

開演前

日本には「市民オペラ」という公演形態がある。西洋で生まれた総合芸術であるオペラに市民がかかわり上演するものだ。芸術活動を職業としない人たちがオペラ公演に出演したり、制作に携わったりする。そしてそれを鑑賞するのである。

「なにが市民オペラをつくってきたのか」が本書のテーマだ。各オペラ団体の活動状況は、国内のオペラ公演を網羅的に毎年記録してきた『日本のオペラ年鑑』が参考になる。コロナ禍前の2019年を記録した同年鑑には、国内外のプロフェッショナル団体やアマチュア団体をあわせて、全幕公演を実施した277団体の活動が記録されている。そのうち地域名や市民オペラ、県民オペラ、区民オペラ、シティオペラなどの名称を冠してアマチュアが参加する団体は50ほどある。この数とは別に、演出を含まない演奏会形式などの公演をした団体も20ほど掲載されていて、2〜3年おきに上演する団体もあるので、全国で活動するそれらの総数はさらに多くなる。

これらの市民オペラでは、有名作品から創作作品まで多様なオペラが取り上げられている。それらの公演の出演者はどのように構成されているのだろうか。例えば、《セビリアの理髪師》などで知られるロッシーニの作品を上演する場合は、多様な声種の「ロッシーニ歌手」が必須だ。市民オペラで上演する際には、声と技法を備えたプロフェッショナルの歌い手たちをソリストに招き、アマチュアの市民合唱団や市民交響楽団が共演する。最も勢いのある歌手たちを主要な役柄に配して、ヴェルディやワーグナーによるオペラ作品の上演に取り組む市民オペラ団体もある。それらの作品は、あらゆる意味で超重量級であり、出演できる技術と体力を持ち合わせた歌手がどこにでもいるわけではない。その土地にいない時には他所から招く必要があり、主催する公演に、指揮者や演出家を海外から招聘して取り組むこともある。

いずれの場合も、舞台美術、衣裳、照明、映像、字幕、さらに舞台監督などの製作業務——本来劇場が備えているはずのもの——は、日本では專業各社に要請することになる。なぜなら日本では、社会制度における歌劇場の位置づけや歌劇場自体の制度が明確になる前から、オペラやバレエなどの舞台芸術公演が先行しておこなわれるようになり、劇場外の組織にそうした役割が分散されてきたからだ。さらに、劇場以外の組織がオペラ公演を実施することも多く、各地の劇場が建物として整備されてもなお、公演主催者は多様なまま残された。例えば、地方

自治体設置の文化会館などが公演を主催して定期的な制作する場合もあるし、国民文化祭など国と地方自治体による大きな行事や、市制や開館などの周年事業のために、実行委員会が組織化されることもある。各地で活動する声楽家や教育者が、地域で活動するアマチュアたちを組織、プロのアーティストを招いて実施する事例も多数あり、共催者に地方自治体や公共ホールが加わることも多い。少しあげただけでも、さまざまな主催者のもと、アマチュア団体も含めた各種専門組織が入り混じり、一つの舞台を作り上げていく複層的なあり方が想像できる。

ここで、2022年のいま、市民オペラを取り上げる理由を述べておこう。

市民オペラの発祥ともされる藤沢市民オペラが1973年に第1回公演をおこなってから、まもなく半世紀が経つ。その間に、社会変化の影響を受けるとともに、芸術文化と社会相互の生み出す多様な現象を映しながら、市民が中心となり、あるいはなんらかの主体が整えた市民活動の場としてのオペラ公演が各地でおこなわれ、日本における一つの文化的シーンを形づくってきた。最大の特徴は、舞台芸術へのかかわりを職業にしていないアマチュアが活動の主役となる点である。

なぜ、こうした動きが日本で興ったのだろうか。その経緯を追うと、市民オペラという日本

固有のあり方から見た市民社会の形成と展開が見えてくる。同時に、それが始まり発展し、現在に至る過程で、日本における芸術文化と社会との幾多の接点がクローズアップされる可能性がみつく。それらの点がつなぎ合わさる中で、市民オペラの形がつくられてきたのだ。

あらかじめお断りしておこう。本書は、市民オペラの経緯を悉皆的に取り上げるオペラ史を意図したものではない。市民オペラをめぐって発現した複数の現象を読み解き、日本における公演制作に、市民がどう位置づけられてきたのかという点から、社会の変遷を映し出そうとしたものだ。100の市民オペラ公演があれば100の物語、あるいはそれ以上のドラマがある。すべてを掬い取ることはできないものの、日本の舞台芸術を取り巻く社会の変容の一端を示すものとなるのではないかと考えている。

市民オペラの興隆のプロセスは、日本の市民社会が辿ってきた道そのものだ。第二次世界大戦後の復興期を経て、各地の都市文化が活力を帯び成熟していく状況と重なり、芸術文化と行政との関係も見えてくる。そこには、市民オペラをはじめとする芸術文化の世界における「公」と「民」の相互作用の発現が、時代とともに社会が変化を遂げていく過程で読み取れるのだ。例えば、市民会館や文化会館が全国に建設された後、さらに制作機能を備えた専門劇場や音楽堂などが整備されたことが、市民オペラの展開に大きな影響を与えている。加えて、市

民オペラだけでなく、多様なオペラ公演が国内各地でおこなわれたことは、企業メセナやアートマネジメントの概念が海外から移入されて、一気に拡大したことも関連する。

こうした、日本の芸術文化を支えることになるいくつかの重要な事柄の展開が、市民オペラを軸に我々の記憶の中から浮かび上がる。忘れてならないのは、舞台に出演する歌手や指揮者などの実演家に加えて、演出や舞台美術、衣裳デザインなどに携わるアーティストたち、さらに、創造活動を支える技術スタッフや制作者たちが、各種の公演への関与をつうじて経験を積み重ね、確かな存在となった点である。彼らの多くは、民間組織に所属していたり、フリーで活動していたりする。劇場外で活動するそうした組織や個人のはたらきがあり、観客たちがいて公演が成立してきた。日本では、多様な公演が、会場の整備に先行しておこなわれるようになったことで、組織と人のつながりが総合化して劇場機能を代替していったのだ。

歌劇場を持たないままオペラを上演するにはどうすればよいのか。オペラ公演における決定的な要件不足の中、関係者の熱意で試行錯誤を重ねて、多くの解決手法を見出しながら日本のオペラは歩んできた。その一つのあり方が市民オペラだった。ただし本来、オペラの公演制作には強力なリーダーシップが不可欠となる一方で、一般市民という要素が加わるために平等でもあらねばならないという点が、市民オペラを成り立たせる際の大きなハードルとなってきた。

そうした課題を乗り越えるために、どのような解決策があるのか。本書で取り上げるいくつかの事例がヒントを示してくれるだろう。

また、市民オペラをプラットフォームとして現れた、いくつかの特徴を描くことをつうじて、西洋由来の芸術文化が、日本でどのように受容され、展開してきたのか、その変遷の一端を明らかにすることも可能になるだろう。そのために、「なにが市民オペラをつくってきたのか」との問いかけとともに進めていこうと思う。それにより、日本における西洋文化受容の系譜が市民オペラを軸に鮮明になるだけでなく、結果として日本の市民社会の形成と展開の読み取りにつながる。

これは、人びとの生きいきとした活動を描き出す作業であるのと同時に、コロナ禍などの抗^{あらが}いがたい災禍を経験しているこのタイミングで、人間社会によるさまざまな事象への対応を記録することでもある。そして、一つひとつの公演制作の過程で繰り広げられてきた舞台裏のドラマが、舞台上で展開する物語と同様、あるいはそれ以上に劇的で、魅力的であることはいつの時代にも共通している。

本書の構成を紹介しよう。

最初に、比較的長い序幕を置いた。本編の前提となる4つの観点から、日本のオペラ制作の経緯を整理したものだ。

第1幕では、日本における市民オペラ誕生の経緯を辿る。1960年代に、大分県県民オペラ協会などが、地域でのオペラ上演活動を開始したのち、1973年に藤沢市民オペラが第1回公演をおこなう。それらの経緯はどのようなものだったのか。当時を知る人たちの証言も含めて描き出していこう。

第2幕では、各地域で生まれ、多様化する市民オペラを、その背景と特徴から整理している。各都市で、市民活動がどのように位置づけられたのかを検証する作業となる。

第3幕では、市民オペラをプロデュースの視点でとらえる。

第4幕では、市民オペラという日本固有の上演活動から見た市民社会の形成と展開をまとめている。

終幕は比較的短いエピローグだ。

四幕物というと、本書でも焦点となるロッシニ作曲《ウイリアム・テル》やヴェルディ作曲《アイーダ》《ナブッコ》など、長時間の大規模なオペラ作品の部類に入る。だが、市民オペラの展開をとらえて日本におけるオペラ公演の展開を描き出すには、それでも短いくらいだ。

とはいえ、一つのテーマをわかりやすくという新書の趣旨に従い、市民オペラそのもの、あるいは市民オペラに直接かわる事項を端的にとらえるように努めている。

本書では、資料による追跡に加えて、実際に携わってきた人たちへのインタビューを、できる限り取り入れながら描く方法で進めていこう。市民オペラが芸術文化と社会の接点として地域ごとに形づくられていくプロセスが、いかに人間味にあふれたものか理解していただけるだろう。