

平成21年度～平成23年度
文部科学省私立大学戦略的研究基盤形成支援事業
オペラ劇場における人材育成システムに関する研究

研究成果報告書

学校法人東成学園
昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所
Opera Research Center, SHOWA ACADEMIA MUSICAE

2012年3月

はじめに

昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所では、文部科学省による「私立大学戦略的研究基盤形成支援事業」補助を受け、「オペラ劇場における人材育成システムに関する研究」を、平成21年度から平成23年度の3年にわたり実施してまいりました。

本研究を実施するに至ったのには、以下のような背景があります。

我が国で各地に整備されてきたいくつかの本格的なオペラ上演の可能な劇場、さらにその他にも多くの会場で行われているオペラ公演において必要となっているのは、経済的な基盤をはじめとする社会環境の整備だけではなく、多くの専門的な分野にわたりオペラ制作を支える人材であり、それらの人材を育成する機会です。

我が国においてオペラが公演されてきた各地の文化会館等は、公演を実施する会場としての機能と、その公演を制作する機能とが分離した格好で整備されてきた経緯があります。そのため、本来は劇場にいる人材が担う役割を、外部機関に所属する人材が補完してきました。しかし、近年大規模な公演会場が各地に整備されてきたことによって徐々にその状況が変化するに至っており、それら専門人材の役割について再度捉え直し、さらにはその育成システムを新たに構築する必要性が出てきたと言えるのです。

本研究では、総合芸術であるオペラが必要とする多くの専門人材を整理し、一つひとつの職種の特性に合った機関、場所、期間、対象者などを分析する手法をとってまいりました。その過程において、複数の公開シンポジウム、公開講座、公開研究会を実施し、それらの成果を広く若手人材、学生、研究者、一般の方々とも共有しながら、3年の研究期間を終えることになりました。この成果報告書は今回の成果を一層多くの方々と確実に共有するために、研究に参加したの方々によりまとめられたものです。多くの課題に囲まれながらもその歴史を重ねている、我が国のオペラ制作を支えるこれからの人材が、よりよい環境で育っていくことができるように、本研究がその一助となることを願ってやみません。

2012年3月

昭和音楽大学 舞台芸術センター

オペラ研究所所長

根木昭

目次

はじめに……3

第1部 研究の概要……………7

第2部 公開講座・研究会等レポート……………21

第1章●シンポジウム・公開講座等のレポート

- 1 ペーター・コンヴィチュニー 公開講座&ワークショップ 2009……22
- 2 マリエッタ・デヴィーア 声楽公開レッスン……26
- 3 公開講座 音楽を読み解く ～作品解釈の過去と現在……32
- 4 アルベルト・ゼッダ オペラ指揮ワークショップ ～ロッシェニ作品を題材に……37
- 5 エヴァ・メイ 声楽公開レッスン……45
- 6 公開講座 ヨーロッパの歌劇場で歌うためには ～オーディション、コンクールの実際……48
- 7 田中久子 声楽公開レッスン ～コレペティトゥアはいかにして歌手を育てるのか……56
- 8 シンポジウム オペラ字幕のありかたを考える……59
- 9 公開講座 現代におけるオペラ作曲……84
- 10 アルベルト・ゼッダ レクチャー・コンサート……85
- 11 テレサ・ベルガンサ 声楽公開レッスン……88

第2章●研究会のレポート

- 1 オペラ・フェスティバルを活用した観光・地域振興政策
～オーストリア〈ブレゲンツ音楽祭〉を例に……94
- 2 チューリッヒ歌劇場インターナショナル・オペラ・スタジオにおける歌手育成……98
- 3 マリンスキー劇場におけるオペラ歌手育成システム……102
- 4 ロッシェニ・オペラ・フェスティバルとロッシェニ・アカデミーの人材育成システム I……108
[補論] アカデミア・ロッシニアーナ
ロッシェニ・オペラ・フェスティバルにおける演奏家育成システム ……113
- 5 ロッシェニ・オペラ・フェスティバルとロッシェニ・アカデミーの人材育成システム II……120
- 6 オペラ演出家・歌手育成の現在……126
- 7 オペラ歌手育成の現在 ～ヨーロッパの歌劇場で歌うには……134
- 8 イタリアの歌劇場における人材の育成について ～ボローニャ歌劇場を例に……139

- [資料] イタリア・オペラ学校 (Scuola dell'Opera Italiana) の紹介パンフレットより……143
- 9 オペラにおける舞台美術の今日的表現……148
- 10 ベルカント教育の歴史と方法論
～18世紀から19世紀半ばに至る声楽教育と音楽院における歌唱メソッドの確立……153

第3部 海外調査と国内調査—————157

第1章●海外調査

海外の劇場組織等における人材育成……158

第2章●国内調査

国内の組織における人材育成……184

第4部 関連研究の成果—————205

- 1 我が国の劇場における人材育成の実際……206
- Ⅰ びわ湖ホール声楽アンサンブル
- Ⅱ オペラ演出アカデミーの開催成果と課題
- 2 ひろしまオペラルネッサンスにおける人材育成について……224
- 3 オーケストラ人材の育成の現状・課題について……234
- 4 ホール運営人材に関するニーズと育成手法……247
- 5 オペラの字幕ソフトについての考察……256
- 6 ベルカント教育の歴史と方法論 —16世紀末～19世紀半ばの声楽教育とそのメソッド—……270
- 7 ヘンデル舞台作品上演の課題……281

第5部 まとめ—————287

おわりに……293

研究の概要

研究の背景、目的、手法、体制、実施した事業

1. 研究の背景

昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所は、平成13年度から平成19年度に文部科学省「オープン・リサーチ・センター整備事業」の特別補助を受けて、「海外のオペラ劇場運営を比較検討することによる、我が国の劇場整備と文化政策のあり方」の研究を実施した。これにより国内外65か所のオペラ劇場との協力関係を確立し、世界の劇場運営に関する情報収集を行い、さらに現在も協力関係を維持している。当研究所は、これらにより我が国でのオペラ制作を中心とした劇場運営に資する成果をあげ、国内外の劇場からその研究成果をはじめとした情報提供の依頼を受けるなど、我が国における劇場運営に関する情報センターとして一定の評価を受けるようになった。

上記研究を通じて今後の課題として明らかになったのは、我が国におけるオペラ劇場運営やオペラ制作の人材育成システムの構築の必要性である。欧米では、劇場での上演を担う人材は、各国の劇場あるいは関連組織が主体となり、組織横断的に、かつ国の枠組みを超えて育成されている。一方、我が国では1990年代以降、各地に劇場が整備されてきたものの、劇場運営等にかかる人材の育成は、国内の各劇場で独自に行われているにすぎない。さらに、指定管理者制度の導入などにより、専門人材の継続的育成が難しくなっている傾向にある。各劇場において、人材の専門性向上の要請がある一方で、そうした人材が育つ環境が十分に醸成されているとは言い難い。

2. 研究の目的

オペラ劇場運営や制作に関わる専門人材には、歌手、オーケストラ、コレペティトウアなど（いわば「技の人材」）と、劇場運営・公演制作者、ドラマトルグ、字幕制作者など（いわば「知の人材」）がある。欧米の劇場では通常、これらの人材は劇場組織に所属して活動する。一方、我が国では1990年代から劇場が主体となりオペラ公演制作が開始されてから、それらの人材は各劇場組織において独自に養成されており、各専門分野の育成システムが確立されているとは言い難い。さらに、指揮者、演出家、ソリストの歌手などの「技の人材」は、海外では規模の小さい劇場から中規模、大規模な劇場へとキャリア・アップしていくが、我が国ではオペラ制作を行う劇場の数が限られているために、若手が十分な経験を積むためのステップを踏むことができない。また、上演研究者、評論家・ジャーナリスト、公演制作を支える文化政策担当

者などの「知の人材」は、国内外におけるオペラ公演の状況を踏まえて実務にあたる必要があるが、それらを体系的に学び実践に反映させる機会が十分とは言えない。

そこで本プロジェクトは、国内のオペラ公演に関するこのような状況を踏まえて、若手人材が体系的に学び、それを実践に反映させる機会を確立し、さらにそれをシステムとして構築することを最終目的として、関連する諸領域における人材育成に関する調査・研究を進めた。

3. 研究の手法

本研究は次の手法で調査・研究を行った。

第1に、国内外のオペラ劇場人材の育成に関する幅広い調査と資料収集を行う。海外のオペラ劇場やオペラ研究機関における人材育成に関する資料を収集し、また、国内でのオペラ人材育成の現状を調査する。この際に、舞台芸術の中でも特に複雑なオペラの各専門の範囲とそれぞれの領域の人材に求められる資質を把握する必要がある。また、人材の育成に必要と考えられる実践的機会を実験的に提供する。例えば指揮、演出、歌唱などのワークショップや、字幕表示システムを使用しての字幕制作実践である。

第2に、海外の劇場附属機関などで行われている育成システムや、それを支援する環境を調査し、なおかつ我が国の劇場運営の歴史的経緯を検証することにより、国内の状況に即した人材育成のシステムの在り方を提示する。そのため、欧米でオペラ劇場でのオペラ制作や、オペラ人材育成の実践に関わっている人物を招聘し、研究会・公開講座などを開催する。これにより、海外における人材育成あるいはキャリア・アップ・システムの現状を国内の専門人材と共有する。また、より幅広い議論を喚起するために、公開の機会への一般の参加者を募るほか、オペラ研究所が開設しているウェブサイトなどを通じて積極的な発信に努める。さらに、新聞・雑誌等のメディアに働きかけ、議論のすそ野を広げる。こうしたことにより、本研究テーマに係る課題の所在を明らかにしつつ、その解決に向けた方法を探る。その成果は社会的資産として広く共有する。

4. 研究の体制

4-1 研究員の構成

本研究プロジェクトに参画する研究者の構成は、表1に示されるように本学教員8名、学外研究者7名、合計15名である。

本プロジェクト組織発足時以来の研究代表者は、オペラ研究所所長で学長（当時）の五十嵐喜芳が務め、その後、オペラ研究所所長の交代に伴い、根木昭教授が務めた。また、学外から参加している研究者は、オーケストラ、歌手指導、公演制作、音楽学、ホール運営・管理、芸術振興政策・制度等に通じており、プロジェクトの内容と目的に即した研究員構成になるよう配慮した。

プロジェクト内に研究統括ボードを組織して、プロジェクトの進行を統括した（統括ボードの

表1 研究員の氏名・所属先等・研究テーマ（五十音順）

石田 麻子*	昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所 准教授	オペラ劇場の人材育成システム運用の研究～舞 台芸術政策の観点から
井上 建夫	公益財団法人びわ湖ホール 理事長・館長	オペラ制作の人材育成システム研究
ドナ・エリクソン	昭和音楽大学音楽芸術運営学科 教授	音声学からみた発声法研究
大島 正博	かながわアートホール 館長	劇場の運営と公演制作の人材育成システム
岡山 廣幸*	昭和音楽大学声楽学科 教授	舞台上演のための声楽人材育成手法の研究
小畑 恒夫*	昭和音楽大学声楽学科 教授	イタリア・オペラにおける歌唱と上演史研究
酒井 健太郎	昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所 専任講師	日本へのオペラ移入の歴史研究
鈴木 とも恵	昭和音楽大学声楽学科 専任講師	声楽人材の育成システム研究
竹本 義明	名古屋芸術大学 学長	歌唱表現を支える管弦楽団の表現力
中村 孝義	大阪音楽大学 理事長・学長	オペラ劇場を持つ音楽大学での人材育成シス テム研究
平野 満	コレパティトゥア、ひろしまアステールプラザ	コレパティトゥア、字幕制作者人材育成研究
広渡 勲*	昭和音楽大学音楽芸術運営学科 客員教授	公演制作者人材の育成手法の研究
星出 豊	昭和音楽大学作曲学科 教授	オペラ指揮者の育成手法の研究
三澤 寿喜	北海道教育大学 教授	バロック・オペラ上演の人材育成研究
水谷 彰良	音楽研究家、日本ロッシェニ協会 会長	歌手の人材育成の歴史的研究

表2 協力者の氏名・専門領域・出身国等（五十音順）

天羽 明恵	声楽家（ソプラノ）	
岸田 生郎	オペラ制作者	
小谷 彩子	コレパティトゥア	在イタリア
田中 久子	コレパティトゥア	在イタリア
戸田 奈津子	映画字幕翻訳者	
馬場 紀雄	オペラ演出家	
東 佐智子	声楽家（ソプラノ）、ジャーナリスト	在ロシア
増田 恵子	オペラ字幕制作者・オペラ研究家	
松本 重孝	オペラ演出家	
光岡 暁恵	声楽家（ソプラノ）	
山口 佳子	声楽家（ソプラノ）	
エヴァ・クライニッツ Eva Kleinitz	シュトゥットガルト州立歌劇場 オペラ監督	ドイツ
ペーター・コンヴィチユニー Peter Konwitschny	オペラ演出家	ドイツ
サルヴァトーレ・シャリーノ Salvatore Sciarrino	作曲家	イタリア（※震災の影響で公 開講座の開催は中止した）
アルベルト・ゼッダ Alberto Zedda	指揮者、ロッシェニ・オペラ・フェスティバル 芸術監督、ロッシェニ・アカデミー 学長	イタリア
マリエッラ・デヴィーア Mariella Devia	声楽家（ソプラノ）	イタリア
テレサ・ベルガンサ Teresa Berganza	声楽家（メゾ・ソプラノ）	スペイン
クリストファー・ホグウッド Christopher Hogwood	指揮者、音楽学者、鍵盤楽器奏者	イギリス
サイモン・ホルズワース Simon Holdsworth	舞台装置・衣装デザイナー	イギリス
エヴァ・メイ Eva Mei	声楽家（ソプラノ）	イタリア

メンバーには*を付す)。各研究員にはそれぞれの研究テーマを割り当て、各自が研究を進めるとともに、公開講座等についてはプロジェクト全体で取り組んだ。

4-2 プロジェクトの協力者

本プロジェクトは、表2の協力者による協力を得て推進した。協力者には本研究のテーマに即した内容の公開講座、公開レッスン、シンポジウム、ワークショップ、研究会において講師を務めていただくほか、オペラ人材育成に関するデータや資料を提供していただいた。

4-3 研究員会議

研究進捗状況の確認、公開講座・シンポジウム等の招聘者および内容の決定、国内外の調査状況の確認などを行うために研究員会議を開催し、プロジェクト全体の決定機関として機能した。なお、遠方在住の研究者も少なくないことから、情報・意見の交換に関しては、電子メール等を積極的に利用した。また、研究の方向づけや進捗状況の確認は研究統括ボードが行った。

5. 研究の概要

本プロジェクトで実施した研究の概要を、「シンポジウム・公開講座等、研究会」「国内外における人材育成システムの現状調査」「字幕表示装置の整備と活用」の4項に分けて略述する。

5-1 シンポジウム・公開講座等

- (1) ペーター・コンヴィチュニー 公開講座&ワークショップ 2009

期間：2009年6月2日（火）～7日（日）

会場：昭和音楽大学 ユリホール（2日～4日）

東京藝術大学音楽学部 第6ホール（5日～7日）

講師：ペーター・コンヴィチュニー（オペラ演出家）

- (2) マリエッラ・デヴィーア 声楽公開レッスン

日時：2009年8月14日（金） 高校生・大学生の公開レッスン

2009年8月15日（土） プロを目指す研究生・若手プロ歌手の公開レッスン

会場：昭和音楽大学 テアトロ・ジーリオ・ショウワ

講師：マリエッラ・デヴィーア（ソプラノ）

- (3) 公開講座 音楽を読み解く ～作品解釈の過去と現在

日時：2010年2月14日（日）

会場：昭和音楽大学 ユリホール

講師：クリストファー・ホグウッド（指揮者・音楽学者・鍵盤楽器奏者）

モデレーター：三澤寿喜

- (4) アルベルト・ゼッダ オペラ指揮ワークショップ ～ロッシェニ作品を題材に

日時：2010年6月16日（水）

場所：昭和音楽大学 ユリホール

講師：アルベルト・ゼツダ（指揮者、ロッシーニ・オペラ・フェスティバル芸術監督、ロッシーニ・アカデミー学長）

(5) エヴァ・メイ 声楽公開レッスン

日時：2010年7月7日（水）

場所：昭和音楽大学 テアトロ・ジーリオ・ショウワ

講師：エヴァ・メイ（ソプラノ）

(6) 公開講座 ヨーロッパの歌劇場で歌うためには ～オーディション、コンクールの実際

日時：2010年9月17日（金）

場所：昭和音楽大学 ユリホール

講師：エヴァ・クライニッツ（シュトゥットガルト州立歌劇場オペラ監督）

(7) 田中久子 声楽公開レッスン ～コレペティトゥアはいかにして歌手を育てるのか

日時：2011年1月7日（金）

場所：昭和音楽大学南校舎 スタジオ・ブリオ

講師：田中久子（コレペティトゥア）

(8) シンポジウム オペラ字幕のありかたを考える

日時：2011年1月26日（金）

場所：昭和音楽大学 テアトロ・ジーリオ・ショウワ

パネリスト：戸田奈津子（映画字幕翻訳者）、増田恵子（オペラ字幕制作者、オペラ研究家）、松本重孝（オペラ演出家）

モデレーター：広渡勲、石田麻子

(9) 公開講座 現代におけるオペラ作曲

日時：2011年5月26日（木）

場所：昭和音楽大学南校舎 階段教室

講師：サルヴァトーレ・シャリーノ（作曲家）

（※講師来日延期により中止）

(10) アルベルト・ゼツダ レクチャー・コンサート

日時：2011年9月16日（金）

場所：昭和音楽大学 テアトロ・ジーリオ・ショウワ

講師：アルベルト・ゼツダ（指揮者、ロッシーニ・オペラ・フェスティバル芸術監督、ロッシーニ・アカデミー学長）

(11) テレサ・ベルガンサ 声楽公開レッスン

日時：2011年11月4日（金）

場所：昭和音楽大学 テアトロ・ジーリオ・ショウワ

講師：テレサ・ベルガンサ（ソプラノ）、フリオ・アレクシス・ムニョス（ピアノ）

以上の各回については、第2部第1章にレポートを掲載する。

また以上のほか、演出とドラマツルグについてのシンポジウムの開催を計画していたが、東日本大震災等のため予定の講師が来日を取りやめたため、計画を中止した。

5-2 研究会

第1回研究会 オペラ・フェスティバルを活用した観光・地域振興政策 ～オーストリア〈ブレゲンツ音楽祭〉を例に

日時：2009年7月10日（金）

会場：霞ヶ関ナレッジスクエア

講師：エヴァ・クライニッツ（ベルギー王立モネ劇場芸術企画・制作監督）

第2回研究会 チューリッヒ歌劇場インターナショナル・オペラ・スタジオにおける歌手育成

日時：2010年1月28日（木）

会場：昭和音楽大学内会議室

講師：光岡暁恵（ソプラノ）

第3回研究会 マリンスキー劇場におけるオペラ歌手育成システム

日時：2010年5月13日（木）

会場：昭和音楽大学内会議室

講師：東佐智子（ソプラノ）

第4回研究会 ロッシーニ・オペラ・フェスティバルとロッシーニ・アカデミーの人材育成システム I

日時：2010年5月26日（水）

会場：昭和音楽大学内会議室

ゲスト・スピーカー：天羽明恵（ソプラノ）、山口佳子（ソプラノ）

モデレーター：小畑恒夫、水谷彰良

第5回研究会 ロッシーニ・オペラ・フェスティバルとロッシーニ・アカデミーの人材育成システム II

日時：2010年6月15日（火）

会場：昭和音楽大学内会議室

講師：アルベルト・ゼッダ（指揮者、ロッシーニ・オペラ・フェスティバル芸術監督、ロッシーニ・アカデミー学長）

モデレーター：小畑恒夫

第6回研究会 オペラ演出家・歌手育成の現在

日時：2010年8月8日（日）

会場：アステールプラザ オーケストラ等練習場（広島県）

講師：ペーター・コンヴィチュニー（オペラ演出家）

モデレーター：石田麻子、平野満

第7回研究会 オペラ歌手育成の現在 ～ヨーロッパの歌劇場で歌うには

日時：2010年9月13日（月）

会場：滋賀県立芸術劇場びわ湖ホール 小ホール

講師：エヴァ・クライニッツ（シュトゥットガルト州立歌劇場オペラ監督）

第8回研究会 イタリアの歌劇場における人材の育成について ～ボローニャ歌劇場を例に

日時：2010年10月19日（火）

会場：昭和音楽大学内会議室

講師：小谷彩子（コレベティトゥア）

第9回研究会 オペラにおける舞台美術の今日的表現

日時：2010年12月20日（月）

会場：昭和音楽大学 スタジオ・リリエ

講師：サイモン・ホルズワース（舞台装置・衣裳デザイナー）

モデレーター：広渡 勲

第10回研究会 ベルカント教育の歴史と方法論 ～18世紀から19世紀半ばに至る声楽教育と
音楽院における歌唱メソッドの確立

日時：2011年7月26日（火）

会場：昭和音楽大学内会議室

講師：水谷彰良（音楽・オペラ研究家、日本ロッシーニ協会会長、プロジェクト研究員）

以上の各回については、第2部第2章にレポートを掲載する。

5-3 国内外における人材育成システムの現状調査

(1) 海外におけるオペラ人材育成システムの現状調査

以下のオペラ劇場ならびにオペラ関連団体、音楽祭を対象に、人材育成システムを調査し、その現状を把握した。調査の結果については、第3部第1章にて詳述する。

- ①スカラ座 Accademia Teatro alla Scala（イタリア・ミラノ）
- ②パリ国立歌劇場 Atelier Lyrique（フランス）
- ③リヨン国立歌劇場 Le Studio（フランス）
- ④ロイヤル・オペラ・ハウス Jette Parker Young Artists Programme（イギリス・ロンドン）
- ⑤バイエルン州立歌劇場 Operastudio（ドイツ・ミュンヘン）
- ⑥ハンブルク州立歌劇場 The International Opera Studio（ドイツ）
- ⑦メトロポリタン歌劇場 Lindemann Young Artist Development Program（アメリカ・ニューヨーク）
- ⑧レ・ザール・フロリサン Le Jardin des Voix（フランス）
- ⑨エクサン・プロヴァンス音楽祭 Académie de chant（フランス）

(2) 我が国におけるオペラ人材育成システムの現状調査

オペラ関連団体へのアンケート調査や公開されている情報を元に分析したところ、わが国におけるオペラ歌手人材の育成手法および主体は、概ね下記の五つに分類することができること

が明らかになった。この分類をもとに、わが国におけるオペラ歌手の育成方法の現状を把握した。その結果については、第3部第2章にて詳述する。

- ①研修所・研究生制度
- ②キャストオーディション
- ③合唱（団）
- ④コンクール
- ⑤アカデミー、マスタークラス、セミナー、ワークショップ

5-4 字幕に関する研究

わが国のオペラ上演に日本語字幕が導入されてから四半世紀が経過した。字幕は現在では多くの聴衆にとって重要な存在であり、とりわけオペラをこれから楽しもうとする人にはなくてはならないだろう。そこで、字幕のハードとソフトの両面について理解を深め、そのあり方や発展の可能性を探ることを目的に、字幕表示装置を整備し、研究した。

(1) 字幕・字幕表示装置に関する研究の経緯

平成22年	3月	字幕装置整備（納入元は（株）アルゴン社、製造元は（株）パトライト）
	11月1日	字幕表示の輝度に関する検討会開催
平成23年	1月26日	字幕に関するシンポジウム開催（第2部第1章の8にて詳述）
	10～12月	より安定した操作方法について検討
平成24年	1月～	輝度の調整や操作方法等について納入元、製造元を交えて打ち合わせ
	2月9日	字幕の主にソフト面に関する意見交換会開催
	2月下旬～	製造元にて輝度調整等
	3月	輝度や操作方法に関する検討会開催

(2) 字幕装置使用実績（主な公演）

①昭和音楽大学オペラ公演《ピーア・デ・トロメイ》

開催日：2010年10月9・10日

会場：テアトロ・ジーリオ・ショウワ

主催：昭和音楽大学

②昭和音楽大学第35回「メサイア」公演

開催日：2010年12月11日

会場：テアトロ・ジーリオ・ショウワ

主催：昭和音楽大学

③昭和音楽大学第35回「メサイア」公演

開催日：2010年12月17日

会場：サントリーホール大ホール

主催：昭和音楽大学

- ④昭和音楽大学オペラ研究所シンポジウム「オペラ字幕のありかたを考える」
開催日：2011年1月26日
会場：テアトロ・ジーリオ・ショウワ
主催：昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所
- ⑤昭和音楽大学大学院修了オペラ公演
開催日：2011年2月11日
会場：テアトロ・ジーリオ・ショウワ
主催：昭和音楽大学
- ⑥川崎・しんゆり芸術祭2011 藤原歌劇団公演 オペラ《ルチア》
開催日：2011年5月8日
会場：テアトロ・ジーリオ・ショウワ
主催：川崎・しんゆり芸術祭2011実行委員会
- ⑦昭和音楽大学オペラ公演《ファルスタッフ》
開催日：2011年10月8・9日
会場：テアトロ・ジーリオ・ショウワ
主催：昭和音楽大学
- ⑧昭和音楽大学第36回「メサイア」公演
開催日：2011年12月11日
会場：テアトロ・ジーリオ・ショウワ
主催：昭和音楽大学
- ⑨昭和音楽大学第36回「メサイア」公演
開催日：2011年12月14日
会場：横浜みなとみらいホール大ホール
主催：昭和音楽大学
- ⑩昭和音楽大学大学院修了オペラ公演
開催日：2012年2月11日
会場：テアトロ・ジーリオ・ショウワ
主催：昭和音楽大学

5-5 本研究プロジェクトがカバーする範囲

前項までに述べた本研究プロジェクトの取り組みをもとに、本研究プロジェクトは以下のよ
うな領域をカバーするとまとめることができる。なお、たとえばあるワークショップが「演出
ワークショップ」と銘打っていても、その内容が歌手・声楽家の育成にも関わることであれば、
同ワークショップを歌手・声楽家の項にも含めた。

演奏家の育成について

声楽	<input type="checkbox"/> 声楽公開レッスン (マリエッラ・デヴィーア氏) 2009.8.14~15
	<input type="checkbox"/> 声楽公開レッスン (エヴァ・メイ氏) 2010.7.7
	<input type="checkbox"/> 公開講座 (エヴァ・クライニッツ氏) 2010.9.17
	<input type="checkbox"/> 声楽公開レッスン (田中久子氏) 2011.1.7
	<input type="checkbox"/> 声楽公開レッスン (テレサ・ベルガンサ氏) 2011.11.4
	<input type="checkbox"/> オペラ演出ワークショップ2009 (ペーター・コンヴィチュニー氏) 2009.6.2~7
	<input type="checkbox"/> オペラ演出ワークショップ2010 (ペーター・コンヴィチュニー氏) 2010.7.31~8.6
	<input type="checkbox"/> オペラ指揮ワークショップ (アルベルト・ゼツダ氏) 2010.6.16
	<input type="checkbox"/> オペラ演出アカデミー2011 in びわ湖 (ペーター・コンヴィチュニー氏) 2011.8.3~12
	<input type="checkbox"/> 第2回研究会 (光岡暁恵氏) 2010.1.28
	<input type="checkbox"/> 第3回研究会 (東佐智子氏) 2010.5.13
	<input type="checkbox"/> 第4回研究会 (天羽明恵氏、山口佳子氏) 2010.5.26
	<input type="checkbox"/> 第5回研究会 (アルベルト・ゼツダ氏) 2010.6.15
	<input type="checkbox"/> 第6回研究会 (ペーター・コンヴィチュニー氏) 2010.8.8
<input type="checkbox"/> 第7回研究会 (エヴァ・クライニッツ氏) 2010.9.13	
<input type="checkbox"/> 第8回研究会 (小谷彩子氏) 2010.10.19	
<input type="checkbox"/> 第10回研究会 (水谷彰良氏) 2011.7.26	
オーケストラ	<input type="checkbox"/> レクチャー・コンサート (アルベルト・ゼツダ氏) 2011.9.16

芸術スタッフの育成について

作曲	<input type="checkbox"/> 公開講座 (サルヴァトーレ・シャリーノ氏) 2011.5.26 ※震災の影響で中止
指揮	<input type="checkbox"/> オペラ指揮ワークショップ (アルベルト・ゼツダ氏) 2010.6.16 <input type="checkbox"/> レクチャー・コンサート (アルベルト・ゼツダ氏) 2011.9.16
演出	<input type="checkbox"/> オペラ演出ワークショップ2009 (ペーター・コンヴィチュニー氏) 2009.6.2~7 <input type="checkbox"/> オペラ演出ワークショップ2010 (ペーター・コンヴィチュニー氏) 2010.7.31~8.6 <input type="checkbox"/> オペラ演出ワークショップ2010反省会 2010.10.11 <input type="checkbox"/> オペラ演出アカデミー2011 in びわ湖 (ペーター・コンヴィチュニー氏) 2011.8.3~12 <input type="checkbox"/> 第6回研究会 (ペーター・コンヴィチュニー氏) 2010.8.8
舞台美術	<input type="checkbox"/> 第9回研究会 (サイモン・ホルズワース氏) 2010.12.20
コレペティトウア	<input type="checkbox"/> 声楽公開レッスン (田中久子氏) 2011.1.7 <input type="checkbox"/> 第8回研究会 (小谷彩子氏) 2010.10.19

そのほかの人材の育成について

字幕	<input type="checkbox"/> 字幕表示装置の整備 2010.3 <input type="checkbox"/> 字幕の輝度、操作方法等ハード面に関する検討と実践 2010.4~2012.3 <input type="checkbox"/> 字幕の表示内容等ソフト面に関する検討と実践 2010.4~2012.3 <input type="checkbox"/> シンポジウム (戸田奈津子氏、増田恵子氏、松本重孝氏) 2011.1.26
オペラ研究	<input type="checkbox"/> 公開講座 (クリストファー・ホグウッド氏) 2010.2.14
企画・制作	<input type="checkbox"/> 第1回研究会 (エヴァ・クライニッツ氏) 2009.7.10

オペラ劇場、オペラ団体等における人材育成について

オペラ劇場・オペラ団体等における人材育成	<input type="checkbox"/> 第2回研究会 (光岡暁恵氏) 2010.1.28 [チューリッヒ歌劇場インターナショナル・オペラ・スタジオ] <input type="checkbox"/> 第3回研究会 (東佐智子氏) 2010.5.13 [マリインスキー歌劇場] <input type="checkbox"/> 第4回研究会 (天羽明恵氏、山口佳子氏) 2010.5.26 [ロッシーニ・アカデミー] <input type="checkbox"/> 第5回研究会 (アルベルト・ゼツダ氏) 2010.6.15 [ロッシーニ・アカデミー] <input type="checkbox"/> 第8回研究会 (小谷彩子氏) 2010.10.19 [ボローニャ歌劇場] <input type="checkbox"/> 海外調査 2009.10~2012.3 <input type="checkbox"/> 国内調査 2009.10~2012.3
----------------------	---

6. 研究の成果の概要

オペラは音楽、美術、演劇等、あらゆる芸術分野にまたがる総合芸術である。研究の対象をオペラに限定したことにより、(財)日本オペラ振興会(藤原歌劇団、日本オペラ協会)との関係が深く、かつ本格的なオペラ上演が可能な劇場を学内に備えた、本学の教育の特色を活かした内容となったことが、本プロジェクトの重要な特徴でもある。とりわけ、オペラの制作や劇場運営に携わる人材育成システムにテーマを絞っていることも、我が国におけるオペラ制作の現状からみて時宜を得たものと考えられる。

本プロジェクトでは、このテーマに沿って、国内外のオペラ劇場における人材育成に関わる専門家を招聘し、人材育成のシステム構築についての調査研究を行い、その成果を最終提言につなげるべく、多くの関係者との討議を重ねてきた。当研究所はこれまでの調査研究活動により、我が国におけるオペラ研究の拠点として評価されてきたが、今回の調査研究を通じて、その機能をより充実させることができたと考える。

本プロジェクト研究の成果は、大きく以下の諸点に要約することができる。

(1) 海外のオペラ劇場における人材育成システムの現状の把握

本研究所が平成13年度から平成19年度の「オープン・リサーチ・センター整備事業」で培ってきたネットワークを活用して、国内外から、オペラ上演の最前線で活躍中の講師だけでなく、オペラにかかわる専門人材の育成に携わっている多様な講師を招聘して、シンポジウム・公開講座・ワークショップ・公開レッスン・研究会を行った。それにより、海外の劇場付属機関などで行われている育成システムや実践内容、それらを支援する環境が明らかになった。

(2) オペラ劇場での育成が必要とされる人材の種類および求められる資質の明示

公開講座・ワークショップ・公開レッスンでは、海外のオペラ劇場における人材育成システムの現状を把握すると同時に、海外の劇場において育成が必要とされている人材の種類および求められる資質を明らかにした。

(3) 国内のオペラ劇場・団体における人材育成の実態の把握

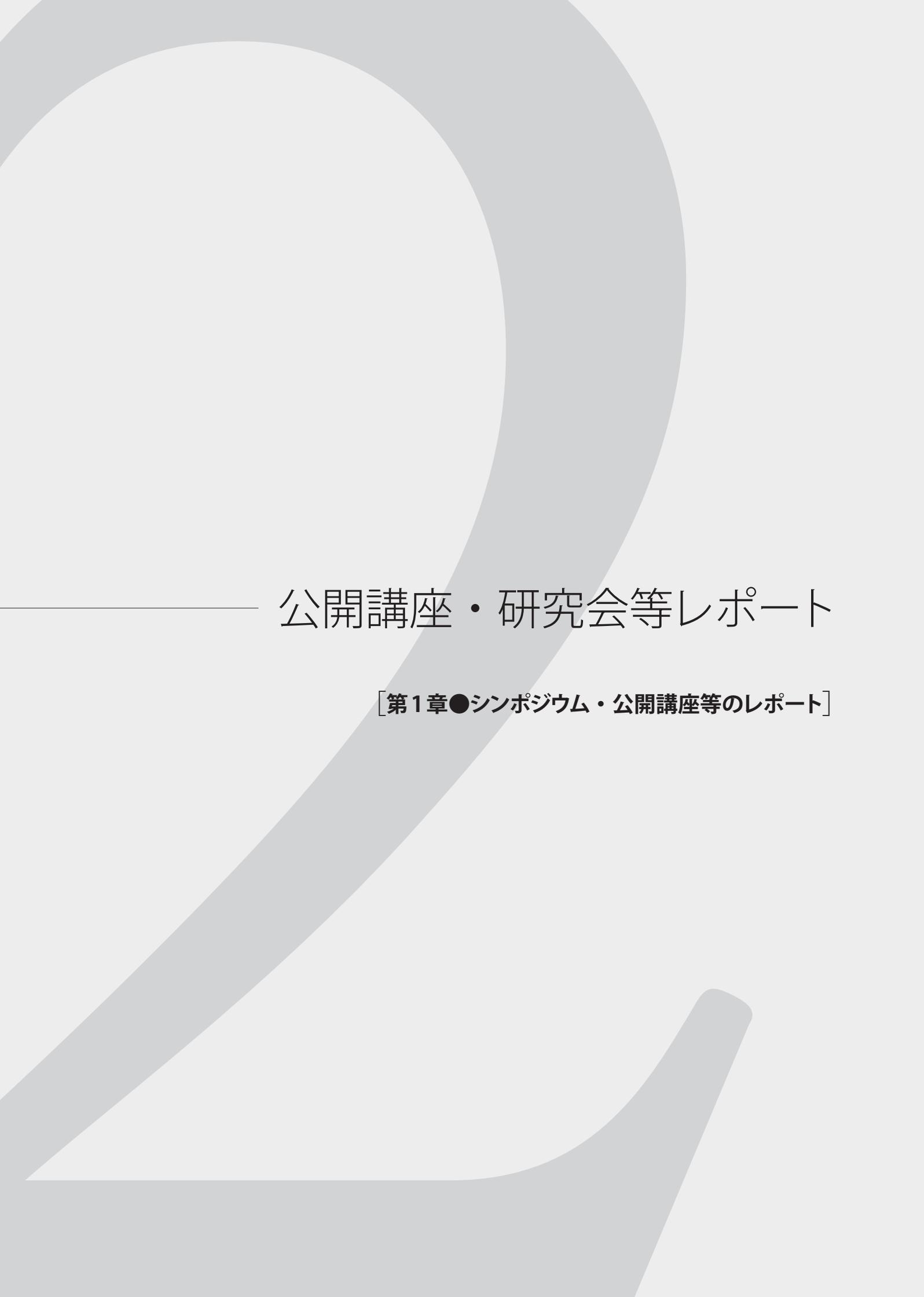
国内オペラ団体へのヒアリングや資料収集を通じて、劇場や上演団体などの各組織で行われているオペラ上演にかかる人材育成の実態調査を行い、我が国において、実際には育成システムが構築されていない専門人材の範囲、およびシステムが存在していたとしても未だ開発途上の人材育成手法の現状が、あわせて明らかになった。

(4) オペラに関する人材に求められる資質

上記(1)~(3)により、舞台芸術形態の中でも特に複雑なオペラの各専門の範囲と人材に求められる資質が明確になった。

(5) オペラ劇場における人材育成システム構築に向けた基盤整備

シンポジウム・公開講座・ワークショップ・公開レッスンを広く公開することにより、海外における人材育成、あるいはキャリア・アップ・システムの現状を、国内の専門人材とともに共有するとともに、我が国において有効となるオペラ劇場における人材育成システム整備に向けた課題を整理し、それらの解決手法を提示することができた。



公開講座・研究会等レポート

[第1章●シンポジウム・公開講座等のレポート]

ペーター・コンヴィチュニー 公開講座&ワークショップ 2009

2009年6月2日（火）～7日（日）
 昭和音楽大学ユリホール（2日～4日）
 東京藝術大学音楽学部第6ホール（5日～7日）
 講師…………… ペーター・コンヴィチュニー（オペラ演出家）
 通訳…………… 蔵原順子
 主催…………… 東京藝術大学、昭和音楽大学、
 GOETHE-INSTITUT JAPAN ドイツ文化センター
 協力…………… （財）東京二期会、（財）日本オペラ振興会
 後援…………… ドイツ連邦共和国大使館



レポート……石田麻子

昭和音楽大学オペラ研究所は、2009年6月に東京藝術大学、ドイツ文化センターと共同で、ドイツ人演出家のペーター・コンヴィチュニーによるオペラ演出ワークショップを開催した。多くのオペラ公演が行われ、かつ優れた歌手を多数輩出している日本に、オペラ演出家を育てる学校がないと知ったコンヴィチュニー氏からの、昭和音楽大学の広渡教授への学校設立に関する突然の申し出を受けてのことである。世界中の劇場で活躍してきた演出家から提案をうけることが千載一遇の機会であることは言うまでもないし、逆にこちらから願い出たとしても簡単に設定できることではないことは学内でも共通の理解だった。

とはいえ、今の日本の状況では、オペラ演出家を育てるといっても、どこに演出家志望者がいるのか、実際にそういった人材がどれほど必要なのかといったことを考えてから行動を始めなければならない。そのため申し出を受けるにあたって、日本での意義や可能性を確かめる必要があると学内で結論付け、オペラ劇場人材を育成するシステム研究を目的として実施予定だった本研究プロジェクトにおいてパイロット的にワークショップを実施することになった。

今回は本学単独ではなく、二期会での公演制作を通じてコンヴィチュニー氏との仕事を多く行っている多田羅迪夫氏の所属する東京藝術大学との共同開催とすることができた。さらに、コンヴィチュニー氏の母国ドイツの政府機関であるドイツ文化センターに協力を要請したところ、名義だけではなく資金的な協力も仰ぐことを、ウーヴェ・シュメルター所長（当時）に受けてもらうことができたのである。

こうして徐々に開催条件を整えていき、2009年6月に我が国で初めてのオペラ演出家を育てる機会を設けることができたのである。一般に大学間連携という目に見えない関係によるプロジェクト実施は往々にして概念が先行しがちな上に調整事項が多く、実効性のあるものにする

表1 ワークショップの実施内容

日程	作品	出演者（受講者）、 ピアニスト等	小道具および衣装
6月2日 夜 (1コマ)	Wagner: Tannhäuser ワーグナー《タンホイザー》 ○第3幕 Aria von Elisabeth, "Allmächtige Jungfrau!" エリーザベトのアリア〈折り〉 ○第3幕 Aria von Wolfram, "Wie Todesahnung,—O! du mein holder Abendstern" ヴォルフラムのアリア〈夕星 の歌〉	ヴォルフラム baritone: 月野進 エリーザベト soprano: 伊藤さやか ピアノ: 久保晃子	長い刀1本(約1.2 メートル)
6月3日 午前・午後 (2コマ)	Mozart: Don Giovanni モーツァルト《ドン・ジョヴァンニ》 ○レチタティーヴォ(ドンナ・エルヴィーラ) ○No.4. Aria di Leporello "Madamina, il catalogo è questo" レポレッロのアリア(ドンナ・エルヴィーラに 対して)	ドンナ・エルヴィーラ soprano: 北野綾子 ドン・ジョヴァンニ、 レポレッロ baritone: 上野裕之 ツェルリーナ soprano: 納富景子 ピアノ: 久保晃子	約5メートルの長 さのレポレッロ (つづら折り状のカ タログ)
	Mozart: Don Giovanni モーツァルト《ドン・ジョヴァンニ》 ○No.7. Duettino, Zelrina e Don Giovanni "Là ci darem la mano" ツェルリーナとドン・ジョヴァンニの2重唱 ○No.8. Aria di Donna Elvira "Ah fuggi il traditor" ドンナ・エルヴィーラのアリア		車のついたスーツ ケース (ツェルリーナとド ン・ジョヴァンニ は服を脱いで下着 姿になる)
6月4日 午前・午後 (2コマ)	Puccini: Madama Butterfly プッチーニ《蝶々夫人》 ○第2幕冒頭～蝶々夫人のアリア "Un bel dì vedremo" (スズキに対して)	蝶々夫人 soprano: 小林厚子 スズキ mezzo soprano: 松浦麗 ピアノ: 久保晃子	ウイスキーボトル1 本、グラス2個、 サングラス2本、 ソファ1台(背もた れつき)
6月5日夜 (1コマ)	Mozart: Così fan tutte モーツァルト《コジ・ファン・トゥッテ》 ○第1幕 Recitativo e No.6. Quintetto "Sento, o Dio!" レチタティーヴォと5重唱	フィオルディリージ soprano: 小村朋代 ドラベッラ mezzo soprano: 畠中海央 フェランド tenore: 市川浩平 グリエルモ baritone: 藤原直之 ドン・アルフォンゾ basso: 今尾滋 ピアノ: 山口佳代	肩に掛けるライフ ル、肩に掛ける刀
6月6日午前 (1コマ)	Verdi: Aida ヴェルディ《アイーダ》 ○第2幕 Scena e duetto: Amneris e Aida "Fu la sorte dell'armi a'toui funesta" アイーダとアムネリスの2重唱	アムネリス mezzo soprano: 東裕子 アイーダ soprano: 大須賀園枝 ピアノ: 高木由雅	アムネリスは頭か らかぶれる形のド レス、ソファ1台
6月6日午後 6月7日午前 (1.5コマ)	Weber: Der Freischütz ウェーバー《魔弾の射手》 ○第3幕 No.13 Romanze und Arie von Ännchen "Einst träumte meiner sel'gen Base—Trübe Augen, Liebchen, taugen" mit Viola Solo エンヒェンのアリア、ヴィオ ラ・ソロ付	エンヒェン soprano leggero: 熊田彩乃 アガーテ soprano lyrico: 竹多倫子 ピアノ: 高木未来 ヴィオラ: 阿部春花	
6月7日 午前・午後 (1.5コマ)	Weber: Der Freischütz ウェーバー《魔弾の射手》 ○第2幕 No.6 Duett Agathe und Ännchen "Schelm, halt fest" アガーテとエンヒェンの2重唱	アガーテ soprano lyrico: 橋爪ゆか エンヒェン soprano leggero: 吉原圭子 ピアノ: 朴鈴令	



《タンホイザー》の一場面
月野進（ヴォルフラム）、伊藤さやか（エリーザベト） 撮影：長澤直子

《タンホイザー》を取り上げた。翌日からも同様に、あらかじめ選ばれた場面ごとに、毎日1コマ3時間ずつの2コマが設けられた。二つの大学、さらには関係する藤原歌劇団および東京二期会の協力を得て選んだ若手歌手とピアニストが、演出意図の説明を受けながら歌い演じることで、セットもほとんど無い中、場面が作り上げられていく。その様子を若い演出家志望者や実際に演出活動をしている者たち、さらにコレペイトウアとして実際に活動している者たちが、受講生として最前列に並び学ぶという状況となった。そしてその後方では、多くのオペラ関係者、あるいは大学関係者たちがその様子を見守っている。こうして模擬オペラ演出学校が誕生したのである。

実際のコンヴィチュニー氏自身による演出意図の解説は、受講生に向けられたものであるだけでなく、出席している関係者にとっても実に示唆に富んだものであった。通常の舞台稽古とは異なり、彼の知識と経験、演出手法、歌手への接し方等を、会場にいる全ての者に対して、惜しげもなく披露する格好となった。

コンヴィチュニー氏の演出は、日本では、このワークショップの前後にいくつか舞台上演されてきた。《トリスタンとイゾルデ》《魔笛》《アイーダ》は、ドイツの歌劇場の招聘公演をはじめとした海外のプロダクションで取り上げられたのだが、《皇帝ティトの慈悲》《エフゲニー・オネーギン》《サロメ》は東京二期会との共同事業である。いずれも、その過激な解釈と演出技法から賛否が大きく分かれた。さらに、海外の歌劇場での舞台上演は、常にブラボーとブーイングが半々という状況であることが伝えられている。

しかしながら今回のワークショップを通じて感じたのは、彼の演出手法が多くの知識と経験によって創り上げられた洞察に満ちたものであり、さらにそれらをオペラ演出やオペラ制作を志す後進に対して伝える巧みさを備えていることである。演技する歌手達を見事なまでに鼓舞し、その作劇術に巻き込んでいく。そうした歌手への接し方を学ぶことができただけでも大きな収穫だったと言える。すなわち、教育者としての優れた一面を見せてくれたのである。このことこそが、ワークショップからアカデミーへの展開につながる原動力となった。

ことが難しい。しかし、今回は演出家を育てる場を設けるという明確で具体的な目的を持った内容だったことや、関係者の尽力により、短期間で開催することができたのだと考える。

開催の概要は表1のとおりである。

2009年6月2日から4日は昭和音楽大学ユリホールで、5日から7日は東京藝術大学第6ホールで開催した。2日は、昭和音楽大学内で音楽記者や評論家等との懇談会を行い、そのまま会場を移動して、公開講座として演出意図を説明しながらの演技指導に移り、

本来、オペラ演出家は、指揮者と並んで、オペラ公演の芸術面の両輪、あるいは牽引役となるべき役割である。日本の音楽大学では指揮者は育てている、もう一方のオペラ演出家を育成する場がないという状況は、片手落ちと言われてもおかしくない。加えて、多くの歌手やオーケストラ奏者を育ていながら、彼らが活躍するにふさわしい機会が十分でないことも我が国のオペラ事情を象徴している。



《蝶々夫人》の一場面
小林厚子（蝶々夫人）、松浦麗（スズキ）

撮影：長澤直子

これまでにオペラ演出を学ぶための機関がないという事実は、こうした状況が生んだ必然なのである。

しかし今日、我が国のオペラ制作が、海外からのプロダクションやアーティストを取り入れることによってある程度の国際性を得た上に、大規模な作品や舞台にどんどん取り組むようになるにつれ、声楽家以外の人材不足が顕著になってきたことも確かである。その点をコンヴィチュニー氏は「日本には演出学校が必要だ」という言葉で指摘したのである。

それを受けて実施したワークショップが、日本のオペラ界に一石を投じたと評価するには一回の実施では十分とは言えない。それを確認する結果となったことも、今回の成果である。また、今回参加した受講生の中から、これ以降の一連のワークショップでのコンヴィチュニー氏との出会いをきっかけとして、ドイツに留学する者、ドイツの歌劇場にコレペティトゥアとして入る者などが出るという成果をあげたことも最後に記しておきたい。

そして、このワークショップが、2010年のびわ湖ホールでのワークショップ、さらに2011年のオペラ演出アカデミーの開催につながっていったのである。

ペーター・コンヴィチュニー ● Peter Konwitschny

(最も新しいプロフィールは、133ページをご覧ください [以下同様])

マリエッラ・デヴィーア 声楽公開レッスン

2009年8月14日（金）～15日（土）14:00～

昭和音楽大学テアトロ・ジューリオ・ショウワ

講師…………… マリエッラ・デヴィーア（ソプラノ）

ピアノ伴奏…………… 酒井愛可（14日）、浅野菜生子（15日）

通訳・進行…………… 小畑恒夫

主催…………… 昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所

共催…………… 昭和音楽大学生涯学習センター



レポート……小畑恒夫

マリエッラ・デヴィーア（1948- ）はイタリアのインペーリア出身のソプラノ歌手で、オペラ界で世界的な名声と実力を誇り、とりわけソプラノ・レッジェーロの分野では、チェコ出身のエディタ・グルベローヴァと頂点を競い合う歌手として、歴史に残るキャリアを築き上げた。日本では《ルチア》《ラ・トラヴィアータ》《カプレーティ家とモンテッキ家》《イタリアのトルコ人》などを演じ、絶賛を博した。60歳を超えても現役であるばかりか、実際の舞台での完璧な歌唱は他の追随を許さない。近年はベルカント・オペラのみにとどまらず、豊かな音色と複雑な表現力を要求されるソプラノ・リリコの分野にも役柄を広げており、レパートリーはモーツァルトからロッシーニ、ベッリーニ、ドニゼッティを中心に広がっている。

昭和音楽大学オペラ研究所では、この世界的な名ソプラノを迎えて2日間の公開レッスンを行った（8月14日と15日）。会場には1,400人を収容するテアトロ・ジューリオ・ショウワを使い、大学のホームページやチラシ等で広く呼びかけた結果、学生、大学関係者、教育関係者の他に、近隣の住民、さらにオペラや声楽に興味のある一般の人々まで、さまざまなタイプの聴講生・聴衆が集まった。

初日の受講生は高校生・大学生、2日目はもうすこし年齢を高くし、プロを目指す大学卒業生、および若手のプロ歌手たちが選ばれた。

レッスンに先立って、両日ともに、昭和音楽大学の五十嵐喜芳学長（当時）が聴衆に挨拶を述べ、藤原歌劇団の公演監督時代および新国立劇場の芸術監督時代から交流のあったデヴィーア女史の演奏史上の価値、舞台における印象、人となり等について紹介することによってホールに集まったレッスン聴講生へのサービスを行い、レッスンへの雰囲気作りを行った。

高校生のレッスン

初日14日に受講した5人の高校生は、昭和音楽大学が主催する「高校生のための声楽コンクール」の入賞者である。

1人目の受講生は高校2年生の女子で、モーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》から〈ぶつてよマゼット Batti, batti, o bel Masetto〉を歌った。一度通して歌わせてからのデヴィーア女史の助言は、「声が後ろに行かないように。声はいつも前に流れて行くように」という基本的なものである。また「レガートが大切なので、フレーズが下降するときには特に息による支えを考えること」。さらに「上行するときには声が固くなるので注意しなさい」というものだった。歌唱中マゼット Masetto の発音で、eをもう少し閉めて発音すべし（閉口母音）という指摘もあった。

2人目の受講生は高校3年生の女子。歌った曲はモーツァルトの《フィガロの結婚》から〈恋とはどんなものか Voi che sapete〉である。デヴィーア女史からはソプラノかメゾ・ソプラノかの疑問が出されたが、おそらくまだ若い受講生にあまり大きな不安を与えないためだろう、声種についてそれ以上の言及はなかった。表現面ではその曲がどんな曲であるかをもっとよく理解すべきであるとのこと。技術面ではやはりレガートの大切さを繰り返し要求、加えて中音域をもっと自然に歌うようにという指摘があった。

3人目は高校3年生の男子で、トスティの歌曲〈夢 Sogno〉を歌った。この学生はまだ声が正しい方向に訓練されておらず、いわゆる「のど声」になっているところが多かったために、発声の基本について指導があった。その内容は、1) 声の響きを顔の前面に集めるようにイメージすること。2) 基本的なことだが「息を十分に吸う」ことがまず重要である。3) 声域の変換点（パッサaggio）で息をうまくコントロールしなければならない。4) イタリア語の発音は唇と舌を使って行うべきである、といったものである。発音については具体的にイタリア語と日本語の差異を際立たせることになった。

4人目の受講生は高校3年生の女子で、歌ったのはヘンデルの《ジュリオ・チェーザレ》から〈この胸に息のある限り Piangerò la sorte mia〉である。やはりレガートが重要で、たとえバロック音楽ではあってもノン・レガートではなくレガートで歌わなければならないと言う。ただこの受講生は時代様式云々より前に、基本的なレガートを習得していないのが問題と思われた。また高い音や、音の跳躍には十分準備すべきとの指摘があった。

高校生の最後は3年生の男子で、歌唱曲はヴェルディの歌曲〈墓に近づくな Non t'accostare all'urna〉だった。この学生に対してもイタリア語を正確に発音することが要求された。「若い学生のうちにきちんとわからなければならない」と言う。実際に指摘され、練習させられたのはrispettaのRの巻き舌で、巻き過ぎを注意された。とくにその言葉を強調したい時にRを重ねることはあるという。またHの息の漏れる音を注意された。学生はのどに負担をかけないようにと、音と音の間で息を漏らしながら歌うところがあったが、それは正しい方法ではない。また息が無駄に出て行って、息が保たれなくなる恐れがある、といった注意があった。

以上の高校生のレッスンにおいては、年齢的に発声の基礎がまだ堅固なものになっていない

ことは明らかであったから、おそらく本人たちの混乱を避ける配慮も働いたのだろう、何度も声を出させるような指導はせず、基本を確認するにとどめたように思われた。デヴィーア女史がレッスンの間に繰り返し述べた基本は「レガート」「呼吸」「正しい発音」であった。

また最後に総括としてデヴィーア女史が述べたのも発声の根本的なことである。「声楽は息を使って歌うもので、筋肉やのどを使うではありません。のどはいつも自由にしておかなければなりません」。誰もが知っているあたり前のことであるが、デヴィーアのような偉大なソプラノにしてこの言葉ありということに、指導者も学生も肝に銘じなければならぬだろう。

大学生のレッスン

後半は大学生から大学院生であるため、指導はもうすこし突っ込んだものになった。

大学4年生（ソプラノ）はベッリーニの《カプレーティ家とモンテッキ家》から〈おお、幾度か Oh quante volte〉を歌った。表現については「どのような状況でこのアリアが歌われるのか理解していますか？」と質問があり、「全体がモノトーン」であり「pもfもない単調な歌い方」であると率直な指摘があった。これに関しては、特に最初のレチタティーヴォの部分を実際のpになるまで何度もやらせていた。また発音についてはRとLの使い分けができておらず（たとえばaraとala）、何度もやり直させて、違いを本人に気づかせるような初歩的な指導もあった。感情表現上の問題と平行して、「楽譜に忠実に」という要求もあった。とりわけ休符やプレスについての要求は厳しかった。単に歌手が歌いやすいからという理由で勝手にプレスをとってはいけない。また書かれた休符はきちんと休まなければならない。そしてそれらは、「もっとロメオを感じて」「ため息 sospir の意味を理解して」など登場人物の感情を深く感じて表現しなければならないという要求と全然矛盾せず、むしろ作曲家が望んだ音楽表現を実現するために必要なのだということ、あらためて気づかせてくれるのだった。

専攻科（ソプラノ）はベッリーニの《清教徒》からエルヴィーラのアリア〈ここであなたの優しい声が Qui la voce sua soave〉を歌った。ここでも楽譜の指示通り正確に歌うことが要求された。「フレーズがこう書かれているので、書かれたとおりに勉強してください」という指摘が繰り返される。問題になったのは、具体的には「一つ一つにアクセントはないのでレガートに」「くねくね歌わないでシンプルに」「泣きを入れないで」「勝手に休符を入れないで」というようなことである。発声面では、日本人が不得手な母音Uを何度も直され、また息を無駄に使わず、クライマックスのある美しいフレーズを作るように息をコントロールする、という指導もあった。

大学院1年生（テノール）はドニゼッティの《愛の妙薬》から〈人知れぬ涙 Una furtiva lagrima〉を歌った。デヴィーア女史の指摘は正確な発音と正しいフレージングに集中した。とりわけポルタメントの多用には再三注意がなされた。受講生はポルタメントに馴れてしまっているらしく、自分がポルタメントをつけていることを自覚するのにしばらく時間がかかったようである。ポルタメントをつけすぎて音程がはっきりしない、それをつけないようにすると今度はレガートがなくなるという現象が何度も繰り返された。また発音については、“un solo

istante”や“confondere”のnの発音が強すぎたり、途切れたりしないようにと何度も指摘があり、これも歌唱を止めて粘り強くくり返された。ポルタメントの問題も、発音の問題も、本人がそれを自覚するようになると次第に改善された。

最後は大学院2年生（ソプラノ）で、歌われた曲はドニゼッティの《アンナ・ボレーナ》から〈私の生まれたあのお城 Al dolce guidami, castel natio〉だった。この受講生に対しても、正しい発音を要求する厳密さは同じだった。“piangete”の二重母音iaのそれぞれが均等に発音されるように、また“togli”を発音するのに余計な子音が聞こえるなど基礎的な指導もあった。この受講生にはさらに「表現が単調」という音楽的な要求もなされ、歌いやすいように勝手に歌うのではなく、音楽と言葉が要求する感情表現を明確に表わすことこそ歌唱なのだということがはっきりと示された。



レッスン風景

撮影：長澤直子

2日目のレッスン

プロを目ざす若者および若手のプロ歌手たちが受講した2日目（15日）も、デヴィーア女史の指摘はそれほど変化したわけではなかった。受講生の年齢がやや高いため、声の安定度や音楽的レベルは明らかに上だったが、オペラ歌手というキャリアを踏み出すところで重大な指摘もあって、結構スリリングなところもあるレッスンになった。

最初の受講生は日本オペラ振興会育成部在籍のメゾ・ソプラノで、ロッシーニの《アルジェのイタリア女》から〈祖国のことを思って Pensa alla patria〉を歌ったが、デヴィーア女史から声種がソプラノではないかとの疑問が出された。本人の回答は、試行錯誤の末、指導者と相談しながらここに落ちついたというものだった。高校生くらいの年齢では肉体的にもまだ未熟で声種を決めかねることがあるが、マスタークラスの場合でこうした指摘があるのは稀なことだ。デヴィーア女史は納得できない様子で、深いところまで突っ込んだレッスンにはならなかった。

次は藤原歌劇団準団員のテノールで、ロッシーニの《泥棒かささぎ》から〈さあ私の腕の中に Vieni fra queste braccia〉を歌った。平均的な音域（テッシトゥーラ）が比較的高く、かなり難易度の高い曲であるので、それほど高くない音域でも高いポジションで構えてしまい、余計な緊張が入っているという指摘があった。そしてくり返すうちに次第に柔軟な声に変化した。ここでも正しい発音についての指導がくり返されたが、無駄な緊張のない自然な筋肉が自然な発音を生むのだということが明らかになった。

3人目は藤原歌劇団団員のソプラノで、ベッリーニの《カプレーティ家とモンテッキ家》から〈おお、幾度か O quante volte〉を歌唱。レチタティーヴォにおける細かい表現にかなり時間が費やされたが、受講生の能力がその指導に柔軟に受けられるものであったため、音楽の内容にかなり突っ込んだ、聞きごたえのするレッスンになった。高音が固くなる箇所について、声を押すのではなく、音を息で支えるのだという、基本的な指摘があった。

次は藤原歌劇団準団員のメゾ・ソプラノで、ベッリーニの《カプレーティ家とモンテッキ家》から〈たとえロメオがご子息を殺めたとしても Se Romeo t'uccise un figlio〉を歌った。メゾ・ソプラノの声を作ろうとするためか、やや不自然な歌い方が目立った。響かせるために「大きな共鳴箱」を無理に作り、それを保つためにまた余計な力を使うという悪循環に陥っている。それを断ち切らなければならない、という指導だ。「身構えて声を作らない。もっと自由に。もっとレガートに。自然な一定の音色で」というデヴィーア女史の要求は、初歩からプロの歌手まで同じようくり返されるもので、それがイタリアのベルカントの最も根本的な要素であることがわかる。

最後の受講生は藤原歌劇団団員のソプラノで、ドニゼッティの《愛の妙薬》からアディーナの aria 〈受けとって Prendi〉を歌った。一番指摘されたのは息漏れで、息が漏れると声の美しさが減ってしまうし、声の表情もなくなってしまうと言う。カデンツァの部分のアジリタは正確に歌えているようでも、Hが入ったようなかすかな息漏れが聞き取れると言う。要するに、ここでも繰り返されたのは「レガート」の重要性だった。大きな aria ではないけれども、一つのクライマックスに向かう重要な aria で、その感情は弱い響きの中に十分込められなければならない。しかしそれは柔らかいフレーズによって、息漏れのない美しいレガートで表現されなければならないと言うのだ。

まとめ

2日間にわたって行われたレッスンを振り返ると、一貫して繰り返されたのは「レガート」「呼吸」「正しい発音」「自然に」「シンプルに」というじつに基本的なことであった。デヴィーア女史は感情過多ではなく、むしろ静かに、寡黙な雰囲気のあるプリマドンナで、会場に向かってサービス精神を発揮するなどのパフォーマンスはなく、一人一人の受講生へ真摯に對し、飽きることなく基本的なことを指摘し続けた。基本を大切にすることこそ音楽教育の基本であること、世界的プリマドンナがその事実を体現していることを、再確認させてくれるような印象を受けた。

若者たちへのレッスンということもあって聴講者・聴衆の中には若い人たちも多く、このレッスンが各方面に歌手育成の重要性を伝える役割を果たしたことを期待したい。

マリエッラ・デヴィーア ● Mariella Devia

イタリア生まれ。ローマのサンタ・チェチーリア音楽院声楽科を修了。故サンドロ・ベルザーリの指導のもと、独自のヴォーカライゼーションを開発、天性の資質とたゆまぬ努力で見事に大輪の花を咲かせた。

1973年トーティ・ダルモンテ・コンクールで優勝、トレヴィーゾ歌劇場の《ランメルモールのルチア》でデビューし成功を収める。以来イタリアの歌劇場に次々とデビューを果たし高い評価を得、79年にはメトロポリタン・オペラに《リゴレット》と《ランメルモールのルチア》でセンセーショナルなデビューを飾り、さらにカーネギーホールでのリサイタルを行い大成功を収めた。87年にはミラノ・スカラ座にデビューし“新たなスター出現”と大きな話題となる。

その後、毎年のように世界の檜舞台で成功を収め、イタリア・ベルカントを完璧に表現するためのすべてを兼ね備えた逸材として活躍を続けている。

91年の初来日公演後、93年、94年と来日を重ね、2004年、2006年には五十嵐喜芳監督の下でそれぞれ《ルチア》《椿姫》（いずれもラヴォーチェ公演）に出演し、大好評を博している。

(2009年8月14日現在)

公開講座 音楽を読み解く ～作品解釈の過去と現在

2010年2月14日（日）13：00～

昭和音楽大学ユリホール

講師…………… クリストファー・ホグウッド（指揮者、
音楽学者、鍵盤楽器奏者）

モデレーター…… 三澤寿喜

通訳…………… 井上裕佳子

主催…………… 昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所

協力…………… ヘンデル・フェスティバル・ジャパン



レポート……三澤寿喜

第一級の音楽学者であると同時に第一級の演奏家でもあるホグウッド氏は現在の音楽界において稀有な存在である。氏は文字通り世界を飛び回っての頻繁な演奏活動と、ケンブリッジの自宅書斎での執筆や校訂作業を平然と両立させており、その幅広く、精力的な活動はとて69歳（講演時）とは思えない。

本講演は、2010年2月13日のヘンデル・フェスティバル・ジャパン公演（ヘンデル：《陽気の人、ふさぎの人》）で指揮を執るための来日に合わせて計画されたものである。氏は時にイギリス人独特のユーモアで満員の聴衆を笑わせながら、音楽作品の在り方について鋭い見解を披露した。氏は、音楽作品の解釈は時とともに激しく変化するものであり、僅か数十年前の演奏（＝解釈）すら、今日からみればすでに遠い過去のものとなり、まるで見知らぬ異国に迷い込んだかのような錯覚を覚えると説く。演奏者であり音楽学者である氏ならではの切り口は多様で、説得力に富むものであった。

構成は前半が氏による講演、後半が質疑応答という2部構成であった。

講演「音楽を読み解く～作品解釈の過去と現在」

作品を聴くとき、それを聴く時代によって聴き方は変化する。ベートーヴェンの作品も、彼の時代や、その20年後、30年後、また今日では、それぞれに聴き方が異なる。

1 編成について

ビゼーの《アルルの女》の「前奏曲」は大劇場で演奏するための大編成用作品と捉えられて

いるが、オリジナルは劇の付随音楽であり、小規模な芝居小屋の小さなピット用の小編成の作品であり、しかも、その編成はヴァイオリン7、ヴィオラ1、チェロ5、サクソ1、ピアノ1という非常に独特なもので、決して交響作品ではなかった。

2 改訂について

ひとつの作品にいくつかの稿が存在するとき、一般的には、「最終稿」が「最良稿」と考えられがちである。しかし、改訂の過程こそが興味深いものである。

メンデルスゾーンの《真夏の夜の夢》は5回も改訂されており、そのすべてを作曲者自身が指揮している。その改訂の過程は大変興味深い。

エルガーの《エニグマ》の最終稿は現在、コンサート・ホールでは決して演奏されることがなく、レコーディングでしか聴けない。この作品は元々、最後はコーダとなっており、実に簡潔に、そして劇的に終止している。しかし、出版にあたって、出版社から、最後も変奏曲であるべきだとの提案があり、やむなく、さらに200小節もの退屈な変奏曲を作曲し、付加したものが最終稿である。このような場合、音楽学者の重要な仕事は演奏者や聴衆にふたつの稿を提示し、選択肢を与えることである。

3 真作性について

《エニグマ》を書き直したのがエルガー自身であることは確かである。しかし、モーツァルトの《レクイエム》は半分がモーツァルトのものであり、残りの半分はモーツァルトのものではない。また、アルビノーニの《アダージョ》は99%がアルビノーニのものではない。学者はこれらの事実をしっかりと伝える義務がある。

パーセルの鍵盤楽器作品を定義することは極めて困難である。なぜなら、パーセルの鍵盤楽器作品は筆写が頻繁に重ねられて伝承しているものが多数で、本当に「パーセルの作品」なのか、また、本当に「パーセルの鍵盤作品」なのかは定かでないからである。現在、純粋に「パーセルの鍵盤作品」と呼べるのは25曲程度しかない。しかし、17世紀においては、真作性は重要な問題ではなかった。劇場で流行った歌曲を誰かが鍵盤楽器用に編曲したものが流布し、それは一般に「パーセルの鍵盤作品」として問題なく受け入れられ、楽しまれていたのである。「パーセルの鍵盤作品」は実に幅広い内容を含むのである。

4 レコーディングの重要性について

かつて、人々は演奏されているその場でしか音楽を聴くことができなかったが、今では、レコーディング技術の発達により、祖父母の聞いた、あるいは両親の聞いたのと同じ演奏を聴く



講演での Hogwood 氏

撮影：長澤直子

ことができる。このことにより、その時代の人々の音楽の聴き方や、時代様式を知ることができる。

具体例として、ヘンデルのオラトリオ《エジプトのイスラエル人》の非常に古い録音と最新の録音を紹介する。ひとつは1888年、ロンドン、クリスタルホール（大ホール）での録音で、聴衆は23,000人以上、合唱は3,000人以上である。もうひとつは、最近の録音で、マクリーシュの指揮による。聴き比べると、1888年の演奏はテンポが非常にゆっくりであることが分かる。

次は「最後のカストラート」と言われるモレスキによるバッハ＝グノーの《アヴェ・マリア》の録音である。モレスキはローマのシステーナ礼拝堂聖歌隊歌手であった。18世紀のバロック・オペラではカストラートは重要な歌手であり、今日のポップスターに匹敵する。この録音は1913年の録音である。録音の質は非常に悪いが、19世紀後半の歌唱様式がどのようなものであったかをはっきりと教えてくれる。録音時、彼は55歳で、すでにベテラン歌手であった。初めての録音ということで、非常に緊張しているが、高音（最高音2点口音）もしっかり歌えている。また、《アヴェ・マリア》という宗教曲でありながら、その歌唱は非常に情熱的である。現在では、宗教音楽にこれほど感情を込めることはなく、あるとすれば、ヴェルディの《レクイエム》くらいではないだろうか。また、カストラート歌手の声質に注目して欲しい。ヘンデルもこのような声を意識して作曲していたのである。さらに、歌い方ではルバートとポルタメントが興味深い。今日ではこれほど極端なルバートやポルタメントは行わなくなっている。これは19世紀後半から20世紀初めにかけて特徴的な歌唱様式である。

次はエルガーの《エニグマ》の作曲者自身の指揮による演奏である。興味深いのは、作曲者自身が楽譜に記した指示と、彼自身の実際の演奏が異なっている点である。アラルガンドと指示した箇所、彼は反対に段々速くなっているのである。この録音は100年も以前のものではないにもかかわらず、すでにそれは「異国のもの」になっていることが分かる。現在、このような演奏をする指揮者はおらず、エルガーの演奏はすでに我々にとって「失われたもの」になっている。

次はコープランドの《アパラチアの春》の作曲者自身によるリハーサル風景である。ここでも作曲者自らが楽譜上の指示とは反対のことを演奏者に要求している。

5 編曲について

音楽教育を受けた人間が全員プロの音楽家になるわけではない。したがって、もっとバランスの取れた教育が必要である。そのためには「編曲もの」も積極的に取り入れるべきである。

合唱のメンバーは多くの場合、専門教育を受けない、アマチュアによって構成されていることが多い。このため、小学校や中学校での音楽教育が非常に大切である。その際、劇場やホールで聞かれる有名な作品を合唱用に編曲して教材とすることは大変重要である。これから聴くバーバーの《アダージョ》は弦楽合奏の曲を合唱に編曲した例で、しかも作曲者自身による編曲である。

合唱に限らず、我々は日常生活の中で、実際に音楽を演奏して楽しむことが重要である。そ

の際も、編曲ものは重要な役割を果たす。ピアノ連弾でハイドンの交響曲を演奏してみれば、ヴィオラの扱いの重要性に気付く。

実際、18世紀に交響曲が生まれたとき、ハイドンの交響曲をロンドンのコンサート・ホールで聴いた人は極めて限定的なのである。むしろ、多くの人々は編曲によってそれを楽しんでいた。これから聴いていただくのは、ザロモンによる編曲例で、弦楽四重奏、フォルテ・ピアノ、フルートによるハイドンの交響曲である。

質疑応答

(休憩時間中に会場から質問票を回収し、その中のいくつかをモデレーターがホグウッド氏に質問した。)

質問1

バロックや古典の古楽演奏においては常識となっているノン・ビブラートの問題についてお尋ねします。モダン楽器で演奏する場合もノン・ビブラートにする必要があるのでしょうか。

ホグウッド氏 大変難しい問題で正解はありませんが、問題は「センプレ・ビブラート（常にビブラートをかけ続けること）」にあります。声楽や器楽においてビブラートが常に使われるようになったのは20世紀になってからのことであり、それまでは必要な個所だけに装飾的に使用されていました。18世紀にもすでに同様の議論があり、ジェミニアーニは「出来る限り使用すべき」と言いましたが、それは「すべて」という意味ではなく、あくまでも「適当な箇所を選択して」という意味です。それも、あくまでソリストだけが使用するもので、トゥッティでは響きが濁るので避けるべきであると考えられていました。

現代では、ほとんどの歌手や弦楽器奏者がビブラートなしでは演奏できなくなっています。弦楽器で左手のビブラートを止めると、弓を持つ右手も動かなくなり、ビブラートなしでは呼吸もできなくなってしまう。ビブラートがシステムとして体に沁みこんでしまっています。ビブラートのスイッチを一回切ることが必要です。

質問2

日本人が西洋音楽を演奏する場合、日本と西洋の文化の相違が演奏の障害となりますか。

ホグウッド氏 西洋音楽を演奏するのに国籍や文化的な背景が障害となることはないと考えます。たとえば、ホルンの演奏でロシアとイタリアとでは表現方法は異なりますが、音楽の理解のしかたにおいては世界共通となりつつあります。また、日本人も、日本の伝統音楽より、西洋音楽のほうが耳慣れているのではないのでしょうか。ただ、西洋音楽を理解するためには、その背景にある聖書やギリシャの古典に対する知識や理解が必要です。それを理解しているかどうかは、西洋人か日本人かの問題ではなくて個人の問題でしょう。

質問3

ヘンデルのオペラ《オルランド》をCD録音されていますが、その際の使用楽譜（稿）は何かですか。

ホグウッド氏 改訂の問題はさきわめて興味深い問題です。ヘンデルは特定の歌手のために作品を書いたため、再演のたびに歌手が変われば、それに対応して作品を改訂しました。《オルランド》の場合、改訂問題はそれほど厄介ではありませんが、《メサイア》は17回も改訂されました。ヘンデルはその公演のために何が最善であるかを本能的に知っていました。何かを勝手に削除すれば、却って作品が長く感じられることすらあります。《オルランド》については、「ヘンデル新全集」をもとに、著名なヘンデル研究者アンソニー・ヒクスと相談しながら演奏楽譜を検証しました。

質問4

最後の質問です。ホグウッド氏は作品研究と演奏とを見事に一体化させている稀有な音楽家ですが、これほど作品研究をされたのであれば、今度はご自分で作曲してみたいと思われませんか？

ホグウッド氏 その気はまったくありません。ヨーロッパの図書館にはあまりに多くの筆写譜があふれかえっています。これ以上図書館の楽譜を増やす気は毛頭ありません。

モデレーター 大変興味深いお話、ありがとうございました。

クリストファー・ホグウッド ● Christopher Hogwood

かつて「古楽のカラヤン」とも称されたクリストファー・ホグウッドは、古楽から19世紀～20世紀の作品まで幅広いレパートリーを持っている。卓抜した指揮者、音楽学者、鍵盤楽器奏者として、アカデミー・オブ・エンシェント・ミュージックと200以上もの録音をデッカに残しており、なかでもモーツァルトとベートーヴェンの交響曲全集は名高い。埋もれたクラヴィコード作品を発掘するCDシリーズの一つ、「秘密のヘンデル」では仏ディアパゾン・ドールを受賞した。またパーゼル室内管弦楽団との新古典派作品の録音（Arte Nova）は、均整のとれた美しく切れのある演奏が高く評価された。

彼はこれまでに世界中のシンフォニー・オーケストラやオペラを指揮しており、昨年9月のNHK交響楽団との名演は記憶に新しい。音楽学者としては16世紀の『フィッツウィリアム・ヴァージナル・ブック』から近現代のマルティヌー、エルガー、ストラヴィンスキーまでの広範囲を研究の対象とし、近年はメンデルスゾーンの交響曲や序曲の改訂（ベレンライター社刊）に取り組んでいる。彼が2007年に上梓したヘンデルの伝記（改訂版）は、「偉人の生涯と作品への完全で優れた手引書」（サンデー・タイムズ紙）と評された。

現在、ケンブリッジ大学名誉教授（音楽学）、英国王立音楽アカデミー客員教授。ウェブサイトは www.hogwood.org。
(2010年2月14日現在)

レポート—4

アルベルト・ゼツダ オペラ指揮ワークショップ ～ロッシェニ二作品を題材に

2010年6月16日（水） 13:30～

昭和音楽大学ユリホール

講師…………… アルベルト・ゼツダ
(指揮者、ロッシェニ・オペラ・フェスティバル
芸術監督、ロッシェニ・アカデミー学長)

通訳…………… 富永直人 ((財) 日本オペラ振興会)

主催…………… 昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所

協力…………… (財) 日本オペラ振興会



レポート……小畑恒夫

アルベルト・ゼツダ (1928-) はイタリアのミラノに生まれた指揮者・音楽学者で、ペーザロのロッシェニ財団の依頼で《セビリヤの理髪師》の批判校訂版楽譜を作成して以来、20世紀におけるロッシェニ再発見の中心になって活躍。現在はロッシェニ・オペラ・フェスティバルの芸術監督と教育機関である「アカデミア・ロッシニアーナ」の学長を務めている。藤原歌劇団公演の客演指揮等で来日を重ねているが、今回は同劇団の《タンクレーディ》の指揮で来日したのを機会に、若手指揮者と歌手のための「オペラ指揮ワークショップ」を行った。

このワークショップでは、ロッシェニのオペラから4曲を題材に、若手指揮者が実際に歌手たちとピアノ伴奏を指揮して演奏を行い、ゼツダ氏が指揮の方法や音楽の作り方を指導するというかたちがとられた。

演奏に先だってゼツダ氏からペーザロの「アカデミア・ロッシニアーナ」におけるゼツダ氏自身の役割や教育方針について次のような内容の話があった。

ペーザロの「アカデミア・ロッシニアーナ」がなぜ世界に通用する優れた歌手を輩出するのかと問われるが、今日は実際の演奏を通じてそれを皆様にお見せしたい。これまで日本でたくさんの演奏家の皆さんにお会いして思うのは、私が教えることは特にないということです。皆さんの方が、ある意味私よりもロッシェニについてよく研究したり、深く理解ができていると感じることもある。もし私が何かできるとすれば、教えると言うより、学び方を伝えることです。何をするかを教えてもらうのではなく、自分は何をしなければならぬのか、作品を深く知るためには何をすべきかを自分で発見するというのを、学んでほしい。

そのようなアプローチをするのに、作曲家ロッシーニとその作品は最適だと思う。作品の複雑な構造の中にある情報を自分でどのように取り出せばいいのか。ロッシーニはこうしたことを学ぶために最適です。また歌について考えれば、歌い方や解釈の仕方を学べるもっともよい作曲家がロッシーニです。ロッシーニを学び、理解することができたら、おそらくその他のどんな作曲家の作品も学び、理解することができます。私は歌手ではなく歌の教師でもない。だからペーザロでも声楽技巧について教えられることはない。私が求めるのは、自分自身を調整・管理する能力です。これがきちんと身につけば、声楽家の楽器である発声器官がきちんと制御できる。自分をコントロールする力を発見させることが私の課題です。

教えながら新しいことに気づくことは多い。ペーザロでの私は教えるよりも学ぶことの方が多かった。技巧が音楽表現を助けると考えるのが普通だが、音楽的解釈やそれに基づく内容把握がむしろ歌手の発声技巧を助ける結果になる、そのことに気づかせてもらった。歌唱技巧で引っかかり、その問題を解決する方向から始めるなら、その解決方法は数が限られている。ところが音楽的解釈の方からそれにアプローチすると、解決方法が無限にある。選択肢がたくさんある側から選択をすることになる。そんなとき様式に関してより深い解釈に導かれることもある。楽譜と台本という芸術的な対象物に音楽的なものを求めるとき、そこに広がっている無限の世界を見つめて考えるという姿勢が大切です。そのような姿勢があれば、有限の技術である歌唱に向かっても、より豊かな解釈が可能になります。では実際に演奏に入りましょう。

《セビリャの理髪師》から〈ああ、思いがけないこの喜び〉

Ah! Qual colpo inaspettato! - “Il Barbiere di Siviglia”

指揮：安部克彦

歌唱：吉村恵、岡坂弘毅、羽瀨浩樹

ピアノ伴奏：浅野菜生子

まず1回全部を通して演奏させ、2度目の演奏の途中で、止めながら解説、指導をして行くかたちをとった。最初に通した直後にゼツダ氏は次のように感想を述べた。

しっかりした演奏で、音楽的にはよい。ただロッシーニの曲であることを考えると足りないものがある。音楽構造はとらえられている。コンサートならまだいいかもしれないが、これは劇場の音楽であって、劇場的な身振りが必要になる。ロッシーニの音楽は際立った転調もなく比較的簡素なので、何かを加えてやらないと生きない。劇場で演奏するように身振りをつけてほしい。

ゼツダ氏の指導で興味深いのは、「指揮者」の棒の振り方とか指導法という内容よりも、「歌

手」が音楽をどのように感じ、どのように解釈して歌うか、ということに重点を置いていることだ。その理由はこのワークショップが進行するうちに明らかになるが、ロッシーニを指揮するときには、指揮者も歌手の生理や考え方・解釈を深く知る必要があるという。



レッスンの風景

撮影：長澤直子

ロッシーニのアリアや重唱は、音楽構造が「声楽的」よりは「器乐的」です。ロッシーニの場合、音楽そのものが登場人物の心理や感情をつたえるということはない。人物の性格や心理はレチタティーヴォで作る。したがってロッシーニのレチタティーヴォは非常に表現豊かでなければならない。たとえばロジーナが伯爵の妃になるのにふさわしいということが表現されるのもレチタティーヴォです。ここでの二人の会話は、この後に二人の結婚が行われるであろうことを感じさせる重要な場面になる。その思いをここに込めなければならない。

2回目の演奏で最初のレチタティーヴォが始まるとゼツダ氏は頻繁に演奏を止め、歌手に対して次々に細かな指示を出し、歌手からレチタティーヴォの豊かな表現を引き出していく。「やっと着いた *Alfine eccoci qua*」では「その言葉に合うようにもっと手を使って」と自然な動作を要求。もっと役者であるべき。「フィガロ、手を貸せ *Figaro, dammi man*」と言われたら、フィガロはボーッと立っていないでそれに反応すること。「恋人たちにぴったりの天気です *Tempo da innamorati*」は普通の台詞のようにもっと自然に。「明かりをよこせ *Ehi fammi lume*」の台詞はフィガロを見て言うのではなく回りに目をこらしながら。ロジーナがリンドーロに向かって「近寄るな *Indietro*」と言うときには、彼女の心の中にどんな思いがあるか、彼女の心がどれほど傷ついているかを想像せよ。伯爵が「でもお願いだ *Ma per pietà*」というところで「泣き節」になると貴族の気品がなくなってしまうのでだめ。「卑怯なアルマヴィーヴァ伯爵に *vil Conte Almaviva*」とロジーナが言うのをきいて、伯爵は一瞬いぶかるが、すぐに意味がわかって、という経過をよく理解すれば、それが表現できる。「私はリンドーロではない *non son Lindoro*」という台詞には喜びの気持ちが現れるべき等々、すべての言葉を細かく指導した。

聞いていて感じたのは状況をきちんと把握し、自分が語る言葉に責任を持つということ。それによって言葉に「魂」が入り、とても表情豊かな対話になるということだ。

次に二重唱に入るが、ここにはロッシーニ特有の世界がある。普通なら二人が抱き合っ
て「ああ、愛しい人よ」となるだろうが、ロッシーニは恋人たち同士で愛を歌わせるのではなく、聴衆に、世界に向かって愛の素晴らしさを語らせる。ちなみにここにフィガロが入って本当は三重唱だが、ロッシーニはこれをはっきり二重唱と呼んでいて、フィガロの

存在は二人の世界とは別のところにある。

ロッシーニの方法やアイデアをきちんと知ることが、それにふさわしい演奏につながって行くということだ。二重唱の始まりを告げるオーケストラの力強い和音については、それが何を表現するかのイメージを指揮者に持たせる。

最初にオーケストラがダダーンと鳴る。この響きによって幸せな感情を、明るい太陽に向かうようなはっきりしたイメージを劇場に呼び起こさないといけない。昔には他のことをしていた聴衆たちにこちらを向かせるという役割もあったけれど、今はそういう習慣はないので、別の役割をもたせる。長く余韻をきかせて次に入るのがいい。

「二重唱」に入っても、ゼツダ氏の指導は歌手たちの歌唱表現に向かう。単純な、感情のない歌い方には我慢ができない、というふうで、実際にゼツダ氏が（歌手の声ではないが）語ってみせると本当にその感情がはっきり見える。また身振り手振りで歌手にその感情を伝えるが、まさにそれが指揮者が歌手に伝えたいことであって、受講生である若い指揮者は、ゼツダ氏の指揮を（歌手から感情を引き出す方法を）すぐそばで学ぶことになった。

ロジーナは最初の言葉を歌う時、喜びの感情を全身で表現すべきだ。ロッシーニが書いた音型は単なる音型で、そうした感情は表現していない。「満足 contento」の装飾のフレーズをどう歌えばよいか。ロッシーニの音が表現しているのではなく、その音を使って（歌手が）感情を表現するべき。感情表現から入れば、その音型の歌い方は自然に見つかる。声の色が自然にそれにふさわしく変わる。フェルマータのところではカデンツァを入れるけれども、どんなカデンツァを入れるか？「喜び」の感情が出せるようなカデンツァを入れるべきだ。

フィガロの独白「おれ様の才能を見ろ guarda, guarda mio talento」が入ってくるころでは、「正確に歌うだけではダメ」だと何度も繰り返してやらせるが、なかなか気に入る結果が得られない。ゼツダ氏は「表現の方法が違う、語り口が違う、もっと語って、もっと演じて」と忍耐強く繰り返す。

すべての言葉、すべてのフレーズについてゼツダ氏は細かくヒントを与えて行ったので、ここに全部を記録することは不可能だが、こういう指導をうけることによって、歌手たちも、指揮者も、また聴衆も、おそらく日本語を話す人間すべてが、イタリア語の台詞一つ一つに、またその台詞につけられた音符や休符に、自分たちの感情をもっともっと豊かに語らせることができる（語らせなければならない）ことを身にしみて学んだのではなかろうか。

「ひと言、ひと言の表現が音楽的解決方法を与えてくれるはず。それを自分で見つけることが大切なのだ」とゼツダ氏は言う。最初に語ったことがこの辺りで明確に理解できるようになる。

「甘い幸福な絆よ *Dolce nodo avventurato*」から恋人たちは愛の陶酔を歌うが、その思いは言葉では表現できない。ロッシーニは音しか与えず、二人はまるで鳥のようにさえずっている。これを発声練習のように歌うとまったく効果がない。その中にいかにエロスを、愛の喜びを込めるかを考えないと。これができるかできないか、まさにこの場所で、ロッシーニ歌いかそうでないか、ロッシーニが偉大な芸術家であるか、そうでないかが明らかになる。その単純な音階のところ、鳥肌が立つような感動が聞こえてこなければいけない。

フィガロは陶酔している二人をからかうように多少乱暴に入ってくる。フィガロが家の外の異常を発見して語るところなので、指揮者はこの変化をとらえて音楽が一気に変わるように導くべきだ、夢の世界から現実へ、という説明を受けて、その部分を再度演奏すると明らかに演奏が豊かになったのがわかる。

「黙って、静かに *zitti zitti piano piano*」の三重唱では、指揮者に対して、「決して機械的にテンポを振らないように、ロッシーニには自由さが必要」という注意があった。

《セミラーミデ》から二重唱 〈そうであったか……では私を殺しなさい〉

Ebben... a te, ferisci - "Semiramide"

指揮：小鹿弘貴

歌唱：清水理恵、松浦麗

ピアノ伴奏：浅野菜生子

《セビリャの理髪師》と同じようにまず演奏を聴く。ゼツダ氏はこの曲が「非常に難しいアンサンブルの一つ」だと言う。この重唱が歌われる状況、そしてセミラーミデとアルサーチェの二人の心理がどのようなものであるかがよく理解できないといけない。セミラーミデが愛した若者は実の息子である。息子は母親を見つけたが、それは父を殺した人物である。二人は互いに素性を知り、この二重唱では二人の愛と恐怖のコントラストが描かれる。

しかし《セビリャの理髪師》でも話したように、ここでもロッシーニの音楽は甘美でもなければ、恐怖を伝えるものでもない。ロッシーニは相反するものを音楽に生かしていない。つまり音楽で心理を表現しようとするロマンティックな考え方ではないのだ。そうした心理や感情を描き出すのは演奏家の仕事なのだと、ここでも何を表現すべきかを考えるという演奏家の仕事を示される。

指揮者へのコメントは、ロッシーニのテンポの意味や考え方に関するものだ。

ロッシーニの場合はテンポから外れることより、テンポ通り (*in tempo*) になってしまうことのほうに危険がある。楽譜はこう指示してあっても、場面の状況が必要であるなら、

そこから動ける余裕をもつ。あなたが歌を理解して、歌に付いて行っているのは理解できた。オーケストラは放っておいても、よく歌を聴いて付いて行くことが、ロッシーニをうまく振る秘訣です。歌手の息に付いて行き、その歌をサポートしてやるのです。自分がテンポを作るのではなく、歌手のテンポに乗る。またテンポ通りではなく、そこに遊びや揺らぎがあることが大切です。ロッシーニの楽譜は指揮者がいなくても進めるくらい単純だが、逆にそこから外れて、歌手の息が動けるだけの余裕を作ってやることです。

これまでの曲と同じように、最初からもう一度演奏させながら、頻繁に止めながら、そこにさらにふさわしい表現を指揮者に、歌手たちに考えさせ、考えたものを試みさせる。指揮者にレチタティーヴォの部分でも「ドラマティックな音楽を感じて」と、歌手たちを導く立場を自覚させる。歌手たちには感情に合わせて「流れるように語って」と指示。状況や心理が変化したら、当然語り口が変わるべきだという当り前のことが、どれほど音楽を豊かにするかが示される。ゼツダ氏に手伝ってもらいながら、演奏者たちが一つ一つの言葉の意味とふさわしい表情を見つけて行くことで、音楽が豊かに変わって行くことがわかった。

アレグロになるところで、ゼツダ氏は指揮者に「イン・テンポではなく」と指示を出す。ここでは揺れが必要で、その揺れが嘆きのイメージを出すのだからと。歌手も心の動揺を歌い出す。ポイント、ポイントで言葉の表情を指導しながら。指揮者と歌手と一体になって進んで行く。

二人が声をそろえてピアノで歌うところ、「恐るべき運命の過酷さをすべて忘れる Tutto il rigore di sua terribile fatalità」は、すべてから解放された瞑想の世界、あるいは子どもが無邪気に泣いているような感覚で、などイメージしやすいようにいろいろな比喩で指導することもある。またまるで指揮者を指揮するように大きなゼスチャーで雰囲気を示すこともある。繰り返しになるが、ゼツダ氏が若い指揮者に示しているのは、振り方の技術ではなく音楽の解釈であり、それに基づいた音楽の作り方なのだ。ロッシーニの音楽を使って、どんな音楽を作るかが重要だ。そしてゼツダ氏の方法のように、ドラマと人間の心理の深い理解から出発すれば、非常に人間らしい、情感あふれる音楽が出来上がるのは当然なのだ。

「母よ、さらば Madre, addio」から激しい感情、力強い感情が生まれ、音楽が変わる。「復讐する」「流血を望んでいる」という激しい感情が歌われていることを理解すべき。続くアジリタをはっきり聞かせること。こうしたゼツダ氏の指導によって、舞台上の演奏は明らかに熱を帯びたものになった。

《ギヨーム・テル》から〈涙さそう沈黙の家〉

Asile héréditaire - “Guillaume Tell”

指揮：須藤桂司

歌唱：岡坂弘毅

ピアノ伴奏：浅野菜生子

前の2曲は重唱だったが、これはテノールのソロ。同じように1度通して演奏を聴いて、曲の性格やアルノールの心の動きなどについての説明、確認が行われた。

歌手の置かれた状況や心理は《トロヴァトーレ》の〈あの恐ろしい火 Di quella pira〉に共通するものがあるが、技巧的にはさらに難しい。テノールにとって、パッサジヨ（音域の変わり目）を歌い続けるという難しさがあるからだ。

「愛を諦めて復讐に立ち上がる。義務のために自分の大事なものを捨てる」といのは大きなテーマである。そうした心の動き、心の内面から出てきた意思が力強い音楽に移行するのだ。したがって、アルノールの心理をはっきり知って歌うことは重要である。男性的な強い思いは最後に向かって高まって行く。ただし最初のレチタティーヴォのところでは、胸に去来する思いなど繊細な感情が歌われる。

指揮についてはとても素晴らしいという評価。歌手の音楽をよく感じ、音楽が息づく自由を与えている。またオーケストラだけのところを振っていても、歌手への配慮があるのが感じられるという。テンポの設定や休符が歌手にとってどういう意味があるかをよく知って、音楽に変化をつけているのが素晴らしいという。

また歌手に対しては、難しい曲であるだけに技術的な困難さを考えてしまうが、そうではなく、言葉に、またちょっとしたテンポの動きに心理的な裏付けを考えること。たとえば繰り返しの台詞を二度目はどう変えるか、音が上がるときにいつも同じようにフォルテになるのはおかしいとか、具体的な指示もあった。

こうした指導から、結局、繊細さが生まれてくる。何が美しいのかが解き明かされるような場面があった。

《タンクレディ》から第1幕フィナーレ

Finale primo - “Tancredi”

指揮：柴田真郁

歌唱：鳥木弥生、伊藤真矢子、曾我雄一、吉森祐也、吉田郁恵、古澤真紀子

ピアノ伴奏：浅野菜生子

長時間に渡ってさまざまなタイプの曲での指導を見て、ゼツダ氏が語る方法論がかなりよくわかるようになってきたところで、最後に大きなフィナーレが演奏された。ゼツダ氏のコメントは「素晴らしい演奏なので、とくに言うことはない」というもので、時間的な制約もあったかもしれないが、ゼツダ氏には、伝えるべきことはすでに伝えたという満足感が感じられた。指揮者にたいしては「歌をサポートするという意味で素晴らしい指揮だった」という言葉があった。

ロッシーニは音楽の底にあるものを演奏家が引き出さなければならないと言うことを、今日ずっと聞いて下さった皆さんは理解されたと思います。音楽は絶対にイン・テンポではない。しっかり勉強して完成したものを聞かせているという感じではなく、ロッシーニの演奏には、今まさに生まれてきたものを聞かせているという即興のような感じがなければなりません。

ロッシーニを演奏する難しさの一つは、ロマン主義オペラのように感情を音楽で表現するものでないという特性に関係している。ロッシーニの世界的権威であるゼツダ氏の指導は、決して権威主義的ではなく、わかりやすく平易なことばによって、またときにはわかりやすいジェスチャーによって、会場の聴衆に伝わってきた。

最後にゼツダ氏は、日本の音楽家たちの音楽への真摯な取り組みへの賛辞と、このワークショップの企画者、出演者、聴衆への謝辞を述べて「オペラ指揮ワークショップ」を閉じた。

アルベルト・ゼツダ ● Alberto Zedda

(87ページをご覧ください)

レポート—5

エヴァ・メイ 声楽公開レッスン

2010年7月7日（水）17：00～

昭和音楽大学テアトロ・ジューリオ・ショウワ

講師…………… エヴァ・メイ（ソプラノ）

ピアノ伴奏…………… 浅野菜生子

通訳…………… 富永直人（（財）日本オペラ振興会）

主催…………… 昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所

共催…………… 昭和音楽大学生涯学習センター

協力…………… （財）日本オペラ振興会



レポート……鈴木とも恵

受講者・曲目

山元悠（昭和音楽大学大学院1年）

L'Italiana in Algeri（アルジェのイタリア女）より

Cruda sorte!（惨い運命よ！）

G. Rossini 作曲

井出司（昭和音楽大学大学院2年）

Lucia di Lammermoor（ランメルモールのルチア）より

Tombe degli avi miei（我が祖先の墓よ）

G. Donizetti 作曲

柏川翠（昭和音楽大学大学院1年）

La Sonnambula（夢遊病の女）より

Ah! Non credea mirarti～ Ah! Non giunge uman pensiero

（おお花よ、おまえに会えるとは思わなかった～思いもよらないこの喜び）

V. Bellini 作曲

駿河大人（昭和音楽大学大学院2年）

Pia de'Tolomei（ピーア・デ・トロメイ）より

Non può dirti la parola（言葉では言えぬほど……）

G. Donizetti 作曲

小林未奈子（日本オペラ振興会オペラ歌手育成部マスターコース）

I Capuleti e i Montecchi（カプレーティ家とモンテッキ家）より

Oh! Quante volte（ああ、幾たびか）

V. Bellini 作曲

講座の様

この日はテクニックと容姿を兼ね備えた世界的ベルカントソプラノであるエヴァ・メイ女史を招聘し公開レッスンをを行った。

受講生は昭和大学大学院生と日本オペラ振興会オペラ歌手育成部の研修生より選ばれ、それぞれの実演では彼らが日頃のレッスンで培ったテクニックや音楽性を精一杯表現できていたように思える。しかしメイ氏が4人の受講生に対し共通して求めたのは、オペラのシチュエーションに即した発声や音楽的表現をすることであった。詳細に言えば、そのオペラ

における音楽と演劇の関連性、そこで使用されているイタリア語という言語が要求する固有の表現法、そしてそれらをふまえた上で、演奏者はそこで表現すべき感情を正しく理解しているか、結果としてそのアリアを演奏する際に、歌手自身がそれらを正確に伝える演奏ができるかということである。それができた時に、それは世界でも通用する演奏であり、歌手であると言えるのかも知れない。

オペラというものは伝統芸術であり、各時代の演奏家は作曲家が楽譜に遺した音楽をいかに忠実に再現するかを研究し、その積み重ねが現代まで受け継がれている。しかしそれでも、それぞれの時代の影響を受けて好まれた解釈や演奏法と言った「トレンド」が存在したし、現在にもまた存在すると言える。例えば現代のオペラ界の第一線においては、ロッシーニ作品の演奏法、ドニゼッティ作品に求められる音色、ベッリーニ作品を歌唱する際のフレーズ感等についてどんなものが求められているか。それらはプロの歌手を目指す上では知っておくべき事の一つと考えられる。

そういった意味から言えば、メイ氏の様な世界的歌手のレッスンを受ける機会は、具体的なテクニックや音楽に加え「現代のトレンド」をも同時に知る事ができる、大変貴重な機会と言える。この日メイ氏がワンフレーズ声を出ただけで、「これが世界か」と納得させられた聴衆は多かったに違いない。

具体的に言えば、ベッリーニ作曲のオペラ《夢遊病の女》から〈ああ！ 信じられない〉のアリアをピアニッシモで歌唱させるという、この日のメイ氏の指導方法は大変に興味深いもので、ベルカントという歌唱法はまさに、「声は大きさではなく質なのだ」という証明をしてくれたワンシーンであった様に思われる。

一方では、様式感のある歌唱法を持った歌手が減りつつあるとも言われるオペラ界の現状において、メイ氏は今後オペラ歌手を目指す若い歌手たちにとっては貴重な財産となり得るもの、即ち世界有数の技術、知識、音楽、そしてトレンドを教える事ができ、また同時に希望をも与える事ができる存在であると言える。



エヴァ・メイ女史

撮影：長澤直子

エヴァ・メイ ● Eva Mei

イタリア・ファブリアーノ生まれ。フィレンツェ・ケルビーニ音楽院を最優秀賞で卒業。

1990年、ウィーン国立歌劇場に《後宮からの誘拐》コンスタンツェ役でデビューし大好評を博して以来、その天賦の才能と美貌、そして安定した歌唱が認められ世界の主要歌劇場で活躍している。特に、2002/03年シーズンにおけるフェニーチェ歌劇場《タイース》、ローマ歌劇場《ランメルモールのルチア》、ベルリン・ドイツ・オペラ《絹のはしご》、ボローニャ歌劇場《連隊の娘》等での華々しい活躍が認められ、ウィーン、ロンドン、チューリッヒ、ザルツブルグ、ミラノ、フィレンツェ等主要オペラ・ハウスに次々と招かれ目覚ましい活躍ぶりである。得意のコロラトゥーラはロッシーニ、モーツァルトはもとより、ドニゼッティ、ベッリーニ、ヴェルディ等のバル・カント作品でその優れた資質を発揮し、今やイタリアを代表するソプラノとして重要な存在。

また、コンサート活動にも余念がなく、主要な音楽祭やオーケストラとの共演も多い。

2008/09年シーズンは、チューリッヒで《ラ・トラヴィアータ》《報いられたまこと》、フィレンツェで《愛の妙薬》、トリエステで《連隊の娘》、マドリッドで《フィガロの結婚》等に出演。

2009/10年シーズンは、チューリッヒで《エジプトのモーゼ》《イドメネーオ》《ラ・トラヴィアータ》、アムステルダムで《アルミーダ》、ビルバオで《ファウスト》、トリノで《イドメネーオ》、トリエステで《愛の妙薬》等に出演が予定されている。

日本には、2005年藤原歌劇団《椿姫》、2006年ローマ歌劇場日本公演《リゴレット》で来日を重ね、清楚で可憐な舞台姿は多くの聴衆を魅了した。2007年2月には待望の初リサイタルを開催、オペラ・アリアから歌曲まで知性溢れるプログラムで大好評を博した。また、同年4月にはムーティ指揮ロッシーニ《スターバト・マーテル》、9月にはチューリッヒ歌劇場日本公演《椿姫》で来日、2008年にはアントニーノ・シラゲーザとデュオ・リサイタルを開催、その魅力溢れる歌唱とチャーミングなステージで会場を大いに沸かせたことは記憶に新しい。

(2011年7月7日現在)

公開講座

ヨーロッパの歌劇場で歌うためには
～オーディション、コンクールの実際

2010年9月17日（金）17：00～

昭和音楽大学ユリホール

講師…………… エヴァ・クライニッツ

（シュトゥットガルト州立歌劇場オペラ監督）

通訳…………… 松田暁子

主催…………… 昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所



レポート……石田麻子

オーストリアのブレゲンツ音楽祭、ベルギーのモネ劇場のアドミニストレーションでキャリアを重ね、ドイツ・シュトゥットガルト州立歌劇場でのオペラ監督就任が決まっているエヴァ・クライニッツ氏による公開講座を実施した。

劇場で歌手のオーディションをする立場から、歌手がキャリアを重ねるために必要な知識、経験の積み方などを一般的な状況から話してもらった。特に、現在の歌劇場がどのような歌手を求めているのかについて知ることを最大の目的とした。そのため、模擬オーディションを実施して、選曲について、プレゼンテーションについて、さらにそれぞれの歌手の準備状況に応じて次に進むべきステップについて、歌劇場のニーズに即した具体的なアドバイスを聞くことができた。

以下、具体的に話された内容を抄録し、さらにそこから読み取れることをまとめた。若手歌手のみならず、教師やピアニスト等、歌手の育成に直接携わる立場の人にとっても、参考になる内容である。

1. 講演：About singing in Europe Auditions and Competitions, Ensemble and Stagione Theatres

卒業間近な若手歌手に必要な要件

いくつか、備えていなければならない条件がある。

第1に言葉の習得とコミュニケーション能力。基本は英語である。歌うための言語だけではなく、相手と意思疎通をしなければならないため必須となる。

第2に完璧な声を持ち、音程がきちんとしていること、さらにレパートリーに応じてフレキ

シブルに役を歌いわけられること。その上で、劇場が求める声とのマッチングが必要となる。

第3に、現在は歌手に求められることが多くなっていることを知るべきである。上手に歌えることはもちろん、語りの部分がきちんとこなせて、感情表現を明確にできること、さらに踊れることも必要である。子供達のためのものを上演する、スポンサーへの配慮ができることも必要となってきた。

最も大事なものは、自らをよく分析して、判断できることである。自分のレパートリーを教師と共に作っていき、最良のプレゼンテーションができるようにすることが必要だろう。長期的な目で見ても、キャリアをどうやって作っていかを考えないと短期間で自分の声をダメにしてしまうことになる。

キャリアの作り方について、2種類の声種別に例を上げると次のようになる。

○25歳、ソプラノ

すぐに歌劇場のアンサンブルに入って、ステージで歌うべきで、リゴレットのジルダのように若い声が求められる役をステージで歌う機会を得ることが必要である。また、夏期休暇の時には、コンクールを受けたりして、様々な人と知り合う努力をすること。

○25歳、バス

最初から大きな役は難しいので、小さな歌劇場かオペラ・スタジオに入って役を勉強し、多くのコンクールに挑戦するべきであろう。受けるべきコンクールは、自分の方向性と現在の状況を見極めて選んでいくこと。そうでなければ、良い結果は得られない。多くの人と知り合う事が重要。たとえば夏の6週間コンクールを受ける、マスタークラスを受けるといった方法、あるいは個人的にコーチの先生につくなどで、レパートリーの作り方を学ぶことができる。

オペラ・スタジオ

ヨーロッパには様々なオペラ・スタジオがある。歌劇場付属のもの、独立したオペラ・スタジオ、音楽大学と連携しているオペラ・スタジオ等。自分で全額学費を払わなければならないスタジオもあれば、全額負担してくれるところもあるし、奨学金のある場合もある。小さい役がつく場合、アンダースタディとして、リハーサルに参加できる場合もある。どのような授業が受けられるのかといった内容やピアニストと一緒にレパートリーを稽古することができるか、マスターコースを受けられるのか等も重要。将来、歌劇場にアンサンブルで入った場合、バロックからモーツァルト、現代ものまで歌わなければならない。それらの勉強ができるかも重要となる。

ベルギーのブリュッセルにあるオペラ・スタジオは、直接歌劇場とは結びついていないが、1年に1度独自のプロダクションを作っていて、10人程度の歌手が所属している。

一方、ロイヤル・オペラハウス・コヴェントガーデンは、奨学金が出て、受けられるレッスンも多く、多くの大きな役を学ぶことができる。カヴァーにもなれるし、配役される小さい役の水準が高い。最後にコンサートがあるが、いろいろな人が聴きに来るために、次のステップへのチャンスにもなる。

ミュンヘン、ウィーン等の大規模な歌劇場のオペラ・スタジオは専属のアンサンブルに入れる可能性が高い。

コンクール

コンクールには参加すべきだろう。参加して、コンクールそのもののプロセスを経験することが大事。第1段階から第2段階へと進んでいくと、新たな内容を練習しなくてはならないし、知らない先生方とも関わらなければならないが、他の参加歌手たちを観察することもできるし、審査員や観客からのフィードバックが得られる。

コンクールの水準は多様。参加する場合は、審査員、これまでの入賞者等を調べる。有名であればあるほど、多くのエージェントや歌劇場のキャスティング・ディレクター等が聴きに来る。入賞賞金だけでなく、例えば語学学校に通える、ディクシオンのコーチにつける、小さなプロダクションで歌えるなどの副賞を与えるものもある。

コンクールの例

・ Neue Stimmen

世界中で「新しい声」の人達を探している。

・ クイーン・エリザベス・コンペティション

早い段階から大きな会場でオーケストラを伴って歌える。

・ カーディフ・シンガー・オブ・ザ・ワールド

BBC Walesが主催して1983年に始まった。オペラ部門と声楽部門とがある。ドミトリー・ホロストフスキー、カリタ・マッティラなどが優勝している。

マスタークラス

マスタークラスの最後にコンサートがあることが多いが、それは様々な人に聴いてもらうチャンス。2~3週間一緒に学んだ他の歌手と聴き比べてもらえる。

すばらしい歌手のマスタークラスであれば、自分が1時間うたって学ぶだけではなく、他の人がどのように指導されているかといった過程を学ぶことができる。

オーディション

自分の一番の強みは何か、そのための自分のレパートリーは何かよいのか等、自分を知ることが大事。なぜこのオーディションを受けるのか、歌劇場のアンサンブル採用のためなのかといった情報を前もって知っておく事が重要。さらに、その歌劇場がどのような劇場なのかを知ることが最も重要である。総裁のバックグラウンドは何なのか、例えば指揮者なのかどうか、現代的なものをやっている演出家がいるところか、声を大事にしてもらえるかどうか。所属歌手にはどんな立場の人たちがいるのかなどを知っておくと、最良のプレゼンテーションができる。

オーディションをする側の人間にとっては、その歌手に好奇心を持てるかどうか重要とな

る。つまり、歌手のポテンシャルが大事で、そう
いったことに興味をもてるかどうか審査のポイント
となる。歌手としての可能性を秘めているかどう
か、きれいに、きちんと歌えるかどうか等が重要と
なる。

選曲も大事。私はいつも三つの曲を選ぶようにと
伝える。例えばその人が《ゼルミーラ》《アイダ》
《蝶々夫人》から選曲するような場合は、その人は
自分のことが分かっていないと判断する。

また、3曲の中から、一番歌いたい曲を歌って
くださいと注文して、そこから何を選ぶのかをみる。
それによって、この作品を選んだのは、特に高音が
出ないから隠したいからなのかといったことがわか
る。《アイダ》を最初に選んだとすると、自分の持
っているものを全部出したい、見せたいの
だと考えられる。きちんとテキストを読みこめて
いて、音程が完全である人がこういう作品を
最初に選ぶからである。



クライニッツ氏

撮影：長澤直子

エージェント

エージェントがついていると、テノールへのオファーが来てもその人のスケジュールが空いていなければ若手を推薦することもある。所属するエージェントについても、先生とよく相談することが必要ではないか。自分がドイツものや現代もののレパートリーを中心としている場合は、イタリアのエージェントへのアプローチはふさわしくない。

コンクールなどで優勝して、コンサートなどを開いた後、歌劇場から契約のオファーがあった場合は、エージェントに契約の締結を頼む方法もある。エージェントをつけずにパリ・オペラ座で歌っているような人もいるが、やはりつけたほうがよい。契約、ウェブの管理、記者会見やインタビューといったプレス対応なども任せられるからである。

ウェブ

自分のウェブサイトを開発することも重要である。映像が視聴できるようにしておくこと、新しい写真を掲載しておくほうがよい。

ヨーロッパの歌劇場システムに基づいたキャリアの作り方

○レパートリー・システムの場合

ドイツ語圏、英語圏、フランス語圏等のレパートリー・システムをとる国々では、たとえ小さな町であっても歌劇場はその町のアイデンティティを形成するものである。ドイツの小さな歌劇場は若い歌手がキャリアを始めるにふさわしい。短期間に多くの役柄を与えてもらう事が可能だし、専属契約を結ぶと、その町に住んで劇場のために働くことになる。月給が支払われ

るだけでなく、健康保険といった社会保障が含まれている。契約内容には、1年間で何回の公演に出演するかが明記されている。急に代役を務めることになった場合は、プラスアルファの給与が払われる。夏期休暇や有給休暇もあるため、他の歌劇場から声がかかった場合には、そちらで歌うこともできる。また、例えば複数年の契約をもらえたら、その期間中は解雇されることはないし、キャリアを始めたばかりの歌手にとっては極めて有益となる。

○スタジオオーネの場合

専属アンサンブルとしての年間契約はないため、健康保険などの保障もない。プロダクションごとの契約になるが、短期間で大きな収入にはなる。契約側は、そのプロダクション用に特定の専門家、例えばバロック作品用の歌手達といった契約をする。ドイツ国内だと近距離に多くの歌劇場があるため、代役などですぐに駆けつけられる。その場合でも、演出をすぐに学んで歌えることが条件になる。

2. 模擬オーディション

出演者・曲目候補リストを出演順に掲載した。

3曲の候補曲のうち、歌手が希望する曲を最初に1曲、そのあとにクライニッツ氏が指定する曲の計2曲を歌った。

曲名の前に付した記号のうち、①は最初に歌手が希望して歌った曲、②は残った2曲からクライニッツ氏が指定した歌唱曲で、○印の曲は歌唱しなかった。それぞれの歌手に対して、クライニッツ氏がオーディションする側の立場で、②を選んだ根拠が述べられたため、その理由それぞれを要約して付記した。歌唱そのものに関する講評は省略している。

Eri KURAMOTO 倉本絵里 soprano

○W. A. Mozart: Die Entführung aus dem Serail “Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln”

《後宮からの誘拐》より〈優しくしたり、ご機嫌とったり〉

②W. A. Mozart: Die Zauberflöte “Der Hölle Rache”

《魔笛》より〈復讐の心は地獄のようにわが胸に燃え〉

①G. Verdi: Rigoletto “Caro nome che il mio cor”

《リゴレット》より〈慕わしい人の名は〉

②の選曲理由……①でリゴレットのジルダを選んだので、②でドイツ語の歌唱を聴きたいと思った。夜の女王の性格をどのようにとらえているかを知りたいと考えたからである。

Yusuke CHIBA 千葉祐輔 tenor

②W. A. Mozart: Die Zauberflöte “Dies Bildnis ist bezaubernd schön”

《魔笛》より〈何と美しい絵姿〉

- ① G. Donizetti: Don Pasquale “Povero Ernesto! – Cercherò lontana terra”
《ドン・パスクワレ》より〈哀れなエルネストよ！～はるかな土地を求めて〉
- G. Donizetti: L'elisir d'amore “Una furtiva lagrima”
《愛の妙薬》より〈人知れぬ涙〉

②の選曲理由……①がイタリア語の曲だったので、②でドイツ語のものでモーツァルトを聞きたい。さらに②では演技をつけて歌うようにリクエストしたい。

Hitomi KURAOKA 倉岡陽都美 soprano

- ① G. Verdi: La Traviata “È strano! Ah, fors'è lui – Sempre libera”
《ラ・トラヴィアータ》より〈ああ、そはかの人か～花から花へ〉
- G. Puccini: La Rondine “Chi'l bel sogno di Doretta”
《つばめ》より〈ドレッタの美しい夢〉
- ② W. A. Mozart: Die Zauberflöte “Ach, ich fühl's”
《魔笛》より〈ああ、愛の喜びは露と消え〉

②の選曲理由……①は、コロラトゥーラを聴かせるよい選曲。②のパミーナは内的なもの、繊細でクリアに歌わなければならないから歌ってほしいと考えた。

Chiyo YAMAZAKI 山崎智世 mezzo soprano

- W. A. Mozart: Così fan tutte “Ah, scostati! – Smanie implacabili”
《コジ・ファン・トゥッテ》より〈ああ、下がってなさい！～心かき乱す、鎮めがたい思いよ〉
- ① G. Rossini: La Cenerentola “Nacqui all'affanno e al pianto”
《チェネレントラ》より〈不安と涙のうちに生まれ〉
- ② R. Strauss: Ariadne auf Naxos “Sein wir wieder gut – Musik ist eine heilige Kunst”
《ナクソス島のアリアドネ》より〈先生、お許し下さい～音楽は神聖な芸術です〉

②の選曲理由……メゾ・ソプラノという声域は、どの歌劇場も興味を持っている。①では、コロラトゥーラをよく響かせる曲。②のシュトラウス作品の作曲家は青年の役柄なので、パーソナリティーをどのように歌うのか聞きたいと考えた。

Youji OISHI 大石洋史 baritone

- ② G. Verdi: Un ballo in maschera “Eri tu che macchiavi quell'anima”
《仮面舞踏会》より〈おまえだったのか、あの魂を汚した者は〉
- ① R. Leoncavallo: Zazà “Zazà, piccola zingara”

《ザザ》より 〈ザザ、かわいいジプシー娘よ〉

○E. W. Korngold: Die tote Stadt “Mein Sehnen, mein Wahren”

《死の都》より 〈私のあこがれ、私の迷いは〉

②の選曲理由……本当は、①がイタリア語の作品だったので、コルンゴルトを聞きたいところだが、役柄がエモーショナルな点で似ている。そのため、2曲目として《仮面舞踏会》を歌ってもらった。

Miho HIROTA 廣田美穂 soprano

①G. Verdi: Nabucco “Anch’io dischiuso un giorno”

《ナブッコ》より 〈かつては私も心を開いていた〉

○G. Puccini: Madama Butterfly “Un bel di vedremo”

《蝶々夫人》より 〈ある晴れた日に〉

②R. Wagner: Tannhäuser “Dich, teure Halle”

《タンホイザー》より 〈親愛なる殿堂よ〉

②の選曲理由……最初にアビガイルを歌って頂いたので、②でドイツもののエリーザベトをどのように歌ってくれるのか聞いてみたいと思った。

Yousuke MURAYAMA 村山洋介 bass

②W. A. Mozart: Die Zauberflöte “In diesen heil’gen Hallen”

《魔笛》より 〈この聖なる殿堂では〉

①G. Verdi: Attila “Mentre gonfiarsi l’anima pareo dinanzi a Roma”

《アッティラ》より 〈ローマを前にわが胸はふくらまんと思われたが〉

○G. Verdi: Ernani “Che mai vegg’io! – Infelice! e tuo credevi”

《エルナーニ》より 〈何たることだ！～不幸な人よ！おまえのものと信じていたとは〉

②の選曲理由……ヴェルディの2曲は似ている。3曲のうち1曲はモーツァルトを選曲したほうがよい。

模擬オーディション参加者全員へのアドバイス

オーディションの際には、1曲はモーツァルトを入れたほうがよい。テクニックをはじめ、その人の全てが出るので、モーツァルト作品を歌劇場側は聴きたいと思っている。そうした歌劇場の意図を心得た上で、オーディションに臨んだ方が、よい結果が出ると考える。

第2部のまとめ

歌手それぞれの声の状況や舞台経験に応じた今後のキャリアづくりに関するアドバイスを

得られた。

模擬オーディションに参加した各歌手のキャリアに関しては、ほとんど情報がなかったにもかかわらず、1~2年の間オペラ・スタジオに入ることを勧められた者、オーディションを受けるように勧められた者、すぐに舞台出演することを勧められた者等、各参加者の準備状況に応じた的確なアドバイスだったと感じる。

会場で聴く歌手や指導者、関係者達も、その的確な判断や指導に納得しただけでなく、歌劇場側がどのような人材を求めているのか、自分の状況に似合った様々な手法が考えられること等を具体的に整理し、認識する良い機会となった。

エヴァ・クライニッツ●Eva Kleinitz

ドイツ・ランゲンハーゲンに生まれ、自由ヴァルドルフ学校（ハノーファー）を卒業。ザールラント大学で音楽理論、発達心理学、イタリア文学を修め、芸術学の修士号を取得。1991年からアシスタント・ディレクターとしてデイヴィッド・パウントニー、ゲッツ・フリードリヒ、ジェローム・サヴァリイ、フィリップ・アルロー、ダニエル・アバドラ、各国の監督とコラボレーションした。また、各国語の翻訳や、歌手の言語指導などもおこなった。

1998年9月よりブレゲンツ音楽祭の芸術部門に勤務。2000年1月、ブレゲンツ音楽祭の芸術運営部門長に就任、2003年9月からは同音楽祭の新インテンダント、デイヴィッド・パウントニーのもと、オペラ監督、芸術監督代理を務めた。この間、ケルン国際音楽コンクール（2005年5月）、バルセロナのフランシスコ・ヴィナス国際声楽コンクール（2006年1月）の審査員を務めた。2006年12月、ベルギー王立モネ劇場の芸術企画・制作監督・総監督ピーター・デ・カルヴェのアーティスティック・アドバイザーに就任。2010年、シュトゥットガルト州立歌劇場オペラ監督に就任。

（2010年9月17日現在）

田中久子 公開レッスン ～コレペティトゥアはいかにして 歌手を育てるのか

2011年1月7日（金）14：00～
昭和音楽大学スタジオ・ブリオ（南校舎C101）
講師…………… 田中久子（コレペティトゥア）
主催…………… 昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所
協力…………… サントリーホール オペラ・アカデミー



レポート……鈴木とも恵

受講者・曲目

- 廣田美穂（昭和音楽大学講師 藤原歌劇団団員 サントリーホール オペラ・アカデミー在籍）
Nabucco（ナブッコ）より Abigaille（アビガイルレ）役 G. Verdi 作曲
- 山崎智世（昭和音楽大学重唱研究員）
La Clemenza di Tito（皇帝ティトの慈悲）より Sesto（セスト）役 W. A. Mozart 作曲
- 西村悟（サントリーホール オペラ・アカデミー在籍）
La Bohème（ラ・ボエーム）より Rodolfo（ロドルフォ）役 G. Puccini 作曲
Tosca（トスカ）より Cavaradossi（カヴァラドッシ）役 G. Puccini 作曲
- 大山大輔（サントリーホール オペラ・アカデミー在籍）
I Puritani（清教徒）より Riccardo（リッカルド）役 V. Bellini 作曲
La Bohème（ラ・ボエーム）より Marcello（マルチェッロ）役 G. Puccini 作曲

田中久子氏がコレペティトゥアになるまで

田中氏は1980年パルマのボーイト音楽院声楽科を卒業したが、在学中よりオペラスコアの分析に興味を持ちコレペティトゥアとして勉強を始める。アリゴ・ポーラ、レナータ・スコットら多くの歌手のレッスン伴奏者として研鑽を積むうち、田中氏の自宅には国際的に活躍する多くのイタリア人歌手がレッスンに通うようになる。現代オペラ界の第一線で活躍するミケーレ・ペルトウージ、故ヴィンチェンツォ・ラ・スコーラ、ロベルト・セルヴィレを献身的な指導によりデビューへと導き、現在も多くのイタリア人歌手をデビューさせ、キャリアを支えている。1991年からはレナート・ブルズンが新しいレパートリー習得やコンサート、スタジオ録音をする際の音楽準備サポートを担当している。またこれまでにカルロ・コロンバーラ、

マルコ・スポッティ、デニア・マツォーラ・ガヴァツエーニ、インヴァ・ムーラ、他多数の有名歌手が田中氏のコレペティ指導を受けている。

コレペティトゥアとしての田中氏の特徴

田中氏は固定の劇場に於いてオペラシーズン中の上演演目の稽古に関わるコレペティトゥアとは違い、万全な状態で歌手を劇場に送り出す準備段階をサポートするコレペティトゥアとして活躍している。その豊富な経験からテクニック、音楽の創り方、作曲者による様式感、予想される指揮者のテンポ等、実際に稽古が始まった後の問題解決に役立つであろうポイントを想定した指導をすることができ、それが多くの有名歌手からも絶大な支持を受けている理由と考えられる。

レッスン内容

今回の公開レッスンで披露された田中氏の指導法は極めて的確かつ有効なものであった。田中氏は瞬時に受講生の問題点を見極め、歌手が実際に反映し易い様にテクニック的な視点に主眼を置いた指導を行う。レチタティーヴォは楽譜に忠実なテンポを基本とすること、音色やフレーズの作り方は言葉からの要求に忠実であるべきことなど、何度となく止めてはその度に与えられる指示はどれも確なものであった。それらの指示を踏まえ、受講生の歌唱は瞬く間に輝かしい音色と生き生きとした表現へと変わって行った。その妥協を許さない指導は、単なる音楽理論や技術論を超えた、田中氏の良い歌手を育成したいという情熱、そしてオペラという芸術に対する確固たる信念と愛情が必然的な裏付けとして感じられるからこそ、受け手である受講者をして大きな成果へと導くものであった。

田中氏はこれまで多くのイタリア人歌手への指導経験を持つ一方で、日本人歌手に欠けがちな点をも熟知している。この二つの要素を同時に持ち得てこそ、日本人歌手を対象としてイタリアの伝統が求める音色、音楽的表現を具体的に教え、イタリアの劇場で通用する声“voce teatrale”を育てることが可能になるのではないだろうか。田中氏に続くことができるような能力を持つコレペティトゥアの育成は、今後の日本のオペラ界にとっても必要不可欠であると考えられる。

今回の公開レッスンのもう一つの意義

今回の公開レッスンは昭和音大とサントリーホール オペラ・アカデミーとの共催という形式で開催された。日頃の我々は昭和音楽大学や藤原歌劇団に関係のある歌手を聞く機会が多い中、サントリーホール オペラ・アカデミーに在籍する歌手の歌唱を聞く機会が持てたこと、そして両者が互いを刺激として勉強したいという雰囲気の中で公開レッスンを開催出来たことは大変有意義であったと考える。



レッスンする田中氏

撮影：長澤直子

今回事前に想定された今回のレッスンの主旨は、舞台経験のある歌手を受講者として選出し、抜粋されたアリア部分だけではなくオペラを一つの役を通してその全体像を捉えていくというものであったのだが、結果的にレッスンの内容は基礎的な要素、つまり発声法等が中心となるに留まる結果となった。今回のこの結果は、現在、日本の舞台上で活躍している歌手たちがより高いレベルが要求されるであろう海外へとその活動のステージを拡

げようとした場合に、置き去りにされた発声法に関する着眼点の相違が足枷となる可能性もあると考えさせられた。

オペラに出演しようとする歌手がその時抱えている問題が果してその発声法にあるのか、言語にあるのか、背景にあるドラマへの理解にあるのか、あるいはもっと遡って教育にある(あった)のか。それら総合的にアドバイスできる田中氏の存在は大変大きく貴重なものと考ええる。

田中久子 ● Hisako TANAKA

1980年パルマ、ボーイト音楽院声楽科卒業。在学中よりコレペティトゥアとして勉強を始め、歌手の育成に力を注ぐ。今日のオペラ界の第一線で活躍するミケーレ・ペルトウージ、ヴィンチェンツォ・ラ・スコーラ、ロベルト・セルヴィレ等を献身的な指導によりデビューへと導く。現在も多くのイタリア人歌手をデビューさせ、キャリアを支えている。レナート・ブルゾンは1991年から新しいレパートリーやコンサート、録音のための音楽稽古は、必ず彼女と準備している。ミケーレ・ペルトウージ、ロベルト・セルヴィレ、カルロ・コロンバーラ、マルコ・スポッティ、デニア・マッツォーラ・ガヴァッツエーニ、マリエッラ・デヴィーア、インヴァ・ムーラほか、多数の有名な歌手たちが彼女のコレペティ指導を受けている。

(2011年1月7日現在)

レポート—8

シンポジウム
オペラ字幕のありかたを考える

2011年1月26日（水）15：00～

昭和音楽大学テアトロ・ジーリオ・ショウワ

パネリスト…………… 戸田奈津子（映画字幕翻訳者）、
増田恵子（オペラ字幕制作者・オペラ研究家）、
松本重孝（オペラ演出家）

モデレーター…………… 広渡勲、石田麻子

主催…………… 昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所

後援…………… 「音楽のまち・かわさき」推進協議会、
「しんゆり・芸術のまちづくり」フォーラム

レポート……………石田麻子

このシンポジウムは、映画字幕制作の戸田奈津子氏、オペラ演出家でオペラ字幕制作にも導入当初から携わってきた松本重孝氏、オペラ字幕制作の増田恵子氏、さらに広渡勲教授と石田の進行によるセッションとなった。オペラ字幕の歴史から、映画字幕との比較検証を行い、オペラ字幕の在り方の今後を語る内容となった。そのセッションを抄録し、要点をまとめた。

第1部では、オペラ字幕の歴史と現状から、映画字幕との比較まで話が及んだ。なお、シンポジウムで紹介されたオペラ字幕の歴史や現状等に関する各ホールや字幕会社へのヒアリング実施および資料のまとめはオペラ研究所の吉原潤が担当した。

第1部 オープニング・トーク／トーク・セッション／
パネル・ディスカッション

1 オペラ字幕の登場（広渡：1～9。吉原によるヒアリング、資料にもとづく）

日本でオペラの字幕が登場して約四半世紀たったが、日本におけるオペラの上演の形態はいぶん変わってきており、現在はほぼ原語上演に字幕付きになっていて、ある意味ではオペラの普及につながったとも言える。オペラの字幕が付録だった時代から、今は字幕が不可欠になった。そのために、適切な字幕かどうかといった内容が議論されるようになった。

2 字幕制作の過程

昔は、主催者が字幕を扱う業者に依頼、字幕業者の担当者は演出家と打ち合わせをして、それから字幕のソフトを専門家（字幕制作者）に依頼をして、出来上がったものをコンピューター

にデータで打ち込み、字幕専用ソフトで変換していた（ちなみに現在では、字幕制作者自身がコンピューターで打ち込んだデータを流し込む作業をしている）。

練習やゲネプロに参加し、当日は字幕操作のタイミングに合図（キュー）を出す人と操作担当者が共に操作する。基本的には楽譜を読みながら音楽に精通した人、例えば練習ピアニスト等が合図を出して、その合図を受けオペレーターが操作している。

3 字幕の仕事

今、手元に2011年1月13日に応募締め切りの、イギリスのロイヤル・オペラ・ハウスによる字幕担当者の募集告知があります。条件は以下のとおり。

週30時間で、1年契約。仕事内容は、字幕の準備と操作、翻訳者・指揮者・演出家・観客とコンタクトを取りながら字幕を作る。資格は、音楽大学出身者が望ましく、経験者でオペラへの造詣が深いこと、コンサートホールではなく演劇系の劇場の経験のある人、さらにオペラの主要言語であるイタリア語、ドイツ語、フランス語の三つに精通していて、きれいな英語の文章を書ける人とされている。これだけ条件が厳しいにもかかわらず、年収1万7,835ポンド、日本円で年収約242万5,600円と低い水準となっている。

4 字幕装置について

日本での字幕のハードの面は、プロセニウムの上に投影されるスライド型字幕が1986年に登場したのが最初。フィルムに文字を焼き付けて映写する手法だった。作業に2日ぐらいかかる。急なせりふの変更や歌詞のカットという変更には間に合わない。1枚のスライドを作るのに、当時は1,600円かかっていた。全部で800枚くらい必要だったが、1台のプロジェクターに80枚しか入らないので、2台でどんどん入れ替えていった。

電光掲示板型が登場してから、発光ダイオード（Light Emitting Diode、LED）というシステムを使うようになった。最初は赤と緑しかなかったが、今から10年前、徳島の化学工業会社で青色のLEDが開発された結果、光の三原色の組み合わせで真っ白いLEDが作れた。こうして、日本語の特性を生かせる縦型の、白色のLEDを用いた電光掲示板が定着した。

5 字幕の会社

字幕制作事業は、スライド方式でアルゴン社が初めて開始した。本日、字幕操作をお願いしている相馬氏のお父様の仕事だった。その後、蛍光管式の字幕システムを開発したのが三百人劇場（劇団昴）。ここは基本的には演劇系の字幕であり、それをオペラにも使えないかとなった。そこから今度は歌舞伎とか演劇をイヤホンで解説する会社である朝日解説事業会社（現イヤホンガイド）がオペラで同じことを開始。歌を聴きながら、イヤホンで翻訳を聞くというものだったが、不評だったため、字幕によるオペラの上演をとなり、朝日解説事業、追い掛けてアルゴン社も縦型のLEDによる字幕装置を作り、今日に至っている。さらに、朝日解説事業からZimakuプラスが独立して、現在はほぼこの4社が日本のオペラや演劇から歌舞伎や能に至るまで、字幕の業務を主に担っている。

6 字幕担当者

字幕を操作するのは大変な仕事で、求められる人材としてはやはり集中力がある人が向いている。オペラの熱狂的なファンは向かない。オペラの歌に聞き入ってキューを忘れてしまうからである。



左より戸田氏、増田氏、松本氏

撮影：長澤直子

当日配付のオペラ研究所調査・作成の資料（本レポート末に掲載）を解説すると、以下のようになる。

7 字幕の歴史

1953年10月24日帝国劇場でゲルハルト・ヒュッシュ来日記念、グルリット・オペラ協会の《ドン・ジョヴァンニ》を初日の3日後にNHKが字幕を入れて放送したという記録がある。

続いて、NHKが招聘したイタリア・オペラの公演を、NHKテレビで字幕付きで放送をするようになる。1981年に第1回のミラノ・スカラ座の日本公演があり、この時NHKのイタリア・オペラの総集編という格好で、全公演を放送した。各初日はFMで同時中継して、同日時間をあけてハイライト版、さらに数日後に字幕が全部入った全曲版放送が行われた。その時はカルロス・クライバーの《オテロ》《ボエーム》、クラウディオ・アバドの《シモン・ボッカネグラ》《セビリアの理髪師》、さらにヴェルディのレクイエムも含め、全公演がNHKで放送された。

8 初めての字幕公演

新国立劇場建設開始前に文化庁が欧米のオペラ事情を視察に行った。英語上演のニューヨーク・シティ・オペラで字幕があり、これを日本で取り入れてはどうかと話を持ち帰った。藤原歌劇団がやってみないかと言われて、初めて導入したのが1986年の《仮面舞踏会》。それ以前にも多少実験的な字幕付きの公演はあったようだが、本公演として正式に字幕を取り入れたのはこの公演だった⁽¹⁾。これは先述の、プロセニアムの上にスライド方式での字幕。ちなみに世界で初めて用いられたのは、1983年にカナダのトロントのカナディアン・オペラ・カンパニーが上演した《エレクトラ》ではないかとされている。

9 字幕付き公演のオペラ評

1986年の《仮面舞踏会》については、朝日新聞、毎日新聞、読売新聞のオペラ評が出た。毎日新聞は「原語上演か訳詞上演か、日本のオペラが常に直面してきたジレンマで、音楽至上主義者は原語に固執し、オペラの普及と聴衆の獲得を目指す現実主義者は訳詞上演を避けがたいものとし、ある部分では積極的意義を見いだしてもきた。創作オペラを除いて原語上演か訳詞上演かは、その都度論争の的になってきたのである。藤原歌劇団の2月公演《仮面舞踏会》



前列左より戸田氏、広渡氏、石田氏
後列は字幕操作の稲葉氏、相馬氏 撮影：長澤直子

は、今一つ訳詞のスライド上映という画期的な試みでも注目された。原語か訳詞かという論争に第3の道を示したのである。これは原語上演に訳詞の日本語字幕スーパーを、舞台のプロセニウムアーチの上部にスライドで出すという方式で、昨年《イリス》が公演された際、一部実験的に試みた字幕スーパーをより徹底した形で採用した。この初めての試みに対する聴衆、観客の反応は、よいとする者が90.7%、必要ないが3.5%、圧倒的支持と言ふべきだろう。この方式を定着させてみたい」と。

朝日新聞では、林光が「なかなか効果的だった。原語上演のオペラでは、やがてこのやり方が不可欠なものになろう」と将来を予測した。

10 日本で初めての字幕担当者（松本）

藤原歌劇団の《仮面舞踏会》で字幕を初めて担当したのがオペラの演出家松本重孝氏。

「実は、僕たちは反対だった」。演出助手をしていたが、演出スタッフ一同、せっかく歌手と稽古をしているのに、観客が芝居を見ないで字幕を見るのではないか、字幕は嫌だと。ただ要請があり、実験的にやってみようということになった。普通のスライドに1枚ずつ落として送る方法をとっていた。

スライド映写機の1枚の円盤あたり80枚あるいは70数枚だったかもしれないが、その円盤のトレー1枚に上演用の字幕全てが収まらない。2台をかわるがわる使っても、最終的に140数枚で終わってしまう。そこで幕が閉まればよいのだが、そうもいかないのが、長い間奏、たとえば《仮面舞踏会》のアメーリアの登場の長い前奏があるところまでを140枚以内にまとめる。そして、アメーリア登場から二つ目のトレーに変えたりしていた。

こうした作業は、まだコンピューターがないので全部原稿用紙に手書きだった。そのとき、松本氏はたまたま1行25文字の原稿用紙を持っていたが、24行25文字で600文字という原稿用紙で足りなくて、1行約27文字にして使っていた。今の電光掲示板は1行16文字だが、当時は下手すると30文字近いものになって、読むだけでくたびれた。通し稽古で藤原歌劇団の稽古場にアルゴン社の担当者呼んで、実際に稽古場の壁に映し出しながら、タイミングを作っていた。

11 海外招聘オペラの字幕（増田）

1988年のメトロポリタン歌劇場（以下、MET）の招聘公演が最初。その担当が増田恵子氏だった。

指揮者のジェームズ・レヴァインが、METで字幕を出すのは自分が辞めてからにしてくれ



ミラノ・スカラ座の字幕表示装置。MET同様に目の前の席の背に字幕が流れる。

提供：増田恵子

とまで字幕に反対していたのが、海外公演には許可が出て、1988年から始まった。1993年の日本公演の《愛の妙薬》で、「日本人が観客なのにイタリア語に好反応なのは字幕のおかげでは？」となり、アメリカでも字幕を取り入れるようになった。METは劇場の規模が大きいため上に出すと首が疲れるので、開発されたのが各席の背に取り付けた字幕。今は、スカラ座やウィーン国立歌劇場にもある。飛行機の画面のようになっているのは、MET Titlesと呼ばれており、そのシステムには270万ドルが投資されている。

12 指揮者とのやりとり（広渡）

海外からの招聘オペラは、1988年のMETが初めて字幕を導入したのだが、続く1989年のウィーン国立歌劇場の日本公演では《ランスへの旅》《魔笛》《パルジファル》と《ヴォツェック》が取り上げられた。

この時、NHKホールで《ヴォツェック》を3回上演した。招聘に携わっていた広渡氏は絶対に切符が売り切れないと考えたが、アバドはこれをやらなければ日本へ行かないと言っていた。《ヴォツェック》のようになじみのない演目では字幕がないと分からないので、字幕を付けることに。舞台稽古で観客やアバドにとってうるさければやらないと約束をしたが、観客の反応を見たらとても良かった。それまではウィーン国立歌劇場やスカラ座などのオペラの老舗は「字幕なんて絶対に入れるな」と言っていたのが、現在では何か国語か選択できる字幕装置を導入している。

13 オペレッタ（増田+広渡）

オペレッタはアドリブがどうしても入るので、その対応は同時通訳のようにはできず、オペラよりも大変である。しかし「アドリブをしないで」と言えないという葛藤がある。

ヨハン・シュトラウスの《こうもり》のエピソードとしては、オルロフスキー公はロシアの若い貴族なので、ドイツ語台本のとおり訳してもらって字幕制作するが、GPの時から、歌手がドイツ語ではなくロシア語でしゃべりだしてしまう。最後までロシア語で通されてしまったという経験がある。その公演は、1994年のウィーン国立歌劇場の日本公演、NHKホールだったと思うが、もう一つ問題があった。歌手はヘルマン・プライとワルター・ベリーが、アイゼンシュタインとフランクのコンビで、もちろん歌はきちんと歌うのだが、台詞がアドリブ。当

然、字幕の準備はない。この時は字幕の担当者がうまくごまかしてくれていたようだ。

14 映画の字幕 (戸田)

「I thought you're already gone.」「あらいたの?」という日本語訳による字幕が褒められたが、映画では当然のことである。映画は映像を見ながらドラマを楽しみ、オペラは舞台の芝居、歌唱を楽しむという違いがある。観客は字を読みに行くのではないので、担当者はそれを前提とすべきだろう。完璧な作品の中に、字幕という余計なものが入ってくるわけで、映画の場合は、監督が照明に凝りに凝って美しい画面を作るのに、字幕はせっかくの構図を壊している。

しかし、字幕というのは必要悪である。自己主張してはいけない、あくまでも本当の楽しみを汚したり、負担をかけたりするものではない。オペラは音楽を伴っていて非常にゆっくりだから、直訳を入れても読める。ところが映画は機関銃のようにせりふが出てくる。

具体的に映画の字幕はどう作っているのか。2011年3月に公開されるハリソン・フォード主演のコメディ『恋とニュースの作り方』⁽²⁾の一場面、ハリソン・フォードの台詞を例に解説する。

有名なニュースキャスター (ハリソン・フォード) が、多くの賞を受けていて自慢している画面のセリフ。

「わたしはピーボディ賞を8回、ピューリッツァー賞を1回、エミー賞を16回受賞した。ボスニアでは前腕を撃たれた。コリン・パウエルを燃えさかるジープから引き降ろし、コレラが流行した時はマザー・テレサの額に冷たいタオルを乗せた。ディック・チェイニーと昼飯も食べた。」*

ニュースキャスターに対峙する女の子は新進のプロデューサー役。彼女が「でもあなたはお金が欲しいからここにいるのでしょうか、この仕事をしているし」と言うと、彼も認めてしまつて、「That is correct そのとおり」というやりとり。

上の文章(*)は、丁寧に訳したものだが、実際の映画字幕では「ボスニアでは前腕を撃たれた」は「ボスニアで腕に被弾」に。腕の撃たれた場所は分からないけれども、でも被弾したということは分かる。「コリン・パウエルを燃えさかるジープから引き降ろし」は23字あるが使える字数は12。コリン・パウエルは、アメリカ人は分かりますけど、日本人用には「長官」を入れて、「パウエル長官を炎から救出」として12字に収めた。時間内にちゃんと読み切れることが鉄則。100%ではないが、テンポを守ってちゃんと内容が頭に入っていけば映画は楽しめる。

主語、目的語が不明の字幕は最悪だ。誰が誰に対してどういう気持ちを抱いているか、その人物関係が分からない日本語は混乱させる。誰が誰を愛しているのかが分からなければ、まったく意味がない。複数の解釈が成り立つ日本語も危険。一つの解釈しかない文章でなければならない。

お客さんが読む速度は1秒間に3文字だが、それを知らなくても、あるテンポで読んでいけ

ば無理なく読めるという感覚が身に付いてくる。台詞の掛け合いが速くなったときに読めなくなるのはテンポを乱したことが理由である。1秒間に3文字程度の速さを守って、テンポを乱さないように字幕を作る工夫が必要であろう。映画とオペラの比較は以上のようなことではないかと思う。

現在は、字幕版と吹き替え版が5割ずつだが、そのうち2割と8割になると思う。字幕が全部なくなるということはなくても、そのうち9割ほどは吹き替えになっていくだろう。

字幕が読めない人が増えているので、耳からどんどん入ってくる方がありがたい状況になっている。日本の最初の字幕は昭和3年、ゲーリー・クーパーの『モロッコ』で、それから80年ほどの間、外国映画に字幕がついているのは日本だけで、外国は全部吹き替えという状況である。



戸田氏と増田氏

撮影：長澤直子

第2部 オペラ《愛の妙薬》を題材にした比較検証

第2部は、《愛の妙薬》を例に、昭和音楽大学による大学オペラにおける映像2種類、さらに実際の歌唱を交えての字幕検証を行った。

《愛の妙薬》を現代のデパートの化粧品売り場での場面として読み替えた演出で、「小川が」「木陰で」といった表現をそのまま表記するのか、それとも読み替え演出を意識しながら他の言葉に置き換えていくのか、悩ましいところであるといった実例が示された。最近、若い人を中心に、文字を読む能力が落ちており、「眺める」「自ら」といった言葉は難しいので、ひらがな表記する必要があるとの指摘がされた。

戸田奈津子氏からは、映画字幕の立場から、次の字幕を待たないと文章が完結しないのは観客に努力させているのでよくない。字幕1枚で完結すべきではないか、「……」を入れ過ぎではないかと言った具体的な指摘があった。さらに、原文が倒置法であっても、日本語訳まで倒置にする必要はなく、普通に訳すべきだろう。手法もオペラの字幕では音楽に合わせて変えていく必要もあり、重唱の場面の処理なども難しいといった点が指摘された。また、字幕が主張をしすぎると注意力がそちらに向いてしまうことも改善すべきだとされた。

オペラ字幕ではもともとなる翻訳があって、それを増田さんのような字幕制作者がオペラ字幕として作り上げるという作業をしている。そういった作業は翻訳者と相談しながら、作業を進めている。

また、映画字幕の著作権については、自分の作った翻訳が飛行機内の映画上映で断りもなく使われていたりすると考えてしまうのだが、特に争ったりしたことはないといった字幕の権利についても話が及んだ。

オペラ《愛の妙薬》を題材にした比較検証

映像資料による字幕検証

——昭和音楽大学オペラ公演 ドニゼッティ作曲 オペラ《愛の妙薬》より2つの事例

①第1幕1場より合唱〈かんかんお日さま焦げる時〉 *Bel conforto al mietitore*

◇2006年9月10日よこすか芸術劇場

指揮：松下京介、管弦楽：昭和音楽大学管弦楽団

演出・字幕制作：馬場紀雄

出演：正岡美津子、望月光貴、松山いくお、大石洋史、砂川智恵

合唱：昭和音楽大学合唱団

◇2009年10月4日昭和音楽大学テアトロ・ジューリオ・シヨウワ

指揮：星出豊、管弦楽：昭和音楽大学管弦楽団

演出：マルコ・ガンディーニ

字幕制作：堀岡佐知子

出演：正岡美津子、藤原海考、党主税、上野裕之、植松雅子

合唱：昭和音楽大学合唱団

実演による字幕検証

②第2幕1場よりドゥルカマーラのアリア〈お聞き下され、村の皆様方〉 *Udite, Udite*

③第2幕2場よりアディーナとドゥルカマーラの二重唱〈なんという愛情〉 *Quanto amore!*

三浦 克次 Katsuji MIURA バス・バリトン

成田 瞳 Hitomi NARITA ソプラノ

巨瀬 励起 Reiki KOSE ピアノ

最後に字幕制作の人材育成について話し合われた。

戸田氏からは、映画の字幕制作はかなり限られた仕事で、日本でも専門職業としている人は10人程度であること、デジタル化が進んでフィルムがなくなっている状況であり、映像と共にいくつもの言語がハリウッドから一緒に飛んでくる時代になるのではないかとの指摘があった。そういった環境に適応して職業も変化していこうとの指摘があった。

オペラ字幕に関しても電光掲示装置自体がそれほど多くなく、仕事の総量としては多くない。最近では日本語の歌や日本語の歌舞伎の台詞などに字幕がつくようになっているが、これには効果も意味もある。海外でも現地語による舞台に現地語の字幕が付く例は多いとの事例が紹介された。

こうした変化が今後現れていこうし、舞台芸術やDVDやフィルムといったメディアの形に応じて仕事の形態も変わっていくだろうが、それらに対応しながら引き続き字幕の役割は途切れていくことがないだろうとの展望が述べられて閉会した。

シンポジウム開催に際しては、以下の方々にご協力いただいた（敬称略）。

◆第2部演奏者コーディネーター：星出豊、舞台監督：大仁田雅彦、舞台監督補：大申美裕、高橋唯、武本麻衣、字幕操作：稲葉和歌子、相馬大祐（アルゴン社）

◆取材協力

奥出昌次（Zimaku プラス）、熊倉俊明（大阪音楽大学ザ・カレッジオペラハウス）、中野一幸（アルゴン社）
濱崎修二（いずみホール）、東佐智子、三宅均（T.E.S）

◆アンケート調査協力歌劇場

ウィーン国立歌劇場、英国ロイヤル・オペラ・ハウス、バイエルン州立歌劇場、ハノーヴァー州立歌劇場、ベルリン・コーミッシェ・オーパー、ベルリン・ドイツ・オペラ、マンハイム国民劇場、メトロポリタン歌劇場

【注】

- (1) このあたりの事情は、関根礼子著、昭和音楽大学オペラ研究所編『日本オペラ史1953〜』（水曜社、2011年）、pp.105-106に詳しい。
- (2) 『恋とニュースのつくり方』原題“Morning Glory”／2010年アメリカ映画／2011年2月25日より日本公開。映像提供：パラマウント・ジャパン株式会社、監督：ロジャー・ミッシェル、脚本：アライン・ブローシュ・マッケンナ、出演：レイチェル・マクアダムス、ハリソン・フォード、ダイアン・キートンほか。

戸田奈津子●Natsuko TODA

東京都出身。津田塾大学英文科卒。好きな映画と英語を生かせる職業、字幕づくりを志すが門は狭く、短期間のOL生活や、フリーの翻訳種々をしながらチャンスを待つ。その間、故清水俊二氏に字幕づくりの手ほどきを受け、1970年によく『野生の少年』『小さな約束』などの字幕を担当。さらに10年近い下積みを経て、1980年の話題作『地獄の黙示録』で、本格的なプロとなり、以来、1500本以上の作品を手がけ、『E.T.』『スター・ウォーズ』『タイタニック』『ハリー・ポッター』『ラスト・サムライ』『レッドクリフ』『アバター』などを担当。来日する映画人の通訳も依頼され、長年の友人も多い。著書に『字幕の中に人生』（白水社）など。

増田恵子●Keiko MASUDA

東京生まれ。国立音楽大学教育音楽学科卒業。1987年より映像や劇場のオペラ字幕の仕事を始め、翻訳の専門家と共に、イタリア・オペラをはじめ、ドイツ、フランス、ロシア、チェコなど、各国のオペラの字幕を作成し、現在までに400本以上の作品を手がけている。またオペラ研究者として、オペラ公演のプログラム、CDやDVDの解説、雑誌等の執筆活動も行い、川崎市のアマチュアのためのオペラ講座では、舞台裏の体験談を交えたトークで好評を得た。

松本重孝●Shigetaka MATSUMOTO

東京都出身。演出を栗山昌良、佐藤信、粟國安彦に学ぶ。1984～1985年イタリアで研修。1992年に藤原歌劇団の《椿姫》で演出家としてデビューを果たし、その後、新国立劇場、藤原歌劇団、日本オペラ協会、関西歌劇団、関西二期会をはじめ、各地で数多くの作品を演出し、高い評価を得ている。最近では藤原歌劇団の《カルメル会修道女の対話》、《タンクレーディ》の手堅い演出が好評を博した。

広渡勲●Isao HIROWATARI

福岡出身。早稲田大学で郡司正勝に師事。東宝演劇部を経て、日本舞台芸術振興会（NBS）に移籍、制作プロデューサー兼技術監督として世界の主要歌劇場やバレエ団の招聘を成功に導いた。演出家としても2008年の兵庫県立芸術文化センター《メリー・ウィドウ》等で成功を収め、同劇場での2011年《こうもり》の演出も決まっている。2000年フランス政府から芸術文学章シュヴァリエを叙勲。

（以上2011年1月26日現在）

〈資料1〉国内主要オペラ公演字幕担当一覧

作成：昭和音楽大学オペラ研究所

新国立劇場（1998～2009）

※表記は原則プログラムに準じた。

演目	字幕	字幕操作
1998/1 《アイダ》	松本重孝	アルゴン社
1998/5 《魔笛》	高島勲	記載なし
1998/6 《ナブッコ》	田口道子	アルゴン社
1998/9 《アラベッラ》	平尾力哉	記載なし
1998/10 《セビリアの理髪師》	松本重孝	アルゴン社
1998/11 《ヘンゼルとグレーテル》	西澤敬一	記載なし
1999/1 《カルメン》	村田健司	記載なし
1999/9 《仮面舞踏会》	杉理一	記載なし
1999/11 《マノン・レスコー》	杉理一	記載なし
1999/12 《蝶々夫人》	松本重孝	記載なし
2000/1 《ドン・ジョヴァンニ》	杉理一	朝日解説事業
2000/2 《セビリアの理髪師》	松本重孝	朝日解説事業
2000/4 《サロメ》	平尾力哉	朝日解説事業
2000/5 《ドン・キショット》	村田健司	朝日解説事業
2000/6 《リゴレット》	杉理一	朝日解説事業
2000/9 《トスカ》	田口道子	朝日解説事業
2000/10 《魔笛》	平尾力哉	朝日解説事業
2000/10 《エウゲニ・オネーギン》	杉理一	朝日解説事業
2000/11 《青ひげ公の城》	杉理一	朝日解説事業
2001/1 《イル・トロヴァトーレ》	杉理一	朝日解説事業
2001/2 《リゴレット》	杉理一	朝日解説事業
2001/3～4 《ラインの黄金》	三宅幸夫	朝日解説事業
2001/5 《仮面舞踏会》	杉理一	朝日解説事業
2001/6 《蝶々夫人》	松本重孝	朝日解説事業

演目	字幕	字幕操作
2001/7 《マノン》	村田健司	朝日解説事業
2001/9 《トゥーランドット》	杉理一	朝日解説事業
2001/11 《ナブッコ》	田口道子	朝日解説事業
2001/11 《ドン・ジョヴァンニ》	杉理一	朝日解説事業
2001/12 《ドン・カルロ》	杉理一	朝日解説事業
2002/1 《ヘンゼルとグレーテル》	田中信昭/中山梯一	朝日解説事業
2002/2 《ウェルテル》	村田健司	朝日解説事業
2002/3 《ワルキューレ》	三宅幸夫	朝日解説事業
2002/5 《サロメ》	平尾力哉	朝日解説事業
2002/5 《トスカ》	田口道子	朝日解説事業
2002/6 《カルメン》	村田健司	朝日解説事業
2002/7 《蝶々夫人》	松本重孝	朝日解説事業
2002/9 《椿姫》	松本重孝	朝日解説事業
2002/10 《ルチア》	杉理一	朝日解説事業
2002/10 《セビリアの理髪師》	松本重孝	朝日解説事業
2002/11 《イル・トロヴァトーレ》	杉理一	朝日解説事業
2002/12 《ナクソス島のアリアドネ》	平尾力哉	朝日解説事業
2003/1 《光》	-	朝日解説事業
2003/1 《アラベッラ》	平尾力哉	朝日解説事業
2003/3 《ジークフリート》	三宅幸夫	朝日解説事業
2003/4 《ラ・ボエーム》	本谷麻子	朝日解説事業
2003/6 《オテロ》	杉理一	朝日解説事業
2003/9 《アイダ》	増田恵子	朝日解説事業
2003/10 《フィガロの結婚》	奥田健太郎	朝日解説事業
2003/11 《トスカ》	田口道子	朝日解説事業

演目	字幕	字幕操作
2003/11 《ホフマン物語》	中村康裕	朝日解説事業
2004/1 《鳴神》《俊寛》	朝日解説事業	朝日解説事業
2004/2 スペインの燦き 《スペインの時》	伊藤隆浩 (台本翻訳: カーミオル 湊子)	朝日解説事業
2004/2 《サロメ》	平尾力哉	朝日解説事業
2004/2 《神々の黄昏》	三宅幸夫	朝日解説事業
2004/5 《マクベス》	増田恵子 (字幕監修: 野田秀樹)	朝日解説事業
2004/6 《ファルスタッフ》	増田恵子	朝日解説事業
2004/6 《カルメン》	村田健司	朝日解説事業
2004/9 《カヴァレリア・ルスティ カーナ》《道化師》	杉理一	朝日解説事業
2004/9 《ラ・ボエーム》	本谷麻子	朝日解説事業
2004/11 《エレクトラ》	岩下久美子/ 増田恵子	朝日解説事業
2004/11 《椿姫》	松本重孝	朝日解説事業
2005/1 《マクベス》	増田恵子 (字幕監修: 野田秀樹)	朝日解説事業
2005/2 《ルル》	増田恵子/ 岩下久美子	G・マーク
2005/2 《おさん》	-	G・マーク
2005/3 《コジ・ファン・トゥッテ》	増田恵子	G・マーク
2005/4 《フィガロの結婚》	田尾下哲	G・マーク
2005/5 《フィデリオ》	増田恵子/ 岩下久美子	G・マーク
2005/6 《蝶々夫人》	増田恵子	G・マーク
2005/9 《ニュルンベルクの マイスタージンガー》	三宅幸夫	字幕翻訳: 増田恵子/ 平尾力哉 字幕操作: G・マーク
2005/10 《セビリアの理髪師》	増田恵子	G・マーク
2005/11 《アンドレア・シェニエ》	増田恵子	G・マーク

演目	字幕	字幕操作
2005/11 《ホフマン物語》	中村康裕	G・マーク
2006/1 《魔笛》	平尾力哉	G・マーク
2006/2 《コジ・ファン・トゥッテ》	増田恵子	G・マーク
2006/2 《愛怨》	字幕作成: 伊香修吾	G・マーク
2006/3 《運命の力》	増田恵子	G・マーク
2006/4 《カヴァレリア・ルスティ カーナ》《道化師》	杉理一	G・マーク
2006/6 《こうもり》	岩下久美子/ 増田恵子	G・マーク
2006/9 《ドン・カルロ》	増田恵子	G・マーク
2006/10 《イドメネオ》	増田恵子	G・マーク
2006/11 《フィデリオ》	増田恵子/ 岩下久美子	G・マーク
2006/12 《セビリアの理髪師》	増田恵子	G・マーク
2007/2~3 《さまよえるオランダ人》	山崎太郎	G・マーク
2007/3 《運命の力》	増田恵子	G・マーク
2007/3 《蝶々夫人》	増田恵子	G・マーク
2007/4 《西部の娘》	増田恵子	G・マーク
2007/6 《ファルスタッフ》	増田恵子	G・マーク
2007/6 《ばらの騎士》	岩下久美子/ 増田恵子	G・マーク
2007/10 《フィガロの結婚》	田尾下哲	G・マーク
2007/10 《タンホイザー》	三宅幸夫	G・マーク
2007/11 《カルメン》	増田恵子 (字幕監修: 鶴山仁)	G・マーク
2008/1 《ラ・ボエーム》	本谷麻子	G・マーク
2008/2 《黒船》	-	G・マーク
2008/2 《サロメ》	平尾力哉	G・マーク
2008/3 《アイーダ》	増田恵子	G・マーク
2008/4 《魔弾の射手》	増田恵子	G・マーク

演目	字幕	字幕操作
2008/5 《軍人たち》	河野俊行/ 増田恵子	G・マーク
2008/6 《椿姫》	増田恵子	G・マーク
2008/10 《リゴレット》	増田恵子	Zimaku プラス
2008/10 《トゥーランドット》	増田恵子	Zimaku プラス
2008/12 《ドン・ジョヴァンニ》	増田恵子	Zimaku プラス
2009/1 《蝶々夫人》	増田恵子	Zimaku プラス
2009/1 《こうもり》	増田恵子	Zimaku プラス
2009/3 《ラインの黄金》	三宅幸夫	Zimaku プラス
2009/4 《ワルキューレ》	三宅幸夫	Zimaku プラス
2009/5 《ムツェンスクのマクベス 夫人》	田辺佐保子/ 増田恵子	Zimaku プラス
2009/6 《チェネレントラ》	増田恵子	Zimaku プラス
2009/6 《修禪寺物語》	-	Zimaku プラス
2009/9 《オテロ》	増田恵子	Zimaku プラス
2009/10 《魔笛》	平尾力哉	Zimaku プラス
2009/11 《ヴォツェック》	増田恵子/ 河野俊行	Zimaku プラス
2009/12 《トスカ》	田口道子	Zimaku プラス
2010/2 《ジークフリート》	三宅幸夫	Zimaku プラス
2010/3 《神々の黄昏》	三宅幸夫	Zimaku プラス
2010/4 《愛の妙薬》	増田恵子	Zimaku プラス
2010/5 《影のない女》	増田恵子/ 河野俊行	Zimaku プラス
2010/6 《カルメン》	増田恵子	Zimaku プラス
2010/6 《鹿鳴館》	-	Zimaku プラス

藤原歌劇団（1986～2009）

※表記は原則プログラムに準じた。

※「*」がついている公演は新国立劇場との共同主催公演。

演目	字幕	字幕スライド 制作
1986/2 《仮面舞踏会》	(松本重孝)	(アルゴン社)
1986/7 《ラ・ボエーム》	記載なし	記載なし
1986/11 《妖精ヴィッリ》《カヴァ レリア・ルスティカーナ》	松本重孝	記載なし
1987/2 《ルチア》	松本重孝	記載なし
1987/6 《リゴレット》	松本重孝	記載なし
1987/10 《イル・トロヴァトーレ》	栗國安彦	記載なし
1988/3 《椿姫》	松本重孝	記載なし
1988/7 《マクベス》	松本重孝	記載なし
1988/11 《カルメン》	松本重孝	記載なし
1988/11 《蝶々夫人》	松本重孝	記載なし
1989/2 《清教徒》	松本重孝	記載なし
1989/5 《ドン・カルロ》	栗國安彦	記載なし
1989/11 《アイダ》	松本重孝	記載なし
1990/1 《椿姫》	松本重孝	記載なし
1990/1 《トスカ》	松本重孝	記載なし
1990/7 《カヴァレリア・ルスティ カーナ》《道化師》	松本重孝	記載なし
1990/11 《ドン・ジョヴァンニ》	松本重孝	記載なし
1991/1 《椿姫》	松本重孝	アルゴン社
1991/2 《チェネレントラ》	松本重孝	アルゴン社
1991/7 《夢遊病の女》	松本重孝	アルゴン社
1991/9 《オテロ》	松本重孝	アルゴン社
1992/1 《椿姫》	松本重孝	アルゴン社
1992/2 《ノルマ》	松本重孝	アルゴン社

演目	字幕	字幕スライド制作
1992/6 《カルメン》	松本重孝	アルゴン社
1992/9 《運命の力》	松本重孝	アルゴン社
1993/1 《椿姫》	松本重孝	アルゴン社
1993/2 《セヴィリヤの理髪師》	松本重孝	アルゴン社
1993/3 《アイーダ》	松本重孝	アルゴン社
1993/10 《ラ・ボエーム》	松本重孝	アルゴン社
1993/11 《ルチア》	松本重孝	アルゴン社
1994/1 《椿姫》	松本重孝	アルゴン社
1994/2 《蝶々夫人》	松本重孝	アルゴン社
1994/7 《アンドレア・シェニエ》	松本重孝	アルゴン社
1994/11 《シモン・ボッカネグラ》	松本重孝	アルゴン社
1995/1 《椿姫》	松本重孝	アルゴン社
1995/2 《愛の妙薬》	松本重孝	アルゴン社
1995/7 《ファウスト》	NHK	アルゴン社
1996/1 《椿姫》	松本重孝	アルゴン社
1996/2 《トスカ》	松本重孝	アルゴン社
1996/6 《イル・トロヴァトーレ》	栗國安彦 (改訂：田口道子)	アルゴン社
1996/10 《東洋のイタリア女》	田口道子	アルゴン社
1996/10 《トスカ》	松本重孝	アルゴン社
1997/1 《椿姫》	松本重孝	アルゴン社
1997/2 《マクベス》	松本重孝	アルゴン社
1997/6 《ラ・ファヴォリータ》	田口道子	アルゴン社
1997/9 《カルメン》	松本重孝/ 秋山理恵	アルゴン社
1998/2～3 《椿姫》	松本重孝	アルゴン社
1998/6 《ナブッコ》*	田口道子	字幕スライド制作・操作：アルゴン社

演目	字幕	字幕操作
1998/10 《セビリヤの理髪師》*	松本重孝	字幕スライド制作・操作：アルゴン社
1999/1 《椿姫》	松本重孝	字幕スライド制作：アルゴン社
1999/3 《ラ・ボエーム》	松本重孝	字幕スライド制作：アルゴン社
1999/12 《蝶々夫人》*	松本重孝	記載なし
2000/1 《ルチア》	増田恵子 (原訳：永竹由幸)	字幕スライド制作・操作：アルゴン社
2000/2 《セビリヤの理髪師》*	松本重孝	字幕制作・操作：朝日解説事業
2000/3 《椿姫》	松本重孝	字幕スライド制作・操作：アルゴン社
2000/5 《ドン・キョット》*	村田健司	朝日解説事業
2000/10 《エウゲニ・オネーギン》*	杉理一	字幕制作・操作：朝日解説事業
2001/2 《マクベス》	増田恵子 (原訳：永竹由幸)	字幕スライド制作・操作：アルゴン社
2001/7 《イル・カンピエッロ》	本谷麻子	字幕制作・操作：アルゴン社
2001/12 《ドン・カルロ》*	杉理一	字幕制作・操作：朝日解説事業
2002/1 《椿姫》	松本重孝	字幕スライド制作・操作：アルゴン社
2002/3 《カプレーティ家とモンテッキ家》	増田恵子 (原訳：小瀬村幸子)	字幕制作・操作：アルゴン社
2002/6 《カルメン》*	村田健司	朝日解説事業
2002/7 《蝶々夫人》	松本重孝	字幕制作・操作：アルゴン社
2003/1 《ラ・トラヴィアータ》	字幕制作：本谷麻子	アルゴン社
2003/3 《イタリアのトルコ人》	永竹由幸	アルゴン社
2003/4 《ラ・ボエーム》*	字幕制作：本谷麻子	朝日解説事業
2003/10 《ロメオとジュリエット》	増田恵子	アルゴン社

演目	字幕	字幕操作
2004/1 《ラ・トラヴィアータ》	記載なし	字幕スライド 制作・操作： アルゴン社
2004/3 《アルジェのイタリア女》	増田恵子	アルゴン社
2004/5 《イル・カンピエッロ》	本谷麻子	字幕製作・操 作：アルゴン 社
2004/9 《カルメン》	増田恵子 (原訳：マ リーシャ中 田)	字幕製作・操 作：アルゴン 社
2005/1 《ラ・トラヴィアータ》	字幕制作： 本谷麻子	アルゴン社
2005/2 《チェネレントラ》	増田恵子	アルゴン社
2005/8 《アドリアーナ・ルクヴ ルール》	増田恵子	アルゴン社
2006/1 《ラ・トラヴィアータ》	本谷麻子	アルゴン社
2006/2 《蝶々夫人》	松本重孝	アルゴン社
2006/5 《トスカ》	松本重孝	G・マーク
2006/10 《ランスへの旅》	増田恵子	アルゴン社
2007/1 《ラ・ボエーム》	松本重孝	アルゴン社
2007/5 《リゴレット》	増田恵子	アルゴン社
2007/11 《蝶々夫人》	松本重孝	アルゴン社
2008/3 《どろぼうかささぎ》	増田恵子	アルゴン社
2008/8~9 《ラ・トラヴィアータ》	本谷麻子	アルゴン社
2008/11 《ラ・ボエーム》	松本重孝	アルゴン社
2009/1 《ラ・ジョコンダ》	増田恵子	アルゴン社
2009/6 《愛の妙薬》	堀岡佐知子	アルゴン社

東京二期会（1987～2009）

※表記は原則プログラムに準じた。

※「*」がついている公演は新国立劇場との共同主催公演。

演目	字幕	字幕操作
1987/1 《トスカ》	関根礼子/永竹 由幸	記載なし
1989/2 《運命の力》	俵次郎	記載なし
1989/9 《椿姫》	松本重孝	字幕スライ ド制作：日 本オペラ振 興会
1990/2 《お蝶夫人》	河原洋	記載なし
1991/2 《リゴレット》	河原洋	字幕製作： アルゴン社
1991/12 《トスカ》	記載なし	記載なし
1992/3 《カルメン》	村田健司	字幕製作： アルゴン社
1992/5 《ラ・ボエーム》	記載なし	字幕：アル ゴン社
1993/3 《シモン・ボッカネグラ》	記載なし	字幕：アル ゴン社
1993/5 《ボッペアの戴冠》	記載なし	字幕： Zi:MaC
1993/7 《ラインの黄金》	記載なし	字幕：アル ゴン社
1993/11 《椿姫》	記載なし	アルゴン社
1993/11 《蝶々夫人》		
1993/11 《カルメン》		
1994/2 《フィデリオ》	渡邊明	アルゴン社
1994/7 《トロヴァトーレ》	かわはら洋	Zi:Mac
1995/2 《外套》《修道女アンジェ リカ》《ジャンニ・スキッ キ》	かわはら洋	Zi:Mac
1996/7 《ワルキューレ》	字幕操作：アルゴン社 字幕協力：ジャパン・アーツ (字幕監修：千代田晶弘、原 訳：天野晶吉)	
1997/2 《カヴァレリア・ルスティ カーナ》《パリアッチ》	かわはら洋	アルゴン社
1997/7 《リゴレット》	松本重孝	アルゴン社

演目	字幕	字幕操作
1998/2 《シンデレラ》	字幕協力：藤原歌劇団 (字幕監修：松本重孝)	アルゴン社
1998/7 《フィガロの結婚》	かわはら洋 (アウラ・マーニャ)	記載なし
1998/9 《アラベツラ》*	平尾力哉	記載なし
1999/2 《タンホイザー》	高辻知義 訳 (新書館パーパー・オペラ)による	アルゴン社
1999/10 《コシ・ファン・トゥッテ》	字幕監修：平尾力哉	字幕製作・操作：アルゴン社
1999/11 《ドン・ジョヴァンニ》		
2000/2 《魔笛》	平尾力哉	アルゴン社
2000/4 《サロメ》*	平尾力哉	朝日解説事業
2000/8 《真夏の夜の夢》	岩田達宗	アルゴン社
2001/7 《ファルスタッフ》	字幕・原訳：永竹由幸 字幕制作：増田恵子	朝日解説事業
2001/11 《ホフマン物語》	安藤元雄	アルゴン社
2002/2 《フィガロの結婚》	河原廣之	アルゴン社
2002/7~8 《ニュルンベルクのマイスタージンガー》	平尾力哉	アルゴン社
2002/10 《ポッペアの戴冠》	エルマンノ・アリエンティ/西澤敬一	アルゴン社
2002/11 《椿姫》	とよしま洋	アルゴン社
2003/2 《カルメン》	安藤元雄	朝日解説事業
2003/7 《ばらの騎士》	字幕翻訳：岩下久美子 字幕協力：増田恵子	アルゴン社
2003/9 《蝶々夫人》	松本重孝	アルゴン社
2003/11 《ルル》	字幕原稿：中島裕昭	朝日解説事業
2004/2 《エジプトのエレナ》	岩下久美子	朝日解説事業
2004/7 《ドン・ジョヴァンニ》	増田恵子	アルゴン社

演目	字幕	字幕操作
2004/12 《イエヌーファ》	岩下久美子	アルゴン社
2005/3 《魔笛》	字幕翻訳：岩下久美子 字幕協力：増田恵子	アルゴン社
2005/6 《椿姫》	とよしま洋	G・マーク
2005/7 《フィレンツェの悲劇》 《ジャンニ・スキッキ》	字幕監修：岩下久美子 (フィレンツェの悲劇) 字幕原稿制作：増田恵子	G・マーク
2005/10 《ジュリアス・シーザー》	平尾力哉	G・マーク
2005/11 《さまよえるオランダ人》	岩下久美子	G・マーク
2006/2 《ラ・ボエーム》	字幕制作：増田恵子	アルゴン社
2006/4 《皇帝ティトの慈悲》	原訳・字幕制作：岩下久美子	G・マーク
2006/7 《蝶々夫人》	松本重孝	アルゴン社
2006/9 《フィガロの結婚》	字幕制作：とよしま洋	アルゴン社
2006/11 《コジ・ファン・トゥッテ》	字幕制作：とよしま洋	アルゴン社
2007/2 《タフネ》	字幕制作：岩下久美子	G・マーク
2007/7 《魔笛》	字幕翻訳：岩下久美子 字幕協力：増田恵子	G・マーク
2007/9 《仮面舞踏会》	字幕制作：本谷麻子	アルゴン社
2008/2 《ワルキューレ》	岩下久美子	ZIMAKU+
2008/6 《ナクソス島のアリアドネ》	字幕(原訳・作製)：岩下久美子	アルゴン社
2008/9 《エウゲニー・オネーギン》	増田恵子	ZIMAKU+
2008/11 《マクロプロス家の事》	字幕：森島英子 翻訳(字幕協力)：関根日出男	Zimaku+
2009/2 《ラ・トラヴィアータ》	字幕翻訳：増田恵子	アルゴン社
2009/6 《ウリッセの帰還》	高岸未朝	アルゴン社
2009/10 《蝶々夫人》	松本重孝	アルゴン社
2009/11 《カプリッチョ》	岩下久美子	ZIMAKU+

関西歌劇団（1988～2009）

※表記は原則プログラムに準じた。

演目	字幕	字幕操作
1988/10 《アイーダ》	字幕スーパー：松本重孝	記載なし
1993/11 《ラ・ボエーム》	字幕：松本重孝	字幕作成・操作：アルゴン社
1994/11 《リゴレット》	字幕：藤野明子	字幕操作：ムーヴ
1995/11 《ハルカ》	字幕：シミヨ・エンダー、アンナ・ゴルカ、藤野明子	字幕操作：ムーヴ
1996/6 《修道女アンジェリカ》	字幕：藤野明子	字幕操作：ムーヴ
1996/11 《お蝶夫人》	字幕：藤野明子	字幕操作：ムーヴ
1997/6 《コジ・ファン・トゥッテ》	字幕：藤野明子	字幕操作：ムーヴ
1997/10 《トロヴァトーレ》	字幕：藤野明子	字幕操作：ムーヴ
1998/6 《ドン・ジョヴァンニ》	字幕：井原広樹	字幕操作：朝日解説事業
1998/11 《アイーダ》	字幕：井原広樹	字幕：朝日解説事業
1999/10 《ファルスタッフ》	字幕：井原広樹	字幕操作：朝日解説事業
2000/10 《トスカ》	字幕：井原広樹	字幕操作：朝日解説事業
2001/10 《仮面舞踏会》	字幕：井原広樹	字幕操作：朝日解説事業
2002/6 《エウゲニ・オネーギン》	記載なし	字幕進行：多久潤子 字幕操作：朝日解説事業
2002/10 《お蝶夫人》	字幕：井原広樹	字幕操作：朝日解説事業
2003/6 《フィガロの結婚》	字幕原稿：唐谷裕子	字幕進行：殿護弘美 字幕操作：朝日解説事業
2003/10 《アドリアーナ・ルグヴェール》	字幕製作：井原広樹	字幕進行：殿護弘美 字幕操作：朝日解説事業
2004/7 《コジ・ファン・トゥッテ》	字幕原稿：松本重孝	字幕進行：多久潤子 字幕操作：アルゴン社
2004/10 《トゥーランドット》	字幕原稿：井原広樹	字幕進行：多久潤子 字幕操作：朝日解説事業
2005/3 《子供と呪文》	字幕原稿：井原広樹	字幕進行：福田和子 字幕操作：G・マーク
2005/6 《スザンナの秘密》《修道女アンジェリカ》	字幕原稿：井原広樹	字幕進行：上田展子 字幕操作：G・マーク
2005/10 《ラ・ボエーム》	字幕原稿：井原広樹	字幕進行：殿護弘美 字幕操作：G・マーク
2007/10 《カヴァレリア・ルスティカーナ》 《道化師》	字幕原稿：中村敬一	字幕進行：藤野明子 字幕システム：ミチヤシステムズ 字幕機材：タケナカ
2008/10 《ファルスタッフ》	字幕原稿：松本重孝	字幕進行：藤野明子 字幕システム：ミチヤシステムズ
2009/10 《外套》《修道女アンジェリカ》 《ジャンニ・スキッキ》	字幕原稿：井原広樹	字幕進行：藤野明子 字幕機材：タケナカ

関西二期会（1989～2009）

※表記は原則プログラムに準じた。

演目	字幕	字幕操作
1989/6《タンホイザー》	字幕：中村敬一	記載なし
1990/11《リゴレット》	字幕：河原洋	字幕操作：藤野明子
1994/10《ラインの黄金》	記載なし	字幕：アルゴン社
1996/6《ファルスタッフ》	字幕：藤野敬子	字幕：ムーヴ
1997/5《ワルキューレ》	字幕：西澤敬一 字幕助手：藤野明子	字幕協力：ジャパン・アーツ（字幕監修：千代田晶弘、原訳：天野晶吉）
1998/6《フィガロの結婚》	字幕：藤野明子	字幕：朝日解説事業
1998/10《ナクソス島のアリアドネ》	字幕：藤野明子	字幕操作：アルゴン社
1999/6《ラ・ボエーム》	字幕：藤野明子	字幕操作：朝日解説事業
1999/10《蝶々夫人》	字幕：藤野明子	字幕：アルゴン社
2000/6《後宮からの逃走》	字幕：藤野明子	字幕：朝日解説事業
2000/10《バルジファル》	字幕：三宅幸夫	字幕：朝日解説事業
2001/6《愛の妙薬》	字幕：藤野明子	字幕：朝日解説事業
2001/11《ランメルモールのルチア》	字幕：松本重孝	字幕：アルゴン社
2002/5《コジ・ファン・トゥッテ》	字幕：藤野明子	字幕：朝日解説事業
2002/10《天守物語》	字幕：藤野明子	字幕：アルゴン社
2003/10《ばらの騎士》	字幕監修：多田羅迪夫 字幕翻訳：岩下久美子 字幕協力：増田恵子	字幕：アルゴン社
2004/6《フィガロの結婚》	字幕：藤野明子	字幕：朝日解説事業
2004/11《椿姫》	字幕：松本重孝	字幕：アルゴン社
2005/5《タンホイザー》	字幕・原訳：高辻知義 字幕編集：藤野明子	字幕：G・マーク
2006/5《ノルマ》	字幕：松本重孝	字幕操作：アルゴン社
2006/10《魔笛》	字幕：唐谷裕子	字幕操作：アルゴン社
2007/6《愛の妙薬》	字幕原稿：藤野明子	字幕操作：G.マーク
2007/10《ナクソス島のアリアドネ》	字幕原稿：松本重孝	字幕操作：アルゴン社
2008/5《セヴィリアの理髪師》	字幕制作：本谷麻子	字幕操作：アルゴン社
2008/10《カルメン》	字幕：藤野明子	字幕操作：Zimaku +
2009/5《ラ・ボエーム》	字幕原稿：唐谷裕子	字幕Q：鎌田史子字幕操作：Zimaku +
2009/11《フィデリオ》	字幕原稿：奥野浩子	字幕Q：平瀬令子字幕操作：Zimaku +

主な外来オペラ（1988～2009）

※表記は原則プログラムに準じた。

※社名の記載がない場合、担当者名などから会社が判明するものについては〔 〕で付記した。

年	団体	字幕
1988	メトロポリタン・オペラ	監修：杉理一 技術：アルゴン社
	バイエルン国立歌劇場	翻訳：平尾力哉 操作：アルゴン社
1989	ウィーン国立フォルクスオーパー	字幕：セイコーコンサート事務局 操作：アルゴン社
	ボリショイ・オペラ	監修：杉理一 操作：アルゴン社
	ウィーン国立歌劇場	字幕：杉理一
1990	ベルリン国立歌劇場	監修：杉理一 製作操作：アルゴン社
1991	ベルリン・コーミッシェ・オーパー	監修：杉理一 製作・操作：アルゴン社
1992	英国ロイヤル・オペラ	監修：杉理一 〔アルゴン社〕
	バイエルン国立歌劇場	監修：千代田晶弘/杉理一 翻訳：桜井たけし 操作：中野一幸（アルゴン社） 増田恵子/藤江隆男/司東伸洋/平野満
1993	メトロポリタン・オペラ	監修：千代田晶弘/増田恵子 原訳：天野昌吉/永竹由幸 制作・操作：中野一幸（アルゴン社）
	ボローニャ歌劇場	原訳・監修：井内美香/永竹由幸/増田恵子/千代田晶弘 操作：中野一幸（アルゴン社）/ANFソフトウェア
	ベルリン・ドイツ・オペラ	監修：平尾力哉/杉理一 制作・操作：中野一幸〔アルゴン社〕
	ウィーン国立フォルクスオーパー	制作：服部セイコー スペシャル・プロジェクト 操作：アルゴン社
	キーロフ・オペラ	監修：千代田晶弘 操作：アルゴン社
1994	ベルリン・コーミッシェ・オーパー	翻訳：戸澤駿一郎 操作：アルゴン社
	ウィーン国立歌劇場	監修：かわはら洋/一柳富美子/小林一夫 製作・操作：中野一幸〔アルゴン社〕/三宅均〔劇団昂〕
1995	ボリショイ・オペラ	制作・操作：アルゴン社
1996	ハンブルク国立歌劇場	翻訳：戸澤駿一郎/松本重孝 操作：アルゴン社
	フィレンツェ歌劇場	字幕：中野一幸〔アルゴン社〕/かわはら洋
	キーロフ・オペラ	監修：増田恵子 原訳：高橋英郎/永竹由幸/海老根桂子 協力：田辺佐保子 指揮：松川儒/斉藤育雄/岩崎品 操作：中野一幸（アルゴン社）
1997	メトロポリタン・オペラ	監修：増田恵子（サウンド・バンク） 原訳：高橋英郎/永竹由幸/船山隆 〔アルゴン社/朝日解説事業〕
	ベルリン国立歌劇場	監修：小林一夫/杉理一 操作：奥出昌次〔朝日解説事業〕

年	団体	字幕
1998	ベルリン・ドイツ・オペラ	監修：平尾力哉/小林一夫 操作：奥出昌次〔朝日解説事業〕
	ベルリン・コーミッシェオーパー	字幕：アルゴン社
	ボローニャ歌劇場	監修：増田恵子（サウンド・バンク） 原訳：永竹由幸/井内美香 オペレーション：奥出昌次（朝日解説事業） 進行：田村真穂
1999	エクサンプロヴァンス音楽祭	字幕監修：松本重孝 字幕操作：アルゴン社（品川昌二）
	ウィーン・フォルクスオーパー	字幕監修：寺崎裕則 原訳：寺崎裕則/谷本維都子/蔵原順子/渡辺真理 字幕コーディネイト：増田恵子（サウンドバンク） 字幕操作：奥出昌次/三浦千代子（朝日解説事業） 字幕指揮：田村真穂
2000	キーロフ・オペラ	監修：増田恵子（サウンドバンク） 原訳：平尾力哉/永竹由幸/田辺佐保子 制作：佐藤明/幕内覚（朝日解説事業） 指揮：井上佳子
	ウィーン国立歌劇場	制作：奥出昌次〔朝日解説事業〕 平尾力哉/岩下久美子/かわはら洋
2001	フィレンツェ歌劇場	字幕：中野一幸〔アルゴン社〕/かわはら洋
	メトロポリタン・オペラ	原訳・制作：永竹由幸、増田恵子/村田健司/岩下久美子 指揮：田村真穂 操作：朝日解説事業
	フェニーチェ歌劇場	原訳：永竹由幸 制作：増田恵子 操作：朝日解説事業
	バイエルン国立歌劇場	原訳：サウンドバンク 平尾力哉/奥田健太郎/戸田奈津子 操作：橋本智宏〔朝日解説事業〕 指揮：田村真穂
2002	ベルリン国立歌劇場	翻訳監修：小林一夫 操作：橋本智宏〔朝日解説事業〕 指揮：田村真穂
	ボローニャ歌劇場	制作：増田恵子 原訳：井内美香 字幕：朝日解説事業/田村真穂
	ワシントン・オペラ	原訳・制作：井内百合子/増田恵子/小瀬村幸子/奥田健太郎 指揮：塚本裕希子 操作：朝日解説事業
	エクサンプロヴァンス音楽祭	字幕：増田恵子（原訳：永竹由幸） 字幕操作：中野一幸（アルゴン社）

年	団体	字幕
2003	ジュゼッペ・ヴェルディ歌劇場	原訳：永竹由幸 字幕：増田恵子 指揮：井上佳子 操作：品川昌二（アルゴン社）
	ベッリーニ大劇場	字幕：増田恵子 字幕原訳：永竹由幸 字幕操作：朝日解説事業 字幕指揮：田村真穂
	ミラノ・スカラ座	字幕：奥出昌次〔朝日解説事業〕
	キーロフ・オペラ	原訳：田辺佐保子 編集：増田恵子 制作：朝日解説事業 指揮：田村真穂 操作：久保田威史/上床隆大
2004	パリ・シャトレ座	制作：田村真穂 大内滋/村田健司 操作：朝日解説事業
	ウィーン国立歌劇場	林田聡〔朝日解説事業〕 奥田健太郎/田村真穂
	ザルツブルク・イースター音楽祭	制作・翻訳：朝日解説事業
2005	フェニーチェ歌劇場	原訳：永竹由幸/増田靖彦 制作：増田恵子 操作：アルゴン社
	バイエルン国立歌劇場	字幕：林田聡〔朝日解説事業〕 小林一夫/増田恵子
	ベルギー王立歌劇場・モネ劇場	制作：松本重孝 字幕：アルゴン社
2006	マリンスキー・オペラ	翻訳：三宅幸夫 操作：G・マーク/イヤホンガイド
	ボローニャ歌劇場	字幕：井内美香/井内百合子/G・マーク/幕内覚/吉田牧子
	メトロポリタン・オペラ	制作：増田恵子/岩下久美子 指揮：久保晃子/田村ルリ 操作：G・マーク
	フィレンツェ歌劇場	字幕：林田聡〔G・マーク〕 田口道子/増田恵子
	パリ・シャトレ座	字幕制作：増田恵子 字幕操作：G・マーク
2007	チューリッヒ歌劇場	字幕翻訳：増田恵子/平尾力哉 字幕操作：G・マーク
	ベルリン国立歌劇場	字幕：林田聡〔G・マーク〕 おくだ健太郎/平尾力哉/田村真穂
	ドレスデン国立歌劇場	制作：三宅幸夫、伊藤綾/岩下久美子、増田恵子 指揮：田村真穂 操作：G・マーク

年	団体	字幕
2008	マリインスキー・オペラ	原訳・監修：田辺佐保子 原訳・字幕：増田恵子 指揮：田村真穂/吉田牧子/中丸ちひろ/和田良枝 操作：G・マーク/イヤホンガイド
	ウィーン・フォルクスオーパー	字幕：林田聡〔G・マーク〕 岡本和子/増田恵子/田村真穂
	ウィーン国立歌劇場	字幕：林田聡/不破聡〔G・マーク〕 井内百合子/田村真穂/増田恵子（原訳：アンナ神山）
	パリ・オペラ座	制作：増田恵子/森本覚/三宅幸夫 〔アルゴン社〕
	ザルツブルク音楽祭	翻訳：伊藤隆浩 操作：ZIMAKUプラス
	ロッシーニ・オペラ・フェスティバル	原訳：永竹由幸/小瀬村幸子 字幕：増田恵子 操作：アルゴン社
2009	ミラノ・スカラ座	字幕：林田聡〔Zimaku プラス〕 田村真穂/増田恵子
	ボリショイ・オペラ	原訳・監修：田辺佐保子 字幕：増田恵子 操作：ZIMAKU+

〈資料2〉字幕主要各社年表

年	字幕関連事項（日本）	アルゴン社	劇団 昴（三百人劇場） →T.E.S.	
1981				
1982				
1983				
1984				
1985				
1986		2月：オペラ字幕、日本で本格的に初使用（スライド字幕／藤原歌劇団《仮面舞踏会》）		
1987				
1988		5～6月：メトロポリタン・オペラ来日公演（外来オペラ、初の字幕装置使用） 11～12月：バイエルン国立歌劇場来日公演（字幕装置使用）		
1989		6月：ウィーン国立フォルクスオペラ来日公演（字幕装置使用） 7月：ポリショイ・オペラ来日公演（字幕装置使用） 10～11月：ウィーン国立歌劇場来日公演（字幕装置使用）	10月：OHP字幕表示装置、初使用（デンバー・センター・シアター・カンパニー来日公演 演劇《楡の木陰の欲望》）	
1990	4月：いづみホール開館（LED字幕装置設置／日本初の装置常置ホール）			
1991			11月：蛍光管字幕表示装置、初使用（ミュージカル《グランドホテル》）	
1992	10月：大阪音楽大学ザ・カレッジオペラハウス、字幕装置（LED）設置		11月：蛍光管字幕表示装置、オペラ初使用（スペイン国立サルセラ劇場来日公演《山猫》）	
1993	11月：日本で青色LED発明（字幕＝白色が実現可能に）			
1995				
1996				
1997	10月：新国立劇場開場（字幕装置（LED）常備）	9月：LED字幕表示装置、初使用（白色字幕／メトロポリタン・オペラ来日公演）		
1998			11月：ビデオ・プロジェクター字幕表示装置、初使用（日本オペレッタ協会ハンガリー公演《微笑みの国》）	
2000				

作成：昭和音楽大学オペラ研究所

	朝日解説事業 →イヤホンガイド	Zimaku プラス	字幕関連事項（世界）	年
	6月：ドレスデン国立歌劇場来日公演でイヤホンガイド放送（オペラ公演で初のイヤホンガイド放送）			1981
	6月：ウィーン・フォルクスオーパー来日公演でイヤホンガイド放送			1982
	5月：ベルリン国立歌劇場来日公演でイヤホンガイド放送		1月：オペラ字幕、世界初使用（スライド字幕／カナディアン・オペラ・カンパニー《エレクトラ》）	1983
	5月：ハンブルク国立歌劇場来日公演でイヤホンガイド放送			1984
	3～4月：ウィーン・フォルクスオーパー来日公演でイヤホンガイド放送			1985
	3月：ウィーン国立歌劇場来日公演でイヤホンガイド放送		1月：英国ロイヤル・オペラハウス、字幕装置通常使用開始（《イエヌーファ》）	1986
	5月：ベルリン国立歌劇場来日公演でイヤホンガイド放送			1987
				1988
	6月：ウィーン・フォルクスオーパー来日公演でイヤホンガイド放送			1989
	6～7月：バイエルン国立ゲルトナーブラッツ劇場来日公演でイヤホンガイド放送			1990
				1991
	11月：スペイン国立サルセラ劇場来日公演でイヤホンガイド放送（《山猫》）			1992
				1993
	7月：LED字幕表示装置（G・マーク／緑色字幕）完成 9月：G・マーク、初使用（ミュージカル《エル・フィリ》）		メトロポリタン・オペラ、字幕装置（シートバック型）導入 ベルリン・ドイツ・オペラ、字幕装置導入	1995
	5月：G・マーク、オペラで初使用（小澤征爾指揮／ヘネシー・オペラ・シリーズ《蝶々夫人》）			1996
				1997
				1998
			7月：バイエルン国立歌劇場、字幕装置導入	2000

年	字幕関連事項（日本）	アルゴン社	劇団 昴（三百人劇場） →T.E.S.	
2001				
2004				
2005				
2007			1月：三百人劇場閉館（2006年12月）にともないT.E.S.創立	
2008				
2009	3月：昭和音楽大学テアトロ・ジーリオ・ショウワに字幕装置(LED)整備			
現在の主な使用分野	-	オペラ	演劇、狂言、ミュージカル、オーケストラ、オペラ	

〈資料3〉 各国オペラハウスの字幕状況（2011年1月現在）

オペラハウス名	国	字幕装置の有無	設置した年	装置の種類	
メトロポリタン歌劇場 Metropolitan Opera	アメリカ	あり	1995年	-	
ロイヤル・オペラ・ハウス Royal Opera House, Covent Garden	イギリス	あり	1983年ごろ	LED	
スカラ座 Teatro alla Scala	イタリア	あり	2004年12月 (リオープン時)	LEDディスプレイ	
バリ・オペラ座 L'Opéra national de Paris	フランス	あり	-	-	
バステューユ新オペラ座 L'Opéra de la Bastille	フランス	あり	-	-	
ウィーン国立歌劇場 Wiener Staatsoper	オーストリア	あり	2001年	LED	
バイエルン州立歌劇場 Bayerische Staatsoper	ドイツ	あり	2000年7月	LED・プロジェクタ	
ベルリン・コーミッシェ・オーパー Komische Oper Berlin	ドイツ	あり	2009年9月	LED	
ベルリン・ドイツ・オペラ Deutsche Oper Berlin	ドイツ	あり	1995年に開始	パワーポイント プロジェクタ	
マンハイム国民劇場 Nationaltheater Mannheim	ドイツ	あり	-	プロジェクタ	
ハノーヴァー州立歌劇場 Staatsoper Hannover	ドイツ	あり	1990年に開始。 2000年からパワーポイント	パワーポイント	

* ロイヤル・オペラ・ハウス（一部）、スカラ座（ボックス席）、ウィーン国立歌劇場は「フィガロ・システム」という同一のシステムを採用。

	朝日解説事業 →イヤホンガイド	Zimaku プラス	字幕関連事項（世界）	年
			9月：ウィーン国立歌劇場、字幕装置導入	2001
			12月：ミラノ・スカラ座、字幕装置導入	2004
	1月：社名をイヤホンガイドに改称			2005
				2007
		2月：Zimaku プラス創立		2008
	9月：無線ポータブル字幕機テスト運用開始		9月：ベルリン・コーミッシェ・オーパー、字幕装置導入	2009
	古典芸能、ミュージカル、演劇	オペラ	-	現在の主な使用分野

	設置場所	対応言語	備考
	各席の前、立見席（1階以外）、柱の上	英語・ドイツ語・スペイン語	
	ステージ上方に吊り下げ（字幕が見づらいところはイスの後ろ）。ボックス席は端に設置	英語	
	各席の前	オペラ原語、イタリア語、英語、フランス語、ドイツ語 ※仏・独・スペイン語のオペラのみ原語表示可能	
	-	フランス語	
	ステージ上方	フランス語	場所によって字幕が見えない席がある
	各席の前	ドイツ語・英語	
	水平	ドイツ語	当初はプロジェクタのみを使用
	各席の前	ドイツ語・英語	対応言語は順次増やしていく予定
	ステージ上方の水平に投影して表示	ドイツ語	
	水平	ドイツ語	
	水平	ドイツ語	ドイツ語訳詩上演が中心。ドイツ語オペラの上演時もドイツ語字幕を出している

公開講座 現代におけるオペラ作曲

2011年5月26日（木）17：30～

昭和音楽大学階段教室（南校舎C511）

講師……………サルヴァトーレ・シャリーノ（作曲家）

通訳……………リッカルド・アマデイ

主催……………昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所

協力……………昭和音楽大学大学院、
（公財）東京オペラシティ文化財団



※2011年3月11日に発生した東日本大震災とその後の状況を鑑みてシャリーノ氏から来日を延期したいとの申し出があり、本公開講座は中止となった。

サルヴァトーレ・シャリーノ ● Salvatore Sciarrino

1947年4月4日シチリア島パレルモ生まれ。幼少時よりヴィジュアル・アートをはじめ芸術的才能を発揮し、12歳の頃から作曲を開始。最初に作品が公に発表されたのは1962年だった。アントニオ・ティトーネやテュリ・ベルフィオーレに個人的に師事したものの、音楽はほとんど独学。1969年にローマに移住し、フランコ・エヴァンゲリスティのもとで電子音響音楽の基礎を学ぶ。1977年から1982年までミラノ音楽院で教え、1978年から1980年まではボローニャ市立劇場の芸術監督もつとめた。1982年チッタ・ディ・カステッロに移住し、以来ほぼ作曲に専念する。ロベルト・ファブリチアーニ（フルート）やサルヴァトーレ・アッカルド（ヴァイオリン）といった名手たちと協力し、新しい奏法や超絶技巧を開発したことで知られる。そうした独創的で凝った楽器用法などから導かれるそれまでにない音色や、沈黙の中からにじみ出てくるような独特の音響が注目と人気を集め、世界中の歌劇場、オーケストラ、音楽祭などから作品委嘱が相次ぐ。《アspan》（1977-78）、《ローエンングリン》（1982/84）、《わが裏切りの瞳》（1996-98）、《マクベス》（2002）などのオペラや、バレエ《ヴェニスに死す》（1991）といった劇場作品をはじめ、さまざまな独奏楽器や声楽も伴うオーケストラ曲、ピアノ曲、また《海の音調への練習曲》（2000）のような特異な編成の曲など、多数の作品を書いており、さらにはジェズアルド、スカルラッティ、バッハ、モーツァルト、アメリカの古いポップソングの編曲まで手がけている。ダッラピッコラ作曲賞（1974）、パルカロポウロス賞（1983）、アッピアティ賞（1983）、イタリア大賞（1984）など受賞多数。また、モーツァルト生誕250年を記念して2006年に新設された国際作曲賞「ザルツブルク音楽賞」の最初の受賞者となった。2005年にサントリーホール国際作曲委嘱シリーズでの新作初演のために初来日。作品は、Ricordi社およびRAI Trade社から出版されている。

（2011年5月26日現在）

レポート—10

アルベルト・ゼッダ
レクチャー・コンサート

2011年9月16日（金）15：00～

昭和音楽大学テアトロ・ジーリオ・ショウワ

講師…………… アルベルト・ゼッダ
(指揮者、ロッシーニ・オペラ・フェスティバル
芸術監督、ロッシーニ・アカデミー学長)

通訳…………… 富永直人（(財)日本オペラ振興会）

主催…………… 昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所

協力…………… 昭和音楽大学生涯学習センター、
(財)日本オペラ振興会

レポート……昭和音楽大学オペラ研究所

ロッシーニ音楽の世界的な研究家としても知られる指揮者のアルベルト・ゼッダ氏を迎え、昭和音楽大学の卒業生を中心として結成された、テアトロ・ジーリオ・ショウワ・オーケストラとの実演を交えた、レクチャー・コンサートが開催された。このコンサートでは、はじめにロッシーニ作曲のオペラ《どろぼうかささぎ》序曲の演奏があり、続いてゼッダ氏による曲の解説や解釈のしかた、ロッシーニの作品について演奏者として考えなければならないことなどの説明がされ、最後にロッシーニ原曲、レスピーギ編曲のパレエ音楽《風変わりな店》が演奏された。

今回のレクチャー・コンサートを通じて、ゼッダ氏のようなスペシャリストから、音楽への深い洞察力や解釈、さらにそれをどのように演奏に反映していくかなどを演奏者が学ぶ実践の機会が不可欠であることが明らかになったことは、オーケストラ人材育成システムを考える上で大変に有意義であった。以下は、このコンサートにおいてゼッダ氏がおこなった楽曲解説とロッシーニ音楽の解釈法についての話をまとめたものである。

1. 曲目について

1-1 《どろぼうかささぎ La Gazza Ladra》序曲

この序曲は陽気な感じに満ちている曲だと一般的には解釈されがちであるがそうではない。この序曲をオペラの序曲として演奏する場合には、そのあとに続くオペラの内容を理解することが不可欠である。このオペラは一般的に思われているような、楽しいブッフア的な部分ももちろんあるが、同時に非常に深刻で、悲壮感のあるシーンを含んだ悲劇的な要素がある。この

序曲を演奏するには、主題となるメロディがオペラのこういった場面に出てくるのかをきちんと認識する必要がある。例えば、冒頭の小太鼓の連打は、裁判にかけられた主人公ニネッタが死刑を言い渡される緊張感あふれる場面を表している。また、第1主題も、死刑を宣告されて牢獄に入れられてしまったニネッタが、無実であることを誰にも信じてもらえず、最後の頼みの綱である友人のピッポに、「私からだと言って、十字架のペンダントを私の恋人に渡して」と切々と訴える劇的なシーンにつながるメロディである。このように、この序曲は決して明るい内容ではなく、オペラの悲劇的な場面のメロディが含まれていること理解して演奏に臨むべきであり、その両側面を出していくことはとても重要である。

1-2 《風変わりな店 La Boutique fantasque》(レスピーギ編)

この曲は、レスピーギがロッシーニの音楽に基づき、セルゲイ・ディアギレフのロシア・バレエ団のために書いたバレエ音楽である。ロッシーニは音楽界から引退した後、「老いの過ち Péchés de vieillesse」と題した小品集を書き溜めていた。これは公表するつもりもなく、ロッシーニが自分のために書き続けたものであった。この作品集は発見されても、老後の楽しみくらしいの大した作品ではないと思われてきたが、最近になって、この中に素晴らしい作品が含まれていると評価されるようになった。あくまでに個人的な作品だったために、それまでロッシーニが公表することがなかった、日々感じていたことといったようなプライベートな部分が音楽で書き綴られていたからである。この小品集の価値を初めて見出したのがレスピーギで、ロッシーニの素晴らしい名品をバレエ音楽として構成して見事に再生させたのである。《風変わりな店》のバレエは、おもちゃ屋の人形が踊り出すという、名前通りファンタスティック(=fantastique)な要素のストーリーである。この作品はある時は喜び、ある時は悩み、人生の課題に向かって力強く歩むこともあれば、挫折を味わうことがある、そんな人間の様々な側面を、ロッシーニが、陽気で力強くありながらも軽快に描いた人間賛歌のような作品である。

2. ロッシーニ音楽の本質について——色彩感とリズム

《どろぼうかささぎ》でも説明したように、ロッシーニの音楽には喜びに満ち溢れるシーンがある一方で、悲痛感に苛まれるシーンがある。この両側面が見事に織り込まれていて、その行きかう境界線が非常に狭く、わずかにしかない。ここがロッシーニの音楽の核心というべき部分である。実は、音楽にどのような意味があるのか探るとき、ロッシーニの音楽はメロディを形作る音型なり音というものは、突き詰めれば実はあまり意味がない。無意味であることが、ロッシーニ音楽の「意味」だといえる。その無意味な音型の連続、意味を持たない無色透明な音楽に、どのような意味づけを行っていくのか。音楽が無意味だからこそ、受け取った意味通り演奏するのか、あるいは相反する意味を持たせるのか。そのすべての責任が演奏者に託されている。

では、演奏家はロッシーニの音楽にどのようにアプローチしていったらよいのか。歌い手の場合は、こういう意図でこういうことを伝えたいということを、その声の色彩感の変化、語り

口によってしっかりと出さなければいけない。一方、器楽奏者や指揮者の場合はリズム。これがとても大事なことになる。もちろん楽器にも、その特性や演奏法による様々な色彩の変化があるが、人間の声ほどは幅が広くない。声ほどではないにしろ、色彩の変化をつけながら、緻密に構築されたリズムに従って音楽を奏でていかなければならない。ロッシェニ音楽におけるリズムというものは、単調なものではなく、その時々で同じ音型でもリズムが変わり、ある時は少し早くあるときは少し遅くというように、同じように演奏することは決してない。リズムがリズムを呼び、呼吸するようなリズムの繰り返しによって感情が高まっていく。このリズム感こそが、器楽奏者や指揮者のロッシェニ音楽へのアプローチの要になってくる。



アルベルト・ゼッタ氏

撮影：長澤直子

アルベルト・ゼッタ ● Alberto Zedda

イタリアのミラノ生まれ。1957年イタリア国営放送主催の若手指揮者のための国際コンクールで優勝。オペラ指揮者としても傑出したキャリアを展開し、ミラノ・スカラ座をはじめとしたイタリア各地のみならず、ウィーン、ベルリン、パリ、ロンドン、ミュンヘン、サン・フランシスコなどの欧米各地の歌劇場で活躍し、特にロッシェニ演奏において名声を博している。

指揮活動のかたわら音楽学研究にも取り組み、バロック音楽、19世紀以降のオペラ、オラトリオ、カンタータ（特にロッシェニ、またベッリーニ、ドニゼッティ、ヴェルディ）の批判校訂版楽譜の編纂など多くの功績を挙げ、世界的に高く評価されている。

現在はペーザロのロッシェニ・オペラ・フェスティバル芸術監督とロッシェニ・アカデミー学長を務めている。2008年にはロッシェニ・オペラ・フェスティバル初来日公演を成功に導いた。昭和音楽大学オペラ研究所の公開講座には2008年3月の講演、2010年6月のオペラ指揮ワークショップについて3度目の登場。今回の来日では藤原歌劇団《セビリヤの理髪師》を指揮した（2011年9月9・11日、新国立劇場オペラパレス）。

(2011年9月16日現在)

テレサ・ベルガンサ 声楽公開レッスン

2011年11月4日（金）18：00～

昭和音楽大学テアトロ・ジューリオ・ショウワ

講師…………… テレサ・ベルガンサ（メゾ・ソプラノ）

ピアノ伴奏…………… フリオ・アレクシス・ムニョス

通訳…………… 服部洋一

主催…………… 昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所

共催…………… 昭和音楽大学生涯学習センター

協力…………… （財）日本オペラ振興会



レポート……鈴木とも恵

受講者・曲目

柏川翠（昭和音楽大学大学院音楽研究科オペラ専攻2年）

Lucia di Lammermoor 《ランメルモールのルチア》より *Regnava nel silenzio* 〈あたりは静けさに包まれ〉

大塚雄太（日本オペラ振興会オペラ歌手育成部マスターコース）

Le Nozze di Figaro 《フィガロの結婚》より *Hai già vinta la causa* 〈こっちの勝ちだと！〉

中畑有美子（昭和音楽大学・同大学専攻科修了）

Il Signor Bruschino 《ブルスキーノ氏》より *Ah, voi condur volete... Ah, donate il caro sposo* 〈ああ！ふさわしい花婿に～ああ！お慕いする魂に〉

倉本絵里（新国立劇場オペラ研修所2年）

Rigoletto 《リゴレット》より *Caro nume che il mio cor* 〈慕わしい御名〉

スペイン出身のテレサ・ベルガンサ女史は知性と品格で世界の劇場を魅了した当代随一のメゾ・ソプラノであり、女史がオペラ界に残したその偉大な功績については改めてここで列挙するまでもないと思われる。

オペラという総合芸術を極めた彼女のその情熱、そしてその表現の真髓についてベルガンサ自身から語られる言葉とメッセージを聞きたいという純粋な気持ちこそが今回の招聘の動機で

あるが、一方で歴史的プリマドンナでもあるベルガンサ女史の招聘を具体化することは招聘側である我々と歌手本人の双方にとって決して簡単なことではなかった。しかし、今回の公開レッスンの後に女史が聴衆に語りかけた内容からも解るように、女史自身が大変な親日家で、日本の若く才能ある音楽家に自分のすべてを伝えたいという熱意を持ってくれたことが今回の本学への招聘実現に繋がったものである。

レッスン受講者のためのオーディション

公開レッスンの受講者を決定するにあたり、昭和音楽大学在学中の学生、卒業生、日本オペラ振興会オペラ歌手育成部研究生を含む約20名の中から女史自身によるオーディションが行われた。

時間的制約により女史には彼らが歌唱するアリアを聞くだけの時間しかないと事前に説明をしたにもかかわらず、女史はオーディション中、呼吸法のテクニックについて説明する等、時にアドバイスを与えることもあり、歌手の緊張を解きほぐし自由に歌えるような雰囲気づくりをするという優しい気配りも見せた。一方でオーディション内の評価では、アジリタの歌唱法に特に厳しく少しでも不安定な音程を見逃すことがなかった。注意を与えても改善されない受講生に対して「私はソルフェージュを教える為にここにきたわけではない。勉強が足りない」と叱責した。このように時折見せる厳しさからも、女史自身からの、舞台上に立つ者は練習を怠ってはならないというメッセージが感じられ、一瞬にして緊張した空気となる場面もあった。また無駄に大きいだけの声には否定的で、そのオペラ内における役柄の心理、背景に即した表現を評価した。結果として選出されたのが今回の受講生となった4名である。

公開レッスン

公開レッスン当日は1,000人以上の聴衆を迎え、ベルガンサ女史の来日を待ちかねていたファンの期待感も加わったのか会場の雰囲気は熱気に溢れたものとなった。

レッスン内で女史は4人の受講生を絶賛した。オーディションの際にアドバイスをしたことに対し数日間で彼らが必死に勉強をしてこの舞台に臨んだことが伝わり、女史を大変喜ばせたのである。

具体的なアドバイスとして特に印象深かったものとして、バリトンが歌唱した伯爵のアリアについての次のような指示であった。

「舞台の袖に立っている時から既に役になりきっていなければなりません。舞台に出てただアリアを歌唱するだけではオペラの劇の中で起こっているドラマとの調和がとれないのです。



レッスン風景

撮影：長澤直子

このアリアはレチタティーヴォが最も重要です。伯爵の心理状態の内容と変化、その解釈の意図に合わせた明確な表現をすることが必要です」。

このように女史は伯爵の心理状態、ドラマの中で伯爵が取った行動、休符に意味を持たせる緊張感などについて実際に説明し細かく指導した。

ベルガンサ女史、レッスン後に聴衆へ語る

レッスンの終了後、女史はホールの聴衆に向け次のように語った。以下はその要約である。

よく音楽の指導者たちは、生徒に対して芸術的表現というものを「させよう」と努めますが、それは達成されないことがあります。なぜかという「芸術性」というものは生徒の中から生まれ出ずるもの、生来持ち合わせたものが外に顕現していくものであり、そのためには生徒に対して沢山の、沢山の手助けを指導者はしなくてはならないのです。

さらに若い歌手たちにとって最も重要なことは「レパートリーを選ぶ」ということです。ですが、残念なことに、指導者が生徒に対するレパートリーの与え方を間違えることもあるし、生徒自身が自ら選び間違えるということも起こるのです。また時にはテクニックの不足により、ソプラノ・リリコが誤ってメゾ・ソプラノにされてしまうこともあります。そしてまた生まれながらにしてメゾ・ソプラノである人が、響きが出ない、色が出ないままのメゾ・ソプラノで終わってしまうこともあります。ソプラノ・リリコの歌手でありながら、ソプラノ・ドランマーティコのレパートリーを歌ってしまうこともあり、そしてそれはとても危険なことです。音楽の指導者は非常に大きな「責任」を持っています。その「責任」とは、生徒自身の持っている声の質と特性に沿って教え、生徒たちを守ってやらなければならないという「責任」なのです。

レパートリーに関して、私自身が経験したエピソードがあります。私はその当時22歳でした。イタリアで若い音楽家のためのコンサートとして数度のリサイタルをし、大成功をしました。そしてまさにそのリサイタルの夜に、スカラ座でロッシーニ作曲のオペラ《オリー伯爵》を歌わないかと、とあるマネージャーからの誘いを受け、出演しました。その公演の後、新聞に批評が出たのですが、その批評は、「スペインの歌手メゾ・ソプラノ、ベルガンサ嬢はその歌唱は実に魅力的で素晴らしく、ひとつの見事なデビューを果たした。だがしかし（！）ここで私は彼女に対して批評を述べることはできない、彼女がヴェルディを歌うまでは……」というものでした。

そこで私は考えたのです。なんと馬鹿げたことを言う批評家であろうかと。ヴェルディを聞くまでは何も書くことができないなどという規範を持っているなんて。そして私はその人に手紙を書きました。「親愛なる批評家様、あなたの記事を読みましたが、あなたが私の批評を書くことは決してないでしょう。何故なら私はヴェルディを歌うことはないでしょうから」と。

それから4か月後のこと。私は一通の電報を受け取りました。なんとその電報には、私に、スカラ座でジュリーニ指揮、ヴィスコンティ演出のヴェルディ《ラ・トラヴィアータ（椿姫）》

を歌ってほしいと書いてあったのです。その電報を読んだとたんには私は笑いがこみ上げました。そしてこのように返事を書きました。「親愛なる支配人様、貴方は全てにおいてお間違いないようです。まず宛先を間違えています。歌手をお間違えです。当たり前のことですが、私はヴィオレッタを歌いませんよ……」。

このことで私は一体何を言おうとしているのかというと、私たち歌手は、若い頃において、指揮者や大劇場の支配人・経営者からよくこう言われるのです——「ああ、あなたはなんて偉大な、素晴らしい歌手だろう！ あなたにアイダを歌って欲しい！」と。でも、私はその当時、いま自分が何をすべきか、どうあるべきかということがよく分かっていました。例えば想像してごらん下さい、もし若い歌手に物事を見極める知性がなかったとしたらどうなるか。

歌手は自分が歌わなければならないレパートリーを歌うべきなのであり、自分に合わないものを歌うべきではないということを、歌手もそれを育てる指導者も知らなければなりません。特に歌手は歌うべきではないレパートリーのオファーに対し「ノー」と言うことができなければ、そのうち声を失ってしまう可能性が高いのです。「声」を持つということは大変貴重なことなのです。何か大なる生命から与えられたものなのか、神からの贈り物か、あるいはまた生まれながらに授かったものなのか、いずれにしてもかけがえのないものなのです。

ですから私たちは、自分の声を慈しむ義務があります。自分が持っている最高の宝物を愛するかのように愛さなくてはならない。それゆえに歌手としてのキャリアを積んでいくことは簡単なことではないのです。奇跡などありません。そのためには勉強し、勉強し、そしてまた勉強し、さらにまた勉強をすることなのです。さらなる完成を目指して日々たゆまず勉強し続けることなのです。歌手というのはその声だけで決まるというものではない。声というものは音楽に奉仕するための手段であり楽器なのです。であるからこそ、その声を尊ばなくてはならないのです。

歌手は音楽を知らなければならない。歌手はまずテキストの中に何が書かれているのかを良く知らなければならない。例えば、ヴォカリーズで歌っただけの場合と、歌詞を付けて「Una voce poco fa ...」と歌った場合とでは、伝わるものが違いますよね。歌手は、歌詞の内容を知らなければならない、その歌詞を歌わなければならない、そしてその音楽を知らなければならないのですが、それを可能とするためには、その基盤として確固たる技術が不可欠なのです。

私はすべての若い人たちにこうアドバイスしたいのです。どうか焦らないで欲しい。着実に勉強して欲しい。なぜならば、着実な勉強を重ね、声の技術を持ち、音楽性豊かに歌えるようになれば、あなたが望むその高みに到達する日は必ず来るのだから。

現代という時代は歌手たちにとって、その聴衆たちとの関係性が何かにつけて大変影響を与える時代となっています。現在はメディアの時代であり、歌手は簡単に取り扱われる時代でもあります。聴衆は歌手やその演奏というものをテレビやCDなどで、すぐに手に入れることが出来るし、良ければどんどん売れ、良くなければさっさと投げ捨てられる時代なのです。ご存知かどうかはわかりませんが、キャリアを持った多くの歌手たちが、ある時には高額ギャラを手にしたたり、音楽雑誌で報道されたり、テレビに出たり、CDを出したりしますね。しかしその一方、若い人たちには多くのギャラが払われることはありません。ですから、若い人たち

が前へ出るためには唯一、「質」が大切なのです。その質を高めるための勉強と修行が大切なのです。それを毎日毎日、もっともっと積み重ねていくことなのです。「質」と「勉強」と「修行」が大切なのです。もしそれらがなければメディアはあなたがた若い人たちを食いものにしてしまうでしょう。

さて、ここ何年間か私は日本とはご無沙汰しておりましたが、フリオ・ムニョス氏が、私をこの昭和音楽大学へ招きたいとお話を持ちかけてくれました。私はムニョス氏に、「フリオ、私は大丈夫よ、日本に行きたいわ」と答えました。「若い日本の歌手たちを聞きに、そして私の中にあるすべてのこと、すべてを彼らに授けるためにいきますよ」と答えたのです。先ほど私がこの大ホールのステージに出た時に皆様から大きな拍手をいただき、私に大いなる感動を与えてくれました。なぜかという過去に何度も何度も日本に来て歌っていたことを思い出したからです。私は日本のほとんどすべての地域で歌ったことがあります。その経験があるために、私は日本を愛し、日本の人々を心から敬愛しているのです。どうか私が社交辞令で言っているのだとは思わないでください。日本の人々は素晴らしい聴衆です。静寂の中に聴き、しかし熱狂的な拍手をして下さいます。皆さまにただただ、有り難うとお伝えするばかりです。

テレサ・ベルガンサ●Teresa Berganza

スペインの著名なメゾソプラノ歌手。ロッシーニ、モーツァルト、ビゼーのオペラの役柄がよく知られる。マドリードに生まれ、同地のマドリード音楽院でピアノと声楽を学び、1954年に歌唱で1等賞を得ている。

1955年、マドリードで初めての演奏会を開く。1957年、エクス・アン・プロヴァンス音楽祭で《コジ・ファン・トゥッテ》のドラベッラ役でオペラの初舞台を踏む。同年、ミラノ・スカラ座にデビューし、翌年グライドボーン音楽祭にも登場した。1959年、ロイヤル・オペラ・ハウスで《セビリアの理髪師》のロジーナ役を歌い、以後代表的な持ち役となった。1967年、メトロポリタン歌劇場にて《フィガロの結婚》のケルビーノ役を歌った。

1964年、カーネギー・ホールで歌曲リサイタルのデビューを果たす。主なレパートリーは、スペイン・フランス・ドイツ・ロシア歌曲である。ピアニストのフェリックス・ラビーリャと結婚し、多くの演奏会を開くとともに多数のレコード録音を行った。

1991年、「アストゥリアス皇太子賞」（芸術・文学部門）受賞。1992年、セビリア万国博覧会開会式、バルセロナ・オリンピック開会式に参加し歌った。1994年、スペイン王立芸術アカデミー会員に女性で初めて選出された。

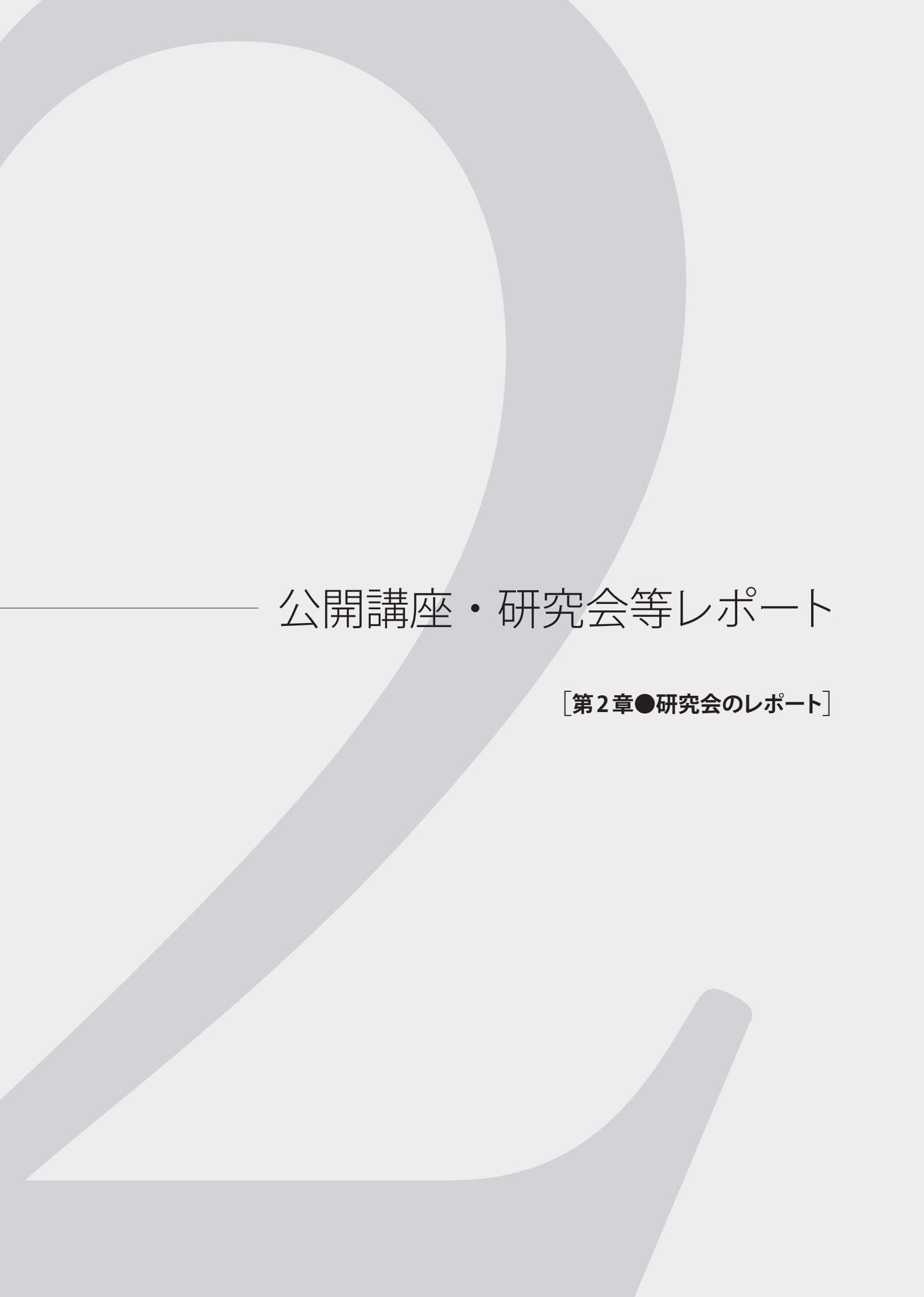
(2011年11月4日現在)

フリオ・アレクシス・ムニョス●Julio Alexis Muñoz

ピアニスト・声楽コレペティートル。スペインのカナリア諸島出身。ラス・パルマス、マドリードの音楽院で学ぶ。1986年国際メニューイン音楽アカデミーより奨学金を授与、スイス、グシュタートにて室内楽を学ぶ。1986年Pedro Espinosa コンクール第1位優勝。1989年室内楽青年音楽コンクール第2位入賞。1991年、リスト音楽院（ブタペスト）上級大学院課程を修了。その後さらに、スペイン音楽の大家であるフェリクス・ラビージャ、ミゲル・サネッティ、W.リーガーのもとで研鑽を重ねた。

世界的チェロ奏者のダヴィッド・ゲリングス、スペインを代表するメゾソプラノのテレサ・ベルガンサ、ミゲル・シッドなど著名な演奏家との共演者として世界各地で多忙なコンサート活動を行っている。スペイン音楽のスペシャリストとして、録音も積極的に行っており、スペイン国営ラジオ、プラティスラヴァ・ラジオ、E.M.E.C、ソニーからCDがリリースされている。若くして国立マドリード音楽院のピアノ科のピアノ教授を務め、ソフィア女王音楽院では、テレサ・ベルガンサ、マヌエル・シッドと共に指導、1991年よりマドリード国立高等声楽学院の教授を務めている。また毎年8月に開催されるサンティアゴ・デ・コンポステラでの国際スペイン音楽講習会では、音楽責任者として、スペインを始め世界中から集まる音楽家の教育を行っている。定期的にアメリカ各地でのマスタークラスに招かれ、声楽レパートリーの専門家としての密度の濃いレッスンは常に好評を博している。

(2011年11月4日現在)



公開講座・研究会等レポート

[第2章●研究会のレポート]

第1回研究会 オペラ・フェスティバルを活用した 観光・地域振興政策 ～オーストリア〈ブレゲンツ音楽祭〉を例に

2009年7月10日（金）13：30～
霞ヶ関ナレッジスクエア
講師…………… エヴァ・クライニッツ
（ベルギー王立モネ劇場芸術企画・制作監督）
通訳…………… 蔵原順子
主催…………… 昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所



レポート……石田麻子

1. はじめに

講師のエヴァ・クライニッツ氏は、オーストリア国境の町ブレゲンツで毎夏行われるオペラ・フェスティバルのオペラ監督として活躍してきた。

ブレゲンツ音楽祭は、世界で行われている夏季のオペラ・フェスティバルの中でも、大規模であるだけでなく、地域の資源を活用した極めて特徴のあるフェスティバルとして、その存在が知られている。

そこで実現されている、芸術文化を通じた地域の観光振興および産業振興には、多くのヒントが隠されている。同音楽祭の具体的な事例を紹介することにより、我が国への適用可能性について、我が国で芸術文化を通じた地域振興や観光振興に関わっている出席者たちと共有する会とした。

2. ブレゲンツ音楽祭について

ブレゲンツ音楽祭が行われているオーストリア・ブレゲンツ市は、ボーデン湖のほとりにある人口2万5千人ほどのスイスおよびドイツと国境を接している町である。その土地に7月20日頃から8月20日頃の1カ月間で約18万人が訪れる。人々の目的は、ボーデン湖上で行われる大規模なオペラ公演と、市内各地で開催されるコンサート、演劇公演などの鑑賞である。ブレゲンツは湖と背後に迫った山並が主たる観光資源であり、音楽祭が行われていない時期は穏やかな自然に恵まれた静かな土地とのことである。

ここで夏の時期にオペラ上演が開始されたのは、第二次世界大戦終結直後の1946年のこと

だった。大戦中に多くの音楽家達が避難してきていたことがきっかけとなって行われた「スポーツ・音楽週間」と題するイベントで、モーツァルトの《バスティアンとバスティエヌ》が



ボーデン湖と湖上に設営されたブレゲンツ音楽祭の舞台（2011年の《アンドレア・シェニエ》）©Bregenzer Festspiele/Achim Mende

上演され、2隻の船上で一方に観客席、一方に舞台を設けて上演したことが最初である。当初から参加しているウィーン交響楽団が中心となって、現在まで毎年行われるようになった。

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団のヴァイオリン奏者だったアルフレード・ヴォプマンがインテンダントに就任してから音楽祭は拡大傾向を続け、一流の演出家を起用した巨大なスケタクル・オペラとしてORF（オーストリア放送協会）の放送などを通じて全国放送され、徐々に有名になってきた。これまでに登場したのは、ゲッツ・フリードリヒ、ロバート・カーセン、ロバート・ウィルソン、現インテンダントのデイヴィッド・パウントニーなど、多くの著名演出家たちである。これほど大規模で、かつ派手な照明や花火、本火なども自在に使えるオペラ舞台は魅力なのだろう。

ボーデン湖上に設営された舞台は、大規模な建造物が文字通り建設されており、そこで2年間同じ演目が上演される。2009年は《アイダ》が初演、2010年まで上演され、2011年は《アンドレア・シェニエ》が初演された。2012年も同じく《アンドレア・シェニエ》が上演される。建設に1億円以上かかっている費用を回収するために、同じ演目を2カ年継続上演する手法が続けられている。

湖上舞台の観客席のすぐ後ろには、フェストシュピールハウスと呼ばれるコンサート・ホールがあり、湖上オペラ公演でのウィーン交響楽団の演奏はピット内で行われている。オーケストラの音と舞台上の歌手の歌唱をマイクで拾い、それらの音声を音響スタッフが調整して湖上の舞台横の大スピーカーから出して観客に聞かせるのである。さらに同ホールでは、現代オペラ作品が上演されているだけでなく、オーケストラ・コンサート、雨天時の湖上オペラの代替公演会場にもなっている。この他に、併設されたスタジオでの公演や美術館内、さらに町中にしつらえられた野外地場などでの公演も行われていて、文字通り期間中は音楽祭一色となる。

3. オペラ・フェスティバルによる観光効果と地域振興の推進

3-1 収入と支出の構造と運営方針

ブレゲンツ音楽祭の湖上オペラ舞台は1公演あたり約6,700人を収容でき、野球場のスタンドのような形状の客席が満員になる。その公演のチケット収入が、フェスティバルの運営を支えていることは言うまでもない。

オペラ・フェスティバルの開催による経済効果は約150億円と試算されており、そのことが、オーストリア政府、フォアアールベルク州、ブレゲンツ市が同フェスティバルに資金を



エヴァ・クライニッツ氏

投入する直接の根拠ともなる。さらにファンド・レイズを行うセクションおよびそのトップに就任している人物によって、民間企業の協賛金等の外部資金が導入されている。

これらの収入が大規模な舞台装置の建設、広報・宣伝活動などを支えていることに加えて、フェスティバルの芸術的な深まりと広がりを作るための前衛的な中小規模の公演制作にも投資されている。これらの舞台公演は、会場の規模や舞台の内容からも、大きなチケット収入が望めないにもかかわらず、新作の委嘱初演や新演出だったり、著作権が発生したりといった支出が見込まれるのだが、湖上ステージに加えた多様な内容を提供

できるため、メディア、評論家だけでなく、観客の関心を喚起する意味でも不可欠であり、連日オーケストラピットでの同じ作品の演奏を続けているウィーン交響楽団の団員達にとっても、芸術的なインセンティブを高めることに役立っているとのことである。

こうした運営戦略はヴォブマン氏がインテンダントを務めていた時代に構築され、現在のパウトニー氏体制に引き継がれているのである。

3-2 観光効果と地域振興

ブレゲンツ市はドイツおよびスイスと国境を接する町である。これらの国々から、多くの観客が訪れる。その交通手段は、鉄道、バス、車のほか、ドイツ・リンダウの町から湖をわたってくる船と多様である。これは、周辺地域からの来場者が多いだけでなく、ブレゲンツ市そのものにホテルが少ないため、周囲の町に宿泊する客が多いこともその理由とのことである。

湖上オペラの開始時間は、音楽祭開始直後の7月は21時15分で、8月に入ると21時と、日没時刻にあわせて変更され、日の入りと共に開演する。開演時刻までに、観客は湖の周りを散策したり、周辺のレストランで飲食したり、さらにショップを見学したりして時間を過ごす。早い時間に到着した場合は、山にケーブルカーがあり、美術館などもあるため、風景を楽しんだり、他の芸術に触れたりすることも可能となっている。

筆者がブレゲンツ音楽祭を訪問した際は、日暮れに近づくにつれ、会場周辺にその日の舞台への期待が高まっていくのを感じた。天候が変わりやすい土地柄のため、その日に雨が降らないか、気温はどうかといった話題が皆の挨拶がわりになることも特徴である。夕方に会場脇の船着き場に到着した船から多くの人々が降り立ち、大型バス、車や電車で来る人達が集まってくる。彼らがドイツ語圏を中心とした地域からの来場者であることは会話の様子からわかるし、当日はアジア系の来場者には1組しか会わなかった。しかし満員の観客席で十分な集客状況だった。

観客はリピーターも多いのだろうし、何よりも彼らがこの音楽祭を話題にすることで、ブレゲンツ市の地名度も高まり広報宣伝効果があがっていく。夏の期間中にヨーロッパ各地で数多く行われている音楽祭の中でも、湖上のオペラ音楽祭としては圧倒的な知名度を誇る。同国で行われているオペレッタ専門のメルビッシュ音楽祭とも一線を画している。それは舞台や演奏

の芸術性の充実に加えて、その大規模な舞台セットを活かしたエンタテインメント性の高さが最大の理由であり、加えて湖と迫る山並により作りだされる美しい風景や涼しい気候といった総合的な点もその理由に挙げられる。こうして観客は同時に観光客となっていく。

これに加えて、周辺地域も含めた雇用が具体的に創出されている。年間をとおした音楽祭事務局の人員は80人程度と多いとは言えないものの、関連の業者、飲食店、商店、ホテル、交通機関等における雇用は増大しており、地域経済の基盤形成と強化も間違いないという。そうしたこともあって、前述したように公的補助金が音楽祭そのものに投入されており、さらにコンサート・ホールを市が建設して、会場として提供するという動きにもつながったとのことである。芸術文化による地域振興として具体的な効果があがっている好事例である。

4. まとめ

今回の研究会は本研究プロジェクトのテーマである「オペラ劇場における人材育成システムに関する研究」の一環で開催したものである。

観光や地域振興はオペラ劇場の人材育成とは関係がないようであるが、オペラ劇場を支える、あるいは運営する役割の人材にとって、劇場の存在を確実なものにしていくために、観光とのリンクおよび地域振興の視点は不可欠である。すなわち、今日劇場に対して、公的な資金、あるいは民間であっても企業や個人等の資金を使用する理由を説明する責任もあれば、その対価あるいは効果を明確に示す必要もある。そうした中で、観客として来場する人々、スタッフやアーティスト等の存在などは、地域への具体的な経済的な効果、芸術文化を通じた広報、芸術文化を通じた威信の追求といった意味を付与することができ、社会的に最も理解を得やすい。観光客の数が多ければ多いほど、さらに供される芸術文化の質が良いものであればあるほど、その効果はあがると考えられる。

そうした意味で、今回の研究会で紹介された内容は、来場していた経済産業省、観光庁、文化庁、東京都や川崎市等官公庁の人達にも示唆の多い内容となったと考える。我が国において、中山間地域等で同様のフェスティバルはいくつか実施されてきたが、観光効果をあげ、地域振興へのリンクを一層強化することは今後の課題である。しかし、芸術性、エンタテインメント性の確保、観光資源の活用をもとに地域振興を行うことが必要であり、具体的に実現することが可能であるとの共通認識が得られたのではないだろうか。

クライニッツ氏が「芸術を創造すること」は「価値を創造すること」につながると研究会の最後を締めくくったのは、大規模なオペラ・フェスティバルが周囲に与える多くの付加価値について示唆したものだと結論づけられる。

エヴァ・クライニッツ ● Eva Kleinitz

(55ページをご覧ください)

第2回研究会 チューリッヒ歌劇場インターナショナル・オペラ・スタジオにおける歌手育成

2010年1月28日（木）15：00～

昭和音楽大学内会議室

講師…………… 光岡暁恵（ソプラノ）

主催…………… 昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所



レポート……石田麻子

1. はじめに

ソプラノの光岡暁恵氏は、昭和音楽大学卒業、同大学大学院修了の後、2002年文化庁新進芸術家国内研修員、2004年～2006年文化庁新進芸術家海外留学制度研修員としてイタリア、ミラノに留学。Bunkamura／産経新聞社主催「第2回オペラティックバトル」女声部門で第1位、第39回日伊声楽コンクールで第3位を獲得し、その後、第5回静岡国際オペラコンクールで日本人初の第1位、三浦環賞、オーディエンス賞の3冠を受賞したことが記憶に新しい。《夢遊病の娘》のアミーナ、《ランメルモールのルチア》のルチア、《愛の妙薬》のアディーナ、《ランスへの旅》のフォルヴィル伯爵夫人役等で舞台出演している。2007年からチューリッヒ歌劇場のインターナショナル・オペラ・スタジオで2か年にわたって研修を積んでおり、2008年11月の同歌劇場《こどものためのオペラ～魔笛～》に夜の女王役で出演している。今回の研究会はインターナショナル・オペラ・スタジオ（以下、IOS）での研修内容をお話いただくことを目的として開催した。当日は本プロジェクト研究員の出席のみならず、本学学生も多く参加し、熱心に耳を傾ける様子が見られた。

2. IOSに所属した経緯

日本国内ではコンクールでの受賞や主役としての舞台出演など、十分な評価を得てきた光岡氏は、次に国際的な活躍の場を求めるタイミングにあった。

2007年4月、本学に公開講座実施のために来日したチューリッヒ歌劇場のアレクサンダー・ペレイラ総裁による非公開のオーディションを開催することとなった。ペレイラ総裁は、これまでも突然来日してオペラ研究所に連絡を入れてきたことはあったが、今回は本学内でのオーディション実施の申し出だったため、急遽都合のつく関係者を集めての開催となったのである。このオーディションの結果、ペレイラ総裁からチューリッヒ歌劇場IOSに入ることを

認められて、書類上の手続きだけで入所したのが、光岡氏である。歌手自らが望んでもなかなかこうした機会を捉えられることはないだろうし、偶然受けたオーディションの結果として、IOSに所属できたことは大きなチャンスだったと言えるだろう。

3. IOSについて

IOSの運営責任者はペレイラ氏であるが、その下で、実質的にオーガナイズしているブルーム氏という女性マネジャーがおり、研修生の動きや受講内容、出演やコンクールへの参加といったことを全てにおいてコントロールしている。

その組織に、若手の歌手が世界各地から来て研修を受けていて、アメリカ、カナダ、ロシア、ヨーロッパ各国、韓国そして日本の歌手などが所属している。光岡氏同様に、ペレイラ氏による独自のオーディションを受けて所属している者もいるようだ。単年度更新の契約で、最長2ヵ年所属できる。更新時に契約が切られることもある。例えば同時期に入所した男性歌手の場合は、彼自身のプログラミングが研修所の方針と合わず改善されないと判断されたことから、1年で契約が解除された。

IOSでは語学研修、演技指導などの講座のほか、カサロヴァなど第一線で活躍する歌手達のリハーサルに間近で立ち会ったり、本番を鑑賞したりといったことが日常的に可能で、大変良い経験になったとのことだった。また、チューリッヒはドイツ語圏のため、日常のコミュニケーションのためにもドイツ語の授業は必須で、ドイツ語を母語としない歌手達へのケアも行われている。また、こうした劇場のスケジュールに沿って、自身が参加する講座等は2日ごとにネットで発表され、自分のID番号を入れて、パソコンを通じて見られるようなシステムになっていたとのことである。

また、そうしたクラスを受講すること以外に多くの演奏会への出演、舞台出演が課せられたとの言及があった。政治家や経済人が集まるスイスのダヴォス会議では、イギリスのブレア首相（当時）などが臨席する場で歌唱披露したこともあったという。朝の早い時間から歌ったり、研修生による野外の仮設舞台での小規模の公演にも参加したりしてきた。こうした様々な環境下でのコンサートやイベント等での歌唱機会を与えられたお陰で、どんな場所でも、どんな時間帯でも歌うことができるようになったとの光岡氏自身の自己分析があった。

研修生として、こういったクラスや演奏会出演等に専念できるよう、最低限の生活費としての給料が毎月保障され支給されている。また、国際コンクールを受けるような場合は、歌劇場から交通費等の補助が支給されるとのことで、歌手のキャリア形成のために、IOSを通じて歌劇場が多大なバックアップをしていることがわかる。こうして各国から集まった研修生は、歌劇場の内外の多くの機会を得て、オペラ歌手としてのキャリアをスタートさせるのである。

4. 研修での舞台出演について

劇場付属研修所の強みで、こうしたIOSの研修の一環としてチューリッヒ歌劇場の本ステー



光岡暁恵氏

ジ出演が用意されている。

光岡氏の場合は、《こどものためのオペラ～魔笛～》に出演して夜の女王を歌った。この舞台は、タイトルのおり子供達の鑑賞用に作られたものである。こうした機会は研修生にとって格好のデビューの場であり、ペレイラ氏に加えて、劇場におけるもう一人の芸術的な責任者である演出家のグリシャ・アサガロフ氏なども、稽古や本番の様子を見に来るといふ。

また、メイン・ステージでの《ルチア》上演の際に主役のソプラノの声が調子悪くなったことがあり、ピットで歌う準備をしていたこともあったそうである。こういったアーティストの不意の交代劇で、若手が国際的なデビューを飾るケースは少な

くない。センセーショナルにキャリアをスタートさせることは、話題性という意味においては歌手にとって好都合なことでもある。

5. まとめ

光岡氏は、国内で十分な舞台経験とコンクール等での受賞歴があつて劇場付属のオペラスタジオに所属したケースだった。多くの歌劇場付属研修所がその所属条件としている「一定の準備が整った歌手」という点をクリアしており、良いタイミングだったと言える。こうした機会を捉えることができたのは偶然で、その少ないチャンスを活かしたのはラッキーだったのと同時に、それまでの自己研鑽が実った結果とも言える。

残念ながら、こうした国際舞台へとつながる機会は今の日本では歌手が自分で切り拓くしかなく、たとえ研修所に所属することができたとしても、言葉の壁や歌手同士の競争など、多くの困難を乗り越えなければならないことには変わりない。本当の国際舞台に参加するまでには、多くの努力が必要になる。

しかし、日常的に国際的な歌手や指揮者、演出家等が舞台芸術を創り上げる第一線の歌劇場組織に所属することが、オペラ歌手としてデビューする準備の整った歌手達にとって最も大事であることは言うまでもない。この日常から得られるもの全てが、オペラ歌手、劇場人には不可欠なのである。光岡氏はスイスへの渡航前と渡航後では、プロフェッショナルな歌手としての心構えが明らかに違っているように見受けられることから、その意を強くした。

オペラ劇場の人材を育てるためには、国や人種や言葉の違いに関わらずオペラという舞台芸術を作り出す劇場において、こうした機会を恒常的に備える必要があることを再認識した。我が国の劇場においても、若い歌手や劇場人を目指す人達が、オペラを作る場としての劇場のクリエーションを日常的に習得できるようになることを切に願っている。

またIOSを経験した後の光岡氏の活躍が、次に続く歌手の卵たちに強い刺激を与え、彼らの良い目標となると確信する。

光岡暁恵 ● Akie Mitsuoka

昭和音楽大学卒業、同大学大学院修了。

平成14年文化庁新進芸術家国内研修員、2004年～2006年文化庁新進芸術家海外留学制度研修員としてイタリア、ミラノの留学。Bunkamura／産経新聞社主催「第2回オペラティックバトル」女声部門第1位。第39回日伊音楽コンクール第3位。第5回静岡国際オペラコンクールにて、第1位（日本人初）・三浦環賞・オーディエンス賞の3冠を受賞。

これまで昭和音楽大学オペラ公演にて2000年と2003年に《愛の妙薬》をはじめ、《ドン・パスクアーレ》《夢遊病の娘》《ルチア》、07年昭和音楽大学新百合ヶ丘キャンパス オープニング記念公演オペラ《愛の妙薬》に出演。2006年8月に帰国後、10月に藤原歌劇団公演《ランスへの旅》で藤原歌劇団に本格デビュー。その他、昭和音楽大学「メサイア」公演のソロ、第27回名古屋国際音楽祭フェスティバル・ガラコンサート、NHK・FM名曲リサイタル等のコンサートに出演。海外ではクロアチア・ザグレブ国立歌劇場、イタリア・ヴィチエンツァのオリンピック劇場にてコンサートに出演。2007年より2年間チューリッヒ歌劇場に研修生として在籍。2008年11月より同歌劇場《こどものためのオペラ～魔笛～》で出演し好評を博す。2009年5月には「新星ベルカント・ソプラノ 光岡暁恵リサイタル」を開催し、大好評を得る。今後の活躍が期待される新進ソプラノ。藤原歌劇団団員。

(2010年1月28日現在)

第3回研究会 マリンスキー劇場における オペラ歌手育成システム

2010年5月13日（木）13：30～

昭和音楽大学内会議室

講師…………… 東佐智子（声楽家 [ソプラノ]、ジャーナリスト）

主催…………… 昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所



レポート……東佐智子

筆者は、ロシア国立マリンスキー劇場アカデミー芸術監督ラリーサ・ゲルギエヴァの招きにより、2008年までの約5年間、同組織に所属した。その体験を基に、近年のマリンスキー劇場における歌手の育成状況について、以下に報告をまとめたい。

なお、同組織は現在、外国人の受け入れを実質的に行っていない。ロシアの移民法改正により、劇場が発行できる査証では、外国人が通年滞在できなくなってしまったことに加え、芸術監督ラリーサ・ゲルギエヴァの病気の問題等があり、同組織の活動そのものが、かつてほどには活発ではなくなっているという事情もある。従って、今日日本人歌手が同組織での研修を望んだとしても、制度上の理由からもそれは不可能であるということ、まず前提として述べておきたい。

ロシア国立マリンスキー劇場アカデミーは、若手歌手の育成を目的として、同劇場芸術監督兼総裁であるヴァレリー・ゲルギエフのイニシアチブにより、1998年に創設された組織である（とはいえ、筆者が所属した5年間、彼自身がこの組織に顔を出したことは一度もない）。ゲルギエフの実姉であるラリーサ・ゲルギエヴァが、創立当初より同組織の芸術監督を務めている。

ラリーサ・ゲルギエヴァはコンツェルトメイスチェル（концертмейстер）としてキャリアを築いた人物である。ロシア語の「コンツェルトメイスチェル」とは、「①歌手や器楽奏者と仕事をし、いわゆる「コレペティトゥア」的なピアニスト、②オーケストラの第一ヴァイオリンの首席奏者、いわゆる「コンサートマスター」、③オーケストラの各パートの首席奏者」などの複数の意味を持つ単語である。①のコンツェルトメイスチェルは、単にソリストの伴奏をするピアニストではなく、歌手に対して指導的な立場から「音楽をリードする」という意味合いも含んでおり、ドイツ語圏などでは指揮者がする仕事の領域までカバーしている。ゲルギエヴァもアカデミー創設前から長年、歌手に対する指導者としての経験を積んできた人物ということになる。

元々ロシアではこのコンツェルトメイスチェルの地位は高く、その数も多い。音楽教育機関

においても、すべてのクラスに各指導教官のほかに必ず1名はコンツェルトメイスチェルが配置されている。マリンスキー劇場のスケジュールも、ソリストのものはコンツェルトメイスチェルごとに発表される。それはアカデミーのスケジュールについても同じで、歌手は自分が翌日のスケジュールに入っているかどうか、そしてどのコンツェルトメイスチェルとの練習になるのかを、掲示板に張られる1枚の紙（当初は手書きであった。最近はずがにPCで活字化されている）から、毎日自分でチェックする必要がある。

ところで、このスケジュール管理システムにこそ、マリンスキー劇場アカデミーらしさが如実に表れているといえる。翌日のスケジュールは前日の夕方に発表される。時には夜中の23時によく発表されるということもあった。スケジュールは不規則で、11時から23時まで、どの時間に何が入るかわからない。土日、休日もない。仕事中毒ゲルギエフ姉弟の日常がそのまま、組織単位に拡大したようなものである。常に臨戦態勢で臨まなければならない、現実には疲労との戦いの日々であった。

さて、アカデミーの歌手は、コンツェルトメイスチェルとの個人練習で各々のレパートリーを準備していくほか、演技法、ディクシオン、舞台動作、バレエ、フェンシングなどが必修とされている。声楽のレッスンは、マリンスキー劇場のベテラン・ソリストが何人か声楽教師として担当しており、特にゲルギエヴァの夫であるテノールのグライル・ハネダニヤンが中心的な役割を担っている。また、イタリア語、フランス語、ドイツ語、英語などの外国語講座も、必要に応じて履修することができる（なお、外国人のためのロシア語講座は基本的に設けられていない）。

こうした日々の修練の成果が総合的に試される場所が、ゲルギエヴァの行うマスタークラスである。このマスタークラスには通常研修生全員が集められ、実際のコンサートの形式で行われる。そして、ゲルギエヴァによって指名された者が前に出て、実際のコンサートのように暗譜で、客席に向かって歌う。誰がいつ指名されるかわからないので、日頃より常にレパートリーを備えておく必要がある。歌唱が終わると、聴衆として聞いていた者たちにコメントが求められる。こうして、ステージを共に創っていく感覚が養われる。

なお、このゲルギエヴァのマスタークラスは、筆者が入った当初は、週1、2回は行われていたが、ゲルギエヴァ自身の海外公演の増加や健康状態の悪化もあり、最後の頃は年に数回行われればよい、という状況になっていた。また、アカデミー創設当初は、ドミンゴ、スコット、コトルバス、クラウゼなどの海外の「大物」も招聘され、マスタークラスを行っていたようであるが、筆者が入ったころにはすでにそのようなことは（少なくともサンクトペテルブルクの拠点においては）行われなくなっていた。

アカデミーが独自に行う公演もある（最近はこれも減少傾向にあるが）。来日公演でも紹介された《ランスへの旅》や《三つのオレンジへの恋》なども、基本的にアカデミーの歌手の為に制作されたプロダクションである。また2007年にコンサートホールが完成して以来、このホールでのセミステージ形式での公演もしばしば行っている。劇場で歌うと声量の点で今一つの若い歌手も、やや小振りのコンサートホールでは幾分楽になるので、声楽的観点からもメリットは大きい。

このように、きちんと機能していたならば、相当恵まれた環境であるはずのアカデミーであるが、その閉鎖説もささやかれるほど、近年はその活動が下火になってきている。芸術監督の病気が一番大きい要因ではあろうが、理由は他にもいくつか考えられる。

先ず、マリインスキー劇場自体の衰退も影響している感は否めない。アカデミーが創設された98年ごろは、ちょうど劇場もゲルギエフ時代の黄金期に当たっていた。ネトレプコ等のイメージにあやかり、「新人を排出する劇場」というイメージを世界的にもアピールしたいという劇場側の思惑もあったろう（ネトレプコ自身はアカデミー創設前の世代で、この組織とは直接的な関わりはない）。だが、21世紀に入ってから、明らかにこの劇場は衰え始めている。10年以上も続く第二ステージ建設問題が、劇場の財政面に深刻な影響を及ぼし、リストラや給与削減などが団員の士気低下にもつながっているのだ。

大所帯になりすぎたことも原因の一つであろう。筆者がいた頃の研修生全体の数は150人近くにもものぼる。厳格な修了年次が定まっていなかったため、年々その数が膨れ上がる一方だったのである。その上、ゲルギエヴァは一時期、音楽院入学前の年齢の歌手を集め、「スクール」というアカデミーの附属組織を立ち上げたこともあった。これほどの人間が集められれば、当然全員に目が届かなくなり、きめ細かい新人教育など到底期待できない。大所帯の背景には、マリインスキー劇場側の事情もある。多くのアカデミー歌手は、(その多くは端役として)実際の劇場の公演に参加しており、それが実習の一環とみなされている。これには劇場側にとっても、人件費を抑えられるというメリットがある(もちろん、研修生も出演に対する報酬は、少額ながらも受け取っている)。アーティスト・エージェントが存在しないロシアでは、今なおカンパニー制が中心だ。歌手は基本的に劇場に所属することで生計を立てる必要があるのだ。

さらに、声楽技術上の問題は決定的であったと思われる。アカデミーの歌手はオペラの舞台では声量が足りないことが多いのだ。発声法についての議論は別の場に譲ることとするが、歌曲的な小回りの利く発声が好まれる雰囲気であったことは事実だ。結論として、オペラの舞台で、アカデミー出身のスター歌手は目下出ていないと言って過言ではない。

元々ロシアのオペラ界は、世界的なネットワークから見れば、「圏外」といわれる。それはある意味では、自給自足を成り立たせるだけの土壌が伝統的に整っていることの裏返しでもあるのだが、全体的に見て近年その生産力に陰りが見え始めている。音楽院などの教育機関の惨状も深刻なものだ。マリインスキー劇場アカデミーも、オペラ界をそうした危機から救う存在になることはできなかった。一方、2009年にボリショイ劇場にも新人研修機関が創設され、話題を呼んでいる。依然としてロシアのオペラ界には自給自足の需要が存在している。ソ連時代の良い意味での遺産をそのまま継承することはできなかったが、今後新しい形での復興の可能性は残されていると見てよいのではなかろうか。それには、秩序、すなわちシステムの再構築が必要不可欠であると思われる。

付論——続・バルト諸国歌劇場調査

筆者は平成13年度（2001年）から17年度（2005年）の昭和音楽大学オペラ研究所「オープン・リサーチ整備事業」において、「海外歌劇場基礎データ調査票」のロシアおよびバルト諸国（通称「バルト三国」と呼ばれる国々）を担当したが、調査当時は自身にバルト三国への渡航経験すらなく、同地の歌劇場の実情を報告するには、あまりにも知識不足という状況であった。しかし本調査終了後、2006年から2011年にかけて数回、これらの国の主な歌劇場を訪問する機会に恵まれた。本稿では、その訪問から得た情報、体験を基に、改めてこれらの諸国の歌劇場事情について考察したい。

まず、2006年9月に、リトアニア・オペラ・バレエ劇場にて《エヴゲニー・オネーギン》を鑑賞した。同劇場はリトアニア共和国の首都ヴィリニウスに所在し、同国で最大のオペラ・バレエ劇場である。ヴィリニウスそのものが非常にのどかな街であるが、この劇場もどこか、首都の劇場というイメージからかけ離れた、やや牧歌的なところに立地している。その一方、劇場建造物自体は、中世の佇まいを残す街の表情とは対照的に、ソ連時代を彷彿させるものがある。それは、リトアニアの歴史を象徴するかのようだ。両大戦間の22年間、リトアニアの首都はカウナスにおかれ、ヴィリニウスが首都に戻ったのは第二次大戦終結後、つまり既にソ連に併合された後のことになるからだ。

さて、筆者の鑑賞した《オネーギン》であるが、これは2006年9月に初演された、同劇場の若手歌手養成機関「オペラ・スタジオ」のためのプロダクションである。歴史的に考えても、聴衆の大半はロシア語を解するものと思われるが、原語上演に際し、リトアニア語の字幕が用いられていた。演出は極めてオーソドックスなもの。ソリストは若手ということもあろうが、声量や演技力など、全体にやや物足りない印象。だが、合唱だけは群を抜いていた。バルト三国といえば、やはり「合唱の国」。国立劇場の合唱団ともなると、こうしたお国柄がさらに顕著に出るものだ。合唱のシーンになると、舞台全体が一気に締まる。その音色はロシアともまた異なる特有のもので、未だに筆者の耳から離れない。

エストニア共和国の首都タリンでは、2009年4月に訪問の際、エストニア・ナショナル・オペラで《セビリアの理髪師》を鑑賞した。ロシアのサンクトペテルブルクからタリンまで、国際高速バスで約7時間（そのうち約2時間は国境審査に費やされる）。これほど距離が近くとも、バルト三国中、エストニアは最も脱ロシア化が進んでいるという印象だ（もっとも、国境の町ナルヴァなどはその限りではなく、人口の95%がロシア人）。エストニア人はフィンランド人と兄弟民族で、経済的にもフィンランド資本の影響が強く、バルト三国の中で最も経済成長が著しいようである。

その一方、エストニア・ナショナル・オペラ自体は、同国で最大とはいえ、バルト三国の国立劇場の中では規模的に最も小さく、室内歌劇場に近い（座席数708）。劇場建造物は20世紀初頭につくられたもの。改修が行きとどいていて、清潔感がある。そして、《セビリアの理髪師》

は丁寧につくられた、温かみのある舞台で、小規模劇場の特質が活きる演目であったといえる。客席からは、エストニア語に混じって、フィンランド語がしばしば聞こえた。一方、街中ではしばしば耳にするロシア語は、劇場内ではほとんど聞かれなかった。

ところで、エストニア人たちは、タリンはいわば「商業上の表向きの首都」で、同国の「精神的首都」はタルトゥである、などと形容することもあるという。タルトゥは、筆者が訪れたバルト三国の諸都市の中で、最もロシア語の通用率が低い街だった。ロシア系住民はほとんどいないようだ。その一方、外国人と接する機会にも恵まれないであろう地方都市にも関わらず、若年層のほとんどが英語を解する。エストニアの最高学府タルトゥ大学も有するこの街では、教育水準の高さも感じられる。

そのタルトゥにはヴァネムイネ劇場という、同国最古の劇場が所在する。この劇場の起源は1870年創設のアマチュア歌唱芸術・演劇芸術協会にまで遡り、現在はプロの劇場として、オペラ、バレエ、演劇を中心として、あらゆるジャンルの舞台芸術を上演している。

筆者は2011年4月に、同劇場の中劇場で《リゴレット》を鑑賞する機会を得た。現代的な大劇場（1967年建設、座席数700）とは対照的に、この中劇場は、1914年から18年にかけて建築された、アール・ヌーヴォー様式を今に残している（座席数427）。殺風景なソ連の田舎町風の住宅地の中に位置するのは、やや場違いな印象を与える建物である。なお、ヴァネムイネ劇場は小劇場（座席数300）も有している。人口10万人弱の街にこれほど大所帯な劇場が存在することからも、タルトゥの文化都市としての側面がうかがい知れよう。

その《リゴレット》。失礼を顧みずに率直に申し上げるならば、田舎劇場の良さともいおうか、舞台と聴衆の一体感が伝わってきて、感動的でした。その上演水準は、予想をはるかに上回るもので、とりわけこの日のゲスト歌手、ヴィンチェント・シルマツヒャーのテノールの美声は印象的だった。終演後の交通機関にも難があるような地方都市の劇場が、このレベルの客演者を招聘できるという事実も、筆者にとっては驚きであった。

バルト三国の全体的印象は、多くの日本人にとっては、「ヨーロッパの田舎町」という程度のもものかもしれない。だが、ラトヴィア共和国の首都リガだけは、その都市規模において抜きん出ている。帝政ロシアによる支配期には、ペテルブルク、モスクワに次ぐ都市に発展したというリガ。この地域では、「全ての道はリガに通じる」とすら言われるようで、リガはまさに「バルト三国全体の首都」という印象だ。また、ソ連時代には「ファッションの中心地」と称されたこともあったようで、街行く人々の洗練された装いは、この街に根付く都市文化の伝統を感じさせるものがある。リガでは、古い街並みを残す伝統的雰囲気と、普通の市民が当たり前前に数カ国語を話す国際的雰囲気とが、不思議に調和している。ロシア語も通用度が高く、ロシア系住民もラトヴィア全体で約50%近くに達するという。

ラトヴィア・ナショナル・オペラは、そうしたリガの、中世の趣を残す旧市街と、19世紀のアール・ヌーヴォー様式建築が立ち並ぶ新市街の、ちょうど境界のあたりに位置している。その都市規模に匹敵する、白亜の堂々たる大劇場である（1863年創立。1995年の改装後に座席数は縮小され、現在の大ホールの座席数は933）。

筆者は同劇場にて、2011年4月に《トゥーランドット》を鑑賞した。演奏水準は十分高く、サービス面も「国の顔」としての歌劇場にふさわしい雰囲気を感じさせる。プロダクションそのものは、ソ連時代のリニューアル版で、キャストにはヨーロッパからのゲスト歌手も含まれている。この劇場は2004年には「オペラ・ヨーロッパ」総会の開催地にもなっており、同組織にも積極的に参加している。その一方で、例えばペテルブルクのマリンスキー劇場のソリストが、相当数ゲスト歌手として招かれている。まるで、ヨーロッパとロシアとの中継地という、リガという街自体が歴史的に担った役割を、オペラが反映しているかのようだ。

総じて、ラトヴィア・ナショナル・オペラは、バルト三国全体のオペラ界において、この地域を牽引するリーダー的存在であると言えそうだ。

日本ではひと口に「バルト三国」とまとめ称されることの多いこれらの国々。だが、実際に訪れてみると、固有の文化的、歴史的背景を持ち、現在もそれぞれの形で発展を続けていることがわかる。そして、オペラの世界もまた、そうした地域性をよく反映していると感じられた。今後はこの地域をひとまとめにした概論で終わることなく、劇場ごとにより踏み込んだ、詳細な調査が望まれよう。

東佐智子 ● Sachiko Higashi

東京外国語大学ロシア・東欧語学科（ロシア語専攻）、同大学大学院博士前期課程修了。リムスキー＝コルサコフ記念ロシア国立サンクト・ペテルブルク音楽院声楽科修了。音楽院3年次に在籍中、サンクト・ペテルブルク音楽院国立リムスキー＝コルサコフ・オペラ・バレエ劇場にて、モーツァルトのオペラ《フィガロの結婚》のケルビーノ役で、同劇場史上初の外国人歌手としてオペラ・デビュー。

音楽院修了後、ラリーサ・ゲルギエヴァによりロシア国立マリンスキー劇場アカデミーに招かれ、2008年まで所属。ソプラノ・リリコ・ドランマーティコのオペラ・ロールおよびロシア歌曲をライフワークとする。サンクト・ペテルブルクにおいては日本歌曲の紹介にも力を入れ、これまでに『『日本の春』フェスティバル』、「ロシアにおける日本文化フェスティバル（2003年）」などの音楽祭に多数参加し、『100/120/75』フェスティバルーショスタコーヴィチ生誕100周年、山田耕筰生誕120周年、両者交流75周年記念（2006年）」などを主宰した。音楽活動のほか、2002年から2007年までサンクト・ペテルブルク東洋大学日本語学科講師を務めたほか、現在ジャーナリストとして『音楽の友』などに寄稿している。昭和音楽大学オペラ研究所「オープン・リサーチ・センター整備事業」（平成13～19年度）には、ロシアのオペラ劇場の運営状況調査に調査協力者として参画した。

（2010年5月13日現在）

第4回研究会 ロッシーニ・オペラ・フェスティバル とロッシーニ・アカデミーの 人材育成システム

2010年5月26日（水）13：30～

昭和音楽大学内会議室

モデレーター……………小畑恒夫、水谷彰良

ゲスト・スピーカー……天羽明恵、山口佳子

主催……………昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所



レポート……水谷彰良

第4回研究会は、アルベルト・ゼツダ氏を迎えて開催する第5回研究会の事前勉強会として実施された。目的は、ペーザロのロッシーニ・オペラ・フェスティバル（Rossini Opera Festival、以下ROFと略記）に併設された教育機関アカデミア・ロッシニアーナ（Accademia Rossiniana、以下アカデミアと略記）の内容、変遷、意義を明らかにし、これを基礎知識として出席者が共有することにある。この研究会は、アカデミア最初の10年間に複数の聴講経験を持つ小畑恒夫と水谷彰良をモデレーター、歌手として正式参加した天羽明恵と山口佳子をゲスト・スピーカーに、各自の説明と質疑応答により進行した。

ROFとアカデミアの基本理解

冒頭、小畑恒夫から本研究会の目的と水谷彰良作成の参考資料（113ページからの〔補論〕）の概略が説明され、ROF10周年の1989年に「ロッシーニの音楽の演奏様式に関する恒久的の研究セミナー」として誕生したアカデミアが、「ロッシーニの時代とは趣味や習慣の異なる現代の観客たちを、ロッシーニの音楽と舞台演出に近づける」ことを目的に、歌手、演出家、指揮者を講習対象に発足した点に注意が向けられた。

続いて水谷彰良から、チューリヒ歌劇場やマリインスキー劇場の研修所とは異なるアカデミアの特殊性、ロッシーニ全集の編纂と並行して開始されたフェスティバルの意義が説明され、配布資料の「アカデミア設立趣意」「1992年度の講習プログラム」「1994年度の修了コンサート」「1999、2000、2007年度の講習プログラム」「2010年度の告知文書」を通じて、過去20年間のアカデミアの歴史が述べられた。ここで重要なのは、各分野の専門研究者を講師に迎えて多種多彩な講義⁽¹⁾で構成されたアカデミアが、1996年を境にアルベルト・ゼツダ主宰の声楽講習会となり、2001年にROFと会期を分離してアカデミア受講者の《ランスへの旅》上演⁽²⁾

が開始された、というアカデミアのシステムそのものの変遷である。

この変遷にはどのような意味があるのか？ 短い講習期間にもかかわらず、ペーザロのアカデミアが優秀な歌手を次々に輩出する秘密はどこにあるのか？……この問いを発端とする発言と討議は多岐に及んだが、この報告書ではテーマごとにその要点をまとめる（括弧内は発言者名）。



天羽明恵氏

アカデミアとROFの分離、 《ランスへの旅》上演の背景

2000年まではROF会期中にアカデミアが実施され、公開であったため自由に聴講し、多くのことを学ぶことができた。当時は正式な歌手の受講者が10人前後と少なく、オーディションの段階から各自が何を修了コンサートで歌うかに関心が集まっていた。どの曲をゼツダ氏の指導で学ぶか、それが彼らの最大の関心事だった（小畑）。

2001年の《ランスへの旅》開始でアカデミアが8月から7月に移行したのは、公演準備に1～2週間の集中稽古が必要になったためと思う。自分の参加した2005年にはアカデミア最終日に《ランスへの旅》の配役が決められ、翌日から音楽稽古が始まり、舞台稽古を経て本番を迎えた。その結果、参加した歌手はアカデミアの2週間を含めた1ヵ月間、集中して学ぶことができた（山口）。

アカデミアとROFの会期が分離した結果、一般の聴講を困難にするマイナス面も生じたが、《ランスへの旅》が若い歌手だけでなく、新人指揮者にも国籍を問わずチャンスを与えた意義は大きい⁽³⁾。歌手も修了コンサートだけでは知りえない素質と適正を示すことで評価され、才能を認められた歌手は翌年の本公演に出演する機会を与えられる。その結果、アカデミアと若者公演は人材育成と同時に人材発掘の場としても機能するようになった⁽⁴⁾。歌劇場の研修所が自前の歌手を数年かけて育てるのに対し、アカデミアは1ヵ月で才能を認めて即戦力とする。ロッシェニに特化した声楽技巧が後期バロックからドニゼッティまでのベルカント・オペラ全般に有効である、と証明された点も重要である（水谷）。

オーディションとエージェント派遣、奨学金

大学在籍中の1998年にROFを観てロッシェニを歌いたいと思うようになったが、アカデミアへの参加は2005年1月に来日したゼツダ氏に相談して実現した。2月か3月にメールで応募し、2～3日かけて行われたオーディションで受講者が20人弱に絞り込まれたが、選に漏れた者も修了演奏に参加しない聴講生として受講できた（山口）。

1995年にノルウェーのコンクール優勝後、エージェントの要請でアカデミアに派遣された。同期のアントニーノ・シラゲーザもエージェント派遣で、「ぼくはロッシェニの音楽が良くわ

からない」と言いながら参加していた。そして《ランスへの旅》の楽譜を渡され、1週間から10日間で集中的に学んでアカデミアが終わると、エージェントから「ゼツダ指揮でフランスのロワイヤモン他で《ランスへの旅》が上演されるから出演せよ」と指示された。エージェントにゼツダ氏との関係や思惑があって、自分がアカデミアに派遣されたのだと思う（天羽）。私と同期のロシア人テノール、マキシム・ミロノフもエージェントによる派遣だった（山口）。



山口佳子氏

ロッシーニを歌える若者が少ないので、逸材を発掘した世界のエージェントがゼツダ氏に歌手を推薦し、彼らのキャリアに繋げようとしたのだろう。アカデミア参加の有無とは別に、ROF会期中にゼツダ氏は私的なオーディションを行っていた（水谷）。ゼツダ氏は毎日分刻みで動き、アカデミアとROFの間も頻繁にロッシーニ歌手発掘のオーディションをしていた（山口）。

アカデミアのゼツダ氏の講習はグループレッスンで、基本的に全員参加だったが、自分の関与しない実技の間は別室でアカデミアの専属コレペイトウと自由に勉強できた。またアカデミアのみの受講者には支給されないが、《ランスへの旅》の出演者には奨学金が出た。金額は本公演までの滞在費（1ヵ月分の生活費）を賄える程度で、イタリア国内の参加者と海外からの参加者では金額が違い、海外から参加した私は税込みで約2,000ユーロ（注：当時のレートで約27万円）を支給された（山口）。

アカデミアの講義内容

アカデミアでは午前中の声楽実技の後、昼食を挟んで講義があった。基本的にゼツダ氏が独りでロッシーニの演奏法やヴァリエーションの付け方などを話し続けた。受講者はみな20歳代前半と若く、語学力の不足した外国人が多いので、講義内容はあまり理解されなかった。同期の受講者は全員が歌手で、指揮者や演出家など他の分野の参加者はいなかった（山口）。

1996年のシステム変更により、アカデミアの講義に音楽学者が関与しなくなった。だが、ゼツダ氏以上に演奏実践や歌手の問題を理解している人はいないので、アカデミアがゼツダ指導の声楽講習会になったのはある種の必然だったのかもしれない（水谷）。

最初の10年間はロッシーニの歌い方が判らず、楽譜についても校訂者によるレクチャーが必要だった。しかし、ROFの上演とフローレスに代表される優れた歌手の録音を通じて、誰もがどう歌うべきかを理解できるようになった。イタリアには演奏や音楽解釈の伝統が根強くあり、楽譜を尊重する考え方も無きに等しかったが、批判校訂版の出現で誰もが初心に戻って勉強する必要が出てきた。そのことを若い人たちも理解し始めている。その結果として、アカデミアの目的と方法論が変わったのだろう。現在はヴェルディやプッチーニをどう歌うべきかが不明になっており、ヴェルディやプッチーニの歌唱様式を教えるアカデミアが必要なのでは

ないか（小畑）。

類似したフェスティバルと研究者の人材育成

ロッシーニ作品を上演する他のフェスティバルに、ドイツのヴィルトバートで開催される音楽祭「ヴィルトバートのロッシーニ (Rossini in Wildbad)」がある（1989年開始）。そこではドイツ・ロッシーニ協会 (Deutschen Rossini Gesellschaft) が学術母体となり、独自のエディションを作成している。ドイツ・ロッシーニ協会の名誉会長であるゼツダ氏はヴィルトバートの指揮もしているため、現在はペーザロのフェスティバルに準じた存在となっている（水谷）。

私はゼツダ氏経由ではなくヴィルトバートの監督から直接電話で出演交渉され、このフェスティバルに出演した。ヴィルトバートにはウィリアム・マッテウツィ主宰のマスタークラスがあり、優秀な歌手に奨学金を出し、翌年の公演にデビューさせるシステムもあった（天羽）。

ヴィルトバートの学術母体であるドイツ・ロッシーニ協会は、ロッシーニ財団の研究者が中核となっている。ロッシーニ全集の編纂には世界中の音楽学者が関与し、ドイツ系の学者はヴィルトバートを自分の校訂したエディションを演奏する場と位置づけ、ロッシーニ以外の作曲家（例えばシモーネ・マイル）の復活上演も行っている。数年前までロッシーニ全集の出版最高責任者だった音楽学者フィリップ・ゴセット氏は、ヴェルディ全集を編纂出版するシカゴ大学イタリア・オペラ研究所の最高責任者でもある。現在はゴセット氏に師事した若い音楽学者が世界中で活躍しており、その意味ではロッシーニ財団に始まる音楽学者の人材育成もまた、オペラ復興の重要な原動力となっている（水谷）。

まとめ

この研究会の目的は、アカデミアの経験者がそれぞれの知見を提供し、その検討を通じて人材育成の観点からアカデミアの特質と意義を理解することにある。上記の要点だけでも他に例のない教育機関としてのアカデミアの特色と実情の一端を明らかにしえたと思うが、にもかかわらず私たちに知りえない重要な問題が残されている。それは、ロッシーニ財団の顧問とROFの芸術監督を兼任するアルベルト・ゼツダ氏が何を目的にアカデミアを設立し、どのような理念のもとに指導しているのか、という問題である。それゆえこの報告書に結論や総括を記す余地はなく、各組織を統括、運営、指導するゼツダ氏がみずから語る第5回研究会の結果をふまえ、その報告書の中で第4回研究会を含めた総括としたい。

【注】

(1) 1992年のアカデミアでは、歌手の個人指導とオペラ4演目の出演者とのミーティング以外に、専門研究者による次の題目の講義が行われた（講義時間はそれぞれ90～120分）。

「ロッシーニの作品と作曲過程の分析考察」「ロッシーニの劇作法：喜劇的オペラ」「ロッシーニの劇作法：オペラ・セリア」「ロッシーニ時代の歌曲概説」「ロッシーニ時代の楽器とオーケストラ」「ロッシーニ歌手の責任」「ロッシー

ニ指揮者の要望」「ロッシェニ・オペラの役作りの難点」「装飾歌唱の生理学と様式」「クリティカル・エディション」「オペラのリブレット」「ロッシェニのヴァリアツィオーネとカデンツァ」「ロッシェニ以前のオペラ・セリアの発展」「差し替えヴァージョン」「スターシステムの困難な芸術」「カット、フェルマータ、アクセント、アクート」「ロッシェニのオペラ歌唱におけるショックと動揺」「ロッシェニの発声法」「音楽劇とその出典」

(2) 若者フェスティバル (Festival Giovane) の名称でROF会期中に行われる簡易上演。

(3) 2008年に園田隆一郎、2009年に26歳のタイ人指揮者が起用されている。

(4) 《ランスへの旅》出演後、ROFの本公演や世界の歌劇場に抜擢された逸材に、2001年出演のマリオラ・カンタレロ、2002年出演のザイミル・ビルグ、2003年出演のマリアンナ・ピッツォラートとホセ・マヌエル・サバタ、2005年出演のホセ・マリア・ロ・モナコとマキシム・ミロノフ、2006年出演のオルガ・ベレチャツコ、2007年出演のマリーナ・レベカがいる。

天羽明恵 ● Akie Amou

東京都府中市出身。東京都立芸術高校、東京藝術大学卒業。二期会オペラ研究所、文化庁オペラ研修所修了。93年度文化庁派遣芸術家在外研修員としてシュトゥットガルトに留学。95年五島文化財団オペラ新人賞受賞、副賞として2年間ベルリンへ留学。同年、ラインスベルク音楽祭でティーレマン指揮《ナクソス島のアリアドネ》にツェルビネッタで出演、さらにソニア・ノルウェー女王記念第3回国際音楽コンクールに優勝し一躍注目を集める。

その後ドイツを拠点としカッセル、ハノーファー、ジュネーヴ大劇場、ザクセン州立歌劇場 (ゼンパー・オーパー)、ベルリン・コーミッシェ・オーパー、オスロー国立劇場等ヨーロッパ各地の歌劇場や音楽祭に出演。ヘンデル、モーツァルト、ロッシェニ、ヴェルディ、R.シュトラウスからリゲティまで幅広いレパートリーを持ち、数多くの公演で主要な役を演じている。ソリストとしてもサヴァリッシュ、ロジェストヴェンスキー、小澤征爾、バレンボイム、デュトワ、コンロン等の指揮で国内外のオーケストラと共演。超絶的なコロラトゥーラとリリックな声を併せ持ち、内外で高い評価を得ているわが国期待のソプラノ歌手。戸田敏子、フランス・シマール、エルンスト・ヘフリガーに師事。グスタフ・クーン、アルベルト・ゼッダのマスタークラスに参加。二期会会員。

CD録音はドイツ・ロッシェニ・フェスティバル・ライブ録音の「Matildeddi Shabran」「Elisabetta」「Tancredi」(発売予定)、ヘンデル・フェスティバル・ライブ録音「Deidamida」(発売予定)、東京オペラシティ・ライブ録音「クリスマス・オラトリオ」がある。

(2010年5月26日現在)

山口佳子 ● Yoshiko Yamaguchi

東京藝術大学音楽学部声楽科卒業、同大学院修士課程独唱科修了。第10回世界オペラ歌唱コンクール「新しい声2003」アジア予選優秀者、ドイツ本選に出場。第37回日伊コンクールソ入選。アンダースタディとして藤原歌劇団、ラ・ヴォーチェ、サントリーホールなどの数々のオペラ公演に参加、研鑽を積み、2005年藤原歌劇団公演「ラ・チェネレトラ」のクロリンダ役でオペラデビュー。

同年渡伊、2005年イタリア・ペーザロのロッシェニ音楽祭でアカデミア・ロッシェニアーナに参加、同音楽祭の「ランスへの旅」にマダム・コルテーゼ役で出演。2006年イタリア・オルヴィエートの第11回国際音楽コンクールにて「ラ・ボエーム」のムゼッタ賞受賞、同市歌劇場の公演に同役で出演。2008年夏トスカーナ・オペラ・フェスティヴァルにて「カルメン」フラスキータ役で出演するなどイタリアでの経験を積む。

2009年に帰国後も、地元八王子で初ソロ・リサイタルを開催する他、ミラマーレ・オペラ「ジャンニ・スキッキ」のラウレッタ役、日本ロッシェニ協会公演「湖の女」(演奏会形式)のエレナ役など、オペラやコンサートにて活躍中、また病院訪問コンサートや、小学校におけるワークショップやコンサートなどの教育的活動にも積極的に取り組んでいる。

リクルート・オペラスカラシップ第35回生。19年度文化庁派遣芸術在外研修員。日本ロッシェニ協会会員。サントリーホール・オペラ・アカデミー・メンバー。藤原歌劇団団員。

(2010年5月26日現在)

アカデミア・ロッシニアーナ

ロッシーニ・オペラ・フェスティバルにおける演奏家育成システム

水谷彰良

1. アカデミア・ロッシニアーナの誕生

ロッシーニ財団による全集版とROF（ロッシーニ・オペラ・フェスティバル）を両軸にロッシーニ復興運動が進められる中で俄かに浮上したのが、ロッシーニ時代の歌唱法と演奏様式の問題でした。これはいわゆる古楽復興と同様、過去の音楽に対する歴史主義的なアプローチを前提とするもので、ロッシーニの場合は彼のオペラが初演された1810～29年にその前後10年を加えた1800～39年の40年間、もしくは1790年から1840年まで半世紀間のイタリア・オペラをめぐる問題と捉えることができます。この期間にはモーツァルトの最晩年からドニゼッティや初期のヴェルディまでのオペラが含まれます。ですから、広義には「前期古典派から初期ロマン派オペラを包摂する歌唱・演奏様式」の問題と位置付けて良いでしょう。

1979年に出版が始まったロッシーニ全集も、作曲・上演様式に関する研究成果に立脚して校訂作業が行なわれているのはもちろんですが、全集版に基づくROFが1980年に開始されると、改めて「歌唱と演奏」という実践上の課題が浮上しました。歴史的様式を今日の演奏に適用するという理念以前に、そもそもロッシーニ時代の歌手たちがどのような声を持ち、いかなる発声や歌唱法で歌っていたのかが、研究者や演奏者には未知の問題だったからです。歴史的演奏様式に関してはそれまでもさまざまな議論が行なわれてきましたが、ロッシーニ歌手の声質、ヴァリアツィオーネの適用方法、その美学の正統性についての理念を共有するには至っていません。

アカデミア [アッカデーミア]・ロッシニアーナ Accademia Rossiniana は、こうした実践的領域での諸問題に一定の答えを提示し、ロッシーニを演奏する人々に共通の認識基盤をもたらす目的で、ROF10周年の1989年に誕生しました。このアカデミーは、歌手、演奏家、指揮者、演出家を対象とする恒久的セミナーとして毎年行なわれています。その最初の年に筆者がペーザロで入手した資料を読み直してみると、苦難に満ちたROF10年の歩みと、アカデミー設立への並々ならぬ決意が見て取れます。

ROFは10周年を迎えました。かの偉大なる音楽の10年を。それはまた、大いなる責務と多大な労苦を伴う用意周到で「触知可能な形」の大プロジェクトを、細心の注意を払いつつ構築し続けた歲月であり、国際的な文化・音楽界の注目と期待を担い続けた10年で

もありました。

この重要な記念年を祝うに当たり、フェスティバルは自画自賛の祝賀ではなく、新しい、未開拓な試行の道を選択しました。それが、歌手たち、演出家たち、オーケストラの指揮者たちへと門戸を開く、ロッシーニの音楽の演奏様式に関する恒久的研究セミナーの発足であり、それこそがこの度のフェスティバルを特徴付けるものといえます。アカデミア・ロッシニアーナは、ロッシーニの時代に劇場通いしていた人々とはかなり異なる趣味や習慣によってオペラを「享受」する今日の観客たちを、ペーザロ人〔ロッシーニ〕の作品の音楽と舞台演出へと「近づける」方法を、公に検討するための拠点として設立されるものです。(Manuale pratico per l'uso del Rossini Opera Festival agosto-settembre 1989., p.2.)

要は、ROFが10周年を記念して音楽家を対象にロッシーニ講習会を開設したというだけなのですが、ある種の意気込みが先の文章からも読み取れます。それを裏付けるかのように、アカデミア・ロッシニアーナは最初の数年間さまざまな分野の研究者を動員し、ロッシーニの歴史の様式を包括的に解明しようとする気概と情熱に満ち溢れていました。そのことは、ロッシーニ生誕200年(1992年)のプログラムが次のように用意周到であったことでも判ります。

1992年度アカデミア・ロッシニアーナのプログラム 8月3日(月)～17日(火)

8月3日	10:30-11:00	開会式と講座紹介
	11:00-13:00	フィリップ・ゴセット「作曲家ロッシーニ：作品と作曲過程の分析考察」
	16:00～	参加歌手のオーディション(各自カバレッタ付の Aria を歌うこと)
8月4日	10:30-12:00	フィリップ・ゴセット「作曲家ロッシーニ：作品と作曲過程の分析考察」
	12:00-13:00	《セビリヤの理髪師》出演者とのミーティング
	16:30-18:00	ブルーノ・カーリ「ロッシーニの劇作法：喜劇的オペラ」
8月5日	18:00-19:00	マルコ・ベゲッリ「ロッシーニ時代の歌曲概説」
	10:30-12:00	レナート・メウッチ「ロッシーニ時代の楽器とオーケストラ」
	12:00-13:00	アルベルト・ゼッタ「ロッシーニ歌手の責任」
8月6日	16:00-	歌手個人指導
	10:30-12:00	アルベルト・ゼッタ「ロッシーニ指揮者の要望」
	12:00-13:00	《絹のはしご》出演者とのミーティング
8月7日	16:00-	歌手個人指導
	10:30-12:00	ブルーノ・カーリ「ロッシーニの劇作法：オペラ・セリア」
	12:00-13:00	カンタータ出演者とのミーティング
8月8日	16:30-18:00	アレッシンドロ・バリッコ「ロッシーニ・オペラの役作りの難点」
	18:00-	歌手個人指導
	10:30-12:00	フランコ・フッシ「装飾歌唱の生理学と様式」
8月9日	12:00-13:00	《セミラーミデ》出演者とのミーティング
	16:30-	歌手個人指導
	[休み]	
8月10日	10:30-12:00	フィリップ・ゴセット「講習：クリティカル・エディション」
	12:00-13:00	ステーファノ・カステルヴェッキ「講習：オペラのリブレット」
	16:30-	歌手個人指導

8月11日	10:30-12:00	アルベルト・ゼツダ「講習：ロッシーニのヴァリアツィオーネとカデンツァ」
	12:00-13:00	パオロ・ファップリ「ロッシーニ以前のオペラ・セリアの発展」
	16:30-	歌手個人指導
8月12日	10:30-12:00	フィリップ・ゴセット「差し替えヴァージョン」
	12:00-13:00	ルイーダ・フェッラーリ「スターシステムの困難な芸術」
	16:30-	歌手個人指導
8月13日	10:30-12:00	アルベルト・ゼツダ「講習：カット、フェルマータ、アクセント、アクート」
	12:00-13:00	フェデリーコ・アゴ스티ネッリ「声が出ない：ロッシーニのオペラ歌唱におけるショックと動揺」
	16:30-	歌手個人指導
8月14日	10:30-12:00	アルベルト・ゼツダ「ロッシーニの発声法」
	12:00-13:00	パトリシア・ブラウナー「音楽劇とその出典」
	16:30-18:00	アレッサンドロ・バリッコ「ロッシーニ・オペラの役作りの難点」
	18:00-	歌手個人指導
8月15日	10:30-12:00	諸問題の共同討議
	12:00-13:00	《ランスへの旅》出演者とのミーティング
	16:30-	歌手個人指導
8月16日	17:00-	修了コンサートの稽古
8月17日	21:00-	アカデミア修了コンサート

御覧のように、たった2週間でロッシーニの作曲様式と劇作法、ジャンル別の概説、発声歌唱、装飾法、楽譜解釈、役作りなどが集中講座の形で行なわれ、その合間にROF出演者とのミーティングや参加歌手の個人指導も実施されています。参加者は講座を通じて理論を学び、ゼツダによる個人レッスンを経て、ピアノ伴奏の修了コンサートに臨みます。現在では作品を限定し、参加者へ役を振り当ててグループ・レッスンを行ない、修了コンサートもこれに即したプログラムが組まれますが、数年前までは参加者の適性に応じた楽曲をさまざまなオペラから選曲していました。次に、高橋薫子さんが参加した第6年（1994年）の修了コンサートのプログラムを掲げておきます。

アカデミア・ロッシーニアーナ修了コンサート、曲目と出演者（1994年8月18日、テアトロ・スペリメンターレ）

《絹のはしご》レチタティーヴォとアリア 〈Il mio ben〉	Lee Jung-Soo (Sop)	
《エルミオーネ》カヴァティーナ 〈Mia delizia〉	Lee Eun-Seon (M-Sop)	
《ギヨーム・テル》アリア 〈Sois immobile〉	Robert Heimann (Bar)	
《ブルスキーノ氏》レチタティーヴォとアリア 〈Ah donate il caro sposo〉	高橋薫子 (Sop)	
《タンクレーディ》カヴァティーナ 〈Come dolce all'alma mia〉	Alla Simonschivilli (Sop)	
《アルジェのイタリヤ女》レチタティーヴォとアリア 〈Pensa alla patria〉	L. Cabiria Chebereu (M-Sop)	
《ボルゴニャのアダライダ》カヴァティーナ 〈Occhi miei piangeste assai〉	Gemma Bertagnolli (Sop)	
《セビリヤの理髪師》カヴァティーナ 〈Largo al factotum〉	Marco Di Felice (Bar)	
《ラ・チェネレントラ》カヴァティーナ 〈Come un'ape〉	Alessandro Patalini (Bar)	
〃	アリア 〈Si ritrovarla io giuro〉	Jason Alexander (Ten)
〃	ロンド 〈Nacqui all'affanno〉	Alessandra Palomba (M-Sop)
〃	六重唱 〈Siete voi〉	A. Palomba, A. Simonschivilli, L. Eun-Seon, J. Alexander, A. Patalini, M. Di Felice

2. アカデミア・ロッシニアーナの転換 (1996年と2001年)

1992年は生誕200年ということもあり、アカデミア・ロッシニアーナのプログラムもこれまでで最も充実したものとなっていました。研究者の顔ぶれとテーマの多彩さは、まさしくアカデミーの名にふさわしいものといえましょう。しかし、開始から10年もしないうちに同アカデミーは転換期を迎えます。その変化は1996年に起こりました。この年より「アルベルト・ゼツダ指導」と明記されるようになり、研究者主体の包括的セミナーから声楽講習会へとさま変わりしたのです。その証拠に、同年には講義に相当するものが次の六つしか行なわれていません。

アルベルト・ゼツダ：「ロッシーニ指揮者と歌手」「《ラ・チェネレントラ》の批判校訂版：テキストの諸問題」「ロッシーニ歌唱法」

フィリップ・ゴセット：「《タンクレーディ》：ひとつのオペラ・セリアに三つのヴァージョン」「《タンクレーディ》の批判校訂版：ヴァリアツィオーネとカデンツァ、テキストの諸問題」

ブルーノ・カーリ：「《ラ・チェネレントラ》：寓話からオペラ・ブッフアへ」

これに対し、歌手講習は「演唱コース Corso di interpretazione vocale」「舞台演技コース Corso di interpretazione scenica」「マスター・クラス Master Class」に分けられ、グループ・レッスンが中心になりました。しかしながら、舞台演技コースが同年だけで打ち切られたため、アカデミア・ロッシニアーナは事実上ゼツダの主宰する声楽講習会となりました。

1999年と2000年のプログラムを次に掲げておきます。

1999年度アカデミア・ロッシニアーナのプログラム 8月2日(月)～16日(火)

8月2日	11:00-12:00	開会式と講座紹介(ジャンフランコ・マリオッティ/アルベルト・ゼツダ)
	16:30-19:00	演唱コース(アルベルト・ゼツダ指導。以下同じ)
8月3日	11:00-12:30	「ロッシーニの特殊性」
	16:30-19:00	演唱コース
8月4日	11:00-12:30	《タンクレーディ》出演者とのミーティング
	16:30-19:00	演唱コース
8月5日	11:00-12:30	フィリップ・ゴセット「アルジェの“イタリア女たち”」
	16:30-19:00	演唱コース
8月6日	11:00-12:30	《ランスへの旅》出演者とのミーティング
	16:30-19:00	演唱コース
8月7日	11:00-12:30	「ロッシーニ歌唱法」
	16:30-19:00	演唱コース
8月8日	[休み]	歌手個人指導
8月9日	11:00-12:30	「ロッシーニのレチタティーヴォ、理論と実践」
	16:30-19:00	演唱コース

8月10日	11:00-12:30	マスター・クラス1 (アルベルト・ゼツダ指導。以下同じ)
	16:30-19:00	演唱コース
8月11日	11:00-12:30	ブルーノ・カーリ「半ば真面目な“間違い”」
	16:30-19:00	演唱コース
8月12日	11:00-12:30	《アディーナ》出演者とのミーティング
	16:30-19:00	演唱コース (カルドゥッチ教室)
8月13日	11:00-12:30	マスター・クラス2
	16:30-19:00	演唱コース
8月14日	11:00-12:00	ジャンフランコ・マリオッティ「言語学の復権と聴衆」
	12:00-13:00	1999年度アカデミアのテーマと内容についての討論
	16:30-19:00	演唱コース
8月15日	[休み]	歌手個人指導
8月16日	17:00～	アカデミア修了コンサート、テアトロ・スベリメンターレ (演奏曲目は《幸せな間違い》と《アルジェのイタリア女》より)

2000年度アカデミア・ロッシーナーナのプログラム 7月31日(月)～8月14日(火)

7月31日	11:00-12:00	開会式と講座紹介 (ジャンフランコ・マリオッティ/アルベルト・ゼツダ)
	16:30-19:00	演唱コース (アルベルト・ゼツダ指導。以下同じ)
8月1日	11:00-12:30	「今日のロッシーニ歌唱」
	16:30-19:00	演唱コース
8月2日	11:00-12:30	フィリップ・ゴセット「書物と劇場の中のフランス・オペラとイタリア・オペラ」
	16:30-19:00	演唱コース
8月3日	11:00-12:30	《コリントの包囲》出演者とのミーティング
	16:30-19:00	演唱コース
8月4日	11:00-12:30	「ロッシーニの特殊性」
	16:30-19:00	演唱コース (音楽院)
8月5日	11:00-12:30	《絹のはしご》出演者とのミーティング
	16:30-19:00	演唱コース
8月6日	[休み]	歌手個人指導
8月7日	11:00-12:30	マスター・クラス1 (アルベルト・ゼツダ指導。以下同じ)
	16:30-19:00	演唱コース
8月8日	11:00-12:30	ブルーノ・カーリ「スクリーブからロッシーニへ：劇作上の変化について」
	16:30-19:00	演唱コース
8月9日	11:00-12:30	《ラ・チェネレントラ》出演者とのミーティング
	16:30-19:00	演唱コース
8月10日	11:00-12:30	「ロッシーニのレチタティーヴォ：理論と実践」
	16:30-19:00	演唱コース
8月11日	11:00-12:30	マスター・クラス2
	16:30-19:00	演唱コース (音楽院)
8月12日	11:00-12:00	ジャンフランコ・マリオッティ「言語学の復権と聴衆」
	12:00-13:00	2000年度アカデミアのテーマと内容についての討論
	16:30-19:00	演唱コース
8月13日	16:00～	修了コンサートの稽古

8月14日 17:00～

アカデミア修了コンサート、テアトロ・スベリメンターレ（演奏曲目は《オーリー伯爵》より）

その後、修了演奏は2000年まで受講者による演奏発表会の形式でROF会期中に行なわれましたが、2001年以降は会期前に修了演奏会を行なうとともに、「若者フェスティバル Festival Giovane」と題して会期中に《ランスへの旅》の簡易上演が行われるようになりました。これが第二の転換で、現在までの10年間はその延長上にあります。

《ランスへの旅》の上演は受講者に舞台出演の場を提供し、若い才能を世界に知らしめる登竜門として機能していますが、この2001年からアカデミア・ロッシニアーナの会期が7月に移されてROFから分離され、包括的な教育機関としての性格を失いました。最後に、最近の研修内容から2007年に関するそれと、ROFのホームページに掲載された2010年アカデミア・ロッシニアーナに関する告知を挙げておきます。

PROGRAMMA	
Lunedì 9 luglio 11.00 - 13.30 Inaugurazione dell'Accademia e presentazione dei corsi Gianfranco Mariotti, Alberto Zedda 15.30 - 19.00 Corso di interpretazione vocale condotto da Alberto Zedda (Pianoforte Anna Bigliardi)	Mercoledì 18 luglio 10.30 - 13.30 Corso di interpretazione vocale 16.00 - 17.30 <i>Il recitativo rossiniano: teoria e pratica</i> 17.30 - 19.00 Incontro con gli artisti de <i>Il Turco in Italia</i>
Martedì 10 luglio 10.30 - 13.30 Corso di interpretazione vocale 16.00 - 17.30 <i>Il mestiere del cantante</i>	Giovedì 19 luglio 10.30 - 13.30 Corso di interpretazione vocale 16.00 - 17.30 <i>Rossini, tra recupero filologico e restituzione scenica</i>
Mercoledì 11 luglio 10.30 - 13.30 Corso di interpretazione vocale 16.00 - 17.30 <i>La specificità di Rossini</i>	Venerdì 20 luglio 10.30 - 13.30 Master Class II 16.00 - 17.30 <i>Il metateatro e Rossini: qualche riflessione sul Turco e sul Viaggio</i> Bruno Cagli 18.00 - 20.30 <i>Le tecniche della gestualità dal Barocco a Rossini</i> Elisabetta Courir
Giovedì 12 luglio 10.30 - 13.30 Corso di interpretazione vocale 16.00 - 19.30 <i>L'avventura del tracico</i> Luca Oblach	Sabato 21 luglio 10.30 - 12.30 Corso di interpretazione vocale 12.30 - 13.30 Discussione su temi e contenuti dell'Accademia 2007 16.00 - 19.30 <i>Momenti di interpretazione e improvvisazione</i> Elisabetta Courir
Venerdì 13 luglio 10.30 - 13.30 Corso di interpretazione vocale 16.00 - 17.30 <i>Fisiologia e percezione del cantante lirico</i> Franco Fussi	Domenica 22 luglio 16.00 - 19.00 Prova generale
Sabato 14 luglio 10.30 - 13.30 Master Class I 15.00 - 18.30 Incontro con gli artisti di <i>Otello</i> e <i>La gazza ladra</i>	Lunedì 23 luglio 20.00 Concerto conclusivo al Teatro Sperimentale Al pianoforte Anna Bigliardi
Domenica 15 luglio Riposo	Quando non diversamente indicato, le lezioni sono condotte da Alberto Zedda
Lunedì 16 luglio 10.30 - 13.30 Corso di interpretazione vocale 16.00 - 17.30 <i>L'enigma Rossini</i> Gianfranco Mariotti 17.30 - 20.30 <i>Il costume nel movimento scenico I</i> Nanà Cecchi	Rossini Opera Festival - Accademia Rossiniana Via Rossini, 24 - 61100 Pesaro Telefono 0721.3800213 - Fax 0721.3800220 www.rossiniopefestival.it e-mail dart@rossiniopefestival.it
Martedì 17 luglio 10.30 - 13.30 Corso di interpretazione vocale 15.00 - 18.00 <i>Il costume nel movimento scenico II</i> Nanà Cecchi	

Accademia Rossiniana

Seminario di studio sui problemi dell'interpretazione rossiniana, diretto da Alberto Zedda.

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Regione Marche - Comune di Pesaro - Provincia di Pesaro e Urbino

ACCADEMIA ROSSINIANA 2010

Seminario di studio sui problemi dell'interpretazione rossiniana,

diretto da **Alberto Zedda**.

L'Accademia, che si tiene ogni anno a Pesaro durante il periodo del Festival, riguarda le tematiche, vocali e drammaturgiche, connesse alla restituzione rossiniana e allo sviluppo dell'Edizione critica ed è aperta ai professionisti dello spettacolo e agli studiosi.

L'Accademia rossiniana 2010 si svolge dal 7 al 22 luglio.

È possibile prendere parte ai corsi in qualità di Effettivo o di Uditore.

La frequenza ai corsi è gratuita e a numero chiuso.

La selezione dei partecipanti ha luogo insindacabilmente sulla base dei titoli presentati, ovvero in seguito a un colloquio o a un'audizione ad invito, che si terrà a Pesaro i giorni **22, 23 e 24 marzo 2010**.

Le domande di partecipazione, in carta libera, devono pervenire all'indirizzo in calce entro il 6 marzo 2010, corredate da fotografia a figura intera e da curriculum di studi e professionale.

Gli aspiranti Effettivi, con non più di 32 anni d'età per le donne e 35 per gli uomini, devono portare in audizione due arie complete, di cui una obbligatoriamente rossiniana.

I candidati non residenti in uno degli Stati membri dell'Unione Europea, in caso di superamento della selezione, dovranno risultare in regola con la normativa vigente, pena l'esclusione.

Il piano didattico prevede un seminario teorico, la presenza a prove del Festival e un corso di interpretazione vocale, incentrato principalmente sull'opera *Il viaggio a Reims*.

Alberto Zedda sarà coadiuvato dal Maestro Lanfranco Marcelletti e dalla Professoressa Anna Bigliardi.

Agli Effettivi ammessi all'Accademia saranno fornite indicazioni per lo studio e il materiale musicale: spartito, variazioni e cadenze delle parti vocali assegnate.

I candidati dovranno presentarsi al corso avendo perfettamente studiato a memoria il ruolo (o i ruoli) loro indicati con le variazioni d'uso, nonché due duetti e due arie rossiniane a propria scelta.

In prosecuzione del corso, gli elementi risultati idonei parteciperanno al *Concerto conclusivo dell'Accademia*, in programma il 22 luglio 2010;

inoltre un gruppo selezionato di allievi prenderà parte allo spettacolo *Il viaggio a Reims* che verrà messo in scena i giorni 14 e 17 agosto 2010, con prove dal 24 luglio, nell'ambito del "Festival Giovane".

Per i soli partecipanti allo spettacolo è prevista un'apposita borsa di studio.

A conclusione del corso l'Accademia Rossiniana rilascia ai partecipanti Effettivi e Uditori un attestato di frequenza.

Accademia Rossiniana del Rossini Opera Festival
Via Rossini, 24 - I-61121 Pesaro
Tel. +39 0721 3800214 / Fax +39 0721 3800220
e-mail: artisti@rossinioperafestival.it

※本稿は『ロッシニアーナ』第18号（日本ロッシニ協会紀要、2002年12月）掲載の水谷彰良「アカデミア・ロッシニアーナの変遷」を増補改訂したものです。

第5回研究会 ロッシーニ・オペラ・フェスティバル とロッシーニ・アカデミーの 人材育成システムII

2010年6月15日（火）13：30～
 昭和音楽大学内会議室
 講師…………… アルベルト・ゼツダ
 モデレーター…… 小畑恒夫
 通訳…………… 富永直人（(財)日本オペラ振興会）
 主催…………… 昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所
 協力…………… (財)日本オペラ振興会



レポート……水谷彰良

世界的指揮者にしてロッシーニ・オペラの権威アルベルト・ゼツダ (Alberto Zedda) 氏を講師に迎えた本研究会の目的は、同氏が芸術監督を務めるロッシーニ・オペラ・フェスティバル (ROF) に併設されたアカデミア・ロッシニアーナ (以下アカデミアと略記) における人材育成の実態解明にある。出席者には第4回研究会のレジユメが配布され、フェスティバルとアカデミアに関する基礎知識の共有がはかられた。

当日はモデレーターの質問にゼツダ氏が答える形で進行したが、この報告書では多岐にわたる回答を要約して示し、末尾にまとめとして作成者による所見と総括を掲げる。

ロッシーニ歌唱の再検討とアカデミアの設立

アカデミアは、音楽学者がロッシーニとその作品を研究するロッシーニ財団と相対する演奏実践の立場から提起された。なぜならロッシーニ財団の研究によって成立する批判校訂版 (クリティカル・エディション) の楽譜を実践する場としてフェスティバルがあり、研究によって解読されたロッシーニのコードを正しく解釈し、演奏することの重要性が明らかになったからである。

かつて20世紀の偉大な歌手たち (例えばテバルディ、ディ・ステーファノ、シミオナートなど) にロッシーニ作品の演奏が託されたが、彼らは書かれた音符をしっかりと歌いはしたが、アプローチの仕方は本質的にプッチーニ作品を歌うのと同じだった。これは、ロマン派以降の作品とは異なるロッシーニ作品の特質がまだ理解されていなかったためである。後期ロマン派のオペラでは人間の感情を直接的に表現することがリアリズムとして求められたが、ロッシーニは

日常のリアリティではなく、理想や観念の中で高められた崇高で非現実的な世界を求めたのである。それゆえロッシェニを歌う歌手には、音符の形では僅かしか示されない本質を汲み取り、これを的確に表現することが求められる。そのためには技術的側面と音楽的側面の双方で幅広い知識とテクニックが必要となる。単なるアジリタ（敏捷な唱法）ではなくこれに母音の色彩を豊かに適用すること、長くしっかりと支えられた息の保持もその一つで、さまざまな歌の技術と表現のすべてきちんと身につけて初めて、ロッシェニを十全に歌うことができるのである。

フェスティバルでは当初、ロッシェニ歌唱の特殊性からバッハやヘンデルに顕著な器楽の様式に感情を込めることのできる歌手を求め、アングロサクソン系の歌手（例えばブルース・フォード、クリス・メリット、サミュエル・レイミー）を起用した。これは彼らが技巧的にロッシェニに近い、と考えられたからである。ルチア・ヴァレンティーニ＝テッラーニやマリエッラ・デヴィーアが参入し、1980年代のフェスティバルは良い展開をできたが、同時に歌手たちの、ベリーニやヴェルディなど他のレパートリーへの移行も始まった。そんなとき私の目に留まったのが、1950年代に録音された《アルミーダ》のディスクだった。そしてロッシェニ歌手とわかっていなかったマリア・カラスが、現代の誰よりも素晴らしく歌っていることに驚愕した。これが教育の賜物であると悟った私は、人材育成の必要性をフェスティバル総裁マリオッティに説き、アカデミアの創設が決定されたのである。

アカデミアにおける人材育成の理念

私たちは、アカデミアで学んだ優秀な若者はすぐフェスティバルに出演できると約束した。これが励みになり、また情報としても広まった結果、才能豊かな人材が続々とアカデミアに集まるようになった。そして、優秀な人材が揃えば短い練習時間でオペラを舞台にかけられることも明らかになった。彼らの優秀さの証明となるのが、2008年のフェスティバル来日公演《マオメット2世》に主演したマリーナ・レベカで、彼女がその1年前にアカデミアで学んで若者公演《ランスへの旅》に出演したときは声楽的に不十分だったが、私は彼女の素質と知性を高く評価し、最も難しい《マオメット2世》のヒロインに抜擢したのである。

こうした人材育成のシステムと運営において重要なのは、統括する人物が専門家であると同時に、リスクを怖れず初志を貫徹する勇気と気概を持つことである。加えて高額のチケットにもかかわらず、無名歌手たちを聴きに世界中から集まる観客の存在も重要である。ペーザロに行けば無名歌手であっても最高のロッシェニ演奏が聴けることを、フェスティバルは立証してみせたのである。

アカデミアで教えるロッシェニの理想と特質、歌手の役割

オーディションによって優れた人材を揃えたアカデミアでは、最初に、ロッシェニと他の作曲家の音楽が声楽的・技巧的にどう違うのか、そしてロッシェニの歌の理想やイデオロギーが何であるかを教える。男女の愛の二重唱を例にとると、ヴェルディやプッチーニが「ぼくはあ



アルベルト・ゼッタ氏

なたを愛している、あなたは私の愛する人です」と歌うのに対し、ロッシーニのイデオロギーでは「ぼくは愛を探している。それをあなたの中に見出した」となる。つまり、ロッシーニにおける愛は人間同士の直接的表現ではなく、常に観念的なものが介在するのである。ヴェルディやプッチーニのオペラでは現実世界と同じような関係性を軸に、官能的な音楽で男女の愛のありようを表現するが、ロッシーニの場合はコンセプトとしての愛であるがゆえに非現実的である。そして哲学的で観念的であるがゆえ

に果てしなく、崇高であるがゆえに無限の拡がりをもつ愛の表現となるのである。

ヴェルディやプッチーニの作品には音楽の中に感情を込めたフレーズがあり、歌手は良い声で、書かれた旋律に盛られた感情を表現すれば良い。これに対しロッシーニは、旋律線や歌の技術の中に抽象的な観念が存在する。ミロやカンディンスキーの抽象画と同じで、ロッシーニの音楽には抽象的な線（旋律）があるだけなのだ。それゆえ、ロッシーニのイデーに沿った肉付けを歌手が声で行って本物の音楽になる。声の豊かな色彩、変化させる技術、呼吸法、強弱による性格付けがロッシーニの音楽の原動力であり、それを具体化するのがベルカンティズムなのである。歌手はなによりもまず、そうしたロッシーニの音楽の独自性とイデー、知的な側面を理解しなければならない。

こうしたロッシーニの音楽の本質を説明した上で、私自身が指導監督し、若く知性のある歌手がこれを受け止め成長していくことが重要で、それがすべてといえる。《ラ・トラヴィアータ》なら、私が歌っても観客は泣いてくれるだろう。それは音楽や旋律の中に直接的な感情が込められているからだ。しかし、抽象的なロッシーニの音楽は歌手が素晴らしい表現をしなければ、感動させることも、泣かせることもできない。そのことを歌手たちに責任を持って教導くことが私の役割であり、人材育成であると考えている。その過程で参加者たちに対立する部分も含めて自由に意見を交換させ、これを正しい答えに導くことが指導者の役割であり、心理的なもの、洗練されたもの、その美学を形成する声の色彩や装飾法についても教えなければならない。

現在アカデミアには毎年20人ほどの若者が参加する。彼らはロッシーニ作品がレパートリーではなく、その音楽についてもほとんど知らないが、アカデミアの講習を通じて短期間にロッシーニの様式を理解し、的確な表現ができるようになる。それは彼らに知性が備わっているからだ。ロッシーニの音楽に不可解で神秘的な要素はない。知性をもって判るべきことを判る、ということが大事なのだ。そのためには集まった人材を絶対的に信頼し、彼らを育て上げようとする強い決意を持たねばならず、若い歌手たちに備わる知性と資質を信じ、潜在能力を引き出す努力をすることが肝要である。

ロッシーニの現代性、変化した音楽観と課題

当時の批評を読むと、歌手や聴衆が必ずしもロッシーニの音楽の本質を理解していなかったことが判る。彼らは軽快なリズムやスイングするようなロッシーニの音楽に、喜びを見出したのだ。これはロマン派の優れた作曲家も同様で、ロッシーニ作品の真価は未来を先取りする部分にあり、その価値や意義は後の時代の人々が振り返って初めて理解できる性質を備えている。それゆえ現代人の方が、より良くロッシーニを理解できる状況にあるといえる。

声と歌唱に求める音楽観や世界観も、20世紀の大歌手の時代と今日とでは大きな変化を遂げている。現代はより正確で、洗練され、色彩に富む歌唱、テンポの変化や強弱に対する緻密な表現力が歌手に求められる。その結果、大声や幾つかの高音だけで聴き手を圧倒する歌唱、例えばマリオ・デル・モナコのようなテノールの歌い方が過去のものとなったのである。この相反する二つを、同時に求めることはできない。

フェスティバルとアカデミアによって優れたロッシーニ歌手は現れたが、ロッシーニの本質を教えられる指揮者や指導者は非常に少ない、との指摘は正しい。ロッシーニの音楽の本質や価値を真に理解し、愛し続けるのは、とても難しいことなのだ。ロッシーニの理想をメカニズムとして、奏法として、そこに込めるべき表現を理解し、その価値を真に信じていることができるかどうかは今後もロッシーニ作品が演奏され続けるかどうかの分かれ道になる。聴衆を含めて理解者が少なければ、その音楽は演奏されなくなる。ロッシーニの理想を一般の現実世界より崇高で高次なもの信じ、そこに到達しようと努力する演奏家と、その理想を共有しようとする人々の協力が不可欠なのである。

まとめ (第4回・第5回研究会の総括)

第5回研究会の最大の成果は、アカデミアを主宰するゼツダ氏がロッシーニの本質や真価をどう捉え、これをどのような言葉で受講者に伝えているのかが、マエストロ自身によって明晰に語られたことにある。内容の豊かさは上記の要旨でご理解いただけると思うが、そこには音楽研究者にとっても瞠目すべき知見が散見され、理念と方法論に関しても深い見識と信念が披瀝されている。そして若者の素質と知性を絶対的に信頼するゼツダ氏の情熱が彼らを短期間に成長させる要因であり、同時にロッシーニの理想を共有しようとする聴衆の重要性も明らかにされた。

ベルカント歌唱の頂点をなすロッシーニの音楽技巧と歌唱の美学がバロック音楽からドニゼッティまでの音楽に適用可能であることから、ROFとアカデミアは結果的にロッシーニを離れ、より広い時代の作品の演奏実践の変革に寄与している。歌劇場のレパートリーはもとより、聴衆がオペラの声と歌唱に求める美学と演奏の質そのものをロッシーニ歌唱が変えてしまったのである。この音楽史上例のない革命の原動力となったのが、ゼツダ氏である。

しかしながら、第4回と第5回の研究会を通じて明らかになったアカデミアの真実は、その特殊性ゆえに人材育成のモデルたりうるか、との問題を浮上させずにはいない。以下、筆者の

個人的見解も含めてこの問題を検討し、二つの研究会の総括としたい。

批判校訂版と演奏家、フェスティバルとアカデミアの結びつきがベルカントの復興に繋がったが、これが歴史的にも稀な出来事であることは、続いて開始されたヴェルディその他の批判校訂版がその成果を披露するフェスティバルとアカデミアを持てぬことでも明白であろう。ペーザロでそれを成しえたのは、作曲者生誕の地において市や県も含めた公的支援と企業のバックアップにより、ロッシェニ財団、フェスティバル、アカデミアが維持されているからにはほかならない⁽¹⁾。音楽学と演奏実践の融合、理想の追求もそれなしには不可能である。そしてアカデミアとゼツダ氏は事実上一体であり、発掘した人材の活用にも深く関わっていることから⁽²⁾、ゼツダ氏のような不世出の指導者なしにペーザロに匹敵するアカデミアの創設もまた、不可能と言ってよいだろう。

第4回研究会では、アカデミアの目的と方法論の変化や学術的セミナーから人材発掘への移行が、批判校訂版の出版とフェスティバルの上演映像や録音を通じてロッシェニの理想を誰もが理解し、共有できるようになった結果である、と推論した。だが、現実にはベルカント歌手の輩出と裏腹にゼツダ氏の後継者となる指揮者や指導者は現れず、作品解釈と演奏様式、レパートリーの点で時代に逆行する現象が広く見られる⁽³⁾。こうした現状を考えると、歌手のみを対象とした現在のアカデミアの限界もおのずと見えてくる。

ならば、どのような解決策を見出せるのか。筆者が強調したいのは、歌手、演出家、指揮者を対象にした発足当初のアカデミアにその理想が体现されていた、という点である。包括的セミナーとしてのプログラムは1992年度に顕著で、多種多彩な講座題目は今日見ても非常に刺激的である（第4回研究会報告書の注2参照）。作品ごとに時間をかけて進められる研究と批判校訂版の編纂、これに付随する多様なテーマの個別研究、毎年変わるフェスティバルの演目と出演者……。アカデミアが年々その知識や研究成果を更新する「恒久的研究セミナー」として誕生したことの意義を、あらためて考える必要がある。研究セミナーとしてのアカデミアはさまざまな理由から数年間で頓挫し、歌手育成や人材発掘の場に変化したが、これによって理論と実践の絶対的基盤をなす知の集積が失われてしまったこともまた事実である⁽⁴⁾。

オペラの人材育成システムの理想を初期のアカデミアに認め、その再興をはかること、これが現代の課題であると言えば、音楽大学やオペラの関係者から「教育現場を知らぬ者の妄言」「実現不可能な理想主義」と批判されるに違いない。だが研究会の冒頭ゼツダ氏が、「演奏実践の目的は、音楽学者の研究が明らかにした作曲家の特質と音楽の理想を演奏によって真に形あるものにすることにある」と語ったと知れば、おのれの無知や不明を恥じずにはいないだろう。二つの研究会を通じて明らかになったアカデミアの人材育成システムは、その高邁な精神と理想とともに、すべての音楽関係者が無視しえぬ根源的な問題を突きつけているのである。

【注】

(1) ロッシェニ・オペラ・フェスティバルはペーザロ市の発議で誕生し、1985年に法人組織に昇格して独立団体となった。そしてペーザロ市、ペーザロ・ウルビーノ県、イタリア共和国大統領の後援を得て発展の基礎が築かれ、複数の

銀行を含めた企業の経済援助によって維持されている。

- (2) 研究会では語られなかったが、現実にはアカデミアの受講者に高度な声楽技術を備えた者は僅かしかおらず、世界の検舞台に進出できるのもエージェント派遣の歌手やオーディションで発掘された精鋭に限られている。ゼツダ氏はベーザロのフェスティバル以外に、スペインのラ・コルーニャのモーツァルト・フェスティバルやヴィルトバートのロッシェニ音楽祭に関与し、発掘した人材を世界のオペラ関係者に推薦するなど、その後の活動に大きな影響力を及ぼしている。
- (3) 現在行われている上演の多くは世界有数のロッシェニ歌手を起用して批判校訂版を用いながらも、指揮者の無理解のためロッシェニの様式を逸脱するアクトの適用や無意味なカットが蔓延し、レパートリーも喜歌劇に集中し、最も芸術性の高いオペラ・セリアは演奏困難や大衆性の欠如を理由に演目とされなくなっている。
- (4) ゼツダ氏の指導する現在のアカデミアの価値を否定するものではないが、その限界は真摯に受け止める必要がある。

アルベルト・ゼツダ ● Alberto Zedda

(87ページをご覧ください)

第6回研究会 オペラ演出家・歌手育成の現在

2010年8月8日（日）12：00～

アステールプラザ内オーケストラ等練習場

講師……………ペーター・コンヴィチュニー（オペラ演出家）

モデレーター……石田麻子、平野満

通訳……………蔵原順子

主催……………昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所

共催……………ひろしまオペラ・音楽推進委員会

協力……………（財）びわ湖ホール、

GOETHE-INSTITUT JAPAN ドイツ文化センター



レポート……平野満

1. 序論～演出家育成に思う～

日本でのオペラ演出家育成に関して、音楽大学等の教育機関で扱われているのかどうか、私個人としては全く不勉強である。私が知っているオペラ演出家育成は、演出家を志す方が先輩演出家の脇で演出助手（演出補）として実際のオペラ制作現場に入って研鑽を積むことである。

以下、演出助手の作業の一部を書き出してみる。

- ①立ち稽古に参加できる出演者の出欠状況を整理して、演出家と協議しながら稽古スケジュールを組む。そのため、演出助手が立ち稽古の進行を担うこともある。
- ②演出家欠席の立ち稽古、及び復習稽古で、演出家の意図を出演者（ソリスト・合唱・エキストラ）に伝え、音楽上での立ち位置・動線・小道具の扱い・所作等をチェック。
- ③舞台監督、及び舞台監督助手と稽古場、及び公演会場で密接に関わり、打ち合わせを繰り返しながら稽古、及び公演を準備。
- ④演出家と舞台のデザインを行うプランナーとの打ち合わせへの立ち会い。
- ⑤公演会場でのセット組みたて後、セット上での衣装と明かり合わせへの立ち会い。
- ⑥場当たり稽古のメニューの作成、及び場当たり稽古の進行。

日本では多くの場合、ゲネプロ（公演前の最終総舞台稽古）の直前に出演者が初めて公演で使用する舞台セットに上るので、動線等を確認する場当たり稽古が行われる。この場あたり稽古

時間は、通常の立ち稽古の時間ほど長くは取れない場合が多いので（ひろしまオペラ・音楽推進委員会主催のオペラ公演では、場当たり稽古に当てられる時間は概ね2時間である）、あらかじめ演出助手は舞台監督、及び音楽スタッフと共に重要かつ困難を伴うと思われる移動場面のみに、ピアノを用いて音付き場当たり稽古を行う。

演出助手があらかじめ準備した場当たりメニューに沿って、演出家は会場内で、そして演出助手は舞台上で出演者に指示を出し、場当たり稽古を進行させる。

⑦字幕作成（演出家自らが作成する場合も多い）

こうして先輩演出家が、演出助手（演出補）に作業を担わせることで、師弟の関係を合わせ持ちながら育成に努めている。演出家を志す方は、制作現場とそこに関わる各専門家から学び、前述の作業に取り組みながら様々な経験を積んでいる。そしてオペラ関連事項に加え、人文学（人文科学）を中心に幅広い知識を合わせて学んでいる。

2. 本論～研究会でのコンヴィチュニー氏のお話を中心に～

私は今まで稽古場以外の場所で、オペラ演出家が自身と演出について語る場に出会う機会がなかったため、この研究会を大変楽しみにしていた。

アステールプラザ内オーケストラ等練習場で開催された昭和音楽大学舞台芸術センターオペラ研究所主催による研究会は、モデレーターを務めた石田麻子氏によってオペラ演出家ペーター・コンヴィチュニー氏の紹介と、滋賀県立芸術劇場びわ湖ホール内リハーサル室で開催されたオペラ演出ワークショップの報告から始まった。

このワークショップは演出家を目指す受講生のためのワークショップであり、オペラ演出をしていく過程と、オペラ歌手の方々にどのように指導していくかを受講生の方々に観て頂くことを目的として実施したとのことであった。

ワークショップはコンヴィチュニー氏の指導の下、G・プッチーニのオペラ《蝶々夫人》を題材に、1日3コマ（10：00～13：00、14：30～17：30、18：00～20：00の計8時間）を1週間実施し、この期間中に全幕に動きを付けた。5役（蝶々さん、スズキ、ピンカートン、シャープレス、ゴロー）には、複数の歌手が配され、それぞれ担当箇所を分担し、交代しながら最終日には全幕を通した。

私は、8月4日（ワークショップ5日目）のワークショップを聴講したので、この研究会のモデレーターの1人として、以下の感想を述べさせて頂いた。

- ①コンヴィチュニー氏は、《蝶々夫人》2幕の子どもの登場から3幕冒頭の蝶々さんが子どもを抱いて退場する場面までを8時間かけて、きめ細かく演出をつけていた。
- ②受講生である演出家を志す方々が大いに協力し合って、コンヴィチュニー氏の要望を実現

化させていた。東京からもプロのスタッフが参画して舞台づくりを支えていた。

- ③指導を受けていた歌手の方々の歌唱力・演技力・演出家の要望にすぐ応える瞬発力の素晴らしさ。子ども役（Dolore）の学生までもが音楽とテキストを良く把握していた。
- ④まさしくオペラ制作を体感できる企画であったことに加え、主催者同士の連携も見事であった。
- ⑤こうしてコンヴィチュニー氏を山の頂点としながら、事務局と出演者とスタッフの三位一体が見事に連動しているオペラ制作を実感できるワークショップであった。

3. コンヴィチュニー氏のお話

3-1 はじめに

オペラの存在意義（バルトルト・ブレヒトの言葉を引用しながら）とは、舞台というものはただ単に美しい舞台や音楽鑑賞としての観劇に終わってしまうものではなく、社会の為に何かを奉仕するものでなければならない、また、我々の人生や社会をより良いものにしなければならない。

ヨーロッパには未だに、オペラ鑑賞とは、現実を忘れ、現実を逃避して美しい舞台を見て喜びを感じるものと考えている観客も多いが、オペラ制作にかかる多大な費用がそういう目的のためだけに費やされるのは間違っている。

私は広島へ来て、平和公園・原爆資料館・原爆ドームを訪れ、「作家や作曲家たちは、自分たちが置かれている立場を踏まえ、試行錯誤し、時には悲惨な状況を目の当たりにしながら作品を生み出したのだ」という意識を常に持ってこの職業に向き合ってきた自分の姿勢が正しかったことを、改めて確認した。

3-2 びわ湖ワークショップについて

幸せな1週間だった。1週間でオペラ1作品という冒険的チャレンジを見事に成し遂げることが出来たのは、全参加者が積極的に参加してくれたこと、また、主催である昭和音楽大学とびわ湖ホール、そしてGOETHE-INSTITUT JAPAN ドイツ文化センターの尽力があったからだ。この時点で国境をはるかに越えて共通の意志と喜びを持ってこのプロジェクトに当たったことが成功のエネルギーの要となったと考える。ドイツ人と日本人、そしてジャコモ・プッチーニというイタリア人も参加したワークショップで、この1週間、我々は少なからずとも平和に貢献・平和促進をしたと言える。それは参加した全ての人々が積極的にお互い関わり合おうとしたからである。

3-3 《蝶々夫人》について

《蝶々夫人》という作品は、特定のキャラクターだけが前面にでる作品ではない。この非常に悲しいオペラの背景には、様々な社会的要素があるのだということひとつひとつを、全員が確認した。例えばボンゾーという役は、蝶々さんが貫こうとする愛を「国を越えた愛は許されない」と、教義として禁止事項を突き付けて来る。一方のアメリカ人の方にもピンカートンが

望んでいた愛に生きるということが禁止されているので、この作品には、二者同様の社会構造が存在している。禁止事項は宗教・政治・社会・経済と様々な形をとっているが、我々はこうした禁止だらけの社会に生きている訳である。

我々が様々な決定をくだす際には、様々な禁止事項や社会的背景に常に引きずられ縛られている。それは非人間的なことなのだというを理解しなければ、オペラの役を克服することはできない。

今までに82のオペラ作品を演出して来たが、一つとしてこの意識を促してくれない作品に出会ったことはない。

この度のワークショップでは、プッチーニのおかげで、オペラという物はただ単に無責任なアメリカ人男性と、ちょっとおめでたい日本人の女性をめぐる物語というセンチメンタルなものではないと、全員で確認することが出来た。私は、ワークショップに参加された皆さんが、この《蝶々夫人》に含まれている真摯で真剣かつ重要なメッセージを受け取ってくれたと確信した。



コンヴィチュニー氏

3-4 歌手について

こうしてワークショップではオペラ作品に対する意識を具体的に共に学べたわけだが、歌手の方々は自分たちが舞台上で表現する内容を自分たちだけで理解するだけでは意味がなく、発信をしなければならないことも学んだと思う。観客は、何十メートルも離れた所に坐っているわけだから、そこへ届くように表現しなければならない。

例えば、舞台上に出演者が2人いる時、AとBはお互いに相手が歌っている歌詞の内容を知らなければならないし、どう反応するかを表現しなければならない。日本人はよく表現に乏しいなどと言われているようだが、それは偏見であり、表現力の乏しさはヨーロッパの公演でもみられる。もし表現力が乏しければ演出家が指示を出さなければならない。ワークショップに参加した歌手たちは、舞台上に立っている人が自分の役割としてどういう背景があるかを理解して表現していたと確信している。1週間のワークショップ開始当初は、演技が堅い歌手がおられた。頭では理解できても身体を用いて表現に置き換えることが難しかったようだ。それは、オペラの舞台では美しく立つことが重要だと思っておられたからだと思う。しかし、ワークショップが進むにつれて、体全体を使って表現が豊かになっていく様子が見えていった。

3-5 オペラ演出について

オペラ演出家にとって重要である「どのように解釈するか」「どのように具体的な表現を導き出すか」は、全て音楽が教えてくれるということである。例えば第2幕で蝶々夫人の子どもが登場する場面にオーケストラによって分散和音が鳴るが、これは、アメリカ国歌の冒頭の音形を模倣したものである。こうしてプッチーニの楽譜と音楽に向き合い、それを土台にアナ

リーゼ・洞察を行いながら演出をつくり上げていくのである。

3-6 まとめ

演出家は音楽を良く知っていなければ演出をしてはならない。楽譜ではなく、台本しか見えない演出家や、音楽の知識のない演出家が演出をしてはいけない。オペラの出来が悪い場合、それは演出家に原因があると思う。そのことで多くの観客は、オペラというものとはつまらないイベントだという印象を持ってしまう。やがてオペラは限られた人のものだけになってしまい、オペラ業界はどんどん縮小されてしまう。それは大変残念なことである。演出家が正しい演出をすれば、オペラは我々をより人間的な存在にしてくれるはずである。

4. 質疑応答から

4-1 井上美和氏のお話～ワークショップに歌手として参加して～

研究会には、びわ湖ワークショップにスズキ役として参加され、コンヴィチュニー氏の指導を受け、また、指導を聴講された井上美和氏が出席、感想を語られた。

井上氏によると、想像以上に変わった演出だという印象と、冒頭のピンカートンとゴローの場面を何度も何度も繰り返すなど、コンヴィチュニー氏は大変こだわりを持った方だという第一印象だったようだ。しかしワークショップが進むにつれて、気がつくコンヴィチュニー氏の世界に「はまっている」自分を実感、大変集中でき、楽しいワークショップとなり、最後にはコンヴィチュニー氏の意図が自分自身理解できたのではと思ったとのことだった。

井上氏が担当した箇所は、第2幕の蝶々さんのアリア「Un bel di vedremo」のあとから第3幕冒頭で蝶々さんが子どもを寝かせに退場する場面まで。「花の2重唱」では、蝶々さんと抱き合って床を転げまわる演出がついた。井上氏は「アクションシーン」と呼んでいた。着物がはだけても「やらなければ」という思いがわき起こったようだ。正直辛い演出でもあったそうだが、楽しく出来、また、聴講中も勉強となり、有意義で楽しく充実した時間を過ごせ、「この経験を生かして更に精進していきたい」という言葉で発言が締めくくられた。

4-2 網永悠里氏からの質問とコンヴィチュニー氏の回答

網永氏 ワークショップを聴講した際、ト書きを変更していることに気がついた。ト書きの扱いに関して伺いたい。

コンヴィチュニー氏 大変有意義な質問だ。ドイツ、及びオペラ界・音楽界では数十年前から、「作品に対する忠実さ」に対して激しい意見が交わされている。ひとつはスコアに書いてあることを忠実に再現すること。つまり、譜面、音楽、歌詞、ト書きを文字通り書いてある通りに実行することが忠実であるという意見。もうひとつは作品に対して忠実をどのように表現するかである。

楽譜に記載されている事項そのままに従うことが正しいように見えるが、複雑な問題である。

現代と全く違った社会を生きていたその時代の人たちのために書かれた作品である場合、作品が本来持っている意味を忠実に現代の聴衆に伝えるためには、変えなければいけないことがある。そのためには文字を変えても意味を伝えることの重要性に取り組みねばならないので、ただ単純に文字として書かれていることを伝えることを忠実として重要視してはいけない。

例えば、神父が聖書に書かれている聖なる文章をただ単に読み上げるのであれば、会衆に対して意味はない。また、別の例では、若い頃読んだ文学作品を40歳を超えて同じ作品を読み直してみると、全く違う印象で受け止めることがある。60歳になって読み返すと更に違うと感じたりする。本自体は全く変わっておらず読み手が変わったのである。

楽譜には音楽・テキスト・ト書きが記載されているが、その中で、音楽が最大の情報提供者だと思っている。どんなに時間を経ても音楽は生き延びるものだと思っている。しかし、歌詞は音楽に比べて多少賞味期限が短い。ワーグナーはテキストも自分で書いたが、現代のドイツ人はテキストに書かれているような話し方はしない。

今の時代に合わせて全く新しい歌詞を作ってしまうことも考えられるが、音符にテキストが対応しなくなるので実用的ではない。さらに、ト書きというものはテキスト以上に賞味期限が短い、それは作曲家が生きていた時代の言葉で具体的に表現されているからだ（ここでR.ワーグナーの《神々の黄昏》のト書きを引用、「死んだジークフリートが腕を上げる」の氏の解釈について説明があった——平野）。

演出家の仕事は、テキストをよく読んで幅広い教養と精神的成熟さを土台として作品を翻訳し、演技・解釈・演出を舞台上で示すことである。

4-3 藤田卓也氏からの質問とコンヴィチュニー氏の回答

藤田氏 作曲家が既に他界している時代の作品を現代の人に伝えるために、国によって文化の捉え方が違う点に対し、どのように対応しているのか？

コンヴィチュニー氏 プッチーニの音楽は日本の曲を用いているとはいえ、明らかに日本の音楽ではないように、その国の文化に合った演出を作るのは困難である。

オペラは悲劇であったりユーモアであったりと人間を取り巻くドラマであり、また、人間同士のコミュニケーションを扱っているのが、日本人と共に西洋を舞台とした演目を取り上げて、同じように反応し、双方の見解が一致し、理解し合える。

このことが文化の違いを乗り越えて、オペラは人間の本質の本当に深い部分を扱っているのだと実感している。

4-4 奥田誠氏からの質問とコンヴィチュニー氏の回答

奥田氏 日本人のオペラ歌手は、イタリア語、ドイツ語、フランス語、ロシア語など様々な言語の作品に取り組んでいる。日本人にとって母国語ではない言葉の理解・表現のレベルは発音の正確さも含めてどの程度のレベルまでが必要か？

コンヴィチュニー氏 大変難しい質問である。観客のためを思うと日本語字幕を出すことや、日本語で上演することも考えられる。ただし字幕は会場前席部分の観客にとって、見るのが困難な場合があり、また日本語版での上演では、アリアならまだしも、2重唱、5重唱となると日本語のテキストであっても理解度は低くなっていくだろう。上演言語が分からなくても、舞台上での動作で表現をするという可能性も考えられる。

観客も国際化してきており原語上演も多いので、発音に関しては、上演される言語を母国語とする観客に笑われないレベルを目指すことであろう。

重要なことは、歌手が、今この音にのせて何の言葉を発音しているか、理解し表現することである。

5. 結論（まとめ）

びわ湖ワークショップでは、オペラの演出家を目指す方々と出演者と音楽・舞台スタッフとでひとつの作品に取り組み、その制作過程においてコンヴィチュニー氏のオペラへの考えや演出家としての作業を目の当たりに出来る大変有意義な機会だった。

びわ湖でのワークショップを終えた後に広島で催されたこの研究会では、オペラに関心を持つ方々が氏を囲んで質疑応答を交えながら会を進行していくという、オペラに関して幅広く氏の話を開ける会であったため、これもまた有意義なひと時であった。

この研究会ではモデレーターを務めた石田氏と私が、びわ湖ワークショップの報告と感想を述べたが、他にも実際に歌手として参加された井上氏も出演者としてワークショップの感想を述べた。また、ワークショップを聴講された網永氏、そしてオペラ歌手の藤田氏と奥田氏が質問をされた。

こうして一方通行にならずに集った方々と話を交わすことができたこの研究会の進行は大変有益であったと感じた。特に双方に参加した方にとっては、ワークショップ聴講中での疑問点が研究会でより明確に理解することが出来、また、ワークショップでの感想を氏に伝えることによって更に氏の話が発展してゆくという問答が成立し、今後オペラに携わる方々へ多くの示唆を与える機会となった。

こうした繋がりが成立したことは、コンヴィチュニー氏の言葉を借りれば「ひとつの平和への貢献」と言えると思う。

周知の通り広島は、原爆によって破壊され多くの尊い命が奪われたという悲惨な歴史を持つ。氏はその広島を訪問したいという意向を持っていた。それは職業として関わって来たオペラが広島で盛んに上演されているからという理由以上に、今の広島をつくり上げた人々で育まれたひとつの社会、そして、オペラを育む人々の人生と歴史に触れたいという思いであったのではないかと思う。

プッチーニとコンヴィチュニー氏、ワークショップと研究会に携わった方々がオペラを通じてひとつになったことを感じた。その和の中心を担ったのは、ワークショップでも通訳を務められた蔵原順子氏である。蔵原氏の多大なる貢献に心から感謝する。

最後に石田氏が課題として提案された「演出家養成コースの設立」に向けてエールを送りたい。

ペーター・コンヴィチュニー●Peter Konwitschny

高名な指揮者フランツ・コンヴィチュニーを父として1945年にドイツに生まれた。ベルリンでオペラ演出を学び、1980年以降ドイツを中心とする著名歌劇場で数多くのオペラ演出を手がけ、現代屈指のオペラ演出家として活躍中。数々の作品の中でもグラーツの《アイーダ》《ファルスタッフ》、ハンブルクの《ローエン格林》、シュトゥットガルトの《神々のたそがれ》、ハノーファーの《慈愛に満ちた大きな太陽の下で》等は、コンヴィチュニー演出の最高傑作として高い評価を受けている。これまでにDDR芸術賞（旧東ドイツ）、ベルリン芸術アカデミーのコンラート・ウォルフ賞、ドイツ連邦功労十字賞などを受賞。

日本では、2006年《魔笛》（シュトゥットガルト州立歌劇場）、2008年《エフゲニー・オネーギン》（東京二期会）、《アイーダ》の上演は記憶に新しい。2008年よりライプツィヒ歌劇場の首席演出家を務め、《月に憑かれたピエロ》《ローエン格林》《アルセスト》《バッハーイェリネク・プロジェクト》など新演出を相次いで発表し注目を集めている。

(2010年8月8日現在)

第7回研究会 オペラ歌手育成の現在 ～ヨーロッパの歌劇場で歌うには

2010年9月13日（月）15：00～
滋賀県立芸術劇場びわ湖ホール小ホール
講師…………… エヴァ・クライニッツ
（シュトゥットガルト州立歌劇場オペラ監督）
通訳…………… 内山奈美
主催…………… 昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所
協力…………… （財）びわ湖ホール



レポート……石田麻子

1. はじめに

2010年8月にびわ湖ホールでオペラ演出ワークショップを実施した際に、同年9月のクライニッツ氏による東京での公開講座開催を知った沼尻芸術監督から、同ホール声楽アンサンブル所属の歌手をはじめとした関西の人材に対しても本テーマによる研究会ができないかとの依頼を受けた。

これは、ヨーロッパの歌劇場事情など実際の状況に関西地区で接する機会が少ないことが理由で、若手歌手達に将来を見据えたキャリア設計をしてほしいとの願いからだと感じた。そのため、東京で同タイトルの公開講座を開催する前に、クライニッツ氏にびわ湖ホールに赴いていただき、集まった歌手達と直接対話する形式によりお話を頂く研究会を開催した。

平日にもかかわらず多くの歌手達が熱心に耳を傾け、ヨーロッパの歌劇場の現状について、オーディションやコンクール、マスタークラスの選択方法等について、知識を共有する機会となった。

2. 歌手達との一問一答

以下は、参加者との一問一答による。(以下、敬称略)

沼尻芸術監督 日本では劇場の規模の多様性に欠ける。小さなオペラ団体による上演、アルカイックホールくらいの会場、その後は新国立劇場となってしまっていて、その間の規模のものがない。ドイツでは規模の違う劇場が多数ある。どのように若い歌手が育っていくのか話してほしい。

クライニッツ氏 ドイツでは小さい劇場ではモーツァルトやバロックオペラのようなものを取り上げているし、ワーグナーは大きな劇場でという役割分担がある。若い歌手は、まず小さな劇場のアンサンブルに所属するといった方法で、いろいろな役を試していくことができる。いきなり大きな劇場で歌って批判を受けるようなことにはならない。ドイツの歌劇場にはアンサンブル・システムがあり、9月から翌年7月がシーズンで、毎月給料をもらいながら歌っていく。1年間に様々な役を務め、新作では長期間の準備をするし、大学で習ったような作品については短い期間で上演したりする。

声楽アンサンブル・松森 ドイツは圧倒的に劇場での上演回数が多いのは、他国とどのように違うからなのか。

クライニッツ氏 ドイツは州が劇場を支援している。また、小さな町にもそれぞれ劇場があって、それを町が誇りにしている。例えばイタリアは経済や政治の状況があまりよくない。劇場になぜいくのかという点で、お客さんのメンタリティが異なる気がする。例えばハンブルクでは、アンサンブルにいる歌手に注目していてその人がどのようにになっていくかに注目しており、イタリアではスターを見に行くことにお金を出す。

松森 ドイツでは小さな町でもお客さんの数が一定数いるのか。

クライニッツ氏 ある程度のお客さんはいるが、演目にもよる。現代のものにはあまりお客さんは来てくれない。しかし例えば、知らないオペラでも、有名な歌手や演出家を呼ぶ工夫をしたり、学校に行って若い人のための上演をするといった仕掛けをしたりすることもある。

声楽アンサンブル・清水 ヨーロッパの音楽祭に参加したいと思っているのだが、若手の歌手にお勧めの音楽祭などはあるか。ヨーロッパの歌劇場の契約状況と生活とのバランスについて、具体的に知りたい。

クライニッツ氏 その人が何をしたいかによる。夏のフェスティバルに出たいということであれば、オーディションを受けることもあるし、指揮者やコーチとコンタクトをとって勧めてもらうことも可能だし、サマー・アカデミーに参加するのも良いと思う。

エクス・アン・プロヴァンスのアカデミーでは、リートやオッフェンバックのコメディなどを取り上げていたりするし、若干のお金ももらえるので良いかもしれない。

お金のかかり方については、どこの町に住むかにもよる。多くのレパートリーを持っているれば、自分の担当している公演の合間に代役をしてお金を稼ぐことが可能かもしれない。しっかりとした契約をする劇場アンサンブルに所属した場合は、所属劇場に許可を得なければならない。それにしても、レパートリーを多く持っていることが必要である。

声楽アンサンブル・相沢 10月にイタリアの音楽祭（マントヴァのフェスティバル）に出るのだが、小さなフェスティバルにもドイツのエージェントが足を運ぶような積極性はあるのか。

クライニッツ氏 エージェントの中にはそういうところもあるが、他の出演者たちをとおして、エージェントと自分からコンタクトを取ることにも可能ではないか。

相沢 ドイツやスイスといった劇場以外にもアンサンブルを持っているようなところはあるのか。

クライニッツ氏 ワルシャワ、ザグレブ、スロヴェニアなどにはアンサンブル・システムを持つ劇場がある。ただしこれらの劇場は自国の若手歌手を採用する方針が強い。一方でドイツやオーストリアは外国人に対しても開かれているほうだと思う。また、ドイツやオーストリアで奨学金を得るというケースもある。カラヤン財団などでも奨学金を出しているし、1~2年間奨学金を受けて、レッスンを受けているうちにアンサンブルとして仕事を見つけることもある。

コペンハーゲンにもよい劇場があるが、デンマーク人、スウェーデン人などばかりが所属している。しかし歌手の成長を見ることができるので面白い。フランスにはアンサンブルをシステムとして持っているところは少ない。

松森 日本では雇用やオーディション等の情報収集が難しいと感じている。もちろん、インターネット等もあるが具体的にはどうしていけばよいだろうか。

クライニッツ氏 自分が何をしたいのかが一番大事ではないか。アンサンブルに参加できるレベルなのか、マスタークラスに参加するのか、オーディションに参加するのか。しかし、実際にドイツに行って滞在し、いろいろな人と知り合うことも大事ではないか。自分がブリュッセルで働いていた時には、ピアニストが若手歌手の情報を持っていて、そういった歌手を紹介してくれたりした。ネット上の情報を集めることはできるが、一定期間滞在することで現地ならではの情報を集めることができると思う。

声楽アンサンブル・山本 劇場は、今どんな声の種類を求めているのか。プッチーニやヴェルディを歌う歌手を求めているのか、あるいはロッシーニ等に特徴のある声なのか、マルチな可能性を持っていたほうがよいのか。

クライニッツ氏 テノールは必要とされている。様々な可能性を持つこと。現代曲を知っていることも大事だし、子どもに語りかけるための言葉の知識やテクニックを持っていることも大事。中でも自分にあっている作品のレパートリーを持っていることが一番大事だろう。漠然とした勉強はよくないし、自分の声にあっていない方向に無理にもっていくと声を壊してしまう。

今、自分が歌えるものと、将来的に歌える可能性があるものとは区別する必要がある。オーディションでは、その時点で最もうまく歌えるものを聞かせてもらいたい。



一問一答の風景

松岡 端役でもよいから、多くの役を用意しておくほうがよいのか、主演級のものを用意するほうがよいのか。例えば自分は現代曲を演奏することが多いのだが、その点はどうか。

クライニッツ氏 オーディションでは、その時点で自分が最もよく歌えるものを歌うべきだし、それ以上に聞く必要があれば他の作品を劇場側が指定する。また、ある役柄に関するオーディションであれば、その役柄について歌ってもらうわけだから、もちろんそれが何のためのオーディションかをよくわかって受ける必要がある。現代ものは作曲家が存命でコンタクトを直接とることができるし、歌手がその曲の紹介や解説をすることもできる。しかし、モンテヴェルディなどの作品も含め、幅広い知識を持っていることが必要だろう。

声楽アンサンブル・中嶋 歌手に必要な資質は。

クライニッツ氏 今は身体を使って上手な表現ができることではないか。オーディションでも、例えば、うまく歌える人がいた場合はその場で演技をつけてもらうこともある。なぜなら、演出家が作品と現代社会との関係を解釈し直して、今の自分達とどのような関係性を持っているのか表現したいと考えていることが多いので、現代の歌手は身体表現によって対応しなければならないからである。

この他にも、自分をアピールするためのツールとして、DVDやウェブサイトを活用することなどの手段を用意しておくことなど、具体的なアドバイスが話された。とりわけ、どのように自分のレパートリーづくりに取り組むのかという視点が、多くの示唆を与えたのではないだろうか。ヨーロッパにおけるシステムと日本の状況の違いなどについて再認識できたし、歌手の方達にとっては各自の今後のレパートリー設計にも役立つ内容だったと言えるだろう。

今回の研究会は、一問一答方式をとったので、歌手たちが現在直面している課題を細かくとりあげることができた。そのため、当初1時間半ほどの予定だった会を、30分以上延長して実施した。この内容は大学生や大学院生、さらには指導者にとっても同様に共有していくことが必要ではないかと強く感じた。

エヴァ・クライニッツ●Eva Kleinitz

(55ページをご覧ください)

レポート—8

第8回研究会

イタリアの歌劇場における
人材の育成について
～ボローニャ歌劇場を例に

2010年10月19日（火）17：00～

昭和音楽大学内会議室

講師…………… 小谷彩子（コレペティトゥア）

モデレーター…… 石田麻子、鈴木とも恵

主催…………… 昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所



レポート……鈴木とも恵

2008年に開講されたボローニャ歌劇場のアカデミアで、コレペティトゥアとして働いている小谷彩子氏を迎え講演会を行った。参考までに現時点で劇場附属機関としてのアカデミアを持つイタリア国内の劇場はミラノ・スカラ座とボローニャ・コムナーレ劇場の二つのみである。以前にはフィレンツェ（マッジョ・ムジカーレ・フィオレンティーノ）歌劇場もアカデミーを持っていた時期があるが、現在では閉鎖されている。

小谷氏がアカデミアに採用されるまでの経緯

小谷氏は日本の大学を卒業後、二期会にてモーツァルトやドイツ・オペラ、またドイツ・リートを多く勉強する。その後、東京藝大にも勤務し、日本におけるドイツものを軸とした教育システムの中での経験を得た。一方ではイタリア・オペラを総合的に学ぶという基盤が30年前の日本にはまだなく、当時東京藝大で教鞭を執っていたアルダ・ノーニ氏の薦めを受け渡伊する。イタリアでの勉強を続けるのと同時期、新国立劇場のオープンに際し準備段階を含め8年ほど関わる。新国立劇場では各国語のネイティブでもある第一線の歌手や指揮者と多くの経験を積み、イタリア・オペラ、フランス・オペラのレパートリーはより拡充した。

日本での仕事の傍ら、ローマ・オペラ座に勤める師からはローマ歌劇場内での（オフィシャルではない）仕事を紹介される機会はたくさんあったものの、有力者との繋がりがなければオーディションも受けられないような状況で、正式なコレペティトゥアとしてローマ歌劇場に採用される事は不可能であった。その後、ボローニャに移住した小谷氏は2008年ボローニャ歌劇場のアカデミアが開講することを知って履歴書を送付し、その結果、約300人の歌手と指揮者のオーディションを担当する3人のピアニストの内の1人に採用される。オーディションの内容は最低3か国語にわたる6曲のアリアに宗教曲1曲、リート1曲を加えたもので、1次から3



小谷彩子氏

次予選まで行われた。その過酷なオーディションの伴奏をこなした小谷氏は評価され正式にアカデミアのコレペティトゥアとして採用されたのである。

アカデミア設立の理由

校長である Triolo 氏によると、オペラ発祥の地であるイタリアからオペラという芸術、イタリア・オペラのスタイルを消してはいけないという責任からこのアカデミアは設立された。イタリア・オペラのスタイルとは音楽が主体であり、その思想と伝統を継承する有能な若い音楽家を育成する施設

に自身の力を捧げたかったと Triolo 氏は述べている。またそのような思想からこのアカデミアは“Scuola dell’Opera Italiana”（イタリア・オペラ学校）と命名されている。

そして、浅く広くではなく、間口は広くなければいけない。歌手、指揮者、コレペティトゥア、衣裳家、演出家などが関わる総合芸術としてオペラを捉えなければならない。歌手の授業を指揮者も受講し、また指揮者の授業を歌手も受講するような授業形態であるべきであると氏は考える。

ボローニャ歌劇場アカデミアの特徴

2008年の開講より遡る事1年前にはカリキュラム構築の準備として、他のアカデミアと提携し、どの様な授業が若い学生に必要であるかという非公式なシミュレーションが行われた。

その結果研修期間を基本的に2年間とする事が決定されたが、成績等によって研修期間中でも退学措置となる事もあり、例外として研修期間を1年延長し3年間で卒業する事もある。

1年目の研修生には1カ月800ユーロの奨学金が支給されるが、9割以上の出席がない場合は奨学金は一部カットされ、8割以上の出席がない場合奨学金は支給されない。この奨学金は2年目の学生に対しては額が減額される。また研修生がボローニャ歌劇場の本公演に出演した場合は学生向けに規定された報酬が支払われる。

演奏活動については公的なコンサートの他、教会等で歌う経験を積ませる、またオペラシーズン中には学生を中心とした公演が企画される。5月には現代オペラシリーズが企画され、スタッフ主導による音楽作りの後は指揮、演出、衣装、コレペティ稽古等をすべて研修生自身が担当して完成させる。

本公演の中でアリアのある役を担当する学生もあり、評価されれば世の中に出ていくチャンスがある。

授業は11月に始まり翌年6月に終わるが、その後7月から8月にかけて学内だけの研修でなく、ワーク・エクスペリエンスと呼ばれるカリキュラムの一環として様々な地域の小劇場公演に参加させる。

Triolo 校長が現在芸術監督を務めている関係で、マルティーナ・フランカでのフェスティバルには多くの研修生が参加する等、アカデミア外における多くの公演に参加する事により、結果的に他の劇場関係者との面識ができ個人的にオーディションを受ける機会が広がっている。

研修生には月に一度の面接があり、現時点での学習内容や状況、成果についての報告が義務づけられており、その際に講師による評定もされる。一方でコレペティ担当の講師とアカデミア側の話し合いも定期的に行われている。また研修生の健康上の問題や発声における支障等にスタッフが気づいた場合、すぐに校医に回すというシステムもある。

カリキュラムに記載されるフランス語、ドイツ語はレパートリーに必要なディクッションが中心である。また当然ながらイタリア語を母国語としない所謂外国人にはイタリア語が必修とされる。カリキュラム内の *Tecnica attoriale* は体を動かす事を中心とした演技法の授業である（カリキュラムの詳細については143ページからの [資料] を参照のこと）。

アカデミア受講生のレベル

現時点におけるアカデミア在籍の学生について見ると、最年少は20歳、最高齢は31歳となっている。必ずしも全員が同じレベルというわけではない。年齢が低い者はその素質が重視され、初期は育成に主眼を置いたカリキュラムを組んで実演は控え目とし、年齢が高い場合はより実践的で即戦力となるレベルの歌手を入学させる傾向にある。現在、新国立劇場の研修生を修えた日本人のバス歌手が一人研修所に在籍するが、日本の音大または大学院を卒業した学生が合格するには難しく高レベルであると考えられる。

アカデミアは歌手を目指す若者に可能性を広げるという目的から夏期間に部外者向けの講義と声楽レッスンを始め、日本とカザフスタンからの受講生を受け入れた。

参加者数15名、期間2週間から1ヵ月程度の講習が、公式サイトから申し込みすることにより可能となっている。

アカデミアでの研修修了後の可能性について

現代のイタリア・オペラ界においては、声楽のコンクールで入賞したという経歴のみではエージェンシーからの注目度は低く、オーディションを受ける事すら難しくなっているという状況がある。舞台経験が無い、あるいはそれが未知数である歌手を採る事はエージェンシーにとって大きなリスクを伴うからであるが、そういった意味でボローニャのアカデミアを修了した歌手は舞台経験を伴った演目としてそのレパートリーを提示でき、エージェンシーのオーディションを受けやすくなるというメリットもあると考えられる。

小谷彩子 ● Ayako KOTANI

お茶の水女子大学卒業。同大学院にて演奏学修士課程修了。ピアノを新井多津子、遠見豊子、スティーヴン・ローチの諸氏に師事。在学中より、二期会、日生劇場の音楽スタッフとして、卒業後は藤原歌劇団、ラヴォーチェのコレペティトゥアとして、オペラ公演に携わる。モーツァルト、ロッシーニのセッコ・チェンバリストとしても高く評価されている。1986年から新国立劇場のコレペティトゥアとして勤務し、世界の高名な指揮者や演出家、歌手と共に仕事をしている。1979年～1993年、東京芸術大学大学院オペラ科の講師、更に、新国立劇場研修所、二期会オペラスタジオで、若い歌手達の指導もおこなっている。1993年～1994年、文化庁派遣在外研修員として、ローマ歌劇場のスティーヴン・ローチ氏のもとで研修。その後、ブダペスト国際コンクール公式ピアニスト、ヴィルトバット・ロッシーニ・フェスティヴァル・ピアニスト。ウィリアム・マッテウツィ、ジュゼッペ・サツパティーニ、マルタ・セン、マリアンナ・ピッツォラート等のリサイタル・ピアニストとして、ヨーロッパ諸国で活発な演奏活動を行っている。2005年～2008年、イタリア、ウンブリア州立ブリッチャルディ音楽院で後進の指導に当たる。2008年より、ボローニャ・コムナーレ歌劇場及び、同歌劇場アカデミアに勤務。

(2010年10月19日現在)

資料

イタリア・オペラ学校 (Scuola dell'Opera Italiana) の
紹介パンフレットより

鈴木とも恵訳

なぜ、イタリア・オペラ学校なのか？

ボローニャ市立歌劇場は、この度、新しい高度教育機関である、イタリア・オペラ学校を紹介することを大変光栄に思います。その理念、目的、システムは、イタリアはもとより、国際的レベルにおいても第一級のものであります。そもそもの設立の目的は、明確で有機的に総合化かつ専門化された機関を通して、才能ある若者たちを、現代オペラの様々な職能において確実に活躍の場を得られるよう育成することです。オペラの演奏と舞台表現における、その名の通り、「イタリア的」哲学、伝統、審美観を昇華、吟味し表現することを目指すものです。

特に配慮しているのは、声楽専攻者の、演技技術、歌唱技術と解釈、主要言語の発声法と、さらに関連する文化的背景の理解を磨き上げる、徹底した専門的教育を提供することです。勿論、若いオーケストラの指揮者にも、より整備された専門的教育を提供することを目指しています。

当校の特筆すべき比類のない特徴は、講義だけではありません。

大学的システムを発展させ、豊富で多岐にわたる指導科目を網羅するカリキュラムはもとより、最も特徴的な点は、技術的理論的な学習の枠を飛び越えて、さらに大きな価値のある機会、プロとしての本物のキャリアの第一歩を踏み出す機会を提供するということです。

生徒の数も一定にしぼり、当校とボローニャ市立歌劇場が一体となって育成します。特に第2学年に進む段階で、選抜された一定数の生徒は、当歌劇場のオペラシーズンの公演にソリストとして出演するチャンスが与えられます。

ボローニャ市立歌劇場のような名門歌劇場のその舞台での、自分の本当の才能を見極める機会や、権威あるプロの国際的芸術家の世界との出会いは、音楽家としての道を歩み始める若いひとりひとりの生徒にとって、かけがえのない貴重な糧となるでしょう。

理事長 マルコ・トゥティーノ

当校の理念

イタリア・オペラ学校の教育内容は豊富で多岐にわたる指導科目を網羅するカリキュラムに基づいて実施されます。

総合課程、専門課程は14の部門により構成され、他に類を見ない完成度と豊富さを誇っています。

当校の設立の目的は、高度に整備された実践的な教育機関における特徴的なカリキュラムを通して、オペラの世界でプロの音楽家として生きて行くことを目指す若者たちを、ひとりひとり育成することです。

最も多くの生徒を抱え、充実しているのは声楽部門です。プロの声楽家の育成を目指したカリキュラムのもとで、歌唱技術のみならず、昨今のオペラの舞台で特に求められる、文化的背景をも咀嚼したより深い解釈という点も視野に入れています。若い歌手たちが、プロとしての道を歩むにあたり、熟達した技術と認識を持って、よりよいキャリアの第一歩を踏み出すことができるための、適切なシステムが求められます。実演の舞台に立つという、講義で学んだことを、仕事として披露することに結びつけるための、最も実践的な機会が必要なのです。

7月初頭に、プロの音楽家として、オペラの演奏における「イタリア的」哲学、伝統、審美観を昇華、吟味し表現する機会が用意されています。

生徒はヨーロッパの主要言語の様々な様式の中で、歌唱技術や表現を深く探求する機会を得ます。オペラの世界で最も注目を浴びる、ソリストとしてのプロの実践経験を踏むことになるのです。

自らが目指す世界がどのようなものなのか、間近に見ることができるのです。現代の歌劇場の構造と機能、法制上の側面、コミュニケーションなど、不可欠のプロセスや手法をじかに知ることになるのです。さらに、プロの音楽家の何気ない当たり前のことや、プレッシャーや感情の揺らめきなど、心理面に関わること、あるいは、オペラ歌唱においては心理作用そのものが身体性を有するということも、実感することになるかも知れません。学習過程の中で、特に重要なものとして、マスタークラスとワーク・エクスペリエンスという、生の舞台に立つ実地経験の特別プログラムがあります。全ての学生に、ボローニャ市立歌劇場に出演する有名な演出家、指揮者、歌手と対話するチャンスが与えられることになるのです。

2年間の学習課程は、必須科目と選択科目を各人が組み合わせる、大学型カリキュラムとなっています。

受講者には、すでにプロの歌手としてそれなりのキャリアを積んでいながら、さらにオペラ歌手としての技量の向上を目指している人もいれば、基本となる講義を一通り修えて、なにかがしかの仕事の経験はしたという段階で、さらにキャリアを積んでより条件のよい仕事を得ることを求めようとする人もいます。

イタリア・オペラ学校は歌劇場と教育機関との密接な協同のもとに創設されました。ヨーロッパと世界、アカデミーと同種の学校、大学の音楽学部や音楽院と認可学校、協会と歌劇場など、現代のオペラの若い音楽家教育における、相乗効果と協同をねらった様々な試みの中で

も、第一級の機関を目指しています。

ボローニャ市立歌劇場が、就学中にめざましい成果を挙げた生徒と、修了後も双方にとってのメリットのために関係を継続していくケースも、今後出て来ることになるでしょう。

ディレクター アルベルト・トリオーラ

マスタークラス、ワーク・エクスペリエンス

カリキュラムの中でも、とりわけ重要な課程は、理論教習における技術および特定の応用能力を修練する課程です。それは、相互に補完する二つのプログラムで構成されています。

1. マスタークラス プロの専門家や有名な声楽家による、個々の歌唱法やレパートリーにおける技術と応用能力（技術と解釈、イタリアの伝統、演技と演技表現技術）を磨き上げる指導を行います。

2. ワーク・エクスペリエンス ボローニャ市立歌劇場および、州内の他の歌劇場、イタリア国内外の様々な歌劇場の協力により実施されます。ボローニャ市立歌劇場の公演に併行した、継続的ワークショップと舞台出演という実り多い多様な経験をもたらします。

プログラムの目的は、生徒たちに実演に直結する実践的機会を与え、プロになるためのより高度で専門的な、文化基盤、技術や手法を習得させることです。つまり、実際の舞台経験を通して専門技術を豊富に身につけられるよう意図されています。

ボローニャ市立歌劇場や州内の他の歌劇場の公演に参加する際に、学生は、自らの適性や特質を十分に念頭におき入念な準備をした上で臨むことが求められます。それは理論を学習する課程においても、また、舞台上で演じる役柄の準備中に自らの熟達度確認をする場合においても、同じことです。マスタークラスとワーク・エクスペリエンスが学習課程全体の中で占める時間的割合は約45%にのぼり、期間全般にわたって、様々な形式の課程の合間に組み込まれることとなります。中でも、とりわけ集中的に実施されるのは、最後の時期、6月、7月となります。

マスタークラス指導員メンバー

Luis Alva	Riccardo Frizza	Damiano Michieletto
Alfonso Antoniozzi	Franco Fussi	Giordano Montecchi
Francisco Araiza	Sonia Ganassi	Tamas Pal
Paolo Barbacini	Giuseppe Grazioli	Riccardo Palumbo
Bruno Bartoletti	Francesco La Licata	Eythan Pessen
Beatrice Bianco	Gabriele Lavia	Pier Luigi Pizzi
Paola Calvetti	Walter Le Moli	Giuseppe Sabbatini

Carlo Colombara	Davide Livermore	Fabio Sparvoli
Paolo Coni	Shermann Lowe	Darina Takova
Roberto De Candia	Nicola Luisotti	Antonio Taormina
Giuseppe Di Leva	Riccardo Marsano	Gianni Tangucci
Tiziana Fabbricini	William Matteuzzi	Vittorio Terranova
Fabrizio Festa	Francesco Meli	Dunja Vejzovic
Carlo Fontana	Francesco Micheli	Dolora Zajick

指導教員メンバー

科目名	担当教員	時間数
文化一般教養分野		
音楽劇論	マルコ・ベゲッリ	18
オペラのドラマトウロジー論	ジュゼッペ・デイ・レーヴァ	12
マネージメント	ランベルト・トレッツイーニ	6
心理学的役作り	アントネッラ・モンテツェーモロ	10
発声器官の生理学	フランコ・フッシ	4
ドイツ語	カルラ・クリスティアーニ	56
フランス語	リイラ・シェイブ	
身体と演技分野		
演劇法	オスヴァルダ・サルヴィ	92
発語	エレオノーラ・パチェッティ	14
朗読法	オスヴァルダ・サルヴィ	10
感情の体感と自覚	ガブリエーレ・デウーマ	10
レパートリとレッスン分野		
教養とレパートリー知識	マッテオ・パイス	30
コレペティ・レッスン	小谷彩子、 エウジェーニオ・クリツァノヴスキ	44
レチタティーヴォ歌唱法	アルフォンソ・アントニオッツィ	20
近代から現代音楽	フランチェスコ・ラ・リカータ	15
歌唱におけるテクニック分野		
発声法：発声の知識	パオラ・ピットルーガ、 ロセッラ・レドーリア、 ユーホイ・ツァイ	46
楽曲分析 楽曲解釈	サブリーナ・モデナ	15

学習環境とサポート

当校は、学生の皆さんに多数の教室、楽器、教材などを提供し、各人の選択や、熟達度に合わせた、多様な教育が受けられるようサポートします。

施設内には、防音設備をもつ教室が8部屋、ピアノ7台、電子ピアノ2台、10台のパソコンを備えた情報処理室、音楽資料室、図書室、ビデオライブラリー、無線LAN設備（wi-fi）を備えたインターネット・スペースがあります。

さらに、医療機関などのバックアップも万全です。音声学専門医、心療内科、栄養学専門医、呼吸法講座、姿勢リハビリなどもその中に含まれます。

そして、学生の皆さんは当校限定のSOIカードを利用することができます。このカードを格安の30ユーロで購入することによって、市立歌劇場でのすべての公演を無料で見ることができます。その上、いくつかの医療検査機関やフィットネス施設を割引料金で利用することもできます。

全ての学生は、ボローニャ市の公共経費の一部を、若い歌手、オーケストラの指揮者等の立場でできる範囲のわずかな負担をするだけで、上記のようなサービスを楽しむことができるわけです。

イタリア・オペラ学校への支援

当校は公立及び私立の諸団体の援助と、寛大な個人支援者の寄付によって成り立っています。

近年、エミリア＝ロマーニャ州から、教育機関としての公認を受け、声楽部門の教育運営経費の援助を受理することとなりました。ボローニャ市からは、市の中心部に拠点施設の提供を受けています。カリスボ（ボローニャ信用金庫）財団とデルモンテ財団からは、施設経費と教育運営経費の一部の支援を受けています。

第9回研究会 オペラにおける舞台美術の今日的表現

2010年12月20日（月）17:00～

昭和音楽大学スタジオ・リリエ（北校舎第1スタジオ）

講師…………… サイモン・ホルズワース
（舞台装置・衣裳デザイナー）

モデレーター…… 広渡勲

通訳…………… 野呂香

主催…………… 昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所

協力…………… 兵庫県立芸術文化センター



レポート……酒井健太郎

兵庫県立芸術文化センター「佐渡裕芸術監督プロデュースオペラ」の、《メリー・ウィドウ》（2008年7月）と《こうもり》（2011年7月）の両公演で舞台美術を手掛けたサイモン・ホルズワース氏を迎えて、舞台美術に関する研究会が開催された。モデレーターはプロジェクト研究員で、両公演の演出を手掛けた広渡勲氏が担当した。研究会は広渡氏がホルズワース氏の話を引き出す形で進められ、内容は今日の舞台美術（と演出）の課題、舞台美術家（と演出家）の仕事、さらには舞台美術家に求められることに及んだ。以下、それぞれの内容についての講師とモデレーターの話を抄録し（1.～3.）、最後に簡単なまとめを付す（4.）。

1. 舞台美術（と演出）の問題

はじめに、オペラの演出と舞台美術の今日の問題について述べられた。

400年以上の歴史のあるオペラの今日の問題とは何か。一つには、上演に際して作品の時代や場所の設定を、作品がつくられた当時と上演される現代のどちらに合わせるべきかという問題を挙げることができる。例えばロッシーニの作品を上演する際に、ロッシーニが生きた時代の上演を再現するに努めるべきか、あるいは作品を現代の状況に合わせて上演すべきだろうか。これは、作品の時代や場所などの設定を読み替える演出、いわゆる読み替え演出の是非に関する問題であると言ってもよい。

広渡氏は、読み替え演出をすることによって作品が現代に生き活きと蘇る場合もあれば、そうでもない場合もあると述べる。また、現代の劇場はこの点にたいへん気を使っているという。このことについて、ホルズワース氏は、英国ロンドンの美術・芸術界は非常にオープンであり、オペラ演出デザインは保守的であるというよりもモダンであり、前衛的で実験的な舞台を許容

する空気があると語った。

2. 舞台美術家（と演出家）の仕事

次に、舞台美術家と演出家は実際にどのようなことを考えているのか、両者はどのような共同作業をするのか、佐渡裕芸術監督プロデュースオペラ2008《メリー・ウイドウ》と同2011《こうもり》を題材にして、写真、ビデオ、模型を用いて説明された。ここでは美術・演出のプランの具体的な内容よりも、舞台美術家と演出家が、どのようなことに配慮してプランやコンセプトを考えるのかということに注目して略述する。



ホルズワース氏

(1) 《メリー・ウイドウ》

まず広渡氏による演出上の配慮についてまとめておく。

この作品を初めて見る人のために（お客さんの多くはいわゆるオペラ・ファンではなく、むしろ宝塚歌劇や吉本新喜劇の舞台を見慣れていると考えられるという）、本編がはじまる前にニエグシュ（桂ざこば）が解説役として登場し、作品の舞台となるポンテヴェドロがパリからどのくらい離れているか地図を投射して説明する。さらにスクリーンにキャスト、スタッフ、作曲者等の情報を映し出すという工夫をした。

《メリー・ウイドウ》のワルツ〈唇は語らずとも〉は名曲で、日本では堀内敬三が訳した〈高鳴る調べに〉として日本の多くの音楽愛好者に良く知られている。今回の公演は日本語訳詞上演で、他の曲は口語調で歌われるのだが、このワルツだけは昔の訳のままで聴きたいお客さんが多いだろうと考えて、堀内の文語調を残すことにした。

また、舞台転換に居所変わり（人物がその位置にいたまま場面のみを変える舞台装置転換法のひとつ）を採用して、舞台転換時に客さんがダレないようにし、さらに、元の作品にはない宝塚風のグランド・フィナーレを採用して、お客さんに最後まで十分に楽しんでいただくなど、お客さんを第一に考えた配慮をした。

こうした演出プランに合わせてホルズワース氏が考えたのは、広渡氏曰く、「少し、えっ、と思うようなセット」だったという。全体のコンセプトは「グランド・ピアノ」で、殊に第3幕は、カンカンの女性ダンサーのスカートの中が丸見えになるような、インパクトの強くまたキッチュなセットであった。これをうまくデザインして、いかがわしくならないギリギリの表現にしたという。

(2) 《こうもり》について

この研究会がおこなわれたのは、《こうもり》のプランニングの最中であつた（実際に上演されたのは研究会の約半年後）。広渡氏は、《こうもり》には《メリー・ウイドウ》の一段上をいく面白い仕掛けが聴衆から期待されていると考えており、パーティの翌朝、道端にコウモリの仮

装のまま置き去りにされてしまったファルケが復讐する物語であることがわかるように、冒頭に説明的なシーンを挿入する、約7分の序曲には本編とは別のストーリーをつけてお客さんの心をつかむ、《メリー・ウイドウ》と同じようにグランド・フィナーレをつけるなどの配慮をすることにしているという。

ホルズワース氏は、この作品に何度も出てくる「すべてはシャンパンのせい」というテーマを大事にするために、第2幕のパーティは華やかに、時には「クレージー」にしたいという。他方、第1幕と第3幕は現実的なシーンであり、プロットが複雑なこともあるので、ストーリーを損なうことのないようにしないとならず、あまり「クレージー」にはできないという。広渡氏同様、お客さんにわかりやすい作品づくりを心掛けていることが窺える。

舞台セットは舞台にシャンパンの大きなボトルをつくることを計画しているという。このボトルの開口部を塞ぐようにすれば、それがカーテンのようになり、ボトルの前で歌手が歌ったり芝居をしている間に、その裏で場面転換できる。こうして場面転換の際にも芝居が続くようにする。第2幕はオルロフスキー公爵のパーティで、とにかく楽しいシーンなので、歌舞伎からヒントを得て、舞台の床を金色にする。ただし、金色の舞台では照明を反射してしまうので、これをどうするかはこれからの課題であるという。

また、広渡氏からその話がある前から、ホルズワース氏はグランド・フィナーレがあるものとして準備を開始し、リボン、シャンパンの泡などを駆使した、豪華でユーモアに富むプランを計画しているという。「残念ながらとてもお金のかかるセットになる予定です」とのこと。

(3) コラボレーション

以上で略述したように、演出家は作品をどのようなものにするかトータルなコンセプトを考え、美術家はそれを受けて美術のプランを検討する。逆に美術家のプランが演出家を刺激し、作品のコンセプトを変えていくこともあるだろう。演出家と美術家は相互に刺激しアイデアを戦わせることによってよりよい作品を作り上げていく。

美術家のアイデアをどう実現するかについて、広渡氏は、美術家のアイデアをもとに演出家やそのほかのスタッフが、コスト的、技術的に実現可能か検討すると解説した。「これらのアイデアがどれだけ残るか、計算するわけです。でも計算の帳尻を合わせるだけではやっぱりお客さんは満足しません。そのギリギリの線がどこにあるか、スタッフが考えていくのです」という。

3. 舞台美術家に求められること

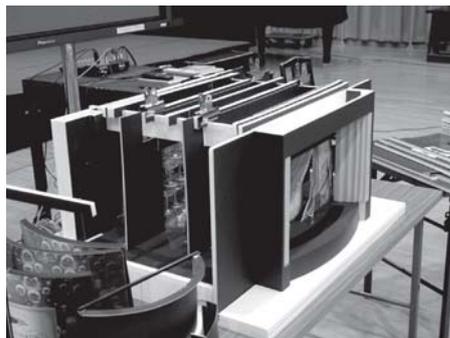
(1) 楽譜・リブレットを読み込む

ホルズワース氏によると、舞台美術家にとって大切なことは楽譜やリブレット、物語をよく読み込むことで、「クレージーなこと」を考えるのもそういうベースがあつてのことだという。デザイナーによっては、最初に絵をかく場合があるが、ホルズワース氏はすぐに模型を作り、模型をつくりながら、イメージを膨らませていく。「実際にシャンパンを開けながら考えました」。

(2) 模型を造る

ホルズワース氏は、模型は通常、縮尺1/25でつくるといふ。模型の中には同縮尺の人間のフィギュアを置いて、セットの大きさが感じられるようにする。

広渡氏によると、まず絵を描いてくれと言っても、ホルズワース氏は必ず模型をつくってくる。「ここまでやったのだから実現させてくれという思いが現れる」。公演のプランは、先に触れたように、演出、美術、技術、予算など多方面のスタッフ同士の駆け引きによって形づくられていくわけで、作品にかかる情熱は重要である。



セットの模型

(3) 喧嘩を楽しむ

広渡氏は、プランをめぐって、スタッフ同士が激しく議論して、言いたいことは全部すっきり言い、皆が互いに納得するというプロセスの重要性を説く。「今日は和やかですが、昨日はかなりヒートアップしました」。こういう議論が楽しいと思えないと、舞台の仕事はできないという。「彼（ホルズワース氏）はとても若いけど、僕にないものをたくさんもっていてくれる。そういうキャッチボールを楽しめないといけない」。

ホルズワース氏は、「自分がこのデザインを推したいと思ったら、それを伝えることはとても大切なことです。自分のアイデアでも、却下される、と言うシーンでもそれも同じように大切なものです。議論をして、諦める気持ちも大事なものだと思います。時に議論がヒートアップしますが大事なことです」と述べ、その一方で、「あまり自分にプレッシャーをかけてはいけません。自分のアイデアに固執してしまうからです」と言う。自分のアイデアに対する熱意を持ち、なおかつそれに固執しない、ということは一見相反するようだが、よりよい公演にするという目的に向けた共同作業においては、それらは矛盾しないのである。

4. まとめ

舞台美術がオペラにおいて重要な要素であることは言うまでもないことである。だから、舞台美術が、独立してつくられるのではなく、他のすべての要素と関連付けられるなかでつくられていくのは当然のことで、例えば、作品の設定を読み替えるかどうかによって、舞台美術に求められることは大きく変化するだろうし、また、伝統的な表現方法・演出で上演する場合にも、工夫次第で舞台美術が作品に新しい息を吹き込むことができるだろう。つまり、舞台美術は通常、演出と直結あるいは連繋するいわゆる不即不離の関係にあり、また、舞台美術家の仕事は他のスタッフとの共同作業が主である。したがって、舞台美術家に他のスタッフとの（時には喧嘩のような）共同作業を楽しむだけの資質が必要である。なお、他のスタッフとの喧嘩を有意義なものにするために、自分のアイデアに自身と熱意を持つことと同時に、自分のアイ

ディアに固執しないことも大事であるというホルズワース氏の指摘は重要である。

今回の研究会は、プロデューサーで演出も手掛ける広渡氏が、舞台美術家のホルズワース氏の話を引き出すかたちで進められ、舞台美術家と演出家がより良い公演を創るためにどのようにコラボレートするかを学ぶ、たいへんに良い機会であった。特に、実際の模型や写真、ビデオにより具体的な例を用いた解説により、参加者は多面的な理解をすることができた。また、この研究会は公開されたため、特に舞台スタッフを目指す学生が多く参加した。学生たちにとってまたとない機会になっただろう。

サイモン・ホルズワース ● Simon HOLDSWORTH

1978年ロンドン生まれ。ウインブルドン美術学校を経てマーストリヒト芸術アカデミー（シアター・デザイン）修了。ロンドンの若手オペラカンパニー「セカンド・ムーヴメント」に参加しているほか、バクストン音楽祭等で活躍。2007年、兵庫県立芸術文化センター《魔笛》で衣裳デザイン助手を務めた後、翌年の同センター《メリー・ウィドウ》（演出：広渡勲）の装置デザイナーに抜擢され、大胆で創造性に富んだデザインが高く評価された。その後も2008年オペラ・ノース《ヘンゼルとグレーテル》、2009年オランダ国立レイスオペラ《熊》、2010年ザルツブルク州立劇場《魔弾の射手》、エカテリンブルグ国立アカデミー《ドン・ジョヴァンニ》、マゲデブルク歌劇場《ジャンニ・スキッキ》などを手掛けている。2011年には《こうもり》（演出：広渡勲）で再び兵庫に招かれるほか、北アイルランド・オペラ《トスカ》も予定されている。

(2010年12月20日現在)

レポート——10

第10回研究会

ベルカント教育の歴史と方法論 ～18世紀から19世紀半ばに至る声楽教育 と音楽院における歌唱メソッドの確立

2011年7月26日（火）15：00～

昭和音楽大学内会議室

講師…………… 水谷彰良

(音楽研究家、日本ロッシェニ協会会長)

主催…………… 昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所



レポート……昭和音楽大学オペラ研究所

はじめに

水谷氏によると、16世紀から現代まで、どのような声楽教育が行われていたかについての歴史的な観点からの考察は、これまでにはあまり研究されていない分野である。それは声楽教育の現場は、教師から個々の生徒へのレベルに合わせた技術の伝授が中心となるため、包括的で体系的なものになりづらいという性格があるためだという。

この研究会では、16世紀後半から19世紀半ばまでに行われていた声楽教育の歴史を概説し、後期バロック期にイタリアで確立されたソルフェッジョ（ソルフェージュ）教育がやがてフランスで発展し、それが再びイタリアに持ち込まれた経緯や、実際に当時使われていたソルフェージュ教本の誕生の経緯を実物や音源を用いながら紹介したうえで、現在の音楽大学における声楽教育にはどのような改善点があるのか、過去の声楽の教育法から学び、現代の教育にはどのような視点が必要なのか問題提起がされた。

ベルカントとは何か

ここでは、「ベルカント」を、「16世紀末から1840年ごろまでのイタリアの伝統的な声楽様式である」と定義した。なお、この「ベルカント」の定義は、たとえばベッリーニやドニゼッティ、ヴェルディなどの作曲家の、ロマン派的でドラマティックな「ベルカント・オペラ」とは若干異なるもので、次の4点にその特質が集約されると定義された。

- 1) カント・スピナート（色彩とニュアンスの変化に富むなめらかな歌唱法）
- 2) カント・フィオリート（アジリタと母音唱法を基礎とする装飾的な歌唱法）を中心とした表現
- 3) 高度に様式化された表現

- 4) ヴァリアツィオーネ（歌手の創意で自由に即興的に変奏する技術）、音楽の自律性に依拠する声の用法（「悲しみ」という歌詞の上でも音楽は長調、「喜び」という歌詞の上でもメロディーラインは短調、といったような作曲の表現）

『イタリアのソルフェージュ Solfèges d'Italie』（1772年）が刊行されるまで

イタリアでは、1500-1640年の後期ルネサンスから初期バロック期において、宮廷歌手は装飾と即興の技術を発達させてマドリガーレ様式を完成させ、新たな朗唱、表現様式としてモノディ様式を誕生させた。宮廷歌手は音楽の基礎理論の学習に続いて、楽器演奏と歌唱の双方でパッサッジ・ディミヌイーティ（長い音符を細かい音符に歌い替える技術で、声楽と器楽の演奏者に必要であった技術）の習得が不可欠とされた。

後期バロック期に民間や慈善院、実質的な音楽院などの音楽教育で、組織的でシステム化した教育がされていた。そこでは作曲家が声楽教師として、個々の弟子のためだけにソルフェージュと呼ばれる練習曲を作曲した。ソルフェージュはその弟子のためだけの練習教材としての性格を持つため、ナポリで卓越した歌唱技術を身につけたカストラートを育成したボルボラ（1686-1768年）、ドゥランテ（1684-1755年）、レーオ（1694-1744年）などの教師が作曲したソルフェージュも、その特性のためイタリアでは出版されることはなかった。

18世紀ヨーロッパのオペラ界は、やがてナポリとボローニャの音楽院出身の歌手や作曲家が活躍するようになり、フランスにおいて、その教育システムへの関心が高まっていた。フランスではカストラートは禁じられていたが、フランスでもその教育システムが導入されることとなった。

フランスの教師たちがイタリアでそのメソッドを学び、曲を収集し、1772年にこの『イタリアのソルフェージュ』が完成され、フランス王室礼拝堂聖歌隊の少年歌手たちの教育のために活用された。この本は世界初の系統的なソルフェージュ教材であり、レーオ、ドゥランテ、ボルボラ、スカラッティ（1660-1725年）などのナポリ派の作曲家の練習曲を教育目的ごとに分類して収録したこと、フランスで初めてヴォカリーズ（母音唱法）の練習曲による教育システムを導入したことで、イタリアのメソッドに基づいた声楽教育のシステムの成立に貢献したことに意義があった。

『パリ音楽院の声楽メソッド Méthode de chant du Conservatoire de Musique』（1803-4年）が刊行されるまで

1784年、パリでゴセックを校長とする王立歌唱学校が設立された。ここでは従来のフランス教本を、現代の趣味に反すると言って退け、『イタリアのソルフェージュ』から選んだ楽曲を採用した。

1793年に国立音楽学校が誕生し、1795年に国立音楽学校と国立（旧王立）歌唱朗誦学校が統

合され、現在のパリ音楽院の前身であるコンセルヴァトワールが誕生した。1800年には教科書『初等音楽原理 *Principes élémentaires de musique*』(1800年)、『音楽院の練習用ソルフェージュ *Solfèges pour servir à l'étude dans le Conservatoire de Musique*』(1802年)などが出版された。

1803/04年にはパリ音楽院の主任教授らの共同執筆による包括的な声楽教本『パリ音楽院の声楽メソッド *Méthode de chant du Conservatoire de Musique*』(1803-4)が刊行された。これは声楽の体系的な理論に加え、ソルフェージュを用いた練習法が結合した理論的な教科書で、歴史的に重要性が非常に高い、総合的な声楽教本であり歌唱練習曲集となった。

また、この『パリ音楽院の声楽メソッド』はイタリア語に翻訳され、ミラノ音楽院の教科書として採用されたのであった。当時のイタリアの音楽院は凋落が決定的となり学校の統廃合が続いており、この『パリ音楽院の声楽メソッド』が必要とされていたためである。



水谷彰良氏

現代の音楽大学の声楽メソッドの問題点

この『パリ音楽院の声楽メソッド』は、もっとも初歩的なものから、目標とする曲について非常に明確であった。パリのオペラ座では、基本的にはフランス語のオペラしか上演しないにもかかわらず、イタリアのカストラートが歌った非常に高度な技術を要する曲を歌えるようにすることを最終目標として掲げていた。しかし現代の音楽教育の現場では、最終的な声楽教育の目標がはっきりと示されないままのことが多い。

まとめ

このような過去からベルカントを学び、現代の人材育成に役立てていくためには、まず個人で行う教育よりも組織でどのような教育をしていくべきかの研究がされるべきであるという提言がなされた。こんにちの日本の音楽大学で使用されている主な声楽教本は、明治期に日本人がドイツで音楽を学んだ時にたまたま出回っていたため取り入れられたものであり、また初等教育に都合が良かったためでもあった。そのため現行の教材は良いもの悪いものがあることを認識する必要がある。一番いいものこそ手に入らない現代において、物の見方を変え、組織の中だけでなく外からの刺激をとり入れること、すなわち声楽の知識のある音楽学の先生たちの協力で、音楽教育のための研究がさらになされるべきであると提言された。

1957年東京生まれ。音楽・オペラ研究家。フェリス女学院大学オープンカレッジ講師（1999年9月～継続中）、国立音楽大学非常勤講師（2004年4月～2010年3月の6年間。「オペラ史」「作曲家・作品研究」「歌曲作品研究IV」「大学院・声楽作品研究」など）、朝日カルチャーセンター（新宿）講師（2006年1月～継続中）、東急セミナー BEたまプラーザ講師（2010年10月～継続中）を務める。『ロッシニアーナ』主幹。日本ロッシニー協会会長。

著書に『ロッシニーと料理』（透土社、1993年、新版2000年）、『プリマ・ドンナの歴史・Ⅰ 黎明期のディーヴァたち』『プリマ・ドンナの歴史・Ⅱ ベル・カントの黄昏』（東京書籍、1998年）、『消えたオペラ譜 楽譜出版にみるオペラ400年史』（音楽之友社、2003年）、『サリエリ モーツァルトに消された宮廷楽長』（音楽之友社、2004年。第27回マルコ・ポーロ賞受賞）、『イタリア・オペラ史』（音楽之友社、2006年）。

共著に『オペラ・キャラクター解説事典』（音楽之友社、2000年）、『新編 音楽中辞典』（楽之友社、2002年）、『新編 音楽小辞典』（楽之友社、2004年）、『魅惑のオペラ』（全30巻。小学館、2007～2010年）、『国立音楽大学附属図書館 貴重書解題目録』（国立音楽大学、2007年）、『ジェンダー史叢書・第4巻 視覚表象と音楽』（明石書店、2010年）、『CDでわかる オペラの名曲&名場面集』（ナツメ社、2011年）ほか多数。

楽譜編纂に『パエールとロッシニーの声楽教本』（全音楽譜出版社、2001年）。

(2011年7月26日現在)

A large, light gray, stylized number '8' graphic is positioned on the left side of the page, partially overlapping the text. It consists of two thick, rounded strokes that form the shape of the number.

海外調査と国内調査

[第1章●海外調査]

海外の劇場組織等における人材育成

石田麻子

本稿は、海外の劇場組織や類似する組織における人材育成の在り方の現状を知り、我が国の今後の劇場人材育成に役立てることを目的としている。本研究事業において、我が国における人材育成の在り方を提言するにあたり、先行する海外の事例を検証することは不可欠となる。

これまでに、海外の各劇場における人材育成の状況を研究会や公開講座などを実施することによって把握してきた。そこでの公開討議された内容に加え、世界各地の主要な劇場の人材育成機関について、聞き取りやウェブ調査での情報収集により、組織ごとに近年の人材育成の状況をまとめた。各組織では劇場の即戦力となるような歌手の育成が主に行われているが、この他に指揮者、コレペティトゥアなどのカリキュラムを設けているところもある。

調査した中から、重要と思われる項目を抽出し、以下のとおりその傾向の読み取りを行った。これらは、我が国における劇場人材育成に関する具体的な示唆となると考える。

1. 歴史

各劇場の歴史に比して、現在の各研修所やアカデミーの歴史が比較的浅いことに気づく。例えば、ミラノ・スカラ座研修所の設置がアルトゥーロ・トスカニーニによって1950年と古いものの、現在の研修所はリッカルド・ムーティが1997年に設立したものとされている。この他、メトロポリタン歌劇場が1980年、その他は現行の研修所の設立が1990年代後半から2000年代にかけてとなっている。劇場の公演に関わりの深い歌手、演出家、指揮者、コレペティトゥアといった自らの人的資源を活かし、将来の劇場を支える若手人材を育成・発掘するため、常に形を変えながら、あるいは新たに設立されたものといえる。

2. 運営

劇場の総裁や芸術監督等が設立に関わるなど、マネジメント・トップが直接関与しているケースも多い。パリ・オペラ座のジェラルド・モルティエ総裁（当時）、チューリッヒ歌劇場のアレクサンダー・ペレイラ総裁などがその例である。

さらにその下で、実際の研修所運営に携わるスタッフによって、研修生個人に合った学習内容が設計されている。設立および運営に関して、外部資金が導入されているケースもある。

3. 募集条件

研修期間は2カ年が最も多いが、メトロポリタン歌劇場のように3カ年としている場合もある。人数は10人前後となっている。研修機関の運営は、劇場の本来の業務に加えてのことであり、きめ細やかなシステム運用のために適切な人数なのであろう。

基本的には劇場のメイン・ステージ等での出演等に向け、若手歌手の中でも十分に準備が整った人材が求められている。ミラノ・スカラ座のように、既にコンクール等での受賞歴を持つ者や演奏会などの経験を持つ者といった条件をつけているケースもある。それらのキャリアを踏まえ、多様なコンサートへの出演、アンダースタディなどへの登用も行われており、さらに時には重要な役での代役への起用など、この研修に参加することが、そのままオペラ歌手としてのステップ・アップにつながっている。

年齢は、18歳からと下限を示しているのはパリ・オペラ座のみで、その他は30歳以下、32歳以下と上限を示しているケースがほとんどであり、男性と女性とで年齢制限が異なっていることもある。比較的若い時期から研修所に参加する例が増えており、特に女性歌手は、大学卒業後間もなく研修所に参加するケースも多くなっている。

月給制と、プロフェッショナルな歌手の雇用に近い研修条件でありながら、レッスンや講義が受けられるため、自身のレパートリーの開拓などに専念できることが大きなメリットであることは間違いない。自らの準備状況からタイミングを見極めて研修所に所属できれば、オペラ歌手としてのキャリアに直結すると言える。

4. 研修内容と研修所外での活動

研修内容は、声や演技に関するレッスンや講座、さらに語学等の基本的な講座は各劇場に共通している。その他の特徴のある講座も含め、以下のようにまとめられる。

マスタークラスは、多くの著名な音楽家が出演する、あるいは出演してきた有名劇場ならではの強みを活かした教授陣が揃っている。さらに個人レッスン、ヴォーカル・テクニク、リートや1700年代等特定の年代の作品への取り組みといった講座も設けられている。バレエやヨガ、太極拳などを通じた体力や身体能力、表現能力の向上を目指す内容もある。これに加えて、役を演じる上で欠かせない、ドラマトゥルギー、役の研究、イタリア語、ドイツ語、フランス語など、上演作品で使用される語学を学ぶための授業も行われている。それに加えて、イタリア語を母語としない歌手にイタリア語の授業を課しているミラノ・スカラ座、ドイツ語を母語としない歌手にドイツ語の授業を課しているチューリヒ歌劇場等の例もある。これらは、世界中から集まる歌手達のコミュニケーション能力の向上にむけた直接の支援となっている。その他にも、ステージテクニク、さらにキャリア・ディヴェロップメント、メンタル・トレーニングあるいはカウンセリングといった、歌手としてのキャリア形成に向けた講座も、多くの劇場で取り上げられている。

さらに、日々の各劇場での公演を鑑賞できるほか、リハーサルの見学などにより、一流歌手の取り組みに間近で接することができるのも劇場付属研修所のメリットである。毎日行われている劇場でのオペラ制作に1年を通じて接することは劇場の将来を担う人材に最も必要なこと

かもしれない。

また、メイン・ステージで行われる子どものための舞台作品、研修生だけで行われる舞台作品への出演、劇場外コンサートへの積極的な参加など、歌手の準備状況に応じた多くの機会が設定されていることも大きい。

オーディションやコンクール参加への金銭的な補助や支援制度を持つ研修所がある一方で、コンクール受験を推奨しない機関もある。この点に、それぞれの研修所の方針が明確に反映されている。

5. 修了後

研修期間終了後は、バイエルン州立歌劇場のように劇場の専属アンサンブルに入れることもあれば、ロイヤル・オペラ・ハウスのように、首席で卒業した者が、劇場と1年契約を結ぶ場合もある。

また、ロイヤル・オペラ・ハウスの場合は、研修後に各歌手が契約したエージェントのリストも掲載している。大手のエージェント名が並んでいるのは、同研修所の成果が認められている結果だと言えるだろう。ここにも劇場の力の入れ様と、それに関する外部からの評価が現れた格好である。

劇場付属のアカデミー修了生の活躍は、劇場の評価や宣伝にも直結すると言え、組織の体制を支える役割も担っている。

6. 各劇場の情報

劇場、音楽祭のほか、団体についても研修内容に特徴のあるものを取り上げた。これらは世界中で行われている取り組みの一部で、この他にも多くの劇場等で研修所が運営されており、これらの悉皆調査が今後の課題とも言える。

ミラノ・スカラ座アカデミア (Accademia Teatro alla Scala)

【研修所について】

1997年、リカルド・ムーティにより創設された。前身は、『スカラ座の研修生 Cadetti della Scala』。これは、イタリア・オペラの伝統を守るため、アルトゥーロ・トスカニーニのもとで1950年代に開始されたものである。

【応募資格】

30歳以下。

音楽院あるいはそれに準ずる音楽学校の声楽科を修了していること。もし、非公式の学校あるいは個人教授から教育を受けた者である場合、その指導者あるいは責任者は、応募者の成熟度および適性について申告することが義務付けられている。

芸術的に非常に重要であるオペラあるいはリサイタルでの演奏経験を証明する資料を添付す

ること。

重要な国内あるいは国際コンクールで、1位～3位に入賞していることが好ましい。

【研修期間】

2年。

【研修生】

最大12名。

【研修中の授業（月曜日～金曜日）と担当教員】

グループレッスン

- 1700年代のレパートリーの解釈 Interpretazione del repertorio del '700: Luis Alva
→主にモーツァルトとロッシーニのオペラにおけるオペラ・ブッフアの作品を扱う。
- 演奏解釈のマスタークラス Masterclass di interpretazione: Renato Bruson, Mirella Freni
→正しい演奏習慣を、指示された役柄を演じることを通して習得する。
- ドラマトゥルギー Drammaturgia musicale: Antonio Albanese, Marco Gandini
→レチタール・カンタンドの本質を理解するために必要な手段を獲得し、各演奏家の身体に元来備わっているポテンシャルを解放することを目的としている。演劇的な表現とその推敲の過程を知ること。そのために、教師がオペラの1シーンを選び、その歌詞と音楽の関係についての理論的な熟考と原典の深い分析、演習を行う。
- アルテ・シェニカ Arte scenica: Tiziana Colombo
→舞台上での立居振舞など、身体の動きに関する授業。ヨガや太極拳、バレエなども含まれる。

個人レッスン

- ヴォーカル・テクニク Tecnica vocale: Luciana Serra
→イタリアのベルカントのテクニクを強化する。
- 室内楽 Musica vocale da camera: James Vaughan
→リートを中心に、音楽と歌詞の関係や、音楽のテーマの特徴付けなどの分析。
- 役の研究 Studio di ruoli operistici: Umberto Finazzi

語学等

- （外国人のための）イタリア語：Katia Bortoletto
- ドイツ語のディクシオン：Reinhard Nill
- フランス語発音：Francine Garino
- コレペティトゥアとの勉強 Studio con maestro ripetitore：Nelson Calzi, Paolo Spadaro
Munitto, Jeong Um Kim, Paolo Raffo

【公演参加等】

スカラ座の公演に参加できる。

現在のコースは2011～2013年の2ヵ年。コースが進行中のため、2013年～2015年の講座の新たな募集要項は、まだ出来上がっていない。なお、2011年～2013年の2年間の研修生オーディションは、2011年7月に行われた。

イタリアや国外でのコンサートや、『Academy Project』（研修生のみで上演されるオペラ公演。スカラ座のシーズン・プログラムに組み込まれている）に参加する。

具体例には、スカラ座のBoxes Foyer (January 15-16, April 9-10)、the Italian Cultural Institute (November 4-5, ロンドン)、Théâtre des Hauts-de-Seine (December 15, パリ)、the B & M Foundation for the Fine Arts and Music Auditorium (October 21, November 11, December 16, January 20, February 24, アテネ)、Italian Cultural Institute (March 3, マドリッド)、Galina Vishnevskaya Opera Centre (March 31, モスクワ) のコンサート・シリーズへの出演などがある。

【その他】

オープン・デイ：アカデミアのレッスン見学が可能。実際のレッスン内容を知ることができる。

パリ国立歌劇場 アトリエ・リリック (Atelier Lyrique)

【研修所について】

アトリエ・リリックは、2005年、当時の総監督Gérard Mortierのもと、Christian Schirmにより始まった。このオペラ研修所は、オペラ歌手としてのキャリアを開始した若い歌手とコレペティトゥアが、プロの世界で必要な最良の技術を得るためのプログラムを提供し、プロの世界に入っていく準備を手助けすることを使命とする。そのために、舞台経験を積ませ、また彼らの勉強の成果をコンサートや舞台で発表する機会を提供する。

研修中に習得すべき特に重要な事柄は、

- 1) 音楽的に厳密な感覚をつかむこと
- 2) 楽譜を的確に読むこと（楽譜について熟考することを習得すること）
- 3) ドラマトゥルギーの論点を理解すること
- 4) 劇場やコンサートなどの企画に出演すること

アトリエ・リリックの使命は、若い歌手たちの「完成度を高める」こと、および彼らの才能の向上に努めることであり、そのための教育プランには、以下のようなものがある。

- 1) 最良のスペシャリストによる多様なレパートリーへの深いアプローチ
- 2) 役の研究
- 3) 勉強している作品に関する様々な講義（発声や声のコントロール、演劇的な要素や身体の動きについての授業など）

- 4) パリ・オペラ座での公演への参加
- 5) コンサートやオーケストラとの公演への参加

【応募資格】

18歳以上30歳以下。

【応募曲】

オーディションに用意する曲は、オペラ・アリア5曲（3カ国語を選択、そのうち1カ国語はフランス語であること）。

【研修生】

応募人数および、研修生の人数についての記載はないが、現在（2011/2012）、歌手が12人、コレペティトゥアが4人在籍している。

【研修期間】

1～2年。

ほとんどの研修生が2年の研修を行っている。

【その他】

研修生には、研修中1870ユーロ/月が支払われる。また、オペラ座での公演に関与した場合、その報酬はオペラ座の規定による。

詳細は、オーディションへの参加許可書と共に、各応募者に送られる。

【備考】

AROP（Association pour le Rayonnement de l'Opéra national de Paris）からの寄付により開設されている。

『Christian Schirmの言葉の抜粋』

音楽作品の力を守り、現代の聴衆にそれらの現代性を伝えることができる人材育成が、アトリエ・リリックの目標である。今日のオペラ歌手には、歌の技量だけでなく、音楽や劇場におけるプロジェクトのチームの一員としての資質も求められる。

コレペティトゥアの研修に関して

週25時間、アトリエ・リリックでの仕事を受け持たなければいけない。（プロの）コレペティトゥアの指導のもと、自ら歌手たちの訓練をする。オーケストラの指揮とプロンプターの手ほどきを受けることができる。また、アトリエ・リリックのコンサートや演奏会の伴奏をする可能性がある。

研修生の国籍、声種（2011/12現在）

国籍……フランス4名、ポーランド3名、ルーマニア、中国、イタリア、ポルトガル、カナダ各1名

声種……ソプラノ3名、メゾ・ソプラノ3名、テノール3名、バリトン2名、バリトン・バス1名

年齢……（女性の年齢は記載なし、男性3名の情報のみ）22、23、24歳

※今シーズンのオーディションでは、約300人の受験者中、合格者は4人のみ。

リヨン国立歌劇場 スタジオ (Le Studio)

【研修所について】

2003年創設。前身は、Éric TappyによるAtelier d'interprétation vocale et dramatique（1982-1991）および、Claire GibaultによるAtelier Lyrique（1991-1998）。

【目標】

リヨン歌劇場でプロの歌手として仕事をするための資質を具体化し、確かなものにする事。特に、公開での演奏にむけた舞台やドラマトゥルギーのアプローチによって、それを実現する。研修生は、リヨン歌劇場でのオペラ上演の一部に参加し、著名な指揮者や演出家の指導のもとで学ぶ。

この研修に参加する研修生は、10週間、リヨン歌劇場に雇用され、シーズン中の少なくとも1公演に参加する。

公演前の仕事は、以下の三つの時期に分けられる。

- 1) 2週間：参加する公演の必要に沿ったテーマが設けられている研修に参加
- 2) 1週間：舞台での練習に先立つ個人レッスン
- 3) 4～6週間：公演の練習

この研修に雇用された歌手は、これら全てに出席することが義務である。

雇用された歌手は、与えられた役がなんであろうとも区別なく同額の出演料を受け取る。出演料は、リヨン歌劇場によって決められている。

【2003～2011年までの教師陣】

演出家

Richard Brunel, Jean Lacornerie, Antonio Latella, Bruno Meyssat, Adrian Nable, Laurent Pelley, Christophe Pertou, Bernard Sobel, Emile Valantin

指揮者

William Christie, Mirella Girardelli, Dominic Grier, Benjamin Lévy, Philip Pickett, Jérémie

Rhorer

2011年からは、Jean-Paul FouchécourtがDirecteurとなっている。2011/2012の研修期間、研修生たちは以下の作品に参加した。*Suor Angelica* (Puccini)、*L'Enfant et les Sortilège* (Ravel)、*Mesdames de la Halles* (Offenbach)。

【その他】

研修生の人数は不明だが、『練習第1日目』という映像には、5人の研修生の姿が見られた。1名は、モスクワ出身のロシア人。

応募は、Fouchécourtに直接、履歴書を送った後、オーディションを受けることになっている。

リヨン歌劇場での公演のための歌手を、即時養成することが目的である。

バイエルン州立歌劇場 オペラ・スタジオ (Bayerische Staatsoper-Operastudio)

【研修所について】

2006/2007年のシーズンに、バイエルン州立歌劇場は、音楽監督ケント・ナガノの主導により、新しい若いアーティストのためのプログラム (Operastudio) を始めた。このプログラムは、非常に才能のある若いアーティストたちをサポートするため、また、現在の状況に即した国際的なキャリアを獲得する準備をさせるために発足した。現在、総監督Nikolaus Bachlerのもと、この若いアーティスト育成機関は、バイエルン州立歌劇場の成功に大きく寄与している。

【応募資格】

オペラ歌手としてのキャリアを開始した歌手で、国籍は問わない。

年齢制限は、女性28歳、男性30歳。

【応募方法】

以下の申し込み書類を送る。

規定の用紙、履歴書、写真 (1枚)、アリアまたは歌曲3曲の録音 (1曲はモーツァルトで、可能であれば1曲はドイツ語のもの)

【研修期間】

1~2年。

【研修生】

8人。

【研修内容】

役の研究 role studies、歌のレッスン vocal lesson、舞台演出や所作の授業 acting and movement classes、言語トレーニング language training

研修生は、メイン・ステージでの公演で小さい役を与えられ、いくつかの企画コンサートに参加する。また、彼らはプロの歌手や指揮者と仕事をし、メイン・ステージのリハーサルや上演を見学する機会が与えられる。劇場における多様な分野のスタッフとの研修会などの他、キャリア・ディベロップメントといったテーマでのトレーニング・プログラムもある。

さらに、研修生は、シーズンごとにオペラ1作品全体を学び、演奏する。

研修生がこれまでに取り組んだ演目

Così fan tutte (Mozart)、*La Cenerentola* (Rossini)、*La Fedeltà premiata* (Haydn)。

これらは、Cuvillies 劇場で上演された。

研修生は、ドイツ労働組合の契約を通して雇用され、初任給に相当する給料 (the corresponding entrance salary) を受けとる。劇場での上演に参加した場合、研修生は、役の大きさに合わせて、規定の報酬が追加で与えられる。バイエルン州立歌劇場のアンサンブルに、若いアーティストたちを将来雇用することもある。

【歌手の国籍、声種、年齢】

国籍……ルーマニア、ドイツ、オランダ、スロヴァキア、クウェート、アメリカ、アイルランド、南アフリカ

声種……ソプラノ2名、メゾ・ソプラノ1名、テノール2名、バリトン2名、バス1名

年齢……記載なし

ロイヤル・オペラ・ハウス ジェット・パーカー・ヤング・アーティスト・プログラム (Jette Parker Young Artists Programme)

【研修所について】

芸術責任者 David Gowland、運営責任者 Siri Fischer Hansen、アシスタント Imogen Hurst により管理運営されている。

この他に数人の常駐コーチ、本プログラム出身のコレペティトゥアに加えて、世界各国からゲスト講師が来所する。各メンバーからのリクエストに応じ、担当者であるハンセン女史が毎週のスケジュールを調整する。

【応募資格】

キャリアを開始した若いアーティストが対象であるが、すでにプロの組織との仕事経験があり、専門教育を受けていることが条件である。

【研修期間】

1～2年。

【研修生】

普通は、歌手10名、指揮者1名、コレペティトゥア1名、演出1名であるが、シーズンによって異なることがある。

【条件】

ロイヤル・オペラのフルタイムとして給料が支払われる。

歌手は、月曜から金曜の毎日、オペラに関するあらゆる分野についての訓練を受ける。

(例：音楽様式や解釈、言語と演出法 stage technique、それ以外の関連のある問題や、キャリア・ディヴェロップメントについてのガイダンスなど)

研修でのトレーニングを確実に身につけるため、外部での仕事には、ロイヤル・オペラの承認が必要になる場合がある。

【研修内容】**指導者**

音楽以外の広い分野からのフリーランスの指導者たちが、舞台での所作や、stage fighting、演出法など、定期的に指導に当たっている。

語学

言語は特に重要で、歌のためだけではなく会話のためのイタリア語、フランス語、ドイツ語、ロシア語、チェコ語、スペイン語を習得する。また、外国人の研修生のためには、英語の講座も用意されている。

声楽等レッスン

著名な教師との声楽の個人レッスン。

国際的な名声のある歌手、指揮者、作曲家、音楽監督や、その他オペラに関連する分野の専門家との研究会や個人指導が定期的に行われている。

この他、ロイヤル・オペラの音楽部門のスタッフが、都合がつく限り、指導する。

スケジュール

オペラ・プロダクションに関わっていない期間は、基本的に月曜から金曜までフルタイムの

訓練を受け、各メンバーが独自のスケジュールを作って動いている。何曜日に何の講座という方法ではなく、毎週、講師やプログラムの都合によって変わる。

1週間の事例として、ドイツ語（週2~3回）、ムーブメント（ダンス、ストレッチを含む、週1回）、フランス語ディクシオン、ドイツ語ディクシオン、隔週でグループでの演出家等のワークショップ、音楽コーチのレッスン（毎日1~3回）等、1日3~5セッションが行われる。この合間に次の舞台の衣装合わせや、各オペラハウスのオーディション、クラッシュ・ルーム the Crush Room等での小さなリサイタルなどが組み込まれている。

女性歌手の例では年間6つから7つの役柄を与えられて、シーズン中に準備していく。

役柄を準備するペース、カリキュラム等は基本的にメンバー個人に委ねられており、既にキャリアを形成し始めた歌手が、自己責任で自身のキャリアを作っていく準備期間とするべく研修プログラムが用意されていると捉えることができる。

【ロイヤル・オペラとの仕事】

研修生は、ロイヤル・オペラのメイン・ステージの公演で小さな役を歌うか、より重要な役の代役を務める。彼らには、メイン・ステージでのオペラ公演やリハーサルの全過程を見学する機会が与えられている。また、ロイヤル・オペラでの活動に専念することで、研修生が自身の能力を向上させられるように、組織のあらゆる設備を利用できる。

【ロイヤル・オペラでのその他の活動】

コンサートでの演奏は、研修生にとってもう一つ重要なトレーニングである。リンベリー・スタジオ the Linbury Studio Theatre とクラッシュ・ルーム the Crush Room（両方ともオペラハウス内のスペース）で、ランチタイムにリサイタルを行っている。また、ロイヤル・オペラや、学校などでのロイヤル・オペラによる教育活動にも参加する。

【研修生たちによる演奏会】

ロイヤル・オペラ・ハウス内のリンベリー・スタジオ the Linbury Studio Theatreでのオーケストラ伴奏による完全に舞台化されたオペラに参加する。また、メイン・ステージでの演奏会も毎年行っている。

【研修所スタッフ】

ロイヤル・オペラのコレペティトゥアや指揮者の他に、2008年9月からは、ロイヤル・バレエのコレペティトゥアと指揮者も加わっている。

【Jette Parker Principal（首席研修生）】

これは、2006/2007のシーズンに新しく創設された。その目的は、研修後の若いアーティストたちをさらにサポートすると同時に、互いの関係を持続させるためである。受賞者はロイヤル・オペラと1年契約を交わして歌うことを許可される。これは、ロイヤル・オペラでの適役

が残っている時のみである。また、はじめての役を準備している卒業生には、音楽と言葉の指導が提供される。

【備考】

歌手の他にも、コレペティトゥア、指揮の研修コース等がある。

歌手の国籍、声種、年齢

国籍……アルゼンチン、アイルランド、ポルトガル、イギリス、リトアニア、ポーランド、韓国2名、ニュージーランド、中国

声種……ソプラノ3名、メゾ・ソプラノ2名、テノール2名、バリトン1名、バス・バリトン1名、バス1名

年齢……記載なし

【卒業後の活動状況】

卒業後の活動（所属エージェント）計43名

- IMG Artists（アメリカ）：Pumeza Matshikiza、Elisabeth Meister、Katie Van Kooten、Hubert Francis、Robert Gleadow、Kostas Smoriginas
- Intermusica（イギリス）：中村恵里、Simona Mihai、Kai Rüütel、Jacques Imbrailo、Vuyani Mlinde
- Owen White Management（イギリス）：Ana James、Kishani Jayasinghe、Robert Anthony Gardiner、Grant Doyle
- Maxine Robertson Management（イギリス）：Sally Matthews、Edgaras Montvidas、Lukas Jakobsk
- OperaBase（イギリス）：Monika-Evelin Liiv、Haoyin Xue、Changan Lim
- Askonas Holt（イギリス）：Robert Murray、Ji-Min Park、Matthew Rose
- Arts Management（オーストラリア）：Jared Holt、Anita Watson
- James Black Management（イギリス）：Steven Ebel、James Edwards
- Hazard Chase（イギリス）：Andrew Kennedy、Dawid Kimberg
- Opern-Agentur Renik（ドイツ）：Andrew Sritheran
- Opern-Agentur（ドイツ）：Krzysztof Szumanski
- Robert Gilder & Co.（イギリス、アメリカ）：Gweneth-Ann Jeffers
- Opera4u（オーストリア）：Ha Young Lee
- CAMI（アメリカ）：中村恵理
- Copenhagen Artists（デンマーク）：Victoria Nava
- Zemsky Green Artist Management（アメリカ）：Marina Poplavskaya
- Steven Swales Artist Management（イギリス）：Ailish Tynan
- Opera-Connection（ドイツ）：Anita Watson

- Nordic Artists Management (デンマーク) : Tove Dahlberg
- Opera Art (イタリア) : Ekaterina Gubanova
- Agency Group (イギリス) : Alfie Boe
- Svenska Konsert Byran (スウェーデン) : Nikola Matisic
- Ingpem & Williams (イギリス) : Darren Jeffery
- 無所属 1名 : Liora Grodnikaite

※中村恵理と Anita Watson は、二つのエージェントに所属している。

ハンブルク州立歌劇場 インターナショナル・オペラ・スタジオ (The International Opera Studio of the Hamburg State Opera)

【研修所について】

IOSは1994/1995のシーズンに設立された。ハンブルク州立歌劇場は、Hamburg Academy of Music and Theatreと協力して、大学などで専門教育を終えた才能あふれる若い歌手たちに、実地での訓練を続ける機会を提供している。このプロジェクトは、Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper、EADS Airbus GmbH、およびJochen Kauffmannの資金提供により運営されている。

【人数】

現在のメンバーは、7人。

【研修の目標】

2年間の研修期間の目標は、以下の二つである。

- 1) オペラがどのように作られて行くのか、その一部始終を理解するための知識を十分に研修生に与えることで、オペラ作品の実践的な部分に参加させる。
- 2) 歌の勉強から得られた知識を深める方向での訓練、および将来のキャリアやキャリア・マネジメントに関する助言や指導を行う。

研修生は、この研修を音楽大学などの延長と考えるべきではない。よって、進捗状況を試すための試験やそれに類似するものはない。そのかわり、常にグループレッスンや個人レッスンの場で、個別に専門家のアドバイスを受けることができる。もし、このような指導が研修生にとって逆効果となる場合には（つまり、このような指導が良い結果につながらない場合には）、協議の上、相応の対処をする。

【指導プログラムの作成】

- 1) IOSのマネージメントと（劇場の）合唱指導者とが、研修生の勉強と練習のプランを個々人にあわせて作成している。このプログラムは定期的にチェックされ、個人の進度に沿っ

て調整される。

- 2) IOSのマネージメントからアドバイスを受けるためのミーティングが定期的であり、グループ・ミーティングと個別ミーティングが交互に行われる。

【研修内容】

研修生は、毎月の奨学金の他に、劇場のオペラ公演に参加した際には、それに対する報酬も受け取る。

- 1) グループ・ミーティングと個別ミーティングによる専門家のサポート（必須）
- 2) 劇場の演目中の中小規模の役の研究（必須）
- 3) 劇場の上演演目での役（必須。しかし、原則として2シーズンにわたって合計60公演を超えないこと）
- 4) 5～10日分のマスタークラス（必須。少なくとも年3回）
- 5) 声種に適した中規模の役と主役の研究（必須）
- 6) 演劇のグループレッスン（必須。週3回まで）
- 7) ダイアログ、発音、リズムの動き、即興を含む、演劇の個人レッスン（必須）
- 8) ボディ・トレーニング（推奨）
- 9) 音楽のレッスン（必須。イタリア語、フランス語、ドイツ語、その他必要な言語）
- 10) 衣装学とメイクアップ・テクニク（推奨）
- 11) オペラ制作一連の手順（推奨）
- 12) リハーサルへの出席（必須）
- 13) オペラ公演への定期的な出席。出席後にそれらを分析すること（必須）
- 14) 研修生独自のプログラムやオペラ公演への参加（必須）
- 15) “Forum der Hochschule für Musik und Theater”のMTR資格課程の公演への参加

【指導者とスタッフ】

IOSは、ハンブルク州立歌劇場の芸術監督とマネージャーが率いている。指導者は、歌劇場のスタッフとハンブルク音楽大学の教授陣から選出されている。また、客員教授も含まれる。

【備考】

オーディションは、毎年ではなく、必要に応じて行われている。

2007/2008のシーズンのためのソプラノ2名とバリトン1名の募集時の年齢制限は、女性30歳、男性は32歳。応募時には、生年月日を明記した履歴書、すでに歌ったことのある、あるいは勉強したことのあるレパートリーのリスト、写真1枚を送付する。

オーディションは、予選と本選の2段階に分けて行われる。書類選考により、予選を受けられる応募者を決める。本選はハンブルク州立歌劇場のメイン・ステージで行われる。

研修生の年齢、国籍、声種は、

国籍……ドイツ、アメリカ、カナダ、韓国、ハンガリー、ブラジル、フランス
声種……ソプラノ2名、メゾ・ソプラノ1名、テノール2名、バス・バリトン1名、バス1名
年齢……21歳～32歳（21歳ソプラノ、24歳テノール、26歳バスとソプラノ、30歳メゾ・ソプラノ、32歳テノール）

メトロポリタン歌劇場 リンデマン・ヤング・アーティスト 研修プログラム (Lindemann Young Artist Development Program)

【プログラムについて】

1980年に創設されたこの研修プログラムの目標は、トレーニングと演奏の機会を通して、才能豊かな若いアーティストたちを育成することである。

この研修では、オペラ分野で今後のキャリアを積んでいく若い歌手とコレペティトゥアを教育するために、独自の方法を用いている。各個人のニーズに応じるため、このプログラムは、メトロポリタン歌劇場所属の芸術スタッフや、外部からの客員教授陣による音楽、言語、演劇指導、所作に関する専門的なトレーニングが用意されている。

生活費のための奨学金に加え、このプログラムでは、メトロポリタン歌劇場スタッフ以外の著名な教師との個人レッスンの資金も提供している。さらに研修生は、メトロポリタン歌劇場での公演のリハーサルにも立ち会うことができる。研修は本来1年だが、歌手は3年まで、コレペティトゥアは2年まで更新できる。研修期間中のメトロポリタン歌劇場内外での雇用は、芸術監督と常任理事 Executive directors の同意が必要である。

【オーディションについて】（2012/13のシーズン）

まず、メールで履歴書を送り、ウェブのフォームにも必要事項を書き込んで送る。その後、オーディションへの参加許可書が届く。

2012年4月に、メトロポリタン歌劇場でオーディションが行われる。そこで、応募者は、音楽と演劇のスキルに重点をおいて、自分のオペラという分野における可能性を示さなければいけない。審査員が応募者の情報を再検討し、人物証明書をチェックした後、応募者は可否の通知を受ける。メトロポリタン歌劇場は、説明なく、応募者の演奏を聴くことを拒否する権利を有している。

オーディションでは、オペラ・アリア5曲を原調、原語で歌わなければいけない。

研修生の国籍、声種、年齢は、

国籍……アメリカ5名、グアテマラ1名、カナダ3名、オーストラリア2名、南アフリカ1名、
中国1名

声種……ソプラノ3名、メゾ・ソプラノ2名、テノール3名、バリトン2名、バス・バリトン2名

年齢……記載なし

ル・ジャルダン・デ・ヴォワ

若い歌手のためのレ・ザール・フロリサン・アカデミー

(Le Jardin des Voix – The Arts Florissant's academy for young singers)

【アカデミーについて】

2001年、ウィリアム・クリスティとポール・アニユの共同ではじまったル・ジャルダン・デ・ヴォワは、オペラ演奏家としてのキャリアを開始した歌手のために企画された。このアカデミーでは、17～18世紀のレパトリーへの徹底した学術的アプローチによる指導を受け、その成果を世界の檜舞台で披露する機会を、若いアーティストに提供している。

このプロジェクトは、批評家や聴衆の高い評価を受けて、年々拡大し続けている。才能のある若い歌手たちを育成するすぐれたアカデミーとして認められ、すぐに国際的な規模となった。40以上の国籍からの応募者の中より選ばれた前回までのセッションの受賞者たちは、世界中からオファーを受けている。

アカデミーは、カーンの劇場で3週間にわたって行われ、その後、フランス、ヨーロッパ、アメリカの著名なコンサート・ホールや劇場で多くのコンサートを行うツアーに出発する。

アカデミーは、選ばれた歌手のために、プロフェッショナルなキャリアへの確実な道筋を提示する。多くはアカデミーのコンサートを通じて、エージェントを見つけているし、現在も極めて高い評価のコンサート・ホールやオペラ劇場の舞台に出演している。さらにソリストの大部分は、レ・ザール・フロリサンの舞台に再び参加する。以上は、2011/12の研修生たち18人のケースである。

【第6回アカデミーの募集要項】

期間は2013年2～4月。

2013年の第6回アカデミーは、次の二つのセッションで構成されている。

- 1) 2月24日～3月11日：カーン（レ・ザール・フロリサンの本拠地）の劇場で研修
- 2) 3月12日～4月22日：レ・ザール・フロリサンとのコンサート・ツアー

アカデミーの期間中、およそ6人の受賞者は、バロック界の著名なプロ・アーティストたち（歌手、ディレクター、音楽史家、芸術スタッフ、言語の専門家など）を含むチームと仕事をするようになる。彼らは、そこで、各専門家の各分野における理論的実践的な知識を学ぶ。

2週間の集中講義の終わりに、クリスティとアニユの指揮によるレ・ザール・フロリサンのオーケストラ伴奏で、歌手たちは、世界の主要なコンサート・ホールで聴衆を前に演奏できる。

【オーディションの日程】

2011年11月28日：オーディション通知

2011年12月4日～2012年3月11日：オーディション

・ニューヨーク：2011年12月4～5日

- ・パリ：2012年3月2、4、6日
- ・ロンドン：2012年3月10～11日

2012年3月26日：結果発表

注：応募者は、アカデミーとツアー期間中、および選択した都市で行われるオーディションの日程はすべて空けておく必要がある。オーディションのための交通費と宿泊費は、応募者負担となる。

【応募資格】

学部生と大学院生、あるいはそれに相当するレベルの歌手に開かれている。
年齢制限は30歳以下。

【応募方法】

応募用紙（ダウンロード可能）に記入の上、CD、履歴書（1ページ）、推薦状、プロジェクト参加の志望動機をまとめた文章、写真1枚、パスポートのコピーと共に、レ・ザール・フロリサンまで送付する。申し込み時に不備がある場合は受理しない。

【送付するCDに録音する曲目】

3曲録音。

- －ヘンデルの aria 1曲
- －17～18世紀のフランスのオペラ・aria 1曲
- －17～18世紀のレパートリーで、上記2曲の aria と異なる言語の aria 1曲

少なくとも1曲は、レチタティーヴォを含むこと。カウンター・テナーは、2番目の aria に他の言語を選択できる（注：フランス作品にはカウンター・テナーの役はないためだと考えられる）。

【オーディションで歌う曲目】

オーディションへの結果通知は書面にて送付される（遅くとも11月28日までに）。

オーディションでは、17～18世紀のレパートリーの3曲を、録音とは異なる曲で、異なる言語の aria を準備しなければならない。

1曲はフランス語（カウンター・テナーを除いて）、1曲はヘンデル、少なくとも1曲はレチタティーヴォを含むこと。

【コンサート・プログラム】

17～18世紀のオペラ作品からのいくつかの場面あるいは抜粋。例えば、パーセル、ヘンデル、ラモー、モンテヴェルディ、カヴァッリなどの作品。

コンサート・プログラムは、歌手決定後に、声のタイプやパーソナリティに応じて、最終決定をする。コンサートは暗譜で、舞台効果や衣装はなしで演奏される（前回の実施の様子が youtube にアップされている）。

【費用と報酬】

アカデミー期間中のカーンへの交通費、宿泊費、日当、および研修費は、レ・ザール・フロリサンが負担する。参加者には、コンサートごとに報酬が支払われる。ツアーのための宿泊費、交通費は、レ・ザール・フロリサンが支払う。

エクサン・プロヴァンス音楽祭 歌のアカデミー (Académie de chant 2012)

【アカデミーについて】

このアカデミーは、若い歌手とピアニストに対し、モーツァルトとフランス歌曲のレパートリーを増やしてブラッシュ・アップし、さらに専門性を高めるためのプログラムを提供している。指導内容は、ヴォーカル・テクニク、演奏解釈、ドラマトゥルギーを中心としており、研修生たちは、演奏家、コレペティトゥアから指導を受ける。

専門課程修了間際、あるいはキャリアを開始した歌手とピアニストは音楽祭の期間中の6月7日にエクサン・プロヴァンスに招かれ、授業、練習、マスタークラス（一部公開）の集中プログラムに参加し、エクサン・プロヴァンスおよびその周辺で、勉強したプログラムの中から選んでリサイタルを行う。

また2012年は、12人の若い歌手に、アカデミーの活動やマスタークラスに参加しながら、主要役のアンダースタディーを務めてもらうことを予定している。加えて、アンブロネ Ambronay の第19回ヨーロッパ・バロック・アカデミーで上演される、*La Cambiale di Motrimonio* 《婚約手形》(Rossini) に出演する。

Académie de Mozart

期間

2012年6月18日～7月1日。

指導

- ・ Susanna Eken (コペンハーゲン王立音楽院教授)
- ・ 客員教授1名
- ・ Bertrand Halary/ Emmanuel Olivier (コレペティトゥア)
- ・ 演出家1名

プログラム

モーツァルトのオペラ作品のアリア、一場面、アンサンブル。

参加者

30歳以下の歌手10名(国籍不問)、32歳以下のコレペティトゥア。

費用と報酬

登録料は、30ユーロ。

授業料は、アカデミーが負担する。

宿泊費は、アカデミーが宿泊先を手配し、費用を負担する。

食事代は、日当としてアカデミーが支給する。

交通費は、研修生の負担とする（正当な理由ある費用請求については、例外的にサポートする）。

オーディションのプログラム

モーツァルトのアリア1曲、リートまたはフランス歌曲1曲。

Académie mélodie française

期間

2012年7月16日～25日。

指導

- ・ François Le Roux（バリトン）
- ・ 客員教授1名
- ・ コレペティトゥア1名

プログラム

フランス歌曲。

参加者

30歳以下の歌手8名（国籍不問）

既にこのアカデミーに参加したことのある歌手も、応募することができる。

32歳以下のピアニスト2名

費用と報酬

Académie de Mozartと同じ。

オーディションのプログラム

フランス歌曲1曲、任意のオペラ・アリア1曲（フランス語以外の言語）。

Académie de chant - George Benjamin

期間

2012年6月11日～7月16日。

日程

- ・6月11日から7月6日：ジョージ・ベンジャミンの《Written on Skin》初演のカヴァーキャストとしての準備
- ・7月9日～16日：ピアニスト Michael Eliassen（Curtis institute of Music教授）らとのマスタークラスとリサイタル（プログラムは未定）
- ・7月7日～16日：Written on Skinのカヴァーキャスト

参加者

30歳以下の歌手5名（国籍不問）。

ソプラノ、メゾ・ソプラノ、カウンター・テナー、テノール、バリトン各1名

費用と報酬

登録料は、30ユーロ。

授業料、交通費は、アカデミーが負担する。

宿泊費は、アカデミーが宿泊先を手配し、費用を負担する。

食事代は、日当としてアカデミーが支給する。

アカデミーは、この期間の報酬をSYNDEACの最低賃金の規定に基づき支払う。

オーディションのプログラム

現存している作曲家の現代曲（アリアまたは歌曲）1曲、英語のオペラ・アリア1曲。

Académie de chant - La Finta giardiniera

期間

2012年6月22日～7月26日。

日程

- ・6月22日～7月7日：モーツァルトの *La Finta giardiniera* 《偽りの女庭師》のカヴァーキャストとしての準備
- ・7月9日～16日：Michael Eliassenらとのマスタークラスとリサイタル（プログラムは未定）
- ・7月8日～26日：La Finta giardinieraのカヴァーキャスト

参加者

30歳以下の歌手7人（国籍不問）。

ソプラノ3名、メゾ・ソプラノ1名、テノール2名、バリトンあるいはバス・バリトン1名

費用と報酬

Académie de chant - George Benjaminと同じ。

Académie de chant - La Cambiale di Matrimonio

日程

- ・2012年4月23日～5月3日：パヴィア（イタリア）で研修
- ・6月20日～7月6日：アンプロネ（フランス）で練習
- ・7月7日～30日：ツアー（約12回公演のうち、1回がエクサン・プロヴァンス音楽祭）

指導

- ・音楽監督 Leonardo Garsia-Alaron
- ・演出家 Stephan Grögler
- ・歌唱 Raul Giménez（未定）

参加者

30歳以下の歌手6名（国籍不問）。

ソプラノ2名、テノール1名、バリトン2名、バスソ・ブッフオ1名

内容

La Cambiale di Motrimonio 《婚約手形》をピリオド楽器のオーケストラ伴奏で演奏する。

費用と報酬

登録料は、30ユーロ。

ヨーロッパ内の交通費は、アンプロネのヨーロッパ・バロック・アカデミーが負担する。

宿泊費は、アンプロネのアカデミーが宿泊先を手配し、費用を負担する。

食事代は、アンプロネのアカデミーが日当として支給する。

アンプロネのアカデミーは、このプロジェクト全体で報酬4000ユーロを支払う。

オーディションのプログラム

ロッシーニのオペラ作品のアリア1曲、モーツァルトのアリア1曲。

応募規定（以上のアカデミーに共通）

2012年1月1日の時点で30歳以下の歌手。国籍不問。（以前にフランス歌曲とプロダクションに参加した人も再応募が可能。）

選考は二段階で、書類選考の上で、オーディションを行う。

申し込み

- 1) ウェブの応募用紙に記入する。
- 2) プロフィール、写真1枚、mp3の録音を、メールで、academie2012@festival-aix.com に送る。

申込締切

- ・9月12日：ロンドン（第1回）、コペンハーゲンのオーディション
- ・10月1日：ブリュッセル、マドリッド、アムステルダム、ジュネーヴ、リヨン
- ・10月20日：リガ（ラトビア）、ストックホルム、ベルリン
- ・11月1日：ロンドン（第2回）、パリ
- ・11月15日：ニューヨーク、トロント、ヒューストン

オーディション方法

書類による予備選考の後、通過者が下記の都市で行われる第1次オーディションに招集される。第1次の合格者は、12月にパリで行われる最終オーディションに招集される。選考結果は2012年1月に通知される。

1) オーディションの日程

- ・9月14、15日：ロンドン
- ・9月19日：ウィーン
- ・9月21日：コペンハーゲン
- ・10月3日：ブリュッセル
- ・10月5日：ミラノ
- ・10月6日：マドリッド
- ・10月13日：アムステルダム
- ・10月14日：ジュネーヴ
- ・10月20日：リヨン
- ・10月27日：リガ
- ・11月1日：ストックホルム
- ・11月7日：ベルリン
- ・11月11日：ロンドン
- ・11月10、14日：パリ
- ・11月17日：トロント
- ・11月18日：ニューヨーク
- ・11月22日：ヒューストン

このオーディションの交通費は、アカデミーは負担しない。

2) 最終オーディション

2011年12月6、7日に、パリで行われる。

表1 海外オペラ人材育成組織データ

名称	創設年	応募資格	研修期間	研修生数 (2011/12)
ミラノ・スカラ座 Accademia Teatro alla Scala	1997	30歳以下、音楽院あるいはそれに準ずる音楽学校の声楽科終了（個人レッスン等での教育を受けた場合、指導者等による応募者の到達度や適性を示す申告の義務がある）、重要とされるオペラやリサイタルでの演奏経験、イタリアあるいは国際コンクールでの1位～3位までの入賞	2年	最大12名
パリ・オペラ座 Atelier Lyrique	2005	18歳以上30歳以下	1～2年	歌手12名、コレパティトゥア4名
リヨン国立歌劇場 Le Studio	2003	N.D.	最低10週間	5名 ^{*2}
ロンドン・ロイヤル・オペラ・ハウス Jette Parker Young Artists Programme		キャリアを開始した若いアーティスト（すでにプロの歌劇組織との仕事の経験があり、専門教育を受けていることが条件）	1～2年	歌手10名、指揮者1名、コレパティトゥア1名、演出1名（シーズンによって異なる）
ミュンヘン・バイエルン州立歌劇場 Operastudio	2006/2007	女性28歳、男性30歳、オペラ歌手としてキャリアを開始した歌手、国籍不問	1～2年	8名
ハンブルク州立歌劇場 International Opera Studio of the Hamburg State Opera	1994/1995	女性30歳、男性32歳（2007/2008）	2年	7名
メトロポリタン歌劇場 Lindemann Young Artist Development Program	1980	N.D.	1～3年（コレパティトゥアは1～2年）	12名
レ・ザール・フロリサン Le Jardin des Voix	2001	30歳以下の、学部生と大学院生、およびそれに相当するレベルの歌手	2～3週間	6名
エクサン・プロヴァンス音楽祭 Académie de chant		30歳以下	最短10日間～最長7週間（コースに応じて）	計36名

*1. Association du Rayonnement de l'Opéra de Paris

*2. ウェブ上のビデオからのデータ

表2：歌劇場付属研修の授業内容

	マスタークラス	個人 レッスン	ヴォーカル・ テクニク	役の研究	ステージ・ テクニク
ミラノ・スカラ座	○		○	○	○
パリ・オペラ座			○	○	○
リヨン歌劇場		○		○	○
ロンドン・ロイヤル・オペラ	○	○	○	○	○
ミュンヘン・バイエルン州立歌劇場			○	○	○
ハンブルク州立歌劇場	○（少なくとも年3回）	○	○	○	○
メトロポリタン歌劇場	○	○	○	○	○
レ・ザール・フロリサン				○	○
エクサン・プロヴァンス音楽祭	○		○	○	

	奨学金等	演奏の場	研修後の進路	運営資金
	N.D.	スカラ座公演、イタリア国内外でのコンサート、研修生によるオペラ公演	N.D.	N.D.
	1870ユーロ/月+オペラ座公演出演料	オペラ座での公演、研修生によるオペラ公演やコンサート		AROP ^{*1} に所属する会員からの寄付
	オペラ公演出演料	リヨン歌劇場での公演		
	ロイヤル・オペラのフルタイムの給料	ロイヤル・オペラの公演の小さな役あるいは重要な役の代役、ランチタイムリサイタル、外部での教育活動、研修生によるオペラ公演やコンサート	ロイヤル・オペラと1年契約(首席研修生)、国内外のエージェント	
	ドイツ労働組合の初任給に相当する給料+歌劇場の公演の出演料(役の規模に合わせて)	歌劇場の公演における小さい役、研修生によるコンサートやオペラ公演	歌劇場のアンサンブル	
	奨学金+歌劇場公演出演料	歌劇場の上演演目中の役(2シーズン中、計60公演まで)、研修生によるオペラ公演、“Forum des Hochschule für Musik und Theater”のMTR資格課程公演への参加		Stiftung zur Förderung des Hamburgischen Staatsoper, EADS Airbus GmbH, Jochen Kauffmannからの資金提供
	固定給+個人レッスンのための料金支給	N.D.	N.D.	
	アカデミー期間中の研修費、宿泊費、交通費、日当およびコンサートごとの報酬	主にヨーロッパやアメリカの歌劇場やコンサート・ホールでのレ・ザール・フロリサンとのコンサート・ツアー	エージェント、レ・ザール・フロリサンなど	
	研修費、宿泊費、日当およびコンサートごとの報酬	フェスティバルでの演奏、フェスティバルでの演目のカバーキャスト		

ドラマトウ ルギー	キャリア・ ディヴェロップメント	語学 (伊)	語学 (仏)	語学 (独)	語学(その他)	バレエ など	歌劇場の練習 見学
○		○	○	○		○	
○							
○							
○	○	○	○	○	ロシア語、チェコ語、 スペイン語、英語(外国人)		○
○	○	○	○	○			
○		○	○	○	○(必要に応じて)		○
○		○	○	○	○(詳細は不明)		○
○					○(演目に応じて)		
○							

【主要参考URL】（各組織1カ所を例示、最終取得2012年2月4日）

ミラノ・スカラ座

<http://www.accademiascala.it/en/music/86-cantanti-lirici.html>

パリ・オペラ座

http://www.operadeparis.fr/L_Opera/l_Atelier_Lyrique/index.php

リヨン歌劇場

<http://www.opera-lyon.com/artistes-coulisses/le-studio/>

バイエルン州立歌劇場

<http://www.bayerische.staatsoper.de/841-ZG9tPWRvbTU-~campus~operstudio~operstudio.html>

ロイヤル・オペラ・ハウス

<http://www.roh.org.uk/workhere/jpya.aspx>

ハンブルク州立歌劇場

http://www.hamburgische-staatsoper.de/en/1_state_opera/oper/operstudio/index.php

メトロポリタン歌劇場

http://www.metoperafamily.org/metopera/auditions/young_artists/index.aspx

レ・ザール・フロリサン

<http://www.arts-florissants.com/site/print/2/4/rub6.htm>

エクサン・プロヴァンス音楽祭

<http://www.festival-aix.com/fr/node/633>

A large, light gray, stylized number '8' graphic is positioned on the left side of the page, partially overlapping the text. It consists of two thick, rounded strokes that form the shape of the number.

海外調査と国内調査

[第2章●国内調査]

国内の組織における人材育成

昭和音楽大学 オペラ研究所

オペラは総合芸術であるため、オペラ劇場において必要とされる専門人材は多岐にわたる。オペラ劇場にかかる人材には、例えば、本研究で定義している「技の人材」としては歌手、オーケストラ、コレペティトゥアなど、「知の人材」としては劇場運営・公演制作者、ドラマツルグ、字幕制作者などがおり、オペラ上演のためにはキャストだけではなく、数多くのスタッフが必要であることが分かる。

欧米では劇場での上演を担う人材は、各国の劇場あるいは関連組織が主体となり、組織横断的に、かつ国の枠組みを越えて実施されるのが一般的である。一方、我が国では各地に劇場が整備されてきたのが、1990年代以降となったため、当然ながら欧米のような人材育成システムが確立しているとは言い難い。

このような問題関心の下、本研究では、公開講座、シンポジウム、研究会を開催し、各分野における人材育成の状況を明らかにしてきた（第2部参照）。またホール運営、オーケストラ、演出家人材等については、第4部で詳細な各論が用意されている。

本章では、これらオペラ劇場における人材の基礎ともいえるオペラ歌手の育成方法について、オペラ関連団体へのアンケート調査や公開されている情報を元に調査した結果についてまとめた。

オペラ歌手人材の育成手法は、日本では概ね下記の五つに分類される。

1. 研修所・研究生制度
2. キャストオーディション
3. コンクール
4. 合唱（団）
5. アカデミー、マスタークラス、セミナー、ワークショップ

以下それぞれの概要を記す。

1. 研修所・研究生制度 (表1参照)

劇場およびオペラ制作・上演団体には、プロのオペラ歌手の養成を目的として、研修所や育成部門あるいは研究生制度を設けているところがある。これら劇場・団体側にとっては、研修所・研究生制度を付設することにより、将来性のある人材をいち早く確保できるというメリットがあると考えられる。

研修生や研究生への応募資格は、概ね音楽大学卒業程度の実力が必要とされ、年齢制限は若手の育成が目的であるために35～40歳以下に限定されていることが多い。研修・研究生期間については、1年間というものが多いが、複数年もしくは期間の制限がないものもある。ただし習熟度別に1年ごとのコースを設け、そのコースをステップアップすることで最終的にオペラ歌手の養成を目指すところもあるので、コースの設定が1年でも、実質的に研修・研究生期間は複数年にまたがる場合もある。

研修内容については、歌唱技術の他にオペラ歌手として必要な知識や技術などを総合的に教授するところから、歌唱技術とオペラ歌手に必要な最低限の語学を教授するところ、年に1回ないしは数回のオペラ公演を目標に研修を行うところまで、幅が見られる。研修日時に関しては、新国立劇場研修所のように月曜～金曜の日中をフルに使って行われるのが理想的であろうが、週1～3回で昼もしくは夜に数時間行うというのが一般的なようである。平日の日中を全日使った研修が難しいのには、応募資格が音楽大学卒業程度以上であるため、生活費の工面の問題など、研修生・研究生のライフスタイルに合わせた設定でなければ研修が難しいということがありそうだが（なお新国立劇場研修所は研修生として授業料を納めるが、同時に奨学金や研究充実費が月々、研修生に支給されている）。

また、劇場あるいはオペラ制作・公演団体に付設されていることにより、本人の実力次第では、研修所在籍中あるいは研究生の立場でも、その劇場や団体のオペラ公演に端役や合唱などで出演可能なことがある。

2. キャストオーディション (表2参照)

若手歌手がオペラ歌手として成長するためには、実際の舞台に立って一つでも場数を多く踏んでいくことが最も重要といえる。その意味で、劇場やオペラ制作・公演団体が主催するオペラ公演のキャスト（あるいはカヴァーキャスト、アンダースタディ）を、公募のオーディションで選出して出演させることは、人材育成の一つの手法といえるだろう。

もちろん自団体の団員・会員の中でキャスティングを行って公募しないオペラ公演もあるが、オペラ公演のために行われたキャストオーディションは2010年に把握できたものだけで40件弱を数える。市民オペラや中小のオペラ制作・公演団体のものが大半を占めるが、制作規模の大きめのオペラ公演のキャストオーディションを継続的に行っているところもある。例えば、日生劇場制作の「青少年のためのオペラ教室」は、中高生に劇場で本格的なオペラ体験をしてもらうことを主眼にして毎年オペラ的全幕公演を行っているが、1996年より若手歌手の出演

の機会提供を目的にキャストオーディションを毎回行っている。また、指揮者の小澤征爾により、若手音楽家の育成を目的に2000年から行われている「小澤征爾音楽塾オペラ・プロジェクト」のように、一部キャストおよびカヴァーキャストをオーディションで決定しているだけでなく、オーケストラ奏者もオーディションで選抜し、オペラ歌手、オーケストラ奏者の双方の育成に貢献している例もある。

オーディションで募集される役の種類は、主役から端役、合唱までと、制作されるオペラ公演の性格によってまちまちである。同様に応募資格についても、年齢・学歴・国籍不問のものから、専門教育を受けていることを条件にするものまで幅広いが、地方都市で制作されるオペラ公演では、その地域の音楽文化振興等を目的に、その土地に縁がある者という条件が付加される場合もある。オーディションの時期は、大規模なものでは1年以上前に行われることもあるが、中小の場合は概ね公演の半年程度前に行われている。告知期間を含めてもオーディションを経て公演まで8~10か月と、それほど期間があるわけではないので、受験者は志願するキャストについては、すでにある程度習熟していることが必要であろう。

若手歌手らによるオペラの自主公演も行われているが、オペラの制作費は安くはなく、自主公演だけでキャリアを重ねていくにはおのずと限度がある。中小の劇場およびオペラ制作・公演団体でのオペラ公演参加を重ね、キャリア・アップをはかっていくことは大切であり、キャストオーディションがオペラ歌手育成に果たす役割は非常に大きいものがある。

3. 合唱（団）

オペラにおいて群衆役等として合唱が用いられることは多い。若手歌手がキャリア当初からキャストオーディションで主役クラスの役を得るのというのはまれであり、やはり合唱で舞台経験を積んだ延長線上で、端役、そこからさらに主役としてオペラ公演に参加できるようになるというのが一般的である。その意味ではオペラ公演に必要な合唱（団）もまた、オペラ歌手の研鑽の場としての機能を兼ねていると言えるだろう。

前記したオペラ制作・公演団体に付設されている研修所には、在籍時から当該団体のオペラ公演に合唱メンバーや助演として参加できるところもある（東京二期会、藤原歌劇団〔日本オペラ振興会〕等）。またオペラ上演を恒常的に行っている劇場や団体に常設されている合唱団では、定期的にオペラ公演に出演する機会がある。例えば、びわ湖ホール専属の「びわ湖ホール声楽アンサンブル」、〔ひろしまオペラルネッサンス〕（ひろしまオペラ・音楽推進委員会）の「ひろしまオペラルネッサンス合唱団」（両合唱団の詳細については本報告書の第4部の成果報告1・2を参照）、大阪音楽大学の「ザ・カレッジオペラハウス合唱団」（ただしメンバーは同大学の卒業生に限られる）等が挙げられる。

4. コンクール（表3参照）

日本では大小様々なコンクールが開催されており、若手音楽家の登竜門としての機能を果た

している。とはいえ優勝者・入賞者にとってだけ意義があるわけではなく、コンクールに向けての研鑽を行うことで参加者全体にとってもキャリア・アップの機会ともなっている。その意味において、声楽部門を持つコンクールにはオペラ歌手の育成を担っている部分がある。

日本で最も歴史のあるコンクールである日本音楽コンクールの優勝者・入賞者は、今日までの日本のオペラ上演を担ってきたオペラ歌手を男女問わず多数輩出している（1991年〔第60回〕から声楽部門を「オペラ・アリア」と「歌曲」に分けて、それぞれを1年交代で開催している）。また「静岡国際オペラコンクール」「長久手国際オペラ声楽コンクール」「藤沢オペラコンクール」「マダム・バタフライ国際コンクール in 長崎」等のコンクールは、それぞれの名称からも明らかなように、オペラ歌手の発掘・育成を主眼としている。例えば、静岡国際オペラコンクールの2次審査では、「オペラの一役を自選し、全曲の中から指定された箇所を約20分間演奏して審査」という、実際のオペラでの役作りを意識した審査が行われ、藤沢オペラコンクールでは、入賞者にコンクール主催者が制作するオペラ公演への出演チャンスが与えられている。また長久手国際オペラ声楽コンクールのように、優勝者・受賞者だけでなく参加者全員が審査終了後すぐに各審査委員から個別でのカウンセリング（アドヴァイス）を受けられるという、参加者のキャリア・アップを後押しする体制がとられているところもある。

5. アカデミー、マスタークラス、セミナー、ワークショップ

（表4参照）

研修所・研究生制度が概ね年単位で研修するのに比して、アカデミー、マスタークラス、セミナー、ワークショップは、短くて1日、長くても1週間程度の期間に集中して行われ、オペラ歌手の総合的養成というより、歌唱法などの特定の技術について講習する機会となっている。著名歌手・オペラ関係者の来日に合わせて実施する、あるいはオフシーズンの夏季に行われることも多い。今回リスト化したものは、受講者を公募しているものに限定したが、他に著名歌手による公開レッスンにおいては、公募ではなく指名で受講生を選抜している場合もある

また「ひろしまオペラルネッサンス」（ひろしまオペラ・音楽推進委員会）では研修所とアカデミー等の中間的な形態の「オペラ研修」を行っている（詳細は第4部の成果報告2を参照）。

以上、国内の組織における人材育成調査結果に基づき、オペラ歌手の育成手法についてまとめた。今回の五つの分類はあくまで概要をまとめるための便宜的なものであり、いずれか一つのみで育成が可能というわけではなく、それぞれが相互補完的に機能することでオペラ歌手の育成がなされているのが現状である。

※今回、表としてまとめたデータは、2011年に発生した東日本大震災およびそれともなう福島第一原発の事故によるオペラ公演等への影響を考え、表2～5については震災前の2010年のものを採用した。

表1：研修所・研究生制度（2011年度）

・プロのオペラ歌手を育成するための研修所・研究生制度を有する各オペラ団体及び制作団体のうち、研修生を一般公募し、かつ
 ・各団体の情報は2011年度の応募要項を元に掲載しています（堺シティオペラアカデミーは一部2012年度の要項を元にしています）。

名称	主宰団体	コース名1	コース名2	募集人数	応募期間	受験日	受験料	条件
関西歌劇団準団員	関西歌劇団	準団員	-	制限なし	～2011/2/23	2011/3/4,23	20,000円	音楽大学卒業者、またはそれと同程度の実力がある方。
関西二期会オペラ研修所	関西二期会	研修生	第48期 (予科)	35名	2011/1/31～2/11	2011/3/13,16	35,000円	音楽大学（短大を含む）卒業、並びに平成23年度卒業見込みの者、または同程度の実力を有していること。
			第47期 (本科)	若干名	2011/1/31～2/11	2011/3/13,16	45,000円	予科を修了していること。もしくは大学院修士課程（声楽専攻）修了程度の実力を有していること。
堺シティオペラアカデミー	堺シティオペラ	オペラスタジオ研修生	ジュニアクラス	15名	第1回：2011/3/18 第2回：2011/3/26	第1回：2011/3/20 第2回：2011/3/28	5,000円	音楽大学、短期大学卒業生・在学生または、準じる実力を有する者
			シニアクラス	昼コース15名／夜コース15名				音楽大学卒業生または、準ずる実力を有する者
			アドヴァンスクラス	10名				音楽大学卒業生または、シニアに準ずる実力を有する者
新国立劇場オペラ研修所	新国立劇場運営財団	第14期生	-	-	2010/08/23～2010/09/17	一次 2010/10/12,13 二次 2010/10/14 三次 2010/10/15	5,000円	①大学学部を卒業し（2011年3月卒業見込含む）、大学院修士課程（声楽専攻）修了程度の実力を有していること。②2011年4月1日時点で女性満32歳以下、男性満35歳以下であること。③外国籍の場合、日本語が理解できること、及び研修期間中の日本国内滞在許可が取得できること。

通年で研修を行っている団体を中心に掲載しています（50音順）。

試験内容	研修期間	受講料	研修日時	研修内容	備考
オペラ・アリア2曲を原語、暗譜で演奏の事。 (但し、1曲はモーツァルトのオペラ・アリアであること。)	準団員として3年間 前期(5~9月) / 後期(10月~2月)	入団費: 30,000円 / 団費:60,000円 / 研修費: 150,000円 (年間)	[1年次] 火 18:00~21:00 [2・3年次] 水 18:00~ 21:00	オペラ演習(歌唱と演技) / ディクシオン(発音訓練 / イタリア語・日本語) / メイクアップ講習 / 日舞演技実習	音楽大学専攻科・研究科などの修了者、または同程度の実力を認められた者は、研修期間を短縮する事が出来る。
歌曲1曲とオペラアリアまたはオラトリオのアリア1曲の計2曲。	1年 ※予科修了時の成績により本科へ進級を認める。	入学金: 60,000円 / 授業料(年額): 250,000円 / 施設費(年額): 60,000円	火または木 18:00~21:00 また、オペラ試演会のために合宿と追加練習を行う。	オペラ試演会(年2回) / 年間約180時間の研修 前期:バロック、モーツァルトオペラからの抜粋による演技演習〔原語〕 / 夏季合宿(2泊3日) / 前期オペラ試演会 後期:歌曲研究(イタリア歌曲・ドイツ歌曲・日本歌曲・フランス歌曲) / メイク講習会 / 前期ロマン派オペラからの抜粋による演技実習〔原語〕 / 修了演奏会(ソロ試験) / 後期オペラ試演会	研修生は関西二期会の公演に抜擢されることがある。
歌曲2曲とオペラアリアまたはオラトリオのアリア3曲の計5曲。(必ずモーツァルトのオペラアリアを含むこと。当日提出曲のうち歌曲1曲とアリア2曲の演奏を指示する。	1年	入学金: 60,000円 / 授業料(年額): 250,000円 / 施設費(年額): 60,000円	火または木 18:00~21:00 また、オペラ試演会のために合宿と追加練習を行う。	オペラ試演会(年3回) / 年間約220時間の研修 前期:和もの所作 / 邦人作曲家オペラの演技演習 / 夏季合宿(2泊3日) / 前期オペラ試演会 後期:後期ロマン派オペラ、ヴェルディオペラからの抜粋による演技演習〔原語〕 / 後期オペラ試演会 / 修了演奏会(ソロ試験) / 修了オペラ(全曲を分割総合)	
任意のオペラアリア1曲	2年	授業料: 136,500(年) / 管理費: 30,000円(年)	月 18:30~ 21:00	オペラと演技の基本動作を学びながらスコアの読み取り方、ディクシオン、レチタチーヴォとアリアの関連などアンサンブルを通して実習しながら学びます。 舞台の基礎知識 / 演技演習基礎 / ディクシオン基礎 / 歌曲研究 / オペラ演習 / メイク講習 / 芸術鑑賞ほか 試験:ソロ試験〔前期〕 / オペラ試演会・ソロ試験〔後期〕	基準以上の成績をあげた者はシニアクラスを受講することが出来る。
①任意のオペラアリア1曲②歌曲(①②計で8分以内のプログラム)	2年	授業料: 157,000円(年) / 管理費: 30,000円(年)	[昼コース] 水 10:30~ 13:00 / [夜 コース] 水 18:30~21:00	オペラ基礎技術をベースに正しいディクシオンと音楽表現や、それに伴うアリア歌唱の充実、舞台演技を、アリアやアンサンブルを通して実習しながら学びます。 オペラ実習 / ディクシオン / 歌曲研究 / 演技実習 / メイク講習 / 舞台表現 / 作品の理解と歌唱のための外国語ほか 試験:オペラ試演会・ソロ試験〔前期・後期とも〕	基準以上の成績をあげた者はアドヴァンスクラスを受講することが出来る。
①任意のオペラアリア1曲②歌曲(①②計で10分以内のプログラム)	2年	授業料: 157,000円(年) / 管理費: 30,000円(年)	火 18:30~ 21:00	よりレベルの高い研究・演習を行いながら国際的にも適応する実力を養う。 オペラ実習 / ディクシオン / 歌曲研究 / 演技実習 / メイク講習 / 舞台表現 / 作品の理解と歌唱のための外国語ほか 試験:オペラ試演会・ソロ試験〔前期〕 / 各自のテーマに基づく研究発表として修了リサイタルを開催〔後期〕	基準以上の成績をあげた者は修了することもできる。ディプロマも取得することが出来る(継続も可)。
[書類選考] 提出された書類をもとに選考を行います。合格者のみ、実技試験を受験することができます。 [実技試験] 《第1次試験》 願書にて提出した6曲のオペラ・アリアから任意の1曲を歌ってください。 《第2次試験》 第1次試験で歌った曲以外の任意の1曲を歌ってください。 / 当日、審査員から指示された場合は、残りの提出曲目の中から審査員が指定する曲を歌ってください。 ※提出曲目:オペラ・アリア計6曲を提出。 ・モーツァルトのアリア(コンサート・アリアも可)またはバロック・オペラのアリアを1曲以上入れてください。 ・3人以上の作曲家の作品から選んでください。 ・原調・原語とします。 ・提出曲目は、2か国以上の原語の作品が入るように選んでください。日本語の曲を選んだ場合は、それ以外にも2か国語以上の原語の作品を選んでください。また、選曲に当たっては、年代の異なったもの、テンポの異なったものなるべく選んでください。 《第3次試験》 朗読や演技の能力を含め、総合的な審査を行います。	2011/4~ 2013/3 (3年間)	266,700円 (年額)	原則として (月)~(金) 10:00~18:00	新国立劇場と一体の研修所であることを活かし、主催公演、リハーサルの見学、及び主催公演出演者や演出家などによる特別講義など、劇場の生きた舞台に触れる機会が多くなることが大きな特色です。 国際的な研修システムを取り入れたカリキュラムは、広い知識と豊かな経験を持つ国内外の一流講師陣を中心とした編成で運営され、常にグローバル・スタンダードなレッスンが行われています。レッスンでは、研修生それぞれに適したレパートリーを選定することに始まり、個人レッスンと学年枠を取り扱ったアンサンブル・レッスンが行われています。 歌唱法、発声法や演技の他、オペラ歌手に必要な教養を習得するための多岐にわたる講義・実技、作品の理解と歌唱に必要な語外国語の講義も平行して実施しています。 実演の機会として、アンサンブルを中心としたオペラのハイライトを上演する試演会、本格的なオペラ公演を研修生全員で上演する研修所公演があります。その他、劇場内外でのコンサートも随時行います。	

名称	主宰団体	コース名1	コース名2	募集人数	応募期間	受験日	受験料	条件
東京オペラ・インスティテュート (東京オペラ・プロデュース オペラ歌手養成所養成部)	東京オペラ・プロデュース	第28期生	研修科	10名程度	第1回募集: 2011/2/1~3/16 第2回募集: 2011/3/22~3/25 第3回募集: 2011/3/30~4/11	第1回試験: 3/19 第2回試験: 3/29 第3回試験: 4/14	20,000円	音楽大学3年次以上の在学者。音楽短期大学卒業者。又は同等の実力を有するもの。
			研究科	5名程度	第1回募集: 2011/2/1~3/16 第2回募集: 2011/3/22~3/25 第3回募集: 2011/3/30~4/12	第1回試験: 3/19 第2回試験: 3/29 第3回試験: 4/15	20,000円	大学院在学者、卒業者。他のオペラ養成所等で2年以上専攻した者。
名古屋二期会研究生	名古屋二期会	第42期 (2011年度) 研究生	-	約20名	~2011/2/25	2011/3/6,27	10,000円	音楽大学卒業生(短大を含む)、または同等の実力を有する者。
二期会オペラ研修所	東京二期会	平成24年度研修生	第57期生 予科	約80名	2011/3/1~3/7	1次試験: 2011/3/14 or 15 2次試験: 2011/3/21 面接:2011/3/24	30,000円	平成23年4月1日現在の年齢が40歳以下の者(昭和45年4月2日以降生まれ)日本語を十分に理解できること。(国籍不問)
			第56期生 本科	若干名 (朝の部・夜の部とも)	2011/3/1~3/7	1次試験: 2011/3/14 or 15 2次試験: 2011/3/21 面接:2011/3/24	35,000円	音楽大学声楽科を卒業した者、または同等の実力を有する者。(年齢制限はありません)日本語を十分に理解できること。(国籍不問)
			第55期生 マスタークラス	若干名 (朝の部・夜の部とも)	2011/2/4~2/10	1次試験: 2011/2/24 2次試験: 2011/2/28	40,000円	音楽大学大学院においてオペラを研修し修了した者、又は同等の実力を有するもの。(年齢制限はありません)日本語を十分に理解できること。(国籍不明)

試験内容	研修期間	受講料	研修日時	研修内容	備考
①歌曲1曲とアリア1曲（任意による） ②簡易な面接	2年	入所金： 100,000円／ 施設費： 60,000円 （年額）／授 業料： 240,000円 （年額）	[1年次]水・ 土 18:00～ 21:00	オペラ全曲／オペラアンサンブル／演技（基礎演技・ 朗読・オペラ演習・バレエ一般）／講義（オペラ概 論・演劇概論・舞台概論・メイク）／修了オペラ試 演会	成績優秀、実績の ある者は研究科に 編入可
①歌曲1曲とアリア1曲（任意による） ②簡易な面接	3年以上 （原語による レパートリー を6本以上 習得する）	入所金： 100,000円／ 施設費： 60,000円 （年額）／授 業料： 240,000円 （年額）	曜日応相談週 2回 18:00～ 21:00	研修科の内容およびスバルティート（レパートリーを目的 としたオペラ全曲の研究）・デイクション	
①日本歌曲または外国歌曲（原語）いずれか 1曲と、オペラ、オラトリオよりのアリアもしくはコ ンサートアリア（原語、原調）1曲を暗譜で演 奏する。 ②面接	1年	入学金： 10,000円／ 授業料（年 額）：150,000 円	月・金 18:00 ～21:00	オペラ基礎表現（レシタティーヴォセッコを中心とした音 楽表現／アンサンブルを中心とした音楽表現）／基 礎動作表現（演技／バレエ）／オペラ総合表現／ 実習（試演会（年2回）／修了オペラ公演）	成績優秀者は、名 古屋二期会オペラ 公演に参加できる。
1次試験【歌唱試験】※オペラ・アリア1曲 （第1次受験曲として提出した曲） 2次試験【歌唱試験】※オペラ・アリア1曲 （第2次受験曲として提出した曲）※歌曲1曲 （提出した曲の中から当方が当日指定） 【面接】	1年	入学金： 95,000円／ 施設費（年 額）：120,000 円／授業料 （年額）： 275,000円	月・木 10:00 ～13:00（朝 の部）／ 18:00～21:00 （夜の部）	オペラ表現（音楽表現、基礎演技表現）／実習 （オペラ及びコンサートへの出演）／試験（オペラ試 演会、オペラ・アリア及び歌曲の試験）	予科在籍中の成績 により本科へ進級で きない場合があります。
1次試験【歌唱試験】※オペラ・アリア1曲 （提出した曲の中から受験者が3曲を任意に選 択し、その中から当方が当日指定）※歌曲1曲 （提出した曲の中から受験者が任意に選択） 2次試験【演技歌唱試験】※オペラ・アリア1 曲（演技試験曲として提出した曲に演技を 伴って演奏）／【歌唱試験】※オペラ・アリ ア1曲（提出した曲の中から当方が当日指定） ※歌曲1曲（提出した曲の中から当方が当日 指定）【面接】	1年	入学金： 95,000円／ 施設費（年 額）：120,000 円／授業料 （年額）： 275,000円	火・金 10:00 ～13:00（朝 の部）／ 18:00～21:00 （夜の部）	オペラ表現（基礎音楽表現、基礎演技表現）／実 習（オペラ及びコンサートへの出演）／試験（オペラ 試演会、オペラ・アリア及び歌曲の試験）	成績優秀者はマス タークラスへ進級す ることが出来ます。
1次試験【歌唱試験】※オペラ・アリア1曲 （提出した曲の中から受験者が3曲を任意に選 択し、その中から当方が当日指定）※歌曲1曲 （提出した曲の中から受験者が任意に選択） 2次試験【演技歌唱試験】※オペラ・アリア1 曲（演技試験曲として提出した曲に演技を 伴って演奏）／【歌唱試験】※オペラ・アリ ア1曲（提出した曲の中から当方が当日指定） ※歌曲1曲（提出した曲の中から当方が当日 指定） 【面接】	1年	入学金： 95,000円／ 施設費（年 額）：120,000 円／授業料 （年額）： 305,000円	水・土 10:00 ～13:00（朝 の部）／ 18:00～21:00 （夜の部）	オペラ総合表現 実習（オペラ及びコンサートへの出演）／試験（オペ ラ試演会、オペラアリア及び歌曲の試験）	インター研修（東 京二期会オペラ劇 場公演のアンダース タデイに入り、実地 研修する機会）：マ スタークラスを成績 優秀で修了した者 のうち、東京二期 会オペラ劇場本公 演の演目の中から ふさわしい役がある 場合に選ばれます。

名称	主宰団体	コース名1	コース名2	募集人数	応募期間	受験日	受験料	条件
日本オペラ振興会 オペラ歌手育成部	日本オペラ振興会	研究生	オペラ専門 コースI	昼コース30 名/夜コース 30名	①2010/12/1～ 2011/2/1 ②2011/2/15～ 2011/3/15	①2011/2/5 ②2011/3/19	38,000円	①30歳迄②音楽大学、音楽短期 大学、音楽専門学校等で2年以上 声楽を勉強したもの。
			オペラ専門 コースII	昼コース30 名/夜コース 30名	①2010/12/1～ 2011/2/1 ②2011/2/15～ 2011/3/15	①2011/2/05 ②2011/3/19	38,000円	①21歳以上、35歳迄 ②音楽大学卒業者（平成23年3月 卒業見込みを含む） ③音楽短期大学専攻科または音楽 専門学校研究科修了者 ④前2項と同等以上の実力を有する 者
			オペラマス ターコース	昼・夜コース ともに若 干名	①2010/12/1～ 2011/2/1 ②2011/2/15～ 2011/3/15	①2011/2/5 ②2011/3/19	38,000円	①23歳以上、35歳迄 ②音楽大学院等で1年以上オペラを 専攻した者 ③前項と同等以上の実力を有する者
日本声楽家協会教育 センター	NPO法人日 本声楽家協 会	声楽家養 成課程	予科	18名程度	第1回オーディショ ン：2011/1/25～ 2/8 第2回オーディショ ン：2011/3/8～ 3/22 第3回オーディショ ン：2011/8/30～ 9/13	第1回オーディショ ン：2011/2/13 第2回オーディショ ン：2011/3/27 第3回オーディショ ン：2011/9/18	15,000円	音楽大学声楽科に在籍している者、 又はそれに相当する実力を持つ者。 年齢制限なし
			本科	18名程度	第1回オーディショ ン：2011/1/25～ 2/8 第2回オーディショ ン：2011/3/8～ 3/22 第3回オーディショ ン：2011/8/30～ 9/13	第1回オーディショ ン：2011/2/13 第2回オーディショ ン：2011/3/27 第3回オーディショ ン：2011/9/18	15,000円	音楽大学声楽科を卒業した者、又 はそれに相当する実力を持つ者。平 成23年4月1日現在の年齢が40歳 以下の者
			研究科	18名程度	第1回オーディショ ン：2011/1/25～ 2/8 第2回オーディショ ン：2011/3/8～ 3/22 第3回オーディショ ン：2011/8/30～ 9/13	第1回オーディショ ン：2011/2/13 第2回オーディショ ン：2011/3/27 第3回オーディショ ン：2011/9/18	15,000円	音楽大学でオペラを専攻した者、又 はオペラ出演の経験を持つ者。平 成23年4月1日現在の年齢が40歳 以下の者
リリカイタリアーナオ ペラ研究所	リリカイタリ アーナオペラ 研究所	昼コース/ 夜コース	-	-	一次募集： 2011/1/11～2/17 二次募集： 2011/2/21～3/17	一次募集： 2011/2/20 二次募集： 2011/3/21	10,000円	原則として4年制音楽大学卒業、も しくは卒業見込み、またはそれと同等 の実力を有するもの。
		週1コース	-	-	7月上旬～8月上旬		10,000円	原則として4年制音楽大学卒業、も しくは卒業見込み、またはそれと同等 の実力を有するもの。

試験内容	研修期間	受講料	研修日時	研修内容	備考
歌唱試験：任意のオペラアリア1曲。原調、原語、暗譜で歌うこと。／面接試験	1年	入学金： 80,000円／ 施設費（年 額）：130,000 円／授業料 （年額）： 290,000円	[昼コース] 火・木・土 13:30～16:30 /[夜コース] 火・木・土 18:00～21:00	オペラ演習／ソルフェージュ／日本歌曲／基礎演技／ 日本舞踊／ダンス・ステップ／オペラ史／イタリア語／ 芸術鑑賞 他 試験：中間試験・進級試験（ソルフェージュ・ソロ・ オペラアンサンブル／日本歌曲試験（年1回）※ソロ 試験課題曲〔前期〕1800年代までに作曲されたイタ リア語によるオペラアリア〔後期〕1850年代までに作 曲されたイタリア語によるオペラアリア	基準以上の成績を あげたものは進級 することができる
歌唱試験：任意のイタリア語によるオペラアリア 2曲を提出し、当日1曲指定する。任意の日本 歌曲1曲。原調、原語、暗譜で歌うこと／面 接試験	1年	入学金： 100,000円／ 施設費（年 額）：130,000 円／授業料 （年額）： 290,000円	[昼コース] 月・水・金 10:00～13:00 /[夜コース] 火・木・金 18:00～21:00	オペラ演習／日本歌曲／日本舞踊／ダンス・ステップ ／演技／メイク・服飾／オペラ史／舞台照明／芸術 鑑賞／イタリア研修（秋季に2週間程度の研修を行う。 研修に伴う旅費、宿泊費については自己負担とする） 試験：中間試験・進級試験（ソロ・オペラアンサンブ ル）／日本歌曲試験（年1回）／演技試験（年1 回）※ソロ試験課題曲〔前期〕1850年代までに作 曲されたイタリア語によるオペラアリア〔後期〕イタリ ア語によるオペラアリア	基準以上の成績を あげたものは進級 することができる
歌唱試験：任意のイタリア語によるオペラアリア 3曲を提出し、当日2曲を指定する。任意の日本 歌曲1曲。原調、原語、暗譜で歌うこと。 ／レチタティーヴォ歌唱試験（W.A.モーツァルト： 「フィガロの結婚」より出題）※レチタティーヴォ 歌唱試験は楽譜を見てもよい。／面接試験	1年	入学金： 100,000円／ 施設費（年 額）：130,000 円／授業料 （年額）： 290,000円	[昼コース] 火・木・土 10:00～13:00 /[夜コース] 月・水・金 18:00～21:00	オペラ演習／日本歌曲／演技／メイク・服飾／オペラ 史／舞台照明／新人育成オペラアンサンブル公演／ 芸術鑑賞 他 試験：中間試験・修了試験（ソロ・オペラアンサンブ ル）／日本歌曲試験（年1回）／演技試験（年1 回）／新人育成オペラアンサンブル公演	
歌唱試験（任意の1曲・暗譜・5分以内）／ 面接	受講年限： 原則3年	入学金： 50,000円／ 受講料： 335,000円 （年額）	木・土 18:00 ～21:00	[前期] オペラアリア（レチタティーヴォつきの者）を、 演技つきで歌う。研修演目：モーツァルト、ロッシーニ、 ペリーニ、ドニゼッティ等が望ましいが、受講生の能 力・適性により適宜判断する。試験：ソロ試験（歌 曲）／シーン付オペラアリア試験 [後期] モーツァルトのオペラ作品を演技つきで歌う。 研修演目：《フィガロの結婚》《コシ・ファン・トゥッテ》 《ドン・ジョヴァンニ》《魔笛》他より重唱。試験：ソロ 試験（オペラアリア）／オペラアンサンブル試験	
歌唱試験（任意の1曲・暗譜・5分以内）／ 面接	受講年限な し	入学金： 50,000円／ 受講料： 335,000円 （年額）	火・木 18:00 ～21:00	[前期] モーツァルトのオペラ作品の一場面を、動作 を伴って研修。研修演目：《フィガロの結婚》《コシ・ ファン・トゥッテ》《ドン・ジョヴァンニ》《魔笛》他。試 験：ソロ試験（オペラアリア）／オペラアンサンブル試 験 [後期] イタリアオペラを中心に、オペラの一場面を、 動作を伴って研修。研修演目：ロッシーニ 《セザリア の理髪師》ドニゼッティ《愛の妙薬》ヴェルディ《椿 姫》他。試験：ソロ試験（オペラアリア）／オペラ アンサンブル試験	
歌唱試験（任意の1曲・暗譜・5分以内）／ 面接	受講年限な し	入学金： 50,000円／ 受講料： 335,000円 （年額）	火・金 18:00 ～21:00	原語の正確な解釈に基づいた音楽稽古の充実と、 場面を想定した上での確実な暗譜、楽譜に記された ト書きを大切に読み込み、把握した歌詞に即した立ち 稽古を行う。 [前期] モーツァルトのオペラ作品とイタリアオペラの作 品から研修。試験：ソロ試験（歌曲）／オペラアンサ ンブル試験 [後期] モーツァルトのオペラ作品とイタリアオペラの作 品から研修。試験：ソロ試験（オペラアリア）／オペ ラアンサンブル試験	
任意のイタリアオペラよりアリア1曲（原語）。 審査員の要望によりヴォカリーゼを課す場合があ る。／面接	1年	入学金： 50,000円／授 業料（年 額）：320,000 円／施設維 持費：30,000 （年額）	[昼コース] 火・金 10:00 ～13:00/ [夜コース] 火・金 18:00 ～21:00	オペラのレパートリーを増やしたい方、オペラ歌手とし てのキャリアを充実させたい方などを対象に、半年に 一度（週1コースは年に1度）のオペラ実演を踏みな がら、全幕を通して歌うキャリアを伸ばしていきます。 優秀者には、各公演ソリストとしての抜擢もあります。	
任意のイタリアオペラよりアリア1曲（原語）。 審査員の要望によりヴォカリーゼを課す場合があ る。／面接	1年	入学金： 50,000円／授 業料（年 額）：180,000 円／施設維 持費：30,000 （年額）	日 14:00～ 17:00		

表2：キャストオーディション2010年開催状況

- ・オペラ公演へ出演するために2010年に行なわれたキャストオーディションをオーディションの開催日順で一覧にしたものです。
- ・各オペラ団体及び制作団体等から公開されている情報をもとに編集しています。

名称	主催	
相模原シティオペラ主催オペラ公演《カルメン》全キャスト募集オーディション	相模原シティオペラ [神奈川県]	
沼尻竜典&トウキョウ・モーツァルトプレーヤーズ 第54回定期演奏会～オペラ《フィガロの結婚》出演歌手募集	(財) 三鷹市芸術文化財団 [東京都]	
ムジカ・サンタンジェロ《こうもり》《メリー・ウイドウ》キャストオーディション (ハイライト版)	ムジカ・サンタンジェロ [東京都]	
ムジカ・サンタンジェロ《フィガロの結婚》出演者オーディション	ムジカ・サンタンジェロ [東京都]	
アルモニア・ヌオーヴァ 第13回公演《フィガロの結婚》オーディション	アルモニア・ヌオーヴァ [東京都]	
東京シティオペラ協会《魔笛》出演者募集	東京シティオペラ協会 [東京都]	
シアターXプロデュース 2010年夏オペラ公演《あえて小さな魔笛》オーディション	シアターX [東京都]	
オペラリリカ・ふじみ野《カルメン》合唱・ソリスト(全役)オーディション	オペラリリカ・ふじみ野 [埼玉県]	
ひろしまオペラレネッサンス《カルメル会修道女の対話》キャストオーディション	ひろしまオペラ・音楽推進委員会 [広島県]	
ミラマーレ・オペラ2010年度公演《奥様女中》《ジャンニ・スキッキ》キャストオーディション	NPO法人ミラマーレ・オペラ [神奈川県]	
首都オペラ第20回公演《ミニョン》オーディション	首都オペラ [神奈川県]	
TIAA オペラの誘い Vol.4 《イルトロヴァトーレ》ハイライト全キャストオーディション	(一社) 東京国際芸術協会 [東京都]	
ムジカ・サンタンジェロ第34回公演 サンタンジェロフィルハーモニー管弦楽団コンサートソリスト&合唱オーディション《劇場支配人》	ムジカ・サンタンジェロ [東京都]	
第8回四日市市民オペラ《アイダ》キャスト募集オーディション参加者募集	四日市市民オペラ [三重県]	
57th Puccini Festival 上演作品 新国際版《マダムバタフライ》世界初演 国際オーディション in 東京	NPO みんなのオペラ [東京都] / ブッチャーニ・フェスティバル財団	
オペラ徳島 第13回公演オーディション《仮面舞踏会》	NPO法人オペラ徳島 [徳島県]	
平成22年度文化庁芸術団体人材育成支援事業 (財)日本オペラ振興会人材育成公演 イル・カンピエッロ出演者募集	(財)日本オペラ振興会 [東京都]	
NISSAY OPERA2011 青少年のための「日生劇場オペラ教室」第32回公演《夕鶴》ソリスト・オーディション	日生劇場 ((公財) ニッセイ文化振興財団) [東京都]	
2nd Session 軽井沢オペラプロジェクト2011《カルメン》ソリスト・オーディション	軽井沢オペラプロジェクト実行委員会 [長野県]	
TIAA オペラ 第50回記念公演《魔笛》キャストオーディション	(一社) 東京国際芸術協会 / (財) 荒川区地域振興公社 [東京都]	
第49回 TIAA オペラ ワーグナー音楽祭「あらかわバイロイト」特別公演《ヘンゼルとグレーテル》キャストオーディション	(一社) 東京国際芸術協会 [東京都]	
声楽研究会オペラ公演の為にソリストオーディション募集《椿姫》	声楽研究会 [東京都]	
関西歌劇団第92回定期公演《リゴレット》合唱オーディション	NPO法人関西芸術振興会 [大阪府]	
新世紀オペラ《フィガロの結婚》出演者募集	新世紀オペラ [埼玉県]	
和光市民オペラ第13回公演《カルメン》合唱・キャストオーディション	和光市民オペラ [埼玉県]	

募集役	開催日	公演日	備考
全キャスト (ダブルキャスト)	2010/1/18	2010/8/14,15	
全役	一次: 2010/2/20必着 (書類・音源審査) 二次: 2010/3/15,16 (ライブオーディション)	2010/9/5	
全役	2010/2/26,28、3/7 追加オーディション: 2010/4/10	2010/7/4,17	
全役/合唱	2010/2/26,28、3/7 追加オーディション: 2010/4/10	2010/8/28,29	
全役	2010/3/7	2010/10/6,7	
-	2010/3/30	2010/12/11,12	
タミーノ/パミーナ/パバゲーノ兼ザラストロ/夜の女王兼パバゲーノ/ダーム	2010/4/1	2010/8/19~22	
全役	2010/4/3	2010/11/28	
-	2010/4/3	2010/8/28,29	
《奥様女中》ウベルト/セルビーナ 《ジャンニ・スキッキ》ジャンニ・スキッキ/ラウレッタ/ リヌッチョ/ネッラ/ツイータ/ゲラルド/バット/シモーネ/ マルコ/チェスカ/スピネッロッチョ/アマンテオ/ピネッ リーノ/グッチョ	2010/4/7,8	2010/10/9~11	
全役	2010/4/20	2011/9/3,4	
全役	2010/4/24	2010/10/2	
ソリスト/合唱	2010/5/2,3 (一次募集) 2010/5/22 (二次募集)	2010/11/6	
-	2010/5/5	2010/11/27,28	
蝶々さんとそのアンダースタディ/すずきとそのアンダースタディー/ごろう/芸者 (9名)	2010/5/24~5/28	2011/8/6,11,18 (イタリア)	
-	2010/6/6	2010/12/5	
-	2010/6/19	2010/11/13,14	
つう/与ひょう/運ず/惣ど	2010/6/27	2011/11/9~11	
全役 (ダブルキャスト)	2010/6 下旬	2011/2/26,27	
-	2010/7/10,14	2011/5/28,29	
ヘンゼル/グレーテル/ゲルトルト/ペーター/露の精 および砂の精/魔女	2010/7/10,14	2011/1/8,9	
ヴィオレッタ/アルフレード/ジェルモン/フローラ/アン ニーナ/グランヴィル/ドゥフォーール/ガストン/ドビニー/ ジュゼッペ/使者	2010/7/11	2011/1/23	
-	2010/7/17,25	2010/10/16,17	
-	2010/7/18~20	2011/7or8	公演確認できず
全キャスト/合唱	2010/7/21	2011/2/26,27	

名称	主催	
小澤征爾音楽塾オペラ・プロジェクトⅨ《フィガロの結婚》キャスト&カバーキャスト・オーディション	小澤征爾音楽塾 / (株) ヴェローザ・ジャパン [東京都]	
《椿姫》ソリストオーディション	(財)新潟県文化振興財団 [新潟県] / (財)富山県文化振興財団 [富山県] / (財)福井県文化振興事業団 [福井県] / 兵庫県立芸術文化センター [兵庫県] / (財)金沢芸術創造財団 [石川県] / (財)石川県音楽文化振興事業団 [石川県]	
FAF管弦楽団《トスカ》ソリスト募集	FAF管弦楽団 [東京都]	
第25回伊丹市民オペラ《アイダ》キャスト募集	伊丹市民オペラ [兵庫県]	
第45回荒川オペラシリーズ《修道女アンジェリカ》《カヴァレリア・ルスティカーナ》ソリスト・オーディション	リリカイタリアーナオペラ [東京都]	
ムジカ・サンタンジェロ《魔笛》キャストオーディション	ムジカ・サンタンジェロ [東京都]	
ムジカ・サンタンジェロ《ヘンゼルとグレーテル》キャストオーディション	ムジカ・サンタンジェロ [東京都]	
ムジカ・サンタンジェロ《道化師》《修道女アンジェリカ》《奥様女中》キャストオーディション	ムジカ・サンタンジェロ [東京都]	
イーストパインコンサート オペラ《カルメン》配役オーディション	(一社) イーストミュージックアソシエーション [埼玉県]	
第13回河内長野マイタウン 不朽の名作シリーズvol.3《椿姫》ソリスト・オーディション	(財)河内長野市文化振興財団 [大阪府]	
SAKAI CITY OPERA 第26回定期公演《妖精ヴェリ》《ジャンニ・スキッキ》出演者募集	(一社) 堺シティオペラ [大阪府]	
立川市民オペラ公演2012《トゥーランドット》ソリスト募集	立川市民オペラの会 / (財)立川市地域文化振興財団 [東京都]	
荒川区民オペラ第14回公演《マクベス》全キャストオーディション	荒川区民オペラ [東京都]	
東京シティオペラ協会公演《ラ・ボエーム》オーディション	東京シティオペラ協会 / (財)くにたち文化・スポーツ振興財団 [東京都]	

	募集役	開催日	公演日	備考
	キャスト:ドン・クルーツィオ/アントニオ カバーキャスト:アルマヴィーヴァ伯爵/伯爵夫人/スザンナ/フィガロ/ケルビーノ/マルチェリーナ/バルトロ/バジリオリオ/ドン・クルーツィオ/バルバリーナ/アントニオ	一次:2010/7/12必着(音源審査) 二次:2010/7/27,28 三次:2010/8/25	2011/3/13,16,19,24	公演内容変更により上演せず
	フローラ/ガストン子爵/ドゥフォーール男爵/ドビニー侯爵/グランビル医師/アンニーナ	2010/8/29	2011/1/21,23,28,3/5,10	
	トスカ/カバラドッシ/スカルピア/他	2010/9/6	2011/8/21	公演中止
	アイダ/アムネリス/巫女の長	2010/9/13	2011/3/27	
	全ソリスト	2010/9/22	2011/3/25,26	公演は2011/4/20,21に延期
	全役/合唱	2010/10/11,17	2011/1/9,10	
	全役	2010/10/11,17 再募集:2010/11/13	2011/2/12,13	
	全役/合唱	2010/10/11,17 再募集:2010/11/13	2011/5/4,5	
	ミカエラ/フラスキータ/メルセデス/ズニガ/ダンカイロ/レメンダード/モラレス	2010/10/15	2011/6/19	
	ヴィオレッタ/アルフレード/ジェルモン/フローラ/アンニーナ/ガストーネ/ドゥフォーール男爵/ドビニー侯爵/グランヴィール医師	2010/10/25	2011/6/18,19	
	全役	2010/11/15	2011/9/10,11	
	トゥーランドット/ティムール/カラフ/リユー	2010/11/16	2012/3/10,11	
	全役	2010/11/30	2011/7/30,31	公演は2012/7/28,29に延期
	ミミ/ロドルフォ/ムゼッタ/マルチェッロ/シヨナル/コッリーネ/その他の役	2010/12/13	2011/9/18,19	

表3：コンクール2010年開催状況

- ・定期的に開催されていて予選あるいは本選が2010年に行なわれているコンクールのうち、声楽専門もしくは声楽部門を含むものを本選の開催日順に一覧にしたものです。
- ・この記録は、各コンクール主催者等へのアンケート調査や公開されている情報をもとに編集しています。
- ・コンクールとして長年の実績を有している、あるいは主催者が公的機関もしくは団体を含んでいるものを中心に掲載しています。

名称	主催者	本選開催日	備考
阪神・淡路大震災15周年事業 第15回KOBE国際音楽コンクール	KOBE国際音楽コンクール実行委員会	予選：テープ審査 本選：2010/1/9～11	毎年開催
第40回イタリア声楽コンクール	毎日新聞社/日本イタリア協会	予選：2009/10～11（開催地による） 本選：2010/1/10	毎年開催
第22回大仙市大曲新人音楽祭コンクール	秋田県大仙市/大仙市教育委員会	予選：2010/1/9 本選：2010/1/10	毎年開催
グラン・マエストロ・ナカガワ記念 コンクール第1回MusicaArte	日本イタリア協会	地区予選：2009/10～12 地区本選：2009/11,12 本選：2010/1/11	毎年開催
第8回藤沢オペラコンクール	藤沢市/藤沢市教育委員会/ （財）藤沢市芸術文化振興財団	一次予選：2010/3/12～14 二次予選：2010/3/16,17 本選：2010/3/20	2～3年ごとに開催
第7回東京声楽コンクール	国際芸術連盟	一次予選：テープ審査 二次予選：2010/3/13 本選：2010/3/28	毎年開催
第24回古楽コンクール<山梨>	古楽コンクール<山梨>実行委員会	予選：2010/5/1 本選：2010/5/2	毎年開催 ※2011年（第25回）は2012年に延期
平成22年度奏楽堂日本歌曲コンクール	（財）台東区芸術文化財団	一次予選：2010/5/6～9 二次予選：2010/5/15 本選：2010/5/23	毎年開催
第28回ソレイユ音楽コンクール 「2010年音楽現代新人賞」	（株）ソレイユ音楽事務所	予選：2010/5/16 本選：2010/6/5	毎年開催
第55回西日本国際音楽コンクール	西日本音楽協会	予選：2010/4/10 本選：2010/6/12	毎年開催
第22回宝塚ベガ音楽コンクール	宝塚市/（財）宝塚市文化振興財団/宝塚ベガ音楽コンクール委員会	予選：2010/6/12,13 本選：2010/6/27	毎年開催（部門別※声楽部門は3年に1回）
第16回日仏声楽コンクール	セルクル・ドゥー・コロヌ	一次予選：2010/6/23 二次予選：2010/6/25 本選：2010/7/2	2年ごとに開催
第46回日伊声楽コンクール2010	読売新聞東京本社文化事業部	一次予選：2010/5/30（大阪） 2010/6/4～6（東京） 二次予選：2010/6/13 本選：2010/7/11	毎年開催
第14回松方ホール音楽賞	神戸新聞社/（財）神戸新聞文化財団	予選：2010/8/11 本選：2010/8/12	毎年開催
第15回JILA音楽コンクール	国際芸術連盟	一次予選：テープ審査 二次予選：2010/7/17 本選：2010/8/14	毎年開催
第8回東京音楽コンクール	東京文化会館（（公財）東京都歴史文化財団）/読売新聞社/ 花王（株）/東京都	一次予選：音源審査 二次予選：2010/7/18 本選：2010/8/23	毎年開催

名称	主催者	本選開催日	備考
第23回(2010)和歌山音楽コンクール	ニュース和歌山/和歌山市/和歌山市教育委員会	2010/8/25	
第2回東京国際声楽コンクール	(一社)東京国際芸術協会	地区予選:2010/6~7(開催地による) 准本選:2010/8/24 本選:2010/8/26	毎年開催
第6回ルーマニア国際音楽コンクール	日本ルーマニア音楽協会/ルーマニア国際音楽コンクール実行委員会	一次予選:音源審査 二次予選:2010/8/25,26 本選:2010/8/27,28	毎年開催
第23回市川市文化振興財団 新人演奏家コンクール	(財)市川市文化振興財団	2010/9/8	毎年開催
第6回長久手国際オペラ声楽コンクール	長久手町/長久手町教育委員会	一次予選:2010/9/7~9 二次予選:2010/9/10,11 本選:2010/9/12	
第11回大阪国際音楽コンクール	大阪国際音楽振興会	一次予選:テープ審査 二次予選:2010/7/25~9/2 本選:2010/10/2~11	毎年開催
第79回日本音楽コンクール	毎日新聞社/NHK	一次予選:2010/9/13,14 二次予選:2010/9/20 本選:2010/10/27	※入賞コンサートはいくつか中止 毎年開催
下八川圭祐記念 第34回高知音楽コンクール	(財)下八川賞委員会/高知新聞社/RKC高知放送	2010/11/3	
第25回摂津音楽祭 リトルカメラアコンクール	摂津市/摂津市教育委員会/ (財)摂津市施設管理公社	予選:2010/10/3~5 本選:2010/11/7	毎年開催
第64回全日本学生音楽コンクール	毎日新聞社	[地方大会] 予選:2010/8/28~9/25 (開催地による) 本選:2010/10/9~11/3 (開催地による) [全国大会] 2010/11/30	毎年開催
第21回友愛ドイツ歌曲(リート)コンクール	(財)日本友愛青年協会	一次予選:2010/10/25 二次予選:2010/11/5 本選:2010/12/10	毎年開催
第6回エルピス声楽コンクール	国際芸術連盟	予選:テープ審査 本選:2010/12/26	毎年開催
グラン・マエストロ・ナカガワ記念コンクール第2回 MusicaArte	日本イタリア協会	地区予選:2010/7~11 地区本選:2010/11 本選:2011/1/7	毎年開催
第41回イタリア声楽コンクール	毎日新聞社/日本イタリア協会	予選:2010/7~11(開催地による) 本選:2011/1/9,10	毎年開催

表4：アカデミー・セミナー・ワークショップ2010年開催状況

- ・2010年に国内で行なわれたアカデミー、セミナー、ワークショップを開催日順に一覧にしたものです。
- ・この記録は、各主催者等から公開されている情報をもとに編集しています。
- ・プロあるいはプロを目指している方を対象としたアカデミー、セミナー、ワークショップを中心に掲載したものです。

名称	主催者	講師	コース	
第10回春季国際声楽アカデミー2010	日本発声指導者協会	ギー・モンタヴォン/ジークフリート・イェルサレム/ヘンリー・マイヤー/森晶彦/三林輝夫/新美成二	[内容] ・オペラ実習コース ・個人レッスン ・音声学講義 ・合唱講座 ・呼吸法トレーニング ・パネルディスカッション ※オペラ実習コースと個人レッスンはオプション	
日本歌曲ゼミナール 詩を通しての演奏研究会	瀬山詠子ゼミナール	瀬山詠子	—	
第4回「マルゲリータ・グリエルミ」 ベルカント唱法特別公開レッスン	「M.グリエルミ」ベルカント唱法 公開講習会実行委員会事務局	マルゲリータ・グリエルミ	選抜個人コース	
第4回「マルゲリータ・グリエルミ」 ベルカント唱法特別公開レッスン	「M.グリエルミ」ベルカント唱法 公開講習会実行委員会事務局	マルゲリータ・グリエルミ	選抜グループコース	
第21回京都フランス音楽アカデミー	京都フランス音楽アカデミー実行 委員会	ベギー・ブーヴレ/クリスチャン・ イヴァルディ	声楽 ピアノ（歌曲伴奏）	
平成22年度文化庁芸術団体人材 育成支援事業 ひろしまオペラル ネッサンス 人材育成事業	ひろしまオペラ・音楽推進委員会	日越喜美香/平野満	平成22年度I期 歌唱研修	
指揮伴・コレペティートル講習会	日独楽友協会	シメオン・ピロンコフ/杉山直樹/ 森内剛	—	
平成22年度文化庁芸術団体人材 育成支援事業 ひろしまオペラル ネッサンス 人材育成事業	ひろしまオペラ・音楽推進委員会	佐藤正浩/岩田達宗/平野満	平成22年度II期 歌唱・演技 研修	
指揮伴・コレペティートル講習会	日独楽友協会	森内剛	—	
第16回 武蔵野音楽大学インター ナショナル・サマースクール・イン・ト ウキョウ	武蔵野音楽大学	松本美和子/堀内康雄	声楽	

	応募期間	オーディションの有無	研修期間	条件	備考
	～2010/1/31	なし	2010/2/26～3/2	個人レッスン、オペラ実習受講生は、音大生、音大生卒、または同等の力を有する者。	
	先着順で受付	なし（毎回7名募集）	2010年 第XI期：3/6、4/17,24 第XII期：5/1,22、6/12,26 特別レッスン日（発表会出演者のみ）：7/18 成果発表会：7/25	・オペラ歌手・制作者またはこれらを志す人（聴講も募集） ・第XI・XII期は三善晃・木下牧子・新実徳英作品を中心に研究するが、上記作品以外の受講も可。	
		音源審査	2010/3/8～26（この中から希望コマ数）	プロ歌手及び、プロを目指す歌手を対象	この他に条件を問わない「一般個人コース」も設置されている。
		音源審査	名古屋：2010/3/7 東京 [前期]：2010/3/15～19 / [後期]：2010/3/22～26		
	～2009/12/18	音源審査	2010/3/21～4/2 (3/27,28公開レッスン、4/2受講生コンサート、4/1,4教授陣によるコンサート)	13歳以上の音楽学生、演奏家。国籍不問。	聴講も募集
	2010年3月8日～4月1日 (募集人数：10名)	なし（先着順）	2010/4/8～5/10 2ヵ月（計10回）	音楽大学卒業程度の歌唱力のある人	授業日：[月・木] 各日A (14:00～17:00) / B (17:45～20:45)
		なし	2010/4/30～5/3	音楽大学、大学院のピアノ科、及びその卒業生、または留学を目指すピアニストを対象とする。	
	2010年6月2日～6月25日 (募集人数：10名)	なし（先着順）	2010/7/5～8/29 2ヵ月（計10回）	オペラ公演などの経験者か同程度の歌唱力のある人	修了演奏会を実施。授業日： [月・木] 各日A (14:00～17:00) / B (17:45～20:45)
	～2010/7/8	なし	2010/7/18～20	音楽大学、大学院のピアノ科、指揮科、その他器楽科または声楽科の在學生、及びその卒業生、または留学（指揮科またはオペラ伴奏科）を目指すピアニスト、指揮者を対象とする。	
	2010/5/10～31	申込時に音源を郵送	2010/7/19～29	専門教育を受けている方。国籍不問。20～50歳まで（声楽のみの条件）。	

名称	主催者	講師	コース	
堺シティオペラ国際マスタークラス 2010	(一社) 堺シティオペラ	フレデリック・カトン/ドロテア・ヴィ ルツ/栗國淳	—	
コンヴィチユニオペラ演出ワーク ショップ	(財) びわ湖ホール/昭和音楽大 学/ドイツ文化センター	ペーター・コンヴィチユニ	—	
福光イオックス・アローザ 第17回声楽サマー・セミナー2010	IOX-AROSA 声楽協会	畑中良輔/渡辺明/塚田佳男/ 関定子/大島洋子/郡愛子/青 山恵子/川上洋司/大島幾雄/ 大島尚志/相場尚子/呉恵珠	・講師別クラスレッスン ・日本歌曲コース ・オペラ/アンサンブル・コース ・2010年特設コース(日本歌曲 を探究するXI) ・ピアノ伴奏モア・ステップ	
第47回軽井沢ミュージックサマー スクール	軽井沢ミュージック・サマースク ール	中田留美子	声楽 ・Aコース ・Bコース	
歌手とピアニストのためのドイツ歌曲 集中セミナー	日本シューベルト協会(関西芸術 振興会内)	三ツ石潤司	—	
音楽セミナー第16回 リゾートセミナー inトマム	ミュージックセミナー実行委員会	関定子ほか	・声楽 ・声楽伴奏	
歌手と伴奏ピアニストのための国際 セミナー IKUNO MUSICA ダンテ・マッ ツォーラ マスタークラス	IKUNO MUSICA 実行委員会	ダンテ・マツォーラ	・コレベイトール部門 ・声楽部門	
第31回草津夏期国際音楽アカデ ミー	(財) 関越音楽協会/群馬県 草津町	リン・ドーン	声楽	
武生国際音楽祭2010 第6回武生 国際夏季アカデミー	武生国際音楽祭推進会議/ (財) 越前市文化振興事業団	平松英子	ソプラノコース(年齢制限あり18 ~30才)	
インターナショナル・オペラセミナー in 北九州	(財) 北九州市芸術文化振興 財団/インターナショナル・オペラセ ミナー in 北九州実行委員会	ゲルト・イッカー	声楽: ①フルコース ②アリアコース コレベティ: ①フルコース ②アリアコース	

応募期間	オーディションの有無	研修期間	条件	備考
～2010/6/25 (募集人数: 20名)	なし	2010/7/25～8/8	・国内外の劇場に出演しているプロの声楽家として、より高水準の技術を学び飛躍を目指すもの。 ・プロの声楽家を目指す音楽大学などの専門教育を受けているもの。 ・または同等の実力を有するもの。	聴講生も募集
～2010/7/9	応募多数の場合は書類選考	2010/7/31～8/6	演出家、演出家を志す方	聴講者も募集 (オペラ歌手・オペラの音楽スタッフおよびこれらを志す方、演劇・音楽を学ぶ学生)
～2010/5/26	なし	2010/8/1～8/7	大学生以上の男女	・2010年特設コースは選考あり ・短期受講コース (4日間、セミナー内容は全日参加の受講者と同じ) あり
定員になり次第	なし	A: 2010/8/1～5 B: 2010/8/5～9	年齢制限なし。	受講生コンサート A: 2010/8/4 B: 2010/8/8
～2010/6/30	なし	2010/8/3～5	・音大卒業または同程度の実力があり、ある程度のドイツ歌曲学習実績をもつ者 ・3日間の全プログラムを受講・聴講でき、かつ修了コンサートに出演できる者 ・原則として関西地方に在住する者 (年齢制限はなし)	
2010/4/10～定員になり次第 (募集人数: 15名)	なし	第1クール: 8/3～8 第2クール: 8/9～14 第3クール: 8/16～21 第4クール: 8/22～27	なし	
2010/5/1～24	音源審査	2010/8/16～28	専門の音楽教育またはそれに準じる教育を受けた方でプロを目指している方およびプロとして活躍している方 (年齢・国籍不問)	
2010/6/1～30	なし (申し込み多数の場合は、書類選考もしくは現地にてオーディション)	2010/8/16～30 (声楽は8/21～29、定員は12名)	—	
～2010/7/31	音源審査	2010/9/5～12	—	ソプラノコースは中田喜直「6つの子供の歌」とR.シューマン「女の愛と生涯」が予定課題曲
～2010/9/24	音源審査 (声楽・コレベティ部門ともに①フルコースのみ)	2010/11/3～8	声楽及びピアノの専門教育を受けている方 (高校生以上) ※居住地、国籍は不問	



関連研究の成果

我が国の劇場における人材育成の実際

Ⅰ びわ湖ホール声楽アンサンブル

井上建夫

1. 設置の形態

びわ湖ホール声楽アンサンブルは、びわ湖ホールが開館する半年前の1998（平成10）年3月に発足した。劇場付きの芸術家集団としては日本で数少ない例の一つであり、雇用契約による声楽家集団を置いている公共劇場は現在でも唯一であろう。合唱もするが、基本的には合唱団ではなく、ソリストの集団である。

びわ湖ホールは、オペラの自主制作を事業の大きな柱としており、声楽アンサンブルは、オペラをはじめとしてコンサートや普及事業など主催事業に出演することがその役割であるが、同時にこれは若手歌手の育成の場でもある。舞台への出演と育成という二つの役割を両立させながらの活動ということになる。発足から14年の間には、重点の置き方が時期により微妙に異なってきたのも事実である。アンサンブルの活動は芸術監督が監修しており、芸術監督の方針が反映される。沼尻竜典氏が芸術監督に就任してからは、若手歌手育成のアカデミーとしての機能が強化されてきていると言えよう。

定員は16名（ソプラノ4名、アルト4名、テノール4名、バス4名）であるが、2011年9月現在の現員は、アルトとテノールに欠員が1名ずつあり、14名となっている。

現在の制度は、採用年度の4月1日に満30歳以下であることとしており、オーディションを経て、最長で6年間在籍できることになっている。現員14名全員が芸術系大学または大学院で声楽を専攻してきている。大学卒が3名（うち1名は専攻科〔1年〕修了、1名は日本オペラ振興会オペラ歌手育成部修了）、大学院修了が11名である。最終学歴の学校を地区別に見ると、関西9名、中部3名、関東2名となる。採用時の年齢をみると、24歳2名、25歳2名、26歳2名、27歳1名、28歳2名、29歳3名、30歳1名、33歳1名である。33歳が1名いるのは、採用時の年齢を35歳以下としていた時期があるからである。

2011年4月1日現在の平均年齢は29.5歳となっている。

声楽アンサンブルの運営に要する経費は、人件費、指揮者・ピアニスト等指導者に要する経費、事務費を含めて、2011年度予算で78百万円となっている。

表1 びわ湖ホール声楽アンサンブルの雇用条件等の概要

契約形態	公益財団法人びわ湖ホールの非常勤嘱託員としての雇用契約 採否はオーディションにより決定
雇用期間	1年間。 毎年行う内部オーディションにより2回更新可能（最長3年間） 3年目において外部オーディションに合格すれば、さらに最大3回の更新が可能（最長で通算6年間）
学歴・年齢の要件	音楽大学卒業以上または同等の能力を有し、採用年度の始めに満30歳以下であること
勤務条件等	報酬 基本給月額12,200円（月額平均195,200円） 出演手当 1回9,000円 通勤手当 規定に基づく実費 住居手当（県内居住で借家）最高額30,000円 （他に、コンサートマスター手当、インスペクター手当、各月額10,000円）
勤務日数	年間192日程度（月平均16日）
加入保険等	雇用保険、労災保険、健康保険、厚生年金

表1は、びわ湖ホール声楽アンサンブルの雇用条件など制度面の概要である。

2. 活動の内容

次に、活動であるが、びわ湖ホール主催の自主制作公演への出演、普及事業への出演、依頼公演への出演、研修に大別される。以下、個別にその概要を述べる。

A 自主制作公演

①自主制作オペラ（大ホール）《プロデュースオペラ・沼尻竜典オペラセレクション》

びわ湖ホールでは、毎年度2作、大ホールでのオペラを自主制作している。プロデュースオペラは2007年度から神奈川県民ホールと共同制作しており、東京二期会などの団体が共同制作に参加することもある。

「沼尻竜典オペラセレクション」は、指揮者沼尻竜典氏の芸術監督就任（2007年度）とともに始まったシリーズで、演目や演出など何らかの点でチャレンジングな要素を含むことを特徴としている。

これら二つのシリーズは、芸術監督の指揮により、原則として日本人歌手を起用し、日本における最高水準のオペラの制作を目指している。

声楽アンサンブルは、小さな役のソリスト、合唱で出演しており、カバー・キャストを務めることもある。メンバーはここで、日本の最高水準のオペラを目指す現場を経験することになり、トップレベルの歌手たちや内外の一流の演出家や音楽家とともに仕事をするとという貴重な体験を重ねることができる。

2010年3月のプロデュースオペラ《ラ・ボエーム》の際は、マルチェッロ役のソリストが稽古中に負傷し、カバー・キャストの声楽アンサンブル・メンバーが代役としてびわ湖ホールでの本番に出演することになった。これも自動的にカバーが出演できるのではなく、急きよ

行われた数人の候補者のオーディションを経て決定されたものである。出演の結果は本人にとっても大きな飛躍のきっかけになった。

また、公演の数週間前には指揮者や演出家などがオペラの解説をするプレトーク・マチネを開催しているが、その際もカバー・キャストがアリアや重唱を歌う機会がある。オペラを紹介するロビーコンサートにも出演している。

②自主制作オペラ（中ホール）《オペラへの招待》

中ホールでは、オペラを初めて見る人などのための入門シリーズとして「オペラへの招待」を自主制作している。開館当初から中ホールでは「青少年オペラ劇場」シリーズを自主制作してきたが、現在は「オペラへの招待」シリーズに吸収するかたちにして、これを年2回上演し、1回は子どものための、1回は大人のためのオペラ入門編としている。「青少年オペラ劇場」で作ったプロダクションは、現在も再演でとり上げることがある。

この中ホールのオペラのソリストおよび合唱は声楽アンサンブルが務めることとしており、アンサンブルに適任者がいない役のソリストと不足する合唱を客演として招いている。アンサンブル・メンバーとしては自分たちが中心となるオペラであり、主役も歌えるという舞台であるから、モチベーションにも高いものがある。入団以前に主要な役でオペラ1本を歌いきるという経験のあるメンバーは少ないので、このシリーズでプロの歌手として第一歩を踏み出したという実感を持つメンバーが多い。

③定期公演（小ホール）

定期公演は従来年4回行っていたが、近年オペラ出演が多くなってきた関係で、年3回程度となっている。専任指揮者または客演の指揮者が指揮をする。芸術監督が指揮をする場合もある。

中世・ルネッサンスの曲から現代曲まで、宗教音楽、オペラ、歌曲と多彩な内容に取り組んでおり、曲も合唱曲、重唱曲、独唱曲と様々である。オペラの出演機会が多くなっていることから、定期公演ではむしろハーモニーをつくる合唱曲に力を入れていると言えるかも知れない。

④コンサート

びわ湖ホールで自主制作しているコンサートで声楽曲が含まれる場合は積極的に声楽アンサンブルが出演するようにしている。2010年度でいえば、「ラ・フォル・ジュルネびわ湖」での声楽アンサンブルのステージ（モーツァルトの宗教曲など）、年末恒例のジルヴェスター・コンサートなどである。

B 普及事業

びわ湖ホールでは、舞台芸術の普及のために子どもたちや一般の人たちを対象に様々な活動を行っている。小学校へ出かけて、体育館などで1時間程度のコンサートを行う巡回公演、小学校の音楽の授業に声楽アンサンブル・メンバー2名とピアニストが参加する「ふれあい音楽

表2 びわ湖ホール声楽アンサンブルの活動

	2009（平成21）年度	2010（平成22）年度
プロデュースオペラ （大ホール） びわ湖ホール・神奈川県民ホール各2回公演 ダブルキャスト 《アイダ》神奈川公演は東日本大震災の影響により中止 [35日/36日]	ブッチェニ《ラ・ボエム》 指揮：沼尻竜典 演出：アンドレアス・ホモキ 管弦楽：京都市交響楽団 ●ソリストとして 2名 アルチンドロ・パルピニョール ●カヴァーとして 3名（うち1名はソリストと兼） ロドルフォ・ムゼッタ・マルチェッロ ●合唱として 14名（うち2名はカヴァーと兼） ※マルチェッロの本役が怪我のため、びわ湖公演1回はカヴァーが昇格して歌った。	ヴェルディ《アイダ》 指揮：沼尻竜典 演出：栗國淳 管弦楽：京都市交響楽団 ●ソリストとして 2名 伝令（両日）・巫女の長（両日） ●カヴァーとして 3名（うち1名はソリストと兼） ラダメス・アモナズロ・伝令 ●合唱として 13名（うち2名はカヴァーと兼）
沼尻竜典オペラセレクション（大ホール） 《ルル》は1回公演、 《トリスタンとイゾルデ》は2回公演 [32日/34日]	バルク《ルル》 指揮：沼尻竜典 演出：佐藤信 管弦楽：大阪センチュリー交響楽団 ●ソリストとして 8名 公爵/従僕・侯爵（売春斡旋業者）・劇場支配人・15歳の少女・女流工芸家・新聞記者・召使・警部（台詞のみ）	ワーグナー《トリスタンとイゾルデ》 指揮：沼尻竜典 演出：ミヒャエル・ハイニケ 管弦楽：大阪センチュリー交響楽団 ●ソリストとして 4名 メロート・牧童・舵手・若い水夫の声 ●合唱として 3名（うち2名はソリストと兼） ●カヴァーとして 1名 クルヴェナール
オペラへの招待 青少年オペラ劇場 （中ホール） [35日/33日]	オペラへの招待 ウェーバー《魔弾の射手》 指揮：北原幸男 演出：中村敬一 管弦楽：京都フィルハーモニー室内合奏団 ●ソリストとして 11名 ●合唱として 5名	オペラへの招待 マスカーニ《カヴァレリア・ルスティカーナ》 ／レオンカヴァッロ《道化師》 指揮：北原幸男 演出：中村敬一 管弦楽：京都フィルハーモニー室内合奏団 ●ソリストとして 10名 ●合唱として 6名
	青少年オペラ劇場 林光《森は生きている》 指揮：林光 演出：中村敬一 ピアノ：寺嶋陸也 管弦楽：いずみシンフォニエッタ大阪 ●ソリストとして 15名 [36日/36日]	オペラへの招待 フンパーディンク《ヘンゼルとグレーテル》 指揮：村上寿昭 演出：栗山昌良 管弦楽：京都フィルハーモニー室内合奏団 ●ソリストとして 10名 ●カヴァーとして 2名 ●客席の歌として 5名
定期公演 [34日/34日]	第41回パーセル《妖精の女王》（演奏会形式） 指揮：本山秀毅 弦楽：ザ・オーセンティック・プレーヤーズ ほか 第42回「メンデルスゾーン家の家庭音楽会」 指揮：本山秀毅 ピアノ/オルガン：岡本佐紀子 ほか 第43回「日本語と音楽」 指揮：田中信昭 ピアノ：中嶋香 *第43回は東京公演（紀尾井ホール）も実施	第44回「声楽アンサンブルの《メサイア》」 指揮：本山秀毅 管弦楽：ザ・オーセンティック・プレーヤーズ 第45回「西洋音楽の中のジャポニスム～ヨーロッパを魅了した日本の風雅～」 指揮：本山秀毅 ピアノ：船橋美穂 第46回「日本合唱音楽の古典」 指揮：沼尻竜典 ピアノ：中嶋香 ほか *第46回は東京公演（紀尾井ホール）も実施
コンサート [7日/13日]	子どものための管弦楽教室 ●ソリストとして 2名 ジルヴェスター・コンサート ●ソリストおよび合唱として	ラ・フォル・ジュルネびわ湖2010 ●ソリストおよび合唱として ジルヴェスター・コンサート ●ソリストおよび合唱として
普及事業 [35日/38日]	学校巡回公演（9小学校） ふれあい音楽教室（11小学校） 地域協働公演（3か所） 子ども向けオペラ《泣いた赤鬼》（びわ湖ホール中ホールほか1か所） ロビーコンサート（3回）	学校巡回公演（10小学校） ふれあい音楽教室（15小学校） 地域協働公演（3か所） 子ども向けオペラ《泣いた赤鬼》（2か所） ロビーコンサート（2回） オペラ・レクチャー・コンサート「ヴェルディ・ガラ」
依頼公演 [10日/12日]	いずみホールランチタイムコンサート ほか5回	大阪センチュリー交響楽団定期演奏会、京都市交響楽団定期演奏会 各1ほか2回
研修 [6日/18日]	畑中良輔日本歌曲セミナー 朗読研修	畑中良輔日本歌曲セミナー 朗読研修 ベーター・コンヴィチユニー オペラ演出ワークショップ
稽古、リハーサル、 本番の年間合計日数 [230日/254日]		

教室」、公共ホールと共催して行い、地元の合唱団との共演もある「地域協働公演」など、滋賀県内各地にでかけている。湖が見えるびわ湖ホールのロビーで行う無料のロビーコンサートなどにも出演している。

C 依頼公演

声楽アンサンブルは、演奏団体として外部からの依頼にも応えて様々な場に出演している。近年、主催公演の日程が詰まってきており、折角の依頼にもなかなか応えられていない。2009年度で6回、2010年度で4回の出演がある。関西のオーケストラの定期公演に合唱として出演、他のホールの自主事業としての出演あるいはびわ湖ホールで行われる大会でのアトラクション出演などである。

D 研修

びわ湖ホール声楽アンサンブルは、実際の舞台出演を通して歌手としての成長を促すことを基本としており、準備のための十分なコレペティトゥア稽古や外国語の指導などを組み込むようにしているが、直接的な研修プログラムも若干ある。畑中良輔氏を迎えた日本歌曲セミナーは2004年度から2010年度まで14回にわたり実施した。毎回4人程度のメンバーが生徒になり畑中氏から指導を受ける公開のマスタークラスである。

2010年度からはペーター・コンヴィチユニー氏を迎えてのオペラ演出ワークショップにも参加しているが、これの詳細はⅡの稿に譲る。

また、メンバーが国内のコンクールに出場する場合、芸術監督の判断により、参加料・旅費の一部を負担する助成制度も2008年度から設けており、毎年数名が利用している。

2か年の上記の活動をまとめたのが表2である。[] 内の日数は、2009年度と2010年度におけるそれぞれの事業の稽古とリハーサル、本番の合計日数である。各メンバーが全部に参加しているわけではないので、実際の勤務日数はこれより少なくなる。

3. 退団後の活動

2011年4月までに32名のメンバーが声楽アンサンブルを退団しているが、ほとんどの者が歌手としての活動を続けている。退団後は、びわ湖ホール声楽アンサンブルの「ソロ登録メンバー」としており、例えば、オペラやコンサートで現役メンバーに適任者がいない場合、あるいは合唱などに出演を依頼している。

退団者32名を在籍年数別に見ると次のようになる。

1年：4名、2年：4名、3年：7名、5年：6名、7年：1名、8年：3名、10年：7名
(平均5.1年)

7年以上の者がいるのは、在籍の最長期間を10年としていた時があるからである。

32名の現在であるが、5名（男声1、女声4）が現在海外にいて、フランス3名、ドイツ、アメリカ各1名である（このうちの1名は、新国立劇場オペラ研修所を経て、海外へ行っている）。ソリストとして活動している者も歌劇場の合唱団にいる者もいる。フランスでミシェル・コルボに認められてしばしばソリストとして登用されている谷村由美子さんは現在フランス在住である。そして概ね20名が国内で歌手としての活動やアマチュア合唱団の指導などを行っている。関西あるいは東京など各地でオペラや演奏会に出演しており、最近では2010年11月に日生劇場で上演されたグルックの《オルフェオとエウリディーチェ》（広上淳一指揮）でエウリディーチェを歌った佐藤路子さんもいる。このうち6名は新国立劇場の合唱団に所属している。

この他に小学校から大学まで学校の教員をしている者が5名いる。

びわ湖ホールでの2010年度の起用例では、《トリスタンとイゾルデ》でマルケ王のカヴァー・キャスト、《ヘンゼルとグレーテル》でのヘンゼル役とペーター役のソリストがある。

4. 課題と今後の方向

びわ湖ホール声楽アンサンブルが発足して13年が経過し、この間びわ湖ホールの自主公演や普及事業の出演者として大きな役割をはたしてきた。もしも声楽アンサンブルがなかったら、プロデュースオペラもホールの独自色が薄れただろうし、「青少年オペラ劇場」や「オペラへの招待」シリーズも、現場で最初から作り上げるきめ細かなオペラ制作とはならなかっただろう。ユニークなプログラムの定期公演や地域に積極的に出かける普及活動は全く不可能である。

オペラ人材の育成という観点から見ると、退団後の活動も重要になってくる。海外に行っている者もいるが、国内では、特に関西でのオペラ上演等ではソリストあるいは合唱団の一員として相当の貢献をしている。しかしながら、全国的に見れば、日本の主要なオペラやコンサートでソリストとして出演できる機会はまだまだ限られている。

もちろんソリストとして大きな舞台に出演するには、最終的には本人の資質、技量、努力などに依るわけだが、国内でのオペラに所属団体などの限定なしに出演できる機会が余りにも乏しいことも確かである。日本国内でのオペラ歌手としての将来像が描きにくいことは、声楽アンサンブルに在籍しているときにも、次の展望がなかなか見通せない、大きな野心も持ちにくいということになる。

現在の日本でのオペラ制作は、新国立劇場、公共劇場、フェスティバル、オペラ団体、市民オペラなど様々な主体が行っている。世界水準の質を持つ公演や世界の最前線と肩を並べる斬新な公演も必要であるし、独自の個性を発揮する地域色豊かな公演も必要である。市民参加型の広がりを持つ公演も必要だろう。

しかし、今、日本のオペラ制作が世界のなかでどんな位置にあるのか、今後の方向性や将来像はどうか、日本の中で共通認識があるとは思えない。各地で各事業主体が様々なオペラを制作・上演し、一見活況を見せてきたものの、今後を考えたとき、展望が見えてこないのが現実ではないのか。本年2月閣議決定された「文化芸術の振興に関する基本的な方針（第3次）」では、文化芸術を「創造的な経済活動の源泉であるとともに、人々を惹き付ける魅力や

社会への影響力をもつ『ソフトパワー』であり、持続的な経済発展や国際協力の円滑化の基盤ともなることから、我が国の国力を高めるものとして位置付けておかなければならない」としている。

2011年3月に起きた東日本大震災は、オペラの分野も含めた文化芸術にも大きな打撃や影響を与えている。日本の復興と「ソフトパワー」としての文化芸術を考える中で、オペラ制作と上演についても、国やオペラ関係者はその展望を明確なものにする必要があるだろう。

そして、その展望には歌手をはじめとしたオペラ人材の育成の展望も含まれていなければならない。アーティストが自らのキャリアアップの将来像の大部分を国内で想定できることが必要である。ヨーロッパやアメリカに行く人が多いので、それもキャリア形成の上での重要な選択肢の一つではあるにしても、移動のための時間や経費は無視できるものではないし、ヨーロッパやアメリカで決定権を握っているのはやはりその地の人たちであることを考え合わせると、やはり国内で多数の優れた公演が制作・上演され、キャリアが形成できることが必要であろう。

びわ湖ホールが声楽アンサンブルを置いているように、他の劇場が同様の団体を設置したり、歌手との専属契約のような制度があれば、若い歌手にとっても選択肢が広がる。

びわ湖ホール声楽アンサンブルについては、現在の公演活動を続けつつ、個人としても団体としても、一層の技量、能力の向上を図る必要がある。ペーター・コンヴィチュニー氏のワークショップを経験して思うのは、圧倒的に高い能力を持つアーティストから直接指導を受けることの重要性である。演出だけでなく音楽面に関してもこうした機会を作ることが必要だろう。また、共同制作などを通して、海外の歌劇場や芸術家との交流などによりモチベーションを高めることも必要である。

II オペラ演出アカデミーの開催成果と課題

井上建夫・石田麻子

1. 劇場人材の育成に関する我が国の現状

オペラ公演に関わる人材が、実際の公演に携わるようになるまでには、大学や大学院等の高等教育機関を卒業してから相当な時間を要する。それは、総合舞台芸術を創造する活動における技術的な意味での経験だけでなく、劇場という組織体で創造活動を行うための知識や感覚といった知的な面も必要となるからである。そのため、大学院等を卒業して本格的に舞台制作に関わるようになるまでの時期には、自己研鑽を積む以外にも何らかの育成の機会が必要である。

そのため、我が国においても、この時期に差しかかった若手人材を育成する機関がいくつか設置されてきた。

舞台上演に関わる若手人材に関して、まず歌手については、我が国におけるオペラ制作の歴史的経緯を背景に、オペラ団体を中心に育成機関が設けられてきた経緯がある。二期会、日本オペラ振興会などの大規模な団体をはじめ、関西の団体等における研修所は、各オペラ団体の歴史と共に、一定の歴史を持っている。

東京二期会では1955年にオペラ歌手の研修制度を設けており、さらに1976年から1998年の間には、文化庁の委託事業として「オペラ研修所」を設置していた。現在は、新国立劇場オペラ研修所が設置されたため、国からの委託がなくなり、独自に二期会オペラ研修所として運営されている。日本オペラ振興会のオペラ歌手育成部は2011年3月に第30期生が修了公演をしている。これらには大学や大学院卒業後の歌手達が所属して、レッスンの受講などによって研鑽を積んでいる。研修期間中の多様なプログラムに加えて、研修修了時の発表公演等に出演した後、各オペラ団の団員に推薦されたり、入団試験を受けられたりする等の可能性があるため、これらの研修所は事実上オペラ歌手への登竜門として機能してきた。

一方で、近年、劇場が各地に設置されて、主催公演をはじめとするオペラの自主制作が始まってから一定の期間がすぎた。それに伴って、歌手に関する育成が一部の劇場でも行われるようになり、さらに若手奏者を育成するためのオーケストラが運営されたりもしている。具体例は以下の通りである。

新国立劇場が開場してから、同劇場に1998年4月から「オペラ研修所」が設置された。3カ年の研修機関の間には、海外研修制度などが設けられ、発表公演も劇場で行われるなど恵まれた環境での研修が可能となっている。さらに、びわ湖ホール声楽アンサンブル、兵庫県立芸術文化センターでの若手奏者によるオーケストラの設置、ひろしまオペラルネッサンス事業での研修制度など、劇場ならではの人材育成が徐々に行われるようになったのである。

しかし、オペラ公演には、演出家、コレペティトゥア、指揮者、さらに制作者、照明・音響といった分野の技術者等、歌手以外にも多様な分野の人材が必要となる。こうした人材は、国内のオペラ団体を中心とする公演、あるいは各劇場における公演に補助的な役割で携わることによって機会を得てきたというのが、我が国のこれまでの実態だといえよう。指揮者、コレペティトゥアなどは、大小さまざまな公演に実際に関わることにより経験を積んでいく。さらに、制作、照明・音響などのスタッフも、同様の状況である。

この中でも特に演出家に関しては、我が国のオペラ制作では、一部の演出家に集中する格好で大規模な公演が実施される状況が続いており、さらに劇場公演やオペラ団体の主要公演の演出家は海外から招かれているケースも多い。若手の演出家は、そうした公演に演出助手として関わり続け、一方でオペラ団体の小さな公演を演出する等で徐々に演出する機会を得ている。体系的な作劇法、あるいは具体的な演出技法を学ぶ場があるわけではなく、音楽大学などでコースが設定されている声楽、指揮、ピアノ、近年のアートマネジメント、舞台スタッフなどの分野と異なる環境下にある。

そうした状況の中で、びわ湖ホールで今回実施されたのが、劇場という場で設定された日本

で初めてのオペラ演出アカデミーの取り組みである。この演出アカデミー事業は、日本の劇場でこれまで行われていなかった初めての試みであり、実際にオペラの演出家がどの程度必要なのか、育成の場としてどんな機会が適しているのか、その答えを見つけるための行程でもある。

これらを踏まえ、本稿は具体的な事業の報告のみならず、我が国におけるオペラ演出家育成の課題、関係機関の役割分担への提案としたい。

2. アカデミーの開始までの経緯

2-1 2009年度

ペーター・コンヴィチュニー氏が、優秀で熱心な歌手が多くいて、オペラ公演も多数行われている状況にありながら、日本にオペラ演出のための学校がないということを知り、オペラ演出を学べる場を設けたいと、昭和音楽大学の広渡勲教授を通じた申し出があったことが一連の事業のきっかけとなった。

それを受けて、2009年度には、昭和音楽大学と東京藝術大学の共同プロジェクトとして、各校でコンヴィチュニー氏によるオペラ演出ワークショップを実施した。これは、各作品から特定の場面を取り上げて歌手に演出をつけ、演出を学ぶ受講者達に対して解説をしながら演出技法を披露するというスタイルだった。2009年度の実施概要は資料1のとおりである。

この年は、コンヴィチュニー氏から指導の可能性のあるいくつかの作品を提示してもらい、大学側の準備状況とあわせて内容を決定するという手順をとった。歌手は大学院生、卒業生、

資料1 2009年度実施「ペーター・コンヴィチュニー オペラ演出ワークショップ」

【スケジュール】

2009年6月2日（火）18時～21時

「公開講座」 ワーグナー《タンホイザー》

6月3日（水）10時30分～13時30分 15時～18時

「ワークショップⅠ」 モーツァルト《ドン・ジョヴァンニ》

6月4日（木）10時30分～13時30分 15時～18時

「ワークショップⅡ」 プッチーニ《蝶々夫人》

以上の会場は、昭和音楽大学・ユリホール。

6月5日（金）18時～21時

「ワークショップⅢ」 モーツァルト《コジ・ファン・トゥッテ》

6月6日（土）10時～13時

「ワークショップⅣ」 ヴェルディ《アイダ》

6月6日（土）15時～18時

6月7日（日）10時～13時 15時～18時

「ワークショップⅤ」 ウェーバー《魔弾の射手》

以上の会場は、東京藝術大学・第6ホール。

※詳細は23ページ参照。

あるいは各大学に近い組織である藤原歌劇団や東京二期会の歌手達が受講した。

このワークショップの主眼は、若手演出家や演出家の卵たちが受講することによって、コンヴィチュニー氏の演出技法を学ぶ点にある。そのため、東京近郊のみならず関西からも受講者が集まり、さらには若手のコレペティトゥアなども参加した。それによってオペラ演出を志す若手人材の地域横断的なコミュニティが形成され、その後の研鑽に役立てている様子が見て取れる。また、この時にコンヴィチュニー氏の前で試演したピアニストが、その後レーゲンスブルク歌劇場のコレペティトゥアの職を得たこと等が、間接的な成果となって現れた。

2-2 2010年度

2009年の試みは、演出ワークショップという名称のもと、日本で行われる初めての人材育成の機会となった。2009年に、二つの大学でワークショップを実施したことによって、いくつか判明したことがある。若手がオペラ演出を学ぶ場として、仮想のオペラ演出学校とは言いながらも、コンヴィチュニー氏の意図する舞台を再現するためには、経験を十分に持った多くのプロフェッショナル人材を要するだけでなく、適切な会場等が必要だという点である。その舞台を実現するための行程、内容の重要性あるいは公共性を鑑みると、大学間連携という非恒常的な機会の設定では、その実施に限界がある。



2010年の《蝶々夫人》ワークショップでの指導風景
島袋羊太（ゴロー）

そこでこうした状況を考慮し、劇場での実施を探った結果、我が国におけるオペラ制作の拠点の一つであるびわ湖ホールでの開催が企画されるに至った。

びわ湖ホールは芸術監督の任に沼尻竜典氏が就き、芸術監督の名前を冠した「沼尻竜典オペラセレクション」によるオペラ公演、神奈川県民ホールとの共同制作による大規模なオペラ公演といった事業を通じて、オペラ制作に日々携わっている技術スタッフや制作スタッフがいる。

実施にあたっては、ドイツ文化センターからの金銭的な支援を受けられたこともあって、びわ湖ホールと本学とドイツ文化センターの三者共催という形が整った。

今回のコンヴィチュニー氏からの提案内容は、《蝶々夫人》の全幕を扱いたいという要望であった。関西地区では、2010年前半までに、《蝶々夫人》の上演がいくつか重なって行われていたことが追い風となり、びわ湖ホールで多数の事業に関わる演出家の中村敬一氏のバックアップにより参加歌手たちが揃った。

こうして、通常のオペラ公演制作と同様の作業工程を経ながら、7月31日からワークショップは進んでいった。スケジュールと参加者は資料2のとおりである。

初日から7日間で全ての幕をつくり、さらに発表会まで実施するということは、通常の稽古スケジュールからすると、考えられないほどのスピードである。とはいえ、やはり時間的には6日間の3時間×2コマずつの稽古と、最終日のGP、本番という当初の予定では足りず、2日

資料2 2010年度実施「ペーター・コンヴィチュニー オペラ演出ワークショップ」

【スケジュール】

2010年7月31日（土）～8月6日（金）

7月31日

10時～13時 14時30分～17時30分

8月1日（日）～8月5日（木）

10時～13時 14時30分～17時30分 18時～20時

8月6日

10時～13時GP、14時30分～公開発表会

【参加者】

講師 ペーター・コンヴィチュニー

指揮者 森香織

ピアノ 山本敦子、西聡美

通訳 蔵原順子

演出受講生 生田美由紀、加藤裕美子、木川田直聡、北村顕一、佐藤美晴、清水宏枝、舘亜里沙、田丸一宏、原純、藪川直子

歌手

蝶々さん：上村智恵、岩川亮子、福住恭子、平野雅世、和泉万里子

スズキ：江藤美保、小林久美子、井上美和 ケート：黒田恵美

ピンカートン：松岡重親、竹内直紀

シャープレス：相沢創、松澤政也

グロー：鳥袋羊太、中川正崇

ヤマドリ：岩瀬昌弘 ボンゾ：木村孝夫、岩瀬昌弘

ヤクシデ：安田旺司 神官（警官）：松森治 役人：迎肇聡

母：森季子 叔母：栗原未和 従姉妹：松下美奈子

子ども：南美里、長町香里 ヴィオラ奏者：高崎真央

合唱：栗原未和、中嶋康子、松下美奈子、大江彩、友田久美、長町香里、南美里、向井ひか梨、田中千佳子、森季子、川口りな、馬場昌子、清水徹太郎、山本康寛、岩瀬昌弘、馬場亮太、藤川晃史

目からは夜も2時間延長をして一日計8時間の稽古をするという事態になった。

参加した歌手や演出家の受講生達は、始まるまでは何が行われるのか十分に理解していない様子であったが、一旦始まると一気に舞台づくりに引き込まれ、その演出理論と演技をつける手法に接して集中していくのが見て取れる。それぞれ他の仕事を持ちながらの参加となるため夜コマの緊急追加には困難が伴ったが、別の仕事が終わった後でも戻ってきて受講を続ける歌手達も多く、このワークショップの意義を参加者が理解していることをあらためて感じた。

コンヴィチュニー氏の細部にわたる舞台づくりとそのコンセプトは歌手達に演技をつける際に、「演出学校」の主たる受講生である演出家の卵達にも都度解説されていく。そのため、彼の演出コンセプトが演出家を目指す人々だけではなく、指揮者、コレペティトゥア、技術者、制作者といった様々な役割を担う人材が理解し、それが力になっている様子がよくわかる。

もう一つ、我が国では評論あるいは研究者といった人材が舞台づくりの現場から離れたところで活動しており、その関わりが表面的になりがちであるが、この機会に何人もの評論家や大

学に所属する研究者が全日程参加して、受講生達やオペラ制作に関わる多くの人材と一緒に、高度な舞台づくりに等しく接することができた。聴講生としての参加ながら、普段の上演に字幕制作などで関わっている大学教員が字幕の校訂を買って出るなど、自ら率先して役割を担うケースもあった。

さらに、各種メディアも関西圏だけでなく東京からも来場して、ワークショップの記事掲載につながった。このことによって、評論家、研究者、さらにジャーナリストが、彼らの持つ言葉の力で様々な場面で社会に発信する役割を担ったことも、このワークショップの成果だと言えるだろう。

この年の演出ワークショップ受講者の中から、ドイツ文化センターの奨学金を得て、ドイツ・ドレスデンに語学留学をし、さらにその後ライブチヒ歌劇場のホスピタントとして劇場に毎日通い、コンヴィチュニー氏の元で演出を実際に学ぶ機会を得た者が出た。さらにもう2名の受講者は、ドイツ文化センターの語学コースに国内留学する機会を、無償で得ることができた。これも今後の大きな成果につながるものと期待している。

2-3 2011年度

2011年度の演目は、コンヴィチュニー氏からの提案により、《ラ・ボエーム》と決定し、準備を進めることになった。2010年度のワークショップを教訓として、いくつかの変更点が出てきた。ドイツ文化センターは2カ年にわたり資金援助を与えてくれたのだが、この年からは協力という格好で、側面的にはあるが引き続きこのシリーズを援助してくれることになった。

会場をリハーサル室にすることに変更はない。びわ湖ホール大ホールなど大きな空間ではなく、スタジオという空間で集中した作り込みをしていくことにこそ、このアカデミーの意義があることは主催者共通の認識だと言えよう。

最も大きな変更は、この年から「コンヴィチュニー オペラ演出アカデミー inびわ湖」と名付けた点である。当初の「演出学校」を作りたいというコンヴィチュニー氏の思いが名称に込められたことになる。もう一つ、芸術監督の沼尻竜典氏がこのアカデミーに参加することで、より一層芸術的な核ができた。これらは今回の事業において、極めて重要な意味を持っている。

実施にあたっては、期間を10日間に延長すること、あらかじめ準備の必要となる舞台セットや道具などの準備期間を十分に設けることなど、スケジュールに関する変更があった。

また、演出補を置いて、演出家の卵である受講生とコンヴィチュニー氏との間をつなぐ役割を担ってもらうことも決まり、技術スタッフが複数参加すること、さらにホールを良く知る技術者に加えて、彼らを補佐する学生の起用などが話し合われた。



2011年公开发表会の《ラ・ボエーム》第2幕より
砂場拓也（アルチンドロ）、栗原未和（ムゼッタ）

資料3 2011年度実施「コンヴィチュニー オペラ演出アカデミー in びわ湖」

【スケジュール】

2011年8月3日（水）～8月12日（金）

8月3日～8月10日（水）

10時～13時 14時30分～17時30分

8月11日（木）

14時30分～GP

8月12日

14時30分～公開発表会

【参加者】

講師 ペーター・コンヴィチュニー

指揮 沼尻竜典

ピアノ 西 聡美

演出補 伊香修吾

副指揮 森 香織

通訳 蔵原順子

演出受講生 赤田信郎、生田美由紀、加藤裕美子、木川田直聡、北村顕一、楠毅一郎、小島英一、佐藤美晴、杉本実生、館亜里沙、中川義文、原純、松木慶子

歌手

ミミ：岩川亮子、中嶋康子、松下美奈子、浅井恵子、横井香奈、佐藤路子、小松ななみ、櫻井孝子

ムゼッタ：栗原未和、黒田恵美、伊藤晴、本松三和、小田切一恵、端山梨奈

ロドルフォ：山本康寛、松岡重親、竹内直紀

マルチェッロ：迎肇聡、相沢創

シヨナル：木村孝夫、林隆史

コッリーネ：小田桐貴樹、鈴木健司

ペノワ：服部英生 バルビニョール：古屋彰久 アルチンドロ：砂場拓也

合唱：網永悠里、五十嵐彩乃*、木田悠子、久保尚子、近藤美樹*、斎藤彩野*、齋藤由佳*、坂上晴恵、

坂本のぞみ、鈴木香里、席定真弓、中岡梓、鯨谷瑠千文、藤井まり子*、古川あゆみ*、星麻莉絵*、

本田穂奈美*、牧田潤子、向井ひか梨、岩瀬昌弘、熊田享徳*、近藤勇斗、谷口耕平（*は福島大学学生）

さらに、参加歌手は、びわ湖ホール声楽アンサンブルの歌手達を中心としつつ、主要な役柄については全国に公募する格好でオーディションすることになった。

これに基づき、2月になってから、びわ湖ホールと昭和音楽大学とで、各1回ずつ、計約100人の歌手が参加するオーディションを実施した。これによって、若い歌手達に参加機会を提供できるようになっただけでなく、我々主催者にとっても人材の発掘につなげることができたのである。

実施の詳細は、資料3にまとめてある。2010年に比べると、関係者が共通の認識を持ってこのアカデミーに臨んでいるため、舞台づくりそのものは極めてスムーズに行われていった。特に、技術陣の準備の周到さは、コンヴィチュニー氏を2010年に引き続いてうならせるものとなった。

また、びわ湖ホールが、アンドレアス・ホモキ演出の《ラ・ボエーム》を大規模な共同制作

により実施して間がないこともあって、その舞台に実際に参加した声楽アンサンブルのメンバーがいたことも強みだったと言えよう。

演出の受講生チームも、前年までの経験がいかされ、経験者と今年度から参加したメンバーとが、一つにまとまるような動きだったと感じる。聴講生には、既に指揮者として活躍している者、大学の研究者、評論家、歌手等々が連日参加しており、アカデミーの広がりを実感できた。受講生、聴講生をあわせると、連日100人ほどの人々がリハーサル室に集まって、演出がつけられていく様子を見守った。第2幕の群衆シーンで聴講生が数人参加して最後の発表会にも登場するなど参加型のスタジオ・ワークとなったことも今年の特徴である。活発な執筆活動をしている大学の研究者が、ツイッターを通じて連日「演出学校」の様子をツイートするという動きもあった。

これにメディアの取材が入り、さらに文化庁や県といった行政の要職にある方々の来場もあり、劇場にとっても事業の意義や劇場の持つ公共性に関する大きなアピールとなったのではないかと考える。

今年は沼尻芸術監督がサイトウ・キネン・フェスティバルに参加する直前の忙しい時期をぬって、ほぼ全日程参加したことが大きな芸術的なレベル向上につながったことは間違いない。演出家コンヴィチュニーという1人のトップ・アーティストが求心力となって、沼尻芸術監督や多くの歌手、コレペティトゥア、演出家、技術者、制作陣などが力を結集した格好となった。

2-4 アカデミーの発展

2011年は、シュトゥットガルト歌劇場の現在のオペラ監督であるエヴァ・クライニッツ氏による「ヨーロッパの歌劇場で歌うには」と題した模擬オーディションが行われた。2日間にわたって行われた会では、クライニッツ氏と同じシュトゥットガルト歌劇場の運営スタッフであるヴェロニク・ヴァルター氏も参加して、講評に加わった。2人は完全なボランティアでの参加である。このことは、昭和音楽大学がたびたび講師として迎えて、これまでに培ってきた関係もある上に、これまでにシュトゥットガルト歌劇場で、重要なプロダクションを作ってきたコンヴィチュニー氏の存在の大きさも意味している。

歌手達には3曲用意し、1曲は自身で選んだ曲を歌うこと、残った2曲のうち1曲をクライニッツ氏が指示するのでそれを歌唱するという条件が出された。これは、現在ヨーロッパで通常行われているオーディション手法だという⁽¹⁾。

アカデミー参加歌手のうち、希望する者は全員参加できるという形をとったため、20人が自分の選んだ3曲を用意して臨んだ。セミ・クローズドとはいえ公の場で経験する機会が設けられて講評を皆で共有できること、さらに本質的な部分は一人ひとり個人的にフィードバックされたことなど極めて貴重な機会となった。



2011年のアカデミーにて 指揮：沼尻竜典（左）、副指揮：森香織（中央）、原純（右端）

今回のアカデミーでは、劇場が日々行っている事業を実際に受講生や聴講生と共有することで、より一層の広がりを作れたと考える。

3. 社会的波及効果について

公共の劇場において、その事業によって存在そのものに社会的な意味を持たせ、波及効果をあげることは最も重要なミッションであり、その成果が常に求められる。その意味でも、閉じた空間としてではなく、報道などを通じて、実施事業の内容とその意義を社会に問うという作業も必要になる。

2010年度のワークショップは、新聞紙面、専門雑誌誌上で取り上げられ、その活動が紹介された。また同時に、参加者の口コミをはじめ、ブログ等インターネット上での紹介等、事業自体の評価が音楽業界全体に伝えられた。

このこともあって、2011年度のアカデミーには全国各地から参加者が集まった。関西だけでなく、東京および近郊、広島等々の地域からの参加者がソリストや合唱で参加し、さらにピアニストはドイツ、演出補はオーストリアからのアカデミーのための帰国組である。東京など遠隔地からの受講者は、前日から泊まり込み、最終日の発表会も見届けるとなると、連続12日間の宿泊を伴う。それだけの時間と費用に見合う意義がこの事業には見出せるということである。全国からこの事業のために人材が集まってくる、それも将来の日本の舞台芸術を担う多様な人材が集うという形が実現した格好だ。オペラ演出を学ぶ場として、我が国の現状において考えられうる理想的な機会にできたのではないだろうか。

劇場が地域の拠点としてあるために、公演事業以外にこうした舞台芸術制作の「人材の集積地」となったことが、その劇場の公共性を拓ける結果ともなっている。ただし、こうした内容はなかなか報道では取り上げられにくい。公共性という言葉と概念の曖昧さ、さらにオペラ演出という職業への理解とニーズ明示の難しさなどが理由であろう。

しかし、2011年度のアカデミーの報道のされ方は、その社会性という意味において違った側面を持っていた。3月11日の東日本大震災の影響で現在もその被害に苦しむ福島の学生達を



福島大学学生との記念撮影に応じる嘉田由紀子滋賀県知事（後列中央）、井上建夫びわ湖ホール理事長・館長（後列右）

招いてアカデミーを実施したことにより、事業自体に極めて一般に理解を得やすい社会性が付与できたのである。福島の学生達が参加していることを知った滋賀県の嘉田由紀子知事が来場し、アカデミー実施の様子を体験しただけでなく、学生達との懇談会の場を設け、直接声をかけるための時間をとったことも大きな力となった。これらが多く新聞・雑誌報道⁽²⁾やウェブでの報道⁽³⁾へとつながり、結果としてアカデミーそのものだけでなく、その意義をも一般に

周知させることにつながったと考える。

4. 劇場での人材育成の意義と今後の展望

劇場が芸術家の人材育成をどこまでやるべきなのか、あるいはやれるのか、定まった考え方があるわけではなさそうである。新国立劇場にはオペラ研修所、バレエ研修所、演劇研修所が設置されており、ヨーロッパの歌劇場にも付属の研修所を置いているところがある。一方で、人材育成は大学などの教育機関が受け持つべきことという考え方もあるが、日本の音楽大学ではオペラに関する教育が不十分であると指摘する人もいる。

2010年、11年の2回にわたり、ペーター・コンヴィチュニー氏によるオペラ演出アカデミーを実施したことは、びわ湖ホールにとっても劇場の人材育成への関わり方について考えるきっかけとなった。本章ではびわ湖ホールから見た劇場での人材育成の意義、そして今後の展望について考えてみたい。

このアカデミーは演出アカデミーと銘打たれている。これは、若い演出家を育てたいというコンヴィチュニー氏の強い思いがあるからであるが、実際には、演出家だけでなく歌手たちもアカデミーの対象である。そして、結果的には、副指揮者やコレペティトゥアのような音楽スタッフ、更には劇場の制作スタッフ等にとっても育成のためのプログラムとなったのである。

2011年度のアカデミーは《ラ・ボエーム》全曲をリハーサル室で10日間で作り上げ、上演するというものである。最終日は発表会で、その前日にゲネプロがあるが、ともにリハーサル室である。プロセニウムはもちろんないし、簡易ステージで作った高さ30cmのエプロンステージのすぐ傍には観客が坐っている。観客には合唱で参加する受講生も交じっている。小道具はコンヴィチュニー氏と打ち合わせた上で必要なものは揃えてある。ゲネプロと発表会の時の衣裳は、歌手本人が準備したものと劇場が調達したコート・ガウン類である。照明は、ゲネプロの前日から急きょ担当者が入り、コンヴィチュニー氏と調整を始める。もちろん、発表会当日もオーケストラはなくピアノである。そして壁に投影される字幕は聴講者用である。

それでも立ち稽古からゲネプロ、本番というオペラ制作から上演への流れはそのまま踏襲される。制作期間や規模の圧縮を除けば、これはオペラを1本制作して上演するのと全く変わらないのである。実際、このアカデミーを担当した職員は、圧縮はされていたが、いつものオペラ制作の時とほぼ同じ動きをしていたのである。普段のオペラ制作・上演と異なるのは、目的だけである。一方は観客に見せること、こちらは人材育成である。

オペラは常に大勢のキャスト・スタッフによって作られる。芸術家としてそれに参加する者は、自らの持つ芸術的能力を提供するだけでは足りない。オペラ制作という多人数が作る流れの中で、作品が形成されつつある動きに沿いながら自らの能力と感性に基づく主体的な動きを提供していかなければならない。演出家や指揮者のような作品づくりのための動きの起点から発したものを受け止めながら、その人しかできない独自の動きを作らなければならない。このことは、歌手たちだけでなくスタッフもそうである。

このアカデミーで学ぶのは人の動かし方であり、動かされ方であり、作品を作るという一つ

の目的を持った集団の力学である。それには確かに実際の制作・上演と同じことをすることが必要なのである。

そして、コンヴィチュニー氏の方法は、あくまで個々人の自発性を引き出しながら進めるものであり、参画するキャスト、スタッフの思いつきも一定、許容しつつ、即興的な要素も加えながら、演出をまとめていく。

このような実践的なオペラ・アカデミーはスタッフが常駐している劇場であれば実施できても、それ以外の場所だとなかなか実現は難しいだろう。びわ湖ホールの場合、職員である舞台監督1名、制作スタッフ3～4名、照明等の舞台スタッフが随時、今回のアカデミーを担当した。ノウハウを持ったこれだけの職員を1週間という短期間で確保するのはそう易しくはない。他の制作や公演を抱えているので、スケジュールを調整して、何とか体制を組んでいる。劇場だからできるアカデミーだと言えるだろう。

そして、びわ湖ホールにとってのアカデミーの成果は、専属の声楽アンサンブルのメンバーが受講し、コンヴィチュニー氏のような世界のトップレベルの演出家と関わったことである。それはスタッフについても言えるのであって、劇場としても人材育成の成果を実感している。

そして、今回のコンヴィチュニー・オペラ演出アカデミーの体験と成果を受けて、これからのオペラ人材の育成がいかにあるべきか、劇場がそれにどう関わるのかを述べるべきだが、ここではそれに替えて、公共劇場としてのびわ湖ホールの現況と国の関わりについて確認をするとともにこれからの日本のオペラ制作の方向性について簡単に私見を述べるにとどめたい。これらを考えたうえで初めてオペラ人材育成の道筋が見えてくると思うからである。

1998年の開館以来、オペラの自主制作を主要事業として取り組んできたびわ湖ホールであるが、その運営経費総額の6割程度は設置者である滋賀県が指定管理料として負担している。劇場がその地域にもたらす創造的な活力が地域の文化の発展や社会や経済の刺激に大きな役割を果たすことを考えての投資である。劇場の持つ創造力は、もちろんその地域に留まることなく、全国的な波及効果を持ち、「ソフトパワー」の一環として国際的な関係にも寄与する。こうしたことから、文化庁では劇場に対する支援制度が設けられている。2002年度に始まった芸術拠点形成事業は、それまでの個別の事業に対する助成から、劇場の事業全体を対象にして、そこを創造拠点として形成しようというものであり、しかも3年間の継続を原則とするという画期的な支援制度であった。この芸術拠点形成事業は2010年度に終了したが、同年からは「優れた劇場・音楽堂からの創造発信事業」が発足した。この事業では、5年の継続支援が可能になったものの、劇場の育成を図り拠点性を強めるという考え方が薄れたように思われたが、翌2011年度の改正で、その制度の中に重点支援劇場・音楽堂が設けられ、従来の拠点形成という考えが一定引き継がれていると言えるだろう。

今年度の「優れた劇場・音楽堂からの創造発信事業」の応募要領を見ると、支援対象事業は「自主企画制作公演、教育普及事業及び人材育成事業」とされているが、人材育成に関しては、スタッフ人材育成交流事業が具体の事業として挙げられているように、芸術家よりもスタッフの育成が念頭にあるように思われる。恐らく、芸術家の育成は大学などの教育機関が担うべきものという整理があるかと思われるが、コンヴィチュニー氏のアカデミーのような劇場でしか

取り組めないような人材育成事業もある。劇場の役割の一つとして認識されるべきことだろう。

1997年に新国立劇場が開場して14年が経つ。びわ湖ホールのように、これと前後して地方自治体の設置したいくつかの劇場もオペラの自主制作を始めるなど、これまで歌手を中心とする団体が中心であった日本のオペラ制作に変化が見られ、新しい時代に入ったことは確実である。一方、近隣諸国を見れば、韓国や中国でもオペラ劇場の整備とオペラ上演が行われ、ヨーロッパの劇場での韓国人歌手の目覚ましい活躍が伝えられている。もちろんヨーロッパの劇場で専属契約を結んで活躍している日本人歌手も多い。いずれ近い将来、日本、韓国、中国の3国を中心に東アジアでオペラ圏が成立することになるだろう。これまでヨーロッパやアメリカというオペラの先進諸国から遠く離れた日本でオペラを制作するには、日本国内だけで指揮者、演出家、歌手などの芸術家を揃えるか、ヨーロッパ、アメリカから多くの経費や時間を要して芸術家の参加を図るかしかなかった。これからは東アジアオペラ圏で様々な可能性が開けるだろう。その時に備えて、日本のオペラ制作の未来がどうあるべきか、関係者でしっかりと考えるべき時期に来ている。

昨今、経済の低迷、地方の劇場に与えた指定管理者制度の影響など、オペラ制作にとって厳しい環境が続いているが、日本におけるオペラ制作の高度化と公演の量的増大、資金確保そして観客の獲得についての展望が描けてはじめて人材育成の道筋が明らかになるだろう。

(本稿は、1～3を石田が、4を井上が担当した。)

【注】

- (1) 「ヨーロッパの歌劇場で歌うには」と題した講座は、本研究プロジェクトの一環として、2010年9月昭和音楽大学でクライニッツ氏によって同様の手法で実施した(本報告書第2部第1章の6を参照)。この研究事業で得られた知見が、実際に我が国のオペラづくりの現場において活かされた形である。
- (2) 記事掲載紙一覧：朝日新聞(関西版)8月11日朝刊、京都新聞(滋賀版)8月12日朝刊、中日新聞(関西版)8月12日朝刊、日経新聞「文化往来」(全国版)8月13日朝刊、朝日新聞(滋賀版)8月13日朝刊、読売新聞(滋賀版)8月17日朝刊、読売新聞(関西版)8月31日夕刊、週刊オン☆ステージ新聞9月2日、毎日新聞(京都版)9月8日朝刊。記事掲載誌一覧：『音楽の友』音楽之友社、2011年10月号、175ページ。『モーストリー・クラシック』産経新聞社、2011年11月号、111ページ。
- (3) ウェブ一覧：「かだ便り」8月11日、「asahi.com」8月12日、「asahi.com マイタウン滋賀」8月13日、「毎日.jp」9月8日、「東条碩夫のコンサート日記」8月9日～12日。

ひろしまオペラルネッサンスにおける 人材育成について

平野満

1. ひろしまオペラルネッサンスの沿革

「ひろしまオペラルネッサンス」事業の開始から現在に至るまでの沿革は、広島市文化行政推進会議発行の「広島文化都市像を求めて——広島市文化懇話会提言——」、さらに、ひろしまオペラ推進委員会発行の「広島オペラルネッサンス事業報告書」平成4年度～22年各年度版、ひろしまオペラ・音楽推進委員会「ひろしまオペラ・音楽推進委員会 事業概要」平成23年4月に詳しい。以下、それらから抜き書きする格好で、その開始から現在に至る経緯をまとめてみたい。

昭和54年（1979年）に広島市は、それまでの都市計画の完了に伴い、「国際平和文化都市」を前面に掲げた「広島市第2次基本計画（実施期間は昭和54年から平成2年まで）」を策定した。「文化振興の重要性」という考えを受け、当時の荒木武広島市長の私的諮問機関として、13名の民間委員によって構成された広島市文化懇話会が設置された。

文化とは一体何なのかという定義付けを「学問・芸術」に限定したものではなく、市民生活に根差したものとして広範囲に捉えようとした上で、広島市在住及び外来の有識者の講演を交えながら、文化の広がりや文化レベルの向上、そして文化的視点に立った都市づくりを目指して、市民向けホールや美術館・博物館といった文化施設の充実や文化振興として「芸術祭」などのイベント、また、市民文化に関する要求の窓口となる「文化委員会」の設置などが多岐にわたって提案・論議されたのち、翌昭和55年（1980年）までに15回の懇話会を開催し、その結果を広島市文化懇話会提言として「広島文化都市像を求めて」という題にまとめ市長に提出、そして懇話会は解散した。

この懇話会提言の中に記載された提案により、広島市文化振興事業団（現、広島市未来都市創造財団）が昭和56年（1981年）に設置された。

その後10年間で広島市内の図書館、現代美術館、郷土資料館等の博物館系施設が開館し、同様に開館していった区民文化センターの総合拠点として、高水準で個性的な文化の鑑賞・育成の場として「文化創造センター（アステールプラザ）」が開館した。

アステールプラザは、次の四つの機能を併せ持つ複合施設の総称である。

(1) 「文化創造センター」

広島市における文化活動の振興及び交流を図り、広島市の文化の創造に寄与する

(2) 「中区民文化センター」

市民に各種の地域活動と文化活動の場を提供し、地域連帯意識の高揚と地域文化の振興を図る

(3) 「国際青年会館」

青年の国際相互理解と国際友好親善を深めるとともに自主性を助長し、その資質の向上を図る宿泊施設を有する青年のための研修・交流の場である

(4) 「中区図書館」

一般的図書館業務に加え、オペラ公演に合わせた資料収集・展示等、文化情報の収集・発信や各種イベントを企画している

名称の由来は前記四つの施設の集合体として、ギリシャ語及びラテン語で「星」を意味する“Aster”と、「広場」を意味する“Plaza（スペイン語）”を合わせて命名された。開館日は、平成3年1月26日である。

文化創造センター開館以前に広島市市議会は、文化活動の振興及び交流を図り、広島市の文化創造に寄与するため、広島市文化創造センター条例を定めている。条例には、

- (1) 文化に関する公演の開催
- (2) 文化に関する研修会、公演会等の開催
- (3) 文化に関する情報の収集、処理及び提供
- (4) 文化活動の為の創作、練習、発表等の場の提供
- (5) その他広島市長が必要と認める事業

の項目が掲げられている（平成2年9月18日発令）。

広島では終戦直後からオペラ上演が行われ、平成3年当時には地方都市では珍しく五つのオペラ団体が活発に活動していた。また、中・四国唯一のプロオーケストラである広島交響楽団があること、オペラ上演に適した舞台機構を持つアステールプラザの存在（アステールプラザ大ホールの座席数1,200席 [1階904席、2階296席、オーケストラピット使用時総席数1,091席]）、音楽高校や大学及び大学院からの人材輩出、そして舞台総合芸術としてあらゆる文化要素を含有し、国際平和都市として国内外にPRし、また広く文化を定着させるためにはオペラが相応しいとして、平成4年（1992年）にひろしまオペラ推進委員会（現ひろしまオペラ・音楽推進委員会）が設置され、事業を活発に開始したこと等による。

委員には広島交響楽協会事務局長、広島市内で活動しているオペラ団体の代表諸氏、テレビ・ラジオ・新聞などマスメディア関連諸氏、大学教授を含む音楽専門家及び学識経験者諸氏、また、広島県及び広島市の職員から選抜された。

委員会の規約では、広島市の文化の拠点施設「広島市文化総合センター（アステールプラザ）」

に於いて、オペラや音楽を通じて、広島市民の文化活動の振興に資する事業を推進し、もって魅力ある市民文化の創造に寄与することを目的とし、「オペラのまち広島」を目標に事業名を「ひろしまオペラルネッサンス」としている。具体的には次の事業に取り組んできた。

- (1) オペラ公演としては、モーツァルトのオペラ作品と創作オペラ公演の実施
- (2) 地元のオペラ団体の定期公演の共催
- (3) ガラ・コンサート
- (4) 著名なオペラ団体の招聘公演
- (5) オペラ研修（オペラ歌手、コレペティトゥア、合唱、スタッフの育成）と公立文化会館事業担当職員のマネージメント能力向上のためのアートマネージメント研修
- (6) 普及・啓発事業として、オペラ講演会やシンポジウム、オペラサロンの開催、広報誌「オペラ通信」発行、後援・協力事業、ひろしまオペラルネッサンス友の会運営、ホームページと年度ごとの事業報告書の作成

事業は5年をひと区切りとして、まず第1期《オペラによる文化創造の認知》（平成4年度～8年度）がスタートした。

第1期1年目の平成4年には二期会《カルメン》（平成4年、管弦楽：広島交響楽団、児童合唱：広島放送児童合唱団）、そして翌平成5年には藤原歌劇団《蝶々夫人》（平成5年、管弦楽：広島交響楽団）が招聘された。

平成6年からは、世界初演新作オペラ、佐藤真作曲の《犀（さい）》を演目に、広島の声楽家（合唱を含む）と音楽・舞台スタッフが多数関わって制作を進める体制になった。出演ソリストたちをオーディションで決定する形が始まったのもこの時で、この方式は今も変わっていない。

平成7年には二期会との共同制作でW・A・モーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》を日本語上演で、平成8年には新作オペラ、池辺晋一郎作曲の《じゅごんの子守唄》を上演した。

以上、文化庁の「新文化拠点推進事業（平成4～6年）」等の助成により、新作オペラを中心に事業を実施した第1期であった。さらに、平成7年には歌唱研修をスタートさせている。

第2期（平成9年度～13年度）は「制作ノウハウの蓄積、定着」とし、（財）地域創造（平成9～13年）、日本芸術文化振興会（平成10～13年）等の助成により、オペラの基本と言われるモーツァルトのオペラ・ブッフア3部作の共同制作・公演を中心に事業を実施した。

オペラ演目は、《フィガロの結婚》（平成10年、大阪音楽大学との共同制作）、《ドン・ジョヴァンニ》（平成11年、スペイン国立サルスエラ劇場との共同制作）、《コシ・ファン・トゥッテ》（平成13年、大阪音楽大学との共同制作）である。

上記に加えて、国民文化祭公演として、《じゅごんの子守唄》を再演（平成12年）した。さらに、招聘公演として藤原歌劇団《愛の妙薬》（平成9年）、バーデン市立劇場《天国と地獄》（平成12年）、文化庁移動芸術祭で、二期会《カルメン》（平成13年）を上演した。歌唱研修に引き続き、ひろしまオペラルネッサンス合唱団が創設され（平成10年）、また、伴奏法研修を開始した（平成9年）。

第3期（平成14年度～18年度）は「新体制の整備・拡充」の下、まずJ・シュトラウスの《こうもり》（平成14年）でスタートした。委員会初のオペレッタへの取り組みで、日本語上演に加えてダブルキャストで4日間の公演という、オペラファン獲得に大きく貢献した公演であった。またこの年は、オペラ研修としてG・B・ペルゴレージ《奥さま女中》、U・ジョルダノ《メーゼ・マリアーノ》、G・プッチーニ《ラ・ボエーム》を上演した。その成果が反映され、翌平成15年からはオペラ公演に彩りが増す。G・プッチーニ《蝶々夫人》（平成15年）、W・A・モーツァルト《魔笛》（平成16年）、平成17年には、G・プッチーニの「三部作」から《修道女アンジェリカ》と《ジャンニ・スキッキ》を上演した。被爆60周年の年であったこの平成17年には、広島交響楽協会との共催事業として広島出身の世界的作曲家である細川俊夫氏の《ヒロシマ・声なき声》を上演したことにより、2年後の平成19年に、細川氏を音楽監督に迎えた現代音楽公演の事業がスタートすることになる。

指定管理者制度が導入された平成18年（2006年）、W・A・モーツァルト《フィガロの結婚》（平成18年）を公演、この作品は第2回新国立劇場地域招聘公演に選ばれ、新国立劇場中ホールでも上演した。

また、普及・啓発事業としてアウトリーチ活動「オペラ出前コンサート（詳細は「4.成果」参照）」を平成18年に開始している。同年には、イタリアの歌劇場で劇場ピアニストとしての活動実績を持つスタッフをアステールプラザ舞台芸術専門員として事務局に迎え、制作体制強化を図っている。

第4期（平成19～23年度）は「制作体制の確立」とし、クラシック音楽や現代音楽と事業の拡充に伴い、委員会の名称を「ひろしまオペラ推進委員会」から「ひろしまオペラ・音楽推進委員会」と変更し、オペラと音楽事業を共に充実させる路線を強化した。オペラでは「オペラ・ミニコンサート（1時間程度のオペラ作品全幕上演、詳細は「4.成果」参照）」を平成20年に開始し、広島初演を含むバロックから近代の作曲家の短編オペラを館内の多目的スタジオでピアノ伴奏形式を中心に上演している。

音楽事業としては「現代音楽公演」（音楽監督は細川俊夫氏）と、広島交響楽団員を主軸として様々な楽器編成や演奏会の構成で企画されている「クラシック公演」。このクラシック公演の事業内には、広島交響楽団所属の管打楽器奏者による「管・打楽器クリニック」が含まれ、広島市立高校を対象にレッスンを行っている。

オペラ公演としてG・ビゼー《カルメン》（平成19年）、W・A・モーツァルト《ドン・ジョヴァンニ》（平成20年）、G・ヴェルディ《椿姫》（平成21年）、F・プーランク《カルメル会修道女の対話》（平成22年）、G・プッチーニ《ラ・ボエーム》（平成23年）を上演した。

したがって今までにオペラ公演としては、2本の新作創作オペラと、モーツァルトからヴェルディ、ビゼー、J・シュトラウス、プッチーニ、プーランクまでという古典からロマン派、そして近代の作曲家まで取り上げたことになる。さらに、2012年1月には、現代のオペラとして細川俊夫氏の《班女》を上演、大成功を収めた。

オペラ公演実施に於いて今までにイタリアとカナダ、そして韓国から指揮者、演出家、声楽家を招聘し、国際交流をも合わせてオペラ制作を行ったことも、大きな成果としてあげられる

だろう。

2. 人材育成の基本概念

前述の広島市第2次基本計画期間中に広島市内には各区に一つの区民文化センターが造られた。各館様々なジャンルの事業に取り組んでいるが、配属された各館の財団職員は、積極的に音楽家たちと関わりをもって事業を進めている。官民が音楽の普及のために誇りと貢献を持って様々な形態で公演を提供し、各館独自の事業体系を形成してきたことは特筆すべきである。

アステールプラザ内に事務局を置くひろしまオペラ・音楽推進委員会が舞台総合芸術としてオペラ事業に取り組んできたのは、オペラは様々な芸術要素の結晶であり、公演を実現するために関わる出演者・音楽及び舞台スタッフ・制作が一丸となる姿を一つの社会と捉えているからである。

今までに委員会は前述の通り古典派から近代・現代までの作品を手掛けてきた。歌唱する言語もイタリア語のみならず、ドイツ語、フランス語にも取り組んでいることは、国際平和文化都市を目指す広島に相応しいレパートリーを選んで来たといえる。

これらの公演に携わる演奏家を対象に「オペラ制作に関する研修」が企画・実施されているのだが、企画の根底には常に、再現芸術家としての技量育成と合わせて「人を育成する」ことに対する意識の深さが委員会に存在し続けている。このことを「人材育成」の基本概念として、委員会は研修を企画・実施しているのである。

3. オペラ研修の実施

ここでは、前述の人材育成の基本概念の下、実施されてきたオペラ制作に関する研修を記載する。

平成8年（1996年）に地域のオペラを担う人材育成としてオペラ研修がスタートした。対象はオペラ出演に関心を持つ声楽家及びオペラ伴奏に関心を持つピアニストである。

それぞれ声楽家、指揮者、演出家、コレペティトウアを講師として迎え実施しており、必要に応じて更に助演歌手及び稽古ピアニストたちを招聘することがある。

オペラ研修は「歌唱研修」「歌唱・演技研修」「伴奏法研修」「特別研修（平成21年度より開始）」に区分されている。

3-1 歌唱・演技研修

平成18年度より、年度内をそれぞれⅠ期、Ⅱ期、Ⅲ期と研修を分け実施している。

第Ⅰ期研修は、歌唱研修として研修参加者のレパートリー作りを目的とし、年度初旬（6～7月）に10回実施されている。声楽講師を招聘し、10回の内5回が声楽を中心としたレッスン、残り5回をアステールプラザ舞台芸術専門員による譜読み稽古としている（10名程度を募集）。

第Ⅱ期研修は、歌唱・演技研修として毎年概ね年度中旬時期に上演されるオペラ公演に合わ

せて実施されている（全10回、10名程度を募集）。取り上げる題材は、参加者に合ったレパトリーを尊重しながら、モーツァルト、ベッリーニ、ドニゼッティの重唱部分（アンサンブル）に重きを置いている。アステールプラザ舞台芸術専門員による譜読み稽古期間ののち、オペラ公演の指揮者と演出家の単独及び合同の研修で培われた成果を、オペラ公演の舞台を用いて発表会として公演することを目的とする。発表会（ゲネプロは発表会の前日）にはオペラ公演の舞台監督（進行総括）、舞台監督助手（曲間の小道具の出し入れ）、照明デザイナー、稽古ピアニストによる伴奏及び照明と字幕キュー出し、担当職員による広報、配布物作成、MC原稿作成とカゲアナなどと、オペラ公演同様のスタッフが関与するという、オペラ制作に於ける共同作業を学ぶことも重要な課題としている。発表会はオペラ昼公演開演時間（概ね日曜日公演開演は14時）の前である朝10～12時の時間帯に、アステールプラザ大ホールで行われる。

第Ⅲ期研修は、歌唱・演技研修として毎年概ね年度下旬時期に開催される。指揮者、演出家、コレペティトゥアを招聘し、モーツァルトの作品とG・ドニゼッティ《愛の妙薬》をレパトリーとして、3クール（1クール2～3日）行う（30名程度を募集）。

課題内容はレパトリー作りを大きな目的として、作品解釈・アンサンブル演奏に主眼を置いた歌唱と音楽・レチタティーヴォ表現を学んでゆく。研修初日には参加者の声聞き会を行い、三つにクラス分けを行う。譜読みを徹底的に行うコレペティトゥアのクラス、音楽を中心に扱う指揮者クラス、レチタティーヴォ部分と演技を考察してドラマ表現を深める演出家クラスであるが、指揮者と演出家が合同でレッスンを行う場合もあれば、招聘声楽家の発声・表現のレッスンを別に組むこともあるので、参加者のニーズに応じてレッスンの形態が変化する研修でもある。

発表会を目的とした研修ではないが、研修最終日に演技が付けられた参加者による発表会（伊語でSaggio）が開催されることがある。

この第Ⅲ期研修は、平成18～19年度文化庁「文化芸術による創造のまち」支援事業及び平成21～22年度文化庁芸術団体人材育成支援事業の支援により開催した。

3-2 伴奏法研修

劇場ピアニスト育成を目指した研修で、コレペティトゥアを招聘し毎年概ね年度後半に開催される（全6回、10名程度を募集）。

これは、劇場ピアニストとして求められる技量を高めるための研修で、単にピアノ・ヴォーカルスコアをピアノで弾くことだけでなく、作品・作曲家に関する知識を深め、フルスコアとヴォーカルスコアの照らし合わせなどの作業を経て、声楽家の音取り・譜読み・暗譜稽古、指揮者同席の音楽稽古、演出家との立ち稽古、公演会場での場当たり、ゲネプロ、公演中のスタッフ作業（照明・音響キュー出し、字幕操作、オケピット内及び舞台袖での楽器演奏及びカゲ棒）などに携わってゆく。

オペラ公演に参画するピアニストもオーディションで決定する。ピアニスト・オーディションは、平成10年の《フィガロの結婚》上演の為のオーディションから毎年開催されている。

オーディション受験者は、募集要項上で指定された箇所の「弾き歌い」及びテンポ設定とそ

の継続・変化を自分で譜めくりをしながら審査員に提示することが要求される。スコアリーディングが課題に含まれることもある。毎年オーディション受験者のレベルが向上し、オペラ制作の稽古期間中、声楽家たちからも信頼を得る技量を備えたピアニストが輩出されて来た。ただし伊、独、仏語はじめ、オペラに必要な言語を深めることに関しては、ピアニスト個人に委ねられている。

3-3 特別研修

オペラ歌手を目指す参加者のレパートリー拡大を目的とした研修で、毎年概ね年度後半に開催される（全6回、10名程度を募集）。講師は、アステールプラザ舞台芸術専門員が担っている。じっくりと一定の歌唱課題に取り組むことで、歌唱技術や楽曲の理解を向上させることを目的とした内容としている。歌手にとっては、格好のレパートリー拡大に向けた研修機会となっている。

3-4 スタッフ育成（舞台監督助手）

委員会では平成4年及び平成5年に招聘公演をしたのち、広島舞台スタッフが多く関わって平成6年の《犀》を上演したことは前述の通りである。それ以降のオペラ公演では、舞台美術、衣装、舞台監督等の主要スタッフを中央の人材に委ねているが、大道具の操作、衣装・メイクのアシスタント、音響及び舞台監督助手に広島在住のスタッフが多数制作に関わるのが特徴である。

舞台監督助手の作業を一部書き出してみると、舞台監督の指示の下、稽古場でのバミリ、小道具の調達・作成・管理・修繕、出演者不在の際の代役、そして公演会場での仕込み、舞台上及び舞台裏での明かり合わせや出演者へのキュー出し、舞台転換等の作業、そして公演後の撤収までと、観客には全く見えない舞台作りの最初から最後までに関わる。

当委員会では、舞台監督助手に対する研修制度は設けていないが、実際にオペラ制作に関わる形で、招聘される舞台監督の指示を受けて舞台に関わる（今までの事業において、演出家の希望により、広島在住者に演出助手を育成目的に置いた例もある）。

舞台監督助手は広島市内在住の音楽大学在校生及び卒業生を中心に第Ⅰ期から第Ⅱ期にかけて長く関わった方もいるが、年ごとに顔ぶれが変化することが多く、また、性別として圧倒的に女性が多い。その中で広島のエリザベト音楽大学を卒業し、舞台監督の道を目指す男性スタッフも出てきた。

3-5. ひろしまオペラルネッサンス合唱団

平成10年から専属合唱団「ひろしまオペラルネッサンス合唱団」発足に伴い「合唱研修」が開始された。発足当時より広島在住の指導者の下、歌唱と演技の研修及びオペラ公演や試演会に取り組み、また、平和の夕べコンサートや企業出資によるオペラ公演に積極的に参加して来た。2005年上演の芥川也寸志作曲の《ヒロシマのオルフェ》、細川俊夫の《声なき声》では、前述のとおり合唱団としては初めて現代の作品に取り組んだ。その成果により、平成21年

(2009年) 11月9日には、イタリア・ミラノに本拠地を置く音楽事務所ミラノムジカが毎年開催する現代音楽を中心としたフェスティバル最終日に、ミラノ音楽院ヴェルディホールで、イタリア国営放送交響楽団との共演で、細川俊夫の《声なき声》を演奏した。そして平成24年(2012年) 10月27日には、読売日本交響楽団とサントリーホールにて、指揮は同作品の初演者であるシルヴァン・カンブルラン氏による公演が決まっている。

4. 成果

オペラ公演では全国オーディションにより歌手を選抜することから、広島及び広島の近郊在住者歌手たちは東京や関西といった大都市で活躍する歌手たちと共演することによって強い刺激を受けながら研鑽を積み重ね、レベルを高めている。オペラ公演のみならず、前述の研修、オペラ・ミニコンサート、出前コンサート、ひろしまオペラルネッサンス合唱団の企画に関わることにより、レパートリーはバロックから現代までと音楽表現の拡大にも取り組んでいる。

その結果、オペラ公演のキャスト・オーディションでも広島出身の歌手が主役の座を獲得する傾向を示し、招聘する著名な国内外の指揮者や演出家と共にレベルの高い公演を作り上げ、また、評論家をはじめとするメディアからも高い評価を受けるようになった。

また、オーディションで主役の座を得られない場合でも、アンダースタディーとして稽古場にて見学者及び代役として研鑽を積めるように育成に対して心を配っている。

委員会ではこうして実績を積み上げている歌手陣を対象者として、出前コンサートやオペラ・ミニコンサートを企画している。こうした企画が実施できるのも、声楽家やピアニストが育成されてきた成果といえる。

(1) 出前コンサート

出前コンサートは普及啓発事業の枠に置かれている。オペラ公演に足を運んで頂くお客様を獲得し、オペラファンを拡大するために、学校や公民館、区民文化センターでの企画として、また、イベントのアトラクションとして実施されており、常にホームページ等で募集している。

出演者は概ね3名(歌手2名とピアニスト)を派遣し、出演者同士でコンサートのプログラム及び進行を決定する。オペラのアリア、または重唱を必ず含むことを前提として依頼者の要望に応えながら、日本語の声楽作品やポピュラーな曲も交え、オペラと声楽作品が楽しめるプログラムで構成することになっている。ピアニストは当委員会の事業に関わったピアニストが担当し、コンサート内ではオペラに因んだピアノソロ曲をプログラムに組み込んでいる。

コンサート進行中の演奏曲目間でのつなぎトークをピアニストを含め出演者で行うことも、演奏家の育成をさらに推進している。

依頼者の要求によっては、一つの作品のオペラ抜粋上演を行うことがある。例えば、《フィガロの結婚》《愛の妙薬》《椿姫》《カルメン》《こうもり》などが挙げられる。

コンサートの時間は50分から1時間と短めだが、お客様にオペラ公演観劇のために足を運

んで頂くことが目的なので、短めの公演時間設定になっていて、さらに、外国語の作品に対しては字幕投影も行っている。こうして出前コンサートの企画は、主催者・出演者・事務局の共同作業で、お客様へのオペラ普及、及び出演者のファン層拡大に貢献している。

学校公演の際は、学校校歌をオペラ歌手用にアレンジした曲を演奏することを定番としている。アレンジ作業はアステールプラザ舞台芸術専門員が担っている。

(2) オペラ・ミニコンサート

日本でのオペラ公演は概ね、ダブルキャストによる土・日曜日のオペラ公演が一般的である。1本のオペラ作品制作に長い時間を費やして制作する姿勢は、一種の「スタジオ・システム」という公演方法だといえる。

委員会では、歌手の育成の一環として、出演の機会を増やして舞台経験とレパートリーを拡大することの他に、お客様へのオペラ普及を目的に、1時間程度のオペラ作品上演をする「オペラ・ミニコンサート」を平成20年にスタートさせた。これにより、平成22年度末までに7演目9公演を実施した。演目は同じでも出演者だけでなく、いずれは演出も変化するというレパートリー・システムを目指して、オペラ公演のオーディションや研修等で技量・成果を示した声楽家たちとオペラルネッサンス合唱団に所属するメンバー及びオペラ公演に関わるピアニストが演奏する。公演会場は基本的に当館の多目的スタジオである。指揮と音楽統括にはアステールプラザ舞台芸術専門員が、そして演出及び監修は演出家や指導者を招聘して実施している。また、《霊媒》《ショパン》を上演した時のように、作品の要となる声楽家を招聘することもあった。

以下公演された作品を記載する。

平成20年度（2008年度）

P・マスカーニ《ザネット》

W・A・モーツァルト《バスティアーノとバスティアーナ》

平成21年度（2009年度）

W・A・モーツァルト《バスティアーノとバスティアーナ》

E・ヴォルフ＝フェッラーリ《スザンナの秘密》

G・C・メノッティ《霊媒》

平成22年度（2010年度）

W・A・モーツァルト《バスティアーノとバスティアーナ》

H・パーセル《デイドとエネアス》

G・オレーフィチェ《ショパン》

M・ラヴェル《子どもと呪文》

こうしてオペラ公演、研修、「出前コンサート」、「オペラ・ミニコンサート」のいずれかに関わった声楽家の中から、「マダム・バタフライ国際コンクール in 長崎」の第1回で第1位受

賞（平成16年度）、また、「エネルギー・文化財団エネルギー音楽賞」受賞（平成17年度）といった受賞者を輩出し、広島内及び他都市でのオペラ公演等に参加するなど成長が見られる。

その他の音楽家たちも独自の音楽活動を行いながら、広島市内の他オペラ団体の公演に参加するなど、オペラ団体同士の交流も発展性を帯びて来た。

こうした成果をあげてきたのは、委員会事務局によってオペラ制作のノウハウが蓄積され、舞台芸術を創造するスタッフ・キャスト・制作の三位一体の体制が構築されてきたからだと言うことができ、さらに、実際に制作に加わった出演者及び招聘された指揮者、演出家、そして舞台スタッフから絶大な信頼を得ている。これに伴い公演のクオリティも向上し続け、平成18年（2006年）の新国立劇場地域招聘公演と合わせて平成19年と21年の2回にわたって、広島のみならず、姉妹都市である韓国・大邱広域市における国際オペラ・フェスティバルへの参加及び平成21年（2009年）のオペラ公演《椿姫》は、第7回三菱UFJ信託音楽賞「奨励賞」を受賞した。

5. 課題と展望

ひろしまオペラルネッサンス事業はいくつかの節目を経て、さらに現在まで継続されてきているが、事業運営資金の安定的確保、及び制作に関わる声楽家（特に男声歌手）と音楽・舞台スタッフの育成及び確保が課題となっている。

以上、「ひろしまオペラルネッサンスにおける人材育成について」というタイトルの下に記してきた。特に、冒頭に沿革を記載したのは、以下のような理由による。

広島市では、戦後の都市整備が進められて以降、文化を重要視してきた。文化懇話会を設けて文化の在り方を模索し、その提言に準じて広島市は文化施設を設置し、文化事業を実施してきたという経緯のみならず、今までの文化事業に携わられた多くの先人諸氏が貢献・情熱を持って事業を展開して来た経緯への感謝と敬意をも併せて記したかったからである。

今後も企画・実施される事業継続にあたっては、スタッフ・キャスト・制作の三位一体の体制で、「人となり」の基本概念を礎にしていきたい。さらに、これまでに蓄積してきたオペラ制作のノウハウを応用して、人材育成事業を継続できる体制を維持・強化していきたいと考えている。

【参考文献】

『広島の文化都市像を求めて——広島市文化懇話会提言——』広島市文化行政推進会議発行、昭和56年3月。

『広島オペラルネッサンス事業報告書』平成4年度～22年各年度版、ひろしまオペラ推進委員会発行。

『ひろしまオペラ・音楽推進委員会 事業概要』ひろしまオペラ・音楽推進委員会、平成23年4月。

オーケストラ人材の育成の現状・課題について

竹本義明

はじめに

文部科学省私立大学戦略的研究基盤形成支援事業「オペラ劇場における人材育成システムに関する研究」が、最終年度を迎え報告書を提出することとなっている。プロジェクト研究員としてオーケストラ現場で演奏活動を行い、大学でオーケストラ楽団員の育成に関してきた立場から、「オーケストラ人材の育成の現状・課題について」述べる。

オペラ劇場は、日本ではオペラ上演が可能な建物という意味合いで理解されているが、諸外国では、オペラとバレエの上演が可能な施設であり、何よりも事業運営に必要不可欠なオーケストラや合唱団、そして、舞台制作・運営スタッフが専属で設置されている劇場のことである。そこでは、音楽監督や指揮者、オペラ歌手も専属あるいは客演でオペラ上演に関わり、長期間にわたるシーズンを支える体制が出来上がっている。

日本においてオペラが上演できる建物は多数あるが、オペラ劇場としての条件を満たす建物は存在せず、前述のオーケストラや合唱団、オペラ歌手、そして音楽監督や指揮者、舞台制作・運営スタッフが専属で従事する体制が取られていないため、厳密にオペラ劇場と呼べるかどうか疑問である。

過去にオペラ劇場に専属オーケストラを実現させるチャンスがあったが、いずれも実現していない。一つは1997年にオープンした新国立劇場で、芸術監督のみが置かれ音楽監督や専属オーケストラが配置されず、契約制による合唱団が設置され現在に至っている。二つ目は1998年にオープンした滋賀県立芸術劇場びわ湖ホールだが、芸術監督と専属の声楽アンサンブルを設置し、数年間は華々しい運営がされたものの、現在は自治体財政の逼迫により継続的な発展が揺らいでいる。三つ目は、日本各地のオペラ団体の活動に対する支援が先細りとなり、残念ながら本格的なオペラ活動を継続する機運が途絶えたように感じている。

諸外国では、オーケストラの楽団員育成並びに指揮者の育成においてオペラ劇場の果たす役割が大きく、オペラ劇場での経験が演奏技量を高めることとなり、コンサートオーケストラでの活躍の基礎が培われている。日本のようにコンサートオーケストラに所属し、オペラ公演に従事するのではなく、オペラ公演を主とした活動があり、その他にコンサートオーケストラとして演奏を行っている実態がある。

音楽大学がオーケストラ人材の育成において、大きな役割を果たす役割は現在も変わっていない

いが、いくつかの問題も指摘されている。その現状と課題を明らかにし、改善に寄与できればと考えている。

1. オーケストラの歴史

1.1 オーケストラの歴史

オーケストラは、一般的にクラシック音楽を演奏する弦楽器、管楽器、打楽器によって編成された演奏団体である。その成立は17世紀まで遡るが、それ以前は歌や合唱に器楽が付随する伴奏の役目を担っていた。それが独立して楽器だけで演奏が行われるようになり、オーケストラが発生したと考えられている。

現在は、音楽を合奏体で演奏するアンサンブルやバンドにもオーケストラという名称が用いられ、管楽器と打楽器だけのアンサンブルがウインド・オーケストラと呼ばれている。ポピュラー分野で映画音楽やイーजीリスニングを演奏する団体は、編成が少なくてもオーケストラと呼ばれている。

また、同属楽器の集合体によるマンドリンとギターによるアンサンブルがオーケストラの名称を使用している。その他、ブラスバンドと呼ばれる大編成の吹奏楽団などをブラス・オーケスターと称し、オーケストラという言葉は曖昧さを持っている。

オーケストラは、楽団が所在する国・都市名あるいはスポンサー名を冠する名称を使用し、音楽文化の中心的役割を担うことから、その国の音楽文化のバロメーターといわれている。ヨーロッパの長い歴史の中で音楽が宮廷や貴族社会、そして教会から解放され、中産階級から一般大衆へ広がりを見せる社会情勢を背景にして、その活動基盤をさまざまな領域に広げて発展してきた。日本語では交響楽団あるいは管弦楽団と称しているが、両者に特に大きな違いがある訳ではない。

オーケストラの歴史は、そもそもギリシャ悲劇まで遡り、紀元前5～6世紀に上演されていた円形劇場の客席と俳優達の間の中場所、すなわちコーラスやダンスをするコロスと呼ばれる人達のいる場所がオーケストラの語源であるとされている。

ルネサンス時代になると、世界の音楽の中心地がイタリアのヴェニスやローマとなり、器楽が合唱あるいは歌の添えものとして扱われていたが、後期に近づくにつれ、楽器のみのアンサンブルが芽生え独立して演奏されるようになる。

C・モンテヴェルディ、G・ガブリエリ、G・P・パレストリーナなどが当時の代表的作曲家であり、C・モンテヴェルディは20種類の楽器を使用し、音楽史上最古のオペラ《オルフェオ》(1607年)を作曲している。G・ガブリエリは器楽による作品を多く残しているが、その内容は歌っても楽器で演奏しても良いというものであった。

その中でも「ピアノとフォルテのソナタ」(1597年刊)は、作品に初めて楽器を指定し、楽譜上に強弱記号が記されて純粋な器楽曲としたことから、音楽歴史上この曲がオーケストラ曲の始まりとされている。その後、印刷技術の発達により楽譜を手に入れることが容易になり、楽器の発達もあって音楽演奏がより広域に広まることとなる。そして、音楽形式の発展により編

成が充実し、弦楽器を中心とするバロック時代、交響曲など純粋な器楽曲を演奏する古典派時代を経て、ロマン派時代にはさらなる楽器の発達により、大きな編成のオーケストラが誕生することとなる。現在、民族主義による多彩なモチーフが取り入れられ、音楽技法の発達を経て魅力ある現代音楽の公演が行われている。

1.2 オーケストラの発達

オーケストラの誕生が1600年頃であるとすれば、バロック時代になると弦楽器の発達により、弦楽合奏を中心としたオーケストラの基本形が出来上がる。古典派の時代になり、F・J・ハイドンの出現により多数の交響曲が作曲され、オーケストラが自立することとなる。

オーケストラの発達にとって影響があったのは、交響曲の誕生、楽器の発達による編成の広がり、そして音楽形式の確立による作曲家の創作意欲の高まりにより、オーケストラ独自の楽曲が生まれたことである。交響曲の父と言われるハイドンやW・A・モーツァルトがウィーンで活躍し、それをL・v・ベートーヴェンが受け継いだ1800年前後、多声音楽から単声音楽への移行期もオーケストラの発達に影響を与えている。

18世紀には宮廷や教会を会場とした演奏に加え、劇場でのオペラ伴奏がおもな活動の場となるが、18世紀後半から19世紀前半にかけて、宮廷外での演奏会が増え比較的大きな公共の場所が利用されるようになる。

コンサート主体のオーケストラが成立する一方で、歌劇の伴奏のためのオーケストラにより、ワーグナーの音楽ドラマとも言うべき楽劇が完成するが、ロッシーニ、ヴェルディ、そしてプッチーニにいたっては、単なる伴奏から、歌と対等の位置にオーケストラを引き上げる功績があった。

それでも、本格的な近現代のオーケストラ出現はロマン派時代になるまで待たなくてはならない。L・H・ベルリオズの時代になると、楽器性能の向上や管弦楽法の体系化によりオーケストラの規模が拡大する。

20世紀になると、オーケストラが社会と様々な関係を築く中で、その活動内容が変化し、オーケストラの機能が分化することになる。総合舞台芸術におけるオペラやバレエの伴奏を行う劇場オーケストラ、一般聴衆には難解な現代楽曲や先進的音楽作品を意欲的に演奏する放送関係のオーケストラ、コンサート主体のシンフォニー・オーケストラである。

日本のオーケストラの歴史は、古いオーケストラから1911年創立の東京フィルハーモニー交響楽団、次いでNHK交響楽団、群馬交響楽団、東京交響楽団となっている。創立からNHK交響楽団が85年、東京交響楽団65年、日本フィルハーモニー交響楽団55年、札幌交響楽団50年、名古屋フィルハーモニー交響楽団が45年を迎えている。

現在は、クラシック分野だけでなくジャズやポップスとの共演、映像とのコラボレーション、そして、録音技術の発達により、大掛かりな機材に頼らなくともレベルの高い録音が可能になり、簡単にライブ録音を行いCD制作が可能となっている。

最近の傾向として、バロックから古典派時代の楽曲を当時の復元楽器で演奏する古楽演奏が活躍している。現在は、発達して完成度を高めた楽器により数百年前の作品を演奏するオーケ

ストラと、復元楽器による当時の作品を演奏する古楽オーケストラが共存する時代となっている。

1.3 オーケストラの編成と種類

オーケストラの編成は、時代や地域、そして運営のための財政状況によって変化している。初期のオーケストラは中世末期ヨーロッパ宮廷における儀式や行事、簡単な伴奏などを受け持ち、せいぜい20人から30人のメンバーで、聴衆もごく限られた人達が聴くものであった。それに楽器の組み合わせも固定的でなく、ある音域を受け持てる楽器であれば、どのような楽器で演奏しても良く、編成に対する考えがまだ確立していなかった。

バロック時代に入り、ヴァイオリンの発達で弦楽器のアンサンブルが整い、楽器が手に入るか、あるいは奏者が身近に存在することにより、オーケストラが編成され徐々に形態が整ってきた。それでも作品の作曲技法は複数の旋律が交差する横の線を重んじたポリフォニーで難解とされていた。

古典派時代になって交響曲の発達にともなって管楽器を2本ずつ揃える2管編成が確立し、バロック時代と違い拍節感と音の重なる縦の線を重んじた、明快なハーモニーとメロディー手法であるモノフォニーに変化し、音楽が分かり易くなり編成も安定することとなる。

ロマン派時代になると、楽器の飛躍的発達で管弦楽法が確立され、作曲家の思想感情や表現が多彩さを増し、2管編成から3管、そして4管、5管編成へと規模が拡大する。また、通常使用することの少ない特殊楽器が出現し、さらに多彩な響きが実現することとなる。

現代は、アコースティック楽器とエレクトリック楽器、西洋と東洋の楽器の組み合わせ、あるいは民族楽器の挿入によるオーケストラ演奏を聴くことが出来る。

オーケストラの種類は、オーケストラ王国と言われるドイツでは仕事の役割によって分類がされてきた。それは、放送オーケストラ、コンサートオーケストラ、劇場オーケストラ、そして、室内オーケストラとしての分類である。いわゆるドイツ語圏のオーケストラの活動主体は、オペラ劇場でのオペラ伴奏であるが、コンサートのための演奏も行っている。それは、楽団員がコンサートオーケストラにおいて主体的演奏活動を行うことが、心のバランスを保つために必要不可欠な活動と位置づけられているからである。

一方、日本では運営のあり方による分類がされている。スポンサー付きオーケストラ、自主運営オーケストラ、そして、自治体オーケストラである。スポンサー付きオーケストラは、マスコミ及び放送関係の会社によって運営され、そのため演奏の種類も多岐にわたり、ある意味で技術的レベルの高い演奏団体として存在している。自主運営オーケストラは、その成立に様々な歴史があり、楽団員が中心となって演奏と運営を自らが担い、社会ニーズに対応して演奏会収入を確保する継続した運営がされている。自治体オーケストラは、地方の不十分な音楽文化環境に対し、音楽鑑賞活動を実施して自治体から補助金を得ている。

また、日本で劇場オーケストラと言えば、唯一宝塚オーケストラが、ミュージカルやオリジナル作品を主な演奏分野として活動している。しかし、録音・音響技術の向上により編成が縮小傾向となっている。

2. オーケストラの現場

2.1 オーケストラの現場

オーケストラの現場は、楽器に一定の技術を有する楽団員によって成り立ち、鑑賞者に演奏を提供することを目的とした運営組織である。そして、多くのスタッフの協力によって運営が可能となっている。

演奏関係では、演奏を統括し楽団員と協働して演奏を行う指揮者がいる。また、オーケストラの運営をスムーズに実行するため、楽団員の組織には、コンサートマスター、インスペクター等が置かれている。

事務所は、大きく総務部門、演奏・事業部門に分けられ、総務部門はデスクワークが主な業務で、演奏部門には企画、事業そして広報などの業務があり、直接演奏に関わるステージマネージャー、楽譜係、楽器係が配置されている。

現在、日本のオーケストラの殆どは法人の形態をとっている。これは、オーケストラの活動が社会的に認められ、そこから支援を受けて安定的な運営を維持するためである。財団法人や社団法人格を持つオーケストラは、自治体あるいは民間からの支援で法人化しているが、中には市直営で運営が発足した京都市交響楽団、東京都の出資で財団化している東京都交響楽団の例がある。

1970年代前後、地方自治体が文化政策の一環としてオーケストラを設立する動きがあり、民間企業においても文化財団を設立し多くの支援を行ってきた。1980年に文化庁がオーケストラへの補助金支出の基準となる内規に「法人格を持つ」という1項を入れたことから、任意団体であったオーケストラが法人移行へ向けて取り組んだが、現在は、新たな公益法人化の取り組みを行っている。平成20年11月に公益法人制度改革3法が施行され、施行後5年以内の公益法人化が喫緊の課題となっている。移行後は新会計基準並びに経営責任の明確化が求められ、事業収入確保のための支援拡大のメリット、そして、税の優遇措置の適用を得るため、公益法人への移行計画が多くオーケストラで進められている。

ドイツのオーケストラは、全て国営で公務員として全国同一の労働条件が適用されているが、実際の運営は州単位で行っている。現在殆どが崩壊したロシアなど共産圏のオーケストラも同様である。そして、世界的にその国を代表するオーケストラが国営である場合もあるが、アメリカやイギリスは、民営の自主運営により厳しい運営が行われている。

日本オーケストラ連盟の正会員・準会員オーケストラは関東圏に13団体、そのうち10団体が東京に集中しており相当な過密状態である。その中で4団体が自主運営である。最近の傾向として、オーケストラが文化施設・ホールとフランチャイズ協定を締結し、活動の本拠地を確保し演奏回数の安定を図っている。地方においては、自治体が運営のために補助金を拠出し専用または専用に近い練習場を建てるなど、積極的な支援が行われているところもある。

2.2 楽団運営組織

オーケストラ運営は、法人運営に必要な総務、庶務、経理部門と演奏・事業のマネジメント

部門に分かれている。企画担当のグループは、演奏会の受注、スケジュール調整を担当し演奏会の企画並びに曲の選曲、指揮者・ソリストとの日程調整を担い、広報・宣伝グループは、チラシ・プログラムの編集・印刷と配布、入場券販売を担当している。そして、人事、労務、資金関係のグループに大別される。

法人理事会は、オーケストラの存立基盤によってメンバーに違いがあるが、自治体の首長、担当部局長、民間企業の役員、そして知識人などによって構成されている。

企画はオーケストラ運営にとってきわめて重要で、専門的知識を駆使し聴衆のニーズに答えながら予算と両立させることが求められる。

オーケストラは、練習場あるいは事務所にライブラリーを所有し楽譜を管理している。そして、出版されているスタンダードなオーケストラ曲の楽譜を所蔵している。楽譜を管理するため、楽譜係（ライブラリアン）という図書館司書のように楽譜に精通した人材が置かれている。

楽譜係の職務は、以下ようになる。①演奏に関する楽譜の準備。借用楽譜を含め練習までにパート譜の調達をする。指揮者のスコアとパート譜で練習番号が食い違うこともあるため、指揮者の指示に従い各パート譜に必要な事項の書き込みをする。②楽譜の管理。常時楽譜カード、ライブラリー楽譜の整備、管理を行い、楽譜購入計画書と予算書を作成する。③その他楽譜に関する事項。オペラやバレエの楽譜は書き込みが多く相当慣れていないと分からないことがある。特にバレエは演出により曲順が違うため、楽員が正確に理解できる、曲順が分かるレジユメを準備する。

ステージマネージャーは、演奏会場のステージに関する一切が仕事である。欧米では専門的な職能として確立しており、ステージに関わる権限が与えられ、演奏会はすべてステージマネージャーの指示で進行する。

ステージのセッティングについて、事前に会場との打ち合わせを行い、ステージ上の楽器、椅子や譜面台、指揮台等を演奏しやすくセッティングし、終了後の撤去も行うこととなる。そして、事前にホールの特徴なども熟知しておき、演奏が始まるまで全ての問題が解決するよう準備をする大きな責任がある。

楽器係は、オーケストラの大事な財産である楽器を管理する。楽団では一部の楽器を所有し管理しているが、大きく分けて大型の楽器と小型で特殊な楽器がある。大型の場合は運搬や移動が大変で、その上デリケートであるだけに取り扱いに慎重さが求められている。

その他、演奏に必要な楽器の調達と、それらの楽器の練習場、ホール等への搬出入がある。楽団所有楽器についてはオーケストラによって差があるが、一般的には個人で持ち歩きできないような大型楽器と個人で所有するには使用頻度が少ない特殊楽器が最低限楽団で所有すべき楽器であり、その管理を行っている。

2.3 演奏組織

コンサートマスターは、当初は指揮者の役目を担い、曲の始まりを合図しオーケストラを代表する楽団長的要素が強かったが、指揮者の独立によってその役割が変化し、現在は音楽的に楽団員をリードしていくことのできる資質に重きが置かれている。

コンサートマスターの職務としての明確な規定はないが、一般的には以下のようなものがある。①曲の運弓を明らかにするためにあらかじめ楽譜に弓順を記入し、練習時に指揮者と調整を行う。②オーケストラの企画や技術向上について、オーケストラ内部にそのような委員会があれば、各種委員会に出席し助言する。③必要に応じて演奏会でソロ演奏を行う——等である。欧米のオーケストラでは、職務が契約あるいは規定で決まっており、オーケストラ曲に出てくるソロは職務の範囲であるが、完全なコンチェルトは職務外とされている。日本では気軽にソロを引き受け、またソロを弾くだけの技術的レベルがコンサートマスターの条件であるため、独奏者として演奏を担うことが求められる。

首席奏者はパート内の演奏にイニシアチブを取り、他セクションとの調整を図ることを担っている。日本の場合、外国の場合ほど職務内容が明確でなく、そして歴史的に経営者が労務管理上の中間管理職として導入した経緯があり、現在でも職能としての首席が機能しているとは言い難い状況となっている。

インスペクターは、オーケストラ運営に当たって大変重要な役割を持っており、身分は楽団員であるが事務的職務を行っている。職務として、①演奏スケジュールの調整。練習曲の曲順の割り振りを行う。②楽員の就労管理。出勤記録等を管理する。③楽員の演奏出番について。各パートと調整をする。

楽団にとって重要なポストと考えられ、以前は経営者側が任命をすることもあったが、最近では、演奏業務のスムーズな遂行にとって楽員からの信頼が不可欠という観点から、楽員組織の選挙で選出している。

指揮者は、演奏家集団を音楽的にまとめる人をさすが、指揮者にも様々な地位・呼称がある。

音楽監督は、年間プログラム、客演指揮者、ソリストの決定、楽団員の雇用などの管理統括を一定期間理事会から委ねられる指揮者であるが、自治体や支援機関への働きかけを求められる場合もある。

芸術監督は、指揮者でない場合もあるが、主にオペラ劇場の運営全体を管理統括する者である。

常任指揮者は、年間に比較的頻繁に指揮をし、オーケストラの技術、音楽両面の向上を担う目的を持つ場合が多い。

客演指揮者は、演奏会ごとに依頼する指揮者である。

正指揮者とは、常任指揮者に準じるが責任は軽く指揮回数は客演より多い場合もある。

副指揮者とは、正式な契約指揮者で常任あるいは監督の下でアシスタント的の仕事を行い、比較的負担の軽い演奏会を指揮し、合唱等の指揮者が必要な場合に指揮を行う。

ほか、過去にオーケストラと関係があった指揮者として、長年にわたり特別に功績のあった指揮者に与えられる名誉指揮者の称号がある。桂冠指揮者は、名誉指揮者の中の一つの呼称である。終身指揮者は、長期にわたってオーケストラの発展に功績のあった指揮者に存命中与えられる。創設指揮者は名誉称号の一つで楽団の創設あるいは創設から功績のあった指揮者に与えられている。

3. オーケストラの運営実態

3.1 演奏会

オーケストラの主たる業務は演奏であるが、その他に放送事業のための演奏、演奏に必要な研究、録音物の制作など多岐にわたる。そして、その活動範囲は日本のみならず海外にまでおよんでいる。

2010年の統計によれば、日本オーケストラ連盟の24正会員オーケストラの年間演奏回数は約3,060回に上り、354万人を動員している。そして、オーケストラは、それぞれ演奏と運営の継続性のため会員制度を設けているが、日本のオーケストラ全体の会員数は約6万人である。これは、運営基盤の安定に資するとともに、演奏会毎に集められるアンケート等による会員の要望に応える企画に大いに役立っている。

しかし、最近では会員の意識も多様化し、演奏会の内容によっては企画に賛同する会員と不満を抱く会員がいることも事実である。一般的に会員歴が長ければ新たな企画や曲目を求めるのに対し、会員歴が浅ければオーソドックスな曲や有名指揮者、話題性のある独奏者を好むものである。

オーケストラの公演回数は年間120回前後で、3日に1回の本番を行っていることになる。これに練習が伴うため、短い練習で多くの本番を行うことを運営上常に求められている。中には年間150回を超えるオーケストラがあるが、それは地域の児童・生徒のための音楽鑑賞教室コンサートによる回数が加算されるからである。

この活動により、地域音楽文化の振興に寄与することになり、その対価として自治体からオーケストラの事業補助金が獲得でき双方にメリットがあるとされている。

演奏会の開始時間は、世界の大都市で午後7時に開始するのは東京だけで、ニューヨーク、パリ、ベルリンは午後8時、ロンドンなどは午後7時30分前後の開始となっている。鑑賞者の意識、交通アクセス、そして会場の開閉時間の問題等を総合的に検討することが必要となっている。欧米のオーケストラでは、練習から公演まで一貫して同一会場を使用しているが、日本のオーケストラは、常に会場が変わり、そのたびに楽団員は演奏調整を迫られている。仮に練習と本番が同一会場で実施できるとしても、日本におけるコンサート会場のほとんどが多目的仕様であるため、響きの調整に対する負担は大きいものがある。

また、演奏スケジュールの設定が欧米のオーケストラと異なることも、楽団員とホールの関係に大きな影響を与えている。欧米では、一般的にオペラハウス専属オーケストラを除き、週初めに練習を行い、週末にかけて同一プログラムで複数回の公演が行われ、練習から公演まで同一会場で行われている。

日本では、自主事業としての定期演奏会を除き演奏会場を選ぶことはできず、企画されたプログラムに基づき、決められた場所で演奏を行わなければならない。いわゆる与えられたホールの条件の下で常に最善を尽くすことが求められ、それに応える演奏を実現することが職業音楽家の宿命であると言える。

3.2 演奏会場

1960年代のコンサート会場は東京は上野の文化会館、日比谷公会堂、大阪はフェスティバルホール、名古屋は公会堂や愛知文化講堂であった。1970年代になると経済成長の高まりとともに、市民の要求を公平に満たすものとして、全国に県民会館や市民会館などの多目的ホールが建設された。

1980年代からコンサート専用ホールが建てられるようになり、宝塚市ベガホール、中新田町バッハホール、大阪ザ・シンフォニーホール、東京サントリーホール、渋谷オーチャードホールが建てられ、1990年代になると東京芸術劇場、愛知県芸術文化センター、アクトシティ浜松が開館し、本格的なコンサートホールが機能することとなる。

1990年代後半から新国立劇場、びわ湖ホールの建設に伴い芸術監督が置かれた。その後松本市民芸術館が開館し、最近では兵庫県立芸術文化センターが完成し、オペラが出来る施設として芸術監督と専属オーケストラをおき稼働している。しかし、劇場・ホールが大型化し、舞台面積が広くなりコンサートに限らずオペラやバレエ公演が格段に進歩したが、オペラ劇場特有の多面舞台を持つ劇場が年間を通じて活用されていない。

ホールの形態は大きく分けて2通りあり、アリーナ型とシューボックス型がある。専用ホールができたころはアリーナ型が主流であったが、最近ではキャパシティの多様化とともにシューボックス型が多くなっている。音楽専用ホールでの鑑賞が聴衆の満足度を高めることは確かだが、多目的ホールにおいても良いホールの条件としての①豊かな音量、②適度な残響による立体感、③音の自然な方向性と距離感、④優れた音の分離性、⑤弱音でも明確な響きのあることに配慮すれば、工夫次第で良い状態を保つことは可能となっている。

世界で最も高い評価を得ているコンサートホールとして、ウィーンの楽友協会大ホール、ボストンシンフォニーホール、そしてアムステルダムのコンセルトヘボウがある。いずれもシューボックス型で1870年から1900年の間に建設されている。三つのホールは、舞台が狭く客席の広がりには制約があるが、音の反射や方向性が良く残響が自然である、という特徴を持っている。

シューボックス型は材質も木質系で自然な響きが特徴である。アリーナ型はステージを取り囲む視覚的要素も取り入れたホールで現代的な響きとする。アリーナ型ホールの音はシューボックス型ホールの芯のある端正な響きとは異なり、広がりのある華やかな響きで好みが変わるところであるが、音響に関して2,000席を超える大規模コンサートホールがシューボックス型と比肩しうる評価が得られているのは音響設計技術の進歩である。

演奏者の評価としては、シューボックス型では演奏者全員が自身の発音に同じような感覚が共有できるが、アリーナ型では場所により反射音が異なり演奏をまとめ難いといわれている。演奏レベルの向上には練習のたびに放浪することなく、通勤、楽器運搬の労力も軽減される専用ホールの所有を望んでいる。楽団員はオーケストラとして統一された演奏の実現のため、いつもホールとの関係に苦労して問題解決を図っている。また、湿度の低い地域で作られた洋楽器が、日本の高温多湿な環境でベストな響きを出せるよう日々努力をしている。

3.3 オーケストラの演奏曲

オーケストラが主体となって演奏する楽曲として交響曲があり、それに準じるものとして管弦楽曲がある。また序曲というオペラやバレエと密接な関係のあるものもある。

交響曲=シンフォニーという言葉は、シンフォニアというイタリア語からきており、これは17世紀頃にはあらゆる器楽曲にたいして用いられていた。楽章は、フランスの作曲家J・B・リュリがその楽曲の中で、フランス風序曲というテンポの遅い楽章と速い楽章の2楽章からなるオーケストラ作品をつくり、D・スカラッティによって急緩急の3部形式からなるイタリア風序曲に発展し、さらにイタリア風序曲が発展して出来上がった4楽章形式が交響曲につながってゆく。

この時代の重要な音楽形式であるソナタ形式の完成に功績のある作曲家は、C・F・E・バッハと、弦楽によるソナタで弦楽四重奏を作曲したハイドンである。ハイドンは、オーケストラによるソナタへと交響曲を完成させてゆき、104曲にもものぼる交響曲を作曲している。

交響曲は、ハイドンとモーツァルトが並行して創り上げ、ベートーヴェンで完成したとされ、特にベートーヴェンはそれまでの宮廷の限られた狭いサークルから、市民レベルの愛好家コンサートへ演奏の場を広げ、音楽に芸術的意思を持たせた最初の作曲家とされている。また、管楽器とりわけ木管楽器の組み合わせによる表現のあり方は、今でも作曲技法の基礎と考えられている。

序曲は、オペラ作曲家としても有名なモーツァルトがハイドンの影響を受けながら、オペラ伴奏の中でオーケストラを独立させ、一つの管弦楽曲にまで高めたとされている。

交響詩は、その多くは一楽章形式で作曲され標題音楽に分類されているが、詩的、絵画的内容を表わすものとして、F・リストが作曲した「タッソー、悲哀と勝利」を交響詩と呼んだのが始まりとされている。彼は13曲もの交響詩を作曲したが、以後R・シュトラウスが好んで作曲し、J・シベリウスも多くの交響詩を作曲している。

組曲は、いくつかの曲を組み合わせると一つのまとまった楽曲としたものであるが、厳格な古典組曲と自由な近代組曲に分かれる。古典組曲は、同じ調子と構造をもつ続きの舞踏曲であり、曲数に制約はなく4曲以上で配列がアルマンダ、クーラント、サラバンド、ジグとなっている。曲数を増やす場合はサラバンドとジグの間に曲を挿入する。近代組曲は当初ピアノ曲として作曲されたが、しだいにオーケストラのための作品が多くなった。

舞踊・舞踏組曲は、バレエ音楽として作曲されたP・I・チャイコフスキーの「くるみ割り人形」「白鳥の湖」「眠れる森の美女」の組曲が有名である。オペラや付随音楽の組曲としては、G・ビゼー作曲の「カルメン」や「アルルの女」、E・グリークの「ペール・ギュント」組曲がある。純粋に管弦楽曲とはいえないが、歌劇・バレエの序曲、間奏曲の他バレエ曲の抜粋された作品を器楽のみで演奏し、後に器楽作品として評価の高いものも、演奏会作品として取り上げられるようになってきている。I・F・ストラヴィンスキーのバレエ音楽は、オーケストラ演奏曲として評価が高く傑作とされている。

協奏曲は、独奏者が主体でありオーケストラは伴奏として考えられるべきものだが、中には独奏者と同等な役割をオーケストラに求め、演奏に重要性をもたせた作品もある。

4. オーケストラ人材の育成

4.1 育成の課題

オーケストラ楽団員の育成は、主に音楽大学において行われてきた。大学では専攻楽器の実技レッスンにより演奏技術を磨くことになる。4年間を通じて専門実技の他、オーケストラ、吹奏楽の合奏演習授業、合唱演習、そして小規模のアンサンブル、室内楽、ピアノ実技に加え、音楽基礎演習としてソルフェージュ・音楽理論、西洋音楽史、和声学、対位法などを学ぶカリキュラムが用意されている。

一定規模の学生を擁する音楽大学は、学科、コースとして演奏学科だけでも声楽、ピアノ、弦楽器そして管楽器、打楽器などがあり、弦楽器と管楽器、打楽器で組織される学生オーケストラは、声楽のためのオペラ、合唱を伴うオーケストラ楽曲の演奏、ピアノのための協奏曲の伴奏等、常に音楽大学が主催する演奏会に深く関わっている。

それにより演奏経験を積むことは可能であるが、オーケストラで年2回程度、オペラで1回、それも高学年の学生が経験できるだけである。このような授業科目がオーケストラの楽団員としての資質を高めることになるが、それだけではオーケストラの演奏に従事できるとはいえない状況がある。

それは、短い練習時間で演奏曲の完成度を高めることが求められるオーケストラの楽団員を、音楽大学の4年間だけで育成することに無理があるということである。オーケストラでは、レパートリーの練習時間が短くなる傾向があり、そのため、数年オーケストラを経験しないと、余裕を持ってオーケストラ活動に従事できない。最近では、入団試験においてオーケストラの楽曲を課題とする傾向があるが、受験者の大半は楽譜通りの演奏はできても、楽譜に書かれていない演奏上重要な要素について、理解して演奏に生かすことが実現できていない。

大学における実技指導は、オーケストラ演奏経験を有する教員、あるいはプロの演奏家に演奏曲における留意点を習うことが必要である。そして、学生に出来るだけ学内外での演奏機会を設けることが望まれる。

音楽大学の最近の傾向として、弦楽器の大学入学者が少なく、管楽器では専攻楽器に偏りがあり、また直接オーケストラに関係のないサクソフォンの入学生が増加の傾向にある。そのため、在学生だけでオーケストラを組織することに苦勞している状況がある。

音楽大学で聞かれることは、教授する側から言えば、圧倒的に実技時間が短いという話である。欧米の音楽大学ではいわゆる音楽院スタイルで、演奏実技のみで一定期間学修することで修了書を授与されるが、日本やアメリカなどでは、音楽大学といえ学士課程として実技の他、教養科目や理論科目を修めなくてはならないため、練習時間の確保が厳しい。実技レッスン時間の他、自主練習の時間確保にいつも苦勞しているという現状がある。したがって、音楽大学は練習環境の整備に努めるべきである。

4.2 オーケストラと音楽大学の連携

現在、団塊世代の大量退職を迎えたオーケストラの欠員補充オーディションにおいて、一つ

のポストに数十名、パートによっては100名前後の受験者が集まる傾向がある。残念ながら採用者がなく、度重なるオーディションの実施でオーケストラの楽団員が入団試験疲れとなっている現状もある。

2010年の統計では、全国のオーケストラ楽団員数1,742人、事務局員数411人である。一般企業のIT分野などで起業する例のように、音楽分野においてもアンサンブルを組織し活動を展開するグループ、あるいはオーケストラを立ち上げ組織化することがあったが、2000年以降は新たなオーケストラは設立されていない。

オーケストラの入団オーディションが現在は民主化されており、楽団員が全員でオーディションに出席して審査をしている。二次試験では関連セクションによる試験を実施し、最終的な決定は一定期間演奏に従事し判断されることとなる。

そのため、オーケストラのオーディションでは、個人を対象とするコンクールで良い成績を収めても、オーケストラに入団することを約束された訳ではなく、当日の演奏内容が入団を左右することになる。中にはオーディションの公平性を保つため、受験者が特定できないようカーテン審査を実施している例もある。

過去には、学生の身分でオーケストラのエキストラを経験する場が多くあった。しかし、オーケストラ現場の労働条件が改善されてから、楽団員の異動が少なくなりエキストラを出演依頼する頻度も減少し、オーケストラ演奏の技術を学ぶ機会が少なくなった。

楽団員の供給が多様化しているが、音楽大学卒業生が主たる楽団員供給先であることに変わりはないといえる。しかし、大学の授業だけでは不十分であり、一般企業と大学が連携して行っている職業体験ともいべきインターンシップを、音楽大学とオーケストラで積極的に展開して行く必要があると考えている。

各プロオーケストラが率先して音楽大学の学生を活用する機会を用意して欲しいと願っている。オーケストラのエキストラは、常トラといわれる即戦力として有能な人材を起用する姿勢は理解できるが、オーケストラ人材の育成が求められている現状では、積極的に音楽大学の学生を起用して欲しい。

オーケストラの運営において、エキストラの起用が都市部を除くオーケストラにとって大きな財政負担となっている問題がある。地元の音楽大学との連携により人材育成に資するインターンシップを実施することで、エキストラ起用にかかる交通費や宿泊費の支出を抑えることが可能となるため、音楽大学と連携した具体的な取り組みが望まれる。

4.3 劇場・ホールとの連携

現在、全国に2,200ある公立文化ホールの運営が停滞している。約4割の施設において自主事業が年間平均5本以下となっており、さらに、公立文化施設に導入された指定管理者制度により、経費削減を求める施設管理に重点が置かれ、本来の設立目的である事業を実施する余力がなく貸館主体の運営となっている。

一方で、自治体では地域文化の重要性が叫ばれ、生涯学習に対する取組みが進められているが、鑑賞から体験そして参加という流れの中で、公立文化施設の場が新たな可能性を持つもの

として認識されている。いわゆるボランティア活動に対する期待がでている。生涯学習講座に参加した市民が、劇場・ホールの事業に直接関わりを求めている。

これらのようにオーケストラが社会に果たす役割は様々あるが、運営の現状は楽観視できない状況となっている。自治体並びに民間からの資金援助の伸び悩み、依頼演奏の減少により、財政基盤が脆弱になり、さらに、公益財団法人への移行により先行き不透明となっている現状がある。

オーケストラがこの困難な状況を打開するためには、各地の公立文化ホールと積極的に提携を行うことが必要である。フランチャイズ契約を結び、若手演奏家を加えた音楽教室鑑賞会、アウトリーチの出張演奏を実施することで、結果として定期的に劇場・ホールでコンサートを開催する機会が増加すると期待できる。

また、オーケストラが一定規模の編成で活動する視点だけでは、楽団員だけで実施するにはスケジュールと予算の制約があり機敏な運営が困難である。このことは、メンバーに音楽大学生を加え楽団員と音楽大学の学生・卒業生によって実施されることが望ましい。

大学は、少子化や社会経済の低迷により、相対的に進学率が上がり受験者が増加しているが、私立大学では二極分化が起き、特に一般大学に比べ授業料の高い音楽系大学の進学者が減少している。さらに、卒業生の就職について公立学校の音楽教師や音楽教室の講師に多くの需要があったが、学校教育現場で芸術教育の授業時間の削減があり、就職先の展望が拓けない状況がある。

大学には、本来の目的である教育・研究に加え、社会貢献が求められている。そのような社会の要請に対して、学生による専門性を生かした演奏活動を展開するため、音楽系大学に設けられた芸術マネジメント養成コースの学生を活用し、貢献できるのではないかと考えている。

以上、オーケストラ人材の育成の現状・課題として述べてきた。劇場・ホール、音楽系大学、そして、オーケストラが連携することが課題の解決に繋がるものと考えている。

ホール運営人材に関するニーズと育成手法

大島正博

はじめに

一般的な企業組織においては、総務・人事、経理、販売・営業、広報・宣伝、設計・技術、研究開発、製造など様々な職掌分野がありそれぞれの専門分野で人材が育成され企業経営の一端を担っている。ホール運営においても、総務・人事、経理、広報・営業、事業企画・制作、ホール施設管理・貸し館業務、舞台技術などホールを運営するための様々な業務がありホールの大小にかかわらずそれらの業務が行われている。

それら業務を遂行する人材は簡単に育成されるものではなく、各分野での様々な経験を経て次第に一流の人材に育っていくものである。しかし、ホールにおける人材の採用は一般企業で行われているような「定期採用を行い新人の時から徐々に人材を育成していく」という形態ではなく、必要な人材を都度雇用して行くという採用形態であること、人材の流動性が高い（なかなか一つの職場に人材が定着しにくい）といった状況にあるため、人材をじっくり育成しにくい業界の環境にある。また公共ホールにおいては、役所流のいわゆるゼネラリストを育成していくという人事政策の影響もあって、体系的に専門人材を育成するメソッドや人事政策が構築されて来なかったといえる。

特に、地方自治法の改正による指定管理者制度の導入は、民間事業者の参入、事業内容の見直し、職員定数の見直し、予算の削減など公立文化施設の運営や人材育成に大きな影響を及ぼしており、これら施設の運営に携わっている職員は、ホール運営ならびに舞台芸術に関する専門的な知識を蓄積しながら、長期的な視点でホールを運営していくという意識を常に持っていることがますます重要になってきている。

ここでは、その様な日本におけるホール運営の人材育成についてどのようなニーズがあり、どのように人材を育成していったらよいかを考察していく。

1. ホールの人材ニーズについて

ホール運営の人材育成と言えばまず事業企画・制作、ホールの施設管理、舞台技術の各部門に重点が置かれ、そのことに関して説明されたり、議論されたりするということが中心になってしまうことが多い。しかし、ホール運営を支えるには総務・人事、経理、販売・営業、広

報・宣伝等の職掌についてもホール特有の知識を持った人材を育成していくことも非常に重要である。従ってそれらの職掌も含めて人材ニーズについて考察していくこととしたい。

1-1 総務・人事・経理部門の人材ニーズ

ホール運営の要員はホールの大小にかかわらず、近年の財政事情の逼迫や指定管理者制度の導入による運営費用と職員削減の影響を受け、ギリギリの少人数での運営をせざるを得ない状況になってきている。そのため第一線の部門に人員を重点的に配置せざるを得ず、総務・人事、経理部門は極めて少人数で運営を行わなければならない環境下にある。

この部門の職掌の一つとして、ホールで働いている職員の人事管理がある。ホールで働く職員の人員構成は各ホールによる採用のやり方により様々であるが、自治体からの派遣職員・OB、プロパー職員（その中にも定年制、契約制、嘱託など異なる契約の職員が存在している場合がある）、派遣職員、臨時職員など様々な雇用形態が存在している。また土日や夜間の勤務も当然の如くある職場であるため、職員のシフト勤務体系を管理し、人事管理を行い、給与を支払っていかなければならないという複雑で特殊な人事管理をこなしていかななければならない。

一方では、イントラネット、インターネット、ホームページなど情報技術が進展するに伴って、チケット販売システムやホール内のシステム管理運営業務を担う他、個人情報保護などコンプライアンス面での法的な管理業務、指定管理業務に関しての行政との契約や報告業務なども担わなければならないとなり、管理部門の業務範囲は増大している。

経理という職掌については2008年12月に「公益法人改革関連法」が公布され、5年以内に新制度に移行しなければならず、公益財団に移行した場合には新公益法人会計基準に従って税務と会計を行う必要が出てきた。新公益法人会計基準は有価証券の時価会計や退職給付会計、減損会計やキャッシュ・フロー計算書の作成など従来の会計制度とは大幅に異なるものとなっている。そもそも公益法人の税務と会計は、そのしくみと内容が一般の企業会計とは異なり独特かつ難解であるため、経理担当者のみでは予算・決算の各会計諸表を作成するのは荷が重く、外部の会計士や会計事務所に頼っているところも多い。しかし、正確な会計各諸表を作成するためには経理担当者も相当の理解が必要であり、公益法人会計制度や経理の一般知識を保有していなければならない。

その他、施設の利用料、入場料収入などの収入、助成金・寄付金などの外部資金など収入面では不確定要素が多いため、収支管理を厳格に行い、大幅な赤字や黒字が発生しないよう、また、誤りにないよう収支を正しく把握していくためには経理部門の人材は極めて重要なポジションである。

1-2 事業制作に関わる人材のニーズ

事業制作に関わる人材の大きな役割は事業企画、事業予算の管理、事業の実施である。事業制作を担う人材としてはプロデューサー級の人間もいればその指示のもとで事業を遂行していくという役割の人間も存在している。芸術監督やプロデューサーがいるホールではそのもとで具体的に事業の詳細についての企画、予算立案を行う役割を担う。また企画した事業の予算収入確

保のため広報・宣伝業務を兼ねて事業を推進している場合もある。事業企画にあたっては上演作品の内容を良く理解し、それに適した演出家や指揮者、振付家、出演者を選定して作品を組み立てていかなければならない。

一流のアーティスト達に信頼され、共同して優れた芸術作品を創造していくためには、コミュニケーション能力を持っていることが基本的に求められる。音楽、演劇、ダンスなどそれぞれのジャンルによって必要な知識や経験は異なる。このため必要な知識や人的ネットワークも異なっているが、それらの基礎的な知識や人的ネットワークを保有し、企画立案にあたっては自由な発想での事業企画や観客ニーズを把握していくといった能力が基本である。各事業の対象ターゲットやセールスポイントを充分考えた上で事業企画を行うという能力は共通に求められている。これらの能力を身につけるためには、担当ジャンルの作品について深い理解と知識が必要であり、多くの作品を見て自らが感じ、観客の反応を見て自ら企画する事業についてイメージを抱いておくという経験が非常に重要である。様々な作品を見た経験があれば新作の公演企画であっても過去の上演作品を参考にしてキャストの具体化、対象観客の具体化やセールスポイントの設定を行うということが可能になる。

また事業企画を立案し事業を実施・遂行するに際しては予算立案や予算管理の能力が必要となる。簡単にいえばお金の出入りに関しての収支のバランス計算が出来なければならないということである。収入についてはチケットの入場料収入、指定管理料収入、助成金、補助金、寄付金など適切に見通しをたて、支出については出演料、舞台装置、衣裳、渡航費、宿泊費、広報・宣伝費その他公演に必要な経費を洗い出し収支バランスがとれるような予算を如何に立てられるかが重要である。収入が不足する場合は外部資金の獲得のための助成金の申請、寄付金の獲得なども営業担当と連携して、あるいは単独で行うという機能も担わなければならない。

事業遂行にあたっては入場料収入など不確定要素も多い。このため、収支バランスがうまくとれないという事態が往々にして起きる。収支状況を常にウォッチし、収支バランスをうまく取っていくため、各公演・事業に関わる関係者、関係団体、各部門などとの交渉能力が重要である。

先に述べたように広報・宣伝活動も事業制作部門や担当が担うというホールもあり、この場合は企画制作の一環として、チラシの作成、記者発表など販売プロモーション、宣伝・広告、プログラムの作成などを実施できる能力も必要となる。

1-3 舞台技術に関わる人材のニーズ

ホールを運営していくために舞台技術部門として、舞台監督、大道具スタッフ、照明、音響などのスタッフ人材が必要になる。ホールに常駐している舞台技術者とそれぞれの公演ごとに上演団体が確保している舞台技術者がいる。ここではホールに常駐している舞台技術者について述べる。

ホールに常駐している舞台技術者の大きな仕事は、その劇場の舞台についての管理や運営であるが、それは端的に言えば「ホールの舞台装置や照明、音響装置などについて熟知して各公演の特性に応じて安全にそして適切にオペレーションを行う」ことにある。また、各上演団体

が舞台を利用する場合の管理や運用を行い、上演団体の舞台技術者とも密に連携しアドバイスすることによりスムーズな舞台進行を図ることが重要な任務となっている。また、ホール全体を管理運営していく為にも舞台設備や、舞台備品の管理や保守を適切に行う能力も要求されている。

公立の文化施設では一部の専門劇場を除き、これらの舞台技術者は専門職員であるため行政からの派遣職員が口出しできない、人件費が十分確保できない、人事異動が困難なため聖域になりやすく人材の若返りが困難、などの理由により常勤の職員として配備することがなかなか難しく、外部の業者や個人に委託しているところが多い。このため人材育成に関していかに行うか、知識を蓄積していくのかについては悩ましいところである。

舞台技術の人材はホール運営において最も専門的な部門であり、舞台に関しての用語も独特である。舞台に携わる人材はこれら用語を基礎的な知識として持ち、劇場の様式・舞台美術・舞台装置・舞台照明・音響など一通り理解していなければならない。さらに、専門的に舞台、照明、音響など各専門分野を経験してようやく一人前の技術者になっていく。

この部門はホール運営において最も専門的な、従来職人的な部門であったため、徒弟制度的なオン・ザ・ジョブでの人材育成に頼ってきた。しかし、最近では音響や調光装置など舞台装置もデジタル化が急速に進展、職人が支配してきた世界にも若い人達が進出してきており、体系的な人材育成や最新技術の技術習得と応用など、職員の一層のスキルアップが求められている。このため、社団法人公立文化施設協会や各ホールが各種の研修会などを行って技術者のスキルアップを図っており、また、社団法人公立文化施設協会などがまとめたテキストを活用し基礎知識を習得するのも有効な手段である。一方、未だ古いアナログの装置が使われているホールも多く残存しており、これら古い装置の維持管理も重要な仕事になっているため、機会をとらえて新旧の舞台技術に関する知識を習得することが必要になっている。

1-4 ホール管理に関わる人材のニーズ

ホール管理運営部門の職掌としては、施設の維持管理、ホールの防災と安全管理、来館者・観客の安全管理、貸し館業務、公演実施時のフロントスタッフ（チケットもぎり、客席案内、クローク等の業務を担う）指導、管理、来館者の安全管理など広範に渡っている。とりわけホールの防災と安全管理、来館者の安全管理については時には人命にも影響を及ぼすため細心の注意を払う必要がある。これらの仕事には、消防法や興行場法についても熟知し集客施設としてのホールの特性を良く理解した人材の配置が必要である。2011年3月11日に発生した東日本大震災の記憶がまだ新しいところであるが、地震や火災、水害など突発的な事象に対しても来館者、出演者、スタッフなどに対し舞台技術者とも連携し安全かつ適切に避難誘導しなければならない。そのためには定期的な訓練を行うとともに、過去の事故事例などからどのような事故がどのような状況で発生し、どのような損害が出たかを検証して、その防止策を学んでいくことが重要である。事故や災害は突然やって来る。そのため予防策はおのずから限界があり、不測の事態に対応できるよう訓練を重ね不足に事態にも臨機応変に対応が可能な人材を育成しておかなければならない。

施設の維持管理業務については広範な守備範囲が求められる。例えば電源、空調、消防設備、エレベータ、エスカレータ、照明、音響設備その他様々な設備について障害がなく安定的に運用できるよう常に目を光らせ、定期的な保守点検の他障害発生の可能性を事前に察知して予防保守を行う管理能力が求められる。日本のホールは1970年代には約500弱であったが1980年代以降急速に増加し2000年には3,000強を数えるに至っており、近年ではホールの老朽化が進行している。しかし、各自治体の財政難もあって、ホールのリニューアルや充分な修繕が実施できていない状況もある。指定管理者制度の導入に伴って長期的な修繕計画が立てにくい状況も発生している。施設の維持管理に関しては指定管理者が行える範囲は極めて限定的になっているため、施設の諸設備に関して全体を把握し、各設備の業者や保守業者と連携して適切に施設の予防保全を行い、指定管理者として手に負えないような大規模な修繕については施設の設置者に対し提言し、修繕を要求するなど適切に施設の維持管理を行える能力を持った人材が必要となっている。

また、ホール管理運営部門の重要な役割として貸し館業務がある。ホール利用者に安全・快適に施設を利用して頂くため施設全体についての知識を持ち、施設を効率よく運営し、利用料金収入を向上させるため安定的な継続利用者の確保と、新規利用者の開拓という営業活動も可能な人材が求められる。

フロントスタッフについては公演に合わせフレキシブルに人員配置を行う必要があることから、外部の業者に委託、あるいはホールとしてアルバイト、パートを雇用することが多い。しかし、それらの人々は直接来館者に触れる接客部門でありホールの顔として極めて重要である。

来館者に不快感を与えない最低限のマナーを身につけるとともに、客席案内、避難誘導や救急処置、車椅子での来館者への誘導導線の把握、クロークのオペレーションなど、ホールの管理運営部門の人間が指導して行かなければならない。このためには、フロントスタッフも含めたホールに所属している全員がこれらのオペレーションについて繰り返し訓練し、身体に覚えこませておくことが大切である。

1-5 広報・宣伝に関わる人材のニーズ

ホールによって広報・宣伝部門が独立している場合と、独立していない場合がある。多くのホールでは広報・宣伝業務は事業制作部門が担っている場合が多いが、広報・宣伝部門を設置し、制作部門と連携して広報・宣伝業務を行っているというホールもある。一言に広報・宣伝といっても広報業務と宣伝業務はその役割は異なっている。広報業務はホールや管理している団体の認知度アップのために行う業務であり、ホール全体の広報誌の作成、HPによる情報発信、新聞や雑誌、TVなどのメディアを通じてホールが実施する公演を紹介することである。一方宣伝業務は公演ごとにチケット販売のプロモーションを行い観客動員につなげ、公演を成功に導いていくためチラシやポスター、新聞、雑誌、TV、インターネットなど様々な媒体を通じて有料で公演を告知して行く業務である。広報と宣伝業務は車の両輪であり、その両方の活動を行うことにより相乗効果を生み出していく。

広報・宣伝部門に携わる人材としては予算を睨みながら、様々な媒体やルートを使って効果

的な広報・宣伝を行っていく能力が求められる。また、新聞、雑誌、TVなど各メディア、評論家などとの人脈を構築し、記者発表や取材のタイミング、各媒体の掲載日程などを把握して最適なプロモーションを実施できるようなアンテナを保持しなければならない。

また、近年、インターネットや情報技術を活用した情報発信も重要な位置を占めつつある。新聞や雑誌、TVなどの既存のメディア以上に広報・宣伝の媒体として威力を発揮しつつありインターネット技術を活用してプロモーションを行うことも極めて重要になっている。最近ではツイッター、フェイスブックなどと言ったツールも出てきており、PC、携帯電話やスマートフォンを対象にした情報発信などの進展も極めて著しい。これら情報技術の活用による広報・宣伝については個人情報保護法、著作権法など関連の法律に気を配りつつ業務を遂行していく必要もあり、広報・宣伝業務に携わる人材としてはこれら情報活用技術の知識習得と実施能力も必要になっている。

1-6 営業に関わる人材のニーズ

日本のホールにおいて単独で営業といわれる部門を設置しているところは極めて少ない。それは、どうしてもホール管理運営、事業制作、舞台技術などの部門に優先的に人材が配置され、人的な制約もあって営業という職掌を担当する人材が配置できないためである。そのため、法人運営部門や事業制作部門、広報・宣伝部門が兼ねているケースが多い。営業に関わる人間の仕事としてはチケット販売に関するマーケティング、チケット販売、チケットの団体営業などチケットセールスに関わる業務の他、協賛金、寄付金、広告など外部資金獲得活動がある。チケット販売に関しては、広報・宣伝部門や事業制作部門との連携が重要であり公演の内容、セールスポイントなどを十分に熟知していなければならない。また、チケットの販売ルートも日々様々に変化をしており、チケットセールスに関してはホールのチケットセンターや各プレイガイドでの販売について、公演ごとにどのプレイガイドに配券すれば売れるのか配券のオペレーションを行うことや、団体販売についてどのようなルートであれば取り扱っていただけるか、効果的に販売して行けるかという知識や人脈、販売ノウハウを活用した販売活動が必要である。

その他、財団が公益財団法人に移行するに伴って税法上寄付者が税額控除を受けられるようになり協賛金や寄付金など外部資金を獲得しやすい環境が整ってきた。このため、これらの外部資金獲得という仕事も営業部門の重要な役割となっている。財団やホールの活動、公演に対して支援して頂けるよう企業や法人、個人の方々に理解を求め支援者の開拓とともに、継続的に支援して頂けるよう定期的なフォローが重要な活動になってきている。継続的に支援いただくため、各支援者とのコンタクトや定期的な交流などを計画し、財団やホール、公演についての理解を深めて頂くことも重要な活動である。

このためにはホールの活動や公演についての知識は勿論のこと相手先企業・団体の状況を常に把握しタイミング良く支援のお願いに上がるという営業センスを磨いておく必要がある。

2. 人材育成の方法

上に述べたように、ホール運営に携わる仕事は様々でありそれぞれが専門性を持っている。ホールの職場は舞台芸術に携わる職場ということで、募集すると多くの人々が職場にあこがれてその職に就くことを希望されるが、現実には勤務時間も休日も不定期であり、極めて労働集約的な厳しい職場である。

こうした職場で働くためにはまず舞台芸術に対する愛情と興味を持っていなければ長続きしない。人材育成の面で言うと、経理業務や契約実務、著作権、税制、照明、音響、舞台技術などの基本的な知識は必要に応じて座学で学ぶことが可能である。社団法人公立文化施設協会が「公立文化会館運営ハンドブック」「舞台技術ハンドブック」「舞台総合技術概論」「公立文化会館のトラブル対応ハンドブック」「公立文化施設の危機管理リスクマネジメントガイドブック」などを出版している他、財団法人地域創造が「公立文化施設職員のための制作基礎知識」など分かり易いテキストを出している。これらを活用して基礎的な知識を学びながら現場で経験を積んでいくことが効率的な人材育成方法である。

特に事業制作、舞台技術という部門においては徒弟制度的に上司から現場で仕込まれるということが主流であり、体系的に人材が育成されるというよりもそのホール独特、あるいは上司独特なやり方が継承されているのが現状である。そのため、有能な専門家や担当者が保持している知識や技術、人脈、ノウハウについて、専門領域に限らず舞台に関する知識・技術を次の世代に伝承していくという環境を作っていくことが重要である。

舞台を支える人材を育成する為の重要なポイントは、一つ一つの舞台やコンサートの制作や上演の中で積み重ねてきた経験と知識、人脈等を次世代に伝えていく場を如何に作るかということである。現在は指定管理者制度導入の影響もあり、仕事の効率化やコスト面の削減要求が厳しくなっているという実態もあって、十分なオン・ザ・ジョブ・トレーニングが出来にくくなってきている。そのため、自分の専門領域を守るだけで、他の部門の仕事に関心のない傾向が増加しつつある。

これらを解決するためには体系的な教育や各部門でのキャリアアップが図れる教育や研修の場の提供と、それら教育や研修の場に人材を派遣できる環境や制度が必要であろう。

現在、大学において様々なアートマネジメントの講義がされているが、実際の現場とかけ離れ机上の講義に終わっていることが多いため、現場主義の職場においてはそれらの講義が生かされないという現状がある。専門教育においても現場を体験する機会を多く設ける必要がある。このため、大学からの要請に応じてインターンシップを受け入れ学生に現場を体験させるということも有効な手段であり、受け入れ側のホール側もしっかりしたカリキュラムを作り、研修目的を明確にして受け入れれば効果的な経験をさせることができる。インターンシップは学生にとって貴重な現場体験の機会である。単なるお客さん扱いで有効な体験ができないという結果に終わらせないよう、送り出し側、受け入れ側ともに目的やカリキュラムについてしっかり認識しあって行う必要がある。できるだけ学生にも現場の体験をしてもらう機会を設け、実際の体験をしてもらうということが重要である。

他方、ホールにおける職員の人材育成に関しては事業収入に直接的に結びつくものでもなく、また、ホールの人材を教育、研修に派遣する場合その穴を埋めなければならないため、人的な余裕がなければ積極的に教育・研修の場にホール側から派遣しようという動機が作られにくい実情がある。キャリア育成のための教育・研修派遣について、ホール側に「積極的に人材を育成しよう」という動機づけを行うため、教育・研修派遣のための予算支援や専門家を育成していくための資格制度の整備が必要であろう。

3. 指定管理者制度の弊害

従来から、地方公共団体が設置する公の施設はその管理を地方公共団体の他、他の公共団体や一定の公的団体に委託することは認められていたが、2003年の地方自治法改正に伴って委託先を民間企業や団体にまで拡大できるようになった。これにより公共ホールにおいても2006年8月末までに直営にするか、指定管理者を設置して管理運営を行うのか決断を迫られることになった。

指定管理者を置く場合には指定管理者を選定しなければならず、公共ホールにおいても一者指定の場合や競争での選定などが行われた。いずれの場合も、指定期間の実態は3年から5年、長くても8年という限定された期間であり、幸い指定管理者に選ばれても、指定期間が過ぎればまた他との競争にさらされるため人材雇用面での不安定はぬぐえず、長期的な事業計画や専門家をじっくり育成していくということが難しくなっている。

実際優秀と思われる人材を採用したとしても人事制度面で長期の雇用の約束はできず、また本人の意識としても採用されたそのホールで長期間にわたって働いて専門性を高めるというよりも在任期間中自身のスキルをアップさせ人脈を築いて、また他のホールに渡り歩いて行くという傾向にならざるを得ない。このためホールとして長期的な人材育成を試みたとしても優秀な人材に育った人間ほど他のホールからの引き抜きや、条件面で人材の流動性が高まっていると言える。

ホールの安定した管理運営と優れた芸術作品の提供の為には長期にわたっての継続性が必要であり、そのためには長期的な人材の育成と確保が必要なのは言うまでもない。しかし、コスト削減・運営の効率化を狙って設けられた指定管理者制度は長期的な視点でのホール運営は困難となり、職員の人材育成面でも弊害をもたらしていると言える。

現実に一例として、2011年3月に発生した東日本大震災の影響を受け東北地方のいくつかのホールが休館に追い込まれ、未だに再開できないホールも散見され、それらのホールの運営委託を受けている指定管理者の職員は解雇や自宅待機などを受けたという事態も発生している。このような、突発的な自然災害の発生においても指定管理者の職員は極めて不安定な雇用状況にある。

ホールにおける人材育成の面でも現在の指定管理者制度は見直しを行わなければ我が国のホールは次第に疲弊し、短期的な事業展開しかできなくなりひいてはボディーブローのように次第に我が国の芸術環境の悪化をもたらすであろう。

4. まとめ

ホールの人材の流動性については先に述べたとおりであり、指定管理者制度の問題、各自治体の財政問題などホールを運営する人材の取り巻く環境は悪化している。しかし、このような環境の中でも我が国のホール運営人材を育成しホールを支える人々の能力を向上させていくことが我が国の芸術環境を育てていくためには必須である。

このためには、基本的な社会人としてのマナー教育を基本として、それぞれの職員は芸術各ジャンルに関する基礎知識、舞台芸術の鑑賞経験、舞台機構に関する基礎知識を持っていないといけない。これらを習得するためには、まず、舞台芸術に接する機会を多く持ち、また、現場で良い先輩の指導のもとで多くの実践経験を踏むということが一番重要である。大学とホールとの連携により多くの学生に現場実践を踏ませることは、それら学生を指導するホール側の人材にとっても良い勉強の機会となる。また、ホール間での情報交換や人材交流の機会を多く持つことも有効な手段である。

かつて舞台装置に関しては古くは戦前出版された伊藤熹朔著「舞台装置の研究」などの名著があったが、現在は先に述べたように、社団法人全国公立文化施設協会や財団法人地域創造などがホールの運営や舞台技術に関する実践的で分かりやすいテキストを出版している。これらテキストを基本に活用しながら教育し現場の経験を経て人材を育てていくとともにテキストについても現場の状況を取り入れながら適宜ブラッシュアップしていくことが重要であろう。

【参考文献】

- 『アートマネジメント人材の育成に関する調査研究報告書』2009年3月、東京藝術大学。
『[新版] 公立文化会館運営ハンドブック』平成19年3月、社団法人全国公立文化施設協会。
『舞台技術総合概論』平成19年3月、社団法人全国公立文化施設協会。

オペラの字幕ソフトについての考察

小畑恒夫

日本のオペラ公演に字幕が付いてもう四半世紀が経過した。字幕付き公演はとりわけ聴衆から非常に歓迎され、日本におけるオペラの受容を強力に促進する要素になったことは間違いない。

現在では字幕のない公演は考えられなくなっているし、日本国内の劇場だけでなく、欧米の大劇場でも字幕が採用されている現状は、日本での成功実績がある程度影響していると考えられる⁽¹⁾。また字幕を映す技術の進歩はめざましく、現在ではコンピュータや発光ダイオードを使い、手軽に見やすい字幕を出すことができるようになった。

オペラにおける字幕公演の歴史については昭和音楽大学オペラ研究所の「オペラ劇場における人材育成システムの研究」でも取り上げられ、現在のオペラ字幕の第一人者である増田恵子氏や映画字幕の戸田奈津子氏などを迎えてシンポジウムが行われたので、その成果と豊富な資料が掲載されている。そこで本稿では、とくに字幕ソフトを中心にその現状と問題点を整理し、それを多くの関係者（オペラ制作者、字幕制作者、演奏家、聴衆）と共有することによって、今後のオペラ公演のあり方を考えて行く材料にしたい。

1. オペラ公演になぜ字幕をつけるのか

まず根源的な問いかけをしたい。オペラ公演になぜ字幕をつけるのか？ オペラの内容の理解を深めるため。言葉の理解を深めるため。こうした回答がありそうだが、どうして字幕がついたかをふりかえると、それが求められ、歓迎された理由がはっきりする。

日本ではオペラ公演に字幕をつける前に、訳詞上演というものが行われていた。「オペラは言葉を歌と一緒に伝えるものだと考えて、聴き手にわかる言葉で音楽と同時に伝わってほしい」という願いから、二期会は訳詞上演を行っていた。訳詞者は、ドイツものは中山悌一、イタリアものは柴田陸陸の二人が多く、畑中良輔等の訳詞もあった。声楽家でそれなりに教養のある方々が原語のもつ響きを大事にしながら字幕を作った」（岸田）⁽²⁾。一方藤原歌劇団は原語上演にこだわったが、これは言葉の響きが音楽と密接に結びついているという考え方からだったと思われる。原語にこだわったからこそ、字幕の技術が出てきたときに、それを実際の公演に取り入れたのは藤原歌劇団だった。字幕付き公演によって、「言葉と歌と一緒に伝える」というオペラの目的が、訳詞よりもよい方法で実現されたと言えよう。

その後、二期会も字幕を取り入れるようになったのは、訳語でやるメリットよりも、原語プラス字幕のメリットの方が大きいと考えたからである。当時聞かれたのは、イタリア・オペラを日本語で歌った場合は母音の類似もあってまだ違和感が少ないが、ドイツ語やフランス語の場合は言葉の響きが違いすぎるという意見、また訳詞であっても歌った場合は聞きづらい、という不満もあった。

字幕がつく以前は、そのオペラ公演を不自由なく楽しむには、訳詞上演によるか、あるいは原語上演の場合は、そのオペラをよく知っているか、それでなければオペラの「あらすじ」や音楽的特徴を前以て勉強しておかなければならなかった。訳詞上演の場合、「訳詞であっても歌った場合は聞きづらい」という、ある部分は歌手の技量的な問題、ある部分は「歌うのか、語るのか」というオペラという芸術の本質的な問題があるのだが、後述するように、現在は日本語オペラにも日本語の字幕を出すことが一般化している。

今日では字幕付き上演が常識になり、訳詞上演はほぼ消滅してしまった。たまに中山悌一などの過去の訳詞や若い歌手や研究者たちによる新訳詞での上演が試みられることがあるが、これらは実験的・研究的な意味合いが強い。訳詞より字幕が主流になったのは、耳で聞く「音」よりも、目で見える「文字」が選ばれたということである。

字幕翻訳の技術は、ある部分においては映画の字幕と非常によく似ており、オペラよりもさらに半世紀ほど長い歴史を持つ映画字幕の技術から学ぶことは多い。しかし映画の世界では、近年「字幕付き」が「吹き替え」よりも劣勢になっているという逆の現象が起きている。オペラと映画におけるこの違いは、オペラが音楽の一ジャンルであることを改めて我々に確認させてくれる。音を伴わずに意味を伝達する字幕の出現によって、耳で聴く「音楽」を可能な限りオリジナルに近い状態で再現することが可能になったということである。映画や芝居とは違って、オペラが「言葉」だけではなく「音楽」と密接な関係をもっていることは決して忘れてはならないことである。

(オペラも)訳語でやった方が理解が同時進行で臨場感がある。芝居として見た場合には、日本語の方がダイレクトであるという有利さがある。しかし音楽には本来つけた音があるわけで、言語の音、楽器の音全部を合わせて、とくにフランスものなどは、分ちがたく結びついている。(馬場)⁽³⁾

翻訳字幕にせよ、歌われる訳詞にせよ、オリジナルの言語とは違う。言語は意味だけでなくその言葉を生み出した社会や文化や思考方法までも伝えるものだから、違うのは当然だ。もしその違いを許容しないなら、文学作品の翻訳の価値そのものを否定することになる。翻訳者はオリジナルのもつ本質的な意味を、文化の異なる言語であってもできるだけスムーズに伝えられるように努力するのである。ただし字幕や歌われる訳詞の場合は、通常の翻訳よりもさらに大きな制約がある。前者は極端に字数を制限され、後者は字数はもちろん言葉の韻律さえも制限される。文字が多すぎれば一定の時間に読み切れないし、後者の場合は、一つの音楽的フレーズにあわせて意味のある日本語のフレーズを創作しなければならないからである。

映画の世界で「吹き替え」主流になってきているのは、オリジナルの役者の語り口（つまり言葉ではなく音としての側面）を大切にしてきた日本の風習が、ここに来てついに変化したということである。読むよりも聞く方が情報が多く伝えられるからであるし、近年は「文字を読めない世代が増えてきた」という理由もあるかもしれない。欧米では映画は最初から「吹き替え」であり、外国映画を字幕で受け入れた日本は文化度の高い特殊な国であったと言える。

オペラは芝居とも映画とも違う独自の芸術である。オペラは音楽の一ジャンルであるから映画のように「音としての側面」を切り捨てるわけにゆかず（もちろん高度に音楽的なレベルでの話である）、結局、非常に制限はあるけれども、内容を日本語で伝えるための最良の選択肢として「字幕付き公演」が選ばれたということになる。オペラの「字幕」は、少なくとも我が国では、それが出現したときから「圧倒的支持」によって受け入れられた⁽⁴⁾。それまでドラマの同時進行的理解、あるいは深い理解を妨げていた言葉の壁がかなり取り払われ、音楽的理解と言葉の理解の両方がもたらすオペラ本来の楽しみを、多くの人が知ることになったのである。

2. オペラ公演における字幕ソフトの特質

語る言葉を文字という補助的な手段によって示す字幕は近年メディア等でも多用されているが、オペラの字幕を考察する上で比較検討すべきものは、劇場という共通項のある芝居の字幕、映像としての映画の字幕、そして劇場公演を映像化したオペラの字幕の三つが代表的であろう。このうち音楽を伴わない芝居は、外国で行う場合は原語公演でなく訳語公演が普通なので、字幕を使うのは外来の劇団に限られる。訳語公演が普通である理由は、芝居の主たる目的は作品の形式を再現することよりも、その作品の現代性や思想を伝えることであり、そのためには役者も聴衆も素早くダイレクトに理解できる日本語が最適だからである。映画やオペラの映像は、劇場空間そのものではなく、カメラによって選択され、切り取り処理され、監督の意図によって再編成された映像である。

字幕制作から言えば、生のオペラの字幕と映像の字幕はかなり違う。どちらも字数制限は受けるが、生のオペラでは聴衆が鑑賞のための多くの自由をもっているのに対し、映像化されたオペラはカメラワークに左右されるので、鑑賞の自由が制限される。字幕制作の側から言えば映像監督が創造する世界に従うので、意味のはっきりした字幕を作りやすい、たとえば、その全員の台詞を字幕に載せられないような大人数のアンサンブルが繰り返し広げられる場面であっても、ある数秒間カメラが一人の表情をアップしていれば、その数秒間においてはその人物の言葉、考え、表情、心の動きを伝える字幕が要求される。それに反して劇場の字幕の場合は、アンサンブルの場所であれソロの場所であれ、どこを見るかはそれぞれの聴衆の自由に任されているので、もっぱら音楽に従い、音楽が伝えたいものを感じてとって字幕を作らなければならない。

普段見慣れているオペラ公演の字幕にはどのような制約や特色があるのか、あらためて整理してみたい。

2-1 字幕の分量

オペラ公演の場合、字幕は16文字2行の縦のパネルに出るのが現在は一般的になっている。これは試行錯誤の結果、最善のかたちに落ち着いたものであるらしい。このかたちは「単純に額縁の広さの許容量からきています。字の大きさもあって、お年寄りには小さい字は見えない。2行になっているのは、3行にするとあまりにも目立って邪魔になるから。縦の長さとのバランスもある。こうして妥当なところに落ち着いてきた」(岸田)。

従って現在の字幕パネルは物理的には32文字を同時に表示することができる。しかし日本語の文字を読んで理解する時間は1秒間に3文字が限度なので⁽⁵⁾、たとえば32文字を一度に出した場合、それを読んで理解するのに要する最短時間はおよそ11秒である。別の言い方をすれば、音楽が進行しているにもかかわらず11秒間その字幕を固定して出しておかなければ、歌われている歌詞の意味をわからせるという本来の目的を達することができない。このことは重要で、歌われる言葉は32文字で翻訳されなければならないけれども、もしその言葉が5秒で歌われ、すぐにまた別の言葉が続くのであれば、その言葉に与えられる字幕の文字数は15文字に制限されてしまうのである。つまり字幕の分量は、パネルに表示できる文字数だけでなく、音楽(ドラマ)の進行速度からも制約を受ける。

テキストの完全訳がよいのか意識がよいのかという議論は、字幕では議論以前の問題で、完全訳はほとんどのオペラでまず不可能である。「完全訳」「意識」という言葉が翻訳とは何かという本質的な議論を呼ぶのであれば、それは本稿の意図から外れるので、「完全訳」と「抄訳」に置き換えてもよい。どれほど巧みに意識をしてテキストの意味全部を日本語で伝えようとしても、上記の字幕の制約内に収められない場合の方が圧倒的に多い。これは映画の字幕にも共通する問題である。

2-2 字幕の内容

字幕がテキストの「抄訳」であるならば、オリジナルの言葉の中から重要な言葉を選び出す作業が加わるので、字幕翻訳者の仕事はさらに重要になる。この作業はオペラをどのように解釈するかにかかわるので、ある意味では演出の仕事の一部とも考えられる。日本人の演出家が自分で字幕をつくるケースが多いのは、オペラを解釈し、それを言葉で伝えることが、字幕制作の作業とかなり重なるからではないだろうか。「字幕を作るのも一つの演出行為と理解している」と言う演出家の馬場氏は字幕制作のプロセスを次のように語る。

まず対訳・直訳から入って、意識つまり日本語の言い回しに変換し、時代性の差を縮め、あるいはなくす。それから意図訳ですね、本来そこで何を言いたかったのかという、劇的要請に基づいて意識をします。その次の段階がリズム訳です。音楽のパターンに対する最適化、読むための時間と音楽の速度の擦り合わせ、音楽変化のタイミングによる文章表現の区切り、あるいは繰り返しの省略、装飾的引き延ばしによる省略などです。「意図訳」と「リズム訳」は交互に進め、だんだん形を作って行くんです。(馬場)

日本語らしい表現にする「意訳」までは通常の翻訳作業だが、それから先が字幕特有の作業と言える。ある言葉がそのドラマの中でどういう意味合いで使われるのかを明確に把握し、短い言葉でもその意図が明確に伝わるように「意図訳」をする。まさにここまでは映画の字幕とも共通する作業である。しかしオペラの場合のもう一つ、「リズム訳」も必要になる。すぐれた字幕は一つのテンポを持ち、演奏されている音楽と違和感なく調和しなければならないのだ。音楽と調和した字幕というのはオペラに特有の要素であろう⁽⁶⁾。まさにこの要素があるからこそ、字幕制作者は楽譜が読めるのはもちろん、音楽も理解できなければならない。

作品による違いの中に、作品の文学性の違いみたいなもの、つまり音楽的な癖などもあるのです。たとえばソナタ形式で書かれているのか、まったく切れ目のない文脈で書かれているのかといったような。当然ワーグナーとモーツァルトでは違う。そこのところが一番決定的なのかな。よく言われますけど、(字幕制作は)音楽が分からないと厳しい分野なのです。(馬場)

これまでに述べたように、字幕はテキストの「抄訳」にならざるを得ない。そしてその抄訳は演出家と同じような作品解釈、演奏家と同じような音楽解釈を背景に制作されることが求められている。

ところでドラマや音楽の解釈に基づいても、それを短い日本語で表現する能力やコツが必要になるのも字幕の世界である。ヨーロッパの言葉は誰が何をしたということが主語や動詞の変化を通じて比較的明確に現れるが、日本語が主語を明確にしないという特性はよく知られている。しかし男言葉や女言葉など、外国語にはない他のニュアンスによる表現も可能なので、そうした特性を駆使して字幕に翻訳することもその技術の中に入ってくる。また字数を減らすために類似の言葉は省略する、複数ものを総合的な言い方で一言で表現する、逆につじつまを合わせるために原文にない補足的な言葉を加える、などさまざまな技術が行われている。小林は映画字幕に関し原文から字幕への移し替えによる「情報伝達量」の増減を多数の例を検証して類型化しているが⁽⁷⁾、そこに明快に分析されるように非常に複雑な選択を繰り返しながら個々の字幕が作られるプロセスは、オペラの字幕でも同じであることがわかって非常に興味深い。

字幕は意味を伝えるだけでなく、その場の雰囲気、舞台における話者の人格さえも伝えるものなので、正しい日本語であり、意味が正しく伝わるだけでなく、雰囲気やセンスにも配慮しなければならない。オペラ制作の岸田氏は新国立劇場の《フィガロの結婚》の字幕を変更してもらったことがあるという。

伯爵夫人には——もちろん夫人も町の出身ではあるのだが——貴族としての気位がある。また女としての気位もある。伯爵は彼女を裏切り、スザンナに気がある。夫人とスザンナは仲間になっているけれど、二重唱の前に、「恥ずかしい」という気持ちを漏らすところがあります。ですから、二人の会話になっても、夫人がどれほど傷ついているかがわかり、

また、凜とした雰囲気伝わらないといけない。それが（字幕では）町のお母さんみたいになっている。内容は伝わるけど言葉の扱いが雑だったのですね。ここが一番大事で、喜劇ではあるけれど、内容にも音楽にも品格があるので、それを押さえないと、その楽しさも出てこない。（岸田）

2-3 言葉の制限

字幕において日本語は字数や時間、リズムなどに制限を受けるが、言葉そのものの使用を制限されることがある。たとえば漢字の制限であり、差別用語の使用である。

漢字を制限する理由は二つあって、一つは画数の多い漢字を使うと劇場では文字がつぶれて読めなくなること、もう一つは漢字を読めない人が増えているので難しい漢字を使わないということで、どちらも非常に現実的な理由である。字幕制作者が漢字制限に頭を悩ませるのは、多くの情報を少ない字数で伝えられる漢字は便利で、つい多用したくなるものだからである。しかし、あまり漢字を多用すると真っ黒になって（字幕の場合は真っ白）かえって読みにくいのも事実で、その指針になるのは文科省が定める「常用漢字」であろう。NHKは報道機関でもあるので漢字は基本的には「常用漢字」の範囲にとどめ、放送用字幕にもそれを適用している⁽⁸⁾。昨今のパソコンや携帯の進化により使用できる漢字が増えているため、現在改訂作業が進んでおり、たとえばこれまで使えなかった「明瞭」（これまでは「明りょう」）や「軽蔑」（これまでは「軽べつ」）などが使えるようになるのは歓迎したい（ただし「復讐」は「復しゅう」のままである）。

劇場公演の字幕や市販オペラのDVDなどは規制がなく、制作に携わる個人に任されているようだが、見やすくわかりやすい字幕を考えたときには、やはり社会の現状を調査して決めている文科省や報道機関の方法に、基本的には従うのがよいのではないか。

もう一つの差別用語に関しては、非常に大きな問題であり、報道機関では自主規制しているのが現状だが、オペラの場合は困ることも多い。西洋と東洋、ギリシャ神話の時代から今日まで、様々な時代と価値観を題材に生み出されたオペラを、オリジナルのかたちで伝えることは不可能でも、それに近づけたいところだが、非常にポピュラーなオペラでも《リゴレット》や《イル・トロヴァトーレ》など問題になる作品も多い。「新国立劇場は公共的な意味合いが強いので、風当たりも強い。結局自主規制してしまう」（岸田）というが、オペラを楽しむ人口が増えてくれば、他の劇場公演でもこの問題はもっと大きくなる可能性があるのだろうか。「落語ネタでも（差別を肯定する）ものすごいものがあるが、最近はそういうものは一切やらない」（岸田）から、時代に合わないものが消えて行くのは当然という考え方もある。そうしたマイナス要素を超えて芸術的にすぐれたものであれば、残って行くということだろう。

2-4 いくつかの実例

オペラ字幕でも映像の場合は放送されたものの録画、市販のDVD等によって検証できるが、劇場の字幕を検証するのはサンプルが入手しづらいのでなかなか困難である。しかし字幕ソフトの特質を述べてきたこの場所で、実際の公演でどのような字幕が使われているかを確認する

のは意味があるだろう。増田恵子氏と松本重孝氏に特別にお願いして提供していただいたサンプルがあるので、そこから二つの例を紹介する。

字幕制作で難しいものの一つは、テンポの速いところやアンサンブルの場所にある大量の情報を短い字幕で伝えなければならない場合なので、そうした場所を選んだ。

《フィガロの結婚》第1幕フィナーレ（部分）

左側は台本の拙訳、右は増田氏の字幕である。

アントニオ 伯爵様… 伯爵様…	01 伯爵様… 大変です
伯爵 何があった？	02 「何事だ？」「早く話して」
アントニオ 何たる乱暴、誰がやった、誰だ。	「お聞き下さい」
伯爵夫人、スザンナ、伯爵、フィガロ	
何のこと？ どうした、何があった？	
アントニオ お聞きを。	
伯爵夫人、スザンナ、伯爵、フィガロ	
さあ、早く話しなさい。	
アントニオ 庭に面したバルコニーから	03 バルコニーから 色々な物が
毎日いろんなものを放るのを見ますが	落ちてきますが先ほどは…
さっきはこれ以上ひどいことはあるか、	
男を放り投げるのを見たんです。	04 「男が落ちてきました」
伯爵 バルコニーから？	「バルコニーから？」
アントニオ カーネーションをご覧ください。	
伯爵 庭へ？	
アントニオ さようで。	
スザンナと伯爵夫人 フィガロ、気をつけて。	05 「気をつけて！」「何と！」
伯爵 何ということ！	「酔っ払いは何しに来た？」
スザンナ、伯爵夫人、フィガロ	
（この男のせいで台無し）	
その酔っばらは何をしにきたのか？	
伯爵 では男はどこにいる、どこへ行った？	06 「男は？」
アントニオ その悪党はとっとと逃げ、	「すぐに消えました」
視界から消えました。	
スザンナ じつはあの小姓がね…	07 (小姓よ…) (ヤバいな)
フィガロ 知ってる。奴に会った。	「黙りなさい」「何で笑う？」
はっはっは。	
伯爵 おい、静かに！	
アントニオ 何を笑う？	
フィガロ 朝っばらから酔ってるな。	08 朝から 酔っ払ってるな
伯爵 もう一度言え。男がバルコニーから？	
アントニオ バルコニーから…	09 「バルコニーから 男が？」
伯爵 庭に…	「さようで」
アントニオ 庭に…	10 「庭か？」「はい！」
スザンナ、伯爵夫人、フィガロ	「酔っ払いの戯言です」
その男は酒のせいででたらめを！	
伯爵 続けろ。顔は見なかったのか？	11 「顔は見たか？」

アントニオ いいえ、見ていません。 スザンナ、伯爵夫人 ほら、フィガロ、聞いた？ フィガロ 不平をこぼすのはもういい、黙れ！ つまらんことで騒ぐな。 隠しておけないから言うが、 あそこから飛び降りたのは俺だ。 伯爵とアントニオ 誰が？ お前だと？ スザンナと伯爵夫人 機転がきくわね、うまくやった！ フィガロ そんなに驚かれるとは！ 伯爵 とても信じられん。 アントニオ どうしてそんなにでかくなった？ 飛び降りた時は違ったぞ。 フィガロ 飛び降りる者はこうなるのさ。 アントニオ そんなばかな。 スザンナと伯爵夫人 あのおばかさん、しつこいわ。	「いいえ」 12 黙れ つまらん事で騒ぐな 実は 俺が飛び降りたんだ 13「お前が？」(フィガロって天才！) 「驚いている」「信じられん」 14 そんな でかくなかったぞ 15「飛び降りる時はしゃがむからな」 「バカナ！」(しつこいわね)
--	--

台本の47行の台詞が15枚の字幕になっている。左右を対照してわかるいくつかの事を確認してきたい。

[01] では台本の「何たる乱暴云々」の台詞の代わりに「大変です」の一言を加えることによって、好ましくない事件が起きたという情報を過不足なく伝えている。[02] はアントニオを主語にした文の構造を変えて事実のみを伝えている。字数は劇的に減ったが、言葉に表れている無教養さはなくなった。[04] 庭師アントニオが丹精して育てたカーネーションが被害を受けたという情報は時間の関係で省略された。[05] 1枚の字幕に3人の台詞が凝縮して入っている。[07] 4人の台詞が入っている。小声の会話がカッコで示されるが、二つ目のカッコの「ヤバいな」は判断の分かれるところだ。現代の流行語であることが一つ。さらに、これはフィガロの台詞と思われるが、フィガロがこのとき「ヤバい」と感じて行動したかどうかは、演出の領域に属するのではないだろうか。[13] 原文にはないフィガロを入れたことで、瞬時の理解が可能になる。[15] 「しゃがむからな」の言葉を加えて舞台上の動作を補佐している。多くの場合、字数を減らすために簡略化、省略の作業をしているが、ここでは逆に情報を加えることによって分かりやすくする工夫がなされている。

《セビリャの理髪師》第1幕フィナーレ（部分）

左側は台本の拙訳、右は松本氏の字幕である。

バルトロ、ロジーナ、バジリオ、ベルタ 私は冷たくなって動けない、 まるで立像のように。 呼吸をするための	01 氷結凝結…まるで彫像のよう 私は息も出来ない…呼吸不能
---	-----------------------------------

息も残っていない。 伯爵 彼は冷たくなって動けない まるで立像のように。 呼吸をするための 息も残っていない。	02 氷結凝結…まるで彫像 彼は息も出来ない…呼吸不可
フィガロ ドン・バルトロを見てごらん。 まるで立像のようだ。 あっはっは、俺は笑いすぎて 死にそうだ。	03 氷結凝結…まるで彫像のよう 私は息も出来ない…呼吸不全 04 ご覧よ…バルトロを！ まるで彫像…可笑しくて死にそうだ
バルトロ でも隊長さん… 合唱 お前は黙れ！ バルトロ でも医者… 合唱 もうたくさんだ！ バルトロ でも貴方… 合唱 シャベるな！ バルトロ でも私は… 合唱 叫ぶな！ 3人 でも私たちは… 合唱 お前たちは黙れ！ 3人 でもそれから… 合唱 私たちが考えます。 みんな自分のことをしてください ケンカは終わりです。	05 『息も出来ない…呼吸不可』 「ご覧よ…バルトロを！」 06 「ご覧よバルトロ…笑いが止まぬ」 『氷結凝結…彫像現象…呼吸不全』 07 『息も出来ない…呼吸不能』 「見てごらん…バルトロを」 08 「アハハ…おかしくて死にそう」 『呼吸不可…呼吸不能』 09 「隊長さん」『黙れ』 「私は博士」『問答無用』 10 「でも貴方」『会話禁止』 「でも私は」『大声厳禁』 11 「そやけど」『全員静粛』 「そやから」『会話禁止』 12 総員持ち場へ復帰 解決終結…騒動は

字幕〔08〕までの音楽は比較的ゆっくりのアンダンテ、〔09〕からはストレッタに入って猛烈に早いプレストになる。〔03〕から〔08〕まで字幕の枚数が多いのは、この場面がカノン風のアンサンブルになっていて、繰り返しが多いからである。ここで同じ字幕を繰り返し出すのは、字幕のない長い空白時間が聴衆を不安にさせるのを避けるためであろう。ただし実際の演奏では、意味の異なる複数の台詞が重なって繰り返されるので、ここでの字幕は全体の意味を伝える便宜的なもので、必ずしも舞台の言葉と一致していない。

この字幕で特徴的なのは漢字の多さというか、四字熟語のような、瞬間的にイメージを喚起するような文字を使う技術である。〔01〕はロジーナが4小節の楽節を歌う間ずっと出しておくことを想定してつくられているが、その時間はおよそ20秒である。32文字（実際には30文字）を読むために必要な時間は10秒であるから、かなり余裕をもって読むことができる。その余裕がこのすこし変わった雰囲気字幕を楽しむ方向に働けば、この字幕は成功である。

「氷結凝結」という熟語はないけれど、この四つの漢字は「冷たくなって動けない」状態を

理解させ、その奇抜な表現によって一種の滑稽さも感じさせる。まさにこれはオペラ・ブッフであって、実際に舞台上で起きている状況のおかしさや、音楽が表現するおかしさと呼応している。「呼吸不能」「呼吸不可」「呼吸不全」の違いは台本にはなく、完全に松本氏の創作だが、これも音楽に触発された遊び心のなせる技だろう。同じことは「問答無用」「会話禁止」「大声厳禁」「全員静粛」「解決終結」といった言葉遊びにも見られる。

漢字や四字熟語によって字数を減らすという以上に、ここでの作業は字幕の中にも「おかしさ」をひそませる表現活動であって、一般の字幕の考え方を逸脱しているかもしれない。これは松本氏が自分の演出のために作成した字幕であって、先に紹介した馬場氏と同じく、字幕は演出活動の一つになっているのであろう。

3. 字幕をめぐる未解決の問題

字幕はオペラの演奏と同時に言葉を理解する最良の方法として、現在のところ圧倒的多数の聴衆から支持されている。しかしそこにはプラスの要素だけでなく、マイナスの要素も存在するのである。字幕をつける問題はじつに多岐にわたり、その全体像は多面的に見なければなかなかつかめない。たとえば、字幕はオペラを理解する側（聴衆）の問題であり、つけてもつけなくてもオペラ作品の本質には関係がない。聴衆は一律ではないから、歓迎する人もいれば、字幕の存在を疎ましく感じる人もいる。

お客様のなかには絶対見ないという方がいます。舞台から目を離したら、何を見に行ったのかわからないと。芝居が重要な要素を占めている作品では、そうははっきり言う人もいます。それに誤訳がある、間違いがあるという抗議もあります。(岸田)

疎ましく感じる人はオペラ公演から自分が受け取る理解と感動にとって、字幕は「余計なもの」であると強く感じるのだろう。オペラ作品には一つの価値があり、その価値を演奏家がついに信念をもって明らかにする。オペラの場合は演奏、舞台美術、演出など多くの人間がかかわる演奏活動だが、本来作曲家が想定していない字幕の内容が、演奏活動とは別個の「余計なもの」と感じられる。それは映画なら「監督が照明に凝りに凝って作ったきれいな画面を汚している」⁽⁹⁾という感覚に通じるだろう。

馬場、松本両氏のような演出家が自分の字幕をつける場合は、字幕も含めて公演を評価する対象になると考えることもできるが、外来オペラ公演に付ける字幕の場合は映画同様、完成されたものに付け加えるものなので、両者を同じ字幕として考察するのは正しくない。外来オペラ公演の場合もさまざま、海外の演出家や演奏家が自分たちの公演につけられた字幕にどれほど関心を持っているかによって責任の度合いが違って来るだろう。

近年オペラ界を騒がす「読み替え演出」の類も字幕にとっては大きな問題だ。歌われている言葉や状況と舞台上で行われている行為が食い違っている場合、字幕はオリジナルの台詞に忠実にしてその奇妙さを強調するべきなのか、あるいは演出の意図に沿って視覚から理解する状況

とあまり違和感がないように意識するのかという選択を迫られる。制作者によってまったく違う字幕が作られても不思議はない。これは字幕制作者個人で結論づける問題ではないように思われる。

字幕を歓迎する人の中にも、丁寧な字幕を求める人も、簡略な字幕を求める人もいるだろう。字幕制作者は上に紹介したように、よい字幕を求めて試行錯誤を繰り返している。こうして初期に較べて格段により字幕が提供されるようになったことは間違いのない事実である。しかし何がよい字幕であるかは、公演の性質によっても違って来るだろう。別の言葉で言えば、主催者や聴衆が求める字幕を作るのも字幕制作者の仕事なのである。

地方の劇場などでやる時は、まだ啓蒙的な意味合いが高いので、字幕を必ず付けてほしいといわれ、ある程度説明的な字幕になります。こちらでやるよりは懇切丁寧な字幕を付ける。それは主催者側からの要望ですね。(馬場)

字幕は現在では欧米でも普通に使われるようになってきているが、字幕の翻訳機能を考えた場合、日本における特殊な状況が浮き彫りになる。

たとえばイタリア人がスペインのオペラの字幕を見る時と、日本人がスペインのオペラの字幕を見る時では、まったく条件が違うと思う。文化的な背景、風俗、習慣、文法的な違いも加味してですけれど、言ってみれば、これはそれぞれオンリー・ワンの現象で、日本人の日本語文化圏にいる人たちが見る字幕という特殊性は絶対にあると思います。それは簡単には解消できないような大きな違いです。(馬場)

字幕の問題も、オペラの問題も、西洋音楽や西洋文化の受容も、すべて我々日本人が明治時代から延々と考えつづけ、いまだ解答が見つからない大きな問題の中に包含されるというわけである。解答が見つからないまま世界は変化し、グローバル時代に突入しているが、字幕の役割をそうした新しい視点から考えるのも重要ではないだろうか。

4. 字幕の未来

字幕には歌われる言葉を理解させるという役割があるので、日本オペラにも日本の字幕をつけることが一般的になっている。これは三枝成彰の《忠臣蔵》あたりから始まったと記憶するが、日本人オペラ歌手の日本語が一般に聴き取りにくいという声があり、字幕は聴き手のストレスを減らす方策として歓迎されている。しかし歌われる言葉が聴き取りにくいというのはオペラの宿命的な問題であって、決して日本語に特有の現象ではない⁽¹⁰⁾。じつは日本に限らず欧米のオペラ劇場でもイタリア語のオペラにイタリア語の字幕を、英語のオペラに英語の字幕を出すことがある。これは新作オペラやよく知られていないオペラについてはなかなか便利である。欧米の劇場では上演するオペラの台本を配布あるいは販売する歴史的な習慣があり、幕

間にそれを読んだり、演奏中に豆ランプで台本を確かめたりする光景が今でも見られるが、テクノロジーの進化によって字幕という新しい方法が開発されたわけである。

しかし現在の日本で行われているような、舞台脇の電光掲示板に映る字幕を全員が眺める方式ではなく、メトロポリタン歌劇場やスカラ座のように座席の後ろに個人用の字幕装置がつけられている場合は、個人が字幕のありなしを決定できるだけでなく、(複数の言語の字幕が備えられていれば)何語の字幕を見るかという選択も可能になる。これは現在世界中に出回っているDVDやブルーレイ・ディスクが、オリジナルの言語のほかに数カ国後の字幕を装備していることと似ている。これはディスクの市場開拓、また劇場の外国人客獲得を考えれば大きな戦略になることは間違いない。

字幕を個人が選べるようにすると、中国語、韓国語、ドイツ語、イタリア語など全部できますから、海外から客を誘致できます。今は特にアジア圏からお客さんに来てもらいたいんです。(今のままでは)日本語字幕は出ているけど、ぼくらは置いて行かれるのか(客ではないのか)ということになる。そういう字幕装置があると招致しやすいんです。中国などからどんどん客が来るでしょう。(岸田)

字幕装置は座席固定でなく、たとえばタブレット端末のようなものを使うことも不可能ではないので、テクノロジーの進化とともに今後、理想的な装置が開発されるだろう。

オペラを楽しむ人たちが増えることは嬉しいが、その一方で字幕が商業主義に呑み込まれてしまえば、オペラというすぐれた芸術をより深く楽しむのに役立つ字幕本来の役割が歪められるおそれがある。オペラDVD輸入盤に装備された字幕の現状を知れば、字幕のレベルを保つことの難しさが理解できるだろう。字幕はまさに「おまけ」の状態であり、ひどい誤訳の場合、鑑賞者はそのオペラの価値を見失うことさえある。

日本の字幕は馬場氏の言葉を借りれば「オンリー・ワン」という特殊な状況にあり、現場制作者の努力によってある水準が保たれている。ところがそうした努力はあまりむくわれない。文学作品の翻訳のように「名訳」として名が残ることがないのは、実際の公演とセットになっているために「字幕」だけでは価値が判断できず、公演とともに消えてしまう性格のため、文字として出版されるなど人の目に触れる機会がないからである。

素晴らしいオペラ作品が上演されるとき、字幕の役割はその作品を楽しむ味わうための補助手段であって、いかに作品本来のよさを邪魔せず、その鑑賞を巧みに、上手に助けてやるかという縁の下の力持ちのような働きをする。報酬の面では字幕制作費として公演予算に組み込まれるが、個々の公演の演出などに密接に結びついているため使い回しは難しく、著作権収入を得るという方法にはなじまない。DVDの映像のように記録されれば——やはりその映像と不可分ではあるが——公演よりは多くの人目に触れ、評価される機会も増えるので認知度は少し高いただろう。しかし報酬面でむくわれないのは同じである。

こうした現状にもかかわらず、日本における字幕の水準は現場制作者たちの努力によってある水準を保っている。しかしながら、そうした努力と高水準の字幕の重要性が制作サイドや聴

衆にひろく周知されなければ、字幕の未来は明るくならないように思える。

メトロポリタン歌劇場やスカラ座が採用しているような個人専用の字幕装置に多言語を入れて字幕サービスをすることは可能だが、それらの字幕が現在作られているような丁寧な字幕であると考えすることは経費や手間からいって難しそうだ。「ないよりはまし」という程度の「おまけ」のような字幕が日本中、あるいは世界中に蔓延するような状況になりかねない。それはオペラに多くの聴衆を集め、オペラ業界に経済的な潤いをもたらす一助になるかもしれないが、それによって失われるものも大きいのではないだろうか。表面的な解釈で満足してしまう聴衆が増えれば、オペラの未来もまた暗いのである。

字幕は未来のいつまで必要なのだろうか。世の中は変わりつつあり、テクノロジーも進化しているので、オペラの言葉を理解するのに文字情報を利用するよりもっと進化した方法が考案されるかもしれない。脳科学の研究が進めば脳に直接言葉を理解するための信号を送るようなことも可能になるかもしれない（もっとも、そのときには生演奏も必要なくなる可能性もあるが）。

吹き替えが主流になりつつある映画と違って、オペラは音楽なので吹き替えにはならない。舞台における訳詞上演は字幕上演に淘汰されたのだし、字幕に代わる新しい方法が出現するまで、まだしばらくは字幕に頼る時代はつづくだろう。そう考えれば、公演によい字幕をつけることはよい聴衆を育てるために非常に重要であることがわかるだろう。

作品理解を補助するための重要な役割をになう字幕は「おまけ」や「サービス」のような軽いものではない。字幕を軽くあつかうとオペラの未来に禍根をもたらすと認識を、オペラにかかわる人たち全員が持ちたいものである。

謝辞

増田恵子氏と松本重孝氏は突然のお願いにもかかわらず、劇場で実際に使った字幕のサンプルを快く提供して下さった。馬場紀雄氏と岸田生郎氏にはわざわざミーティングのかたちで時間を取っていただき貴重な情報やご意見をいただいた。厚くお礼申し上げます。

【注】

- (1) メトロポリタン歌劇場来日公演1988の《愛の妙薬》とウィーン国立歌劇場来日公演1989の《ヴォツェック》で字幕が使用され、企画時には反対した劇場側もその有効性を認めた。
- (2) 元新国立劇場制作部長、岸田生郎氏。岸田氏の発言は馬場紀雄氏と同席していただいたミーティング（2012年2月）におけるもので、以後の引用も同様である。
- (3) 演出家、馬場紀雄氏。馬場氏の発言は岸田生郎氏と同席していただいたミーティング（2012年2月）におけるもので、以後の引用も同様である。
- (4) 日本初の字幕付きオペラ公演《仮面舞踏会》の毎日新聞評は字幕についての聴衆の反応を「よいとする者が90.7パーセント、必要ないが3.5パーセント、圧倒的支持というべきだろう」と伝えた。
- (5) シンポジウム「オペラ字幕のあり方を考える」（2011年2月）における映画字幕制作の戸田奈津子氏の発言による。これは経験値であるらしく、同じ映画の字幕でも翻訳者によって違う。清水俊二は「2秒で7～8字、3秒で10字、5秒で20字」（『字幕スーパーの文法』『言語生活』1983年12月／『映画字幕は翻訳ではない』早川書房1992、所収）と言うし、岡山徹によれば「1秒で4文字、5秒で20字」（『字幕からこぼれる言葉たち 映画でスラスラ日常英語』小

学館1998)である。また1秒で3文字でも、5秒になると単純計算の15字ではなく、少し多く読めるのは経験的に理解できる。

- (6) 映画字幕においてもリズムや音楽性が必要なのは言うまでもない。字幕の台詞と映像のタイミングはまさに音楽的なセンスを要求する。しかしオペラ字幕の言うのは、実際に演奏される音楽そのものを理解し解釈できる高度な音楽性である。
- (7) 小林敏彦「洋画の字幕翻訳の特徴とその類型」小樽商科大学『人文研究』(2000)所収。小林はこの論文の中で「情報伝達量」の増減について18の類型を特定している。たとえば情報「減」については「簡略」と「省略」に分け、前者はさらに「類似」「一般化」「統合」に細分化し、後者は省略される言葉を品詞や形態によって細分化する。
- (8) 『NHK新用字用語辞典』NHK放送文化研究所編。
- (9) シンポジウム「オペラ字幕のあり方を考える」(2011年2月)における映画字幕制作の戸田奈津子氏の発言による。
- (10) 有名なものにフローベルが小説『ボヴァリー夫人』のなかに挿入したエピソードがある。ボヴァリー夫妻は1839年にルーアンの劇場ヘドニゼッティのオペラ《ルチア》(フランス語版)を観劇に行く。妻エマはルチアの心情に心から共感するが、オペラにまったく興味のないボヴァリー氏は、歌手が歌うので言葉が聴き取れないと不満を漏らし、妻に軽蔑される。

ベルカント教育の歴史と方法論 —16世紀末～19世紀半ばの声楽教育とそのメソッド—

水谷 彰良

はじめに

「ベルカント (belcanto)」もしくは「ベル・カント (bel canto)」の用語は、イタリアの声楽の特質や声楽教育の理想を表す言葉として広く使われている。だがその意味するところは多義で、しばしば矛盾する意味や対立する概念を付与されることは、『ニューグローヴ世界音楽大事典』(1980年)の項目「Bel canto」がベルカント解釈の混乱を認めつつ明確な定義を放棄し、ロッシーニがベルカント歌手の条件として述べた言葉の引用⁽¹⁾のみで理解の一助としたことでも判る。けれども現在は歴史的視点での再定義が可能で、筆者は歌唱史やオペラ史の研究に基づき、ベルカントを次の四つの特質を備えた16世紀末から1840年頃までの声楽様式と定義した⁽²⁾。

- 1) 色彩とニュアンスに富む滑らかな歌唱、カント・スピアナート (canto spianato)
- 2) アジリタと母音唱法に基礎を置く装飾的な歌唱法、カント・フィオリート (canto fiorito)
- 3) 高度に様式化された表現
- 4) 歌手の創意で自由に変奏する技術と即興性、音楽の自律性に依拠する声の用法

以上の声楽的特質は、16世紀末～19世紀半ばの声楽作品の歌唱技術から抽出した要点であり、数世紀に及ぶ歌手教育によって獲得された技術的・様式的側面と共に時代ごとに異なる歌唱様式が含まれる。その前提となる基本技術は、レガート、ボルタメント、アジリタ、ヴィブラート、クレシェンド、デイミヌエンド、メッサ・デイ・ヴォーチェ、メッサ・ヴォーチェ、トリル、テンポ・ルバートその他の、個々に名称を持つ声の用法である。そして発声法や呼吸法の訓練によって多種多様な技術を自在に操り、統御し、洗練されてなお作品の様式に適った演奏をすることがベルカントの理想であり、「ベルカント教育」とはその能力を養うための教育にほかならない。

このように歴史的な概念や技術基盤からベルカントを定義すると、近現代の声楽教育におけるベルカント不在の原因が明らかになる。なぜなら19世紀半ば以降の発声歌唱の理想はその本質がベルカントの時代と異なり、声楽教育の目的も方法論も時代に合わせて変化を遂げたからである。それゆえ19世紀末に始まる日本の西洋式の声楽教育が、本来のベルカント教育とは別種のものであっても不思議はない。現在とは根本的に異なる目的や方法論に基づくベルカント

ト教育の歴史と教則本の歩みを概観し⁽³⁾、現代の歌手の人材育成に新たな視座を提供することが、本論の目的である。

1. イタリアにおける声楽教育の変遷 (16世紀～18世紀)

1-1 ベルカントの誕生とディミニツィオの学習

ベルカントの特質の一つである装飾歌唱とその基盤となるアジリタと変奏技術が明確に現れたのは、1570年代の北イタリアのフェッラーラとマントヴァの宮廷においてであった。これは専門的な訓練を受けた宮廷女性歌手が装飾と即興の技術を競い、長い音価の音符を多数の小さな音価に細分化するディミニツィオ (diminutio [羅]) を歌唱に導入したことが発端となっている⁽⁴⁾。長い音価を分割して敏捷に歌う歌唱は、うがい唱法 (cantar di garganta)、カント・ディ・ゴルジア (canto di gorgia) と称され、16世紀半ばにナポリで始まり、北イタリアに伝播したものと推測されている。ディミニツィオの習得が楽器奏者と歌手に不可欠とされたことから、パッサッジ・ディミニヌイティ (passaggi diminuiti) の練習曲集が16世紀末～17世紀初頭にかけて、エゼルチーティイ (Eserciti), リチェルカーテ (Ricercate)、パッサッジ (Passaggi) の名称で出版されている。声楽用の重要教本は次の5書である。

Girolamo Dalla Casa: *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti (Di fiato, & corda, & di voce humana)*., Venezia, 1584. (楽器と人声用)

Giovanni Bassano: *Ricercate Passaggi et Cadentie*., Venezia, 1585.

Antonio Brunelli: *Varii esercitii*., Firenze, 1614.

Francesco Rognoni: *Selva de varii passaggi (secondo l'uso moderno per cantare e suonare con ogni sorte de stromenti)*., Milano, 1620.

Giovanni Battista Spadi: *Libro de passaggi (Ascendenti et Descendenti)*., Venezia, 1624.

16世紀に誕生した装飾歌唱が色彩とニュアンスに富むカント・スピアナートの発達を促したことは、マントヴァとフェッラーラの宮廷歌唱に関するジュスティニアーニ (Vincenzo Giustiniani, 1564-1637) の『音楽論 (Discorso sopra la musica)』(ローマ、1628年)の次の記述からも明らかになる——「(宮廷女性歌手は) 声を強く、もしくは弱く増減し、細くあるいは太くしながら、時には声を長く延ばし、時には甘美な溜め息でそれを途切れさせ、時には長い装飾楽句をレガートやスタッカートで付け、グルッポ、跳躍句、長いあるいは短いトリッロ、甘くか細い装飾楽句を伴い、そこから不意にこだまの応答が聞こえる」。ジュスティニアーニは歌手たちが「音楽と言葉の概念に適った顔の表情、眼差し、身振りを付けた」と述べており、歌唱に伴う表情や身体表現もまた、宮廷歌手のパフォーマンスの特色であったことが判る。16世紀末にフィレンツェで誕生するオペラの基盤をなす朗唱様式、ステイーレ・ラップレゼンタティーヴォ (stile rappresentativo) も、こうした宮廷歌手の技術を基盤に成立した。

イタリアの新たな歌唱様式は卓越した歌手によって国外にもたらされ⁽⁵⁾、ヨーロッパ各国に

オペラの導入を促すとともに、新たな歌手教育に道を開いた。17世紀前半期の歌唱理論はドレスデン宮廷にイタリア式歌唱教育を導入したベルンハルト（Christoph Bernhard, 1628-1692）の『歌唱法について（*Von der Singekunst oder-manier*）』（1649年頃。筆写のみで流布）によって理解でき、そこではパッサッジ・ディミヌイーティがパッサジヨを付けた歌唱法（cantar passagiato）として概説されている⁽⁶⁾。

I-2 音楽院における声楽教育の組織化

後期ルネサンスから初期バロックにかけての歌手教育は、主に次の三つの場で行われた——
①教会：教会音楽家による聖歌隊の指導。②宮廷：世俗の宮廷に雇用された音楽家による私的
教育。③民間：音楽を教える慈善院やアカデミーにおける組織的教育と個人教育。

教会音楽家による教育は聖歌隊員の育成が目的で、高声パートを男児が務めたため、パッキアロッティ（Gasparo Pacchiarotti, 1740-1821）やマルケージ（Luigi Marchesi, 1755-1829）などの著名なカストラートを輩出した。けれどもより広範に優れた音楽家を育成し、オペラ歌手教育の拠点となったのは、16世紀に孤児のための慈善院として作られ、17世紀に音楽院（conservatorio）となった教育機関である。これは1637年にヴェネツィアで世界初の商業オペラハウスが誕生し、オペラがヨーロッパ各地に普及したことも関係していた。そして17世紀を通じて歌手と楽器奏者の需要が増大した結果、職業音楽家を育成するための学校化が整い、優れた作曲家、歌手、楽器奏者を世に送り出すのである。

私的教育とは異なる人材育成の組織化とメソッド化もここで始まる。例えば17世紀前半期のローマの教皇礼拝堂聖歌隊学校では、指導者マツォッキ（Virgilio Mazzocchi, 1597-1646）が次のカリキュラムによる教育を行っていた——午前中は「難しい歌の練習」「トリルの練習」「装飾的なパッサジヨの練習」「歌詞や文学に関する学習」「歌唱実習」を各1時間ずつ。午後は「音楽理論」と「定旋律の即興演奏」を各30分、「対位法の書法」と「歌詞研究」を各1時間、その後の時間は生徒の能力に応じてチェンバロの練習や宗教音楽の作曲に充てる⁽⁷⁾。生徒たちは諸教会の礼拝で歌い、著名な歌手の演奏を聴く課外学習も義務付けられていた。

17世紀末～18世紀前半期の最も重要な声楽教育の拠点は、ナポリに存在した四つの音楽院である⁽⁸⁾。ナポリの音楽院の生徒は純然たる孤児として無料で生活する者と、学費を支払って寄宿生として生活する者の2種類がいて、男児のみが入学を許された。入学時の年齢は7～8歳で、カストラートとなる少年は8～10歳に去勢手術を受けた。教育期間は6～10年間で寮生活を送り、許可なしの外出や外泊は厳禁とされた。学年の区分は低学年、中学年、高学年からなり、カストラートは特別な位置付けをされた。生徒は歌唱、作曲、弦楽器、木管楽器、金管楽器の専門別にクラス分けされ、歌唱クラスは声種ごとに、カストラートのソプラノ、カストラートのコントラルト、テノール、バスの四つに分けられた。優秀な生徒は町の音楽行事や礼拝行進、サン・カルロ劇場の合唱団に参加を許され、才能が欠如していると判断された者は専門を楽器に変えさせられたという⁽⁹⁾。

こうした音楽院教育は純然たる職業教育であり、生徒は厳格な日課に基づいて起床から就寝まで管理され、怠惰で品行の悪い生徒は放校処分となった。18世紀初頭のナポリの音楽院で

教鞭を取ったドゥランテ (Francesco Durante, 1684-1755)、ポルボラ (Nicola Porpora, 1686-1768)、フェーオ (Francesco Feo, 1691-1761)、レーオ (Leonardo Leo, 1694-1744) は作曲家としても優れ、著名なカストラートのファリネッリ (Farinelli [本名 Carlo Broschi], 1705-1782) とカッファレッリ (Caffarelli [本名 Gaetano Majorano], 1710-1783) もポルボラの教えを受けた。

ナポリと並ぶ声楽教育の拠点ボローニャは、ピストッキ (Francesco Antonio Pistocchi, 1659-1726 カストラート) の設立した音楽学校が発端となっており、その教育法は弟子のベルナッキ (Antonio Maria Bernacchi, 1685-1756 カストラート) に受け継がれ、門下に後述するマンチーニを出した。ヴェネツィアにもナポリと同様の慈善院があり、ヴィヴァルディの教えたピエタ慈善院では16世紀末から音楽が正式科目とされていたが、ヴェネツィアの慈善院教育は女子のみを対象にして世俗的活動を禁じたため、オペラ歌手の供給源にならなかった。

I-3 ソルフエッジョによる教育と、カストラートの執筆した教則本

ポルボラ時代の音楽院の声楽教育は、呼吸法とソルフエッジョ (solfeggio) を中心に行われた。そして最初の数ヵ月は旋律を歌わず呼吸法とメッサ・デイ・ヴォーチェの音階練習を徹底的に行い、続いて歌詞を持たないソルフエッジョ練習へと移行した。呼吸法とソルフエッジョの学習は数年間にわたって行われ、歌詞を伴うアリアは上級クラスや最終段階に歌うことが許されたという。

学習教材のソルフエッジョは音名や階名読みによるソルミゼーションと母音によるヴォカリゼーションがあり、教師がソルフエッジョを生徒の能力や習熟度を前提に作曲したことは、マンチーニ (Giovanni Battista Mancini, 1714-1800 カストラート) の著した『装飾歌唱についての実践的省察 (Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato)』(ウィーン, 1774年 [第3版1777年]) の次の言葉が証明する——「私はナポリで2年間、レオナルド・レーオの弟子であった。そのとき私はまだ14歳だった。この偉人は3日ごとに、自分の生徒それぞれに新たなソルフエッジョを書き与えたが、それらは各自の力量や能力に適合させるべく周到に作られていた」。カストラートのトージ (Pier Francesco Tosi, 1653頃-1732) が『古今の歌手についての考察 (Opinioni de' cantori antichi e moderni)』(ボローニャ, 1723年) の中で述べた次の言葉も、ソルフエッジョをなおざりにする教師や生徒に対する戒めとしてつとに知られる——「教師は学習者に必要と判断されるかぎり、倦むことなくソルフエッジャーレ [ソルミゼーション] をさせなければならない。時期尚早にヴォカリッザーレ [ヴォカリゼーション] をさせる者は、教育を知らぬ」。

ソルフエッジョは教師が個々の弟子に作曲して与える教材のため出版されなかったが、教育の理念、歌唱の美学と趣味の変遷はカストラートの執筆した理論書から知ることが出来る。重要書は前記トージ『古今の歌手についての考察』と、アグリーコラ (Johann Friedrich Agricola, 1720-1774) によるその註解書 (『歌唱芸術の手引き (Anleitung zur Gesangkunst)』ベルリン, 1757年)、前記マンチーニ『装飾歌唱についての実践的省察』で、17世紀末から約80年間の歌唱の諸問題と声の用法に関する知見を得ることが出来る。ドイツ人の作曲家ヒラー (Johann Adam Hiller, 1728-1804) の『正しい歌唱法 (Anweisung zum musikalisch—richtigen Gesange)』(ライプツィヒ, 1774年) と『装飾歌唱法 (Anweisung zum musikalisch—zierlichen Gesange)』(同, 1780年) も有益で、イギリスで

はモーツァルトと親交のあったカストラートのテンドウッチ (Giusto Ferdinando Tenducci, 1735頃-1790) による『テンドウッチ氏の声楽教則 (*Instruction of Mr Tenducci to his Scholars*)』(ロンドン、1785年頃)と、アプリーレ (Giuseppe Aprile, 1732-1813 カストラート) の『現代イタリア歌唱法 (*The Modern Italian Method of Singing*)』(ロンドン、1791年) が出版されている⁽¹⁰⁾。

イタリア以外の地域で行われた声楽理論書や教則本の出版は、18世紀を通じてイタリア人の優れた歌手がヨーロッパを席卷し、そのメソッドや歌唱法に対する関心が諸外国で高まった結果である。そしてこれがきっかけとなり、バルカント時代最後の50年間に組織的かつ近代的な声楽教育がフランスで確立されることになる。

II. フランスにおける声楽教育の変遷 (17世紀~19世紀初頭)

II-1 オペラ座学校の声楽教育と『イタリアのソルフェージュ』

オペラがヨーロッパ全域に普及し、カストラートの歌唱が最高のものとされた中で、イタリア・オペラの流入を拒否して自国語のオペラを国家の保護で育成したのがフランスであった。同時代の演劇の影響を受けたフランス・オペラは、悲劇役者の朗誦法を手本に独自の発声歌唱を確立し、カストラートを排除してイタリアとは異なる様式を生み出すのであるが、歌手教育のシステムは1770年代に始まるイタリア式メソッドの導入により一変する。次にその流れを明らかにしてみよう⁽¹¹⁾。

1669年にルイ14世が認可したアカデミーにおいて、最初のフランス・オペラが上演されたのは1671年。翌1672年には音楽王立アカデミー (Académie Royal de Musique 以下、通称としてオペラ座を用いる) と改称され、オペラの上演特権を得た作曲家リュリ (Jean-Baptiste Lully, 1632-1687) による系統的な上演が始まった。当初リュリは宮廷歌手を起用したが、ほどなくオペラ座の歌手に演劇的朗誦法 (デクラマシオン) を教育するための学校を設立した。正式なオペラ座歌唱学校 (École de chant du magasin de l'Opéra) の誕生はリュリ没後25年目の1712年で、そこでの教育は、楽理、ソルフィエ (Solfier) やソルミフィエ (Solmifier) によるソルミゼーション、演じる役の習得が中心であった。その間1660年代からの100年間に、フランスでは主に次の声楽教本が出版されている。

Jean Millet: *La belle méthode, ou l'art de bien chanter.*, Lyon, 1666.

Jean Rousseau: *Méthode Claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique.*, Paris, 1678.

Michel Pignolet de Montéclair: *Principes de musique.*, Paris, 1736.

Jean-Antoine Bérard: *L'art du chant.*, Paris, 1755.

文章と譜例を用いて発声法と装飾法を概説したベラルの『歌唱法 (*L'art du chant*)』は、声門から肺に至る解剖図を図版に含み、肉体的・解剖学的な視点を備えた最初の声楽理論書であった。けれども1760年代にフランスでソルフェージュが認知されると⁽¹²⁾、1772年に出版された『イタリアのソルフェージュ (*Solfèges d'Italie*)』を通じてイタリア式メソッドがオーソリ

ティーを獲得する。『イタリアのソルフェージュ』はフランス王室礼拝堂聖歌隊の少年歌手 (pages de la musique) の教育用に編纂された練習曲集で、王室礼拝堂聖歌隊の教育は16世紀に始まり、17～18世紀にはシャベルとシャンプルを指導する作曲家 (ランベール、ドラランド、カンブラ、ブランシャールなど) が、少年たちと共同生活しながら歌唱と楽器の演奏法を教えた。採用される男児の年齢は10歳未満、多くは6歳から9歳の間で、身分を問わず指導者たちが声の美しさと音楽の素養を基準に選抜し、専属教師による週3回の一般教科と宗教教育の授業も行われた。シャベル付きの少年歌手はルイ14世時代に8名、ルイ15世時代には僅か6名であった。

『イタリアのソルフェージュ』は王室礼拝堂聖歌隊の2人の歌唱教師、ルヴェスク (Pierre Levesque, 1724-1797) とベシユ (Jean-Louis Bêche, 1731-1798以降) がイタリアのソルフェッジョを独自に編纂した教本で、レーオ、ドゥランテ、ボルボラ、ハッセ、ベルナッキらのソルフェッジョの世界初の系統的蒐集であると共に、フランスの音楽教育にイタリア式メソッドを導入した点でも意義があった。その内容は、第1部：音楽原理概説／歌の装飾音と練習曲 (No.1-36)、第2部：練習曲 (No.37-131)、第3部：練習曲 (No.132-198) とベルナッキのソルフェッジョ (No.199-215)、第4部：ペレス作曲の二声ソルフェッジョからなり、第2部は97のソルフェッジョで構成され、内訳はレーオ33、ドゥランテ21、スカララッティ12、マツォーニ4、ボルボラ4、ハッセ1、カッザーティ1、作曲者名なし21である (未記載分の筆者による同定を含む)。第3部は67のソルフェッジョで構成され、内訳はレーオ28、ハッセ11、ボルボラ4、スカララッティ3、ドゥランテ2、マツォーニ1、作曲者名なし18である (同前)。作曲者はマツォーニを除いて全員がナポリ派で、第3部はボローニャ派ベルナッキのソルフェッジョ、第4部はナポリの音楽院出身で1752年にポルトガル王の楽長と王女付き音楽教師となったペレス (David Perez, 1711-1778) の作曲した二声練習曲集である⁽¹³⁾。総300頁に285曲を掲載した『イタリアのソルフェージュ』は、1799年までに公刊された最大の歌唱練習曲集であり、1772年の初版から40年間に海賊版も含め214のエディションが出版されている。

II-2 パリ音楽院における教本の編纂と『音楽院の歌唱メソッド』の出版

1784年4月1日、オペラ座歌唱学校に代わる附属機関として、王立歌唱学校 (École royale de chant [de l'Opéra]) が開校した (後に国立歌唱学校 École national de chant と改称され1795年まで存続)。初代校長ゴセック (François-Joseph Gossec, 1734-1829) はモンテクレールを含む従来の教本を「現代の趣味に反する」としてしりぞけ、教材にロドルフ (Jean-Joseph Rodolphe, 1730-1812) の『ソルフェージュ (Solfège)』 (パリ、1784年) と前記『イタリアのソルフェージュ』の練習曲を採用した。ロドルフの教本は基礎的楽理と平易なソルフェージュで構成され、内容的には『イタリアのソルフェージュ』の前段をなすものといえる。王立歌唱学校の授業は毎日8～13時と15～17時に行われ、ソルフェッジョの学習は3回3時間、朗誦と歌唱の練習は毎日行われ、学生はオペラ座の公演に合唱要員その他で参加した。音楽主任は1785年から、作曲家ピッチンニ (Niccolo Piccinni, 1728-1800) が務めている。

1793年に器楽奏者の育成を目的とした国立音楽学校が開校すると、2年後の1795年8月3日には国立 (旧王立) 歌唱学校と統合され、音楽院 (Conservatoire) が誕生した。現在のパリ音楽

院の前身に当たるこの音楽院では600人の入学を前提に教員数を115人と定め、1人の教員が4人の学生で一つのクラスを構成するものとしたが、初年度の学生は351人でクラスの合計は112、その内訳は声楽23 (Solfège 14、Chant simple 4、Chant déclamé 2、Vocalisation 3)、弦・木管・金管・打楽器75、作曲7、クラヴサン6、オルガン1であった⁽¹⁴⁾。

優れた音楽家を教授に迎えたパリ音楽院では主任教授による教本の出版も企画され、1800年のケルビーニ、ゴセック、ルシュール、メユール他の共著『初等音楽原理 (*Principes élémentaires de musique*)』第1部を皮切りに、同じメンバーによる『音楽院の練習用ソルフェージュ (*Solfèges pour servir à l'étude dans le Conservatoire de musique*)』、カテルの『和声法 (*Traité d'Harmonie*)』と続き (共に1801年)、1803~04年にはホルン、クラリネット、ヴァイオリン、ファゴット、フルート、チェロの各教則本と共に世界初の包括的声楽教本『音楽院の歌唱メソッド (*Méthode de chant du Conservatoire de Musique*)』(1803/04年)が出版された。一連の教則本は、理論、解釈、段階的な練習曲による近代的メソッドの確立を目指したもので、音楽院の主導した系統的な教本出版という意味でも画期的であった。

『音楽院の歌唱メソッド』はパリ音楽院の委嘱を受けた作曲家メンゴッツィ (Bernardo Mengozzi, 1758-1800) が単独に着手したが、完成前に没したため、ゴセック、メユール、ケルビーニらが補作している。内容は、歌唱理論と基礎課程 (pp.1-85)、ソルフェージュ (pp.86-172、作曲者の記載あり)、さまざまな性格のアリア集 (pp.174-290、作曲者の記載あり) の三部構成で、第3部はレーオ、ハッセ、ヨンメッリ、J.C.バッハ、ピッチンニ、サルティ、チマローザ、ガルツピ、トラエッタなどの作曲した24曲のオペラ・アリアが歌詞付きで掲載されており、この教本の達成目標としても興味深い⁽¹⁵⁾。『音楽院の歌唱メソッド』は大きな反響を呼び、ドイツ語訳が1804年にライプツィヒ、1809年にヴィーンで出版され、1810~20年代にはヨーロッパ中に流布してイタリアの音楽院教育にも影響を与えることになる。

II-3 パリ音楽院の教育システムの流布と1810~20年代の声楽教本

同じ頃、イタリアでは経済難から音楽院の凋落が進んでいた。ナポリの四つの音楽院のうちポーヴェリ・ディ・ジェズ・クリストは1740年代初頭に閉鎖され、世紀末には生徒の激減で2校に縮小され、1806年にはこれを統合して王立音楽学校とした。18世紀末~19世紀初頭にイタリアで行われた音楽院の統廃合は、劣悪となった環境を整備すると共にパリ音楽院をモデルにした再編成であり、1808年にはミラーノ王立音楽院が開校した。ミラーノ王立音楽院では初代院長アジオーリ (Bonifazio Asioli, 1769-1832) が理論書や歌唱教本を執筆出版したが⁽¹⁶⁾、1820年代に『音楽院の歌唱メソッド』のイタリア語版が『ミラーノ王立音楽院に採用されたパリ音楽院の歌唱メソッド (*Metodo di canto del Conservatorio di Parigi adottato dall'I.R. Conservatorio di Milano*)』(ミラーノ、1825年頃)として刊行され、教科書として使われた。

1810年代のフランスでは、新たに二つの異なるタイプの声楽教本が出版されていた。その一つは伝統的なソルフェージュに新たな装いをこらした教本で、その典型はナポレオンに寵愛されたカストラート、クレシェンティーニ (Girolamo Crescentini, 1762-1846) による『ヴォカリッツォのための歌唱練習曲集 (*Raccolta di Esercizi per il Canto all'uso del Vocalizzo*)』(パリ、1811年)である。

クレシェンティーニは後にイタリアでも複数の練習曲集を出版し、歌手引退後は1846年に没するまでナポリ王立音楽院の声乐教授を務めた。もう一つはパリ音楽院のメソッドを継承した教本で、クレシェンティーニに学び、1816～41年にパリ音楽院の声乐教師を務めたガロデ (Alexis Garaudé, 1779-1852) の教則本が重要である (代表的教本は『歌唱とヴォカリゼーションの新メソッド (Nouvelle Méthode de Chant et de Vocalisation)』 op.25、パリ、1812/13年。増補版 op.27 と op.40 は 1820 年代の出版)。

1820年代には個性的な声乐教本も現れた。ロッシーニの『ゴルゲッジとソルフェッジ (Gorgheggi e Solfeggi)』 (パリ、1827年)、テノールのガルシア (Manuel García, 1775-1832) による『歌唱練習曲集 (Exercises and Method for Singing)』 (ロンドン、1824年 [パリ初版の可能性あり]) がそれで、ロッシーニの教本は敏捷な声をつくるための簡便な18のヴォカリッツ、ガルシアの教本はカデンツァと旋律変奏の習得を主たる目的とする。現在も教材とされるヴァッカイ (Nicola Vaccai, 1790-1848) の『イタリア室内歌唱の実践的メソッド (Metodo pratico di canto italiano per camera)』 (ロンドン、1832年) は、室内声楽用の教本である。

なお、王政復古時代 (1816～30年) に王立音楽朗唱学校 (École Royale de Musique et de Déclamation) と改称されたパリ音楽院では、歌唱クラスの1人の教師が教える生徒は6人までと制限されていた。フランスの地方都市に音楽院が誕生するのは1802年のリールが最初で、1830年までに10都市で開校し、パリ音楽院をモデルとする教育システムが導入されている。

III. ベルカントの終焉と声乐教育の変質、歴史研究の課題

III-1 ベルカントの終焉と歴史的教本の完成

カストラートの衰退後にベルカント時代の最後の黄金期を築いたのが、ヨーロッパを席卷したロッシーニ作品であった。例えばパリにはオペラ座とは別にイタリア・オペラ専門の王立イタリア劇場が存在し、1819年から1830年の七月革命による中断まで11年間に約1550回の上演を行ったが、その6割以上がロッシーニのオペラであった (ロッシーニの18作が合計988回上演された)。1820～30年代の王立イタリア劇場では、ミラーノやナポリを凌ぐ水準の上演が行われ、卓越した歌手はパリ音楽院の声乐教授に迎えられた。

オペラ座でもパリに活動の場を移したロッシーニの新作が初演され、フランス・オペラの声乐様式に大きな影響を及ぼした。けれども1829年の《ギヨーム・テル》をもってロッシーニが作曲の筆を折り、後継者となったベッリーニとドニゼッティの活動がピークを迎えた1830年代を境に、ベルカントの凋落が決定的となる。これはロマン派のオペラ作曲家がドラマの復権を唱え、ドラマティックで演劇的な発声歌唱を求めて歌手の自由を制限したことが原因でもある。それゆえ、ベルカント時代の終焉を1840年代とすることで識者の意見は一致している。

ベルカントの終焉により、声乐教育の目的と方法論も変質を余儀なくされるのであるが、19世紀の最も重要なベルカント教本は1840年代に集中的に出版されていた。当時の声乐教育の目標が、1820～40年代にレパートリーとされたロッシーニ作品とその歌唱様式の習得に置かれていたからである。この時代の体系的教本は、パリ音楽院のソルフェージュ、発声法、歌

唱法の教授を歴任したパンスロン (Auguste Panseron, 1796-1859) による『発声法大全 (*Méthode complète de vocalisation*)』(パリ、1839年)と『発声法のメソッド (*Méthode de vocalisation*)』(パリ、1840/41年)、19世紀教本の頂点をなすガルシア [息子] (Manuel Patricio Rodríguez García, 1805-1906) の『歌唱大全 (*Traité complet de l'Art du chant*)』(パリ、第1巻1840年、第2巻1847年)である。生理学的・科学的声楽理論の出発点となる『歌唱大全』は「伝統と科学の間の分水嶺」となる画期的教本で、「現代の声の科学のためのスプリングボードにして〈古いイタリア歌唱の流派 (Old Italian school of singing)〉を理解する鍵」でもある⁽¹⁷⁾。これに同時代の卓越したオペラ歌手の執筆した教本——ラブラーシュ (Luigi Lablache, 1794-1858) の『歌唱の全メソッド (*Méthode complète de Chant*)』(パリ、1840年)、デュプレ (Gilbert-Louis Duprez, 1806-1896) の『歌唱法 (*L'art du chant*)』(パリ、1846年)、サンティ=ダモロー (Laure Cinti-Damoreau, 1801-1863) の『歌唱メソッド (*Méthode de chant*)』(パリ、1849年)——を加えたものが、19世紀ベルカントの体系的理解に不可欠な教本の全てである。

その後の教本、例えば現在も日本の教育に使われるコンコーネ (Giuseppe Concone, 1801-1861) の練習曲集が、目的と方法論、達成目標において歴史的教本と根本的に異なることは、ガルシア [息子] の『歌唱大全』を頂点とするベルカントのメソッドと比較すれば一目瞭然であろう。コンコーネの標準的テキスト (op.9、10、12) は、初歩的な発声練習と簡略な練習曲を駆け足でこなす——より正確に言えば、発声法の訓練をこなしたつもりにして少しでも早く古典歌曲や平易なアリアに移行する——ための予備的テキストにすぎないのである⁽¹⁸⁾。すでに明らかのように、後期バロック時代の声楽技巧は少年期から6~10年間の徹底的なソルフェッジョ教育によって獲得され、ロッシーニの声楽技巧の完全な習得には音楽院による体系的メソッドが不可欠であった。教材のソルフェッジョは同時代の最も優れたオペラ作曲家が作曲し、パリ音楽院の最高の教授陣 (卓越した作曲家と歌手) が執筆した教本はただちに各国で翻訳出版された。これに対し、現代の音楽大学の声楽教育がまったく異なる基盤の上に存在することは、あらためて述べるまでもないだろう。

III-2 まとめ：現代における声楽の歴史研究の課題

初めに記したように、本稿の目的は「現在とは異なる目的と方法論を持つベルカント教育の歴史と教則本の歩みを概観し、現代の歌手の人材育成に新たな視座を提供すること」にある。しかし、それぞれの時代に固有の様式や歌唱の理想があったことも忘れてはならない。同時に、19世紀前半期に完成をみた声楽理論には、発声メカニズムや身体機能に関してその後の生理学的・科学的研究が誤謬と認定した事項も含まれる (声区に関する理解もその一つで、1840年までの認識は現在では不正確で誤ったものとされる)。歴史的なベルカント教育で学習の初期に徹底的な訓練を施したメッサ・デイ・ヴォーチェも、19世紀末には「初心者にはけっしてしてはならない」ものとされ (例、マティルデ・マルケージの教本op.31)、20世紀半ばの教本でも「有害」とされている。専門外の筆者には最新の科学的研究がメッサ・デイ・ヴォーチェの可否をどう結論するか知る由も無いが、ベルカント終焉後にこの技巧が否定された理由は理解しうる。メッサ・デイ・ヴォーチェの頻繁な適用は19世紀初頭までの歌唱にのみ有効な表現法で、ヴェル

ディの時代には時代遅れの趣味とされ、ドラマティックな発声歌唱の対立概念と見なされたからである。歌手の黄金時代といわれる20世紀半ばのレパートリーがヴェルディからヴェリズモ派に至る作品であるなら、ディミヌツィオ、アジリタ、メッサ・ディ・ヴォーチェ、装飾的変奏を基盤にしたベルカント様式が歌手にとって不必要とされても不思議ではない。

だが過去50年間に、オペラと声楽の理想が100年前とまったく違うものになった事実を否定することはできない。例えばヘンデルのオペラは19世紀を通じて一度も上演されず、20世紀のある段階まで同様だったが、現在は人気の高いレパートリーとして世界中で年間300回以上も上演されており、ロッシェニ作品も同様である。その背景にあるのが、古楽復興とロッシェニからドニゼッティに至る初期ロマン派レパートリーの復活と、これに伴う声楽の歴史様式の見直しである。20世紀半ばと現代とでは解釈の異なるモーツァルト作品も含め、初期バロックから1840年頃までの作品には、それにふさわしい歴史的な様式と声の用法のあることが理解されたのである。メッサ・ディ・ヴォーチェを拒否した歌手に真のベルカント歌唱が不可能なことは、即興的な装飾や変奏の訓練を受けたことの無い歌手が即興歌唱を行えないのと同じ理屈である。それゆえベルカントを歌唱の理想とした近現代の声楽教育は、実は歴史的な様式と無縁な声楽教育だったのである。

声楽教育が「科学と芸と妄想の間の奇妙な浮遊状態に置かれ」、「学問的、理論的概念の統一的名称も、この部門の芸術的諸法則に対する明瞭な概念規定も、ほとんど存在していない」、「これほど混乱した矛盾撞着が支配」する芸術部門は他にない、との指摘は、20世紀半ばにおける事実認識である（マルティーセン＝ローマン、1956年）⁽¹⁹⁾。その状況が半世紀を経た現在、少しも変わっていないことは、音楽大学に声楽の歴史研究者が一人もおらず、共有すべき知の基盤を欠いたまま声楽教育が行われている事実が証明する。

本稿ではベルカント教育の歴史と方法論を駆け足で紹介したが、それぞれの時代の美学、教育目標とメソッドは、言及した19世紀半ばまでの理論書と教則本の中に存在する。その多くは復刻や現代版が出され、この分野の研究基盤も整いつつある。問題は歴史的な諸問題に対する無関心や、研究的な取り組みの欠如にある。半世紀前に等閑視されたベルカント・レパートリーが確固としたポジションを占める現在、声楽教育に歴史的様式の研究と再検討は不可避であり、真摯な取り組みなしにベルカント教育の再興は不可能である、と銘記しなければならない。

【注】

- (1) 主に次の三つからなる——「声域全体にわたって音質にむらのない、自然で美しい声を具えていること」「華麗な音楽を容易に行うための入念な訓練を積んでいること」「教わるものではなく、イタリアの最高の歌手の演奏に耳を傾け同化することによってしか会得できぬ、熟達した様式を身につけていること」。
- (2) 筆者によるベルカントの解釈と再定義は水谷彰良「ベルカントの歴史様式とその解釈」（日本声楽発声学会『日本声楽発声学会誌 第34号』2006年、pp.33-43）を参照されたい。
- (3) 19世紀末までの声楽教育の変遷の概略は水谷彰良「声楽の理論的・実践的教育における歴史的変遷」（日本ロッシェニ協会『ロッシェニアーナ 第28号』2005年、pp.34-43）、個々の声楽技巧の歴史的考察はJames Stark., *Bel Canto: A*

History of Vocal Pedagogy, University of Toronto, Toronto, 1999 参照。

- (4) フェッラーラとマントヴァの宮廷女性歌手については水谷彰良「歴史の中の女歌手——貴婦人、娼婦、女神の狭間で」(『ジェンダー史叢書 第4巻 視覚表象と音楽』明石書店、2010年、pp.89-109) 参照。
- (5) 例えば、モンテヴェルディの《オルフェオ》と《アリアンナ》の初演歌手ラージ (Francesco Rasi, 1574-1621) の1612年の訪問をきっかけとするザルツブルグへのモノディとオペラの導入。
- (6) 米田かおりによる邦訳あり (パロック音楽研究会編『ドレスデン 都市と音楽』東京書籍、2007年、pp.81-90)。
- (7) ボンテンピ (Giovanni Andrea Bontempi, 1624c-1705) の『音楽史 (*Historia musica*)』(1695年) による。
- (8) サンタ・マリーア・ディ・ロレート (Santa Maria di Loreto)、サンタ・マリーア・デッラ・ピエタ・デイ・トゥルキーニ (Santa Maria della Pietà dei Turchini)、サン・トノーフリオ・ア・カプアーナ (Sant'Onofrio a Capuana)、ポーヴェリ・ディ・ジェズ・クリスト (Poveri di Gesù Cristo)。
- (9) ナポリの音楽院の教育システムについてはパトリック・バルビエ『カストラートの歴史』(野村正人訳、筑摩書房、1995年) の第3章「カストラートの養成」参照。
- (10) テンドウッチとアプリーレの教則本については水谷彰良「《テンドウッチ氏の声楽教則》(1785年頃ロンドン)」(『ロッシニアーナ 第31号』2010年、pp.77-89) 及び「歴史的ベル・カントの声楽教則 (1)~(6)」(同、第18~23号、2000-02年所収) 参照。
- (11) フランスにおける声楽教育とパリ音楽院の基本情報は Philippe Lescat., *L'enseignement musical en France De 529 à 1792.*, J. M. Fuzeau, Paris, 2001 及び AA. VV., *Le conservatoire de Paris Deux cents ans de pédagogie 1795-1995.*, Buchet/Chastel, Paris, 1999、教則本については Sylvie Mamy. *L'importation des solfèges italiens en France à la fin du XVIII siècle [A cura di Maria Teresa Muraro]*, *L'opera tra Venezia e Parigi.*, Leo S. Olschki, Firenze, 1988., pp.67-89 及び Philippe Lescat, *L'enseignement du chant italien en France de la fin de l'Ancien Règime à la Restaurazione* [in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia: Trasmissione e recezione della forme di cultura musicale II Study Sessions*], E. D. T., Edizioni di Torino, 1990., pp.190-197 参照。
- (12) 詳しくは水谷彰良「ソルフェッジョの誕生とフランスにおけるソルフェージュ教育の確立」(『ロッシニアーナ 第27号』2005年、pp.1-24) を参照されたい。
- (13) 初版と第2版との異同は水谷彰良「『イタリアのソルフェージュ』初版 (パリ1772年) と初期の異版」(国立音楽大学『音楽研究 大学院研究年報 第22号』2010年、pp.59-74) を参照されたい。
- (14) 1800年の音楽院再編で82人の教員による72クラスに縮小されたが、学生数は400を超えた。
- (15) 著名なカストラート、マルケージ (Luigi Marchesi, 1754-1829) の創唱したチマローザ《オリンピーアデ》(1784年) 第1幕メガクレのアリア「Superbo di me stesso」、サルティ《アルミーダとリナルド》(1786年) の技巧的アリアが含まれる。
- (16) その一つに *Scale e salti per il solfeggio – Preparazione al canto ed arietta.*, Milano, G. Ricordi, 1817 がある。
- (17) Stark., op.cit., p.XI.
- (18) コンコーネの教本では *Introduction à l'art de bien chanter. Méthode Élémentaire de chant* (パリ、1845年) が重要だが、現代の声楽教育には使われない。
- (19) フランツィスカ・マルティーンセン=ローマン『歌唱芸術のすべて』荘智世恵、中澤英雄 共訳、音楽之友社、1994年、p.3。

ヘンデル舞台作品上演の課題

三澤寿喜

この数十年、多くのヘンデル作品が世界の主要な劇場で上演され、レパートリーとなっていることは誠に喜ばしいことである。ヘンデル作品のCDやDVDも数多くリリースされ、声楽から器楽まで、広汎なヘンデル作品を聴き、そして観ることができるようになった。まさしく、ヘンデル・ルネッサンスである。

ヨーロッパ各地やアメリカではヘンデル音楽祭も開催され、多くのファンを集めている。中でも最大規模と充実した内容を誇る音楽祭はヘンデルの生誕地、ドイツのハレ音楽祭である。この音楽祭の源はヘンデル没後100年を記念した1859年のイベントにあるが、その後、1922年からヘンデル作品の上演を集中的に行う音楽祭が始まり、1985年にはそれまで数日間であった期間が1週間に拡大された。しかし、劇的な発展を遂げたのは1990年のドイツ再統一後のことで、1999年には期間が10日間に拡大され、毎回、50以上の公演が行われるようになり、カールスルーエやゲッティンゲンのヘンデル音楽祭を完全に凌ぐに至った。運営資金は国からの助成金や企業からの寄付金などであるが、財務状況は大変厳しいと聞く。国からの文化事業への助成も、旧西ドイツと旧東ドイツでは大きく異なるとのことである。

我が国において、多様なヘンデル作品を紹介し、《メサイア》に偏ったヘンデル像を正すことを目的に、私は2003年からヘンデル・フェスティバル・ジャパンを開始した。ハレのヘンデル音楽祭には遠く及ばないが、多くの方々のご協力を得ながら、これまで9回のフェスティバルを開催した。表はその公演記録である。

これまで9回のフェスティバルを実施した今、最も問題だと感じているのはオペラの上演方法である。

オペラはもちろん、演技、衣装、背景、照明付きで舞台上演すべきものである。それには莫大な費用が必要であるため、ヘンデル・フェスティバル・ジャパンのような弱小団体は舞台上演を断念せざるを得ない。しかし、費用以上に大きな問題がある。それは演技（バロック・ジェスチュア）の問題である。私はこの問題を未だに自力で解決することができないため、ヘンデル・フェスティバル・ジャパンのオペラ公演はやむを得ず演奏会形式とするか（第6回：《タメルラーノ》公演）、外注に依存している（第7回：チェスキー・クルムロフ城内劇場真正バロック・オペラ招聘公演）。

表 ヘンデル・フェスティバル・ジャパンの公演（2003年～2011年）

年 月	公 演
2003年12月	第1回 マスク《エイシスとガラテア》ほか全2企画
2004年12月	第2回 オラトリオ《復活》ほか全3企画
2005年12月～06年1月	第3回 寓意的オラトリオ《ヘラクレスの選択》、合奏協奏曲 作品6 ほか全3企画
2006年12月～07年1月	第4回 オラトリオ（音楽劇？）《ヘラクレス》ほか全2企画
2007年12月～08年1月	第5回 《水上の音楽》&《戴冠式アンセム》ほか全2企画
2008年11月～12月	第6回 オペラ《タメルラーノ》（演奏会形式）ほか全2企画
2009年4月～10年2月	第7回 オラトリオ《メサイア》（1741年初稿版） チェスキー・クルムロフ城内劇場真正バロック・オペラ招聘公演 ホグウッド招聘公演：オラトリオ《陽気の人、ふさぎの人》 ほか全4企画
2011年1月	第8回 マスク《エイシスとガラテア》ほか全2企画
2011年12月～12年1月	第9回 オラトリオ《サムソン》ほか全2企画

真正バロック・オペラ

オペラは演奏と舞台演出で成り立つ。バロック・オペラに関して、演奏面だけを見れば、古楽の著しい隆盛により、ほぼ真正な演奏が達成されている。これは20世紀半ばから始まったバロック音楽の真正な演奏に関する継続的な研究の賜である。また、古楽の精神はモダン楽器による演奏にも反映され、素晴らしい成果を挙げている。演奏面において残された唯一の課題はカストラートである。しかし、これも優れたカウンターテナーや女性アルト、メゾ・ソプラノ歌手の登場によってほぼ解決されている。

このように、バロック・オペラの上演における演奏面の問題はほぼ解決されているのに対して、舞台演出に関しては、劇場、衣装、照明、演技に至るまで、当時のままの上演はほとんど皆無である。ほとんどのバロック・オペラの上演はモダン劇場における、モダン演出に依っているのである。真正な演奏に対して傾けられた労力や情熱は真正な演出にはほとんど向けられていないというのが現状である。

バロック演技（バロック・ジェスチュア）

劇場、衣装、照明、演技など、真正バロック・オペラ上演のためには解決すべき問題は多いが、中でも最大の難問は演技（バロック・ジェスチュア）である。バロック演技（ジェスチュア）は人間の様々な感情をそれぞれ特定の所作で表すものであり、言い換えれば、言葉の意味内容の身体表現である。

バロック時代の演劇論では、日常の振る舞いをそのまま模倣することは芸術的ではないと考えられており、肩や腕の力を抜いた、自然な脱力姿勢は美しいものとされていなかった。むしろ、バロック彫刻に見られるような、腕や手首を折り曲げ、胴や足にも捻りを加えた姿勢が演技の基本であり、指先、眉、目、口元も細心の表現力が求められる。激しい感情を抑制的な動

きの中に凝縮したジェスチュアは一瞬一瞬がバロック彫刻の連続を見るかのようであり、高度に様式化された演技はまさに芸術である。

この演技様式はヨーロッパの劇場におけるオペラや演劇において、少なくとも19世紀初頭まで続いており、モーツァルトのオペラもすべてこれに倣っていたと考えられる。ただし、ジェスチュアは格調高い演技様式であり、喜劇や庶民の劇場では適用されなかった。ヘンデル時代では《乞食オペラ》のようなバラッド・オペラではジェスチュアではなく、日常のままのリアルな演技で行われたし、恐らく《魔笛》もジェスチュアではなかったと思われる。

何より重要なのは、バロック・オペラにおいてジェスチュアと音楽は不可分であったことである。当時の作曲家は舞台上で演じられるジェスチュアを想定しながら、オペラを作曲していたとされる。たとえば、ジェスチュアは音楽構造に影響を与えていた。当時の舞台では、アリアを歌う歌手は必ず舞台の最前方に進み出て、フットライトを下から浴びながら(=まさしく「脚光を浴びて」)歌う習慣があったが、アリアの前奏リトルネッロは歌手が舞台の前方に位置を移動するためのものであり、間奏リトルネッロは左右への位置の移動のためであり、後奏リトルネッロは舞台から去るためのものであった(退出アリアの習慣)。

常に捻じれた姿勢を保つバロック・ジェスチュアは自然で無理のない発声のための姿勢と矛盾する。したがって、ジェスチュアそのものの習得に多くの練習を必要とする上に、ジェスチュアを伴いながらの発声の習得にはなお一層の練習が必要となる。恐らく、この点がジェスチュア普及の最大の障壁となっていると思われる。ほとんどの声楽家は発声を犠牲にしてまでジェスチュアを習得しようとは思わないのである。しかし、これを克服すれば、ジェスチュアが歌唱の豊かな表現力を引き出すという理想の状態に到達することができる(以上、ジェスチュアと声楽の関係については、2009年にヘンデル・フェスティバル・ジャパンのために来日したソプラノ歌手ヤナ・ビーノヴァー・コウツカーからの情報)。

ジェスチュアに関する図解入りの当時資料はかなり現存している。以下はその中でも代表的な資料である。

John Bulwer, *Chirologia, or The Natural Language of the Hand, Chironomia: or The Art of Manual Rhetoric*, London, 1644

Franciscus Lang, *Dissertatio de Actione Scenica, Abhandlung über die Schauspielkunst*, München, 1727

Gilbert Austin, *Chironomia: Or a Treatise on Rhetorical Delivery*, London, 1806

しかし、これらの資料においても、人間のありとあらゆる感情の身体表現が図解されている訳ではない。また、個々の静止した所作をいかに連続した演技とするかについての資料は皆無なのである。ここにジェスチュア実践の難しさがある。

ジェスチュア実践の試み

そうした中で、ジェスチュア実践に関するいくつか重要な試みが行われている。

日本では故渡部恵一郎氏がジェスチュアを系統的に研究し、上掲のAustinの資料など、いくつかの重要な当時資料を翻訳しながら研究会を重ね、その成果に基づいてヘンデル・オペラ（抜粋）の実験的上演を行っていた。

ヨーロッパでは、2006年6月9日、ハレのヘンデル音楽祭で上演されたヘンデルのオペラ《アドメート》は、時代設定を現代に置き換えていたが、アリアやレチタティーヴォの重要な部分にジェスチュアを取り込み、新鮮な効果をあげていた（指揮：ハワード・アーマン、演出：アケセル・ケーラー、ジェスチュア指導：ニルス・ニーマン）。

カールスルーエのヘンデル音楽祭では、ヘンデル・オペラの全3幕中、第2幕だけを、舞台上にバロック劇場の舞台も再現し、ジェスチュア付きで上演した（演出：ジークリート・トゥーフト）。

チェコのチェスキー・クルムロフの城内劇場はジェスチュアに限らず、総合的に真正バロック・オペラの復興を試みている。クルムロフでは城内劇場博物館館長のパヴェル・スラフコ博士が中心となって、城内のバロック劇場を復元し、照明方法、機械仕掛け、衣装に至るまで、真正バロック・オペラ復興のための研究を徹底し、毎年、国際会議も開催し、成果を発表している。その一連の試みの中で、特に演技については、チェンバロのオンジェイ・マツェク氏と演出家のズザナ・ヴルボヴァ女史を中心とするグループが精力的に研究と実践に取り組んでいる。彼らはヨーロッパ中の城や美術館を巡り、バロック絵画や彫刻に関する膨大な資料を収集し、当時資料における欠落部分を埋める作業を継続し、毎年、クルムロフの城内劇場で、ジェスチュア付きオペラ上演を実践している。彼らは2004年にはゲッティンゲンのヘンデル音楽祭に招かれ、ヘンデルのオペラ《ソザルメ》全曲をジェスチュア付きで上演しているほか、2009年11月にはヘンデル・フェスティバル・ジャパンの招きで来日し、ヘンデルのいくつかのオペラからの名場面をジェスチュア、衣装、照明付きで披露した（第7回ヘンデル・フェスティバル・ジャパン、11月21日、トッパンホール）。しかし、ヨーロッパにおいても、ジェスチュア付きバロック・オペラは未だに実験段階でしかない。研究者や演奏者が協力し、実験段階を超えた、圧倒的な説得力をもつ真正バロック・オペラの早期の実現が強く望まれる。

失われたヘンデル・オペラの格調高さ

ヘンデルの時代のロンドンにおいて、イタリア・オペラは音楽も演技もともに格調高い芸術であった。その格調高さは《乞食オペラ》のような軽い音楽と日常の演技によるバラッド・オペラとは明確に一線を画すものであった。今日の「行き過ぎた」読み替え演出は、格調高いヘンデル・オペラを《乞食オペラ》の演技様式で上演しているに等しい。そこでは舞台演出と格調高い音楽とがどうしても噛み合わないのである。ハレのヘンデル音楽祭におけるオペラ上演もほとんどが露骨な性的描写を含む「行き過ぎた」読み替え演出であり、公演後、聴衆ばかりか

ヘンデル研究者達も眉をひそめながら異口同音にこう囁き合っている：「演出が酷いので、目を瞑って聴いていた」。ジェスチュアという演技様式が確立されていたバロック時代において、演出家は存在しなかった。この事実を今、我々はしっかりと思い起こす必要がある。

望まれる人材育成

ジェスチュアはヨーロッパの舞台演技の基本であり、時代を超えた普遍性をもっている。したがって、一旦習得すれば、その美しい身振りや立ち姿はバロック・オペラにとどまらず、ロマン派以降のオペラにおいても応用可能である（すべてをジェスチュアで演技するという意味ではなく）。また、演技を伴わない歌曲などの歌唱においても、舞台上の美しい立ち姿の基本として応用可能である。たとえば、ジェスチュアにおける立ち姿の基本は2本の足を必ず前後に少しずらし、両足のつま先は開いて逆ハの字型とする。反対に、両足を並行にそろえて立つことは「愚鈍」の表現であり、従僕や道化役などだけが用いる立ち姿である。にもかかわらず、声楽発表会等においては残念ながら多くの「愚鈍」の姿勢が見られる。さらに、ジェスチュアは器楽奏者の舞台上の立ち姿にも応用でき、その効用は実に幅広い。

ジェスチュア習得は早期であればあるほど容易である。ヨーロッパには上述のとおり、優れたジェスチュア指導者がいる。音楽大学は彼らを率先して招聘し、早期の人材育成に努めるべきであり、それはわが国における真正バロック・オペラ復興の第一歩となる。



まとめ

本調査研究事業では、可能な限り多様な角度でオペラ劇場における人材育成システムを構築するための方策を検討した。その結果得られた知見は、いくつかの категорияに分けることができる。それを以下にまとめてみたい。

1. 我が国のオペラ制作の経緯と現状を踏まえたシステムづくりの必要性

○経緯：歌手を中心としたオペラ団体による舞台づくりが中心

我が国のオペラづくりを支えてきた経緯

藤原歌劇団、東京二期会ほか東京の各団体、関西二期会ほか関西の各団体、さらには各地域のオペラ団体の存在が我が国のオペラ制作さらに人材育成を支えてきた経緯を踏まえる

○現状：オペラ団体と劇場における制作ノウハウの蓄積

各オペラ団体と各地域の劇場におけるオペラ制作のノウハウの蓄積を尊重すべき

○今後の展開：各組織の資源と特徴を活かした各専門人材にふさわしい育成手法の確立

各組織の人的資源やプロダクションの蓄積を通じた専門人材育成の手法を構築

2. 各専門人材の特性と環境に応じた育成手法の確立

2-1 専門人材の特性と機会設定を把握する

【例】

○声楽家：正しいレパートリーづくり

自分の準備状況に即した機会の設定

～オーディション、コンクール、ワークショップ、マスタークラス、サマー・アカデミー、オペラスタジオ等

劇場環境の近くに身を置く

～多くの人々に出会うことによって自分をアピール

自らをプロモーションするツールを持つ

～DVD、ウェブほか

○指揮者、演出家、コレペティトゥア、オーケストラ奏者：キャリアアップに必要な機会を捉える

劇場に所属する機会を捉える

オペラ団体などの組織がオペラ制作する機会に加わる

○企画・制作者、劇場運営者：各地域で活発な活動をしている劇場組織などに所属する機会を捉え、経験を積む

企画、制作のみならず、総務、人事、経理、販売、営業、広報、宣伝などに携わる多様な人材が求められている現状を知る

2-2 世界的な傾向を把握する

○歌手デビューの若年化の認識と対応

○劇場に入る手法の多様性を認識、自らの準備状況にあった方法を選択

オペラスタジオ、マスタークラス、コンクール、オーディション等の活用

○劇場付属オペラスタジオの創設による人材育成の新たな潮流

○校訂譜をはじめとする上演関連資料の歴史的検証の必要性

○ロッシーニ・アカデミーと音楽祭の例などにみる専門機関の相互連携の成果

○オペラ・フェスティバルの経済効果と観光との関連付け

2-3 既存のシステムを活用する

○オペラ団体との具体的な連携

歌手、コレペティトゥア、演出家等の活動の場を提供してきたオペラ団体によるオペラ制作システムの活用

○オペラ制作を行っている劇場との具体的な連携

指揮者、コレペティトゥア、演出家、企画・制作者等の若手人材の育成のためには、オペラ団体、劇場に所属する、あるいはホスピタントの受け入れなどの検討が望まれる

3. 国際性の獲得と国際水準の確保へ向けた継続的な活動の必要性

3-1 世界的なオペラ制作の流れを把握した上で、我が国における具体的な適用方法を知る

多様な講座、マスタークラス等の実施、国際共同制作やプロダクションのやりとりを通じた国際的な人材交流を実現、それを手掛かりとした人材育成を継続的に実施

3-2 劇場・ホール、芸術団体、高等教育機関、国・地方自治体の連携を図る

日本においてオペラ制作を実施してきた各機関の特性を活かした連携により、具体的で焦点を絞った人材それぞれに対する育成手法を確立する。各機関の連携を国・地方自治体が支える

仕組みづくりが必要となる

【例】

○演出家

劇場と大学の連携など。育成の場がない状況を鑑み、連携によって学校に近いコースや模擬学校のような形態を設ける。そのために、オペラ制作を日常的に実施している劇場を舞台にした人材育成を実現する

○劇場運営関連人材

劇場管理、舞台技術者等は、劇場と高等教育機関との連携を軸にして実践を体験させ、大学等の高等教育機関において一定の知識を得た人材が現場に入りやすくする

○声楽家

個人の資質に応じた正しいデビューのタイミングや訓練の道筋をつくる。日常的にオペラ制作をしている劇場で様々な役の経験、あるいはカバーなどの体験を積んでいく

4. 組織の特性を活かした効率のよい人材育成に向けた取り組み

○劇場

劇場における恒常的なオペラ制作においては、オペラ関連人材の交流による国際的な拠点形成とオペラ制作を通じた人材育成の場の確立が期待される

劇場がオペラ制作拠点となるまでに時間がかかった我が国において、その存在は今後の展開において重要となる

劇場をとりまく法・制度（指定管理者制度等）と現場の状況との乖離に対応しながら舞台芸術制作に取り組まなければならない現状の解決策を見出す

○オペラ団体

オペラ団体による我が国における歴史的なオペラ制作経験の蓄積、劇場との連携、歌手をはじめとした人材の蓄積、集積機関としての在りかた、およびそれを通じたオペラ関連人材の交流の場として継続的に役割を分担する

○高等教育機関

劇場やオペラ団体に次代を担う人材を送り続ける上で、学部や大学院等での教育期間中からの現場との連携が要請されており、さらにその手法の確立が課題となる

5. 実効性のある舞台芸術政策の実施

○舞台芸術政策の立ち上げと実施

総合舞台芸術であるオペラの特性を踏まえた政策決定と実施が喫緊の課題である

○我が国の歴史的経緯を踏まえたオペラ制作の在り方の検証と今後の方向づけについて、現場の状況を把握した上で政策を示していくことが要請される

○各専門人材には育成に必要な期間、適した時期、場所、内容等があるため、それらに必要となる場の設定に資金を導入する

～実施する機関は必ずしも劇場だけではない。劇場、オペラ団体、さらには高等教育機関、あるいは各機関の相互連携による場合もある

○舞台芸術を国際的なレベルに引き上げること

幅広い世代に支持される舞台

芸術の在り方を誘導することを官民一体となって実施する

総合舞台芸術であるオペラは、音楽、美術、舞踊等がそれぞれその専門性が極めて高いレベルで要求され融合した結果、一つの舞台が作り上げられていく。我が国において、オペラ制作に必要となる多様な人材に関しては、海外とは歴史的経緯が異なることに起因して、演出家の育成など手つかずで残されていた分野もあった。今回の調査研究事業においては、それらの課題を解決するために新たな機会を設定したり、国内外の人材育成の状況を把握したりすることで、一定の方向性を提示することができた。

今後もこうした具体的な課題に取り組みつつ、引き続き専門人材を育成する機会が、現状に即した格好で設定される必要がある。それと同時に、国際的な潮流やニーズにも対応していかなければならず、最新の状況に関する情報収集は常に要請されている。

そのため本調査研究が終了した後も、これらの課題を認識しながら、各専門人材が次代を育てるための最良の方策を、組織間の連携などによって、継続的に提示し続ける必要があると考える。

おわりに

本研究はオペラ劇場における人材育成に焦点を当て、2009年から3カ年にわたって実施してきた。これは2001年から7年間にわたって実施してきた世界のオペラ劇場や音楽祭の運営調査研究が前提となっている。その調査研究で提起された国内における課題を、具体的に解決する手法の提示を目的としたのである。

諸外国のオペラ劇場がオペラを制作してきた経緯とは異なり、我が国での劇場やホールは公演を実施する会場であり、公演制作機能を持たない歴史が長かった。しかしようやく大規模な劇場が全国にいくつか建設されて、実際にオペラ制作が行われるようになってきた現在において、関連人材を育成することが急務となったのである。

そうした課題を踏まえて実施した本研究では、他の組織との共同事業として、多くの公開講座や研究会などを開催してきた。そして、その中で見えてきたことを、最後にまとめることができた。我が国ではオペラ制作へのアプローチが主として音楽の世界から行われてきたため、その人材育成は歌手を中心とした演奏家に偏りがちであることが指摘されていた。しかしながら、ようやく育てた歌手たちに、実際に国内外を問わず活動する場を用意できているだろうか。演出家やコレペイトウアなど、舞台芸術を総合的に作り上げるために必須の人材を積極的に育ててきたと言えるだろうか。我が国におけるオペラ制作が国際水準までその総合性を高めるには、これらの課題を解決し、オペラ制作のための総合力を高めなければならないと考える。

そのために最も必要となるのが、今回研究テーマとしてとりあげたオペラ劇場での人材育成であり、そのシステムの構築だと言える。我々は、本研究の成果が各劇場での運営に少しずつ反映されていき、人材が育つ環境が整備されることを望むだけでなく、それらの成果が我が国のオペラ制作において実効性を持つようになるまで、本研究成果の発信と具体的な提案とを続けていきたいと考えている。

本研究は実際の制作現場と密に連携しながら進めてきたことが特徴である。本研究に関わった若手の各専門人材が、間もなくオペラ制作や劇場運営を牽引する役割となってくれることを願っている。

最後に、本研究推進にあたって協力いただいた講師の方々、歌手や指揮者など出演者の方々、来場者の方々、そして研究補助を認めてくださった文部科学省にこの場を借りて御礼申し上げます。

2012年2月29日

研究統括ボード

石田麻子 岡山廣幸 小畑恒夫 広渡勲

昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所

研究代表者

根木 昭 昭和音楽大学 教授

プロジェクト研究員

石田 麻子 昭和音楽大学 准教授
井上 建夫 (公財) びわ湖ホール 理事長・館長
ドナ・エリクソン 昭和音楽大学 教授
大島 正博 かながわアートホール 館長
岡山 廣幸 昭和音楽大学 教授
小畑 恒夫 昭和音楽大学 教授
酒井 健太郎 昭和音楽大学 専任講師
鈴木 とも恵 昭和音楽大学 専任講師
竹本 義明 名古屋芸術大学 学長
中村 孝義 大阪音楽大学 理事長・学長
平野 満 コレパティトゥア、ひろしまアステールプラザ
広渡 勲 昭和音楽大学 客員教授
星出 豊 昭和音楽大学 教授
三澤 寿喜 北海道教育大学 教授
水谷 彰良 音楽研究家、日本ロッシーニ協会 会長 (50音順)

執筆者

東 佐智子 声楽家 (ソプラノ)、ジャーナリスト

平成21年度～平成23年度
文部科学省私立大学戦略的研究基盤形成支援事業
オペラ劇場における人材育成システムに関する研究
研究成果報告書

2012年3月28日発行

学校法人東成学園
昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所
所長 根木昭
〒215-0004 神奈川県川崎市麻生区万福寺1-16-6
Tel: 044-953-9858
Fax: 044-953-6652
E-mail: opera@tosei-showa-music.ac.jp
URL: <http://www.tosei-showa-music.ac.jp/opera/>

編集・DTP 岡留洋文 (Studio Satz)
印刷・製本 株式会社インフォテック

本報告書の全部または一部を、著作権法で定められている範囲を超え、無断で複製・転載・公衆送信等を行うことはできません。

非売品