

## 市民参加型舞台芸術に関する序論的考察

山 本 珠 美

はじめに

### I 舞台芸術活動における市民参加の成立

1. 「市民参加」の高まり
2. 中央 vs. 地方
3. 市民参加型オペラの誕生（1）：大分県民オペラ
4. 市民参加型オペラの誕生（2）：藤沢市民オペラ
5. 「ご当地もの」の評価

### II 市民参加型舞台芸術の特性

1. アマチュアをめぐる言説
2. 開放性とネットワークづくり
3. 質の高さをめぐる相克

おわりに

はじめに

舞台芸術、すなわち「舞台・劇場あるいはそれに準ずる場所・空間で行われる実演を伴う創造行為」（渡邊、2000、p.9）は、21世紀初頭の日本に住む我々にとって比較的容易に触れることのできるものである。今、「触れる」と書いたが、それは単に鑑賞行為のみを意味しているのではない。プロフェッショナルの実演家でなくとも舞台に立つことができるという意味も含まれている。しかも、時には、プロと見紛うほどの本格的なレベルの舞台に。

市民オペラや市民ミュージカル、市民演劇など、「市民参加型」を称する舞台芸術活動が行われるようになって久しい。とりわけ、その土地の民話や伝説を物語の骨子とする創作活動が目につく。このような「ご当地もの」は1970年代以降の市民オペラの方法論として発展してきた手法であるが、作品における地域色は市民参加型舞台芸術には頻繁に見られる特性の一つである。

話をオペラに限定すれば、そのような地域色は日本の市民参加型オペラ独特のものではなく、オペラ史を繙けば世界各地で見られる特性であって、特段、注目すべきことではないかもしれない。しかし、当時の政治状況と全く無縁であったかといえ、そうは言えまい。地域色豊かな作品が市民参加によって作られてきた背景を探っていくと、時代が色濃く反映されていることが分かる。

さて、市民参加という場合の市民をここで仮にプロの実演家ではないアマチュアと同義と考えるならば、「市民＝アマチュア」が演ずる行為自体は新しい現象などではない。幾世代にもわたり土地々々に伝承され、季節の行事などで演じられる多種多様な伝統芸能の担い手は、一部を除きその芸能を演じることが生業ではないという意味において「市民＝アマチュア」である。とはいえ、「市民＝アマチュア」によって自主的主体的に長年活動が続けられている場合には、敢えて「市民参加」が標榜されることはない。

伝統がない、あるいは歴史が浅い、新しい舞台芸術活動を有志で実現するべく動き出したものの、十分

なノウハウがないために、困難に直面することはままある。そのまま頓挫してしまうのか、それとも実現にこぎ着けるのか。後者の実現例を見ると、地域の総力を結集してという例が散見される。その中には自治体が含まれることもある。もちろん、事例によって行政の関与の程度は様々であるが、市民参加による舞台芸術活動という概念が1970年前後に社会に登場するに際して、行政という要素が一つの触媒となったことは事実であろう。概して、市民参加型舞台芸術が成立する経緯に、公立文化ホール（市民会館、市民ホール、文化会館等）の建設が何かしら関係していること、そして地域活性化という政治課題に応える取組の一環として郷土色豊かな作品が創作されることは、行政というファクターの重要性を明示している。

しかし、実際、市民参加型舞台芸術の芸術面で主導的な役割を果たすことを行政に期待するのは無理な話である。そこでプロの実演家との協力関係が要請される。プロは当該行政区域内の住民である場合もあれば、外部から招聘する場合もあるが、彼らプロと（原則）当該行政区域内の住民である「市民＝アマチュア」との協働により公演が実施されることになる。

市民参加型舞台芸術を分析する本稿において、以上の理由により、行政（地方自治体）と市民との関係、およびプロフェッショナルとアマチュアとの関係という2つの問題軸を設定することが有効であると思われる。そこで、まず第Ⅰ章で「市民参加」をめぐる政治的背景、とりわけ市民参加型舞台芸術の萌芽期である1970年代前後の状況に焦点を絞って分析しながら、2つの具体例を紹介する。続いて第Ⅱ章でプロとアマチュアとの関係に注目し、それらの活動の特性について考察する。なお、本稿では市民参加型舞台芸術の中でも特に「市民参加型オペラ」（狭義の市民オペラだけでなく、アマチュア参加の県民オペラ、区民オペラを含む）を中心に上げるが、それは市民参加型オペラが1960年代末から全国各地において40年近くの歴史を持っていること<sup>1)</sup>、それゆえ市民参加型舞台芸術の特性—アマチュア性、開放性、ネットワークづくり—が典型的に見られるのではないかという理由に拠っている<sup>2)</sup>。

## I 舞台芸術活動における市民参加の成立

### 1. 「市民参加」の高まり

1973年は、のちに全国各地で創作されることとなる「ご当地オペラ」の嚆矢、大分県民オペラの「吉四六昇天」が初演された年であり、また、「市民オペラ」の1つのモデルとなる藤沢市民オペラがはじめての公演を行った年である。この年に岩波書店から出版された、篠原一ら12名の研究者の編集になる『現代都市政策Ⅱ 市民参加』には、市民参加をもたらした政治的背景が様々な角度から分析されている。

同書によれば、「市民参加」は1960年代後半から議論されるようになった市民運動や住民運動の中心理念の一つであり、またそれに対応して、政府や自治体側でも政治改革や自治体改革を象徴する言葉として政策に掲げられるようになったものであるという。

市民運動が登場する背景には、戦後大衆運動を支えた革新政党が、1960年代以降、その指導力を急速に低下させていたということが挙げられる。ナショナルレベルの階級闘争に運動を集中していた革新政党は、高度成長の過程で表面化し、国民生活を新しい危機に直面させるにいたった公害などの生活環境をめぐる運動において、ほとんど有効なイニシアチブを取ることができなかった。それが、指導力低下の原因の一つとされる。その間隙をぬって注目を集めることになったのが、政党・労働組合に系列化されえない独自の市民運動だった（詳しくは、久保、1973；横山、1973）。

ここで市民運動の特徴を2点挙げると、①地域における生活レベルの問題に取り組んでいたため、抵抗型の運動から参加型のそれへと発展するにつれて、自治体における政策決定および執行過程への市民の直



接参加の場の設定が進んだこと、②市民運動の担い手は地域生活をともにすることを連帯の核心とする「市民」であり、また「反政党アレルギー」（山口、1973、p204）ゆえに政党・労働組合に系列化されることがないため、従来の大衆運動にはみられなかったような広がりをもった人々の結合を生み出す可能性を持ちあわせていたこと<sup>3)</sup>、である。

篠原編『市民参加』で主に検討されているのは自治体における「狭義の政治」への市民参加についてであるが、この動向が舞台芸術活動へ直接間接の影響を与えたであろうことは想像に難くない。市民参加型オペラを市民運動の一つと位置づけることができるかどうかに関しては慎重さが必要であるが<sup>4)</sup>、少なくとも、自治体レベルで、広範な市民の参加を得つつ、行政と協働で舞台芸術活動を行うという素地はできていたと言えよう。

## 2. 中央 vs. 地方

高度成長は、1960年代に生活環境をめぐる運動としての市民運動を生み出し、それが市民参加の誕生へと至ったわけであるが、さて、その舞台となったそれぞれの地域社会の状況はいかなるものだったのだろうか。そこに、高度成長期を経て深刻化した「中央 vs. 地方」問題が浮かび上がってくる。

例えば、藤沢市民オペラ成立の自治体側キーマンである藤沢市長・葉山竣（在任期間1972-1996年、6期24年）は、以下のように述べている。

地方都市、なかでも大都市圏に近接する都市の大きな悩みは、大都市圏への文化流失と地域文化のアイデンティティの喪失である。端的に言って大都市にくらべ催しの質・量ともに競争にならず、自主的な文化事業を展開するには人・場所・カネが足りないというのが地方都市の実情だ。（葉山、1991、pp.4-5）

オペラを例に見た場合、「公演を制作し、主催しているのは・・・ほとんどが在京のオペラ団体である」（関根、1983、pp20-21）という現状があった。それは、地方在住のプロフェッショナルが活躍する場が地方には存在しないということを表している。市民参加型オペラの誕生においては、当該地域の「歌手や演奏家、演出家たちが求めている発表の場を与えるため」（昭和音楽大学オペラ研究所、2004、p37）という理由が大きいのである。とはいえ、高度成長期の農村から都市への人口移動が、東京一極集中、そして表裏一体としての地方の人材難を招いたことから、地方ではプロフェッショナルだけでは舞台芸術活動が成り立ち得ない。この「プロフェッショナルの偏在」は、それゆえにアマチュアの参加という方法論を生み出すことになる。

さらに、葉山が「地域文化のアイデンティティの喪失」と述べているような、演奏作品における規格化・画一化＝地域色の欠如という問題がある。音楽評論家・関根礼子によれば、従来の（とりわけ大都市の）オペラは、声楽家の歌唱意欲が先行しがちで、コスモポリタン志向が強かったという。そのことは、技術的なレベルの向上に著しい成果をあげた反面、ともすればオペラは難しいもの、高尚なもの、あまりおもしろくないものといったイメージを与えがちだった（関根、1983、p41およびp.136）。

このような、コスモポリタン志向、「評価が定まった有名作品を取り上げる」という発想は、オペラだけの問題に限らない。例えば、全日本合唱連盟等によるコンクールに各地方から参加する合唱団体も地域色とは無縁であった。音楽評論家・長木誠司は「北から南まで、参加団体の採り上げる作品には、いわゆるその団体を特長づけるような土の色はない。みな、土地への帰属性ということはまったく念頭になく、

一途にコンクールに向けては合唱の“普遍的”なレパートリーで勝負を挑んでくると言ってもよいだろう。」(長木、2004c、p.76)と述べている。地域差の平準化は、価値観を統一し、評価基準を一本化することへとつながる。そして、全国一律の同じ基準が明示されれば、その基準に従って演奏技術の向上へと人々を向かわせることが容易になる。このような作品の規格化・画一化は技術力という観点から見ると確かにプラスの面を持っていた。同じような価値観の一本化現象は、アマチュア・オーケストラについても当てはまるという(吉田、1979、p.8)。

ただし、ここで確認したいのは、地域色豊かであることと、技術力の高さは、必ずしも相反するものではないはずだということである。本質的には地域色と技術力の高さは「彼方立てれば此方が立たぬ」というような関係にあるわけではない。それは、イタリア、フランス、ドイツというオペラの中心地から離れた東欧や北欧において、その政治意識の高まりの反映として、19-20世紀の国民楽派の作曲家たちが多数の郷土色民族色豊かな「国民オペラ」を創作した(それらの中には国際的に高く評価される作品が含まれる)ことから明らかであろう。

そこに登場したのが、ご当地オペラの創作である<sup>5)</sup>。市民参加型のオペラ公演は、のちに東京都心でも見られるようになるものの、そもそもは地方におけるオペラ活動として始まったと考えて良い<sup>6)</sup>。地方に輩出しつつあった専門的トレーニングを受けた人々と、技術力を向上させつつあったアマチュアとが連携して、学芸会ではない(中央で見られるのと同じような)レベルを目指して、自治体を含む地域の力を結集し、土地の人が共感を持てる地域色豊かな作品を演奏するという、技術力・地域色双方を求めた取組が始まったのである。

### 3. 市民参加型オペラの誕生(1): 大分県民オペラ

ここでアマチュア市民の参加という方法論を生み出し、また、ご当地オペラ創作の嚆矢ともなった、大分県民オペラと藤沢市民オペラの事例を紹介しよう。

大分県民オペラの成立については、小長久子の『大分県民オペラ物語-20年の歩み-』が詳しい。後に大分県民オペラの総監督を務め続け、また大分県民オペラ協会の会長となる小長は、同書の冒頭で、1966年10月12日に大分文化会館の落成式に参列した時のことを、次のように回想している。「ドン帳が上がると音が流れ、次々と上がり降りする数々の垂れ幕、雰囲気に合わせて移り変わる照明、オペラカーテンの美しさ、華やかさにこの時私は“これならオペラができる!!”と心の中で叫んだ。」(小長、1990、p.4)

大分県内では、1961年に県立芸術短期大学、1963年に大分交響楽団が相次いで創立されるなど、オペラを実施するための芸術的土壌ができていたことが、彼女の「オペラをやりたい」という思いを実行に移させることになった。翌1967年9月にはオペラ上演の発起人会が立ち上がり、10月には大分大学教育学部や県立芸術短期大学、地元の高校、大分交響楽団の有志により、「フィガロの結婚」公演のための打合会が持たれた。スタッフ・キャスト<sup>7)</sup>はほぼ全員大分県在住、オペラは初体験の人ばかりで、舞台用語の上手(かみて)・下手(しもて)という言葉さえ知らず、「上手(じょうず)に出て下手(へた)に入る」と読んで大笑いしたという逸話が残っているという(小長、1990、p.12)。

また、資金作りは大分合同新聞社、衣装用の布地の提供は旭化成(湯布院合宿時には寮を提供)、衣装製作は大分洋裁学院、練習会場提供とスパニッシュバレエは笠木啓子バレエ研究所等々、県内各方面からの協力を得た上でのオペラ制作であった。地元のマスコミも公演を盛り上げるため、積極的な報道を続けたという。

「大同団結」は公演そのものに限らない。公演後、使用した衣装や装置などをどうするか。日本の場合、オペラハウスがないためそれらを保管する場所がなく、やむなく処分してしまう。そのため、公演毎に一から作らなければならないという無駄が生じる。大分県民オペラでは、湯布院の幼稚園や大分バスの倉庫など、地元の好意により保管場所を確保することができ、それが継続した活動を保障した一つの要因となった。

もっとも、オペラ公演の経験のない大分の人々だけであつたら、この試みは頓挫したかもしれない。その後長きにわたり大分県民オペラの演出を務めることになる桂直久<sup>8)</sup>は、関西歌劇団の演出を手がける大阪音楽大学の教員で、大阪からたびたび来県して指導にあたつた。桂を小長に紹介すると同時に、楽譜をはじめとする資料を提供したのは小長の東京音楽学校〔現・東京芸術大学〕時代の友人で大阪音楽大学の横井輝男であつた。そして大阪フィルハーモニーを育成した指揮者・朝比奈隆も本番約1ヶ月前に来県してオーケストラの指導をするというように、大阪を拠点とする一流のプロフェッショナルたちが小長らの取組を支援したことも大きい。

こうして1968年10月1日、第4回県芸術祭開幕行事として第一回大分県民オペラ「フィガロの結婚」が上演された。

この試みを一回限りに終わらせないために、翌1969年には後援会を発足させ、顧問に大分県知事と大分市長、会長に大分合同新聞社社長、理事には各大学の学長をはじめとする教育関係、および大分交響楽団や大分県音楽協会等の長を揃え、県民オペラの継続的な活動を保障するための経済的基盤を整える努力をはじめた。このように後援会に自治体や関係機関のトップ級を巻き込んだことや、そもそも県芸術祭のイベントとしてはじめたことが、単なる有志のグループ活動ではなく全県あげての取組とする上で重要だったと思われる。

さて、大分県民オペラは、椿姫（1970年）、カバレリア・ルスチカーナ（1971年）、蝶々夫人（1972年）と毎年立て続けにイタリア・オペラの名作を県芸術祭で公演したのち、1973年10月1日に第9回大分県芸術祭開幕行事として、創作オペラ「吉四六昇天」<sup>きつちよむ</sup>（台本・阪田寛夫、作曲・清水脩）を初演する。吉四六のモデルとなったと言われる初代廣田吉右衛門（1628年生－1715年没）は現在の大分県野津町に生まれた実在の人物であるが、いたずらで頓智者の吉四六さんは大分の民話として広く親しまれている。1950年に大分合同新聞社から出版された『豊後の奇人吉四六さんものがたり』（吉四六話の集大成と言われる）には226編もの小話が含まれているという。のちに芥川賞作家となる阪田寛夫は、その中から数編を選び出し、そこに野津町のかくれキリシタンを絡ませた台本を作成した。また、清水脩は豊後浄瑠璃や野津の三重節など土地の人にとって馴染みのあるメロディーを取り入れて作曲した。こうして郷土色豊かな作品に仕上がったこのオペラは、オペラというものに初めて接する人でも親しみやすいものであつたと思われる。なお、主役・吉四六は、大分県出身で当時二期会で活躍中だった立川清登（澄人）が演じた。

「吉四六昇天」は、初演の後、大分県内、九州各都市のみならず、1975年1月には東京公演、1978年6月には大阪公演、そして1981年5月には中国公演（武漢、北京）も行っている。プロのオペラ団体である日本オペラ協会によって上演されたこともあるなど、その上演回数は50回を超えるという<sup>9)</sup>。再演されることが少ないと言われるご当地オペラの中では、希有な成功例である。

このような大分県民オペラの取組は、まさに「地方からの発想」、「ローカルにしてグローバル」<sup>10)</sup>な取組であり、市民参加型舞台芸術において、大分県内のみならず<sup>11)</sup>全国に先鞭をつけた活動として評価されている。

#### 4. 市民参加型オペラの誕生（2）：藤沢市民オペラ

さて、大分県民オペラが有志のプロ・アマ音楽関係者からはじまり、総合芸術ゆえに多くの関係機関を巻き込んでいく中、行政の支援も得ることになった活動である（＝自治体が主導したわけではない）<sup>12)</sup>のに対し、藤沢市民オペラは市の肝いりで始まった取組であると言って良い。これには1972年に、藤沢市在住で市内のアマチュア・オーケストラや合唱を指導していた福永陽一郎が、新しく市長に当選した葉山峻に請われて、市民会館の文化担当参与という行政の一ポストに就任し、自主文化事業を担当するようになったことが大きい。

「藤沢の市民音楽創造活動の渦の中心には、常に福永陽一郎がいた。」（宮原、1985、p.108）と言われる福永は、1956年から1965年まで藤原歌劇団の常任指揮者をつとめた経験があり、楽壇に広い人脈を持つ。福永が藤沢に住んでいたこと、そして市内のアマチュアと行政が住民である彼を活用することができたこと（そもそも彼が藤沢市民交響楽団の指揮者となったのは市議員時代の葉山峻の要請である）が、アマチュアの活動が十分に成熟していたこととともに、市民オペラ成立にとっては大きかった。藤沢市民オペラは「アマチュア市民とプロの専門家と、自治体の行政という三者の、理想的な出会いの一つの雛形」（宮原、1985、p.242）を提示することとなったと評されるが、その三者の出会いを可能としたのは福永陽一郎の存在だった。

さて、藤沢市民オペラの第1回公演は1973年だが、その始まりの直接のきっかけは大分と同じく市民会館の開館であるという。市民会館は、藤沢市民のアマチュア・オーケストラである藤沢市民交響楽団（1959年創立）と観賞団体である湘南市民劇場（1961年創立）を中心とする会館設立運動を受けて、1968年9月にオープンした。開館記念事業の一つとして行われたのが、「藤沢市民会館落成記念特別演奏会」と銘打たれたベートーヴェンの交響曲第九「合唱」の演奏会である。藤沢での最初の第九となったこの演奏会は、指揮・福永陽一郎、演奏は藤沢市民交響楽団96名、合唱は藤沢市民合同合唱団143名（市内のアマチュア合唱団の団員に個人参加も含めて「第九」のために編成された）のアマチュア藤沢市民たちによるものだった。アマチュアの交響楽団と合唱団がはじめて共演したのがこの第九であり、これが市民オペラの事実上のスタートになったと言われている（宮原、1985、p.106）<sup>13)</sup>。

そして1972年に文化担当参与に就任した福永が取りかかったのが、市民オペラの制作である。藤沢市民オペラの第1回公演は、奇しくも大分県民オペラと同じく「フィガロの結婚」であった<sup>14)</sup>。フィガロ立川清登、スザンナ伊藤京子をはじめ、ソリストには二期会会員という中央の一流のプロを揃え、オーケストラ・合唱には地元のアマチュアである藤沢市民交響楽団と藤沢シティ・オペラ・グループ<sup>15)</sup>を活用するというプロ・アマ協同の試みだった。

こうして第1回公演が1973年10月10日に行われた後、第2回「セビリヤの理髪師」（1975年）、第3回「こうもり」（1977年、ただしこの回は藤沢市民の参加はなし）と続き、1979年に第4回藤沢市民オペラとしてご当地オペラ「竜恋譜」の公演を行うことになるのである<sup>16)</sup>。

藤沢市民会館の開館十周年記念事業の一環として創作されたオペラ「竜恋譜」（1979年3月3日、11日）は、地元江ノ島の弁財天と五頭竜の伝説をもとにした恋物語である（原作・渡辺俊、台本・堂本正樹、作曲・三枝成章）。ソリストは二度のオーディションにより選抜したが、このことは中央の一流のソリストを招聘するのではなく地元で人材を発掘することを意味した。オーケストラは藤沢市民交響楽団、合唱は藤沢シティ・オペラ・グループだった。

この公演を評した関根礼子は、例えば一幕について「初演オペラにありがちな構成の未整理さを残したままえんえん七十分以上にわたり、全体としてはかなりたいくつなもの」、また「聞きとりにくい歌詞が

あまりに多かった」など作品の芸術性について辛口のコメントをし、さらに「演奏の水準が高いとは決していえない」と完成度の点でも厳しい評価を下している。その一方で、次のようなことも述べている。

だが、彼らはその土地に根ざした手作りのオペラにとりくむなかで、オペラをやる楽しさややすばらしさをそれなりに体得しえたのではないだろうか。オペラをやる喜びが、会場全体から素直に伝わってきたのは何よりだった。(関根、1979)

同様の公演評は、同じ1979年の10月13日に、宮崎県オペラ協会(1972年創立)によって初演された創作オペラ「鶴富」(作曲・林光、台本・佐藤信)についても見られる。椎葉村(宮崎県東臼杵郡)に伝わる平家落人の人々の伝説「鶴富姫物語」に題材を採った創作オペラについて、音楽評論家の小村公次は「その舞台はスターはいないけれども、無数の無名の人々の熱い思いに支えられた感動的なものとなった」「宮崎の人々の手仕事の暖かさが印象的だった」と好意的に評している(小村、1979)。

このような地方におけるアマチュア市民の参加によるオペラ創作活動は、1980年代になると、八戸市(のちに八戸市民創作オペラ協会)の「炎の中の炎の心」(台本・大久保景造、作曲・内田勝彦、1980年)、広島国際芸文推進委員会他による「はだしのゲン」(原作・中沢啓治、台本・清水高範、作曲・保科洋、1981年)、鹿児島オペラ協会の「カントミ」(台本・鶴良夫、脚色・中田浩一郎、作曲・石井歓、1981年)など他地域にも継承され、それは90年代を通して全国的な広がりを見せることになる。

もちろん、ご当地オペラを創作するだけが市民オペラの活動ではない。大分県民オペラは「吉四六昇天」の後、「ペトロ岐部」(1992年)、「瀧廉太郎」(1998年)、「青の洞門」(2002年、以上3作いずれも台本／作曲・原嘉壽子)の計4作品を創作しているが(2007年には、県民オペラ40周年記念として、5作目となる「白蓮」(台本／作曲・原嘉壽子)上演予定)<sup>17)</sup>、それ以外にも日本および海外の有名作品の上演を行っている(演目数は後者の方が多い)。藤沢市民オペラの場合はむしろ「竜恋譜」の創作が例外であって、1-3年ごとの公演では専らヨーロッパの作品を取り上げている<sup>18)</sup>。とはいえ、アマチュアの参加という方法論とともに、ご当地ものの創作はその後続く市民参加型オペラのモデルとなっており、その特徴として挙げて良いだろう<sup>19)</sup>。

## 5. 「ご当地もの」の評価

ご当地オペラは、「郷土愛」が参加者の紐帯として、すなわち、参加する市民が様々な立場の相違を超えて一致団結できるファクターとなっている作品づくりであり、また、文化政策が貧弱な日本において、地域振興やまちづくりを目指す自治体を巻き込むことを可能とする方策である。それは長所であると同時に、別の角度からはそれゆえの問題点も指摘される。

もちろん、前節で述べた大分県民オペラも藤沢市民オペラも、これまで数々の受賞を誇り、その活動自体は高く評価されている。しかし、続々と創作されるご当地オペラ一般に関して言えば、先に指摘した「地域色の欠如」とは逆の問題、すなわち「普遍性の欠如」および「地域にこだわるが故の完成度の低さ」という問題が生じていることも指摘しておかねばならない。この点に関して、数多くのオペラ制作に関わった経験を持つ杉理一は次のように述べている。

しかし、そこ(筆者注：ご当地オペラ)には非常に大きな危険がありまして、その土地では通用するけれども、よそでは余り通用しなかったり、その土地で作るために、土地の作曲家、土地

の台本作家、あるいは土地の演出家などが確かに一生懸命やったとしても、やっぱり経験がないために十分なレベルに達せず、一回こっきりで終わってしまうというようなことがどうしても出てきてしまうのです。(昭和音楽大学オペラ研究所、2004、p38)

他の土地で、あるいは当該地域ですら再演されないという背景には、作品の普遍性と完成度の面で問題があると杉は指摘する。作曲家・三木稔も「シェイクスピアはイングランドだけではなくて、スコットランドとか、ウェールズとか、オランダとか、スウェーデンとか、北海の周りの地域をずっと舞台にしていますよね。ベニスまで行ったりしています。そういうことによって、すごい国際性と同時に大きな視点を獲得できているのであって、それがご当地の場合、古い民話だけというんだと、とても視点が小さくなる」(昭和音楽大学オペラ研究所、2004、pp67-68)と批判している。土地の素材をいかに芸術作品として精錬させるか、作曲家、台本作家、演出家などの力量が問われていると言えよう。

そして作品そのものの問題の他にもう一つ、演技手の技術力の高さも問題となり得る。藤沢市民オペラにおいても過去にそのことが問題となったことがあったという<sup>20)</sup>。こちらの問題の場合は、できるだけアマチュアを排除することで技術的に完成度の高い舞台を作ることは可能ではある。

しかし、市民参加型オペラの制作において、作品と演奏の完成度の高さだけが評価基準の全てなのだろうか。作品を通して醸成される土地への愛情、あるいは、先に挙げた公演評に見るような「人々の熱い思い」が高く評価されるということはないのか。

ここに、「いっしょに歌うということを通した共同体の体感を目指して、技術は二の次にするのか、あるいはより高い芸術性を目指すのか」(長木、2004b、p.108)というディレンマに直面するのである。Ⅱ章ではこの点について詳しく取り上げることとする。

## Ⅱ 市民参加型舞台芸術の特性

### 1. アマチュアをめぐる言説

市民参加型オペラを成立させるためには、人、場所、資金、ノウハウの4つが要件となる。そのうち最初の「人」には、演出家や指揮者をはじめ、裏方(大道具や小道具、衣装、照明など)を担当するスタッフ、ソリスト、合唱、そしてオーケストラが含まれるが(創作オペラの場合は台本作者と作曲家)、そのどこまでを市民参加で行うかはケースバイケースである。とはいえ、全てを専門的なトレーニングを受けていないアマチュアが担うということは難しく、少なくとも演出家や指揮者、ソリスト(および台本作者と作曲家)は当該地域内外で活躍しているプロフェッショナルを招聘することが多いようである。

しかしいずれにせよアマチュアが重要な役割を担うわけであり、市民参加型舞台芸術の特性の第一はアマチュア性(無償性、非職業性)にあると言える<sup>21)</sup>。そこで、まず市民参加型オペラを支えるアマチュアの演奏活動(合唱およびオーケストラ)についての言説を見てみよう。この問題については雑誌『音楽の世界』がしばしば記事を掲載するなどしているが、その内容はおおよそ2つに分かれる。一つはプロとは異なる「一回限りの演奏にかけられた情熱」を高く評価するもの、もう一つはアマチュアであることに安住していることに対する批判、である。

まず前者の典型例が辻啓一・長野俊樹・助川敏弥の鼎談に見られる下記のような発言である。

[助川] だけど合唱だとかオーケストラになってくると、プロのほうは忙しくて、ろくにさらないでやらなきゃならない。それに比べてアマチュアは半年から一年ぐらいさらって、結構いい演奏をやる場合もあるでしょう、このごろは。

… (中略) …

[長野] それと、やはり演奏会の回数が違いますからね。プロなんかだと、その中である程度、どうしても気乗りがしないとか、レベルがそう高くない演奏会というの、出てきちゃうと思うんです。そういうのと年二回くらいドーンとやるのとを比べられたら、これはたまらない。

… (中略) …

[長野] きく側の立場から言うと、演奏会に熱気があって、こちらに何か語りかけてくれる物が沢山あったほうが面白いということになりますよね。そうなった場合、アマチュアのほうがとにかく熱気がありますからね。特に生の演奏だと、ある程度その熱気にだまされて、感激しちゃうような面があると思うんです。(辻・長野・助川、1984、p.10)

これは、舞台公演が、アマチュアにとってはハレ（非日常）であるが、プロにとってはケ（日常）であるという相違から来るものである。音楽が自分のなかにこなれるのを待つだけの余裕があるアマチュアの演奏には、少々の技術の粗さや間違いなどを超越する素晴らしさがある。これこそが「プロにはないアマの魅力」であるというのだ（吉田、1979、p.9）。このような論調は様々なところで見られるが、音楽評論家の小泉文夫も次のように述べている。

たとえばオーケストラの団員になれたとしてもそれだけでは生活ができませんから、かけもちが多くなってきます。1年間のうち260日本番に出ていないと生活できないという統計すらあるんですから、当然、演奏が荒れてきますよね。ところが、アマチュアというのは、ガムランがやりたい、第九をやりたい、そういう、純粹に音楽を楽しみたい人たちですから、半年なら半年かけてじっくり練習して本番に臨みます。どっちの方が音楽的で感動的な演奏ができるか、これは明らかです。(小泉、2003=1984、pp.361-362)

小泉が指摘するのは、ハレとケの相違を生み出す背景、すなわち、プロの置かれている厳しい現状である。実際、声楽家やオーケストラの演奏家に限らず、芸術家の場合、正式の訓練過程を経て技術や知識を修得したにもかかわらずそれを生かせる職につけずに失業状態にあったり、もてる能力を十分にふるうことの出来ない職種に就かざるを得ないという、「不完全就業」の割合がかなり高いというが（佐藤、1999、p.348）、幸運にも望んだ職種に就けたとしても、その生活を維持していくために相当数の演奏活動をこなさなければならないという現状が待ち受けているのである。

ただし、以上はアマチュアに対して相当好意的な意見である。確かに高学歴化によって学校における正課・課外や学校外でのお稽古ごとを通してアマチュア自身の経験値が高くなってきていることは事実であろうし<sup>22)</sup>、中には「技術の優劣でプロとアマの区別ができなくなりました」（小泉、2003=1984、p.323）と評価されるようなアマチュアも輩出されている。とはいえ、アマチュアと言っても幅が広く、アベレージで見れば技術レベルでは到底アマチュアはプロに叶わないのが現実である。その上、アマチュアにはプロのような技術の向上に対する厳しさが見られないという指摘もある。「アマチュアだから何をやっても許される（筆者注：「音楽は楽しめればよれで良い」という考えの下に、用意を周到に行わず粗雑な演奏



をする) というのはおそらく最も度し難い錯誤ではなかろうか。それはアマチュアであることを自己正当化の隠れ蓑として利用しているのである。」(野口、1993、p.15) という批判がその典型例として挙げられよう。

では、なぜアマチュアは「楽しめれば良い」だけではいけないのだろうか。その疑問について明確に答えた人物として、『合唱音楽の歴史』を著した皆川達夫がいる。彼もまた、「アマチュアも努力次第で専門家にまけない高い音楽をつくり出す可能性をもっている」にも関わらず、現状のアマチュアが自分たちの歌だけに熱中して、他人の演奏を聴いて勉強しようという謙虚さを欠いていることを批判しているのだが、その理由を下記のように説明している。

アマチュア合唱もアマチュアであるが故に、多くの危険や限界をひそめています。アマチュア合唱マニアたちは、せまい合唱の世界に＜井の中の蛙＞のように安住しきって、それだけで音楽のすべてと錯覚し、いつのまにか素人天狗になる傾向があります。自分たちの＜旦那芸＞ないしは＜お嬢さん芸＞に満足し、その範囲で内輪にたのしんでいるというのでしたら、それはまたそれでけっこうでしょうし、他人がとやかく申すべき筋合いでもありません。しかし、一方ではアマチュアであることに甘えて、イメージなくお素人衆のお道楽＞の域をこえようと努力もせず、しかも他方では、人に切符を売りつけて、芸術家然と公開のホールで演奏会をひらこうというのは、一体どうしたものでしょう。・・・もし、アマチュア合唱が、専門家にもまけない場所で積極的に＜音楽に参加＞すべきものであるなら、＜お素人衆のお道楽＞を脱するために、自分たちの及ばない所をきびしい基本訓練によって是正し、また専門家の演奏をきいて勉強したり、合唱以外のオーケストラやオペラなどにもふれたり、音楽理論書をひもどいたりして、合唱そして音楽にたいする姿勢を正し、また裾野をひろげてゆく必要があるはずです。(原文ママ、圈点は山本；皆川、1965、pp.443-444)

アマチュアが仲間内で楽しむ分には問題はない。しかし、舞台芸術は「見る人」がいてこそ成り立つ。舞台上のプロ・アマを論じるだけでは不十分で、ここに「観客」という視点を導入するならば、その時目指すべき方向性は明らかになる。そして、そのことに敏感なのは、やはりプロである。

大分県民オペラの成立を励ましたという指揮者・山田一雄の「基本的な態度はプロだろうとアマチュアだろうと同じで、アマチュアだから甘くてよいというものではない。あくまでもきびしく正統的にやるべきだ。」(小長、1990、pp.12-13) という発言や、あるいは「そのとりくみ方は、とうていアマチュア相手の仕事とは思えぬ氣の入れかただった。」(宮原、1985、p.177) と評された藤沢市民オペラの演出家・栗山昌良などに見られる、舞台に立つ以上はプロもアマもないという立場は、プロ・アマを峻別する考え方に一石を投じるものであろう。

## 2. 開放性とネットワークづくり

市民参加型舞台芸術の第一の特性がアマチュア性であるとするならば、そこからは、そもそもアマチュアの参加を可能にするために備えている特性(=開放性)と、多様なバックグラウンドを持つ参加者を結びつけるという特性(=ネットワーク性)が必然的に導き出される。

まず、市民参加型舞台芸術には原則として誰もが参加することが出来る。高等教育における専門的トレーニングの有無を問われることもなければ、伝統芸能にしばしば見られるように年齢や性別、出自によ



る役割分担や制限が定められているわけでもない<sup>23)</sup>。特定の思想信条に基づくものでもない。そのため、間口を広く、多様なバックグラウンドを持つ人々の参加を可能にする。

しかし、アマチュアの参加を募る方法は必ずしも公募とは限らない。地域で活動する組織（学校を含む）に声をかけ、アマチュアとはいえある程度の経験を有する人をお願いするというケースもある。とりわけ最初に実施するときは果たして参加者を集められるかどうか不安であろう。大分も藤沢も人集めに苦労したという経験を持つ。さらには、次節で述べるように参加重視なのか、それとも芸術としての質を重視するのか、重点をどこに置くかについては考え方が多様であるため、「誰もが参加できる」とはいえ、役割によってはプロのみ可能ということもある。ただ、少なくとも学歴や性別、年齢による制限が設けられることはなく、いずれかの役割には参加する道が開けていると考えて良い。

そして、総合芸術と言われるオペラを例に取れば、「市民が自ら参加し、市民自らの手で育ててきた市民文化を総合的に統一するもの」（圈点は山本；宮原、1985、p.128）として、多様なレベルでの連携と交流が見られる。

その一つが、「市民参加」という言葉からまず想起されるような、行政と市民との連携であり、市民同士の繋がりである。同じ行政区域に住みながらもそれまで知り合いになることのなかった人、職業も世代も異なるもの同士が一つの作品を共同で作り上げる中で、連帯意識が形成されていくことは事例報告の中でもしばしば明らかにされることである。

また、プロとアマの協力という側面もある。演奏・演技の技術面で「立川さん（筆者注：大分県民オペラ「吉四六昇天」の主演、二期会）に手とり足とり指導してもらえる出演者たちは全く幸せだった」（小長、1990、p.122）、また衣装や装置に関して「既成のものが二期会に用意済みだった」（宮原、1985、p.142）という、プロ・アマ間の良好な関係は、市民参加型舞台芸術を成功に導く一つの重要な鍵である<sup>24)</sup>。

ここで一つ、『芸能白書2001』（原典は『第6回芸能実演家の活動と生活実態 調査報告書2000年版』）に掲載されている興味深いデータを紹介しよう。プロの実演家に対してのアンケート結果であるが、技能を活かした地域での活動として、「地域・コミュニティの活性化に役立つ実演芸能を、プロとアマチュアとが協力して制作、公演」することに、「関心がある」と答えた人が洋楽部門では44.5%（邦楽や伝統演劇、現代演劇など全体平均は32.0%）、「実際に参加した」と答えた人が46.2%（同じく全体平均は35.2%）と、いずれも高い数値を示していることである。クラシック音楽中心の洋楽部門に従事するプロは、アマと協力することに対し他分野に比べて一段高い意識と実態があることが分かる。その理由について『芸能白書2001』は何も言及していないが、市民参加型オペラなどの活動が一般化してきたことが、一つの理由としてあげられるのではないだろうか<sup>25)</sup>。

もちろん、プロ・アマ間だけでなく、プロ同士のネットワークづくりにおいても意義が認められるという。作曲家の三木稔は、器楽の人は器楽、声楽の人は声楽と、普段はなかなか交際がないが、オペラづくりを通して、文学、作曲、演出、器楽、声楽、美術（衣装や装置）、照明、それらに加え財政面を担当する人、そういう異分野のプロを結集することができるという。三木は続けて、次のように述べる。

ご当地オペラでいいところは、地方の文化が地方でありながらさらに孤立しているのを一つオペラをつくることによって、みんなと一緒に仕事する機会をつくれるというところにありますね。・・・これは「広場創り」という天職だと認識してやっています。日本には広場という思想がなく、異種のものがなかなか集まってこない。・・・昼間は別な仕事をして、夜はみんなでお祭りのように集まってきて一緒のものをやる。各自のアイデンティティをしっかりと保ちなが

ら、ひんぱんに集まって仕事をしておれば、戦争なんか起こらない。(昭和音楽大学オペラ研究所、2004、p.61)<sup>26)</sup>

ただし、それはあくまでも「可能性」であって、市民参加型舞台芸術を行えば、必ず連携・協力が可能になるとオプティミスティックに考えることはできない。多様な参加者の存在は、同じ程度において、反発を生み出す可能性も含む。ネットワークが築かれるのか、それとも反発と空中分解を生じてしまうか、そこにはリーダーの力量が大きく関係することは言うまでもない<sup>27)</sup>。

なお、補足になるが、アマチュアの特長として、もう一つ「実験性」が指摘されることもある(小泉、2003、p.343)<sup>28)</sup>。そもそも市民参加型オペラは「地方でオペラの自主公演はできない」という当時の常識を覆す取組としてはじまった。ご当地オペラのような新作上演に至っては、作品の評価が定まっている既存の作品の上演に比べてリスクが高い行為である<sup>29)</sup>。また、藤沢市民オペラでは1983年に第8回として上演不可能と言われていた「ウィリアム・テル」の日本初演を果たしてもいる<sup>30)</sup>。恐いもの知らずのアマチュアは、プロの常識を覆すようなことにチャレンジしやすい。常識にとらわれずと言うのは簡単だが、「なまじ専門知識があると、上下関係や力関係に絡め取られてしまう」(神山、1998、p.18)からである。

とはいえ、これらアマチュアの実験的取組をサポートするプロも多く、また個人・組織としてそのような取組に挑戦するプロもいる。この点については慎重な検討が必要だろう。

### 3. 質の高さをめぐる相克

ネットワーク形成は市民参加型が生み出しうるプラスの価値であるが、市民参加型であるがゆえに直面しなければならない課題も存在する。それが、質の高さをめぐるディレンマである。

舞台芸術に限らないが、市民参加を標榜する取組は、「参加することに意義がある」として、その結果については、不問とまでは言わないにせよ、二の次にされる傾向がある。しかし、社会の各領域で市民参加による取組が蓄積されてきた現在、その成果についても厳しく問う声が挙がっている。市民参加型舞台芸術においては、それが「市民参加」の結果として、どのような「参加」の効果があつたのかということが問われると同時に、一方、それが舞台「芸術」活動である以上、芸術作品としての完成度も評価の対象となりうるのである。

「市民の手でつくる」ということと「質の高さ」とは、ある意味では矛盾対立するものだ。市民参加を徹底させれば、必然的にレベルは落ちる。また、質の高さだけを求めれば、一流のプロの出演を求めて素人を閉め出すに限る。この永遠の対立要素を、どう解決するか。(宮原、1985、p.138)

実は、市民参加型オペラが成立する10年以上も前に、このディレンマに直面した人物として作曲家・芥川也寸志の名前を挙げることができる。芥川はうたごえ運動をはじめとするアマチュアの音楽活動に共感を寄せまた支援していた人物として知られるが、その彼が1959年に著した『私の音楽談義』の中に(職場の)音楽サークルについて述べている項がある(芥川、1959、pp.240-247;同書の初版は1956年だが、初版には以下の説明は入っていない)。

芥川曰く、サークルは「専門的大衆と大衆的専門家を兼ね備えざるを得ないという矛盾」を持っているという。専門家(プロ)から見ると、サークルに集う人々は大衆(アマチュア)であるが、しかしその中

でもやや特殊な「専門的な大衆」である。一方、大衆側から見ると、サークルに集う人々是一種の専門的集団に見える、すなわち「大衆的な専門家」である。この二つの性格は、既存のメンバーの音楽的なレベルアップのために難度の高い曲に挑戦するか（専門家指向）、それとも団員を増やすために難度の高さは断念するか（大衆指向）というサークルの方針をめぐる対立として浮上する。その両者の矛盾をどう認識し、どう解決するか<sup>31)</sup>。

芥川は「この二つの面を－いいかえればこの矛盾に対して、片方を切り捨ててしまうことで、解決しようとしてはいけない」と述べる。なぜなら、これは「矛盾」ではなく「サークルの生命」であるから、と。

同書には「どちらも切り捨てない」という具体的方策については何も書かれていない。しかし、新交響楽団（1956年創立のアマチュア・オーケストラ）の運営において一時採用していた、技術レベルに応じて第一オーケストラ、第二オーケストラ、第三オーケストラに分割するという方法は、「技術の高さを追求しつつ、裾野も広げる」ということの彼なりの実践だったように思われる<sup>32)</sup>。

市民参加型オペラでも、例えば鹿児島県民オペラのように、まず研究生を2年、基礎ができたところでオーディションをして、パスすればようやく会員になれるというシステムを採っているところがある。「アマでも内部のハードルを高くすれば、水準は上がる。そう考えてできあがったシステムだ」という（2004年9月16日付朝日新聞夕刊「アマチュアだって！自前の歌劇を東京で」）。そもそも、技術レベルについて考えるならば、アマ／プロという二分法自体が実態に即していない。いわゆる「玄人はだし」と評される、それが生業ではないという意味ではアマチュアでありながらも、技術レベルではプロと遜色ないという人も少なくない。アマチュアは、素人と玄人を両極とするいずれかのポジションに位置づくのである。

しかし、アマチュアのレベルは多様である。いかなる形の市民参加であれ、参加する市民の力量形成は課題となる。そして、力量形成のためには（意図的であれ偶発的であれ）学習することしか道はない。

日立市では、1996年にオペラづくりを支援する組織として「ひたち市民オペラを育てる会」が発足し（2003年「ひたち市民オペラによるまちづくりの会」に改称）、オペラによるまちづくりを進めている。日立市民オペラの本格実施のはじまりであると同時に日立市制60周年記念事業でもあるご当地オペラ「水の声」（台本・佐藤克明、作曲・原嘉壽子、2000年）を初演するまでには、レーザーディスク鑑賞会や作曲家を招いてのレクチャーコンサート、クッキー付きのコンサート「ひたちオペラサロン」から、舞台の裏方を担う人材を育てるオペラ制作講座まで、オペラの市民への普及に向け多彩な事業が展開されていった。このように時間をかけて学習過程を伴いつつアマチュアの力量を高めていく日立市の方法は、一つの可能性を示している（中村、2001、pp 255－261）。

そのような学習の中でも、制作過程にあつての「偶発的」学習、すなわち、一流のプロの仕事ぶりに直接触れて感じ取るということが、アマチュアの力量形成にとって大きな意義を持つと指摘される。長野県岡谷市のカノラホール館長であり、また、照明界の第一人者である平田尚文の、市民参加型オペラ「御柱」（台本／作曲・中村透、1998年）制作に取り組む姿勢について、次のように述べられている。

この間一貫して平田が考えていたのは、アマチュアにプロの仕事を見せて、そのプロセスを体験させるということだった。指揮者や演出家の選定はもちろんのこと、舞台技術のスタッフにも現在の舞台活動の最前線で活躍する人間を配した。・・・脚本づくりから舞台の準備、稽古から本番に至るまで、平田がつくったすべての構図は、「プロ仕事をアマが取り囲み、一緒にプロセスを共有する」ものだった。・・・どんなに通を気取っても、アマはアマでしかない。けれど幕を開けたら、アマの甘えは通用しない。そのためにはオペラづくりの過程でプロの生き様を見せ

て、そこから何かを掴まなければならない。(神山、1998、p.7)<sup>33)</sup>

「アマチュアは純粹だけれど最終的には自分が満足すればいいという傲慢さがある。」(神山、1998、p.9)という平田の言葉は、確かに一面の真理をついている。ここからは、アマチュアを称揚することも過信することもなく、しかし、彼らの力量はのばすことができるという平田の信念が見えてくる。

もちろん、ひと口に市民参加型と言っても、そのスタイルや目的は多様である。「公演作品志向型」か「交流お祭り型」か、すなわち、市民に質の高い芸術を提供するのか、それともみんなで時間を共有して共同で舞台をつくっていく過程を楽しむのか、それによってもアマチュアへの期待は異なる(関水・吉村・吉本、1998、p.21)。

アマチュアの語源であるラテン語のamatorの意味は「愛する」である。市民参加型舞台芸術は、人々の舞台芸術に対する愛を深め、また広げる契機となるのか。その挑戦は、現在も全国各地で進行中である。

## おわりに

ところで、市民参加型舞台芸術は、一体どのような価値を実現しようとしてきたのだろうか。

ほぼ同時代的に米国の文化施設(博物館など)で見られたアマチュアの参加型文化活動においては、公的に表象されていなかったマイノリティ文化の可視化という側面が強い(山本、1997)。そして、狭義の「市民参加」が提唱されるようになった背景を振り返れば、それは当時の自治体政治にはなかなか反映されることのなかった市民の思いを届けるという、従来の社会に対抗し、新しい価値を作るというところから始まったのだった。では、舞台芸術における市民参加が社会にもたらしたものは何だろうか。

もちろん、これまで述べてきたように、物語の題材や担い手となる人材など、地域の資源をいかして、それらを有機的に結びつけたという意義はある。しかし、そこに参加する一人ひとりに、「既存の社会に対抗し、新しい価値を作る」というような構えた態度は見られない。その点について、中村順は関心が社会ではなくむしろ個人に向かっていること、つまり、自分自身を表現したいという欲求が強まっていることが、文化・芸術の領域において市民参加型事業が盛んになった原因ではないかと、次のように述べる。

かつてのさまざまな活動は、大義名分を必要とし、既存の体制を打倒しようとか、世の中を変革しようとか考えていたものである。今では、理想を大上段に掲げるのではなく、自分の内発的な問題意識がぶつかるところで、自分を表現できる場を見つけ、そこで活動するのである。(中村、2001、p.241)

自らの思い、それは(狭義の)政治的な過程を通して実現することもあれば、舞台芸術によって実現する場合もある。「大義名分」だけが表現欲求の源でもない<sup>34)</sup>。(もっとも自治体が関与する場合は地域振興という「大義名分」を掲げるのであるが。)自分の好きな、得意な分野で活躍する、そういう市民参加の多様な場を用意したことは、一つの新しさと言えるのではないだろうか。

近年では、方法論の有効性が徐々に認められたためであろう、家元制という閉鎖的システムの中で継承されてきた狂言のような伝統芸能の領域でも、公立の能楽堂などにおいて市民参加の試みがあるという<sup>35)</sup>。市民参加による舞台芸術活動は今後もますます広がることが予想される。

そして、このようなアマチュアの活動は、舞台芸術という分野に限られるものではない。例えば、博物館活動を例に取っても、1980年代には参加による運営を謳う「第三世代の博物館」<sup>36)</sup>が提唱されるなど、市民参加型活動は各領域で同時並行的に取り組まれている。目を世界に向けると、1976年にはユネスコ総会で「大衆の文化生活への参加及び寄与を促進する勧告」が採択され、あらゆる人々の文化へのアクセスを高める動きが進んでいる。

本稿は市民参加型オペラを中心に、それを生み出した背景、および「市民＝アマチュア」が参加することの意義とディレンマに焦点を当てて論じてきた。とはいえ、二次的に得られた情報を中心に執筆された本稿は、先行研究の整理を行ったにすぎない。市民参加をどう評価するかという問題は残されたままである。個別具体的な問題の掘り下げは、今後に期すこととしたい。

### 【謝辞】

筆者はもともと国・自治体の政策や地域博物館、コミュニティ活動における「市民参加」について関心があったものの、その対象を舞台芸術に広げるきっかけとなったのは、高松市を中心に活動している市民オペラちえちいりあ、および四国二期会の活動に触れる機会があったからである。本稿でそれらについて言及することはなかったが、そこで得られた経験は本稿の随所に反映されているものと思う。ここで関係各位に感謝の意を表したい。

### 【注】

- 1) 中村順によれば、市民オペラは「今や全国に200団体以上あるといわれる」という（中村、2001、p255）。なお、本文でも述べたとおりその萌芽は1960年代末～1970年代であるものの、財団法人地域創造の調査によると、市民参加型事業は75%以上が1990年以降、約50%が1995年以降であり、本格的な発展は1990年代に入ってからである（関水・吉村・吉本、1998、p21）。バブル期を経て各地に文化ホールが建設され、鑑賞型事業以外の活用方法として市民参加に注目が集まったためと考えられるが、90年代については別の機会に論じることとしたい。
- 2) ここで本稿における「プロフェッショナル」という言葉について補足しておきたい。現代演劇を題材にプロフェッショナルについて考察している社会学者・佐藤郁哉によれば、プロという言葉には「ある活動が職業として成立していること（職業性）」と「ある職業活動を行う上で十分なだけの専門的技量を持っていること（専門性）」という意味が含まれるという（佐藤、1999、p347）。さて、日本におけるオペラ活動は、音楽評論家・増井敬二が「やっと平成になって・・・プロに入りかけた時代になったのではないか」（昭和音楽大学オペラ研究所、2004、p.13）と言うように、本稿が中心に扱う1970年代において、多くの声楽家は専門的技量を持っていたものの、それだけで生活できていたとは言い難い。公演は多くが“手弁当”であり、「台所は火の車」（関根、1983、pp27-34）なのである。そのため、本稿でのプロは「高等教育における専門的トレーニングを受けており、その技量が職業として成立してもおかしくないレベルにあること」程度の意味で使用している。
- 3) 後半の「間口の広さ」については、補足が必要であろう。市民参加型オペラを成立させるためには、そこに参加する市民、この場合は「歌う市民」が必須要件となる。それは、例えば戦時下に国民教化のために行われた厚生音楽運動と国民皆唱運動、あるいは戦後の全日本合唱連盟等による合唱コンクール、そしてうたごえ運動などの取組の積み重ねがあって形成された。とりわけ、1947年にはじまるうたごえ運動は急速に広まり、長木誠司によれば「少なくとも60年安保闘争を経て64年のピーク時まで、さ

らには沖縄返還にかけての歌劇《沖縄》の創作とその全国巡演にいたるまで、「うたごえ運動」の持っていた役割は、単なる社会運動を越えて音楽創作の上でもユニークで、かつ意義深いものであった(長木、2004d、p.94)と評価されている。そもそも、うたごえ運動は、1947年、後の日本民主青年同盟(民青)へと発展する青年共産同盟(青共)が、関鑑子に合唱団の指導を依頼したところからはじまったものである。その後合唱団は1951年には民青から独立したが、実際のところ共産党の影響はかなり残存しており、必ずしも独立した運動と言い切ってしまうわけにもいかなかったようである。実際、うたごえ運動では労働者の闘争などアジテーション的な傾向の歌が多く登場し、運動の支持者であった(ただし後に袂を分かつことになる)作曲家・芥川也寸志によって「すべてを政治闘争に結びつけることは非現実的」「音楽的な高さを追求すべき」など、その政治色が批判されることもあった。詳しくは長木(2004a-2005b)を参照のこと。

- 4) 篠原のように市民運動を「抵抗と参加としての市民運動」(篠原、1973、p.16)として捉えた場合、市民参加型オペラの場合、「抵抗」の側面は必ずしも明確ではない。しかし、市民運動が反対・要求からまちづくりへと進むこと(山口、1973、p.203)、そして市民参加を「創造と革新のメカニズム」と見るならば(同、p.210)、市民運動の一つに位置づけることもあながち間違いではないだろう。もっとも、藤沢市民オペラの指導者であった指揮者・福永陽一郎は文部省の指導した(安上がりな)「文部省オペラ」への違和感が本格的なオペラ制作に向かった一因であると述べており、ある種の「抵抗」という側面が全くないわけでもなさそう(宮原、1985、pp.238-239)。
- 5) もちろん、ご当地オペラは1970年代に入って突然現れたわけではなく、戦前・戦後に見られる「日本的なもの」を素材としたオペラ創作(山田耕作的「黒船」(1929年)や團伊玖磨の「夕鶴」(1952年)、清水脩の「修善寺物語」(1954年)など)の流れを汲むものである。ひいては、本文でも指摘したように、19世紀に欧州各国で「国民劇」としてオペラが創作されたことに遡る。ただ、日本の「国民」オペラ運動には欧州とは異なり「国家的介入」が欠けていた(長木、2006a、p.77)反面、1970年代以降、「地方の時代」というスローガンに顕著に見られる時代背景を受けて、地方自治体レベルで創作が進んだこと、すなわち「国民オペラ」というよりはむしろ「市民オペラ」として広がりを見せることになったという点が興味深い点である。日本のオペラに関しては、佐川(2006)も参照。
- 6) 吉田耕一によると、初期(戦前～戦後)のアマチュア・オーケストラも、必ずしも東京を中心に動いていないという(吉田、1979、p.6)。理由は詳らかではないが、興味深い現象である。そう言えば、映画『ここに泉あり』(今井正監督)の舞台は群馬県である。
- 7) 小長の著書からは県内の音楽教育に携わる人々とその弟子が中心だったことが分かる。なお、合唱であるが、第1回の「フィガロの結婚」については「大分県音楽協会合唱団」と書いてあるだけで詳細は不明だが、第2回「椿姫」は大分大学、県立芸術短期大学の学生、そして第3回「カバレリア・ルスチカーナ」ではこれらの学生に加えてOBS(大分放送)コールやPTAママさんコーラスなど、地元アマチュアの参加があった。
- 8) 同氏は、和歌山・明石・伊丹・姫路・加古川・川西・滋賀・高知・徳島などのオペラ協会の育成・振興にも力を注ぐことになる(1997年大分県民オペラ「吉四六昇天パンフ」p.7より)。
- 9) 1997年のパンフレット(p.9)によると、その当時までの上演回数が54回とある(以降は不明)。
- 10) 「地方からの発想」は、大分県知事を1979年から2003年まで6期24年間務めた平松守彦の著書タイトルであり(平松、1990)、「ローカルにしてグローバル」は同書以外にも平松の文章(公演パンフレットを含む)に度々出てくるフレーズである。平松は知事就任早々、市町村長によびかけ、「一村一品運動」

を提唱したことで有名。なお、藤沢市長・葉山峻は、「一自治体一文化」を提唱したというが、それは平松の「一村一品」を相当意識したものであるようだ（葉山、1991、p.6）。

- 11) 大分県内では県民オペラの創立後、1971年県民バレエ、1972年県民吹奏楽、1973年県民演劇が続々と立ち上げられ、「沈んだ島の物語」（県民演劇、1973年）、「朝日長者」（県民バレエ、1974年）などのご当地ものの創作も続いた。
- 12) 文化会館の設立が契機とはいえ、「確かに県民オペラの成功には県のバックアップが大きいといえるが、客観的にみると、県の文化行政がすぐれていたからオペラ運動が育ったというより、むしろオペラ運動に行政が引っぱられてあとからついていったというのが実情だろう。」（小長、1990、p.109）とあるように、公演に対する県費補助は必ずしも多くはなく、藤沢市民オペラと比べた場合、自治体の果たした役割は小さいようである。
- 13) 行政の役割は、公立文化ホールの建設や、公演に対する資金的な支援にとどまるものではない。「舞台スタッフ」も重要な要素である。舞台芸術活動には、舞台に立って演じる者だけでなく、舞台や照明、音響などの専門スタッフが欠かせない。大分県民オペラについて、桂直久や清水脩が指摘したのは「キャストは何とかなるが、スタッフの不毛は一朝一夕には解決できない。」であった。機会が少なく地方では職業として成り立たないため、音楽的素養をもったスタッフに恵まれないことが、地方における共通の悩みである（小長、1990、pp.144-147）。その点、藤沢市は市民会館というハコモノを作るだけでなく、開館時から専任スタッフを揃えていたことでも目をひく。当初は市職員を県立音楽堂と横須賀文化会館に6ヶ月間研修に派遣することによって対処しようとしていた。しかし、複雑な舞台運営を任せるためには相当な経験を積んだ技術者を配置する必要があることが徐々に明らかとなっていった。そこで、市の出資する民間会社を設け、当該会社が県立音楽堂および日生劇場における経験者を採用することにより、藤沢市民会館は当時県内でも最高の技術水準を確保できた。当時の市担当者は、市民オペラをはじめとする自主事業が円滑に発展してきたのは舞台スタッフの存在があったと振り返っている（宮原、1985、pp.84-86）。なお、スタッフの仕事については、野口（2003）が詳しい。
- 14) 大分の動機は不明だが、藤沢で福永が第1回公演として「フィガロの結婚」を選択した理由は、オペラの中でも比較的合唱部分が少なく、またオーケストラが未熟でもなんとかサマになるからという「不純な動機」があったという。初期の不慣れな時期には、プロのソリストの方に比較的ウェイトがかかっていた合唱やオーケストラのアラがあまり目立たない演し物を選び、市民オペラの成長とともに、次第に市民出演者のほうへウェイトを移してゆくというのが、福永の市民オペラ戦略の一つだった（宮原、1985、p.141）。
- 15) 藤沢シティ・オペラ・グループは、市民オペラのために臨時に結成される合唱団であり、そこに参加するアマチュア合唱団はその時々によって異なるが、湘南コール・グリューン、コール・クロア、藤沢男声合唱団、日本精工コーラス部といった藤沢市内のグループのみならず、茅ヶ崎高校音楽部及び演劇部、大磯小学校合唱団、小田原男声合唱団、早稲田大学グリークラブなどの市外の団体が含まれることもあった。ただし、各々の合唱団の全員が出演するのではなく、特に女声合唱団のコール・グリューン（1950年創立の市内最古参のアマチュア合唱団）に関しては人数が多いため選抜により出演者が決められ、残りは裏方（とりわけ衣装製作）として関わっていたという。
- 16) 実は、創作オペラのアイデア自体は1973年の第1回藤沢市民オペラに遡ること6年前の段階にもあったという。財政的裏付けがなく、お蔵入りしたその台本タイトルは「遊行寺門前の問屋の息子の恋物語」だったという（宮原、1985、pp.132-133）。



- 17) 大分県民オペラ協会HP (<http://www6.ocn.ne.jp/~opera67/>、2007年3月現在) 参照。
- 18) 藤沢市民オペラHP (<http://www.city.fujisawa.kanagawa.jp/bunka/opera/>、2007年3月現在)、また、「藤沢市民オペラ写真集」編集委員会(1993)も参照。
- 19) 創作オペラはリスクが伴う。準備期間も通常より長くなる(「竜恋譜」は1975年4月の原作募集から上演までに丸々4年かかっている)、台本作家や作曲家への委嘱料など金銭的負担も嵩む。果たして楽譜はいつ入手できるのか、それすら確定できないのである。藤沢市民オペラの例だが、当初1978年10月の上演予定だった創作オペラ「竜恋譜」が1979年3月に延期されたのは、台本作者の変更や作曲の遅れ(表向きは作曲家の入院)という事情があったからだという。宮原の著書の中には、会計監査係に対し、どのようにして存在していない楽譜を存在しているかのように見せたか、また、上演を延期しなければならない理由をいかに「創作」したか(会計監査を済ませた以上「作曲が間に合わない」とは言えないため)、暴露話を書かれている(宮原、1985、pp.167-174)。行政に対して厳しいチェックが求められるようになっていく現在から見ると、こんなに赤裸々を書いて大丈夫かと心配になってしまう程であるが、しかし当時の内情が分かって大変面白い。
- 20) 1980年に、藤沢・静岡・横浜三市民合同公演の「カルメン」が企画されたことがあったが、演出を担当することになった横浜側が質の高さを求めるがゆえに、プロを多く出演させ、かわりにアマを目立たなくさせようとしたのに対し、藤沢側はまず市民参加を第一義的に考えようとして対立し、結局横浜が合同公演から手を引いたという(宮原、1985、pp.187-188)。
- 21) 舞台芸術に限らず様々な領域でアマチュアの活動が広がりを持つようになるにつれ、アマチュアについては様々な言及が見られるようになる。(例えば、雑誌『思想の科学』は1963年9月号(No.18)で「アマチュアの発想」という特集を組んでいる。)
- 22) 『芸能白書2001』によると、最終学歴が高くなればなるほど芸術活動への参加率が高くなるという一般的な傾向が裏付けられているという(芸能文化情報センター編、2001、pp.165-168)。なお、アマチュアが学習しているということは、それだけ教授活動が盛んであるということと表裏一体であるわけだが、それは教授活動が、公演活動やメディア活動と並んで、プロの生活を支える基盤となっていることを意味する。実際に、プロの実演家の洋楽部門においては、2000年のデータで72%が教授活動を行っているという。しかも教授活動は公演活動の状況と比べるとはるかに全国的広がりを持っていて、各地で後継者の育成、観客の育成、地域内での文化振興など、大きな役割を果たしている(芸能文化情報センター編、1997、pp.63-75; 1999、pp.74-82; 2001、pp.102-108)。このような「多くの国民が、芸能を鑑賞するだけでなく実演活動もしていて、それが芸能の教授業という市場基盤を支え、同時にそれが安定した鑑賞者層形成に貢献しているという現象は、諸外国に比べても特徴的である。」という(同上、1997、p.63)。
- 23) 例えば、長野県岡谷市のカノラホールで行われたオペラ「御柱」(筆者注：オリジナルの「御柱」は7年に1回諏訪大社で開催される祭り)に合唱団員として参加したある女性の次のような発言がある。「だって今まで御柱というと、男の祭でしたから。女は台所の炊事で我慢していたんです。ところが今回は、私たちが主役じゃないですか。今までためていた分が爆発したんだと思います」(神山、1998、p.9)。
- 24) プロ・アマの関係について、かつては「専門家とサークル(筆者注：アマチュア合唱団)の間の結びつきは、けっしてうまくはいておりません。そこにはあきらかに溝があります。」(芥川、1959、p.243)と言われることもあった。研究の領域においても同じようなことが言えるのであって、プロの



活動は研究対象となっても、アマの活動はならない。長木誠司によれば、合唱音楽は裾野の圧倒的な広さを誇るにも関わらず「戦後のシーリアス音楽史から、これまで常に（意識的に）排除されてきた分野」である。合唱は主にアマチュアによって担われてきたため、プロフェッショナルの音楽家の歴史である戦後音楽史とは一線を画されてきたのである（長木、2004a、p.78）。しかし、音楽史においても作品・作曲家だけでなく「社会」というファクターに対する注目が高まりつつあるようで、近年は合唱（とりわけドイツの）に焦点を当てた研究も徐々に増えてきている（井上、2005；三島、2004；宮本、2006など）。なお、そもそも合唱活動は18世紀末から19世紀初頭にかけての西洋市民社会の勃興期に、市民の教育として西洋各地で同時多発的に誕生した社会教育の一環であるが、20年前に指摘された日本の社会教育学の状況、すなわち「成人教育に多く見られる芸術領域に関する研究の不足」（日本社会教育学会、1988、p.111）という状況は、依然変化がないように思われる。

- 25) もっとも、「地域のモチーフを活かした作品を地域で制作、公演」に関しては、「関心がある」が21.4%（全体平均19.2%）、「実際に参加した」が13.7%（全体平均11.6%）で、「ご当地もの」への意識はあまり高いとは言えないようである。
- 26) この点、19世紀ドイツのアマチュア合唱活動に関する研究の中で宮本直美が述べていることと共通する。宮本によると、合唱協会に所属した目的以外の点で、思想、信条、生活習慣、価値観、職業、出自等、他者との相違が確認された場合にも、一つの目的が共有されているゆえに、そうした相違は克服されて社会関係は維持され得るという。もっともドイツの場合、協会の入会に関する規則や制限という排他的措置があり、そもそも入会の段階で同質性の確保があったからこそ、目標の共有による差異の克服が可能になったとも述べていることは意味深長である（宮本、2006、pp.108-110）。
- 27) 例えば、1981年に八戸市民創作オペラ協会が発足した当時、音楽家グループと演劇人グループの2つの派閥が緊張関係にあり、協会長の工藤欣一はトラブル処理に専念したという（神山、1998、p.17）。
- 28) 最近の新聞記事においても、地方都市の場合、プロのオーケストラは耳に親しんだ有名曲を演奏している反面、アマチュア・オーケストラはプロが尻込みするような難曲に挑むという傾向が見られると報道されている。名曲でないとスポンサーがつかない、赤字を出すわけにはいかないという理由で、プロは無難な選曲になりがちだという（2007年2月1日付朝日新聞夕刊）。この点、アマチュアの場合、公演は（数）年に一度（数度）の晴れ舞台であり、そのために自ら資金を負担することも厭わない参加者も多ければ、また、地縁・血縁などの人脈を用いてチケットを販売することも可能である。ただし、反面「自分たちだけで切符を売り歩いて、仲間間で売って歩く。あるいは、知り合いに売って歩くというような形になってしまう。これは非常にまずいのではないか」（昭和音楽大学オペラ研究所、2004、p.58）というように、開放性とは逆行する、仲間うちだけの「閉じた」公演となってしまう危険性と表裏一体なのであるが。
- 29) もっとも、全く逆の次のような意見もある（福永陽一郎）。「初演であれば、作品の出来の是非も上演の質からも比較の対象となる相手がないわけで、そのオペラ上演の意義をどんなに高く評価しようと、ウソにはなりません。言ってしまうと“運動”としてもっとも安易な方法で、しかもその運動に対してのよい評価は苦勞少なく得られる、大義名分のたてやすいやりかたであります。」（宮原、1985、p.236）
- 30) 同作品が難しいとされていたのは、主役のテノールの技術的な難度に加え、膨大な出演者を要するからであるという。プロだけによる上演の場合、巨額の出演料やスケジュール調整がネックとなるのだが、しかし、アマチュアの参加によって出演者数の問題はあっさり解決されてしまった。この「ウィリアム・テル」以降は、「地方で、中央でもできないオペラを上演する」ことが、藤沢市民オペラの存在

価値となってきたという（圏点は原文どおり；宮原、1985、pp208-210）。

- 31) これはアマチュアの音楽サークルの矛盾にとどまらず、文化ホールも「芸術文化の価値という独自性・卓越性を帯びた要請を満たしつつ、地域住民の参加・ニーズ・合意といった公共性を帯びた要請を満たすという、本質的に矛盾を抱えた役割を付与された施設」（久井、2003、p190）という言われ方をする。さらに言えば、あらゆる文化的な施設に共通する矛盾ではないだろうか。参考までに、アメリカ合衆国の博物館協議会は、1992年に*Excellence and Equity*というレポートを発表し、パブリックな教育文化施設において疎外されてきたコミュニティの文化を可視化し（equity＝公正）、その下で卓越性の基準の見直しをはかりつつ優れた文化を守ること（excellence＝卓越）を提言している。
- 32) 新交響楽団（新響）については補足説明が必要である。新響はもともと東京労音（勤労者音楽協議会）のアマチュア・オーケストラとして設立されたものであり、当初から芥川が指揮をしていたが、1966年3月15日に東京労音から脱退した。1966年3月16日付朝日新聞「東京労音に絶縁状」の報道によると、労音からの政治的圧力に耐えられないことが原因であると芥川は説明しているとのことである。しかし、同年3月18日付朝日新聞夕刊「政治的圧力は中傷」には、労音側の説明として、芥川が演奏技術を偏重するあまり、ここ数年労音会員以外から団員を募集したこと、会員以外から入れた団員は労音に入会する約束だったが、これが守られず、第一オーケストラの9割までが会員外で占められたことを、その原因として挙げている。『私の音楽談義』の中では「音楽における質の高さを、技術の水準だけにおきかえては、大きな誤りをおかすことになります。」（芥川、1959、p246）と述べた芥川だが、実際は技術にこだわっているだけではないかと批判された。なお、労音脱退から13年後、芥川は「新響は技術を追求するということを団の伝統にしたい」と述べつつも、一方で技術を持ったアマチュアについて「下手よりうまい方がいいにきまっている。だけどうまくなったためにちっとも感動が伝わってこないんだったら、下手な方がいいといたいわけです。」とも言っている（小宮・芥川、1979、p27）。矛盾はそう簡単に解決され得ないようである。
- 33) このことは藤沢市民オペラ創設時のエピソードとしても知られる。「プロとアマとの共演、という、この珍しい試みが人々に与えた影響は大きかった。あれ以来、藤沢のオーケストラは変わった、とメンバーは口々に言う。特にスザンナ役の伊藤京子と共に初めて練習したときの驚きは大きかったという。アマチュアの藤響の団員たちがそれまで声楽だと思っていたものと、まるっきり概念が違っていた。プロのすごさを思い知ったのである。とたんに、オーケストラの気構えが変わった。ただ音を出しているだけではだめだ、と骨身にしみたのだ。こんなに美しい声と一緒に演奏して、へんな音を出してプロに迷惑をかけるわけにはいかない。いままでのように失敗しても自分たちだけが恥をかければ済む、というわけにはいかない。団員たちは、がぜん緊張しだした。」（宮原、1985、p139）なお、平田は日生劇場、藤沢市民会館を経て、1989年カノラホール館長に着任している。
- 34) 例えば、70年代以後のアマチュア・オーケストラの急増について、「全体として運動の性質があらわれないのが・・・特徴としていえるように思う。それが60年代にその頂点をみた戦後の二大大衆的音楽運動（うたごえと労音）との大きなちがいが」（小宮、1979、p.2）という言われ方をすることもある。うたごえの大義名分は注3）の通り（労音もほぼ同じであろう）。
- 35) 例えば、元々能・狂言の地盤のない土地柄に作られたという豊田市能楽堂（1998年創立）では、開館一周年の記念事業として市民25名の参加による狂言「唐人相撲」を企画・実施し、また2002年には郷土に縁のある人物を取り上げた新作狂言「大久保彦左衛門の夢」を市民24名の参加により初演している（杉浦、2004）。

36)「第三世代の博物館」という考え方は、伊藤寿朗によれば竹内順一の問題提起に基づくものである。もっとも、80年代当時においては「第三世代とは期待概念であり、典型となる博物館はまだない。しかし、部分的には、・・・各地で新しい試みが蓄積されてきている。」という状況であったという（伊藤、1991、pp.141-146）。なお、近年では、日本博物館協会『博物館の望ましい姿－市民とともに創る新時代博物館－』（2003年）や「公立博物館の設置及び運営に関する基準」（2003年改正）に示されるように、博物館利用者の学習成果や知識・技能を生かした市民参画を推進することが広く謳われるようになってきている。

#### [参考文献]

- 芥川也寸志（1959）『私の音楽談義』音楽之友社
- 伊藤寿朗（1993）『市民のなかの博物館』吉川弘文館
- 井上登喜子（2005）「19世紀ドレスデンの合唱協会の社会史研究」、『音楽学』50（3）、pp.174-186
- 神山典士（1998）「特集・市民オペラ」、『地域創造』vol.6、pp.2-19
- 久保孝雄（1973）「労働運動と市民運動」、篠原一ほか編『岩波講座 現代都市政策Ⅱ 市民参加』岩波書店、pp.111-138
- 芸能文化情報センター編（1997-2001）『芸能白書（隔年度版）』芸団協出版部
- 小泉文夫（2003=1984）『小泉文夫著作選集① 人はなぜ歌をうたうか』学習研究社（旧版は冬樹社）
- 小長久子（1990）『大分県民オペラ物語-20年のあゆみ-』大分合同新聞社
- 小宮多美江（1979）「自らが音楽することに徹するアマチュアリズムを」、『音楽の世界』18（5）、pp.2-3
- 小宮多美江・芥川也寸志（1979）「プロとはなにか、アマチュアとはなにか-新響にふれて芥川也寸志氏にきく」、『音楽の世界』18（5）、pp.24-31
- 小村公次（1979）「宮崎県オペラ協会 オペラ「鶴富」初演」、『音楽の世界』18（12）、pp.21-22
- 佐川吉男（2006）『日本オペラの軌跡-歩み、作品、人』芸術現代社
- 佐藤郁哉（1999）『現代演劇のフィールドワーク-芸術生産の文化社会学-』東京大学出版会
- 昭和音楽大学オペラ研究所（2004）『公開講座 日本オペラ100年の歴史Ⅰ～講義録』（文部科学省特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」）昭和音楽大学
- 篠原一ほか編（1973）『岩波講座 現代都市政策Ⅱ 市民参加』岩波書店
- 杉浦隆伸（2004）「市民参加狂言への挑戦」、『楽劇学』11号、pp.46-50
- 関水秀樹・吉村正信・吉本光宏（1998）「市民オペラ整理学・オペラによる地域づくりと地域によるオペラづくり」、『地域創造』vol.6、pp.20-25、68-69
- 関根礼子（1979）「藤沢市民会館十周年記念 オペラ「竜恋譜」」、『音楽の世界』18（5）、p.37
- 関根礼子（1983）『オペラの世界』三一書房
- 辻啓一・長野俊樹・助川敏弥（1984）「鼎談 音楽におけるアマチュアとプロ」、『音楽の世界』23（11）、pp.4-11
- 長木誠司（2004a,b,c）「<sup>ムーヴマン</sup>“運動”としての戦後音楽史 1945～⑥⑦⑧ 合唱運動①②③」、『レコード芸術』53（6）（通号645）-53（8）（通号647）
- 長木誠司（2004d,e,f,g, 2005a,b）「<sup>ムーヴマン</sup>“運動”としての戦後音楽史 1945～⑨-⑭ うたごえ運動①-⑥」、『レコード芸術』53（9）（通号648）-54（2）（通号653）

- 長木誠司 (2006a) 「<sup>ムーヴマン</sup>“運動”としての戦後音楽史 1945～③ 戦後のオペラ①」、『レコード芸術』55 (6) (通号669)
- 中村順 (2001) 「協働のケーススタディ⑥ー文化・芸術と市民活動」、山岡義典・大石田久宗編著『協働社会のスケッチ』(市民・住民と自治体のパートナーシップ第3巻) ぎょうせい、pp.237-273
- 日本社会教育学会編 (1988) 『現代社会教育の創造：社会教育研究30年の成果と課題』東洋館出版社
- 野口卓 (2003) 『ステージを支える匠たち～そしてオペラの幕が上がる』ヤマハミュージックメディア
- 野口剛夫 (1993) 「真のアマチュアリズムを求めて(アマチュアと音楽<特集>)」、『音楽の世界』32 (4)、pp.14-16
- 葉山峻 (1991) 『市民文化への挑戦』日本経済評論社
- 平松守彦 (1990) 『地方からの発想』岩波新書
- 久井英輔 (2003) 「文化施設の活動・経営をめぐる問題」、鈴木眞理・守井典子編『生涯学習の計画・施設論』学文社、pp.181-192
- 「藤沢市民オペラ写真集」編集委員会編 (1993) 『カーテンコールをもう一度ー藤沢市民オペラ写真集ー』藤沢市・藤沢市民会館友の会
- 三島郁 (2004) 「19世紀前半におけるドイツ市民層の重層化に伴う音楽教養の変化ーライブツィヒにおける合唱協会の活動内容をめぐって」、『甲南女子大学研究紀要 文学・文化編』41号、pp.53-63
- 皆川達夫 (1965) 『合唱音楽の歴史』全音楽譜出版社
- 宮原昭夫 (1985) 『カーテンコールをもう一度ー藤沢市民オペラ物語ー』双柿舎
- 宮本直美 (2006) 『教養の歴史社会学：ドイツ市民社会と音楽』岩波書店
- 山口定 (1973) 「市民参加における革新と保守」、篠原一ほか編『岩波講座 現代都市政策Ⅱ 市民参加』岩波書店、pp.187-212
- 山本珠美 (1997) 「コミュニティ・ミュージアムー博物館と参加型文化活動ー」、『日本社会教育学会紀要』No.33、pp.85-93
- 横山桂次 (1973) 「政党と市民運動」、篠原一ほか編『岩波講座 現代都市政策Ⅱ 市民参加』岩波書店、pp.139-161
- 吉田耕一 (1979) 「アマチュア・オーケストラの現状」、『音楽の世界』18 (5)、pp.4-9
- 渡邊守章 (2000) 『舞台芸術の現在』放送大学教育振興会

#### [付記]

本稿の執筆に際しては、平成18-20年度文部科学省科学研究費補助金若手研究 (B) の助成を受けた。