
平成 28 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

研修生報告書

はじめに

平成 25 年 5 月「劇場・音楽堂等の活性化に関する法律」が施行され、26 年の 3 月には具体的な指針が示されました。その中で、劇場・音楽堂等で働く専門人材の育成が、既に活動をしている劇場や音楽ホール役割として明文化されています。これからは貸し館としてだけでなく舞台芸術の自主事業、教育普及事業を行っていく公共劇場が増えていくと思われます。そうした公共劇場の運営にあたる専門家の不足は慢性的な悩みです。専門家としての待遇が保障されない、それで専門人材を確保できない、そのため少ない専門家ゆえに次世代の本格的な育成もできない、という悪循環からの脱出がこれからの課題だと思っています。

東京芸術劇場では公共劇場運営の専門人材育成を館の積極的なミッションとして位置づけ、継続的な育成システムの構築を目指しています。公益財団法人東京都歴史文化財団の中にあるアーツカウンシル東京が行う「アーツアカデミー」事業の一環として「東京芸術劇場 プロフェッショナル人材養成研修」を 25 年度からスタートさせました。クラシック専用ホール、演劇・ダンス専用ホールを併せ持つという施設の特性を活かして、制作系の「公演制作・劇場運営」では音楽と演劇・舞踊の 2 分野を設けました。研修に際しては、週報、月報の提出を義務づけ、それぞれのレポートを提出することで、それにあった研修費が支給されます。

28 年度においては、音楽分野で 2 名、演劇分野で 3 名の研修生を採用しました。研修生たちが、この 1 年間で各々に与えられた課題について書いた報告書をここにまとめました（本冊子には修了者分のみ掲載しています）。

これまでの本研修の修了生は、本年 3 月末で長期研修 2 年修了 3 名、長期研修 1 年修了 7 名、短期研修修了 8 名、計 18 名となっており（研修途中退学 4 名）、既に 5 館の公共劇場および 3 つの芸術文化団体に働いています。

実務の習得だけでなく「公共」に対する意識と、日本の舞台芸術の現状への分析を忘れないよう、研修生には各自の適性に合った課題を与え、レポートを義務づけています。職員とも、単なる職業体験とも違う、いわば「あいだ」の立場から書かれた意見・考察は、公共劇場に携わる我々にとっても非常に意義のあるフィードバックです。時に私たちの仕事を根本的に問い直す示唆すら与えてくれることに驚かされます。

この報告書集から研修生のがんばりとともに、公共劇場における人材育成の意義を感じていただければ幸いです。

平成 29 年 7 月

東京芸術劇場 副館長

高萩 宏

研修生報告書 目次

はじめに 高萩 宏 (東京芸術劇場 副館長)

長期コース 公演制作・劇場運営<演劇>分野	佐々木 千尋	3
①東京芸術劇場における事業調整係の仕事について		
②東京芸術劇場における作品創造事業の意義と課題		
③市民に広く芸術に携わる機会を創出する劇場を目指して—東京芸術劇場を一例として—		
長期コース 公演制作・劇場運営<音楽>分野	今井 俊介	35
①東京芸術劇場における OUDS の意義と課題 公共劇場における人材育成とは? ~学生ボランティアから考える~		
②東京芸術劇場の音楽事業における人材育成について		
③東京芸術劇場の音楽事業における新しい観客の創造		
長期コース 公演制作・劇場運営<音楽>分野	柳澤 藍	67
①東京芸術劇場における音楽事業係の仕事について—クラシカル・プレイヤーズ東京の事例から—		
②共同制作オペラの課題と意義—共同制作オペラ《蝶々夫人》の事例から—		
③公共劇場におけるデュミストの可能性		
平成 28 年度 研修内容一覧		104

東京芸術劇場における事業調整係の仕事について

長期コース・演劇分野 研修生
佐々木千尋

実務研修概要

■実務研修を行った事業

公演事業に係る福祉サービス
集まれ！池袋みんなの大道芸
新池袋モンパルナス西口まちかど回遊美術館
池袋学
ストリートアーティスト・アカデミー 2016 夏期
共催公演：演劇系大学共同制作 Vol.4 『昔々日本』

■実務研修にあたっての課題

東京芸術劇場における事業調整係の仕事について

■事業の概要

1. 公演事業に係る福祉サービス

『ナイトタイム・パイプオルガンコンサート Vol.14』

視覚障害者のための公演説明会

日程 平成 28 年 4 月 21 日（木）
会場 東京芸術劇場 コンサートホール
オルガン 宇山＝ブヴァール康子
主催 東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）、豊島区
参加者数 計 7 人

共催公演『スウィーニー・トッド』

- ①視覚障害者のための舞台説明会
- ②聴覚障害者のためのポータブル字幕機サービス

日程 ①平成 28 年 4 月 22 日（金）
②平成 28 年 5 月 29 日（金・祝）
会場 東京芸術劇場 プレイハウス
演出・振付 宮本亜門
出演 市村正親、大竹しのぶ
芳本美代子／田代万里生、唯月ふうか
安崎 求、斉藤 暁／武田真治 他

主催 フジテレビジョン、ホリプロ
共催 東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）
参加者数 ①計 8 人
②計 6 人

『ナイトタイム・パイプオルガンコンサート Vol.15』
視覚障害者のための公演説明会

日程 平成 28 年 8 月 3 日（水）
会場 東京芸術劇場 コンサートホール
オルガン 小林 英之
トランペット 山本 英助
主催 東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）、豊島区
助成 平成 28 年度文化庁文化芸術による地域活性化・国際発信推進事業／池袋／としま／東京アーツプロジェクト事業
参加者数 計 4 人
事業目的 東京芸術劇場で開催される舞台芸術公演を、障害を持つ観客にも楽しんで鑑賞してもらうため、物理的・心理的バリアを取り払うために必要なサポートを行う。

2. 新池袋モンパルナス西口まちかど回遊美術館

日程 平成 28 年 5 月 19 日（木）～6 月 1 日（水）
会場 池袋・西口エリア／東京芸術劇場 ギャラリー 1・2、アトリエイースト、アトリエウエスト、ロワー広場
発起人団体 NPO 法人ゼファー池袋まちづくり／立教大学／東武百貨店／豊島区
主催 新池袋モンパルナス西口まちかど回遊美術館実行委員会
協力 東京商工会議所豊島支部／一般社団法人豊島区観光協会／公益社団法人豊島法人

会／豊島区商店街連合会／池袋西口商店街連合会／一般社団法人豊島産業協会／東京芸術劇場／東京池袋西ロータリークラブ／豊島区第三地区15町会／東日本旅客鉄道(株)池袋駅／東京メトロ／東武鉄道(株)／西武鉄道(株)／東武ホープセンター／ルミネ池袋／マルイシティ池袋／ビックカメラ／豊島立教会／東京消防庁池袋消防署／ホテルメトロポリタン／渡邊建設(株)／メトロポリタンプラザビル／京北自動車交通(株)／WACCA IKEBUKURO／自由学園明日館／ジュンク堂書店／展示各会場

事業目的 地域連携として、周辺地域のイベントへの協力

3. 池袋学

【春季】

①あわい(間)の街としての池袋、そして池袋モンパルナス —社会心理学からの考察—
 日程 平成28年5月21日(土)14時～16時
 講師 押見輝男(立教大学名誉教授)
 会場 東京芸術劇場5F シンフォニースペース
 ※第11回「新池袋モンパルナス西口まちかど回遊美術館」実行委員会との共催

②『漫画少年』とトキワ荘の時代—世界に広がるアニメブームのルーツを探る—
 日程 平成28年6月18日(土)14時～16時
 講師 加藤丈夫
 (独立行政法人 国立公文書館 館長、『漫画少年』編集長 加藤謙一 四男)
 会場 東京芸術劇場5F シンフォニースペース

③スタジオ200—80年代の新しい体験教室—
 日程 平成28年7月16日(土)14時～16時
 講師 久野敦子(セゾン文化財団プログラム・ディレクター)
 会場 東京芸術劇場5F シンフォニースペース

【夏季】

①講演会「雑司が谷とは何か」
 日程 平成28年8月1日(月)
 講師 「雑司が谷はどこか？」
 渡辺憲司(自由学園最高学部長、立教

大学名誉教授)

「法明寺と雑司が谷」

近江正典(法明寺住職)

「未来文化遺産と雑司が谷」

川上千春(日本ユネスコ協会連盟事務局長)

会場 立教大学7号館7101教室

②シンポジウム「雑司が谷を中心とした地域づくり—大人と子どもと—」

日程 平成28年8月1日(月)

[事例報告とパネルディスカッション]

三田一則(豊島区教育委員会教育長)

渡邊隆男(雑司が谷未来遺産推進協議会会長)

平井憲太郎(としまユネスコ協会代表理事)

小池陸子(「としま案内人 雑司ヶ谷」代表)ほか

司会:阿部治(立教大学社会学部・同ESD研究所 所長)

会場 立教大学7号館7101教室

主催 東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)／立教大学

後援 豊島区

協力 NPO法人ゼファー池袋まちづくり／立教大学ESD研究所

助成 平成28年度文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業

事業目的 近接する公共劇場と大学の共同が果たす連携事業として実施。歴史や文化を掘り起こし、地域が抱える現在の課題の発見を通じて、地域に対する愛着や誇りの創造、および地域が抱える問題の解決へと繋げる。

4. 集まれ!池袋みんなの大道芸

日程 平成28年5月3日(水)～5月8日(日)
(6日休み)

会場 東京芸術劇場 劇場前広場

出演 ゴールデンズ from 大駱駝艦／加納真実／HIBI★Chazz-K／せせらぎ／芸人まこと／中国雑技芸術団／めりこ／松本かなこ／TOKYO雑技京劇団／Stiltango Fraser Hooper【スペシャルゲスト from イングランド】／The English Gents【スペシャルゲスト from イングランド】／Becky Hoops【スペシャルゲスト from

	カナダ】
主催	東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）、豊島区
助成	平成 28 年度文化庁文化芸術による地域活性化・国際発信推進事業／池袋／としま／東京アーツプロジェクト事業
事業目的	劇場への来館者のみではなく、多彩なアートに触れてもらう機会を創出すること。また、劇場が主体的に地域を活性化させていくこと。

5. ストリートアーティスト・アカデミー 2016 夏期

日程	平成 28 年 5 月 24 日(火)～7 月 21 日(木) 全 16 回
会場	(パフォーマンス) 劇場前広場 (ワークショップ) リハーサルルーム M 1、L
監修 講師	橋本隆雄（大道芸プロデューサー） ちゅうサン、サンキュー手塚、村松卓矢（大駱駝艦）
主催	東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）、豊島区／東京都／アーツカウンシル東京（公益財団法人東京都歴史文化財団）
助成	平成 28 年度文化庁文化芸術による地域活性化・国際発信推進事業、池袋／としま／東京アーツプロジェクト事業
参加者数	25 人
事業目的	世界に通用するストリートアーティストの育成、および創造。 また、パフォーマンスを通じた賑わいの創出。

■担当した業務

各事業打ち合わせ同席、会場運営、各レクチャー当日運営、福祉サービス参加者への次回公演情報ご案内作成、福祉サービス参加者 DM 情報作成、福祉サービス DM 情報更新、SAA 当日運営、SAA 講義録作成、記録係（映像・音声）、HP 作成、
（その他）都民芸術フェスティバル DM 情報更新

はじめに

第一ターム（2016 年 4 月 11 日～8 月 12 日）における筆者の課題は「東京芸術劇場における事業調整係の仕事について」である。筆者は実務研修にて、新池袋モンパルナス西口まちかど回遊美術館、池袋学、集まれ！池袋みんなの大道芸、ストリートアーティスト・アカデミー 2016 夏期（以下、SAA）、福祉サービス、東京都演劇大学連盟の公演事業などに携わった。本報告では、筆者が携わった新池袋モンパルナス西口まちかど回遊美術館、池袋学、集まれ！池袋みんなの大道芸、SAA の計 4 つの業務を振り返りながら、各事業の意義と課題検証し、公共劇場における地域連携及び、賑わい創造について論じていく。

まず、第一章では事業調整係が担当している業務を明らかにし、第二章と第三章では四つの地域連携・賑わい創造に携わる事業を振り返り、各事業の意義と今後の課題を検証する。最後にまとめとして、公共劇場における地域連携及び賑わい創造に関する筆者の考えを論じる。

1. 東京芸術劇場における事業調整係

はじめに東京芸術劇場の中で、事業調整係が担っている業務について述べる。

東京芸術劇場における事業企画課の事業体系は表 1 の通りである。

その中で事業調整係では、舞台芸術の創造・発信・普及事業、劇場の賑わい創造事業、そして他組織からの執行委

平成 28 年度・事業企画課 事業体系

	事業名	担当係
I	音楽の魅力発見事業	事業第一係
II	舞台芸術の創造・発信・普及事業	事業第二係、事業調整係
III	劇場の賑わい創造事業	事業第二係、事業調整係
IV	劇場環境整備事業	広報営業係
V	鑑賞券販売事業	広報営業係
※	他組織からの執行委任事業	事業調整係

表 1 平成 28 年度・事業企画課 事業体系

任事業を担っている。各事業の概要は以下の通りである(表2)。

① 舞台芸術の創造・発信・普及事業
・人材育成・教育普及事業
・ストリートアーティスト・アカデミー
・稽古場活動支援事業
② 劇場の賑わい創造事業
・アトリウムの賑わい
③ 他組織からの執行委任事業
・歴文財団事務局事業
・アーツカウンシル東京事業

表2 事業調整係 事業概要

人材育成・教育普及事業では、一係・二係が企画する公演に関連したレクチャーの実施、池袋学やボックスステージツアー、福祉サービス、ワークショップの実施、東京演劇大学連盟との共催公演や大学インターンの受入れなどを行っている。SAAでは、講座やワークショップを通じた優れたストリートパフォーマーの育成を行っており、稽古場活動支援事業では、水天宮ピットを長期的な利用が可能な稽古場として貸出し、舞台芸術における新たな創造活動及び人材交流の促進を目的としている。アトリウムの賑わいでは、劇場アトリウムや劇場前広場、西口公園等で大道芸パフォーマンス等を実施し劇場周辺・池袋駅西口の賑わいの創出を目的とし、「回遊美術館」等の地元のイベントにも積極的に参加・支援し地域連携を図っている。他組織からの執行委任事業は、都民芸術フェスティバルや筆者も参加しているアーツアカデミープロフェッショナル人材養成研修が行なわれている。

筆者は第一タームにて、人材育成・教育普及事業とアトリウムの賑わいに関する業務にて研修を行った。第二章では、筆者が実務研修で携わった事業の中から地域連携や賑わい創造に取り組んでいる事業の実務報告を行う。

2. 実務研修を振り返って

2-1 新池袋モンパルナス西口まちかど回遊美術館

「新池袋モンパルナス西口まちかど回遊美術館」は平成28年5月19日(木)～6月1日(水)までの期間、池袋の西口エリアを中心に60か所以上の展示スペースや街中にて美術作品の展示やパフォーマンスが実施されるイベントで、今年で11年目を迎えた。東京芸術劇場でも、「新池袋モンパルナス西口まちかど回遊美術館」の特別企画として、アーティスト集団C-DEPOTがプロデュースする「池袋アートギャザリング」の展示が、5階のギャラリー1・2とロワー広場にて開催された。東京芸術劇場は地域連携事業として、周辺地域のイベントへの協力を行っている。

筆者は「新池袋モンパルナス西口まちかど回遊美術館」のホームページ作成にあたり、イベント情報をまとめる作業や、総合受付の当番などに携わった。

2-2 池袋学

「池袋学」は、東京芸術劇場と立教大学の連携講座であり、近接する公共文化施設と大学が共同する連携事業として実施されている。歴史や文化を掘り起こし、地域が抱える現在の課題の発見を通じて、地域に対する愛着や誇りの創造および地域が抱える問題の解決へと繋げることが目標とされ、今年で3年目を迎えた。

その第1回目は5月21日(土)に「新池袋モンパルナス西口回遊美術館」との提携企画で「あらい(間)の街としての池袋、そして池袋モンパルナス—社会心理学からの考察—」というテーマで、「新池袋モンパルナス西口回遊美術館」の発起人でもある立教大学名誉教授の押見輝男氏の講座が行われた。押見氏は社会心理学の観点から、「曖昧な街・池袋」に生まれた芸術家のコミュニティについて考察していった。筆者は、当日の現場対応に携わったが、本講座は新たな視点で芸術について考えるきっかけとなりとても有意義な時間であると感じた。参加者には、押見氏の教え子や「新池袋モンパルナス西口回遊美術館」の関係者が多く参加されている印象を受けた。立教大学との連携講座であり、立教の学生は無料で参加できるのだが、学生の参加はほんの数人であった。予約は25人前後であったが、当日券での参加者が多く最終的にはご招待を含め40人前後の観客が集まった。

第2回目は6月18日(土)に『『漫画少年』とトキワ荘の時代—世界に広がるアニメブームのルーツを探る—』というテーマで、独立行政法人国立公文書館館長であり、『漫画少年』編集長であった加藤謙一氏の四男である加藤丈夫氏が登壇した。加藤氏は初めに、タイトルである「アニメブーム」という言葉を訂正し、日本が世界に誇るべき「アニメ(漫画)文化」について、加藤氏の父である加藤謙一氏の活動の歴史を辿りながら語られた。「漫画」は一時的な娯楽だけではなく、子ども達のための情操教育の文化的ツールでもあるという内容で、筆者の価値観を変えたとて素晴らしい講演会であった。しかし、客席を50席設営したが、有料動員数が9名、ご招待の参加者を含めても客席の半分も埋められない結果となってしまった。

第3回目は7月16日(土)に、「スタジオ200—80年代の新しい体験教室—」というタイトルで、セゾン文化財団プログラム・ディレクターの久野敦子氏にご登壇いただいた。前回の集客状況の反省を活かし、簡易チラシを作成しダンス公演等にチラシを折込んだ結果、直前に予約数が延

びた。しかし予約開始直後、早い段階で予約している参加者は来館されなかったため、予約数は24名だったがレクチャー終了時の有料動員数は13名に留まった。前日に確認メール等を参加者にお送りしていなかったことが要因の一つとして考えられる。

春季に東京芸術劇場で実施された「池袋学」は、観客の獲得に苦戦している印象を得た。しかし、昨年度以前の「池袋学」においても40名前後の参加者にとどまっている。各講演会の内容が素晴らしいからこそ、さらなる観客の獲得に力を入れていくべき事業であると筆者は考える。

2-3 集まれ！池袋みんなの大道芸

「集まれ！池袋みんなの大道芸」は5月3日（火）～5日（木）と7日（土）・8日（日）の5日間、東京芸術劇場の前の広場で実施された。海外からのスペシャルゲストを含め13組のアーティストが参加し、昼の12時前後から始まり、19時までには全てのパフォーマンスを終えた（当日のパフォーマンスの様子は写真1～3を参照）。ひとつのパフォーマンスが大体30～45分程度の時間行われた。



写真1 当日のパフォーマンス風景



写真2 当日のパフォーマンス風景



写真3 当日のパフォーマンス風景

芸劇前では3組のアーティストがパフォーマンスを行い30分程度の休憩が挟まれ、休憩中には西口公園で開催されていたオクトーバーフェストの舞台上で短い音楽ライブが行われた。その他の場所では、せせらぎによる足長ウォークや松本かなこによるチョークアートのパフォーマンス（写真4）が終日行われ劇場前を賑やかに盛り上げた。また、チャレンジ広場（写真5）を作り、子供達がジャグリングを楽しむことができるようになっている。



写真4 松本かなこによるチョークアートのパフォーマンス

子供達にジャグリングを教えるのは、マラバリスタというジャグリングサークルの学生達であった。筆者は、大道芸のイベントに関わるのが初めてだったため、アルバイトの方二人と一緒に、会場の準備や大道芸人のアテンド、観客の誘導を行った。大道芸は観客がいない中で、通行人の興味を惹き観客にしていく力が大道芸人には必要とされる点が、今まで筆者が携わってきた劇場での演劇等の公演との違いであると感じた。しかし、昼の12時前後の劇場前は日差しが強く観客が集まりにくい現状があった。



写真5 チャレンジ広場

パフォーマンスの機材や道具はもちろん、スピーカーもアーティストの持込みで、全ての準備をパフォーマーが行う。筆者達スタッフは道具を運ぶ手伝いや設営の簡単な手伝いをする。筆者は、どのように手伝うべきなのかがあまりわからず、電源ドラムの移動などを行っていた。持ち込みのスピーカーはアーティスト毎に使用している物が異なり、場合によってはワイヤレスマイクの周波数を変えられないマイクセットを持込んでおり、劇場内と西口公園のイベントのワイヤレスマイクの周波数と混線する可能性も生じた。実際持込み機材が不調だったのか、地声でパフォーマンスを行う場面もあった。また、それぞれの設営にも時間がかかってしまい、初日は、1回目の3組目が14時に終了予定であったが、20分以上押して14時20分頃に終

了したときがあった。タイムスケジュール上パフォーマンスの行われない30分間は、西口公園の舞台上でライブが実施されたが、大道芸のスケジュールが予定時間内に終了しなかったため、ライブの音楽とパフォーマンスのBGMとがぶつかり合ってしまった。当初のスケジュールでは、西口公園で行われていたオクトーバーフェストと折り合いをつけていたが、イベント開催時にさらに連携が取れることができれば、さらに大きな賑わいの創出につながったのではないだろうか。そして、当館の演劇の2つの小ホールで同時期に開催されていたTACT フェスティバルと連携することで当館の一体感をもった子どもも大人も楽しめるフェスティバルとして、さらなる賑わいの創出につながるのではないだろうか。

2-4 ストリートアーティスト・アカデミー2016 夏期

筆者は、5月24日（火）から始まった「ストリートアーティスト・アカデミー2016 夏期」にて、会場設営や当日の参加者によるパフォーマンスの対応、講義の記録を取り講義録作成の業務に携わった。講義録は、その次のワークショップ参加者に配布される。しかし今期は、前年度の冬期の講義録が完成せず配布はできなかった。SAAは、劇場前広場にて参加者の中から二人（二組）がパフォーマンスを行い、その後大道芸のプロデューサーであり当アカデミーの監修も務めている橋本隆雄氏の講義と、講師によるワークショップが行われる。今年のアカデミー講師は、ちゅうサン、サンキュー手塚、大駱駝艦の村松卓矢の3名である。2016年でSAAは5年目を迎え、今期の参加者は26名で、現役で活躍するプロのパフォーマーのステップアップの場となる。参加者の中には何度も当アカデミーに参加される人が多くいる。5月24日（火）は初回だったため最初のパフォーマンスはなく、橋本氏の講義から始まった。

橋本氏の講義は、彼が伝えたいこと一つの事柄を様々な観点からお話しされる形式で進められる。そこで橋本氏が強調していたことは、大道芸人という職業を選んだ人たちが「一般社会人ではない」ということだ。いわゆる「社会」には社会の常識があり、「安心・安全に、世の中を無難に暮らしたい」という一種の考え方がある。これに対し、「そうじゃない道」を選んだことが、「芸」の道を選んだ者の共通する点である。現在は、大道芸人を守ってくれる制度も保険もない。大道芸人は、そのような制度によって守られない社会で生き抜かなくてはならず、それが彼らの一番の共通的な問題かもしれない。今年度の講義は、そのような社会の中で生き抜くために重要な事柄を、大道芸の歴史とアドラー心理学に絡めながら進められていった。

講師によるワークショップでは、ちゅうサンによる「自

然になる（自由になる）」ワークショップや、「当日実施されたパフォーマンスについて」という切り口で講師と受講生のディスカッションが行われた。「自然になる（自由になる）」ワークショップとは、社会の一般常識により自分の思考や身体に歯止めをかけてしまう「不自然」な状態から、自分を解放するトレーニングである。内容は、相手の椅子に座りたい人と、その椅子から動きたくない人がいて、前者が言葉で相手を動かすというものであった。実際にワークショップを行うと参加者は「相手を傷つけない」ということで、上手く相手を動かすことができなかった。「相手を傷つけない」という裏側には、「相手に嫌われて、自分が傷つきたくない」という歯止めが身体にかかってしまっていた。その他には、井上ひさしの戯曲『父と暮らせば』を題材に、瓦礫の下敷きになった父親とそれを助けたい娘のシーンを即興で演じるというワークショップも行われた。ディスカッションでは、当日に行われたパフォーマンスの改善点等をただ述べるのではなく、パフォーマンスが観客に伝わっているか、伝わっていない場合はその理由を各自のパフォーマンスや考え方を客観的に照らし合わせながら意見交換や、人前に立つために観客にどのようにアプローチするべきかという実験も行われた。ひとつのパフォーマンスに対しての細かい意見交換ではなく、全体で共有し超えていくべき壁を探し、解決策を模索している。パフォーマーは実験をすることで変化を体験でき、他の参加者は観客の目線でどうしたら伝わってくるのか、パフォーマンスを観たいと思えるのかを探ることができている。筆者は、人前に立ち他者を感動させる（他者の心を動かす）ために、アイデンティティを持ち自分の全てを曝け出すという恐怖と闘う参加者を目の当たりにした。この自己との戦いは、大道芸人だけに言えることではないだろう。自己と闘い技を磨くことで、他者（観客）を感動させるパフォーマンスが生まれる。そういったアーティストを支え、観客とアーティストをつなげる基盤を提供することが制作には必要であり、やがてはその基盤作りが地域の文化の活性化にもつながっていくのではないかと改めて考えさせられた。

今回のSAAには、大道芸人だけではなくストリート・ミュージシャンや古典芸能をおこなっている方も参加された。参加者のパフォーマンスのジャンルは表3の通りである。

参加者25名中5名が今回新たに参加したアーティストであり、様々なジャンルの人たちが参加され、交流する場所も提供できているのではないだろうかと筆者は感じている。また、今年パフォーマンスを始めたばかりのパフォー

1	ジャグリング	新規	11	マリンバ奏者		21	エアリアル	
2	フラフープ	新規	12	パントマイム		22	ハーモニカ奏者	
3	ジャグリング	新規	13	腹話術		23	ネンドアート	
4	古典芸能（説経節）	新規	14	ポールダンス		24	クラウン	
5	ストリート・ミュージシャン	新規	15	ジャグリング		25	クラウン	
6	マジック	新規	16	マジック・バルーン				
7	ダンス		17	パントマイム				
8	アクロバット		18	バルーン				
9	和風大道芸		19	スタチュー				
10	アクロバット		20	ジャグリング				

表3 SAA参加者のパフォーマンスジャンル

マーと、経歴を持ったパフォーマーがパフォーマンスを行った回があった。このアカデミーは技術を磨いていくためのものではなく、観客に観てもらえる大道芸人の心の在り様を学ぶ場である。二人のパフォーマンスを比べることで、どうして「観たい」と心動かされたのか、または動かされなかったのかを考えることができた。筆者は素晴らしい技術で楽しみたいと思う一方で、パフォーマーと空間を共有できているかが「観たい」につながるのではないかと考える。若手のパフォーマーは、とても緊張してジャグリングも何度も失敗していたが、その緊張感や必死さを共有することができた。「技を成功させたい」という必死なパフォーマンスに観客は惹きつけられ心が動かされた。経験を積んでいるパフォーマーはトークも面白かったが、言葉が観客に届かない感覚があった。パフォーマーも実際にフィードバックで、パフォーマンスをしていて自分が楽しめていなかったと語っていた。橋本氏が「観客に媚びず、自分のしっかり構成し鍛錬を積み重ねた芸を一生懸命演じれば、観客に選ばれる（観てもらえる）芸人になることができる」と毎回お話しされていることがよく理解できた回であった。しかし、若手のパフォーマーは議論の内容に納得がいかなかったように見受けられ、その後ワークショップには参加されなかった。

16日（木）はSAAの7回目の開催であったが、その日は参加者によるパフォーマンスがなく、橋本氏の講義から始まった。講義が始まる時は5人程度で、徐々に人数が増えていった。毎回、遅刻者や欠席者が多い点が気になっているが、パフォーマンスが実施される予定がないと講義の開始時間の段階ではほとんど集まらなかった。現場との兼ね合いで出席できないパフォーマーも多くいるのは、その人の生活もあるので仕方がないことでもあると思うが、少し時間にルーズな参加者が多いように見受けられる。無料で参加できることや、長期開催であることから、参加者の意識の中でのSAAの優先順位が低い位置にあるのか

もしれない。また、参加者の多くが元々パフォーマーとしての知り合いで、仲間内で集まっている感覚も少しはあるのかもしれないと筆者は感じている。

3. 各事業の意義と課題

第二章で行った実務報告を基に、「新池袋モンパルナス西口まちかど回遊美術館」と「池袋学」に関わった筆者なりの地域連携事業についての意義と課題を論じ、「集まれ！池袋みんなの大道芸」「ストリートアーティスト・アカデミー」の二つの事業よりアーティストの育成事業と賑わい創造についての意義と今後の課題について論じる。

3-1 「新池袋モンパルナス西口まちかど回遊美術館」「池袋学」を通して

「新池袋モンパルナス西口まちかど回遊美術館」は多くの展示が開催され、池袋の街がアートに溢れる企画である。しかし展示数は多いが、逆に美術に詳しくない筆者にはどこの展示が「自分にとって」おすすめなのかわからず、近寄りたがたい雰囲気も感じてしまっている。参加企画の中で、いくつかの回遊コースの提案をパンフレットに掲載する等の工夫があると、筆者のように美術に詳しくない人の入口として、さらに「新池袋モンパルナス西口まちかど回遊美術館」が機能するのではないだろうか。越後妻有トリエンナーレは、日帰り・一泊二日・二泊三日の三つのパターンをウェブ上でモデルコースを掲載している。これらを参考に観客のニーズに合わせたコースをいくつか提案していくと、さらにイベントを通し地域を盛り上げることができるのではないだろうか。例えば、カップル向けにいくつかの展示会場をピックアップし、さらにオススメの飲食店をいくつか紹介する。カップル向けのコースを回りスタンプラリーをすると紹介している飲食店でワンドリンクサービスを受けることができるなど、企画に付随したサービスも企画していくことができるのではないだろうかと考える。

また、総合受付は参加団体が当番制で関わり、イベント情報などの案内をする。しかし担当の日は、通行人から道案内の問い合わせばかりに対応していた。当日にどのようなイベントが開催されており、目玉企画はどのようなものが視覚的にわかるようにするなど、案内所としての機能について改めて考えていく必要があるのではないかと筆者は考える。東京芸術劇場では、アトリエやギャラリーを貸出しや、ロー広場に巨大なこけしバルーンの展示を行った。こけしバルーンは約13メートルもあり、ロー広場やアトリウム空間を華やかにした。その他の「池袋学」との連携企画として関連レクチャーの実施や、各展示会場の中でトークショーなどが行われたが、それらが一つの大きなイベントとして賑わいを創出できたのだろうか。第一回目の「池袋学」は関係者を含め40人前後の参加者となっているが、関係者が多い印象があった。筆者は一般の観客にも開かれた「新池袋モンパルナス西口回遊美術館」に関連したトークイベントやワークショップなどを大々的に実施するなど、各展示会場の集客につなげていく仕掛けをさらに増やしていくことで、「新池袋モンパルナス西口回遊美術館」の一体感と更なる盛り上がりにつながるのではないだろうか。

「新池袋モンパルナス西口回遊美術館」「池袋学」共に、顧客のターゲットがわかりにくいと筆者は感じている。「池袋学」全体の広報に関して筆者は、チラシ自体が「何をやるのか」わかりにくく、各講演会に参加してほしい対象となる顧客が曖昧な点が、集客が伸び悩んでしまった結果につながっているのではないだろうかと感じた。この企画の顧客と、顧客に対し企画に参加しどのような変化をもたらしていきたいのかを明確にしていくべきなのではないだろうか。誰に企画を発信したいのか、発信した先にどのような成果を生みだしたいのかがわかりにくく、結果として関係者や参加者の知り合いが集まる機会や作品発表の場を提供するだけにとどまっているように感じてしまった。企画のターゲットは誰なのかを明確にし、観客に媚びるのではなく、相手の求めるサービスとアートをつなぐことや、その観客に適した言葉を用いた広報活動などを計画的に準備し実施していくことが重要ではないだろうか。例えば「新池袋モンパルナス西口回遊美術館」では広く地域の人にイベントを楽しんでもらうために、現在の素晴らしい美術作品の展示の他に、親子で楽しめる回遊プランの提案や小中学生が楽しめるスペースの提供、世代に合わせアートと観客をつなぐ企画も散りばめることでさらに企画が盛り上がるのではないだろうか。「池袋学」においては、内容自体がアカデミックであることから専門家をターゲットとして広報宣伝活動に重点をおいた方が、事前予約の集客が見込

めるのではないだろうか。地域住民に参加してほしい企画であれば、各企画のタイトルをもう少し明確なものにすることを考えてもいいのではないだろうかと筆者は考える。また、アカデミックな要素を有する企画を立教大学が担当し、東京芸術劇場では芸術文化を楽しむ一般人向けのワークショップを行うなど、企画の内容を分業し様々な観点から「池袋」という地域に対する愛着や誇りの創造、および地域が抱える問題の解決へと繋げることはできないだろうか。

しかし「新池袋モンパルナス西口まちかど回遊美術館」は共催事業のため、劇場が主体的に関わるのが難しいと事業担当者は語る。「池袋学」は主催事業ではあるが、立教大学と連携しながら、地域文化に関連した事業を展開していかなくてはならない。地域連携における劇場の関わり方については、「新池袋モンパルナス西口まちかど回遊美術館」や「池袋学」だけではなく、様々な東京芸術劇場における地域連携事業が抱える問題であるのではないだろうか。

3-2 集まれ！池袋みんなの大道芸

観客がいない中で、通行人の興味を惹き観客にしていく力が大道芸人には必要とされる点だが、前章で述べたように「集まれ！池袋みんなの大道芸」当日は、日差しが強い日中は観客が集まりにくく日陰からパフォーマンスを楽しむ観客が多くなり、アーティストとの距離が生じてしまった。なるべく観客が日陰に入ってパフォーマンスを観ることができるよう、パフォーマンスの位置を変更しながら行っていったため、設営等にも時間がかかり2組目が定刻に始まることがあまりなかった。プログラムの組み方として、14時以降からパフォーマンスを始め夜には照明を入れるなどの工夫を取り入れるのも一案であると筆者は考える。機材などの設営でもパフォーマンスが予定時間通りに進まない要因の一つとなってしまった。スピーカーはアーティストの持込みのものを利用したが、アーティスト毎に使用している物が異なり、劇場内と西口公園のイベントのワイヤレスマイクの周波数と混線する可能性も生じた。実際持込み機材が不調だったのか、地声でパフォーマンスを行う場面もあった。大道芸のアーティストはマイクセット等を個人のものを持っている人が多いが、それぞれの設営にも時間がかかってしまったのだ。劇場側として共通で使えるものを用意することでパフォーマンス以外のトラブルを軽減し、効率よく設営を行うことができたのではないかと筆者は考える。劇場前広場で大道芸のパフォーマンスを行うことで、多彩なアートに触れてもらう機会を創出することができる。今後劇場が主体的に地域を活性化させてい

くためには、同時開催されるイベントとさらに濃密な連携を取り池袋西口の盛り上がりを創出していくことができるのではないだろうか。

3-3 ストリートアーティスト・アカデミー 2016 夏期

SAAは2ヶ月半程の期間をかけて実施され、ワークショップの開催期間には毎週火曜・木曜のお昼時に大道芸のパフォーマンスが行われた。SAAの企画主旨がそもそも技術を磨く場ではなく、芸能者として人前に立つ心の在り様を学ぶ場であると橋本氏は毎回の講義で語られる。筆者は、ワークショップが始まった当初は客観的にアーティストを支えるために必要なことを考えていたが、次第に芸術に関わる人間として芸術活動の意義について考えるよう自分自身にも変化が生まれているワークショップであった。このワークショップは様々な芸能事に関わる人々にとって大切なことを学び意見を交換し合うサロンの要素も強く持っている。この企画は今後も継続しさらに発展させていくべき事業の一つであると筆者は感じている。

前章でも述べたように筆者がワークショップの当日運営を行っている中で、気になった点は参加者の参加率である。約2カ月に及ぶ長期のワークショップではあったが、全日程に参加したのは25名中2名であった。表4は、各日程の参加者とパフォーマンスの観覧数をまとめたものである。全体の参加者数から平均参加率を計算すると66%であり、各日程でも参加率が参加者数の半分を切っている回は2回もあった。参加者全員が集まった回は1度もなかった。公演やツアー等の各自の仕事との関係で、全日参加できない参加者が多くいた。「初日の参加」や「開催日数の半分以上の出席」を応募条件に加えてもいいのではないかと考える。対策としては、有料WSや短期集中型のWSにする、または開催時間をお昼から夕方にかけてではなく、早い時間には集まりにくい状況ならば、時間をずらして実施するなどが考えられるだろう。そして参加者の半分以上が過去のSAAの受講生であり関係性が出来上がっている状況で、初回で自己紹介もないまま進んでいった点も問題ではないだろうか。実際少数であるが、新規の参加者に対しアカデミーの導入として、全体での自己紹介や今までの活動内容を最初にレクチャーするなどのケアは必要であると感じた。今後はさらに新規の参加者を募るために広報の仕方にも新しい工夫を取り入れるべきなのではないかと筆者は感じる。平成26年より福岡県北九州市八幡東区枝光本町にある小さな商店街「枝光本町商店街」で開催されている「枝光まちなか芸術祭」では、舞台芸術の祭典としてコンテンポラリーダンサーが野外イベントで活躍していたり、筆者の大学同期のダンスカンパニーは今年の春

雑司が谷の鬼子母神境内でダンスパフォーマンスを行ったりしており、野外で活動するアーティストも増えてきているのではないだろうかと感じている。そこで大道芸人だけではなく幅広いフィールドで活動するアーティストに宣伝活動を行ってみてもいいのではないだろうかと筆者は考える。

2カ月に及ぶSAAのワークショップが7月21日(木)で終わり、最終日には打ち上げも開催された。筆者も打ち上げに同席し、ワークショップ参加者に参加した感想などを聞くことができた。今年で5年目の本企画を第一回より受講している参加者は、アカデミーの積み重ねの結果自分のパフォーマンスに大きな影響を与えているとも語っている。また、独学でパフォーマンスを行っていたままでは出会えなかったアーティストとの交流やコラボレーションが実現している。話を聞く中で、参加者個人の実感として参加した意義を得ている点や、講師陣の目からみて実際にパフォーマーとしての存在の仕方が大きく変化している点が成果としてあげられるのではないだろうかと筆者は感じた。しかし、その成果が一般に見えにくいという点は今後の課題なのではないだろうかと考える。また、今回は参加者に、終了後アンケートに協力してもらった。アンケート内容は以下の通りである。

- ・本アカデミーを受講して良かった点はあるか？
- ・ワークショップについて改善して欲しい点はあるか？
- ・今後のワークショップではどのようなことを学びたいか？
- ・今後、どのような講師のワークショップを受講したいか？
- ・また参加したいと思うか？
- ・火曜・木曜の週2回の実施は適正か？
- ・満足度調査、感想・意見の自由筆記

集まった回答を見渡すと、企画としての満足度は高いが、座学やディスカッションが多いことから身体を動かすワークショップの実施を望む声は多かった。また、同じく大道芸の最前線で活躍している方々が講師を行っているが、演劇の演出家やコンテンポラリーダンスなど様々なジャンルの方に学ぶことを希望されている参加者が多かった。

表4のパフォーマンスの観覧数をみると、全体的に50名以上の通行人が足を止めパフォーマンスを観ていることがわかる。お昼休みのサラリーマン・OL、学生、東京芸術劇場に観劇・鑑賞に来られた観客、ご高齢の方と幅広い層の通行人が一瞬でもパフォーマンスに足を止め観客になったのではないだろうか。30分間のパフォーマンスを

ストリートアーティスト・アカデミー 2016 夏期 参加者・観覧数					
日付		参加者	観覧1 (12:00～12:30)	観覧2 (12:30～13:00)	備考
5月24日	火	16			
5月26日	木	19	50		
5月31日	火	16	50		
6月2日	木	19	70		
6月7日	火	21	60	80 (20)	2組目演目中に室内へ移動
6月9日	木	20	80		
6月16日	木	11			
6月21日	火	15	100		※雨天
6月23日	木	11	10		※雨天
6月28日	火	14	80	90	
7月5日	火	18	60	60	
7月7日	木	14	30	50	
7月12日	火	17	60	70	
7月14日	木	19	120	50	
7月19日	火	14	50	60	
7月21日	木	19	60	40	※雨天
一日当たりの参加率	65.75%		観覧延べ人数	1400名	

表4 SAA参加者・観覧数

全て観る観客はほとんどいなかったが、平日のお昼時に非日常の風景を創ることができているのではないだろうか。筆者は感じた。ワークショップを長期的に開催することで、お昼時の劇場前の賑わいの創出につながっているのではないだろうか。

SAAを実施する意義の一つは、開催期間にアーティストが集まりそれぞれのパフォーマンスについて意見を交わし、橋本氏や他の講師の方のお話を聞くことで、自分自身の芸能者としての在り方等を意識的に考える習慣をつくりだしていることであると担当職員は考えている。筆者もその点において同意はするが、その意義や成果を可視化することは難しい。今後の課題は、ワークショップの成果を可視化していくことであると筆者は考える。秋に行われる「集まれ！池袋みんなの大道芸」では、SAAのアカデミー生が多く出演する。しかし、チラシを見てもSAAのアカデミー生が出演していることはわからない。SAAのブランド化を図っていくことが必要であると筆者は考える。東京芸術劇場で実施されている「集まれ！池袋みんなの大道芸」で出演者の宣伝とともにSAAの宣伝も行っていくことはできないだろうか。またワークショップ期間のパフォーマンスでは、小さな看板をひとつしか出していないが、SAAのこれまでの歩みや、パフォーマンスのスケジュールなどを簡単なリーフレットにし、パフォーマンス中に配布し、地域の人々や池袋で働いている人々にもパ

フォーマンスに興味を持ってもらう工夫をすることはできないだろうか。通行人を観客にすることが、パフォーマンスの目的でもあるので道行く人に配布するのではなく、置きチラシのような形で設置したいと筆者は考える。リーフレットにすることで、活動の記録としても残すことができると筆者は考える。

4. 公共劇場における地域連携及び、賑わい創造について

本章では実務研修やレクチャーを通し、筆者の考えた東京芸術劇場における地域連携及び、賑わい創造についてまとめる。はじめに東京芸術大学との合同ゼミの中で頻繁に取り上げられる「アートプロジェクト」を参考にしながら考えてみることにしたい。合同ゼミの中でアートプロジェクトの可能性としてあげられる視点として以下の項目が挙げられた。

- ・まちづくり、観光振興
- ・コミュニティの活性化、新たなコミュニティの形成
- ・アイデンティティの確立
- ・多分野（教育・環境・福祉・医療）との連携
- ・社会包摂、共創

地域連携及び、賑わい創造を公共劇場が率先し事業として取り組むことで、先述した項目と類似した結果を生み出

すことができるのではないかと考えるので「アートプロジェクト」についてまとめたい。まず「アートプロジェクト」について熊倉純子氏は『アートプロジェクト 芸術と共創する社会』の中で次のように述べている。

アートプロジェクトは社会的課題に対しての具体的な回答や改善策を提示する可能性を秘めているが、その因果関係を詳らかにできるものではない。あくまで社会の中に新たな文脈を創出し、既存の回路と異なる接続や接触を生み出すことで、これまでの価値観では創出できないような視座や行動力をもたらす「漢方薬」的な存在なのである。(9ページ)

筆者もアートプロジェクトは直接的な社会の特効薬にはなることができないが、アートの力を活用し地域の抱える問題解決に貢献し、その地域のエネルギーを循環させ活性化につなげる「漢方薬」な存在なのではないかと考えている。それでは、公共劇場はどのように地域と関わっていくことができるのだろうか。

4-1 他館の取組—座・高円寺—

座・高円寺の地域への取組は、東京芸術劇場が行っている賑わい創造事業の参考にできる点があるのではないかと筆者は思う。そこで、7月25日(月)に他館研修で訪問した座・高円寺の芸術監督である佐藤信氏に公共劇場の立上げや運営について伺ったお話を基に、座・高円寺の運営指針についてまとめる。そのあと筆者が視察した今年度の「びっくり大道芸」について報告し、続いて地域における大道芸フェスティバルについて述べる。

佐藤氏は現在に至るまでに15の劇場の開館に携わっている。現在は、座・高円寺の芸術監督として公共劇場の運営に携わられている佐藤氏に、新しい劇場を造る時のポイントを座・高円寺の運営を題材にお話を伺った。日本の劇場の形態は大きく分けてふたつある。ひとつは民間劇場で、もうひとつは公共劇場である。しかし日本の公共劇場の在り方は、「地域の人が使うホール」「集会施設」「コンベンションセンター」に舞台芸術の上演に必要な機能が配備されていった歴史から、公共施設として専有利用が難しいなど世界の公共劇場と比較しても特殊な状況である。結果的に地域と共に劇場が如何に共存していくかは、劇場運営を考えていく上で重要な論点であるだろう。そして劇場法の前文に、現代社会における劇場、音楽堂等の役割は下記のように記されている。

さらに現代社会においては、劇場、音楽堂等は、人々の共感と参加を得ることにより「新しい広場」として、地域コミュニティの創造と再生を通じて、地域の発展を支える機能も期待されている。

しかし佐藤氏は、劇場は概念が成立しており整備されている「広場」ではなく、その時々目的に合わせ表情を変える都市の隙間である「空き地」として機能するのではないだろうか。公に開かれた場所に自然に入るのではなく、柵をくぐって入る「ちょっと悪い場」という魅力が劇場にはあるのではないかという意味も含め、劇場は地域の「空き地」であるのではないかと語られた。現在、座・高円寺は「杉並区のアートコミュニティセンター 3つの指針」を柱に運営が行われている。3つの指針は以下の通りである。

1. 地域の子どもたちと共にある劇場
2. 高円寺の街と共にある劇場
3. レポートリーのある劇場

各指針について具体的な事業と、事業の対象とのかかわりについて紹介していただいた。幼少時の経験が人間の行動基盤になる部分も大いにあることから、座・高円寺では、地域の子どもたちに向けた芸術を通じた教育(プロフェッショナルの育成だけではなく)を一つ目に掲げている。また二つ目の「高円寺の街と共にある劇場」という指針を基に、高円寺で50年以上続いている阿波踊りを中心に年に四回の祭りを実施している。そもそも、阿波踊りの練習場を地域住民が求めたことから祭りの直前に劇場を練習場として、イベント期間中の荷物置き場やスタッフの休憩所としても開放している。春には「びっくり大道芸」、夏には「東京高円寺阿波おどり」、夏には高円寺の大文化祭として「高円寺フェス」、そして冬には「高円寺園芸祭り」が開催され、地域住民や商店街と共に高円寺の街を盛り上げている。

(1) 高円寺びっくり大道芸を視察して

5月1日(日)の夕方に高円寺で開催されていた「びっくり大道芸」へ視察に行った。「びっくり大道芸」は、座・高円寺の「杉並区のアートコミュニティセンター 3つの指針」の一つである「高円寺の街と共にある劇場」の企画のひとつである。4月30日(土)と5月1日(日)の2日間に高円寺駅を中心に商店街の様々な場所でパフォーマンスが行われていた。当日に配布された案内(図1)をみると、北口会場・南口会場合わせて28の会場でパフォー

マンスやイベントが行われていたことがわかる。また、有志のボランティアが集まり企画運営に携わり、多くの観客が様々なパフォーマンスを観に集まり、高円寺の町は活気に溢れていた。「びっくり大道芸」は、観たいパフォーマンスをはしごしながら高円寺の街を歩くことができるフェスティバルであり、無料のイベントで子ども連れの観客も多く集まっており、パフォーマンスのお手伝い役に子ども達が参加したりするシーンもいくつかあった。

開催期間は短いパフォーマンス会場や出演アーティストは「びっくり大道芸」の方が多くことから、観客の総数は「生まれ！池袋みんなの大道芸」を上回っている。そしてボランティアスタッフの数だけでも、「びっくり大道芸」は300人集まるが、「生まれ！池袋みんなの大道芸」では、担当職員とボランティアの方と筆者を含め四名で現場を運営している。「びっくり大道芸」はフェスティバルを観に来た観客がパフォーマンス会場に集まっていくが、東京芸術劇場で実施されている「生まれ！池袋みんなの大道芸」は通行人を観客にすることから始まることも大きな相違点である。



図1「びっくり大道芸」MAP

(2) 地域における大道芸フェスティバル

佐藤氏が開館に携わった公共劇場では、すでに紹介した高円寺の「びっくり大道芸」の他に、世田谷パブリックシアターや久留米シティプラザでも、大道芸フェスティバルを実施している。地域の賑わいづくりの機能として、大道芸がなぜ有効だったのだろうか。

SAAの橋下氏の講義でも語られたが、もともと大道芸人は社会から外れた人達として捉えられてきた歴史があった。しかしフランスでは、81年ミッテラン時代に民衆の大暴動に対する国の政策として文化を重要視し「テアトルドリュウ（道の劇場）」と名付け助成金を援助したことにより、大道芸人がアーティストになり、パフォーマンスの優れた人材が大道芸人として活躍した。通りを劇場にすることで、劇場や芸術への偏見を取り払う効果もあると考えられる。さらに屋外でフェスティバルを運営する上では、地域との連携が必須である。高円寺の「びっくり大道芸」では、ボランティアスタッフが300人程集まりイベントの運営に携わっている。高円寺の街が大好きで、地域を盛り上げたい人たちがボランティアとして集まる。イベントの運営に積極的に地域住民が関わることで、地域に対するアイデンティティの創出にもつながるだろう。芸術を通し、楽しみながら地域コミュニティ活性化と新たなコミュニティ形成、そして地域に対するアイデンティティの確立に貢献することができるのではないだろうか。

4-2 東京芸術劇場における地域連携及び賑わい創造

最後に、「漢方薬」として東京芸術劇場が芸術の力を活用し、地域連携及び賑わい創造を行い地域に貢献することができるかについて考えたい。ここで考える「地域」を東京芸術劇場が立地する豊島区に限定して考えていく。豊島区は平成26年に日本創成会議・人口減少問題検討分科会の推計により消滅可能性都市として発表された。しかし平成27年に国際アート・カルチャー都市構想を打ち出し、実現に向け動き出している。そこで東京芸術劇場において、豊島区にある東京都の文化施設として、豊島区に暮らし、豊島区で学ぶ人たちにとって、日常生活の風景の一部に芸術が当たり前存在する状況を提供し「コミュニティの活性化、新たなコミュニティの形成」「アイデンティティの確立」に貢献することができるのではないだろうか。筆者は7月1日（金）に、東京芸術劇場が立地する豊島区と一般社団法人オノコロ、そして東京アートポイント計画が行っているとしまアートステーション構想の「アートステーション構想推進課 パフォーマンス窓口」を見学した。としまアートステーション構想は、豊島区内の地域資源を活用し、豊島区民が当事者としてアートに関

わる公共活動を目指し、地域や人々の想いをつなげるシステムづくりを活動目的に掲げている。「アートステーション構想推進課 パフォーマンス窓口」は、アートステーションの活動を周知し、市民がアートに関わるきっかけをつくるパフォーマンスプロジェクトを居間 theater と共に展開している。

筆者は、16 時頃に見学に行ったが、会場内の半数はスタッフが占めており、舞台上で行われた公募によって集まったアーティストのデモンストレーションもあまり観客が集まっていないように感じてしまった。本イベントで区民の自主性と主体性を促し、アートを通し地域のコミュニティを強いものにするには、地域の人たちの声を聴き汲み上げ企画に結び付けていくと共に、広報活動にも力を注いでいかなければいけない。そして、プロジェクトを通し、地域やそこで生活する人々の想いをつなげた上で、どのような影響をもたらしたいのかも、地域の人々と共有することができたら、さらに本プロジェクトに対して豊島区民も主体性を持って関わっていくことができるのではないだろうかと考えた。このような自治体を実施するアートプロジェクトに対し、公共劇場は地域住民が主体性を持って関わるプロジェクトを芸術の専門的知識を用いて支援するべきではないだろうか。公共劇場が地域に開かれた劇場として取組を行っていく上では、アートプロジェクトの事務局的役割を担っていくこともできるだろう。

まとめにかえて

アーツアカデミープロフェッショナル人材養成研修に参加し二年目を迎えた本タームでは、東京芸術劇場の演劇制作の現場を少し離れ、地域連携に関わる業務や公演事業の福祉サービス、大学との連携事業やSAAなどに携わることができた。そこで公共劇場における演劇制作以外の業務を知り、学ぶ中で「芸術の公共性」について実際の業務を通し考えることができた。今後は演劇制作に戻り、公共劇場が地域の人々に舞台芸術を楽しんでもらえるような、ライフスタイルの提案ができないか、いろいろなものに満ち溢れている東京で、子供たちが日常的に芸術を楽しめる環境について考えていきたい。

参考文献

- ◆劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（平成二十四年法律第四十九号）
- ◆豊島区国際アート・カルチャー都市構想 平成 27 年 6 月増刷版
<https://www.city.toshima.lg.jp/374/kuse/project/artculture/documents/honnpenn.pdf>
- ◆としまアートステーション構想

<http://www.toshima-as.jp/about>

- ◆熊倉純子監修（2014）『アートプロジェクト 芸術と共創する社会』、水曜社

- ◆座・高円寺 HP 「座・高円寺とは」

<http://za-koenji.jp/about/index.html>

- ◆高円寺びっくり大道芸 HP

<http://www.koenji-daidogei.com/2016/>

- ◆毎日新聞 消滅可能性全 896 自治体一覧

<http://mainichi.jp/articles/20140509/mog/00m/040/001000c>

- ◆枝光まちなか芸術祭

<http://machinakaart.jimdo.com/> 枝光まちなか芸術祭 /

東京芸術劇場における作品創造事業の意義と課題

長期コース・演劇分野 研修生
佐々木千尋

実務研修概要

■実務研修を行った事業

公演事業に係る福祉サービス
RooTS Vol.4『あの大鴉、さえも』
『リチャード三世』出演者オーディション
『ロミオとジュリエット』

■実務研修にあたっての課題

東京芸術劇場における作品創造事業の意義と課題

■事業の概要

1. 公演事業に係る福祉サービス

2. RooTS Vol.4『あの大鴉、さえも』

日程 平成 28 年 9 月 30 日(金)～10 月 20 日(木)
全 24 ステージ
会場 東京芸術劇場 シアターイースト
作 竹内銃一郎
上演台本 ノゾエ征爾
演出 小野寺修二
出演 小林聡美、片桐はいり、藤田桃子
企画制作 東京芸術劇場
(公益財団法人東京都歴史文化財団)
主催 東京芸術劇場 (公益財団法人東京都歴史文化財団)
東京都/アーツカウンシル東京 (公益財団法人東京都歴史文化財団)
助成 平成 28 年度 文化庁 劇場・音楽堂等
活性化事業

3. 『リチャード三世』出演者オーディション

日程 平成 28 年 11 月 5 日(土)～11 月 7 日(月)
会場 東京芸術劇場 リハーサルルーム

4. 『ロミオとジュリエット』

日程 平成 28 年 12 月 10 日(土)～12 月 21 日(水)
全 10 ステージ
会場 東京芸術劇場 プレイハウス
作 ウィリアム・シェイクスピア
翻訳 松岡和子
上演台本・演出 藤田貴大 (マームとジプシー)
出演 フジテレビジョン、ホリプロ
共催 青柳いづみ、あゆ子、石川路子、内堀律子、花衣、川崎ゆり子、菊池明明、小泉まき、後藤愛佳、西原ひよ、寺田みなみ、豊田エリー、中神円、中村夏子、中村未来、丹羽咲絵、吉田聡子、石井亮介、尾野島慎太郎、中島広隆、波佐谷聡、船津健太、山本達久
企画協力 マームとジプシー
企画制作 東京芸術劇場 (公益財団法人東京都歴史文化財団)
主催 東京芸術劇場 (公益財団法人東京都歴史文化財団)
東京都/アーツカウンシル東京 (公益財団法人東京都歴史文化財団)
助成 平成 28 年度文化庁劇場・音楽堂等活性化事業

■担当した業務

会場運営、稽古場業務、取材対応・打合せ同席、オーディション書類整理、オーディション当日対応、チラシ折込み、関連企画現場対応、小屋入り準備、公演時現場対応、パンフレット二つ折り作業、出演者宣伝コメント動画撮影・編集、ポスター貼替え、『ロミオとジュリエット』公演中の出演者の介錯

な主催公演が重なっていることもわかる。筆者は第二タームにて自主事業の公演に携わることができた。第二章では、筆者の携わった業務を振り返る。

第二章 実務研修を振り返って

2-1. 『あの大鴉、さえも』

(1) RooTS Vol.4『あの大鴉さえも』

『あの大鴉、さえも』は、日本の現代演劇のルーツともいえる1970～80年代に生まれたアングラ世代の優れた戯曲の数々を、時代をリードする若手・気鋭の演出家の感性と解釈に委ねて新たな舞台として上演する東京芸術劇場「RooTSシリーズ」の第四弾である。『あの大鴉、さえも』は1980年に劇作家の竹内銃一郎氏が、20世紀フランスの前衛芸術家マルセル・デュシャンの未完の作品「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも」通称「大ガラス」に触発され書き下ろした“ゴドー風”不条理劇であり、フランスの劇作家サミュエル・ベケットの代表作『ゴドーを待ちながら』を連想させるような、シュールで不条理な内容ながら、大の大人が汗だくになって舞台上には存在しないガラスを運ぶ芝居の演劇的な愉快さが初演時に大きな評判を呼んだ。見えないものを運ぶ人間の可笑しさをとらえ、大きなガラスを運ぶ男三人のやりとりで舞台は展開していくが、核になるストーリーはないナンセンス・コメディとして、1981年に日本の演劇界では名高い岸田國士戯曲賞を受賞した作品である。本作は「RooTSシリーズ」の第四弾として、フィジカルシアターの旗手カンパニーデラシネラの小野寺修二が演出を務め、劇団「はえぎわ」の

はじめに

第二ターム（2016年8月23日～12月23日）における筆者の課題は「東京芸術劇場における作品創造の意義と課題」である。筆者は実務研修にて、RooTS Vol.4『あの大鴉、さえも』、『ロミオとジュリエット』公演事業と、来年度に公演予定の『リチャード三世』の出演者オーディションに係る業務などに携わった。本報告書では、筆者が携わった業務を振り返りながら各事業の意義と課題を検証し、作品創造の意義と課題について論じていく。まず、第一章では東京芸術劇場の作品創造事業の業務などについて明らかにし、第二章と第三章では作品創造に携わる事業を振り返り、各事業の意義と今後の課題を検証する。最後にまとめとして、東京芸術劇場における作品創造に関する筆者の考えを論じる。

第一章 東京芸術劇場の作品創造事業

東京芸術劇場では、年間様々な公演が実施されている。第一章では実施の形態を整理する。東京芸術劇場の演劇系の事業は表1のように分けられている。

自主事業は、主催事業・共催事業・提携事業・共催名義等事業の4つに分けられる。このうち事業企画課事業第二係では主に、自主事業と貸館事業を担っている。また今年度の自主事業演目は表2の通りである。

貸館利用の公演を除いても様々な公演が一年間で実施されていることが表2からわかる。また、9月から12月にかけては、「芸術の秋」とも言われることもあり、精力的

	事業形態	経費負担・収入・条件	対象となる事業
自主事業	主催事業 主催：東京芸術劇場	費用：芸劇が全負担 収入：芸劇が全収入 ※収入・費用とも自館で全て処理	国内創造事業 国内の芸術家団体 地方劇場制作公演（買取公演） 国際招聘事業（買取公演）
	共催事業 主催：相手方・東京芸術劇場 （又は、共催：東京芸術劇場）	共催協定に基づき業務分担を確定 協定に基づき費用負担を確定 協定に基づき収入の割合を決定	国内の他の劇場との共同制作作品 海外の劇場との共同制作作品 地方や海外での公演
	提携事業 主催：相手方 提携：東京芸術劇場	提携相手の施設使用料の減額 費用：施設使用料 収入：原則なし	（対象となる作品） 将来性のある新進気鋭の若手による作品 公共劇場が普及を促すべき良質な作品 （対象となる団体等） 劇場が人材や団体等の育成として支援 他の公共劇場等との連携協力
	共催名義等事業	施設使用料を減額 芸劇は新たな予算措置が生じない 範囲内で技術、広報協力	共催名義等の使用が財団の事業運営に寄与すると認められるもの
	貸館	使用を希望する団体は使用申請をし、選考委員会の選考を経て使用決定	使用を希望する団体

表1 東京芸術劇場の事業形態について

公演名		実施期間と会場		事業形態
1	芸劇 eyes 関連（5団体）	通年	イースト	提携
2	若手提携（2団体）	通年	イースト	提携
3	『かもめ』	10 - 11月	プレイハウス+地方6館	主催
4	RooTS Vol.4『あの大鴉、さえも』	9 - 10月	イースト	主催
5	『ロミオとジュリエット』	12月	プレイハウス	主催
6	こども発射	2 - 3月	ウエスト	主催
7	カミーユ・ボワテル招聘公演	10月	プレイハウス	主催
8	勅使河原三郎新作	10月	プレイハウス	主催
9	『887』	6月	プレイハウス、地方	主催
10	TACT/FESTIVAL	4 - 5月	イースト、ウエスト、アトリエ、ロワ～広場	主催
11	NODA MAP	1 - 3月	プレイハウス	共催
12	ホリプロ主催	4月	プレイハウス	共催
13	りゅーとびあ主催	12月	プレイハウス	共催
14	パルコ他共催公演	通年	イースト	共催
15	シンガポール国際フェスティバル 共同制作『三代目りゃあど』	4月、10 - 11月	プレイハウス、海外、地方	共催

表2 H28年度 自主事業演目一覧

ノゾエ征爾が上演戯曲を手掛け、本来男優の3人芝居として書かれた戯曲を、小林聡美、片桐はいり、藤田桃子の3人の女優で上演した。

（2）作品創造の現場

『あの大鴉、さえも』顔合わせが8月25日（木）に水天宮ピットにて行われ、同日より本稽古が開始した。筆者は顔合わせから稽古期間中に本事業に携わることとなり、印刷物やチラシの発送などの細かな業務の他に、稽古の見学や各セクションの打合せや取材などに同席させてもらった。

稽古場で作品は、演出家を中心にした話し合いや身体を動かした実験を行いながら構築されている。『あの大鴉、さえも』の戯曲を大学生の時に、授業のテキストとして読んだのが筆者と本戯曲との最初の出会であった。その時は、戯曲に書かれていることが全く分からなかったが、今回 RooTS シリーズの公演で創作の現場に携わることで、この戯曲の面白さが感覚的に見えてきたように感じた。通し稽古が行われ、翌日の稽古で小返しを行う際に、大幅なミザンス（舞台装置も含めた全体の配置）の変更やシーンの追加やセリフも変更が毎回起った。作品の大枠は変わらないが、セリフやミザンスが常に変更していくことは役者にとっても負担となるほか、小道具なども急遽増えたり使わなくなったりとするものも多くあり、稽古場についての演出部などへの負担も大きくあると筆者は感じた。演出家の想像力の障壁とならず、スムーズな作品創造の場をつ

くることはとても大変なことなのであると改めて実感させられた。

（3）福祉サービスを担当して

本公演では福祉サービスの舞台説明会が10月9日（日）の回に実施され、弱視の方を含め4名の視覚障害者とそれぞれの付添の方が来場された。筆者は、視覚障害者にも作品を楽しんでもらうにはどのような情報が事前にあると良いのかという点を考慮すべきかを考えながら稽古を見学していたが、どのような説明が有効なのかを考えることがとても難しい作品であると感じていた。以前パイプオルガンコンサート公演説明会にて、早めに来場された観客に『あの大鴉、さえも』と『かもめ』の宣伝をおこなった際には観客から「演劇はよく分からないからな」とご意見をいただいたこともある。特に今回の作品は不条理劇であり、カンパニーデラシネラの主宰でマイムを発展させたパフォーマンスのクリエイターである小野寺修二氏の演出により身体的な表現も多くあり、聴覚で楽しむ要素はどこにあるのだろうかと考えた。視覚的に表現しているシーンもあり、聴覚だけでは伝わらない部分も多い。しかし音楽が多用され、心地よい三人の会話が繰り返される瞬間は楽しんでもらえるのではないだろうかと考えた。実際の説明会では、簡単な作品の紹介や出演者そして演出家の紹介を行い、参加者に舞台上に立ってもらい、空間の距離感などを体感してもらった。舞台の距離感などを体感してもらった後は、事前に筆者が作成した段ボールと画用紙を使い床面と白壁

だけの簡単な舞台模型に触れてもらい舞台の全体像を把握していただいた。舞台セットは抽象的であったが、実際の舞台と簡単な模型で劇場の空間は事前に把握していただけたのではないかと感じている。

16日(日)の『あの大鴉、さえも』の公演で実施された聴覚障害者のためのポータブル字幕機提供サービスでは、リハーサルの立ちあい、そして当日の現場対応と終演後の茶話会に参加した。福祉サービス前日におこなわれた字幕機のリハーサルでは、当日にお客様に貸出する端末の表示内容等の確認の他に、新しい端末での鑑賞体験もおこなった。字幕の表示内容の確認は、オペレーターが実際に字幕の送り出しの操作をしながら舞台上の台詞と大ききずれがないかの確認をおこなっていた。当日は、若い方から年配の方まで参加された。

2-2. 『リチャード三世』 出演者オーディション

平成29年度の主催公演『リチャード三世』の出演者オーディションに携わった。本作の演出を務めるのは、ルーミアの巨匠シルビウ・プレカレーテ氏である。筆者は書類審査の可否の連絡や合格者のワークショップのスケジュール調整、そしてオーディションで使う審査表などを作成した。今回のキャストオーディションは、当初「出演者募集、ワークショップ」という名目で参加者を募り、実際男女合わせて600名近くの応募があった。その中から書類選考を経て140名ほどに絞り6グループと個別面談のグループに分けオーディションを開催した。

11月4日(金)に演出家とオーディションの打ち合わせが行われワークショップの進行を確認した際に、一度に20人前後が参加するのにワークショップが90分しかないようでは参加者のことも何もわからずに終わってしまうということで、「俳優としての自己をPRしてください」という課題を2~3分間で発表するオーディションに変更した。筆者は打ち合わせの後、翌日から行われるオーディションの内容変更の連絡を参加者が所属している各事務所に送るなどの作業を行った。しかし各事務所に連絡を入れたのが週末だったこともあり、事務所から参加者に連絡がいないなどのトラブルも発生し、内容の変更を知らされていない参加者もいた。もう少し事前に内容を確定し、そこに見合った人数まで絞り込む必要性があったのではないだろうかと思える。

2-3. 藤田貴大演出『ロミオとジュリエット』

平成28年12月10日(金)~21日(水)まで、プレイハウスにて藤田貴大演出『ロミオとジュリエット』が上演された。筆者は制作補助として11月8日(火)に横浜に

ある急な坂スタジオにて行われた顔合わせより本演目に参加した。筆者が藤田貴大の作品に携わるのは、昨年度のRooTS Vol.3『書を捨てよ町へ出よう』に続き本作で2本目である。今回の演目では、ウィリアム・シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』を、主要キャストを女優が演じ物語を逆再生することで、ロミオとジュリエットが何故死に至ったのかということ浮き彫りにする作品を創造した。松岡和子の翻訳台本を基に、藤田のこぼれ話を織り交ぜた藤田版『ロミオとジュリエット』の戯曲を構築している。演劇だけではなく様々なジャンルのアーティストとコラボレーションした作品を創り上げた。今回はマームとジプシーのインターンの「ひび」(以下、ひび)が12名現場に参加した。藤田貴大演出『ロミオとジュリエット』の公演概要と業務に携わった筆者の所感を記す。

(1) 藤田貴大演出『ロミオとジュリエット』¹⁾

藤田貴大演出「ロミオとジュリエット」は、シェイクスピア没後400年記念事業として12月10日(金)~21日(水)までの期間プレイハウスにて上演された。ウィリアム・シェイクスピアは、1564年4月にストラットフォードにて誕生したイギリスを代表する劇作家・詩人でありながら、没後400年経った現在も世界中で戯曲が上演される劇作家である。

今回、上演台本と演出を担当したのは、演劇のジャンルを超え新たな才能として注目を集める「マームとジプシー」の藤田貴大である。藤田は自身が率いる演劇集団「マームとジプシー」で2007年より活動を開始し、4年後の26歳の時に演劇界の芥川賞である岸田國士戯曲賞を受賞した。東京芸術劇場では、2013年に『cocoon』(原作:今日マチ子)、2014年に『小指の思い出』(作:野田秀樹)、続く15年には『cocoon』を再演し沖縄での公演も行い、RooTS Vol.3『書を捨てよ町へ出よう』(作:寺山修司)を上演している。独特の台詞回し、同じシーンを繰り返しながら徐々に熱を帯びていくリフレインの手法など、自身の世界観をもって他者の言葉を再構築することで独自の世界を創り上げる。

この『ロミオとジュリエット』は、藤田にとって古典作品への初の挑戦となった。企画が立ち上がった経緯は、雑誌等の取材でも語られていたのだが『小指の思い出』の事前におこなわれたレクチャーのときに演劇評論家の故・扇田昭彦氏と藤田の対談中に飛び出した藤田の一言「僕なら『ロミオとジュリエット』を逆再生して上演してみたい。」から始まっている。誰もが知っている『ロミオとジュリエット』を大胆にもロミオを女性に置き換え上演となった本作には、今年の6月・7月に行われたオーディションより選出された12名と、藤田作品におなじみの青柳いづみ、川

崎ゆり子、吉田聡子、尾野島慎太朗らが出演した。ロミオを演じるのは、独特な少女性と圧倒的な存在感で異彩を放つ、青柳いづみ。対してジュリエットはオーディションで選出され、今回が初舞台となる豊田エリーが務めた。

衣装も見どころとなった本作だが、少女達の衝動的な時間として描く本作の世界観を作り出すのは、80年代を代表する雑誌「Olive」を支えてきたスタイリスト・大森仔佑子による舞台衣装である。雑誌や映画など多くのメディアで活動してきた大森が、本作で初めて舞台衣装を担当した。衣装は全て大森がディレクターを務める DOUBLE MAISON のワルツトゥードレスをリメイクしたものである。ドレスには、生地に対して全面の箔（金や銀等）を熱で転写する箔プリントという手法を用い、記憶・感情や愛など「目に見えないもの」をテキストスタイルで表現するレーベル YUKI FUJISAWA のデザイナーの藤澤ゆきの手によって、1つ1つ丁寧な装飾が施された。登場人物や俳優それぞれのキャラクターから生まれたスタイリングが藤田の世界を彩り雑誌や映画にはないライブでの大森の世界観を体験してもらえる作品ともなった。

そして音楽は石橋英子、須藤俊明、山本達久が務めた。使用楽曲は全て本作のために創られた新作であり、山本達久は『書を捨てよ町へ出よう』に続き、本作でも全ステージ、舞台上で生演奏を披露した。稽古前から録音作業が始まり、稽古開始時にはすでに多くの楽曲が稽古場に届けられていた。また、3人の共同作業によって生まれた音楽から本作の演出展開が決まっていたため、音楽も作品の大きな要となった。シェイクスピアは詩人としても有名だが、シェイクスピアの誌的な表現を、石橋、須藤、そして山本の音楽で新たに彩り、音楽的にも楽しむことのできる作品となった。

シェイクスピア没後400年を迎える2016年、気鋭の若手演劇作家の藤田貴大が、誰もが知る名作戯曲をまったく新しいオリジナルな切り口で現代に蘇らせ、これまで取り組んだことのない古典作品に挑んだ本作品。演劇界だけではなく、様々なジャンルの最先を走るクリエイター達による総合芸術の世界が12月のプレイハウスを彩った。観客の反応は賛否両論であった。衣装やヘアメイク等の素晴らしいと感じさせられる部分の反面、演技水準の低さを指摘されてしまう意見なども多く、結果として観客の反応も大きくわかれたのではないかと筆者は考える。藤田は「スタッフワークも役者も等価である」という考えを持たれているが、今回の素晴らしい衣装に対し、初舞台の役者たちが多かった演技が等価の立ち位置だったのだろうかという疑問に感じてしまう点ではあった。初舞台の人たちをオーディションで起用したのならば、発声などの基本的な訓練や演

技指導とまではいかないが、台本の解釈の仕方や藤田自身がどのように解釈しているのかをしっかりと共有し合う必要があったのではないかと考える。稽古場で稽古を見学している中では、前述したような作業が行われている様にはあまり感じる事ができなかった。

（2）創造の現場

『ロミオとジュリエット』は水天宮ピットの大スタジオにて稽古がおこなわれ、12月5日（月）よりプレイハウスに小屋入りし、10日（土）に初日を迎えた。ここではその創造の現場にて振り返る。

藤田の作品では「シーン」を「チャプター」と言う。今回作品自体はプロローグとチャプター1～10、そしてエピローグという構成になっている。11月中旬までに舞踏会のシーンの手前まで創ることができ、一日稽古休みを経てまた前半のディテールを調整する作業が行われていった。新たに台本が何度も書き換えながら作品を創っていったのだが、藤田より終盤のシーンが提示されるのには時間がとてもかかってしまった。その結果、稽古場にてチャプター9までしか作品を創ることができず、昨年度同様に正式な通し稽古は実施されなかった。しかし、音楽との打ち合わせや舞台セットの大きな壁の動きについて細かな打ち合わせが稽古場では何度も繰り返された。動く巨大な壁と、必死に動かす男性陣の身体性には言葉にならない感動があった。衣装合わせも一日かけて丁寧に実施された。衣装を実際に着用してみるととても時間がかかることが判明し、劇場入り後にどのように進行していけば役者に負担がかからないかを検討しなくてはいけないということが判明した。それをふまえ衣装の進行スケジュールを、制作の林が作成した。

劇場入りしてから、稽古場で作品が最後まで完成していなかったこともあり、舞台上で場当たりをする中で後半のシーンについては段取りの修正が多く入った。チャプター10とエピローグは舞台が仕込みをしている期間にロビーにて稽古が行われた。場当たりでの照明の修正作業も多く、稽古場でもう少し演出家と照明プランナーとの間でイメージのすり合わせ作業が行われていたらよかったのではないだろうかと感じた。しかし、照明プランナーは通しのある時に稽古場に来ることが多いのだが、今回の稽古では通しが実施されなかったり、通しをしても前半のシーンだけの通しだったりプランのイメージを構築させるのに必要な時間が少なかったのかもしれない。また、ゲネプロが当初予定していた9日（金）の夜には実施できず、現場制作や担当の職員が関係各所への日程変更の連絡が発生したり、9日（金）のゲネプロで撮影するはずだった舞台写真を撮

影することができず、新たに10日(土)の日中に舞台写真を撮影することができるカメラマンを探したりした。如何に時間内で舞台稽古を進行していくのか、計画的に行われていないように感じる場面が昨年に引き続き多々あった。

第三章 各事業の意義と課題

3-1. 『あの大鴉、さえも』

(1) RooTS シリーズの意義と課題

筆者がRooTS Vol.4『あの大鴉、さえも』の業務に携わるのは、水天宮ピットでの稽古期間までとなり初日を観劇した。照明や舞台美術が入ることでさらに面白くなり、また観客の笑い声とともに作品が生き生きとするのを筆者は感じた。現代演劇のルーツともいえるアングラ時代の傑作戯曲を若手・気鋭の演出家の手により復刻し魅力を再発見する企画として、『あの大鴉、さえも』の新たな魅力を発信する公演となっているのではないだろうか。また、今回の作品は視覚的に楽しめる要素が多かったことから子どもも楽しめるレパートリーの一つとなったのではないだろうかと考える。関連企画として、子ども向け若しくは親子向けに開演前に目に見えないガラスを持ってみようというような簡単な身体を動かすワークショップ等の実施を提案したい。作品鑑賞をするだけでなく親子で身体を使って楽しめる要素を取り入れることで、観客にさらに舞台芸術を身近に楽しんでもらいたい。

(2) 公演における福祉サービスの意義と課題

本公演では福祉サービスが10月9日(日)と16日(日)に実施された。9日(日)の視覚障害者のための舞台説明会には、視覚障害をお持ちの参加者は4名だけだったが、模型を触ってもらっている最中や舞台を歩いてもらっている時に説明を行っては、一度に入ってくる情報量が多くなってしまふのではと筆者は考え、全体に説明をおこなっていいのか迷ってしまった。今回は参加者が4名であったが、定員の10名を超えた場合今回の進行では30分では終わらないのではないかと感じた。舞台説明会をスムーズに進ませながら、鑑賞を楽しんでもらえるように更なる工夫が必要である。終演後は希望者を募り、アルテアトロにて茶話会を実施した。今回は事前の告知はせず直前のご案内となったが、2組の方にご参加いただき作品に対しての意見交換などをおこなった。まず一番初めにご指摘いただいたのは、今回のような茶話会を実施する際は事前の告知がほしいという点であった。付添のヘルパーを頼んでご来場されている場合には、茶話会などを含めた時間で頼まなくてははいけないことから直前のご案内では参加が難しいお客

様もいらっしやるとのことであった。また映画の場合、鑑賞サポート付きの映画鑑賞が終わった後には茶話会が行われ、どのように作品をとらえたのかそれぞれ意見を交換し合いさらに作品理解を深める機会となり、そこでは健常者も気がつかなかった点に改めて気がつかされることもあるそうだ。今回、演劇の公演でもそのような茶話会を実施してくれたことは嬉しいというご意見をいただいた。『あの大鴉、さえも』は、参加者は実際の舞台を観ることはできないが、舞台から近い客席だったことで雰囲気を感じ自分の中で想像しながら楽しむことができた感想を頂いた。また他の観客の反応も感じ、役者の動きを感じることができ、生のパフォーマンスはとても面白いという感想を頂いた。逆に一人のヘルパーの方からは、作品の内容が抽象的だったため、事前にもう少し情報がある方が鑑賞のサポートをしやすかったというご意見を頂いた。別の方からは映画の鑑賞サポートなどでも、視覚障害の方によって鑑賞中にどのような動きをしているのか情報が詳しく欲しい方もいれば、逆に途中で説明されるのは苦手な方がいるということを教えていただいた。どの様にサポートをしていくべきか個人差があり、それぞれ付添の方が鑑賞のサポートを行っているのだと改めて知ることができた。茶話会に参加し具体的に視覚に障害を持った方たちの意見を聞くことができ、どのようなサポートをすることができるのか少し具体的になった。現在、舞台説明会の定員は10名と少ない人数を対象にしているため、参加して下さる観客にさらに丁寧なアプローチを検証していかなくてははいけない。

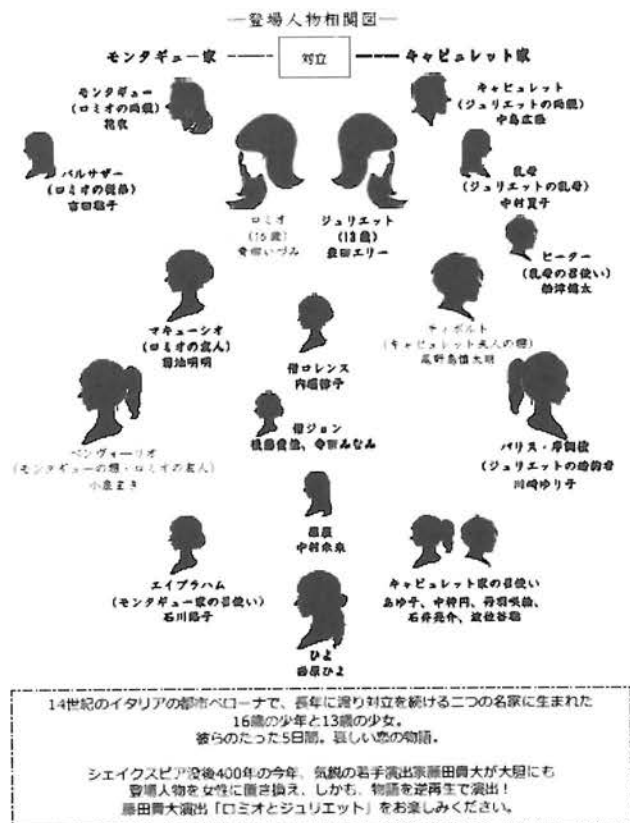
筆者は視覚障害者のためのポータブル字幕機サービスにおいて実際に用いる字幕機を利用しながらリハーサルを鑑賞した。新しい端末は7インチのタブレットで、現在使用しているポータブル字幕機より軽いが画面は大きくなるので文字が読みやすかった。写真なども表示できるので、セリフの前に出演者の顔写真を入れておくことで、舞台上で喋っている人の台詞が視覚的に認識できる様にもなっていた。実際に過去の公演で、字幕機を利用しながら鑑賞していて途中で誰がどの役なのかわからなくなってしまったというご意見をいただいたこともあった。『あの大鴉、さえも』のように、登場人物が「独身者1」「独身者2」「独身者3」という表記になり固有の名前がついていない場合、字幕を読んでも誰が喋った台詞なのかがわかりにくい。出演者の写真が台詞の横に入ると視覚的に一瞬で認識することができる。その他に字幕機の貸出を実施している中で毎回お客様から指摘されるのは、字幕機本体の重さと、膝の上にクッションを乗せた上に字幕機を乗せるので字幕を読んでいると舞台上で起こっている展開を見逃してしま

うという二点である。字幕機を目の高さに持ちながらの鑑賞になるので、平均二時間ほど字幕機を持ったままの鑑賞は、肩が凝ったりしてつかれてしまい、結果芝居の後半は字幕機をあまり見ないというお客様もいた。前の椅子に字幕機をとりつけることができれば鑑賞しやすいという意見をよくいただく。字幕機が今後タブレットになった場合、タブレット用の固定アームやスタンドを使用することで視線の高さで字幕を見ながらも身体に負荷のかからない状態でサービスを提供することができるのではないだろうか。また、舞台上にスクリーンを貼って字幕を投影してほしいという意見も多くある。茶話会の席では、海外招聘作品やオペラには字幕がついていることを紹介した。耳が悪くなる前は舞台作品を観る習慣がなかった人は、字幕機のサービスがある公演だけしか情報が手元に届いておらず、そういった中で作品を選び鑑賞されているのだとわかった。しかし、海外招聘作品だけでなくダンスなどの身体的パフォーマンスは、視覚的にも楽しめる要素が多いことから聴覚障害をお持ちの方へ公演詳細のご案内が届くような仕組みを作ってもいいのかもしれないと考える。終演後の茶話会でも字幕機のサービスや類似した機会を増やしてほしいという意見をいただいた。「ポータブル字幕機代を1000円くらい取られてもいいから月に1本くらいは舞台を観たい」という観客もいた。また、筆者が舞台説明会用に用意した資料を少し読まれた参加者からは「事前に作品の情報がわかるものが手元にあると嬉しい」という意見もいただいた。茶話会での意見を活かし、第二ターム期間中に実施された『かもめ』と『ロミオとジュリエット』の聴覚障害者のためのポータブル字幕機サービスの際には、役名と俳優の名前や簡単な作品内容がまとめられたものを作成し配布した(資料1)。

東京芸術劇場では障害を持った方への鑑賞サポートを実施しているという認知度が、実際の参加者からお話を伺う中で少しずつ広がってきていることがわかった。現状定員数がとても少なくチケットの券売に密接に関わることではないが、公共施設として多くの人々の舞台鑑賞の機会創出のために今後とも継続していかなくてはいけない事業の一つであるだろう。しかし丁寧なサービスを提供するためには、とても時間のかかるジャンルでもあり、福祉サービスは片手間でできるものではないと業務に携わり実感させられた。

ロミオとジュリエット

作:ウィリアム・シェイクスピア



資料1

3-2. 出演者オーディションの意義と課題

筆者はオーディションの準備に時間がかかり連日業務をこなすことに必死になった。大変で投げ出したいくなる瞬間はやはりあったが、5日(土)のオーディション一日目が終わったときには、少し安心する感覚もあった。一番大変だったのは、応募者に対する連絡だった。男女合わせて600人以上の応募者に対し書類審査の結果を伝え、140人以上の参加者に当日の詳細を案内するのはとても大変だった。

作品創造に係る出演者オーディションの意義は、様々な人にチャンスがあるということだろう。今回のオーディションでも、舞台上で活躍されている方やテレビや映画など映像で活躍されている方、小劇場で活動している方、そしてモデル活動をしている方などと幅広い層から応募があった。しかし最初の書類審査だけでは実力がわからず、選定の基準がとても曖昧だと感じてしまった。また今回に限りオーディション内容等の直前の変更が多く、ワークショップの内容も曖昧なまま一度にとる人数もとても多かったと感じる。海外の演出家がオーディションを行なう上で、ワークショップの内容の打ち合わせなど細かいことがメールでのやり取りとなることから、事前にさらに細かい打ち合わせが必要なのではないだろうか。オーディションの運営に必要なシステムを構築する必要がある。

3-3. 藤田貴大演出『ロミオとジュリエット』

ー若手支援の課題ー

筆者は昨年の『書を捨てよ町へ出よう』に引き続き、藤田の作品創造の現場に携わることができた。そこで、今後検討すべき課題と意義について筆者の考えを述べる。今後の課題として挙げられるのは、稽古場で作品を完成させることができなかつた点である。劇場入りまでに稽古場で作品を完成させることは当たり前のことであるが、創造の過程で作品が最後まで稽古場にて創ることができないこともあるだろう。しかし、藤田の作品創造において稽古場で作品が完成しないことは当たり前となっており、小屋入り前にチャプター9まで完成していた点において、マームとジブシーの常連メンバーは感服しているように見受けられた。今回、小屋入り前にチャプター9まで完成した結果は、昨年度の『書を捨てよ町へ出よう』に引き続き演出助手を務める吉中詩織が、昨年度の稽古場で半分ほどしか作品が出来上がっていなかったという反省を踏まえ、稽古場を進行していき、11月の中盤である程度の作品の形を構築することができたのではないかと筆者は推測する。演出助手として吉中が演出家を支える一方で、スケジュールの見通しをしっかりと持って仕事に励んだ結果なのではないだろうか。今回のような客席数が700席を超えるプレイハウスでの公演では、劇場に入ってから舞台上で実際の照明や音響、そして舞台空間との調整をする時間として場当たりを行なうべきなのではないだろうか。藤田はプレイハウスでの公演は2度目ではあるが、700人前後の劇場で公演を行うことはあまりないだろう。だからこそ、劇場に入ってから発生する可能性のある課題と向き合うためにも稽古場で作品を完成させておくことが必要なのだと考える。ここで筆者が問題提起したいのは、カンパニーメンバーの多くが稽古場で作品が完成しないことを疑問に感じないことや、疑問を提示し改善しようとしないう点である。

舞台監督についてとても当たり前のことで指摘するのも恥ずかしいのだが、稽古後の退館時間が守られていないという点と、予算の管理について一部改めなくてはいけないことを指摘したい。時間が守れないということに関して筆者が特に気になる点は、本来時間を管理すべき舞台監督が毎日退館時間に間に合わなかつたということである。また、舞台雑費予算の管理にも、計画性を感じられない点が見受けられた。既に何度か東京芸術劇場の企画において舞台創造に携わってきているのにも関わらず、領収書を規定通りに発行してもらうこともできていなかった。

衣装やヘアメイクには、舞台ではなくファッション雑誌などで活躍されている方々を起用しており、今回の作品において、それらは重要な役割を果たしていたと感じる。し

かし、全ステージ役者を細部までとても美しく創りあげていたが、舞台は被写体とは異なり客席との距離があることから、ベースメイクから綺麗に作り上げる必要はないだろうと筆者は考える。また、着やすさ脱ぎやすさも考慮された衣装であった方が役者への負担が軽減されたのではないだろうか。出演者は本番前のギリギリまでウォーミングアップなどをして体を温めておきたいのに、それがなかなか難しそうだった。舞台の本番前に返し稽古がほぼ実施されたため、稽古前の時間と本番までの時間に分けてヘアセットなどを行ったため、14時開演の時は、劇場の開館時間と同時の朝9時には楽屋を開けなくてはならず、スタッフや役者への負担は大きいものだったのではないだろうか。今回衣装アシスタントには、ひびの方たちが参加された。ひびには舞台に携わっていた人ではなく、ファッション系の仕事をされている方たちが大半だったことから、舞台の効率性を考慮したアシストをすることができなかつたように感じた。今回の作品にとって、とても重要な役割を果たしていた衣装やヘアメイクであったが、舞台として成立させるために効率性を考慮していくことも必要であると筆者は感じた。アシスタントには舞台で活動している人材を起用することで、アーティストをサポートすることができたのではないだろうか。その結果、全体の拘束時間などの負担が軽減されるのではないだろうかと考える。

ここまでカンパニー側の今後の課題を述べた。劇場側の今後の課題は、劇場側の制作担当の職員が稽古場にあまり参加できなかったことであるだろう。それは、制作を担当している職員が、担当している演目の時期が重なっていたことから生じた問題であると考えられる。その結果、劇場側が稽古場の状況になかなか追いつくことができず、関係性がうまく構築できなかったように感じた。筆者自身、稽古場に通う中で昨年よりカンパニーと劇場側の距離を体感として感じてしまった。

平成27年度の筆者の実務研修の報告書にても述べたが、東京芸術劇場の主催事業として作品を創造する上では、他の現場で経験を積んだスタッフの起用を改めて提案したい。若手演出家や作品を支えるスタッフが、プレイハウスなどの規模で公演を行う際には、様々なアテンドが必要だと感じた。しかし現実には、職員の担当演目が重なっていることなどから、常に伴走していくことは難しい点でもあるだろう。そのために現場の進行役となる舞台監督や制作には、実績のある人材を配置し、その下に劇団の制作などが制作補助として関わっていく形をとることを提案したい。公共劇場が若手演出家の作品創造の現場においてできることは、現場のサポートであると筆者は考えている。テクニカルスタッフに実績のある人材を起用することは若手演出家

だけでなく、若手スタッフの新たな育成にもつながっていくのではないかと。東京芸術劇場では今後も様々な若手アーティストを支援していく劇場として、様々な若手劇団とも作品創造を行い新たな作品を発信して欲しい。

第四章 最後に

筆者は第二タームの期間中に様々な公演事業に関わる業務に携わることができ、多くのことを学ぶことができ、改めて1つの作品の創造発信には膨大な業務量があることを再認識した。オーディションの際には、準備に係る時間が圧倒的に少ない状態で事業を進める結果、準備が万全ではないまま様々なことが行われ、直前変更のトラブルが多発し連日深夜まで業務に追われてしまった。担当職員と深夜3時までオーディション参加者の事務所と連絡を取り合っていた日もあった。また『ロミオとジュリエット』においては、職員が担当する演目の公演時期と稽古期間が重なっていたことから稽古場に行くことができず、現場と劇場側の関係性の構築があまりできずに公演が終わってしまったように筆者は感じている。様々な事業が実施されていく東京芸術劇場において、各担当職員それぞれの負担を軽減すべくスケジュール管理等の対応はできないのだろうか。このような事態を軽減するためにも、年間の事業スケジュールの見直しが必要なのではないだろうか。最後に作品創造の流れを整理し、継続を前提とした働く環境について提案したい。まず、アーツアカデミー研修生を対象としたゼミにて学んだ「公演制作の業務」を基に、公演の実施に向け劇場入りまでの制作の大まかな流れは表3の通りである。

一つの作品を創るにあたり、表3に記した他にも様々な業務がある。公演終了後にも清算作業等が行われており、ひとつの公演事業を企画立ち上げから公演終了までにかかる時間は約2年前後であるだろう。2年間常に多忙な業務があるわけではないため、いくつかの公演制作をかけ持つことは可能である。しかし、公演時期が近い演目を担当することになると業務が集中してしまうため、それぞれの業務が散漫になってしまう恐れもあるのではないだろうか。それぞれの公演事業の業務に集中し働くのに適した業務スケジュールを、小屋入りから公演期間を一か月と想定した筆者なりの考えは表4の通りである。

表4に記した通り、一年間で2本の本番を迎える主催公演の担当を担うことは可能なのではないだろうか。さらに業務の一部マニュアル化と職員間での業務状況の「見える化」を図ることで、互いに協力し合える環境が構築していくのではないだろうか。また、業務が一部マニュアル化していくことで、筆者のような研修生でも実務研修にて業務の基礎がわかることで、さらに事業担当者と共に現場で伴

約2年前～1年前まで
企画書を書く
企画決定・プロデュース方針決定
キャスティング
創作スタッフの確定（公演日時等の選定、予算を立てる、営業戦略を立てる）
1年前から半年前
プロモーション計画を立てる
情報公開時期を決める
広報物の作成（ポスター、チラシ等）
半年から3カ月前
優先予約、団体営業などチケット営業、プレイガイドに配券
プレスリリースの発送、製作発表、取材の仕込み
スタッフミーティング（作品のアーティスティックなコンセプト作り）
関係者との定例ミーティング
チラシの配布、ポスター掲示等
3カ月から1か月前
前売り開始
営業状況、パブリシティ状況のチェック、取材・TV
稽古スケジュール調整
予算管理、保険加入、劇場、各事務所との契約
公演パンフレットに係る業務
1カ月前
稽古始め、顔合わせ、稽古場の運営
招待状の作成と発送
関係者チケット管理
スタッフミーティング、劇場打合せ
取材対応、パンフレット作成

表3 舞台制作の流れ

走できたのではないかとも思う。

作品を創造する上で多くの業務があり忙殺されそうになる一方で、多くのやりがいもあった。筆者は、福祉サービスも担当しており実際の観客の声をじかに聞けることができた。その中で、「観に来てよかった」「また劇場に何かを観に来てたい」と感想をいただいたときは、研修生という立場で作品創造の現場に携わることができ本当によかったと実感する瞬間であった。演劇公演の成果とは何なのだろうか。筆者はチケット収入などで成果を図ることもできないはないが、公演などが実施された瞬間に成果がわかるものではないと考えている。昨年度の第三タームの研修生報告書にて筆者は「公共劇場は文化芸術の力を用いて、地域社会に貢献していくことが重要なミッションなのではないだろうか」と論じた。それは、「社会包摂とは、社会を支えていく人々のつながりであり、人々のつながりを強くし、

	約2年前～1年前まで		
	企画書立ち上げ→企画決定・プロデュース方針決定		
前年4月	1年前から半年前		
	プロモーション計画等		
10月～	半年から3カ月前		
	優先予約、団体営業などチケット営業		
	プレスリリースの発送、製作発表、取材の仕込み		
	作品のアーティスティックなコンセプト作り		
1月～	3カ月から1か月前		
	前売り開始		
	稽古スケジュール調整		
	予算管理、保険加入、劇場、各事務所との契約		
2月～	1カ月前		
	稽古始め、顔合わせ、稽古場の運営		
	招待状の作成と発送		
	スタッフミーティング、劇場打合せ		
4月～5月	劇場入り～公演(2週間～1カ月)		約2年前～1年前まで
5月	決算等		企画書立ち上げ→企画決定・プロデュース方針決定
		前年11月～	1年前から半年前
			プロモーション計画等
		5月～	半年から3カ月前
			優先予約、団体営業などチケット営業
			プレスリリースの発送、製作発表、取材の仕込み
			作品のアーティスティックなコンセプト作り
		8月～	3カ月から1か月前
			前売り開始
			稽古スケジュール調整
			予算管理、保険加入、劇場、各事務所との契約
		2月～	1カ月前
			稽古始め、顔合わせ、稽古場の運営
			招待状の作成と発送
			スタッフミーティング、劇場打合せ
		4月～5月	劇場入り～公演(2週間～1カ月)
		5月	決算等

表4 公演業務スケジュール案

病気に強い社会を作る為にアートとアーティストが力を発揮していくことが、今後の現代演劇の役割の一つなのではないだろう」と平成28年3月1日に他館研修で訪れたいわき芸術文化交流館アリオスの大石支配人がお話しして下さったことが基になっている。

演劇公演等を実施している瞬間は、つながりの種まきであり、その種が育まれるには時間がかかるだろう。だからこそ、演劇公演の成果はすぐには目に見えないものなのではないだろうか。公共劇場では、誰のための芸術なのか、

何のために芸術が必要なのかという芸術の公共性を常に意識した上で舞台芸術の創造発信を実施していかなくては行けないだろう。

本報告書では様々な公演事業の業務の意義と課題を記してきたが、東京芸術劇場では今後も様々なアーティストと共に作品創造を行い新たな作品を発信し、多くの人たちの芸術との出会いの場・出会いの時間を提供していく劇場として存在し続けることを願う。

参考文献

- ◆ サミュエル・ベケット著、安堂信也、高橋康也訳（2013）
『ゴドーを待ちながら』、白水Uブックス
- ◆ 「ト書きの風景」 <http://togaki.oct-pass.com/?eid=535290>
- ◆ 松岡和子著（1996）シェイクスピア全集2『ロミオとジュリエット』、ちくま文庫
- ◆ 河合祥一郎監修（2014）『こんなに面白かった「シェイクスピア」』、PHP文庫
- ◆ 菊池宏子、帆足亜紀、山内真理、若林朋子著（2016）
『働き方の育て方 アートの現場で共通認識をつくる』、アートカ
ウンシル東京
- ◆ 沢渡あまね著（2016）『職場の問題地図』、技術評論社

注

1. 本節は、主に藤田貴大演出『ロミオとジュリエット』Twitter公式アカウントの作品紹介投稿を参考にしている。

市民に広く芸術に携わる機会を創出する劇場を目指して ——東京芸術劇場を一例として——

長期コース・演劇分野 研修生
佐々木千尋

実務研修概要

■実務研修を行った事業

演劇ワークショップ・ファシリテーター養成講座

■課題

市民に広く芸術に携わる機会を創出する劇場を目指して

■事業の概要

日程 平成 29 年 2 月 15 日（水）～3 月 15 日（水）
全 7 回
第 1 回 2 / 15（水）18：30 - 21：30
「ワークショップをはじめるために」
第 2 回 2 / 18（土）14：00 - 17：00
「ワークショップをはじめるために」
第 3 回 2 / 26（日）14：00 - 17：00
「ファシリテーションについて」
第 4 回 3 / 1（水）18：30 - 21：30
「ファシリテーションについて」
第 5 回 3 / 5（日）14：00 - 17：00
「現場実習①」
第 6 回 3 / 12（日）14：00 - 17：00
「現場実習②」
第 7 回 3 / 15（水）18：30 - 21：30
「まとめ」

会場 東京芸術劇場、ほか都内施設
講師 わたなべなおこ、林 成彦、田野邦彦 ほか
(NPO 法人 PAVLIC)
主催 東京芸術劇場
(公益財団法人東京都歴史文化財団)
協力 NPO 法人 PAVLIC
参加者数 計 37 名
見学者 計 13 名

■事業目的

演劇など舞台芸術の現場で培われたワークショップの手法が教育や福祉、地域社会などで活用され、その高い効果が注目を集めている。ワークショップ参加者の相互理解を促し、結びつきを作り出し、学びや気づきをより深いものへと導くファシリテーターの果たす役割は大きく、高いスキルと専門性が求められている。演劇ワークショップ・ファシリテーター養成講座を通し「効果的なワークショップ」とは何かを考え、企画し、実際に教育や福祉の現場に赴き体感することでワークショップへの理解を深め、ファシリテーターとしてのスキルの向上を目指す。

■担当した業務

チラシ作成、参加応募メール対応、当日運営、議事録作成など

1. はじめに

筆者は平成 27 年度より約二年間、アーツカウンシル東京が実施する人材育成事業「アーツアカデミー」の一つである「東京芸術劇場プロフェッショナル人材養成研修」に、長期コース・演劇分野の研修生として参加した。本研修では、現場で実務研修を行いながら業務に必要な技能を習得すると共に、レクチャーやゼミを通し専門的な知識も学ぶことができる。また研修では 1 年を 3 タームに区切り、ターム毎に実施されている実務に携わりながら課題に対する報告書を作成する。平成 27 年 4 月中旬～28 年 3 月までの約一年間、演劇制作を担当する事業企画課事業第二係にて、貸館業務と東京芸術劇場が実施する演劇公演の主催事業に携わった。また同年 2 月には、豊島区が実施する「バレンタインファンタジー・池袋」に研修生企画を企画立案し参加した。平成 28 年 4 月中旬からの 2 年目では、一年間公共劇場の作品創造の現場に携わる中で、さらに公共劇場の

地域への取組や関わり方について学びたいという筆者の希望により、地域連携や賑わい創造事業等を担当する事業調整係にて地域連携事業や教育普及事業にも携わる機会を与えて頂いた。約二年間の研修を通し、演劇制作だけではなく様々な事業にも携わることができ、公共劇場の運営について様々な角度から学ぶことができた。

筆者が本研修に参加しようと考えたきっかけは二点ある。一つ目は演劇制作者としてのスキル向上である。筆者は大学を卒業した翌月より本研修プログラムに参加している。学生時代には、学生団体の公演だけではなく、学内の企画等でも制作統括的なポジションを任せられていた。しかし、大学構内の劇場での活動が主となっていたため、大学というコミュニティの中で全て完結してしまい、卒業後の制作者としての自身のスキルアップのビジョンを描くことができなかつた。二つ目のきっかけは、演劇をはじめとする舞台芸術の魅力を「舞台芸術にはあまり興味がない人」たちへ発信したいという思いからである。学生団体の公演や同世代が小劇場で実施する公演の観客は、公演関係者の知り合いばかりであることが多い。筆者はその状況に危機感を感じていた。どんなに素晴らしい作品をアーティストが発信していても、芸術に関心のない人から見たら趣味の活動の領域を脱しないのではないかと感じたからである。「舞台芸術にはあまり興味がない人」に、舞台芸術の魅力を発信するにはどのようなアプローチが必要なのかを学びたいと考えた。本研修に参加することで、社会における芸術文化の必要性について深く考える機会を得ることができた。その中で、劇場に来たくても何らかの障害により来ることができない人がいるということにも気づくことができた。そこで、広く市民が芸術に携わることのできる劇場を目指すために、東京芸術劇場をモデルケースとして、その担うべき役割について論じたい。

本報告書では、実際に公共劇場に来館されない市民を、「舞台芸術等に興味関心のない市民」と「舞台芸術等に興味関心があっても、何らかの障害により劇場に来ることができない市民」の二種類に分けて筆者の考えを述べる。それぞれの市民に対し、舞台芸術に関わる機会を公共劇場が創出することができないだろうか。第2章では、地域の市民にとっての公共劇場の役割を述べる。第3章では「舞台芸術等に興味関心のない市民」が芸術と出会う機会創出について、第4章では「舞台芸術等に興味関心があっても、何らかの障害により劇場に来ることができない市民」について、特に身体的な障害により舞台鑑賞等をあきらめている市民が、障害の有無にとらわれない鑑賞機会の創出について述べる。最後に、東京芸術劇場が市民に広く芸術に携わる機会を創出する劇場となることについて筆者の考えを

述べる。

2. 市民と公共劇場

公共劇場は、優れた音楽、演劇、舞踊の鑑賞機会を市民に提供すると共に、文化の力を用いてまちづくりや地域活性化に貢献する施設であると考えられる。また、劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（平成二十四年法律第四十九号）の前文にも、下記のように記されている。

劇場、音楽堂等は、文化芸術を継承し、創造し、及び発信する場であり、人々が集い、人々に感動と希望をもたらし、人々の創造性を育み、人々が共に生きる絆を形成するための地域の文化拠点である。また、劇場、音楽堂等は、個人の年齢若しくは性別又は個人を取り巻く社会的状況等にかかわらず、全ての国民が、潤いと誇りを感じることのできる心豊かな生活を実現するための場として機能しなくてはならない。その意味で、劇場、音楽堂等は、常に活力ある社会を構築するための大きな役割を担っている。ⁱ

しかし、現在は一部の芸術愛好家のものとなってしまっており、その現状を打破できていないのではないかと感じることもある。東京芸術劇場の立地する豊島区周辺に暮らしている人たちの中には、駅前にある大きな建物という認識しかない人もいた。筆者は以前「私は芸術に無縁だから、あの建物で何をやっても関係ないし、そこでお金（税金）を使われるのも理解ができない」という人にも出会った。なにが「芸術に無縁」という認識をつくりだしているのだろうか。また、別のサラリーマンの男性とお話する機会があった。会話の中で、筆者が演劇携わっているという話になり「池袋に住んで10年以上経つが、駅前にある大きな劇場には入ったことない」と語っていた。その男性は次にお会いした時には、「住んでいる場所のことを知らないのも勿体無いから劇場の施設内に入って見た」とお話ししてくださった。その人にとって劇場空間に入ること自体が初めてのことで、最初に驚いたのはアトリウムやロワー広場の椅子の多さだったそうだ。また、軽食が販売されているなど、舞台鑑賞だけではなく休憩しに来ることもできる場所なのだと感じたそうだ。実際にチケットを購入し舞台鑑賞を行ったわけではなかったそうだが、劇場のフリースペースに利用価値を見いだされていた。また、昨年度の報告書にて紹介した事例の繰り返しになるが、安曇野ちひろ美術館の前館長である松本猛は共著書『シンポジウム・劇場芸術の地平ⁱⁱ』において「リラクゼーションの場として

の美術館」を提案している。それは「来てよかった」と満足してもらえる場となるにはどうしたらいいかを考え、「リラクゼーションの場としての美術館」となるために、安曇野ちひろ美術館では美術作品の展示の他に様々な工夫を取り入れている。工夫の一つが寝椅子とクッションの配置である。家族サービスのために来場されたお父さんたちに、昼寝ができる空間をつくったものである。絵に興味がないお父さんたちが絵をみるだけではつまらないかもしれない。そういう人たちには、休憩する空間や一杯のビールがあった方がいいのではないかという発想から、寝心地のいい椅子とクッションの設置を行っている。美術館は作品を観るだけではなく、ここに来たらリラックスできる場になることもできるのだ。

2つの事例から芸術にあまり興味がなくても劇場や美術館のハード面には、芸術観賞以外にも空間の利用法があるのではないかと改めて考えることができる。地域住民に必要とされる公共劇場となるためには舞台観賞のためだけの施設ではなく、フリースペース等の利用価値を市民に提案することができるのではないだろうか。

3. 芸術文化との出会いの機会創出

本章では舞台芸術の発信だけではない施設空間の運営について、いわき芸術文化交流館アリオスの劇場運営の事例を取り挙げる。さらに東京芸術劇場において市民が劇場空間以外（施設内のフリースペース等）で、芸術に出会う機会の創出について筆者の考えを述べる。

3-1. いわき芸術文化交流館アリオス

筆者は平成28年3月と平成29年2月の二度にわたり、他館研修としていわき芸術文化交流館アリオス（以降、いわきアリオス）に訪問し、大石時雄支配人に施設の概要といわきアリオスの運営についてのお話を伺った。ハード面の利用について一回目の他館研修にて訪問した際、大石支配人は、劇場と劇場の外の空間（地域社会）をつなぐためには、公共劇場は施設内のフリースペースを活用していく必要があるとおっしゃっていた。その話を受け筆者は、劇場が足を運びたい文化芸術の複合施設という空間になっていくことが、質の高い舞台芸術作品の発信の他に重要な役割を担っているのではないかと考えるきっかけとなっている。今年度は、いわきアリオスが市民とどのように関わり関係性を構築し劇場運営を行わっているのかさらに詳しくお話を伺うために、他館研修の一環としていわき芸術文化交流館アリオスの訪問を筆者が企画した。

いわきアリオスは、福島県いわき市に立地する東北地方最大規模のアートセンターである。いわきアリオスは4つ

のホール・劇場型施設と16の練習施設のほかに、キッズルームやフリーの交流スペース、レストランやショップが兼ね備えられた複合文化施設である。いわきアリオスでは、施設の役割を市民と検討を重ね、施設運営の基本コンセプトがつけられている（表1）。

いわきアリオスのコンセプト
1. 気軽に集い、ふれあい、楽しめるコミュニティであること。
2. 自分を磨き、新たな価値を生み出す創造的活動拠点であること。
3. みずみずしい芸術文化に触れ、地域への誇りをともに育む場であること。
4. まちとつながり、まちを感じる賑わいの空間であること。
5. 地域における公共劇場の新しいスタンダードであること。

表1 いわきアリオスのコンセプト

表1にあげられるコンセプトを基に、さらにスタッフ間での共有理念も掲げられている。いわきアリオスの運営の大きな特徴は、コンセプトの一つ目に挙げられる「1. 気軽に集い、ふれあい、楽しめるコミュニティであること。」であると筆者は考えている。それは、「文化の殿堂」ではなく、様々な世代が自分らしい楽しみ方や新たな居場所をみつけられる「コミュニティ空間」として、地域社会に開かれた施設を目指すことをコンセプトとしたアートセンターであることだ。実際に訪問した日は本館休館日であったが、館内のレストランにはお昼時は賑わっており、館内のフリースペースには利用者が集まっていた。ホール以外の空間では地域の学生が勉強しているなど、芸術に関わる以外の目的で利用されていた。またキッズルームも解放されており、本館休館日とは思えない来館者数であった。

いわきアリオスが、市民に開かれた「コミュニティ空間」として施設運営を行っている理由の一つとして、日本の総人口の減少が挙げられていた。人口が減少していく社会において、それに比例し聴衆も減少していくと考えられる。どんなに素晴らしい舞台芸術の公演が実施されていても、聴衆がいなければ施設としての価値は大きな建物でしなくなってしまうかもしれない。そこで、鑑賞以外にも様々な利用目的を市民に見出してもらふ必要があるだろう。写真1は、小劇場のホールの入り口前である。平日のお昼時には、周辺の会社で働く女性が、壁際のソファで昼食をとったり読書をしたりされている。また、館内のフリースペースには、写真2のような椅子とテーブルなどが多く設置されており、市民が利用用途に合わせ自分たちの空間を探している。しかし、このようにフリースペースに机と椅子が多く設置された結果、学生が学習スペースとし

で館内を占拠してしまうことがあり、他の市民からクレームが入ったことがあるそうだ。この問題に対し、いわきアリオスでは館内での学習行為を禁止するのではなく、利用している学生に「席を譲りあうこと」を声かけしたという。声かけの積み重ねによって、譲り合う環境づくりが行われた。館内には写真3のような注意喚起のPOPが様々に配置されている。このPOPはいわきアリオスのスタッフが、自発的に作成したものである。

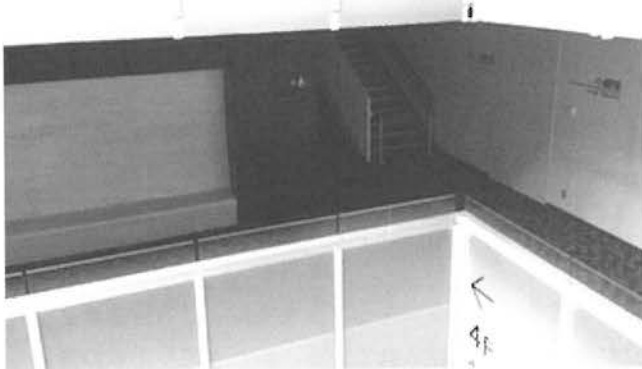


写真1



写真2

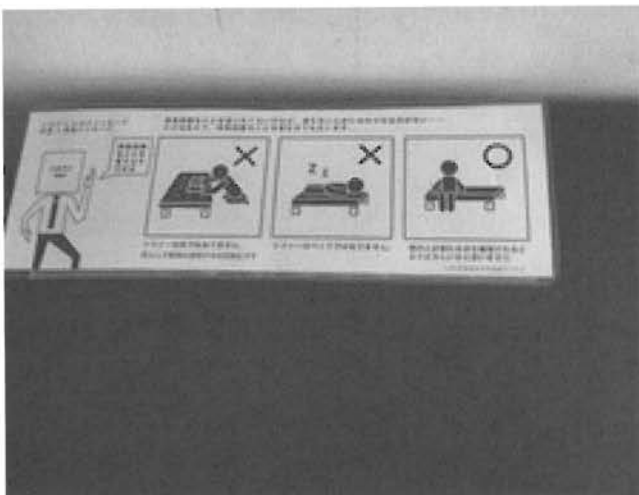


写真3

いわきアリオスは、「コミュニティ空間」として地域コミュニティの形成に特化した運営が行われている。公共劇場は、芸術鑑賞を目的とした人だけが利用する場所ではなく、施設としての利用用途を広く市民に提供することで、立地する地域の人々にとっても必要な空間となるのではないだろうか。また、そのスペースに集まった人々の新たなコミュニティ形成にも貢献するのではないかと考える。そこで次に、東京芸術劇場の劇場運営についてまとめ、東京芸術劇場におけるフリースペースの活用について筆者の考えと提案を述べる。

3-2. 東京芸術劇場^{III}

東京芸術劇場は、東京都が都民のために、芸術文化の振興と国際交流を図るために設立された芸術文化施設である。同劇場は、東京都の音楽・舞台芸術を代表する「顔」として、長期的な視点に立った「芸術文化の創造発信」「人材育成・教育普及」「賑わい」「国際文化交流」の拠点となることを、劇場運営のコンセプトとしている。この4つのコンセプトに重点をおき劇場を運営している点は、前項にて事例として紹介した、地域のコミュニティの強化に特化した市立のアートセンターであるいわきアリオスと、国際都市東京の都立劇場である東京芸術劇場の相違する点であると筆者は考える。東京芸術劇場はその性質として、地域コミュニティよりも国際社会を見据えており、基礎自治体の劇場では困難な作品創作や人材育成に着手している。さらに次項で述べるが、福祉サービスなど、地方の劇場では類を見ない事業も展開している。

しかし地域コミュニティへの働きかけがないわけではなく、東京芸術劇場の施設内にはアトリウムやロワー広場という市民に開かれた空間があり、軽食の売店やお酒を楽しめる飲食店がテナントとして入っており、郵便局もあることから観劇以外の利用者も多い。既に劇場空間以外のスペースを市民が有効活用しているのではないだろうか。この劇場空間以外のスペースを、さらに市民に有効活用してもらうことで、複合施設としての玄関を広げ、舞台芸術の鑑賞以外の目的でも来館しやすい施設になることができるのではないだろうか。

3-3. 東京芸術劇場におけるフリースペースの活用

実際に劇場のフリースペースを利用される市民の中に第2章にて紹介した事例にもあるように、自分は芸術に無縁と感じている市民も多いのではないかと筆者は考える。その上で、舞台観賞以外の目的で来場された「自分は芸術に無縁」と思っている市民に、少しでも芸術に興味を持ってもらえる仕掛けを取り入れていくべきであると考え。筆

者は芸術に興味を持ってもらうきっかけとして、「舞台芸術等に興味関心のない市民」が芸術と出会う機会の創出について、次のような企画をロワー広場やアトリウムで実施することを提案したい。

- ① ロワー広場などの空間にインスタレーション作品を定期的に展示。
- ② 「芸劇ウインド・オーケストラ」や、「ストリートアーティストアカデミー」等の人材育成プログラムの参加者の発表の場として、アトリウムやロワー広場を活用したお昼時のミニコンサートや、大道芸のパフォーマンス企画の実施。

提案した企画の定期的な実施により、ロワー広場やアトリウム等のフリースペースの賑わいを創出することができるのではないだろうか。お昼時がいつもとちょっとだけ違う時間になるような小さな企画を実施していくことで、舞台観賞以外の目的で来場された「自分は芸術に無縁」と思っている市民に、芸術との出会いの場を創出することができるのではないだろうかと考える。さらに少しでも舞台芸術に興味をもってくれた市民に対し、劇場で上演予定の作品の見所等を、館内にあるポスターやチラシラックに添えるなどの視覚的工夫も取り入れることで、今後の上演作品に興味を持ってもらうきっかけを作ることはいかなるだろうか。

4. 障害の有無にとらわれない鑑賞機会の創出

前章では、現在公共劇場を利用していない市民に注目し、劇場空間以外（施設内のフリースペース等）で、芸術に出会う機会の創出について筆者の考えを述べた。第1章にて述べた通り、実際に公共劇場に来館されない市民の中には「舞台芸術等に興味関心があっても、何らかの障害により劇場に来ることができない市民」の存在もあると筆者は考える。舞台芸術に興味関心があっても金銭的な問題や時間の制約などにより、劇場に足を運ぶことができない人もいだろう。さらに、身体的な障害により舞

台鑑賞をあきらめざるえない市民もいると考えることができる。

本章では、身体的な障害により舞台鑑賞等をあきらめている市民が芸術に関われる場として、東京芸術劇場が実施している福祉サービスの事例を基に筆者の考えを述べる。

4-1. 福祉サービスについて

東京芸術劇場では、視覚障害や聴覚障害を持たれた方たちにも舞台芸術を届けるために、舞台鑑賞をサポートする事業を行っている。舞台鑑賞に係る福祉サービスは主に東京芸術劇場が主催する公演と共に実施されている。事業調整係の担当者が、年間に実施される音楽・演劇の各事業の事業担当と福祉サービスの実施が可能な演目を協議し、広報活動等の実施に係る業務を行っている。現在は障害者手帳の提示により定価の割引にてチケットを提供する障害者割引の他に、視覚障害者のための公演説明会（音楽）・舞台説明会（演劇）と、聴覚障害者のためのポータブル字幕機サービスが行われている。今年度以降より東京芸術劇場の4つのホールに設置されている「磁気ループ」（難聴者用の補聴器補助システム）の作動と、それに伴った広報活動も実施されている。

現在は、演劇公演では東京芸術劇場の主催公演の日本語で上演される演目に対して、音楽公演はパイプオルガンコンサートにてそれぞれ福祉サービスが実施される。演劇公演に関しては、共催公演においても何演目か実施される。今年度福祉サービスが実施された演劇公演は表2の通りである。

今年度の福祉サービスの全体の利用者は、3月1日（水）コドモ発射プロジェクト『なむはむだはむ』の公演までで101名となった。利用者の中には、福祉サービスを何度か利用されたりピーターの観客もいる。しかし筆者が携わった今年度の観客の多くは、既に福祉サービスを利用された友人・知人からの紹介によりご来場された方も多くいた。さらに関西から、福祉サービスが実施される公演の情報を知り、ご来場された観客もいらっした。

公演名		実施期間と会場		事業形態
1	『かもめ』	10-11月	プレイハウス	主催
2	RooTS Vol.4『あの大鴉、さえも』	9 - 10月	シアターイースト	主催
3	『ロミオとジュリエット』	12月	プレイハウス	主催
4	コドモ発射プロジェクト	2 - 3月	シアターウエスト	主催
5	NODA MAP	1 - 3月	プレイハウス	共催
6	ホリプロ主催	4月	プレイハウス	共催
7	りゅーとびあ主催	12月	プレイハウス	共催

表2 福祉サービス実施演目

4月22日(金) 共催公演『スウィーニー・トッド』(会場: プレイハウス)	
視覚障害のご夫婦	今まで、クラシックコンサートやロックバンドのライブには行っていたが、ミュージカルは初めてでした。今まで食わず嫌いをしていたんだと感じました。ミュージカルって歌も演技なんですね。今後もミュージカルを鑑賞したいです。
10月9日(日) 主催公演『あの大鴉、さえも』(会場: シアターイースト)	
視覚障害の男性	実際の舞台を観ることはできないが、舞台から近い客席だったことで雰囲気を感じ自分の中で想像しながら楽しむことができました。舞台装置に触ったり、模型に触ったりしたことで、舞台上の空間が想像でき楽しめました。
視覚障害の女性	役者の動きを感じ、生のパフォーマンスはとても面白いと思った。
視覚障害の介助者	パフォーマンスが抽象的すぎて、鑑賞中のフォローが難しかった。
11月3日(木) 主催公演『かもめ』(会場: プレイハウス)	
聴覚障害の女性	文字量は多かったけど、手元に台本があることで内容をしっかり理解でき楽しめました。
視覚障害の男性	事前に出演者の声を聞くことができていたので、はじめのうちは聞き分けることができなかったけど、物語が進んでいく中で役者の聞き分けられるようになっていきました。
視覚障害の女性	若い男性の声が聞き分けられなかったり台詞が聞き取れなかったりして、内容についていくのが大変でした。
視覚障害の介助者	静かなシーンが多く、「役者がどこから出てきた」などのフォローができなかった。

表3 福祉サービス利用者の感想

(1) 福祉サービスを利用されたお客様の声

福祉サービスの業務にて、実際にお客様より頂いた意見や感想を幾つか紹介する(表3)。

表3で紹介した意見や感想のほかに、視覚障害者のためのポータブル字幕機サービスでは字幕機の位置や重さなども指摘されている。実際に筆者も字幕機を利用し鑑賞したこともあるが、長時間の観劇となると目や字幕機を支える手が疲れてしまった。字幕機本体に関しては、海外観光客向けの字幕対応に伴い現在様々な技術が開発されている。技術の発達で福祉サービスを利用されるお客様にとって、さらなるサービスの向上となるのではないかと筆者は考えている。さらに字幕機を利用されるお客様の中には、高齢になり聴覚の機能が弱まってきているためにサービスを利用される方もいらっしゃる。今後、字幕サービスにおいては聴覚障害者だけではなく、海外観光客や高齢の利用にも対応できるようになれば、さらなる舞台鑑賞機会の創出につながるのではないかと考える。実際にお客様と会話することで福祉サービスは、今まで自分には障害を持っていることで無縁と感じていた舞台鑑賞に興味を持つきっかけや、事故や病気などにより視覚や聴覚に障害が発症し、好きだった舞台観賞を諦めていた人たちにもう一度舞台観賞を楽しんでもらう機会の創出につながっているということがわかった。

(2) 福祉サービスの課題

業務に携わる中で、福祉サービスを利用されたお客様と直接対話をする機会も得ることができた。お客様との対話でよく指摘されたのが、舞台鑑賞の機会についてである。

本サービスを利用されるお客様の多くが、「耳が聞こえないから」「目が見えないから」舞台観賞をすることはできないと思われていた方が多い。しかし、東京芸術劇場が実施する福祉サービスを知ったことがきっかけで舞台観賞という選択肢が自分の中で増えたと喜ばれる方がとても多い印象を筆者は受ける。実務研修を通し、筆者が考える課題は以下の3点である。

1点目は、職員の福祉サービス対象者への対応に関わる知識の必要性と人員不足についてである。筆者は現場対応でお客様をロビーまでアテンドや、駅の改札まで送迎も行ったが、いかにお客様をアテンドするかに戸惑う場面が何度もあった。福祉サービスを行っていく上では、最低限のことにも対応できるようにならなくてはいけないと痛感した。また3月9日(木)にコンサートホールにて公演が行われたナイトタイム・パイプオルガンコンサートの視覚障害者のための公演説明会には、視覚障害をお持ちの方が8名参加された。その中で、付添なしでいらっしやっただお客様が3名参加された。1名は事前に送迎をご希望されており、福祉サービスを担当する職員が送迎を担当した。筆者は、到着されたお客様を公演説明会を行なう場所へのアテンドと、説明会終了後は一人のお客様を客席までアテンドした。終演後も同じ男性のお客様を客席まで迎えにいき、劇場の外までご案内した。迎えに行った際に「東武東上線まで行きたい」とおっしゃられ、改札までご案内した。今回は、福祉サービスのために会場に3名のスタッフがいたが、終演後は2名がお客様を駅までご案内したため、会場には1名のスタッフしか残らない結果となった。ナイトタイム・パイプオルガンコンサートでは、次回公演のチケット

ト先行販売なども実施されており、アテンドが必要な場合も発生する可能性がある。今後、送迎を求めめるお客様が増えていった際、駅から劇場までの間のアテンドにもわずかな時間ではあるが人材が必要になる可能性もあるのではないかと考える。

2点目は、サービスの利用者数に関する課題である。今年で7年目を迎える本サービスは、利用者の口コミで広がっている現状もある。各回の利用者は多くて7～8名程度であった。平日のマチネの回の公演になると、利用者が1名という回もあった。障害を持った方へ情報を届けるとい点においても、障壁があるということを感じる。どのような形で情報発信していくのが効率的なのか検討していかなくてはならないだろう。

3点目は、観客の声をいかに反映するかである。3月1日（水）にシアターウエストで上演されたコドモ発射プロジェクト『なむはむだはむ』にて、福祉サービスが実施された。今回はワークショップに参加した子どもたちが創作した物語を題材に、岩井秀人、森山未來、前野健太が即興でセッションする作品となっている。ある程度作品ごとに何をするかは決まっているが、子どもたちが描いた物語以外に台本は存在していない。字幕機でどこまで文字化し情報を提供できるかわからない状態であった。当日は2名の参加者に対し、2名の手話通訳が上演中交代しながらアドリブ部分を上演中に通訳してもらった。福祉サービスを担当している職員と筆者が台本とポータブル字幕機を持って同じ演目を観賞し、終演後のお客様からの質問等に答えられるように準備をしていた。終演後の茶話会では、アドリブの多い作品ではあったが、楽しむことができたという感想をいただいた。聴覚障害者にも平等に選ぶ権利を与えてほしいことから、今後も字幕機だけではなく上演中の手話通訳などをおこなってほしいという意見をいただいた。

事前の舞台説明会にて、作品の概要や舞台の構造、役者の衣装、さらに実際の役者の声などの情報を少しでもお伝えすることは、視覚的には舞台を見ることはできないが、想像しながら楽しむ手がかりとなっていることがわかった。事前の舞台説明会があることで、舞台鑑賞をしてみようというきっかけにもなっている。ポータブル字幕機のサービスにおいても、難聴により諦めていた舞台鑑賞を楽しむことができることに喜びを感じてくださるお客様が多くいらっしゃった。さらに、遠方よりご来場されたお客様もいらっしゃった。遠方のお客様は、地方でも類似するサービスが受けることができるようにしてほしいと語っている。障害の有無にとらわれず作品鑑賞の機会を創出するためにも、お客様の意見を汲み取り、さらにサービスの向上につながっていかなくてはならないと考える。

4-2. 障害の有無にとらわれない鑑賞機会の創出

豊島区の公共劇場であるあうるすぽっとに務める方と福祉サービスについてお話する機会があった。東京芸術劇場と同じく豊島区に立地するあうるすぽっとでは、「お出かけ支援講座」と称し、視覚障害者や聴覚障害者をサポートする講座が実施されている。しかし、講座を発展させ実際の公演鑑賞のサポートをする機会があまり確保することができていないとおっしゃっていた。東京芸術劇場の福祉サービスの観客の送迎を、「お出かけ支援講座」の実践の場として連携することはできないだろうか。「お出かけ支援講座」と連携することで、福祉サービス実施時の人員不足が解消されるだけでなく、観客のアテンドのノウハウを共有することができるのではないだろうか。

また東京芸術劇場の主催する演劇公演でツアーが実施される演目に、視覚障害者のための舞台説明会も実施することを提案したい。舞台鑑賞に係る福祉サービスは主に東京芸術劇場が主催する公演と共に実施されている。東京芸術劇場にて初日を迎えた演目については、既に視覚障害者のための舞台説明会も実施されている。舞台説明会の台本にあたるものも出来あがっていることから、視覚障害者のための舞台説明会の実施は不可能ではないと考える。実際に福祉サービスを他館でも実施することで、サービスのノウハウを他館に提供することができるのではないだろうか。

5. 最後に

本報告書では、「市民に広く芸術に携わる機会を創出する劇場を目指して——東京芸術劇場を一例として——」というテーマのもと、地域における公共劇場の役割と、現在、公共劇場を利用していない市民に注目し、「舞台芸術等に興味関心のない市民」と「舞台芸術等に興味関心があっても、何らかの障害により劇場に来ることができない市民」という大きな視点から、舞台芸術に関わる機会の創出について論じた。公共劇場が対象とする観客や施設の利用者は、決して一部の芸術愛好家だけではない。芸術に興味がない人にどのように芸術の魅力を発信するか。芸術に興味があるが何らかの障害により劇場に来ることができなかった人が、芸術を楽しむために公共劇場ができることは何か。この二点について検証していくことは、とても重要なことであると考える報告書として執筆した。

東京芸術劇場がより多くの市民が芸術に関われる場所として施設運営していく上では、様々な課題にも直面するだろう。しかし、観客や施設利用者の声を汲み上げていくことと、さらに施設の様々な空間に芸術に興味を持ってもらう企画や仕掛けを散りばめることができるのではないかと

筆者は考える。特に身体的な障害により舞台鑑賞等をあきらめている市民が芸術に関わる場として、公共劇場では様々な鑑賞のサポートを実施することができる。東京芸術劇場においては、今までの事業実績をもとに舞台鑑賞に係る福祉サービスのモデルケースとして、他館と連携しながら発信していくことができるのではないだろうかと考える。できることから少しずつ改善していくことによって、より多くの人にとって、舞台芸術をはじめとする芸術が身近なものになるのかもしれない。

参考文献一覧

- ◆劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（平成二十四年六月二十七日法律第四十九号）
- ◆別冊演劇人 NO. 1 『シンポジウム・劇場の地平』（舞台芸術財団演劇人会議、2005）
- ◆平田オリザ（2016）『わかりあえないことからーコミュニケーション能力とは何か』講談社現代新書
- ◆熊倉純子監修（2014）『アートプロジェクト 芸術と共創する社会』水曜社
- ◆ニッセイ基礎研究所・いわき芸術文化交流館アリオス『文化からの復興ー市民と震災といわきアリオスと』（水曜社、2012年）
- ◆東京芸術劇場 HP <https://geigeki.jp/about/index.html>
- ◆いわき芸術文化交流館 HP <http://iwaki-alios.jp/>

注

- i. 劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（平成二十四年六月二十七日法律第四十九号）前文より一部抜粋
- ii. 別冊演劇人 NO. 1 『シンポジウム・劇場の地平』（舞台芸術財団演劇人会議、2005）
- iii. 本項は、主に、東京芸術劇場 HP「東京芸術劇場とは」を参考にしている。 <https://geigeki.jp/about/index.html>

東京芸術劇場における OUDS の意義と課題

公共劇場における人材育成とは？～学生ボランティアから考える～

長期コース・音楽分野 研修生
今井俊介

実務研修概要

■実務研修を行った事業

1. オックスフォード大学演劇協会 (OUDS) 日本ツアー
2. 芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー
3. 芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー

■実務研修にあたっての課題

東京芸術劇場における OUDS の意義と課題

■事業の概要

1. オックスフォード大学演劇協会 (OUDS) 日本ツアー

日程	平成 28 年 8 月 7 日 (日) ～ 8 月 14 日 (日) 全 7 ステージ
会場	彩の国さいたま芸術劇場 小ホール 京都芸術劇場 春秋座 (京都造形芸術大学内) 東京芸術劇場 シアターイースト
作	ウィリアム・シェイクスピア
演出	ウィル・フェルトン (OUDS メンバー)
出演	OUDS メンバー
主催	公益財団法人埼玉県芸術文化振興財団 (埼玉公演) 京都造形芸術大学 舞台芸術研究センター (京都公演) 東京芸術劇場、豊島区 (東京公演)
助成	平成 28 年度文化庁劇場・音楽堂等活性化事業 (京都公演) 平成 28 年度文化庁文化芸術による地域活性化・国際発信推進事業 池袋／としま／東京アーツプロジェクト事業 (東京公演)
入場者数	計 1356 人 (東京 5 公演)
事業目的	英国で最も歴史ある学生劇団「オックス

フォード大学演劇協会 (OUDS)」の招聘を行い、近隣の大学生等がボランティア等として公演の制作・運営に参加することで、日本の公共劇場における招聘公演に必要な人材を育成する。同時に、現場での共同作業を通して、演劇を媒介に日英の若者が交流することも目的とする。

2. 芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー

主催	東京芸術劇場 (公益財団法人東京都歴史文化財団)
協力	東京佼成ウインドオーケストラ、上野学園大学
助成	平成 28 年度文化庁劇場・音楽堂等活性化事業
事業目的	①若手演奏家のキャリアアップの場の創出、②吹奏楽界の底上げを目的として行う。当事業参加メンバーには、演奏技術向上のためのレッスン、演奏機会の提供を行うほか、演奏家としてのキャリア向上のためのセミナーの提供をし、多角的な視野を持つ若手演奏家を育成する。通常の演奏活動の他、メンバーによる地域におけるアウトリーチ活動も積極的に行っていく。

3. 芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー

主催	東京芸術劇場 (公益財団法人東京都歴史文化財団)
事業提携	公益財団法人読売日本交響楽団
事業目的	芸劇発の音楽文化を担う人材の育成・器楽演奏におけるアンサンブルの重要性を鑑み、室内アンサンブルの演奏を通じ、

未来の音楽文化を担う人材の育成を図ることをミッションとし開講。受講生は読売日本交響楽団団員によるレッスンを受講し自らの演奏技術の向上を目指すとともに、若いうちからハイレベルの演奏に触れることで多様な音楽とその愉しみを感じ、それぞれの持つ音楽性を磨く場として今後のキャリアに資することを目的とする。

■担当した業務

1. オックスフォード大学演劇協会 (OUDS) 日本ツアー

チラシ送付等広報業務、プレスリリース作成、学生ボランティア説明会プレゼンター、学生ボランティアマネジメント、カンパニーとの連絡、OUDS メンバーのアテンド業務、公演期間の表周り及び楽屋周り

2. 芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー

活動概要資料作成、アカデミー生面接同席、依頼演奏現場対応 (ラ・フォル・ジュルネ、東武百貨店、西武鉄道等)、東京佼成ウインドオーケストラとの連絡、第3期生オーディション関連の広報業務、第3期生オーディション準備、第3期生オーディション現場対応、各種打ち合わせ及びミーティング出席

3. 芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー

新規アカデミー生オーディション関連の広報業務、チラシ校正

はじめに

東京芸術劇場は2016年8月4日から15日にかけて、オックスフォード大学演劇協会 (以下 OUDS) を招聘し、埼玉公演1回 (於: 彩の国さいたま芸術劇場)・京都公演1回 (於: 京都芸術劇場春秋座)・東京公演5回 (於: 東京芸術劇場シアターイースト)、計7公演のツアーを行った。

OUDS はオックスフォード大学の学生によるアマチュア演劇ソサエティである。1つの劇団として活動しているわけではなく、作品毎に協会内でオーディションが行われ選抜されている。日本への来日は18回目。今年は、シェイクスピア没後400年を記念した「夏の夜の夢」を上演した。

しかし筆者は公共の劇場である東京芸術劇場が、いちアマチュア劇団でしかない OUDS を招聘していることに対し疑問を感じていた。OUDS による公演自体が招聘の

目的なのか。それとも OUDS メンバーと日本の学生及び観客との国際交流が目的なのか。またその目的について、OUDS と東京芸術劇場の双方の意思統一がなされているのか。

筆者は本報告書の中で、3部に分けて OUDS の今後のあり方を考察したい。まず公共劇場の根本的な社会的意義を確認した上で、東京芸術劇場とオックスフォード大学演劇協会の関わりを記す。次に今年の OUDS 事業の実務に関わった上で感じた課題を挙げたい。最後に公共劇場である東京芸術劇場に求められる OUDS 事業の今後のあり方について具体例を交えながら考察する。

1 東京芸術劇場とオックスフォード大学演劇協会 (OUDS)

1-1 東京芸術劇場

東京芸術劇場は、公益財団法人東京都歴史文化財団が指定管理者として管理している東京都の公立文化施設である。民間による私立の文化施設も台頭している中、全国に3000館以上あるとされる公立文化施設の意義とは何なのか。まず非常に曖昧な「公共」という言葉自体を確認したい。

(1) 「公共」劇場とは

「公共」放送、「公共」交通機関、「公共」の福祉等が挙げられるように、「公共」という言葉は何かと使われることの多い言葉である。ではそもそも「公共」とはどのような定義されるものなのだろうか。齋藤純一は著書『公共性』の中で公共の持つ性質、すなわち公共性を下記の3つに分けられるとしている。

1. 国家に関する公的な (official) もの
…公共事業、公的資金、公教育など
2. 特定の誰かにではなく、すべての人々に関係する共通のもの (common)
…公共の福祉、公益、公共心など
3. 誰に対しても開かれている (open)
…公然、情報公開、公園など

地方自治法244条第1項において、公共劇場は公園や体育館と同じく「公の施設」とされている。そのため公共劇場において最も重要なのは上記の3にあたる要素ではないだろうか。では劇場という特殊な環境における公共性とはどのようなものなのか。伊藤裕夫は、『「公共」劇場とは』の中で公共劇場の公共性について、下記のように述べている。

公共劇場の持つ公共性というのは、先に理念型で検討したように、大きく次の二つに分解できる。第一が、舞台芸術がその時代の社会（近代社会においては「市民社会」）のニーズに応じていくという意味での舞台芸術創造、すなわち演劇という舞台芸術そのものが持っている公共性、第二が、舞台芸術の成果を広く市民社会が享受できるという意味での、アクセス面における公共性。舞台芸術の場合、特にこの創造と享受というものは同時的に行われることから、この両者は非常に密接かつ複雑に絡み合っていることは指摘するまでもない。

近年アウトリーチやそれに伴うファシリテーターの重要性に注目が集まっていることからアクセス面における公共性について強く関心が持たれていることがわかる。しかし現状大学やアートNPOが中心となって議論されていることが多く、公共劇場は未だその域に達することができていない。小林真理「ドイツの公共劇場の成り立ち」によると、演劇大国であるドイツでは劇場が貴族や市民の社交場の一つとされてきたが、1918年のワイマール共和国設立の際、国家による文化共同体の必要性が問われた。一国に相当する権限を有している州が宮廷劇場を、それに感化された市町村が貸館として機能していた民間の劇場を公有化することで文化共同体の形成を果たそうとしたようだ。

日本において劇場は、長らく公民館や福祉施設と同じく「公の施設」とみなされていた。米屋尚子によれば日本における最初の公立文化施設は、1918年に建てられた大阪市中央公会堂である。また東京で初期の公立文化施設は、1929年に建てられた日比谷公会堂である（米屋 2011）。このように初期の公立文化施設は「公会堂」という名が付けられ、演奏会や演劇公演が行われる専用の劇場としてではなく、式典や講演会にも使用可能な人の集まる多目的施設として運用されていった。あわせて「公の施設」であることから、市民の芸術発表の場として貸し出すことが義務とされた。この習慣は、70年代から80年代にかけて日本全国に多く建てられた「文化会館」「コミュニティセンター」「市民会館」といった公立文化施設に継承されてしまう。続いて80年代前後には各種専門劇場が求められるようになった。1978年に演劇専用劇場として開館したピッコロシアター（兵庫県尼崎市）や1986年に開館し30年間日本のクラシック音楽の殿堂として牽引し続けるサントリーホール（東京都港区）、1990年に欧州型の劇場付き劇団を持つ形で開館した水戸芸術館（茨城県水戸市）などが挙げられる。東京芸術劇場は1990年開館であるが、公の施設要素、つまり貸館事業を主に運用してきた。前述の水戸

芸術館が、東京芸術劇場と同年の開館ながら、開館前から美術・音楽・演劇の各分野に芸術監督を任命し、設計段階から関わらせたことを考えると、当時非常に先進的だったと推察される。

2003年6月には地方自治法の一部が改正され、公立文化施設の管理が第三セクターまでに限定されていたところを、民間組織にまで範囲が広がられた。これがいわゆる指定管理者制度である。この指定管理者制度の導入により大手民間企業だけでなく、アートNPOなどの非営利組織も公立文化施設の管理を担うことが可能となった。例えば、東京都高円寺にある杉並区立杉並芸術会館（通称：座・高円寺）は杉並区が設置し、NPO法人劇場創造ネットワークが運営を行っている公設民営の劇場である。このように近年の公立文化施設におけるアートNPOの台頭により公立と民間の境目が曖昧になってきている。杉並区の例は上手く機能している例であるが、民間の清掃会社が指定管理者になり全く創造性のない公立文化施設と化している例もある。「公共」という言葉の意味を再確認し、公共劇場のあり方を改めて考察する必要があると考えられる。

さらに2012年6月27日には、劇場、音楽堂等の社会的意義を明記した「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（以下劇場法）」が施行された。図書館法（1950年制定）で図書館のあり方が、博物館法（1952年施行）の中で博物館や美術館のあり方が明確にされていたにも関わらず、長い間劇場、音楽堂等のあり方は明確にされてこなかった。社団法人日本実演芸能団体協議会（以下芸団協）が中心となり、国に対し働きかけを行った結果、遂に実現したのであった。では法律をたてる際、どのようなことが論点とされたのだろうか。「昨今の『劇場法』議論を廻って」の中で、伊藤裕夫は下記のように述べている。

まず、これら平田／芸団協の提起（といっても両者には微妙な違いはあるが）について、特に劇場法に関わる部分の論点を整理すると、それは大きく以下の三点になると思われる。

- (1) 地域の公共ホールの最低のガイドライン（基本的機能や専門スタッフなどの必置など）づくりの必要性
- (2) 地域における芸術拠点形成（「劇場」づくり）
- (3) 舞台芸術への助成のあり方（助成制度見直しや文化予算倍増など）

このような議論の中で、地域における劇場、音楽堂等のあり方に焦点をあて、社会的意義が明確にされていった。その結果、遂に「劇場法」という形で劇場、音楽堂等の社会的意義が明記された。「劇場法」の前文では、下記のような

に記されている。

劇場、音楽堂等は、文化芸術を継承し、創造し、及び発信する場であり、人々が集い、人々に感動と希望をもたらす、人々の創造性を育み、人々が共に生きる絆を形成するための地域の文化拠点である。

また、劇場、音楽堂等は、個人の年齢若しくは性別又は個人を取り巻く社会状況等にかかわらず、全ての国民が、潤いと誇りを感じることでできる心豊かな生活を実現するための場として機能しなくてはならない。その意味で、劇場、音楽堂等は、常に活力ある社会を構築するための大きな役割を担っている。

さらに現代社会においては、劇場、音楽堂等は、人々の共感と参加を得ることにより「新しい広場」として、地域コミュニティの創造と再生を通じて、地域の発展を支える機能も期待されている。

また、劇場、音楽堂等は、国際化が進む中では、国際文化交流の円滑化を図り、国際社会の発展に寄与する「世界への窓」にもなることが望まれる。(以下省略)

この前文の中で、劇場、音楽堂等の役割を集約し明確にしたことによって、今後の劇場、音楽堂等の運用の際の判断材料になると考えられる。また劇場法の施行によって劇場、音楽堂等に対する行政の意識が変わることが期待される。日本においては1970年代からの建設ラッシュの煽りによって多くの公立文化施設が建てられたものの、建設後に行政が運営に責任を持たず、年間を通して地域コミュニティの一部として活用されていない施設が多く見られる。これがハコモノ批判の対象となった所以であるが、今後劇場法で明記された目的を果たすことが公立文化施設に求められる。そのためには行政による文化芸術に対する意識の変化は不可欠であると筆者は考える。

(2) 東京芸術劇場の現状

東京芸術劇場は東京都の監理団体である公益財団法人東京都歴史文化財団が2006年より指定管理者に任命され運営されている。また2009年7月に日本を代表する演出家野田秀樹を芸術監督に迎え徐々に自主事業を増やし、全国で15館に絞られている文化庁の劇場音楽堂等活性化事業(特別支援事業)対象の創造発信型の劇場のひとつまでに発展した。では、特別支援事業を得るための要件とはどういふものなのだろうか。文化庁の特別支援事業応募要領によると、実績要件として下記の4点が挙がっていた。

(ア) 過去3年間にわたり、自主企画・制作による公

演事業(再演を含みます。)を年間でおおむね10件以上、人材育成事業と普及啓発事業を合わせて、年間でおおむね5件以上の実演芸術に関する事業を実施していること。

- (イ) 主催公演の芸術的内容に関する責任者(芸術監督等)を配置していること。
- (ウ) アートマネジメント人材及び舞台技術スタッフをそれぞれ専任で配置していること。
- (エ) 施設の利用者数がおおむね年間10万人以上であること。

ここで注目すべきは、劇場、音楽堂等に対し人材育成事業及び普及啓発事業の推進を文化庁が求めている点である。具体的に事業を行うことで劇場、音楽堂等の社会的役割を目に見える形で社会に示すことが必要とされたためだろう。では現在東京芸術劇場の取り組んでいる人材育成及び普及啓発事業の内、具体的にどの事業が該当するのだろうか。東京芸術劇場ホームページによれば、今年度の該当事業は、芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー、古楽ラボ(以上事業第一係担当)、池袋学(事業調整係担当)、こども発射プロジェクト(事業第二係担当)等が挙げられるがここにOUDSは含まれていない。

OUDSは人材育成事業を謳っているが、特別支援事業とは異なる地域活性化・国際発信推進事業に該当しており別の助成対象となっている。先述の特別支援事業が劇場につき7000万円を上限とした助成金が支給されるのに対し、地域活性化・国際発信推進事業は地方自治体につき1億円を上限に助成金が支給される。文化庁の地域活性化・国際発信推進事業の目的は下記の通りである。

地方公共団体が実施する、地域の文化資源等を活用した計画的な文化芸術活動や、2020年東京オリンピック・パラリンピック競技大会の文化プログラムを見据えた文化事業、訪日外国人が鑑賞・体験できる事業を支援し、文化芸術による地域活性化、地域文化の国際発信、文化芸術によるインバウンドの増加を推進することを目的とします。

また、事業の内容として下記のように記されている。

地方公共団体が下記の事業の区分により策定した実施計画に基づき実施する、特色ある文化芸術の創造発信であることに加え、①全国レベル・国際レベルの取組、②地方公共団体の枠を超えて周辺地域にも幅広く効果が波及するような取組、③他の地方公共団体のモデルと

なるような先進的な取組を優先的に支援します。

ここで明記されている区分とは(1)文化芸術地域活性化事業(2)創造都市事業(3)訪日外国人対応事業(4)新国立劇場との連携公演事業(5)文化の力による心の復興事業であり、東京芸術劇場を含む「池袋／としま／東京アーツプロジェクト事業」は(1)に該当する。具体的な事業はストリート・アーティスト・アカデミー（事業調整係担当）、ナイトタイムオルガンコンサート（事業第一係担当）等が該当するが、そのうちの一つに OUDS 招聘事業が含まれているのである。

このように東京芸術劇場は、複数の名目と事業で助成金を得ている。しかし職員数が事業に対して少ないにも拘らず、助成を受けるために行っている事業も多く存在し、事業の質の低下につながりかねない状況にある。よって今後見極めをしつつ事業数を削減し、一つ一つの事業の質を高めることが望まれる。その際、OUDS の招聘を今後続けるための改善策の提示は急務である。

1-2 オックスフォード大学演劇協会 (OUDS)

オックスフォード大学は世界で3番目に古いとされる大学とされ、その起源は12世紀に遡るとされる。マーガレット・サッチャー元首相やデーヴィット・キャメロン元首相などの歴代イギリス首相からエドウィン・ハッブル、スティーヴン・ホーキングといった科学者までを輩出する世界的な名門大学である。オックスフォード大学演

劇協会 (Oxford University Dramatic Society) は1885年に設立された歴史と伝統を持ったソサエティである。なお OUDS は固定メンバーによる劇団ではなく、プロダクション毎に協会員の中からオーディションによってメンバーが決められることからソサエティの名称で知られる。過去にはマギー・スミス(『ハリーポッター』シリーズ)やジュディ・デンチ(『007』シリーズ)、ローワン・アトキンソン(『Mr. ビーン』シリーズ)などが在籍していた。日本への来日は今年で18回目となった。

表1からも見て取れるように、可見市文化創造センターや兵庫県立尼崎青少年創造劇場を経て2005年より東京芸術劇場で公演を行っている¹。

1-3 OUDS 招聘の目的

2005年よりほぼ毎年 OUDS を招聘している²東京芸術劇場だが、その目的とは何なのだろうか。事業計画書によると、東京芸術劇場においては公演の開催よりも人材育成に重きが置かれていることがうかがえる。

- ・ OUDS の招聘を通して、日本の公共劇場における招聘公演に必要な人材の育成をすること。
- ・ 近隣の大学生等がボランティア等として公演の制作、運営に参加し、スキルやノウハウを習得するとともに、演劇を通して日英の若者が交流することも目的とする。

1988年	東京グローブ座	お気に召すまま
1998年	立命館大学以学館ホール / メイシアター / 東京グローブ座	じゃじゃ馬ならし マクベス
2000年	彩の国さいたま芸術劇場	冬物語
2001年	彩の国さいたま芸術劇場	恋の骨折り損
2003年	シアタートラム / つくばカピオホール / 可见市文化創造センター / 世田谷パブリックシアター	じゃじゃ馬ならし
2004年	シアタートラム / つくばカピオホール / 兵庫県立尼崎青少年創造劇場 / 世田谷パブリックシアター	ジュリアス・シーザー
2005年	東京芸術劇場	間違いの喜劇
2006年	東京芸術劇場	恋の骨折り損
2007年	東京芸術劇場	夏の夜の夢
2008年	東京芸術劇場	ロミオとジュリエット
2010年	東京芸術劇場 / 彩の国さいたま芸術劇場	じゃじゃ馬ならし
2012年	彩の国さいたま芸術劇場 / 舞台芸術学院内ホール / KAAT 神奈川芸術劇場	から騒ぎ
2013年	東京芸術劇場	間違いの喜劇
2014年	東京芸術劇場 / KAAT 神奈川芸術劇場	十二夜
2015年	東京芸術劇場 / 彩の国さいたま芸術劇場	ロミオとジュリエット
2016年	東京芸術劇場 / 彩の国さいたま芸術劇場 / 京都芸術劇場	夏の夜の夢

表1 OUDS の主な来日公演会場及び作品

特に2番目に上述されている国際交流は一つの特徴となっている。筆者が本報告書においてテーマとしている学生ボランティアのあり方は、この理念に則ったものであるべきであると筆者は考える。次章ではボランティアの活動を軸に、今年度の OUDS 事業を時系列に記す。

2 今年度の OUDS について

筆者は本報告書において学生ボランティアのあり方について考察する。この章では学生ボランティアの動きを軸に今年度の OUDS について振り返りたい。まず、OUDS 来日前の学生ボランティアの活動を下記表2に記す。

日にち	学生ボランティアの活動
6月22日	日本外国語専門学校にて筆者がプレゼンターを務めた説明会に参加
6月27日	エントリーシートを東京芸術劇場に提出
7月9日	急遽セッティングされた面接に参加
7月12日	昨年参加した学生ボランティアが東京芸術劇場と意見交換
7月15日	学生ボランティア顔合わせに参加
7月16日から 8月3日	旅手帳の作成、ウェルカムバック用意、池袋近辺の広報活動、ロビー展示用パネルのデザイン及び作成、ロビー展示用の映像（パワーポイントのスライド使用）の作成

表2 OUDS 来日前の学生ボランティアの動き

6月7日には東京公演のスポンサーとなっていた日本外国語専門学校の担当者との打ち合わせにおいて、選考の手順を確認するとともに、15名の学生ボランティアの受け入れを要請された。この時点で日程に余裕がなかったため、面接を行わない方針となった。と同時に劇場内では、日本外国語専門学校以外での募集、つまり公募をしないことが決定した。ただし、昨年ボランティアに参加した学生が在籍する聖心女子大学からは個別に連絡があり、昨年同様周知をしていただいた。

6月22日に日本外国語専門学校にて開かれたボランティア説明会では、筆者自身がプレゼンターを務めた。50名強の学生が参加し、34名の学生がエントリーシートを学校側に提出したという。しかし、この段階で学校側が独自に面接を行い19名の学生を推薦してきたことが劇場内での混乱を招いてしまった。19名から15名に絞るための面接を行う必要性が出てきたことに加え、学校側と東京芸術劇場側の求める人材が異なるからである。というのも学校側は自身の学校の成果を活かすため、英語を使ったコミュニケーションを重視していたが、東京芸術劇場は演劇を通したコミュニケーションを目指しているからである。

学生ボランティアの顔合わせの日程を6月7日の打ち合

わせで決めていたため、20名の学生（日本外国語専門学校生19名、聖心女子大学学生1名）に対し急遽面接を7月9日に行った。面接の結果、プロダクションコーディネーターチームとして14名、翻訳スーパーバイザーチームとして5名を採用することになった。なお、昨年ボランティアに参加した学生がそれぞれのチームに1名ずつ、さらに早めの作業開始に迫られた翻訳スーパーバイザーチームには、昨年参加者の友人1名を面接無しで採用したことを補足する。

面接において、選考基準とはどのようなものだったのか。筆者は、英語で指名・年齢・卒業後の志望する職業を、日本語で自己PR・志望理由を答えた後、「レストラン入店後、同席した外国人がベジタリアンであることがわかった場合の対応とは」等の面接官からの意表をついた質問に答えるという面接内容から、3点の選考基準があると感じた。その3点とは、OUDSをサポートできる英語力を持つこと、日本語で物事を正確に伝えられること、現場で臨機応変に対応できることである。公演間近の慌ただしい現場では、英語と日本語が交互に飛び交うことが予想される。カンパニー側のリクエストを英語で聞き取り、日本語で正確に伝え、リクエストを日本側のスタッフで共有すること、またそのリクエストに臨機応変に対応できることは、より良く、より安全な公演にするために欠かせないことである。そのため、上記の選考基準を兼ね備えた学生がボランティアとして採用されたのである。

7月15日に行われた学生ボランティアの顔合わせにて、主に東京芸術劇場との連絡を担当するリーダーを決めた後、翻訳スーパーバイザーチームとプロダクションコーディネーターチームに分けられた学生ボランティアは、チーム毎に活動を開始した。翻訳スーパーバイザーチームは、小田島雄志氏による訳のデータ編集とパワーポイントでの字幕用スライドの作成を担当した。一方、プロダクションコーディネーターチームは、旅手帳の作成や旅手帳・地図等を入れるためのウェルカムバックの用意をはじめとしたOUDS受け入れ準備及び、東京芸術劇場での公演期間中にシアターイーストロビーにて展示するパネルとあらずじを紹介するスライドの作成を担当した。

次にOUDS来日後の学生ボランティアの活動をOUDSの主なスケジュールとあわせて振り返る（表3参照）。

	OUDS のスケジュール	学生ボランティアの活動内容
8月 4日	OUDS 来日	ホテルへのアテンド
8月 5日	打ち合わせ 於：彩の国さいたま芸術劇場	ホテル・彩の国さいたま芸術劇場間のアテンド、打ち合わせ同席
8月 6日	リハーサル 於：彩の国さいたま芸術劇場	ホテル・彩の国さいたま芸術劇場間のアテンド、ケータリング準備
8月 7日	埼玉公演 於：彩の国さいたま芸術劇場 公演後、京都に移動	ホテル・彩の国さいたま芸術劇場間のアテンド、ケータリング準備、字幕オペレーション
8月 8日	ミーティング及び交流会 於：京都造形芸術大学	OUDS 京都滞在中のため業務なし
8月 9日	京都にてオフ	OUDS 京都滞在中のため業務なし
8月 10日	リハーサル 於：京都造形芸術大学春秋座	OUDS 京都滞在中のため業務なし
8月 11日	京都公演 於：京都造形芸術大学春秋座 公演後、東京に移動	OUDS 京都滞在中のため業務なし
8月 12日	東京公演 (#1) Meet & Greet 開催 於：東京芸術劇場	ケータリング準備、ロビー展示物最終調整、表周り準備、お客様対応、イベント対応、字幕オペレーション
8月 13日	東京公演 (#2,3) トークセッション、Meet & Greet 開催 於：東京芸術劇場	表周り準備、お客様対応、イベント対応、字幕オペレーション
8月 14日	東京公演 (#4,5) Meet & Greet 開催 於：東京芸術劇場	表周り準備、お客様対応、イベント対応、字幕オペレーション、表周り撤収
8月 15日	OUDS 帰国	面会なし

表3 OUDS の主なスケジュールと学生ボランティアの活動内容

8月4日に OUDS が来日し、早速学生ボランティアがアテンドを担当した。しかし、待ちに待った対面であったため学生ボランティアは冷静さを失い、指示を出す劇場側のスタッフの一員であるにも拘らず一緒に盛り上がってしまった。筆者が再三ボランティア活動はあくまでも仕事であることを伝えたが、このようなことは期間中を通して見られたことであった。外国人との通常のコミュニケーションを目的するならば、東京芸術劇場が引き受ける学生ボランティアにはふさわしくない。劇場という特殊な空間の中の仕事を通して、劇場の仕組みや社会の仕組みを体験し将来に役立ててもらうことが、劇場における学生ボランティアの意義とも考えられるからである。

8月5日から7日にかけて、埼玉公演の会場である彩の国さいたま芸術劇場にて打ち合わせ、リハーサル及び公演を行った。なお他館での公演であったため、学生ボランティアを可能な限り減らした（リハーサル日は朝番と夜番4名ずつ、公演日は1日通して5名）。

OUDS メンバーの疲労が蓄積されている中8月7日の公演後に京都へ移動し、翌日8日に打ち合わせ及び交流プログラムが京都造形芸術大学にて行われた。これは京都公演の主催である京都造形芸術大学によって企画され

たもので、時を同じくして来日していた韓国芸術総合学校 (KARTS) による韓国伝統芸能と京都造形芸術大学による能のパフォーマンスとワークショップが行われた（写真1・2）。時間は短かったものの OUDS メンバーに少なからず影響を与え、後日自分たちのパフォーマンスに取り入っていた。筆者は立ち会う中で、類似した交流プログラムを実施できないかを感じた。なお東京の学生ボランティアは京都へは帯同せず、京都造形芸術大学によって選考された学生ボランティアが別途対応した（詳しくは、第3章第(2)項にて記す）。



写真1：KARTS の学生による韓国の伝統芸能のワークショップの様子



写真2：京都造形芸術大学の教員及び学生による能のワークショップの様子

京都公演を行った11日中に東京に戻り、翌日12日から東京公演を行った（12日は夜公演のみ、13日及び14日は昼と夜の2公演）。あわせて最終公演を除き、ロビーにて公演後に気になった出演者と直接交流することができるイベント「Meet & Greet」を3回、OUDSメンバー全員によるトークセッションを1回開催した。前者は英語で会話を楽しむ観客や出演者との記念撮影を求める観客で盛況であった。後者ではシェイクスピア演劇における女性の扱われ方についての質問が客席から挙がった際、出演した全ての女性キャストから意見が述べられる等、オックスフォード大学学生の真骨頂を見ることが出来る非常に興味深いトークセッションとなった。またシアターイーストロビーにおいて、学生ボランティアが作成したパネルの展示とスライドの上演を行った（写真3）。特にドイツの作曲家メンデルスゾーンが遺した「夏の夜の夢」が流れる中、キャストの写真を使用しあらすじを紹介したスライドには多くの観客が足を止めていた。

埼玉及び東京での公演においては学生ボランティアが参加し、字幕の内容や投影位置の確認や公演時のオペレーション操作（翻訳スーパーバイザーチーム）及びお客様対応（プロダクションコーディネートチーム）等、各業務を担当した。しかし12日の公演後盗難事件が発生し、東京芸術劇場はバックヤードへの学生ボランティア立ち入り禁止の措置をとる等、迅速に対応した。翌日からはケータリング等のバックヤードでの業務に関しても東京芸術劇場職員及び研修生のみが担当した。公演が順調に行われていただけに、後味の悪い結果となってしまった。



写真3：学生ボランティアによって作成された展示パネル

3 OUDS 事業の今後のあり方

さて公共劇場の社会的意義と OUDS 招聘事業の現状を基に、OUDS 事業の課題及び今後のあり方を考察していきたい。筆者は実務研修として、5月から8月にかけて OUDS 招聘事業に関わった。関わる中で感じた大きな課題は、劇場側の受け入れ体制不足である。具体的には、OUDS、学生ボランティア、職員・研修生の三者に対する受け入れ体制は改善の余地があるように考えられる。今年の事例を参考に記す。

(1) OUDS ～日本の文化芸術のワークショップの開催～

本来 OUDS は来日時、公演だけでなく演劇を通じた国際交流も目的にしているが、現状公演をすることのみに留まってしまっている。これは OUDS 側と東京芸術劇場側の間で、来日目的の意思統一が図れていないことが原因の一つと考えられる。来日目的の確認をした上で東京芸術劇場が世界有数の都市、東京の劇場としてただ会場を提供するだけではなく、ゲストに対して日本風のおもてなしが必須であると筆者は感じている。特に OUDS は若い世代であることから、多くのことに好奇心を抱いている。そのため平均年齢20歳であった今回の来日メンバーは、将来日本の文化芸術を世界に発信するゲストになり得ると考えられる。しかしながら5公演が組まれていた東京でのスケジュールは非常に過密であった。過去の研修生の報告書によると、昨年までは一貫して3公演が組まれておりワークショップがあわせて行われていたようだ。平成26年度アーツアカデミー研修生である寺西ららの報告書には「ワークショップの実施により、ボランティアスタッフ以外にも、OUDS メンバーと直接関わることで刺激を受け、新たな興味、理解を得る機会を学生に提供できたことは非常に有意義であったと考える。」と記されており、手応えを感じられたようだ。5公演あった東京公演のうち12日の夜公演と14日の夜公演を削り、リハーサルとワークショップ

のような交流プログラムにそれぞれ割りあてるとして、そのような機会を作ることは可能だっただろう。筆者は非常に残念に感じている。日本の伝統芸能のワークショップ、歌舞伎鑑賞、日本語講座、着物体験等、文化芸術のプロフェッショナルである劇場がゲストに向けてイベントの企画をし、日本の文化芸術を紹介する。東京芸術劇場はホームページにて、東京都の音楽・舞台芸術を代表する「顔」として、長期的な視点に立った「芸術文化の創造発信」「人材育成・教育普及」「賑わい」「国際文化交流」のそれぞれの拠点となることを謳っている。このようなイベントの企画も、今後東京芸術劇場が公共劇場として担うべきミッションではないだろうか。

(2) 学生ボランティア ～京都の学生ボランティアを参考に～

ボランティアのマネジメントを主に担当していた筆者の視点から、見受けられた課題は「人数の削減」と「選出方法」の2点である。まず学生ボランティアの人数の削減を提案するにあたり、昨年度までの学生ボランティアの人数を表4にまとめる。

	制作補助	字幕	技術補助
平成 25 年度	4	2	11
平成 26 年度	10	6	5
平成 27 年度	11	8	募集なし
平成 28 年度	14	5	募集なし

表4 過去3年間と今年の学生ボランティア参加人数

表4から翻訳スーパーバイザーチームの参加人数は毎年ほぼ横ばいであることがわかる。特に今年は例年より多い6公演（埼玉公演1公演及び東京5公演）のオペレーションを担当したため過不足は感じなかった。一方プロダクションコーディネイトチームにおいては人数が多すぎたと認めざるを得ない。事実、平成25年度の開催から年を追うごとに参加人数が増えてしまっている。プロダクションコーディネイトチームの仕事は決して多くない。受け入れ準備期間中と OUDS 来日期間中は5人ほどで事足りてしまう仕事量なのであるⁱⁱⁱ。学生ボランティアは学業との両立をしなくてはならないためターンオーバー可能な余地を残しておく必要はあるが、プロダクションコーディネイトチームは最大10人の採用で運用が可能と筆者は考える。

次に、学生ボランティアの選出方法である。選出はエントリーシートによる書類選考の後、面接を行った。今年の最大の課題は、広く公募をせずに募集を締め切ってしまったことで、ボランティア学生の選択肢が少なくなってしまったことである。というのも今年は19名中15名が日本外国語専門学校の学生であった（その他は聖心女子大学2

名、慶應義塾大学2名）。何故ならば、日本外国語専門学校は今年の公演の開催におけるスポンサーであり、ボランティア募集に先駆け、先方より15名程度のボランティアの受け入れを要請されたからである。この要請が、先述の学生ボランティアの人数の増加にも繋がっていることはいうまでもないだろう。昨年度までは都内の大学の英文学科や英語劇連盟「Model Production」、インターカレッジサークル「To Japan」などを対象に公募されており、様々な専門分野から国際交流への興味がある学生が集まっていた。ボランティアにとって、同年代の異なる分野を勉強している学生から受ける刺激というのも期待できるのではないだろうか。今年度は日本語外国語専門学校から要請された人数に揃える必要があったが、ボランティア活動終了後に振り返ると、意見を述べることや要領よく動くことでサポートしてくれた学生ボランティアは19名のうち若干数であった。ここに含まれる学生ボランティアは公演にあたり不可欠であったが、一方含まれない学生が選考プロセス上で落選していたとしても、公演に全く支障がなかったと感じてならない。

これまで集められた学生ボランティアは、コミュニケーションを重視するために英語能力の有無に偏りがちである。英語が堪能でコミュニケーションをとれることが仕事の妨げになる可能性も考えなくてはならない。実際 OUDS 来日後年齢が低い学生ボランティアを中心に仕事を放置し話に花を咲かせている姿が度々見受けられた。しかしこの原因がボランティアだけにあるとは一概に言えない。というのも劇場内においてボランティアの活動可能な範囲及び仕事範囲が曖昧だからである。そのため現場での振る舞い方に戸惑ってしまっていたと考えられる。学生ボランティアのあり方について非常に参考になるのが京都の体制である。表5は東京と京都の学生ボランティアの体制を比較したものである。

京都の学生ボランティアには、舞台技術を専門とした学生とシェイクスピアを専門に研究する学生、パフォーマンスを専門に勉強する学生が京都造形芸術大学によって選抜されており、それぞれ搬入搬出補助、字幕のオペレーション、ケータリング準備等を担当しており、必要な場所ピンポイントに配置されていた。最低限、舞台に関わる上での振る舞い方を知っているため、効率よく現場が動いていた印象を受けた。東京のボランティアは受け入れ準備から携わっているため一概には言えないが、東京芸術劇場職員あるいは研修生がケアできる仕事量でもあり、学生ボランティア数の削減は有効であると考えられる。また東京の学生ボランティアの会話がたわいもない日常会話に留まっていたのに対し、京都の学生ボランティアの中には英語が

	京都の学生ボランティア	東京の学生ボランティア
募集元	京都造形芸術大学	東京芸術劇場
人数	制作補助：2 字幕：2 舞台補助：5	制作補助：14 字幕：5 舞台補助：なし
専門分野	制作補助：アートマネジメント専攻 パフォーミングアーツ専攻 字幕：英文学専攻（京都大学） 舞台補助：舞台技術専攻	制作補助／字幕：英文学専攻 英語コミュニケーション専攻
活動内容	制作補助：ケータリング・楽屋周り 字幕：公演時のオペレーション 舞台補助：搬入搬出時のサポート	制作補助：受け入れ準備（表1参照）・ 表周り・イベント対応・アテンド 字幕：字幕データの作成・公演時のオペレーション

表5 京都と東京の学生ボランティアの比較

堪能ではない学生がいたものの、会話内容は作品や文化芸術に関係のある内容が多かったと感じた。これは選抜された学生の専門分野による差であると推測されるが、「演劇を通した国際交流」を目指す東京芸術劇場にとって選考基準を変更する根拠になりうると筆者は考える。

東京芸術劇場だからこそできる国際交流。今後も英語を専門に勉強する学生を学生ボランティアとして迎えるのであれば、ただ楽しさを得るだけでない活動を提供できるよう考える必要がある。そのケアができないのであれば、学生ボランティアの必要性は感じられないと筆者は考える。そのケアとして、OUDS 来日前に学生ボランティアに対する事前レクチャーの実施を提案したい。学生ボランティアの中にはパフォーミングアーツの分野で留学を目指しているため英語を勉強している学生もいたが、平均して舞台芸術への関心は決して高くなく、東京芸術劇場への来館経験のある学生ボランティアは19人中わずか5人であった。そこでまずバックステージツアーを行い、劇場とはどのような空間なのかということ伝える必要がある。一般の人が劇場に対して具体的なイメージを持ちにくいということは筆者自身も日々感じているため、若い世代に劇場の意義を伝えることのできる貴重な機会になると考えられる。次に演目に関するレクチャーが必要であると筆者は考える（表6を参照）。活動の様子を見ている限り、シェイクスピアに関しての知識を持ち合わせた学生ボランティアはわずかであった。アマチュアとはいえシェイクスピア演劇に携わる身として、最低限の知識は必要であるのではないか。また今年の演目「夏の夜の夢」はその魅力的なストーリーゆえ、多くの作曲家が影響を受け作品を遺した。そのような作曲家を紹介することもできたであろう。形は違うが筆者は今年のボランティア活動を始めるにあたり、パワーポイントのスライドによる映像作品の作成を学生ボランティアに提案した。その際、メンデルスゾーン作曲の「夏の夜の夢」を使用することも提案し、観客がロビーに

て足を止めて見るほどのものに仕上がった。加えて筆者は、国際交流をする上で日本の文化芸術に関するレクチャーが不可欠であると感じている。余暇の過ごし方が多種多様になっている近年、歌舞伎をはじめとした伝統的な日本の文化芸術への関心は若者を中心に益々薄れてしまっている。実際ウェブサイト「マイナビ」の調べによると、歌舞伎の観劇経験のある大学生は2割にしか満たないというのである。大学生を中心とした若い世代は世界への憧れを抱きがちだが、自身の生まれた国の魅力にも気づいて欲しいものである。劇場への興味や演劇をはじめとした文化芸術への興味を一過性のものにしないこと、そして日本の魅力を若い世代に伝えることこそ公共劇場が担うべきミッションではないだろうか。

(3) 東京芸術劇場の職員及び研修生

先述の事業計画書の1点目で述べられている「OUDSの招聘を通して、日本の公共劇場における招聘公演に必要な人材の育成をすること」は、アーツアカデミー研修生を対象にした文言と考えられる。しかし、筆者が担当した海外とのやりとりは、実質的にカンパニー側とのメールのみ

5月初旬	学生ボランティア募集開始
5月下旬	学生ボランティア募集締め切り／書類選考結果通知
6月上旬	面接実施／ボランティア合格通知
6月中旬	ボランティア顔合わせ
6月中旬から 7月初旬	週2回のペースでレクチャーを実施（全5回程度） （歌舞伎鑑賞・シェイクスピア講座・劇場ツアー・レクチャー「公共劇場における人材育成と国際交流について」、「文学と音楽について」等）
7月初旬	翻訳スーパーバイザーチーム活動開始
7月中旬	プロダクションコーディネーターチーム活動開始

表6 筆者の考える学生ボランティアスケジュール案

であり、招聘時に必要な手続き等に関わることはできなかった。海外招聘事業のみに必要となる特殊な手続きを学びたかったと感じている。今後も研修生が OUDS の招聘を担当するのであれば、海外招聘事業の実習プログラムをパッケージ化し、手順を学べるようにすることが望ましいと感じた。またこの文言は、公共劇場における制作の経験が少ない職員を対象にした育成事業とも捉えることができる。しかし、他の職員が教育できるほど手が空いていない点に課題を感じている。今後この文言通りに実施するのであれば、研修生が一通り招聘の仕組みを理解することのできるプログラムと、教育する余裕を持った職員が必要だと感じた。

まとめ

OUDS の招聘自体には、工夫の仕方によっては唯一無二の事業になる可能性が秘められている。しかし今年を含め例年通りのやり方では、東京芸術劇場がやらなくてはいけない事業とは言えないと筆者は考える。京都造形芸術大学等の学校法人であっても何校かの連名であれば、ネックと思われる予算の問題も解消できるだろう。京都の学生は OUDS の公演を「間違いなく今年が目玉公演です。」と言っていた。他で招聘が可能な状況下で東京芸術劇場が継続していくためには、まず劇場内で足枷となり煙たがられている OUDS 事業に対しての考え方を変える必要があると筆者は感じている。OUDS のメンバー、ボランティア共に学生であるため手間はかかるかもしれないが、国際的な人材育成という大きな目的を果たせると捉えれば、決して退屈な事業とは言えないだろう。OUDS の招聘を続けるかどうか。東京芸術劇場の事業に対する意識によって決められるべきである。可能性を消してしまうのであれば、意識を高く持ち、受け入れられる他の劇場もしくは学校法人に任せるべきだと筆者は考える。

参考文献一覧

◆伊藤裕夫、松井憲太郎、小林真理 編

『公共劇場の 10 年～舞台芸術・演劇の公共性の現在と未来～』（美学出版／2010 年刊行）

— 伊藤裕夫 著 「公共」劇場とは

— 小林真理 著 ドイツの公共劇場の成り立ち

— 伊藤裕夫 著 昨今の「劇場法」論議を廻って

◆米屋尚子 著

『演劇は仕事になるのか？～演劇の経済的側面とその未来～』（彩流社／2011 年刊行）

◆齋藤純一 著

『公共性』（岩波書店／2000 年刊行）

◆マイナビ学生の窓口

「若者向けの演目も増えているけど……歌舞伎を生で観たことがある学生は〇割」

<https://gakumado.mynavi.jp/gmd/articles/38188>

◆寺西らら 著

『平成 26 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報告書』

実務研修① 報告書「OUDS 公演の意義と今後の方向性について」

注

- i 東京芸術劇場がリニューアル時の 2012 年は池袋の舞台芸術学院にて公演を行った。
- ii 2011 年を除く
- iii OUDS 受け入れ準備期間中は 1 日 4 人から 5 人、OUDS 来日期間中も東京公演初日を除き 1 公演 5 人のシフト制を取り入れた。

東京芸術劇場の音楽事業における人材育成について

長期コース・音楽分野 研修生

今井俊介

実務研修概要

■実務研修を行った事業

1. 芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー
2. 芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー

■実務研修にあたっての課題

東京芸術劇場の音楽事業における人材育成について

■事業の概要

1. 芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー

共催	東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）
協力	東京佼成ウインドオーケストラ、上野学園大学
助成	平成 28 年度文化庁劇場・音楽堂等活性化事業
事業目的	①若手演奏家のキャリアアップの場の創出、②吹奏楽界の底上げを目的として行う。当事業参加メンバーには、演奏技術向上のためのレッスン、演奏機会の提供を行うほか、演奏家としてのキャリア向上のためのゼミナールの提供をし、多角的な視野を持つ若手演奏家を育成する。通常の演奏活動の他、メンバーによる地域におけるアウトリーチ活動も積極的に行っていく。

2. 芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー

主催	東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）
事業提携	公益財団法人読売日本交響楽団
事業目的	芸劇発の音楽文化を担う人材の育成・器楽演奏におけるアンサンブルの重要性を

鑑み、室内アンサンブルの演奏を通じ、未来の音楽文化を担う人材の育成を図ることをミッションとし開講。受講生は読売日本交響楽団団員によるレッスンを受講し自らの演奏技術の向上を目指すとともに、若いうちからハイレベルの演奏に触れることで多様な音楽とその愉しみを感じ、それぞれの持つ音楽性を磨く場として今後のキャリアに資することを目的とする。

■担当した業務

1. 芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー

キャリアアップゼミ打ち合わせ同席、キャリアアップゼミ現場対応、アンサンブルレッスン現場対応、アンサンブル演奏会現場対応、楽器レンタル手続き、アンサンブル演奏会用チラシデザイン／印刷手続き、アンサンブル演奏会用プログラム作成、第3回演奏会チラシ校正／印刷手続き、ダブロイド紙「ぼど」原稿提出／校正、外部依頼演奏現場対応（東武百貨店／豊島区役所等）、アカデミー生連絡、各種打ち合わせ及びミーティング出席

2. 芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー

レッスン現場対応、参加者連絡、楽譜／書類等の印刷

はじめに

筆者は今年度を通して、東京芸術劇場の音楽事業における人材育成事業「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー」（以下、WOA）に携わっている。WOA は東京芸術劇場が上野学園大学及び東京佼成ウインドオーケストラの協力のもと、音楽大学卒業レベルの若手演奏家を育成する事業である。

このアカデミー自体は 2005 年に設立された「兵庫芸術

文化センター管弦楽団」(以下、PAC オケ)を意識して2014年から開催されている(企画段階の名称は「芸劇ユース・ウインド・オーケストラ」)。しかし筆者は他館研修の一環で兵庫県立芸術文化センターを訪ねた際、WOAのプログラム内容は十分ではないと感じざるをえなかった。PAC オケはプロフェッショナル・オーケストラとインターナショナル・オーケストラ・アカデミーの2つの顔を持つ。兵庫県立芸術文化センターの専属オーケストラとして兵庫県民に音楽を届けるだけでなく(年間約120公演)、公演を通じて将来の優秀なオーケストラ・プレイヤーを育成するため、演奏活動を共にするコーチ陣を国内外から招聘し、プロフェッショナル・プレイヤーとしての技術習得を目指している。加えて個人レッスンや模擬オーディションの実施や、演奏家個人に寄り添うパーソナル・マネージャーと呼ばれる役職の存在など、メンバー1人1人に対する対応が手厚い(楽団スタッフとして14名が名を連ねている)。

対してWOAはオーケストラ・アカデミーとしての活動が年度末の演奏会にあわせて数回行われるリハーサルとレッスンに限られており、オーケストラ・アカデミーとして年間通じた活動はできていない。かつPAC オケがコーチを招聘する際は、PAC オケのマネージャーがその度コーチを選抜し交渉(個人単位の交渉)するのに対し、WOAは東京佼成オーケストラとの交渉(組織単位の交渉)になる。そのため自由度が低いのは言うまでもない。さらにWOAの事務局はわずか4人で構成されており(常駐は職員1名と研修生1名)、楽団の事務局として満足に機能できていないと認めざるをえない。

WOAとPAC オケでは、予算規模に大きな開きがあるため、事業規模に関しても一概に比べることはできない。しかしコストをかけずに工夫や手間をかけることでこの開きを縮めることは可能であると考えられる。首都圏には国内の主要音楽大学が集中しており、毎年多くの若手演奏家が輩出されている。その中心である東京で実施されているWOAに求められている役割とはどのようなものなのか、現在の課題と共に考察していきたい。

1. 芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー (WOA) とは

WOAは東京芸術劇場がプロの演奏家を目指す若手演奏家を育成する事業である。2014年度に始まったこのプログラムは今年で3年目を迎えている。アカデミーに在籍できるのは最大3年。つまり2016年度は1年目に入団したアカデミー生が卒団する年にあたるため一区切りとなる。WOAは若手演奏家の育成のため、若手演奏家のキャリアアップの場の創出を事業目的に定めている。現在のプログ

ラム内容は上野学園大学によるキャリアアップゼミ、東京佼成ウインドオーケストラによる演奏指導、外部からの演奏依頼の斡旋である。

上野学園大学は「地球規模の視野と広い教養を身につけ、音楽と人・社会との関わりについて深く考え、社会生活に生かすことを目指す人材」の育成に力を入れている大学である(このような人材の育成のためのコース、グローバル教養コースが存在する)。つまり上野学園大学は演奏家としてではなく音楽をツールとして社会で活躍する人材の必要性に注目しており、若い演奏家のキャリア教育に関して経験と実績を備えている。

東京佼成ウインドオーケストラは、1960年に結成された「佼成吹奏楽団」を前身とするプロフェッショナル吹奏楽団である。ウインドオーケストラの創始者と言われる巨匠フレデリック・フェネル氏との19年間に及ぶ良好な関係が、日本を代表するプロフェッショナル吹奏楽団へと成長させた。「吹奏楽=マーチ」というイメージの強かった1970年代から現在に至る「ウインド・アンサンブル」の啓蒙活動は、「強い」「弱い」で語られない、真に「美しい吹奏楽」¹を目指したWOAの活動と同じ志を持っている。

このように上野学園大学と東京佼成ウインドオーケストラの協力を得た盤石な体制が整っているが、公共劇場である東京芸術劇場が若手演奏家を育成することにどのような意義があるのだろうか。それは次世代のアーティストに多角的な視野を身につけてもらうことで社会とアートの距離を縮め、アーティストやアートの社会的な存在意義を伝える責務が公共劇場にあるからだと筆者は考える。筆者はもともと演奏家を目指していたが、演奏することの目的は自分が楽しむためであった。実際に多くの若手演奏家も同様である。しかし芸術活動を継続するためには社会との関わり方が重要であるにもかかわらず、多くの若手演奏家はその重要性を認識できていない。公共劇場が演奏家育成を行う意義はここにあるのではないだろうか。

2. キャリアアップゼミ(協力:上野学園大学)

キャリアアップゼミは、上野学園の協力のもと年間6回行われる講義スタイルのプログラムである。講師には既に活躍しているアート関係者が名を連ねる。今年度は下野竜也氏(指揮者)、阿野次男氏(ドラマー)、細井史江氏(アレクサンターテクニク講師)、児玉真氏(地域創造コーディネーター)、シズオ・Z・クワハラ氏(指揮者)を迎えて行なわれた。2017年1月には上野学園大学側の担当者である杉山幸代氏が進行役を務め、今年度でWOAを卒団するアカデミー生を中心に総括を行う(写真1・2を参照)。



写真1 11/5開催アレクサンダーテクニークゼミの様子



写真2 11/19開催アウトリーチゼミの様子

このような講義スタイルのキャリアアップゼミだが、その必要性はどこにあるのだろうか。それは育成対象の若手演奏家の考え方と強く結び付く。若手演奏家は練習に没頭することで技術が上達すれば、プロフェッショナルの演奏家として活動できるという安直な考えを持っている。しかし現実とは違う。効率よく練習し、時間があればコンサートに通うことで良い音楽の感覚を植えつけることや、音楽と密接な関係にある歴史・宗教・外国語等を勉強することが技術同様、もしくはそれ以上に必要なのだ。さらに様々なニーズに応えられるように適宜必要な知識及びスキルも必要である。例えばこどもの為のコンサートを依頼された際、幼児音楽教育やこども特有の心理状態に関して少しでも知識を持ちあわせていれば、一度実演することで依頼主から再び声がかかる可能性が高まるだろう。

ではなぜこのようなスキルを身につける必要があるのか。それは多くの若手演奏家が目指すオーケストラの採用枠が少ないだけでなく募集頻度も極めて少ないため、音楽家として仕事をしたいのであれば第2の選択肢を持つことが必須だからである。ここであえて音楽家と記したのには意味がある。音楽家とは単なる演奏家にとどまらず音楽を

仕事にして生計を立てている人達を指し、演奏家だけでなくファシリテーターや指導者、プロデューサーまで多岐にわたる。音楽家として将来仕事をするのか、それとも音楽大学を卒業したにもかかわらず練習に固執したことで、結果的にその経験を発揮できない仕事をするようになってしまうのか。若手演奏家に現実を伝え、第2の選択肢の存在や意義を伝えるためにゼミは必要なのだ。

幸運にも筆者は、上野学園大学在籍時にこのような第2の選択肢の存在を知っていた。筆者が高校生の時から自身が立ち上げたオーケストラの運営をしていたことが周囲に知れ渡っており、多くの大人からアドバイスをもらう機会に恵まれていたからだ。しかし他の学生は異なっていた。キャリア支援センターと呼ばれる専門部署での面接では多くの場合、一般企業への就職や音楽教室の講師を勧められ、時には成績を理由に頭ごなしに音楽を辞めるように言われる始末であった。このようなことがキャリア教育に熱心な上野学園大学であっても日常茶飯事なのであるⁱⁱ。

日本の音楽大学では技術的側面を重視した教育に偏っている傾向がある。しかし世界に目を向けると、古くから音楽は人間や社会を理解するための学問やツールとして捉えられ、人を構成する複数の教養のうちの一つとされてきた。言い換えるならば、多角的視野を持ってこそ音楽の効果が発揮されるのである。これがハーバード大学等の総合大学が音楽学科を備える理由である。

しかし日本においては、本来一人一人の将来の道筋を立てるべき教育機関である音楽大学が各学生に目を配りきれていないだけでなく、多角的視野を持つことの重要性を伝えられていないのが現状である。この状況は、将来を変える存在になり得る音楽家の卵を無責任にも可能性とともに見捨てていると言っても過言ではないのだ。そしてそのような環境で育っているために学生は他の選択肢を知らないまま、将来を少ない選択肢の中から選ぶことを余儀なくされるという負のループが生まれている。WOAのゼミはその現状に異議を唱えるものとして必要である。そしてプロデューサーやワークショップファシリテーターといった音楽大学では知ることのなかった音楽の活用法や将来の選択肢を教えることによって、社会に必要とされる音楽家を生み出すことが最終的な目標なのだ。

しかしながらゼミの必要性はアカデミー生に対して十分に伝わっていない。しかもそのようなアカデミー生は1年目に入団したアカデミー生に多くみられるのである。その原因は「なぜこのゼミをやるのか」という説明が不足していたことにあると筆者は考える。加えて各ゼミ同士の関連性が薄かったことも大きい。演奏することが全てであった若手演奏家がゼミに参加したところで「自分には関係がな

い」と思われてしまう可能性が高い。「このゼミに参加することで普段の演奏活動にどう活かせるのか」を具体的に説明しなければ意味がないのだ。徐々に改善されているが今後も注意が必要な点である。

アカデミー生がゼミに対して熱心に取り組まない理由はもう一つあると考える。既に述べたように本アカデミーは最長3年間の在籍が認められているが、ゼミの内容が毎年度重なる部分があり、「新鮮味が感じられない」という意見がアカデミー生から聞かれるのである。内容は違うものの各講師の伝えたいことの本質が一貫しているため（大事なことからそだが）、「新鮮味が感じられない」というアカデミー生側の感想も一理あると筆者は感じてしまう。表1はアカデミー創設後のゼミ担当講師の一覧である（敬称略）。表1からその重複具合が見てとれる。

しかしアカデミー生に対し新鮮味を与えるため、毎年度ゼミの講師を変える場合、途中参加のメンバーは下記の表2のように塗りつぶされた部分の内容を共有することができなくなってしまう。

今年度は通常のゼミの前に事前レクチャーを開催することで対応しているが、特に実践形式のゼミにおいては動画を撮影しアーカイブ化するなど、今後改善の余地があるように考えられる。

3. 演奏指導（協力：東京佼成ウインドオーケストラ）

現在行われている演奏指導は4種類存在する。①アカデミー生一人に対して行われる個人レッスン、②12月19日・20日に開催されたアンサンブル演奏会のグループに分かれてそれぞれ行われるアンサンブルレッスン、③年度末にコンサートホールで行われる演奏会に向けた分奏レッスンと④合奏レッスンである。アンサンブルレッスン以外は、東京佼成ウインドオーケストラの練習場で行われる。

3-1. 個人レッスン

個人レッスンにおいては、アカデミー生と各講師の関係性が難しいという問題が設立時から存在した。そもそも楽器のレッスンは希望する先生に師事するのが常であるが、現行のシステムでは東京佼成ウインドオーケストラに在籍するいずれかの楽団員のレッスンが必須である。つまり限られた選択肢の中から一人選ばなくてはならず、このことが一部のアカデミー生に対してストレスを感じさせてしまっていた。過去には自分と講師のタイプが合わないとアカデミー生が勝手に判断し、レッスンに行かなくなったという事例も発生してしまっただ。

この問題の解決策は個人レッスンをなくすことであると筆者は考える。講師とアカデミー生の関係性は、今後のアカデミー生の演奏スタイルや価値観と密接に関係する。強制的にタイプの違う講師とアカデミー生を繋げることは、若手演奏家のキャリアアップの場の創出を謳っているWOAの方向性と異なっていると筆者は感じるからである。継続して東京佼成ウインドオーケストラ楽団員に師事することを希望する場合はアカデミー生と各講師間のやりとりとし、WOAのプログラムには含まないことをあわせて提案する。

3-2. アンサンブルレッスン

今年度のアンサンブルレッスンは12月10日に東京芸術劇場リハーサルルームを貸し切って行われた。アンサンブルレッスンは東京芸術劇場コンサートホールのエントランスにて開催されるアンサンブル演奏会に向けた指導であり、今年度初めて実施することができた。目立った混乱もなく進行させることができたが課題も見つかった。

1グループ90分間ずつ行われたレッスンでは講師とアカデミー生の両者にレッスン報告書の記入を義務付けた

	第1回	第2回	第3回	第4回	第5回	第6回
2014年度	箕口一美	真島俊夫	箕口一美	新井英夫	M スペンサー	下野竜也
2015年度	阿野次男	阿野次男	箕口一美	箕口一美	下野竜也	
2016年度	下野竜也	阿野次男	細井史江	箕口一美	シズオ・Z・クワハラ	杉山幸代

表1 アカデミー創設後のゼミ担当講師の一覧

	1期生	2期生	3期生	4期生	5期生
2014年度	参加				
2015年度	参加	参加			
2016年度	参加	参加	参加		
2017年度		参加	参加	参加	
2018年度			参加	参加	参加
2019年度				参加	参加
2020年度					参加

表2 毎年度ゼミの講師を変える場合

が、両者通して「レッスンの内容」という欄に指導をした曲目を記入するのみに止まっていることが多く見受けられたのだ。ここにおける「内容」とは指導内容を指し、曲目だけではなく「どのような点に課題がある」ということを記録するためのものだ。記入内容が不十分であるため改善しなくてはならない。

そのためには東京佼成ウインドオーケストラとの意思疎通を図る必要がある。レッスン報告書への記入の義務化は、東京佼成ウインドオーケストラの提案によって昨年度から始まっているが、先述の通り講師からのレッスン報告書にも記入が不十分なものが見られる。レッスン報告書の意義と記入方法について、WOA事務局と東京佼成ウインドオーケストラ事務局の間で今一度確認した上で、指導を受ける側に限らず指導をする側にもレッスン報告書の意義を伝えなければならない。

3-3. 分奏レッスンと合奏レッスン

年度末の演奏会に向けたレッスンは分奏レッスンと合奏レッスンの二種類が用意されている。前者がアカデミー生をセクションに分けて行われるのに対し、後者は大多数が東京佼成ウインドオーケストラによって編成された模擬オーケストラの中にアカデミー生が入り行われる点で大きな違いがある。本報告書の執筆段階で分奏レッスン及び合奏レッスンは実施されておらず、実際に立ち会ったことによる筆者の所感を記すことはできない（今年度の分奏レッスンは2017年1月15日と2月5日、合奏レッスンは2月19日に実施予定）。しかし2016年4月から7月にかけてアカデミー生に対し行った面接のなかで、アカデミー生から「合奏レッスンはプロの中で演奏することができ非常に勉強になった」という声を多く聞くことができた。

ここまで東京佼成ウインドオーケストラによって行なわれている演奏指導について種類別に実施状況を振り返った。そこでそれぞれの実技指導の室における振れ幅が大きいという課題が見えてきた。加えて来年度よりWOA事業全体の予算の削減に伴い、東京佼成ウインドオーケストラに対する委託料も減額となる予定である。このような金銭的事情とレッスンの実施状況から、各レッスンを廃止することが現実的である。ではどのようにして演奏面においてアカデミー要素を含ませしていくか。筆者は合奏レッスンに対するアカデミー生の「合奏レッスンはプロの中で演奏することができ非常に勉強になった」という感想に着目し、東京佼成ウインドオーケストラの楽団員の中にアカデミー生が入り構成されるアンサンブルによる演奏機会の創出を提案する。

4. WOA への提案

4-1. アトリウムコンサートの提案

音楽事業における東京芸術劇場の大きな弱点は、音楽専門のホールが1999人収容のコンサートホールに限られ少人数で構成されたアンサンブルによる演奏に向いていない点だ。提携公演「芸劇ランチコンサート」のように少人数で構成されたアンサンブルによるコンサートも開催されているが、発せられる音に対してホールの容積が大きすぎるため違和感を覚えてしまう。WOAによるアンサンブル演奏会や以前開催されていたティータムコンサートはコンサートホールのエントランスで行なわれていたが、規定によりコンサートホールと同額の施設利用料金を納めなければならないと効率的ではない。そのためアカデミー生と東京佼成ウインドオーケストラ楽団員による新しいアンサンブルのミニコンサートをアトリウム（地下一階のロワー広場を想定）で開催することを提案する（以下、アトリウムコンサートと呼ぶ）。

このアトリウムコンサートは東京芸術劇場・WOAアカデミー生・東京佼成ウインドオーケストラの三者それぞれに対し有益であると筆者は考える。WOAアカデミー生にとっては、プロフェッショナルのアンサンブルに入りリハーサルから本番まで実践的に経験を積むことができる点で有益である。指導する側の東京佼成ウインドオーケストラは楽団をあげて若手演奏家を育成していると社会にアピールすることができ、楽団のイメージアップを図ることが可能であると筆者は考える。

では東京芸術劇場においてどのような点で有益なのだろうか。アトリウムコンサートが劇場に与える影響について、2016年12月19日と20日に東京芸術劇場コンサートホールのエントランスで開催されたアンサンブル演奏会の実施内容（表3）とアンケート結果（表4）から考察する。

12月19日 (月)	打楽器五重奏 / ゲインズボロー (ゴーカー) フルート三重奏 / 小組曲第2番(アルビージ) クラリネット四重奏 / ジュ・トゥ・ヴ (サティ)、小四重奏曲 (フランセ) 木管五重奏 / 小組曲 (ドビュッシー) 金管十重奏 / デイヴェルティメント (プレムル)
12月20日 (火)	サククス三重奏 / 三重奏曲 (オーリック) クラリネット四重奏 / アイネ・クライネ・ナハトムジーク (モーツァルト) ホワイト・クリスマス (バーリン) 木管五重奏 / 木管五重奏曲 (タファネル) 金管六重奏 / 金管五重奏曲第1番(エワルド)

表3 アンサンブル演奏会の実施内容

アンサンブル演奏会 アンケート集計結果		12月19日(月)	12月20日(火)
観客数		146名 (内未就学児10名)	103名 (内未就学児9名)
アンケート回収率		26%	38%
① 年齢	10代	0%	0%
	20代	5%	0%
	30代	5%	17%
	40代	3%	6%
	50代	25%	19%
	60代	31%	28%
	70代以上	31%	28%
② 住まいの地域	豊島区	19%	31%
	板橋区	28%	14%
	練馬区	8%	8%
	その他23区	28%	22%
	東京都市町村	3%	3%
	埼玉県	19%	17%
	神奈川県	0%	0%
	その他	3%	3%
③ 公演を知ったきっかけ	チラシ	44%	33%
	出演者	8%	8%
	東京芸術劇場 Web サイト	17%	11%
	BUZZ	3%	5%
	Facebook (東京芸術劇場)	0%	0%
	Facebook (WOA)	5%	0%
	新聞折込広告	3%	14%
	フリーペーパー (ぱど)	3%	8%
	ぶらあぼ	0%	3%
	雑誌	0%	0%
	その他	14%	11%
④ 来場動機 (複数回答可)	東京芸術劇場に愛着があるから	25%	44%
	若手演奏家を応援したいから	39%	42%
	近所だから	33%	31%
	様々な事情で	33%	53%
	生演奏を聴く機会が少ないから		
	無料で聴くことができるから	72%	67%
	空き時間だったから	25%	11%
⑤ 東京芸術劇場への来館回数	初めて	17%	31%
	1回	3%	11%
	2～4回	25%	14%
	5回以上	19%	22%
	10回以上	33%	17%
⑥ 劇場内もしくは劇場周辺での飲食の有無 (予定を含む)	有り	64%	53%
	無し	31%	25%
	未定	5%	22%

表4 アンサンブル演奏会アンケート集計結果 (各割合は小数点切り上げで表記)

アンサンブル演奏会（以下、本公演）はコンサートホールのエントランスに簡易的な客席を設け開催されている（写真3）。なお本公演へは事前の予約の必要はなく、無料で参加することが可能だ。本公演では二日間合わせて約250名の観客が集まった。「東京芸術劇場への来館回数」の項目にて「初めて」と答えた観客が2日間平均で24%に達していることから、約60名にとってWOAのアンサンブル演奏会が来館のきっかけになったと予測される。

「来場動機」の項目では筆者の設定した6つの動機のうち、両日ともに「無料で聴くことができるから」が最も多かった。この観客が直ぐにチケットを購入するとは考えられないが、本公演のような無料公演を何度か経験することによって購入に辿り着かせる工夫を考えると考えれば、有料公演の観客数を増やすことができると考えられる。ここで来場動機の次点である「様々な理由で生演奏を聴くことができないから」にも注目すべきであろうⁱⁱⁱ。生演奏を聴く機会が少ない理由は人それぞれで異なると考えられるためあえて抽象的な書き方の項目にしたが、ベビーカーを押す女性の姿も多く見られたことから、普段小さな子供を持つ母親が育児のためコンサートに通えないことが来場動機の一つとなっていると考えられる。普段、様々な理由で生演奏を聴くことができない人にとって劇場は関心の対象外になってしまっているが、コンサートホール外での無料公演はそのような人に対して劇場を身近に感じてもらうことができる機会だと筆者は考える。



写真3 アンサンブル演奏会の様子

またアンケートでは「劇場内もしくは劇場周辺での飲食の有無」に関して調査した。本公演が14時開演16時終演予定だったため、観客の半数以上が公演前後にカフェ等でティータイムをとったと予測される。この集計結果から、筆者は劇場付近の飲食店への経済効果は決して低くないのではないかと考えた。ウェブサイト、日経ウーマンオンライン^{iv}によると「コーヒーショップやカフェで、1回に購入するドリンクの価格について聞いたところ、平均

値は『392.2円』と判明」とある。この金額とアンケートから割り出された割合を全観客数（1日目146名、2日目103名）に反映させると二日間合計で137名となり、単純計算で53,731円（小数点以下切り捨て）の経済効果を生み出したといえる。決して高い数字ではないが、公演時間をランチタイムのピークである12時から13時の時間帯に動かすことができれば、さらに経済効果を高められる余地があると筆者は考える。なぜならばティータイムでの飲食代に比べて昼食時の飲食代が高額だからだ。池袋地域の飲食店のランチ平均価格は、ウェブサイトMONKEYの「池袋のおすすめ絶品ランチ30選！美味しいと話題の人気店を厳選」^vを参照すると960円（小数点以下切り上げ）となる。この金額と前述の137名をもとに計算すると、経済効果は131,520円にまで高まる。

この期待される経済効果を効果的に使うことができないだろうか。映画館を持つ大型ショッピングモールを例に挙げると、映画館と飲食店の間で連携が生まれ、映画の半券を見せることによって様々なサービスを受けられる仕組みが定着している。このような仕組みを劇場が導入することによって劇場の認知度を上げることだけでなく、公的な資金によって建てられた公共施設が周辺地域に利益を還元するという役割も果たすことができるのではないか。あくまでもこれらの数字は参考にしかならないが、新たな取り組みの起点にすることができると筆者は考える。

このように劇場にとって目に見える利益は生まれないかもしれない。しかし普段芸術を届けることのできていない相手に届けられるだけでなく、周辺地域への利益の還元率がさらに上がる可能性が高いため、アトリウムコンサートのようなコンサートホール外での無料公演は欠かせないと筆者はこのアンケート結果から感じた。

4-2. 運営面に関する提案

WOA事務局の役割はこれまでに述べたキャリアアップゼミや技術指導の陣頭指揮を執ることである。加えて外部からの演奏依頼の窓口の役割も果たしている。しかしながら現在のWOA事務局は職員1名・研修生1名・業務委託2名の計4人で構成されており、人手不足が火を見るよりも明らかである。しかも担当職員が二つの係の係長を兼務していることに加え、業務委託の2名が「概ね週2～3回程度」の業務が条件とされているにも拘らず、メインの仕事を他に持っているため平均して月に3回のみのお勤にとどまってしまう。そのため現段階で全プログラムの陣頭指揮を執れているとは言えず、かつ非常に不安定であると認めざるをえない。問題は業務委託スタッフが他の仕事との関係で出勤回数が少ない事ではなく、WOA事務

局が時間をあまり割くことができない人材と契約していることである。WOAは年間を通した活動であり、むしろ行事が無い時の方が仕事量が多くマンパワーを必要とする。人選をする際、優秀なだけでなく継続的かつ流動的に従事することのできる人材を採用する事を筆者は推奨したい。

WOA事務局が若手演奏家の視点を持ち合わせていなかったことにも改善の余地があると考えられる。これまではマネジメント側の視点や都合で物事が動くことが多かった。それだけで十分なのだろうか。ここでWOAが位置付けられているエデュケーションプログラムという言葉を確認したい。近頃このエデュケーションという言葉を経験した。様々な分野や場所で目にする機会が多い。そこで展開されているエデュケーションプログラムは教育普及や普及啓発という範囲内にとどまっているよう感じられる。しかしエデュケーションの本来の言葉の意味は「可能性を引き出す」ことであり、単に教育することではない。つまりエデュケーションプログラムとはプログラム対象者の可能性を引き出すことを念頭に置いたプログラムでなければならないのだ。そのようなプログラムをアカデミー生に提供するためには、当事者である若手演奏家の視点をWOA事務局が備えていなければならないと筆者は考える。

「人手不足」と「若手演奏家の視点不足」というWOA事務局が抱える課題を改善させるため、アカデミー生数名を事務局に加えることを筆者は提案する。特にコンサートの企画制作に興味のある者、将来具体的な目標を持っていない者をアカデミー生から選抜するのだ（卒業した者も対象）。これは単なる事務局側の課題の改善策にとどまらず、アカデミー生側も企画制作の経験と若干の給与が得られるため（業務委託として雇用した場合）、受け入れられやすいと筆者は考える。

しかしWOAには「人手不足」と「若手演奏家の視点不足」以上の大きな問題がある。それはWOA事務局と東京佼成ウインドオーケストラ事務局がコミュニケーションをうまく取れていないことである。その原因はお互いの担当責任者間のコミュニケーションが円滑でないことが挙げられる。現在、話し合いは問題が発生した時のみに実施されることが常態化してしまっていると感じられる。しかしアカデミー生の将来を預かっていると言っても過言ではない当事業ではより良いプログラムを目指していくために、協力関係者同士のコミュニケーションを常日頃とっていく必要があるのではないか。そのためには事務局の態勢を一新することは避けられないと、筆者は感じている。

4-3. WOA 広報面に関する提案

この1年、WOAに在籍する若手演奏家はプロの演奏家なのか、それとも学生なのかという議論が常にあった（WOAは入団基準として音楽大学卒業レベルの若手演奏家と規定しているが、極めて優れた大学在学中の応募者を採用する場合もあり、現在WOA在籍40名中3名が該当する）。この議論が交わされるようになったのは、WOA関係者以外からWOAのメンバーが学生と認識されることが少なくないとわかったためであった。このような認識が東京芸術劇場内でさえもされていることに筆者は驚いた。プロの演奏家をどのように定義するかは別問題であるためここでは触れないが、問題は単純にプロなのかアマチュアなのかということではなく、アカデミー生を社会に出す際の見せ方（広報戦略）がWOA事務局の中で定まっていなかったことだ。

WOA設立時に参考にしたとされるPACオケの例を再度挙げたい。PACオケは日本オーケストラ連盟に正会員として加盟している。つまりPACオケに在籍している演奏家はプロの音楽家ということができる。しかしPACオケは広報戦略においてプロ特有の威厳さを保つのではなく、若いメンバーの集まるインターナショナル・オーケストラ・アカデミーという特色を全面に出している。甲子園での全国高等学校野球選手権大会や宝塚歌劇団など若者を応援する文化が根付いている兵庫においてこの戦略は見事にマッチし、その結果、毎年4500人前後の定期会員を持つオーケストラに育った。

対してWOAはどうだろうか。これまでの発行物ではオーケストラの演奏中の様子が度々使われている。東京芸術劇場のウェブサイトではWOAのページまでのアクセスが悪い。各メンバーのプロフィール写真も遊び心のないものが整然と並べられ、それぞれのメンバーの個性が伝わってこない。結果、残念ながら年一回の公演の観客数でさえ1000人に届かせることができていない。これまで東京芸術劇場の事務所からは、「吹奏楽がごく限られた層にしか支持されないため仕方がない」という声や「アカデミーの発表会のようなものなのだから客入りは気にしないでいい」という声が聞かれた。果たしてこれで良いのだろうか。筆者はそのようには感じない。値段も安くコンサートの入門編になる可能性を持っているにもかかわらず集客率が悪いのはなぜか。PACオケのケースを踏まえると、原因は広報戦略にあると筆者は考える。

PACオケの広報媒体の中で参考すべきものとして、29ページにもわたる年間パンフレットがあるだろう。これは1年間に行われるPACオケの公演ラインナップが掲載されているだけでなく、写真4のように各メンバーの表情と

声が伝わるページが見開き6ページにわたっている。観客はメンバーとしてどのような若手演奏家が在籍しているかがわかり、お気に入りの若手演奏家が見つけれられるのだ。これはファンをつくる1つの仕組みと言えるだろう。アカデミーを卒団した後にも活動を応援してくれるファンをそれぞれのアカデミー生につけることは、アカデミー事務局の一つの責務とも言えるのではないだろうか。それぞれのアカデミー生に一定数のファンがつけば、必然的に年一回の公演の集客率を上げることができる。このことからアカデミー生の露出を増やし、それぞれのアカデミー生にファンをつける広報戦略をたてることを筆者は提案する。



写真4 PAC オケの年間パンフレット

まとめ

年末行われた東京佼成ウインドオーケストラとの打ち合わせの中で、WOAが「音楽大学で経験できなかったことを提供する場」として機能していくべきだという意見で一致した。日本における芸術の底上げのためにも、国際的に活躍し発信できる演奏家が必要である。しかし本文で記した通り世界の大学の教育に比べると、日本の音楽大学の教育は技術向上に比重が置かれ、より限定的である。筆者は音楽を取り巻く海外の状況を調べるなかで、WOAは「音楽大学で経験できなかったことを提供する場」として多角的視野を持った音楽家の育成をするために、さらにプログラムを充実させるべきであるという考えが強まった。そのためには今後音楽大学を卒業したばかりの若手演奏家に対し、社会に必要とされる音楽家になるための知識や経験を提供することだけでなく、それぞれのアカデミー生と距離を縮ませることによってメンターに似た役割もWOAには求められていこう。WOAが将来に不安を抱える若手演奏家のための事業だということを再認識し、そのために何をするのかを第一優先で考え運営すべきであると考ええる。

参考文献等

- ◆兵庫芸術文化センター管弦楽団 2015-2016 シーズンプログラム冊子
- ◆菅野恵理子著：ハーバード大学は「音楽」で人を育てる 21世紀の教養を創るアメリカのリベラル・アーツ教育（アルテスパブリッシング、2015）

注

- i. 『芸劇ユース・ウインド・オーケストラ企画書』企画概要日発行、p.101～105、ぴあ株式会社
- ii. キャリア支援センターとゼミを担当している音楽文化研究センターは意思統一されていないという別の問題もあるが、本文とは無関係のため省略する。
- iii. 二日間の平均値を計算した結果、「無料で聴くことができるから」(69.5%)、「様々な理由で生演奏を聴くことができないから」(43%)、「若手演奏家を応援したいから」(40.5%)となった。
- iv. 日経ウーマンオンライン <http://wol.nikkeibp.co.jp/article/trend/20140623/184062/?t=nocnt> 最終アクセス2016年12月25日
- v. MONKEY「池袋のおすすめ絶品ランチ30選！美味しいと話題の人気店を厳選」<http://mnky.jp/8137> 最終アクセス2017年1月2日

東京芸術劇場の音楽事業における新しい観客の創造

長期コース・音楽分野 研修生
今井俊介

実務研修概要

■実務研修を行った事業

1. 芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー
2. 芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー

■実務研修にあたっての課題

東京芸術劇場の音楽事業における新しい観客の創造

■事業の概要

1. 芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー

主催	東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）
協力	東京佼成ウインドオーケストラ、上野学園大学
助成	平成 28 年度文化庁劇場・音楽堂等活性化事業
事業目的	①若手演奏家のキャリアアップの場の創出、②吹奏楽界の底上げを目的として行う。当事業参加メンバーには、演奏技術向上のためのレッスン、演奏機会の提供を行うほか、演奏家としてのキャリア向上のためのゼミナールの提供をし、多角的な視野を持つ若手演奏家を育成する。通常の演奏活動の他、メンバーによる地域におけるアウトリーチ活動も積極的に行っていく。

2. 芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー

主催	東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）
事業提携	公益財団法人読売日本交響楽団
事業目的	芸劇発の音楽文化を担う人材の育成・器楽演奏におけるアンサンブルの重要性を

鑑み、室内アンサンブルの演奏を通じ、未来の音楽文化を担う人材の育成を図ることをミッションとし開講。受講生は読売日本交響楽団団員によるレッスンを受講し自らの演奏技術の向上を目指すとともに、若いうちからハイレベルの演奏に触れることで多様な音楽とその愉しみを感じ、それぞれの持つ音楽性を磨く場として今後のキャリアに資することを目的とする。

■担当した業務

1. 芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー

キャリアアップゼミ打ち合わせ同席、キャリアアップゼミ現場対応、分奏／合奏レッスン現場対応、第3回演奏会リハーサル現場対応、第3回演奏会現場対応、楽器手配、アカデミー生連絡、各種打ち合わせ及びミーティング出席

2. 芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー

レッスン現場対応、参加者連絡、楽譜／書類等の印刷、発表会準備

はじめに

約1年間に及ぶ研修の締めくくりとなる第3ターム目の報告書では、研修生自身が研修の中で感じた課題等から自由にテーマを設定して書くことになった。筆者は研修の中で、東京芸術劇場における音楽事業の魅力に対して疑問を感じた。なぜならば「東京芸術劇場といえば」という特徴的な事業が筆者の中では思い浮かばなかったからである。長い間貸館として機能してきた東京芸術劇場はソフト面の歴史は短い。後発のホールとしてどうあるべきなのかという目標設定が曖昧なことが原因だと考えた。

本報告書ではまず首都圏の各コンサートホールのソフト面での特色を記し、首都圏を取り巻くクラシック音楽界の現状をまとめる（第1章）。次に東京芸術劇場の音楽事業の現状とこれからのブランディングのための提案を記す（第2章）。

1. 首都圏を取り巻くクラシック音楽界の現状

日本の首都圏（東京都、神奈川県、埼玉県、千葉県）は3,613万人の人口を抱えているⁱ。この数は日本の総人口の約30%にあたり、地方分権や地方創生の動きも虚しく、今後も首都圏の人口集中は続く予測される。ではその中にクラシック音楽に親しみを感じ、コンサートホールに通う人々がどの程度いるのだろうか。様々なアンケートを集計しているウェブサイト「ライフメディア」にて、2016年3月に男女1000名を対象に行われたアンケート「クラシック音楽を聴いていますか？」によると、「クラシック音楽が好き」と答えたのが37.7%と答えたのに対し、「ほぼ毎日クラシック音楽を聴いている」と答えたのが3.7%とかなり低い数字となった（図1）ⁱⁱ。

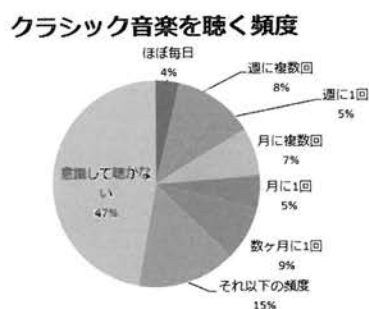


図1：クラシック音楽を聴く頻度に関する調査結果

また2012年にウェブサイト「@nifty ニュース何でも調査団」にて男女3642名を対象に行われたアンケート「コンサートやライブ、ディナーショーなど、音楽を生で聴きに行ったことはありますか？あるという人は、それが平均でどのくらいの頻度か教えてください」には「ほとんど行かない」、「行ったことがない」という回答が合わせて50%を上回っている（図2）ⁱⁱⁱ。

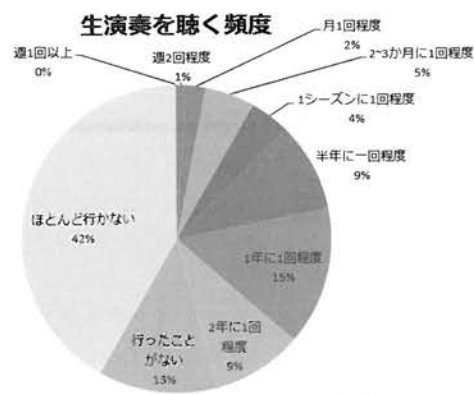


図2：生演奏を聴く頻度に関する調査結果

この2つのアンケート結果から、社会一般的に定期的にクラシック音楽をホールに足を運んで鑑賞する層（以下、クラシック音楽愛好家）が希少であると言える。

首都圏への集中傾向は人口に限った話ではない。クラシック音楽界における首都圏への集中傾向は公演数や来日アーティストの数、そしてクラシック専用ホールの数に見られる。表1は首都圏にある主なクラシック専用ホールの一覧である。

これらのホールでは同日同時刻に公演が催されることも少なくなく、東京芸術劇場にとってこれらのホールは、数

都道府県	ホール名称	最寄駅	収容人数
東京都	サントリーホール	溜池山王駅 六本木1丁目駅	大 2,006 人 小 384 人
	東京オペラシティ	初台駅	コンサートホール 1,632 人 リサイタルホール 265 人
	東京芸術劇場	池袋駅	1,999 人
	すみだトリフォニーホール	錦糸町駅	大 1,801 人 小 252 人
	東京文化会館	上野駅	大 2,303 人 小 649 人
	トッパンホール	飯田橋駅	408 人
	紀尾井ホール	四谷駅	800 人
神奈川県	ミューザ川崎 シンフォニーホール	川崎駅	1,997 人
	みなとみらいホール	みなとみらい駅	大 2,020 人 小 440 人
	神奈川県立音楽堂	桜木町駅	1,106 人
埼玉県	彩の国 さいたま芸術劇場	与野本町駅	音楽ホール 604 人

表1：首都圏の主なクラシック専用ホール

少ないクラシック音楽愛好家の顧客獲得を争う競合相手とすることができる。つまり各ホールはそれぞれの特徴を最大限活かした事業を展開できなければ、顧客を獲得することができないと考える。そこでまず他ホールの取り組みから特徴を分析していきたい。ここで取り上げる4つのホールは、特徴のある事業が顕著に見られると感じた筆者の主観によって選ばれている。また、サントリーホール及び東京オペラシティが民間ホール、すみだトリフォニーホール及びミューザ川崎シンフォニーホールが公共ホールのため、比較がしやすい点も選んだ理由である。

(1) 日本のクラシックの殿堂「サントリーホール」

サントリーホールは1986年のオープン以来、日本のクラシック音楽の殿堂として君臨し続け、世界中の名だたるアーティストやクラシック音楽愛好家に愛されるホールである。ホール周辺に位置するインターコンチネンタルホテル東京やアークヒルズがラグジュアリー感を演出し、コンサートへの高揚感を高めている。サントリーホールの特徴は一流のアーティストによる一流の演奏を聴くことができることである。チケット料金は高額なものが多いものの、その確かな演奏と時間を体感するために多くのクラシック音楽愛好家が集う。来日する海外のアーティストやオーケストラも日本のクラシック音楽の殿堂というブランドが確立しているサントリーホールでの演奏を好み、そのようなアーティストが多いことがさらにホールのブランドを築き上げていくという好循環が生まれている。貸し館が充実していることもあり、サントリーホールの主催事業は決して多くない。その中で筆者が目にするのは「チェンバーミュージックガーデン」と「こども定期演奏会」である。

ブルーローズ（小ホール）で開催される「チェンバーミュージックガーデン」は、半月から1ヶ月に渡る開催期間にはほぼ毎日、室内楽によるコンサートを低料金で楽しめるという企画だ（2017年度はホール改修のため10日間の開催）。室内楽編成のために遺された膨大な数の作品を低料金で思う存分楽しめる点だけでなく、新進気鋭の若手演奏家をクラシック音楽愛好家に紹介する役割を果たしている点でも注目に値すると筆者は考える。

「こども定期演奏会」は、サントリーホールが2001年から東京交響楽団との共催で行っている事業である。様々なオーケストラが行っている子供向けのコンサートでは曲目に偏りがあり、れっきとしたお客様である子供をこども扱いしていることに疑問を感じていた指揮者の大友直人氏が積極的に企画に携わった。ホールという空間の楽しみ方からクラシック音楽の楽しみ方までを生演奏と指揮者によるトークで伝えられるよう構成されている。単発の公演では

なく「定期演奏会」と名打つことによって、毎回同じホールの自分専用の席で聴くという習慣を身につけて欲しいという思いも込められている。またこの企画では子供達が観客としてだけでなく、演奏者や作曲者、レセプションリストとして参加することも可能で、子供達にとって「こども定期演奏会」は忘れることのできない思い出となっていると考えられる。

(2) 日本が誇る作曲家、武満徹の意思を引き継ぐ「東京オペラシティ」

東京オペラシティは新国立劇場と隣接していることもあり、東京における新たな文化拠点となることが期待された。しかし最寄駅の初台駅は新宿駅から一駅、電車を使った移動を必要とするためアクセスが悪く東京における新たな文化拠点に成りきれていない印象を受ける。東京オペラシティはコンサートホールとリサイタルホールを要するが、両ホールでは一貫された事業のテーマがあると筆者は考える。それは古い音楽から新しい音楽への継承と共存である。

東京オペラシティは1997年の開館に向けて、日本を代表する作曲家、武満徹（1930-1996）が設計段階から関わり、ホールの基本コンセプトやオープニング企画の監修等を行っていたが、オープン前に他界。まさに武満徹の意思を継ぐホールとなった。

最もそのテーマが色濃く反映された若手演奏家によるリサイタルシリーズ「B→C」では、1600年代の作品から2000年代までの作品が並べられている。年間10回開催されるこのシリーズでは、同じ楽器に固定されることなく様々な楽器による、幅広い年代の作品に触れられる貴重な機会を提供している。また主催公演の全ラインナップの中でも古楽器によるオーケストラ「バッハ・コレギウム・ジャパン」による古楽作品の演奏会から、現代の作曲家を招いて行われる「コンポージアム」など幅広い年代の音楽を観客に届けている。また定期的に無料で開催される「ヴィジュアル・オルガンコンサート」は、地域の住民の憩いの場となっているようだ。

(3) 徹底的に地域に重点を置いた「すみだトリフォニーホール」

JR 錦糸町駅に隣接して建てられたすみだトリフォニーホールの特徴は、日本で初めてプロオーケストラ（新日本フィルハーモニー交響楽団）と本格的なフランチャイズ関係となったホールであることだ。その最大の特徴を活かして、墨田区を中心に新日本フィルハーモニー交響楽団の団員によるアウトリーチ活動を展開している。さらにこのアウトリーチにはホールの主催公演出演者が参加することも

多々あり、一流の演奏家による演奏を間近で聴くことのできる機会を提供している（2015年度はギタリスト／カナサレスや金管五重奏／カナディアンプラス等が参加）。

また新日本フィルハーモニー交響楽団とすみだトリフォニーホールがフランチャイズ関係を活かして行う最も大きな事業として「トリフォニーホール・ジュニア・オーケストラ」が挙げられる。月4回以上の活動は全てトリフォニーホール内で行われ、全ての練習に新日本フィルハーモニー交響楽団の楽団員が立ち会っている。さらに音楽監督にブザンソン国際指揮者コンクールで史上初の女性優勝者となった松尾葉子を迎えている。練習と本番を共にトリフォニーホールで経験できていることは、全国に多々あるジュニアオーケストラの中でも恵まれている環境である。ホール側は「クラシック音楽の面白さ、オーケストラの面白さを子供の頃から知ってもらおう機会」としてこのジュニアオーケストラを位置付けているが、その目標は確実に達成されていると、在籍していた筆者は断言する。

チケットの料金設定にも目を向けると、2017年度のホールの全ての主催公演ではチケット料金が10,000円を切っていることに驚かされる。さらに墨田区在住／在勤の方を対象としたすみだ区割（対象公演20%割引）や墨田区在住／在学の高専生までを対象としたすみだ学割（対象公演¥1,000）を設定していることから地域の人々をターゲットとしていることがわかる。この料金設定は、クラシック専用ホールのない千葉県のクラシック音楽愛好家にとっても、都内西側のコンサートホールではなく帰路上のすみだトリフォニーホールでの鑑賞を選択する大きな判断材料になっていると、筆者は考える。

(4) 音楽を用いた街づくりの中心「ミュージア川崎シンフォニーホール」

神奈川県の大宮、川崎市では市政80周年にあたる2004年に、音楽を中心とした地域社会づくりを目指した「音楽のまち・かわさき」推進協議会が誕生。川崎駅西口整備構想に伴い建設が進んでいたミュージア川崎シンフォニーホールはフランチャイズが決まっていた東京交響楽団と共に、その象徴的な存在に位置付けられた。以来、東京交響楽団のコンサートシリーズ「名曲全集」やミュージア川崎のビルの共通通路で行われるガレリアコンサート（無料で観賞可能）等の東京交響楽団との積極的な活動が見られる。

また、様々な楽器のアーティストを招いたランチタイムコンサート（入場料¥500）やナイトコンサート（指定席¥2,000、自由席¥1,000）から海外の著名なオーケストラによる公演（2017年度はベルリンフィルハーモニー管弦

楽団やロイヤルコンサートヘボウ管弦楽団の公演が決定している）までバリエーションが豊富な印象が強い。さらに夏休み期間に行われる「フェスタサマーミュージア」は既に夏の風物詩として定着している。東京を拠点に活動する全てのプロオーケストラの演奏を低料金で聴くことのできる点が魅力的な企画である。

2. 東京芸術劇場の音楽事業の現状とブランディングの提案

(1) 東京芸術劇場の音楽事業の現状

筆者は冒頭にて各ホールの特徴を活かした事業展開の必要性を説き、第1章にて活動が特に活発な首都圏のホール4か所の事業概要をまとめた。既に見てきた通り、各ホールでは特徴を活かした柱となる事業が存在している。その柱はホールのブランドを形成し、固定客を創造していると予測される。

では東京芸術劇場の場合はどうだろうか。まず東京芸術劇場の音楽事業の現状をまとめたい。東京芸術劇場の音楽事業は「聴く」「学ぶ」「集う」の3種類に分けて展開されている。「聴く」シリーズではシアターオペラをはじめ、海外オーケストラシリーズやパイプオルガンコンサートを開催。「学ぶ」シリーズでは芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミーや芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー、古楽ラボ等プロの音楽家から学習する機会を提供している。また「集う」シリーズでは国内外のプロの吹奏楽団による演奏が期間内に数回開催されるプラスウィークと音楽大学オーケストラフェスティバルが開催されている。

しかしそれぞれの実績をまとめた表2を参照すると、どの公演もブランドを形成するまでには至っておらず、改善の余地が見られる公演もあると筆者は考える。

(2) 東京芸術劇場の音楽事業におけるブランディング

次に筆者は東京芸術劇場の音楽事業がブランドを構築していくにあたり、活かすべき特徴とその特徴を活かした取り組みの提案を記していきたい。

提案①：埼玉都民と学生に向けたサービス

東京芸術劇場は池袋駅の西口を出ると目の前に見える場所に位置している。池袋駅はJR線（埼京線／湘南新宿ライン／山手線）、東武東上線、西武池袋線、東京メトロ丸ノ内線／有楽町線／副都心線が乗り入れるターミナル駅として、1日平均262万人の乗降客数を誇る。この数は第1章で挙げたホールの各最寄駅と比べて圧倒的な数である。特に100万人を数える埼玉都民（都内に通勤通学のために出てくる埼玉県民）の多くが池袋を通勤路に含んでいると想定されるため、埼玉都民に向けたサービスは効果がある

種類	2014年度			2015年度		
	公演名	入場者数	入場率	公演名	入場者数	入場率
主催 / 聴く	コンサートオペラ 「ドン・カルロス」	1,685	84%	コンサートオペラ 「サムソンとデリラ」	1,466	73%
	シアターオペラ 「メリー・ウィドウ」	1,676	94%	シアターオペラ 「フィガロの結婚」	4,808	91%
	マエストロシリーズ	1,251	63%	マエストロシリーズ	1,854	93%
	クラシカルプレイヤーズ東京①	1,162	86%	クラシカルプレイヤーズ東京①	924	68%
	クラシカルプレイヤーズ東京②	976	74%	クラシカルプレイヤーズ東京②	747	55%
	スラットキン&リヨン	1,614	81%	ソヒエフ&ドイツベルリン響	1,268	63%
	ケントナガノ&モントリオール	1,825	91%	ヒメノ&コンサートヘボウ	1,714	86%
	サロネン&フィルハーモニア	1,738	87%	エストラーダ& hr 放送	1,529	76%
	0歳から聴こう!! 春休みふれあいコンサート	2,365	66%	バスケス&カレーニョユース	1,050	53%
	パイプオルガンコンサート	1,411	81%	0歳から聴こう!! 春休みふれあいコンサート	2,586	72%
		692	36%	パイプオルガンコンサート	1,082	62%
	ランチタイムオルガン	513	26%	ランチタイムオルガン	464	23%
		596	30%		474	24%
		680	34%		475	24%
		624	31%		572	29%
		489	24%		522	26%
		538	27%		669	33%
	ナイトタイムオルガン	718	58%	ナイトタイムオルガン	544	44%
		525	42%		562	45%
		740	60%		528	43%
607		49%	640		52%	
508		41%	847		68%	
			開館25周年記念コンサート 「ジョワ・ド・ヴィーヴル」	2,267	60%	
			N響JAZZ	1,096	55%	
		58%			55%	
主催 / 学ぶ	芸劇ウインド	565	28%	芸劇ウインド	679	34%
			28%			34%
主催 / 集う	ブラスウィーク①シエナ	1,526	76%	ブラスウィーク①俊成	679	34%
	ブラスウィーク②俊成	920	46%	ブラスウィーク②東吹	1,414	71%
	ブラスウィーク③東吹	971	49%	音大フェス単独①	1,129	56%
	音大フェス単独①	1,710	86%	音大フェス単独②	1,218	61%
	音大フェス単独②	1,051	53%	音大フェス合同	1,706	85%
	音大フェス合同	1,585	79%			
			65%			61%
提携	アルド・チッコリーニ	1,233	62%	ロシア国立交響楽団	1,876	94%
	ザ・フィルハーモニクス	1,222	61%	ザ・フィルハーモニクス	1,223	61%
	前橋汀子デイライト	1,834	92%	前橋汀子デイライト	1,847	92%
	スーパーコンチェルト	783	39%	ショパコン ガラコンサート	1,858	93%
				オルガンリサイタル	1,212	61%
			64%			80%

表2：東京芸術劇場の音楽事業における2014年度・2015年度の実績

	2014年度		2015年度	
	入場者数	入場率	入場者数	入場率
ランチタイム パイプオルガン コンサート 平日 12:15 ¥500	513	26%	464	23%
	596	30%	474	24%
	680	34%	475	24%
	624	31%	572	29%
	489	24%	522	26%
	538	27%	669	33%
	(平均) 573	(平均) 29%	(平均) 529	(平均) 27%
ナイトタイム パイプオルガン コンサート 平日 19:30 ¥1,000	718	58%	544	44%
	525	42%	562	45%
	740	60%	528	43%
	607	49%	640	52%
	508	41%	847	68%
	(平均) 620	(平均) 50%	(平均) 624	(平均) 50%

表3：ランチタイム/ナイトタイムパイプオルガンコンサートの実績

と考えられる。

また約 20,000 人の学生が在籍する立教大学が池袋駅西口に門を構える等、学生の人数も第 1 章で挙げた他の 4 ホールの所在地と比べて多い。そのため学生に対してのアプローチが他の 4 ホールに比べて容易かつ効果的であると考えられる。

提案②：池袋の抱える社会課題を解決する取り組み

通勤通学で賑わう姿とは対照的に、貧困に苦しむ方々の数が多いのも池袋の持つ特徴である。豊島区は住民一人当たりの生活保護費が全国で 38 番目に高い地域であり、都内では 9 番目にあたる。筆者自身、東京芸術劇場の壁を挟んで芸術鑑賞愛好家と貧困に苦しむ方が池袋に共存しているということに非常に違和感を感じている。しかし彼らを排除するのではなく、公共劇場として芸術を共に楽しめる場を提供することで、池袋という地域における劇場の存在意義を示せるのではないかと筆者は考える。補足ではあるが、全国で最も住民一人当たりの生活保護費が高い地域は、東京芸術劇場と同じ財団が管理する東京文化会館が建つ台東区である。

提案③：パイプオルガンを「象徴」から「楽器」に

東京芸術劇場のコンサートホールに足を踏み入れるとまず目に入るのが、舞台後方/二階客席の高さに設置されたパイプオルガンである（天井反射板の設置パターンによっては見えない場合もある）。設置されている二面式のパイプオルガンは他に類がなく、迫力ある回転シーンはパイプオルガンコンサートの名物となっている。パイプオルガンを使った主催事業は、平日の昼に行われるランチタイムパ

イプオルガンコンサート、平日の夜に行われるナイトタイムパイプオルガンコンサート、オルガン愛好家を対象にしたオルガン講座が挙げられる。表3は過去2年間のランチタイム/ナイトタイムパイプオルガンコンサートの実績である。

ランチタイムパイプオルガンコンサートは若干減少方向にあるものの、ナイトタイムパイプオルガンコンサートは大きな変動はなく、一定数の固定客がついていると予測される。その理由として、平日に開かれる多くのコンサートが 19:00 に開演するのに対し、少し遅めの 19:30 に開演時間を設定したことで、仕事帰りに慌てずに会場に向かうことができるためであると考えられる。

しかしパイプオルガンを所有するホールの主催事業としてパイプオルガンの音色を披露できている観客が年間 10,000 人に満たない現状を筆者はいささか寂しく感じる。パイプオルガンを「東京芸術劇場のシンボル」としてではなく「東京芸術劇場の誇る楽器」としての存在意義を示していくべきだと考えるからだ。そこで筆者は事業提携を結んでいる読売日本交響楽団との「マエストロシリーズ（東京芸術劇場主催事業）」にて必ずパイプオルガンを用いた管弦楽曲を取り上げ、普段パイプオルガンコンサートに足を運ばない観客に東京芸術劇場のパイプオルガンの魅力を伝え、東京芸術劇場のブランドの向上の機会にすることを提案する。日本の主要なコンサートホールの多くはパイプオルガンを所有しており、パイプオルガンのみのコンサートは多く見られるもののパイプオルガンを編成に含めたオーケストラによるコンサートのシリーズ化を主催事業として取り組んでいるところは少ない。その原因として、オーケストラとホールとの間に親密な関係が必要な点、オルガ

ンを含んだオーケストラ作品に興味を持つ指揮者を選ばなくてはならない点、ホール側が企画提案の主導権を握るため、リスクを背負う形の主催事業にしなければならない点等が挙げられる。しかし乗り越える必要のある課題は多々あるものの、パイプオルガンを編成に含めたオーケストラ作品の迫力を生で体験できる機会は希少なため、取り組む価値があると筆者は考える。

提案④：バックステージツアーの充実化

バックステージツアーは、普段見ることのできないコンサートホールの裏側を見学／体験するという趣旨のイベントである。2017年1月20日に行われたツアーでは平日の昼間の開催にも拘わらず40名弱の参加者が集まった。このイベントでは、演奏者体験や舞台／照明スタッフによる解説に加え、オルガンバルコニーに上がり間近でパイプオルガンの音色を楽しむことができる。非常に参加者の満足度の高いイベントとなったため、開催日時のバリエーションを増やして年間にわたって複数回開催することを提案したい。またこのイベントではパイプオルガンを「試聴」することで、今後のパイプオルガンコンサートへの参加意欲を増幅させ、集客率向上の機会となると考えられる。複数回の開催が可能な場合、回によって重点を置くコンテンツ（パイプオルガン、オペラ、芸劇ウインド等）を分けることで効果が増すと筆者は考える。

提案⑤：ジャンルの垣根を越えた企画とキャンペーン

～東京芸術劇場「N響JAZZ」、兵庫県立芸術文化センター「マジカル・ミステリー・サマー・プロジェクト」の例を用いて～

劇場として高いレベルで音楽事業と演劇事業を展開しているという特徴は、他のホールには見られない東京芸術劇場の唯一無二の特徴として挙げられる。そのため東京芸術劇場の音楽事業におけるブランドに大いになりうると筆者は考える。現時点でその特徴を活かしているのはシアターオペラである。2015年度は東京芸術劇場芸術監督、野田秀樹が演出を担当したモーツァルトの「フィガロの結婚」、2016年度はヨーロッパを拠点に活動する演出家、笈田ヨシが演出を担当したプッチーニの「蝶々夫人」が開催された。共に評価の高い結果に終わったが、公演の規模に拘らずこのようなクラシック音楽と演劇の橋渡しを担う事業を東京芸術劇場として高い頻度でプロデュースすることを筆者は提案したい。なぜならば演劇や音楽の公演に足を運んでいる鑑賞者は既に芸術への理解や興味があるため、つなぎ方次第で流動性が生まれお互いに新規顧客を獲得することができると考えられるためである。

例として、芸劇主催演劇事業にゆかりのある俳優を朗読付きのコンサートに起用することを筆者は提案したい。朗読付きの作品はもちろんの事、数多くある物語を題材にした作品にはナレーションを加えた方が、観客によりストーリーに沿って楽しんでいただけると考えるからである。筆者がトリフォニーホール・ジュニア・オーケストラ在籍時にプロコフィエフの作曲した「ロメオとジュリエット」を演奏した際には、曲間に石丸幹二氏によるナレーションが加わった。音楽だけでは伝えきれない情報を言葉で届けることによって、観客がより物語に引き込めることができたことと筆者は考える。またこのような企画の際は、著名な演奏家／演奏団体には若手俳優を、若手演奏家による公演ではベテラン俳優を起用するというバランスも大切だと考える。

また新規顧客獲得を念頭に置いた際、クラシック音楽のみの魅力で惹きつけることは難しいと考える。そのためクラシック音楽との出逢いのきっかけ作りとして、別分野とのコラボレーション事業を行い「〇〇×クラシック音楽」という見せ方をすることが効果的だと筆者は考える。CDショップHMVがノンクラシックユーザーを対象に行ったアンケート「これからクラシックを聴いてみたい？」を参照すると（図3）、「いつかは聴いてみたい」「聴いてみたいが何から始めていいかわからない」など、多くの人々にとってクラシック音楽に触れる機会や接点がないというのが現状である。しかしクラシック音楽に触れてみたいという潜在的なニーズがあることもここからうかがえるため、その機会や接点を作ることに着目した^{iv}。そのため音楽の領域内外に拘らず共通のテーマでまとめられた別分野とのコラボレーション企画は、裾野を広げるために効果的であると筆者は考える。東京芸術劇場の主催事業を例に挙げると、夏に行われている「N響JAZZ」が該当する。日本を代表するプロフェッショナルオーケストラNHK交響楽団がJAZZにルーツを持つ作品を取り上げ、協奏曲のソリストには人気ジャズ演奏家が招かれている企画である。ク

これからクラシックを聴いてみたい？

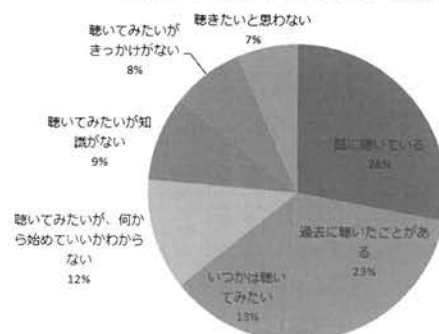


図3：これからクラシックを聴いてみたい？に関する調査結果

ラシック音楽愛好家に対してはジャズに興味を持つ機会に、ジャズ愛好家に対してはクラシック音楽に興味を持つ機会になっているこの企画は、両ジャンルに好影響を与えていると筆者は考える。

筆者と同様のことを感じ、既に行動している人物がいる。サンフランシスコ交響楽団の音楽監督マイケル・ティルソン・トーマスである。トーマスは、若い聴衆を惹きつけるために「ポップス・ミュージックに通じるような、音楽的にとっかかりのある作品を提供して、興味をもってもらうことからはじめた。そしてそれをきっかけに。徐々にクラシック音楽のスタンダード・レパートリーを紹介する方向にシフトして」(潮博恵 2012) いくプログラミングを実践している。

さらに単なるコラボレーション企画だけではなく、異なるジャンルの公演をつなぐキャンペーンへの取り組みも必要であると考え。なぜならば公演によるきっかけ作りは入口でしかなく、公演で新たに興味を持った人が次に何に挑戦すればいいのかまで導いているか、ということが大切であると筆者は考えるからである。ここで筆者の考えに合致したアプローチを行った兵庫県立芸術文化センター（以下、芸文センター）の企画「マジカル・ミステリー・サマー・プロジェクト」を参照し考察していきたい。同企画は毎年夏に芸文センターが行う佐渡裕芸術監督プロデュースオペラの関連で行われたものである。2016年の演目は、言わずと知れたシェイクスピアの戯曲を基に英国の作曲家ブリテンが作曲した「夏の夜の夢」である。プロデュースオペ

ラの際に開催される「ワンコイン・プレ・レクチャー」、「ハイライトコンサート～ええとこどり！」は毎年人気の関連企画である。7月のオペラ本公演に向けて4月から段階的に興味を煽る仕掛けだが、さらにこの「マジカル・ミステリー・サマー・プロジェクト」では、様々なジャンルの公演が「夏の夜の夢」のキーワードである「夏」「夜」「夢」「不思議」「シェイクスピア」のテーマに沿って関連付けられた(表4)。

例年より増して段階的に興味を煽った背景には、過去のプロデュースオペラの演目と比べてマイナーな作品であったことと、ブリテンという作曲家自身が日本人にとって馴染みのない作曲家であることで起こると予測された販売率の低下を防ぐための対策として企画されたのではないかと筆者は考えている。しかし入口と出口が設定されていることにこの企画自体の素晴らしさを感じた。全6公演のオペラが完売だったことは決して偶然ではなかったと筆者は考える。

提案⑥：若手演奏家を育成するプログラムの強化

優秀な若手演奏家の海外流出を避ける為、日本国内における若手演奏家に対するケアは不可欠である。しかしながら、本来この役割を担うべき音楽大学をはじめとした教育機関の対応が遅れてしまっている。筆者はこの問題を第2タームの報告書にて指摘した。しかし若手演奏家の育成には先行投資が必要となる為、取り掛かることのできる団体が少ないことも現実問題として存在する。そのため若手演

ジャンル	日時	公演名
音楽	4/5 11:00, 14:00	オペラ「夏の夜の夢」ワンコイン・プレ・レクチャー①
音楽	4/8 19:00, 4/9 15:00	特別演奏会 メンデルスゾーン：劇音楽「夏の夜の夢」
音楽	4/20 14:00 4/21 14:00	オペラ「夏の夜の夢」ハイライトコンサート～ええとこどり！
音楽	5/25 11:30, 14:30	オペラ「夏の夜の夢」ワンコイン・プレ・レクチャー②
伝統芸能	5/28 13:00	天才ローリー教授の怪奇幻想奇譚倶楽部お話の森
伝統芸能	5/29 13:00 19:00	柳家喬太郎の怪談噺
音楽	6/21 11:30, 14:30	オペラ「夏の夜の夢」ワンコイン・プレ・レクチャー③
音楽	6/24 19:00	ベルリン古楽アカデミー・オーケストラ 「ヴェニス夏の夜の夢」
演劇	6/28 18:30 6/29 12:00	マクベス
バレエ	7/1 18:30	英国ロイヤル・バレエ団「ジゼル」
伝統芸能	7/18 13:00, 16:00	花形狂言 2016「恐れ入ります、シェイクスピアさん」
音楽	7/23 19:00	真夏の夜のジャズ
伝統芸能	7/27 18:30	シェイクスピアも笑い出す夏の夜の桂文枝落語会
音楽	7/22, 24, 26, 28, 30, 31 各日 14:00	佐渡裕芸術監督プロデュースオペラ 2016 ブリテン「夏の夜の夢」

表4：2016年マジカル・ミステリー・サマー・プロジェクト関連公演一覧

奏家の育成は、比較的安定した地盤のある公共劇場が力を入れて取り掛かるべき事業であると筆者は考える。この若手演奏家の育成がホールに与える影響として、「ホール自体に愛着を持つ未来の演奏家になる可能性があること」と「プロの演奏家に比べ育成段階の演奏家にかかるコストが低いため新規事業に取り掛かりやすいこと」の二点を筆者は挙げたい。アーティスト自身がホールに愛着を持つことの与える影響の大きさは、サントリーホールの例からも小さくはないと考えられる。また新規事業を立ち上げる際、ホールと繋がりのある若手演奏家を登用することによって彼らの演奏機会を創出することができる。さらに第一線で活躍するアーティストに比べ成長過程の彼らの出演料は低く、限られた予算の中で出演料におけるコストをまず減らすことができる点でも有益だと筆者は考える。

既に東京芸術劇場は若手演奏家のための事業として、音楽大学在学学生を対象にした「音楽大学オーケストラフェスティバル」（ミューザ川崎シンフォニーホールとの共催事業）と、卒業した若手演奏家を対象にした「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー」を開催している。

「音楽大学オーケストラフェスティバル」は首都圏の九つの音楽大学がそれぞれの管弦楽団による演奏を披露する「単独オーケストラ公演」と各大学の選抜メンバーによる「合同オーケストラ公演」が開催される。筆者も演奏者としての出演経験があるが、単独オーケストラ公演時の交流の少なさを感じた。公演後のレセプションがなかったことが一番の原因と考えられるが、劇場側のスタッフとして関わった今年度は人手不足を感じた。各大学の事務局及び劇場スタッフが連携を取り、より良い交流の機会となることが期待される。

「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー（以下、WOA）」は、音楽大学卒業生を中心に、技術だけに偏らないブラッシュアップをもとに、広い視野を持った音楽家を育成するプログラムである。筆者はこのプログラムに一年間関わったため、様々な課題を身にしみて感じてきたが、ここでも人手不足は特に深刻な問題である。アカデミー生が認められている在籍期間は3年間のため、1年目から参加していた一期生が今年度いっぱい卒団をする。この機会に体制の見直しは必須だと考えられる。

提案⑦：付加価値を加えた海外オーケストラによる公演

最盛期は過ぎたものの毎年多くの海外オーケストラや海外アーティストによる来日公演は開催され、日本に居ながら本場の音楽を聴くことができると全国的に人気がある。東京芸術劇場においても年間3回程度（主催公演／提携公演共に）、海外オーケストラの来日公演が開催されている。

会議の中で当館プロデューサーが「若い指揮者を中心に演奏してもらいホールの評判をヨーロッパで広めてもらうことが目的だ」と述べた通り、若手指揮者による演奏が多いことが特徴である。2015年度の海外オーケストラによる公演の指揮者は、ドゥガン・ソヒエフ（1977年生まれ）、グスターボ・ヒメノ（1976年生まれ）、アンドレス・オロスコ＝エストラダ（1977年生まれ）、クリスティアン・バスケス（1984年生まれ）が務めた。さらに2016年度に名門パリ管弦楽団と来日したダニエル・ハーディング（1975年生まれ）はこの若い世代において最も人気のある指揮者の一人でもあり、公演後に指揮者／オーケストラ共に手応えを感じたという情報もある。

しかしこれで良いのだろうか。現段階では若い指揮者と海外の著名なオーケストラが来日するのみに留まっており、サントリーホールやミューザ川崎シンフォニーホール等と変わりはない。ここで筆者は差別化を図るべきだと考える。例を挙げるならば、オーケストラによるリハーサルを無料公開すること、WOAメンバーを受講生としたオーケストラ団員によるマスタークラスを開催すること等、演奏することだけにとどまらないプログラムを関連企画として実施することを提案する。

提案⑧：若年層に向けた広報戦略

～芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー第3回演奏会の事例を用いて～

日本では高齢化社会と呼ばれて久しくなり、今や総人口のうち65歳以上の高齢者が占める割合が21%を超えた超高齢社会となってしまった。総務省は2015年9月に総人口のうち65歳以上の高齢者が占める割合が26.7%に達し、80歳以上の人口が1,000万人を超えたことを発表した。さらに国立社会保障・人口問題研究所は、今から20年も経たない2035年には65歳以上の高齢者の割合が総人口の33.4%になるという推計を出している。世界的に見てもこの高齢化の進行スピードが異常なほど早い。高齢化率7%（高齢化社会）から高齢化率14%（高齢社会）に達するまでの年数を比べると、フランスでは126年、ドイツでは40年かかっている。対して日本ではわずか24年で高齢化率14%を通過し、そのわずか13年後に21%（超高齢社会）に達してしまっただけである。

今後さらに深刻化すると予測される超高齢社会がクラシック音楽界に与える影響は大きく二つあると筆者は考える。一つは既存のクラシック愛好家の中で高齢化に伴う身体機能の低下が原因で気軽にホールに足を運ばなくなる割合が増加し、入場者数が減少する点。もう一つは介護による若い世代の可処分時間（余暇に費やすことのできる時

間)のさらなる減少である。近年の高度情報社会や技術発展でもたらされた環境で育った今の若年層にとって余暇の楽しみ方の選択肢は多様化してしまった。しかしクラシック音楽業界全体として若者に対しての効果的なアプローチをすることを怠ってきた。そのため今の若年層の多くは生演奏を聴くことに価値を見出しておらず、MP3機器やYoutubeなどの動画サイトでの鑑賞が主になってしまっている。つまり、現段階で彼らの余暇の過ごし方の選択肢の中には「コンサートホールでクラシック音楽を生演奏で聴く」は存在していないのだ。このままでは将来限られた可処分時間の中で介護の疲れを癒すための手段として、アニメ鑑賞やゲーム、もしくはこの先に誕生する新しい娯楽が選ばれることになってしまうだろう。その先に待っているのはさらなるクラシック音楽における顧客の減少である。そのため現段階から若年層に向けて「クラシック音楽」や「演奏者」、「劇場」への憧れを形成するための働きかけが必要だと考える。その憧れの形成を目指し、筆者が実地研修の中で行った広報活動を検証したい。

2017年2月25日行われた芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー(WOA)の第3回演奏会は851名の入場者数がありWOA史上最高の数を記録したが、直前まで入場者数の伸び悩みが懸念されていた。改善策を模索している中で、筆者は本公演における宣伝広報の仕方に疑問を持った。1月末の段階で行われていた広報活動は①都内の小学校・中学高等学校への優待案内の送付、②コンサートサービスへのチラシ配布依頼、③タブロイド紙「ばど」への記事の掲載、④新聞へのチラシ折込である。しかしながらこれらの費用対効果は低いと筆者は考えた。なぜならば事前に綿密に広報計画が設計された上で行われていないからである。WOAの公演におけるターゲット層が定まっていないため、効果的な広報活動を展開する事ができていない。本来であれば広報活動はターゲット層を見極めた上で、最も効果的な手段に重点を置き、それを用いて訴えかけていくものである。しかし本公演の場合はターゲット層が定まっていないため、広報手段も利用可能なものを全て使っているものの効果を最大限活かしてきれていない状況に陥ってしまった。以下、行った広報活動それぞれについて考察する。

①都内の小学校・中学高等学校への優待案内の送付

各学校の吹奏楽部の担当教師宛に送付したものの、本公演では吹奏楽コンクールで演奏される定番曲が演奏されないため興味を持たれなかったと考えられる。そのため「この公演に来ることで生徒が何を得られるのか」等を説明したチラシとは別のワンポイントコメントのようなものが必要だったと筆者は感じた。

②コンサートサービスへのチラシ配布依頼

コンサートサービスとは、コンサート会場の前で配られるチラシの束を配布するサービスのことである。100枚前後の数の演奏会のチラシの束の中で観客の目に止まるためにはデザインの良さ(奇抜さ)と公演内容だと考えられるが、本公演に関してはどちらも印象が強くない、チラシの束の中では埋もれてしまう可能性が高いと筆者は感じた。

③タブロイド紙「ばど」への記事の掲載

昨年開催したアンサンブル演奏会に引き続き、本公演に関する記事を2月3日に発行されたタブロイド紙「ばど」に掲載。このタブロイド紙「ばど」は、筆者が指定した東京芸術劇場周辺地区計10箇所配布されているため、距離という弊害がない人々にとってこの値段が弊害となるのか否かを判断することができるため、統計を取るために必要だったと考える。

④新聞へのチラシ折込

タブロイド紙「ばど」とあわせて、アンサンブル演奏会の際に用いた方法。配布地域と媒体を指定し、スーパーのチラシのように公演のチラシを新聞に挟み配布する方法である。チラシをそのまま挟み込んでいるため、音楽に関心のある人にしか理解されず、情報が伝わらない危険性があると感じられる。また新聞の購読者が年々減っていること、またその購読者が高齢化していることから新聞へのチラシ折込も徐々に効果が薄まっていくと考えられる。

このように芸劇ウインドオーケストラの公演におけるターゲット層が絞られていないため、広報手段も多岐にわたってしまい効率的に広報活動ができていたとは言えない。さらに本公演が既存のクラシック音楽愛好家を惹きつけることのできない公演だと筆者は以前から感じていた。その理由は2つある。まずクラシック音楽愛好家のほとんどはよりプロフェッショナルの演奏を求めているからである。表5は本公演の同日ほぼ同時刻に都内の主要なコンサートホールで開かれた公演の一覧である。

①と②の2公演はいわゆる名曲が演奏される演奏会のため人気が高いと予測される。また③のオーチャードホールで開催される公演は、人気のある指揮者アンドレア・バッティストーニがDJジェフ・ミルズの新曲を披露するだけでなく、日本が世界に誇る作曲家黛敏郎の「BURAKU」や100台のメトロノームを使って演奏されるリゲティの「ポエム・サンフォニック」なども取り上げられる、よりマニアのクラシック音楽愛好家の注目の公演である。このような魅力的なプログラムが他ホールで開催される中、クラシック音楽愛好家からまだプロフェッショナル演奏家ではないと判断されることの多いWOAの公演に足を運ぶ

会場	出演者	曲目	チケット価格
①かつしかシンフォニーヒルズ	三ツ橋敬子 (指揮) 東京フィル 他	ラフマニノフ 交響曲第2番 他	¥3,000 ~ ¥2,000
②すみだトリフォニーホール	アントニ・ヴィト 新日本フィル 他	ショパン ピアノ協奏曲第1番 他	¥7,000 ~ ¥4,000
③Bunkamura オーチャードホール	アンドレア・バッティストーニ 東京フィル	爆クラ！ Presents 交響組曲「Planets」	¥8,800 ~ ¥6,800

表5：2017年2月25日に都内の主なホールで開催された公演

既存愛好家は少ないと個人的に予想していた。

次に吹奏楽というジャンルの演奏者と鑑賞者の乖離が吹奏楽業界全体の問題になっているからである。1939年に創設された全日本吹奏楽連盟には2010年の時点で14295団体が加盟しており、現在の吹奏楽人口は120万人と言われている。日本は「吹奏楽大国」と言っても過言ではないほど、吹奏楽に対する愛着はあるのだ。しかしこれは演奏に参加することに限られており、鑑賞には結びついていないのが大きな問題である。プロフェッショナル吹奏楽団として日本の吹奏楽を牽引している東京佼成ウインドオーケストラの定期公演でさえ1000人を超える集客は稀なのだ。

筆者はこれらの理由から、愛好家以外の若い世代に対して来場を訴えかける別の視点からの広報活動が必要だと考えた。そこで「出演者本人の魅力を伝えることで、出演者本人に共感を覚え、その出演者を応援したくなる仕組み」を作ることを目指した。これは宝塚歌劇団やAKB48の戦略と重なる部分がある。WOAの演奏者と集めたい観客が同世代であることから、より共感を呼びやすいと考えた。行った方法は筆者が選抜した5名のアカデミー生に対しインタビューと撮影を行いFacebookに投稿。さらにFacebook記事に連動させたポスター（全て内容が異なるもの）を作成し館内に掲示した。この広報活動はアカデミー生だけでなく、本公演の指揮者鈴木優人氏や東京佼成ウインドオーケストラからも高い評価を受けた。

この地道な活動が851名の来場者にどれほど影響を与えたのかを正確に計ることはできない。しかしお客様の反応、出演者の反応、関係者の反応からその影響力は小さくなかったと自負している。チラシやポスター、新聞広告は世の中の人々が公演と接する最初の機会である。そして人間と接する時と同じように第一印象が大切である。最も不足しているのは若い世代向けの公演だけではなく、若い世代に向けた情報発信の仕方であると今回直に感じる事が出来た。

まとめ

第1章、第2章で見えてきた通り、既存顧客の獲得と新規顧客の創出は避けられない課題である。しかし予算と人手が無尽蔵にあるわけではない。既存顧客に対しては東京芸術劇場のコンサートホール／音楽事業の特徴を活かしたコンテンツを提供することに集中すべきである。この考えの根本にはフィリップ・コトラーの競争地位別戦略論がある。コトラーは市場における地位としてリーダー、チャレンジャー、フォロワー、ニッチャーの4種類が存在すると述べている。市場一位のシェアを持つリーダーに対し、チャレンジャーは攻撃することでシェア拡大を狙い、フォロワーはリーダーを追走する。つまり三者はシェアを奪い合う競合相手となる。特にフォロワーに関しては追走の努力が報われない危険性が影を潜めているとコトラー自身も指摘しているのだ。しかしニッチャーは独自の市場を開拓し、確実に顧客を創造していくことが可能になる。第1章で例に挙げた4つのホールはそれぞれ、サントリーホールがリーダー、東京オペラシティがチャレンジャー（ニッチャーにも分類できる）、ミューザ川崎シンフォニーホールがフォロワー、すみだトリフォニーホールがニッチャーに分類することができる。東京芸術劇場は開館当初、貸館としてのみ運用されていた。そのため主催事業の歴史は浅い。しかし、だからこそ軌道修正は可能である。フォロワーになるのか、それともニッチャーになるのか。まず進むべき道を定めた上で、限られた予算と人員を集中させて事業を行うことが必要だと筆者は考える。

また新規顧客に関してはターゲットを絞り、働きがけていくことが必要だ。筆者は若年層（15歳から34歳）に絞るべきだと考える。なぜならば、この時期が彼らの価値観を構成する時期にあたるためである。また家族を持つ時期も含まれているため、彼らの子供にまで影響を与える可能性が大いにあるためだ^v。そのため彼らにとって東京芸術劇場が「ワクワクに出会える場所」として憧れを抱く存在になるためのコンテンツを提供すべきだと考える。筆者は研修を受けた1年間、自分が育ってきた環境と一般社会のクラシック音楽に対する感覚が想像以上に離れていることに衝撃を受けた。また別分野で活躍する同世代と親交を

持つことによって、現状維持では将来的に観客がいなくなるといふ危機感も覚えるとともに、彼らのためにクラシック音楽との接点を作りたいと筆者は感じた。

筆者は来年度から開催される WOA による無料のアトリウムコンサート（ロワー広場で開催予定）の中で早速実践したいと考えている。最速で9月からの開催となる可能性の高いこの企画の中で、①年間で統一したテーマに沿った曲②アカデミーで取り上げるべき重要なレパートリーに含まれる曲③東京芸術劇場主催事業に関する曲の三点を必ず毎回の演奏にプログラミングしていく。①を重要視する理由は、毎回の公演で次回以降のアトリウムコンサートとの関連性を PR することができ、継続して通う意欲を増幅させるためである。②は WOA がアカデミーであるべき以上欠かすことができない。そして③をプログラムに組み込む狙いは、無料コンサートを有料コンサートの宣伝媒体にすることである。これはバックステージツアーにおけるパイプオルガンの「試聴」と同じ仕掛けで、東京芸術劇場で近々開催される公演（音楽事業／演劇事業拘わらず）への入り口を設けるとともに、関心度を高められると確信している。

演奏プログラム以外の仕掛けとして、継続して通う意欲を向上させるため毎回の配布プログラム冊子を読み物として興味深い内容にするとともに、スタンプラリーを実施。毎回スタンプを WOA 出演者に託すことで、お客様が演奏者と交流する機会となる。将来的には近隣の飲食店との連携ができればと考えている。また毎回 WOA の出演者は異なるため、インタビューを実施し配布プログラム冊子やインターネットに掲載。年間通して一人一人の WOA メンバーにスポットが当たるため、年度末に開かれる WOA の演奏会開催時にはお客様それぞれの応援したい WOA メンバーが決まっていることが目標である。

参考文献一覧

◆わからない音楽なんてない！

～子どものためのコンサートを考える～

著：大友直人、津上智実、有田栄 2015年／株式会社アルテスパブリッシング

◆オーケストラは未来をつくる

～マイケルティルソントーマスとサンフランシスコ交響楽団の挑戦～

著：潮博恵 2012年／株式会社アルテスパブリッシング

◆サントリーホール ホームページ

<http://www.suntory.co.jp/suntoryhall/>

◆東京オペラシティコンサートホール／リサイタルホール ホームページ

<https://www.operacity.jp/concert/>

◆すみだトリフォニーホール ホームページ

<https://www.triphony.com/>

◆ミュージアム川崎シンフォニーホール ホームページ

<http://www.kawasaki-sym-hall.jp/>

◆「音楽のまち・かわさき」推進評議会 ホームページ

<http://www.ongakunomachi.jp/>

◆兵庫県立芸術文化センター ホームページ

<http://www1.gcenter-hyogo.jp/>

◆東京芸術劇場 2014年度／2015年度 年報

注

- i. 2016年2月26日発表の2015年度国勢調査より。
- ii. ウェブサイト、ライフメディア「クラシック音楽を聴いていますか？」<http://lifemedia.jp/everyen/entries/187>
- iii. ウェブサイト、@nifty ニュース何でも調査団「コンサートやライブ、ディナーショーなど、音楽を生で聴きに行ったことはありますか？それが平均でどのくらいの頻度か教えてください。」http://chosa.nifty.com/hobby/chosa_report_A20121130/8/?theme=A20121130&report=8&theme=A20121130&report=8
- iv. クラシック音楽に関する意識調査、ノンクラシックユーザー編 <http://www.hmv.co.jp/news/article/1004210080/CD> ショップHMVで行ったアンケートのため、根本的に音楽が好きな人が対象になっていると想定される。
- v. 厚生労働省による2015年の人口動態調査によると、結婚平均年齢は男性31.1歳、女性29.4歳である。

東京芸術劇場における音楽事業系の仕事について — クラシカル・プレイヤーズ東京の事例から —

長期コース・音楽分野 研修生
柳澤 藍

実務研修概要

■実務研修を行った事業

- ①クラシカル・プレイヤーズ東京演奏会
- ②シアターオペラ vol.10 プッチーニ／歌劇「蝶々夫人」
(全国共同制作：金沢・大阪・高崎)
- ③コンサートオペラ vol.4 モーツァルト／歌劇「コジ・ファン・トゥッテ」
(共同制作：ミューザ川崎シンフォニーホール)
- ④古楽ラボ vol.4 ～現代の楽器を使って古楽にチャレンジ～
- ⑤貸館

■実務研修にあたっての課題

東京芸術劇場における音楽事業系の仕事について

■事業の概要

①クラシカル・プレイヤーズ東京演奏会

日程 平成 28 年 7 月 1 日 (金)
会場 東京芸術劇場 コンサートホール
指揮 有田正広
フォルテピアノ 仲道郁代
管弦楽 クラシカル・プレイヤーズ東京
主催 東京芸術劇場 (公益財団法人東京都歴史文化財団)
助成 公益財団法人朝日新聞文化財団
入場者数 計 919 人
事業目的 クラシカル・プレイヤーズ東京は、東京バウハモーツァルト・オーケストラ (以下 TBMO) で培ったバロック、古典派の楽曲を、作曲家がイメージした当時の楽器 (以下オリジナル楽器と呼ぶ) に

よって、その真髄を伝える演奏をするという志を持って、わが国のオリジナル楽器オーケストラの先駆けとして有田正広により 1989 年春に結成されたオーケストラを母体としている。近年芸劇では年間 2 回の演奏会を継続して行っており、ロマン派時代の楽曲まで演奏の幅を展開させる形で拡充し、記念年のメンデルスゾーンやショパンの作品を取り上げた。(2009 年～ 2010 年)。2010 年の演奏会は世界初となるブレイエルによるショパンピアノ協奏曲の発録音も実現した (リリース済)。当オーケストラはオリジナル楽器によるわが国のオーケストラとしては初めてロマン派の作品の演奏会を継続して行い、当劇場から発信する世界的レベルでの公演を目指すことを目的としている。

②シアターオペラ vol.10 プッチーニ／歌劇「蝶々夫人」 (全国共同制作：金沢・大阪・高崎)

日程 平成 29 年 1 月 22 日 (土)～2 月 19 日 (日)
全 5 ステージ
1 月 22 日 (日) 石川 金沢歌劇座
1 月 26 日 (木) 大阪 フェスティバルホール
2 月 4 日 (土) 高崎 群馬音楽センター
2 月 18 日 (土)・19 日 (日) 東京 東京芸術劇場コンサートホール
作曲 プッチーニ
演出 笈田ヨシ
指揮 ミヒヤエル・バルケ
出演 蝶々夫人：中嶋彰子、小川里美

	スズキ：鳥木弥生
	ケイト・ピンカートン：サラ・マクドナルド
	ピンカートン：ロレンツォ・デカーロ
	シャープレス：ピーター・サヴィージ
	ゴロー：晴雅彦
	ヤマドリ：牧川修一
	ボンゾ：清水那由太
	役人：猿谷友規
	いところ：熊田祥子
	助演：松本響子、川合ロン、松之木天辺、関裕介、山口将太郎、重森一
合唱	金沢公演：金沢オペラ合唱団
	大阪公演：大阪コーラス
	高崎公演：高崎コーラス
	東京公演：東京音楽大学合唱団
管弦楽	金沢公演：オーケストラ・アンサンブル金沢
	大阪公演：大阪フィルハーモニー交響楽団
	高崎公演：群馬交響楽団
	東京公演：読売日本交響楽団
副指揮	辻博之
コレペティトール	服部容子
演出助手	八木清一
舞台監督	酒井健
美術	Tom Schenk
衣裳	Antoine Kruk
照明	Luts Deppe
音響	石丸耕一
主催	金沢公演：公益財団法人金沢芸術創造財団、公益財団法人石川県音楽文化振興事業団
	大阪公演：関西テレビ放送／フェスティバルホール
	高崎公演：公益財団法人高崎財団
	東京公演：公益財団法人 東京都歴史文化財団
助成	平成28年度 文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業
共同制作	公益財団法人金沢芸術創造財団、公益財団法人石川県音楽文化振興事業団、関西テレビ放送／フェスティバルホール（株式会社朝日ビルディング）、公益財団法人高崎財団
協力	劇場、音楽堂等連絡協議会

事業目的 日本では初の蝶々役となる中嶋彰子と、当共同制作オペラシリーズで起用し実力派となった小川里美のWキャスト。海外から招聘するピンカートン、シャープレス役の歌手は笈田ヨシが海外でのオペラ演出時に起用実績のある歌手を招聘。適材適所のブッキングを行うことで我が国のオペラ文化の向上を図る。合唱団は開催地の地元合唱団、管弦楽は地元プロオーケストラを起用し、地域の活性化、ホールの拠点形成といった観点からおおきな芸術的のみりにつながる事が期待できる。

③コンサートオペラ vol.4 モーツァルト／歌劇「コジ・ファン・トゥッテ」
演奏会形式（全2幕／イタリア語上演／日本語字幕付）

日程	平成28年12月9日（金）～12月11日（日） 全2ステージ
会場	ミューザ川崎シンフォニーホール 東京芸術劇場 コンサートホール
作曲	モーツァルト
指揮	ジョナサン・ノット
舞台監修	サー・トーマス・アレク
出演	フィオルデイリッジ：ミア・パーション グリエルモ：マルクス・ウェルバ フェルランド：ショーン・マゼイ ドラベッラ：マイテ・ポーモン デスピーナ：ヴァレンティナ・ファルカス
合唱	新国立劇場合唱団
管弦楽	東京交響楽団
主催	川崎市、ミューザ川崎シンフォニーホール（川崎市文化財団グループ）、東京芸術劇場（公益財団法人 東京都歴史文化財団）
共催	公益財団法人 東京交響楽団
協力	全日空空輸株式会社
共同制作	ミューザ川崎シンフォニーホール
助成	平成28年度 文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業
事業目的	当劇場の所在地域である城東地域では従来から本格的なオペラ公演を開催することが従来はなかったため、シアターオペラシリーズと並行し公演することで、リ

ニューアル以後の新規シリーズとして従来のシアターオペラシリーズを補完し、当劇場（池袋地域）でのオペラ作品公演を定期的に開催することで、地域のオペラ文化の振興を図り行っていくシリーズ（一大規模声楽作品含む）として開催する。

④古楽ラボ vol.4 ～現代の楽器を使って古楽にチャレンジ～

日程 第1回：平成28年12月17日（土）
10：00 - 13：00
第2回：平成29年1月14日（土）
10：00 - 13：00
第3回：平成29年1月15日（日）
10：00 - 13：00
第4回：平成29年1月28日（土）
10：00 - 15：00
第5回：平成29年1月29日（日）
18：00 - 21：00

会場 東京芸術劇場 リハーサルルーム、シンフォニースペース、コンサートホール

課題曲：モーツァルト ハフナー／セレナーデ
KV250 D-Dur 1, 4, 5 楽章

指揮／講師：有田正広

講師 小野萬里（バロックヴァイオリン）、
前田りり子（フラウトトラヴェルソ）

主催 東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）

助成 平成28年度 文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業

協力 クラシカル・プレイヤーズ東京

事業目的 劇場発信によるオリジナル楽器（作曲された当時の楽器）系のワークショップ事業として開催。当劇場主催事業として深い関わりのあるおりじなる楽器オーケストラ「クラシカル・プレイヤーズ」のメンバーを講師として起用、人材活用を図り、地域の楽器愛好家へ管弦、オリジナル楽器への興味を喚起し、さらに当劇場及び本公演のファン層の拡大を図る。

■担当した業務

①クラシカル・プレイヤーズ東京

- ・プログラムノート原稿／プログラムノートデザイン依頼 起案作成
- ・プログラムデザイン委託・プログラム印刷委託 簡易原議／仕様書作成
- ・招待用引き換えハガキ作成
- ・チラシ・招待状発送
- ・チラシ配布手配
- ・CD（新譜）構成等打ち合わせ
- ・CD演奏メンバー表作成
- ・プログラム・パンフレット校正
- ・CDライナーノート校正
- ・リハーサル 現場対応
- ・公演進行表作成

②シアターオペラ vol.10 プッチーニ／歌劇「蝶々夫人」

- ・ボーカスコア送付
- ・笈田ヨシ氏演出「蝶々夫人」記録映像DVD 発送
- ・外国人スタッフ宿泊先（東京管轄）管理
- ・助演アンサンブルオーディション準備全般・現場対応

③コンサートオペラ vol.4 モーツァルト／歌劇「コジ・ファン・トゥッテ」

- ・チラシ配布手配
- ・施設使用料支払い書類作成

④古楽ラボ vol.4 ～現代の楽器を使って古楽にチャレンジ～

- ・チラシ内容テキスト作成
- ・チラシ校正

⑤貸館

- ・大ホール利用選考会会場準備
- ・大ホール利用選考会議事録作成
- ・公演進行表作成

1. はじめに

今日、大ホールと呼ばれる2000人規模のコンサートホールと言えば、オーケストラやオペラの公演、ピアノやヴァイオリンなどのリサイタル・公演が行われる場所として認知されている。その一方、古楽と呼ばれるジャンルの演奏会は一体どのようなホール・会場で行われているのだろうか。日本では古楽・古楽器という言葉は筆者が古楽の勉強

⑤貸館

を始めた10数年前よりも広く知れ渡っていると感じられるものの、古楽器奏者の絶対数がモダン楽器奏者に比べ圧倒的に少なく、未だに音量が小さい、地味、古いものには興味がないなどという意見が演奏家並びに観客に多いのが現実である。しかし現在、ヨーロッパや日本で活躍する所謂ピアニストやヴァイオリニストたちが古楽器に注目し、古楽器による古楽奏法を研究し演奏会や録音するなどの新たな試みが行われている。詳しくは第5章、第6章で述べることにするが、少しこのことについて例を挙げると、今や鍵盤の女王と言われているマルタ・アルゲリッチ、日本で絶大な人気を誇るピアニスト仲道郁代がベートーヴェンのピアノ協奏曲やショパンのピアノ協奏曲をフォルテピアノでコンサートや録音を行ったり、現在ではモダン／バロック両ヴァイオリンのスペシャリストとしてコンサートだけでなく後進の指導も行っている佐藤俊介の活動などがその一例である。このような試みによりクラシック音楽ファン、もしくは演奏家の古楽に対する興味は何か変わってきたのではないだろうか。

本報告書は、東京芸術劇場における音楽事業系の仕事について、筆者が本チームで携わったクラシカル・プレイヤーズ東京を事例とし、古楽器オーケストラが2000人キャパのコンサートホールで公演する意義と価値について論じることを目的とする。

本報告書は全部で7章から成り、第2章では東京芸術劇場における音楽事業系の概要に触れたあと、第3章では今回の報告書の事例として用いたクラシカル・プレイヤーズ東京の成り立ちと現在の活動状況について述べる。そして第4章では、東京芸術劇場のコンサートホールの特徴を東京の主要なコンサートホールと比較しながら考察し、第5章では古楽／古楽器について、また筆者がドイツ・フランス留学中に感じた古楽を演奏する環境と現実を振り返るとともに、東京での古楽演奏会の現状を見つめる。そして最後に第6章では筆者の古楽経験とクラシカル・プレイヤーズ東京公演の実務研修を通し感じた、大ホール¹における古楽オーケストラ公演の価値と意義について論じる。

2. 音楽事業系の概要

東京芸術劇場の音楽事業系とは事業企画課 事業第一係のことであり、大ホール（コンサートホール）の利用に関する貸館事業、音楽の振興に関する事業の企画及び実施を主に行っている。

音楽事業系による音楽事業企画は1.主催事業「聴く！シリーズ」、2.教育普及事業「学ぶ！シリーズ」「集うシリーズ」、3.提携事業と全部で3つにわかれている。

2-1. 主催事業

「聴く！シリーズ」と称される平成28年度の音楽主催事業の一覧は以下の通りである。

“聴く！”シリーズ

“聴く！”シリーズは、東京芸術劇場コンサートホールのシンボルであるパイプオルガンを使ったパイプオルガンコンサート、世界のマエストロシリーズ、オペラなどのコンサートを“聴く”ことを目的としている。また今回の報告書の事例として用いるクラシカル・プレイヤーズ東京については第3章で述べる。

1. コンサートオペラ vol.4 (共同制作事業：ミューザ川崎シンフォニーホール) (12/11)
2. シアターオペラ vol.10 (2/18、19) (全国共同制作オペラ：金沢・大阪・高崎)
3. 世界のマエストロシリーズ vol.4 (10/29)
4. クラシカル・プレイヤーズ東京 演奏会 (7/1, 3/5)
5. 海外オーケストラシリーズ
 - － パリ管弦楽団 (11/25)
 - － ベルリン・コンツェルトハウス管弦楽団 (3/21)
6. 芸劇&読響 0才から聴こう!! 春休みコンサート (3/29)
7. パイプオルガンコンサート vol.21 (10/25)
8. ナイトタイム・パイプオルガンコンサート
年4回：vol.14 (4/21) ,vol.15 (8/3) ,vol.16 (12/20) ,vol.17 (2/9)
9. ランチタイム・パイプオルガンコンサート
年3回：vol.17 (7/19) , vol.18 (11/17) , vol.19 (3/16)
10. N響 JAZZ at 芸劇 (8/17)
11. パーヴォ・ヤルヴィ & NHK 交響楽団 (9/17)
12. リサイタルシリーズ 辻井伸行 音楽と絵画コンサート (9/2)

2-2. 教育普及事業

“学ぶ！”シリーズ

“学ぶ！”シリーズは「芸劇ミュージック・エデュケーション・プログラム」として継続的に展開し、聴衆とアーティストの両面から育成を行い、東京芸術劇場を中心とした芸術環境の活性化をはかり、ひいては日本の芸術環境の向上に資することをミッションとしている。

1. 芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー
活動期間： 2016年9月～2017年3月
演奏会： 2017年2月25日(土)

- 指揮： 鈴木優人
2. 芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー
 期間： 2016年9月～2017年2月
 講師陣： 読売日本交響楽団団員
 発表会： 2017年2月5日（日）
3. 古楽ラボ 東京芸術劇場×クラシカル・プレイヤーズ東京
 全5回（2016年12/17, 2017年1/14, 1/15, 1/28, 1/29）
 発表合奏： 2017年1月29日（日）
 指揮： 有田正広
4. バンドクリニック「中・高生のための楽しい吹奏楽」
 演奏会： 2016年10月2日（日）
 指揮： 宮川彬良
5. パイプオルガン講座
 年3回：第64回(5/30), 第65回(9/13), 第66回(1/26)

“集う！”シリーズ

“集う！”シリーズでは、吹奏楽にスポットをあてたプラスウィークや、首都圏9つの音楽大学とミューザ川崎シンフォニーホールと連携で、各大学からの選抜されたメンバーによる合同オーケストラ公演を3月に行うなど、国内で活躍する吹奏楽団や首都圏9つの音楽大学が集結する。

1. 第7回 音楽大学オーケストラ・フェスティバル 2016 (11/20, 11/23, 12/3, 12/10) (東京芸術劇場&ミューザ川崎シンフォニーホール共同企画)
2. 第6回音楽大学フェスティバル・オーケストラ (3/25, 3/26) (東京芸術劇場&ミューザ川崎シンフォニーホール共同企画)
3. プラスウィーク 2016 (9/22, 9/30)

2-3. 提携事業

大ホール活性化事業として、コンサートホールのイメージアップを図るとともに、劇場全体の賑わいの創出となるような質の高い公演に提携(KAJIMOTOやジャパン・アーツなどの音楽事務所)することにより、東京芸術劇場の発信力をより一層高めることを目的としている。

1. オルガン新人演奏会 (5/2)
2. 前橋汀子 デイライト・コンサート (11/9)
3. パリ管弦楽団 (11/24)
4. ザ・フィルハーモニクス
5. 芸劇・ランチコンサート (4/20, 6/22, 8/24, 10/19, 12/21, 2/22)

3. クラシカル・プレイヤーズ東京の成り立ちと現在の活動

クラシカル・プレイヤーズ東京（以下CPT）は日本を代表するフルーティストである有田正広氏によって1989年に結成された日本初のオリジナル楽器による楽団「東京バッハ・モーツァルト・オーケストラ」が発展・改称し、2009年に設立されたオリジナル楽器（古楽器）を使用した演奏会を行うプロフェッショナル古楽演奏団体である。改称後、レパートリーにバロック・古典派にロマン派のレパートリーを加え活動の幅を広げているⁱⁱ。

CPTの音楽監督兼指揮者である有田正広は、1972年桐朋音楽大学を首席で卒業した翌年、ベルギーのブリュッセル音楽院へ留学しバルトルド・クイケンにフラウト・トラヴェルソを師事した。1975年にはブルージュ国際古楽コンクールのフラウト・トラヴェルソ部門で優勝する。1977年からはオランダのデン・ハーグ音楽院でも同氏のもとで学んだ。また、常に古楽界を牽引してきた故フランス・ブリュッヘン指揮の「18世紀オーケストラ」やクイケン兄弟などと共演しているⁱⁱⁱ。CPTのメンバーの多くもまた、オランダやベルギーの音楽院で研鑽を積んでいる。

東京バッハ・モーツァルト・オーケストラ時代には、2006年にモーツァルトのフルートと管弦楽のための作品を全曲録音するとともに、東京芸術劇場で定期的に演奏会を行う。2009年にCPTに改称後第一弾として、メンデルスゾーン誕生200年記念としてヴァイオリン協奏曲（ヴァイオリン：堀米ゆずこ）とベートーヴェンの交響曲第3番「英雄」を有田の最新研究結果に基づきオリジナル楽器で演奏され話題となった。翌2010年にはショパンのピアノ協奏曲第2番にピアニスト仲道郁代を迎え、有田所有の1841年製プレイエルとオリジナル楽器による日本初演という演奏会を開催し大きな反響を呼んだ^{iv}。

2006年からのCPT公演内容については下記の表1を参照のこと。尚、2006年から2009年3月末までは「東京バッハ・モーツァルト・オーケストラ」としての活動内容である。

表1を見てみると、モーツァルトとベートーヴェンの作品を取り上げている回数が多い。またロマン派の先駆けとなったシューベルト、そしてロマン派の作曲家であるメンデルスゾーンやショパンを取り上げている。これは古典派やロマン派の良く知られた・聴きなれた作品に、有田による最新の研究成果をCPTの演奏会で聴衆に披露することを目的としているからだと言える。

CPTは東京芸術劇場コンサートホールで年に2回の公演の他、芸劇ミュージック・エデュケーション・プログラムの一つとして、毎年「古楽ラボ」というCPTメンバーを講師としてモダン楽器（現代の楽器）を用いて作曲した当時の演奏法に挑戦し、楽曲を実際に演奏することで体験

的に古楽をひも解くことを目的としたワークショップを開催している。

4. 東京芸術劇場 コンサートホールの特徴

東京芸術劇場は池袋駅西口にあり駅からも徒歩2分ほどと近く、駅地下通路2bと直結しているため、雨の日でも濡れずに劇場に来られるなどとても利便性が高い。コンサートホールの特徴はなんといっても世界最大級の126のストップを持つパイプオルガンを有するクラシック専用ホールということであろう。(写真1参照)

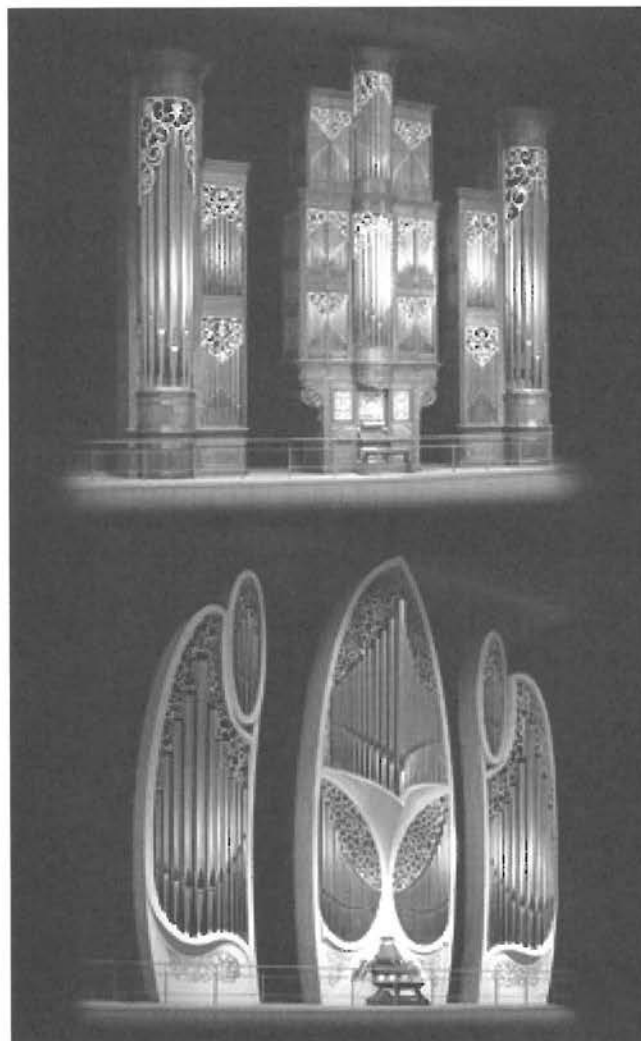


写真1 (出典：東京芸術劇場ホームページより)

公演日	公演内容	備考
2006年 7月2日(土) 東京芸術劇場 コンサートホール	W.A. モーツァルト フルートとハープのための協奏曲 ハ長調 K.299 フルート協奏曲第1番 ト長調 K.313 フルート協奏曲第2番 二長調 K.314 フルートと管弦楽のためのアンダンテ ハ長調 K.315 フルートと管弦楽のためのロンド 二長調 K.373	フルート：有田正広 ハープ：長澤真澄
2007年 6月2日(土) 東京芸術劇場 コンサートホール	W.A. モーツァルト 歌劇「魔笛」序曲 K.620 クラリネット協奏曲 イ長調 K.622 交響曲第39番 変ホ長調 K.543	クラシカルクラリネット： エリック・ホープリッチ
2008年 3月6日(木) 東京芸術劇場 コンサートホール	W.A. モーツァルト 歌劇「フィガロの結婚」序曲 K.492 ピアノ協奏曲第21番 ハ長調 K.467 交響曲第40番 ト短調 K.550	フォルテピアノ： ピート・クイケン
10月4日(土) 東京芸術劇場 コンサートホール	W.A. モーツァルト ハフナー・セレナーデからアレグロ ヴァイオリンとヴィオラのための協奏曲 変ホ長調 K.364 交響曲第41番《ジュピター》 ハ長調 K.551	ヴァイオリン：寺神戸亮 ヴィオラ：フランソワ・フェルナンデス
2009年 3月28日(土) 東京芸術劇場 コンサートホール	W.A. モーツァルト 歌劇「ドン・ジョバンニ」序曲 K.527 ピアノ協奏曲第23番 イ長調 K.488 歌劇「魔笛」からアリア、リート作品から L.v. ベートーヴェン 交響曲第7番 イ長調 Op.97	フォルテピアノ：ピート・クイケン ソプラノ・番場ちひろ 3月26日(木) 札幌コンサートホールキタラ公演
6月12日(金) 東京芸術劇場 コンサートホール	W.A. モーツァルト 歌劇「ルーチョ・シッラ」よりシンフォニア F. メンデルスゾーン ヴァイオリン協奏曲 ホ短調 Op.64 L.v. ベートーヴェン 交響曲第3番「英雄」 変ホ長調 Op.55	ヴァイオリン：堀米ゆず子

公演日	公演内容	備考
12月22日(火) 東京文化会館 小ホール	ビーバー：戦争(バッターリア) 二長調 J.S. バッハ：オーボエ・ダ・モーレ協奏曲 イ長調 BWV.1055 2つのヴァイオリンのための協奏曲 二短調 BWV.1043 コレッリ：クリスマス・コンチェルト ト短調 Op.6-8 G.P. テレマン：「ターフェルムジーク」第1集から 第3番 協奏曲 イ長調 TWV.53 A2 ヴィヴァルディ：ヴァイオリン協奏曲集「四季」Op.8 より〈冬〉	
2010年 3月7日(日) 東京芸術劇場 コンサートホール	ヴィヴァルディ：ヴァイオリン協奏曲集「四季」Op.8 より〈春〉 F. ショパン：ピアノ協奏曲第2番 ヘ短調 Op.21 L.v. ベートーヴェン：交響曲第4番 変ロ長調 Op.60	ピアノ：仲道郁代 (1842年プレイエル使用)
8月6日(金) 東京芸術劇場 コンサートホール	ヴィヴァルディ：ヴァイオリン協奏曲集「四季」Op.8 より〈夏〉 W.A. モーツァルト： 歌劇「フィガロの結婚」序曲 K.492 交響曲第40番 ト短調 K.550 から第1楽章 F. ショパン：ピアノ協奏曲第1番 ホ短調 Op.11 L.v. ベートーヴェン：交響曲第7番 イ長調 Op.97 から 第1楽章	ピアノ：仲道郁代 (1842年プレイエル使用)
2011年 1月7日(金) 東京芸術劇場 コンサートホール	J. ハイドン：交響曲第103番 変ホ長調「太鼓連打」 W.A. モーツァルト フルートとハープのための協奏曲 ハ長調 K.299 交響曲第41番《ジュピター》 ハ長調 K.551	フルート：有田正広 ハープ：吉野直子
2月11日(土) 東京文化会館 小ホール	W.A. モーツァルト： フルート協奏曲第2番 ト長調 K.314 ヴァイオリン協奏曲第3番 二長調 K.216 クラリネット協奏曲 イ長調 K.622 ホルン協奏曲第3番 変ホ長調 K.477	フルート：有田正広 ヴァイオリン：弓新 クラリネット：満江菜穂子 ホルン：大野雄太
2012年 10月19日(金) 東京芸術劇場 コンサートホール	W.A. モーツァルト： 交響曲第25番 ト短調 K.183 ピアノ協奏曲第20番 二短調 K.466 G. ビゼー：交響曲ハ長調	フォルテピアノ：仲道郁代
2013年 6月28日(金) 東京芸術劇場 コンサートホール	W.A. モーツァルト： 歌劇「フィガロの結婚」序曲 K.492 ピアノ協奏曲第21番 ハ長調 K.467 L.v. ベートーヴェン：交響曲第8番 ヘ長調 Op.93	フォルテピアノ：仲道郁代
2014年 2月1日(土) 東京芸術劇場 コンサートホール	C.P.E. バッハ：オルガン協奏曲 ト長調 Wq.34, H.444 G.P. テレマン：リコーダーとファゴットのための二重奏協 奏曲 ヘ長調 TWV.52:F1 J.S. バッハ：管弦楽組曲 第3番 二長調 BWV.1068	オルガン：ジャン＝フィリップ・メル カールト リコーダー：宇治川朝政 ファゴット：堂阪清高
6月21日(土) 東京芸術劇場 コンサートホール	F. メンデルスゾーン：「夏の夜の夢」序曲 ホ長調 Op.21 W.A. モーツァルト：ピアノ協奏曲第23番 イ長調 K.488 F. シューベルト：交響曲第7番「未完成」ロ短調 D.759	フォルテピアノ：仲道郁代
2015年 2月14日(土) 東京芸術劇場 コンサートホール	L.v. ベートーヴェン：「レオノーレ」序曲 第3番 Op.72b W.A. モーツァルト：ヴァイオリン協奏曲第5番「トルコ風」 K.219 L.v. ベートーヴェン：交響曲第5番「運命」ハ短調 Op.67	ヴァイオリン：豊嶋泰嗣
7月12日(土) 東京芸術劇場 コンサートホール	W.A. モーツァルト：交響曲第35番「ハフナー」から第1 楽章 L.v. ベートーヴェン：ピアノ協奏曲第3番 ハ短調 Op.37 F. メンデルスゾーン：交響曲第4番「イタリア」イ長調 Op.90	フォルテピアノ：仲道郁代 (1816年製ブロードウッド)
2016年 2月6日(土) 東京芸術劇場 コンサートホール	F. メンデルスゾーン：「フィンガルの洞窟」序曲 Op.26 W.A. モーツァルト：ピアノ協奏曲第17番 F. メンデルスゾーン：交響曲第3番「スコットランド」	フォルテピアノ：上原彩子
7月1日(金) 東京芸術劇場 コンサートホール	W.A. モーツァルト：交響曲第32番 ト長調 K.318 L.v. ベートーヴェン：ピアノ協奏曲第4番 ト長調 Op.58 W.A. モーツァルト：交響曲第40番 ト短調 K.550	フォルテピアノ：仲道郁代 (1816年製ブロードウッド)

表1 クラシカル・プレイヤーズ(東京バッハ・モーツァルト・オーケストラ)演奏会記録

(1) ハード^{vii}

良い響き、演奏・鑑賞の快適な環境を求めて実際に行われた改修工事の内容をまとめてみる。ホールも楽器と考えると良い響きを追求した結果、どのような作業が行われたかをホールの音響を担当した永田音響設計のホームページから見る事が出来る。それは次のようなものである。

- ①舞台上の可動反射板を好ましい高さで形状に近づける。
- ②舞台周辺の木質の壁に、音の拡散体(リブ)を設ける。
- ③舞台床材をナラ材からヒノキ材に替える。

このうち①の舞台上の可動反射板については、これまでパイプオルガンの全体が見える高い位置(約19m)の設定と、オーケストラに適すると考える高さ(約15m)の2通りを設定していた。しかしながら、パイプオルガンを使わないクラシックの演奏会でも反射板を高い位置にセットしたままの状態が使われることがほとんどであった。その理由としては、パイプオルガンの見える高い位置のほうがコンサートホールらしく本来の設定だと思われる、舞台上の反射板が可動式で低い位置の設定があることを知られていない、などであった。これまで演奏会を聴いてきて、大型のオーケストラでは反射板の高い設定で空間の余裕を感じることも多かったし、オーケストラのメンバーからも高い設定が良いという方も多かったが、パイプオルガンを見せながらも反射板をオーケストラに適する高さになるように設定した^{viii}。

この他に座席の色を以前の寒色系(ブルー)から暖色系の赤とし、また大理石の壁面は暖かな印象を与えるために手作業でマットな質感にするなどの工夫もされている。

このように生まれ変わったコンサートホールの評判は「素晴らしい音響。ダイナミクスと繊細さとがどちらも美しく響き、素晴らしいアコースティック。聴衆が入った時の音が素晴らしい。」^{ix}とベルリン・ドイツ交響楽団 指揮者トゥガン・ソヒエフが、また「一昨年、山田和樹さんとスイス・ロマンで僕の曲を世界初演したとき、1日目サントリーホール、2日目芸劇で聴いて、芸劇のほうが細かい音もしっかいい聴こえるし、しかも全体も豊に聴こえる。」^xとイギリス在住の作曲家藤倉大が高く評価している。

(2) ソフト

2012年のリニューアルオープン後、音楽事業系ではホールの特徴を活かした事業を行っている。その中でも東京芸術劇場コンサートホールのシンボルであるパイプオルガンを使った「パイプオルガンコンサート」「ナイトタイム・

パイプオルガンコンサート」「ランチタイム・パイプオルガンコンサート」、またこれらに加えてパイプオルガンを聴くだけではなく学ぶ人を対象にした「オルガン講座」はホールの特徴を活かした事業であると言える。また「ナイトタイム・パイプオルガンコンサート」は2013年から、「ランチタイム・パイプオルガンコンサート」は1999年の開館から続いている。都内のパイプオルガンが設置してあるホールを見てみてもこのようなパイプオルガンがメインになるコンサートはない。さらにランチ/ナイトタイム両方のパイプオルガンコンサートでは、視覚障害者のために、コンサートを楽しんでいただけるよう、鑑賞前にパイプオルガン事業担当者によるミニ・レクチャーが行われ、楽器、曲目や演奏者についての説明がある。楽器の説明ではパイプオルガンの模型を使い、視聴覚障害者の方たちが実際にパイプを手で触ることができる。また国内外の著名なマエストロを招聘し得意なプログラムを構成する「世界のマエストロシリーズ」は、読売日本交響楽団との事業提携に基いた演奏会シリーズで、リニューアル後のコンサートホールのステータス向上を目指している。クラシカル・プレイヤーズ東京は日本初のバロックからロマン派までをレパートリーとするオリジナル楽器を使用したオーケストラで、当劇場では2006年以来発信し続けている企画である。

公共劇場ならではの事業として国内各地の公共劇場と共同で制作するシアターオペラシリーズは、日本の劇場・音楽堂の発展に繋がる活動である。そして教育普及事業では都内の劇場ではまだ例をみない吹奏楽に的を絞った芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミーがあり、そこでは演奏することだけでなく、演奏家に必要なスキルを身につけるためのゼミも行われている。このゼミでは身体の使い方やトーク術、音楽家としての在り方など様々な項目に渡っている。

4-2. 東京の主要なコンサートホールとの比較

東京芸術劇場コンサートホールのように収容人数が2000人規模で、尚且つパイプオルガンを設置している都内の主要コンサートホール(サントリーホール)と少し規模は小さいが(東京オペラシティ コン서트ホール)のハードとソフトを比較し、クラシックコンサートが行われるコンサートホールとして東京芸術劇場がどのような位置づけにあるのかを考えてみる。尚、ソフトに関して比較する項目は、この3つのホールに共通する項目を選んだ。コンサートホールの比較は表3の通りである。

まずこの3つのコンサートホールのなかで抜群の知名度と人気を誇るのはサントリーホールであろう。オープン以来、著名な海外オーケストラや指揮者、ピアニストやヴァ

ホール名 ／ 開館年月	東京芸術劇場 コンサートホール ／ 1990年10月 *施設の老朽化に伴い2011年4月から 2012年8月末まで改修工事を行った	サントリーホール 大ホール ／ 1986年10月 *2017年2月から8月にかけて機能向 上めざし改修工事予定	東京オペラシティ コンサートホール タケミツメモリアル ／ 1996年9月
ホールの形状	ヴァンヤード形式 *扇形式	ヴァンヤード形式 *舞台を囲むようなアリーナ形式	シューボックス型
座席数	1999席	2006席	1632席
バリアフリー	車いす専用スペース8席	車いす専用スペース4席 *最大14席のユニバーサル・デザイン 対応席有り	車いす専用スペース4席
アクセス	JR・東京メトロ・東武東上線・ 西武池袋線 池袋駅西口より徒歩2 分。駅地下通路2b出口と直結	東京メトロ銀座線溜池山王駅 13番出口より徒歩7分 東京メトロ南北線溜池山王駅 13番出口より徒歩10分 東京メトロ南北線六本木1丁目駅 3番出口より徒歩5分	京王線初台駅東口より徒歩1分
プログラムの 企画方針	東京、日本を代表するシンフォ ニーホールとして、オーケストラ とのフランチャイズによる創造発 信拠点、内外の一流プロオーケス トラが集う場、良質で優れた音楽 芸術を鑑賞者に提供できる公演を 企画している。	シーズン毎に類似したプログラム をまとめる。	故武満徹芸術監督が掲げた「祈り、 希望、平和」のテーマ、未来への 窓「Window to the Future」のビ ジョンを同氏逝去後、ケント・ナ ガノ氏が、その後を池辺晋一郎氏 が受け継ぎ、助言、指導にあたっ ている。
ホールを 活かした事業 (公演)	・パイプオルガンコンサート ・ナイトタイム・パイプオルガン コンサート ・ランチタイム・パイプオルガン コンサート ・マエストロシリーズ ・リサイタルシリーズ ・貸館公演	・バックステージツアー(月1回) ・オルガン・プロムナードコン サート(月1回) ・著名海外オーケストラ公演 ・貸館公演	・海外の単発オーケストラ公演 ・コンポージアム「武満徹作曲賞」 (作曲コンクール) ・ヴィジュアル・オルガンコン サート ・貸館公演
教育普及事業	・芸劇ウインド・オーケストラ・ アカデミー ・芸劇ジュニア・アンサンブル・ アカデミー ・パイプオルガン講座 ・古楽ラボ ・バンドクリニック「中・高生の ための楽しい吹奏楽」	・ENJOY! MUSIC プログラム： -オペラ・アカデミー -室内楽アカデミー -港区&サントリーホール Enjoy! music プログラム	

表3 東京の主要なコンサートホールとの比較

イオリニストなどから高く評価され、都内でコンサートホールの代名詞的存在であると言えるだろう。一方、東京オペラシティはサントリーホールのオープンから10年後、東京芸術劇場のオープンからは4年後に開館し、またホールの形状もシューボックス型で長方形の形をしており、客席数も600席余りサントリーホールや東京芸術劇場よりも少ないが演奏家や聴衆からもホールの響きに定評がある。これは筆者が実際に何度も東京オペラシティコンサートホールに足を運んだことがあり、またフィールドワークとしてホールに訪問し、音楽事業担当の方からお話を伺ったことに裏付けられる。また、この東京オペラシティコンサートホールは作曲家の故武満徹が掲げた基本コンセプト「祈り、希望、平和」のテーマ、未来への窓「Window to

the Future」からホールの設計に関することなど芸術監督として監修していた。またこの故武満徹によるコンセプトをテーマにしたコンポージアム「武満徹作曲賞」という作曲コンクールは、このコンサートホールの名前、タケミツメモリアルの象徴であると言える。

東京芸術劇場のコンサートホールはというと、第4章でも述べたが、2012年のリニューアル後はホールの響きが良くなり、指揮者や演奏者からの評判も上々である。東京芸術劇場コンサートホールにおいては、世界最大級9000本のパイプを備えたパイプオルガンを使ったコンサート企画が他の2つのホールと比べても多いことが表3を見るとわかる。しかしながらサントリーホールでは、毎月1回バックステージツアーというものが行われており、ステージ周

辺や楽屋、アーティスト・ラウンジなどのバックステージを見学するとともに、パイプオルガンのコンサートが聴ける。さらにこのバックステージツアー（パイプオルガンコンサート付き）は無料である。東京芸術劇場でも今までに不定期ではあるがバックステージツアーは行われていた。また今年度は2017年1月20日に開催予定である。180度回転するオルガン、3つの様式を兼ねそろえたオルガンは他に類がなく、そこをもっと広く人々に知ってもらうことが東京芸術劇場を活性化するための重要なことではないかと感じる。

利便性では東京芸術劇場はJRや地下鉄が通り、劇場まで徒歩2分ほどでしかも地下通路にも通じているということでこの3つのコンサートホールの中では一番ではないかと感じる。しかしながら池袋西口の治安が悪いというイメージ（現在はかなり改善されたが）が未だにあるのかもしれない。

このように、都内のコンサートホールと言えばサントリーホール、東京オペラシティ コンサートホールと言えばコンポージウム「武満徹賞」が思い浮かぶ。東京芸術劇場 コンサートホールといえばパイプオルガンがシンボルであるが、サントリーホールや東京オペラシティ コンサートホールのパイプオルガンに埋もれているのは否めない。東京芸術劇場といえばパイプオルガンと言ってもらうには、サントリーホールのバックステージツアーと同じ様に毎月1回程度取り入れるなどする必要があると筆者は考える。

5. 古楽オーケストラについて

5-1. 古楽・古楽器、古楽オーケストラとは

(1) 古楽／古楽器について

今日、日本では大小様々な古楽器（オリジナル楽器・ピリオド楽器とも言う）による演奏会が行われている。古楽器とは、例えばJ.S.バッハやモーツァルト、ベートーヴェンのような作曲家が作曲していた当時の楽器、もしくはそれらと同じ仕様の復元楽器を用いて出来るだけ当時の演奏スタイルに忠実に演奏するということが一般的な解釈であろう。

古楽／古器と言えば「難しそう」「理屈っぽい」「音が小さい」というイメージが先行しているように感じるが、これは日本だけのことではなくヨーロッパでも同じことが言えるようだ。世界的指揮者で、古楽の世界を切り開いた人物でもしられる故ニコラウス・アーノンクールは自身の著書でこう言っている。

いわゆる古楽器を手取るやいなや、その人はそれだ

けで〈純正主義者〉とか〈歴史主義者〉、様式的禁欲主義者、あるいはまた、どの音符のまでも——直感力の不足から——絶え間なく考え続ける人間、などと言われるのである。（アーノンクール1997：114）

この本は1982年に書かれたものであるため、日本で古楽というものがほとんど知られていない時代ではあるが、バッハやヴィヴァルディ、ハイドンやモーツァルト、ベートーヴェンの作品が生まれたヨーロッパでさえこうした古楽／古楽器に対する先入観があるのだ。

古楽器というものが一体どういうものであるのかということが世間一般的に知られていないと思われるため、ここでひとつわかり易い例を挙げてみようと思う。例えばストラディヴァリウスと言えば著名なヴァイオリニストが所有する名器として知られるが、これは古楽器ではないのだろうか。なぜならこれらのヴァイオリンは17世紀後半から18世紀前半にかけて作られたからだ。これはどういうことかということ、まさにバッハやヴィヴァルディが生きていた時代に作られた楽器なのだ。しかし現在弾かれているストラディヴァリウスはこの2,3百年の間に幾度となく改造がなされ現在のいわゆるヴァイオリンの状態になったのである（写真3を参照）。

写真4を見てみると、当時のヴァイオリン（バロックヴァイオリン）は顎あてがなく、ネックが楽器の胴体に対して水平に付けられている。ちなみにバロックヴァイオリンの弦には羊の腸（ガット弦）が使われている。そしてモダン弓は逆反りであるが、バロック弓は山なりで軽いのが特徴である。もしもこの当時の状態（バロックヴァイオリン）で演奏すると、改造されたヴァイオリンの音に比べて音は小さい。このヴァイオリンの改造はより大きい音量を求めたことによるものである。またヴァイオリン以外の弦楽器、フルートなどの木管楽器、トロンボーンなどの金管楽器にも同じことが言える。またチェンバロ、フォルテピアノは現代のピアノの前身である。そしてこのように改造され今日の形になったものをモダン楽器と呼び古楽器と区別している。つまり300年前に作られたストラディヴァリウスでさえ改造されてしまうとモダン楽器というカテゴリーにはいるのである。

ストラディヴァリウス本来の音色がどうであったか、ストラディヴァリウスが作られた時代の音楽がどういうものだったかということには聴衆は関心がなく、数億円もの価値があり巨匠とよばれるヴァイオリニストが弾く楽器、またこの楽器を演奏するプレイヤーのテクニックと当時とは違う音色でホールに響く音に聴衆は興味がある。またストラディヴァリウスのような歴史的価値のある楽器で弾くこ

バロックヴァイオリン

モダンヴァイオリン

バロックヴァイオリン モダンヴァイオリン
側面 側面



写真3 (出典: A415 FORMERLY THE OFFICIAL BLOG PHILHARMONIA BAROQUE ORCHESTRA ホームページより)

上: バロック弓 下: モダン弓

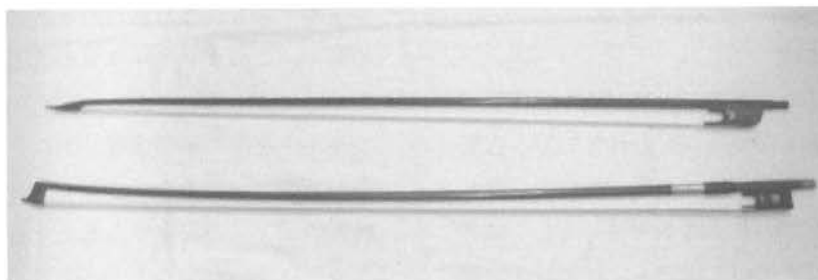


写真4 (出典: 名古屋大学古楽研究会ホームページより)

とで良い響き、且つより良い演奏が出来ると感じている演奏家は少なくないであろう。もちろん良い状態の楽器で演奏すること、演奏テクニックに長けていることなどは言うまでもなく大切なことではあるが。

今日、未だ古楽への先入観があることはこの節の冒頭で述べたが、古楽奏者は、作曲家が作曲した当時の演奏スタイルに忠実に演奏する手段として古楽器を選び、古楽演奏をすることが目的ではないということを、古楽を学んだ一

人として強調しておきたい。

(2) 古楽オーケストラとは
古楽器が使われていた時代、特にバロック時代の演奏会の多くは教会で行われていた。それはミサのためであり、作曲家は毎週新曲を書き下ろしていた。教会といっても大聖堂と呼ばれる数千人以上もの人々を収容できるものから、百名程度収容の小さなものまであり教会の大きさに

よって作曲家は作曲していた。そのためこの時代の作品を古楽器の音量が小さいから演奏者を増やす、会場が小さいから演奏者を減らすということは本末転倒であり、作曲家の意図から完全に離れてしまっていると言える。しかし古典派音楽時代になると少し事情が違うようである。モーツァルトの楽器編成について故ニコラウス・アーノンクールは次のようなことを述べている。

楽器法と密接に結びついているのが、適切な編成の問題である。今日「モーツァルト・オーケストラ」、あるいは「モーツァルトの編成」という言葉を聞くと小編成のものを想像するだろう。しかし、モーツァルトの時代の編成は実に様々なものがあり、今日以上に多種多様に異なっていたのである。[中略]

1781年4月11日、モーツァルトはウィーンからの手紙に書いている。

「大交響曲は、すべて大成功でした。ヴァイオリンが40（第1と第2に20ずつ）、管楽器はすべて倍数（!）、ヴィオラ10、コントラバス10、チェロ8、ファゴット6です・・・。」

こうした大編成であっても、前途したヴァイオリン・ヴィオラ・チェロ・ファゴット・コントラバスという関係は保たれているのがわかるだろう。さらにモーツァルトが、管楽器を重複するまで最大限の編成を望んでいたことも理解される。こうしたことは今日なら「真のモーツァルト伝統」に対する冒涇として避難をあげることだろう。[中略]

18世紀末までのオーケストラの実情は、私たちの持っていた知識から得られる見解とは一致しないことが理解されるだろう。.....演奏会場の大きさと音響空間と

が、楽器編成の大きさを判断する際の基準になっていることに気づくだろう。

(アーノンクール 1992: 128 - 130)

このことから分かるように、オーケストラと言っても、教会の大きさ、会場の広さ、また時代によって求められている音量などから楽器の編成が変わってくる。古楽オーケストラだからといって常に音量が小さいとは限らず、反対に大きいからといってそれは間違いではないのである。このようなことを聴衆が理解することで、バロック音楽や古典派音楽のオーケストラ楽曲の聴き方が明らかに変わると筆者は考える。

5-2. ヨーロッパにおける古楽オーケストラ演奏会

ヨーロッパでは1950年代頃から古楽器によって作品の本質を忠実に解釈、復元しようという動きが起こっていた。そして古楽ブームの立役者たちによって古楽オーケストラによる演奏団体が結成され、現在日本で活躍している古楽奏者の多くが彼らのもとで古楽奏法の研鑽を積んだ。また、日本人による古楽オーケストラ団体については次の節で述べることとする。

日本/日本人へ古楽器/古楽奏法の多大な影響を与えたヨーロッパの著名な古楽オーケストラ団体（抜粋）をここで紹介したい。ヨーロッパの著名な古楽オーケストラ団体一覧は表4の通りである。

これらの団体以外にも多くの古楽オーケストラがヨーロッパには存在する。ここに挙げた演奏団体は、ヨーロッパ中のホールや教会、劇場、宮殿などで演奏会を行っているのだが、楽曲の編成に合った会場、演奏様式に合った会場でコンサートを行っていることが多い。ミサ曲やカン

オーケストラ名/設立年/国	指揮者/コンサートマスター	レパートリー
ウィーン・コンツェントゥス・ムジクス 1953年/オーストリア・ウィーン	故ニコラウス・アーノンクール	・バロック音楽 ・古典派音楽
ラ・プティット・バンド 1972年/ベルギー	シギスヴァルト・クイケン	・バロック音楽 ・古典派音楽
レザール・フロリサン 1979年/フランス	ウィリアム・クリステイ	・17～18世紀フランスバロック音楽 (フランスオペラ) ・古典派音楽
18世紀オーケストラ 1981年/オランダ	故フランス・ブリュッヘン	・バロック音楽～現代曲まで幅広い
ベルリン・古楽アカデミー 1982年/ドイツ・旧東ベルリン	ゲオルグ・カルヴァイト (コンサートマスター)	・バロック音楽 ・古典派音楽
コンチェルト・ケルン 1985年/ドイツ・ケルン	マルティン・ザンドホフ (フルート奏者/芸術監督)	・バロック音楽 ・古典派音楽
フライブルグ・バロック・オーケストラ 1987年/ドイツ・フライブルグ	ゴットフリード・フォン・デア・ゴルツ (コンサートマスター/音楽監督)	・バロック音楽 ・古典派音楽

表4 ヨーロッパの主な古楽オーケストラ団体一覧

タータなどの宗教曲の場合、教会で演奏されることも多いが、編成が大きなものになると1000人以上収容できるコンサートホールで公演している。むしろヨーロッパでは当時実際に演奏されていた場所が今日でも存在し、そこでコンサートを行うことが可能なのである。例えばルイ14世の宮廷楽長であったリュリのオペラは当時ヴェルサイユ宮殿で上演されていたが、上記の表4に挙げたウィリアム・クリスティ率いる古楽オーケストラ、レザール・フロリサンは、幾度となくまさに同じ場所で同じ演目を演奏しているのだ。また他には、シギスヴァルト・クイケン率いるラプティット・バンドはJ.S. バッハが音楽監督（カントール）を務めたライプツィヒの聖トーマス教会でマタイ受難曲を演奏している。このマタイ受難曲はこの聖トーマス教会で初演されているのだ。しかもこれらの例はほんの一部にしか過ぎないのだ。

ここで上記に記載した古楽オーケストラ団体のコンサートで使われる主なホールを表5にまとめてみる。こうして見てみると、古楽オーケストラの演奏会場は1500席前後の中規模なものから、2000席近い大規模なものまでであることがわかる。筆者はドイツとフランスに留学中、沢山の古楽オーケストラ（大小様々な編成や合唱付き、オペラなど）コンサートを鑑賞したが、例えば宮殿内の大広間のような場所の場合、石造りであるため音が非常に良く響いていたことが印象に残っている。また教会でのコンサートでは、残響がとて長いのが全ての楽器の音が調和し教会全体を包み込んでいた。筆者には特に信仰するものはないが、多くの教会でのコンサートを聴き、三位一体というのを少し理解できたような気がした。

ここまでヨーロッパにおける古楽オーケストラの演奏環境について見てきたが、表4に記した古楽オーケストラや指揮者の特徴について触れることを忘れるわけにはいかない。故ニコラウス・アーノンクールは、自身が設立したウィーン・コンツェントゥス・ムジクスでオリジナル楽器によるコンサート活動をしていただけでなく、ウィーン

フィルやベルリンフィルの指揮、レパートリーもバロックや古典派だけにはとどまらずブラームスやブルックナー、さらにはバルトークやストラヴィンスキーまでと幅広かった。そして18世紀オーケストラの設立者であり指揮者である故フランス・プリュッヘンは、ピアニストとして世界的に有名なダン・タイソンやマルタ・アルゲリッチらと共に演奏し、フォルテピアノを使ってショパンのピアノ協奏曲のコンサート及び録音を行っている。またコンチェルト・ケルンに至っては現在モンテリオール交響楽団の音楽監督を務めるケント・ナガノが今年2016年5月の演奏会で、モーツァルト作曲 オペラ〈イドメネオ〉を指揮した。

これらはヨーロッパにおける古楽オーケストラコンサートが演奏家にとって音楽の解釈を表現するための手段であることを改めて示していると筆者は考える。

5-3. 東京の主要なコンサートホールにおける古楽オーケストラ演奏会

今日、日本では古楽オーケストラ演奏会は珍しくなくなった。それは海外の古楽オーケストラ団体のコンサートだけではなく、有田正広、鈴木雅明ら国内外で高く評価されている日本人演奏家による古楽オーケストラ団体の演奏活動が盛んになり、国内の主要なコンサートホールでの公演が勢力的且つ定期的に行われているからであろう。また古楽オーケストラの多くは東京を拠点としており、それぞれレパートリーに特徴がある。東京を拠点にしている主な古楽オーケストラを表6にまとめる。

表6を見てみると、この3つの古楽オーケストラのレパートリー、コンサートホールが見事に分かれていることが分かる。有田正広率いるクラシカル・プレイヤーズ東京（以下CPT）は古典派の交響曲やピアノ、ヴァイオリンなどの協奏曲の演奏会を2000人規模の東京芸術劇場で年2回行い、鈴木雅明率いるバッハ・コレギウム・ジャパン（以下BCJ）は、バッハのカンタータをメインに集客が1600人程度の中規模の東京オペラシティ コンサートホールで

国/場所	ホール名	座席数
オーストリア/グラーツ	シュテファニーザール	1052席
オーストリア/ウィーン	楽友協会 プラームスザール	約600席
ドイツ/ベルリン	ベルリン・フィルハーモニー 室内楽ホール	1180席
ドイツ/フライブルク	コンツェルトハウス ロルフ・ベーム ザール	1744席
ドイツ/ライプツィヒ	聖トーマス教会	約1500席
スイス/チューリッヒ	トーンハレ 大ホール	1500席
イタリア/ローマ	ローマ歌劇場	1600席
フランス/ヴェルサイユ	ヴェルサイユ宮殿 王室オペラ劇場	1336席
オランダ/アムステルダム	コンセルトヘボウ メインホール	1974席

表5 ヨーロッパの古楽オーケストラ団体のコンサートで使われる主なホール

オーケストラ名／設立年	指揮者・音楽監督	レパートリー	主なコンサート会場
東京バッハ・モーツァルト オーケストラ (1989-2009) クラシカル・プレイヤーズ・東京 2009年	有田正広	バロック～ロマン派 主に古典派時代の作曲家の 交響曲や協奏曲	東京芸術劇場コンサートホール
バッハ・コレギウム・ジャパン (*オーケストラ&合唱団) ／ 1990年	鈴木雅明	バロック～古典派 主にバッハのカンタータ	東京オペラシティ コンサートホール サントリーホール
オーケストラ・リベラ・クラシカ ／ 2002年	鈴木秀美	古典派 主にハイドンの交響曲	上野学園 石橋メモリアルホール

表6 東京を拠点とする主要な古楽オーケストラ

年4～6回程度のコンサート、さらに毎年恒例になっているヘンデルのオラトリオ〈メサイア〉の演奏会をクリスマスにサントリーホールで行っている。また、鈴木秀美率いるオーケストラ・リベラ・クラシカ（以下 OLC）はハイドンの初期・中期の交響曲に焦点を当て、収容人数508人の小規模な上野学園 石橋メモリアルホールで年2回演奏会を行っている。そのほかに、これ以外のホール（東京）でコンサートを行っている場合もある。

そしてこの3つの古楽オーケストラには共通事項がある。それは演奏メンバーである。弦楽器、管楽器に至ってはほぼ同じである。つまり BCJ も CPT も OLC もオーケストラメンバーはほぼ同じで、指揮者が違うということである。しかし奏者一人一人の演奏能力は高く、オーケストラとしての演奏はレベルがとても高いと筆者は感じる。しかしながらこれらのメンバーが一手に演奏を引き受けているためメンバーのマンネリ化が起これ、聴衆が飽きてしまう可能性があると感じる。ただ古楽オーケストラをつくり、何年、何十年もの年月をかけて築きあげたオーケストラの色、演奏のクオリティや人気をメンバーを変えて再び育てるといのが大変だということを察するのは容易である。したがって、オランダやドイツ、フランスなどで古楽を勉強して帰国した演奏家が大勢いるにも関わらず、日本／東京では彼らに対する活躍の場はほとんど開かれていないのである。またこのことは例えばお金を稼ぐ手段として古楽器を演奏することが目的となってしまう恐れがあると言える。

6. 東京芸術劇場コンサートホールにおける古楽オーケストラ公演の意義と価値

クラシカル・プレイヤーズ東京の過去の公演記録（表1参照）を見て分かる通り、CPT ではモダン楽器奏者で人気もあるピアニストやヴァイオリニストを起用し

コンサートを行うことで、クラシック音楽ファンの興味を引き、彼らに古楽の世界の扉を開いてきた。ここでは本報告書のテーマとも言える東京芸術劇場の収容人数1999人の大規模なコンサートホールで、古楽オーケストラ公演をする意義と価値があるのかどうかを考察する。

2016年7月1日金曜日、東京芸術劇場 コンサートホールでクラシカル・プレイヤーズ東京の演奏会が行われた。コンサートは無事に終わったが、そこでは2000人規模の大ホールでの古楽器演奏に対するいくつかの可能性を見いだすことが出来たとともに、課題も見つかった。

筆者はコンサート前のリハーサルでモーツァルトの交響曲を、本番では仲道郁代によるベートーヴェンのピアノ協奏曲第4番とアンコールの〈エリーゼのために〉を聴くことができた。本番前日まで当館5階のシンフォニースペースでリハーサルをしていたが、ここではフォルテピアノが入った時のオーケストラの配置が決まらず合わせも苦戦していた。本番前のコンサートホールでのリハーサルもフォルテピアノの配置に時間がかかると思っていたが、RAT STAMD 遮音版という透明の遮音スクリーンの使用を当館音響チーフの石丸が提案したことで状況は一変した。これらをフォルテピアノの蓋の後に何台か並べて音響反射板としてみると、フォルテピアノから響く音を逃さず、スクリーンが反射する音により演奏者も自身の音が良く聴こえるようになり、また音のボリューム・響き・伸びも良くなった。実際にリハーサルと本番でもその音色は1階席2階席ともに良く響いた。音は良く響いていたが3階になると音が遠く聴こえたので、3階を閉めるというのは正しいと言える。このことから遮音スクリーンの使用をすることによって、コンサートホールでのフォルテピアノ演奏の可能性が広がったことが言える。本番でも客席全体にフォルテピアノの音申し分なくきれいに響き、オーケストラとの

バランスも良かった。

もう一つ、コンサートホールにおいて古楽器演奏をする際に効果的なことがある。それは何かと言うと、演奏前のプレトークである。ピアニストの仲道によるフォルテピアノの紹介と説明は「今回演奏するフォルテピアノはベートーヴェンが作曲していた当時と同時期に造られたもので、現在のピアノよりも音量が小さいので、耳をすまして良く聴いてください。」というものだった。これは観客の心理を掴み、フォルテピアノの音を聴く耳を育てることが出来ると感じた。観客の耳を育てると同時に、作曲家や楽器の時代背景を伝えることが出来る教育的面も兼ね備えたプレトークの可能性は大きいと言える。

ここまではフォルテピアノの音について焦点を当てたが、モーツァルトの交響曲はどうだったのだろうか。音響の良いコンサートホールでは、古楽器であっても音のボリュームは十分に鳴り響き、古楽オーケストラに対してホールが大き過ぎるとは全く感じず、むしろ古楽演奏に適しているとさえ思えるくらいであった。3階を閉めて中規模程度のコンサートホールのような感覚で古楽オーケストラの演奏を聴くことができる、しかも公共劇場ということで、民間のホールよりも安価なチケット料金のコンサートを聴けるというのは観客にとっては非常に価値のあることではないだろうか。クラシカル・プレイヤーズ東京演奏会のチケット価格はS席で4,000円だが、例えば、東京オペラシティコンサートホールでのバッハ・コレギウム・ジャパン定期演奏会ではS席が8,000円前後、上野学園石橋メモリアルでのオーケストラ・リベラ・クラシカの定期演奏はA席(S席は設けていない)が5,500円である。

そしてCPT公演のアンケート結果をみると、コンサートがたいへんよかったと言う意見が51件の回答中31件、良かったが12件あり、チケット料金については59件の回答中かなり安いと2件、安いと34件と最も多く、普通という回答は22件であった。このことから観客の満足度は高いと言える。しかしながら今回の公演でみられたように、楽器の説明などのプレトークをして欲しいという意見が多々あり、その理由としては楽器の説明や音の特徴をコンサート前に知ること、聴き方が変わり、より一層コンサートが楽しめたからということであった。やはりモーツァルトの交響曲のテンポが早過ぎるという意見が多く、これは当時の会場の響きや楽器の奏法によるものだとすることを説明し理解してもらう必要があるだろう。

最後に、ご自身でもフルート/フラウトトラヴェルソを演奏されるCPTの事業担当者が、演奏家と聴衆両方の立場に立つことが出来る貴重な存在として、有田氏にコンサートのプログラムの提案をしているというのは、CPT

の音楽監督兼指揮者としてとても心強いことだろうと強く感じた。

7. おわりに

約4ヶ月という短い第1タームが終わり、演奏者側からではなく音楽制作をする立場に立ってコンサートホールや古楽のことについて文章を書いていることに少し驚いた。研修が始まった当初は(つい最近まで)自分のやりたいこととは違うのではないかという否定的な感情が多くを締めていたが、振り返れば自分には何が出来るかという引き出しが多くなったのではないかという経験がこの短期間で出来たと思う。初めて担当した業務のクラシカル・プレイヤーズ東京では、古楽オーケストラと劇場(音楽事業係と舞台管理)が一丸となって一つの公演を作り上げるのを目の当たりにした。このようなことは、演奏家として生きているだけでは知ることが出来ないことである。これから第2、第3タームと研修を進めて行く過程で、これから自分が生きて行く上での糧にすべく前向きに取り組むと決めた。

参考文献一覧

- ◆ニコラウス・アーノンクール(1997)「古楽とは何か ― 言語としての音楽 ―」樋口隆一・許光俊訳 音楽之友社 p.114
- ◆ニコラウス・アーノンクール(1992)「音楽は対話である ― モンテヴェルディ・バッハ・モーツァルトを巡る考察 ―」那須田務・本田優之訳 アカデミア・ミュージック p.128-130
- ◆東京芸術劇場年報 2015
- ◆公立文化施設職員のための制作基礎知識 財団法人地域創造(2004)
- ◆建築思潮研究所 津端宏・山本直人編(1994)「建築設計資料 48 コンサートホール ― 巨大な楽器づくり ―」建築資料研究者
- ◆恵志美奈子「『公共劇場』を問ひかけつづける ― 世田谷パブリックシアター」伊藤裕夫・松井憲太郎・小林真理編(2010)美学出版
- ◆永田音響設計「ニュースの書庫 News 12-10号(通巻298号)」(2012)
<http://www.nagata.co.jp/news/news1210.html> (2016-8-17)
- ◆東京芸術劇場
<https://www.geigeki.jp/house/organ.html> (2016-8-17)
A415 FORMERLY THE OFFICIAL BLOG PHILHARMONIA BAROQUE ORCHESTRA http://pbosf.blogspot.jp/2009_10_01_archive.html (2016-8-21)
- ◆名古屋大学古楽研究会
<http://orchestra.musicinfo.co.jp/~mvsic/instruments/>

注

- i. 大ホールとは東京芸術劇場 コンサートホールのような 2000 人規模のことを指す
- ii. クラシカル・プレイヤーズ東京のプロフィールを参考
- iii. 有田正広氏のプロフィールを参考
- iv. クラシカル・プレイヤーズ東京のプロフィールを参考
- v. 東京芸術文化評議会「都立文化施設あり方検討部会」中間答申 2008 年 2 月 14 日を参考
- vi. 東京芸術文化評議会「都立文化施設あり方検討部会」中間答申 2008 年 2 月 14 日を参考
- vii. この項目は館内ゼミの内容を踏まえている
- viii. 永田音響設計 <http://www.nagata.co.jp/news/news1210.html> より引用
- ix. 館内ゼミ資料「芸劇コンサートホールの感想」より引用
- x. 館内ゼミ資料「芸劇コンサートホールの感想」より引用

共同制作オペラの課題と意義

— 共同制作オペラ《蝶々夫人》の事例から —

長期コース・音楽分野 研修生

柳澤藍

実務研修概要

■実務研修を行った事業

- ①シアターオペラ vol.10 ブッチーニ／歌劇「蝶々夫人」
(全国共同制作：金沢・大阪・高崎)
- ②コンサートオペラ vol.4 モーツァルト／歌劇「コジ・ファン・トゥッテ」
(共同制作：ミューザ川崎シンフォニーホール)
- ③古楽ラボ vol.4 ～現代の楽器を使って古楽にチャレンジ～
- ④クラシカル・プレイヤーズ東京演奏会

■実務研修にあたっての課題

共同制作オペラの課題と意義

■事業の概要

- ①シアターオペラ vol.10 ブッチーニ／歌劇「蝶々夫人」
(全国共同制作：金沢・大阪・高崎)

日程 平成 29 年 1 月 22 日 (土)～2 月 19 日 (日)
全 5 ステージ
1 月 22 日 (日) 石川 金沢歌劇座
1 月 26 日 (木) 大阪 フェスティバル
ホール
2 月 4 日 (土) 高崎 群馬音楽センター
2 月 18 日 (土)・19 日 (日) 東京 東
京芸術劇場コンサートホール

作曲 ブッチーニ
演出 笈田ヨシ
指揮 ミヒャエル・バルケ
出演 蝶々夫人：小川里美 (2 月 18 日)、
中嶋彰子 (2 月 19 日)
スズキ：鳥木弥生
ケイト・ピンカートン：サラ・マクドナ

ルド

ピンカートン：ロレンツォ・デカーロ
シャープレス：ピーター・サヴィージ
グロー：晴雅彦

ヤマドリ：牧川修一

ボンゾ：清水那由太

役人：猿谷友規

いここ：熊田祥子

助演：松本響子、川合ロン、松之木天辺、
関裕介、山口将太郎、重森一

金沢公演：金沢オペラ合唱団

大阪公演：大阪コーラス

高崎公演：高崎コーラス

東京公演：東京音楽大学合唱団

合唱

金沢公演：オーケストラ・アンサンブル
金沢

大阪公演：大阪フィルハーモニー交響楽
団

高崎公演：群馬交響楽団

東京公演：読売日本交響楽団

管弦楽

副指揮 辻博之

コレベティトール 服部容子

演出助手 八木清一

舞台監督 酒井健

美術 Tom Schenk

衣裳 Antoine Kruk

照明 Luts Deppe

音響 石丸耕一

主催 金沢公演：公益財団法人金沢芸術創造財
団、公益財団法人石川県音楽文化振興事
業団

大阪公演：関西テレビ放送／フェスティ
バルホール

高崎公演：公益財団法人高崎財団

	東京公演：公益財団法人 東京都歴史文化財団
助成	平成28年度 文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業（共同制作支援事業）
協力	劇場、音楽堂等連絡協議会
事業目的	日本では初の蝶々役となる中嶋彰子と、当共同制作オペラシリーズで起用し実力派となった小川里美のWキャスト。海外から招聘するピンカートン、シャープレス役の歌手は笈田ヨシが海外でのオペラ演出時に起用実績のある歌手を招聘。適材適所のブッキングを行うことで我が国のオペラ文化の向上を図る。合唱団は開催地の地元合唱団、管弦楽は地元プロオーケストラを起用し、地域の活性化、ホールの拠点形成といった観点からもおおきな芸術的のりにつながることを期待できる。

②コンサートオペラ vol.4 モーツァルト／歌劇「コジ・ファン・トゥッテ」演奏会形式（全2幕／イタリア語上演／日本語字幕付）

日程	平成28年12月9日（金）～12月11日（日）全2ステージ
会場	ミューザ川崎シンフォニーホール（12月9日） 東京芸術劇場 コンサートホール（12月11日）
作曲	モーツァルト
指揮	ジョナサン・ノット
舞台監修	サー・トーマス・アレン
出演	フィオルデイリージ：ミア・パーション グリエルモ：マルクス・ウェルバ フェルランド：ショーン・マゼイ ドラベッラ：マイテ・ボーモン デスピーナ：ヴァレンティナ・ファルカス
合唱	新国立劇場合唱団
管弦楽	東京交響楽団
主催	川崎市、ミューザ川崎シンフォニーホール（川崎市文化財団グループ）、東京芸術劇場（公益財団法人 東京都歴史文化財団）
共催	公益財団法人 東京交響楽団
協力	全日空空輸株式会社

共同制作	ミューザ川崎シンフォニーホール
助成	平成28年度 文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業（特別支援事業）

事業目的 当劇場の所在地域である城北地域では従来から本格的なオペラ公演を開催することが従来はなかったため、シアターオペラシリーズと並行し公演することで、リニューアル以後の新規シリーズとして従来のシアターオペラシリーズを補完し、当劇場（池袋地域）でのオペラ作品公演を定期的に行うことで、地域のオペラ文化の振興を図り行っていくシリーズ（一大規模音楽作品含む）として開催する。

④古楽ラボ vol.4 ～現代の楽器を使って古楽にチャレンジ～

日程	第1回：平成28年12月17日（土） 10：00 - 13：00 第2回：平成29年1月14日（土） 10：00 - 13：00 第3回：平成29年1月15日（日） 10：00 - 13：00 第4回：平成29年1月28日（土） 10：00 - 15：00 第5回：平成29年1月29日（日） 18：00 - 21：00
会場	東京芸術劇場 リハーサルルーム、シンフォニースペース、コンサートホール、東京文化会館リハーサル室 課題曲：モーツァルト ハフナー／セレナーデ KV250 D-Dur 1, 4, 5楽章
指揮／講師	有田正広 小野万里（バロックヴァイオリン）、 前田りり子（フラウトトラヴェルソ）
主催	東京芸術劇場（公益財団法人 東京都歴史文化財団）
助成	平成28年度 文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業
協力	クラシカル・プレイヤーズ東京
事業目的	劇場発信によるオリジナル楽器（作曲された当時の楽器）系のワークショップ事業として開催。当劇場主催事業として深い関わりのあるオリジナル楽器オーケス

トラ「クラシカル・プレイヤーズ」のメンバーを講師として起用、人材活用を図り、地域の楽器愛好家へ管弦、オリジナル楽器への興味を喚起し、さらに当劇場及び本公演のファン層の拡大を図る。

④クラシカル・プレイヤーズ東京演奏会

日程 平成 29 年 3 月 5 日 (日)
会場 東京芸術劇場 コンサートホール
指揮 有田正広
ナチュラルホルン テウニス・ファン・デル・ズヴァルト
管弦楽 クラシカル・プレイヤーズ東京
主催 東京芸術劇場 (公益財団法人東京都歴史文化財団)
助成 平成 28 年度 文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業
事業目的

クラシカル・プレイヤーズ東京は、東京バッハモーツァルト・オーケストラで培ったバロック、古典派の楽曲を、作曲家がイメージした当時の楽器 (以下オリジナル楽器と呼ぶ) によって、その真髄を伝える演奏をするという志を持って、わが国のオリジナル楽器オーケストラの先駆けとして有田正広により 1989 年春に結成されたオーケストラを母体としている。近年芸劇では年間 2 回の演奏会を継続して行っており、ロマン派時代の楽曲まで演奏の幅を展開させる形で拡充し、記念年のメンデルスゾーンやショパンの作品を取り上げた。(2009 年～2010 年)。2010 年の演奏会は世界初となるブレイエルによるショパンピアノ協奏曲の発録音も実現した (リリース済)。当オーケストラはオリジナル楽器によるわが国のオーケストラとしては初めてロマン派の作品の演奏会を継続して行い、当劇場から発信する世界的レベルでの公演を目指すことを目的としている。

■担当した業務

- ①シアターオペラ vol.10 プッチーニ/歌劇「蝶々夫人」
- ・ボーカスコア送付
 - ・記録映像 DVD 発送
 - ・外国人スタッフ宿泊先 (東京管轄) 管理

- ・助演アンサンブルオーディション準備全般・現場対応
- ・子役オーディション準備全般・現場対応
- ・施設使用料支払い書類作成
- ・チラシ配布手配
- ・ケータリング起案作成
- ・外国人ソリストアテンド
- ・立ち稽古現場対応

②コンサートオペラ vol.4 モーツァルト/歌劇「コジ・ファン・トゥッテ」

- ・チラシ配布手配
- ・施設使用料支払い書類作成

③古楽ラボ vol.4 ～現代の楽器を使って古楽にチャレンジ～

- ・チラシ内容テキスト作成
- ・チラシ校正
- ・施設使用料支払い書類作成
- ・参加可否通知連絡
- ・参加者名簿作成
- ・古楽ラボ講座スケジュール作成
- ・楽譜送付
- ・楽器運搬手配

④クラシカル・プレイヤーズ東京演奏会

- ・チラシ配布手配
- ・施設使用料支払い書類作成
- ・外国人ソリストメール対応

1. はじめに

筆者は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生として、共同制作オペラ「蝶々夫人」に一年を通じて携わっているⁱ。尚、この共同制作オペラは本報告書執筆現在 (平成 28 年 12 月) 進行中のプロジェクトであり、事業が終了するのは平成 29 年 2 月 19 日である。

本報告書は〈共同製作オペラの課題と意義〉と題し、オペラの共同制作におけるメリットやデメリット、そして課題を共同制作オペラ「蝶々夫人」を例にとり論じることを目的とする。

東京芸術劇場の音楽事業の中で、約 1 年という長い時間をかけ作り上げて行く事業がこの共同制作オペラである。毎年参加館の数は変化するが、東京芸術劇場を含む 2 つ以上の劇場と共にオペラを制作する。今回は金沢・大阪・高崎・東京の 4 都市 5 公演が予定されているⁱⁱ。筆者が東京

芸術劇場で研修を始めた本年4月にはすでにこの共同制作オペラプロジェクトは始まっており、最初から関わることはできなかった。しかし途中からプロジェクトに関わったからこそ、もしくは初めてオペラ制作に携わったからこそ見えてくる視点や疑問点があると感じる。

本報告書は全部で5章から成り、第2章では今まで東京芸術劇場で行われてきた共同制作オペラ作品を振り返るとともに、東京芸術劇場以外での共同制作オペラにはどのようなものがあるのかを取り上げ、第3章では今回の報告書を執筆する目的ともなった共同制作オペラにおける利点や欠点を、これまでの研修生の報告書を振り返りつつ実際に筆者が実務を行なっていく中で気付き発見した事柄や問題点を事例として提示する。第4章では共同制作オペラの課題とその解決策を考察し、第5章では本報告書を振り返り、共同制作オペラの実務を通して見えてきた課題や今後の展望について述べる。

2. 共同制作オペラ

オペラはそもそも日本の文化に根付いているものではなく、西洋の芸術文化である。そのためオペラの上演は主要なヨーロッパ諸国に比べて遥かに少なく、ヨーロッパ諸国のように劇場専属のオペラ団体というものには存在しないⁱⁱⁱ。また、オペラを制作するための人材や資金などが未だ十分に整っていないのが現実である。芸術文化を支援しようとする流れの中で、文化庁では平成22年度から音楽・舞踊・演劇等の舞台芸術の制作、教育普及、人材育成、劇場・音楽堂スタッフの人材育成交流事業等を支援する「優れた劇場・音楽堂からの創造発信事業」を実施している。東京芸術劇場では、平成22年より文化庁から補助金を得ることで、石川県立音楽堂（石川県音楽文化振興事業団）（以下、金沢）と主に連携し今日まで毎年オペラ作品を共同で制作して来た。

また、東京芸術劇場が毎年行っている共同制作オペラはただ単に複数の劇場（公共・民間）が集まって作品作りをするだけでなく、参加した館のオペラ制作スキルが向上するほか、各地域の合唱団やオーケストラが公演に出演することによって音楽文化の活性化に貢献するなど意義があることは、実際に筆者が共同制作オペラの実務に携わり、合同会議に同席していく中で感じる事が出来た。

当館において共同制作オペラを実施する趣旨・目的および期待される効果は平成28年度文化庁芸術振興費補助金（劇場・音楽堂等活性化事業）の交付申請書^{iv}から見る事ができる。

世界での本作の上演において、外国人演奏家は日本人

の美意識を深く理解していない場合が多く、違和感のある上演が多く見られる。今回の共同制作では、俳優及び演出家としてヨーロッパで活躍する笈田ヨシ氏に日本初となるオペラ演出を依頼した。フランスで40年以上に渡る演劇経験を有する笈田氏は、プッチーニの意図した西洋の価値観と、自身の持つ日本人としての美意識の両方を併せ持つ演出が可能である。また、舞台美術プランナーを招聘、外国人と日本の舞台プランナー、スタッフとの協働を図り、異文化交流を本作品に通じて図る。出演者も適材適所の配役を行う（日本人、外国人）。また、各主催館の地元で選抜する合唱団と地元のオーケストラが出演することで地域文化の活性化を図るとともに実演団体間の連携をも図っていく。西洋と日本、各地域の出演者とスタッフが一体となり、世界レベルのオペラを共同で制作することは、我が国の音楽文化の活性化に大いに寄与することと考える。

今回の「蝶々夫人」では作曲者が作品を通して伝えたいもの、そして日本人だからこそ伝えられるものを演出家や出演者、制作サイドが一丸となり最高の舞台を作り上げようとする志が見てとれる。またハイレベルな作品の上演だけが目的ではなく、各館との連携や地元との繋がりや活性化をも視野に入れている^vことから壮大なプロジェクトであると言えるだろう。しかし共同制作オペラを成功させるには理想とは別に様々な問題が発生することを筆者は常々感じている。そのことについては第3章で述べることとする。

2-1. これまでの東京芸術劇場における共同制作オペラ作品

東京芸術劇場におけるオペラ制作の歩みはシアターオペラシリーズとして、当初東京芸術劇場と読売日本交響楽団の事業提携の一環として始まったものである。その提携事業の第1回マスカーニ作曲「カヴァレリア・ルスティカーナ」と第2回レオンカヴァッロ作曲「道化師」で高い評価を得て、更に第3回マスカーニ作曲「イリス」でも大成功を納めた。そして第4回目から地方との共同制作事業として規模、内容、外部資金が飛躍的に増した^{vi}。今回のプッチーニ作曲「蝶々夫人」は第10回目だが、これまでのシアターオペラ作品は以下の通りである。

第1回：歌劇「カヴァレリア・ルスティカーナ」（2007年3月3日）

第2回：R.レオンカヴァッロ 歌劇「道化師」(セミステ

ジ形式) (2007年12月8日)

第3回: P. マスカーニ 歌劇「イリス」(2008年12月6日)

第4回: プッチーニ 歌劇「トゥーランドット」(2009年7月25日)

共同制作: 石川県立音楽堂 (石川県音楽文化振興事業団)

第5回: P. マスカーニ 歌劇「イリス」全3幕 (2011年1月30日)

共同制作: 京都市交響楽団・京都コンサートホール

第6回: ビゼー 歌劇「カルメン」全幕 (2013年2月17日)

共同制作: 石川県立音楽堂 (石川県音楽文化振興事業団)、名取市文化会館 (名取市文化振興財団)、ハーモニーホールふくい (財団法人福井県文化振興事業団)、新川文化ホール (公益財団法人富山県文化振興財団)

第7回: J. シュトラウス2世 喜歌劇「こうもり」(2014年2月20日)

共同制作: 石川県立音楽堂 (石川県音楽文化振興事業団)

第8回: レハール 喜歌劇「メリー・ウィドウ」(2015年2月22日)

共同制作: 公益財団法人石川県音楽文化振興事業団、金沢歌劇座 (公益財団法人金沢芸術創造財団)

第9回: モーツァルト 歌劇「フィガロの結婚～庭師は見た!～」

(2015年10月22,24,25日)

共同制作: 公益財団法人金沢芸術創造財団、兵庫県立芸術文化センター、公益財団法人高松市文化芸術財団、ミューザ川崎シンフォニーホール (川崎市文化財団グループ)、一般財団法人山形市都市振興公社、公益財団法人名取市文化振興財団、公益財団法人宮崎県立芸術劇場、公益財団法人熊本県立劇場、公益財団法人石川県音楽文化振興事業団 (オーケストラ・アンサンブル金沢)

第10回: プッチーニ 歌劇「蝶々夫人」(2017年2月18,19日)

共同制作: 公益財団法人金沢芸術創造財団、公益財団法人石川県音楽文化振興事業団、関西テレビ放送/フェスティバルホール (株式会社朝日ビルディング)、公益財団法人高崎財団

上記の一覧を見てわかる通り、石川県立音楽堂 (石川県音楽文化振興事業団) とは 2009 年以來今回で 6 作品目と

なるオペラを共同制作しており、長いパートナーシップ関係を築いている。

2-2. 東京芸術劇場以外の日本における共同制作オペラ

日本における一般的なオペラ上演は、例えばウィーン国立歌劇場やニューヨークのメトロポリタン歌劇場などが日本で公演をする引越し公演、または二期会や新国立劇場、藤原歌劇団などの団体による単独主催公演が主流となっている。

日本におけるオペラ公演の少なさについては本章の冒頭で述べたが、オペラの買い取り公演ではなく各地の劇場が役割を分担し制作を行っている共同制作オペラ事業は東京芸術劇場が参画しているもの以外も存在する。滋賀県立芸術劇場びわ湖ホールと神奈川県民ホールが二期会とともに作り上げる共同制作オペラは 2008 年から始まり 2015 年からは大分 iichiko 総合文化センターも参加し、2016 年 3 月の公演を最後に終了した。尚、びわ湖ホールも神奈川県民ホールもそれぞれ共同制作オペラは現在も続けている。2017 年度、びわ湖ホールは日生劇場/川崎市スポーツ・文化総合センター/藤原歌劇団/東京フィルハーモニー交響楽団とベッリーニ作曲の歌劇「ノルマ」の共同制作オペラを、神奈川県民ホールは、iichiko 総合文化センター/東京二期会/神奈川フィルハーモニー管弦楽団と共にモーツァルト作曲の歌劇「魔笛」を共同制作する予定になっている。

3. 共同制作オペラにおける長所と短所

共同制作オペラの長所というのはそもそも複数の劇場が同一公演を共同で行うことで、報酬や旅費など制作費を分散することができ、各館のリスクを少なくすることにより一定の質を保った作品を上演できることだろう。また文化庁による助成金が、共同制作オペラ予算全体の約半分を補うことから支援効果が高いことは言うまでもない。そして複数のオーケストラや合唱団が地域ごとに参加し地域音楽文化の向上、また共同制作に参加した館の制作スキルの向上や、オペラ出演機会に恵まれない歌手の育成にも繋がる。しかし、このような条件が揃っていても実際には共同制作をする上で様々な問題が起こっている。

本章では、1. 音楽制作と舞台技術/美術、2. 各館との連携、3. スケジュール、4. 演出家と制作サイドの各項目に分け、それぞれの利点や問題点について、これまでの共同制作オペラ「こうもり」「メリー・ウィドウ」「フィガロの結婚～庭師は見た!～」^{vii}と今回の「蝶々夫人」を比較しながら論じていく。

3-1. 音楽制作サイドと舞台技術／美術サイド

ヨーロッパの歌劇場には劇場専属のオーケストラや合唱団が設置されており、また舞台技術や衣裳担当者も劇場専属の常駐職員として雇用されている。しかし日本にはこのようなカンパニー形式の劇場はなく、新国立劇場には専属合唱団があるが、出演する演目ごとに出演契約を締結する契約形態を取っている。そのため舞台装置や衣裳については外部業者に注文して製作してもらうことが必要になる。その場合、劇場が担当する〈音楽制作〉と外部に委託する〈舞台技術／美術〉の両サイドが連携して共同制作オペラを作り上げていくことになる。

平成25年度アーツアカデミー研修生の横堀氏が担当した「こうもり」ではテクニカルに関して公演全てに共通のコーディネーターを外注することによって、演出部・舞台部から最大限のクオリティを引き出すことに成功した¹⁶⁾という報告がある。しかしその一方、総合プロデューサーがいるにもかかわらず演出サイドからの問い合わせに対して即座に対応できなかったという反省点も挙げられている。これを今回の「蝶々夫人」の事例と比較すると、「こうもり」の時と似た事例が指摘できる。それは先ず、テクニカルに関しては今回も「こうもり」と同じコーディネーターに外注しており、この業者の責任者には舞台サイドのプロデューサーも兼任してもらい、舞台監督や小道具、衣裳などテクニカルに関する全ての手配を担当している。そのため我々劇場側は音楽制作に専念できる。しかし舞台サイドと音楽制作サイドが完全に分かれて作業しているために、お互いの進み具合やスケジュール変更、必要事項などの連絡が滞り、一体誰が全てを把握しているのかわからないという状況が多々あった。

劇場だけではオペラ制作に関する全ての業務をすることは難しいため、衣裳や舞台セット等の制作を専門業者に外注することで質の高い作品作りが行われるメリットがある一方、音楽制作サイドと舞台サイドが互いの作業進行状況を認識していないことによる混乱が起こるといったデメリットがあることが今回の共同制作オペラの実務を通して見えてきた。

3-2. 各館との連携

共同制作オペラの趣旨については第2章で触れているが、複数の劇場が集まり数多くの人に関わるオペラ制作では、それぞれ各館の役割分担を協定書に定め作業を行っている。今回の共同制作オペラ「蝶々夫人」の協定書による各館の役割分担は以下表1の通りである。

幹事館：東京芸術劇場 <ul style="list-style-type: none"> 文化庁「劇場・音楽堂等活性化事業」（共同制作支援事業）に関する補助金の申請、精算、報告及び助成金の受入に関する事務手続き 協定書に基づき、幹事館は他の参加館（公益財団法人石川県音楽文化振興事業団、オーケストラ・アンサンブル金沢を除く）からの一時支払金（前納金）の授受と清算 共通経費に係る契約及び支払に関する事務手続き（但し、旅費の一部を除く） 東京での立ち稽古期間中、必要な招聘者等の宿泊先としてアパートメントとの契約と支払い
公益財団法人 金沢芸術創造財団 <ul style="list-style-type: none"> 報道機関向けのプレスリリースの制作と広報宣伝に関すること及び共同制作事業全体の広報宣伝と、初演地である金沢での記者会見の開催
株式会社 朝日ビルディング フェスティバルホール <ul style="list-style-type: none"> チラシ・ポスター、事業報告書等の進行管理と、全公演共通のプログラムの作成、全体管理
公益財団法人 高崎市文化スポーツ進行財団 <ul style="list-style-type: none"> アーティストならびにスタッフの旅行（国内移動、宿泊）の手配（ツアーアテンドを含む）、契約、支払手続き
公益財団法人 石川県音楽文化振興事業団 オーケストラ・アンサンブル金沢 <ul style="list-style-type: none"> ピンカートン、シャーププレス役の外国人ソリスト2名の招聘業務、出演契約、支払手続き。及びオーケストラ、歌手、スタッフが使う楽譜の作成と準備、配布。楽譜の制作準備に係るスタッフの出張手配及び支払手続き

表1 共同制作オペラ「蝶々夫人」業務分担表(協定書に基づく)

横堀氏が担当した「こうもり」(2014年)、安藤氏が担当した「メリー・ウィドウ」(2015年)では、協定書により各館の業務役割分担が出来ており、概ねスムーズに制作作業が進むという利点が挙げられている一方、情報共有が不十分になる恐れや、単純な連絡ミスにより想定外のトラブルを招くことがあるという欠点が指摘されていた¹⁷⁾。今回の「蝶々夫人」でも協定書に基づいて各館が作業を行なっているが、そこには上記のような情報共有、連絡ミスなどの他に、各都市による事業全般の価値観の違いが浮き彫りになった。

特に「蝶々夫人」の広報全般を担当している金沢とは、広報戦略での意見の食い違いがあり、地方都市と東京や大阪などの大都市との価値観のズレがあることがわかり、意見のすり合わせが必要になることが多かった。それは、大阪・東京は大都市では質の高いオペラは日常的に行われており、他のホールよりも収容人数が多い大阪フェスティバルホールや2公演続けて行う東京芸術劇場ではチケットの販売における収入が特に重要である。そのため宣伝方法が観客数を左右すると言ってもよいくらい重要なことだ。そこで東京・大阪側としては音楽・演劇情報雑誌などの他に、ファッション雑誌や女性・男性総合誌に演出家の特集記事

などを掲載すべきだという考えであったが、金沢はターゲットを50～60代、さらには70代の経済的に余裕のある層に絞って観客を獲得した方がよいとの意見であった。その他にも大阪が担当しているチラシデザインについても写真の配置や色など各館それぞれの意見があった。しかし、これらは合同会議での議論やメールでのやり取りでお互いを尊重し合いながら納得のいくものを作り上げるという方向に向かっていたと感じた。

しかしながら当館で12月13日(火)に行われた共同制作オペラ「蝶々夫人」の記者会見では、広報を担当している金沢のイニシアチブに欠ける対応による会場準備、当館広報担当者の役割詳細の不透明さによる混乱などがあった。結果的に記者会見は時間通りに進み、成功したと言える。だが当館としてももっとリーダーシップを発揮し金沢とのコンタクトを取り合い、メールや電話などでのコミュニケーションを取るべきだったのかもしれないと感じる。

「フィガロの結婚～庭師は見た!～」を担当したアーツアカデミー研修生の宮下氏も、各地にいる制作担当者が頻繁に会うことは難しくメールでのやり取りが主になるが、文面によっては想いが相手に伝わらない難しさがある^{ix}という問題点を報告書の中で挙げている。

3-3. スケジュール

東京芸術劇場で行われている共同制作オペラでの大きな課題に、稽古期間の短さが挙げられるだろう。例えば横堀氏が担当した「こうもり」(2014年)では稽古期間が5日間しかなく、演出家が演出をつけるにはあまりにも短すぎることに加え、稽古中に演出プランを練り上げる演出家だったために通し稽古が公演の3日前に行われるなど、ソリストや他の出演者の精神的ストレスのケアなど色々な負担があったことが書かれている。また安藤氏が担当した「メリーウィドウ」(2015年)では、全キャストの顔合わせから本番までが約1週間と短く合唱団の動きの変更が多かったのにもかかわらず、ほとんどの人が昼間は別の仕事をしているために、たった12時間で動きをマスターしなくてはならないなど慌ただしかったことを指摘している。宮下氏が担当した「フィガロの結婚～庭師は見た!～」(2015年)では全国10都市14公演、更には公演前にワークショップも行われていたために1年以上も作品に関わるということで、沢山公演に出演する機会に恵まれるというメリットもあるが、この作品と同時に他の仕事もこなすソリストの負担を軽減するためのスケジュール管理が必須であることが制作サイドの重要な業務であることを述べている。

今回の「蝶々夫人」の稽古期間は上記3つのオペラと比

べて比較的時間に余裕があることが以下のスケジュールから見ることができる。尚、「フィガロの結婚～庭師は見た!～」は10都市が参加し、また公演前のワークショップから始まり、2015年春公演と秋公演があり約1年間のプロジェクトであったため、今回の「蝶々夫人」よりも稽古期間よりも長い。

〈オペラ「蝶々夫人」稽古スケジュール一覧〉

- 12月11日(日) 顔合わせ、音楽稽古1時間半、演出家によるコンセプト説明、立ち稽古3時間
- 12月12日(月) 立ち稽古6時間
- 12月13日(火) 記者会見、衣装合わせ、音楽稽古1時間、立ち稽古5時間
- 12月14日(水) 音楽稽古1時間、立ち稽古5時間
- 12月15日(木) 立ち稽古6時間
- 12月16日(金) 音楽稽古1時間、立ち稽古(通し)5時間
- 12月17日(土) 立ち稽古6時間
- 12月18日(日) 立ち稽古6時間
- [2017年 稽古予定]
- 1月4日(水) 立ち稽古6時間半
- 1月5日(木) 立ち稽古6時間半
- 1月6日(金) 立ち稽古6時間半
- 1月7日(土) 立ち稽古6時間半
- 1月8日(日) 立ち稽古6時間
- 1月9日(月) オフ
- 1月10日(火) 立ち稽古6時間半
- 1月11日(水) 通し稽古(1幕)6時間
- 1月12日(木) 通し稽古(2幕)6時間半
- 1月13日(金) 通し稽古(3,4幕)6時間半
- 1月14日(土) 通し稽古(全幕)6時間
- 1月15日(日) 音楽稽古5時間、東京→金沢移動日(マエストロ)
- 1月16日(月) 東京→金沢移動日(ソリスト)、オーケストラ稽古6時間
- 1月17日(火) 東京→金沢移動日(ダンサー、助演アンサンブル)、立ち稽古4時間、オーケストラ稽古2時間、ソリスト/オーケストラ稽古4時間
- 1月18日(水) オーケストラ伴奏舞台稽古(合唱付)6時間
- 1月19日(木) オーケストラ伴奏通し稽古(合唱付)6時間
- 1月20日(金) 総稽古4～6時間

1月21日(土) オフ 合唱稽古予定

1月22日(日) 金沢公演本番

報告書を執筆している12月下旬現在では、12月の稽古が終了したところを見届け、来年1月からの稽古の開始を待っているところである。

当初制作サイドとしては1月4日からの稽古を行う計画を立てていたが、マエストロが1月は15日まで来日できなくなったため、演出家のリクエストにより12月の稽古が加えられた。この稽古には全ての出演者は揃っておらず、主に「蝶々夫人」全体を通してのメインとなるソリストの掛け合いを主に行なった。また上記稽古スケジュール以外に、5月に笈田氏演出のヨーテボリ公演の映像DVDを出演者に郵送し舞台上の動きを確認してもらう事前準備があった。上記のスケジュールは、金沢・東京の両プロデューサーと演出家、演出助手によって決められたものであるが、稽古当日に演出家によってプランが大きく変更される事態が発生してしまった。稽古時間内での変更ではあったが、演出を付ける前に行うマエストロとの音楽稽古が稽古の最後へと回されてしまったのである。これにはマエストロ、制作サイド、ソリスト共に混乱を招く結果となった。しかし笈田氏の演出方法が非常に細かく、当初の演出プランではなく稽古期間中に変更していく手法をとるということがわかったため、マエストロが演出家を尊重する形で稽古が進められていった。ここではマエストロ並びにソリストの寛大な対応に我々スタッフも胸をなでおろした。

笈田氏の緻密な演出はマエストロが作り出す音楽と見事なハーモニーを作り上げることが日を追うごとに明らかになり、マエストロを初めソリストの方々も12月の稽古は演出家に身を委ねることに決め、最終的には全幕通すことに漕ぎ着けるなど結果としては有意義な稽古期間だったと言える。今回のように結果的に稽古期間が長くなったことは演出家やソリストにも心の余裕ができ、より良いものを作り上げるという意気込みを十分に作品作りに注ぎこめると現場対応を通して感じた。

1月からの稽古は部屋が以前より広くなり12月同様舞台を組み、本番を想定しての稽古が行われる予定である。

3-4. 演出家と制作サイド

オペラ公演を行うにあたって欠かせないのは、作品が持つ物語性を解釈し、ソリストや他の出演者の演技だけにとどまらず、舞台装置や照明、小道具などの要素を総合的に組み合わせて舞台を作り上げる演出家と音楽的に作品を作り上げる指揮者の両者であろう。演出家と言っても、オペラを専門とする演出家、演劇を専門とする演出家など種類

は様々である。演出家が変わると、同じ作品でもガラリと印象が変わり、それは時としてオペラ公演の成功をも左右するとても重要な役割である。

今回の「蝶々夫人」を演出している笈田氏は、演劇人であり、40年以上パリで生活し世界を股に掛けて活躍している。「蝶々夫人」の演出に笈田氏を選定したのは金沢のプロデューサーでも東京のプロデューサーでもなく、兼ねてから日本で「蝶々夫人」を演じたいという蝶々夫人役の一人中嶋彰子の要望を今回の衣装補佐担当者が受け、総合プロデューサーの判断で決まったようだ。

笈田氏は2016年2月～5月にかけて上演されたスウェーデンのヨーテボリ歌劇場で「蝶々夫人」の演出で大成功を収め、今回新たに新演出で共同制作オペラ「蝶々夫人」の演出を手掛ける。そんな同氏の稽古は演技をしようとするのではなく、その気持ちになれば自然と表情、仕草がついてくるなど「なるほど」と納得できる指導が多く、また音楽も深く理解された上で演出していることが感じられた。しかしながら、演出家が来日するまでにはスケジュール変更による制作サイドへのクレームや意見の食い違いが多々あり気が抜けない日々が続いた。これらのトラブルの解決には、演出助手を中心にやりとりを行うことで収束した。

これまでの研修生が担当したオペラに関しても、指揮者や台本作家と演出家との関係についていくつか問題点が指摘されている。

「フィガロの結婚～庭師は見た!～」を担当した宮下氏は報告書の中で、共同制作オペラには意外性や新たな魅力を持った演出家を迎えることや、新たな挑戦に賛同する指揮者の存在が不可欠である⁸と述べている。これは「フィガロの結婚」というモーツァルトが作曲した有名なオペラを、当館の芸術監督である野田秀樹が演劇の観点からレチタティーヴォ⁹の部分を変えたり芝居に要するなど、通常のオペラ演出とは違った演出も受け入れてみる価値があるということであろう。また、「こうもり」を担当した横堀氏は、演出家と台本作家とのやりとりで苦戦し、後のスケジュールの進行に影響が出てしまったという問題があったことを挙げ、オペラや演劇を問わず、舞台芸術作品を新制作するにあたっては演出家と台本作家の間には強力な信頼関係が必要である¹⁰と報告書の中で指摘している。この信頼関係というのは演出家と制作サイドにも必要不可欠であり、これはオペラ制作をする肝になるということが今回の実務を通して痛感した。

4. これからの共同制作に求められるもの

第3章では音楽制作と舞台技術／美術、各館との連携、スケジュール、演出家と制作サイドと項目ごとに利点や欠点を過去3年間の共同制作オペラと比較しつつ論じてきたが、研修生によって毎年同じ問題点が指摘されていることがわかった。毎回のオペラ作品では演目や演出家、出演者が同じではないということから、これまで挙げた問題点は一概に改善されていないということは言えないだろう。しかし今までの反省を生かしてより良い作品作りが行われているのかどうかは疑問の余地があると筆者は考える。本章では、今後の共同制作オペラで起こりうる問題をいかに回避していくかということを考察していくこととする。

4-1. 組織としての取り組み方

東京芸術劇場が行なっている共同制作オペラの枠組みでは、当館と金沢が中心となりオペラ制作を行っている。今回は金沢の山田正幸氏が総合プロデューサーとして、当館からは中村よしきがプロデューサーとして指揮をとっている。

また、協定書によって定められた業務分担では制作作業がスムーズに進むなどの一定の効果はある。これはこれまでの共同制作オペラでの経験により業務が適切に振り分けられているからだと感じる。しかし複数の館で役割を分担出来、多くのスタッフによって作業が行われるというメリットの裏では、情報共有が十分に行われず連絡ミスなどが起こるデメリットもある。そこでどの館の誰が何を担当しているのかが一目でわかる組織図を作って共有してはどうだろうか。筆者も業務を行なっていく過程で、一体誰に連絡すべきか判断できないことがあり困ったことがあった。この組織図も大事ではあるが、自分の担当する業務だけを全うしているだけではなく、同じ館内でオペラを担当している者同士の情報共有も重要である。今回は参加館全体でインターネット上に共通専用フォルダを作り、広報に必要な資料やデータなどを共有していたが、それだけではなく各館が協定書に基づいて分担された業務の重要事項などをファイリングし、常に確認できる状況が理想だと感じる。

各館と連携して制作作業を行う際、主にメールでのやり取りが中心になるが、文面ではうまく伝えられない、伝わらないということも多い。同じ内容をメールをする前に電話をする、もしくはメールした後に電話で内容確認をし、互いに食い違いがないようにすることも大切である。このようなことはいかにも単純で基本的なことと思われるかもしれないが、このような誰もが当たり前だと思うような作業を決して疎かにしてはいけなくて今回の研修を通して痛感している。

今回の「蝶々夫人」の稽古期間に関しては、これまでの共同制作オペラ「こうもり」「メリーウィドウ」と比べ、結果的に稽古日数が多くなったが、それが演出家、マエストロ、出演者に心の余裕を与えることになった。ヨーロッパのように劇場専属として雇われていない日本のオペラ歌手は、色々なコンサートや仕事を抱え忙しく日々過ごしている。予算的な理由により1週間を確保するということが最大限の努力なのかもしれない。しかし今回のように日数を多く調整できた実績は、今後の共同制作オペラにおいても大きな収穫であろう。

最後に、オペラ作品において演出家は舞台を総合的に作り上げるために欠くことのできない存在である。演出家と制作サイドの信頼関係の構築はマニュアルで出来るものではない。プロデューサーはもとより、制作スタッフ全てが演出家との相互の意思の疎通・理解・合意を図り、個人的信頼関係を築けるよう努めることが今後改善すべき点であると感ずる。

5. おわりに

音楽の中でも鍵盤楽器を専門に勉強してきた筆者にとって、オペラは学生時代にピアノで伴奏したことがあるという思い出くらいしかなかった。しかしアーツアカデミー研修生として共同制作オペラの実務に制作サイドからオペラ制作に携わることになり、オペラを作り上げるまでに必要な業務の多さ、関わるスタッフの多さ、そして予算の規模に驚いた。

共同制作オペラの業務に追われる中で、疑問に思ったことや問題点などが頭の中を飛び交うことがあるのだが、今回それらを本報告書の中でこれまでの共同制作オペラと比較しながら見つめることができた。また、まだ終わっていない今回の共同制作オペラの実務を通して、統率の取れた組織の形成、明確な業務プランの確立、人間関係、信頼関係などは1日では培うことができないことを痛感させられた。これまでの経験を反省し来年2月まで続くオペラ「蝶々夫人」、そして今後の共同制作オペラや他の事業に生かしていきたい。

参考文献一覧

- ◆根木昭 わが国におけるオペラ制作の現場と課題 - わが国におけるオペラ制作と関連して - (2003) 昭和音楽大学オペラ研究所
- ◆石田麻子 地域におけるオペラ公演開催について - ホールによるオペラ制作 - 2003
- ◆<https://www.tosei-showa-music.ac.jp/orc/kougiroku/3/3-rejume.pdf> (2016/12/25)
- ◆横堀応彦 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 (2014)

- ◆宮下ゆかり 平成 27 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 (2016)
- ◆沼上幹 組織デザイン (日経文庫 2004)

注

- i. 研修期間は2016年4月11日(月)から2017年3月31日(金)まで。
- ii. 金沢公演は2017年1月22日(日)、大阪公演は1月26日(木)、高崎公演は2月4日(土)。
- iii. 「公益財団法人日本オペラ振興会」(藤原歌劇団)、「公益財団法人東京二期会」(二期会、二期会21)というオペラ団体が日本には存在するが、この2団体は専属のオーケストラを持たず、劇場にも所属していない。
- iv. 平成28年度文化芸術振興費補助金(劇場・音楽堂等活性化事業)交付申請書より
- v. 館内ゼミ資料「音楽共同制作の課題と充実に向けて“オペラ共同制作を通じた 公共ホールと実演家団体の連帯”を参考
- vi. 「シアターオペラ vol.10 事業計画書」より引用
- vii. 「こうもり」は平成25年度研修生の横堀応彦氏、「メリーウィドウ」は平成26年度研修生の安藤綾乃氏、「フィガロの結婚～庭師は見た!～」は平成27年度研修生の宮下ゆかり氏が担当した。
- viii. 横堀 2013: 8
- ix. 宮下 2015: 11
- x. 宮下 2015: 11
- xi. オペラ、オラトリオ、カンタータなどの中で、話し言葉で語るように歌われる部分をいう。美しい旋律を歌い上げるアリアに対し、レチタティーヴォは劇の状況や物語の展開を説明するときに用いられる。
- xii. 横堀 2013: 9

公共劇場におけるデュミストの可能性

長期コース・音楽分野 研修生

柳澤藍

実務研修概要

■実務研修を行った事業

- ①シアターオペラ vol.10 プッチーニ／歌劇「蝶々夫人」
(全国共同制作：金沢・大阪・高崎)
- ②古楽ラボ vol.4 ～現代の楽器を使って古楽にチャレンジ～
- ③クラシカル・プレイヤーズ東京演奏会

■実務研修にあたっての課題

公共劇場におけるデュミストの可能性

■事業の概要

- ①シアターオペラ vol.10 プッチーニ／歌劇「蝶々夫人」
(全国共同制作：金沢・大阪・高崎)

日程 平成 29 年 1 月 22 日(土)～2 月 19 日(日)
全 5 ステージ
1 月 22 日(日) 石川 金沢歌劇座
1 月 26 日(木) 大阪 フェスティバル
ホール
2 月 4 日(土) 高崎 群馬音楽センター
2 月 18 日(土)・19 日(日) 東京 東
京芸術劇場コンサートホール
作曲 プッチーニ
演出 笈田ヨシ
指揮 ミヒヤエル・バルケ
出演 蝶々夫人：小川里美(2 月 18 日)、
中嶋彰子(2 月 19 日)
スズキ：鳥木弥生
ケイト・ピンカートン：サラ・マクドナ
ルド
ピンカートン：ロレンツォ・デカーロ
シャープレス：ピーター・サヴィージ
ゴロー：晴雅彦

ヤマドリ：牧川修一
ボンゾ：清水那由太
役人：猿谷友規
いとこ：熊田祥子
助演：松本響子、川合ロン、松之木天辺、
関裕介、山口将太郎、重森一
合唱 金沢公演：金沢オペラ合唱団
大阪公演：大阪コーラス
高崎公演：高崎コーラス
東京公演：東京音楽大学合唱団
管弦楽 金沢公演：オーケストラ・アンサンブル
金沢
大阪公演：大阪フィルハーモニー交響楽
団
高崎公演：群馬交響楽団
東京公演：読売日本交響楽団
副指揮 辻博之
コレペティトール 服部容子
演出助手 八木清一
舞台監督 酒井健
美術 Tom Schenk
衣裳 Antoine Kruk
照明 Luts Deppe
音響 石丸耕一
主催 金沢公演：公益財団法人金沢芸術創造財
団、公益財団法人石川県音楽文化振興事
業団
大阪公演：関西テレビ放送／フェスティ
バルホール
高崎公演：公益財団法人高崎財団
東京公演：公益財団法人 東京都歴史文
化財団
助成 平成 28 年度 文化庁 劇場・音楽堂等活
性化事業(共同制作支援事業)

協力 劇場、音楽堂等連絡協議会
 事業目的 日本では初の蝶々役となる中嶋彰子と、当共同制作オペラシリーズで起用し実力派となった小川里美の W キャスト。海外から招聘するピンカートン、シャープレス役の歌手は演出家が海外でのオペラ演出時に起用実績のある歌手を招聘。適材適所のブッキングを行うことで我が国のオペラ文化の向上を図る。合唱団は開催地の地元合唱団、管弦楽は地元プロオーケストラを起用し、地域の活性化、ホールの拠点形成といった観点からおおきな芸術的のみりにつながることを期待できる。

②古楽ラボ vol.4 ~現代の楽器を使って古楽にチャレンジ~
 日程 第1回：平成28年12月17日（土）10：00 - 13：00
 第2回：平成29年1月14日（土）10：00 - 13：00
 第3回：平成29年1月15日（日）10：00 - 13：00
 第4回：平成29年1月28日（土）10：00 - 15：00
 第5回：平成29年1月29日（日）18：00 - 21：00
 会場 東京芸術劇場 リハーサルルーム、シンフォニースペース、コンサートホール、東京文化会館リハーサル室
 課題曲 モーツァルト ハフナー／セレナーデ KV250 D-Dur 1. 4. 5 楽章
 指揮／講師 有田正広
 講師 小野万里（バロックヴァイオリン）、前田りり子（フラウトトラヴェルソ）
 主催 東京芸術劇場（公益財団法人 東京都歴史文化財団）
 助成 平成28年度 文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業
 協力 クラシカル・プレイヤーズ東京演奏会
 事業目的 劇場発信によるオリジナル楽器（作曲された当時の楽器）系のワークショップ事業として開催。当劇場主催事業として深い関わりのあるオリジナル楽器オーケストラ「クラシカル・プレイヤーズ」のメンバーを講師として起用、人材活用を図

り、地域の楽器愛好家へ管弦、オリジナル楽器への興味を喚起し、さらに当劇場及び本公演のファン層の拡大を図る。

③クラシカル・プレイヤーズ東京演奏会

日程 平成29年3月5日（日）
 会場 東京芸術劇場 コンサートホール
 指揮 有田正広
 ナチュラルホルン テウニス・ファン・デル・ズヴァルト
 管弦楽 クラシカル・プレイヤーズ東京
 主催 東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）
 助成 平成28年度 文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業

事業目的 クラシカル・プレイヤーズ東京は、東京バツハモーツァルト・オーケストラで培ったバロック、古典派の楽曲を、作曲家がイメージした当時の楽器（以下オリジナル楽器と呼ぶ）によって、その真髄を伝える演奏をするという志を持って、わが国のオリジナル楽器オーケストラの先駆けとして有田正広により1989年春に結成されたオーケストラを母体としている。近年芸劇では年間2回の演奏会を継続して行っており、ロマン派時代の楽曲まで演奏の幅を展開させる形で拡充し、記念年のメンデルスゾーンやショパンの作品を取り上げた。（2009年～2010年）。2010年の演奏会は世界初となるブレイエルによるショパンピアノ協奏曲の発録音も実現した（リリース済）。当オーケストラはオリジナル楽器によるわが国のオーケストラとしては初めてロマン派の作品の演奏会を継続して行い、当劇場から発信する世界的レベルでの公演を目指すことを目的としている。

■担当した業務

- ①シアターオペラ vol.10 プッチーニ／歌劇「蝶々夫人」
- ・ボーカルスコア送付
 - ・笈田ヨシ氏演出「蝶々夫人」記録映像DVD 発送
 - ・外国人スタッフ宿泊先（東京管轄）管理
 - ・助演アンサンブルオーディション準備全般・現場対応
 - ・子役オーディション準備全般・現場対応

- ・施設使用料支払い書類作成
- ・チラシ配布手配
- ・ケータリング起案作成
- ・外国人ソリストアテンド
- ・立ち稽古現場対応

②古楽ラボ vol.4 ～現代の楽器を使って古楽にチャレンジ～

- ・チラシ内容テキスト作成
- ・チラシ校正
- ・施設使用料支払い書類作成
- ・参加合否通知連絡
- ・参加者名簿作成
- ・古楽ラボ講座スケジュール作成
- ・楽譜送付
- ・楽器運搬手配

③クラシカル・プレイヤーズ東京演奏会

- ・チラシ配布手配
- ・施設使用料支払い書類作成
- ・外国人ソリストメール対応

1. はじめに

2015年7月初めにデュミの資格を取得しフランスから日本に帰国した筆者は、平成28年度アーツアカデミー研修生として様々な音楽事業に携わることができた。そこでは実務研修を通して現場での実践力を、また研修生ゼミや他館研修では公共劇場の運営などに関する知識を身につけることができた。この研修を始めるまでは劇場で自分の得た資格を劇場で活かすことを考えたことがなかったが、研修期間中に筆者がフランスで取得した資格〈デュミ〉についてプレゼンテーションをする機会を設けていただくことにより、これまでの自分にはなかったデュミストの仕事に対するアイデアを副館長はじめ、職員の方々から受け取ることができた。

本報告書では、筆者が研修生として感じた公共劇場の在り方や音楽家と制作の役割について日本ではまだ知られていないフランスのデュミという音楽家の専門資格がどう生かせるかということに焦点を当てた。全部で5章からなる本報告書は、デュミがどういう資格であるかということ、また何故筆者がデュミの取得を目指したかということについて第2章で述べ、第3章ではフランスと日本の音楽教育の違いについて取り上げ、またデュミを学んだことによって得た技術と知識、研修生として実務やゼミなどを通して見えてきた日本におけるデュミ／デュミストの存在価値について論じる。本報告書の核である第4章では、公共劇

場でのデュミストの役割について具体例を提示しながら考察し、第5章では本研修を通して見えてきたデュミストの公共劇場における役割について述べる。

2. デュミ概要

2-1. デュミストになるきっかけ

筆者はストラスブル音楽院専門課程ⁱチェンバロ専攻在籍中、師匠の勧めによりデュミを勉強することになった。専門の楽器を離れ、ストラスブル大学の養成センターに入学することに最初は戸惑いを覚えた。しかし、養成センターの学長の「あなたたちは音楽家である。」という言葉で考えが一新した。それまで楽器を演奏している人が演奏家であり音楽家であるということに疑いの余地がないと思っていたが、フランスでは音楽を教える教育者も音楽家であるという認識が日本と大きく違っていたのだ。しかし、このような考えは日本の教育が影響していると感じる。なぜならば、日本では小学校や中学・高校の音楽の先生は音楽家とはみなされず〈音楽の先生〉というふうに分類されてしまっているからだ。音楽大学で学んだ演奏テクニックや音楽に対する知識は専門性が高いのにもかかわらず、それらを生かすことは日本社会では非常に難しい。しかしその一方、フランスではデュミのように音楽を専門とし、国に認められた資格が多数存在しており、音楽家としての活動の場が開かれている。以上のことから、音楽家として生きていく手段の一つとしてデュミをフランスで学ぶことを決めた。そして更に日本でこの資格を多くの人に知ってもらい、音楽教育現場で活動することを目標に資格取得後日本に帰国した。またデュミを学んでいる2年間は、フランスと日本の音楽教育の違いについて目の当たりにすると同時に、音楽家という職業の可能性を見出すことができた。このことについては第3章と第4章で述べることにする。

2-2. 設立の経緯

デュミ (DUMI [Diplôme Universitaire de Musiciens Intervenant]) = 〈学校参与音楽家ⁱⁱ〉とは1984年にフランス政府の文化・通信省、国民教育省により定められた音楽家の専門資格である。この資格を取得するには、養成センター CFMI (Centre de Formation de Musiciens Intervenant) で2年間、延べ1500時間、理論と実践を学び修了試験の実地試験と論文審査に合格する必要がある。この養成機関はフランス全国9つの大学ⁱⁱⁱに設置されている。筆者はストラスブル大学芸術学部セレスト校に通った。

デュミの養成センターの設置目的は、1984年6月25日に国民教育省の通達^{iv}に見ることができる。

1984年6月25日付通達「小学校および幼稚園における学校参与音楽家養成センター」

1983年に4月29日に、国民教育省と文化省は教育と文化分野の公役務の協力による文化発展に同意し協定を結ぶ。これは、とりわけ教員と文化指導担当者が教育チームとして活動する可能性を持つことを目的として用意されたものである。この協定の実施により、音楽に関するいくつかの「学校参与音楽家養成センター」を、国民教育省と文化省の責任において、また必要があれば、関係地方公共団体により設立する。

【設置目的】本養成センターは、音楽家に専門資格を与え、小学校と幼稚園において教師と協力し、職業として活動できるようにすることを目的とする。本養成センターは、専門家としての能力を有し、幼稚園・小学校における音楽教育を、全体的な教育に組み込むために、教員と協同して取り組むことを望む音楽家に開かれ、これらの音楽家に、学校の状況を考慮した音楽教育及び教育学的要素を習得させる。(永島 2010: 166-167)

以上がデュミの養成センターの設置目的である。この資格は音楽家の専門資格であることは本章の冒頭で述べたが、養成センターに登録するには次の条件を満たしていることが必要である^v。

- ①一般教養（バカロレア取得後2年間の学習（BAC+ 2））
- ②音楽実技（国立音楽院の専門課程入学程度の専門楽器教育を受けていること）
- ③書類審査（学習歴・音楽歴・アニメーション^{vi}歴や指導歴、

現在の状況など）

- ④面接（受験者の動機や意志からCFMIの適正を評価することが目的）

尚、筆者が受験したストラスブール大学では、実技試験として声楽、10分間の専門楽器演奏・10分間の模擬授業（歌の授業）、楽曲分析が上記に加えて実施されている。養成センター入学後2年間の課程で学ぶ科目は表1の通りである。

上記のカリキュラム以外に修了試験とは別に、各科目の筆記／実技試験、創作発表、レポート審査と口頭試問などがある。このように多岐にわたる科目を理論と実践で学び、資格を取得し晴れてデュミストとなった音楽家とはどういうスキルを持っているのか、またどのような活動をしているのかということを決る項目で明らかにしていく。

2-3. デュミストとは

デュミを取得した音楽家のことをフランスでは一般的にデュミストと呼ぶが、これはピアニスト・ヴァイオリニストと同じように単語の語尾に「～ist（専門家）」がついたものである。尚、現在フランス全国には5000人以上のデュミストが存在する。デュミストとは専門的な知識を活かし、クラス担任と協同して幼稚園・小学校における音楽教育を全体的な教育に組み込む役割であることは既に述べたが、デュミストになるための必須条件は次のようなものがある^{vii}

- ①プロの（確かな）音楽家であること
- ②教育的であると同時にアーティストであること
- ③地域文化発展に重要な役割を果たす人物であること
- ④異なった背景に適合できる人物であること

〈1年次〉

・合唱に軸をおいたプロジェクトの推進に関する授業 声楽／合唱と芸術的成果／合唱指揮／実習：小学校／音楽と社会	138 時間
・解釈に焦点を当てたプロジェクトに関連した授業 教育システム／教育学／民謡（外国）の演奏／フランス歌曲／伴奏法／楽曲分析など	240 時間
・幼児教育の現場へ参与するための授業 発達心理学／実習：幼稚園／身体の日覚め 0-4 歳／音楽の日覚め／音楽企画（発表）	102 時間
・創作へのアプローチに関する授業 教育学／応用楽器学／創作（音楽づくり）／電子音楽の分析と構造／即興演奏など	270 時間

〈2年次〉

・集団による楽器演奏の実践に軸をおいたプロジェクトに関する授業 声楽／合唱と芸術的成果／合唱指揮／実習：小学校／音楽と社会	150 時間
・合唱に軸をおいたプロジェクトの推進に関する授業 声楽／合唱と合唱指揮／学校での歌唱指導／伴奏法	171 時間
・文化施設と関係したプロジェクトに関する授業 楽曲分析の応用／舞台創作活動／若い観客との音楽的な出会い／組織の仕組み・雇用制度	129 時間
・学内外のプロジェクトの実現に関する授業 教育学とプロジェクトの方法論／研修先の分析／学校での音楽の最新技術／学校での即興演奏／学校での伝統音楽実践／教育実習／論文演習	300 時間

表1 授業カリキュラム（ストラスブール大学 CFMI 2014-2015 年度のカリキュラム）

- ⑤市町村や音楽学校・音楽院に雇用されていること
- ⑥子ども達が学内・学外または音楽学校や文化施設で音楽創造体験を実現できる人物であること
- ⑦地域文化・芸術文化教育の道筋を作るキーパーソンであること

これらに加え、音楽を通して子供の知的好奇心を刺激し創造力を引き出せる能力を持ち合わせているのがデュミストの大きな特徴であることを強調したい。演奏家のように楽器の演奏だけをするのではなく、またピアノやヴァイオリンの先生のように1対1で専門楽器を教えるのとは違い、デュミストはクラス単位で歌うこと・聴くこと・演奏すること・創造することなどを専門的な知識や技術を用いて、クラス担任の指導方法とは異なったアプローチで学習環境を豊かにし、補強することができる音楽家である。

筆者はデュミの修了実技実地試験において審査員によって多項目からなる〈デュミ評価指標〉に沿って審査された。この〈デュミ評価指標ⁱⁱⁱ⁾〉は表2の通りである。

この〈デュミ評価指標〉のうち、〈教諭との準備及び連携〉はデュミストがクラス担任と協働して毎回の授業を行うことである。他者との信頼関係を築き上げることができるかどうか重要なポイントとなる。また〈人間的関わり〉はデュミストの特徴とも言える項目である。ここでは常に柔軟な思考で問題を回避・改善できること、そして言葉による説明ではなくなるべく音楽や効果的なジェスチャー、表情などで指示を出したり注意をひきつけることのできる人間性を兼ね備えた良い音楽家であることが求められている。

これら〈デュミ評価指標〉をクリアした者は、確かな音楽家であることと同時に人間的、教育的な力を併せ持ったことが確認されデュミストに認定される。デュミストの多くは幼稚園や小学校、音楽学校や音楽院、文化施設や病院の他、合唱団の指揮者、オペラ座児童合唱団の指導者や、文化施設で開催される子供向けのスペクタクル創造のリーダーなど幅広く活躍している。デュミストは市町村や音楽院・音楽学校に雇用されるが、常勤で勤務することは少なく多くは非常勤雇用である。また契約期間は最長1年であるため、毎年更新手続きが必要である。デュミストたちは、いくつかの教育機関や音楽院・音楽学校で仕事を掛け持ちしながら生計を立てている。

3. 日本におけるデュミストの可能性と必要性

3-1. 日本とフランスの音楽教育の違い

デュミの資格が存在しない日本の音楽教育はフランスより遅れているのだろうか。これは肯定も否定もできない。

なぜならば日本は文部科学省により、音楽の授業が小学校では明確な指導案・目標と共に年間50～70時間^{ix)}設けられているのに対し、フランスでは時間割編成は各クラス担任の先生個人に任されているため音楽の授業は先生の技量と熱量によって大きく変化してしまうからだ。またフランスは移民を受け入れていた歴史が長く、フランス語を話さない、話せない児童がクラスにいることは珍しいことではない。しかしながらデュミストを導入した音楽の授業というのは、音楽という新しい言語で異文化交流、集団での行動と他者との共存を実現できる画期的な手段であると言える。筆者も実際に外国人という立場で教育実習を行っていたが、様々な人種が集まっているクラスでの授業では、お互いの文化を受け入れるとともに自分の文化を振り返ることができたという貴重な経験ができた。今日、日本ではアウトリーチ活動が全国的に行われており、プロの演奏を間近で体感した多くの子供たちは、驚きや感動を自分以外の人と共有する経験をしていると考えられる。しかしその一方、教科書に沿って歌・リコーダーの演奏・音楽鑑賞などを計画的に学んでいくが、音程よく歌う、間違えずにリコーダーを吹く、静かに音楽を聴くことを重要視しがちである画一的な音楽の授業は、児童の音楽に対する好みが大きく別れる分かれ道を生み出してしまう危険性があると思われる。

3-2. 日本で行われている音楽ワークショップ

近年日本では子どもだけではなく大人を対象とした音楽ワークショップが数多く行われている。筆者は2016年7月下旬に上野学園大学客員教授であるマイケル・スペンサーの「音楽ワークショップ・ファシリテーター養成講座」に参加した。内容は筆者がデュミの養成センターで学んだものと驚くほど類似していた。それは第2章で提示した〈デュミ評価指標〉のうち特に、人間的関わり・達成への価値づけ・創造に対するアプローチの3つ、即ち人と人との関わり方の質や結果ではなく参加者がどのような体験をしたかというプロセスを大切にするという点である。

スペンサー氏が行う「音楽ワークショップ・ファシリテーター養成講座」は、ある一定の音楽の基礎知識と演奏スキルも持った人だけを対象としたものの他に、ファシリテーション・スキルに興味がある人を対象とした講座があるが、デュミは音楽家だけに開かれ組織だった公的な資格制度に則っているところがスペンサー氏の「音楽ワークショップ・ファシリテーター養成講座」と異なっている。しかし共通した思考と技術、知識があることからスペンサー氏とデュミストは共存関係を持てると思われる。

デュミ評価指標

<p>教諭との準備及び連携</p> <p>授業を進行させるなかでの達成目標、計画及び状況を記入した毎回の指導案 生徒の能力を引き出し評価することのできるコンサート準備を教諭とともに実行すること 授業開始前の設備機器の準備 活動に沿った音楽室の調整</p>	<p>達成への価値づけ</p> <p>学習者に推奨される威厳があり信頼できる雰囲気作りができること 生徒の積極的な学習及び態度を評価できること 毎回の振り返りによって、生徒各々（集団及び個人）に固有な学習過程の意識化を支援できること 建設的及び効果的ではない方法を熟知していること 選択する機会を与えながらも主導して指南できること 個々の生徒に適した効果的学習方法を与えられること</p>
<p>人間的関わり</p> <p>生き生きとした（適切な言語を使った声の強弱など）表現 口頭によらない言語（非言語）の効果的使用 クラスのグループに対する個別的対応 困難な状況に遭遇した場合に冷静沈着に自己制御できることを示す 活動中に必要が生じた場合に柔軟に授業内容を修正できるか</p>	<p>演奏に対するアプローチ</p> <p>クラスの計画と一貫しており、生徒に適した的確な作品を提示すること 生徒に指導できるための完全な歌唱能力を有していること 恒常的に模範を与えられること 集団での歌唱の質を向上させるための手段を提示すること 問題解決のための課題を事前に把握していること 集団が必要とする効果的かつ的確な指示を出せること 歌唱或いは器楽の作品を演奏する際に開始及び終了を指揮できること 演奏を決められるように集団を導けること</p>
<p>音楽家としての関わり</p> <p>専攻楽器の能力 実習において自己の専攻楽器をどのように活用できるかを熟知していること 自在な演奏を示すこと 形式に適合する伴奏が提案できること 柔軟に身体的リズムを表現できること 楽譜の指導ができること 授業において使用する楽器の様々な技法に通じていること</p>	<p>創造に対するアプローチ</p> <p>子どもが本当に音楽を聴く態度を導き出すこと 技術或いは感性の面で、全ての傾聴すべき音楽的部分の解釈を示せること 生徒各々の思いがけない発想（偶然も考慮する）や試みを期待しながら、探求及び創意する態度を示せること 次回へつなげるための的確且つ構造的な要素を拾い上げること 正確な音から開始して聞くことや演奏することを前進させるための手段を提示すること 子どもの自発的な選択に適合する器楽及び歌唱の行動に配慮すること 芸術的意図に適合する器楽活動を提示すること 学習時の音源使用を模索すること 演奏作品と学習している内容の概念を関連づけられること</p>
<p>分野に関する内容の把握</p> <p>他の指導計画とも結びつけ、クラスレベルに適合した適切な聞く活動を想像すること 選択した作品の意味や内容、機能を把握していること 芸術分野に関して生徒の興味関心を引き付けられる堅固な一般教養を有していること クラスで学んでいることと音楽的活動につながりを持たせること</p>	<p>活動及び活動の効果に対する考察</p> <p>教育的実践を当初の目的及び内容に対して自身が行った実践を正確かつ厳格に分析批判すること 自身が重視すべき点或いは個人、関係、専門及び分野において向上させるべき事柄を認識していること 生徒の潜在的能力を評価すること 困難を招く事由を認識していること 音楽家と指導者の間で可能な協力の仕方について問いかけること 授業期間における指導者の助言や反応に対して積極的な方法で配慮すること</p>
<p>クラス運営</p> <p>儀礼などを用いて聞くための環境を整えて子供を迎えられるようにすること 活発で多彩な方法を用いた音楽活動を準備できること 多彩な学習（集団、身体的、個人的）形式を用いれること 物質の分配を効果的な体制で実施できること 異なる活動に割く時間を制御できること 他の活動への移行を円滑に行えること 授業終了時に教諭とともに内容の振り返りができること 学習時に子どもに目を行き届かせながら生産的な学習リズムを保持できること 言語的、非言語的な指令を尊重すること 提示する活動と空間的な制約を適合させること クラス全体のなかで、個人及び集団に対して意思疎通できること</p>	

表2<デュミ評価指標>（ストラスブール大学）（武庫川女子大学講師 永島茜氏翻訳による）

東京文化会館ではミュージック・エデュケーション・プログラムの一つとして、ポルトガルの音楽施設「カーザ・ダ・ムジカ⁸」と連携した子ども向け、子どもから大人まで参加できる音楽ワークショップが定期的に開催されている。このミュージック・ワークショップはカーザ・デ・ムジカのメンバーと、「ワークショップ・リーダー育成プログラム」修了生で現在、「東京文化会館 ワorkshopリーダー」として活動しているメンバーで行われる。筆者はこのミュージック・ワークショップに参加したことがないが、これまでに行われたワークショップでは、テーマに沿った音楽の演奏に合わせて着ぐるみ（衣裳）や小道具を用いており、音楽を聞くことによって曲の背景やキャラクターを想像させるのではなく、共通した視覚的イメージを与えているところはデュミとは異なる。このミュージック・ワークショップでは、既にワークショップ・リーダーたちによって作り上げられた体験型のショーのようなものではないかと思われる。見た目のわかりやすさから、親子が共に参加しやすいという利点があるのではないだろうか。しかしながら、デュミでは子どもの個々の感性を引き出し発展させることを目的としているため、筆者としては様々な要素を与えすぎない教育をするデュミのメソッドを貫徹したい。

3-3. 日本におけるデュミストの可能性と必要性

現在、日本では各教育機関へ演奏家が出向いてコンサートを行うアウトリーチ活動が全国的に行われている。アウトリーチとは「手を伸ばす」という意味の他に「地域社会への奉仕活動」という意味で用いられている。ワークショップデザインの第一人者である青山学院大学教授の荻宿俊文はアウトリーチについて次のような見解を示している⁹。

アウトリーチとは、アーティストを学校に派遣して、その芸術性の高いプログラムによって、子どもたちに、本物の芸術やアーティストの素晴らしさや知的好奇心を感じ取ってもらうプログラムというのが一般的な解釈である。[中略] アウトリーチは、本来、アーティストの背景にあるアートが持っている文化的、技能的なホンモノしか持ち得ない迫力＝真正性との出会いから受ける感動だ。学校というシュミレーションの学習では味わえないホンモノのすごさだ。(荻宿 2010 : 36)

ここで述べられているように実際に日本で行われている多くの音楽アウトリーチ活動では、感動の押し付けや演奏

者に対する評価を求めている傾向が強いように思われる。アウトリーチ活動の主催者とプレイヤーが活動をしていることに満足し、相手を置き去りにしてしまうことはそもそもの趣旨から外れてしまう。

2016年8月上旬に当館で地域創造フェスティバルが開催された。このフェスティバルは地域創造の最近の取り組みを紹介し、また公共ホールや自治体の方々が事業を企画・実施するうえで参考となる情報を提供することが目的である。ここでは文化・芸術活動を担うアーティストの育成や、特に子どもを対象とした音楽・ダンスのアウトリーチ活動といった教育普及に関する音楽・ダンスのプレゼンテーション、セミナー、シンポジウムなどが実施されていた。筆者はいくつかの音楽・ダンスのプレゼンテーションとおんかつオープンセミナー「地域アーティストと共に創る地域の未来」を見学した。おんかつのプレゼンテーションではどのプレゼンターも難曲を鮮やかに演奏していたが、高度な演奏技術の披露に集中し、何のためにアウトリーチ活動をしたのか、子どもに何を伝えたいかなどの目的があまりみえなかったのは残念であった。またオープンセミナー「地域アーティストと共に創る地域の未来」では、モデレーターの上田市交流文化芸術センタープロデューサーである小澤櫻作氏、りゅーとびあ事業企画部音楽企画課の榎本広樹氏から、東京ではなく地元で活躍する高度な技術を持った演奏家の発見に苦労していることや、その演奏家に演奏活動の場を提供することに重点を置いているような話があり、アウトリーチ活動の目的が何であるのかが不明瞭であった。荻宿はアウトリーチ活動の可能性について以下のように述べている¹⁰。

現在、アウトリーチは、鑑賞系、体験系に大別できる。私は、どちらにも感動を分かち合える場面を作る可能性が十分にあると考えている。アウトリーチは、鑑賞や体験で感動を得るだけではなく、それを分かち合うことで、子どもたちのコミュニティ形成やコミュニケーション能力を培っていくことが可能だという点でも期待されている。私たち、公共文化施設の関係者は、学校との連携で「分かち合う」教育を目指していく一員として名乗りを上げたいものである。(荻宿 2010 : 39)

これは正にデュミのコンセプトと合致する。この概念を具現化するためにはデュミのメソッドが有効であると筆者は確信している。デュミの技能は幼稚園や小学校ですぐに活用でき、また筆者が研修をしている東京芸術劇場のような音楽事業、演劇事業、教育普及事業、地域連携事業など

多岐にわたる公演や講座が行われている公共劇場と学校が連携し、デュミストを介したアウトリーチや音楽ワークショップ、感動を分かち合えるような音楽鑑賞教室を提供することが可能である。このメソッドを日本に根付かせていくためには、即ち長期的な展望に立って、音楽大学や教育大学でデュミストの育成を行う必要がある。

前節で述べたスポンサーの「音楽ワークショップ・ファミリーリテーター養成講座」はワークショップの基本理念や手段や方法を実践を交えて短期間で学べる画期的な講座であるが、十分な経験を積めないというデメリットもあるため、ワークショップで得た経験を実践できる場をプログラムに組み込むことをデュミストとして提案したい。

4. 公共劇場におけるデュミストの役割

前章で述べたデュミストと公共劇場との取り組みは、2012年に制定された「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」の前文で謳われている「劇場、音楽堂等を文化芸術を継承し、創造し、及び発信する場であり、また、人々が集い、人々に感動と希望をもたらす、人々の創造性を育み、人々が共に生きる絆を形成するための地域の文化拠点である^{*}」に裏打ちされたものであり、次の項目で提唱するデュミストの活動を積極的に展開・推進したい。本章では東京芸術劇場の中でデュミストが介入したワークショップやゼミの具体例を提示することとする。

公共劇場は優れた舞台芸術を創造発信するだけでなく、地域に根ざした芸術・文化の中核を担うことが使命であるが、それにはもっと地域の人々に目を向け交流できるようなワークショップやアウトリーチ活動を行うほかに、

ワークショップやアウトリーチができる人材の育成が必要である。ある程度のレベルに達した人に、演劇やダンス、音楽などの専門的な知識やテクニックを持った人材を育てるワークショップを行ったとしても、それが劇場の事業と後々関係してくることは少ないと思われる。しかし上記のゼミとワークショップの具体例では、演奏することだけではなく、広い視野と技術を持った演奏家の活躍の場を増やすことが期待できるだけでなく、小学校へ赴くことにより音楽をあまり知らない子どもたちに芸術に触れる機会を提供できる。これは筆者が芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー生と同じように日本の音楽大学で学び、音大生の現状と可能性を熟知しているデュミストであるが故に出来るレクチャーである。また芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー活動期間中約6ヶ月を通して長期間、定期的に渡り学ぶことで実践的なスキルを身につけることができる。

以上のことから、劇場における人材の育成、人材の活動の場の提供、地域への芸術文化の発信と教育活動、観客の創造が可能になるのではないかとと思われる。

5. おわりに

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を通して、デュミストが公共劇場の役割の一つである地域社会への貢献に重要な機能を果たせる可能性を確認できたことは有意義であった。本研修終了後は、立場を変えて別の観点からもデュミストの活動の場を模索・探求に努める所存である。

教育普及事業：芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー

キャリアアップゼミ

アウトリーチ活動の実践に向けて

趣旨

演奏家を志している多くの音楽大学卒業生は、演奏家として生きていく困難の壁にぶつかっている。また、今日演奏家に求められているのは、演奏技術だけではなく、教える技術、創造力、パートナーシップなどの総合的な能力である。

このキャリアアップゼミでは、芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー生の活動の一環として行う小学校でのアウトリーチ活動において必要な授業の組み立て方、音楽の魅力を伝えるためのテクニックを定期的にデュミストから学び、プロフェッショナルな演奏家として社会で活動していける人材を育成することを目的とする。

ワークショップ

〈音楽を子どもに教える／伝える技術とは〉全6回

場所：東京芸術劇場 地下2階 リハーサル室L（リハーサル室M1, M2, M3）

対象：アカデミー生40名 ※20名ずつの2グループに分け、同じ内容のゼミを午前と午後で2回行う。

時間：各グループ3時間

目標：アウトリーチで使用する課題曲を専門的な知識、教育的な知識で的確に分析できる力をつける。子どもの興味を引き出す問いかけ、またその反応に対する対応能力を身につける

※事前に5人ずつ4グループに分け、各グループにアウトリーチで使用する曲を決めてもらう

※それぞれのグループのワークショップを見学する

謝辞

本研修にあたり、高萩宏副館長、鈴木順子事業企画課長、出口マミ事業第一係長・人材育成担当係長をはじめ、業務指導担当の中村よしき次席、事業第一係の皆様（鋤田千里・曾宮麻矢・鹿倉雄介の各氏）、人材育成担当の田室寿見子、伊藤愛の各氏にはたいへんお世話になりました。深く感謝申し上げます。また本報告書を執筆するにあたってご指導いただきました横堀応彦氏に心から感謝申し上げます。

参考文献一覧

- ◆永島茜「フランスの音楽事情」(2010) 大学教育出版
- ◆永島茜「フランス音楽における学校参与音楽家 ―音楽普及の面からの位置付け―『季節音楽文化の創造 ―音楽文化と生涯学習の総合情報・研究誌―』第36号(2005 70-73頁)
- ◆吉澤恭子「フランスの初等音楽教育における学外指導者承認制度 ―その成立過程をめぐって―」『日仏教育学会年報』第11号(2004 121-131頁)
- ◆根木昭・佐藤良子著「公共ホールと劇場・音楽堂法 ―文化政策の法的基盤II」(2013、水曜出版)
- ◆文部科学省／小学校学習指導要綱 第6節 音楽
http://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/new-cs/youryou/syo/ (2008)
- ◆文部科学省／中学校学習指導要綱 第5節 音楽
http://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/new-cs/youryou/chu/ (2008)
- ◆苅宿俊文、新「アウトリーチのすすめ」文化・芸術による地域政策に関する調査研究[報告書・資料集](2010、財団法人地域創造)
- ◆恵志美奈子「『公共劇場』を問いかけてつづける ―世田谷パブリックシアター―」伊藤裕夫・松井憲太郎・小林真理編(2010、美学出版)

注

- i. ストラスブール音楽院では学部・修士課程を終えた人が在籍できる専門最終課程である。
- ii. 〈学校参与音楽家〉というデュミストの日本語訳は永島茜氏著による『現代フランスの音楽事情』による。
- iii. ストラスブール大学、エクスマルセイユ大学、リュミエール・リヨン第2大学、リール第3大学、レンヌ第2大学、パリ第11大学、トゥール・フランソワ=ラブレール大学、ポワティエ大学、トゥールーズ・ジャン・ジョレス大学の9つ。
- iv. 永島2010: 166-167
- v. Circulaire no 84-220 du 25 juin 1984, Centres de formation de musiciens intervenant à l'école élémentaire et préélémentaire. 武庫川女子大学講師、永島茜氏の翻訳による。

- vi. 永島2010: 167
- vii. アニマシオンとは学校外の課外活動、成人を対象とした生涯学習、あらゆる世代を対象とした余暇活動などの社会教育を音楽・スポーツなど専門資格を持ったアニマトゥールによって人々の心身の活性化を目指す活動である。
- viii. <http://cfmi.unistra.fr/formation-continue-ateliers-musique/>
PORTRAIT DU MUSICIEN INTERVENANT を参照。
- ix. 〈デュミ評価指標〉(ストラスブール大学)
- x. [http://cfmi.unistra.fr/intranet/documents-interne/Criteres d' évaluation épreuves pratiques DUMI](http://cfmi.unistra.fr/intranet/documents-interne/Criteres_d_evaluation_epreuves_pratiques_DUMI). 武庫川女子大学講師 永島茜氏翻訳による。
- xi. 平成20年3月文部科学省 小学校学習指導要領、「各教科等の授業時数 学校教育法施行規則別表第1(第51条関係)」
- xii. http://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/new-cs/youryou/syo/ を参照。
- xiii. 2001年にポルトが欧州文化首都に指定されたことを記念し、音楽による創造を目的としたポルトガル初の音楽専門施設として2005年に開館した。東京文化会館 2016年度主催事業ラインナップ https://www.rekibun.or.jp/press/pdf/160401_press_04.pdf を参照。
- xiv. 苅宿2010: 36
- xv. 苅宿2010: 36

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について

東京芸術劇場では舞台芸術に関わる専門人材を育成するため、アーツカウンシル東京が行う人材育成事業「アーツアカデミー」の一環として、将来、公立文化施設やアート NPO 等の舞台芸術分野で活躍する志を持つ研修生を受け入れています。

公立文化施設等の公的機関や芸術団体等でプロデューサーやコーディネーターとして活躍することを目指す若手人材に対し、本格的なクラシック音楽、演劇・舞踊等の専用ホール及びスタッフを有し、積極的な創造発信を行う東京芸術劇場の特性を活かして、若手人材の資質の向上又はキャリアチェンジに資することを目的としています。

研修目標

- リーダーシップ：クリエイティブな思考で、劇場運営の中核を担う人材に
- 現場経験：机上の論で終わることなく、理想を実現できる人材に
- ナレッジ：キャリアの基盤となる豊富な知識をもつ人材に
- ネットワーク：研修の中で、将来のキャリアと事業展開のイメージをもつために

研修生はレクチャーやゼミ、現場での実務研修を通して、それぞれの業務に必要な知識や技能を付与するとともに、他の劇場関係者とのネットワークをつくる機会も提供します。平成 28 年度に実施した主なプログラムは以下の通りです。

レクチャー・ゼミ

I. レクチャー

舞台技術セミナー「空間を聴く・空間をイメージする」

日程：平成28年5月24日(火) 10時30分～17時30分
＜第一部＞ 講演 「空間音響演出の歴史と多様なホールでの音響の実例」

プレゼンター：石丸耕一（東京芸術劇場 管理課 舞台管理担当係長 音響担当）

＜第二部＞ 実演・体験「新国立劇場ミュージカル公演『パッション』での、『TiMax』実用報告と実演」

プレゼンター：上田好生（新国立劇場 音響課長）
渡邊邦男（日本舞台音響家協会理事長）
飯塚昌弘（株式会社SCアライアンス）

＜第三部＞ 実演・体験 「画像移動効果機器の比較」

プレゼンター：東京芸術劇場音響チーム、平塚弘一（ライブギア株式会社）

共催：一般社団法人日本舞台音響家協会

協力：公共劇場舞台技術者連絡会

II. ゼミ

1. 館内ゼミ

①東京芸術劇場 職員ゼミ

通年で、東京芸術劇場職員によるゼミを月2～4回程度実施

講師：高萩宏（副館長）、島村美也子（管理課長）、鈴木順子（事業企画課長）、内藤美奈子（制作担当課長）、横堀応彦（人材育成担当）ほか

②「ミシェル・ケレが語るベルギー舞台芸術の現在」

日程：平成28年7月18日（月・祝）

講師：ミシェル・ケレ（元IETM事務局）

助成：日本・ベルギー友好150周年実行委員会

後援：ベルギー王国大使館

③「中国の演劇・劇場事情について」

日程：平成28年7月20日（水）、10月27日（木）

講師：方軍（中国上海戯劇学院助教授、日本大学芸術学部研究員）

④「コンサートホールの音響」

日程：平成28年8月1日（月）

講師：豊田泰久（永田音響設計）

⑤アーツカウンシル東京

日程：平成28年11月2日（水）

⑥「現代フランスの音楽事情について」「DUMIについて」

日程：平成29年1月31日（火）

講師：永島茜（武庫川女子大学音楽学部講師）、柳澤藍（アーツアカデミー研修生）

⑦「ワークショップの教育的な意義と、ワークショップデザイナー育成プログラムについて」

日程：平成29年2月23日（木）

講師：苺宿俊文（青山学院大学社会情報学部教授）

2. 他館研修ゼミナール

①STスポット横浜

日程：平成28年6月10日（金）

講師：小川智紀（NPO法人STスポット横浜理事長）、佐藤泰紀（STスポット横浜館長）、田中真実（同地域連携事業部）

②K A A T 神奈川芸術劇場

日程：平成28年6月10日（金）

講師：眞野純（K A A T 神奈川芸術劇場館長）

③オーチャードホール

日程：平成28年6月13日（月）

講師：長谷川修（東急文化村舞台芸術事業部企画制作室担当室長）

④すみだトリフォニーホール

日程：平成28年6月15日（水）

講師：上野喜浩（(公財)墨田区文化振興財団音楽事業課・音楽事業係長）

⑤東京オペラシティコンサートホール

日程：平成28年6月20日（月）

講師：澤橋淳（(公財)東京オペラシティ文化財団プロデューサー）

⑥彩の国さいたま芸術劇場

日程：平成28年7月13日（水）

⑦サントリーホール

日程：平成 28 年 7 月 22 日（金）

講師：河野彰子（サントリーホール企画制作部長、プロ
グラミング・ディレクター）

⑧座・高円寺

日程：平成 28 年 7 月 25 日（月）

講師：佐藤信（座・高円寺芸術監督）

⑨兵庫県立芸術文化センター

日程：平成 28 年 10 月 28 日（金）

講師：林伸光（兵庫県立芸術文化センターゼネラル・マ
ネージャー）

⑩石川県立音楽堂

日程：平成 29 年 1 月 21 日（土）

講師：岩崎巖（（公財）石川県音楽文化振興事業団事業
部長）

⑪金沢市民芸術村

日程：平成 29 年 1 月 21 日（土）

講師：普照豊（金沢市民芸術村村長）

⑫三重県総合文化センター

日程：平成 29 年 2 月 7 日（火）

講師：松浦茂之（三重県文化会館事業課長）

⑬應典院

日程：平成 29 年 2 月 8 日（水）

講師：秋田光軌（應典院寺町倶楽部事務局長）、齋藤佳
津子（学校法人蓮光学園パドマ幼稚園・事業セン
ター主査）

⑭ NPO 法人こえとことばとこころの部屋 cocoroom

日程：平成 29 年 2 月 8 日（水）

講師：上田假奈代（NPO 法人 cocoroom 代表理事）、
水野阿修羅

⑮いわき芸術文化交流館アリオス

日程：平成 29 年 2 月 21 日（火）

講師：大石時雄（いわき芸術文化交流館アリオス支配人）

実務研修（主催事業のみ掲載）

I. 公演制作・劇場運営＜演劇＞分野

1. 公演事業に係る福祉サービス（通年）

2. リロ・パワーによる俳優・ダンサーのための演劇ワー クショップ

日程：4 月 18 日（月）～29 日（金）

3. 集まれ！池袋みんなの大道芸

日程：平成 28 年 5 月 3 日（火）～8 日（日）

4. TACT/FESTIVAL 2016

日程：平成 28 年 5 月 5 日（木）～5 月 8 日（日）

5. 池袋学

日程：平成 28 年 5 月 21 日（土）～8 月 1 日（月）

6. ストリートアーティスト・アカデミー 2016 夏期

日程：平成 28 年 5 月 24 日（火）～7 月 21 日（木）

7. 「887」

日程：平成 28 年 6 月 23 日（木）～6 月 26 日（日）

8. ティム・サップルによる演劇ワークショップ

日程：平成 28 年 7 月 5 日（火）～7 月 12 日（火）

9. RooTS Vol.4 『あの大鴉、さえも』

日程：平成 28 年 9 月 30 日（金）～10 月 20 日（木）

10. （平成 29 年度主催事業）『リチャード三世』出演者オー ディション

日程：平成 28 年 11 月 5 日（土）～11 月 7 日（月）

11. 『ロミオとジュリエット』

日程：平成 28 年 12 月 10 日（土）～12 月 21 日（水）

12. 演劇ワークショップ・ファシリテーター養成講座

日程：平成 29 年 2 月 15 日（水）～3 月 15 日（水）

Ⅱ. 公演制作・劇場運営＜音楽＞分野

1. クラシカル・プレイヤーズ東京演奏会

日程：平成28年7月1日（金）

2. オックスフォード大学演劇協会（OUDS）来日公演 「夏の夜の夢」

日程：平成28年8月7日（日）～8月14日（日）

3. 芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー（通年）

4. 芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー（通年）

5. コンサートオペラ vol.4 モーツァルト／歌劇「コジ・ファン・トゥッテ」 （川崎・東京公演）

日程：平成28年12月9日（金）、11日（日）

6. 古楽ラボ vol.4 ～現代の楽器を使って古楽にチャレンジ～

日程：平成28年12月17日（土）～平成29年1月29日（日）

7. シアターオペラ vol.10 ブッチーニ／歌劇「蝶々夫人」 （金沢・大阪・高崎・東京公演）

日程：平成29年1月22日（土）～2月19日（日）

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 第1期～第4期修了生の就職先

- ・東京芸術劇場
- ・兵庫県立芸術文化センター
- ・あうるすぽっと
- ・ロームシアター京都
- ・(公財) としま未来文化財団
- ・読売日本交響楽団
- ・長野市芸術館
- ・(公財) 沖縄県文化振興会

(2017年7月現在)

ARTS COUNCIL TOKYO



東京芸術劇場
Tokyo Metropolitan Theatre

平成 28 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 第 4 期 研修生報告書

平成 29 (2017) 年 7 月 発行

編集・発行 公益財団法人東京都歴史文化財団 アーツカウンシル東京・東京芸術劇場