

文部科学省特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」
海外主要オペラ劇場の現状調査、分析比較に基づく、わが国のオペラを
主とした劇場・団体の運営と文化・芸術振興施策のあり方の調査研究

シンポジウム
＝ オペラ 400 年の歴史 ＝
イタリアにおけるオペラマネージメントの
現状と問題点

2003 年 10 月 12 日（日） 13:00～17:00
TOKYO FMホール

講義録

《オープン・リサーチ・センター整備事業について》

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

《シンポジウムについて》

ヨーロッパの他の国々と同様、400年の歴史の中でも、現在イタリアにおけるオペラ劇場運営は大きな変革期にあるといえます。現ミラノ・ピッコロ・テアトロ総支配人、セルジョ・エスコバル氏による基調講演と本研究プロジェクト研究者とのパネルディスカッションによって、ヨーロッパにおけるイタリアオペラの位置づけなどとあわせ、その劇場運営の現状と問題点を明らかにする機会にしたいと考えます。

《研究プロジェクト研究者 50音順》

五十嵐喜芳（昭和音楽大学学長・昭和音楽大学オペラ研究所所長）
石田 麻子（昭和音楽大学専任講師）
伊東 正示（早稲田大学客員教授・昭和音楽大学講師）
大賀 寛（昭和音楽大学名誉教授・日本オペラ協会総監督）
大木 裕子（昭和音楽大学専任講師）
小林 慶成（昭和音楽大学助教授）
小林 真理（静岡文化芸術大学文化政策学部専任講師）
アン・スミス（昭和音楽大学教授）
下八川 共祐（(財)日本オペラ振興会常任理事）
関根 礼子（昭和音楽大学オペラ研究所嘱託研究員・音楽評論家）
武濤 京子（昭和音楽大学助教授）
中山 欽吾（(財)二期会オペラ振興会常務理事・事務局長）
永竹 由幸（昭和音楽大学教授）
広渡 勲（昭和音楽大学教授）
根木 昭（東京芸術大学教授）
古橋 祐（昭和音楽大学助教授）
堀内 修（音楽評論家）
美山 良夫（慶應義塾大学教授）
渡辺 通弘（昭和音楽大学名誉教授）

シンポジウム

～オペラ400年の歴史～

イタリアにおけるオペラマネージメントの現状と問題点

第Ⅰ部 基調講演

《ご挨拶》 広渡 勲 (昭和音楽大学教授)

講師 セルジョ・エスコバル

(ミラノ・ピッコロ・テアトロ総支配人)

第Ⅱ部 パネルディスカッション

パネリスト

セルジョ・エスコバル

永竹 由幸 (昭和音楽大学教授)

中山 欽吾 ((財)二期会オペラ振興会常務理事・事務局長)

堀内 修 (音楽評論家)

モデレーター

美山 良夫 (慶應義塾大学教授)

通 訳

小瀬村 幸子 (昭和音楽大学教授)

総合司会 武濤 京子 (昭和音楽大学助教授)

目 次

第Ⅰ部 基調講演	7
第Ⅱ部 パネルディスカッション	27
基調講演 レジюме／補足資料／プロフィール	51
パネリストプロフィール	63

第 I 部

基調講演

【司会（武濤）】 本日はオープン・リサーチ・センター整備事業、シンポジウム「イタリアにおけるオペラマネージメントの現状と問題点」にお越しいただきまして、ありがとうございました。

まず初めに昭和音楽大学教授並びに本プロジェクトの研究統括者の広渡勲よりごあいさつをさせていただきます。

【広渡】 皆様、こんにちは。今ご紹介にあずかりました昭和音楽大学の広渡でございます。

このシンポジウムは、文部科学省からの特別補助を受け、平成13年度から5カ年に渡って進めている、オープン・リサーチ整備事業の一環として開催しております。

この研究は、海外の主要なオペラ劇場及びその団体の運営の現状を調査・分析する事により、我が国におけるオペラのより良い運営のあり方を探る事を目的にスタートしました。

今回で4回目になりますが、今後も年2回から3回のペースで続けていく予定でございます。運営面はもとより、ソフト、ハード、教育、若い観客の動員など、オペラに関する様々なテーマを取り上げていきたいと思っております。既に海外の歌劇場の支配人、オペラ関係者から日本の研究者や観客たちと、ぜひ話し合いたいという希望も寄せられており、今後、順次発表していきますので、そのおりはぜひご参加、ご協力のほどをよろしくお願い申し上げます。

今日は、客席に、一般のお客様だけではなく、実際にオペラの現場で仕事をなさっている方の顔がかなりお見受け出来ます。私も昨年までNBSというところで33年間にわたり海外のオペラ、バレエの招聘公演及び制作を続けてまいりました。実際、オペラという芸術がどんなに複雑で大変なものであるかというのを身をもって実感しております。何が大変かと言うと、やはりオペラが持っている使命、芸術的な側面と運営上の効率、このバランスをどう噛み合わせていくかという事これが永遠のテーマというような感じがいたします。効率面だけを考える事は簡単ですが、オペラは道路公団ではありません。必ずそこに芸術的な成長を常に考慮しなければならない。

メトロポリタン歌劇場、パリ・オペラ座、コヴェント・ガーデン、ミラノ・スカラ座、ウィーン国立歌劇場、バイエルン州立歌劇場、ベルリン・ドイツ・オペラ、様々なオペラハウスとの仕事を通じ、その国々のオペラに対する考え方、オペラという舞台芸術に関する美学と哲学に違いを感じました。例え話を申し上げます。海外から日本へのオペラの引越公演の場合、通常で1つの作品で40フィートのコンテナを5～6本、4つのオペラで

約20本のコンテナを輸送してきます。しかし今年のみラノ・スカラ座の日本公演『マクベス』と『オテロ』は2つのオペラで、何と70本を越すコンテナを持ってきたという話を聞いております。経済的効率を考えればもっと簡単な旅公演用に縮小簡略化されたものを持ってくれば良い訳なんでしょうが。敢えてオリジナルどおり70本持ちこんで、何とかしようというその姿勢。

『ワルキューレ』では、ハーブが6本必要ですが、メトの時は、スター歌手を押さえれば大体それでもチケットが売れますので、敢えて芸術面にはこだわらず日本の小さなオーケストラピットに入らない余分なハーブは最初から持ってこないで、2本に編成を減らしてくる。ところが、ヨーロッパ系の劇場は、ベルリンでも、ミュンヘンでも、6本のハーブを持ち込んで、オーケストラピットを逆に改造してでもピットに押し込みオリジナルの形を踏襲しようと苦心する。そういうところにオペラに対する考え方の違いがでます。

本日の講師エスコバル氏が前にいらしたスカラ座では、打ち合わせなんかもう喧喧諤諤、なかなか話がまとまらず、日にちはどんどん経って、初日が近づいてくる、だんだん不安になり、「もうこれじゃあ初日があかない！」と私が悲鳴をあげると、「じゃあ初日を遅らせればいいじゃないか。」と、簡単に一言。「初日を遅らせる！これは日本では大変なスキャンダルです。」と答えると、彼らは、「いや、そうじゃない、あなたは間違っている。」と言うんですね。「時間どおりでも中途半端な公演を見せるよりは、公演日を遅らせてでも、ちゃんと完成した完成度の高い舞台をお客さんに提供するほうが親切だとあなたは思いませんか？」と言われたら、一瞬絶句してしまうんです。でも、それはちょっと違いますね、やはりちゃんと準備をして、それなりの良い公演を予定通り上演するというのが、我々プロデューサーに課せられた使命だと思うんですけれども、一瞬そういう彼らの美学にこちらがちょっとたじろいでしまうというような事もありました。

そういうオペラに対する独特の美学を持っているイタリアですから、オペラ運営の効率という意味では一番遠くにあるであろうと思われる。オペラ400年。オペラの発祥の地であるというプライド。輝かしい栄光の歴史。今の経済的な混乱の中で彼らイタリア人が自分達の美学とどう戦っているか。今イタリアのオペラ界は他のヨーロッパの国と同じように大きな問題を抱えて混乱の状態にあると思われる。

今日ここにお集まりいただいた方は、私も含めてオペラを自分の人生の糧にされた方が、大勢いらっしゃると思います。先祖から受け継いだ偉大なオペラという芸術遺産を、次の世代にどう残していくかというのが、私達に課せられた使命だと思います。そういう意味

を込めまして、今日はイタリアからセルジョ・エスコバル氏をお招きして、イタリア・オペラの現状についてお話を聞かせていただきたいと思いますと思っております。

エスコバル氏は現在、ミラノのテアトロ・ピッコロという劇場の総支配人です。テアトロ・ピッコロは大中小3つの劇場から構成されており、総座席数は1,900席あるそうです。

エスコバル氏は1980年、スカラ座日本公演の打ち合わせのために初来日、翌年1981年の第1回目の、スカラ座の日本公演で来日されました。クラウディオ・アバド指揮の『シモン・ボッカネグラ』、『セビリヤの理髪師』、カルロス・クライバー指揮の『オテロ』、『ボエーム』という大変素晴らしい公演でした。その時は総裁バディーニ氏のアシスタントとして来日されました。次いで1988年の、スカラ座2回目の日本公演、バディーニ総裁の片腕という立場で、すべての制作面の指揮を取り仕切っていました。この時の演目は、リッカルド・ムーティ指揮の『カプレーティとモンテッキ』、『ナブッコ』、フランコ・ゼッフィレリ演出、ロリン・マゼール指揮の『トゥーランドット』、クライバー指揮の『ボエーム』の4本。ゼッフィレリの初来日、ムーティのスカラ座との初来日という2つの事が記憶にあります。

その後、彼はボローニャの歌劇場の総支配人の立場で、スカラ座日本公演の経験を生かしてリッカルド・シャイーを音楽監督として、来日されました。その時の演目は『チェネレントラ』、『アドリアーナ・ルクヴルール』、『リゴレット』。これも大変成果を上げた公演でありました。

その後、彼はジェノヴァの歌劇場、ローマの歌劇場の総支配人を歴任され、そして現在のテアトロ・ピッコロの総支配人に就任されました。テアトロ・ピッコロとの来日は、日生劇場で上演されたジョルジョ・ストレーレル演出による『コジ・ファン・トゥッテ』、同じく座付演出家ストレーレル版のコメディア・デラルテ、日本では『一度に二人の主人を持つ』というタイトルで上演されました。この2つのグループを引き連れて来日されました。彼が関わった公演はそれぞれ芸術的に高い評価を受けております。

本日は、第1部エスコバル氏の基調講演の後、第Ⅱ部では氏を囲んだパネルディスカッションを行います。お忙しい中御参加いただきましたパネリストの先生方、研究者の方々、そして、お集まりいただいたお客様に、主催者としてこの場を借りてお礼を申し上げます。

【司会】 それでは、これから基調講演に入らせていただきます。ミラノ・ピッコロ・テアトロ総支配人のセルジョ・エスコバル様をお願いいたします。また、通訳は、昭和音

楽大学の小瀬村幸子教授にお願いいたします。

【エスコバル】 皆様ようこそおいでくださいました。3連休という事でした、この場にいらしてくださるという事は、重ねてお礼を申し上げる価値があるかと思っております。皆様、本当に今日はようこそおいでくださいました。

残念ながら、皆様方の素晴らしい、ですけれども非常に難しい言語でお話する事が出来ません。

【小瀬村】 私がつたないながら通訳をさせていただく事になりまして、どうぞ、どのようにいきますか、とにかくお聞きくださいませ。よろしくお願いいたします。

【エスコバル】 今日ここにお招きくださったのは、私の長年の友人達のおかげでありまして、こういう機会をつくってくださった事に、友人達にお礼を申し上げたいと思います。

ここで今これからお話ししようと思う題材は、非常に込み入った様々な要素が含まれているものでございます。この話題と申しますのは、芸術としてのオペラと商業的な市場という、この2つのバランスがどのような事とれるかという事でございますので、非常に難しい問題になってくるわけです。

今日オペラをどのように運営するかという事を問題にいたしますと、現状を知るという事は、多分1800年代、19世紀の時代までさかのぼって事を考える必要があると思えます。この19世紀というのは、イタリアにおいて、あるいはヨーロッパにおいてオペラが最もポピュラーな芸術として受け入れられた時代であります。もちろん、皆様ご承知のように、オペラが生まれましたのはもっとずっと以前の事ですけれども、人々の間で人気が出たのはこの時代です。もし皆様がお聞きくださる忍耐力をお持ちでしたら、1800年代、19世紀について、それから20世紀の初頭、それから20世紀になりましてから後半、1980年代、90年代、そして現代に至るまでの流れをちょっとお話ししたいと思えます。

まず最初に前提としてここで知っておきたい事は、オペラというのは、そのもともとの性格からしまして、芸術と、それから商業的な利益を上げるという事でバランスをとるのは非常に難しいものであるという事です。まず第一に、オペラというのは、音楽、歌、それから舞台などを含める非常に総合的なものであるという事。多分、これは歌舞伎を考えていただければ同じかと思いますが、色々と音楽、歌、それから舞台の場面、これらが総合的にうまく噛み合わないとならぬと成果が上がらないというわけです。これは普通の演劇の舞台か

ら考えますと、非常に複雑なものになるというのはお分かりいただけると思います。

それから、次の性格としては、非常に人数を要する芸術であるという事。例えば、オーケストラ、コーラス、裏方の技術者。主要登場人物以外の多くの人々が舞台に出なければならないという事です。当然ながら、それぞれのものはプロとしての高い技術と芸術性を持たなければなりません。

それから、もう1つ考えなければいけない事は、劇場として、ただ建物ではなくて、音楽的な面から見てすぐれた場所を持たなければいけないという事です。オペラをやる為には、音楽的な面から見まして音響効果が良くなければいけない。それから、舞台としては、すぐれた舞台装置が展開出来なければいけない。どんな劇場でも可能というわけではありません。

今言いましたような幾つかの要素というのは、時代によって、それぞれの要素が持っている重要性、あるいは持っている力というのは、力関係が違っておりました。舞台運営をする中で、これらの要素が非常にうまくいく面もありましたし、それから、均衡がとれなくてうまく運ばない事もありました。

19世紀の事をちょっと見てみますと、19世紀は、オペラというのは同時代性の芸術と言う事が出来ます。そしてまた、数少ない人々がお金を出して、多くの人々がそれを見るという関係が成り立っていた時代です。その同時代性という事は、同時代の作品が演奏されて、非常に人気を得ていたという事です。これはいつの時代でも起こった事ではなくて、例えば今現在を考えてみますと、現代音楽が果たして人気があるかと言うと、今の時代は決してそうではありません。この同時代性の芸術が人気があるという事は非常に重要な事として、お金を出す人が数が少なくても、その数の少ない人がお金を出した事によって多くの人々がそれを楽しむ事が出来る、それが同時代性の芸術が人気がある事によって生まれる結果です。

一つ、ここでその例を申し上げたいんですけれども、1880年代にパリのオペラ座では、もう既に1,200人のオペラ座専用の従業員というものを持っておりました。それで、20の棧敷を貸し出していたわけなんですけれども、20の棧敷という事は120の座席という事になりますが、全部で2,000席ある中の120の席という事ですけれども、この棧敷席を貸し出す料金で、すべてのオペラを運営する資金が賄えたという事です。その中には、歌手、ソリストも入っておりました。という事は、少ない人数、120人がすべての費用を賄い得たという事です。

100年後の1987年を見てみますと、オペラ座では1,154名の従業員を抱えております。この従業員の給料が11倍になっておりました。これは、歌手、ソリストの歌手を除いた費用で11倍になっています。ですから、1880年から100年の間に11倍になっているという事です。11倍というのは、当然ながら、お金の単位を計算し直しての事ですので、正確な数字です。現在の状況ですと、全部の席を売っても、大体かかる費用の10分の1しか補えないのがオペラ座の状況です。その100年前の80年から思いますと、そのバランスというのはまるで逆になったという事です。

19世紀には一番重要な席というのは栈敷席であったわけです。平土間席というところには座席がなくて、立って普通の人達が入っていました。ところが、20世紀になりますと、社会の状況も変わりまして、いい席というのは平土間の席になってくるわけです。座席が出来ましたから、座って見るという事になりました。栈敷席のお客さんというのは、舞台を見ると同時に、平土間に来るお客さんの姿も見るとというのが、20世紀のオペラ座の様子です。

この運営の為の費用と得られるお金との不均衡、均衡がとれないという事は、オペラだけではありませんで、オーケストラでもこれは問題になっております。ニューヨーク・フィルハーモニーでは、1965年に6倍の費用がかかるようになっております。100年前の費用に比べますと、6倍かかる事になります。これもやはり換算しての事ですので、正確な数字です。

オペラとか、あるいは芸術の中でかかる費用と、そこから得られるものとがだんだんに離れていく事、得られる費用とかかる費用がだんだんに離れていくという事は、これはアメリカの経済学者の、皆様ご存じだと思いますけれども、ボウモルの法則を見てみると分かるかと思えます。

19世紀の事を考えますと、さっき申し上げましたように、様々な要素、例えば、少ない人がお金を出して多くのものを賄う事が出来た、それから、人件費が安かいなどなど、オペラを運営していく中で非常に有効に働いた要素でした。そして、19世紀において少しの人がお金を出して多くの人が楽しめたという事により、バランスがとれていたという事は、オペラを運営していく、オペラという芸術が存在するためのその存在理由として大きな要素だったわけです。ここで、その存在理由という事は、つまり、だれもが納得し、オペラがあったほうが良いと認めるという事なんですけど、これについては、もうちょっと先でもう一度お話ししたいと思えます。

20世紀に入ってどうなったかと見ますと、イタリアの話ですけれども、20世紀の最初に起こった事で最も重要な事は、スカラ座でアルトゥーロ・トスカニーニによって行われた改革です。皆さん、トスカニーニが偉大な指揮者である事はどなたもご存じでいらっしゃると思います。けれども、彼が指揮者であると同時に、20世紀的な劇場運営の最初の推進者であったという事はあまり知られていないかもしれません。スカラ座は第二次大戦で3年間閉鎖されておりました。それで、経済的にも非常に危機に陥っていたわけなんですけれども、その頃のスカラ座の運営というのは、栈敷席を所有している人達によって費用が賄われていました。スカラ座へ行ってごらんになるとお分かりになると思うのですが、それぞれの栈敷は一つ一つ全部違っております。なぜ違っていいのかと言うと、それぞれの所有者が自分で好きな装飾を施したり、自分で好きに変えたりして所有が出来たからです。そして、オーケストラとか合唱とか、演奏にかかわる人達というのは、常雇いではなかったわけです。それから、舞台装置などをつくる工房はありませんでした。そこでトスカニーニは、独自の方法をもって独自の運営をしていこうという事を考えたわけです。戦後の3年間閉鎖した後の非常な経済的危機に直面して、彼は色々と考えた末に、また、多くの反対と闘いながら、スカラ座は自主運営の常設劇場という結果になりました。そして、それまでの栈敷席所有者というのはお金を寄附して、その自主運営の運営側のメンバーとして加わる事になりました。

スカラ座でトスカニーニによって始められたこのシステムというのは、大体大差はなく1967年まで続いてまいります。このトスカニーニのスカラ座方式というのが、イタリア中の他の劇場の基準になりました。トスカニーニが行ったこういう改革の結果として起こってきたまた別の面の変革というのは、演奏上、それを聴く観客のほうの変革と、2つの変革をもたらしました。演奏は非常に厳格なものになっていった。そして、演奏の間には劇場の中は必ず明かりを消すようになったのもこの時からです。それから、アリアの後に拍手をして音楽を途切れさせるという事を禁じるようになったのもこの時からです。それから、観客の方にまた一つのエチケットといいますか、守るべき事というのが課されるようになりました。こういう事が観客にも課される事によって、オペラは非常に演奏上のレベルは上がりましたがけれども、一般的には、人気が少し衰えたという結果を生みました。

こういう変革は、当然ながら劇場運営の面にも大きな影響を与える事になりました。それ以前というのは、運営に関しては、興行主というんでしょうか、自分が興行の責任を任

された人と、それから株数所有者が運営に当たっていたわけです。ところが、この変革以後、スカラ座の運営は、公共的な企業の形をとるようになりました。そしてまた、より多くの費用がかかるようになりました。また、一般的な人気という点では、人気は下がるという事になりました。そしてこの場合はミラノ市の援助ですけれども、公の援助という事が必要になってきました。

こうなると、状況が変わって、オペラを運営していく、あるいはオペラをこれ以後も続けていく為には、それなりの存在理由というのが必要になってくるわけです。以前とは違う存在理由がなければいけないという事になってきます。常設劇場になった事によって、オーケストラ、合唱あるいは裏方のテクニックなど、そういうものは非常にレベルが高くなっていきました。しかし、コストの面からいいますと、これはコストが上がる事になるわけです。

ここで、20世紀の半ばの状況をちょっと見てみたいと思います。運営していく面での企業としてのオペラと、それから、オペラ演奏そのものとのバランスがどのようになるかという事を同じ観点から見てみようと思います。非常に総合的な表現を使いまして、ここで同じ観点から見た時にどういう事が生じたかと言いますと、オペラが現代的なオペラであったものが、現代的というのつまり同時代的であったものが、非常にこの時点ではアナクロニズムの芸術という事になったわけです。アナクロニズムですけれども、これは素晴らしいアナクロニズムという事です。この事は、多くの人がお金を払って、数少ない人がそれを享受し楽しむという事になったわけです。公の援助を必要とするという事になった結果が、このバランスの転換を生じさせる事になったわけです。

イタリアでは1967年に芸術に関する援助の法が出来、公の援助をするという事が最初に法的に決められました。劇場は、多かれ少なかれどの時代もトスカニーニのモデルに従った劇場の運営であるわけなんです、この1967年の新しい法では、国によって援助がなされるという事が取り決められました。それまでは、町や市が行っていたわけなんです、ここで国が介入するという事になりました。そして、この時点で、特殊法人として13の劇場が選ばれました。この時点で決められた13の劇場の図が皆様のお手元に渡っていると思いますけれども、イタリアでは当然ながら劇場は13よりもっと沢山あるわけなんです。沢山ある中で、この13が国家的見地から重要な劇場として認定されたわけです。この13に入らなかった劇場は従来の伝統的な劇場という事で、およそ40ぐらい存在します。それら13以外の劇場はどこから公的援助があるかと言いますと、州、市、

それから、国家の援助というのは非常に少ない額ですが、国家からも少しだけありました。他には、市の運営する劇場というのも出来ました。例えば、エミリア・ロマーニャ州の例を見てみますと、現在でも98の劇場があります。それらは、18世紀の終わりぐらいから建てられてきた伝統ある劇場です。全部が公演をしているというわけではありませんけれども、これだけの数があります。

ここでは13の特殊法人となった劇場について見ていきたいと思います。この法律によりまして特殊法人となったという事は、劇場の運営は公の企業という事になったわけです。この公企業になった時の理事会の構成というのは、国と、それから州と町と、最初はそこに属する組合員も理事会の構成員になっていました。その理事会の構成員は非常に数が多かったものですから、問題があった時に、過半数で決めるという事が出来ないといった複雑な問題が起きてきてしまいました。特殊法人になった時に、その責任をとるのは誰かと言いますと、それは公社の総裁です。市の評議会においてその総裁は選ばれて、これは文化庁でしょうか、政府のほうから任命されるという事になります。なぜかと言えば、国が一番の出資者という事になるからです。

しかし、実際上は市がその総裁を選ぶわけです。なぜかと言えば、市が劇場運営の中で非常に大きな力を持っていたからです。その建物の管理を行うのは市でしたし、それから、演奏に対する資金を出すのも市でした。繰り返しますが、劇場がうまく運営されるようにしておくための費用については、市が大きな力を持っていたわけです。国家が介入するようになってから、組合の力が大きくなって、組合との間の条約も取り決めなければならなくなりました。さっきも申しましたように、運営の理事会の中に組合が入っていたからです。ですけれど、これはなかなかそれを受け入れていいものとは思えない状況でした。

そして、1967年のこの特殊法人法が、年月が進む間に、組合はそこから抜ける結果になりました。ですけれども、以前に取り決めた組合との取り決めの中では、そこに属する劇場の常雇いの人達の給料というのは、当然ながら、その前に取り決めた条約によってどんどん給料が上がっていくという結果になりました。更に、その条約の中で労働時間ですとか、どのような条件のもとに仕事をするか等、そういう新しい条件が盛り込まれていきました。例えば、以前常設の劇場でなかった時にも、オーケストラとかコーラスとか、同じような仕事をしていたわけです。けれども、そういう条約がなかったために、例えば1つのオーケストラの人が、他の仕事を手伝う場合もあり得たわけなんですけど、その条約が出来た事によって、それもなくなっていくわけです。

20世紀の最初の頃には、さっきも言いましたように、多くの人々が少しの人にお金を出すという形であったわけですが、それがだんだん進んでいきますと、20世紀の初めには多くの人から少しの人に変わったのが、全ての人から少しの人の為にお金を出すという結果になっていったわけです。ここで、今言っている多くの人とか、全ての人というのは、税金でお金を、公的資金を出すわけですから、それは税金を払う人がオペラを見る人にお金を払うという事を言っているわけです。今はすべての人が税金を払っているのですから、すべての人がオペラを見る少しの人の為にお金を払うという事になっているわけです。ですから劇場に行かない人もお金を払わなければいけないという結果になってくるわけです。

ここで非常に重要な問題が生じました。オペラにかかる費用をこのような形で出すという事になりますと、それだけの理由がなければいけないわけなんです、その理由づけとして、新しい理由が生じてこなければならぬという事になります。それから、国が芸術運営に介入したという事からもう1つ生まれた問題というのは、これは非常に複雑で、そしてデリケートな問題なんですけれども、その複雑で微妙な問題と申しますのは、この1967年の法によって国家が援助をするわけですが、一体どこに、そして、どういう基準によって、その公的資金を分配するかという問題です。この基準というのは、透明性があり、誰にも分かって、そして、正しくなければいけないわけです。どうやって13の劇場に資金を分配するか、これは技術的な問題だけではないはずで、その13の劇場の中には、うまくいっているところもあるし、あまりうまくいっていないところもある。それをどうやって分配するか、そして、納得がいくように分配出来るか。これは、一体オペラ活動というのはどういうものかという事を、国がどのように考えるかという事に係わってくるわけです。

ところが、『正しい基準』つまり誰が考えても正しいと思われる基準というのは、一度も成立した事はありません。ありとあらゆる色々な方向から様々な意見が出てくるわけですから、誰かが、これが正しい基準だという事を書き上げる事は不可能だったわけです。という結果になったかと言いますと、より多くの損失を出した劇場が沢山の補助金を貰うという事になっていきました。なぜかという、どの劇場も平均的にうまくいくようにというのがこの法律の趣旨だからです。年度末に赤字になって終わった劇場は、その損失分を補填する為に沢山の補助金を得るわけです。これは非常に重要な結果を招いたわけですが、結果的に、より良く運営出来ている劇場は補助金が少ないという事になるわけです。

これが1つ目の結果ですけれども、2番目の更に重要だろうと思われる結果は、誰もが納得出来る基準に従って分配されていないという事は、国家が援助するという事自体に対する、それが果たして正しいかどうかという問題にまで発展していったわけです。この結果として、劇場自体の人气が落ちていく。それと同時に、例えば、テレビであるとか、スポーツであるとか、そういうものに、人々の興味が傾いてしまう。そして人々が、果たして税金を劇場へ使う事が正しいのかどうかという事を問題し始めたわけです。その間、経済上の論理から言って、物価は上がっていくわけです。公的資金を出す事の正当性というのが薄れていく中で、掛かる費用というのはどんどん上がっていくわけです。ここでまたオペラにとって新しい問題点が浮かんでくるという事になりました。

1984年に、イタリアでは非常に重要な法律が出来ました。イタリア語では『フォンド・ウニコ・スペッターコロ』、日本語で『舞台芸術総合資金法』とでも訳させていただきます。それが1984年に出来ました。これは、芸術全体に対する公的資金なんですけれども、この法律の中で一体どれだけをオペラに出すかという事が問題になりまして、全芸術活動に対して、1年に4億5,000万ドルを出すという事、その額の約半分が、先ほど言いました13の劇場に充てられるという事になりました。

ただし、先ほど言いました分配の基準というものが、この法が出来た事によって新しくなったかといいますと、そうではありませんでした。この法が出来たにもかかわらず、その分配基準というのは元のままでした。ここで非常に大きな問題が生じてきました。政治の力が非常にこの事に関心を持ったわけです。つまり、一般的な国民の同意が得られないのではないかという事です。それからまた、運営がうまくいっている劇場が、この事に対して非常に危惧するようになりました。そして、劇場が運営していくためには、国からの援助だけではなくて、もっと別の方法で資金を得なければならないという事を考え始めました。

1980年の事ですけれども、イタリアで最も運営のうまくいっていたスカラ座が、資金運営の中に民間のスポンサーが入る事が必要であるというふうに考え始めたわけです。これは良い事だとして受け入れようとする力と、それは良くない事であるという力が激しく相争う事になりました。しかし、この時点では、民間のスポンサーが運営にかかわるという事を支援する、あるいはそれを助ける法というものは、一切ありませんでした。

その当時、私はスカラ座で働いておりました、私がおの時に考えたのは、以前のように少ない数のスポンサーが多くの人のお金を出すという、そこへ戻ったらどうかとい

う事でした。ここでまた新しいオペラを存続させるための資金上の新しい資金の正当性というんでしょうか、それがまた生まれてくるわけなんです、ここでその存在理由の一つとしては、新しい聴衆をつくるという事、特に若い人達に向けて新しい聴衆をつくるという事も考えなければならない。それが、オペラが存続するためのまた一つの新しい理由になると考えました。より広い聴衆を得るのにはどうしたら良いかという事で、テレビを使うという事を考えました。

1976年に初めて、スカラ座の初日12月7日に、ヴェルディの『オテロ』をクライバーが指揮したんですけれども、それを実況放送するという試みをいたしました。この『オテロ』については、5年後に東京へ引っ越し公演で来ていますので、皆さんご存じでいらっしゃると思います。それからまた、テレビと同時に、引っ越し公演も考えられるようになりました。東京へ来ましたのは1981年ですけれども、その前にもスカラ座はあちこちで引っ越し公演をしておりますが、この東京の1981年の時から引っ越し公演のあり方というのが非常に大きく変化をしました。つまり、引っ越し公演が新しいメディアに注目されるようになったという事です。イタリアの音楽文化を多くの人に広めるという役割を引っ越し公演により行う。そして、それをメディアが取り上げるという事が考えられるようになりました。1982年に初めてレーザーディスクで、ムーティ指揮の『エルナーニ』をつくった。これは、オペラの危機という事に対して、また一つオペラの新しい存在理由を提起した事になると考えます。

オペラがどうしても非常に難しいのかという事になりますと、オペラの危機が生じた背景に、政治が悪かったとか、法律が悪かったとかという理由があります。けれども、それ以外に、オペラ自体の中に危機に面する事になる意味があるわけです。それを見てみますと、経済学者のボウモルが、既にこの事を言っております。どれほどオペラがうまく運営されたとしても、オペラというものは、劇場音楽というものは、決して経済の進展に沿って進展するものではない、拡大したり進展したりするものではないという事です。これは産業ではないからです。企業ではないからです。生産性が上がればコストが下がる、そういう法則には従わないものだからです。もっと簡単に言いますと、今スカラ座と申したのは、スカラ座のスカラではなくて、スケールのスカラなんですけれども、経済のスライド制がないという事です。片方がよくなれば、それに従って自然によくなるというスライド制がないという事です。ボウモルは非常に否定的な予想をいたしました。今言いましたようなスライド制がないという事で、劇場は、特に音楽を主体とする劇場は、この経済の

法則から逃れられない。したがって生き残れないというふうに彼は考えました。

ここでボウモルの法則を乗り越えなければいけないわけです。どのようにして乗り越えるか。1980年代、90年代には、その試みがなされました。イタリア、それからヨーロッパで考えられましたのは、非常に人気のあるレパートリーに縮小するという事、そして、1つの公演を何回もやる、回数を増やすという事でした。ですけれど、これは、結果的に効果がありませんでした。レパートリーを縮める事によって、演目を減らす事によって、オペラの存在理由と一致しなくなるからです。何度も公演を繰り返すという事は、決してコストが下がるという事ではありませんでした。それは、他の経済コストが上がっていますから、そちらのほうが上がってしまえば、オペラのほうが繰り返す事によっても、決してコストは下がらなかったという事です。

聴衆の数を増やすという試みもありました。例えば、スポーツのスタジアムで演奏会をやるというような事も行われました。でも、これはオペラのクオリティーを下げる事になるわけですから、いくつかの試みを除いては、すべて失敗に終わりました。

それから、舞台にテクノクラシーを取り入れるという試みもありました。これは、オートマチックで非常に複雑な舞台機構と舞台装置をつくるという事です。これを我々はドイツ式の舞台というふうに呼んでいますけれども、機械機構によって舞台自体を動かす事は非常に容易になるわけです。例えば、私が以前に支配人をしていたジェノヴァの劇場、そこでも機械装置を非常に多く取り入れられました。それから、バステューユの劇場。そういった劇場で機械機構が取り入れられました。しかし、結果的にどうであったかという点、建物については話題になるかもしれませんが、機械機構については一度、二度は話題になっても、それ以上にはなりません。機械機構を取り入れるのが、舞台を動かす事が楽になるという点で重要である、これは確かです。けれども、これは経済的に良い結果を生まなかったのは当然の事として、人的な力を少なくして舞台を動かす事は出来ずけれども、そこで儉約される費用と、それを動かす為の機械機構を設置する費用とを比べたら、設置する方がずっと多くかかるからです。

それから、何回も何回も一つのオペラ作品を見られる、あるいは聴けるという事が経済性につながるという事も考えられました。それは、メディアを使うという事です。そのメディアを使った結果がどうかと言いますと、非常に不思議な事ですが、でも明らかな事は、ビデオが、オペラをみんなに見やすいものにした。ですけれど、経済的な面から見ると、みんなの所にオペラを運んでいくわけなんです、結果として、そこに出ている有名な歌

手が非常により有名になっていく。で、その人達はより多くの出演料を要求するようになるという事です。それが結局、メディアを使った方法の結果でした。それはボウモルも言っておりますけれども、オペラは決して経済発展に沿う経済を持った機構ではないわけですから、どこかで企業、あるいは工業、産業と接点を持った時点で、普通の経済の法則に従ったならば、絶対にうまく運ばない事になるわけです。そして、特定の人のお金に行ってしまう。そして、劇場にはほとんど何ももらさないという結果になったわけです。

そういうメディアを使ってスカラ座がビデオを出した結果がどうであったかと言うと、スカラ座全体の予算の中の0.2%の収入があった。という事はつまり、ほとんど何もなかったという事です。そしてその結果生まれてきたのは、新しいスター崇拜というんでしょうか、みんな三大テノールのコンサートに行きたがる。私は3人の友人ですし、彼らは私がこう言ったからといって決して怒る事はないと思います。この三大テノールのコンサートはオペラを非常にポピュラーなものにしたという事になりますが、でも、それは決してオペラではなかったわけです。オーケストラも装置もなければ、コーラスもない。その3人を得るために、オーケストラも何も無いところに、どうしてそんなにお金をかけなければならないかというところに、今度は人々の注意が向くようになってしまったわけです。

政治的な面から見ますと、政治家達は、何もそんなしち面倒くさいオペラをやらなくて、ああやって三大テノールのコンサートをやれば良いじゃないか、と言うようになってしまったわけです。で、友人である3人は非常に金持ちになり、私達は貧しくなったというのが結果です。特に、アリアを歌う事が出来るわけです。というのは、オペラにはアリアがあるのですから。ですけれども、彼らはそちらのほうでお金を得て、そして、貧乏なほうの自分達がお金を出して、彼らにオペラを歌わせるために契約をしなければいけないという事になったわけです。大体これが、1980年代半ばから1990年代半ばでの傾向です。

そういう状況にもかかわらず、いくつかの劇場は非常にうまく運営をしていました。それらの劇場では、自分達のチケットを売るとか、自分達の努力によって年間予算の50%を得た劇場もあります。ですけれども、そういう劇場があるにもかかわらず、やはり全体としてオペラに公的なお金を投入する事は正しいという説得力のある理由づけはなかなか得られなかったわけです。その正当な理由がなかなか得られないという事から、イタリアでは、そしてイタリアだけではなく、イギリス、フランス、それから、ちょっと違う意味

でのドイツもそうですが、政治がオペラから離れていくという結果になりました。

オペラをやるためには非常にお金がかかるわけですが、そういう状況を考えていきますと、使えるお金というのは、だんだん少なくなっていったわけです。更に、ヨーロッパ全体が経済的に下降気味ですから、経済面の援助も少なくなる。オペラは今、現代から見ますと素晴らしいアナクロニズムだと言いましたが、ここへきて、アナクロニズムけれども無用のアナクロニズムだという風に考えられるようになってしまいました。というのは、即効性のあるものが価値のあるものという価値観が、最近では支配的になってきたからです。非常にこれは難しく、悲しむべき状況です。オペラに公的資金を投入する事に対する賛成意見を述べる政治家は、ほとんどいなくなってきてしまいました。もう19世紀からは既に遠くなりました。けれども、オペラはオペラとしては同じように存在しているわけです。

そうしますと、ではどうしたらいいのか。そこで目を向けたのが、アメリカの財団のあり方でした。アメリカの財団の事を考えたんですが、そこで一つ、アメリカの税制という事を考えずに、財団方式というのをイタリアでは考え始めました。非常にこれはパラドックスなんですけれども、私は何度も何度も新聞にこのパラドックスを書きました。そのパラドックスといいますのはどういう事かと言うと、新聞には、「親愛なる政治家の皆様」という呼びかけで書きました。皆さん方はメトロポリタンは私的運営をしている劇場だとおっしゃいます。なぜならば、寄附によって成り立っているからです。しかし、私は、メトロポリタンは最も公的な劇場だと考えています。なぜならば、人々は直接的に寄附をする、お金を出すわけです。本来だったら国に出さなければいけない、つまり、それは税金によって国に払わなければいけないものを直接メトロポリタンに払っているという事です。これは先ほど言いましたように、正当な基準に従って税金を分配するという事無しにこれがなされているわけです。

そういう事を書きました時に、これは大変なスキャンダルに、つまり、メトロポリタンが公的劇場だと言った時には非常なスキャンダルになりました。イタリアでは、適切な税制がないままにあるスローガンが出来上がってしまいました。それは、「国家は出て行って、私的なスポンサーが入れ。」というスローガンでした。文化庁は決して財務省とは意見が一致しなかったわけです。そこで、1996年にある法律が生まれました。1967年の法律にかわるものなんですけど、1967年に決められました13の劇場に対して、財団制

に移行するよという事を決めた法律です。それが1996年の法律なんです。劇場にかかるあらゆる費用を総合して、総額に対してスポンサーからお金を得るように、それは全体の予算の最低12%はスポンサーからの寄附によって得るようにという法でした。12%、これは劇場の予算、つまりそれは国から得る公的な援助の12%を私的なスポンサーから得るようにという事です。これは非常に不思議な事として、スポンサーからそれだけの額を得るという事を義務付けたわけです。けれども、その寄附に対して税金免除という事は一切ありませんでした。1967年の法律により決められたその13の劇場は、2年のうちに今言いました12%のスポンサーからの私的援助を得られなかったら、劇場を閉めてしまう、そういう事までも規定されました。

スカラ座は、しかしそれを達成出来ました。世界で最も有名な劇場ですから、そうなるのは明らかです。ヴェローナの野外劇場も、少し後にそれを達成出来ました。これも明らかかな事で、聴衆が1万5,000人も入るところであれば、当然出来る事だと思います。他の劇場は、どこも出来ませんでした。これは、その劇場の運営が良いとか悪いとかという問題ではありませんでした。これは、税法上の特典を与えるという事が無かったからです。

そこで、1998年に再度の法的改正がなされました。13のすべての劇場を財団による運営にする、という事に改正されました。この1998年の法律ですべての劇場が財団経営になりました。先ほど言いました12%の援助金を得られなくても、全部財団の経営になったのです。これは非常に運営上重要な事として、ここで劇場運営をする理事会が、この法律が出来た事で一掃され、すべてが変わりました。この法律により、理事会の構成メンバーは5人だけになりました。1人は国家から、1人は州から、それから市長、この市長が理事会の責任者ですけれども、それから民間から2人、この2人というのは、それに見合うだけの寄附の出来る人が代表として民間から2人という事で、合計5人が構成員になりました。それで、民間からの2名はスポンサーとして私的に資金を出せる人ですが、もしそれが得られなかった場合は、町の代表を2人入れるという事でした。それで5人にするという事です。ここで非常に重要な点は、この理事会の理事長が国家によって任命されるという事ではなく、理事長はこの理事会によって選ばれるという事です。

ここまで見てきて、どういう方法をとっても、しかしながら、という事になってしまうんですが、ここで2つの事が起きました。1つは、さっきも申しましたように、適切な税法がないという事。2番目は、劇場が財団であるものですから、財政上自主的に財政運営をしなければならないという事で、ここで劇場が一つの市場になってきたわけです。ここ

のところで市場問題が出てきたという事は、劇場運営というのはボウモルの法則とは違うんだ、と先ほどの前提をあたかも忘れてしまったような結果になったわけです。

ここで、今現在どのような状況にあるかを見たいと思います。例えば、スカラ座を見ますと、スカラ座は劇場というよりも、今はスカラ座システムとでもいうような一つの組織になってしまいました。何人かの経済学者が理事会に非常に大きな影響力を持ちまして、その経済学者は、今あるスカラ座の他にもう1つ劇場、それから非常に大きな工房をつくる事、それを進言していました。これによってボウモルの法則を打ち破る事が出来るだろうと。ここで、スカラ座は劇場から一つの企業になっていったわけです。今言いました事は、スカラ座の芸術面や、オペラの演奏面での問題ではありませんので、ムーティがいて、そして、素晴らしい演奏をされていて、芸術上の危惧や心配な事は一切ありません。今ここでは芸術と市場との関係、そして運営の事を話しているわけで、ある意見としては、演奏回数を増やす、それによってかかる費用が減り、スカラ座は利益が上がるというふうに考えています。しかしながら、実際は、現実はそうはいきません。演奏回数、公演回数を増やすという事はもちろん大事ですけれども、他の経済上のコストというのは上がっていくわけです。ボウモルも言うように、他の経済はそういう仕組みになっているわけですから。

まさに昨日の事です、スカラ座理事会が決定をいたしました。それで、第二のスカラ座をつくるという案を、スカラ座理事会はもうやめる事にし、別の財団に第二の劇場の運営は任せる事に決めたそうです。それを運営する事はスカラ座にとっては可能でないという事が結論づけられた形です。この決定がなされたという事は、財団による劇場運営が、決してこれによって道が開けるという事ではないと証明した事になるかと思えます。そこで、1998年の法律も決して成果を上げないという事が分かりましたので、何人かの政治家は、もっと何か良い方法はないか、とひそかに自分に尋ねてきているのが今の現状です。

私は2つの意見を述べています。1つは、オペラというのは決して企業ではない。うまく運営する事によって良い成果が上がる事ではない。決して企業ではないという事。もう1つは、文化庁の長官に言っているのは、法律を決める時には、財務省の人達と一緒に席について話し合うようにと。それで、イタリアでもアメリカのように、劇場に援助をしたらその税金を払わなくて良い、つまり、個々の人が劇場に直接寄附が出来るようにという方法をとってほしいと。その2つの事を私は文化庁の方へ進言をしているわけです。

皆さんに1つ我々の問題として質問をしたいのですけれども、オペラには将来があるでしょうか。今ここまでお話ししてきた事で、どうやってオペラを支えていけば良いのか。私としては、将来もあるだろうと信じています。財団がオペラ、あるいは劇場、芸術というものの本来持っている性格に沿うものであれば、将来はあると思っています。と言いますのは、私が非常に楽観的であるのは、世界中を見ますと、まだまだ新しいオペラ劇場が建設されているからです。例えば、ここ東京でもそうです。それから、三・四年前ですか、北京にも出来ました。スペインでも、バレンシアに素晴らしい劇場が出来ました。数えていけば、もっともっと他にも沢山あると思います。そして、オペラというのは、引っ越し公演の効果もありますけれども、イタリアだけ、あるいはヨーロッパだけ、そして日本だけではなくて、世界のものになっていっているという証拠だと思います。

そして更に、これはユートピアかもしれませんが、私が信じておりますのは、これからの市場というのは、1つの観点から見た市場ではなくなるだろうという事です。グローバル化の中で大きな世界が出来、その中にある一つ一つの持っている歴史とか、持っている力、それから特殊性、そういうものが非常に重要になっていくだろうという事です。それは、つまり大きな経済の中のミクロの要素という事だろうと思います。それがよく分かるのは通信の世界でした。例えば、インターネット。そういう事でそれが生じてきていると思われま。沢山の思想なり、沢山の考えなりがあれば、それだけ多くの意味が生じる。それが、これからの世界だと思います。そして、劇場、そしてオペラは非常に重要な要素であると考えられるわけです。

どうもありがとうございました。

【司会】 エスコバルさん、それから、小瀬村先生、どうもありがとうございました。

それでは、ただいまから少し休憩のお時間をいただいて、その後パネルディスカッションに入りたいと思います。

(休憩)

第Ⅱ部

パネルディスカッション

【司会】 それでは、ただいまより第Ⅱ部のパネルディスカッションのほうを始めさせていただきます。時間が少々押しておりますので、この第Ⅱ部と第Ⅲ部は、つなげた形で進めさせていただきたいと思えます。

それでは、パネルディスカッションに参加していただきます先生方をご紹介します。皆様に向かいまして右側のほうから、音楽評論家の堀内修様です。

【堀内】 堀内でございます。

【司会】 それから、財団法人二期会オペラ振興会常務理事の中山欽吾様です。

【中山】 中山でございます。

【司会】 それから、先ほど講演いただきましたセルジョ・エスコバル様です。

それから、通訳として先ほどからお願いしております小瀬村幸子先生です。

それから、昭和音楽大学教授の永竹由幸様です。

本日のパネルディスカッションのモデレーターを、慶應義塾大学教授の美山良夫先生にお願いしております。

なお、このセッションは通訳補助として井内美香様にもお願いしております。

それでは、美山先生、よろしくお願ひします。

【美山】 それでは、パネルディスカッションに移りたいと思えますが、パネルディスカッションといいますと、パネラーがそれぞれ発言して、二、三回それが行き来して終わってしまうという事が多くあります。そういう形にならないように、また、これが文部科学省からの助成金をいただいて行っている研究の一環であるという事、それも、日本のオペラのマネージメントをどうしていこうかという事が大きなテーマにある研究の一環で行われますから、その方向で、日本のオペラのマネージメントをどのようにするかという事を話題にするのが、本来の第一義的な目的であります。

しかし、今、前半のエスコバルさんのお話を皆さん伺って、オペラを生み出したイタリアでも、今これだけ大きな問題を抱えている、それもまさにその激動の時期にある、そしてその問題というのは、日本にも少なからず関係があるのではないか。ただしバックグラウンドが違いますから、そのまま日本に適用出来る問題ではない。そういった事をお考えになりながら、皆さんもお聞きになったのではないかと思えます。

ここでは、日本をどうするという事は少し先に置きまして、イタリアでどのような問題がさらにあつて、どのような試みがなされているのか、これを更にエスコバルさんから伺ってみよう、いわゆるみんなが同等で話すパネルディスカッションではなくて、より深く、

より将来を見据えた解決策を考えるための土台となる話題を、この日本のパネラー達が聞き出してみよう、という形で進めさせていただきたいと思います。

先ほどのお話を伺っていると、エスコバルさんのオペラに対する愛情と、その熱っぽさというのに私達は大変感動したのですが、その一方皆さんは、ここにそれぞれバックグラウンドの違う何人かが並んでいて、どういう組み合わせでこうなっているんだろうかというふうに不思議に思われる方もあるかもしれません。この日本側4人は、オペラが好きだったために貧乏になったという点で若干共通しているのではないかと思います、それ以外にはあまり共通点はないかもしれません。

エスコバルさんに伺いたいところはもう山程あるんですけども、どこから伺っていいのか。一番最初に、イタリアの事情に大変詳しい永竹さんから、今のエスコバルさんのお話を日本に咀嚼するために、少し補足して頂いた方が分かり易いのではないかという所もあるのではないかと思います。そこら辺からちょっとお話しいただければと思います。

【永竹】いきなり振られてちょっとびっくりなんですけど、今エスコバルさんからお話を聞いていて、あまりにも日本の問題点とよく似ている、つまり、税制の問題、それから、特に日本では今まで、例えば二期会と藤原だけだった時には、エスコバルさんの話を聞いても、あまりにも状況が違い過ぎてたんですけど、今国立劇場が出来て、例の大問題になっていますよね。この間の『フィガロの結婚』の初日も怒号の初日だったという話で、そういう事の他、もういろんな意味で問題になっている。それと、特に今の選挙のポイントになっています民営化という事。新国立劇場も民営化するのでしょうか。その民営化という事で、実は私もこのプロジェクトで各劇場をぐるぐる回って民営化の問題点をずっと探ってきたんですけど、当時、本当に自分達民営化していったらどうするんだろうと、一生懸命夢中になってスポンサーを探しているんだけどなかなかうまくいかないという。僕は特に、スカラ座以外の小さな劇場を回っていた。小さいといっても、ENTEの中ですけど、ENTEの中でスカラ座よりもグレードの低いようなトリエステとか、ボローニャとか、トリノとか、そういうところをぐるぐる回っていたわけです。やっぱり彼らは非常にそういう問題を抱えている。

今エスコバルさんが言われていた、果たして本当に芸術的に自分達がオペラをなぜやっているんだろうという事、それから、昔は少数の人間が多くの人にオペラを見せていた。ところが、税金でやるようになってから、多くの人を税金を集めて、少数のためにしてオペラをやっていると。これが果たしていいんだろうか。こういうような事から始まって、

僕としてもそういう考え方を今まであまりしていなかったものですから、なるほどなど。で、これからどうしようかな、本当にどうやって最終的にオープン・リサーチの問題点をまとめていこうかな、特にイタリアのポイントで、プリバティゼーションといいますか、民営化についても、どうやってもっと取材してレポートを書いていこうかと思ったところに、今回、エスコバルさんからこういうお話を聞いて、しかも、民営化が全部失敗していると。その失敗した民営化をどうするかという事について、僕も今、これ、本当にどうしたらいいのかというのは、ちょっとこれをエスコバルさんに聞いてみたいと思うんですね。

今日の話のところまでは、問題点の提起だけです。彼としては、今後、例えば、今日本で税制を変えようと思っても、もう税金はとにかく何としてでも税金を搾り取りたいという、今、税収の少ない時だから、そういう方向だと思うんですね。その時に、いわゆる寄附を免税、例えば、総利益の1%とか2%とか、例えばそういう限定を設けて、しかも、金額的にも、例えば1億円とか、5億円とか、そういう限定を設けてやったとしても、果たしてそんな法律を議員立法で提案してくれる人もいないと思うし、イタリアでは本当にそういう事を立法化しようという政治家がいるのかいないのか。もしいなかった場合には、一体どうなっちゃうんだろうかというところを、エスコバルさんにもう一回、未来像について聞いてみたいと思うんですね。

【エスコバル】 まず最初に、なぜオペラをやるのかという事なんです。生物化学のある会議で話した事があるのですけれども、生物学者に問いかけをいたしました。皆さん方は命を長くする為に色々研究をしていらっしゃる。これは大変素晴らしい事です。ですけれども、なぜ、どのように生きるかという事を考えてみなければいけないのではないかと。もし生物学が人間の命を長くする事が出来るとしたら、なぜ生きる事が価値があるのかという事を考えなければいけないと思います。

これは、オペラがその解決になるかという、そうではありません。というのは、オペラの中ではしばしば人が死にますので。オペラは他の思想、あるいは芸術と同じように、ある一つの価値観というのを生み出します。ですけれども、オペラはただ過去の思い出、過去の記憶だけではなくて、未来へ向っての思いという事だろうと思っています。我々は将来を考える時に、過去がどうであったかという事を振り返って見ずには将来を考える事は出来ません。

また、ノーベル物理学賞の事を考えますと、私が主催いたしますピッコロ・テアトロへ、ノーベル物理学賞を受賞なさった方を招いた事があります。その方の研究というのは、新

しいテクニックの発明が経済にどのような影響を与えるかという事でした。そうしましたら、その会議で、ある若い子が1つの質問をいたしました。経済は日に日にグローバリゼーションのもとにある。例えば、日本にもある。それからインドにもある。イタリアにもある。例えば、少し前でしたら、子供がどこかの国のおもちゃが欲しいとなると、それは、両親が、例えばそこへ旅行したのでお土産に買ってきてその子が持つ。だけれど、今は何処でもそれが手に入る。そういうコンテキストの中でその人が質問したのは、こういう世界になった時に、一体何が商業上、生産物としての価値があるかという事でした。

そうしましたら即座に答が返ってきました。答は、価値観というのは、考え、アイデア、それから、着想とオリジナリティーの価値だという事でした。将来の本当に価値ある商品というのは、どのような考えのもとに、どのような事を考えているかという事がもとになっている商品であるという事です。もし我々が物事を考える、あるいは、そこへ至るまでの伝統ですとか、それから、考える力をも失ったならば、劇場にとってマイナスであるばかりではなく、これは劇場ばかりか、経済にも近いうちには大きな影響があらわれるであろう。これがノーベル賞をもらった人の言葉でした。

これがオペラをなぜやるかという答になるわけです。つまり、オペラの中には、今言ったような事がすべて含まれているからです。今永竹先生の質問にお答えしますと、一部分はもう既にお答えしています。という事は、つまり、非常に重要な事は、オペラをつくっていく中で、これまでのオペラのあり方、伝統ですとか、それからオペラをどのように考えていくかという事、オペラをつくる側も、オペラを受ける側も、総合的にそれを考えていかなければいけないという事だと思います。

民営化という事がなされた場合にどういう事が起きるかと言うと、市場のために多くのものを失わなければならないという事です。オペラというのは、即座に何か成果が上がるものではありません。他の様々な人間が何かを表現しようとする時の他の形も同じ事です。価値があるという事は、即座にそれが有用である、役に立つという事に直結するものではありません。有名な経済学者、ケインズは自由経済の思想の持ち主ですけれども、非常に素晴らしい事を書いています。彼は産業経済を専門とする経済を研究していたわけで、決してオペラのリブレットを書いていたわけではないし、また詩人でもありませんでした。しかし彼はこう書いています。友人である経済学者達に向けて書いているのですが、『即座に役に立つ有用性という事を目指して進んでいたならば、ある到着点へ行くだろう。そうすれば、太陽と月はなくなる。なぜなら、太陽と月は何も利益を生まない』そういう事を

書いています。

これがオペラを存続させるという事の意味です。将来に向かってオペラの存続をより説得力を持たせる為には、その理由というのは何かと言うと、どのように劇場が運営されるか、芸術というものが我々にとって手の届かないものというふうを考えるのではなくて、オペラがより有効に機能するために自分達が力を尽くして、一生懸命にそれを生かそうとする事をしなければいけない。

【永竹】 組合の人の言う事を聞いてどんどんやっていけば、劇場の内部の人達からはすごく愛されてこうなっていくけどという感じじゃないかな。しかし、外からは……

【エスコバル】 しかし、外から見れば、それは決して賛成出来る事ではない。というのは、結果的に良いものが出来ないのです。それで、外から見れば、それは愛すべき事ではなくなってしまふ。

19世紀と状況が変わったために、多くの人々が少しの人々のために払うという状況があるのは、これはもう明らかな事です。しかし、この事は、払われるほうの少ない人が自分達だけで閉鎖的になって、あたかも一つのクラブであるようになってしまつてはいけないという事です。オペラが機能しているという事の為にこれだけの数があればいいという、そういう数はないと思います。ですけれども、これだけの価値があるという事を証明するためには、ある一定の数がなければならぬと思います。

今の子供達がコンピュータやインターネットに夢中になっている、けれども、その事が必ずしも劇場に興味がない、オペラに興味がないという事を意味してはいません。劇場へよく通う人達も、2つのグループに分けて考える事があります。インテリ層の人達は劇場へ行く。あんまり頭の芳しくないほうの人は……

【永竹】 も行くんでしょ。

【エスコバル】 その人達は、インターネットを使い、テレビを見る。そういうふうな考え方もありますけれども、私はそういうふうには考えておりません。我々の考えとしては、その両方の要素を容認しながら、若い人達を劇場に連れてくる、それは可能だというふうに考えております。

ここでそれをお話しするのに2つの例を挙げたいと思います。この2つのエピソードともに、2人のちょっと年をとった劇場側の人のお話になります。それは、つまり、ストレーレルとピーター・ブルックの話です。この名前を申し上げれば、どういう人かはもう説明の必要はないと思いますが、ストレーレルは、モーツァルトの《コジ・ファン・トゥッテ》

を舞台にかけました。若い歌手と、それから、若い俳優と協力して舞台をつくりました。これは、70回公演が繰り返されました。そして、その観客の平均年齢を調べてみますと、大体二十七、八歳というところでした。ピーター・ブルックは、モーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》を舞台にかけ、これは40回続けて公演が行われました。そのすべての公演がチケットは売り切れになって、けれども、観客はごくごく普通の人達でした。テレビを見て、そしてコンピュータを使う人達です。その中には、《ドン・ジョヴァンニ》のリブレットを全部覚えて知っている人もいました。

どれだけの数があれば、オペラをやる価値があるかないかという事の数の上での有用性というのでしょうか、それは数で決められるものではないと思います。先ほども言いましたけれども、この事を解決するには、文化庁と財務省とが一緒の席に着いて事を話し合う事が必要だと思います。

【永竹】 問題は、どうやって席に着かせるかじゃないですか。

【エスコバル】 縄で縛って連れてくる。(笑)それは冗談として、決してあきらめない事が重要でして、ただ自分達、劇場だけが闘うのではなくて、経済関係の人、それから、一つの国だけではなくて、よその国とも同じ観点から同盟を組める人達を集めて、そして、あきらめる事なく戦略を練る。それが必要な事だと思います。

【美山】 ありがとうございます。今のエスコバルさんの話で、聴衆の数だけの問題ではないというのは大変分かるんですけども、一方で、閑散とした劇場というのをときどき見る事があります。堀内さんはドイツのオペラ劇場に色々詳しいと思うんですけども、ドイツの劇場の聴衆、例えば年齢層とかいったものはどのような傾向になっているか、統計的なものではなくて、堀内さんの感想というか印象ではどんなものでしょうか。

【堀内】 日本とそれほど大きく変わらないと思います。やはり、年代的には非常に高い。そして、私としては、オペラというのはやがて滅ぶべきものだというふうに認識しております。ですから、ここにいるのが実はちょっと場違いな感じです。あいにくその誕生には居合わす事が出来なかったわけですけども、華麗な滅亡の瞬間というのをこの目で見届ける事が出来るのではないかと常々思っていたんです。

ただ、今のエスコバルさんの話と私は全然逆で、むしろ劇場に行って、このごろ、これはどうも滅亡しないんじゃないかというふうに感じる事が多いんですね。それは、例えば、最近の例で言いますと、《ノルマ》をこの間新国立劇場でやっていました。それはちょうどイラクに攻撃をするどうのこうのという、そういう時期でございました。そこで、歌われ

る〈カスタ・ディーヴァ（清き女神よ）〉を聴きながら、今まで全然気づかなかったんですけども、つまり、あれは非常に男達の猛る気持ちを鎮める歌なんだと気づきました。これは、時宜に適したオペラであると感じ、オペラというのは、今エスコバルさんが言ったのとまったく逆に、すぐ役に立つものなのではないかと思いました。つまり、ノルマがあの時鎮める歌を歌うのは、私達にとって実に必要だったと思ったんですね。

ただ、必要だと思った人がどれだけいたかが一番の問題です。ですから、ここでのお話に続く事になる質問は、コンピュータをやってサッカー場に行く人達にどうやってそれを伝えるかだと思います。つまり、劇場に来る人達だけが、これは本当に役に立つと分かったってしょうがない。例えばウィーンだろうが、ミラノだろうが、いつも感動するのは、一度もオペラへ行った事がない人が、我々の町にはオペラがあると自慢するんですね。すごいと思うのは、ウィーンなり、ミラノなりには、サッカーしか行かないにもかかわらずオペラを支持する人がいる。それこそがまさに、役人が、あるいは財務省の人達が、じゃあしょうがない、金を出そうという事なんだろうと考える理由なのでしょう。

つまりミラノやウィーンはともかく、東京でオペラのために金を出そうというスポンサーを見つけるというのは、なかなか大変だろうと思うんですね。

【美山】 それは、オペラが存在する必要性を説明出来るかどうかは別として、まず1つは、誇りに思っているという事と、それが必要だという暗黙のコンセンサスがある、この2つという事ですね。東京でそれを持てるかどうかはなかなか言いにくいんですけども、しかし、実際にオペラを運営している立場の中山さんの立場になりますと、そういう事を言っている、それは遠い話であって、もっと今日の事、明日の事があるという状況だと思います。

今、民営化の話がエスコバルさんから出ましたけれども、もうとっくに民営でやっているという状況の中で、このエスコバルさんの民営化に関する問題、つまり、民営化する事によってオペラの質に問題が起こってくるのではないか、そういう問題はむしろエスコバルさんより先に中山さんのほうの問題であったかもしれません。そういう点で、中山さんのお考え、逆に、エスコバルさんに質問する点がありましたらお願いしたいと思います。

【中山】 まず最初に、イタリア・オペラなのになぜ二期会かという事がありますが、私はあいにく芸術家出身ではございませんで、民間のオペラ団体を必死で経営をしなければいけないという立場なので、今日のトピックスにたまたまよく合致した苦勞をしているという事で、パネラーの1人に選ばれたとっております。今、モデレーターの美山先生

からご指名があったんですが、確かに今私ども、特に経営のあるレベルの責任を負っている私自身が考えている事を多少お話しして、それがエスコバルさんのお話しになったイタリアの実情というものとどう重なり、またそこに必然的にどういう質問が出てくるのかという事をお話しさせていただきたいと思います。

私は二期会オペラの一応制作上演の全責任を負っておりまして——全責任というのは間違いで、芸術的な責任は公演監督というのが負っているわけですが——、経営という意味での責任は私が負っているわけでありますが、常に3つの評価軸というのを考えてやっております。

1つは、もちろん芸術軸。これは、芸術的にどれだけの高さを維持し、更に高くしていくのかという方向性。それは、さきほど、民営化の方向に行けば、目の前の利益、興味というものを優先し、芸術レベルは下がっていくというような形でご説明があったかと思えます。それだけでは済ませない、いろんな複雑な要素はあると思いますが、そういう評価軸がまずあると思えます。

それから、もう1つの評価軸としては、お客様の問題です。私はそれを一つの興行という事で、興行としての評価軸と自分では考えております。これは、どのようなお客様を、どのような形で会場に来ていただくようにするのか、それがあある特定の公演で成功したのか、失敗したのか、もしくは、一連の何年間かの興行の中で、上向いてきているのか、下がっているのかという事を自ら評価するという事です。

それから、3番目の評価軸は、収支です。一つの財団法人でありますので、もちろん文化庁からの助成はいただき、入場料の収入と民間の色々なところからの助成、もしくは賛助会員としてのご寄附をいただきながら運営しておりますので、金が尽きた時に二期会オペラは倒産するわけでありまして、現に、常に水面下でときどき飛沫を浴びながら超低空飛行しているという状態が続いております。その中で収支、これはお客様が沢山来ても、1席当たりの単価が低ければ、収入はトータルとしては低いとか、制作費が嵩み過ぎると、お客様が満員でも大幅な赤字になってしまうとか、そういう事で、興行としての成功というものは多少そういったところも含んだ概念になるかもしれませんが、私は集客軸と言ってもいいと思いますが、そういう3つの軸で物事を考えているわけですね。

二期会のオペラに関する限り、50周年記念公演という3カ年の公演をやってきた結果を見ますと、私は、これだけ海外から超一流のオペラの引っ越し公演が行われ、なおかつ、民間のオペラ団体が数多く公演を打ち、新国立劇場も常打ちの国のお金でやっている劇場

として運営している中で、お客様は確実に増えております。平均年齢も確実に下がっております。興行軸は、私は良い方向に向かっていると思います。

それから、芸術的な成果については日本人による上演という十字架を背負っているわけですが、そういったハンディキャップを差し引いても、非常に高い評価をいただける公演が増えてきているという事も確かです。

ところが、財政についての収支軸というのは一向に上向かないで、相変わらず、地面すれすれというか、水面すれすれに走っているという状態から抜け出せないという状態なんですね。今後の事を考えますと、イタリアで実際にずっとこの数十年経験してこられた後を走っているというふうに私は理解しております、今後どういう方向を収支軸というか、経営という観点で探っていけば、民間団体といえどもきちんとした経営がやっていけるのだろうかという意味で、今どうしても答が出ずにおります。むしろ、民営という事でまずまず賛助会員を増やしていくという事を、専任の金集めの人をつくってでもやっていけば、経営は好転するのかなあとか、色々迷っているところでありまして、その辺、エスコバルさんのご意見を伺えればありがたいんですけど。

【美山】 難しい問題ですけども、エスコバルさん、いかがでしょうか。

【エスコバル】 こちらからちょっと1つ質問を先にさせていただきたいんですけど、大まかでいいんですが、大体何%ぐらいが公の助成金という事に？

【中山】 今、基幹舞台芸術上演団体に対する文化庁の助成のシステムには、新世紀アーツプランがありますが、直接のプロダクションコスト、我々の給料なんかは全部省いて、直接オペラをつくる費用の3分の1が公的助成という事です。

【エスコバル】 全体の予算の中ですと。

【中山】 全体の予算の中というのは、我々は劇場を持っておりませんので、欧州の劇場との比較はできません。その公演のために借りる会場費は、その直接経費の中に含まれます。

【エスコバル】 全体の30%とおっしゃいましたっけ。

【中山】 そうです。

【永竹】 それも中山さんのほうがよくご存じでしょう。新国の全体の予算というか、新国が、だから、外から貰っているのと、それから、チケット売上と、メセナと、国の援助の割合というのは。

【中山】 いや、私はあんまり詳しくは知らないのですが、オペラと、演劇と、バレエ

と、全部ありますので、その中のオペラの部門がどうなのかというのは、我々には……。ただ、国から五十数億出ているという話は、劇場運営全体に対してですね。だから、それはちょっと、私は今数字は詳しくは知らないんですけど。

【(観客席)】 オペラに関しては、入場料収入、あるいは民間からの寄附、それから、私も最近の正確なのは知りませんが、おそらくオペラ制作に国家からの公費が占めるのは6割ぐらいと。

【エスコバル】 今この質問をいたしましたのは、イタリアと日本で非常に違うシステムの比較をいたしますのに、ちょっとこれを知っておかないとお答えするのが難しいかなと思ったからです。この事は、公の劇場、つまり国からの援助を受けている劇場と、それから、私的な劇場、つまり自分達の資金で主に運営している劇場と、その両方がありますから。

例えば、スカラ座とピッコロ・テアトロ、この2つの劇場は公の劇場、つまり国からの援助をもらって成り立っている劇場です。財団法人にはなっていますが、実情として、国からの支援があって成り立っている2つの劇場です。これは、公のために奉仕しなければいけない。つまり、公演をして、様々な研究もして、そして、聴衆を増やして、そういう事も心掛けなければいけない劇場であるわけです。

この2つの劇場の全予算の中で、国だけではなくて、国と、州と、それから市がどれだけのお金を出しているか、それが何%ぐらいかというのはご存じでしょうか。ピッコロ・テアトロのほうは48%。この48%の数字から、果たしてピッコロ・テアトロが公の劇場か、それとも私営の劇場か、どちらと言えるか、どうお思いになるでしょうか。スカラ座は、さっきお話したような様々な非常に困難な問題を抱えていて、それを克服しなければいけないわけですが、スカラ座の予算といたしますのが、大体ドルとユーロが同じくらいですので、10億ドルあるいは10億ユーロぐらいの予算です。そして、公から受ける援助というのは、大体スカラ座も50%です。スカラのほうは10億ユーロあるいはドル、そして、ピッコロ・テアトロのほうは、2,100万ユーロ、ドルという事です。

劇場がいかなる劇場かという事を判断するのに最初の基準は、一つ目は芸術上のクオリティー、それから、二つ目は聴衆なんですけど、どうでも良い聴衆に対する注意ではなく、ある一定の自分の劇場にとっての意味ある聴衆に対する注意という事、そして、この二つの条件がそろって、そしてうまく運営されれば、公の劇場であれ、私的な劇場であれ、助成金と私的なものとのパーセンテージというのは大体同じぐらいになる。公の劇場である

からといって、公のお金を得て、無駄なお金を多く使えば、劇場としての総合的な意味での価値は下がるという事です。私的な劇場であっても、もし私的な劇場であるために芸術的な価値観を無視したとしたり、1つか2つのシーズンだけで非常にお金を儲けようとしたならば、50年続くわけがないわけですから。

きっとこれから先お互いの事情を話し合えば、非常に有効ないい関係が築けるのではないかと。色々そちらから学ぶ事もあるし、こちらからお話しする事もあるし、お互いに交換が出来るのではないかと。イタリアと日本はこのように事情が違うわけですがけれども、我々のような仕事をしているというよりも、任務を果たしているというんでしょうか、そういう者は同じ問題を持ち、そして、同じ希望を持っているはずですから。

ここでは、私的か公的かという劇場のあり方はそれほど決定的な問題ではなくて、いかに運営するか、そして、何を求めるかという事が重要なんだと思います。

【中山】 1つだけ追加させてください。非常に難しいところから質問を發したので、大変私も今反省しているんですが、今のお言葉で勇気づけられたし、非常によく状況がわかりました。もっと物事を簡単に私なりに申し上げますと、それはもしかしたら間違っているかもしれませんが、我々がどういう手段で運営のためにお金を稼いでいるか、もしくはいただいているかという事と、それに対する芸術的な成果をどう両立させるかという事、それを両立させていくためには、そのお金をいただいている方達が何を我々に求めているのかという事をきちんと理解して、それに対してきちんとしたアウトプットを出していくという事が、結果的に芸術のレベルを維持していくということにつながると思うのです。このように考えることから、もしかしたら目の前の短期的なお金を貰う為に自分の身を売るといような事にならない一つの歯止めになるのではないかと、そういうふうに私は理解したわけですが。

【美山】 ありがとうございます。今エスコバルさんの言われたように、日本とイタリアは大変事情が違うけれども、問題を共有し、そして、未来を目指そうという事においては、まさにこの研究がそのために行われているわけでありますので、大変心強いと思います。

このパネルディスカッションは既に何度かやっているんですけども、その中であえて話題にしてきた事がいくつかあります。それは、共同制作、コプロダクションの話です。堀内さん、劇場間で共同で制作して成果を上げているという事は今色々あると思うんですけども、堀内さんがご体験された中で、こういうような例があるとか、代表的な例で、

もし思いつくのがありましたら。

【堀内】 山のように思いつくんですけれども、1つだけ挙げると。

【美山】 2つでいいよ。(笑)

【堀内】 私が実際に見て一番すごいなと思ったのは、もう5年ぐらい前ですか、パリのシャトレ座と、コヴェント・ガーデンと、それからリスボンだったと思うんですが、あの辺が5カ所ぐらいで提携してつくっていた『ドン・カルロス』ですね。これはリュック・ボンディが演出した上演は、非常にすぐれたもので、やはりコプロダクションだから出来たんだろうなという水準の高さでした。キャストや、オーケストラが変わったりしても、やっぱりあるところは維持出来るわけですね。その辺は大したものでした。一番感銘を受けた例を1つだけ挙げるとしたら、その『ドン・カルロス』です。

【美山】 ありがとうございます。コプロダクションの話は今色々ところで話題になっているんですけれども、二期会も考えて、実際にやっていらっしゃいますし、新国立劇場もありましたね。それから、ヨーロッパでもいろんな形である。そこで、コプロダクションの持つ経済的メリット、あるいはデメリット、芸術的メリット、デメリットについてエスコバルさんのお考えを聞かせていただけませんか。

【エスコバル】 これは最重要問題の1つだと思います。オペラの運営上の経済面から見て、非常に重要な事であるのは間違いありません。でも、これは経済面だけではなく、オペラの場合には、普通の演劇以上にこの共同制作というのが重要だと思います。私はたまたま演劇も、それから、オペラも、両方の経験がありますので、演劇のほうは、演劇という本来の性格からいって、共同制作があまり経済上の節約になる事はないと思います。それは少なくとも2つの理由からで、演劇の場合には、舞台をつくるための装置などの制作費がオペラに比べて少ないというのが1つの理由です。もう1つは、演劇の場合には、共同制作で回数を重ねると、リハーサルの度に、会場、それから俳優にもお金を払わなければならないという事です。

ですけれども、オペラの場合には、舞台装置に非常にお金がかかります。ですけれども、指揮者、ソリストに対しては、1つの演奏に対する契約がされます。その点からして、経済的な節約という事は非常に重要な要素として、ボローニャ、ジェノヴァ、ローマの時に常に私が目指していたのは共同制作をするという方向で、常にその方向で私は考えておりました。

ここで言える事は、新国立劇場とか他の劇場で、そしてまた、時間的に前もって、余裕

を持って制作を準備するという事で、外国との共同制作も非常に意味がある事だと思います。これは、国際共同制作によっていろんな意味での関心を高める事が出来るからです。それからまた、公演自体の質を上げるという事にもつながります。

ここで重要なのは、共同制作する時には、両方が芸術的に高いものを持っていて、その制作に関わるすべての者が芸術的に高いレベルにあるという事です。片方が芸術的な部門を受け持って、片方が資金的なものを受け持つ、そういう形の共同制作というのは良くないと思います。そして、共同制作する事によって国際的な意義というのも非常に深まりますし、非常に意義のある事だと思います。ただこれをやるには、時間的な余裕がなければ出来ない。例えば、装置を1つ運ぶにしてもものすごく時間がかかりますので、その時間がかかっている間に節約分が失われてしまう事があります。

ローマの劇場と、日本の新国立劇場との話が持ち上がった事があります。その話をしましたら、イタリアでは、おまえ、頭がおかしくなったのかと言う者もありました。その舞台装置の運搬費がどれだけかかるのか。それで、例えば、東京とローマですけれども、運搬費がかかるといいます。ちゃんと時間の余裕を持って船便でコンテナで送れば、ヨーロッパの中で、例えばローマとロンドンで航空便、あるいはトラックで運ぶ事を思えば、そのほうがずっと安いわけです。ただし、東京からミラノ、ローマというふうには、2カ月あるいは3カ月の余裕がないといけません。

ですから、共同制作というのは、お金がないからと、そこに突き当たってからすぐにやろうというわけにはいかないというわけです。それとはまったく違う観点の考えから準備をして共同制作をするという事になります。これは、公的劇場でも私的な劇場でも同じ答が返ってくると思います。

【美山】 ありがとうございます。共同制作といいましても、一部分の装置、衣装などを借りてくるようなものというのは、本当の意味での共同制作ではなくて、初めからプロダクションをつくっていくという事での国際共同制作が本来の形だと思いますけれども、中山さん、二期会の取り組みについてご紹介いただけますか。何を狙ってそれを押し進めているのかなど。

【中山】 皆さんご承知かと思いますが、この夏に行われたケルンの市立歌劇場との『ばらの騎士』の共同制作というのは、まさに共同制作そのもので、3年前から先方に行きまして、一緒にぜひやりたいというような話をギュンター・クレーマーさんと私が直接行いました。その時に、「『ばらの騎士』はやりたくない。」と彼が最初言っていたのを説得し

て、「いや、日本では今これがやりたいという要求度が一番大きいんだ。」というような事から始まったプロジェクトでした。

ただ、今のいくつかの説明がありましたように、コンテナでヨーロッパから日本に運んでくるという事だけで、通関も合わせてほぼ5週間かかります。それから、40フィートのコンテナを1本運ぶのに、保険料も合わせまして、100万円から150万円ぐらい、これはバルクでディスカウントがあるとかないとか、色々な条件はあると思いますが、それぐらいのオーダーの金がかかる。それで、我々がやるプロダクションというのは、大体40フィートのコンテナ5本から7本ぐらいを運ぶというような事になりますので、往復10週間という期間がかかってしまう。したがって、まったくの共同制作といえども、両方が同時にやるという事はもちろん出来ませんし、その間に100日程度の間隔をあげないと出来ないというような、まず時間的な問題があります。

それから、もう1つは、我々はほとんどそれを再演するというチャンスもない。しかし、ヨーロッパの歌劇場だと、それをレパートリーとして再演をするという事はむしろ常識になっておりますので、当然、一回つくったコプロダクションで経費の負担をする場合に、実際に我々は4回、大阪でも2回やって、6回やったんですが、向こうがいくら再演を計画しているのかというような事で費用の負担割合も決まってくる。どちらがプレミアをするかという事によっても負担が決まってくるというふうに、いろんな要素がありますので、それはすべてネゴシエーションで決めていかなければいけないという事であります。

そのようにしてまでも、こういうコプロダクションをやりたい、もしくは、ぜひやるべきだという決断に至った最大の要素は、我々が劇場を持たないオペラ団体だという事です。劇場を持っていないオペラ団体というのは、むしろヨーロッパでは非常に稀なケースであるかと思いますが、劇場があるという事によって育まれてきた様々なバックグラウンドがあります。例えば、芸術の蓄積、再現というものに対するシステムとしての取り組み、それから、舞台装置や、かつら、そういう小道具類、全部工房を持っていて自分達のところで作っているというような事からくる、そういう舞台装置の設計制作上のノウハウというものもある。そういった、いわゆるお客様が舞台を見ただけではわからない裏方の様々なテクニカルな問題は山のごとくあります。そういう事を、劇場を持たない形でやってきたオペラ団体がどうノウハウとして吸収していくのかというのが、実は非常に大きなポイントでありました。

それから、もう1つは、やはりヨーロッパで最先端で活躍するチームと一緒に仕事をす

るという事が及ぼす、このプロジェクトに参加する全員の人達のモラルアップであり、レベルアップであると思います。この大きな2つのポイントがあったからこそ、かなり無理をして、もう本当にへとへとにくたびれましたけれども無事終える事が出来、その両方についても、我々が当初期待し願っていたレベルの成果は上がったというふうに思っておりますので、これは今後ともいろんな形でぜひ続けていきたいというふうに思っております。

費用はむしろかかります、トータルの費用は。

【美山】 国際共同制作は、そうすると費用が安くなるんじゃないかという発想から始まったところもあったかと思うんですけども、実はそうではないと。

【中山】 実はそうではないですね。

【美山】 という事ですね。

【中山】 ありません。

【美山】 はい。それを上回る何かがある。では、エスコバルさん。

【エスコバル】 国際的な共同制作というのは、さっきも言いましたけれども、その他にも色々重要な点がありまして、今中山先生がおっしゃったように、お互いに話し合いながら出来るという事もあります。それからまた、我々イタリア人はミラノに工房があるわけです。それですので、工房の減価償却から考えますと、そういう制作をするという事は非常に意味があるわけです。実際に、工房は他のプロダクションの為のものもつくっているわけです。もし共同制作がうまく機能するとすれば、費用の点、それから、質の点において、共同制作したその両者が装置なり何なり使ったものの共同の所有者というんでしょうか、共同所有になるわけです。もし、その品物を他の共同制作以外のものに貸した時には、そこから得た利益というのは、両方で分ける事が出来るわけです。その一つ一つは大した額ではないように思われますが、実際にはかなりの利益になるわけです。

大きな劇場同士の共同制作があった場合、その舞台装置などがどこに置かれるか、公演が終わった後にどこに置かれるかというのも大きな問題です。その制作されたものを保存しておく、置いておくという事のために、10以上も、あるいは10ぐらいのコンテナを使ってそこへ置いておくというのは、非常に大きな費用がかかるわけです。

ここでちょっとした秘密を明かしますと、我々が共同制作をした時に、そのシーズンに装置が必要でなければ相手のほうへ置いておく。ここでもやりました『チェネレントラ』なんです、ポーニャの市立劇場でつくりました舞台装置の中で最もお金のかかったもので、大体40万ドルぐらいかかりました。それを翌年、ほとんど世界中に貸し出しまし

た。アメリカ、ヨーロッパなど、貸した事によって120万ドルの収入があったわけです。例えば、公演そのものがうまくいかなかったり、批評が悪いという場合には、外に貸し出すというような事は出来ないわけです。つまり、その質にかかわってくるわけですね。

【美山】 ありがとうございます。共同制作の問題はこれからも多く取り上げて、それがすべての解決にはつながらないとしても、新しい刺激を与えてくれるだろうし、それは私のように見る側の人間にとっても非常にエキサイティングな事で、先ほど1つだけ堀内さんから5カ国共同制作のご報告をいただきましたけれども、堀内さんのご経験で、この共同制作で、これはおもしろいから注目したほうがいいよといったものがもし他にございましたら、ちょっとご紹介いただけると。

【堀内】 調べていますと、改めて共同制作というような意識をしないのに、このプロダクションはここで制作してこちらでやっているとか、それが入り組んでいるんですね。もうほとんど共同制作というのが特別なものではなくて、むしろ常態になっているのではないかと思います。最初にこの劇場でやったというのを見ていても、3回目ぐらいになってやっとなあ、ここでもこんなのがというのを発見する事もあります。おもしろいのは、最初が一番レベルが高くて、だんだん落ちていくというわけではなくて、色々変わるんですね。もちろん、主にキャストによってなんですけれど。今主に舞台装置の事をおっしゃっていましたが、舞台装置とか、演出とか、その辺がやっぱり核になって、それが移っている間に色々おもしろい事が起こる。ですから、共同制作といっても、同じものを一緒に共有するというだけではないように思います。

【美山】 バージョンアップしていくという……

【堀内】 事もあり得るように思います。

【美山】 そうですね、なるほど。

【永竹】 私を見た中では、珍しいオペラが共同作品が多いですよ。例えば、ドミンゴがやっていたマスネの『エル・シッド』、あれはセビリャとワシントンだったです。それから、一番僕が感激して、珍しくて、初めて見たやつは、シューマンの『マンフレッド』。シューマンの『マンフレッド』というのは、実はオペラではなくて、音楽劇ですよ、ベートーヴェンの『エグモント』と同じように。だけど、素晴らしい上演だったんですよ、この『マンフレッド』が。これは、ナントと、例のベルギーのモネ劇場と、あと、ポルトガルかな、とにかくもう1つ、4つの劇場で上演された。そういう、やっぱり珍しいものを作る時に、お互いにプロダクションを分け合うというか、経費を分け合ってやる事が多い

ので、あまり有名な作品を、『カルメン』をこの共同プロダクションでやるなんていう事はあまりないんじゃないかと思うんですけどね。とにかく、そういう珍しくてやりたいけどというのをみんなで作っている。しかも、面白い事に、共同制作は国際が多いですね。イタリアの中で、イタリア同士で何かやるのではなくて、パレルモとポルトガルとか、どうしてなのかわからないけれど、とにかく、イタリアの中ではやらないで、全部外国とやる。

【美山】 なるほど。それと、パリとかロンドン、ベルリンとかいったそれぞれの国の中心的な都市ではなくて……

【永竹】 そうそう。

【美山】 地方の野心的なオペラ同士が国を超えて結びついて、意欲的なプロダクションをつくるという事もありますね。

【永竹】 多いですね。どちらかという、僕知らないんですけど、ドイツはあんまり入ってないのではないんですか。

【堀内】 そうですね。

【永竹】 ドイツは入らないですよ。だから、いつもラテン系ですよ、ほとんどがね。

【堀内】 やっぱりレパトリーシステムとスタジオのシステムの違いみたいなものはっきり出るんじゃないですか。

【永竹】 違うんでしょうね。

【エスコバル】 そのとおりです。共同制作の時に、劇場のシステムがシーズン制と、レパトリーシステムとの劇場で、お互いに共同の制作をするという事は、これはあまり都合のいい点を見つける事が難しいという事ですね。なぜかと言えば、レパトリー制の劇場では、1つの出し物について1つの装置を長く使うわけですから、おっしゃったように、アメリカと、フランスと、イタリアと、あるいは東京は割合にうまくいっても、ドイツとは出来ないというのは、こういう事のためです。

【堀内】 売れるとか、そういう事はあるんですか。つまり、『チェネレントラ』のある上演を私は日本で見た後でヒューストンでの上演をテレビで見ているんですね。ボローニャでやって大変評判がよかったから、あちこちで売れるという事はあり得るんですか。

【エスコバル】 『チェネレントラ』は、売ったのではないんです。貸したんです。30%の費用で貸すという事ですか。

【堀内】 共同制作ではなくて、1つつくったものが良ければ、あっちからも引き合い

が来る、こっちからも引き合いが来るというものなんですか。

【永竹】　　そうですね。

【エスコバル】　　貸し出しという事と、それから、共同制作という事ですけれど、有名でないオペラに対しては、それが貸し出されるという事は、可能性としてないわけですよ。ですから、共同制作のほうが、永竹先生がさっきおっしゃったように、実際問題として共同制作。非常にポピュラーな出し物でしたら、貸し手が沢山つくわけですから、貸す方が利益が上がるという事です。

『チェネレントラ』の場合には、あまり知られていなくもないけれども、いわゆるレパートリーという範囲に入る演目ではなかったもので、その意味で危険があったんです。もう1つ、『チェネレントラ』については、スカラ座のポネルによってつくられた素晴らしいエディションがあったんですが、そちらの方は、ポネルが亡くなってしまったからという理由でしたけれども、実は永竹先生のお話では、遺族が非常に高いお金を要求しているの、とても借りられないので、そちらはもう貸し出しは無理という事になって、ポローニャのほうに話がありました。それから東京へ来るという事もわかっておりまして、東京でやるという事は、他の世界に知られるのにはとても役に立つ、それもわかっておりましてから。それで、『チェネレントラ』の装置というのは、この市場最高の貸し出し数になりました。

彼が今こちらへ来る直前にポローニャで『チェネレントラ』の装置を新しくつくるといいう話が出ているという事を聞きまして、凍りつくような驚きを持ったんですが、どうしてそういう事になるのか、ちょっと今説明がつかないんです。これが、色々政治が絡んだり、色々な事があって劇場がうまく運ばないという事の1つの例かもしれません。

【美山】　　色々その問題があるとはいえ、やはりいいプロダクションをつくと、後から経済がついてくる可能性があるという事ですね。総てではないかもしれませんが。

皆様からちょうどした質問がいくつかございます。質問は色々ありますので、すべてにお答えするわけにはいきませんが、ちょっとまとめましたものを2つほど紹介、エスコバルさんにも意見を伺ってみたいと思います。

先ほども少し出しましたが、オーディエンスの問題です。新しい聴衆をどのようにつくっていくのか。先ほどは、縛って連れてこいという話でありましたが、まさかそれは出来ません。聴衆の教育であるとか、あるいは、様々な音楽面、企画面での工夫、そういうものでイタリアでどのような試みがあるか、ご紹介いただければありがたいと思

います。

【エスコバル】 これはオペラに関する事で最も重要な要素の1つです。これは過去においてまず最初に行われたのは2つの事で、1つはチケット代の価格を下げる、それから、もう1つは、学校を対象に考えるという事。ただこれだと、16、7歳から24歳くらいまでの年齢の人との接触というのがあまり図れません。なぜなら、そのくらいの年齢の時に、子供は一人前になって独立していくからなんですけれども、大体それは高校から大学へ変わる時期に当たります。この年齢の時に（劇場から）離れていくんですが、また少したって、大体30代に入って35ぐらいになりますと、また戻ってきます。それは、人間として成長するといいますか、落ちついた時期になるので戻ってくるんですけれども、戻ってくる率というのは、失った時からすると低いものです。

学校と言いましたが、その学校に関して、学校に働きかける事は政策としてやりました。しかしその後、大学生に関しても、同じようにそういう政策を続ける事が必要であるという事が分かりました。それをするにはどういうふうにするかと言いますと、2つの方法で、大学内において演劇あるいはオペラがどういうものかというのを知らせる事、それからもう1つは、劇場に大学生を呼ぶという事です。その結果は大変素晴らしいものでした。その結果とは、そのオペラを好きな者がグループをつくって、それが核になって波及するという、そういうグループをつくったからです。

更に、実際に演劇などを専攻している学生を実習生として、例えば、自分の劇場に何カ月か実際に来て、そして、舞台の実際を学ぶ、それから、その劇場関係の広報なども学ぶ、そういう制度もつくりました。

小学校、中学校については、もっとより簡単でして、先生について見に来ればいいわけですから、それを組織するのはもっと簡単な事でした。

【美山】 ありがとうございます。子供向きの特別のプロダクションをつくるという事をやっているところもありますけれども、次のご質問に行きたいと思います。

我々日本人がヨーロッパにオペラを見に行くという事になると、夏休みの期間に行く事が多いと思います。何と云ってもイタリアにはヴェローナという大変有名な夏のオペラの名所があるわけですが、その他にも夏のオペラの公演があると思います。そうした常設の劇場を持たない夏のオペラのフェスティバル、これは運営面、それから、音楽的な質の面でどのような問題を抱えているのでしょうか。

【エスコバル】 イタリアでのフェスティバルというのは非常に複雑な様相を呈してお

りまして、イタリアで行われているフェスティバルを数えてみましたら、150もありました。そのフェスティバルの申請を調べる立場に政府の一員としてお手伝いしていたものですから分かったのですが、実態があるかどうかそれすらも分からないものもありました。でも、その一方で、非常に重要なフェスティバルもあります。

オペラに関して、最もうまく行われたフェスティバルは、ペーザロのフェスティバルだと思います。ペーザロでは劇場もあるんですけども、その他に、体育館を本当に自らの手で劇場に仕立て直して、そこで公演が行われました。

その他には、ヴェルディ・フェスティバルというのがありましたけれども、それは期待しただけの成果は上がりませんでした。(このことをある神経医学者は非常に難しい言葉でおっしゃって、今これは訳さなくてもいいとおっしゃったんですけども) パルマの近くのブッセートで行われたそれは、ヴェルディにふさわしいだけのレベルのものを狙って行われたんですけども、なぜそれがうまくいかなかったか。その理由というのはなぜかということ、ヴェルディはあまりにも国際的に名の知れた作曲家になってしまった為に、例えば、スカラ座でなくても、アメリカにおいても、ヴェルディは非常に高いレベルで演奏がもう既になされるようになっていきます。そのような中でヴェルディ・フェスティバルをやる事は、非常に難しい。

それに反して、ペーザロのほうは、まず先にロッシーニの研究をよくして、そこから研究によって校訂版による世界初演というのをやるという事、それは非常に意味のある事でしたので、ペーザロはその意味で非常に重要であったし、成功したという事です。

スポレートフェスティバルも非常に権威がありましたけれども、それはメノッティとの関連でそうでしたので、彼がちょっとお年を召されて引退なさったので、それで……。

トッレ・デル・ラーゴのプッチーニフェスティバルもありますが。それもやはりプッチーニが世界中で演奏されているからだと思います。

今ここで言いましたようなフェスティバルが行われているところには、すべて劇場があります。というのは、イタリアでは劇場のない町というのはあり得ないという事ですので。

【永竹】 私が答えるとちょっと僭越ですけど、昔は、オペラ・ジョコーザというのが1つ、本当に劇場を持っていない歌劇団があつて、これはもう珍しいものばかりやって、私はファンで行っていたんですけど、やっぱりやりきれなくて、サヴォーナ市に身売りをして、サヴォーナ市が今やっています。だから、夏のフェスティバルで劇場のないといって、劇場とは言わなくても、例えば、フェスティバルディ・ヴァッレ・ディトリアでもマ

ルティナ・フランカの城内の野外劇場ですけれど、ちゃんと常設のものを持っていますし、どこでも一応劇場はあるんですね。ですから、完全に劇場のないところは1つあったのが、もうサヴォーナ市に身売りをしちゃったから、ほとんどないと言ってもいいと思います。

【美山】 というお答えです。劇場がない町がないというのと、それから、もう1つ、町自体が、例えば、町の広場が、あるいは公共的な建物が、もうほとんど劇場的であるという事もありますね。

まだ色々議論をしたいところなんですけれども、予定した時間になってしまいました。また、皆様から他にもご意見やご質問が寄せられておまして、かなり専門的な問題であるとか、自分のところも共同制作をやっているんだよという情報であるとか、色々な意見をいただきました。ありがとうございます。この意見は、ここではもう議論をする時間がないんですけれども、私達の研究の中でこの意見を研究者一同が参考にさせていただいて、今後の日本のオペラマネージメントを考えていく上での材料にさせていただきます。お寄せいただいた方には、取り上げる時間がなくなってしまった事を大変おわび申し上げますとともに、ご協力ありがとうございました。

このように議論をしてみますと、オペラの将来に対する様々な期待、それから確信、新しい時代をつくっていかうという情熱と意欲、そのためには多くの問題を解決していかうという強い意志と、いろんな事を皆さんもお感じになったのではないかと思います。何分プロダクションにはお金がかかる、そういう種類の芸術なわけですけれども、この魅力ある芸術をなくしてしまっている人、少しでもオペラを知った人の中にはいないと思いますし、それをどのような形で根づかせ広げていくかというのは、今後の宿題であろうと思います。

今日、エスコバルさんの基調講演、そして、今回のディスカッションを通して私達が学んだ事というのは、これほど国が違っている、オペラに対する歴史も違えば、劇場の状況も違う国でありながら、多くの共通する問題を持っているという事、それから、その多くの共通の問題を解決する上で、話し合う事がまだいっぱいあるのではないかと、更により深い様々な形での情報提供、情報交流というものが必要であろうという事は確信する事が出来ました。

この調査研究は、まだ国際的な調査を進める事もありますので、これからもエスコバルさんを含めて、いろんな方にお話を伺いながら、いい提言が出来るような形を目指して進めてまいりたいと思います。この種の公開講演会、パネルディスカッション、これは、今

年、それから、また来年にも行う予定ですので、ぜひともその機会もお越しいただければと思います。今日は長時間、皆さん、ありがとうございました。

【司会】 改めましてパネリストの皆様、それから、モデレーターの美山先生、どうもありがとうございました。

それでは、これもちまして、シンポジウム「イタリアにおけるオペラマネジメントの現状と問題点」を終了させていただきます。本日は長時間にわたりまして、どうもありがとうございました。

< 基調講演 >

レジュメ

補足資料

プロフィール

基調講演レジュメ

＜芸術と市場、ポピュラー・アートとハイ・アートを包括するオペラ劇場＞

- ・ オペラが「現代の芸術」であった時代は、劇場マネージャーとボックス所有者が中心的存在。
- ・ オペラの「本来民衆的な」側面：少数派（金持ち）が多数派（民衆）の料金をカバーしていたため、1800年代は経済的均衡が保たれていた。
- ・ 1700年代末から1800年代にかけて、劇場は町の「中心」。
- ・ オペラ劇場が「常設でない」芸術組織から「シーズン制」をとる常設の芸術団体となる：それによって上演活動とコストに与えた結果とは。
- ・ 「ボックス所有者」時代の終焉：スカラ座のトスカニーニ規約（1921年）、ENTE（公社）第一号。
- ・ 13のENTEの誕生（1967年）によるプロダクションの水準と芸術スタイル、運営形態に与えた影響。「インプレサリオ（興行主）」の主催から公の「企業」へ。
- ・ オペラは、法人的性質の発達及び市場経済という問題を抱えることになる。
- ・ 「オペラ・シンドローム」：オペラ劇場のかかえる特有の経済法則。「非発展的経済」：ボウモルの法則。
- ・ 「アナクロニズムの最たるもの」としてのオペラ：再建するための新たな大衆性と、オペラが存在することの「経済的正当性」。
- ・ 公の援助：規律のない状態から「舞台芸術総合資金法」制定へ。
- ・ 13もの公共オペラ団体（その他に伝統的劇場が存在）は多すぎるか？ 公共投資をどのように評価するか：政治が介入するとしたらどのような形が望ましい？
- ・ 観客数は戻らず：新しい「正当性」の追求。
- ・ パトロン（メセナ）の再出現：現代のメセナは民間のスポンサー。スカラ座での最初の実施（1980年）は反論と賞賛双方の状態。
- ・ 新しい大衆への試み：最初のテレビ中継《オテロ》（1976年）と引越し公演の開始。レコード録音を超えた「新しいメディア」の開拓。
- ・ 慢性的経済危機にどう対処すべきか、また「ボウモルの法則」の不吉な予想は必ずしも真実ではないことをどのように「説明する」か。

－上演演目の制限と、上演回数の増加への試み（運営及び組合との問題）

－観客を増やす：オペラ上演のための広いスペース（大劇場、スタジアム）を設ける

－技術的試み：「ドイツ式の舞台」が、イタリアやヨーロッパの劇場（ジェノヴァ・カルロ・フェリーチェ劇場、パリ・オペラ座＜バスティーユ＞）を席捲する。

ー料金の値上げ

ーオペラのプロダクションの再利用の可能性：“マルチメディアの権利”を行使することによる新しい価値

ー民間「市場」の可能性：あらゆる問題解決の万能薬のスポンサーか・・・

ー公的介入への正当性のためと、個人を引きつけるため、新しいプロデューサーと新たな人気を持たせる。新しい人気取り政策（「三大テノール」、著名な指揮者など）

- ・ 政治はオペラと距離を置くようになった（イタリア、イギリス、フランス）。
- ・ アメリカ型の財団法人だが・・・
- ・ イタリアやヨーロッパにおける、スポンサーの持つ役割の実情とレトリック。
- ・ 民間スポンサーの参加、国家助成の減少：ENTE から財団法人への移行→民間スポンサーの介入が必要となり、優れた運営効率が求められる。インテンダント（総裁）からマネージャーへ。
- ・ 劇場間での「意識的選別」が行われ、より強いものが勝利する！イタリア、ヨーロッパのみならず、ヨーロッパ外との間での比較というリスク（ロイヤル・オペラハウス・コヴェント・ガーデン、メトロポリタン歌劇場、パリ・オペラ座<バスティーユ>との比較）。オーケストラ、コーラス、技術専門家（裏方）、組合の力の増大。
- ・ スカラ座から「スカラ座のシステム」へ。
- ・ ボウモルの理論はまだインパクトがある：「スライド式経済」は存在せず、財団法人が崩壊し、新しい経済及び運営改革が必要となる。劇場閉鎖への誘惑。
- ・ 一方、他の都市（バレンシア、東京、北京）では、新しいオペラ劇場が作られ、オペラへの「民衆の情熱」は、（ジョルジョ・ストレーレルの《コシ・ファン・トゥッテ》もそうだが）ヨーロッパ以外の国々や人々へと向かう。
- ・ 財団法人システムの後：「民間レトリック」とボウモルの予想を超えるためにはどうすればよいのか？ 芸術と市場との間に新しい均衡を見出すにはどうすればよいのか？

(2003. 10. 12.)

Schema/scaletta dell'intervento del
Prof. Sergio Escobar

“Il Teatro lirico tra arte e mercato, tra arte popolare ed élité”

- ❑ Quando la lirica era “arte contemporanea” le figure centrali degli Impresari e dei Palchettisti
- ❑ La dimensione “naturalmente popolare” della lirica: quando pochi pagavano per molti nell’800 garantendo l’equilibrio economico
- ❑ I teatri “centro” della città tra fine ‘700 e ‘800
- ❑ Teatri lirici da organismi “instabili”, a “stagione” ad Enti Stabili: conseguenze su attività e costi
- ❑ Si supera il periodo dei “Palchettisti”: lo Statuto Toscanini (1921) per il Teatro alla Scala 1° Ente Pubblico
- ❑ La nascita dei 13 Enti Lirici Pubblici (1967) effetti sugli standard produttivi e sulla nascita di figure artistiche e gestionali. Dall’Impresariato all’”impresa” pubblica
- ❑ La lirica si confronta con l’evoluzione della natura giuridica e con l’economia di mercato
- ❑ La “Sindrome dell’Opera”: le leggi fondamentali dell’”economia di settore” del Teatro Musicale. L’”economia non progressiva”: la Legge di Baumol
- ❑ La lirica come “magnifico anacronismo”: la nuova dimensione popolare di ricostruire e la “legittimazione economica” della sua esistenza
- ❑ Il finanziamento pubblico: da una situazione senza regole al Fondo Unico dello Spettacolo
- ❑ Tredici Enti lirici (più i teatri di tradizione) sono troppi? Come valutare un corretto investimento pubblico: se ne occupa la politica
- ❑ I numeri non tornano: alla ricerca di una nuova “legittimazione”
- ❑ Ricompaiono i mecenati: ora sono gli sponsor privati. Il primo caso (1980) alla Scala tra polemiche ed entusiasmi

- Aprire ai nuovi pubblici: la prima diretta TV dell'Otello (1976) e l'inizio delle grandi tournée. La lirica e i "nuovi media" oltre la discografia
- Come reagire alla crisi economica cronica e "falsificare" le previsioni nefaste della "Legge di Baumol"
 - Le tentazioni della restrizione del repertorio e l'aumento delle recite (ostacoli gestionali e sindacali)
 - Aumentare l'audience: grandi spazi per la lirica (grandi teatri, gli stadi), ma ...
 - Le tentazioni della "tecnocrazia": i palcoscenici "alla tedesca" invadono i teatri italiani ed europei (Carlo Felice Genova, Opera Bastille, ecc.), ma ...
 - Aumentare i prezzi, ma ...
 - Le tentazioni della riproducibilit  "infinita" della lirica, il nuovo valore dei "diritti multimediali", ma ...
 - Le tentazioni del "mercato" privato: lo sponsor panacea per ogni problema, ma ...
 - Produttivit  e nuova popolarit  per una nuova legittimazione dell'intervento pubblico e, soprattutto, per attrarre i privati. I nuovi divismi ("I 3 tenori", i grandi direttori, effetti sulle "carriere artistiche", e sui costi)
- L'amministrazione pubblica, la politica, prendono le distanze dalla lirica (Italia, Inghilterra, Francia)
- Il modello americano delle Fondazioni, ma ...
- Realt  e retorica nel ruolo degli Sponsor in Italia e in Europa
- "Entri lo Sponsor, lo Stato si ritiri": la trasformazione degli Enti lirici in Fondazioni: l'obbligatoriet  degli interventi privati. Superare il criterio dell'efficienza gestionale a favore del libero mercato. Da Sovrintendente a Manager, ma ...
- Si tenta la "selezione innaturale" tra i teatri: vinca il pi  forte! I rischi dell'omologazione dell'offerta nel confronto tra Italia, Europa ed extra Europa. (Parallelo con Covent Garden, Met, Opera Bastille). Orchestre, Cori e tecnici e l'aumento del peso dei Sindacati
- Dalla Scala al "Sistema Scala"
- La Legge di Baumol colpisce ancora: non vi   "economia di scala", il fallimento delle Fondazioni e la necessit  di una nuova riforma economica e gestionale. La tentazione di chiudere teatri

- Eppure in alcune città (Valencia, Tokyo, Pechino) si aprono nuovi Teatri d'Opera e la "passione popolare" per la lirica si incontra con i nuovi pubblici (il caso "Così fan tutte" di Strehler) e nuovi Paesi non europei
- Dopo le Fondazioni: che fare per superare la "retorica privata" e le profezie di Baumol e trovare nuovi equilibri tra arte e mercato?

「旧 ENTE リスト」

都市	劇場名・団体名	現在の名称
ミラノ	スカラ座	Fondazione Teatro alla Scala
トリノ	テアトロ・レージョ・トリノ	Fondazione Teatro Regio Torino
ジェノヴァ	テアトロ・カルロ・フェリーチェ	Fondazione Teatro Carlo Felice
ヴェローナ	アリーナ野外劇場	Fondazione Arena di Verona
ヴェネツィア	フェニーチェ歌劇場	Fondazione Gran Teatro la Fenice-Venezia
トリエステ	ジュゼッペ・ヴェルディ歌劇場	Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi
ボローニャ	テアトロ・コムナーレ	Fondazione Teatro Comunale di Bologna
フィレンツェ	テアトロ・コムナーレ	Fondazione Teatro Comunale di Firenze
ローマ	ローマ歌劇場	Fondazione Teatro dell'Opera di Roma
ナポリ	サン・カルロ歌劇場	Fondazione Teatro di San Carlo-Napoli
パレルモ	テアトロ・マッシモ	Fondazione Teatro Massimo di Palermo
カリアリ	カリアリ歌劇場	Fondazione Teatro Lirico di Cagliari
ローマ	アカデミア・ナツィオナーレ・ディ・サンタ・チェチーリア	Accademia Nazionale di Santa Cecilia

<注>

- ・ ENTE： 特殊法人。1967年 ENTE 法によって 12 の劇場とサンタチェチーリアが ENTE に。人事に関しては、市評議会で決定して政府が任命していた。
- ・ FONDAZIONE： 財団。1998年 から FONDAZIONE システムに移行。人事は、理事会（私的スポンサーを含む）に人事任命権がある。

セルジョ・エスコバル・プロフィール

《略歴》

1950年11月3日ミラノ生まれ。

1974年 ミラノ大学哲学史科で科学の哲学と歴史を学び、110点満点の成績で卒業。

科学普及プロジェクトのため、ロンバルディア州から依頼されたミラノ国立大学の実習所にてアシスタント。

1976年 FIC (イタリア映画協会) と AIACE (イタリア現代映画協会) の運営委員会に参加。

1979年～1983年

スカラ座のマスメディアとマーケティングの責任者となる。

○スカラ座の国内、国際的なテレビ放送やレコード (録音) 制作の企画。重要な指揮者、演出家、オペラ歌手が参加した初のクラシック音楽のLDを国際市場に向けて企画。

○スカラ座のスポンサー対応の担当。文化へのスポンサー活動手法を公的、民間団体と共に開発。

○クラウディオ・アバドと共に、スカラ座のフィルハーモニー・オーケストラの設立にたずさわる。

1983年4月～1985年1月

フィンヴェスト (Fininvest) グループに協力、公共及び私有放送、ヨーロッパ、特にイギリス、ドイツ、スペイン各地の制作センターとの共同制作の戦略を手がける。

○テレビの最新テクノロジー (衛星放送及びケーブルテレビ) に関するリサーチとヨーロッパでの導入方法と財政モデルを手掛ける。

○Auditel 設立に参画、理事会役員として、テレビマーケティング戦略 (Nielsen, ABC, J. W, Thomson) に関する研究に携わる。

1985年

スカラ座総裁のもとで、劇場各部門の責任者となる。

○各部門のコーディネーター

○国際関係

○劇場の引越公演を企画実施

ヴァンクーヴァー (1986年万博)、西ベルリン、東ベルリン (1987年)

ソウル (1988年オリンピック)、東京 (1988年)、モスクワ、レーニングラード (1989年)

○録音及び放送分野の共同制作を、国際的な場 (ヨーロッパ、USA、アジア) で担当。

1990年～1995年2月

ボローニャ歌劇場総裁。

1995年3月～1996年10月

ジェノヴァ・カルロ・フェリーチェ歌劇場総裁。

1996年10月～1998年9月

ローマ・オペラ座の総裁。

1998年10月～現在

ミラノ・ピッコロ・テアトロヨーロッパ劇場の支配人。

<ミラノ・スカラ座の引越し公演で2回、ボローニャ歌劇場、ピッコロ・テアトロの引越し公演を率いて計4回日本に公演のために来日するなど、日本でのオペラ公演制作にも通じている>

《教育活動》

1990年 ボローニャ： DAMS のマスター・コースで、劇場運営を講義。

1991年 ミラノ：ボッコーニ大学にて、広告業界のコミュニケーションに関して「公共文化団体の市場における方向づけ」のマスター・コース。

1996年 アヴェッリーニの W.カンジンスキー音楽国際アカデミーとジェノヴァのカルロ・フェリーチェ歌劇場にて音楽関係者に向けたマスター・コース。

2000年 ミラノ：IULM で「公演とコミュニケーション・マーケットの発展」に関するマスター・コース。

ミラノ：S.クオーレのカトリック大学にて「劇場運営」のマスター・コース。

2001年 Scuola Internazionale Superiore di Studi Avanzati によって企画された「今日の科学コミュニケーション」会議に講師として参加。

2001/2002年ミラノ：IULM の科学と情報テクノロジー・コースの講師。

2002年 ミラノ理工科大学、ミラノ・カトリック大学、ボッコーニ大学の協賛を得て、ミラノ大学が企画した情報科学のマスター・コースの講師。

2002年3月 ボストン：MITでの「科学と劇場」のコース講師。

《役職》

ANTAD (国立演劇劇場協会) 代表 (2000年～)
ロンバルディア州 RAI 放送地区委員会前理事長
IMZ (国際音楽センター) 委員
ミラノ・トリエンナーレ理事
文化観光省の音楽センター委員会委員
リグーリア州 AGIS (総合イタリア興業協会) 副理事長
ANELS (イタリア国営オペラ、コンサート協会) の理事長室メンバー
UNESCO 委員

《受章》

1998年

劇場分野での活動に対して大統領より共和国正勲章を受章。

2000年

ミラノの情報科学協会より、情報科学の名誉学位。

2001年

AIMS (イタリアマーケティング協会) より、マーケティング Tagliacarne 賞を受賞。

《出版物》

1974年 『デカルト：世界の再建—デカルトの物理学についての研究』 ビエッティ社

1978年～1979年 1500年のヴェネツィアにおける科学と経済モデルにおける研究を発表したエウナウディ社『イタリア史録』の3巻の編纂。

1980年 『ヨーロッパにおける Landriani と産業の旅』—ロンバルディア州の1700年の経済に関する研究、ムリノ社

1983年 『レオナルド・ダ・ビンチ：知識と実行の技術者』 ジュンティ・バルベラ。

1985年 『マス・コミュニケーション』誌で、新技術(ビデオ、衛星放送、ペイ・テレビ)、コミュニケーション戦略および生放送に関する論文。

様々な専門誌に、興行に関する産業の経済と構造についての研究を発表。

(2003. 10. 12)

パネリスト プロフィール

モデレーター

<プロフィール>

美山良夫 (みやま よしお)

1978年 慶應義塾大学大学院 文学研究科 博士課程 (音楽学・専攻)

1974～1976年 パリ大学博士課程留学

研究紹介

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

アート・マネージメント

[編著書・翻訳]

『音楽史の名曲』(春秋社、1981)

『街の歌、城の響き—ルネサンス音楽のフォークロア』(音楽之友社、1985)

『ルネサンス世俗合唱曲集』校訂 (音楽之友社、1985)

G. フォーレ『ピアノ音楽全集』校訂 (既刊分4巻、春秋社、1986～)

A. カブレ『三声のミサ曲』校訂 (音楽之友社、2003)

G. フォーレ『小ミサ曲』校訂 (音楽之友社、2003)

ヘリオット『カストラートの世界』(共訳、国書刊行会、1995)

コルネーダー『西洋音楽史』(共訳、全音楽譜出版社、1978)

プライス『オペラの誕生と教会音楽』(共訳、音楽之友社、1996)

J. マッキノン『西洋音楽史年表』(共訳、音楽之友社、1997)

[論文]

「17世紀のVers musures」<音楽学、1979>

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

「芸術支援と大学の役割」<都市問題第83巻、1992>

「地域文化振興のための支援策の在り方について」<松尾学術振興財団研究会報

Vol. 4, 1995>

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

パネリスト

<プロフィール>

中山 欽吾 (なかやま きんご)

1940年山口県生まれ、1歳から高校卒業まで大分市で育ち、大分上野丘高等学校を卒業。1963年に九州大学工学部応用化学科を卒業し、三井金属鉱業株式会社に入社、技術スタッフ、製造部門管理職として本社、工場で経験を積む。その間、1974年から1年間マサチューセッツ工科大学(MIT)に留学し、上級工学研究センターでマネジメントを学ぶ。

1982年から10年間、総合研究所で新事業開発・研究開発企画に従事し、電子材料研究所副所長、新規事業促進センター・事業推進部長等を務め、その後本社で副事業部長、事業本部企画管理部長として事業部の経営、事業本部の企画管理、関係会社の経営管理担当を経験する。

1995年より2年半、三井金属の米国法人会社で社長を務めニューヨークに在住するが、1997年10月、叔父中山悌一が設立にかかわった二期会に転じるため退任して帰国。滞米中はメトロポリタン・オペラ、ニューヨーク・シティオペラに親しんだほか、ブロードウェイ、オフ・ブロードウェイのミュージカルなども楽しむ。

1999年より(財)二期会オペラ振興会常務理事・事務局長に就任、同制作部長も兼務する傍ら、二期会総合事務局長として二期会グループ経営の第一線で活動している。

前職時代、海外との共同研究、合弁事業、国際会議、調査などで訪問した国は十数カ国におよび、その経験が現在進めているオペラの国際共同制作に大いに役立っている。

<プロフィール>

堀内修 (ほりうち おさむ)

1949年東京都生まれ。

'71～'74年ウィーン大学留学。

'75年からクラシック音楽に関する批評等執筆活動に入る。

主にドイツ・オペラを中心とする、オペラ、クラシック音楽全般についての評論活動を行っている。新聞・雑誌に定期的に寄稿するほか、テレビ・ラジオにも出演。

〔著書〕

『ウィーンの本』(音楽の友社、1985)

『ベルリン・フィルハーモニー』(音楽の友社/ミュージック・ライブラリー、1987)

『はじめてのオペラ』(講談社/現代新書、1989)

『ワーグナーへの旅』(新潮社/とんぼの本、1989)

『プラハの春』(音楽の友社/ミュージック・ライブラリー、1991)

『モーツァルトへの旅』(新潮社/とんぼの本、1991)

『ワーグナー』(講談社/現代新書、1991)

『オペラに乾杯』(KKベストブック、1994)

『これだけは見ておきたいオペラ』(新潮社/とんぼの本、1994)

『オペラ歳時記』(講談社/現代新書、1995)

『ベートヴェンへの旅』(新潮社/とんぼの本、1996)

『クラシック不滅の名演奏』(講談社/選書メチエ 195、2000)

〔訳書〕

『世界のオペラハウス』(ロバート・ターンブル著、音楽の友社、1989)

〔監修〕

『別冊 太陽/オペラ』(平凡社、1939)

『オペラ・ハンドブック』(三省堂、1999、2000改)

<プロフィール>

永竹由幸（ながたけ よしゆき）

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

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

ANF コーポレーション(株)、サウンドバック(株)の社長を歴任し、平成8年退任。平成7年より東京芸術大学講師、平成10年より昭和音楽大学教授となり現在に至る。

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

通訳

<プロフィール>

小瀬村幸子 (こせむら さちこ)

東京外国語大学イタリア科卒業、同大学教務補佐官、桐朋学園大学音楽学部講師を経て、
現在、昭和音楽大学教授。

〔訳書〕

R. アッレーグリ 『スカラ座の名歌手たち』

C. フェラーリ 『美の女神イサドラ・ダンカン』

R. アッレーグリ 『真実の MARIA・カラス』等

イタリア語・フランス語オペラ台本翻訳、オペラ字幕多数。

文部科学省特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」

シンポジウム
オペラ 400 年の歴史
イタリアにおけるオペラマネージメントの現状と問題点
講義録

2004 年 1 月 30 日発行

昭和音楽大学オペラ研究所

〒243-8521 神奈川県厚木市関口 808

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

e-mail: opera@tosei-showa-music.ac.jp <http://www.tosei-showa-music.ac.jp>

©昭和音楽大学 禁複製・無断転載 非売品

