

文部科学省特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」

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

シンポジウム

＝ オペラ劇場運営の現在・イギリス ＝

英国におけるオペラ制作と技術運営

～ロイヤル・オペラをめぐって

2005年2月11日（金・祝）13:00～17:00

津田ホール

講義録

《オープン・リサーチ・センター整備事業について》

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

《今回のシンポジウムについて》

財政難の中、存亡をかけて死闘を繰り広げるロイヤル・オペラハウス・コヴェント・ガーデンの内幕は、BBCテレビのドキュメント番組「THE HOUSE」に描かれ、全世界のオペラ関係者に衝撃を与えました。番組にも登場した中心人物の2氏が、今あらためて、イギリスにおけるオペラの運営について制作・技術の両面から語ります。

● 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 (昭和音楽大学専任講師)
- 伊東 正示 (早稲田大学客員教授・昭和音楽大学講師)
- 大賀 寛 (昭和音楽大学名誉教授・日本オペラ協会総監督)
- 小林 慶成 (オフィス・オペラート代表)
- 下八川 共祐 ((財)日本オペラ振興会常任理事)
- 関根 礼子 (昭和音楽大学オペラ研究所嘱託研究員・音楽評論家)
- 武濤 京子 (昭和音楽大学助教授)
- 田中 伊都名 (テクニカル・コーディネーター)
- 寺倉 正太郎 (音楽評論家)
- 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 (東京芸術大学教授)
- 広渡 勲 (昭和音楽大学教授)
- 古橋 祐 (昭和音楽大学助教授)
- 堀内 修 (音楽評論家)
- 美山 良夫 (慶應義塾大学教授)
- 山崎 裕視 (昭和音楽大学講師)
- 渡辺 通弘 (昭和音楽大学名誉教授)

シンポジウム

=オペラ劇場運営の現在・イギリス=

英国におけるオペラ制作と技術運営

～ロイヤル・オペラをめぐる～

第 I 部 基調講演

ご挨拶 広渡 勲 (昭和音楽大学教授)

第 I 部 基調講演

ニコラス・ペイン Nicholas Payne

オペラ・ヨーロッパ ディレクター

元ロイヤル・オペラハウス ディレクター

ジョン・シーキングス John Seekings

ロイヤル・オペラハウス オペレーション・ディレクター

ロイヤル・オペラハウス・コヴェント・ガーデン Ltd. セクレタリー

ロイヤル・オペラハウス ディベロプメント Ltd. エグゼクティブ・ディレクター

ロイヤル・オペラハウス トレーディング Ltd. エグゼクティブ・ディレクター

第 II 部 パネル・ディスカッション

ニコラス・ペイン

ジョン・シーキングス

秋島百合子・垣ヶ原美枝 (モデレーター・通訳)

総合司会 武濤 京子 (昭和音楽大学助教授)

目次

講義録編

第Ⅰ部 基調講演	5
第Ⅱ部 パネル・ディスカッション	43

資料編

改築されたロイヤル・オペラハウスの内部図面	63
改築されたロイヤル・オペラハウスの舞台機構	65
ロイヤル・オペラ日本公演の記録	67
ロイヤル・オペラの組織図	69
OPERA EUROPA : an Introduction	72
出演者プロフィール	75

第 I 部

基調講演

【司会（武濤）】 皆さん、こんにちは。本日はこのシンポジウムによろしくお越しく
さいました。それでは、ただいまから文部科学省特別補助、オープン・リサーチ・セン
ター整備事業のシンポジウムを始めます。きょうは「英国におけるオペラ制作とその技術運
営」というタイトルで、ロイヤル・オペラを中心とした内容で進めてまいります。

まず最初に、この調査研究活動の研究統括者で、昭和音楽大学教授の広渡勲からごあい
さつをさせていただきます。（拍手）

【広渡】 皆様、こんにちは。本日は、よろしくお越しくさいました。私たちは、海
外主要オペラ劇場の現状調査・比較分析に基づく、我が国のオペラを主とした劇場・団体
の運営と文化及び芸術振興施策のあり方というテーマに基づいて、今までアメリカ、イタ
リア、ドイツ、オーストリアから、第一線で仕事をなさっているオペラ関係者及び研究者
を招聘して、シンポジウムを開催させていただきました。

さて、今回はミラノのスカラ座、ウィーン国立歌劇場、パリ・オペラ座など、世界の名
門オペラハウスの中でも国営・公営のオペラ劇場としては、公的助成が極めて少ない財政
難の中で、名門オペラハウスとしてのプライドと芸術的なステータスを必死で守り続けて
いる「ロイヤル・オペラハウス・コヴェント・ガーデン」と英国のオペラ運営、さらには、
ヨーロッパにおけるオペラ、「オペラ・ヨーロッパ」という組織についてのお話を聞いてい
ただきたいと思っております。

ロイヤル・オペラハウス・コヴェント・ガーデンは、ミュージカル「マイ・フェア・レ
ディ」やバレエ映画の名作「赤い靴」などで、オペラ・ファン以外にも大変よく知られて
おります。またシェークスピアに代表される演劇の国という芸術的な環境の中で、アシュ
トン、マクミランといった世界的な振付家による演劇的要素の濃いバレエ作品を発信して
きた、バレエ団とオペラが同じ芸術的なバランスで共存している非常にユニークなオペラ
ハウスでございます。

日本には、東京文化会館の開場を記念して、マーゴ・フォンティーンを中心にしたロイ
ヤル・バレエ団が初来日、その後、10回。オペラのほうは、1979年、サー・コリン・
デイヴィスの指揮のもとに初来日をいたしました。そのときの演目のひとつであったベン
ジャミン・ブリテンの《ピーター・グライムズ》は、大変な芸術的レベルの高い公演で、
今まで私がかかわったオペラの中のベスト3に入ります。終演後、蜷川幸雄さんが、感動
のあまりくしゃくしゃに大泣きをしていらしたことが記憶に残っております。それほどす
ばらしい公演でした。その後、モーツァルトの「ダ・ポンテ3部作」を含めて日本へは3

回来日しています。お手元の資料をごらんください。

さて、財政難の中で、存亡をかけて必死に死闘を繰り広げているオペラハウスの内幕を描いたBBCテレビの、たしか5、6時間の長いドキュメント番組「ザ・ハウス」。ここまで撮っていいものだろうかと思われるような衝撃的な内容で、放送終了直後、その数年前ロイヤル・オペラで《オテロ》を指揮した経験をもつカルロス・クライバーがびっくりして、私に電話をかけてきたことを覚えています。

本日は、その番組の中で中心的な役割を果たしていた当時のオペラ・ディレクター、ニコラス・ペイン氏をお招きしております。彼はこの後、この騒動の中で、ロイヤル・オペラを去り、イングリッシュ・ナショナル・オペラを経て、現在はオペラ・ヨーロッパという組織のディレクターをなさっております。

それからもう一人、ペイン氏が去られた後も、ロイヤル・オペラハウスに残り、今現在、ディレクター・オブ・オペレーション、即ち制作部長という要職にいますジョン・シーキングス氏をお招きしております。彼は26年間にわたってロイヤル・オペラをずっと見続けている生き証人でございます。

きょうはこのお二人にここでお話をさせていただきます。まず、ロイヤル・オペラハウス・コヴェント・ガーデンについて、さらにはそれを取り巻く英国のオペラについて、最後に、オペラ・ヨーロッパという組織についてお話をいただき、その後、皆さんからのご質問にも答えるという構成で参ります。

それでは、ニコラス・ペイン氏、そして、ジョン・シーキングス氏をご紹介します。通訳は垣ヶ原美枝さんをお願いしております。よろしくお祈りします。(拍手)

【司会(武濤)】 今ご準備いただいている間に、事務局からのお知らせをさせていただきます。お手元の資料の中に、今回のスライドの中で数字が入っている補助資料がございますので、ご活用ください。

それから、もう一つお手元の資料の中に、質問記入用紙というものがございます。こちらは、これからの基調講演をお聞きいただきまして、質問、それからご意見もございましたけれども、そういったものがありましたらお書きいただきまして、これが終わりましたから、Ⅰ部とⅡ部の間に休憩時間を設けますので、その際に、受付、あるいは係の者にお渡しください。第Ⅱ部でのディスカッションで皆様からの質問を反映させていただきたいと思っております。よろしいでしょうか。

それでは、基調講演をお願いいたします。

【ペイン氏】 ただいまご紹介にあずかりましたペインです。皆さんにこうやってお目にかかれるのは大変な名誉と思っております。今、広渡先生からご紹介いただきましたけれども、広渡先生とは10年ぐらい前に、私がコヴェント・ガーデンにいたときにお目にかかりました。きょうは祝日にもかかわらず、こうやっておいでになったということにちょっとびっくりしております。でも、おいでくださってありがとうございます。

オペラというものは、ヨーロッパ独特の現象だと思います。ただ、世界歴史を考えてみますと、オペラの歴史はかなり短いと言えるでしょう。ただし、今はもう世界中のものになっていますので、まず、世界地図からお見せしましょう。ただ、おわびしなければなりませんのは、日本がこの地図のほんとは端っこに描かれているということなんです。ですから、この地図はオペラと同じように、ヨーロッパ中心主義でかかっているということになってしまいます。

オペラは、イタリアで400年ぐらい前に始まりました。というか、全く新しく始まったのではなくて、イタリアで400年ぐらい前に再創造されたといっているでしょう。といいますのは、イタリア人たちは、そのころ古代のギリシャ劇をもう一遍自分たちが再発掘して作り出しているんだと考えていたからです。それはどうであれ、やっぱりオペラというのは、私たちは、イタリアと関係づけて考えることが多いようです。日本へ来て、いろいろなオペラの上演計画などを見ますと、特にイタリアの強さというのを感じます。

イタリア人は、オペラに楽しめる要素と、何か重要なものを伝える要素、この2つの要素を十分に盛り込む才能を持っているようです。重要なものを伝えるということに関しては、全盛期のトスカニーニがスカラ座にいた、あのころの彼の仕事というものに感謝しなければいけないのかもしれない。トスカニーニの当時の芸術精神というのは、現在のスカラ座の監督、ムーティに引き継がれていると思います。

イタリアがオペラの生まれた土地だとすれば、オペラはドイツで成熟期を迎えました。私がよく言うんですけれども、ドイツというのはオペラの産業革命の地だったと思います。特に、ドイツほどいろいろなオペラをつくり出すことのできている国というのはほかにならないうです。

ドイツにはオペラハウスが90あります。その90が世界中のほかのオペラ全部を合わせたよりもたくさんの作品を生み出しています。ドイツ人たちのしたすばらしいことは何かといいますと、オペラを一つの社会事業——Social Serviceの形にしたことです。

どういうことかといいますと、オペラを教育、あるいは福利厚生の一部として使ってき

た。つまり、社会の中である責任を持っている人たちが、社会を構成している他の人たちのためにつくり出さなければならないものと位置づけていったのです。それはたくさんのお金がかかるということです。お金がたくさんかかるということから考えていくと、ドイツと、それからイタリアもある程度そうですが、ほかの国とは違う状況に置かれることとなります。

20世紀のオペラを考えてみますと、アメリカでオペラが再発見されたのが一つの大きな事件として挙げられます。アメリカにおけるオペラというのは、純粹にアメリカ的なオペラではなくて、ヨーロッパ的なオペラなんです。ただ、アメリカ人が今までヨーロッパでやってきたことに何をつけ加えたかという点、それはオペラのための資金集めのうまさ、マーケティングのうまさ、そういう技術です。ご存知のように、アメリカで起こったことは何年かすると、世界のほかのところでも生まれてきます。

ところが、21世紀のオペラ界を考えてみますと、動きがヨーロッパ人の目から見た東のほうに移動していくのではないかと思います。ヨーロッパ人の私が詳しく言うことではないのかもしれませんが、東のほうで起こっていることを見ますと、豊かな才能やアイデアの出現、技術の進歩。これには目を見張られます。そして、もう既にヨーロッパが、東方で起こっていることからいろいろな利益を受けるようになってきています。

では、またヨーロッパに戻ってみましょう。ここがイタリアです。ドイツです。ですから、ヨーロッパのちょうど真ん中辺にオペラの背骨があるわけですね。今は背骨ではなくて、その周辺でどんなものが行われているか、それをちょっと見てみたいと思います。例えば、スペインです。スカンジナビア、デンマーク、ノルウェー、フィンランド、それから、ヨーロッパの端っこにあるこの小さな国イギリス。

なぜこんなことを言い始めたかといいますと、この10年か、15年の間、伝統的にオペラが盛んだった国で、オペラが少し衰退を見せ始めているんです。その衰退というのは財政面における衰退と、創造面での衰退の両方が見られると思います。レパートリーとしてずっと上演されているイタリア・オペラというと、最後のものが「トゥーランドット」なんです。初演が1927年の作品です。そして、その後ずっと長く続けて上演されるだけの価値のある作品というのが生まれてきているのは、ドイツよりもイギリスやフィンランドだと思います。

さっきスペインという名を出しました。それは、イタリア式のスタジオ形式というものを使い続けている国だからです。イタリア・オペラがちょっと衰退を見せ始めたと言

いましたけれども、スペインのオペラ界はこの何年か少々違った傾向を見せています。

現在スペインに行ったとします。マドリードへ行けば、テアトロ・レアルという劇場があります。1920年代に一遍閉鎖されて、1975年に再開しています。この劇場というのは、技術的な面から見るとすばらしい劇場です。そして、毎年非常に野心的な作品を上演していています。

バルセロナのほうがもっと長いオペラの伝統を持っている都市なんです。ところが、1990年代に古い劇場が火事になって、ほとんどが燃えてしまいました。そして、すばらしい技術的な設備を盛り込んで、再建築されました。この5年間を見ますと、バルセロナのオペラの定期会員の数は、5倍ぐらい増えているそうです。

スペインの第3の大きな都市は、バレンシアです。ここはほとんどオペラの伝統がない都市と言っていいでしょう。ところが、今ヨーロッパで一番野心的だと思われる文化複合施設を建築中です。それは、芸術科学シティという名前がつけられることになっています。大きな水族館も含むマリンパークがあります。その中に4万5,000匹の魚が飼われることになっているそうです。全く新しい科学博物館、アイマックス・シネマ、そして、このパーク全体の長さというのは3キロにわたるんですけれども、その端にあるのがオペラハウスです。それは今年の後半に開場することになっています。

スカンジナビアを見てみましょう。これはまたヨーロッパの北の端にある地方です。ここも幾つかオペラハウスを建築中です。先月コペンハーゲンの新しいオペラハウスがオープンしました。ジョン・シーキングス氏は、そのオープニングに出席しました。皆さんに知っていただきたいのは、この新しいオペラハウスができたので、古いのがなくなったというのではなくて、古いオペラハウスはそのままあって、新しいのが建てられたということなんです。

オスロはもうそろそろ新しいオペラハウスの建築を始めます。それは2008年に完成する予定になっています。

ヘルシンキは、12年前に新しいオペラハウスを開場しました。おそらくこのヘルシンキのオペラ史が、私たちを一番びっくりさせるものかもしれません。フィンランドがこれほどまでに多くの作曲家、音楽家、歌手たちの本拠地になったというのはすばらしいことだと思います。

デンマーク、ノルウェー、フィンランドという3つの国を考えると、一番びっくりするのは、人口が大体500万人ぐらいだということなんです。ですから、3つの国の

人口を全部合わせても東京にちゃんと住まわせることができる、そのぐらいの人口しかないんです。

では、この次に連合王国イギリスに目を移してみましょ。コヴェント・ガーデンに話
を移す前に、今イギリスの中には5つのフルタイムのオペラ・カンパニーがある、そのお
話をしておきましょう。その2つはロンドンにあります。コヴェント・ガーデンのロイヤ
ル・オペラハウス、それとイングリッシュ・ナショナル・オペラ、この2つのカンパニー
です。それから、カーディフに1つオペラハウスがあります。ウェルシュ・ナショナル・
オペラ——ウェールズ国立オペラです。またグラスゴーに1つあります。これはスコティ
ッシュ・オペラ——スコットランドのオペラです。一番新しいのがイングランド地方のリ
ーズにあるオペラ・ノースというカンパニーです。これだけしかないというのはなくて、
ほかにもオペラ・カンパニーはあるんですけれども、ほとんどの作品は今の5つのオペラ
カンパニーが生み出していると言えます。

それでは、ちょっと歴史のお勉強をいたしましょう。後でテストをしますから、ちゃん
と年号を覚えておいてください(笑)。これを見ておわかりになると思いますけれども、イ
ギリスでオペラというのはどんなに歴史が浅いかということを見ていただきましたかったんで
す。

一番初めのオペラ・カンパニーができたのが、何と1931年のことです。それがサド
ラーズ・ウェルズ・オペラなんですけれども、これはロンドンのわりあい貧困な地域イズ
リントンにあるサドラーズ・ウェルズ劇場を本拠地に行しているオペラ・カンパニーです。
ここは僕、好きなんです。僕が住んでいるところだからです。

その次の年が、1934年です。これはグラインドボーン・フェスティバルの最初だっ
たんですけれども、これが何とイズリントンでのオペラの正反対と言えるオペラでした。
イズリントンのほうのサドラーズ・ウェルズ・オペラは、どちらかという、貧しい人た
ちを対象にしてつくられたカンパニーでした。グラインドボーンはお金持ちのためのオペ
ラでした。このグラインドボーンの劇場というのは、サセックスの非常に美しい領主屋敷
の中にある劇場なんです。

この2つのオペラ・カンパニー、サドラーズ・ウェルズとグラインドボーン・フェステ
ィバルができたのが1930年代、つまり大不況の時代につくったということが驚くべき
ことではないかと思ひます。

ところが、もっと驚くべきことが、コヴェント・ガーデンのオペラが、第二次世界大戦

の終わりごろに計画されて生まれてきたということだと思います。そして、第二次大戦が終わるころというのが、ウェールズのカーディフでウェルシュ・ナショナル・オペラが創立された時期でもあります。

ちょうど1年後に、ベンジャミン・ブリテンがイングリッシュ・オペラ・グループというグループをつくっています。これは、彼自身やほかの作曲家のオペラを上演する室内歌劇を専門とするグループです。その後、今度は1962年に飛んで、そこでスコティッシュ・オペラがグラスゴーとエディンバラを本拠として生まれてきました。

そして、1960年代の終わりごろになりますと、サドラーズ・ウェルズ・オペラがイズリントンの劇場では小さ過ぎるようになってきました。そして、ロンドンのトラファルガー広場のそばにあるコロシアムというもっと大きな劇場に移転しました。移転を記念してといいますか、名前がサドラーズ・ウェルズ・オペラから、イングリッシュ・ナショナル・オペラに変更されました。そのころイングリッシュ・ナショナル・オペラは、イギリスの国内をかなり巡演して歩いていました。それからもちろんウェルシュ・ナショナル・オペラも、スコティッシュ・オペラも巡回公演をたくさん行っていました。

そして、1970年代になると、ツアーをしている部門を切り離して、ヨークシャーのリーズという町にベースを持ったオペラ・ノースをつくることになりました。これはちょうど国がかなりいろいろと忙しい時期だったんですけれども、この時期につくられた最後のオペラ・カンパニーだと言えます。おそらくこれから先も、新しいオペラ・カンパニーはなかなか生まれてこないのではないかと思います。

この次にお見せしますスライドというのが、ちょうど戦争の終わりごろに、コヴェント・ガーデンの理念を書いたメモといいますか、マニフェストです。これは英語で読まないで、日本語で読んでもらいます。

「私たちが希望しているのは、コヴェント・ガーデンを最高の音楽伝統にふさわしいオペラとバレエのセンターとして再確立することである。その主要目的は、コヴェント・ガーデンに国際的なオペラハウスとしての独立した地位を与え、ロンドンで年間を通じて英国のオペラとバレエの最高の作品及び世界中の最高の作品を鑑賞することができるようにする十分な資金を与えることである。この野心的な試みを実施できれば、アーティストと作曲家はヨーロッパ大陸では長年可能であったけれども、ロンドンの音楽界には欠けていたスケールで、すぐれたオペラを上演したり、生み出したりする経験を積むことができるようになる」

今のマニフェストに関して、皆さん、3つの点に注意を向けていただきたいと思います。最初は、これが書かれたのがまだ第二次大戦中だったということです。文化につき込まれるお金というのがほとんどなかった時代ですね。

もう一つ、そういう政治的な背景があったにもかかわらず、このカンパニーがドイツ系のオペラをベースにして上演を行っていたということです。

それともう一つ、最後の3点目は、このマニフェストの最後のほうに書かれていることです。つまり、過去の死んだ作曲家ではなくて、現在生きている作曲家たちの創造性というものにポイントが置かれていることです。このカンパニーをつくり出した目的というのは、イギリスの国内に住んでいるアーティストたちに物をつくり出す機会を与えるということだったわけです。驚くべきことに、何とこれは実際にうまくいったんです。

このコヴェント・ガーデンのオペラができて、最初の5年間に5人の有名な作曲家たちに大きな作品が委嘱されて上演されました。その一人がアーサー・ブリスという作曲家です。アーサー・ブリスの書いた「オリンピアンズ」——オリンポスの神々という作品はおそらく再演はないだろうと思います。ですけれども、そのほかの人たちの作品は、まだレパートリーの中にあって、上演され続けています。

ヴォーン・ウィリアムスはすばらしい交響楽を書いた人です。彼が書いた作品には、1991年に「ピルグリムス・プログレス」——「天路歷程」がありますが、これは昔のイギリスの物語をベースにしたオペラです。

それから、ベンジャミン・ブリテンの一番有名なオペラは「ピーター・グライムズ」だと思いますが、これは1945年にサドラーズ・ウェルズで初演されています。それはすぐにコヴェント・ガーデンのカンパニーのレパートリーに入って上演されるようになりました。その後、彼は「ビリー・バッド」、「グロリアナ」という大曲を発表していきます。「グロリアナ」という作品は、現在のエリザベス女王の即位式を祝うために書かれた作品です。1953年でした。

その次の年、54年にウィリアム・ウォルトンが「トロイラスとクレシダ」のオペラを書いています。1955年になりますと、マイケル・ティペットのオペラ、「ミッドサマーズ・マリッジ」——「真夏の結婚」が初演されています。この10年かなりいいものを生み出しているとお思いになりませんか。

ところが、その後でいろいろな状況の変化が起こりました。その理由は幾つもあります。まず、1958年が、コヴェント・ガーデンの劇場の100年祭の年でした。すばらしい

祝賀行事がいろいろ行われたのですけれども、中でもすばらしかったのが、ヴェルディの「ドン・カルロ」の上演でした。この「ドン・カルロ」はトスカニーニの後継者であるジュリーニの指揮で上演されました。演出が映画監督で有名なヴィスコンティでした。彼はスカラ座でマリア・カラスの主演でオペラの歴史に残るような作品をつくり出していた人です。「ドン・カルロ」のキャストには、ボリス・クリストフ、ティト・ゴビ、ジョン・ビッカーズも入っていました。ですから、国際的なオペラがとうとうロンドンにやってきたという年だったわけです。そして、そういうオペラを求める人たちがどんどん増えていきました。

1961年になりますと、ゲオルグ・ショルティが音楽監督に任命されました。コヴェント・ガーデンで一体何をしたいと思っていますかという質問を受けたとき、ショルティは非常につつましやかにこう答えました。「世界一のオペラハウスにすることです」(笑)

ですけれども、全体として彼はそれに成功したように思われます。全体を見回してごらんになると、多分ヨーロッパの4つのオペラハウスと、アメリカの1つのオペラハウスの中で、どこが世界一になるかという競争がずっと続いているように思われます。ショルティの指揮下にあった60年代のコヴェント・ガーデンは、最高のオペラハウスの一つと言えます。学生のころ、私はいわゆる天井桟敷で何度もオペラを聴きました。そして、60年代の最後の2年間、私はショルティの下で、オペラハウスで仕事をすることができました。

ところが、その後また状況が変化していきました。それはなぜかという、コヴェント・ガーデンだけではなく、すべてのオペラハウスが、国際的なオペラを求め始めたからだと思います。ですから、最高のシンガー、最高の指揮者を手に入れようとして競争が激しくなっていました。これがいわゆるオペラのグローバル・マーケットの出発点だったわけです。

おそらくその鍵になる年が、1989年でしょう。89年というのは何かといいますと、ベルリンの壁が壊れたときです。そして、共産主義がそこから崩壊していった。これはレーガンやサッチャーとは何も関係ないと言えらると思いますけれども、ドレスデンやダンツィヒに住んでいる人たちがCNNニュースを見ることができるようになった、その結果起こったことだと思います。それ以来、世界は非常にオープンな混合経済の社会の中で生きてきていると言っているでしょう。ここでいろいろなものが生まれてくるようになりました。

アメリカを考えてみますと、アメリカの芸術関係での補助金というのは4%ぐらい。そのほか収入の46%というのが、税が控除されている寄附金で、これはアメリカ国内でのオペラの収入です。そして、その後の50%というのが、興行収入、入場料収入から上がっています。アメリカは国の補助が4%しかない。あとは寄附金と入場料収入で賄っているわけです。

それと対照的なのは、元共産圏の諸国の芸術団体です。こちらは完全に政府からのお金で維持されているわけです。中部ヨーロッパ、中欧の諸国を見ますと、政府からの助成金が何と75%ぐらいに上るといふところさえあるんです。

イギリスでは、国からの助成金の額は50%に近いと言っていいでしょう。コヴェント・ガーデンでは、今はもう助成金というのは全体の収入の37%以下になっています。ですけども、どっちに割合が転ぶにしろ、すべてのオペラ・カンパニーが、4つの要素をお手玉のように何とかしてバランスをとろうとして弾ませています。

その4つというのは、公的な助成金、個人や民間からの寄附、入場料収入、そして、最後にグッズの販売とか、そのほかの商業的な利用による収入です。コヴェント・ガーデンでの収入のことについては、シーキングスさんからもう少し細かく話をしてもらいます。

そして、国際的なオペラが非常に求められるようになった結果、上演するものがすべて世界一流のものでなければいけない、国際的なものでなければいけないという要求が生まれました。これがどうして可能になったかといいますと、飛行機に乗っての旅行が前よりずっと楽になったことと、料金も下ったこと。それで可能になったと言えます。

それからもう一つ、労働人口の流動性というものがあります。あちこちへ動いて仕事ができるようになった。これも一つの要素です。1970年代に、あんまりきっちりした組織ではなかったんですけども、各国のアーティストたちが集まって一緒に仕事をしていた、連携していたという動きが生まれました。

オペラの経済面から考えますと、とても幸運だったのは、旧共産圏の壁がなくなったおかげで、才能を持った人たちがどんどんマーケットへ出てくるようになったことです。それと、共産圏ではなくて、最近になってアジアから才能を持った人たちがたくさん流れ込んでくるようになったのも一つの要因です。ですから、私たちは、言ってみれば、世界的な人材銀行を抱えていて、その利子を受け取っているということになるでしょう。

そしてもう一つとても重要なこととして、比較的安い録音技術の広まりがあげられると思います。今、録音された素材というものは非常に多種多様なものが手に入るようになっ

てきました。ですけれども、録音したものは、言ってみれば、両刃の剣です。もちろん新しいものを発見するための刺激にもなりますけれども、もう一つは、本物のかわりに楽しめるものとして存在するようになってしまったのです。

私たちは資本主義が非常に盛んになってきた時代に生きているわけですが、その結果、オペラ界でも、資本主義的な物の見方が広まってきました。シカゴ・リリック・オペラのディレクターであるウィリアム・メースンが去年「私はオペラの監督をしているのではない、5,000万ドルのビジネスのトップにいるんだ」という言い方をしていました。そして、そのときにオペラの会議に出ていた人たちがみんなそうだと言いました。バズ・ローマンというすばらしい映画監督がいます。彼がブロードウェイで「ラ・ボエーム」を演出して、6カ月上演しました。1週間8回の公演です。それでもやっぱり赤字だったんです。

今お話ししたようなのが、私たちが乗り越えていかなければならないさまざまなオペラ界の変化です。

英国内だけを考えてみますと、ロンドン以外の地方のオペラ・カンパニーが大きく育ってきました。英国というのはわりあい小さな国ですので、それぞれのカンパニーが自分たちの影響力の及ぶ範囲というものをちゃんと獲得していきました。ということは、本拠地の劇場で上演するだけではなくて、それぞれが巡回公演をするようになってきたということです。そして、こうした地方のカンパニーは、世界の一流のシンガー、超一流のシンガーを雇うということはできないんです。

ところが、これでやっているうちにわかったのが、シンガーは無理でも、最高の、一流の演出家を雇うことはできるということです。シンガーは、1回出演するたびにお金を払わなければならない。ところが、最高でも演出家は1回だけ報酬が払われる、それで終わりだからです。そして、その作品がととてもよければ、何回も上演することができるんです。例えば、1990年だったと思いますけれども、ウェルシュ・ナショナル・オペラが日本へ公演に来ています。そのときも、ペーター・シュタインが演出した「ファルスタッフ」を上演することができました。

ロンドンでは、コヴェント・ガーデンは非常に国際的な作品を上演しようとしていますけれども、対照的なのがイングリッシュ・ナショナル・オペラの公演です。イングリッシュ・ナショナル・オペラのほうは、英語で上演するポリシーをずっと守ってきています。これがベルリン、ウィーン、パリのそれぞれが保っている伝統と同じ伝統なんです。つま

り、それぞれの都市の一番大きなカンパニーではなくて、第2のカンパニーは、外国語ではなくて、その国の言葉で上演するというポリシーが守られている伝統です。

それともう一つ、皆さんに考えていただきたいのは、オペラ・フェスティバルが非常に人気を呼ぶようになってきたということです。これは、イギリスだけではなくて、ヨーロッパ全体に言えることです。つまり、1年中、年間を通して公演を行っているオペラカンパニーが衰退していくと、ある一時期だけ上演をするフェスティバルが非常に盛んになってきたということです。

イギリスで一番有名なのは、グラインドボーン・フェスティバルです。毎年5月の終わりから8月の終わりまで開かれるフェスティバルです。でも、それよりもっと短いフェスティバルは幾つも存在しています。そういう背景がありますので、今度はコヴェント・ガーデンの位置を再考する必要が出てきているわけです。

私は1990年代にコヴェント・ガーデンで仕事をするようになりましたが、その際コヴェント・ガーデンを考え直す計画の一部として入って行って仕事をし、ある程度の成果を上げることができました。その中では、よそより成功したかなと思えるいろいろな成果が上がっています。

私たちが考えたのは、このカンパニーが国際的なオペラ界の中にちゃんと自分の位置を占めることが必要だという点でした。それと同時に、コヴェント・ガーデンらしさという独立性を保っていなければいけないと考えました。もちろん世界の最高のシンガーたちに出演させたいとは思いました。ですけれども、作品の稽古にちゃんと出てくる気持ちのある最高のシンガーたちでなければ、雇いたくないと思っていました。つまり、初日の2日前に飛行機で飛んでくるような人たちでは困ると思ったわけです。

1990年代に、「ニーベルングの指環」を上演したときには、当時の最高のシンガーたちを雇うことができました。そのうちの一人は、名前は挙げないことにします、多分日本でも大変人気のあるシンガーだからです。その人が、ちょっと具合がよくないから、稽古に間に合わないかもしれないと言ってきました。そして、ウィーンの医者からの診断書も送られてきました。その週の終わりに私は彼女を首にしました。その後、主役を演じるようなワーグナーの歌い手たちは全員リハーサルに出てくるようになりました。

それともう一つ、コヴェント・ガーデンでは、世界の一流の指揮者たちを招くことも一つの方針として持っていました。そのときは、ベルナルト・ハイティンクが音楽監督だったんですけれども、彼が大きな助けになってくれました。彼は、自分の仕事に大変な自信

を持っていたので、ほかの一流の指揮者たちが来て、オーケストラと仕事をするのを嫌がらずに受け入れてくれたんです。すばらしい指揮者を呼んで、その人たちに仕事をしてもらうためには、一流のオーケストラを与えなければいけない。しかも、稽古と本番は同じ人が弾くというのもきちんと守らなければならない。そういうことにも私たちは努力しました。今言ったようなことは当たり前ではないかとお思いになるかもしれませんが、国際的なオペラ界ではそれほどみんな当たり前のことではないんです。

それからもう一つ、オペラハウスとしての一つの組織、機関として、ほかの人たちのお手本となるような組織をつくることを目指しました。それと同時に、税金を払って、私たちにお金を与えてくれている一般大衆が聞きに来たい、見に来たいと思うようなオペラハウスにならなくてはいけないと思ったわけです。

私たちは100年を超えるコヴェント・ガーデンというオペラハウスの伝統を守りたいとは思ったのですけれども、20世紀、21世紀にも使えるような新しい建物の中でその伝統を守りたいと考えました。そして、コヴェント・ガーデンの再開発が行われたわけです。そのことに関しては、シーキングスさんに詳しく話していただきます。

まず再開発する前に、そこにある劇場を一度閉じなければなりませんでした。オペラ・カンパニーにとって、一番のトラウマになるのがホームレスの状態になる、つまり、本拠地を失ってしまうということだったのです。そして、劇場を閉めている間は仕事が無くなってしまふ人たちが出たわけですが、そういう状況にありながら、カンパニー全体の士気は落とさずに保っていかなければいけないという時期を通過しました。何人かの人を首にしなければならないというのは、非常に残酷なことではあったけれども、必要ではあったのです。

それで、閉鎖している間、一番大きな財産であるコヴェント・ガーデン劇場がないのに、観客たちの関心が私たちからそれてしまわないよう、ずっとつなぎとめていかなければいけません。何をしたらいいかと申すと、すばらしいキャストと指揮者を集めて、あまり上演されないようなオペラのコンサート上演を行ったんです。それから、大きな劇場では絶対に手がけなかったような小さなオペラを上演して、それを巡回公演を行ったりもしました。

こういうことをしたのは、一つは観客の関心を失わないようにするためでもあったんですが、もう一つは、観客だけではなくて、出演者、スタッフの動機づけをするためでもあったのです。自分たちの本拠ではないけれども、仕事をしようという気持ちを盛り上げて

うになった、その話です。

では、最初にそのプロジェクトがどんなものであったかをお話ししましょう。ロイヤル・オペラハウスというのはロンドンのちょうど真ん中にある、広さで言えば、2.5エーカーという土地を占めて建っています。1730年代からそこには劇場がありました。最後に新しい建物ができる前の劇場は、1850年代に建てられたものです。1900年代に少し改善されて、1960年代に電気工事が行われて幾つかの配線が変えられましたけれども、建物全体というものを考えると、大きな工事というのは何も行われていなかったのです。

1980年代に一部分だけ改修が行われまして、ロイヤル・バレエとロイヤル・オペラの練習場、稽古場ができました。そのときにいろいろ計画されていまして、商業施設だとか、アパートだとか、お店が入った建物を建てようというような計画もあったんです。そのころベルリンの壁が崩壊しまして、不動産マーケットが完全にめちゃくちゃになってしまったわけです。

ところが、1990年代の初めに、イギリスに宝くじが出現しました。1994年になって、やっとお金が入ることがわかったので、私たちの新しいオペラハウスを建てる計画が政府に承認されたのです。どういうことかといいますと、昔からあったメインの劇場を少し手直しする、フローラルホールも改装する、建物全体にいろいろ手を加えていく、そういう計画でした。

ちょうど2億1,000万ポンドのお金がかかることになっていました。そして、そのうち6,000万ポンドは、宝くじのお金で賄われました。そのほかに、閉鎖されている間のいろいろなコストをカバーするための補助金も出ました。それから、1,000万ポンドの寄附を求めるアピールというのが開始されました。それから、ロイヤル・オペラハウスの周りにある店舗などの不動産を売ることによって、7,000万ポンドを収入として得ようとする計画も立てられました。

そして、そういう計画を実施するためと、今のロイヤル・オペラハウスの後ろ側にもう一つ建物を建てるために、一つの会社組織がつけられました。そして、私は大変幸運なことに、その仕事をするのを任されました。この会社というのは、オペラハウス全体の理事会の下に直属になっていて、いろいろなことの計画をそこに承認してもらうことになったんです。

この発展計画の目標は4つありました。まず、舞台裏の設備を改善するということ、観

客が使うエリアの施設、設備を改善するという、それから、ロイヤル・バレエはそこちようどヒースロー空港とロンドンの中間ぐらいのところにいたんですけれども、本拠地を移して、ロイヤル・オペラハウスの中、コヴェント・ガーデンの中へ持ってくるということ、それからもう一つ、これが一番大事だと思いますけれども、私たちがそこで作っている作品にもっと人がアクセスできるようにする、そういうことでした。

この断面図がたしかロビーにあったと思いますけれども、この絵をちょっとごらんください。一応説明しましょう。今、赤い点で示しているのが、昔あったオペラハウスの残された部分です。そのほかのところ、ここは舞台、稽古場、オフィス、それから今最後に四角く囲ったところは、ちようどロビーエリアなんですけれども、そういうところは全部それまでなかったものです。それが再開発のときに新しく建てられました。

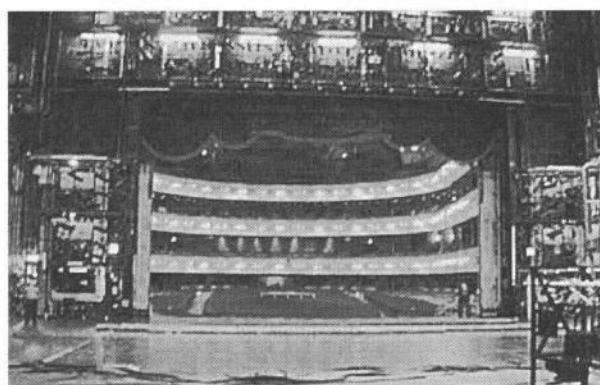
[巻末図面資料参照]

そして、舞台裏でどういう改良が行われたかといいますと、まず、ワゴン・システムの導入。これは引き枠と呼ばれるものですが、大道具の下に滑車がついていて、一遍ついたら、そのまま舞台へ出すことも引っ込めることもできるようなシステムにすること、そして、吊物はそれまでカウンターウェイトというおもりを使って手引きでやっていたんですけれども、それを変えまして、電動の吊物システムに変えました。それから、いろいろな装置などの収納、移動にも全部電動装置を使い、仕事がずっと楽になりました。

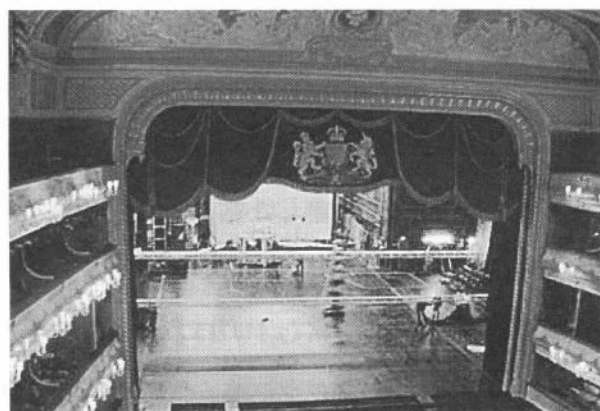
それから、幾つもの作品がレパートリーに入っていると、その転換を非常に楽にするような方式が考えられました。また、それまで舞台裏でのスタッフや出演者用の施設というのは、ちようど19世紀のディケンズ的な、つまり、暗くて、わびしいようなところしかなかったんですけれども、そこも非常に改善されて、住みよい場所になりました。ツアー用の稽古場、コーラス用の稽古場、それから、バレエ・スタジオが3つできました。それから、オフィス、ワークショップ（工房）などもできましたので、オペラハウス全体がもっと効率的に稼働するようになりました。

幾つか写真をお見せしたいんですけれども、かなり前に撮ったもので、写真の質が非常に悪いんです。だから、大急ぎでお見せして、先へ進むことにします。最初のは、舞台から見た客席です。（写真①）2番目が、ちようど反対に、客席のほうから見た舞台です。（写真②）それから、これは舞台なんですけれども、ちようど舞台のリフト（せり）が上がっているのが見えます。これで私たちがどのような新しい機構を舞台に持ち込んだかがおわかりいただけだと思います。（写真③）それから、最後の写真が、ちようど舞台の仕込みに

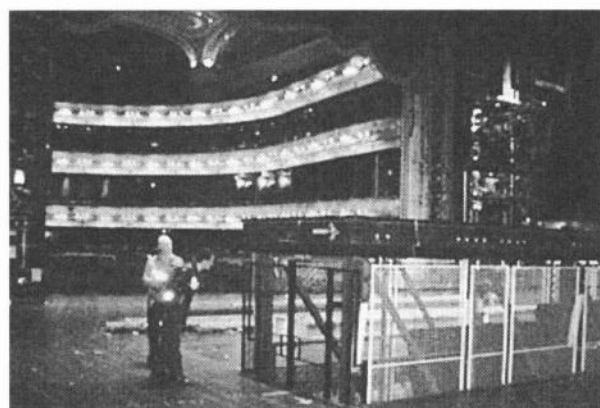
使われるエリアなんですけれども、ここで装置をつくったり、仕上げしたりしていくわけです。(写真④)



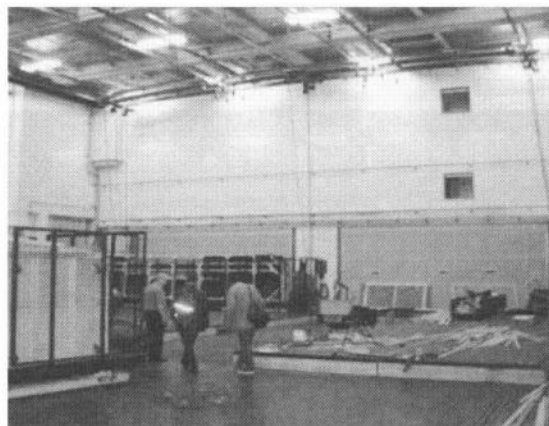
写真①



写真②



写真③



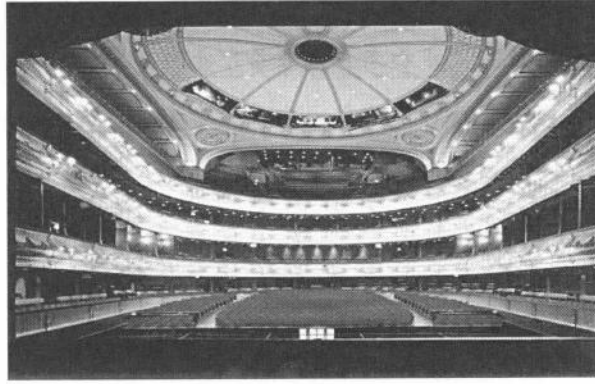
写真④

今度は、front of houseという言葉が出てきました。これは日本では表と言われているところ、つまり、観客が使う公共の空間のことなんです。まず、観客が使う設備を改善しました。これがなかなか難しい仕事だったんです。なぜかといいますと、観客が使う部分というのが、昔からあったオペラハウスの建物の中に入っており、そのオペラハウスが文化財として指定されているので、そう簡単に改造の手を加えることができなかったんです。

今度は客席のほうなんですけれども、改善した結果、居住性はよくなったと思います。換気もよくなりました。そしてその結果、ロビーのスペースを3倍の大きさに広げることができました。ちょうど客席の上のほうの席と下のほうのエリアとをちゃんと結びつけたんです。どういうことかといいますと、ニコラスさんが若いころに天井桟敷に行って、楽譜を見ながらオペラを見ていたころは、メインの入り口から入ることはできなくて、横の入り口から行かなければいけなかったんですけれども、現在は同じところから入っていくことができるようになりました。

【ペイン氏】 (画面の客席最上階を指して) ここが僕の席です。(笑)

【シーキングス氏】 それから、エアコンの設備をつけました。その結果、舞台を見るときサイトのラインが改良され、見切れがないようになりましたし、ずっと楽に見られるようになっていったわけです。さあ、これが新しい客席の写真です。(写真⑤)



写真⑤

それからもう一つ、今度は全般的な改良点をお話ししましょう。どういうことが起こったかといいますと、メインの舞台での公演数が増えました。昔は年間240回ぐらいだったのが、今は360回まで公演できます。それから、リンペリーシアターという小劇場、あるいはスタジオ劇場もつくりました。そこは400人の収容人員です。それから、上のほうの階に設けられているバレエスタジオが一つ、お客様を160人まで入れることができるので、そこも一つのイベントに使えます。

現在ロイヤル・オペラハウスというのは、すべての施設を使って、年間1,000回ぐらいの催しや公演を行っています。それから、ロイヤル・バレエも昔の劇場から離れて、ロイヤル・オペラハウスを本拠地として暮らすようになりました。そして、その結果、観客に対しても、出演する人に対しても、非常にいい環境を提供することができるようになったんです。

それから、舞台を機械化しましたので、一つの作品から次の作品に転換するときの時間もずっと短くなりました。その結果として、舞台の上での稽古時間ももっととれるようになったわけです。昔のオペラハウスのときは、稽古場で床にテープを張って、ここが舞台でこうなっているといって、そのテープを頼りに稽古をしていたんです。今では、稽古場に舞台装置を完全に飾って稽古をすることができるようになりました。それから、昔は舞台の上での稽古になっても、やっと装置が飾れるだけだったんですけれども、今は音響から照明からすべてそろえて稽古をすることができるようになっています。その結果として、稽古の質が上がり、いい作品を生み出すこともできるようになりました。

プロダクションの質が上がったというのは、これでもうはっきりおわかりだと思いますけれども、それと同時に実はコストを削減することもできたんです。非常に効果的に舞台を使うことができるようになった、それに加えて、夜間に働かなければならないスタッフ

の人数を減らすことができたんです。そういうことをしていけば、この先ももっと安く、効率的に仕事をしていくことができるようになるだろうと思います。

次に、さっき言った最大限200人ぐらいまで収容することができるバレエスタジオの写真などもお見せしましょう。(写真⑥)



写真⑥

さあ、それでは、その先へ進みます。今度は、一遍閉鎖した後、再開して、どういうことが起こったかという話をします。どうやって再開するか、その計画を立てることが鍵になりました。つまり、どんな新しい劇場も、できたときには全く同じものというのとはかたにないわけですから、全部それが一つの原型になるわけですね。そして、何か建築を外注すると、でき上がってくるのは絶対完成予定日より遅れるのです。ですから、再開するシーズンというのは計画をあんまり綿密に立てないほうがいいんです。

一つの例として挙げておきますけれども、1990年のクリスマスシーズン、私たちは1カ月に8本の作品を公演することになっていました。そのうちの2つがロイヤル・ガラ——王族が出席してのガラ公演だったわけです。これが大変な仕事だったので、どなたかが新しい劇場を再開しようというプランを立てていらっしゃるんだったら、そんなに頑張らないで、もうちょっとソフトにスタートすることをご忠告申し上げます。再開したときというのは、観客、ファンの人たちは、ああ、やっと劇場が開いたということ喜んでくれるんです。だから、舞台の上で何を公演していようが、それは大して重要ではないんです。(笑)

それからもう一つ大事なものは、開けた後、いろいろな変更が必要になってきますから、

その変更に対処するだけのお金を持っていなければいけないということです。

再開発のプロセスのお話をもう少ししていきましょう。まず、こういう計画を立てるときにはいろいろなコスト、建物の中のレイアウト、その他の要素を全部考えてきちんとプランを立てておくことが必要です。実際に建物を建てる建設会社と、契約者——オペラハウスとの間には、コンタクトをするところは一点だけにし、あっち側に1人、こっち側に1人だけ担当者をおき、この2人だけがコンタクトを保つようにしておくということが大事です。

そして、実際に仕事に入ってみますと、いろいろな問題に直面しました。例えば、客席部分で使われていたアスベストをどう処理するか、それから実際の作業が終わったとき、実際の建築に携わった人たちと私たちがどう交代して仕事をどうやって再開し、進めていくか、それも大事なことでした。

そして、その先いろいろなリスクが考えられましたので、何かが起こったときに、どういうふうに対処していくか、それも考えなければなりませんでした。

もう一つは、こういう再開発のときというのは、いろいろな政治的な圧力がかかったり、対人関係の問題がいろいろ起こったりするものです。そういう問題にどう対処していくかというのも一つの難関でした。

こういうことは、私が再開発の担当者ではなくて、できれば実際の制作技術のほうだけの仕事をさせてもらったほうが良いなと思うようになったほどでした。私は、どちらかというと建築が専門の人間です。デザイナーではありません。私の使えるお金というのが、ほんとうはその10倍欲しいんですけども、20万ポンドしかない。もし可能ならば、2,000万ポンドだって欲しかったんです。5カ月ではなくて、5年かけさせてくれたら、どんなによかったろうと思います。ですけれど、結局のところは、初日が来てしまう、それほどいろいろなことを心配している暇はなくなってしまったんです。

実際問題としてわかったことが3つあります。まず、建設業者などと仕事をしていくときには、こちらが柔軟性を持っていなければいけないということ、それから、相手の言うことをちゃんとよく聞くこと、彼らには大変な額のお金を払うわけですから、向こうも質問をされることを待っています。実際の建築が行われている環境、その場所をよく見ていると、いろいろなことを学びとることができます。例えば、私はこの仕事をしたことで、リスクマネジメントとか、そういう仕事の仕方について多くを学びとることができました。

そして3つ目。問題が起こったときに、決断を下さないで先延ばしにするよりは、どん

なものでもいいから、とにかく決断をするほうが良いということも学びました。

その他に建物を変えるだけではなくて、オペラ・カンパニー自体が中で大きな構造の変化をしつつあったので、私たちはその変化にも対処しなければなりませんでした。例えば、ジェレミー・アイザックが総支配人をしていたときから、現在のトニー・ホールがエグゼクティブ・ディレクター、つまり、運営管理の責任者になるまで6年間あったんですけれども、その6年間に、責任者が8人変わっています。それから、理事会の会長も3人変わっています。私も6カ月の間は、運営責任者の代行をしなければならなかったんです。その6カ月というのは、何と長い年月であったことか。

これが新しいオペラハウスをつくる開発のプロジェクトの話でした。これから先は、ロイヤル・オペラハウスのこれからについて少しお話ししてみたいと思います。さっきニコラスさんがとても重要なことを言ったと思います。それは何かといいますと、今オペラはビジネスになってしまったということです。私たちもビジネスとして競争していかなければ立ち行かない。ですけれども、私たちが売っている商品というのは生ものですから、きょうだめだったら、あしたやれば良いというわけにはいかないんです。

これから先、ここにリストを挙げたお話をしていきます。まず、組織と運営管理がどういうふうに行われているか、それから、我々が考えている主要な戦略、我々のオペラハウスをハブになるオペラハウスにすること。それから、我々が売れるブランド物は何か。私たちが考えているオペラハウスは、先ほど読みました1945年のオペラハウスのマニフェストに非常によく似ているんです。

大事なものは、ポイントとして4つ挙げられます。なるべく広範囲にわたる観客を引き寄せ、彼らを楽しませ、興奮させ、インスピレーションを与えるということ、それからみんなの手の届く料金で、最高の国際的な水準にあるオペラとバレエを上演すること、さまざまな関連の芸術形態を発展させていくこと、発展させた芸術形態を、ありとあらゆる年齢層、社会階層の人々が楽しめるように育てていくこと。この4つです。

ロイヤル・オペラハウスのマネジメント組織は、非常に複雑なものです。これは英国では非営利団体として登記されていますので、税法上の特別な扱いを受けています。一番上に17人の理事から成る理事会が存在しています。ここが運営統括をしています。これはどういう人たちかといいますと、実際の運営をしているというよりは、ありとあらゆる専門職、あるいは専門の技能を持った人たちを集めていて、その人たちが実際の運営に当たる人たち一人一人の影になって、助言をしていく組織になっているんです。今、助言とい

う言葉を使いましたけれども、彼らが各部門の責任者にかわって何かをするのではなくて、彼らにアドバイスを与えるということだけが重要な仕事です。

お渡ししてあると思いますけれども、ここに組織図が3枚あります。最初が、芸術関係の分担図になっています。一番上が、今お話しした助言をする理事会です。その下に、理事会直属のエグゼクティブ・ディレクターと音楽監督——ミュージック・ディレクターがいます。そして、その次の段にいる5人というのは、それぞれの、今言ったエグゼクティブ・ディレクター、ミュージック・ディレクターに直属する部門責任者です。非常によく見えると思いますけれども、(笑)これがその全体の組織図です、この細かいのは、後で明るところでよくごらんください。この赤いのが僕です。技術監督と書いてあります。

[巻末資料組織図参照]

いろいろな舞台のマネジメントに関しては、年代を追って変わっていつていますので、そのお話をしてみようかと思います。舞台を効率的に制作活動していくためには、舞台の技術面の革新が絶対に必要だということは、非常に早い段階でみんなわかっていました。

1994年以前には、ロイヤル・オペラハウスには、舞台のスタッフが140人いました。この人たちは、例えば、照明とか、小道具とか、衣裳とか、それぞれの部門に分けられて仕事をしていて、ほかの部門の仕事は絶対にしない、そういう形をとっていました。それともう一つ、非常に不思議な規則がありました。現在舞台で行っている仕事に何人必要かというのは関係なく、フルの人数はこれだけと決まっていたら、どんな仕事でもそのフルの人数がそこにいなければいけないという規則があったんです。

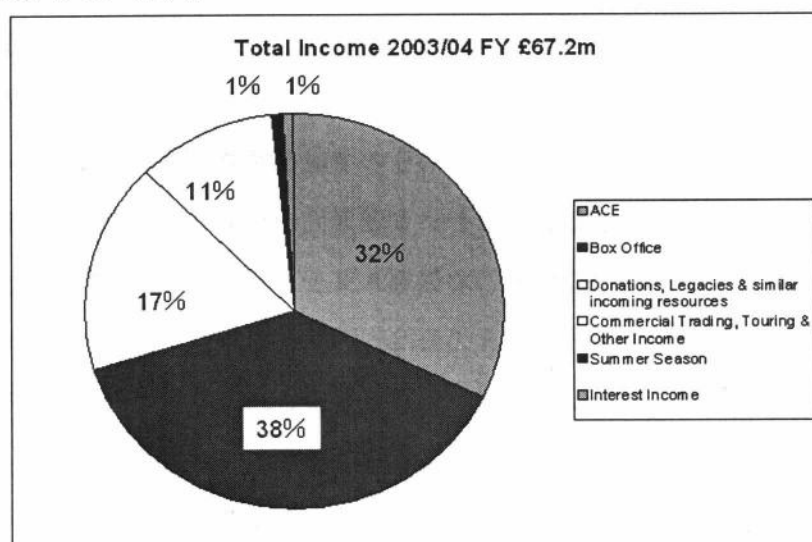
それで、私たちはプロジェクト・チームという考えを導入することにしました。つまり、ある技能を持ったスタッフの中で、一つの作品を舞台に乗せるのに必要なだけの人たちが、その作品に「揺りかごから墓場まで」つき合うというチームをつくったわけです。そして、仕事を全部さまざまな係が分担してやるというのではなくて、そのプロジェクトに関しては、どの人がどの仕事でもできるようにという融通性を持たせました。その結果として、非常に柔軟性を持って、効率的に仕事のできるスタッフがそろったわけです。彼らがそういう仕事をするのに対して、前と違うところは、年間の報酬額が決まっている点で、彼らは年間通して報酬を受けて、1年を通じて仕事も保証されています。

それで、140人いたスタッフを115人まで減らすことができました。10%ぐらい減らしたということになります。1999年にいろいろな変更の結果、夜間の仕事をするスタッフを抱えておく必要がなくなったときに、また人数を減らすことができ、115

人から今は100人にまでスタッフを減らしています。ですから、5年間で大体40%ぐらい人を減らすことができたということになります。

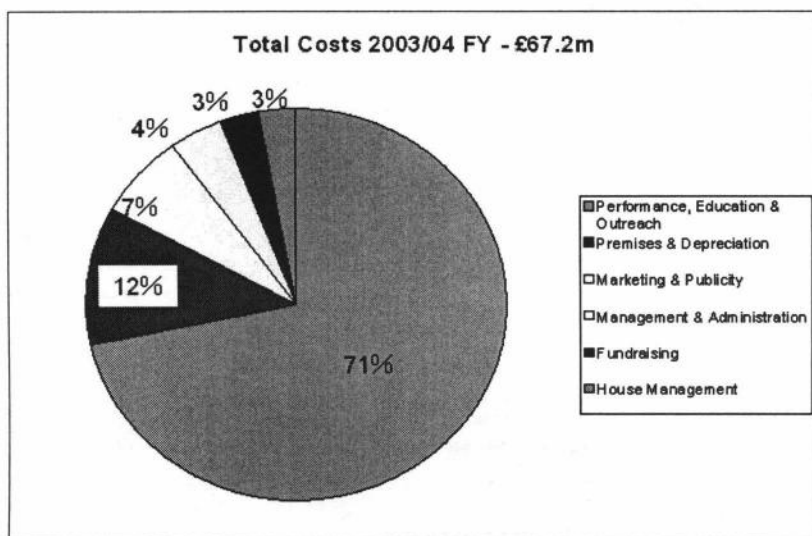
さて、その次に今度はロイヤル・オペラハウスの資金源についてお話をしましょう。さっきニコラスさんが話していましたが、ロイヤル・オペラハウスの資金源というのは、大体4つに分けることができます。一番最初にあるのが、政府の助成金です。これは絶対必要なものです。2番目がボックス・オフィス——入場料収入、興行収入です。それから、3番目はファンドレージング——実際にいろいろな寄附などを求めるということです。それから4番目が、作品の商業的市場開発といいますが、実際に物を売ったり、貸したりすることでお金を得るということです。

このグラフをごらんください。これもお配りしてあると思います。色がついていますが、一番上にありますのが、歳入の額です。大体6,720万ポンドになります。これでおわかりになると思いますけれども、下のほうの赤っぽい色がついているところ、38%、これが興行収入です。入場券の売り上げから入ってくる収入です。その上にあります32%というのが、さっき言いました政府からの助成金です。17%というのは、寄附を受けたお金です。11%というのがさまざまな商業活動から得たものです。その次の小さいパーセンテージなんですけれども、サマーシーズンというのがありまして、その特別な収入と銀行の利子などです。商業的な利用というのはどういうものかと言いますと、例えば、私たちがつくったプロダクションをレンタルでよそへ貸すとか、ケータリング——レストランやバーがありますから、そういうところの売り上げもあります。そういう商業的な、付随した収入を指しています。



図⑦

今度お見せしますが、これは支出のほうのチャートです。これをごらんになるとわかりますけれども、71%というのが、私たちが上演しているプロダクションに使われたお金です。その次の12%というのが、建物自体に使われているお金です。きちんと営繕が行われて、清潔に保たれ、問題が起これば、それを修繕する。そういうことにかかった経費です。それから、その次の7%というのは、マーケティングに使った費用です。4%というのが運営、取り締まり、総括、管理、そういうことにかかったお金、それから、3%が寄附を集めるための活動に必要なだったお金、それから、最後の3%というのが、劇場を維持していくためのお金です。これは観客が使用するエリアの維持のために使われたお金です。



図⑧

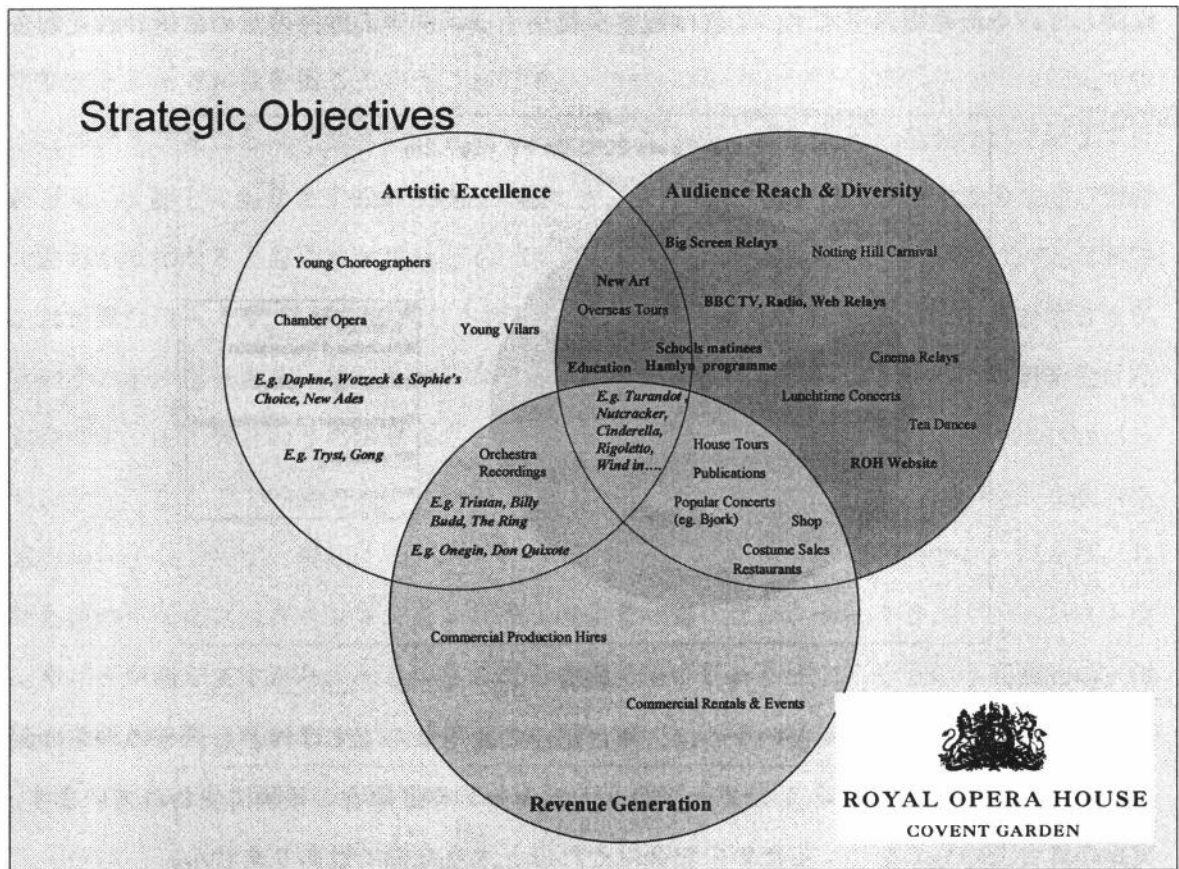
ただし、今言った71%というのは、舞台制作の費用なんですけれども、そのうちの大きな額がサラリーや上演料、シンガーやミュージシャンや指揮者の報酬に使われています。実際の舞台上のものをつくるためのお金はそれほど大きな額ではありません。

今ごらんになったように、支出のほうはあまり変わらずに、大体毎年このぐらいかかっています。収入は毎年変わってきますので、舞台の上で何ができるかということになると、私たちの仕事はかなり制限されていると言っていいでしょう。

新しいオペラハウスの新しさをもう少しお話ししますと、私たちは新しいものを求めて新しい観客の動員、新しい芸術の創造、新しいアーティストたちの雇用、新しいメディアの利用をしています。

そして、この次にお見せしています図が、私たちがどういう目的を持って仕事をしているか、私たちの目標です。

一番初め、左の上にありますのが、芸術的な高水準。それが一つの目的です。この円の中に書かれているものは、みんなロイヤル・オペラハウスで行われている活動の高い水準を保つために行われていることです。今度は、右側のブルーの円の中に書かれているのは、観客動員のために行われていることです。それが今までの決まった観客ではなくて、多種多様な人を呼び寄せるためにどういうことを行っているか。それから、紫色の円の中に書いてあるのは、これからの収入を増やしていくために何が行われているかが示してあります。



図⑨

例えば、芸術上の水準の高さのところを見てください。一番上に書いてあるのが、若い振付家たちという言葉なんです。それから、その次が室内歌劇。若い振付家の作品や小さい室内歌劇の作品は、そんなに新しい観客を呼び寄せるものではないかもしれない。それから、収入を多く増やすものでもないかもしれません。それから、また今度は右の隅をごらんください。ちょうど真ん中のところにテレビとか、ラジオだとか、ウェブサイトなど書いてありますけれども、そういうものもまた私たちに収入をもたらしてくれるものでもない、芸術的な高水準を生み出すものでもないかもしれない。だけれども、幅広い観客

に私たちを伝えることができる手段だということです。

今度は下の円に何が書かれているかといいますと、芸術的な高水準を生み出すものでもないし、新しい観客を呼び寄せる役には立たないかもしれないけれども、いろいろな商業活動を通して、私たちにお金をもたらしてくれるものです。作品を外へレンタルするとか、劇場そのものの空間を外へレンタルして、ポップコンサートの場所に使わせたりする、そういうことです。この3つが相まって私たちの活動のもとになっているわけです。

私たちができればやりたいと思っていることは、この3つの中にあるもの全部を、この3つの輪が重なる、今、赤い点で示している部分へ集めることなんです。今そこに書かれているのは何かというと、私たちが生み出した最高の作品の名前です。ですから、その3つが重なるところに作品の名前がたくさん集まれば集まるほど、私たちはすべての条件を満たしていくことができるようになって、自分たちも満足を得られるというわけなんです。

今度は、このオペラハウスの国際化という点をもう少し詳しく見ていきましょう。私たちが目標としているのは、イギリスという国内だけではなく、国際的なマーケットに対してもいろいろなものを提供できる、一つの文化団体であることです。

なぜかといいますと、私たちが一緒に仕事をしている人たちというのは、非常に才能のある人たちですし、すばらしい建物も手に入れたわけです。それから、今までの作品の参考資料、実際に使われたもの、衣裳とか、そういうものをたくさん資料室に保存しています。そういうものも文化財として利用できるわけです。そして、これはなるべく今よりもっと広い人たちが利用できるような設備にしていきたいと思っています。

もちろんうれしいことに、私たちは世界一流の芸術的な水準を保っていると思われています。それから、新しいものを生み出すことを恐れない団体という評判も得ています。そういうふうに考えると、これは世界的な大企業の考えていることと非常に合致してきているような気がします。

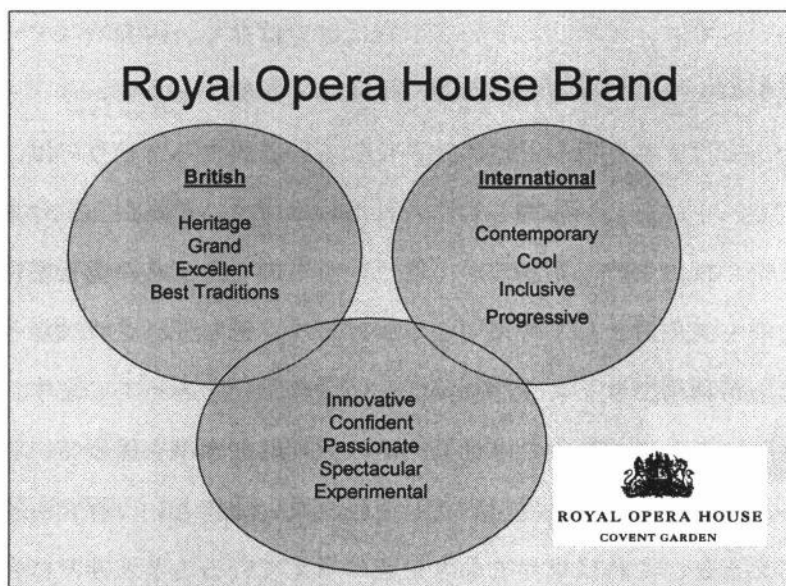
さあ、その次にもう一步進んで、私たちがビジネスとしてどんなブランドを提供できるか、そのブランドの話をしてみましょう。私たちのブランドというのは5つに分けられます。最初のロイヤル・バレエ、ロイヤル・オペラ、ロイヤル・オペラハウスのオーケストラ、これは、説明は要らないでしょう。

次はあまり皆さんご存じないかもしれません。ROH2——ロイヤル・オペラハウス2という活動があります。これはロイヤル・オペラハウスの中で、いわゆるメインステージで行われないさまざまな公演活動、催し、それからロイヤル・オペラハウスのメインステ

ージで行っていても、実際のメインの活動とは違った公演活動、そういうものを全部ひっくるめてROH2という呼び方をしています。

そして、5つ目のブランド、ROHオン・ザ・ロードと書いてありますけれども、これは国内外での公演旅行をすることです。だから、国内での巡回公演も行われています。それから、日本へ来たりする海外公演も、ROHオン・ザ・ロードというカテゴリーに含まれています。

そして、ほかの企業と同じように、私たちはこういうブランドをいろいろな価値を持ったものとして売っていこうと思っています。この一番下の円のところがその説明になっていきます。では、ブランドをどういうふうに売っていくか、そこに書かれた言葉を見てくだされば、言おうとしていることはすぐおわかりになると思います。例えば、ロイヤル・オペラハウス・ブランドというところを、ソニー・ブランドと置きかえてくだされば、言いたいことはおわかりですね。



図⑩

ブランドのイメージのことを大急ぎで訳します。左上の円に書かれているのは、文化遺産、壮かさ、優秀性、最良の伝統という言葉です。その隣の右上の円の中のInternational——国際的、Contemporary——非常に現代的で、Coolで、Inclusive——いろいろなものを幅広く包括する、それから、Progressive——前衛的ということです。下の円の中にあるのは、Innovative——新しい、Confident——自信を持っている、Passionate——情熱的で、Spectacular——壮大で、Experimental——実験的、こういういろいろなイメージを持ったものを私たちは自分のブランドとして売ろうとしているのだから、企業と同じだというわ

けです。

では、その先へいきましょう。audience development——私たちにとってとても大事だと思われるのが、観客動員、新しい観客の開発です。現在の分析、いわゆるEジェネレーションの問題（EというのはEメールなどと言うときのEです）、マルチメディア、いろいろな教育普及活動、そのほかのスペース、つまり、劇場外でのいろいろな活動についてということです。このother spaceというのは、ロイヤル・オペラハウスのメインステージ以外のスペース、公演活動が行われる場すべてを指しています。

では、現在のロイヤル・オペラハウスの観客というのはどういう割合になっているでしょうか。これは分析してみて、私たちは非常に驚きました。なぜかといいますと、我々の観客の45%を超える人たちが45歳以下で、思っていたよりずっと若かったんです。それから、我々の観客の50%は、年間収入が3万ポンド以下、500万円ぐらいですね、500万円以下です。これがちょうどイギリスの平均的な年収が3万ポンドぐらいですから、50%を超える人たちはそんな金持ちではない、普通の人たちが来ているということになります。それで、これを見ると、私たちの観客というのは、よく言われているような年寄りの金持ちばかりではなくて、いろいろな人たちが私たちのプロダクションを見てくれるのだということがわかると思います。

それから、3番目に書いてありますが、客席の50%以上は一般観客が購入しているということ。一般観客でない人というのは何かといいますと、オペラハウスの会員とか、そういうつながりのある人たちがいるわけです。そういう人ではなくて、ほんとうの一般の人たちが50%以上チケットを買ってくれているということです。

これはちょっと横道にそれますが、私たちの売っているチケットの半分以上が50ポンド以下です。今ウエストエンドのミュージカルが大体50ポンドぐらいですから、それより安くオペラを見ることができるわけです。

では、その次のEジェネレーションの話に行きましょうか。最近の若い人たちというのは、我々が若かったころに比べると、どうも集中力が持続しなくなっているようです。ということであれば、我々も彼らと一緒に進んでいくか、死に絶えるか、どっちしかないと思います。どういうことをしたかといいますと、インターネットで我々のウェブサイト——ホームページをつくったわけです。これがイギリスで優秀なウェブサイトとして賞をもらいました。

それから、オンラインのチケットのセールスも始めました。ということは、24時間い

つでもチケットを買うことができるわけです。現在チケットの15%はオンラインで買ってもらっています。買っている人たちの半分が、今までオペラを見にきていない人、オペラ、バレエを見ていない人たちです。

その次のCRMというのは、我々の顧客管理のシステムです。このデータベースをつくりましたので、いろいろな顧客の要求に対して非常に早く反応できるようになってきました。

それから、いろいろな参考資料をデジタル化するプロジェクトも始めました。ですから、衣裳だとか、プログラムだとか、そういうものをすべてデジタル記録として残すことができるようになってきました。それと、ソニーと共同で、実際の舞台を記録して、参考資料として残すというプロジェクトもそろそろ開始することになっています。

そういうことを考えましたので、ロイヤル・オペラハウスの中に、放送のための基本と設備を設けることにしました。私たちがやっていることすべてを映像として残すことができる設備をつくったということです。これはBBCとの共同作業ですが、私たちの舞台で行っている公演をもっと簡単に外に見せることができるようになった、しかも今までのようにお金をたくさん払わずに済むようになったのです。

それから、劇場のすぐ外に大きな広場があるのですが、そこに大きなスクリーンを設けて、現在舞台で行われていることを生でスクリーンに映して、みんなが外で立ってそれを見ることができるようにもなりました。

そして、舞台で制作した作品上演のすべての参考資料を保存することになりました。これは私たち自身が見るためにも役に立つと思いますし、もしかすると、これから先、商業的な利用がそこから生まれてくるかもしれません。

それからもう一つ、デジタルシネマという方法を使って、我々の作品をもっと外に見てもらえるようにしようと思っています。こういうことによって、教育普及活動がもっと増大していくことになるだろうと思っています。

これらを全部合わせると、ロイヤル・オペラハウスの舞台を見ることができる人の数は、年間で延べ6万人に上ります。2年前のクリスマスの翌日、これは国家の休日なんですけれども、その日の午後、テレビで我々の作品が3本上演されました。たったその1日の午後だけで、何と我々は210万人の人たちに私たちのつくったものを見てもらうことができたわけなんです。

ただし、こういう活動のためには、どうしても権利問題が発生してきます。アーティス

トたちの権利はどうか、あるいは知的財産権というのはどうかという問題です。この問題をどう解決していくか。今私たちはヨーロッパ全体の同僚たち、今ペインさんが仕事をしていらっしゃるオペラ・ヨーロッパという組織がありますが、その人たちやアメリカの同業者たちといろいろ考えて努力をしています。

今度は新しい観客動員をどうしていくかという点です。教育普及活動というのが大事ですが、それはただ若い人や子供たちに何かを見せるということだけではないと私たちは思うんです。若い人たちだけではなく、今までそういうものに触れていない年をとった人たち、もっと年上の人たちにも、いろいろな生涯学習の機会や芸術的な体験をしてもらうプログラムなどを通じて手を広げていこうと思っています。

もちろん内容を高めていくことも大事ですが、それと同時にイギリスの社会というのはさまざまな人が集まって住んでいるところなので、いろいろな階層の、いろいろな収入の人たち、文化背景を持った人たちに手を広げていくのも大事なことになっています。そのために私たちは、さっき名前を挙げたソニーとか、BBCとか、石油会社のブリティッシュ・ペトロリアムなどと共同作業をして、私たちの活動を広めていこうと思っています。

それからもう一つは、オペラハウスの建物自体です。昔は公演があるときだけあけて、人が入れるようになっていましたが、今では1年中、毎日ほとんど1日中、だれでも入ることができる場所になっています。

そして、このごろの観客は、劇場に来るときに、舞台をただ1回見るために来るのではなくて、最高のものをすべて要求するようになっていきます。だから、最高の舞台を見て、おいしいものを食べて、いいお酒を飲んで、お店でおもしろいものを買う、そういうことまで全部できるようにしなければならなくなっています。

さあ、それではまとめとして、今まで言ったような目的をどうやったら達成することができるのでしょうか。まず、メインステージ、大舞台以外の場所をいろいろな活動に使っています。新しい芸術、新しいアーティスト、それから、新しい観客を呼び寄せて、小さな劇場や外のスペースでやっていたことに興味を持った人たちが、本舞台での作品を見に来てくれるようにしています。それから、教育普及活動をもっと広げて、我々の社会のさまざまな階層の人たちに届くようにしていきたいと思います。

それから、これが一番大事なことになると思いますが、私たちは新しいメディアを使って、もっと広い観客に私たちの作品を広めよう、ロイヤル・オペラハウスを世界的な劇場共同体の中心にしっかりと位置づけていこう、そういうふうになっています。

それにとって大事なことになるのが、さっきちょっと説明しましたROH2のコンセプトです。ROH2では商業的な作品でありながら、高水準の芸術表現である作品を取りまぜて上演していきます。大抵の場合、そういう作品は、本舞台ではやらないような作品、その穴を埋めるような作品なんですけれども、時には本舞台でやっていることとは矛盾する作品の上演になるかもしれません。

それからもう一つ、ROH2なら、本舞台上演するにはちょっと心配だけでも、失敗しても大丈夫というような実験的な作品を上演するチャンスにもなるわけです。それから、リンベリーシアターという小さいスペースを使って、もっと現代作品や室内オペラなどを上演していこうと思っています。

それから、Artist in Residenceというシステムがあるんです。それはお金を払って、将来有望なアーティストたちを雇って、その人たちが実際に我々と一緒に仕事をしながら、我々の仕事を学び、私たちも新しい人たちの才能から学んでいくことができるようにするシステムです。

考えてみますと、私たちは今まで言ってきたような目標には大体近づきつつあると思います。つまり、ビジネス面での我々の活動も広がってきていますし、芸術的な高水準も保てるようになってきたと思っています。

さあ、皆さんほんとにじっと座って、よく聞いていてくださいました。(笑) 通訳も非常に忍耐強くやってくれました。皆さん、一遍休憩しましょう。(拍手)

(休 憩)

【司会(武濤)】 では、お待たせいたしました。ただいまから、第I部の続きのセッションを始めさせていただきます。先ほどのニコラス・ペインさん、それから、ジョン・シーキングスさん、それから、通訳の垣ヶ原さんにまた登壇いただきました。それでは、よろしく願いいたします。

【ペイン氏】 今の時間で十分でしたでしょうか。先ほど皆さんが寄せてくださいました質問にお答えする前に、さっきもちょっと出ましたオペラ・ヨーロッパの話をしておきたいと思います。



図⑪

オペラ・ヨーロッパという組織は、大体ヨーロッパ全体の80のオペラ・カンパニーとフェスティバルが集まってつくっている会員組織です。さっきのヨーロッパの地図を思い出してください。ヨーロッパは左から右、北から南へと広がっている地域です。メンバーを見てみますと、アメリカへ半分ぐらいの距離を行っているアイスランドから始まりまして、モスクワを中心とする旧ソ連圏が3団体入っていますけれども、それはアジアまで半分の距離を行っているような地域です。メンバーというのは、非常に大きな団体、例えば、ロイヤル・オペラハウス、バイエルン州立オペラ、ベルリン国立オペラのような大きな団体にはじまって、小さなオペラ・カンパニーやフェスティバルまでが入っています。

ところが、会費は大小構わず全員が同じ額を払わなければいけません。それはどうしてかといいますと、これは私の持論なんですけれども、必要な情報を提供するということにかけては、小さいオペラ・カンパニーに対しても、大きなところにも、同じぐらいの重要性を持ってサービスができると思っているからです。コヴェント・ガーデンのような大きなオペラ・カンパニーは、もっといろいろな物的・人的資源を持っているかもしれませんが、そこと同じぐらいのサービスを小さいところにもすることができる。だから、同額だというのが持論なんです。

そして、年に2回大きな会議、総会を開きます。この前の会議はリガで開きました。今度はバレンシアで開くことになっています。こういう会議に集まる人数は、リガでは120人でした。バレンシアではもっと多くの人が集まることになるだろうと思います。

私たちはそうやって集まっても、哲学的な、理論的なお話や演説はなるべくしないように心がけています。そうではなくて、実際的な質問に対して、実際的な答えを出すための集まりと考えています。非常にいい効果の上がる場合があるんですけども、それは全体

会議ではなくて、バーとか廊下でみんなが立ち話をしている、我々はそれをネットワーキングと呼んでいます、そういうところで効果が上がる仕事を進めていっているんです。

そして、もしも頭をうまく使うことができれば、その会員は高額な会費を払っているかもしれないけれども、その会費よりももっと価値のある共同制作の話をこういう大会でまとめることもできるわけです。ただし、このごろ我々のコミュニケーションは、かなりの部分、インターネットやEメールを使ってお互いに意思の疎通をしています。一般に公開されているウェブサイトも持っています。ただし、それだけではなくて、会員だけが見ることができるセクションもあります。そこには、将来の計画とか、財政の状態とか、あまり外に出すことのできない機密の情報がメンバーのために公開されています。

そのほかに最近、劇場関係のデータベース、そのほか我々が利用できるさまざまなデータベースもつくりつつあります。このオペラ・ヨーロッパの会員になりますと、オペラ・ベースというデータベースを利用する権利がついてきます。このデータベースは、1996年以來の世界で行われたオペラに関するすべての公演活動及びアーティストについての情報が盛り込まれています。ですから、あした公演が予定されている「チェネレントラ（シンデレラ）」がもしもキャンセルになったら、このデータベースを利用することができるわけです。そうしたら、100人の「チェネレントラ」を歌った人たちの名前が見つかるわけですね。どこで歌ったかとか、一緒に共演したのはだれだとか、細かいことも全部そこで見ることができるわけです。これはただし、オペラ・ヨーロッパの会員のための特別のデータベースです。

そして、我々にはアメリカに姉妹団体があります。それはオペラ・アメリカという団体で、そこと非常に緊密に連携を保って、公演活動や労働条件、キャスティングなど、お互いに役に立つ情報の交換も行っています。

そして、今お見せしましたのが、四半期に一度の我々のニュースレター——機関紙なんですけれども、こういうものを発行しています。これはメンバー間のコミュニケーションの手段としては非常に役に立ちます。これを見ると、これから先開かれる大会についての情報や専門的な情報が載っています。さっきシーキングスさんがちょっと話し始めていたメディア関係の権利問題、それから、レコーディングの権利、そういうことに関する最新の情報も載っています。

組織が大きくなってしまったので、例えば、100人集まったら、その人たちと親密に話し合いをするということが非常に難しくなってきました。それで、専門部会のようなグ

ループをつくることにしました。最初のが技術、舞台制作部門、この部会をつくったので、いろいろな現実的な問題、実際的な問題の解決に、本当に役に立っています。次は、マーケティングとコミュニケーションの部会をつくろうとしています。

これは結論として申し上げたいんですけども、オペラ・ヨーロッパという組織は、結局国際的な芸術水準を保つための組織になっていると思います。いろいろやってみてわかったんですけども、ヨーロッパのオペラ・カンパニーは、自分たちの持っている情報を共有し合おうという動きを見せていると思います。今のオペラの世界を考えると、現在はヨーロッパの中だけの活動ですが、おそらくこの活動はヨーロッパという境を越えて、もっと広がっていくだろうと思います。

多分最後に一言つけ加えたほうがいいと思いますけれども、私たちはオペラ・アメリカと協同関係を保っています。この協同関係というのはどういうことかといいますと、オペラ・アメリカはヨーロッパに自分たちの会員になれと呼びかけることはしないという約束をしています。我々もアメリカからメンバーを盗み取るようなことはしないという約束をしています。でも、世界にはほかの地域がありますから……、(笑)おしまいです。ありがとうございました。(拍手)

【司会 (武濤)】 どうもありがとうございました。それでは、時間の関係で、このまま第Ⅱ部に移らせていただきたいと思います。まず、第Ⅰ部の通訳をしていただきました垣ヶ原さん、どうもありがとうございました。(拍手)

第Ⅱ部

パネル・ディスカッション

【司会(武濤)】 それでは、引き続きまして、このまま第Ⅱ部に入らせていただきます。ニコラス・ペインさんとジョン・シーキングスさんにはこのままお座りいただいていますけれども、第Ⅱ部のほうのモデレーター、それから通訳の方々をご紹介します。

まず、秋島百合子さん、お願いいたします。それでは、ご紹介いたします。第Ⅱ部のモデレーター・通訳として、秋島百合子さんです。よろしくをお願いいたします。(拍手)

それから、サポートといたしまして、昭和音楽大学の石田麻子専任講師にも入っていただきます。(拍手)

それでは、お待たせいたしました。第Ⅱ部のパネル・ディスカッションを始めさせていただきます。よろしくお願いいたします。

【石田】 それでは、引き続きまして第Ⅱ部を続けさせていただきます。ここでご紹介いたしますのは新しく、通訳、さらにモデレーターとして加わっていただく秋島百合子さんです。今ロンドン在住のフリー・ジャーナリストで、皆様には『音楽の友』の海外レポート欄のレギュラー者としておなじみかと思います。そのほかにも、新聞、雑誌などにも多数寄稿されていらっしゃると思います。そのようなジャーナリストとしてロイヤル・オペラハウスを常に見ていらっしゃるお立場で、司会と通訳をしていただきたいと思います。よろしくお願いいたします。

【秋島】 よろしくをお願いいたします。私は長い間ロンドンに住んでおりまして、ロイヤル・オペラハウスがリニューアル・オープンする前からずっと、ほとんどの作品を見続けておりまして、後になってももちろん、オープンするときもずっと見ているので、表からはずっと見ているんですけども、その裏の仕組み、マネジメントや技術的な部分とか歴史がわかって、きょうは大変興味深かったと思うんです。

今一つ、リニューアル・オープンにかかわるんですけども、昔はロイヤル・オペラのプロダクションというのは、テレビに出なかったんです。というのは、音楽家組合がものすごく高い出演料、放送権料を請求するので、とてもロイヤル・オペラハウスが払えなかったんです。結局、ロイヤル・オペラのオーケストラの団員たちは、その仕事をもらえなくなってしまったわけなんです。それが今は、先ほどペインさんがおっしゃったように、クリスマスに3本ものプロダクションを、いわゆる出演料——ギャラはオーケストラとしてはもらえなくて、ただでテレビに出ることが条件で、雇用形態をそのまま継続するという事になったと報道がされたと記憶しているんですけども、そのように、昔は高く出なかったのが、今はただで出るというようになってしまった。それだけ変化が起

きたということで、隔世の感を感じるような、オペラハウスも形は同じでも、随分変わったなと思いました。そのギャラの件を確認してみます。

【ペイン氏】 それはほとんど事実です。それは音楽家組合、それから、equityというのは、通常俳優組合と考えられていますけれども、プラスそういう舞台に出演する人の組合、それから、技術者の組合との協定が新しくなってからはできて、年に6つまではオペラを地上波のテレビでやる場合は払わないという協定ができています。

【シーキングス氏】 それはBBC——NHKのような公共放送ですけれども、その公共放送で年間に6つのオペラが放送されます。それは、国際的なアーティストであろうと、だれにもお金を払わないで放送するということが契約に入っております。それから、ラジオでは、ラジオ3というのは、BBC第3放送、これも公共のFMでやっているラジオです。それでオペラは16本を、お金を払わないで放送するということが全体の約束になっています。

【秋島】 それでは、皆様からの質問を始めます。

【石田】 それでは、私から読み上げさせていただきます。一般的に、私ども日本から見ると、ヨーロッパということで一くりにしてしまいがちなんですけれども、イギリスとヨーロッパ大陸と2つ違うオペラハウスのあり方があるのではないだろうか、どこが違うのだろうかというような比較をしてほしいという質問が出ております。イギリスのオペラハウスのあり方とそれ以外のオペラハウスのあり方の違いを教えてください。

【ペイン氏】 イギリスというのは、ヨーロッパに懐疑的であると一般に思われています。我々は、大西洋の半分のところまで、そっち側のほうに届いていると私は考えたいと思っています。もちろん我々はヨーロッパの伝統を維持していきたいと思っています。でも、私たちはアメリカの競争意識を欲してもいるわけです。そっちがうまくいなくなってしまうと、失敗して海の中に落っこちてしまうわけです。でも、うまくいけば、両方のよい部分だけをいただくことができるわけです。

ヨーロッパというのは、大体公共の助成金というものに依存してきたんですけれども、その傾向は少しずつ少なくなっているのではないかと思います。そういう意味では、我々の同僚であるヨーロッパのほかのオペラハウスが、イギリスの例を見守ったり、これからどうしようかという参考にしていないかと思っています。例えば、収入のほうでジョン・シーキングスさんが説明しましたけれども、ああいうことにも反映されていると思います。

それには昔からある古い従来のレパートリー・システム、これはドイツのオペラハウスに多いんですけども、もう一方では、スタジオ・システム、これはイタリアのシステムですけども、フランス、スペイン、ポルトガルなんかでもずっとやられているものです。その2つがあります。

ウィーンとか、ベルリンとか、そういうところに行きますと、ものすごく大きなオペラハウスで、1シーズンに30以上のオペラをやられるようなオペラハウスがあるわけですが、ドイツの外に行くと、そうではなくて、もっとほんの数個のプロダクションしかないような小さなオペラハウスがたくさんあります。

【石田】　　ということで、助成金のあり方のこと、レパートリー・システム、スタジオ・システム、その辺の違いなんかもあるんじゃないかということでお答えいただきました。

コ・プロダクション方式もとることはありますか。あるのであれば、今までの例、その利点、難しさを教えてくださいということです。

【ペイン氏】　コ・プロダクション——共同制作というのはどんどん増えてきて、悪い面もあるんですけども、これが当たり前のようになりつつあります。その悪い例としては、パートナー同士、オペラハウス同士が技術的、芸術的両方でちゃんとしたコーディネーションをしないででき上がってしまうと、悪い例ができてきます。よくあるのは、総支配人というか、管理の統括者の一番トップの人たちがお酒でも飲んで、おお、じゃ、やろうじゃないかとやったときに、よく起きることなんです。例えば、技術監督とか、そっちの技術系の人とお互いにチェックをして、これはもう舞台として、両方の舞台がちゃんと同じものを乗せられるような状況であるかというようなことをチェックしないでやってしまおうと決めたりするときが多いです。

ほんとうにいいコ・プロダクションというものは、経済的だけではなくて、芸術的に一緒にやろうとなっている共同制作だと思います。たしか3つ例があります。新作のオペラをだれか作曲家に委託します。そうすると、作曲家、作詞家、演出家、キャストとか、ものすごい大仕事をみんなでやることになるわけです。それで、一つの劇場でやれば、6回公演ぐらいしかできないかもしれないけれども、3劇場ぐらいでコ・プロダクションをやれば、30回ぐらい多くの回数になって、多くの観客に見てもらうことができます。

それは、例えば、現代オペラ、またはあまり有名でないオペラに関しても同じようなことが言えるのではないかと思います。私が考えるには、「ラ・ボエーム」とか、「フィガロ

の結婚」でコ・プロダクションをやる価値はあんまりないんじゃないかという気がするんです、というのは、一つの劇場でだって、十分何回も公演できるわけですから。例えば、あまりよく知られていないバロック作品など、あまりやられていないもの、または現代作品なんかになると、共同制作の意味というのも大分出てくるのではないのでしょうか。

あともう一つ、最後の例としては、すごく有名な指揮者、有名な演出家がやるときには、そういうのをコ・プロダクションにすると、より多くの観客にアクセスすることができ、見てもらうことになると思うんです。そうすれば、時間の投資、お金の投資、両方ともにそれで十分見返りを受けることができるのではないのでしょうか。

【シーキングス氏】 それから、もちろん基本的な部分、つまり、予算の面で大変助かるんです。2つあって、一つは今ペインさんがおっしゃったように、一緒に共同でつくること、それからもう一つは、つくって、それをほかのところに貸す「レントする」という言い方をしていますけれども、そのプロダクション、ほかの劇場でこちらの権利のものを貸すという形があります。ロイヤル・オペラハウスの場合ですと、コ・プロダクションによる利益というのは、年間に大体50万ポンドぐらい入ってきています。

【石田】 ありがとうございます。

同じ方からですが、技術制作スタッフについてオペラの専門のスタッフ、バレエの専門のスタッフというのはいるのでしょうかということです。ご質問をする前に、皆さんのお手元にありますカラーのコピーのカレンダーをごらんにご覧いただくとよろしいかと思えます。これに黒い丸印をつけているのが、オペラのパフォーマンス、それ以外のものがバレエですとか、あと細かいいろいろな催事など、いろいろなものを入り組んでやっている、そういう状況がございます。

【シーキングス氏】 答えはノーです。ロイヤル・オペラハウスはオペラとバレエの両方の仕事をするスタッフを雇用しています。

【石田】 それでは、また違う角度からの質問です。上演の芸術的水準の維持ということに関して、年月を経て、一つのレパトリーが、この方は「劣化」と書いていただいていますけれども、どんどん劣化していく、風化していく、つまり衰えてしまったときに、そのリフレッシュというのを実行しているのか、どのようにしているのかというようなご質問です。

まず、芸術的水準の維持の方法、維持するためにどのようなことをしているのかをお答えください。特に、演出面、いろいろな美術、衣裳、照明などについてと書いていただい

ております。

【シーキングス氏】 ロイヤル・オペラハウスの中には、フルタイムで雇用されている演出家の人たちというのがいて、その方たちは、有名な演出家が外から呼ばれて来たときの初演時に必ず一緒に仕事をします。そういう人たちが何人かいるんです。

もちろんもとのオリジナルの演出家に来てくれるにこしたことはなくて、少なくとも最初の再演のときは、ぜひ来てほしいと頼むわけですが、たまたまどうしてもその演出家のスケジュールが合わないときもありますので、その後の再演のときは最初からつき合っていた、in houseという言い方をしますけれども、ロイヤル・オペラハウス内の演出家の人たちがそれを再現します。もし、舞台の裏のスタッフの人たちに間違いがあれば、首にします。

【秋島】 今たまたま演出家の話をしたときに、シーキングスさんが、プロデューサーとお答えになったんです。昔は、オペラの演出家は、プロデューサーという言い方をしていたんです。演劇は昔も今もディレクターと言っています。でも、最近はオペラでも演劇と同じようにディレクターと言うようになっているので、なぜそのように変わってきたのでしょうか。

【ペイン氏】 実は私を変えたんです。(笑) リーズという、さっきのイングランド北部にあったオペラ・ノースという歌劇場を運営していたときのことです。すばらしいアメリカのオペラをそこでやったことがあるんです。もしかしたら、皆さんはミュージカルとお呼びになるかもしれませんが、「ショー・ボート」という作品です。そのときに、プロデューサーという言い方をしないで、ディレクターという言葉を使いましょうと決めました。それから、その作品だけではなくて、オペラ・ノースでやる作品はすべて、演出家のことはディレクターと呼びましょうと決めました。それから、ほとんどのイギリスのオペラハウスは、ディレクターという言い方をするようになりました。

なぜ、それを変えたかという、演劇界と同じです。ディレクターというのは、歌手や俳優を演出する人のことですね。フランス語ではmetteur en scene、ドイツ語ではRegieといいます。本来プロデューサーというのは、全体のイベントのマネジメントをし、お金も調達し、人も呼び、すべてをやる、そういう人をプロデューサーというから、混乱を防ぐためなのです。

【秋島】 アメリカではどうですか。

【ペイン氏】 アメリカでもだんだん私たちのやり方のほうに来ているようで、ディレ

クターというようになっていると思います。アメリカのほかの演劇のほうでは、はっきりプロデューサーとディレクターは分かれていますけれども、アメリカのオペラのほうも大体イギリス風にディレクターという言葉を使うようになったと思います。余談かもしれませんが、内容的に、仕事が芸術的なものか、運営的なもの、お金を調達するものかで分けるので、この言葉の使い分けを知っているほうがプラスになるかと思って、余計なことを言いました。

名前をディレクターに変えたあともう一つの理由は、演出家でオペラも演劇も両方演出する人がすごく増えてきているので、同じ人だからということで、プロデューサーという言葉を使わないで、ディレクターと呼ぶ傾向になっているんだと思います。

【石田】 他にコマーシャリズムとアーツを両立させることはなかなか難しいと思うというご意見もいただいています。芸術とビジネスの両立、共存の難しさは先ほどお話があったと思います。その一方で、これが最もビジネスとはマッチしない部分なのかもしれませんが、次のようなご質問が来ております。

コンテンポラリーに関して、実験的な現代作品の具体的な例を教えてください。現代作曲家に対して、どのように委嘱をされているのか、それから、若手の演出家は起用しているのでしょうかというご質問ですが。

【ペイン氏】 私が1990年にまだロイヤル・オペラハウスの運営をしていましたころに、これから21世紀に向けて、リニューアル・オープンをするロイヤル・オペラハウスで新作を委嘱するということが大変重要なことだと一生懸命強調してきました。

というわけで、最初に2つ作品を委嘱しました。それはリニューアル・オープンしてからわりと早いうちにやるためです。一つは、ニコラス・モーというイギリスの60歳ぐらいの作曲家の作品です。ウィリアム・スタイロンの「ソフィーの選択」は映画にもなっていますから、ご存知だと思いますけれども、あれをやろうということに決めました。

もう一人はものすごく若い、委嘱したときの彼の年齢は24歳の作曲家です。トーマス・アデスという人です。そのときにオリジナルテーマでやらないかと、カルト、いわゆる新興宗教のテーマはということをご提案しました。けれども、最終的に作品はシェークスピアの「テンペスト」になりました。

すごく重要なことなんですけれども、この2つの作品をやろうということに決めたおかげで、すばらしい指揮者とすばらしい歌手とすばらしい演出家を手に入れることができたんです。「ソフィーの選択」は、作品はできたんですけれども、それには長い時間を待つこ

とになりました。サイモン・ラトルの指揮で、トレヴァー・ナンというイギリスの演劇トップの一人ですけれども、その演出家でやってもらうことができる時期まで待ったから。

それから、「テンペスト」は、これもイギリスのすばらしい演出家なんですけれども、トム・カーンズという人が演出しました。こちらは、イギリス人の中でベストを集めたキャストをそろえることができました。両方とも売り切れました。

この2つの作品の関係者の人たちは、例えば、「ニーベルングの指環」の新しいプロダクションの関係者やアーティストたちと同じように重要だというスタンスに立つということがすごく大切だと思います。

20世紀の後半の中に、オペラにとって非常に悪い時期というのがありました。例えば、だれもわからないテーマでやって、音楽もsqueaky doll、キイキイいうお人形のことで、そういう音楽ばかりで新しいものができた時期があって、まるで関係者が空のいすばかりを見たいから、そういう音楽をやろうと思ったのではないかと思うぐらいの作品が続いた時期があります。私はそれこそヴェルディが初めて新しい作品をやったときのような、これが新作だとやったときの、あのような時代に、今の時代を戻したいと思っております。

【シーキングス氏】 「テンペスト」のような新作の場合は、切符の値段も下げます。値段を下げたということは、芸術的にも、ビジネス的にも大変よかったです。先ほどの質問にちょっとかかわりますけれども、「テンペスト」もコペンハーゲンとストラズブル、3つのオペラハウスのコ・プロダクションでした。それは、コストの部分と芸術的な部分でほかの2つのオペラハウスと、すべてをお互いに共同で分かち合いながら制作しました。

【ペイン氏】 それから、いずれ「ソフィーの選択」もウィーンに行くことになっています、それはロイヤル・オペラでつくったものではありませんけれども。

【石田】 それでは、次のご質問です。ROH2について、先ほどから何度もお話が出てきていますけれども、どうもはっきりと具体的なイメージがわからないというご質問をいただいております。この芸術関係組織図の下のほうに「*」をつけまして、簡単にリンベリー小劇場を含む、メインステージ以外の小規模、あるいは実験的な公演活動という説明をつけていますが、この辺をもう少しお話しいただけますか。

【シーキングス氏】 それは基本的には、いわゆるメインステージのいろいろな公演、パフォーマンスに関して、補足的にいろいろな活動をするということが目的になっています。メインステージのものは、フォーマルというか、きちっとした決まりがいっぱいある

中でやるわけですが、それにチャレンジしていくというような姿勢を持っているプロジェクトの総称です。その中にある小さな実験スタジオ・シアターみたいなもので、リンベリーというのがあります、そこで室内オペラをやったり、現代作品をやったりするんですが、それだけには限らないんです。

例えば、今お話ししていた「テンペスト」の中の振り付けをやる若い振付家でキャシー・マウンスネンという人がいて、その人が「テンペスト」と関係あるダンス作品をつくって、リンベリー小劇場で上演しました。

例えば、ROH2で委嘱する作品を、ミュージカル・シアター・ウェールズ（ウェールズはイングランドの左の端の小さな地方）につくってもらいますけれども、それを、貸し小屋ではなくて、ロイヤル・オペラハウス・ブランドの傘下のプロジェクトとして上演します。

それから、例えば、若いダンサーたちが、初めて自分で振り付けをしたいなんていう作品も、このスタジオ・シアターだとできるわけです。もし、メインステージで失敗したら怖いでしょうが、そういうリスクを負わないで、新しいものをつくる機会を与えるわけです。

フローラル・ホールというのは、昔はほとんど壊れかかって、リニューアルの前はただの駐車場か何かだったのが、そこを全く再建して、すばらしい大きなロビーになり、バーや快適な休憩スペースもできて、すばらしくきれいなところになりました。そこで一般のお客さんが来て、アフタヌーン・ティーをしながら社交ダンスをやるような企画もあります。それもROH2の傘下に入ったプロジェクト、イベントです。

それから、例えば、いわゆる伝統的な、従来の作品で、「ウィンド・イン・ザ・ウィローズ」（楽しい川辺）という童話から舞台にしたものがあり、それをバレエ・バージョンにしたものがあります。昔の童話をもとにしてバレエにしたものをリンベリー小劇場でやることもあります。

それから、「バベットの晩餐会」というコペンハーゲンかどこかの映画がベースになって、それを子供用のオペラにして、それも今度は子供用のバレエにしました。それもROH2の一つです。

また、モーター・ヘッドというロックバンドもあります。それもさっき言ったフローラル・ホールという、今すごくすてきなロビーになっているところでパフォーマンスをやったんです、うるさかったですけども（笑）。それもROH2のプロジェクトの一つです。

【石田】 今、名前が出てきましたさまざまなホールは、お手元にございます、「ロイヤル・オペラハウス・コヴェント・ガーデン」というロゴが入っている資料の裏に地図がありますのでごらんください。これはきのうシーキングスさんからいただいたもので、日本語に直す時間がなかったので英語のままですが、フローラル・ホールというのが、古いシアターの隣あたりにありますね。そのもう少し下のほうに、この辺にリンベリー・スタジオ・シアター——セカンド・オーディトリウムと書いてある、この部分が今のお話の会場です。ということで、ROH2について伺いました。

【秋島】 私が日ごろ見ながら考えてきたことがあります。まず、音楽監督の実際の芸術活動というのを伺いたいと思っているんですが、それは自分が指揮をしない、要するに、自分がかかわっていないプロジェクトで、音楽監督ですから、もちろん作品の芸術面全体を総括するわけですけれども、それは大体どこら辺まで手を出すというか、決めたいのか、ご本人が興味があるのか、口を出していいものか、いけないものか、口を出さなければいけないのかということ……。

私が今まで何年か見ている中で、例えば、今の一つ前の芸術監督はハイティンクだったんです。あの方の場合は、すごい指揮者ですから、ワグナーの「指環」をやったりして、すばらしい作品を残して、とても評判もよくて、大変な方なんですけれども、音楽だけに興味があって、演出面にはあんまり関係しませんでした。ほかの人のやった作品にはほとんど関係ないから、どこかへ逃げちゃって、自分がやるときだけ来て、それはすばらしいけれども、それは音楽監督ではないのではないかと思うのです。

現在はアントニオ・パッパーノになりました。彼は若くて、ちょっと前までブリュッセルの国立歌劇場——テアトル・モネでやっていた方で、今イギリスのロイヤル・オペラハウスの音楽監督です。彼の場合は、自分の作品だけでなく全体を見て、指揮者を決めたり、人選までやりながら、また音楽でも、自分の作品とコーディネートしながらやっているといいますが、果たしてそうなのか。要するに、音楽監督というのは、自分の指揮する以外にどこまでやるかということをお伺いしたいと思います。

【ペイン氏】 確かにハイティンクの音楽監督としての役割と、パッパーノの音楽監督としての役割は随分違ったと思います。ハイティンクがやっていたのは、私がいるころなんですけれども、あの方のやった一番偉大な貢献というのは、オーケストラとのことだと思います。というのは、ハイティンクがオーケストラをものすごく信用、信頼していたから、オーケストラは、一緒に仕事をするのがとても楽しく、喜んでやったんです。あん

まり口をきかなかったんですが、オーケストラはそういうのが好きなんです。

その結果として、“instrument (楽器)”という言い方をなさいましたけれども、ハイティンクは素晴らしい楽器と言ったら、怒られますけれども、素晴らしい一つのものをつくり上げたわけです。それはオーケストラを意味します。それはハイティンクにとっていいだけではなくて、ほかの指揮者にとっても素晴らしいオーケストラになるように、ハイティンクがしてくれたわけです。

私たちがほんとに望んでいたことというのは、リニューアルのために閉鎖中もずっとハイティンクに音楽監督でいてほしいということだったんです。オーケストラの団員でもすごくいい、素晴らしい人たちがやめないようキープしておくのに、ハイティンクがいるということ、やってくれるということは大変重要だったのです。

ロンドンのオーケストラ界というのは、大変競争が激しくて、ベストの人たちをみんなあちこちでつかまえるのをねらっています。もし、彼をオーケストラの指揮にしておいてくれなければ、そういういい人たちがどんどんやめていったかもしれないんです。そういう背景があるんです。

ただ、ハイティンクというのは、自分のほかのプロダクションとか、これからほかにもどういうことをするかなど、自分のかかわっていないプロダクションに関しては、あまり興味を持たない音楽監督だったと思います。ということは、その部分で私の仕事が大変だったわけです。私がアドバイスしたのは、ハイティンク時代が終わり、次期の音楽監督には、プロダクションにもっとちゃんと具体的にいろいろなことをやってくれる人を絶対見つけるべきだということでした。私はこれを強くアドバイスしました。

でも、アントニオ・パッパーノは、間違いなくその目標を達して、よくやってくれる人だと思います。オペラハウスの機構図をお見せしましたけれども、それはただ具体的興味があってやるだけではなくて、組織的にそういうことができる立場に彼が今いるわけです。

1960年代のショルティの時代とは、全く違い、音楽監督の役割が変わったのは意識的にわざとそういうポリシーを変えていったわけです。強くて、素晴らしい引率力のある多くの音楽監督がいるゴールデン・エイジにはそういうことが必要だと思います。ミラノを考えたって、同じような現象があるわけで、ウィーンでも、インテンダントのミスター・ホルンダーが音楽監督を決めるのではないときだってあるわけです。

【シーキングス氏】　ただし、音楽監督というのは、そこでは音楽監督けれども、指揮者ですから、自分が振っていないときは、ほかでオーケストラを振ったり、オペラハウ

スで振ったりすることはたくさんあるんです。

【秋島】 もう一つ、音楽監督についてなんですけれども、演出家も音楽監督が決めるのか、その辺の力関係を簡単に伺ってみたいと思うんです。

【ペイン氏】 私が運営をしていたときは、演出家は私が決めました。ただ、指揮者と演出家はちゃんといい関係にあるペアをつくろうと私は一生懸命努力しました。ただし、パッパノーになってからは、演出家をだれにしようかというのは、いつもではないけれども、わりとパッパノー自身が決めるケースのほうが多くなりました。

例えば、過去何年かのリストを見たら、ああ、パッパノーが選んだのではないなという演出家は大体想像がつかます。前にブリュッセルでやったり、ウィーンでやったり、いろいろなところでやりながら、いい関係をつくった演出家というのは当然いるわけですから、それは自然なことなんです。例えば、クリストファー・ロイとか、キース・ウォーナーのような演出家とは、今までも仕事をしているわけです。

【秋島】 今キース・ウォーナーの話が出ましたけれども、ロンドンでも最近、「ニーベルングの指環」のサイクルが始まったところで、12月に「ラインの黄金」が始まったところですね。

【ペイン氏】 デザインも全く違う「リング」がロイヤル・オペラで始まったんです。

【秋島】 パッパノーが決めたんですかと聞いたら、そうだそうです。パッパノーとキース・ウォーナーというのは、今までもブリュッセルとかで随分一緒に仕事をしていて、とってもいいプロダクションで、成功しているプロダクションを2人でつくっていますね。

【ペイン氏】 あの2人はちょっとけんかしたみたいです。イギリスでは、キース・ウォーナーというのは、それほどポピュラーではないんです。キース・ウォーナーはヨーロッパ大陸のほうが仕事をしているんです。前シーズンあたりに「ヴォツェック」をキース・ウォーナーでやりました。キース・ウォーナーがやったのは、パッパノーがロイヤル・オペラハウスに来てからです。イングリッシュ・ナショナル・オペラでは、キース・ウォーナーは何回かやっていますけれども、ロイヤル・オペラではパッパノーがキース・ウォーナーを連れてきたという感じです。最初に東京公演のパッパノーをビデオで見て、それで頼もうとしたのかどうかは、私は知りません。

ちょっと秘密を教えます。指揮者と演出家は心がうまく、ぱっと合ったほうがいいと今言いましたね。でも、時によっては、保守的な指揮者とちょっとモダンな考えを持っている演出家をくっつけるということも、チャレンジとしてはおもしろいんです。クリエイテ

イブ・テンションです。(笑)

【秋島】 例がありますか。

【ペイン氏】 前回のロイヤルの「ニーベルングの指環」を決めたときに、ハイティンクが、プロダクションの演出面をだれにしようかと、デザイナーとか、スタッフのグループ、演出家グループと、6つぐらいアーティストのグループの候補を挙げて、ものすごく長い間ディスカッションをしたんです。そのうち、4人ぐらいの演出家をオーディションしたんです。

その中で一番おもしろくて、一番ハイティンクを怖がらせたのが、イギリス人の演出家のリチャード・ジョーンズなんです。やっている間中、そのプロダクションの見た目、いわゆる演出面でのインパクトというのをハイティンクがものすごく心配して、不安がっていたんです。もう見ていられないという感じの中で、ハイティンクが指揮をしたこともありました。でも、ハイティンクの指揮は、彼がロイヤル・オペラハウスにいた中では一番よかった作品でした。

その後、リニューアルの工事中、閉鎖している間もハイティンクが残っていました。コンサート形式で、また「リング」を1回か2回サイクルでやったんです。1回はロンドンの大きなロイヤル・アルバートホールという、5,000人ぐらい収容するホールでやって、もう一つは、バーミンガムで、地方でやりました。ハイティンクにとっては、そのコンサート形式は最高でした。とにかく歌手や演奏は全部よかったし、舞台を見ないで済んだわけです。コンサート形式は、ハイティンクにとっては最高でした。

【石田】 大変興味深いお話をいろいろお伺いしていますが、また極めて現実的な話に戻りましょう。fund raising、要するに、寄附金をどういうふうに集めているか、その手法についてももう少し詳しく教えてください、それから、個人と企業の寄附額ウェイトはどのようにになっているか、税制に特別な控除はあるのかどうか、そういった寄附の現状についてももう少し詳しく教えてくださいというご質問を幾つかいただいています。こういうものがなければ、バレエもオペラもひとり立ちはしていけないんじゃないかというようなご意見もいただいておりますので、この辺の手法について現状を教えてください。

【ペイン氏】 覚えていらっしゃると思いますけれども、46%ぐらいは民間の人たちからもらうお金で予算が成立するとさっき説明しましたね。それは、ヨーロッパでは考えられないことなんです。シーキングスさんの説明では、それは17%というのが出ましたね。それでも、ヨーロッパで考えれば、ものすごく高い率なんです。

【秋島】 ペインさんは、ロイヤル・オペラの前は、地方のオペラハウス——ウェールズとオペラ・ノースにいましたね。そのときは、7%も民間からお金が入ればいいほうだったんです。ロイヤル・オペラにいたころは、15%がペインさんのターゲットだったんです。

【ペイン氏】 だから、17、それはいいなと私は思うんです。ヨーロッパ大陸のほうではその割合はもっと低いんです。バルセロナは17%で同じぐらいです。

アメリカなんかは、国のサポートというのはないわけです。でもほんとはそうではないんです。アメリカでは46%が民間から来るというのは、税制が寄附をするほうにとってすごくプラスになるような形の税法が通っているわけです。アメリカは何が違うかというところ、アメリカでは税金にするということによって、国のお金がどこに行くかを決めるのは国民であって、予算で割り振るのではなくて、それを選んだ国民が、間接的に助成を受けて寄附をすることになるわけだというコンセプトの違いがあるんです。ヨーロッパの場合は、自分で選択する余地なく、お金は政府が取って、これはオペラだと割り当てていくわけです。アメリカン・デモクラシーのすばらしい例ではありませんか。とにかくオペラに行きなさい、オペラにいっぱい行けば行くほど、税金が免除されることになると思います。

【シーキングス氏】 ロイヤル・オペラハウスでは、大体年間1,000万ポンドぐらいが実際に資金調達できる額なんです。その中は4つに分けられて、4つが大体同じぐらいに分かれるんです。まず一つは法人から、それから個人から、ロイヤル・ガラのようなイベントでやるとそういう切符は当然高くして、それで入りますね。それから、会員制になっていますから、その部分で入ると、4つが大体同等の資金源になっています。

税制については、そういうメリットがちょっとあるんです。例えば、もし、その法人が税金をどこかに寄附するために25%を払うとしたら、それと同じ額を政府が寄付先に支払うことになるんです。そのやり方をgift aidというんだそうです。同じ分だけ、マッチングするようにはなっているんです。

【秋島】 先ほどの演出家の話で、私はかねてから大変疑問があったので、先ほどのハイティンクとリチャード・ジョーンズが雇われたあたりのことから思い出して、どうしても伺ってみたいことがあるんです。

というのは、ロイヤル・オペラハウスに限ったことではないんですけれども、どうしてもなくひどいプロダクションというのはあるわけです。常識的に考えて、何でこんなの

をやったんだというのは、絶対どこのオペラハウスでもあるから、ここだけの悪口を言っているわけではないんです。

最近見たのでは、「トリスタンとイゾルデ」のひどいのがあって、それは赤い箱と青い箱が左右あるわけです。舞台を全く見た目で2つに分けちゃって、そこに何か鉄のポールみたいなものがあるって、2人の歌手が全く芝居をしない。芝居どころか、2人が見合うこともなく、手は触れない。2人は恋をしている。あんな熱烈なラブストーリーを、前を向いて、客席に向かって歌って、まるでコンサート形式みたいで、大変評判が悪かったんです。それはだれだったか忘れてしまいましたけれども、ドイツの演出家でした。それは、歌手はよかったんだけど、演出的には評判がすごく悪かったんです。

だから、そういうプロダクションというのは必ず出てくるんです。それは素人が見ても、コンセプトを聞いた時点で、ひどいというのは絶対想像がつくと思うんです。それを、例えば、オペラハウスのマネジメントが、演出家と契約する点で、コンセプトや何かをどの程度聞いて、ああ、それではやってもらおうとしてサインするのか、それともめくら判を押して、サインをしてしまっただけで、あとは何でもやってくださいとやるのか、どの時点までオペラハウスは演出面での芸術的なことに口を挟めるのかというようなことが、どの時点で決まるかというのはいつも興味があって、気になっていたのですが。

【ペイン氏】 演出家と話し合いをするときに、まず最初に話すことというのは、その演出家が作品とどれぐらい近いのか、演出家がどれぐらいその作品をやりたいかということから話を始めるんです。それで、いろいろ考えて、またお話ししましょうとなるんです。ですから、願わくば、そこでお互いに両者の関係が成立して、私はこの作品はどうもとか、いや、私はこういうふうなクレージーにやってみたいんですとか、そういうことがフランクに話せるような状況を、マネジメントと演出家の間で、そういう信頼関係ができることが一番望ましいです。リスクビジネスですから、もちろんそこで判断ミスというのはだれにでもあるわけです。例えば、契約してからアイデアを持ってきますね。そのときに、それがあまりにもひどいコンセプトのものを持ってきたら、お金を払って、契約を破棄します。

【秋島】 契約する前に、コンセプトの話をすることはありますか。

【ペイン氏】 演出家が考えるのに何カ月もかかるから、そこまではっきり具体的には、でき上がって見せるものがないというような話し合いになるときもあります。でも、どこかのところで、ここまで来たら、この演出家が持っているビジョンというものに対して、

これならもう契約しようという段階はやってくるものなんです。演出家はアーティストとしての個人ですね。でも、ここで彼をサポートしようと思ったら、マネジメント側の義務として、それをフォローして、サポートしてあげなければいけないという段階まで来たら、持ってこなければいけない。マネジメント側としては、わあ、嫌だと思っても、そこまで来たらフォローするしかないという状況はあり得ます。ちょっとということはできるかもしれないけれども、もし、マネジメント側がこうしなさいと、そこまで言わなければならぬ状況だったら、マネジメントが自分で演出してしまえばいいんです。(笑)

こちら側の立場としては、プロデューサーというか、マネジャーの立場ですから、そこにはダブルの責任があります。まず、そこにはお客さんに対する義務が絶対あります。それからもう一つは、芸術家たちに対しての自分たちの義務があります。指揮者とか、演出家とか、作曲家に対する責任があります。ですから、アーティストに対して、演出家に対して、私は絶対にあなただをサポートしますと向こうが思ってくれるような信頼感を演出家から勝ち得なければいけないわけです。

【シーキングス氏】　　ですから、タイムテーブルの問題になるというか、もっと前から話せば、近くなって、ぎりぎりになってどうしようもなくなる前に、演出のコンセプトと、デザインを持ってくるのに、前もってやってくれれば、そこでこれはあんまりというのがあったら、変えられる時間があるようなときに持って来るようにすれば、そこである程度のことは変えられるでしょう。

その演出家がいろいろなことを決める一つの重要な要素として、実際にすごいデザインを持ってきて、これではコストが無理だと、具体的な部分でこれは変えてもらわなければいけないということがあるかもしれない。それから、お金だけではなくて、今の劇場はレパートリー・システムで、日が変わりシステムになっていますから、それにはめ込むことが技術的に可能な状況かどうかとか、いろいろな現実的な面でも、演出の人たちとか、デザイナーが持ってきたものがうまく当てはまるかどうかということで、考慮しなければいけない部分はあると思います。

ロイヤル・オペラハウスで演出家に必ずやらしてもらわなければいけないのは、ロイヤル・オペラハウスのあの舞台に、3時間で全部仕込んで準備ができて、今度は終わってからそれを取り壊して、外して、全部ばらして外に出す、それまでが1時間でできる、そういうセットでなければいけないという決まりが最初にあるんです。そういうことがあるので、プロダクションのいろいろなコンセプトや、デザインが来ますね。それから、初日があっ

て、その時間内にうまくおさめて、今言った条件を全部満たしたようなものができるかどうかということがすごく大きなポイントになるんです。

それから、もちろん演出家とか、デザイナーがぎりぎりになるまで持ってこないで、それから、いや、だめだ、変更しなければいけない、技術的にも、変更しなければいけない、時間がないところまで引っ張ってきちゃうというような、これはもうゲームのようなもので、そういうふうにする人もいます。

【秋島】 ポーカーゲームだそうです。

【石田】 もう時間も大分過ぎてまいりました。ほんとに皆様からいろいろなご質問をいただいております。あともうほんとに一つ、二つということで締めさせていただきたいと思います。

私どものこのシンポジウムシリーズはもう10回を数えるほどやっております。イタリア、ドイツ、それから、オーストリア、今回のイギリスといったような各国の方々に来ていただいて開催しております。その中で、先般12月に行いましたウィーンの国立歌劇場のシンポジウムの際に出てきた話なんです。これは、観客の状況についてということだったんです。そのときにいらしていたマネージング・ディレクター、もとのディレクターの方が、ベルリンにもいらしたことがあるということで、ご経験を話していただいたんですけども、ウィーンの国立歌劇場の観客、ウィーンの観客というのは、オペラは日常生活になくてはならないとおっしゃっていたんです。ところが一方で、ベルリンの観客にとっては、オペラはウィーンほど日常生活になくてはならないものではないと。要するに、ウィーンの人にとっては生活の一部であるというようなお話があったんです。でも、ベルリンはそうでもない。

一方、イギリスではどうなんだろうかというようなご質問が出ているんです。イギリスのオペラの観客というのが今実際どのような状況なのか、教えてください。

【ペイン氏】 確かにオペラはなくてはならないと思っている人たちというのは、イギリスにもいると思いますけれども、その人たちは、決してウィーンのように大多数ではないと思います。ウィーンに行ってみればわかりますよ。歌劇場が町の真ん中であって、町全体がそれを囲むようにでき上がっているウィーンを見れば、ウィーンの人たちにとって、なくてはならないものだということがわかると思います。

それから、ベルリンの場合は、ベルリンの人たちが、これは一つの町だったんだ、今は和解して、一つの町だったんだとなることを頭の中で理解するということがまだ難しい状

況なのではないかと思います。例えば、ベルリンの壁がまだあったころは、ベルリンの州立歌劇場とコーミッシェ・オーパーは歩いて5分と近いから、東ベルリンにはほんとはなくなてはならないものだったわけです。確かに、東ベルリンだったころは、それを見れば、ペルガモン美術館が州立歌劇場の目の前にある。東ベルリンには、その州立歌劇場とコーミッシェ・オーパーとペルガモン美術館の3つしかなかったわけですから、そのときはそれがいかに大切だったかがわかると思います。

今ベルリンは一つになって、アイデンティティーが変わって、そこにもう一つあるから、3つオペラハウスがあるわけで、全部のところがうまく満員になるほど、いろいろな人が行くようになるのは、今大変難しい状況だと思います。

【秋島】 最後の質問です。ロイヤル・オペラハウスで、あなたご自身が一番好きなロイヤル・オペラの作品はどれでしょうか、誇りに思う作品はどれでしょうか、お二人に答えていただくことにします。

【ペイン氏】 あそこの任期の間で一番よかったと思って、誇りに思うのは、先ほど言ったハイティンク指揮、リチャード・ジョーンズ演出の「ニーベルングの指環」だと思います。理由の一部としては、あまりにも大変だったからということもあるんです。一つのチャレンジとしては、ベストな、すごいキャストに、ものすごく刺激的なチャレンジという、刺激のあるプロダクションの中で歌ってもらうということができたことが大きな理由だと思います。

ただ、ほんとにぱっと見てこれといたら、ゲルギエフが指揮をし、イライジャ・モシンスキーの演出した「ローエン格林」で、ものすごく昔のなんです、それを見て、わあ、いいなと思いました。

それと、また別の意味ですけれども、アンジェラ・ゲオルギューが「椿姫」でデビューして、初演しました。ショルティが演出だったんですけれども、それもすばらしかったと思います。今はものすごく有名で、大変気難しいレディであるわけで、今現在そうなっていると何だと思われるかもしれませんが、あのことはそんなに知られていなかったわけだし、あの人を初演に持つてくるのはすごくリスクだったんです。

ショルティが80歳で初めて「椿姫」を振ったんです。今までオペラを演出したことがない演出家がやった「椿姫」で、これをやりますと私はショルティに言いました。そして、若いルーマニア人のソプラノで、あなたは聞いたことがない人だと思いますとショルティに言いました。

BBCに話を持っていったら、「これは放送したくない、こんな知らない人じゃなくて、もうちょっと有名なヴィオレッタを連れてきたらテレビに出します」と言われました。初日の10日ぐらい前になったら、すごい歌手だということがいろいろなところからうわさが広まって、これは放送させてくれとBBCが言ってきました。土曜日だったんですけども、サッカーの放送をキャンセルして、「椿姫」を放送しました。

【秋島】　　すごく楽しかったそうです。(笑)

【シーキングス氏】　　私はニコラス・ペインさんみたいなことを言わず、ちゃんと自分がやった中で思ったもの、自分が一生懸命やったもの、とても印象深いものを2つ言います(笑)。先ほどのトーマス・アデスの「テンペスト」、それは技術的に大変難しいコンセプトがいっぱいあって、機械を使っていろいろなことをやらなければいけなかったのも、自分はオペレーションのディレクターとして、いろいろと挑戦もし、大変なことでした。

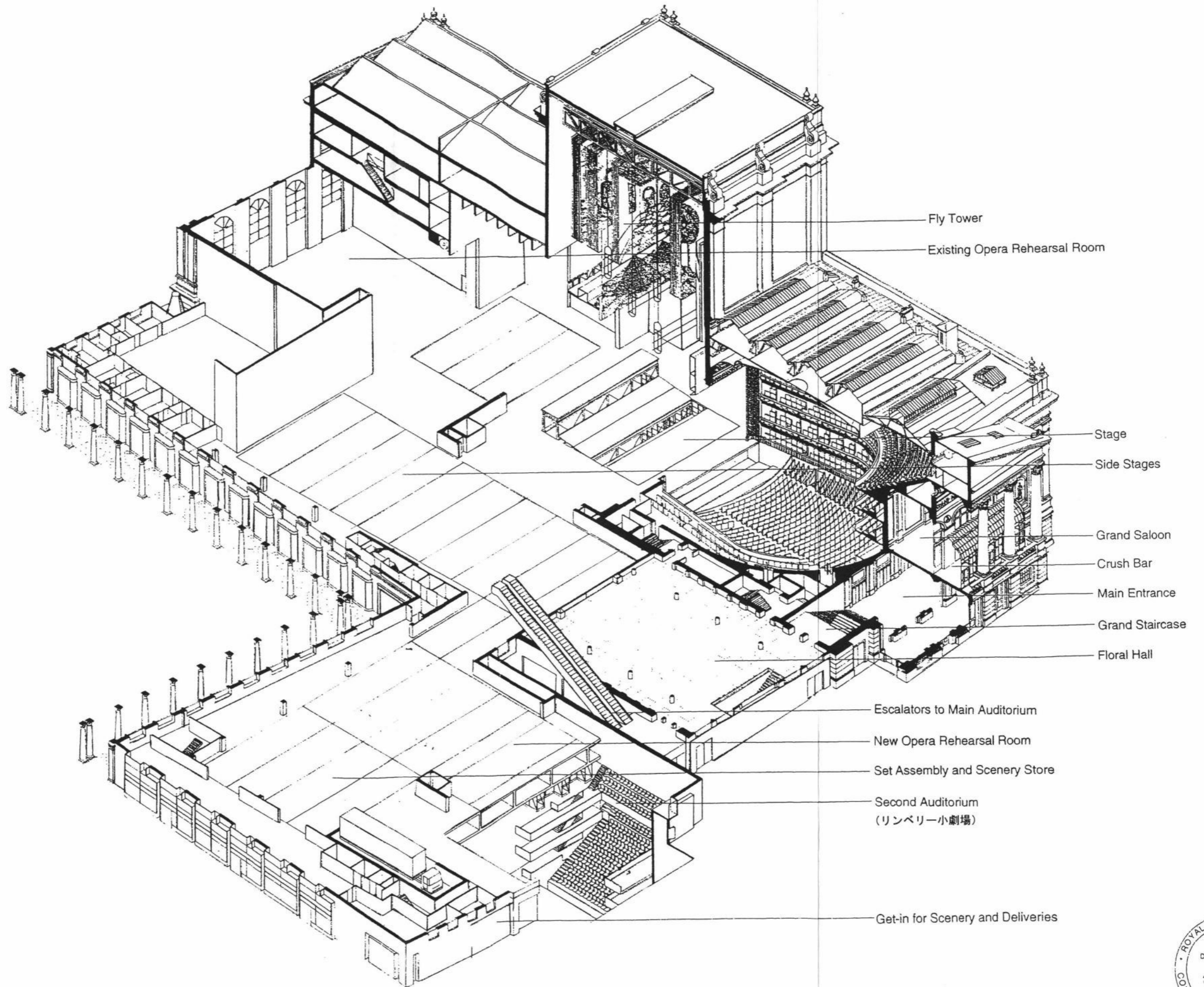
もうひとつはアルバン・ベルクの「ルル」で、それはずっと前のものなんですけれども、当時そのプロダクションのテクニカル・マネジャーをやっていて、それはすごくよかったです。音楽がいいからというわけでもなく、技術的に複雑だったので、やりづらかったんです。ゲッツ・フリードリヒの演出だったので、初めて彼と仕事をしたときだったということもあります。もちろん、カラン・アームストロングがルルでした。

【石田】　　ペインさんも、シーキングスさんも、秋島さんも、皆さん長い間どうもありがとうございました。5時半という時間になってしまいました。この長い時間を高いテンションで話していただいて、ほんとうに感謝しております。お客様も皆さん、きょうは藤原歌劇団も新国立劇場もほかにパフォーマンスをやっておりますのに、こちらにお越しいただきまして、心から感謝しております。

このシンポジウムシリーズはまだ続きます。来年度は最終年度を迎えますが、これから3月6日にも、4月9日にも次のシンポジウムがございますので、どうぞお運びくださいませ。

【司会(武濤)】　　どうもありがとうございました。きょうはこれで閉会させていただきます。(拍手)

補足資料



Cut-away Drawing showing Stage Level and Second Auditorium





ROYAL OPERA HOUSE

COVENT GARDEN

The last major technical refurbishment, apart from re-wiring in 1960, was the Sachs renovation in 1900 when he levelled the stage, introduced elevators and raised the level of the Grid.

This time the stage areas have been completely rebuilt and fitted with equipment designed to reduce manual handling and improve scenery movements. Notably the Power Flying system, Stage Wagon system and rolling cloth gantry.

The ROH now has 3 main performance areas – The main Auditorium, The Linbury Studio Theatre and the Clore Studio

Events can also be held in the Vilar Floral Hall, Amphitheatre bar, Crush room and Chorus Rehearsal room depending on other functions.

New Stage Equipment

Flying System

Grid 37m above stage floor.

112 across stage flying bars @ 150mm centres. Each bar lifts 1000 kg UDL. 1800mm/s

6 flying bars running up & down stage, payload of 1000kg UDL 1800mm/s.

30 Point hoists, payload 500kg 1800mm/s.

6 lighting battens 3 sections each. 12 sections at 1500kg and 6 rated at 2000kg. 750mm/s

Two winches for main house curtain - open and close at a speed of up to 2500mm per second.

Rear stage 6 across stage bars each with a payload of 600kg and

10 storage hoists and cloth storage bins each with a payload of 7500kg.

Above the auditorium ceiling 4 point hoists in fixed positions each with a payload of 500kg.

Two other hoists located above the auditorium control the House pelmet and the surtitle screen.

Stage Elevators

6 stage elevators 14,800mm wide by 2450mm deep and 2700mm high.

Each elevator has two floor levels, one at stage level and one 2700mm below.

The elevators may be raised until the lower floor is at stage level. Speed 250mm per second

4 elevators lower to 4300mm below stage level, 2 up stage to 6000mm (Wagon Store level).

13 x 1000mm square trap doors in each which can be removed for trap elevators or staircases

6 trap elevators may be used singly or in pairs on any of the 6 elevators. Speed 600mm/s.

Orchestra Pit Elevators

9 orchestra elevators to allow different configurations of the orchestra pit.

2 large single level elevators serving store, Orchestra pit and stage level.

3 double decked elevators, which can be raised singly or together to form a forestage extension

2 double decked elevator 1 each side of the pit, normally stalls circle seating, but which can be lowered to increase the capacity of the orchestra pit for Wagner and other large Operas.

Conductor elevator and prompt box elevator.

Steel mesh pit safety nets, sides can be used as the rehearsal bridge to the auditorium.

Stage Wagons

21 Opera Wagons, and 5 Ballet Wagons 14,800mm wide, 4,900 mm deep and 300mm high.

43 compensating elevators covering the entire stage area, each of which can be lowered from stage level by 300mm to allow for a wagon to be positioned with its floor surface at stage level.

The Opera wagons each have 26 1000mm square traps in line with the traps fitted to the stage elevators. The Ballet Wagons are fitted with a sprung dance floor, and have no trap doors.

Overhead Moving Gantry

The gantry is 28,000mm wide by 6000mm deep, and runs on rails 13,500mm above stage level.

Travel from rearstage as far down stage as the false proscenium.

On the front of the gantry, is mounted a 'cherry picker' work platform to allow stage lighting to be focused from above.

6 chain hoists under the gantry each with a 1000kg capacity.

False Proscenium

False proscenium opening height 7.5m minimum 12m maximum width 13m min, 15m max

It is also possible to move the complete structure up and down stage by 1500mm.

Gold Proscenium

The Gold proscenium 'Barley sugar' panels move on or off stage by approximately 600mm.

Rise and Fall Lighting Galleries

These lighting galleries may be moved to any position between 11m and 3m above stage level.

Acoustic and Fire Doors

3 Main stage fire and acoustic doors, the Safety Curtain, side stage and rear stage door.

Weight - Safety curtain 56 tonnes, Side stage 40 tonnes and Rear stage 68 tonnes.

Doors on each Rehearsal room and fit-up area, Floral street and Studio Theatre dock

Pallet Store

The Pallet store will handle up to 29 fully loaded pallets. Each pallet is 9300mm long by 2300mm wide and 2900mm high. The maximum loaded weight of a pallet is 6500kg

Get-in Lift

The get-in lift takes a complete artic of up to 14m in length with a total weight of up to 28 tonnes. from street level to the basement level of the pallet store, or up to Stage level. - 13.9 m travel

Tracked Hoist system

Above the fit-up area, side stage and the main rehearsal room there is a system of chain hoists

Pallet Hoist

This hoist is designed to pick up a fully loaded pallet and lift up to the properties workshop.

Scissors Lifts

There are two scissors lifts, one by the Floral Street door at the side of the stage, and one in ORR2 leading to the Floral Hall. Both have a capacity of 3000kg.

Hydraulic Outlets

These Hydraulic outlets supply hydraulic power at 100 bar

Air supplies

There are also compressed air supply points located near to all the Hydraulic supply points.

The Studio Theatre

30 electrically powered Hanging bars each with a payload of 400kg. 2 lifts in the centre of the room, which can form an orchestra pit. 2 retractable seating units one of which is stored under the floor

2 seating towers which can be moved out of the studio using air castors installed in the bases.

Automation Control Systems

Main Control System

This system consists of a number of small control desks or panels (we will have 10 initially) which can be plugged into wall sockets that are situated all around the stage areas, and the fly tower. These desks are all identical and incorporate a display screen for information display and an operator panel of buttons and faders with which the equipment is controlled. It is intended that the operator will always place him or her self in a position where the movement being controlled can be clearly seen.

Wagon Control System

The wagon control system is designed to be 'driven' by an operator positioned adjacent to the moving wagon.

Lighting System

Both the Main House and the Studio Theatre use ETC Obsession 2 Control desks. In the main House there are 1348 Dimmer Outlets, 560 Non-Dimmed Outlets, 280 Power Outlets and 90 Worklight circuits. The Studio Theatre is equipped with 414 Dimmer outlets, 63 Non-Dimmed Outlets, 90 Power Outlets and 16 Worklight Circuits. The worklights include the ETC Unison Architectural control system.

Sound Systems

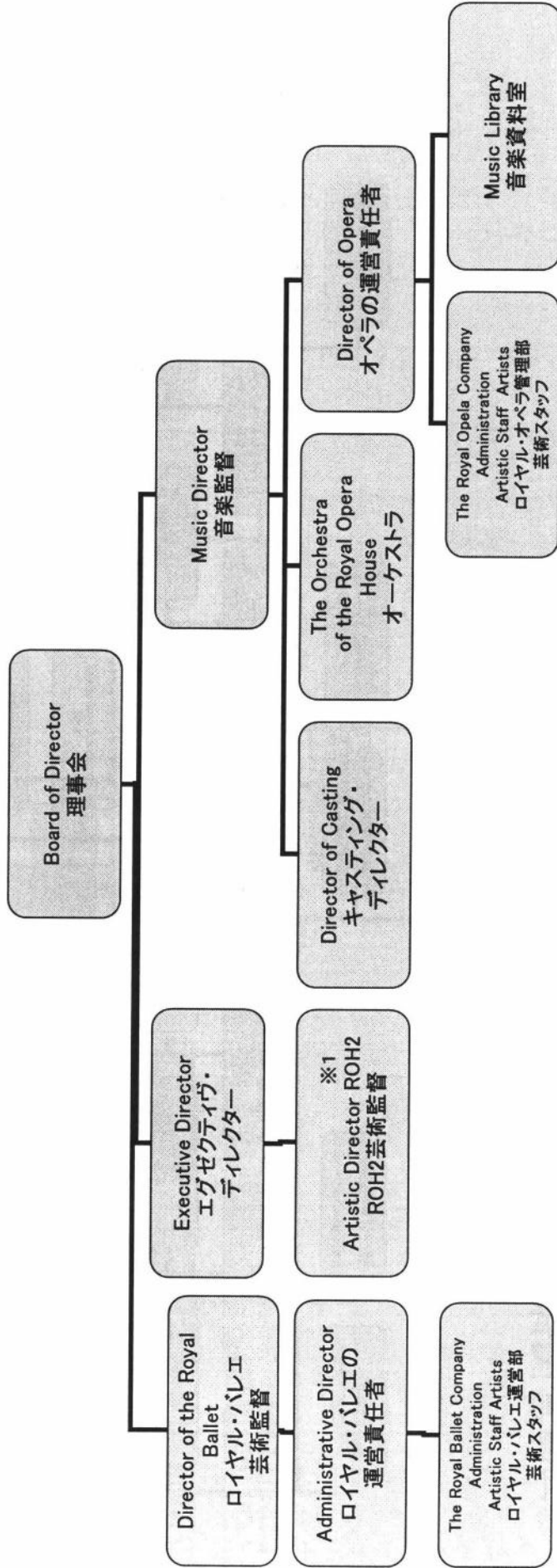
A new comprehensive cable installation to enable connections to Video, Microphones, Loudspeakers, communications and other devices

<イギリスのバレエ団、日本公演の記録>

1961年	ロイヤル・バレエ団
	ジゼル、レ・シルフィード、ダンス・コンセルタント、チェックメイト
1975年	英国ロイヤル・バレエ団
	眠れる森の美女、リーズの結婚、真夏の夜の夢、バヤデルカ、コンサート
1983年	英国ロイヤル・バレエ団
	マノン、白鳥の湖、スケートを踊る人々、音楽会、田園の出来事
1987年	英国ロイヤル・バレエ団
	眠れる森の美女、うたかたの恋
1988年	サドラーズ・ウエルズ・ロイヤル・バレエ団
	白鳥の湖、リーズの結婚
1989年	英国バーミンガム・ロイヤル・バレエ団
	白鳥の湖、眠れる森の美女
1992年	英国ロイヤル・バレエ団
	ラ・バヤデル、ペンギン・カフェ、三人姉妹、真夏の夜の夢、エリート・シンコペーション他
	英国スコテイツジュ・バレエ
	コッペリア、胡桃割り人形
1995年	英国ロイヤル・バレエ団
	眠れる森の美女、ジゼル、田園の出来事、ラ・ヴァルス、ファイアフル・シンメトリーズ、ヘルマン・シュメルマン
	英国バーミンガム・ロイヤル・バレエ団
	白鳥の湖、コッペリア
1997年	英国ロイヤル・バレエ団
	ドン・キホーテ、ロメオとジュリエット、他
1999年	英国ロイヤル・バレエ団
	白鳥の湖、マノン、リーズの結婚

The Royal Opera House

—芸術関係組織図—

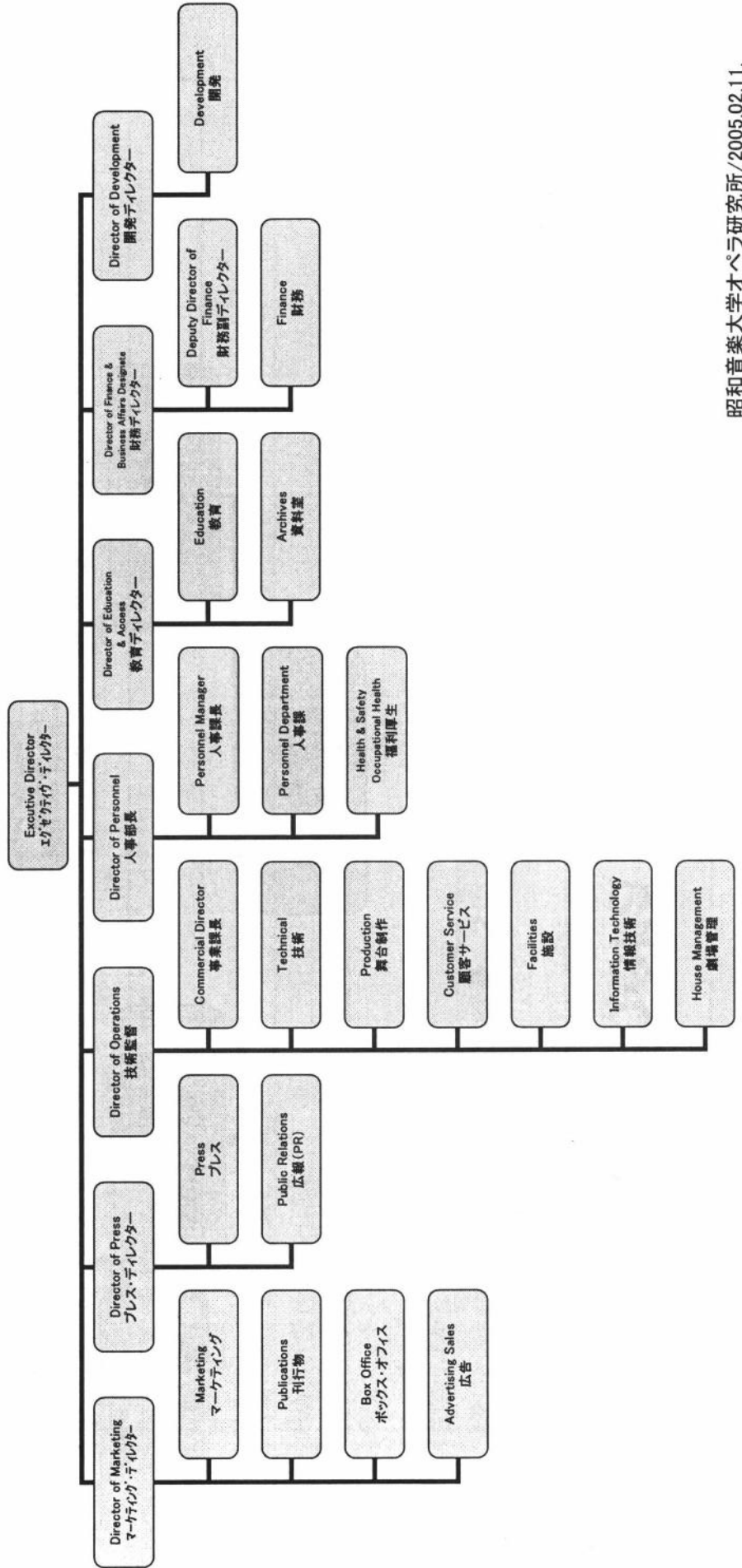


※1 ROH2: リンベリー小劇場を含む、メイン・ステージ以外の小規模あるいは実験的公演活動

The Royal Opera House

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN

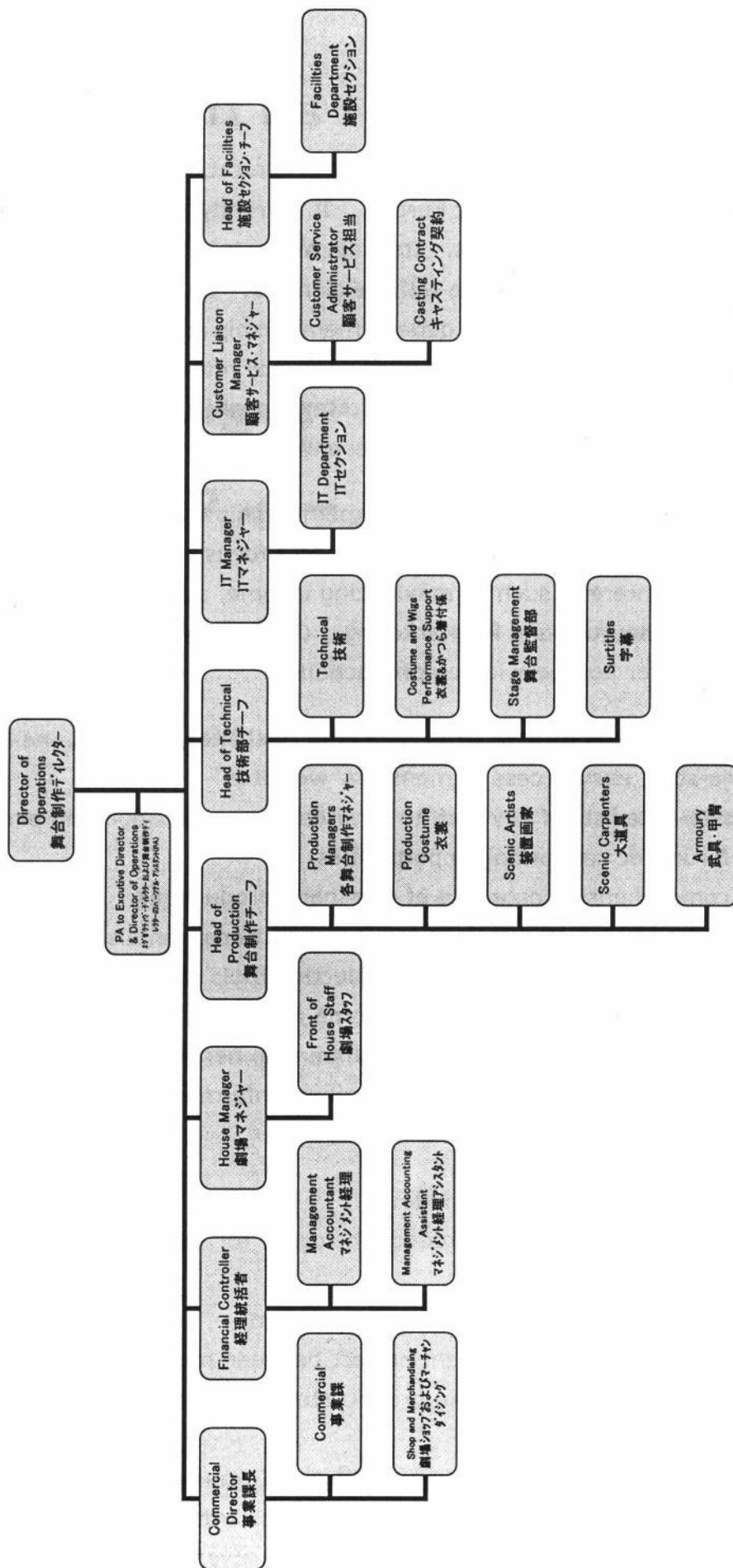
—運営関係組織図—



The Royal Opera House

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN

—舞台制作組織図—



昭和音楽大学オペラ研究所/2005.02.11.

OPERA EUROPA : an Introduction

Opera Europa is the leading service organization for professional opera companies and opera festivals throughout Europe. It currently serves more than 80 member companies from 27 different countries. Its main **office** is in Brussels, where it is registered as a cultural organization in compliance with Belgian law. Its governing **Board** is made up of 15 members chosen from the general membership and elected for 3 year terms. An **executive** Director and Administrative Coordinator are responsible for managing the organization and for responding to members' needs. **Membership subscriptions** are set by the full membership assembly and are presently €2,500 per calendar year.

Conferences open to the general membership take place at least twice a year in alternating member cities. Conference programmes focus on topics and developments of current practical interest, such as maximizing income, audience development, new technologies, human resources and PR/Marketing. Conferences are especially useful for developing contacts for Europe-wide co-productions.

Opera Europa's **information systems** (website, database, mailing lists) offer:

- one-stop, easy access to members' websites
- up-to-date lists of key staff to facilitate communication and participation
- a forum for networking opportunities
- a comprehensive database of members' productions
- a collaborative marketplace for co-productions, rentals and exchanges
- full access to the casting and production tools developed by Operabase
- confidential financial profiles of some member companies

Opera Europa offers reciprocal membership benefits with **Opera America**.

A quarterly **newsletter** keeps members informed of activities and developments affecting member companies.

Recent **developments** include:

- a thriving Technical & Production forum for exchanging information and good practice among member companies
- a new Marketing & Communications forum
- an exchange and placement project between member companies
- a study of good practice in broadcasting and recording negotiations with artists and their agents
- establishing a funding dialogue with the European Commission

Opera Europa specialises in **advocating the international dimension of opera**. Its new dynamic offers all opera companies and festivals the ideal international platform for public information and presentation.

**出演者
プロフィール**

プロフィール

ニコラス・ペイン

Nicholas Payne

1968年にコヴェント・ガーデンに入る（David Webster と Georg Solti 時代の最後の2年間）。1970年代前半にアーツ・カウンシルに所属。その後、ウェルシュ・ナショナル・オペラで財務を担当し、オペラ・ノースでは、運営責任者をつとめる。

さらにロイヤル・オペラハウス・コヴェント・ガーデンでディレクターを、イングリッシュ・ナショナル・オペラでジェネラル・ディレクターを務めた。

2003年からヨーロッパのオペラ団体、オペラ劇場やオペラ・フェスティバルを会員とする組織、オペラ・ヨーロッパのディレクターを務めている。

プロフィール

ジョン・シーキングス

John Seekings

1979年にロイヤル・オペラハウス（以下ROH）に入り、1990年には技術監督に就任。

オペラ以外にもロイヤル・バレエ及びバーミンガム・バレエ（旧サドラーズ・ウェルズ・ロイヤル・バレエ）のツアーも担当した。ツアー、テレビなど新たな技術導入の際の運営責任者として、ROHの改革にかかわる。

1995年以降、1999年のリニューアル・オープンまでのROHの再構築を指揮した。

1997年からは技術、制作、設備、顧客サービス、IT、広告などあらゆる分野の運営ディレクターの任についている。

企画戦略、危機管理も担当している。ROH関連数社の運営にも携わっている。TTTS Ltd. (Theatre Technical Training Scheme)にて、エグゼクティブ・ディレクター（非常勤）、ROH ディベロップメント Ltd. と ROH トレーディング Ltd. でエグゼクティブ・ディレクターを務める。

プロフィール

秋島 百合子

ロンドン在住フリー・ジャーナリスト。1950年東京生まれ。青山学院大学英米文学科卒。

ウォール・ストリート・ジャーナル東京支局勤務。

75年から78年まで、ロンドンBBC日本語放送から日本に向けて放送。

85年に『この世はすべて舞台』で第1回朝日ジャーナル大賞優秀賞受賞。

現在、『音楽の友』誌海外レポート欄のレギュラー筆者をはじめ、朝日新聞、演劇・音楽雑誌、劇場プログラムなどに多数寄稿。

演出家蜷川幸雄氏の英国公演で「マクベス」「メディア」「近松心中物語」「ハムレット」「近代能楽集」「タンゴ、冬の終りに」「パール・ギュント」「ペリクリーズ」「リア王」の通訳を手がける。

著書

『イギリスの女性たち』（サイマル出版会）

『シェークスピア式イギリス診断』（朝日新聞社）

『アナウンサーはなぜ消えたのか』（草思社）

『メリー・ポピンズは生きている』（朝日新聞社）

『パブリック・スクールからイギリスが見える』（朝日新聞社）

別冊太陽『蜷川幸雄の挑戦』（平凡社）

プロフィール

垣ヶ原 美枝 (吉田美枝)

演劇専門の通訳として、ロイヤル・シェイクスピア劇団、ウィーン国立歌劇場、ロイヤル・オペラハウスなど多くの舞台芸術団体の来日公演にたずさわる。アメリカのセントルイス・オペラ劇場が三木稔作曲のオペラ「じょうり」を上演した際にはスタッフとしてセントルイスでの初演、日生劇場での来日公演にも参加。

また英米の演出家が日本で演出する際の通訳、演出家アシスタントとして多くの作品に関っている。「ラ・カーヂュ・オ・フォール」「レ・ミゼラブル」「ミス・サイゴン」(以上、東宝)「リアルシング」「グリークス」(以上、文学座)。「アマデウス」「マクベス」「桜の園」「スカイライト」「グッド」「危険な関係」「サド侯爵夫人」(以上、松竹)。パルコ劇場公演「スラブ・ボーイズ」、TPT公演「テレーズ・ラカン」「背信」「エリーダ ～ 海の夫人」,「ヘッダ・ガブラー」「双頭の鷲」「薔薇の花束の秘密」「蜘蛛女のキス」。銀座セゾン劇場公演の「エンジェルズ・イン・アメリカ」など。

「薔薇の花束の秘密」再演を演出。「ラ・カーヂュ・オ・フォール」をリンダ・ヘイバーマンと共同演出。

吉田美枝の筆名で戯曲の翻訳も行っており、既に上演された作品にはミュージカル「赤毛のアン」「ゴールデン・ポンドのほitori」「オーファンズ」「M・バタフライ」「グリークス」「ペンテコスト」「花園に來た人」「お家の大事」「危険な関係」「桜の園」「ブラッド・ブラザーズ」、音楽劇「ハムレット」「スカイライト」「若き日のゴッホ」「エンジェルズ・イン・アメリカ」「テレーズ・ラカン」「エリーダ ～ 海の夫人」「背信」「ヘッダ・ガブラー」「双頭の鷲」「チェンジリング」「薔薇の花束の秘密」「南太平洋」「蜘蛛女のキス」「34丁目の奇跡」「ヴァニティーズ」などがある。

なお翻訳戯曲のうち、「M・バタフライ」「リアルシング」「グリークス」「テレーズ・ラカン」は劇書房より、ドン・デリーロ作「白い部屋」は白水社、「エンジェルズ・イン・アメリカ」第一部は文芸春秋社より刊行。改訳版「グリークス」(2000年)とパッツィ・ローデンバーグによるボイス・トレーニングの本「話す権利」(2001年)も劇書房より刊行。

第一回湯浅芳子賞、日本演劇興行協会賞、ニッセイ・バックステージ賞受賞

文部科学省特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」

シンポジウム
オペラ劇場運営の現在・イギリス
英国におけるオペラ制作と技術運営
～ロイヤル・オペラをめぐって
講義録

2005年3月31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

