質問票のほうを回収いたします。ご記入いただきました質問票は、係の者が参りますので、そちらのほうにお渡しください。よろしくお願いたします。

それでは5分ほど休憩をいただきまして、第3部の開始を4時35分ごろとさせていただきます。よろしくお願いたします。

第Ⅲ部 質疑応答とまとめ

【司会】 それでは、第3部に移らせていただきます。

第3部は質疑応答の時間でございます。先ほどいただきました質問票等を反映させた形でのセッションとさせていただきます。

本日ご発表いただいた先生方に再度、ご登壇いただいております。こちらのほうの進行を渡辺先生のほうにお願いしたいと思っております。

それでは、よろしくお願いいたします。

【渡辺】 それでは皆様、大変長いお時間お座りいただきました。お疲れかと思っておりますが、あと30分でございます。もう少しご辛抱いただければと思います。

実は、皆様方から大変多くの質問をいただきました。残念なことに、持ち時間はもう30分を切っております。そこで、できるだけ多くの質問にお答えしたいと思っておりますが、全部にお答えできない場合もあると思っております。ただ、私どもといたしましては、皆様方からの質問こそが、まさに公開講座を開いた大きな理由でもございますので、その重要性というものは痛感しております。そこで、私のほうから提案でございます。きょうお答えできなかった方々に対しましては深くおわびを申し上げますとともに、きょういただきました質問はすべて、このセミナーの報告書に載せさせていただきますたいと思っております。そして、私ども研究者といたしましては、それを十二分によく読ませていただき、今後の私どもの研究に役立てさせていただきますたいと思っております。そういうことで、ひとつご容赦をいただければと思います。よろしくお願いいたします。

それでは、いくつか質問がきているわけですが、先生方にひとつ質問をお答えいただきたいと思っております。

まず第1番目は、永竹先生です。石田さん、読んでみてください。

【石田】 永竹由幸先生へのご質問です。イタリアにおけるミラノ、ボローニャなどの大劇場以外の中小都市のオペラの上演の状況について、概説していただけないでしょうかということですが。

【永竹】 イタリアの劇場のシステムは、非常にもうきちっと国家的にできてまして、まず今は私企業化されていますけれども、これまでエンテと言われていた12のオペラハウスと1つのオーケストラ、これはオーケストラはサンタチェチェーリアですけど、この12が1年間シーズンを持っております。この1年間シーズンで、劇場に勤めている人は全部、1年間契約というか、給料で年間契約というか、ほとんど5年間契約、10年間契約というふうにして、みんな長い契約を持って、1年間、劇場にフィックスしている人た

ちがいます。これが12劇場あります。上からいっていきますと、先ほど言われたようなミラノ、それからトリノ、ジェノヴァ、ボローニャ、ヴェネツィア、トリエステ、フィレンツェ、ローマ、ナポリ、パレルモ、カリアリ、ヴェローナ、これで12です。これが1年間契約の劇場です。

このあとにテアトロトラデチオナーレ（伝統的劇場）というのがあります。このテアトロトラデチオナーレというのは、私の知っている限りで、今42ぐらいありましたかね。42から、ちょっと増えているかもしれませんが。その前にエンテとテアトロトラデチオナーレの中間的な劇場があります。これが、エンテ法に入っていなかったんですけども、エンテというのは、だからどちらかという国立劇場ですね。国立劇場で、ほとんど予算が国から大体、80%から90%、八十何%、国から予算が出ていて、あとは市と州ですか、と県でもっている、こういうところがエンテなんですけど、その以外のところが、今度はちょっと全部は言い切れませんが、パルマとか、それからレッジョエミーリア、フェラーラ、マントヴァとかコモとか、こういう劇場が大体2カ月ぐらい、イタリアでは2カ月から3カ月、シーズンを持ちます。予算は、ここもやはり国から60~70%出ていまして、あとは市の予算と県と州の予算です。

先ほどご質問のあった中小劇場というのは、その四十いくつ。これが大体、ほぼ州別に分かれてグループをつくっております。例えばロンバルディアの地区ですと、スカラ座はスカラ座で孤立しているわけですね。ここはあんまりほかの劇場のところに行ったり、交換したり、プロダクション交換したりということはしません。というのは、スカラ座と例えばマントヴァとかコモとかいうところとのレベルは、もうこんなに違いますから。ですから、ここはそういう州の関係の劇場とスカラ座なんかは、あまりコンタクトがないわけです。コンタクトないわけじゃないんですけど、レベルが違うんです。

その州別に、ロンバルディアですと、コモ、マントヴァ、クレモナ、ベルガモ、ブレッシャ、大体ここら辺の5つぐらいの劇場、これが一つの州になっています。エミーリア地方ですと、ピアチェンツァ、パルマ、レッジョエミーリア、モデナ、フェラーラ、そこら辺が大体、一緒にやっていますが、ここら辺のところになると、ボローニャと、入れかえ、ときどきありますけども、でも大体、ボローニャはボローニャで確立していて、そのほかのところでは組むわけです。州別にリグーリア州はリグーリア州、ロンバルディア州はロンバルディア州で大体5つか6つの劇場がグループになっているのです。20の州がありますから、20の州が大体、大きなのが5つ6つ、それから南のほうへいくと、小さい

ところは2つ。例えば下のほうのバジリカータとかああいうところへいくと、コゼンツァとかそういうのは劇場が1つしかありませんけども、そんなことで、そういう形でもってできています。そんな形でもって、レベルによって、国別、州別、さらにもっと小さいものもあります。そこら辺になると、もっと大体、年間1本か2本しかやりませんが、そういう劇場もあります。

これ以上、詳しくお話ししていると、時間がないので、ここら辺で。大体、そういう形でもって、イタリアでは劇場が全国に配分されています。

【渡辺】 ありがとうございます。時間がございません。申しわけございませんが、回答する先生方も、5分以内ということで、よろしく願いいたしたいと思います。

では、その次は根木先生に対する質問がございます。

【石田】 根木先生に第1部の発表に関してということまでいただいております。日本において、制作団体、それから箱の所有者であるホールの意思について、分析検討がなされておりますが、そのほか市民オペラといったようなアマチュア集団による継続的なオペラ上演という第3のターゲットについては、分析対象としてとらえる必要があるのか、ないのかというようなご質問です。

【根木】 若干、舌足らずだったかとも思いますけれども、今回のアンケート調査は、95年から発行を始めました『日本のオペラ年鑑』に載っている団体で、現在もほぼ継続的に公演活動を行っている団体を対象にしております。したがって、ある程度、何回かにわたって活動を行っておられます〇〇市民オペラといった団体につきましても対象にされております。たまたま大分県民オペラ協会さんにシンポジウムに参加していただきましたので、印象が強かったかもわかりませんが、そういう意味で、一応、すべてを対象にして、その結果を数値的にあらわしたというようにご理解いただければ、ありがたいと思います。

【渡辺】 どうもありがとうございました。ご質問された方にこれでよろしいかどうか確認をとりません。大変申しわけございませんが、先へ進ませていただきます。

次のご質問は石田さんへの質問ですね。

【石田】 質問というか、ご意見なんですけれども、私が言及させていただきました広島アステールプラザの活動のことです。オペラルネッサンス事業などについて、昨年と今年、2団体が休止となる理由をホールの事業のあり方、進め方の面から申し上げたということで、ホールが果たした役割を否定的に見るのはどうかと思いますというご意見です。

5団体それぞれに恩恵を受けてきたというふうに評価すべきであろうというご意見なんですけれども、確かに、今回、休止する理由をまさにホールが団体の活動を圧迫したからとだけ考えるのは、私もいかがかとは思いますが、ただ、それぞれその団体の活動が、組織的な問題、それから経済的な問題を抱え、いろいろなことがやはり脆弱であると。それがホールによるオペラ制作との対比において浮き彫りにされているのではないかと。その事例として申し上げました。また、引き続き検証を行う必要があると先ほども申し上げております。ということで、補足とさせていただきます。

【渡辺】 それでは次の質問に移らせていただきます。中山先生に対する質問です。お願いします。

【石田】 中山欽吾様。ご意見としていただいているんですが、これをご質問というふうにちょっとさせていただきます。オペラ公演のチケットの価格設定について比較的安い値段のチケットを余裕を持って販売することは不可能でしょうかということをお願いいたします。

【中山】 非常に切実な問題でございます。ドイツあたりでは、先ほどの発表で、ソーシャルプライスということをお願いしたんですが、ほかの娯楽と同じレベルの入場料しかとれないということの裏返しには、それでは到底、劇場の運営はやっていけないんです。劇場の年間コストの85%ぐらいは、地方自治体からの助成金で運営されているという実態があるから、安いチケットが発行できるということです。

以前聞いた話ですけれども、あるドイツオペラのインタビューのときに、ある日本人が、日本はチケットが非常に高いけど、ドイツは安い。何かからくりがあるのかという質問をしたら、あなたたちはドイツ国民の税金の援助によって、これだけ安い公演を見ることができるんですよと言われたという話があったんですが、ご質問をされた方に対して、どうのこうのということでは全くありませんで、我々の現実というものをちょっとお話しさせていただきます。

今、二期会の公演は普通、一番高い席で1万5,000円です。通常の公演ですと、一番安い席、4,000円ということで設定させていただいていますが、東京文化会館のような2,300席という大型の会場を用いることで、一番安い席をできるだけ安い価格でご提供できないかということについては、年に1回、東京都の助成に基づく東京都民芸術フェスティバルというのがございまして、そのときには一番安い席を2,000円、さらに1,500円の学生席をつくるということが条件になってございまして、この設定をしており

ます。

そのような状態で行いまして、ほぼ満席を達成したといたしましても、私のような事務局長兼制作部長や、その下の制作担当者、それから広報担当者などの人件費とか活動費は一切除いたネットの直接の制作上演費の半分を入場料収入で賄えるかどうかということがあります。そのあとの半分は公的助成で賄えるのかということ、賄えないわけでありまして、その間に非常に大きな、もう我々にとっては真っ暗やみのやみがあるということ、それをどういう方法で賄うのかということ、毎回、胃が痛い思いをして、寄附をお願いしたりしています。民間の助成も非常に貴重な、我々にとって、オペラを続けていく上での力になっておりますが、昨今の景気の低迷で、民間の企業から賛助会員になっていただくご寄付というのが、右肩下がりにこの10年間下がりっぱなしでありまして、10年前と今とでは3分の1まで減ってしまっております。私自身、オペラを見るときにもっと安く見られないかというのは、一観客としてそう切実に思うところではありますが、現実はまだ不可能で、我々の今の値づけですら、そういう状況であるというのが実態であります。決して満足しているわけではありませんが、それ以外に間接費が、人件費等がかかっているという現実を考えると、これ以上安くするということは、現状の資金計画では不可能に近いというのが、日本における我々の実態でございます。

【渡辺】 ありがとうございます。それでは、次の質問は美山先生に対する質問をお願いします。

【石田】 はい。美山先生にお伺いします。モンゴルにおけるオペラハウスのレパートリーを詳細に聞きたい。歌手についてもお聞きしたい。かっこ書きで、言語、字幕の有無というふうに書いていただいております。

【美山】 私はモンゴルの言葉が全くできませんで、英語の資料をいただいてまいりました。今まで、現在の状況になってから、オペラとして上演されたものは、45番目の作品がこれから上演される『ジンギス・ハーン』ですので、44作品です。それから、バレエに関しては41作品です。これがモンゴルのオペラ・バレエ劇場がレパートリーとしてやってきたものです。オペラに関していいますと、詳細にと言われても困るんですけど、4割ほどがモンゴル人の作曲家の作品。残りがプッチーニ、ヴェルディ、そして、ロシアの作品です。ドイツ語のオペラというのは、この40年間の歴史の中でたった2つ、『魔笛』と『ウィンザーの陽気な女房』。それから英語のオペラが『ボギーとベス』、1つです。『ボギーとベス』以外はモンゴル語による上演が基本です。

詳細にといいますと、1つの作品ずつ申し上げていくことになるのですが、私の知らない作曲家、どうやって訳していいかわからない作品もありますし、このモンゴルの方の英語というのは、私たちが知っている英語とちょっと違った英語でありまして、ときどき何かと思うのですね。チャイコフスキーのバレエ、『スリーピングビューティ』だと思んですけど、『スリーピングプリンセス』とか書いてありました。なるほどと思うんですけども、今、それらを鋭意翻訳して、完璧な目録をつくらうということでしておりますので、この研究が将来またまとまってくるときには、私のつたない訳でレパートリー一覧表みたいのをつくらうと思っておりますが、それを期待して、来年の講演会にもぜひお越しいただきたいと思います。

【渡辺】 ありがとうございます。そして、もう一つですが、これは私への質問でございます。

【石田】 アメリカのオペラ団体への私的寄附が高率であること、そして、その多くが中高年を主体とする100ドル以下の寄附であることには驚きました。現在、アメリカでこうした寄附をより円滑に行うための活動で、参考となるものがございましたら、ご教示くださいということです。

【渡辺】 ご指摘のように、アメリカにおきましては、100ドル以下の零細寄附というものが芸術を支えています。オペラも同じでございます。この100ドル以下の零細寄附の強みというのは、少額でございますから、景気の動向を受けることが非常に少ないわけですね。したがって、安定的な運営ができる。それだけではなく、お金を出すことによって、その住民がそのオペラにコミットをしてくれるということが重要なことです。

では、どうすればそういうお金が集まるかということですが、これは一つにはプロのスポーツをごらんいただければわかると思います。野球にいたしましても、それからサッカーにいたしましても、サポーター、ファン、それが地元にいる。だからこそ、経営が成り立つということですね。アメリカにおけるオペラのあり方というものから倣いますと、日本におきましても、こうした地域ごとに根をおろしたオペラというものが育つことが、そうした住民の零細寄附を集める上では、どうしても必要かと思えます。

ただ、いくら住民との連携を強め、そのために住民に対するサービスを行っても、募金、お金が集まるとは限りません。アメリカにおきましては、募金というのはアートマネージメントの一番重要な役目とされており、これは専門家が行う活動であると定義されております。最も優秀なアートマネージャーは募金ができるマネージャーです。

どういうふうにして募金をするのか。オペラの場合で申しますと、一般論でございますが、まず第一に、何としてでも、今までオペラに來なかつた人々にオペラの切符を買ってもらふというのが、この募金運動の第一歩です。そして、オペラにとにかく來ていた方には、アフターサービスもきちんといたしまして、この次にその方に定期会員になっていただく。その上で、その定期会員になつた方々にオペラというのは入場料収入だけでは成り立たない芸術であることをきちんと理解していただき、支援者になっていただく。この3つのプロセスを経て支援を得るのが、一般的と言われております。

そのための事業は教育事業というふうに位置づけられておりますが、先ほど申しましたように、これはあくまでもマーケティングの一環です。やはり日本におきましても、そうした募金の専門家を育てるといふことが、これから必要になってくるのではないかと思います。これは言い過ぎかもしれませんが、私はこれからの日本のオペラの将来は個人の寄附を集められるかどうかにかかっていると、このように考えております。

どうもありがとうございました。時間がここで尽きてしまいました。先ほど申しましたように、残りの質問は報告書の中に入れさせていただきます。

本日、大変長い間、オペラのお話をお聞きいただいたわけですが、世界のオペラという巨大な実像をどう把握するのか。きょう、話をすればするほど、また聞けば聞くほど、難しいなというのが実感です。それでも、きょうのプレゼンテーションから、今後、この研究が進むべき方向、あるいは日本のオペラの運営について、いくつかの示唆が出てまいったかと思ひます。昭和音楽大学といたしましては、今後も機会を見まして、随時、この研究の成果を皆様方に発表させていただく予定でございます。また、そういう機会にぜひご参加いただき、いろいろと貢献いただければと思ひます。

また、参加者の皆様方におかれては、このきょうの公開講座だけではなく、私どもがやっておりますオペラ運営の研究に関しまして、ご意見、ご注意等がございましたら、昭和音楽大学オペラ研究所あてに、どんどんお寄せいただければありがたいと考えております。よろしくお願ひします。

それでは、ありがとうございました。(拍手)

レジュメ

わが国におけるオペラ制作の現状と課題

—わが国におけるオペラ政策と関連して—

根 木 昭

I オペラ制作の一般的状況—「アンケート調査」から—

昭和音楽大学オペラ研究所が、2002年9～10月に行ったアンケート調査「オペラ公演の制作と事業運営に関する調査」により、オペラ制作の一般的状況を概観する。

同調査は、オペラ制作団体（オペラ団体協議会『日本のオペラ年鑑』に掲載されているオペラ団体の中から現在ほぼ継続的に公演活動をおこなっている団体。以下「制作団体」という。）138団体、及び、オペラ公演開催ホール（1997～2000年の4年間にオペラ公演を開催したことがあるホール。以下「ホール」という。）438館を対象とし、有効回収数は、制作団体61団体（44.2%）、ホール215館（49.1%）であった。

1. 設立目的・組織形態・財政基盤

まず、設立目的や理念については、「制作団体」は、オペラ芸術の普及・振興のほか、オペラ作品の制作、アーティストへの活動機会の提供や育成など、オペラ制作の本質に関わることを目的・理念としている。これに対し、「ホール」は、地域と住民に視点を置き、住民への芸術文化の提供ないし芸術文化活動の発表の場の提供、地域の芸術文化の裾野の拡大などを目的・理念として掲げている。

次に、組織形態については、「制作団体」は任意団体が圧倒的に多く、組織基盤は脆弱である。一方、「ホール」は、財団法人、地方公共団体（国）の直轄が多く、組織基盤はおおむね強固といえる。

財政基盤については、「制作団体」では、入場料収入が約4分の1、公私の助成金が約2分の1に達しており、公私の支援を抜きにして財政が成り立たない構造となっている。このことは「ホール」でも同様であり、入場料収入が約5分の1、公私の助成金が約3分の1弱、施設運営の委託費や貸館収入等が約2分の1弱であり、設置母体である地方公共団体等からの委託費や公私の支援が大きな比重を占めている。

2. オペラの制作に関わる事項

(1) スタッフの構成

「制作団体」では、約4分の3が、歌手、指揮者等の団員を擁し、おおむね会費制ない

し登録制を採っている。また、約4分の1弱が、合唱団、オペラ団、オーケストラ等の提携・専属の団体を有し、約3分の1強が養成機関を抱えている。事務局員は、4分の3強の制作団体が擁しており、平均11.0人となっている。しかし、常勤のスタッフがいるのは約3分の1であり、2分の1近くは無償ボランティアを抱えている。従って、一部を除けば、限られた人数で組織運営を行っている団体が多いといえる。

「ホール」では、約6分の1弱が、オーケストラ、合唱団等の提携・専属の団体を有しているが、オペラ団は極めて少ない。また、養成機関を有しているホールも極めて少ない。運営スタッフは16.5人であるが、1人から30人以上と幅が広い。ただし、9割強に常勤有給スタッフがおり、ボランティアのいるホールは少ない。

(2) 芸術上及び制作上の責任者

「制作団体」では、芸術上の責任者は2.1人以上おり、全体として、演出家、指揮者、芸術監督等の制作・創作に関わる立場にある複数の人を中心となっている。制作上の責任者も1.2人以上おり、組織を代表する責任者的な立場にある人を中心となっている。

一方、「ホール」では、3分の2が芸術上の責任者や制作上の責任者を配置しているが、両者ともに、館長や理事長等のホールの代表的な立場にある人を中心となっており、芸術監督等の制作に携わる人は少ない。

(3) オペラ公演の企画立案

「制作団体」では、約2分の1弱が委員会形式、約3分の1が演出家、指揮者等で行うなど、開催側の立場にある幅広い多くの人に関わっているが、一般住民等の鑑賞側の関わりは少ない。出演者の選定方法は、オーディションの形式を採り、芸術・制作スタッフで選定する方法が中心である。演目選定の重視点は、「創造性」と、鑑賞者を意識した「人気・有名」などが考慮され、また費用の点も考慮に入れられている。制作及び公演実施上不足している情報としては、制作上の情報よりも、資金調達や行政との関わりなど、公演を実施していく上でのマネージメントに関する情報が多い。

「ホール」では、約2分の1弱が館長等、4分の1弱が制作スタッフ、5分の1弱が委員会形式で行っており、ホールにおいても、一般住民等の鑑賞側の関わりは少ない。出演者の選定方法は、約2分の1弱の買い興行公演にはホールは関与していないが、それ以外では、オーディションにより芸術・制作責任者で選定する方法が中心である。演目選定の重視点は、鑑賞者を意識した「人気・有名」などが考慮され、また費用の点も考慮に入れられている。なお、「創造性」に関しては、地域住民の参画について配慮されている。制作

及び公演実施上不足している情報としては、マネージメント関連の情報のほか、制作関連の情報も求められている。

(4) オペラ公演の開催状況

「制作団体」では、過去5年間(1997～2001年)に1制作団体が開催したオペラ公演は、年間平均4.5公演である。開催形態は、過去に変動はあるが、2001年には、「主催公演」と「共催公演」で8割弱を占め、残余が「売り興行公演」となっている。新作と再演の割合は、過去に変動はあるが、2001年には、「新作」が過去最高(4割強)、「再演」が過去最低(6割弱)となっている。1制作団体当たりの観客動員数も、過去に変動はあるが、2001年には3,437人となっている。また、観客の性別・年齢別構成は、男女比1対2、40歳以上が3分の2弱を占めるなど、中高年の女性市場となっている。

「ホール」では、過去5年間(1997～2001年)に開催されたオペラ公演は、1ホール当たり、全ホールについては1.3～2.2公演、オペラ公演を開催したホールについては3.9～4.7公演である。開催形態は、過去5年間、「貸館公演」が2分の1弱で最も多いが、「主催公演」と「共催公演」も、それぞれ3分の1強、6分の1強であり、両者を加算すると、主催・共催の方が貸館を上回り、オペラ公演にホールが積極的に取り組んでいることを示している。新作と再演の割合は、過去5年間の合計では、「新作」が5割強で「再演」を上回っており、制作団体とは逆に、新作への意欲が強いように見受けられる。オペラ公演開催ホールの1ホール当たりの観客動員数は、過去に変動はあるが、2001年度には5,053人となっている。また、観客の性別・年齢別構成は、制作団体の場合と同様の結果となっている。

(5) オペラ公演の収支構造

「制作団体」では、1公演当たりの収入は、「入場料収入」が4割強、公的な助成金が2割強、民間の助成金が1割強である。1公演当たりで見ても、公私の助成金、特に公的な支援が大きな比率を占めている。支出は、制作に関する費用が9割近くを占め、マーケティングに関する費用は少ない。

「ホール」では、1公演当たりの収入は、「入場料収入」が4割強、公的な助成金が3割弱、共催者の負担金が1割強であり、民間からの助成金は少ない。ホールにあっては、公的な助成金と共催者負担金(これも設置母体からの負担金を中心と考えられる)が大きな比率を占めている。支出は、制作団体とほぼ同じ構造である。

(6) マーケティング活動

「制作団体」では、普段の広報・宣伝活動やチケット販売は、多様なメディアの利用や販売方法により行われているが、これにかかる費用規模は小さい。鑑賞人口の拡大については、4割強が実施し、2割強が今後実施したい意向を持っており、全体の3分の2がこれに取り組む姿勢を示している。会員の組織化は6割近くが行っている。なお、8割強が会費を徴収しているものの、これに対する特典等は5割前後に止まっている。

「ホール」では、制作団体同様、普段の広報・宣伝活動やチケット販売は、多様なメディアの利用や販売方法により行われているが、これにかかる費用規模は小さい。鑑賞人口の拡大については、1割強しか行っておらず、制作団体に比し極めて低調である。鑑賞会員の組織化は3分の1強である。また、9割強が会費を徴収し、見返りとしてのチケットの優先販売等は8割強が、情報サービスは6～7割が行っている。

(7) 共同制作・共同開催

「制作団体」では、過去に、共同制作は6割弱、共同開催は7割弱が実施し、今後も2割以上がこれらについての意向を有している。制作団体にあつては、制作、開催の共同化についての関心は高い。

「ホール」では、過去に、共同制作、共同開催を実施したホールは1割強であり、今後これらについての意向を有しているホールは極めて少ない。制作団体とは対照的に、制作、開催の共同化への関心は著しく低い。

II オペラ制作現場の具体的実態—「公開講座」及び「シンポジウム」から—

昭和音楽大学オペラ研究所が行った公開講座(2002年3月6日)及びシンポジウム(同年10月28日)における議論から、オペラ制作現場の実態を総括する。

なお、公開講座、シンポジウムともに、「わが国におけるオペラ制作の現状と課題」のテーマにより、「観客確保」「資金確保」「共同制作」「芸術的達成度」の4つの課題を中心とし、パネリストには、二期会オペラ振興会、日本オペラ振興会(以上「東京」)、関西歌劇団、関西二期会(以上「関西」)、大分県民オペラ協会(「地域」)の5制作団体、新国立劇場(「東京・国立」)、オーチャードホール、サントリーホール、日生劇場(以上「東京・民間」)、びわ湖ホール(「地域・県立」)、大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウス(「関西・大学」)の6ホールが参加した。

(以下、○は制作団体、△はホール、□はまとめ)

1. 観客確保の問題

○東京に立地し、我が国オペラ制作団体の双璧である二期会オペラ振興会と日本オペラ振興会は、最近ではチケットの売れ行きは比較的好調である。かつての出演者への販売依存度が下がり、一般の購入が多くを占めるようになってきている。新国立劇場の開場等に伴い、首都圏におけるオペラへの関心の一般的な高まりと認識されている。他方、客層の高齢化と「二期会オペラ」（二期会オペラ振興会）、「イタリアオペラ」（日本オペラ振興会）のイメージに、今後どう応えていくかが問われている。

○関西立地の制作団体にとって、阪神大震災が大きなダメージとなり、観客の減少となって現れている模様である。関西では、出演者へのチケット販売の依存度が依然として高い。また、公演には、芸術性の追求のみならず、娯楽性の必要性も指摘されている。

○東京、関西とも、若年層や初めての来場者の把握が今後の課題であり、学校への普及公演等を通ずる若年観客層の掘り起こしやリピーターの確保に関心が向けられている。

○地域立地の大分県民オペラ協会では、地域に根ざした題材の選定とそれによるオペラの普及に意を注ぎ、学校巡回等による観客層の掘り起こしを積極的に展開している。

△東京立地の国立のホールである新国立劇場は、リピーター観客を3万人と見込み、これに加えて、さらに1万人の誘引は可能とみている。一方、年齢層の高齢化への対応のため、高校生対象の鑑賞教室を開催するなど、若年層の掘り起こしを図っている。

△東京立地の民間ホールは、それぞれの個性に応じた事業展開と観客の誘引を行っている。オーチャードホールは、チケット販売を複合施設としての性格を踏まえた宣伝、広報と連動させ、サントリーホールは、「ホールオペラ」の名称で若者の関心を引き、日生劇場は、かねてからの「オペラ教室」等の展開により若年層への普及を図っている。

△地域立地の県立のホールであるびわ湖ホールは、地域におけるオペラの創造、まだオペラに触れたことのない観客の育成を目指している。ここでも、若年層への普及による観客の掘り起こしが図られている。

△関西立地の大学のホールである大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウスは、広報活動の制約の中で、鑑賞会員の組織化やメディアの活用による観客の誘引を図っている。

□東京（首都圏）では、オペラへの関心は一般的に高まっているが、観客の高齢化の傾向は否めず、これへの対応と若年層の開拓、リピーターの確保が課題である。関西では、阪神大震災を契機にオペラへの関心は低下している模様であり、観客の再度の掘り起こしと若年層の開拓が課題となっている。地域では、地域オペラの創造とそれによるオペラ一般への普及（と観客の掘り起こし）が課題といえる。

2. 資金確保の問題

○二期会オペラ振興会、関西歌劇団、関西二期会ともに、入場料収入は5割以下の模様であり、公的な支援が大きな割合を占めている。また、民間の支援も昨今の経済情勢から減少し、公演の赤字構造は解消できないままとなっている。その意味で、公的な支援を望む声大きい。大分県県民オペラ協会も、特に自治体からの支援への要請が強い。

△びわ湖ホールでは、自治体財政の逼迫に連動してホールの財政も圧迫される傾向にある。大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウスも、大学傘下にあるため、大学予算の圧縮と連動してホールの予算が縮小される傾向にある。

□制作団体、ホールを問わず、オペラ公演は赤字構造を伴っており、収入源の確保が依然として大きな課題である。オペラ公演に必然的に伴う赤字の収支構造を是正するため、公私の支援の効果的な枠組みの構築を図っていく必要がある。

3. 共同制作の問題

○関西歌劇団では、イタリアとの合同公演に関し、一般的な経費節減のほか、先方の舞台装置の使用が舞台効果を高めるとともに、当方の大道具製作技術の向上にも裨益するというメリットを確認している。なお、関西歌劇団、関西二期会ともに、アルカイクホールなど、特定のホールとの共同についてのメリットを認識している。

○大分県県民オペラ協会も、特定の町との共同、九州地区の連合団体を通じての団体相互間での道具等の貸借につきメリットを認識している。

△新国立劇場は、ウィーン国立歌劇場との共同に関し、経費節減、ウィーン効果、国の助成、企業の協賛のメリットを認識している。一方、ドイツ語圏の劇場との共同制作には、演出方法等で日本で受け入れにくい面があることも指摘している。

△オーチャードホールも、海外の団体との共同では、制作費やリスクの分担、宣伝効果、ブランドによる信頼感などのメリットを確認している。なお、企画からスタッフ、キャストの組み込みまでは共同できるとして、それ以上の細部までは踏み込みづらい面のあることも指摘している。

△サントリーホールも、海外との共同では、経費の節減、練習場の確保、国際的なPR等のメリットを認識している。なお、サントリーホールは、国内のホールとの共同に関しては、舞台装置、入場料の設定、交通費等の面で経費が割高になる旨を指摘して

いる。

△びわ湖ホールは、国内のホールとの共同に関し、各ホールの予算規模の大小、越年予算の困難性から、ホール相互の共同歩調が難しいことを指摘するとともに、中核となる組織がイニシアティブをとり、制作費を負担して共同化を図る仕組みの必要性を強調している。△大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウスも、国内の共同に関し、ツアーリングの方式の実現を求めている。

□制作団体、ホールともに、海外の団体、ホールとの共同に関しては、経費節減や国際的なブランドなどのメリットが得られることを認めている。ただし、具体的な場面ではいくつかの類型や難点があり、それらを相互調整ないし克服することが必要なことも指摘している。国内の共同については、制作団体とホールないし自治体との共同は、制作団体側が主導できるためか、おおむね良好といえる。一方、ホール相互の共同は、予算規模その他から難点がある模様である。このため、中核となる組織が共同化を図り、また、ホール相互のツアーリングができる仕組みが求められている。

4. 芸術的達成度の問題

○二期会オペラ振興会は、所属歌手による公演という制約の中で、スタッフ、キャストの総和（アンサンブル）により芸術的達成を目指そうとしているのに対し、日本オペラ振興会は、国際的なスター歌手や指揮者等の起用により達成しようとしている。このため、日本オペラ振興会は、これらスター歌手等への経費負担と連携を考慮するとともに、一方でアーティストの育成が必要な旨を指摘している。

○関西歌劇団、関西二期会も、それぞれの理念・目的に即し、芸術的達成を目指している。

○大分県県民オペラ協会も、地域とともに世界を視野に置き、同様に芸術的達成を目指している。

△新国立劇場は、4つの公演目標により芸術的達成を目指している。また、そのためには、関係者がオペラに専念できる体制を構築する必要がある旨を指摘している。

△オーチャードホール、日生劇場も、それぞれの理念・目的に即して、芸術的達成を目指している。

△びわ湖ホールは、地域の啓蒙と全国的な展開の両者を視野に入れ、かつ民間では困難なことへの取り組みにも配慮しつつ、芸術的達成を目指している。

△大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウスも、自前のホールという特性を生かした密度

の高い練習、20世紀作品への取り組み、ホール全体を教学に生かすことも含めて芸術的達成を目指している。

□制作団体、ホールともに、その理念・目的、立地条件は異なるが、いずれも公演の芸術的達成を志向している。その際、東京、関西立地の制作団体、ホールは国際水準を目指し、地域立地の制作団体、ホールは地域性と国際性を同時に追求しているといえる。ただし、そのアプローチの仕方は、団体、ホールの性格に応じてさまざまな形態がとられている。

III 国のオペラ政策の現状と課題

1. 「オペラ公演活動」への支援の現状

(1) 支援の推移 (1996～2001年度) →別表

(2) 支援の現状 (2001年度)

○芸術創造推進事業 (アーツプラン) (文化庁) →573,000千円

・芸術創造活性化事業

芸術創造特別支援：我が国の現代舞台芸術の水準向上を図る上で直接的な牽引力となる公演活動が期待される芸術団体に対する重点支援

・舞台芸術振興事業 (日本芸術文化振興会に対する補助金)

我が国の現代舞台芸術の水準向上に資する優れた公演活動の支援

○芸術文化振興基金 (日本芸術文化振興会) →83,700千円

多様な芸術文化活動に対する幅広い支援

・芸術家・芸術団体による芸術の創造・普及活動：現代舞台芸術創造普及活動ほか

・地域文化振興活動：文化会館公演活動ほか

・文化団体による文化の振興・普及活動：アマチュアの文化団体活動ほか

○地域芸術文化活性化事業 (文化のまちづくり) →76,300千円

○新国立劇場 (公演費) →2,149,929千円

・なお、入場料収入1,027,202千円を差し引くと→1,122,727千円

○以上の合計→2,882,929千円

2. 「オペラ公演活動」への支援の構造 (2001年度ベース)

○オペラ公演活動への支援の総額→約30億円

・上記1の数値に未加算のもの（地域文化振興、巡回公演等）も概括的に考慮

・なお、新国立劇場の入場料収入を差し引くと、約20億円

○大半は「頂点の伸長」に投入→94%

・頂点の伸長：「アーツプラン」＋「新国立劇場」→2,722,929千円

・裾野の拡大：「基金」＋「文化のまちづくり」→160,000千円

○「直轄型」と「支援型」の比率→2対1

・直轄（＝新国立劇場）→2,149,929千円（約20億円強）

・支援（＝制作団体等）→733,000千円（約10億円弱）

・なお、新国立劇場の入場料を差し引くと→1対1

○「支援型」における「頂点の伸長」と「裾野の拡大」の比率→3対1

・「アーツプラン」→573,000千円（78%）

・「基金」＋「文化のまちづくり」→160,000千円（22%）

3. オペラ政策の課題

(1) 「オペラ」への資金の総投入量の把握

○公的資金

国→新国立劇場の運営、オペラ活動の基盤整備・普及、地域文化振興の中のオペラ
関係、他省庁の支援等

地方公共団体→オペラ公演・普及事業、ホールの運営

○民間資金

メセナによるオペラへの支援

(○制作団体・ホールのオペラ制作・公演活動に係る総資金額)

(2) 今後のオペラ政策の視点

○「頂点」の一層の伸長

・定例公演の増加の推進

・海外との共同制作・共同開催の推進

○「裾野」の一層の拡大

・普及公演の推進

・地域オペラ活動の推進

○「観客」の掘り起こし

- ・若年層に対する興味・関心の高揚措置の推進
- ・学校との連携の推進
- 一定の優れた「ホール」への重点的な支援
 - ・多面舞台等の優れたホールを生かすための制作・公演の推進
 - ・ホール間の共同制作・共同開催の推進
- 一定の環境が整っている「地域」への重点的な支援
 - ・オペラの制作・公演活動が盛んで住民の関心が高い地域への支援措置の推進
 - ・制作団体・ホール双方への支援措置の推進
- 環境が整っていない「地域」の一般的な底上げ
 - ・普及公演の推進
 - ・インセンティブを与える幅広い支援措置の推進

「アーツプラン21」及び「芸術文化振興基金」によるオペラ公演への支援の推移

(単位：千円)

区 分	1996年度	1997年度	1998年度	1999年度	2000年度	2001年度
芸術創造特別支援 (2団体)	113,000	260,000	295,000	303,000	303,000	427,000
舞台芸術振興事業 (振興会への補助)	92,000	106,000	114,000	158,000	120,000	146,000
小 計 (1)	205,000	366,000	409,000	461,000	423,000	573,000
現代舞台芸術 創造普及活動	100,500	110,500	118,800	57,000	62,800	50,100
文化会館 公演活動	20,400	23,400	31,600	28,300	11,700	16,400
アマチュア等の 文化団体活動	22,000	12,200	12,300	10,300	10,000	17,200
小 計 (2)	142,900	146,100	162,700	95,600	84,500	83,700
計 (1) + (2)	347,900	512,100	571,700	556,600	507,500	656,700
舞台芸術特別助成 (補正)					55,400	
地域芸術文化活性化事業 (文化のまちづくり)						76,300
合 計	347,900	512,100	571,700	556,600	562,900	733,000

出典：日本芸術文化振興会『芸術文化振興基金』（各年）及び文化庁資料から作成

新国立劇場におけるオペラ公演費及び入場料収入の推移

(単位：千円)

区 分	1996年度	1997年度	1998年度	1999年度	2000年度	2001年度
公 演 費	—	1,142,038	1,432,849	1,381,453	2,187,803	2,149,929
入場料収入	—	441,903	821,915	758,343	1,048,521	1,027,202
差 引	—	700,135	610,934	623,110	1,139,282	1,122,727

出典：(財)新国立劇場運営財団『新国立劇場年報』（各年）から作成

プロフィール

根木昭 (ねき あきら)

1965年 大阪大学法学部卒業

1968年 文部省入省

文化局、初等中等教育局、大学学術局、外務省、九州大学、管理局、文化庁（芸術課長、文化普及課長等）を経て、

1992年 長岡技術科学大学教授（現在に至る）

2001年 放送大学客員教授（現在に至る）

専門分野：文化政策論、法学博士

主要著書：

（単著）

『芸術文化政策Ⅱ－政策形成とマネージメント－』放送大学教育振興会、2002年

『日本の文化政策－「文化政策学」の構築に向けて－』勁草書房、2001年

（共著）

『文化財政策概論－文化遺産保護の新たな展開に向けて－』東海大学出版会、2002年

『田園の発見とその再生－「環境文化」の創造に向けて－』晃洋書房、1999年

『美術館政策論』晃洋書房、1998年

『文化会館通論』晃洋書房、1997年

『文化政策概論』晃洋書房、1996年

2003年3月19日

地域におけるオペラ公演開催について

ーホールによるオペラ制作ー

昭和音楽大学オペラ研究所 石田麻子

要旨

日本では、歴史的に興行としてのオペラ公演制作とホールの管理運営が分離して行われてきた。オペラ団体が制作するオペラ公演が一つの大きな流れであった。他方、オペラ公演開催を主な目的にした多面舞台を持つホールの整備が、1992年の愛知県芸術劇場の開場以来、次々に進められてきた。それによって、現在はオペラ団体のみならず、ホールが制作し、主催するオペラ公演も各地で行われるようになってきている。すなわち、オペラ公演の興行主体とホール管理運営主体の一体化が見られるようになってきたのである。その主なものには、新国立劇場、びわ湖ホール、愛知県芸術劇場をはじめとする多面舞台を持つホールがある。オーケストラ、歌手などが専属で所属しているわけではなく、劇場としての定義づけには課題が残る。しかし、1997年の新国立劇場の開場以来、観客層にも広がりを見せているといわれ、ホールの制作する公演が一定の役割を果たしていると考えられる。

その中で、ホールの制作するオペラ公演によって、これまで日本のオペラ公演において、一つの大きな流れを形成してきたオペラ団体と新たに公演制作を始めたホールの関係に変化が出てきているのではないだろうか。

以上を踏まえ、ホールによるオペラ公演制作を歴史的に追う事を軸に、各地域での団体によるオペラ公演開催をマッピングすることが国内における調査の主たる目的である。ここでは、国内のオペラ公演開催の状況を把握する過程を一部紹介する。

公演主体による分類

1. 海外から招聘したオペラ劇場、オペラ団体などの来日公演。
2. 歌手などが結成して継続的に活動している国内の各団体の公演。
 - 2-1. 藤原歌劇団、二期会、関西二期会、あるいは東京室内歌劇場など海外の作品を主体に上演している団体の公演。
 - 2-2. 日本オペラ協会、名古屋オペラ協会、沖縄創作オペラ協会、初期の関西歌劇団など日本の作品を中心に活動している団体の公演。

3. 大分県県民オペラ協会、堺シティオペラなどの市民オペラ団体の公演。
4. 1911年に開場した帝国劇場にはじまるホールが制作するオペラ公演。

ホール類型の試み

「自主制作型」新国立劇場、びわ湖ホール

参考：大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウス

「自主制作・共催公演混合型」愛知県芸術劇場、アステールプラザ（広島）

「国内団体提携型」横須賀芸術劇場、尼崎市総合文化センター「アルカニックホール」

「招聘型」アクトシティ浜松、富山市芸術文化ホール「オーバードホール」

自主制作型ホールのミッション —新国立劇場—

「広く国民が芸術文化を享受できることを目指す」

「国際的にわが国が文化的発信をするための拠点となる」

基本方針 1. 名作の上演、2. 上演機会の少ない作品の上演

3. 日本人作曲家作品の上演

目標 「レパートリーシアターを目指す」

公演開催状況 —新国立劇場—

(事業—ステージ数)

各年度		1997年	1998年	1999年	2000年
自主事業	自主制作	3-18	5-24	5-27	9-44
	国内団体	0	0	0	0
	海外招聘団体	0	0	0	0
共催事業	国内団体	0	4-19	4-16	8-37
	海外招聘団体	0	0	0	0
貸館事業	国内団体	6-27	11-30	5-19	6-17
	海外招聘団体	0	0	1-5	2-6
合計		9-45	20-73	15-67	25-104

自主制作型ホールのミッション—びわ湖ホール

1. 県民へ国際的水準の舞台芸術を提供する 2. 湖国、滋賀のシンボルとなる

特色： 専属の声楽アンサンブルの運営

プロデュースオペラ公演、青少年オペラ劇場、県民オペラなどの開催。

公演開催状況 ーびわ湖ホールー

(事業数ーステージ数)

各年度		1998年	1999年	2000年	2001年
自主事業	自主制作	4-7	3-8	3-8	4-10
	国内団体	0	1-1	0	0
	海外招聘団体	1-3	1-1	2-2	1-1
共催事業	国内団体	0	0	0	1-1
	海外招聘団体	1-1	3-4	1-1	4-5
貸館事業	国内団体	1-1	2-2	0	0
	海外招聘団体	0	1-1	0	0
合計		7-12	11-17	6-11	10-17

自主制作・共催公演混合型ホール ー愛知県芸術劇場ー

自主事業として財団主催のプロデュースオペラ公演、招聘オペラ公演を開催。

地元のオペラ団体との共催公演。

貸館事業ー地元新聞社や放送局主催の海外招聘団体のオペラ公演が盛ん。

1998年以降、財政状況の悪化から自主制作公演が中断。主催事業としての海外招聘オペラ公演も2000年の公演を最後に中断。

2003年3月にプロデュースオペラ公演を再開。15年度は、鑑賞教室を自主制作予定。

公演開催状況 ー愛知県芸術劇場ー

(事業数ーステージ数)

各年度		1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001
自主事業	自主制作オペラ公演	0	1-2	1-2	1-2	1-2	1-2	0	0	0	0
	海外招聘オペラ公演	1-4	0	1-4	0	0	1-3	0	0	1-2	0
	国内オペラ団体・劇場	0	1-1	1-1	1-2	0	1-1	3-3	0	0	0
共催事業	ニッセイオペラ	0	1-3	1-1	1-3	1-3	1-3	1-3	1-3	1-3	1-3
	名古屋オペラ団体	1-2	0	1-2	1-2	1-2	1-2	1-2	1-2	1-2	1-2
	国内オペラ団体・劇場	0	1-1	0	0	0	0	0	0	0	0
貸館事業	国内オペラ団体・劇場	0	0	1-3	3-6	0	1-1	1-3	0	3-6	2-2
	名古屋オペラ団体	2-3	1-2	3-4	1-1	1-1	2-3	1-1	2-2	0	1-1
	海外招聘オペラ公演	0	1-3	3-4	5-6	3-5	6-8	6-7	6-7	4-4	8-9
合計		4-9	5-12	12-21	13-22	7-13	14-23	13-19	10-14	10-17	13-17

招聘型ホールーアクトシティ浜松ー

(事業数ーステージ数)

各年度		1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001
自主事業	自主制作	0	0	0	0	0	0	0	0
	国内団体	0	1-1	0	1-1	0	0	0	0
	海外招聘団体	1-2	0	3-3	3-3	2-2	4-4	1-1	0
共催事業	国内団体	1-1	1-1	0	0	0	*1-1	0	*1-1
	海外招聘団体	0	0	0	0	0	0	1-1	1-1
貸館事業	国内団体	0	0	0	1-1	0	2-3	0	0
	海外招聘団体	1-1	0	0	0	0	0	0	1-1
合計		2-4	2-2	3-3	5-5	2-2	7-8	2-2	3-3

* 創作オペラ公演《三郎信康》

招聘型ホールー富山市芸術文化センター「オーバードホール」ー

各年度		1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002
自主事業	自主制作オペラ公演	2-2	1-1	0	0	0	1-1	1-1
	国内オペラ団体・劇場招聘公演	0	0	2-2	2-2	1-1	0	1-1
	海外招聘オペラ公演	1-1	1-1	0	1-1	2-2	1-1	1-1
共催事業	国内オペラ団体・劇場	0	0	1-1	0	0	0	0
	海外招聘オペラ公演	0	1-1	0	0	0	0	0
貸館事業	国内オペラ団体・劇場	0	0	0	0	0	0	0
	海外招聘オペラ公演	0	0	0	0	0	0	0
合計		3-3	3-3	3-3	3-3	3-3	2-2	3-3

市民オペラ、創作オペラ公演の開催

国内団体提携型ー尼崎市総合文化センター「アルカニックホール」ー

国内団体との「協働」ー関西のオペラ3団体とのフランチャイズ制度

- ・ 関西歌劇団 31 事業ー62 ステージ (1982 年ー2002 年 6 月時点)
- ・ 関西二期会 35 事業ー87 ステージ (1985 年ー2002 年 10 月時点)
- ・ ニュー・オペラシアター神戸 10 事業ー20 ステージ (1992 年ー2002 年 1 月時点)

参考：小沢征爾指揮オペラシリーズ 9 事業ー10 ステージ (1990 年ー1998 年 5 月)

海外のオペラ劇場の招聘公演、ホールによる自主制作公演を行わないことを方針。

ホールは公演制作のアウトソーシングに成功。オペラ団体はホールと協力体制を構築。

アステールプラザーひろしまオペラルネッサンス事業・平成4年ー平成8年ー

<環境>

平成4年度に文化庁による助成「新文化の拠点推進事業」を受けて開始。

4つのオペラ団体が活動。1団体加わって5団体に。

アステールプラザが前年の平成3年に開館。

広島交響楽団、音楽大学、音楽高校があり人材確保がしやすい。

<5年間の事業概要>

二期会共同制作オペラ公演《ドン・ジョバンニ》、

新作オペラ《犀》（平成6年）《じゅごんの子守唄》（平成8年）

国内団体の招聘公演（二期会、藤原歌劇団）、在広のオペラ団体の定期公演

総公演日数 52 日、総入場者数 41,919 人

ひろしまオペラルネッサンス事業—地元オペラ団体の定期公演

5団体×2ステージ×4年間（平成5年～平成8年）

新ひろしまオペラルネッサンス事業・平成9年～平成13年

<環境>

財団法人地域創造助成「地域の芸術環境づくり」平成9年度～平成11年度

国民文化祭開催 平成12年度

<事業概要>

共同制作《フィガロの結婚》《ドン・ジョバンニ》《コシ・ファン・トゥッテ》

新作オペラの再演《じゅごんの子守唄》 招聘公演（国内団体・海外団体）

在広のオペラ団体の定期公演

地元団体のオペラ公演

4団体×2ステージ×5年間、1団体×2ステージ×3年間

平成14年度以降

平成14年度 《こうもり》4ステージ、研修公演2ステージ上演。

平成15年度 《蝶々夫人》2ステージ公演（日韓提携公演）予定。

「ホールがオペラ制作を行うことでオペラ団体の活動に影響を与えている可能性」

山崎篤典氏の指摘。

ホールによるオペラ公演の影響についての検証作業は引き続き行っていく必要有。

まとめ

ここで取り上げた、ホールを中心としたオペラ制作はこの他にも多数行われている。ホールが制作する大規模なオペラ公演は、観客層の広がりを生み、実際に長距離の移動を伴った鑑賞行動が観察できる。ここまでは、東京を中心とした首都圏と関西、首都圏とその他の各地域といった二項対立的な捉え方で過去2年間の国内調査を進めてきた。

一方で、海外から日本に招聘される公演だけではなく、オペラ公演を日本から海外へ発信する動きがある。共同制作もオペラ団体、劇場間で盛んに行われ、国際的なオペラ制作のネットワークが着実に作られている。そうした現状を踏まえて、今やその視点を、アジアをはじめとする世界における日本でのオペラ制作とは、日本から発信するオペラとは、という視点をもつ時期に来ている。そうした視点を持つためにも、歴史的研究を踏まえ、網羅的な国内調査をさらに継続していく。

今後も海外調査、特にアジア地域における調査と並行して進めていく予定である。

プロフィール

石田麻子 (いしだ あさこ)

東京芸術大学音楽学部卒業。

ドイツの音楽出版社の日本法人に勤務後、昭和音楽大学オペラ研究所嘱託研究員。

論文『オペラ公演からみた地域文化政策の一考察』

『日本の劇場運営におけるオペラ制作の課題』（共同論文）

『北九州市圏域の潜在的舞台観客層に対する効果的なマーケティング手法の開発』

（共同論文）

海外におけるオペラマネージメントの実態

「イタリアにおけるオペラマネージメントの現状把握」
＝オペラマネージメントとオペラ歌手養成機関の現状＝

永竹由幸(昭和音楽大学教授)

プロフィール

永竹由幸 (ながたけ よしゆき)

昭和13年7月26日東京・築地に生まれる。慶応義塾中等部の頃より歌舞伎座の三階立ち見席にかよう一方、藤原歌劇団の赤坂の練習所にスコアを持ってかよう。慶応高校演劇部に在籍、座付作曲家として現猿之助作《宝島》の作曲を担当。同丈と共に白木劇場の舞台に立つ。慶応大学オペラ研究会創立。慶応義塾百年記念に若杉弘指揮、中村邦子主演メノッティの《電話》の演出をする。

昭和36年三井物産入社、同40年同社イタリア修業生としてボローニャ大学留学。その後二回にわたり計11年、同社ミラノ店に勤務。63年退社。

ANFコーポレーション(株)、サウンド・バンク(株)の社長を歴任し、平成8年退任。

平成7年より東京芸術大学講師、平成10年より昭和音楽大学教授となり現在に至る。

著書に「オペラ名曲百科上・下」「オペレッタ名曲百科」「ヴェルディのオペラ」(音楽之友社)、「オペラと歌舞伎」(丸善ライブラリー)、「椿姫とは誰か」(丸善ブックス)、「痛快!オペラ学」(集英社インターナショナル)等がある。

アジアにおけるオペラ上演の基本的問題群
＝モンゴルのオペラ劇場を訪問して＝

美山良夫

1 目的・理由 なぜアジアのオペラ上演調査か。

本研究の目的は、今日までのデータの蓄積をふまえ、オペラ上演に関する歴史的な分析研究をふまえつつ、地域的な比較研究の推進にあり、重視する視点は、上演成立の構造研究である。構造研究では、日本にとっては外来芸術であるオペラについて、まずその受容に見られる特質と変容が検討される必要があろう。

第2に、オペラ上演定着はそれだけ独行できるものではなく、西洋音楽の教育と密接な関連がある。教育が果たしてきた役割機能の検討がさらに必要であろうし、またその他の環境との関連も視野に入れる必要があろう。

第3は組織構造の研究である。オペラの制作・上演は多くの人間の関与と役割分担が必要とされる高度な職能集団が必要でありながら、日本においては十分な人材の確保が困難なことも手伝って、組織やその輪郭があいまいな場合が少なくない。制作上演に関与しながらも、職能の分化が厳密にされない、あるいはおこなわない点をいかに評価するかの検討が求められよう。第4は、需要構造で、観衆の形成は、オペラ成立、社会的な認知の基本にかかわる問題である。

本研究がアジアをとりあげているのは、地域的比較研究の対象が、「遺産芸術」としてのオペラを育んだヨーロッパやその強い影響下にあった地域と日本とでは、問題のあり方が基本的に異なっているからである。受容論的視点、教育/環境論的視点、組織論的視点から、わが国との比較検討対象としてアジアを選定したのは、まずこの点に理由がある。

2 対象（予定）の概要

今までの予備的な調査のなかで検討の対象に選ばれたのは、下記の諸例である。

モンゴル国立アカデミー古典芸術劇場

ハノイ歌劇場

シンガポール・リリック・オペラ

(d) 韓国国立オペラ団および<芸術の殿堂>

(e) 韓国 大邱市立オペラ団

(f) 韓国の民間オペラ団（未定）

本研究は、オペラ作品の音楽様式そのもの、上演の芸術的なレベルよりは、上演・制作が対象となるため、音楽受容ばかりでなく、上演・制作に教育や環境がどのような関与があったのか、また上演・制作に関する組織論的な視点、そして需要構造等についての視点も必要となってくる。

3 モンゴル国立アカデミー古典芸術劇場

(The Academic Theatre of Classical Art)

通常は国立オペラ・バレエ劇場という。モンゴルに2つある舞台芸術公演のための国立の劇場のひとつで、他にモンゴル国立アカデミードラマ劇場がある。この劇場は、モンゴル国文部省エージェンシー（一種の外郭団体）である文化庁の傘下にある劇場として位置付けられており、組織・機構上は、文部省の所管する機関に属しているが、その運営は独立して行われる。

実際上も、文部省なし文化庁は、補助金を与えたり、個別の事項に関して指導助言を与えたりする場合以外は、公演内容の企画・実施や劇場のマネジメントなど、活動のほとんどについて関与しておらず、また補助も削減されており自主的なマネジメントが求められている。かつて400名ほどのスタッフを擁していたが、現在は270名程度である。

現在の劇場は1947年に焼失した前の劇場に代わって51年に建てられた。席数550程度の小劇場であるが、建物の外観は偉容をほこり、市の中心の広場の一角に位置している。専属の歌手と合唱団、オーケストラ、それにバレエ団などの団員を抱えており、組織形態は世ヨーロッパ方式に準じている。92年に市場経済に転換したことで国家の補助が大幅に削減されたが、年に100回程度の公演を維持している。とりわけソリストたちの歌唱力は高いと伝えられている。

国立オペラ・バレエ劇場では、独唱者、オーケストラや舞台技術者などはすべて劇場に所属し、劇場そのものが自らの仕事の場所としている。劇場の運営は、アーティスト出身者が担当し、「劇場」と「芸術」を知り尽くした人がマネジメントを行っている。

上演は週末に集中、ほかの日はそのために劇場を練習場所として準備がおこなわれる。シーズンは9月から6月が原則。上演は「レパートリー方式」であり、それを支える衣装や道具も劇場内で行うことができる。この点では、ヨーロッパのオペラ劇場のシステムが生きている。

4 創作オペラの人気/「悲しみの3つの丘」

演目のうち最も人気があるのは、モンゴル独自のオペラで、劇場の開幕を飾った「悲しみの3つの丘」は、以来2300回をこえる上演がおこなわれている

(ビデオで紹介予定)

5 研究の定位

この研究はどこに定位するのかという点に関しての意識も重要である。日本におけるオペラ上演を、西洋音楽史とのつながりとともに、ことなる音楽活動の併存性を特徴とする日本音楽文化史に組み入れて再考察してみる必要があるであろう。

しかし、この視点は日本独自のものではない。ことなる音楽活動の併存性、とりわけ西洋音楽と自国の伝統的な音楽が併存共立しているのは、韓国においてもまた東アジア各地に見られる特質である。韓国のオペラは、おそらく韓国の音楽文化史に組み込まれているのである。自国の音楽的伝統がそれぞれ異なるために、同時に西洋音楽の移入の過程が異なるために、併存の様態もそれぞれ異なる。

このような多様な併存を引き受けながらオペラのマネジメントをおこなうのも、アジアに限られた状況である。各国独自の興行をめぐる慣行や制度、法制、環境との整合のなかでマネジメントをおこなってきたが、そこには欧米では存在しえない問題があった。詳細については今後さらに調査をおこなった上で検討することにする。

文部省特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」
公開講座「わが国と海外のオペラマネージメント：現状と問題点」

平成 15 年 3 月 19 日

於) 国立オリンピック記念青少年総合センター小ホール

ドイツにおけるオペラ劇場の現状と課題

(レジュメ)

報告者： (財)二期会オペラ振興会 常務理事・事務局長 中山欽吾(発表者)

静岡文化芸術大学 講師 小林真理

調査対象： バイエルン州立歌劇場／ゲルトナープラッツ歌劇場／ベルリン・ドイツ・オーパー

ベルリン州立歌劇場／ドイツ劇場連盟／文化政策研究所 (以上小林真理)

ケルン市立歌劇場／ノルトハウゼン歌劇場／アルテンブルク・ゲラ歌劇場／

コーミッシェ・オーパー・ベルリン (以上中山欽吾)

はじめに

本稿は前記劇場、同関係団体、関係者との面談、ヒアリングから浮き彫りにされた、ドイツのオペラ劇場をめぐる現状とそれに至る歴史的な変革の動きについてまとめたものである。

本年度は、あくまでも予備調査として代表的な大小の劇場を訪問調査し、大きく問題を捉えて、来年度以降の精査の方向性を絞り込むことを目的とした。

1. ドイツにおけるオペラを巡る一般的な状況

- どんな小さい都市にも創造団体を伴った劇場が存在/それを支える公的機関
- 特定ジャンルの公演をするだけの劇場と複合的ジャンルの公演をする劇場
- 公務員並待遇の専属芸術家
- 東西ドイツの統一
- 脅かされる地方主権の文化政策

2. ドイツの劇場の現状1(公立劇場の場合)

- 経営主体が州・市町村のものは2000/2001シーズンは153(東西統一直後は158)

■ 劇場施設数は731(東西統一直後は587)

■ 劇場企業体の経営形態

- ◆ 公営企業体 108(92/93)→ 66(00/01)
- ◆ 株式会社・有限会社 24 → 40
- ◆ その他 26 → 44

3. ドイツの劇場の現状2(私立劇場の場合)

■ 劇場数 176(92/93)→ 216(99/00)→ 212(00/01)

・統一後、活動コスト(人件費を含む)の急騰により、実演芸術の活動場所が12%減

■ 全般に劇場数は減少したが、私立劇場に対する公的補助金は増加

4. 東西ドイツの再統一から12年

- 予想を凌駕する膨大な再統一コストの波及効果
- 旧東独地域の環境の激変(新・東西問題)
- 文化、教育、医療・福祉大きな予算カットの圧力
- オペラ分野では劇場の統合、大幅なリストラなど

6. 地方劇場の窮状

- 旧東独地域の地盤沈下による過疎化の影響
- 地方自治体の税収減少になって、文化に対する援助の財源を直撃
- 住民の流動→劇場の客は老人と若者だけ
- ソシアルプライスと呼ばれている映画代並みの入場料
- 劇場総予算の80%を越える人件費に手をつけざるを得ない

7. 経営改革への動きが加速

■ 人件費の削減

- ・上演種目の選択と集中による雇用アーティストの減員(パレー、人形劇など)
- ・スタッフの合理化による各部門の減員
- ・他の劇場と管理組織の合併によるオーバーヘッドコストの削減
- ・オーケストラの合併

■ 制作費の削減

- ・他の劇場と共同制作による、制作費カット(工房の人件費削減)
- ・外注化(ミュージカルの買い公演など)
- ・省力化(バレエの録音テープによる上演など)
- ・プレミアとそれ以外の上演の質的格差拡大

8. 有能経営者の起用による経営改革

- 元気な劇場の秘密は経営マインド
- 明快な経営方針と迅速な実行
- マーケティング手法による注目度アップ
- 人脈の利用による有力歌手・スタッフのチーム編成

9. 演出家の時代

- 演出家による、現代劇化、台本の改変などさまざまな翻案
(一発話題狙いの突飛なアイデアもあって玉石混淆)
- 前衛的な手法の観客動員への影響
- 評価の基準が確立していない(広報の巧拙が集客に与える影響)

10. 問題点と詳細調査の方向性

- 経済の回復時期と劇場の生き残り策
- 劇場運営ノウハウの精査と標準モデル化
- オペラ制作の将来方向
- 文化行政の将来方向
- ・連邦と地方の役割
- ・将来への軟着陸
- ・劇場と観衆
- ・劇場構造改革

以上

プロフィール

中山欽吾（なかやま きんご）

- 1963年 九州大学工学部応用化学科を卒業、三井金属鉱業株式会社に入社、技術スタッフとして工場、本社で経験を積む。その間、1974年から1年間マサチューセッツ工科大学（MIT）上級工学研究センターに留学。
- 1982年 総合研究所で新事業開発・研究開発企画のリーダーを務め、その後二度目の本社勤務で事業本部の企画管理、関係会社の経営管理を担当する。
- 1995年 三井金属の米国法人会社に勤務のためニューヨークに在住。
- 1997年 二期会に転じるため帰国。
- 1999年 二期会総合事務局長に就任、（財）二期会オペラ振興会常務理事・事務局長、同制作部長も兼務して現在に至っている。

小林真理（こばやし まり）

専門は文化政策学、文化法、行政法。

静岡文化芸術大学文化政策学部専任講師。博士（早稲田大学、人間科学）。

東京大学大学院、神戸大学、山梨大学、昭和音楽大学、国士舘大学、兼任講師。

早稲田大学大学院政治学研究科博士後期課程単位取得退学。

早稲田大学人間科学部、昭和音楽大学音楽学部での助手を経て現職。前日本文化行政研究会事務局長。文化経済学会<日本>理事、文化資源学会副会長。

共著書：『アーツ・マネジメント概論』（水曜社、2001年）、『文化政策学ー・法・経済・マネジメントー』（有斐閣、2001年）、『文化行政ーはじまり・いま・みらいー』（水曜社、2001年）、『文化政策を学ぶ人のために』（世界思想社、2002年）、『小出郷文化会館物語～地方だからこそ文化のまちづくり～』（水曜社、2002年）等。

プロフィール

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。

〔編著書・翻訳〕

『音楽史の名曲』 (春秋社, 1981)

『街の歌, 城の響き ―ルネサンス音楽のフォークロア』 (音楽之友社, 1985)

『ルネサンス世俗合唱曲集』 校訂 (音楽之友社, 1985)

『フォーレ・ピアノ音楽全集』 校訂 (既刊分4巻, 春秋社, 1986～)

ヘリオット 『カストラートの世界』 (共訳, 国書刊行会, 1995)

コルネーダー 『西洋音楽史』 (共訳, 全音楽譜出版社, 1978)

ブライス 『オペラの誕生と教会音楽』 (共訳, 音楽之友社, 1996)

J. マッキノン 『西洋音楽史年表』 (共訳, 音楽之友社, 1997)

〔論文〕

「17世紀の Vers mesures」 <音楽学, 1979>

「Recherche d'Iconographie musicale au Japon」 <Fontes Artis Musicae, 1988>

「芸術支援と大学の役割」 <都市問題第83巻, 1992>

「地域文化振興のための支援策の在り方について」 <松尾学術振興財団研究会報 Vol. 4
1995>

「アート・マネジメントとその人材育成」 <社会教育 Vol. 53-7, 1998>

公開講座「わが国と海外のオペラマネージメント」講演要旨

アメリカとオーストラリアのオペラ運営の現状

— 劇場を持たないオペラ制作団体 —

昭和音楽大学 渡辺通弘

第一部 アメリカのオペラ運営の成功の秘密

アメリカは、現在空前のオペラブームを迎えていると言われる。オペラの全国団体であるオペラアメリカに加入しているオペラ制作団体は、1965年の24から240に増え、観客数も300万人から1400万人に増えている。特に30歳以下の若い年齢層の観客の伸びが大きく、観客の平均年齢は毎年低下している。こうした拡大を背景に、オペラ制作団体の経営状況も改善され、全体としてここ5年間、連続して経常収支が黒字になっている。ヨーロッパ諸国におけるオペラ活動が全般的に停滞気味なだけに、アメリカのオペラのこうした活況は、世界から注目を集めている。ここで、各種情報の分析と、オペラアメリカの職員をはじめ、オペラ関係者への聞き取り調査から、アメリカのオペラが急成長を遂げた要素について考察した。

1 民営のオペラ

国や地方自治体に支えられたヨーロッパのオペラと違い、アメリカのオペラは、全て純然たる民営のオペラであり、公的な支援は収入全体の3%程度で、後は個人の寄付を中心とした民間の支援によって運営されている。このためヨーロッパ諸国が国や地方の財政難から活動の規模を縮小せざるを得なくなっているのに対し、そうした影響を受けることが少なしといわれる。

2 地域に根差したオペラ

アメリカのオペラ制作団体のほとんどは、地域コミュニティ型の団体であり、その資金の大半は、住民の零細寄付に頼っている。このため安定的に資金と観客を確保できる。また数多くの市民がオペラ活動に直接的に参加することから、観客の増加とオペラ制作の質の向上を可能としている。

3 規模のメリット

オペラ制作団体と観客が急増した結果、より多くの資金と人材がオペラ活動に流れ込み、オペラの水準が高まり、それが更なる観客増をもたらしている。

4 オペラとポピュラー文化の融合

3 大テノールのコンサートに見られるようなオペラの庶民化、ポップスのスーパースターたちによるオペラ歌曲の歌唱、ムーランルージュなどのオペラ映画のヒット、TV などコマーシャルでのオペラ音楽と歌手の多用等は、オペラをアメリカのポピュラー文化の一部とした。バズ・ラーマンによる『ラ・ボエーム』が、昨年12月から商業資本によってブロードウェイでロングラン公演されていることなどは、オペラの庶民化の象徴である。字幕の登場もまた、オペラの庶民化に貢献している。

5 優れたアメリカンオペラとアメリカ人歌手の輩出

アメリカでは年間100を越えるアメリカ人作曲からなる新作が上演されており、特に若い観客を集めるのに成功している。その多くは、アメリカ人がよく知っているストーリーと、映画音楽やミュージカルで培われたアメリカの音楽の伝統の産物であると言われる。またアメリカ人の人気オペラ歌手が輩出していることも、観客動員に大きな貢献をしている。

6 近代的オペラマネージメントの導入

アメリカのオペラ政策団体が、他の分野に先駆けて、芸術の運営を近代化するためのアートマネージメントをいち早く導入したことが、今日の成功の最大の要因であるという見方が多い。例えばアメリカのオペラ制作団体は、長期のオペラポリシーや5ケ年の公演計画を公表するなど企画を立て、マーケティングの一環としての教育事業などによる観客増加に努め、共同制作や人件費の抑制などによる経費の節約に努めた結果、観客増と経営の黒字化に成功している。

7 民間寄付の確保

そうしたオペラマネージメント担当者が最も精力を使うのが、経費の赤字を埋める外的な支援、特に一般住民の零細寄付の確保であると言われる。基金の創設もまた重要な課題で

ある。

8 専用の劇場を持たないこと

メトロポリタンオペラなどごく少数の例外を除き、アメリカのオペラ団体は、専用の劇場を持たない。これに加え、多くの場合、主役級の歌手はもちろん、オーケストラ、コーラスまで公演期間だけ雇いあげる短期契約制度を取るため、固定化した支出が少なく、制作団体の経営を小回りの利くものとしている。

9 オペラアメリカの存在

オペラマネージャーの相互協力機関として、更にはアメリカのオペラ政策の実質的な策定・実施機関としてのオペラアメリカの存在が、アメリカのオペラ活動の活力を引き出す上で大きな役割を果たしている。

第二部 オーストラリアのオペラ運営の現状

オーストラリアのオペラ制作団体は、アメリカとは異なり、国および州政府がその運営に責任を持つ。しかしながら、シドニー国立オペラハウスの運営とオーストラリア国立オペラの例のように、オペラ制作団体とオペラ劇場の運営が分離されている点では、アメリカと共通した面を持っている。最近における問題点としては、国および地方の財政的逼迫がオペラ制作を圧迫していること、観客の数が伸び悩み高齢化していること、ブリスベーンのオペラ座を除き本格的なオペラ舞台を持った劇場がないこと等があげられる。

プロフィール

渡辺通弘 (わたなべ みちひろ)

昭和 10 年生。中央大学法学部卒。

外務省、ユネスコ・パリ本部、ユネスコ・ニューヨーク事務所、文部省を経て、

昭和 56 年 4 月から初中局視学官（青少年対策本部参事官）。

昭和 59 年から文化庁芸術課長、文化普及課長、総務課長を経て、

平成 2 年文化庁文化部長。

平成 5 年からカリフォルニア大学ロサンゼルス校（UCLA）アンダーソン経営学大学客員教授。

平成 8 年から昭和音楽大学音楽芸術運営学科長（教授）。

主要著書：永遠志向（創世記社、1985）、

Comparing Cultural Policy — Study of Japan and the United States (Alta Mira 1999).

発表用スライド

地域におけるオペラ 公演開催について

＝日本の現状と課題・中間報告＝

—ホールによるオペラ制作—

石田麻子

<スライド2>

Summary

- 興行(オペラ公演制作)と運営(ホール管理)の分離
(開場時の帝国劇場などを除く)
- 興行と運営の一体化＝ホールによるオペラ制作の
開始 ⇒ 観客層の広がり
- ホール類型「自主制作型」「自主制作・共催混合型」
「国内団体提携型」「招聘型」
- オペラ団体とホールそれぞれのオペラ公演開催に
よる双方の関係変化

<スライド3>

公演主体による分類

1. 海外から招聘したオペラ劇場などの
来日公演
2. 国内のオペラ団体
 - 2.1. 藤原歌劇団、二期会、東京室内歌劇場など
海外の作品を中心に公演する団体
 - 2.2. 日本オペラ協会、名古屋オペラ協会、
関西歌劇団、沖縄創作オペラ協会など
日本の作品を中心に公演する団体
3. 市民オペラ活動
4. ホール制作のオペラ公演 →

<スライド4>

ホール類型

- | | |
|--|--------------------------------------|
| ■ 「自主制作型」
新国立劇場
びわ湖ホール
参考：大阪音楽大学
「ザ・カレッジ・オペラハウス」 | ■ 「国内団体提携型」
横須賀芸術劇場
アルカイツックホール |
| ■ 「自主制作・共催公演
混合型」
愛知県芸術劇場
広島アステールプラザ | ■ 「招聘型」
アクトシティ浜松
オーバードホール |

<スライド5>

「自主制作型」ホールのミッション —新国立劇場—

- 広く国民が芸術文化を享受できることを目
指す
 - 国際的にわが国が文化的発信をするため
の拠点としての役割を担う
- <オペラ制作の基本方針>
- スタンダードな作品の上演
 - 上演機会の少ない優れた作品の上演
 - 日本の作曲家の作品の上演

<スライド6>

公演開催状況 「自主制作型」 —新国立劇場—

各年度		1997年	1998年	1999年	2000年
自主事業	自主制作	3-18	5-24	5-27	9-44
	国内団体	0	0	0	0
共催事業	国内団体	0	4-19	4-16	8-37
	海外招聘	0	0	0	0
貸館事業	国内団体	6-27	11-30	5-19	6-17
	海外招聘	0	0	1-5	2-6
合計		9-45	20-73	15-67	25-104

<スライド7>

「自主制作型」ホールのミッション
—びわ湖ホール—

- 県民へ国際的水準の舞台芸術を提供する
- 湖国、滋賀のシンボルとなる

特色： 声楽アンサンブルの運営
「プロデュースオペラ」公演、
「青少年オペラ劇場」、
「県民オペラ」などの開催

<スライド8>

公演開催状況「自主制作型」
—びわ湖ホール—

各年度		1998年	1999年	2000年	2001年
自主事業	自主制作	4-7	3-8	3-8	4-10
	国内団体	0	1-1	0	0
	海外招聘	1-3	1-1	2-2	1-1
共催事業	国内団体	0	0	0	1-1
	海外招聘	1-1	3-4	1-1	4-5
貸館事業	国内団体	1-1	2-2	0	0
	海外招聘	0	1-1	0	0
合計		7-12	11-17	6-11	10-17

<スライド9>

公演開催状況「自主制作・共催公演型」
—愛知県芸術劇場—

各年度		1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001
自主事業	自主制作	0	1-2	1-2	1-2	1-2	1-2	0	0	0	0
	海外招聘	1-4	0	1-4	0	0	1-3	0	0	1-2	0
	国内団体	0	1-1	1-1	1-2	0	1-1	3-3	0	0	0
共催事業	ニッセイ	0	1-3	1-1	1-3	1-3	1-3	1-3	1-3	1-3	1-3
	地元団体	1-2	0	1-2	1-2	1-2	1-2	1-2	1-2	1-2	1-2
	国内団体	0	1-1	0	0	0	0	0	0	0	0
貸館事業	国内団体	0	0	1-3	3-6	0	1-1	1-3	0	3-6	2-2
	地元団体	2-3	1-2	3-4	1-1	1-1	2-3	1-1	2-2	0	1-1
	海外招聘	0	1-3	3-4	5-8	3-5	6-8	6-7	6-7	4-4	6-9
合計		4-9	5-12	12-21	13-22	7-13	14-23	13-19	10-14	10-17	13-17

<スライド10>

公演開催状況「招聘型」
—アクトシティ浜松—

各年度		1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001
自主事業	自主制作	0	0	0	0	0	0	0	0
	国内団体	0	1-1	0	1-1	0	0	0	0
	海外招聘	1-2	0	3-3	3-3	2-2	4-4	1-1	0
共催事業	国内団体	1-1	1-1	0	0	0	1-1	0	1-1
	海外招聘	0	0	0	0	0	0	1-1	1-1
貸館事業	国内団体	0	0	0	1-1	0	2-3	0	0
	海外招聘	1-1	0	0	0	0	0	0	1-1
合計		2-4	2-2	3-3	5-5	2-2	7-8	2-2	3-3

<スライド11>

公演開催状況「招聘型」
—富山市芸術文化ホール—

各年度		1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002
自主事業	自主制作	2-2	1-1	0	0	0	1-1	1-1
	国内団体	0	0	2-2	2-2	1-1	0	1-1
	海外招聘	1-1	1-1	0	1-1	2-2	1-1	1-1
共催事業	国内団体	0	0	1-1	0	0	0	0
	海外招聘	0	1-1	0	0	0	0	0
貸館事業	国内団体	0	0	0	0	0	0	0
	海外招聘	0	0	0	0	0	0	0
合計		3-3	3-3	3-3	3-3	3-3	2-2	3-3

<スライド12>

「国内団体提携型」
—尼崎市総合文化センターアルカイクホール—

- オペラ公演の方針 —団体との「協働」—
関西の3団体の公演を毎年開催
 - ・関西歌劇団： 31演目—62ステージ 1982年以降
 - ・関西二期会： 35演目—87ステージ 1985年以降
 - ・ニューオペラシアター神戸： 10演目—20ステージ 1992年以降
- オペラ制作のアウトソーシングに成功

<スライド 13>

ひろしまオペラルネッサンス事業
平成4年～平成8年

<環境>

- 平成3年 アステールプラザ開場
- 在広のオペラ団体—既存の4団体に加えてさらに1団体が活動開始 合計5団体が活動
- 広島交響楽団、音楽大学、音楽高校

<活動内容>

共同制作：『ドン・ジョバンニ』
新作オペラ：『塵』 『じゅごんの子守唄』
在広オペラ団体の公演、招聘公演（二期会・藤原）

<スライド 14>

オペラルネッサンス事業における
広島オペラ団体の活動

	平成 5年	平成 6年	平成 7年	平成 8年
広島オペラアンサンブル	『魔笛』	『藤戸の湖』	『白鳥の輪』	『蝶夢』
広島市民オペラ実行委員会	『カルメン』	『ワリアッチ』他	『ラ・ボエーム』	『神姫』
オペラフェスティバル	『リタ』他	『ラ・チェッキーナ』	『月の世界』	『夢遊病の女』
野響楽団	『メリー・ワイドウ』	『ヘンゼルとグレーテル』	『わたしの貴婦人』	『天国と地獄』
HIOS	『ランメルモールのルチア』	『真珠の女中』 『ジャンニ・スキッキ』	『友人フリッツ』	『コシ・ファン・トゥツテ』
助成	新文化拠点推進事業	新文化拠点推進事業	文化会館活性化プラン	文化のまちづくり事業

<スライド 15>

新ひろしまオペラルネッサンス事業
平成9年～平成13年

<環境>

- 財団法人地域創造による助成（「地域の芸術環境づくり」平成9～11年度）
- 国民文化祭開催—平成12年度

<活動内容>

共同制作：『フィガロの結婚』
『ドン・ジョバンニ』『コシ・ファン・トゥツテ』
新作オペラの再演：『じゅごんの子守唄』
地元団体オペラ定期公演、招聘公演(国内・海外)

<スライド 16>

新ひろしまオペラルネッサンス事業
(平成9年度～平成13年度)

	平成9年度	平成10年度	平成11年度	平成12年度	平成13年度
制作オペラ	(準備期間)			『じゅごんの子守唄』再演	
自主制作公演		『フィガロの結婚』	『ドン・ジョバンニ』		『コシ・ファン・トゥツテ』
招聘公演	藤原歌劇団			バーデン市立劇場	二期会
在広島団体公演	4団体 x 2ステージ	5団体 x 2ステージ	5団体 x 2ステージ	4団体 x 2ステージ	5団体 x 2ステージ
助成	(財)地域創造	(財)地域創造	(財)地域創造	(国民文化祭)	

<スライド 17>

新ひろしまオペラルネッサンス事業
広島オペラ団体の活動(+14年度)

	平成9年	平成10年	平成11年	平成12年	平成13年	平成14年
広島オペラアンサンブル	『ヤカモチ』	『ヘンゼルとグレーテル』	『小姫様の長兵衛』	『トスカ』	『歌聲』	『ラ・ボエーム』
広島市民オペラ実行委員会	『カルメン』	『ラ・ボエーム』	『カヴァレリア・アルスチカイカーナ』他	『外妻』他	『神姫』	『カルメン』
オペラフェスティバル	休演	『ザネット』 『呼び鈴』	『シャムニーのリンダ』	休演	『純粋平形』他	休止
野響楽団	『ポッカチオ』	『にうもり』	『魔笛』	(ミュージカル公演)	『ヘンゼルとグレーテル』	『わたしの貴婦人』
HIOS	『蝶々夫人』	『神姫』	『イルトロバトーレ』	『ランメルモールのルチア』	『蝶々夫人』	『カルメン』

<スライド 18>

まとめ

<現在>

首都圏と関西、首都圏と他の地域など
国内における二項対立的現状把握



<今後>

アジアをはじめ世界における日本のオペラ制作
日本から世界へ発信するオペラ

ドイツにおけるオペラ劇場の現状と課題

中山 欽吾(二期会オペラ振興会)
小林 真理(静岡文化芸術大学)

2003/03/19

調査対象

- バイエルン州立歌劇場/ゲルトナープラッツ歌劇場/ベルリン・ドイツ・オーパー/ベルリン州立歌劇場/ドイツ劇場連盟/文化政策研究所 (以上小林真理)
- ケルン市立歌劇場/ノルトハウゼン歌劇場/アルテンブルク・ゲラ歌劇場/コーミッシェ・オーパー・ベルリン (以上中山欽吾)

2003/03/19

ドイツにおけるオペラを巡る一般的な状況

- どんな小さな都市にも創造団体を伴った劇場が存在/それを支える公的機関
- 特定ジャンルの公演をするだけの劇場と複合的ジャンルの公演をする劇場
- 公務員並待遇の専属芸術家
- 東西ドイツの統一
- 脅かされる地方主権の文化政策

2003/03/19

ドイツの劇場の現状1 (公立劇場の場合)

- 経営主体が州・市町村のものは2000/2001シーズンは153(東西統一直後は158)
- 劇場施設数は731(東西統一直後は587)
- 劇場企業体の経営形態
 - ◆ 公営企業体 108(92/93) → 66(00/01)
 - ◆ 株式会社・有限会社 24 → 40
 - ◆ その他 26 → 44

2003/03/19

ドイツの劇場の現状2 (私立劇場の場合)

- 劇場数
 - ◆ 176(92/93) → 216(99/00) → 212(00/01)
- 統一後、活動コスト(人件費を含む)の急騰により、実演芸術の活動場所が12%減
- 全般に劇場数は減少したが、私立劇場に対する公的補助金は増加

2003/03/19

東西ドイツの再統一から12年

- 予想を上回る膨大な再統一コストの波及効果
- 旧東独地域の環境の激変(新・東西問題)
- 文化、教育、医療・福祉に対する大きな予算カットの圧力
- オペラ分野では劇場の統合、大幅なりストラなど

2003/03/19

地方劇場の窮状

- 旧東独地域の地盤沈下/過疎化の影響
- 地方自治体の税収減少が、文化に対する援助の財源を直撃
- 住民の流動→劇場の客は老人と若者だけ
- ソシアルプライスと呼ばれている映画代並みの入場料
- 劇場総予算の80%を越える人件費に手をつけざるを得ない

2003/03/19

経営改革への動きが加速

- 人件費の削減
- 制作費の削減

2003/03/19

人件費の削減

- 上演種目の選択と集中による雇用アーティストの減員(バレエ、人形劇など)
- スタッフの合理化による各部門の減員
- 他の劇場と管理組織の合併によるオーバーヘッドコストの削減
- オーケストラの合併

2003/03/19

制作費の削減

- 他の劇場と共同制作による、制作費カット(工房の人件費削減)
- 外注化(ミュージカルの買い公演など)
- 省力化(バレエの録音音源による上演など)
- プレミエとそれ以外の上演の質的格差拡大

2003/03/19

有能経営者の起用による経営改革

- 元気な劇場の秘密は経営マインド
- 明快な経営方針と迅速な実行
- マーケティング手法による注目度アップ
- 人脈の利用による有力歌手・スタッフのチーム編成

2003/03/19

演出家の時代

- 演出家による、現代劇化、台本の改変などのさまざまな翻案(一発話題狙いの突飛なアイデアもあって内容は玉石混淆)
- 前衛的な手法の観客動員への影響
- 評価の基準が確立していない(広報の巧拙が集客に与える影響)

2003/03/19

問題点と今後の調査の方向性

- 経済の回復時期と劇場の生き残り策
- 劇場運営ノウハウの精査と標準モデル化
(州立レベルの大劇場と地方都市の劇場)
- オペラ制作の将来方向
- 文化行政の将来方向
 - 連邦と地方の役割
 - 将来への軟着陸
 - 劇場と観衆
 - 劇場構造改革

2003/03/19

美山良夫

アジアにおけるオペラ上演の 基本的問題群

モンゴルのオペラ劇場を訪問して

2003年3月19日

<スライド3>



<スライド11>

モンゴル人口 (万人)

	1925	1956	1963	1969	1979	1989
全国	68	84	105	120	164	205
地方		66	61	67	82	88
都市		18	41	53	82	117
(ウランバートル)		12	23	27	40	55

<スライド12>

モンゴル略史

1911	中国で革命 外モンゴルが独立宣言
1915	中露蒙で協定 独立取消 19自治撤廃
1921	人民軍+赤軍イフ・フレーへ 人民政府
1929	領主寺院財産没収 牧畜集団化
1939	ハルハ河戦争 / 肅清
1945	露につづき対日参戦
1952	チヨイバルサン没 ツェンデバル政権へ
1972	日本との国交回復
1990	人民革命党一党独裁放棄 初選挙圧勝
1992	新憲法施行

<スライド13>

モンゴル/opera

1945	芸術学校創設 ソ連ブルガリアに派遣
1947	中央劇場を音楽ドラマ劇場にオケ新設
1953	劇場開場 「悲しみの3つの丘」成立
1957	モンゴル作曲家同盟結成
1963	音楽ドラマ劇場をオペラ・バレエ劇場とドラマ劇場に分離
"	初の外国オペラ「オネーギン」上演
2000	ソロス財団支援で「ポギーとベス」
2003	5月「ジンギス・ハーン」初演予定
2003	6月40周年記念上演予定

<スライド14>

オペラ・バレエ劇場 概要1

- (1) 建築
- 舞台関係
 - 客席数
 - 設備 ロビーまわり
 - 練習室 楽屋
 - 舞台美術 衣装

<スライド 15>

オペラ・バレエ劇場 概要2

(2)スタッフ

- ・総人数 約400名→約270名
- ・専属の音楽家、オーケストラ
バレエ団 技術スタッフ
運営スタッフなど
- ・トップはアーティスト
- ・給料

<スライド 16>

オペラ・バレエ劇場 概要3

(3)上演

- ・レパートリーシステム
- ・シーズン
- ・原則土日に上演
(月火やすみ、水木金に練習)

<スライド 1>～<スライド 2>

<スライド 4>～<スライド 10>

は省略いたしました。

渡辺通弘

別表 1

アメリカで制作回数の多い20のオペラ

1999－2000 シーズン		制作回数
1	蝶々夫人 (Puccini)	23
2	セヴィリアの理髪師 (Rossini)	22
3	トスカ (Puccini)	19
4	ラ・ボエーム (Puccini)	18
5	ドン・ジョバンニ (Mozart)	17
6	ラ・トラヴィアータ (Verdi)	16
7	魔笛 (Mozart)	15
8	カルメン (Bizet)	14
9	こうもり (Strauss, Jr.)	13
10	アイーダ (Verdi)	11
	フィガロの結婚 (Mozart)	11
12	愛の妙薬 (Donizetti)	9
13	ルチア (Donizetti)	9
	リゴレット (Verdi)	9
15	スザンナ (Floyd)	8
16	ファウスト (Gounod)	7
	マクベス (Verdi)	7
18	シンデレラ (Rossini)	6
	コシ・ファン・トゥッテ (Mozart)	6
	さまよえるオランダ人 (Wagner)	6

アメリカおよびカナダで制作されたオペラ

出典：オペラアメリカ Season Schedule

別表 2

アメリカのオペラ団体の経常収支 (2000年)

収入	収入	総収入に占める%
事業収入	\$369,632,345	53.4%
民間寄付	\$250,320,666	36.2%
公的補助	\$27,446,748	4.0%
基金等の取り崩し	\$56,363,506	8.1%
修正	(\$11,919,195)	(1.7%)
収入計	\$691,844,069 (約830億円)	100%

支出	支出	総支出に占める%
人件費	\$440,300,927	64.5%
人件費以外	\$241,931,959	35.5%
支出計	\$682,232,886 (約818億円)	100%

余剰	\$9,611,183 (約12億円)
----	---------------------

(オペラアメリカの団体会員113団体の総計)

出典：オペラアメリカ Annual Field Report 2000

別表 3

アメリカのオペラ団体の経営状況

シーズン	黒字団体	パーセント	赤字団体	パーセント
1995-96	64	67%	31	33%
1996-97	55	53%	48	47%
1997-98	69	69%	32	31%
1998-99	64	59%	45	41%
1999-00	65	59%	46	42%

出典：オペラアメリカ Annual Field Report 2000

別表 4

アメリカのオペラ団体の収入の内訳（2000年）

総収入に対する割合（％）

収入源	入場料	個人寄付	企業寄付	財団	その他民間	州市町村	国
メトロポリタンオペラ	58%	24%	2%	5%	10%	0%	0%
中小団体（注）	38%	24%	5%	14%	12%	3%	0%
全団体（除メトロポリタン）	36%	23%	4%	7%	9%	1%	0.2%
アメリカの団体	50%	25%	4%	8%	10%	1%	0%
カナダの団体	45%	8%	7%	5%	9%	10%	10%
総計	49%	24%	4%	8%	10%	1%	1%

（注）年間収入が1百万ドル（1億2000万円）以下の団体

アメリカおよびカナダの113団体の統計

出典：オペラアメリカ Annual Field Report 2000

別表 5

アメリカのオペラ団体に対する民間支援の内訳（2000年）

個人寄付	51.21%
財団寄付	17.16%
企業寄付	9.34%
United Arts Funds ⁽¹⁾	1.75%
収益事業 ⁽²⁾	11.52%
ボランティア団体	3.14%
物による寄付 ⁽³⁾	2.78%
その他	3.10%

（注）（1）芸術団体による共同募金

（2）ガラコンサート、記念ディナー、バザー等の収益

（3）金額にして960万ドル（約11億円）相当。特に伸びの大きいカテゴリーとして注目されている（前年比52.8%増）

アメリカおよびカナダの113のオペラ団体の統計

出典：オペラアメリカ Annual Field Report 2000

別表 6

アメリカのオペラ団体の経費の内訳

(1995-1996会計年度および1999-2000会計年度)

単位 百万ドル

人件費	95-96	99-00	95-96	99-00
芸術関連	\$97.9	\$133.2	50.2%	50.4%
制作・技術関連	\$49.7	\$67.7	25.5%	25.6%
運営関連	\$47.6	\$63.6	24.4%	24.0%
人件費計	\$195.2	\$264.5	100%	100%
総経費に対する%			64.9%	60.9%

人件費以外の経費	95-96	99-00	95-96	99-00
制作関連	\$44.1	\$61.2	41.8%	36.0%
放送録音	\$0.53	\$1.76	0.51%	1.0%
運営その他	\$60.8	\$106.8	57.7%	62.9%
人件費以外の経費計	\$105.5	\$169.7	100%	100%
総経費に対する%			35.1%	39.1%
総経費	\$300.7	\$434.1		

出典：オペラアメリカ Annual Field Report 2000

別表 7

OPERA America Staff STAFF

Telephone extensions are provided for callers who wish to leave messages after business

hours. Internet e-mail addresses are listed below staff members' names.

President/CEO

Marc A. Scorca x211

Marc@operaamerica.org

Operations

Blake Howard, *Director* x212

Blake@operaamerica.org.

Don Delauter, *Operations Manager* x214

Don@operaamerica.org

Michelle Fenwick-Chew, *Finance Manager* x201

Michelle@operaamerica.org.

Jeffrey Siperly, *Executive Assistant* x210

Jeff @operaamerica.org

Education and Special Programs

Jamie Driver, *Director* x209

Jamie@operaamerica.org

Andrea Johnson, *Education Coordinator* x206

Andrea@operaamerica.org

Artistic and Audience Services

Diana Hossack, *Director of Artistic Services* x204

Diana@opraamerica.org

Kelley Rourke, *Director of Audience Resources* x202

Kelley@operaamerica.org

Jennifer Spitulnik, *Artistic Services Assistant* x203

Jennifer@opraamerica.org

Public Affairs

Lance Tucker, *Director* x208

Lance@operaamerica.org

Elizabeth LaRocca, *Media and Government Affairs Coordinator* x217

Elizabeth@operaamerica.org

Information Service

John J. Church, *Director* x215

John@operaamerica.org

Thomas klem, *Online & Network Service Manager* x236

Tom@operaamerica.org

Elizabeth (Betsy) A. Cecchetti, *Research Coordinator* x216

Betsy@operaamerica.org

Jess Van Nostrand, *Publications Specialist* x223

Jess@operaamerica.org

Kay Lee, *Database Specialist*

Alan Lederman, *Volunteer*

Development and Trustee/Volunteer Resources

Peggy Morrison-Curtis, *Senior Development Officer* x213

Peggy@operaamerica.org

Alec Dickey, *Resource Development Manager*

Alec@operaamerica.org

Rebecca Hull, *Resource Development Associate* x235

Rebecca@operaamerica.org

Membership

Ronni Levine, *Manager* x214

Ronni@operaamerica.org

Warren Lee, *Coordinator* x221

Warren@operaamerica.org

Professional Opera companies of Canada

Micheline Mckay (The Advocacy Group), *Director*

Paula Coop, *Assistant*

52 Old Orchard Grove

Toronto, Ontario M5M2C9

Phone:416-483-0445

Fax:416-483-6125

E-mail:Mmckay@advocacygroup.on.ca

Opera Europa

Agnes Lavigne, *Administrator*

13 rue de Phalsbourg

67000 Strasbourg

France

Phone:(33) 03 88 36 81 40

Fax: (33) 03 88 36 95 04

E-mail:euopera-network@wanadoo.fr

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」

公開講座
わが国と海外のオペラマネジメント
講義録

2003年5月30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

