

劇場がオペラをつくる

——東京芸術劇場シアターオペラの事例から——

Making Opera: A case-study of Tokyo Metropolitan Theatre Opera series

横 堀 応 彦

Masahiko YOKOBORI

要 旨

日本におけるオペラ制作は長い間二期会や藤原歌劇団をはじめとするオペラ団体が制作主体を担ってきた。1990年後半には新国立劇場やびわ湖ホールなど本格的なオペラ制作が可能な設備を有する公立劇場が開場し、その後文化庁が「優れた劇場・音楽堂からの創造発信事業」を開始した2010年前後より複数の公立劇場がオペラを共同制作する事例が増加している。本稿では近年の日本のオペラ制作形態における多様化について論じた後、筆者自身が創作プロセスに関わっていた東京芸術劇場シアターオペラシリーズを事例として参照しながら、日本の公立劇場におけるオペラ制作の課題について検討する。

キーワード：オペラ、文化政策、公立劇場、共同制作

はじめに

「劇場がオペラをつくる」という本論文のタイトルを欧州の劇場関係者に説明することは難しい。オペラが公立の劇場やフェスティバルによって制作されることは自明であり、それ以外のオペラ制作の在り方は稀だからだ。しかし日本において公立劇場がオペラ制作を担い始めた歴史はまだ浅く、新国立劇場の開場が1997年であったことを考えると、本稿を執筆している2020年現在ではまだ20年程度の歴史であるといつてよい。二期会や藤原歌劇団をはじめとするオペラ団体が長く制作主体を担っていた日本のオペラ制作に公立劇場が参入してから一定期間を経た現在、

公立劇場がオペラ制作を行うことの意義について検証する意義があるだろう。

筆者は2013年より東京芸術劇場が主催するシアターオペラシリーズで制作業務にあたり、2018年から2020年までの2年間は同劇場に職員として勤務しプロデューサーの任にあたった。本論文では公演の制作プロセスに実際に関わっていた筆者の立場から、東京芸術劇場シアターオペラシリーズの事例を参考に日本の公共劇場におけるオペラ制作の現状と課題について考察することを目的とする。

本論文は全3章から構成される。まず第1章では近年の日本のオペラ制作形態の多様化について論じたあと、第2章では東京芸術劇場シアターオペラの事例について実施に至る経緯や実際の制作スケジュールなどを参照しながら検討する。続く第3章では日本のオペラ制作における課題を制作面と芸術面との関わりに着目して考察する。

ところで日本の公立劇場はしばしば公共劇場と呼ばれることもある¹。ここで本稿において、筆者が「公共劇場」ではなく「公立劇場」という用語を用いることについて補足的に説明しておきたい。高萩宏が「公共劇場の運営では最大のステークホルダーは税金を払っている地域の人々になる」²と述べているように、指定管理者制度を基本としている日本の公共劇場においてはその事業計画について細かい頻度で設置者である各自治体に確認をとる必要がある。その結果岡田利規がベルリン HAU 劇場で客演した経験を振り返りながら「日本の公共劇場の公共性はどのようにしてこんなに、イコール最大公約数的、なんだろうとも思う」³と述べるように、無難で最大公約数的なプログラムが並ぶこととなる。この背景には、「公共」という日本語が持つ意味合いの影響があるだろう。恵志美奈子は、「専門ホールが数多く設立されていく中で、理念としての「公共」劇場（劇場の公共性）と、公の施設としての「公共劇場」（公共の劇場）が混同されて」いったとし、「公共劇場は、運営者や公的資金の投入の有無については考えずに、あくまでも「公立施設」であることを前提に考えていく方が良いのではないか。つまり「公共劇場」と「劇場の公共性」は区別して論じられる必要があると思われる。」⁴と論じているが、筆者もこの立場に与するものである。よって本稿では論点を明確にするために公立劇場という名称を用いることとする。

1 伊藤裕夫・松井憲太郎・小林真理編（2011）『公共劇場の10年』（美学出版）等

2 高萩宏（2009）『僕と演劇と夢の遊眠社』（日本経済新聞出版社）p.264

3 岡田利規（2013）『遡行 変形していくための演劇論』（河出書房新社）p.147

4 恵志美奈子（2010）『「公共劇場」を問いかけつづける—世田谷パブリックシアター—』『公共劇場の10年』pp.84-85

1. 日本のオペラ制作形態の多様化

日本においてオペラと聞いてまずイメージされるのは、海外有名歌劇場の招聘公演だろう。1956年から1976年にわたり行われたNHKのイタリア歌劇団公演や、1963年に日生劇場のこけら落とし公演として行われたベルリン・ドイツ・オペラ来日公演、そして1970年代後半から現在に至るまで続く日本舞台芸術文化振興会（NBS）等が招聘元となり実施される世界有名歌劇場の引越し公演がNHKホールや東京文化会館、神奈川県民ホール等で上演されている。

育成機関が対象とする職業分野の偏り、機会の不足といった状況は、日本でオペラを作ることが民間主体で行われてきたことに起因する。歌手集団であるオペラ団体が公演制作の役割を担ってきたため、どうしても、人材育成の目的や活動が歌手を対象としたものになってしまうのである。それが我が国におけるオペラ公演制作の歴史的経緯の結果なのだ⁵。

これは石田麻子が日本におけるオペラ演出家養成の必要性について論じた文章の一節だが、ここに記されているように日本人によるオペラ上演は長い間、藤原歌劇団や長門美保歌劇団、関西歌劇団、二期会といったオペラ団体が主体となって行われてきた⁶。また1973年からの歴史を有する藤沢市民オペラに代表されるように、市民オペラの活動も日本人によるオペラ上演を支えている。

1990年代になると愛知県芸術劇場（1992年開館）、横須賀芸術劇場（1994年開館）、アクトシティ浜松（1994年開館）、富山市芸術文化ホール（オーバード・ホール、1996年開館）、新国立劇場（1997年開館）、びわ湖ホール（1998年開館）、まつもと市民芸術館（2004年開館）、兵庫県立芸術文化センター（2005年開館）など多面舞台を有するオペラハウス仕様のホールが相次いで開館し、これらのホールはそれぞれ自主事業としてオペラ公演の制作に取り組み始めた。『日本のオペラ年鑑2018』によると、2018年に上演されたオペラ上演回数は1034回（後述するセミ・ステージ形式を含めると1077回）であった。このうち756席以上の座席数を有する大規模会場での公演回数は411回であり、国内団体による公演が351回、教育研究団体による公演が22回、海外団体による公演が38回である⁷。国内団体のうち大規模会場で実施した団体を列挙すると、新国立劇場（10作品55回⁸）、オペラシアターこんにゃく座（7作品55回）、東京二期会（9作品34回）、日生劇場（3作品22回）、兵庫県立芸術文化センター（3作品16回）、藤原歌劇団（5作品14回）、

5 石田麻子（2012）「我が国のオペラにおける公共性の転換点」『オペラ演出家 ペーター・コンヴィチュニー』（アルファベータ）p.135

6 新国立劇場情報センター（2012）『日本のオペラ～海外からの受容と日本オペラの進化～』第3章

日本オペラ協会（1作品6回）、びわ湖ホール（3作品6回）となり、公立劇場の中では新国立劇場とびわ湖ホールそして兵庫県立芸術文化センターが主催公演として毎年定期的にオペラ制作に力を入れていることが確認できる。なお日生劇場は1979年より青少年のための「日生劇場オペラ教室」を主催公演として制作し、2020年現在では年に4公演 NISSAY OPERA が上演されている⁹。

セミ・ステージ形式公演の増加

オペラ公演の企画制作にあたり最初に立ちはだかる壁は、関わる人数の多さに伴う予算規模の大きさである。歌手、指揮者、オーケストラ、合唱など総勢100人規模の出演者に対する出演料は勿論のこと、大規模な舞台美術製作費やテクニカルスタッフへの謝金、その他様々な費用が必要になる。ドイツ語圏の公立劇場ではオーケストラ・合唱団員、多数の舞台技術者が正規職員として雇用されているが、雇用環境の整備が遅れている日本の公立劇場の場合、一定規模のオペラ公演を制作するためにはプロダクションごとに期間を定めて契約する必要があることから多額の事業予算を用意する必要がある。そのため日本ではオペラを演奏（あるいは上演）する際に、演奏会形式に漸近させたセミ・ステージ形式がとられることが多い。もっとも多面舞台を有していない劇場やコンサートホールでは幕ごとの大規模な場面転換は難しい機構上の制約があり、必然的に演奏会形式もしくはセミ・ステージ形式の公演を行うことになる。例えばサントリーホールは1993年より「ホール・オペラ」と題した公演を開催し、2010年まで定期的に開催されていた¹⁰。このような上演形式は制作主体および作り手にとって良質なオペラ公演を現実的な経費で提供する際の有効な手段であるといえるだろう。1995年から毎年刊行されている『日本のオペラ年鑑』には公演データの分析・考察とともに詳細なデータが掲載されているが¹¹、『日本のオペラ年鑑2018』では近年オペラの上演形態が多様化していることが論じられ¹²、その状況を分析方法に反

7 「国内団体公演」はオペラ団体の公演、劇場・音楽堂等による公演、学生等が自主的に行う公演、団体や劇場間の共同制作公演等。「教育研究団体公演」は高等教育機関主催の、教育研究発表を目的とした公演、団体や劇場・音楽堂等の運営する研修所等の発表公演。「海外団体公演」は海外の歌劇場や音楽祭等の来日公演を指す。石田麻子（2019）「日本のオペラ公演2018—その分析と考察—」『日本のオペラ年鑑2018』p.68

8 このほかに他会場（びわ湖ホール、ロームシアター京都）で実施された新国立劇場主催のオペラ公演が2作品4回ある。

9 4公演のうち2公演は日生劇場が企画・制作を務め、1公演は藤原歌劇団との共催、1公演は東京二期会との共催により行われている。なお日生劇場は公益財団法人ニッセイ文化振興財団（1973年に日本生命保険相互会社の出捐により設立された当時はニッセイ児童文化振興財団）が運営しているため、本稿では「公立劇場」に含めないこととした。

10 サントリーホールのホームページで詳細な公演記録が公開されている。<https://www.suntory.co.jp/suntoryhall/global/artists/hall-opera.html>（2020年10月末日最終アクセス）

11 2012年以降は主要原稿および資料篇の一部を昭和音楽大学オペラ研究所のホームページからPDFで閲覧することができる。

映する必要性が指摘されている。

これまでは、舞台装置を飾り、衣装を着け、演出された全幕公演を分析の対象としてとらえ、数字から傾向を読み取る方針をとってきた。しかし、セミ・ステージ形式として上演される中にも、本格的な舞台上演となる場合が少なからずある。一方、全幕の舞台上演と謳いながら、簡易な舞台装置、衣装、簡便な演出による演奏会形式に近いケースが散見されるようになり、それらの公演等と、セミ・ステージ形式等との明確な区別が難しくなっている。加えて、セミ・ステージ形式等の上演は、その芸術的水準の高さもあって、徐々に、そして確実に無視できない存在になってきていると言えるだろう。(下線は引用者による)¹³

ここでは「演奏会形式」「セミ・ステージ形式」「舞台上演」という3つの分類がなされている。コンサートホールでのオーケストラ演奏会でオペラが演奏される公演が最もシンプルな「演奏会形式」だが、そこにソリストの動きや照明効果が入ると「セミ・ステージ形式」に近いものとなる。コンサートホール上に舞台装置が設置されている公演はセミ・ステージ形式と見なされるが、中にはオペラハウスでの「舞台上演」に匹敵する水準の公演も存在する。このように近年のオペラ上演についてはそれぞれの形式にグラデーションがあり、厳密に定義することが難しくなっているのだ。なお英語圏でセミ・ステージ形式は *semi-staged opera* もしくは *staged-concert opera* と呼ばれており、オーケストラが主催する公演では世界的に増加傾向にある¹⁴。

共同制作公演の増加

日本のオペラ制作において共同制作というと「日本のオペラ団体と海外の歌劇場との共同制作」を意味する場合と「日本の公立劇場等による共同制作」を意味する場合の2つの意味合いがある。この混同を避けるため、本稿で扱う「共同制作」は2つ目の意味に限定し、1つ目の共同制作については「国際共同制作」と呼ぶことにしたい。例えば近年海外の歌劇場との国際共同制作を積極的に行っているオペラ団体に東京二期会がある。2019年2月に東京文化会館で上演された宮本亜門演出《金閣寺》は広報物等に「フランス国立ラン歌劇場との共同制作」との記載があるが、これは東京公演に先立って2018年3月にフランスのラン歌劇場で制作・上演されたプロダクションの日本公演であることを意味している¹⁵。設置者である各自自治体の意向が毎年度反映されるこ

12 小畑恒夫(2019)「近年のオペラ上演形態の多様性について」文化庁『日本のオペラ年鑑2018』p.62

13 石田(2019) p.67

14 Zachary Woolfe: Giving a Semi-Hearty Cheer for Semi-Staged Opera, The New York Times, June 13, 2014

とに伴う不安定性を有している公立劇場において複数年度にわたる国際共同制作は扱いづらい事業であるが、東京二期会による近年の取り組みは公立劇場の課題を乗り越えて実施している点でオペラ団体ならではの強みを生かした事業であるといえる。

他方2つ目の「共同制作」は日本国内の複数の公立劇場等による共同制作を意味し、文化庁による助成金の名称に対応する¹⁶。昭和音楽大学オペラ研究所オペラ情報センターが提供するオンラインデータベースで「共同制作」を検索語に設定すると2020年10月末日時点で146件が表示される。最も古い公演としては1970年に東京・大阪・神戸・名古屋労音が共同制作した《フィデリオ》がヒットするが、1970年から1999年までが14件、2000年から2004年までが25件、2005年から2009年までが30件、2010年から2014年までが32件、2015年から2018年までが45件となっている。石田も「オペラにおける共同制作の潮流が、日本でのオペラのあり方に沿った形で定着している。」と論じており¹⁷、このヒット数の増加からも共同制作という言葉が日本のオペラにおいて年々広がりを見せていることが確認できる。その背景には2000年代後半より文化庁が共同制作公演に対する助成の枠組みを設けたことが関係している。次頁の表1に2007年以降の共同制作助成金に関する流れを整理した。

同データベースにおいて公立劇場が共同制作公演に参画する例がみられるのは2007年5月～6月に実施された日本オペラ団体連盟・藤原歌劇団・神奈川県民ホール共同公演《リゴレット》が最初であり、同公演は文化庁芸術創造活動重点支援事業（舞台芸術共同制作公演）の助成を受けている。翌2008年からはびわ湖ホールと神奈川県民ホールが共同で公演を実施するようになり、2月～3月にかけてびわ湖ホール・神奈川県民ホール・東京二期会共同制作《ばらの騎士》が文化庁芸術拠点形成事業として実施された。2009年3月にはびわ湖ホール・神奈川県民ホール・東京二期会・日本オペラ連盟共同制作公演《トゥーランドット》が文化庁芸術創造活動重点事業（舞台芸術共同制作公演）として実施されている。同年6月～7月には日本オペラ連盟・兵庫県立芸術文化センター・東京二期会・愛知県文化振興事業団共同制作による《カルメン》が文化庁舞台芸術振興の先導モデル推進事業（舞台芸術共同制作公演）として行われ、同じ助成金の枠組みで

15 フランス国立ラン歌劇場（Opéra national du Rhin）での公演には日本人キャストも出演している。なお同劇場では2020年1月に宮本演出による《パルジファル》が上演されたが、その東京公演が2022年に予定されている。劇場のホームページはフランス語、ドイツ語、英語の3ヶ国語併記となっており、各言語で Coproduction avec le Tokyo Nikikai Opera Foundation、Koproduktion mit der Tokyo Nikikai、Coproduction with the Tokyo Nikikai との記載がある。https://www.operanationaldurhin.eu/en/spectacles/saison-2019-2020/opera/parsifal（2020年10月末日最終アクセス）

16 なお同じ読み方だが「共同製作」と表記することもある。例えば文化庁も映画分野については、文化芸術振興費補助金（国際共同製作映画への支援）を用いるなど、厳密に使い分けがされているとは言いがたい。本稿ではオペラ公演の対象となる文化庁助成金の名称に倣い「共同制作」を用いることにする。

17 石田麻子（2018）「日本のオペラ 2017」『日本のオペラ年鑑 2017』p.24

劇場がオペラをつくる

表1 2007年以降の共同制作助成金に関する流れ¹⁸

2007年	文化芸術の振興に関する基本的な方針（第2次）策定 日本オペラ団体連盟・藤原歌劇団・神奈川県民ホール共同公演《リゴレット》
2008年	びわ湖ホール・神奈川県民ホール・東京二期会共同制作《ばらの騎士》
2009年	びわ湖ホール・神奈川県民ホール・東京二期会・日本オペラ連盟共同制作公演《トゥーランドット》 日本オペラ連盟・兵庫県立芸術文化センター・東京二期会・愛知県文化振興事業団共同制作《カルメン》 オーケストラ・アンサンブル金沢、金沢歌劇座、読売日本交響楽団、東京芸術劇場共同制作《トゥーランドット》
2010年	文化庁「優れた劇場・音楽堂からの創造発信事業」が開始
2011年	文化芸術の振興に関する基本的な方針（第3次基本方針）策定
2012年	「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」交付・施行
2013年	「劇場、音楽堂等の事業の活性化のための取組に関する指針」策定 文化庁「劇場・音楽堂等活性化事業」が開始
2015年	「文化芸術の振興に関する基本的な方針—文化芸術資源で未来をつくる—（第4次基本方針）」策定
2017年	文化芸術振興基本法が文化芸術基本法に改正
2018年	「文化芸術推進基本計画—文化芸術の「多様な価値」を活かして、未来をつくる—（第1期）」策定（～2022年度） 文化庁「劇場・音楽堂等機能強化推進事業」が開始

出所：昭和音楽大学オペラ研究所データベース等を参考に筆者作成

7月には金沢歌劇座、オーケストラ・アンサンブル金沢、東京芸術劇場、読売日本交響楽団共同制作《トゥーランドット》が実施された。

2010年からは文化庁が「優れた劇場・音楽堂からの創造発信事業」を開始。その中に「重点支援劇場・音楽堂（我が国の舞台芸術の水準を向上させる直接的な牽引力となる劇場・音楽堂の自主企画制作公演，教育普及事業，人材育成事業）」「地域の中核劇場・音楽堂（都道府県内における舞台芸術の振興を牽引するリーダー的役割を担う劇場・音楽堂が地域住民や芸術団体とともに取り組む舞台芸術に関する公演，教育普及事業，人材育成事業）」と並んで「共同制作公演（複数の劇場・音楽堂が複数の芸術団体と共同で行う舞台芸術の新たな創造活動による公演）」が加わり、現在に続く共同制作公演を助成する枠組みが確立された¹⁹。

2012年には「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」（通称：劇場法）が交付・施行された。2013年に告示された「劇場、音楽堂等の事業の活性化のための取組に関する指針」では第2-5項に「関係機関との連携・協力に関する事項」が定められており、劇場同士が手を取り合っ一つの作品を創作する共同制作事業が持つ意義はますます大きなものとなっている。2013年からは

18 2007年から2009年までは共同制作されたオペラ公演名も示した。

19 『文化庁月報』平成24年3月号 https://www.bunka.go.jp/pr/publish/bunkachou_geppou/2012_03/series_10/series_10.html（2020年10月末日最終アクセス）

「劇場・音楽堂等活性化事業」という名称で「特別支援事業」「共同制作支援事業」「活動別支援事業」「劇場・音楽堂等間ネットワーク構築支援事業」の4スキームとなった。2018年からは文化庁から日本芸術文化振興会に移管され、名称も「劇場・音楽堂等機能強化推進事業」に変更、「劇場・音楽堂等機能強化総合支援事業」「地域の中核劇場・音楽堂等活性化事業」「共同制作支援事業」「劇場・音楽堂等間ネットワーク強化事業」の4スキームとなった。

このうち共同制作支援事業は「実演芸術の創造発信力を高めることを目的として、複数の劇場・音楽堂等が複数又は単一の実演芸術団体等と共同して行う実演芸術の新たな創造活動（新作、新演出、新振付、翻訳初演等の公演事業）に対して支援」されるものだが²⁰、表2は過去6年間（平成27年度～令和2年度）に同事業に採択された事業をまとめたものである。なおこのうち第二章で事例として取り上げる東京芸術劇場が関与しているシリーズは網掛けで示した。

表2 過去6年間の共同制作支援事業採択事業²¹

年度	応募団体名	公演名
平成27年度 (2015年度)	東京芸術劇場	全国共同制作プロジェクト モーツァルト 歌劇「フィガロの結婚」～庭師は見た！～（後期）
	公益社団法人日本芸能実演家協議会	上を向いて歩こう～音楽家・中村八大（仮称）
	公益財団法人川崎市文化財団	全国共同制作プロジェクト モーツァルト歌劇「フィガロの結婚」～庭師は見た！～前期
	公益財団法人びわ湖ホール	ワーグナー作曲 歌劇「さまよえるオランダ人」
	株式会社朝日ビルディング	オペラ 「ランスへの旅」共同制作公演
平成28年度 (2016年度)	東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）	共同制作オペラ「蝶々夫人」（新演出）
	公益財団法人神奈川芸術文化財団	モーツァルト作曲 オペラ「魔笛」新制作
	公益財団法人びわ湖ホール	ドニゼッティ作曲 歌劇「ドン・パスクァーレ」
平成29年度 (2017年度)	オーケストラ・アンサンブル金沢	全国共同制作オペラ ブッチャーニ 歌劇「トスカ」（全幕・新演出）
	公益財団法人愛知県文化振興事業団	R. シュトラウス作曲 オペラ『ばらの騎士』（全3幕、ドイツ語上演、日本語字幕付き）
	公益財団法人びわ湖ホール	ベッリーニ作曲 歌劇『ノルマ』

20 日本芸術文化振興会（2020）「令和3年度助成対象事業募集案内（共同制作支援事業）」p.4

21 平成27～29年度は文化庁劇場・音楽堂等活性化事業、平成30年度以降は文化庁劇場・音楽堂等機能強化推進事業。共同制作に参加している公立劇場のうち、毎年1つの劇場が幹事館を務め応募団体となる。

劇場がオペラをつくる

平成 30 年度 (2018 年度)	東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）	共同制作オペラ モーツァルト 歌劇「ドン・ジョヴァンニ」（新演出）
	公益財団法人神奈川芸術文化財団	神奈川県民ホール・札幌文化芸術劇場・兵庫県立芸術文化センター・iichiko 総合文化センター・東京二期会・札幌交響楽団・東京フィルハーモニー交響楽団共同制作 ヴェルディ作曲 オペラ『アイダ』全4幕（イタリア語上演・日本語字幕付）
	公益財団法人可児市文化芸術振興財団	alaCollection シリーズ vol.11 『移動』
平成 31 年度 (2019 年度)	東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）	共同制作オペラ ヴェルディ歌劇『ラ・トラヴィアータ』（新演出）
	公益財団法人神奈川芸術文化財団	グランドオペラ共同制作 ビゼー作曲 オペラ「カルメン」全4幕（フランス語上演・日本語字幕付）
令和 2 年度 (2020 年度)	公益財団法人神奈川芸術文化財団	グランドオペラ共同制作 プッチーニ作曲 オペラ『トゥーランドット』全3幕（イタリア語上演／日本語及び英語字幕付）
	公益財団法人石川県音楽文化振興事業団	共同制作オペラ「禅～ZEN～」(仮称)

出所：文化庁ホームページをもとに筆者作成

「共同制作支援事業」は複数の劇場・音楽堂等が複数又は単一の実演芸術団体（国内に限る）と共同して行う、実演芸術（音楽、舞踊、演劇）の新たな創造活動（新作、新演出、新振付、翻訳初演等）による公演が対象となるが²²、採択されているほぼ全ての事業はオペラ公演となっている。2010年以降公立劇場がオペラを制作する際には、劇場単独で事業予算を拠出できる場合を除き、この助成金を得ること、すなわち他の公立劇場と共同制作を組むことが必要不可欠になっている。近年では神奈川芸術文化財団（神奈川県民ホール）が東京二期会と共同で制作しているグランドオペラ共同制作シリーズ、そして東京芸術劇場が中心となって制作している全国共同制作オペラシリーズが大きな2つの流れとなっている。

2. 東京芸術劇場シアターオペラの事例から

これら大きな2つの流れのうち、本章では筆者が制作プロセスに関わっていた東京芸術劇場が中心となって制作している全国共同制作オペラシリーズの事例を取り上げる。東京芸術劇場は1990年の開館当初は東京都教育庁が所管していたが、2002年より東京都生活文化局へ移管され、

22 日本芸術文化振興会（2020）p.5

同年より財団法人東京都歴史文化財団が管理委託を開始。2006年からは同財団が指定管理者として運営にあたり、公益法人制度改革に伴い2010年以降は公益財団法人東京都歴史文化財団が管理運営を行っている。開館当初は貸館中心の運営だったが、2006年に行われた「都立文化施設のあり方検討会」をきっかけに運営方針が見直され、2008年に世田谷パブリックシアターで製作部長を務めていた高萩宏氏が副館長に就任し、翌2009年には初代芸術監督に野田秀樹氏が就任。2011年4月から2012年8月まで長期休館し全面的な改修工事を経て、2012年9月にリニューアルオープンした。以後、貸館を続けながらも創造発信型の自主事業を年々拡大させ、2020年現在では劇場・音楽堂等機能強化総合支援事業に採択されている。

劇場内にはコンサートホール（1,999席）、プレイハウス（834席）、シアターイースト（272～324席）、シアターウエスト（195～278席）の4つの劇場があるが、このうちコンサートホールの利用は大ホール利用選考委員会によって、残り3劇場の利用は中・小ホール利用選考委員会によって選考される。また事業企画課内に設置された事業第一係が大ホール（コンサートホール）の利用に関するのと音楽の振興に関する事業の企画及び実施を担い、事業第二係が中、小ホール（プレイハウス、シアターイースト、シアターウエスト）の利用に関するのと演劇等の振興に関する事業の企画及び実施を担っている²³。このようなホール体制および組織体制のもと、音楽事業担当がオペラ公演を企画する場合には1,999席を有するコンサートホールでの上演が前提となる。

全国共同制作オペラシリーズは東京芸術劇場での公演はシアターオペラ事業として位置づけられており、同事業は第1回より第14回に至るまで事業第一係音楽制作プロデューサーの中村よしき氏が中心となり進めてきた。表3は第1回から2020年現在に至るまで実施したシアターオペラの一覧である。なお第4回からは他劇場との共同制作となっているため、他の公演会場および公演日も示した。

リニューアル工事のため長期休館した関係で、第5回と第6回の間1年間ブランクがあるが、それを除いてシアターオペラは毎年実施されている。なおリニューアル後の2013年からは演奏会形式のコンサートオペラシリーズも始めており、取り上げられる機会の少なかったオペラ作品が演奏されている。

シアターオペラは第1回から照明効果を入れたセミ・ステージ形式の公演となっており、第3回の《イリス》からは、舞台装置を伴った「舞台上演」に近い形式となっている。第4回からは全国共同制作プロジェクトとして、東京芸術劇場以外の各劇場との共同制作が行われ、第6回から第13回までは文化庁の共同制作支援事業に採択されている²⁴。プロジェクトの多くには指揮者の井上道義氏が参加し、井上氏が2007年から2018年まで音楽監督を務めていたオーケストラ・

23 「東京芸術劇場 組織と分掌事務」 <https://www.geigeki.jp/about/organization.html> (2020年10月末日最終アクセス)

劇場がオペラをつくる

表3 東京芸術劇場シアターオペラの歴史

回数	公演日	演目・指揮者・演出家	その他の公演会場（公演日）
第1回	2007年3月3日	レスピーギ：交響詩「ローマの松」 （管弦楽による） マスカーニ：歌劇「カヴァレリア・ルスティカーナ」（セミステージ形式、原語上演字幕付き） 指揮：マンフレッド・ホーネック 演出：三浦安浩	なし
第2回	2007年12月8日	ストラヴィンスキー：組曲「プルチネッタ」（管弦楽による） レオンカヴァッロ：歌劇「道化師」（セミステージ形式、原語上演字幕付き） 指揮：ブルーノ・ダルボン 演出：光瀬名瑠子	なし
第3回	2008年12月6日	マスカーニ 歌劇「イリス」 指揮・演出：井上道義	なし
第4回	2009年7月25日	プッチーニ 歌劇「トゥーランドット」 指揮：井上道義 演出：茂山千之丞	金沢歌劇座（7月18日）
第5回	2011年1月30日	マスカーニ 歌劇「イリス」 指揮・演出：井上道義	京都コンサートホール（2月20日）
第6回	2013年2月17日	ビゼー 歌劇「カルメン」 指揮：井上道義、佐藤正浩 演出：茂山あきら	石川県立音楽堂（2012年11月21日）、ハーモニーホールふくい（11月24日）、新川文化ホール（11月28日）、名取市文化会館（2月24日）
第7回	2014年2月20日	J・シュトラウスⅡ世 喜歌劇「こうもり」 指揮：ハンス・リヒター 演出：佐藤美晴	石川県立音楽堂（2月15日）
第8回	2015年2月22日	レハール 喜歌劇「メリー・ウイドウ」 指揮：ミヒヤエル・バルケ 演出：茂山童司	金沢歌劇座（2月28日）
第9回	2015年10月22日、24-25日	モーツァルト 歌劇「フィガロの結婚～庭師は見た！～」 指揮：井上道義 演出：野田秀樹	金沢歌劇座（5月26日）、フェスティバルホール（5月30-31日）、兵庫県立芸術文化センター（6月6-7日）、サンポートホール高松（6月10日）、ミューザ川崎シンフォニーホール（6月17日）、山形テルサ（10月29日）、名取市文化会館（11月1日）、宮崎県立芸術劇場（11月8日）、熊本県立劇場（11月14日）

第10回	2017年2月18-19日	ブッチーニ 歌劇「蝶々夫人」 指揮：ミヒヤエル・バルケ 演出：笈田ヨシ	金沢歌劇座（1月22日）、フェスティバルホール（1月26日）、群馬音楽センター（2月4日）
第11回	2017年10月27日、29日	ブッチーニ 歌劇「トスカ」 指揮：大勝秀也、広上淳一 演出：河瀬直美	新潟市民芸術文化会館（10月15日）、金沢歌劇座（11月8日）、新川文化ホール（11月12日）、沖縄コンベンションセンター（12月7日）
第12回	2019年1月26-27日	モーツァルト 歌劇「ドン・ジョヴァンニ」 指揮：井上道義 演出：森山開次	オーバード・ホール（1月20日）、熊本県立劇場（2月3日）
第13回	2020年2月22日	ヴェルディ 歌劇「ラ・トラヴィアータ」（椿姫） 指揮：ヘンリク・シェーファー 演出：矢内原美邦	白河文化交流館コミネス（2月9日）、金沢歌劇座（2月16日）
第14回	2020年10月30日、11月1日	モーツァルト 歌劇「フィガロの結婚～庭師は見た!～」(再演) 指揮：井上道義 演出：野田秀樹	ミューザ川崎シンフォニーホール（9月19日）、北九州芸術劇場（10月18日）

出所：筆者作成

アンサンブル金沢との関係から石川県立音楽堂や金沢歌劇座との共同制作が多く実施されている。

本シリーズの大きな特徴はそれまでオペラの演出経験がなかった他分野のアーティストに演出を依頼している点だ²⁵。近年では映画監督の河瀬直美氏（第11回）、振付家・ダンサーの森山開次氏（第12回）や矢内原美邦氏（第13回）がオペラ初演出を手がけている。また出演するソリストをオーディションで公募する場合もあり、第9回および第14回の《フィガロの結婚》や第12回の《ドン・ジョヴァンニ》ではほぼ全てのキャストがオーディションによって決定された。公共劇場がオペラ公演を主催することにより、オペラ団体の垣根を越えたキャスティングが可能となっている点も特徴である²⁶。

24 第4回公演は文化庁舞台芸術振興の先導モデル推進事業（舞台芸術共同制作公演）として、第5回公演は文化庁芸術振興費補助金（舞台芸術共同制作公演）として実施された。また第14回公演は第9回公演の再演だが、共同制作支援事業の募集要項において「これまでに行った国内における公演の再演」は助成の対象とならない事業に該当しているため共同制作支援事業には採択されていない。

25 第1回で演出を担当した三浦安浩氏および第7回で演出を担当した佐藤美晴氏は例外的にオペラを専門とする演出家である。

26 この点については全国共同制作プロジェクトに複数回出演している三戸大久氏（二期会所属）が事業報告書に寄稿した以下の文章が示唆に富む。「多くの内外の劇場におけるキャスティングをみても、従来のオペラ団体等に出演している歌手がそのまま出演しており、新しさ、冒険さを感じられないキャスティングが多い。昨今、この全国共同制作のオペラは誰にでもチャンスがありまた、プロデューサーが歌手の歌やキャラクターを見極め一本釣りしている点が、他のキャスティングでは有り得ないキャスティングになっていると思います。」『平成29年度全国共同制作プロジェクト「トスカ」事業報告書』14ページ

共同制作の意義

共同制作公演の実施にあたっては、複数の公立劇場がプロジェクトに参画することが必要になる。そのためには公立劇場間のネットワークが必要だが、2014年に設立された劇場、音楽堂等連絡協議会は「劇場法の主旨に則り、自主事業や人材養成、共同制作、助成制度などについて、情報共有や連携の推進を進めていく日本各地の劇場・音楽堂等の約50館の集まり」であり²⁷、次年度以降に計画されている事業のプレゼンテーションが定期的に開催されている。またより多くの劇場関係者が集まる機会として全国公立文化施設協会が毎年開催する全国劇場・音楽堂等職員アートマネジメント・舞台技術研修会がある。同協会には2020年6月時点で1,297施設が正会員として加盟しており、研修会の場で各劇場によるプレゼンテーションや交流の場が設けられている。ここでは2019年2月に筆者自身がプレゼンターを務めた際の資料をもとに、共同制作オペラの意義について整理したい²⁸。

第1に共同制作支援事業助成金による収支面での補助効果があげられる。チケット収入のみで収支を賄うことが困難なオペラ公演において、助成金は必要不可欠である。事業予算は公演制作にかかるプロダクションコストと一公演ごとにかかるランニングコストに二分することができるが、このうち主にプロダクションコストを複数の劇場が共通経費として拠出し、そこにほぼ同額の文化庁助成金加わることで単館では実現できない水準の公演制作が可能になる。また旅費等の一部も共通経費とすることで地域間格差が抑制される。さらに出演者に対してチケットノルマと呼ばれるような一人あたりのチケット目標販売数を課す必要がなくなり、出演者も自身のパフォーマンスに集中することが可能となる。歌手は日本では上演機会の多くないオペラ公演への出演経験を通して実力をつけることが可能になり、特に異なる劇場でのツアー上演を行うことは経験値の向上につながる。

第2に東京で制作したプロダクションの引っ越し公演を行うのではなく、公演地それぞれでオーケストラやコーラスを変更することを基本とすることで、各地の芸術団体やアマチュアに出演の機会を提供することができる点だ。このことは各地の制作サイドにとっては地域との関係づくりや動員のしやすさなどのメリットがある反面、公演地でそれぞれオーケストラやコーラスが変わることにより改めてリハーサルを行わなければならない、音楽スタッフや演出スタッフにとっては負担が増えることになる。なお各地のホール音響も響き方がそれぞれ異なるため音響面での工夫

27 劇場、音楽堂等連絡協議会「劇音協とは」<https://www.gekionkyo.org/about>（2020年10月末日最終アクセス）

28 「劇場・ホールの自主制作公演の紹介 音楽編—2020年度以降の連携と全国展開に向けて」『平成30年度文化庁委託事業 劇場・音楽堂等基盤整備事業報告書』（公益社団法人全国公立文化施設協会、2019年）59ページ。なお本資料は中村よしき氏が作成したものをもとに筆者が加筆・修正したものである。

が必要になるが、全国共同制作オペラシリーズでは東京芸術劇場のトーンマイスターである石丸耕一氏が全公演に帯同し、サウンドデザイナーを務めることでオペラに適した響きが可能になっている。

第3に各館のスタッフが共同でプロデューサーを務めることで、日常的に得ることのできない劇場・音楽堂の横の連携が可能となり、各劇場スタッフの制作能力向上に資することにもなる。

オペラ制作のスケジュール

全国共同制作プロジェクトの課題の一つに、タイトな制作スケジュールがある²⁹。表4は第13回《ラ・トラヴィアータ（椿姫）》の制作スケジュールを示したものである。

表4 『ラ・トラヴィアータ』制作スケジュール

2017年ごろ～	演目の選定、キャスト・スタッフの選定、リハーサルおよび公演スケジュールの調整、共同制作劇場の決定等
2018年11月	助成金申請（助成金交付要望書の提出）
2019年2月	第1回制作会議（キャスト、スケジュールの確認）
2019年3月	助成金交付内定の通知
2019年4月	助成金交付申請書の提出 第1回演出・舞台技術会議 ソリストオーディション（3役及びカバーキャスト） 音楽稽古
2019年5月	第2回制作会議（協定書について最終調整、広報スケジュールの打ち合わせ） 第2回演出・舞台技術会議
2019年6月	俳優・ダンサー オーディション
2019年8月	第3回制作・舞台技術会議（演出家、舞台スタッフとの情報共有） チケット発売開始
2019年11月	第4回制作会議（記者会見に向けて） 記者会見（白河、東京）
2019年12月	俳優・ダンサー 演出稽古
2020年1月	ソリスト音楽稽古（13日～15日）、衣裳合わせ、立ち稽古（16日～2月2日） 各地でのコーラス稽古
2020年2月	ソリスト・オーケストラ音楽稽古 劇場入り、搬入、仕込み、場当たり、BO、HP、GP 白河公演（9日）、金沢公演（16日）、東京公演（22日）
公演終了後	助成対象活動実績報告書の提出、助成金支払申請書の提出（～2020年3月末）、助成金の振り込み（2020年4月）

出所：筆者作成³⁰

29 詳しくは筆者が東京芸術劇場で研修を受けていた際に執筆した以下の報告書を参照。横堀応彦（2014）「公立劇場のネットワークについて—共同制作オペラ《こうもり》の事例から—」（平成25年度アーツアカデミー東京芸術劇場プロフェッショナル人材養成研修実務研修報告書）

30 より詳細な日程は全国共同制作プロジェクトチーム（2020）『2019年度全国共同制作オペラ《ラ・トラヴィアータ》事業報告書』p.18を参照

劇場がオペラをつくる

公立劇場や芸術文化団体にとって毎年11月は助成金の申請シーズンであり、その時点に間に合わせる形で次年度の事業計画を固めていくことになる。全国共同制作プロジェクトの場合は、予め共同制作劇場を決めてから演目やキャストと一緒に決めるパターンもあれば、申請まで時間が迫っている場合には先に演目やキャストを決めたうえで共同制作劇場に声をかけるパターンもある。助成金の交付内定は3月末にならないと決まらないが、内定されることを想定して打ち合わせを進めていかなければ公演準備が間に合わない。また助成金の内定金額が申請金額より減額された場合には事業の一部見直しを迫られることにもなり、ここには日本の助成金が予算単年度主義を基本としている問題がある。年度が変わった4月以降は制作会議と演出・舞台技術会議を重ねて準備を進める。オーディションは前年度や前々年度に行われる場合もあるが、今回は4月に3役及びカバーキャスト、6月に俳優・ダンサーのオーディションが行われた。公演半年前を目途にチケットの発売を開始し、その後記者会見を経て、本格的なリハーサルが始まるのは初演の約1か月前となる。

欧州の歌劇場ではオペラの新公演に向けたリハーサルが通常6週間かけて行われる³¹。それ以前にもパウプローベと呼ばれる舞台装置のテストが行われ、リハーサル期間中も実際の舞台を用いた舞台稽古の時間が十分に設けられている。しかし貸館運営を基本とする日本の公立劇場では一般の利用者に対しても公平に貸し出す原則から、主催事業といえども劇場を1つのプロダクションで長期間予約することは難しく、実際の舞台を用いたリハーサルは初演の数日前となる場合が多い。出演する歌手や舞台スタッフも劇場専属ではないためプロダクション毎の契約が必要になり、拘束期間が長ければ長くなるほど他の仕事が入られない、すなわち対応の金額を支払わなくてはならなくなる。過去には公演初日の10日前からリハーサルを行う極端に短い事例もあったが³²、試行錯誤を重ねた結果現在ではおよそ4週間の期間が設けられている。なお日本のオペラ制作では公演日ごとに出演者が異なるダブルキャスト制がとられている場合も多いが、本シリーズではシングルキャストが基本となっている。ただしシングルキャストであるとはいえず稽古開始から4週間弱で初演を迎えるスケジュールは決して十分なものとはいえない。そのため近年は演出家が独自に俳優やダンサーを起用して事前にワークショップやリハーサルを実施する場合も多い。今回の場合も俳優・ダンサーはソリストに先行して5日間の事前リハーサルを行い、プロダクションの骨組みとなる基本的な動きが振り付けられた。東京での立ち稽古が終わると、初演地である白河へ移動して、舞台上で照明や舞台装置等を場面ごとに確認していき（場当たり）、オーケストラ付き舞台稽古（BO）、通し稽古（HP）、本番通りの最終リハーサル（GP）

31 例えばチューリヒ歌劇場のエキストラ組合ホームページには「稽古開始は大抵は公演初日の6週間前である」と記載されている。<https://www.statistenverein.ch/faq.html> (2020年10月末日最終アクセス)

32 横堀 (2014) を参照

を経て初日を迎える。公演終了後は文化庁に対して助成対象活動実績報告書を提出し、実際に助成金が精算払で振り込まれるのは年度を跨いだ4月となることが多い。

3. 日本のオペラ制作に関する課題

前章の事例を通して見てきたように公立劇場によるオペラ制作では様々な条件が課せられることがあり、その制約は作り手の創作プロセスや作品のドラマツルギーに影響を与えている。本稿では具体的な上演についての分析は行わないが、日本のオペラ制作に関する課題を制作面と芸術面との関わりに着目して考察する。

予算面の課題

制作面の課題の第1は、日本の公立劇場の事業規模に対するオペラ事業の巨大さである。文化庁の共同制作支援事業ではバリアフリー・多言語対応を除く本体事業の助成金の額は助成対象経費の2分の1以内かつ自己負担金の範囲内と定められており³³、事業予算のうち文化庁からの助成金は最大半額助成となる。オペラ公演の場合残り半分の収入をチケット収入だけで賄うことは困難であり、各劇場が独自に自主事業のための予算を用意する必要がある。この金額はプロダクションの規模によって異なるが、オペラ公演の場合は1,000万円以上の規模となることが多い。自主事業予算については設置元である自治体の理解や調整が必要になり、オペラ公演規模の金額を毎年準備できる公立劇場は決して多くない。筆者自身が参加営業を行っていた経験からも、共同制作事業の意義には賛同できたとしても予算面の問題で話が具体化しないことが多かった。これが演劇公演であれば1ヶ月程度の長期公演を行うことでチケット収入を増やすこともあり得るが、オペラ公演の場合は歌手が連続する日程では歌えないことに加え、複数回公演の集客が困難であることや1公演あたりのランニングコストが高いことがあり構造的に難しい³⁴。また多くの公立劇場は指定管理者によって運営されており、大規模な事業に取り組んだとしても、仮に極端な赤字が出てしまった場合には次期指定管理選定の際の評価に影響するリスクがある。このようなプレッシャーがあることから出来るだけリスクを取らない事業計画を立てることも十分に考えられ、これが先に引用した「最大公約数」³⁵的な印象をもたらす一因になっていることは確かだろ

33 日本芸術文化振興会（2020）p.6

34 兵庫県立芸術文化センターは毎夏のオペラで全8公演が完売となっている稀有な成功例であることを付記しておく。

35 岡田（2013）p.147

劇場がオペラをつくる

う。さらに付け加えるならば設置元である自治体からの評価を気にしすぎた結果、観客の期待に迎合した大衆的な作品や演出を選択することにも繋がりがねない。

他方で既に論じた東京二期会の国際共同制作をはじめ、日生劇場が2012年から2年越しで開催した「ライマン・プロジェクト」や読売日本交響楽団が2017年に演奏会形式で日本初演した《アッシジの聖フランチェスコ》など、公立劇場の外から意欲的な取り組みが生まれていることは注目に値する。

芸術面に与える影響

予算面の課題は制作される作品の芸術的成果にも大きく影響する。十分な舞台美術予算が確保されていなければ出来るだけ切り詰めた形での舞台美術になり、十分なテクニカルスタッフの予算が確保されていなければ舞台上での安全にも影響を及ぼすことになる。そのため東京芸術劇場シアターオペラでは舞台技術の各方面に精通した人材にプロダクションマネージャーを依頼しテクニカル面の予算はプロダクションマネージャーが一括管理することで、限られた予算の中で高水準の作品を安全に制作することを目指している。プロダクションマネージャーの仕事はプランナーの発注からコンセプトの打ち合わせ、人員の手配、劇場入りしてからの現場監修など多岐にわたるが、公演初日までに稽古スケジュールをどれだけの期間確保するかについては全体予算を管理しているプロデューサーの範疇となる。

演出家にとって十分な稽古スケジュールが確保できない場合、そのことは演出家の事前準備にも影響を及ぼす。限られた稽古時間を有効に活用するため、演出家は稽古開始前にほぼ全ての演出プランを確定させて、稽古場でそのプランをソリストや合唱に伝えることを最優先に行わなくてはならない。ここで仮に演出家を稽古が始まる前にほぼすべてのプランを決めて臨むタイプと稽古で試行錯誤しながら演出プランを練り上げるタイプの2種類に分類するとすれば、欧州のオペラ演出家に多いのは後者のタイプで、日本のオペラ演出家に多いのは前者のタイプであるように思われる。これは十分な稽古環境が与えられている欧州の歌劇場と限られた稽古環境の中で工夫しながら演出に取り組みなくてはならない日本の公立劇場の制作環境の違いが影響している。

日本オペラ演出家の不足

演劇やダンスでは仲間内で劇団やカンパニーを結成し手打ちで公演を実施する例もよく見られる。ところがオペラは関わる人数が多いことや一定の音楽経験を積んでいる歌手をキャスティングする必要もあり、他ジャンルに比べて実際の公演に関わる機会を得ることが難しい。オペラ演出家を養成するための教育も遅れており、びわ湖ホールが2010年から2014年までペーター・コ

ンヴィチュニー氏を講師に招いて実施した「コンヴィチュニーオペラ・アカデミーinびわ湖」は日本の公立劇場でオペラ演出家を養成する貴重な試みだったが、以後そのような場は設けられていない³⁶。

オペラ演出の機会が多くない日本において、定期的にオペラを演出する日本人の演出家の数は限られている。公益財団法人東急財団は平成2年度よりオペラの分野で活躍するアーティストに五島記念文化賞を授与しているが、現在までに演出部門で受賞しているのは高島勲（平成3年度）、伊藤明子（平成4年度）、岩田達宗（平成9年度）、伊香修吾（平成20年度）、田尾下哲（平成21年度）、佐藤美晴（平成24年度）、菅尾友（平成25年度）の計7名しかおらず³⁷、日本国内では一定規模のオペラ作品を演出できる機会が限られていることから、次に続く人材が育成されていないことが危惧される。

新国立劇場は1997年の開館以来、オペラハウスで毎シーズン10作品を上演しているが、表5

表5 新国立劇場オペラハウスで上演された日本人演出家の公演実績

シーズン	公演	作曲	指揮（初演時）	演出	再演されたシーズン
開場記念公演	建・TAKERU	團伊玖磨	星出豊	西澤敬一	
1998/1999	蝶々夫人	ブッチーニ	菊池彦典	栗山昌良	1999/2000 2000/2001
	アラベッラ	R. シュトラウス	若杉弘	鈴木敬介	2002/2003
	ヘンゼルとグレーテル	フンパーディンク	佐藤功太郎	西澤敬一	2001/2002
	天守物語	水野修孝	星出豊	栗山昌良	
	こうもり	J. シュトラウス II 世	北原幸男	寺崎裕則	
	罪と罰	原嘉壽子	外山雄三	加藤直	
1999/2000	セビリアの理髪師	ロッシーニ	アントニオ・ピロリ	栗國淳 ³⁸	2002/2003
	沈黙	松村禎三	星出豊	中村敬一	
2000/2001	夕鶴	團伊玖磨	増田宏昭	栗山民也	2010/2011 2015/2016
2001/2002	忠臣蔵	三枝成彰	大友直人	平尾力哉	

36 その後びわ湖ホールは2015年より沼尻竜典芸術監督が講師を務め、音楽の作り方やオペラならではの技術等を指導するオペラ指揮者セミナーを開催している。

37 敬称略。カッコ内は受賞年度。五島記念文化賞 受賞者一覧 https://foundation.tokyu.co.jp/culture_art/prize.php (2020年10月末日最終アクセス)

38 初演時のみピエールフランチェスコ・マエストリーニも併記されている。

劇場がオペラをつくる

2002/2003	光	一柳慧	若杉弘	松本重孝	
	ラ・ボエーム	プッチーニ	アントニオ・ピロリ	粟國淳	2004/2005 2007/2008 2011/2012 2016/2017 2019/2020
2003/2004	鳴神/俊寛	間宮芳生/清水修	秋山和慶	市川團十郎	
	マクベス	ヴェルディ	ミゲル・ゴメス＝マルティネス	野田秀樹	2004/2005
2004/2005	おさんー「心中天網島」より	久保摩耶子	神田慶一	粟國淳	
	蝶々夫人	プッチーニ	レナート・バルンボ	栗山民也	2006/2007 2008/2009 2010/2011 2013/2014 2016/2017 2018/2019
2005/2006	愛怨	三木稔	大友直人	恵川智美	
2007/2008	カルメン	ビゼー	ジャック・デラコート	鶴山仁	2009/2010 2013/2014 2016/2017 2018/2019
	黒船一夜明け	山田耕筰	若杉弘	栗山昌良	
2008/2009	修禅寺物語	清水脩	外山雄三	坂田藤十郎	
2009/2010	鹿鳴館	池辺晋一郎	沼尻竜典	鶴山仁	2013/2014
2011/2012	沈黙	松村禎三	下野竜也	宮田慶子	2014/2015
2012/2013	夜叉ヶ池	香月修	十束尚宏	岩田達宗	
2018/2019	紫苑物語	西村朗	大野和士	笈田ヨシ	
	フィレンツェの悲劇/ジャンニ・スキッキ	ツェムリンスキー/プッチーニ	沼尻竜典	粟國淳	

出所：新国立劇場（2020）「2020/2021 シーズン オペララインアップ説明会資料」³⁹をもとに筆者作成

はこれまでにオペラハウスで日本人演出家により演出された作品の公演実績を示したものである。

新国立劇場はオペラハウスのシーズン公演以外でも高校生のためのオペラ鑑賞教室（平成10年度～）、小劇場オペラ（平成12年度～平成18年度）、こどものためのオペラ劇場（平成16年度～平成23年度）、地域招聘公演（平成17年度～）、はじめてのオペラ（平成19年度）、演奏会形式公演（平成20年度～）などの公演があり、そこでは日本人の演出家も起用されている。しかしこれまでオペラハウスのシーズン公演で演出を担当したことのある日本人は表6に記載の17名のみ

39 <https://www.nntt.jac.go.jp/release/press/lineup-opera-2020-2021.pdf>（2020年10月末日最終アクセス）

であり、特に2013年以降は減少していることが分かる。栗國淳演出《ラ・ボエーム》、栗山民也演出《蝶々夫人》、鶴山仁演出《カルメン》は4シーズン以上で再演を重ねているが、それ以外の作品は再演の機会も乏しい。新国立劇場は千葉県銚子市に舞台美術センターを有しているが、その他の公立劇場で舞台装置を保管しておく倉庫を有している例は殆どなく一度製作された舞台装置は公演が終わると間もなく処分される運命にある。また文化庁共同制作支援事業は「新たな創造活動（新作、新演出、新振付、翻訳初演等）による公演」が助成対象となっており、「これまでに行った国内における公演の再演」は助成の対象とならない⁴⁰。このことはオペラに限らず、日本の公立劇場における新作主義の一因となっており、再演に対する公的助成のスキームを拡充することが喫緊の課題となっている。

他分野の演出家へのサポート体制

専門的なオペラ演出人材を増やす必要がある一方で、既に他分野で活躍しているアーティストにオペラ演出の機会を与えることも重要である。東京芸術劇場シアターオペラでは演劇の演出家やダンスの振付家がオペラを初演出することが多いが、その場合重要になってくるのは他分野のアーティストとオペラの制作現場を橋渡しする人材である。ドイツ語圏の歌劇場では勤務しているドラマトゥルクが演出家のサポート役となり座組全体のコミュニケーションを円滑にする役割を果たしているが、日本の公立劇場にはドラマトゥルクに相当する職員が雇用されていないため、その役割をプロデューサーや制作スタッフが担うことになる。楽譜が読めて円滑に稽古を進行できる演出助手の存在も重要であり、何より新しいオペラを創作しようとするマインドを持った指揮者、ソリストたちが集うことがプロダクションの成否を分けることになる。

演劇やダンスとオペラの創作現場には様々な文化の違いがある。一例を挙げるならば、連日長時間の稽古を経て、劇場入りしてからも初日の開演直前まで調整を重ねて最大限の芸術的成果を目指すスタイルが演劇やダンスの基本的な創作姿勢であるとすれば、オペラ公演では限られた稽古時間を可能な限り有効に活用して最大限の芸術的成果を上げるスタイルが基本的な創作姿勢になっている。また演劇やダンスでは劇場入りしてからも返し稽古を行い修正を重ねていくことがあるが、オペラの場合は劇場入りしてからはオーケストラも加わった大所帯となるために最終段階に入ってから大きな修正をすることが難しい。他分野のアーティストに演出を依頼している以上、従来のオペラの慣習にメスを入れた演出は大いに期待されるべきだが、不必要な摩擦を生じさせないためにもオペラの制作現場に精通している人材が演出家をサポートする体制をつくることが重要である。

40 日本芸術文化振興会（2020）p.5

結語にかえて

本稿では公立劇場によるオペラ制作の在り方を検証するため、近年の日本のオペラ制作においてセミ・ステージ形式公演や共同制作公演が増加していることを確認した後、東京芸術劇場シアターオペラの事例から共同制作の意義や公演スケジュールを整理し、制作面と芸術面との関わりに着目して日本のオペラ制作における課題を考察した。そして予算面の課題が制作される作品の芸術的成果に大きく影響すること、オペラを演出する日本人の人材が不足していること、そして他分野で活躍しているアーティストがオペラを演出する際のサポート体制の重要性を指摘した。

本稿を執筆している2020年は新型コロナウイルス感染症の影響により、2月下旬以降管弦楽、室内楽、合唱、オペラなどの音楽公演が当初の計画通り開催できない日々が続いている。5月にはクラシック音楽公演を運営する関係者・団体によるクラシック音楽公演運営推進協議会が設立され、感染拡大防止に関する対策を講じながら、音楽業界全体として少しずつ公演再開に向けた動きが始まりつつある。オペラ公演に関しては8月中旬に藤原歌劇団が《カルメン》を、9月上旬に東京二期会が《フィデリオ》を上演して活動を再開。東京芸術劇場シアターオペラ《フィガロの結婚～庭師は見た！～》は政府による新型コロナウイルスの感染症に係る入国制限措置により当初予定していた外国人キャストを変更して全国3都市で上演された。筆者が日本各地の公立劇場関係者を取材する中で、びわ湖ホール総括プロデューサーの館脇昭氏は「これまでオペラのリハーサルは出演者が多く居住する東京で行っていたが、これからはびわ湖で稽古する地産地消型の制作に切り替えることも考えていかなければと思っている」と語っていた⁴¹。ポストコロナ時代において公立劇場は海外のアーティストに依存し、また東京中心でもあった従来の制作の慣例を見直し、各地の公立劇場やオペラ団体と連携しながら新しい日本のオペラの作り方を模索していくことになると思われる。

謝辞

本論文はJSPS科学研究費（JP20K21934）の助成を受けた研究成果である。

41 横堀応彦（2020）「びわ湖ホール声楽アンサンブル「美しい日本の歌」『地域創造レター』一般財団法人地域創造、305号、p.12