日本の地域／市民オペラ　―オペラ彩の事例にみる現状と課題

江藤　光紀

はじめに

東京音楽学校（現東京藝術大学）奏楽堂で行われた日本人による初めてのオペラ上演（1903年）以来、一世紀以上の間に日本におけるオペラ上演は大きな発展を遂げ、その広がりは全国に及んでいるが、例えば劇場大国と呼ばれ公的なサポートの手厚いドイツなどと、その上演構造は根本的に異なっている[1]。

本稿ではこの特質を、これまであまり論じられることのなかった地域／市民オペラの事例研究を通して検討してみたい。地域／市民オペラをどのように理解・定義し、日本のオペラの中に位置付けるかは大きなテーマだが、まず第一節では日本のオペラの発展の経緯と現状を主に劇場やホールといった上演会場という観点から整理し、さらに公演数や開催地などの統計を分析することで、大都市圏に対し地方におけるオペラ上演を支えているのが地域／市民オペラであることを示す。第二節では市民オペラから発展を遂げた特定非営利活動法人オペラ彩の事例研究を通して、地域／市民オペラの展開の経緯や上演実体の一端を明らかにする。そして第三節では、この事例をより大きな文脈からとらえなおすことで、地域／市民オペラの現状と問題点について考察する。

地域／市民オペラという用語については、文脈によってニュアンスに違いがあり、はっきりとした定義づけは難しい。市民オペラの“市民”という語が、県が主体となって支援し、主に県民会館などの施設で行われる県民オペラに対するものとして用いられる場合には、それは支援主体が市であることを示している。

一方、ヨーロッパではオペラ上演は国、州、自治体などの支援を前提としプロフェッショナルな団体によって担われているが、日本の、とりわけ首都圏以外の地方都市では、プロやセミプロを中心とする住民参加型の上演によって発展してきた経緯があり、それは現在に至るまでわが国のオペラ文化の性格を特徴づけている。こうした文脈で市民オペラという語が用いられる場合には、市民という語はもっと広く Citizenship（英）や Bürgerschaft（独）といった、公共性の概念の一要素を指していると考えられるだろう。その場合には、市民オペラとは上演を通じて参加者たちの自己実現・人間性の陶冶や地域コミュニティの紐帯の強化などに主たる意義を持つ民間起源の活動、と定義できる。こうした役割は例えば劇場大国ドイツでは公の責務だと考えられており[2]、各地の充実した劇場ネットワークはそうした思想を反映してもいるのである。本稿では市民オペラという語を、主にこうした文脈で考えている。

ところで住民参加型のオペラ上演は1970年代ごろより増えていったが、その後オペラ文化が発展する中で、地方でも文化財団などが積極的にイニシアティヴをとる上演が増加し、また地域に根差した普及活動を継続的に行いつつ高い水準のプロダクションを実現する団体も現れるようになった。これらの上演もまたその地方の文化のありようを反映してはいるが、市民（県民）オペラとひとくくりにすることはできないため、両者を含んだ上位概念として地域オ

ペラという呼称が用いられるようになった。したがって地域／市民オペラと記述した場合には、地域の多層的なオペラ上演やその担い手に焦点を当てているが、地域オペラと市民オペラを対立概念としてとらえているわけではない。両者を対立概念のようにとらえる文脈では、市民（県民）オペラは素人、アマチュアが作るものというニュアンスを帯びることになり、この含意はオペラ制作の現場では少なからぬ意味を持つのだが、市民（県民）オペラでも主要キャストはプロが歌うケースが多く、また何をもってプロ、セミプロとアマチュアを分けるかについても明確な定義はないからである[3]。むしろその多様なありかたに日本の芸術文化の特徴、そして文化政策の課題が表れているといえるだろう。

第一節　会場から見る日本のオペラ上演の経緯と現状

通常の舞台芸術に必要な大道具・照明・衣装・メイクなどに加え、場合によっては数百名に及ぶ歌手・合唱・オーケストラが、スコアに沿って同時に動くオペラは、パフォーミング・アーツにおいて、最も複雑なオペレーションを必要とする。

そうした入り組んだオペレーションを本番で滞りなく実現するには、入念な準備が必要となる。キャストや資金集めに始まり、稽古スケジュールの立案から芸術的なクオリティの維持に至るまで、制作主体は実に多くの要素を管理しなければならない。しかもその方法は芸術支援の諸制度にはじまり、各団体の拠ってたつ財政基盤や担当者の経験などによっても大きく異なってくる。上演される作品は同じでも、そこに至るプロセスは、国によって、また団体ごとに、文字通り千差万別なのである[4]。

日本におけるオペラ上演の形態を上演主体の特性に従って分類すると、大きくは劇場やホール（多くはそこを拠点とする財団など）が主体となって上演を行うケース、そしてオペラ団体（いわゆるカンパニー）が主催するケースに分けられる。前者は劇場という場、後者は上演する人に主体がある。

他にもエージェントが入って海外のプロダクションを劇場スタッフごと他国から連れてくる引っ越し公演、オーケストラが主催し、舞台を作らず、あるいは簡易舞台によって通常のコンサートの一環として上演する演奏会形式、いくつかの劇場や団体が協力して一つのプロダクションを作り、それを巡回させる共同制作方式、時限的に運用されるフェスティバルでのオペラ上演などもあり、形態は多様化しつつある。

しかし公演主体がいずれであっても、通常のオペラ上演とはオーケストラの伴奏のもと、歌手が演技しつつ歌うというのが基本である。そこでここでは劇場・音楽ホールという場所に着目して整理してみよう。

オペラの理想の上演会場は言うまでもなく本格的な舞台機構やオーケストラ・ピットをもった劇場、すなわち歌劇場である。しかし本格的なオペラ専門劇場の歴史は、オペラ上演の歴史に比べればはるかに浅い。世界的な歌劇場の多くは歌手やオーケストラ、合唱団などの専属スタッフを擁しているが、日本では新国立劇場でも全てが専属というわけではないのである。

専属のスタッフを擁する劇場は、戦前に例がないわけではない。1911 年に東京・丸の内にオー

プンした帝国劇場は、オペラを上演するセクションを持っていたが、高額な上演費用があだになり5年ほどで解散している[5]。昭和初期には、阪急電鉄の小林一三がオーケストラや制作部門を備えた宝塚大劇場を建設し、宝塚少女歌劇を創設したが、最初期は自主制作のオペレッタで出発したものの、間もなくレビュー、ミュージカル路線に転じて今日に至っている。したがって帝国劇場や宝塚歌劇が戦後の劇場を基盤とするオペラ制作の直接の源流となっているわけではない。

1958年に開館した大阪フェスティバルホール、1961年に開館した東京文化会館はオペラやバレエも上演可能な施設だが、オペラをメインにしたプロダクションの制作主体としてみた場合、1963年の日生劇場のオープンは画期的な出来事だったと言えるだろう[6]。オープニングとなったベルリン・ドイツ・オペラの来日はスタッフまでも同道する本格的な引っ越し公演で、この経験は日生劇場の技術部員にとっても大きな財産になったという[7]。

70年代にはいるとＮＨＫホールや神奈川県民ホールなど、オペラの上演も可能な多目的ホールが増えてくるが、日生劇場に続くようなオペラに注力する劇場はすぐには現れなかった。日本の伝統芸能に特化した国立劇場のオープンは1966年で、オペラをはじめとする西洋発祥の芸能の振興をうたった第二国立劇場の設置も同年の国会で付帯決議事項となったが、オイルショックなどの影響もあり長く棚上げになった[8]。オペラ・バレエ・演劇という三部門を擁し、通年で公演を行う新国立劇場（東京・初台）がオープンするのは1997年のことで、バブル景気とその余波によって広がりをみせ始めた新しい劇場設置の動向の中でようやく実現した。

そうした時代が訪れるまでは、日本のオペラのほとんどは多目的型ホールで上演されてきた。そこで公共文化施設や公共ホールについて振り返っておこう。日本では明治時代以降の近代化に伴って大都市部では劇場や公会堂が建設されたが、地方においては地域住民が少額を出資し、合議制による劇場運営を行った時代が長く続いたと言われる。これは高度経済成長期（1950年代後半以降）に廃れ、公共文化施設建設の機運が高まった。そうした文化施設の多くは地方自治体が設置する教育委員会の管轄に置かれ、啓蒙的な生涯教育という役割を担っていた。したがってホールとは言っても公民館や大集会場の機能を併せ持ったものとなり、劇場・音楽堂としての役割は副次的・付随的なものにとどまった。

自治体がこうした複合的な文化施設を設置する流れは長く続いた。1965年には公共文化施設は全国で82にすぎなかったが、74年には500を超え、2000年には2000を数えた[9]。それ以降、伸び率は大きく鈍化しており、地域創造が平成26年（2014年）に行った調査によると、調査時点で対象とした1452施設が持つホールの数は2033（有効回答数1416）で全体数は横ばいである。新設も相次いでいるものの昭和期に建てられた既存施設は更新の時期を迎えており、つまりこのことはいわゆる“ハコ”としてのホール・劇場が数としては全国に十分にいきわたったことを意味しているのだろう。

2033のホールの内訳だが、客席数の平均値は673.3席、規模としては席数300席から400席が最も多い。主たる使用目的としては多目的が77.9％で最も多いのに対し、オペラ（31.4％）、ミュージカル（40.7％）といった複合的な要素を必要とする演目が上演可能なホールは限定されるとはいえ、それでも700に近い数があると考えられ[10]、地域における普及・発展を底辺で支えている。

本格的なオペラ上演が可能な劇場施設の設置は、大規模な金融緩和によって資金調達が容易になったバブル経済の余波の中、90年代に本格化していく。大阪音楽大学が89年に開いたザ・カレッジ・オペラハウスは専属の管弦楽団、後に専属合唱団も擁し、学校が主体となったオペラ制作でも全国をリードするのみならず、関西圏のオペラ・シーンのけん引力の一つとなってきた。その後、1992年開館の愛知芸術文化センター、94年開館で馬蹄形のホールがクラシカルな歌劇場を思わせる横須賀芸術劇場、96年開館で三面半の舞台機構を持つ富山オーバード・ホールといった劇場が新設されている。97年の新国立劇場のオープンの後も98年開館のびわ湖ホール、震災復興のシンボル・2005年開館の兵庫県立芸術文化センターなどが続き、専門劇場を拠点として公的な補助のもとにオペラを上演する流れが首都圏のみならず地方都市にも広がっていったのである。またこれらの劇場にはオペラの上演機構だけではなく、専属のオーケストラや合唱団、研修所などの機能を持つものもあった。

いわゆる“ハコモノ行政”への反省から90年代に始まったこの新しい公共劇場への模索は、オペラにとどまらず、演劇・ダンスなどにもみられる。文化施設に専門家を配置して、その施設を拠点に主に自主制作事業を充実させることによって、文化施設を劇場化していこうとする発想はドイツやイタリアの劇場運営をモデルとしており、楽団（多くは30～40人規模の室内オーケストラ）、合唱団といった音楽団体だけでなく、劇団、ダンスカンパニー、あるいは美術展の企画部門を持ち、自主公演企画を柱にしたシーズン・プログラムを提供している公共ホールは少なくない。

とはいえ劇場がコンテンツを発信してきた歴史はそう長くはないため、やはり100年を超える日本のオペラの歴史は長らくカンパニー、つまり歌劇団が担ってきたといえるだろう。上演回数の多い三つのカンパニーについて触れておくと、最も古い藤原歌劇団はミラノやロンドンで修業を積んだテノール、藤原義江が1923年に設立したオペラ・カンパニーを源流とし、81年に日本オペラ協会と合併して現在は日本オペラ振興会の一部門となっている。

戦後に入ると、東京音楽学校の卒業生たちにより二期会が結成され、その後、二期会の名を冠する団体が各地に創設された。現在では東京二期会、北海道二期会、関西二期会、四国二期会、名古屋二期会、さらには大分オペラアンサンブルを母体とする大分二期会がある。活動が活発と言い難い地域もあるが、東京二期会などは海外の歌劇場との共同制作にも積極的である。

前二者とは活動領域がややずれるが、オペラシアターこんにゃく座は1971年に東京芸術大学内の音楽サークルが発展する形で創立された。この団体は日本語で自然に歌い理解できるオペラの普及を目指し、ピアノ伴奏や小編成のアンサンブルによる創作オペラを上演しており、コンパクトなプロダクションによって学校公演などを含む多くの公演をこなしていることが特徴である。

日本のオペラという時に、多くの人々が思い浮かべるオーセンティックな公演はこうした劇場やプロのカンパニーによるものだろう。しかし公演数という面からみていくと、それだけではとらえきれない面があることが分かる。『日本のオペラ年鑑』によれば、日本のオペラ公演数は2006年まではほぼ一貫して上昇し、この年に1224回とピークを迎え、その後は1000回から1200回の間で横ばいとなっている。

増加の波が公共ホールや劇場の普及に少し遅れる形で訪れている点に留意したいが、これについてもう少し詳しくみてみよう。2017年には日本全国で1064回のオペラ上演があった。内訳は海外からの招聘公演が40回、教育研究機関による公演が56回で、残りの968回が国内団体によるものである[11]。このうち東京で行われたものは390回と突出して多く、他にも大都市圏に集中する傾向は見られるものの（神奈川76回、愛知58回、兵庫49回、埼玉47回、静岡46回）、公演が全くなかったのは福井・徳島県だけで、オペラはほぼ日本全国で上演されている[12]。

制作主体という点からみた場合、先ほどの分類に従ってまず劇場を主体とした公演数を数えると、新国立劇場が54回（うち2回は他公演）と突出して多く、次いで日生劇場（24回）、びわ湖ホール（13回）となっている。一方、公演数が最も多いカンパニーはオペラシアターこんにゃく座で、総数は231回（うち756席以上の大規模会場で行われた公演は66回）となっており、日本のオペラ公演のおよそ5分の1はこんにゃく座が担っているということになる。東京二期会（24回）、藤原歌劇団（16回、同一財団の傘下にある日本オペラ協会の3回も含む）がこれに続く[13]。

ところで、上記の比較的大きな公演主体の公演数の総数は362回となるが、これはオペラ全体の公演数の3割強を占めるに過ぎない。海外招聘団体（58回）と教育団体（40回）の98公演を加えても458回で、日本全体の年間上演数の半数にも満たないのである。また上記の団体のほとんどが大都市圏を活動基盤としていることを考えると、地方におけるオペラ上演の多くは年に1本、もしくはそれ以上の間隔でオペラを制作し、1、2公演を行う各地のオペラ団体が担っているということが分かる。『年鑑』に掲載された上演団体（音楽大学や研修所は含まない）は173あり[14]、組織形態としては株式会社、公益財団法人、一般社団法人、特定非営利活動法人（いわゆるNPO法人）などがみられるが、法人格を持っていないものも多く、それらは主に地域に住む音楽家や愛好家たちが自主的に立ち上げた団体である。本稿が対象とする地域／市民オペラとは、これらのうち主に、前述したような大都市圏で恒常的にオペラ上演を行う劇場やカンパニー以外の団体やその上演を指している。

こうした活動団体のうち、最初に全国的な注目を集めたのは1967年に発足した大分県県民オペラ協会で、これに続く形で日本各地に次々と団体が結成された。また、これ以前から各地域内で活動していた団体も少数あり、これらのなかにはすでに相当の歴史を持っているものもあって[15]、地方文化の発展に大きな役割を果たし、またホール利用の活性化をはじめとする地方文化振興の新たな道が模索され始めた際にも、文化行政を方向づけてきたのである。

そうした団体が生まれた背景には、戦後の教育体制が整うにつれて[16]、音楽大学や教員養成系大学の教育学部の教員や卒業生らが、地域の音楽教育に従事しながら自らの活動発表の場を求める動きがあった。そこに公共ホールをはじめとする施設の建設や文化支援制度などの社会的インフラの整備・普及が重なっていったのである。ヨーロッパの歌劇場は元来、宮廷や富裕な貴族の庇護のもと発展し、近代になると国立化・公立化することで公共性を獲得していった。一方、日本のオペラは明治以来、声楽家や愛好家に支えられる形で発展し、その活動が普及する中で公共性を帯びていくという特性が見えてくる。

市民オペラは中心となる人物の動機や方針によって特徴づけられていることが多く、発展の

経緯も多様である。声楽家だけではなく、作曲家・演出家・指揮者などが旗振り役になっている場合もあれば、愛好家・研究者らが自らの好みやテーマに基づいて推進する場合もある[17]。行政主導型の地域オペラの場合には近隣大都市圏との距離や都市自体の規模といった立地条件の違いこそあれ、一定の基準を踏まえたものになっていくが、市民オペラにはそれを担う主体によって特色があり多様性がある。行政・文化政策との架橋[18]や、制作委員会方式[19]といった模索も試みられており、それらを一般化して一つのモデルを提示することは難しい。

そこで次節では、これまで述べてきたような日本のオペラ上演の特性、オペラ公演に地域文化政策がどのようにコミットしているかといった点について、現状や課題を埼玉県和光市とその近郊を地盤に活動する特定非営利活動法人オペラ彩を事例として検討する。オペラ彩は地域の声楽家たちが結成する典型的な市民オペラ団体として出発し、現在は声楽出身のプロデューサーが責任をもって制作する体制へと発展を遂げ、高い水準の舞台を実現している。

第二節　オペラ彩の活動

オペラ彩は7人の声楽家が結集し1984年にスタートした朝霞オペラ振興会を源流に持つ。2003年に現在の名称に変更し、毎年一作、本格的なオペラを上演している。若手やベテランをバランスよくキャスティングした緻密な舞台は高い評価を得ており、佐川吉男音楽賞奨励賞(《トゥーランドット》、平成18年度)、三菱UFJ信託音楽賞奨励賞受賞（《ナブッコ》、平成19年度)、三菱UFJ信託音楽賞受賞（《マリア・ストゥアルダ》、平成24年度）と数々の受賞歴を誇る。

設立当初から中心的なメンバーとして参加し、現在は総合プロデューサーを務める和田タカ子氏への聞き書きや同氏からの提供資料を元に[20]、同団のオペラ制作の実際、運営の特性についてみていきたい。

1）総合プロデューサー・和田タカ子氏の略歴～オペラ彩ができるまで

オペラ彩は和田氏がプロダクションの立案、キャスティングから経理事務の細部に至るまで、一切に責任を持つというプロデューサー体制を敷いている。まず、和田氏がどんな経緯をたどり現在に至ったのかを確認する。

和田氏は1946年山形県新庄市に生まれ、高校までを同地で過ごした。高校時代に音楽の先生の勧めで声楽の勉強を始めた。進学して本格的に音楽に打ち込もうと考えたが、16歳の時に父親が亡くなり、また音楽の先生も別の学校に転出したことから、音大への進学を諦め、東京に暮らしていた姉を頼り上京、学習研究社に入社し、秘書室に配属された。

この仕事を通じ、和田氏は当時の知識人たちの薫陶を受けている。幼児教育の重要性について話し合うために、古岡秀人（学習研究社社長）を座長に、井深大（ソニー社長)、茅誠司（東京大学総長)、秋山ちえ子（小さな親切運動提唱者)、鈴木鎮一（ヴァイオリン指導法スズキ・メソードの考案者）といったメンバーが定期的に集まっていた。また駒場の日本近代文学館の開館（1967年）に関連する仕事を通じて浜田廣介（児童文学者）の知己を得る。同郷の浜田

との出会いは、オペラ彩の看板演目、オペラ《泣いた赤鬼》（松井和彦台本・作曲）の制作のきっかけとなっていく。

音楽の道が諦めきれず4年で同社を退社し、ピアニストの小川富美子に師事するとともに、小川の紹介で当時活躍中の音楽家から、声楽、和声学、作曲法などの個人指導を受ける。またモダンダンスの藤井利子のもとでも学んでいるが、これはダンスの能力がオペラの舞台にも必須と思われたからであった（藤井は自ら率いるカンパニー、東京創作舞踊団の出演、振付を通じて後にオペラ彩の舞台制作に大きくかかわっていく）。朝霞市で子育てをしながらピアノ教師をしていたが、近隣の幼稚園に子供を通わせているお母さん方に合唱を教えたのが、音楽を通じての社会参加のきっかけとなった。

当時近隣で結成された埼玉カントーレ[21]に入団したことで、オペラ上演にも携わるようになった。和田氏は埼玉カントーレから改称した埼玉オペラ協会が初演した《秩父晩鐘》（1988年初演、小田健也台本、池辺晋一郎作曲）などに参加し、舞台に立ちながらバックステージの運営などについても経験を積んだ。

1984年に声楽家7人で朝霞オペラ振興会を設立、9月9日に発足記念コンサートを昼・夜の二部制で行った。プログラムは日本歌曲、オペラアリア、歌劇《河童譚》（松本重真台本・石桁真礼生作曲）上演の三部構成だった[22]。《河童譚》にはまだドイツに学ぶ前の大勝秀也（指揮）や中村敬一（演出）といった、その後のオペラ界の要人がスタッフに名を連ねている。会場は収容人数200人の朝霞市コミュニティセンターで、この会場での複数回公演が当時の朝霞オペラ振興会の主たる上演形態だった。

転機は93年に訪れた。94年の創立10周年を記念して、《魔笛》（モーツァルト）の大ホール上演を計画する。この計画は当時の市長・岡野義一の後押しによって進められていたが、同年の市長選で岡野が敗れたため会場が押さえられなくなり、予定されていた芸術文化振興基金からの予算も下りず、公演中止に追い込まれた。これがきっかけとなり合議制から和田氏が歌手をしつつ制作も一手に引き受け、直井研二が一貫して演出するというスタイルに変わった。これは結果的には責任の明確な制作体制、同一のスタッフの継続的な取り組みの基礎となった。

98年からは会場をコミュニティセンターから席数922人の朝霞市民会館ゆめぱれす大ホールへと移し公演規模を拡大した。この会場での上演は2001年の第17回公演《フィガロの結婚》まで続き、さらに2002年の第18回公演《魔笛》からは会場を和光市民文化センター サンアゼリアに移す。永田音響設計が手掛け1993年に開館した同ホールは、オペラの上演に適した1122席（ピット使用時）の本格的なものである。

拠点をサンアゼリアに移したのは和田氏が和光市に転居したことが直接の理由だが、共同主催者に同会館を運営する（公財）和光市文化振興公社が入ったことでホールの先行予約が可能になり、確実に週末が押さえられるようになったのは大きなメリットだった。和光に拠点が移ったため、2003年には朝霞オペラ振興会からオペラ彩に名称変更すると同時に、和田氏は定期公演では歌手を退きプロデューサー業に専念することにした。2007年には法人格も取得し、特定非営利活動法人オペラ彩となる。NPOになることでより信用・信頼がついた。また（公財）和光市文化振興公社は会場の予約だけでなく、会場使用料の免除や広告宣伝、人的援助など様々な支援が行なっているという。

2）組織運営

オペラ彩は定番タイトルのみならずチャレンジングな演目にも積極的に取り組んできた。作曲当時高い人気を誇ったヴィクトル・ネッスラーの《ゼッキンゲンのトランペット吹き》(2011年第27回公演)、フランチェスコ・チレアの抒情的オペラ《アドリアーナ・ルクヴルール》(2012年第28回公演)、ベルカント・オペラの隠れた名作ガエターノ・ドニゼッティ《マリア・ストゥアルダ》(2012年第29回公演）など、集客では苦戦が予想される作品に毎年取り組んでいた時期もある。演目は和田氏自身で決めるが、その際大切になるのは同団のポテンシャルがどのような演目ならば生かせるかという見極めで、「いま、うちならこれをやればいいものができる」というひらめきを大切にしているという。例えば《椿姫》だったら、合唱団メンバーが高級娼婦や貴族をきっちり演じられるかどうかが決め手となるのである。合唱団には日曜に3時間のヴォイストレーニングを月3回行っており、毎回参加するメンバーは10人くらいだが、音楽面だけではなく作品や時代背景についての研究も重ね、原語の分かるコレペティトゥーアにディクションも指導してもらうなど、水準にはこだわりを持っている。和田氏は聞き取り調査の間、何度か「良いキャストを配しても、舞台空間を埋めるのは難しい」と述べていたが、会場となっているサンアゼリアは舞台幅も広く、合唱団にしても単に譜面通りに歌えるというだけではドラマを支える要素としては十分ではないのである。

主要キャストは指揮者や演出家と相談する場合もあるが、基本的には人脈をたどって依頼する。長年の実績もあって、オペラ彩の公演には多くのスター歌手が名を連ね、また若手に重要な役を振り当てるという方針もあって、過去のキャスティング表からはその後人気になった歌手も見出すことができる。ピットを担当する管弦楽団アンサンブル彩は全員がプロで、要所には在京トップオケのメンバーを配している。

法人化した際には和田氏を理事長とし、専務理事1、理事2、監事1、事務局長1からなる理事会を置いた。また正会員（入会金10,000円、年会費30,000円、議決権、招待券あり)、賛助会員（入会金　5,000円、年会費　3,000円)、特別賛助会員（年会費一口10,000円、招待券あり）という3つのクラス分けを持った支援組織も設置した。合唱団は正会員によって構成され、個々の公演に対する参加費は徴収していない。

公演の後援団体を、第34回を例にみておこう。この回は演目がイタリア・オペラ（トゥーランドット）だったので、まず（I）国内のイタリア関係機関、次に（II）県や近隣市の教育委員会の名前が並んでいる。こうした機関からの後援は公演の信頼度に寄与する。さらに（III）近隣市の商工会、（IV）その他の団体（公益社団法人全埼玉私立幼稚園連合会、朝霞地区医師会、埼玉県合唱連盟、全日本オペラネットワーク)、（V）近隣地域のロータリークラブ、ライオンズクラブと、後援団体はおおよそ5つのカテゴリーに分けられる。ほかの公演でも構成はだいたい同じである。

（III）から（V）については、個人の知己、つながりが大切である。（公社）全埼玉私立幼稚園連合会の現名誉会長は、和田氏が同会の子育てフォーラムの講師を務めていることもあって、オペラ彩理事に就任、チケット販売の面でも大きな協力をしている最大の支援者である。和光市の商工会とは、2009年の25周年記念公演で「オペラの街 和光」と名付けた近隣散策マップを作成するなど宣伝、広報面でタイアップした。しかし世代交代が進み昔からの知り合いが

退いてしまったところもあり、個人的なつながりに頼る関係の維持には難しさもある。

広報活動は広範囲に及ぶ。チラシ配布を専門業者に依頼しているほか、出演者の関連事業やコンサートでの挟み込み、財団の会員や固定客への郵送、支援者の和光市内でのポスティングはかなりの枚数にのぼる。市内各所の掲示板にも自ら足を運んでポスターを貼っている。

合唱やバンダには2013年より埼玉県川越市に拠点を置く音楽大学とその系列校の学生や生徒が参加しているが、その連携に関しては和光市の担当、総務人権課が協力してくれるという。教育機関との連携も、今後様々な可能性を模索していきたいと考えている。

オペラ制作に関わる事務は、和田氏と事務局長の二人で取り仕切っている。スケジュールの作成は、公演が年末や年始の場合には夏の間に事務局長が参加アーティストの日程を集め一覧表を作るところから始まる。参加できるメンバーと場面ごとに必要な登場人物とを突き合わせ、各コマの練習箇所を決めるのは和田氏の仕事である。立稽古に入ると演出家と話し合いながらスケジュールを調整、弱いところ、より多くの練習が必要なところについては時間も厚めに取る。こうした微調整は作品と現場を知り尽くしているからこそできる職人技である。

3）財務・助成金について

公演の収支内訳はどのようになっているだろうか。以下は2017年12月23・24日に行われた第34回定期公演《トゥーランドット》の決算である。

	収入の部	支出の部
出演費		9,160,277
音楽費		1,233,253
文芸費		1,803,000
舞台費		6,160,000
練習会場費		20,660
運搬費		150,000
賃金・旅費		202,976
報償費		200,000
雑役雑費		1,548,905
会場整理賃金		31,500
児童合唱		60,000
合計		20,570,571
チケット	12,454,139	
国庫助成金	7,007,399	
助成金	800,000	
寄付金	170,000	
会員会費	139,033	
合計	20,570,571	

本公演は平成 29 年度文化庁の文化芸術創造活用プラットフォーム形成事業として支援を受けたため、上記決算も文化庁に提出したもので、科目についても文化庁の規定に従っている。科目名の内容が分かりづらいものについて補足すると、音楽費は副指揮者・合唱指揮者・コレペティトゥーアなどの経費、文芸費は演出にかかる費用、舞台費は美術や衣装代、報償費は通訳費用である。演出・美術などについては長年同一のスタッフが行ってきたので、会場の機構を熟知しており、費用も抑えられている。国庫助成金は文化庁からのもので、助成金は三菱 UFJ 信託芸術文化財団からのものである。

弁当代や振込手数料などは文化庁の規定で上記に計上できず、他のところから補填するが、大人数がかかわるオペラ公演ではこうした経費も少なからぬ額になる。ほかに（公財）和光市文化振興公社が受付や会場案内、オケピットの設置などの人件費、新聞折り込み、催物案内の経費などを負担し、公演を支えている。

公社も主催者であるためホール代・会場付帯設備費などの負担はない。稽古場は和光市内の公民館他、提携先の東邦音楽大学の講堂を借用しているため、稽古場使用料はかなり抑えられている。大ホールでの「稽古場見学会」はオペラの浸透を図る上で重要な事業である。稽古場見学会には県内の高校生をはじめ 300 人以上が足を運んだという。またこの公演は満席となりチケットもよく売れたことが分かるが、とりわけ財団が運営するホールの窓口でのチケットの売り上げが急増、チケット販売手数料無料という点と併せて財務上大きなメリットをもたらしている。

チケットの価格設定についてみておくと、全席指定で S 席 10,000 円、A 席 8,000 円、B 席 7,000 円、C 席 5,000 円、学生席 3,500 円、特別学生席（高校生まで）2,000 円、特別ペア券（一般＆高校生以下）10,000 円となっているが、首都圏で活躍する歌手を配してのキャストを考えれば、東京二期会や藤原歌劇団の自主公演と比べ 3 割以上安い設定はファンにとっては十分魅力的だろう。和光・朝霞・新座・志木などの近隣地域のみならず、関東一円から来場者があるのもうなずける。

経理に関しては、以前は和光市の理解のある税理士に予算計画の立て方などを指導してもらったが、その方が亡くなって以降は全て和田氏が取りまとめている。

オペラ彩はこの他にも様々な活動を行っている。中でも 1991 年に第八回公演として制作した《泣いた赤鬼》は再演を望む声が高く、93 年に原作者・浜田廣介の生誕 100 年記念事業に招かれ山形県高畠町で公演を行ったほか、移動公演として幼稚園・小中学校・音楽鑑賞教室ですでに 80 回以上も上演し、同団の社会貢献事業の中核コンテンツとなっている。また和田氏は和光市内で「オペラ勧進―和田タカ子歌と芸術よもやま話」と題したレクチャーを毎月開催しており、本インタビューの直前には 10 年の活動を経て 120 回を迎えたとのことであった。そうした活動による収益も、定期公演の費用に充てられる。ほかにも文化庁や埼玉県文化振興基金などから助成が得られれば、コンサートやオペラに関連する各種レクチャーなども行っている。

4）　公演の実際（筆者によるレビュー）

オペラ彩の舞台はどのようなものなのだろうか。35 周年記念公演となる《トスカ》（プッチー

ニ)、2日目となる2018年12月9日（日）の公演を聴いた。

直井研二の演出は原作に忠実、演技もオーソドックスなものである。半アーチのような巨大なオブジェを効果的に使いながら、教会・執務室・刑場とそれぞれに異なる設定を申し分なく作り上げた。

主役となる二人が素晴らしい歌唱をみせた。石上朋美は香るように響く低音から明晰な中音域を経て、華やかでよく通る高音まで音域によるムラがなく、コントロールもしっかり効いて安定感がある。後半にいくに従って伸びもでた。カヴァラドッシの大澤一彰も軽い声で柔軟性がある。また二人ともにイタリア語のディクションが素晴らしく、終幕の二重唱は見事であった。一方、スカルピアがどれだけ憎らしいヒール役を演じられるかで《トスカ》のドラマトゥルギーの奥行きが決まるが、この日のスカルピアは筆者の目には身振りが大げさで時代がかった古くさい演技に映った。

指揮のヴィート・クレメンテは全体にゆったりとしたテンポをとって、歌手の伸び伸びとした歌唱を誘った。時にかなり演歌調に粘ったり、結尾では演出効果を高めるために強烈なギアチェンジをかけたりと雄弁で、オーケストラもそうした姿勢をよく反映していた。

サンアゼリアはアンサンブルをしっかりと伝えながら、そこに適度な残響の衣をまとわせるよいホールである。これは一階席前方の印象だが、上階の両翼はかなりの急勾配になっており、欧州の古い劇場の天井桟敷のようなブレンドされた音響が楽しめそうである。

オペラ彩の公演は、地域に根差したオペラの良質な例として興味深いものである。歌、演奏、演出、ホール、どれをとっても水準は確かである。作り手がターゲットとしているのは、必ずしもオペラを見慣れた聴衆だけではなく、知り合いの出演などをきっかけとして来場している層にも配慮しているように感じられた。どこかレトロで、ストーリーに沿った感情表現にまっすぐに焦点を当てた上演は、聴き手のテイストを把握した上でのものだろう。そこに目や耳の肥えた観客を前提にする大都市のオペラ制作とは異なるローカリティーが表れていると言えるだろう。

図1　カヴァラドッシ（村上敏明）
（提供：特定非営利活動法人オペラ彩）

図2　（提供：特定非営利活動法人オペラ彩）

第三節　考察

ここで、第１節で概観した戦後の地域／市民オペラの流れの中に、この事例を位置付けながら考察してみよう。

オペラ彩に至る和田氏の活動歴は、大きくみると高度成長期以降の日本の文化政策の動向を背景にしている。70 年代から 80 年代にかけて県民会館や市民会館が全国各地に作られ、戦後団塊世代が社会の中核を担うのと軌を一にして、そうしたホールを舞台にオペラ上演団体が次々と生まれてくる。和田氏が活動を開始した朝霞市コミュニティセンターや、朝霞市市民会館ゆめぱれすもまた、この流れの中で生まれた小ホールや多目的ホールの典型例だ。

90 年代には箱もの行政への反省から文化施設を拠点に人材やコンテンツを育てていこうという発想が生まれるのも前述の通りだ。和光市民文化センターサンアゼリアは本格的なオペラ上演が可能なホールだが、このホールを運営する（公財）和光市文化振興公社はオペラを市の文化的コンテンツと位置づけ、オペラ彩と共に主催者としてオペラ制作に参画している。そこには東京に接しながら違う文化圏でもある埼玉県南西部という地域性をアイデンティティとして確立したいという財団のねらいもあるだろう。市民オペラを基盤としつつプロフェッショナルなプロデュース業にまで発展した和田氏のキャリアは、こうした時代の変化を背景とし、また東京というハイレヴェルな人材の集まる都市の近隣という地の利を生かしつつ、良質なプロダクションに必要なリソースを束ねることで形成されていったと言えよう。

一方、和田氏のキャリアのユニークな点は音楽大学などの専門機関で教育を受けたわけではないという点であろう。学習研究社の秘書室で、戦後の日本文化の中核を担った文化人の薫陶を受けたことは、音楽のみに拠らない幅広い視野を氏にもたらし、総合芸術であるオペラの制作にとって大きな利点となったように思われる。また 80 年代後半からは企業によるメセナ（芸術文化支援）活動が盛んになっていくが、和田氏はそうした支援も受けなかったという。メセナ活動は現在、（社）企業メセナ協議会を中心に安定的な支援を行っているが[23]、80 年代から 90 年代の初頭にかけては、バブル景気を背景とする一過性の支援も多かったと言われる。

演目についていうと、郷土に伝わる物語などをテーマとする地方オペラや子供オペラは日本の創作オペラの重要な一角を担ってきた。和田氏がプロダクション制作について多くを学んだという《秩父晩鐘》は池辺晋一郎の作曲だが、池辺はその筆の速さとクオリティの高さで、地方創作オペラの筆頭作曲家となっている。長野県駒ケ根市民のための《おしち》（1995 年作曲）は「アマチュアのオペラ運動へのプロの協力のしかたにひとつのモデルを示した」[24] と評されるなど、その作品には再演を重ね市民によるオペラ上演の重要なメルクマールとなっているものも多い。またオペラ彩の看板演目である《泣いた赤鬼》（松井和彦作曲）は、世代を超えて楽しめる三世代オペラとも呼ばれているが、最初は絵本を読み聞かせるスタイルで小学校を巡回していた[25]、いわゆる子供オペラの傑作で、2017 年をとってもオペラ彩以外に３団体が上演している[26]。一方、《ゼッキンゲンのトランペット吹き》をはじめとする一連の知られざるオペラの紹介や日本初演は高い興行リスクもはらむもので、こうした挑戦はオペラ彩が安定した活動を通じて行政の理解や聴衆の支持を取り付けてきたからこそ可能になったのだろう。

ところで予算規模が大きいオペラの場合、資金集めは主催者に常に大きな負担を強いる。

《トゥーランドット》の場合、3分の1は国庫助成金によっているが、1年以上の準備期間を要するオペラの場合、助成の可否が判明するのは計画スタート後のことなので、もし採択されなければ予算に大きな穴が開くことになる。さらに自治体の“首長リスク”についても触れておきたい。93年の市長落選を巡る《魔笛》上演騒動は朝霞オペラ振興会に大きなダメージを与え、和田氏もこれを乗り越えられたことが大きかったと述べている。自治体の長の交代により政策の方針が変わることはオペラ制作にとって外部環境要因である。文化の醸成は長期にわたる支援があって初めて実を結ぶものだが、そのためには首長が地域の特性を踏まえた上で適切な判断を行うことができるかが重要になってくる。

近年、文化行政面でこうした問題が顕在化したのが、茨城県の県北芸術祭中止騒動である。2016年に開催された同芸術祭は、県北部5市1町の過疎化振興策として計画され、トリエンナーレとして2019年秋の次回開催も予定されていた。しかし2017年に就任した大井川知事は“芸術祭による地域振興は一過性”という理由で見直しを表明、2019年3月には「地域の発展への効果」が疑問だとして中止が発表された[27]。とはいえ県北芸術祭は2か月余りの開催期間で77万人が訪れ、35億円の経済効果を生んだと試算されており、集客に関してはヨコハマトリエンナーレ2014の21万人、あいちトリエンナーレ2016の60万人という都市型芸術祭を凌ぐ成果を上げていた[28]。

県北芸術祭では山岳部と沿岸部の広域にわたって作品が展開されたが、会場の一つとなった日立シビックセンターは地域／市民オペラとも浅からぬ縁がある。1996年7月、「ひたち市民オペラを育てる会」の主催で、全国に広がるオペラ上演の共通の課題について話し合う第一回全国オペラフォーラムがこの地で開催されている。これは大都市に対して不利な状況にあり、また孤立しがちな各地のオペラ団体がそのノウハウを分かち合う初めての開かれた機会だった。第二回のパネル・ディスカッションでは資金、地域文化振興のためのオペラ、オペラと行政、アマチュアと専門家の共同のありかたという4つのテーマが掲げられた[29]。本稿の事例研究で上がった点が、昔から地域／市民オペラにとって大きな課題であったことがわかる。

それまで市民オペラ団体が存在しなかった日立市でこうしたフォーラムが可能になった背景には、オペラ好きの市長、日立シビックセンターを管理運営する（財）日立市科学文化情報財団の助言、文化庁の財政援助などによる積極的な「オペラによるまちづくり」という発想があった[30]。その後、全国オペラフォーラムはほぼ毎年開催され、野外オペラ上演にも取り組むなど、00年代を通じて活発な活動を行った。また2003年には、この取り組みがもととなってフォーラム開催時期以外にも常時情報交換を行う全日本オペラネットワークが発足し、日立市は市民オペラの拠点として存在感を発揮していくことになる。しかし東日本大震災で日立シビックセンターが被災したことで、活動は大きく後退する[31]。現在フォーラムは規模を縮小し首都圏で行われていて[32]、和田氏は現在、ネットワークの運営委員長も兼務している。

県北芸術祭への地元からの支持も薄かった理由として、前出の新聞記事は「そもそも日立市には「ひたち国際大道芸」や「よかっぺまつり」といった、市外からの来場者の多いイベントが他にもある。加えて、芸術祭は総事業費約7億円の大半を出資した県が主導。地元は「場所貸し」にとどまり、熱意が生まれにくかったようだ」[33]と述べている。とはいえ芸術祭もオペラも、用い方によっては街づくりに有用なコンテンツたりうる。それらを地域の文化資源と

認識し生かしていく行政の知恵が求められていると言えるだろう。

いずれにしてもオペラ彩の事例研究から明らかになるのは、地域／市民オペラは地域の文化振興に関して、高いポテンシャルを持っているということである。オペラは観客を呼ぶというにとどまらず、舞台において地元の音楽団体、音楽教室、バレエ教室や学校を結びつける。宣伝広報においても商工会議所を始め、地域の様々な組織への働きかけが必要になる。また地域／市民オペラはその性質上、大規模な予算をあらかじめ組んでいる公的な催しとは異なり、可能な限りコストを押さえようとする動機が働く。準備も含めた複雑なオペレーションは、規律や互助の精神の涵養に資するものでもある。

オペラ制作は本質的に様々な地域文化資源を結び合わせるもので、高い水準のオペラが地域に根差すには長年の積み重ねが必要だが、だからこそ活動が実を結べば地域のアイデンティティの核を成す文化リソースとなりうるのである。和田氏は地域・自治体・会館が誇りに思える作品を作ることが肝要だと述べているが、オペラ彩は平成 25 年度に和光市文化功労表彰も受け、同市の文化の顔となっている。

ところで団塊の世代が高齢化する現在、コミュニティをどう維持していくかは多くの地域や自治体の課題となっているが、中核運営者の力量に多くを頼る地域／市民オペラも同様の問題に直面している。市民団体による文化活動が公的な支援を受ける場合、それにふさわしい適切な処理が可能な事務体制が整っているかなども大きな問題だが、それ以上に大きいのが後継者問題である。主催者の高齢化や引退によって存続できない団体も多く、経験や人脈をどう引継ぎポテンシャルを引き出していくかも、文化政策上の大きなポイントとなろう[34]。

筆者はこれまで主にドイツの劇場運営について調査を行ってきたが、以上のような考察から見えてくるのは、伝統芸能としての公益性を認知され、制度的・法律的・組織的にも芸術家を守る基盤が国全体に張り巡らされているドイツに対し、首都圏など一部の地域を除きまだまだ芸術活動を支える社会的基盤がぜい弱で、個人の活動にゆだねられている地域／市民オペラの状況である。もちろんそこには芸術の社会的位置づけや公共性という観念の差異など、単純に比較できない違いが様々にある。しかし教育機関や上演会場の整備が、複雑なオペレーションを必要とするオペラ制作に挑む市民の動きを生み、それが日本のオペラ・シーンを草の根で支え、わが国のオペラ文化の特質の一部を形成してきたことも事実である。

2012 年には「劇場・音楽堂等の活性化に関する法律」、いわゆる劇場法が施行され、公共文化施設に対する国の基本姿勢が明らかにされた。この法律では、劇場を「文化芸術を継承し、創造し、及び発信する、…人々が共に生きる絆を形成するための」地域コミュニティの新しい創造的な広場として位置づけている。そしてこうした課題を実現するために、施設の整備を重視してきた旧来の方向を転換し、芸術活動やマネージメントに必要な人材育成に重点を移すことをうたっている[35]。

つまりオペラの制作と上演を地域における無形財と考えた場合、それをどう受け継いでいくかは当該団体のみならず地域・行政の課題でもあるのである。近年は音楽大学や芸術大学にもアート・マネージメントのコースができているが、よいプロデュースには経験も不可欠だ。文化資源としてのオペラ上演を地域コミュニティの基盤の一つとして育てていくためには、リ

スクを分散しながら、地域と行政、教育機関が協力して人材を育成する地道な取り組みが必要なのではないだろうか。

1　筆者の研究グループは平成 22 ～ 24 年度科学研究費助成事業「歌劇場の分析を通してみるドイツの文化・公共政策」、平成 26 ～ 28 年度科学研究費助成事業「公共圏における劇場の役割－ドイツの選択、日本の針路」で、こうした点について調査研究を行ってきた。本稿もその問題意識を引き継ぐものである。

2　日独の文化的公共性の差異をとらえたもの、あるいは日本の視点から分析した近年の成果として藤野一夫・秋野有紀・マティアス・フォークト『地域主権の国ドイツの文化政策』美学出版、2017 年が挙げられる。

3　ここでの用語法は仮設的なものであり、現状をより正確にとらえるためにはさらなる議論・考察・検証が必要だろう。なお、本論文は昭和音楽大学オペラ研究所研究員・関根礼子氏の研究・考察、助言などに用語の問題を始め多くを負っている。ここに謝して記します。

4　例えばレパートリーシステムをとっているドイツの劇場では、構想からプレミエまでは数年がかりというのが普通である。この詳細なプロセスに関してはアルノルド・ヴェルナー・イェンセン、平尾行雄訳『プレミエからレパートリーへ―ドイツにみるオペラハウスの組織と経営』アカデミア・ミュージック株式会社、2015、 p 229 以下、「新制作の誕生」を参照。

5　このメンバーらが浅草六区で行った興行がきっかけとなり、大正年間には浅草オペラがブームとなった。六区に立ち並んでいた数々の芝居小屋はオペラやオペレッタを相次いで取り上げるが、関東大震災によって勢いを失っている。

6　藤田洋「開場 50 周年を迎えて」、『日生劇場の五十年』ニッセイ文化財団、2014、p25。

7　吉井澄夫（当時の日生劇場技術部長）の回想より。「吉井澄夫が語る劇場とあかり（劇場編）」 https://www.tlt.co.jp/tlt/products/art/library/gekijou.htm （2019 年 10 月 13 日最終アクセス）

8　この経緯は以下に詳しい。徳永高志『公共文化施設の歴史と展望』晃洋書房、pp132-134。

9　調査方法や定義によってこの数字には多少のばらつきがある。ここでは「芸団協 Journal」Vol.11、2003 年 3 月に依拠した関根礼子著／昭和音楽大学オペラ研究所編『日本オペラ史』（下）、水曜社、2011 の記述（p68）を引いた。

10　一般財団法人地域創造「平成 26 年度地域の公立文化施設実態調査」報告書、pp16-18。

11　石田麻子「日本のオペラ公演 2017」、文化庁／学校法人東成学園昭和音楽大学オペラ研究所『日本のオペラ年鑑 2017』、p74。

12　同、p83。

13　同、p75。

14　同所収、「オペラ関係団体名簿 I. 上演団体」より。

15　『日本オペラ史』（下）、p70。

16　音楽大学の地方新設、短大からの昇格、定員増などは、団塊の世代が大学就学年齢に達する 1960 年代にピークを迎え、声楽科の教師や学生を中心とする学校でのオペラ上演も増加していく。同書、p95。

17　現況の把握については 2015 年 6 月 18 日に法政大学市ヶ谷校舎で行われたワークショップ「日本のオペラ上演の現状と問題点」での関根礼子氏の発表を参考にしている。

18　例を挙げれば、藤沢市民オペラは市民主導で始まったが、市がコミットするようになり、現在は 3 年を 1 サイクルとして音楽監督を置いている。また市内に複数の市民オペラ団体を擁する広島は、市がオペラの都市を標榜し、市の財団が年に 1 作を自主制作するほか、市民オペラ団体の上演を援助している。筆者自身の調査による。

19　地元の経済人が中心となって結成した三河市民オペラ制作委員会は、2006 年の《魔笛》から 2017 年の《トゥーランドット》まで、 4 本のプロダクションを制作し、第 8 回佐川吉男音楽賞・奨励賞（2010 年）、

第11回三菱ＵＦＪ信託音楽賞・奨励賞（2014年）など多くの受賞歴を持つ。第二回《カルメン》の制作プロセスが書籍化されている。三河市民オペラ制作委員会編著『三河市民オペラの冒険―カルメンはブラーヴォの嵐』水曜社、2011年。

20　本節は2018年8月10日朝霞台で筆者が行った聞き取り調査をもとに、提供資料や関連事項の調査を加え筆者が原稿化したものを和田氏自身が校正している。

21　1980年に設立。声楽家により構成され、82年に埼玉オペラ協会と改称、現在も活動している。http://saitamaopera.html.xdomain.jp/overture.html（2019年9月29日確認）

22　同公演プログラム（和田氏提供）より。

23　『日本オペラ史』（下）、p114。

24　佐川吉男『日本オペラの軌跡―歩み、作品、人』、芸術現代社、2006年、p29。

25　管弦楽版の初演は1981年に日生劇場で行われている。『日本オペラ史』（下）、p714。

26　1月9日、ＮＰＯ法人オペラ普及団体ミャゴラトーリ（座・高円寺２）、1月29日、アーツ・カンパニー（御前崎市民会館）、3月15日、ＮＰＯ法人オペラ彩（桐生市保育園）、8月19、20日、地域連携パフォーミングアーツ実行委員会（東海市芸術劇場多目的ホール）。

27　「まちにアートを：４　１回で終わらせないために」朝日新聞2019年6月27日夕刊。

28　吾郷俊樹「～はじめての茨城県北芸術祭にて 茨城県北部に80万人来訪！」財務省広報誌「ファイナンス」平成29年6月号。

29　佐川吉男、前掲書、p44。

30　『日本オペラ史』（下）、pp102-103。

31　ただし2015年にはシビックセンター開館25周年を記念して、《マクベス》（第四回ひたち野外オペラ）が上演されている。

32　全日本オペラネットワーク ＨＰ　https://triade3.wixsite.com/japan-opera-nw（2019年10月13日最終確認）

33　朝日新聞2019年6月27日夕刊、前掲記事。

34　和田氏は世代交代を阻む最大の理由として財務リスクを上げていた。公演で赤字が出た場合には和田氏自身が補填しているが、基金などの助成対象から外れると収入に大きな穴が開き、場合によっては公演ができなくなってしまう。

35　法整備は進んだものの、指定管理者となっている法人は非正規雇用率が平均を大きく上回るなど、解決すべき課題も多くあるようだ。公益財団法人　全国公立文化施設協会「平成27年度 劇場・音楽堂等人材育成フォーラム　～劇場・音楽堂等の人材育成と専門人材確保における課題と新たな仕組みづくり～」実施報告書。