

# 文部時報

昭和五十六年十二月  
第一二五五号

## 特集 芸術文化の振興

### 芸術文化振興の根本問題

犬丸 直 4

### ▽てい談

#### これからの美術館

8

(出席者) 河北 倫明・倉田 公裕・財津 永次

#### 公立文化会館の運営

塩山清之助 21

#### 「舞踊」の現況

景安 正夫 27

### ▽座談会

#### 内外の音楽事情

33

(出席者) 三石 精一・辰巳 明子・大島 幾雄

西沢 敬一・(司会) 福原 信夫

#### 青少年芸術劇場の巡回公演から

加藤 衛 46



### ▽解説

#### 芸術文化の振興に関する施策について

文化庁文化部 51

### 随想

#### インテリの一五分遅れ

小川 平二 70

#### 缶詰め作家

三好 京三 72

#### 第一三期中央教育審議会発足

大臣官房企画室 63

#### 東京工業大学大岡山・長津田間

池辺 洋・清水 康敬 74

#### 総合情報伝達システム

#### 大正から昭和へ

大和 淳二 92

### 連載第4回

#### 唱歌のあゆみ

●海外教育ニュース……大臣官房調査統計課 80

文教施策連絡協議会終わる

「協同教育」は成長株(アメリカ合衆国) /

文化財紹介 ●妙義神社本殿・幣殿・

幼稚園の拡充状況と教育の動向(西ドイツ)

拝殿 (浜島正士)

●文部省のまじ

名作シリーズ ●山水図

「二一世紀の生涯教育」今後の生涯

(解説) 原田 実 69

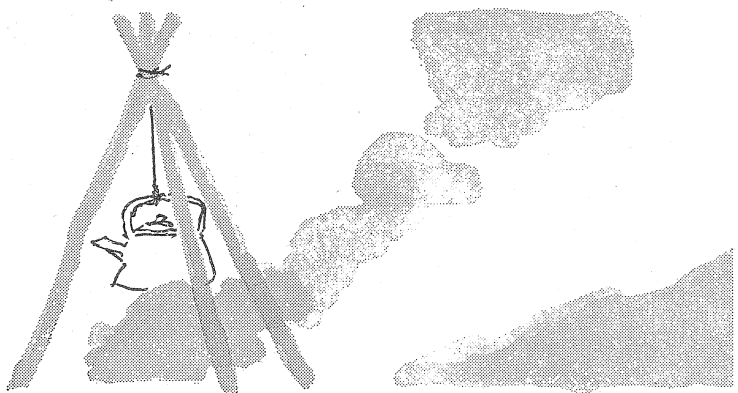
教育に関するデルファイ調査報告書

大臣官房企画室 82

次号目次

表紙 藤沼和枝 カット 赤羽根秀一

96



●座談会

# 内外の音楽事情

— 諸外国での研修を終えて —

出席者 三石 精一・辰巳 明子・大島 幾雄

敬称略

(指揮者)

(バイオリン奏者)

(音楽家)

発言順

西沢 敬一・福原 信夫

(オペラ演出家)

(音楽評論家)



福原信夫氏

指揮者は音を誘発させるもの

福原(司会) 終戦後間もなくのことでしたが、アメリカの上院議員であったウィリアム・フルブライト氏が、「国際交流の一つの方法として、「フルブライト計画」というものを

提唱されました。その後、一九六一年には、この計画に芸術分野が入って「フルブライト・ヘイズ法案」となったわけですが、私たち芸術に関係している者は、この法案により実施された国際交流の成果が、いかに大きなものであるかを、つくづく身にしみて感じるところです。

幸いにして我が国でも文部省、文化庁など





大島幾雄氏



辰巳明子氏



西沢敬一氏



三石精一氏



は指揮者の仕事ではない、ということを教育  
されているようにも見えました。ですから、  
日本では指揮者というものは、拍子取りとい  
う面が強いのですが、向こうでは拍子取りに  
見られることを極端に恐れているのです。そ  
れで、なるべくわからないような指揮棒を振  
ろうとするわけで、ここが日本と非常に違う  
ところで、面白いなと思いましたね。

福原 つまり、指揮者というものは拍子を  
取るというよりも、音楽を誘発するものだと  
いうことですね。

三石 そのようなことだと思います。そし  
てそれは、日本の音楽教育ともずいぶんかか  
わりがある、という気がします。日本の場合

のご努力によって、昭和四二年度からそのよ  
うな国際交流の機会が与えられております。

この「芸術家在外研修制度」により、海外で  
研修を受けてこられた方の中には、帰国後そ  
の成果を発揮して、芸術選奨の文部大臣賞や  
新人賞を受賞された方もたくさんおられるわ  
けで、この制度の成果がいかに大きいかを痛  
感いたします。

そこで本日は、ここ数年の在外研修を終え  
られて、現在、それぞれの分野の第一線でご  
活躍になっておられる皆さんにお集まりいた  
だき、海外での体験を通してお感じになった  
ことなど、いろいろなお話を伺わせていただ  
きたいと思っております。

まず最初に、読売日本交響楽団の指揮者と  
してご活躍中でもあり、また東京音楽大学の  
教授として後輩の育成指導に当たられていら  
っしゃる三石さんから、お話をお願いしたい  
と存じます。

三石 私は昭和五二年度の在外研修で、ウ  
ィーンに半年とミュンヘンに半年ほど行かせ  
ていただきました。私はずっとオペラが非  
常に好きだったものですから、研修の主な目  
的も、オペラがどのように運営されているか

には、どうしても書かれている音符を音にす  
る作業というものが、演奏家の勉強の中で大  
きな比重を占めることになるのですが、その  
譜面の奥に隠れたものを引っ張り出す努力  
が、先生の方に欠けているのかもしれない  
し、音楽を学ぶ生徒自身にも欠けているの  
かもしれない。ですから、そのような努力を今  
後、もう少ししていく必要があるのではない  
かと感じました。

福原 かつての大指揮者だったフルトベン  
グラーの場合にしても、昔からよく彼の棒は  
わからないと言われておりましたね。それ  
で、彼の名前をもじって「振ると面くらう」  
などと言ったわけですけど、それも、各人  
の音を規制するのではなく、引き出すため  
の手段だったのかもしれない。

辰巳さんは、バイオリンの奏者としてどの  
ような勉強をされてこられましたか。

### テクニク重視の日本と

#### 大らかな環境の西ドイツ

辰巳 私の場合は、在外研修員となる以  
前、つまり昭和五四年三月に、三度目の海外

を実地に見るということでした。特に日本で  
は見る機会の少ない、リヒャルト・シュトラ  
ウスとワグナーのオペラに関して知識を深め  
てきたいというのが、当初の念願だったわけ  
です。

ところが、実際にウィーンに行ってみます  
と、オペラハウスではオペラの練習をなかなか  
見せてもらえません。ですから、必然的に  
毎晩公演を見ることになりまして、残りの時  
間でウィーンフィルの練習を見るところに  
なりましたが、ミュンヘンの場合には、オペ  
ラの練習もオーケストラの練習も全部見せて  
いただきました。

ここで、オーケストラに重点を置いて、少  
しお話ししたいと思うのですが、私が見聞き  
した西ドイツやオーストリアのオーケストラ  
と、日本のそれが一番違っている点は、オー  
ケストラのめいめいが自発的に音を出してい  
るということ。指揮者に規制されて、枠  
にはめられて演奏しているのではなく、自発  
的に演奏している。そして指揮者は、自発的  
に出てくる音を、いかにまとめるかというこ  
とに心を砕いているように見えましたし、ア  
ンサンブルを一生懸命に合わそうとすること

演奏旅行で西独へ参りました。その際、ベル  
リンの音楽大学の先生に、教えを受けたいと  
申し入れたところ、それまで多くの日本人留  
学生の優秀さが認められてのことと思いま  
すが、教えてあげるかわりに、教える方も手伝  
ってくれませんかという、願ってもない条件  
のもとに、しばらく講師という立場でレッス  
ンをし、自分もレッスンを受けていたことが  
あります。

その後、在外研修のお話がありまして、こ  
ちらは働かなくても勉強ができるということ  
なので、早速応募させていただいたのです  
(笑い)。文化庁の在外研修制度は、私が考  
えていたものよりもずっと理解のあるもので  
したので、日本でやっておりました生活と同  
じような生活が向こうでできた。つまり、大  
学で教えたり教わったりしながら、演奏活動  
もさせていただいたわけですね。

その結果、日本と向こうの状況をいろいろ  
比較して考えるようになったのですが、ま  
ず、音楽大学の教育のあり方について、非常  
に違いを感じました。現在、私が勤めており  
ますのは桐朋学園大学ですが、向こうと比べ  
ますと、バイオリンのいわゆる弾くというテ

クニックの面に限って言えば、断然日本の学生の方が質的に高いと言えます。向こうの学生はテクニクが少し足りないにしても、音楽的にはすばらしいものを持っているのではないかと、というイメージを抱いて出かけたわけですが、驚くなかれ、ドイツに生まれてベートーヴェンの有名なコンチェルトの音を間違える、という状態ですから、現在ではもうどここの国の人間だからということが基準になるのではなく、あくまでも個人差だと思えました。

しかし、そのように下手な学生達も、別に焦っているわけではありません。学校を出てどうするかと思っておりました。



る、オーケストラの数が日本と比較にならないほど多くあるものですから、それなりの段階でいろいろな仕事ができる。また、そのようなアフターケアもあるということ卒業後の状況が全然違うわけなのです。みんながソリストである必要はなく、その辺がコンプレックスを持つたり、全員ががむしゃらにソリストをねらうような、日本の音楽大学のすさまじい競争や、コンクール一辺倒という雰囲気とは全然違うという気がいたします。

それから西独には、先ほどのフルブライト計画と同じ意味で「DAAD」という、留学生の交換をしたり、音楽家を招いたりする制度があります。西独という国は、第二次大戦で日本と同じ敗戦国になったわけで、その敗戦のショックというものをいろいろの人が持ち続けている。それでも戦後、いち早く復興が成ったのは自国民の努力はもとより、世界各国のお陰である。そのお返しをしなければいけないということで、このDAADの制度を含め、教育の方面へものすごく力を入れていくわけです。その点も、日本とはかなり違っているように思います。ですから、日本も経済大国と言われ、ともすればざらわれる傾

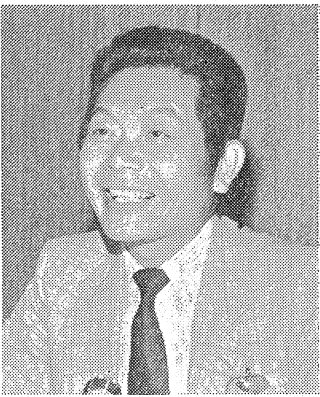
向にあるようですが、国際的な理解を深めるためには、文化面や教育面で交流することにもう少し力を入れていただければ、大変効果があるのではないだろうか。そんなことを感じました。

福原 いまのお話は、西独では音楽大学などを卒業しても、学校はただほうり出すということでは、社会に出てからもずっと見守っていくというような、非常に暖かみを感じられるお話でした。私もそれは大切なことだと思えますね。年齢的に見ても、学校を卒業すればそれで一人前とは言えないわけですから、それ以後にどう伸びる道をつくっていくか、ということが非常に大切だと思います。大変いいお話を伺いました。

大島さんは声楽家として、現に第一線で活躍中ですが、研修中はいかがでしたでしょうか。

### オペラの原点に迫るには

大島 私は声楽の中でも、バリトンというパートをやっております。私は昭和五四年、



ちょうど三〇歳という年に、ミラノに一〇か月、ミュンヘンに二か月ということで派遣されました。全く初めての海外研修でして、本当は二八歳、遅くとも三〇歳前にはヨーロッパに留学したいと思っていたのですが、残念ながら仕事の関係や家庭の事情などがありまして、なかなか実現できないでございました。

文化庁の派遣で行けたらいいなあと思っていた矢先の昭和五〇年、二期会にオペラ研修所ができましたので、まず、ここで二年間研修を積むことにしました。そこを無事に卒業して二年目のときに推薦をいただき、念願の派遣がかなったわけです。

なぜ、三〇歳までに行きたかったのかと申

しますと、声楽の場合には、言葉の壁を取り払わなければどうしても先へ進めないことがありますし、発声上のテクニクの面でも三〇歳という時点は、方向性を見極めるときに当たります。これが、三〇歳を過ぎてしましますと、技術的にごちゃごちゃになる危険性があるわけなのです。

そのようなことで行って参りましたが、その一年間で何を一番大きく感じたかと申しますと、私はオペラが専門ですから、その国の社会的な制度や情景、あるいは国民的感情や性格という、背景にあるものがオペラ社会を左右しているということに改めて感じたわけです。特に、オペラの発祥地フィレンツェのあるイタリアは、発祥地であると同時に母体であり、原点であるわけですから、その点では我々日本人がオペラを考えるより、すでに彼らの方が次元が高いと言えるでしょう。

例えば、私がなぜ声楽に入ったかと申しましたが、私は二〇歳までフルートを志しておりましたが、フルートの先生にどうも君は才能がないと見切りをつけられたものですから（笑）、それで声楽の方に変わったわけなのです。それも、最初のうちは声楽について

何も知らないどころか、むしろオペラなんて大きらいでした。しかし、やっていくうちにそれなりに自分の世界が開けてきて、興味も出てまいりました。

結局、私に代表されるように、日本で声楽を始めようとする人は、最初から声楽が好きだから始めたのではなく、君はいい体格をしているし、声もいからやってみないか、と人から奨められて始めるケースが多いのです。それと比較しますと、特にヨーロッパの人たちは、年間を通じて何本でもオペラを鑑賞できる環境に育っておりますし、小さなころからそれらを見ていて、自分もやりたいなと自発的に感じたときに始めます。このような出発点での次元の違いということを強く感じました。

それから出発点の違いだけではなく、オペラにおける技術面や社会的な意識そのものに、原点であるヨーロッパとは格段の差があることを、まじまじと見て参りました。例えば逆の意味で柔道について考えてみますと、最近では日本だけではなく、世界各国の人たちが選手権で優勝したりしておりますが、寝技の場合などはどうしても日本の選手の方が優

れておりますし、柔道の伝統的な雰囲気や持って生まれた体型などの面では、日本が原点であるわけですね。ちょうど、その裏返しのことと言えると思うのです。そのような意味で私は、ただ自分がオペラをやりたいということだけではなく、今後、日本でオペラを正しく発展させていくためには、本当にどうしたらよいかということに悩みながら帰ってきてしまったような気がします。

福原 私は、そのような苦難の段階があった、そして次第に伸びていくのだろうと思いますね。

西沢さんは、ニュルンベルグやミュンヘンなど、主に西ドイツを中心にしていろいろな



演出を勉強されてこられましたね。国によって演出のやり方に違いがあるのでしょうが、その点はいかがでしたか。

### 生活の場としての劇場に

西沢 まず、本論に入る前に、少し私的な事情を申し上げておきたいと思えます。すでにお話されたお三方と、私とが一番違っている点は何かと申しますと、お三方が研修にいらっしゃる前に、すでに第一線で華やかに活躍されていたのに対し、私には何もそのようなものがなかったという点でございます。

私が、オペラ演出及び制作過程についての研修というところで行かせていただいたのは、昭和五年のことでしたが、それまでの約一〇年近くは、現場で演出関係のアシスタントなどの下積みをやっておりましたものですか(笑い)。

研修の目的は、ただ単にオペラの演出技術を研修する、ということだけではなく、外国の劇場がどのような形態で成り立っているのか、劇場というものはそもそもなんなのか、

そして、今後どのように劇場を運営していかなければならないか、というようなことを考えながら出発いたしました。

それで、ミュンヘンとニュルンベルグの、片や世界でも五指に入るような大劇場と、片や五〇番目ぐらいにやっとな顔を出すような劇場とを研修の場に選び、特に小さな劇場の方を本拠地としました。その理由としては、私にとって一年、三六五日という限られた時間は、余りにも短かったからです。単に、毎晩の演目を見るだけですと、ミュンヘンやウィーンにいたほうが、よほどいいものが見られます。しかし、それだけでは劇場というものの中で、毎日行われているいろいろな営みのファンクションを全て見聞したいと思っても不可能だと言えます。そのようなことも、あえて中劇場を選んだ理由の一つでした。また、我が国が将来オペラ劇場を持つようになった場合、いろいろな意味で中規模程度の劇場を把握しておけば、必ず役に立つだろうということも考えておりましたが、とにかく私なりに広く劇場というものが、どのようなものでなければならぬかを、その小さな劇場で知ることができたような感じがいたしてお



ります。

福原 我々にとって現在最も必要なことは、劇場の一部分をどう言うことではなく、劇場そのものをどう把握するかということだと思いますね。

例えば、カラヤンも「自分はアーヘンにいた時代に劇場というものを、本当によく知ることができた。小さい劇場で全てに目を通し、全てをつくり上げることで、その後の基礎を培ったのだ」とよく言うわけですが、西沢さんもいまおっしゃったように、決して大きくないニュルンベルグの劇場を選ばれた。私はその方法は正しかったと思いますね。

西沢 それと同時に、私はこの生活に入ってからまだ十数年ですけれど、その間、東京にいながらにして、世界中の有名なオペラを見ることができました。

例えば、先日来日したミラノのスカラ座を見て何を感じたかといえますと、もちろん本拠地のミラノと東京の文化会館、あるいはNHKホールとは状況が全然違うのですが、にもかかわらずミラノにはミラノの音がある、ということでした。しかも、オーケストラボックスに入っている人たちの全員がイタリア人というわけではありません。かなりの割合で外国人が入っております。しかし、まぎれもないミラノの音だったわけです。

それはなぜかと考えますと、ただそこに劇場という、物理的な空間があるだけではないからだろうと思えます。そして、実はそこに劇場の面白さがあるような気がするのです。つまり、オーバーな言い方をしますと、そこで寝起きし、食事をしたりするという人間の生活があって初めて劇場といえるのではないかと。建物が大きくても、そこに付随するものが貧弱であっては何ものならない。単に技術的なことだけではなく、人的なものも含めた全

ての機能が兼ね備わっていてこそ、初めて劇場といえるような気がします。これは、先ほど大島さんがおっしゃった原点ということにも通ずるのではないかと考えております。

福原 三石さんはオペラに関して、かなりご経験をお持ちですが、いまのお話を伺っていかがですか。

三石 私も、向こうで一年間オペラを見て参りまして、大島さんが言われたように、かなりショックを受けて帰ってきました。ただ、私の場合は幸いにして指揮者でしたので、オペラに手をつけなければいい、わけ(笑い)、それで、少しオペラから身を引いたのですが、現在の東京はオペラに関して、非常に不幸な状態にあると思えます。

何と言いましても、ミラノのスカラ座やメトロポリタンなどが全部来るものですから、お客さんの目が肥えていて、それが頂点まで達しているのではないかと思えます。ですから、外国人が歌舞伎をやるみたい日本人がオペラをやった場合、果たして毎日劇場に来て見てもらえるかどうか、全く自信がないわけです(笑い)。

そこで、今後我々が目指すべきことは何か

を考えると、日本の創作オペラであるとか、日本人が演じて余りおかしくないヨーロッパの「魔笛」のような、国籍不明のオペラに取り組むということでしょうね。あるいは、外国から来るものは全部原語で演じますから、それを日本語で演ずるということも考えてみる必要があると思います。

### 在外の芸術家を日本へ呼び戻そう

福原 いまいろいろなお話を伺ったのですが、私たちがヨーロッパ各地で劇場を見て回りますと、オーケストラにも、劇場にも、日本の人が非常に多いですね。まるで日本でもオペラを見ているような感じになることも、しばしばあります。

それは、在外研修の人たちを含め日本人の努力というものが実ってきたからだと思いますが、現在、ある面では、日本には場がないのでそういう人たちが帰ってこれない。しかし、将来日本に場ができたなら、そのような人たちが帰ってきて大いに活躍をする、というようなこともあると思うのですが、その点

については、どうぞ覧になっておりますか。

西沢 ヨーロッパの劇場で活躍されている方々にしても、日本にそのような場ができる、必ずや日本に帰って演奏したいと思っている方々ばかりだと思います。日本になかなかその場ができないので、異郷の地でさびしく感じているのではないのでしょうか。やはり、どこにいても最終的には日本人は日本人なのであります。

その意味では、一日も早く劇場が欲しいと思えますけれど、やはりその劇場をどのくらいの規模にし、どこに設定するかによって、その性格がかなり違ってくるだろうし、在外の芸術家がその劇場とどの程度かわり合えるのかも、変わってくるような気がいたします。

福原 そうですね。その意味では、いま「第二国立劇場」と仮りに呼んでおりますものが、その理想的なものであり、そのような人たちの活躍の場をどんどん提供してくれるものであることを希望したいですね。

よく頭脳の流出といいますが、演奏テクニクの流出も声の流出も困るわけで、やはりそれを呼び戻すだけの組織ができて欲しいと

レパートリーを広げないと、オペラ活動がでないわけですね。

それが日本人になりますと、原点からずっと離れておりますので、イタリア物はもちろん、ドイツ物もフランス物もロシア物もやらなければならぬし、最終的には日本のものもやっぴいかなければなりません。その大変な作業の中であって、常に西洋とレベルを比較される。そして、外国でどれだけ日本人がオペラ歌手として活躍できるか、というような問題もあります。ですから、多種多様な問題が散らばり過ぎておりますので、自分の実力を省みずにこのようなことを言うのはおかしいのですが、やはり非常に複雑な気持ちにならざるを得ないのが現状です。

福原 実はオーケストラの場合にも、初期の段階には、そのような問題があったと思います。しかし、現在では日本のオーケストラのレベルは、もう世界的な水準に達していると言えると思います。オペラの場合にも同様で、私はヨーロッパでいろいろなものを見ておりますが、日本のオペラは決してレベルが低くはありませんよ。そう思って、私たちは非常に意を強くしているのですが、この上、

場があればもっとよくなるだろうと思えます。器楽であれ、声乐であれ、劇場なりコンサートホールなりの舞台の上で成長するものであって、教室で成長できるものではない、ということだと思います。

辰巳 私も実は、ヨーロッパに行きましたらオペラを見ることを楽しみにしておりました。そこで、ドイッチェ・オーパー（ベルリン・ドイツ・オペラ）と東ベルリンのオペラに何度も通って、オペラの魅力を満喫してきてたわけです。

たまたまそのドイッチェ・オーパーのオーケストラに、私が日本で教えたことのある人がおりました、いろいろ話を聞いてみました。そうすると、やはり彼女たちにとって、先ほどからの場がないというお話は、全く同じ状況のようです。

オペラというのは、シンフォニーに比較すると、実際の経験は数えるほどしかありませんので、彼女の練習というのはレコードを聞きまくることだと言います。向こうのオペラを演奏するベテランの人たちは、たとえてみると歌舞伎の、いわゆる通のような人たちですから、指揮者を見ながら舞台を見て、

思っています。

大島 ウィーンを例にとつて考えますと、現在、ウィーンは世界各国の一流の歌手を集めた、一つの観光的な色彩を強く持ったところとなっています。オーストリアの首都というよりも、世界最高のレベルを保つために、いろいろな国のトップレベルの人たちが集まってきている、という性格が強い。それがたまたまウィーンだということだと思います。

ですから、もし日本に第二国立劇場ができて、私たちが日本人がいかにそこでオペラをやっていくかという段階になれば、我々としてもものすごく張り切って、日本のオペラを独自の形で発展させていくために努力を傾け、日本のウィーンを目指さなければならぬと思います。

私は、日本人がオペラを演ずるといことは、実には大変なことだと思うのです。つまりイタリアは原点であるがために、イタリア人はイタリア物だけをやっていたら、ほかのものをやる必要はない。ところが、準原点的なドイツやフランスの人たちは、もちろんイタリア物をやり、自分の国のものもやる。そのほかにもロシア物をやったりして、ある程度

自分独りでもイタリアなどに合わせていけるような雰囲気です。ですから、オペラのオーケストラに幸運にも入れたのですが、朝から晩までレコードを聞いて、よく勉強して、そして最初は恐る恐る音を出しているとのこと。それでも彼女は、そうすることでそこはまたとてもよく勉強できると言っておりました。ということは、日本に帰っても続けたいが、日本にはそのようなオーケストラがない、ということだと思います。最後に、今後どうなるのだろうと申しております、場が欲しいという要望は現に切実な問題だと感じました。

三石 そうですね。向こうで働いているオーケストラ・プレイヤーのほとんどは、先ほどもお話があったとおり、将来は日本で仕事をしたいという人たちがばかりですね。

### 場に応じた工夫をこらす

福原 このへんで少し話題を変えて、それぞれの国によっていろいろな相違があると思うのですが、大島さん、声乐の場合には

殊に言葉の問題、発声法の問題がありますね。イタリアと西独とは、どのように違いますか。

大島 まず、民族の体格の違いによるものかもしれません、声が全然違うと思います。ただ、どのように違うかということは、実際に耳で聞き分けて、これはドイツ人の声、イタリア人の声というようにしか言えないのですけれども……。

私の場合はイタリア的なテクニクに、非常に魅力を感じました。輝かしい声欲しいと思えば、どうしてもイタリアの声に聞こえるのです。ただ、残念なことに彼らのテクニクで同じようにやりますと、日本人の場合、必ず音声障害を起こしてしまう。九九%がそうなります。つまり、声を転換する「声区転換」という大事な技術があります。これは低音から高音に行く場合の、変り目のテクニクなのですが、このポイントがイタリア人と日本人とは違うのです。ところが、イタリアに行きますと、周りがいい声で歌うものですから、自分もそのようにできるのではないか、という錯覚に陥ってしまいます。ですから、ほとんどの人が失敗してしまうわけ

です。

ウィーンにいる私の友人の場合、やはりイタリアで声の勉強をしたのですが、それプラス自分に合った方法というところでやっております。やはり、日本人はここをこう工夫して、自分に合った方法を発見してそれをつけ加えることによって、新たな自分の道を開いていくべきだと思います。結論として言えば、ただ何もなしにイタリアに飛び込んでしまうことは、大変危険なことだと思いますね。

福原 なるほど。辰巳さん、器楽の方でもそのようなことがありますか。

辰巳 もちろんあると思います。しかし、西独のいわゆる弦の奏法というものは、現在、とてもいい状態とは言えないような気がいたします。それでも、私が感じましたことは、会場によって音の出し方の基本が全然違ってくるということです。余韻を考えてみても、日本は短いのですがヨーロッパの場合は長いですね。特に、バイオリンのように小さい楽器は、舞台の後ろの壁や床に響かせた音が客席に届くのであって、生の音が届いているわけではありません。ピストルを「バン」

と撃って、何秒も残響があるところとそうではないところとは奏法が全く違います。ですから、日本で出す音と向こうで出す音とは、おかしな話ですけれど変えなければいけないわけですね。

福原 今後在外研修で機会を得て行かれる方も、よほどそれを見定めて行かなければいけないわけですね。

西沢 私はいまの大島さん、辰巳さんのお話を伺っております、日本の演奏家の水準はもうそこまで来ている、ということを感じます。ですから、今後は劇場、ホールというような場に合った勉強の仕方、対応の仕方が必要であり、それが実は音楽そのものであると思います。

これは、我々のような舞台技術に携わっている人間にとっても同じことです。例えば、照明の明かりのつくり方一つをとっても、我々はいつもの風来坊ですから、適当に日本人特有の器用さでもって、いろいろな劇場にアシヤストしているに過ぎませんが、もし自分たちの劇場を持つことができれば、その中で独自の創意工夫を凝らすことができるし、全く新たな発見がそこから生まれてくるのではな

いでしょうか。それが実はミラノの光であり、ウィーンの明かりであると思うのです。

三石 オークストラの場合も、例えばウィーン・フィルなどは、練習も演奏会もずうっと同一場所です。あそこはかなりの残響が長いので、あまり細かいところまできちんとやらなくても、残響効果でうまく聞こえるのかなと思っていたら、よそで演奏してもそのままの音が出るわけです(笑い)。とても不思議な気がしましたね。いい場所で熟成させてつくったお酒は、よそへ行って飲んでもおいしい、ということに似ていますね。

日本の場合ですと貧しいですから、オーケストラの練習などいろいろな場所を借りてやったりしています。そして、本番はまた全然違ったところでやる。これでは音のつくりようがありません。本当にそのようなホールの問題は重要だと思えます。

### 観客の反応と国際交流の推進

福原 皆さん方は向こうで、実際に演奏などをされた期間もあったと思うのですが、聴

衆なり観衆の反応は、日本と比較していかがでしたか。

大島 大変違うと思います。向こうはいわゆる一体化という言葉が一番ふさわしいと思いますね。例えばミラノのスカラ座のようなところのお客さんはものすごく敵しいです。少し調子が悪かったり、気に食わない声を出したりすると、どんどんブーイングを出したり、途中で怒って帰っちゃう人もおります。しかし、それがコンクールのような登竜門の演奏会ですと、とにかく歌い終わったら「ブラボー」、女性に対しては「ブラバー」という声を発しながら、本当によくやった、おまえはうまくやったな、という温かい拍手をくれたりいたします。

つまり、客が舞台と一体となって、相互に助け合って一つのものをつくる。それが最終的には、その劇場のトーンをつくったり、芸の仕方、方向性をつくったりしているようにも思えるのです。

辰巳 私が面白いなと感じましたのは、すごく反応がはっきりしているということですね。例えば現代音楽を演奏し、演奏者がおじぎをするると大変な拍手ですが、作曲家が出て

参りますととたんに「ブー」という声があがります。つまり演奏はよかった、しかし、この曲はよくない、ということなのです(笑い)。

福原 これはやはりお客さんとの相対的な問題で、劇場と一体化していくには、相当の時間がかかっていると思います。

ただ、私はこの間のスカラ座を見ても、日本のお客さんは割合一体化しやすい状況になってきつつある、というように感じました。これが一〇年も前でしたら、お寺でお説教を聞いているような一方的な気持ちで見ていたでしょう。しかし、次第に向こうから来たものに對しても、興奮することを覚えてきた。我々は明治以来、音楽というものを教養としてかたくなにとらえてきた傾向がありますが、最近ではそれとともに、音楽を楽しむものとしてとらえるようになってきている。これは、非常に明るい状況ではないかと思えます。

次に、皆さんが外国で研修された際に、日本人であるがゆえにマイナスであったという経験をお持ちかどうか伺いたいのですが。

西沢 私は別に感じませんでした。

ただ、向こうで仕事をする、金を得るとい

どとは違う意味での人種差別、民族差別があるように聞いておりますから、非常に難しかったのではないかと思います。私はあくまでも研修というところでやっているわけですから、東洋から面白いやつが来たということ、非常に重宝がられました(笑い)。

福原 やはり、生活の場と研修の場とは違うということでしょうね。生活の場にはナンヨリズムが働きますので、外国人に職を奪われることは、なるべく避けたいと考える。例えばイタリアの場合ですと、イタリア国籍でなければ劇場でいい仕事はもらえません。それはドイツでも同じですね。

西沢 そうですね。

福原 皆さんも大体そのようにお感じになっておられるようですね。

ここで、少し話題が違って恐縮なのですが、先日、NHKテレビで草津国際音楽フェスティバルの様相を放送しておりました。その番組の中で、アジアのある国の方が「日本は国際交流が活発でうらやましい。このようにレベルが高くなったのは、国際交流によるものだろう。我々の国もそのようなことに努めなければいけない。」というように言っ

ておりました。在外研修を含めて、日本人が比較的外国に出やすくなったことが、全体的なレベルの向上に非常に大きく貢献しているのではないかと、思えます。皆さん方はこの国際交流の問題について、どのようにお考えですか。

大島 白人と有色人種とは体型も違うし、習慣ももちろん違います。そのような意味では、生理的なものを含め、違和感というものは当然あります。ただ、私がこの研修生活を通じて、一番肝に銘じておいたことは、向こうの人に余り気を遣うまい、ということ、です。あまりこうしたら悪いのではないかと、こうしたら失礼になるのではないかと、考えるよりも、最低限のことさえ踏まえていけば、生の日本人として向こうにぶつかってよって全て解決しような気がするのです。

西沢 私は現在、大島さんが修了されましたオペラ研修所で指導をしております。そこへ昨年だったと思いますが、中国の音楽使節団が参りまして、研修授業の内容を三日間にわたって見学したことがあります。そのときに、生徒や我々指導者との懇談の機会があ

り、いろいろなことを話し合ったわけですが、やはり現在の中国では、特に、西洋音楽に対して目を向け始めていて、彼らも自分のオペラをやりたいところがあるのだそうです。

その使節団の団長は「本場のヨーロッパの人よりも、同じ体格、同じ髪の色をした日本人に、一人でも二人でもいいから指導者として来て欲しい。毎年日本から借款などの経済的援助を受ける以上に、そのような指導者のどから手が出るほどに欲しい。」と語っておられました。

それから、私は何度かお隣りの韓国へもオペラの演出で行ったことがあるのですが、やはり同じような状況にあります。ですから、今後、我々の在外研修も、あくまで欧米に研修に行くということが本筋かもしれませんが、制度そのものを改変するというのではなく、我々一人一人が同じアジアの国々にも目を向けていくべきではないか、という気持ちを持っております。

#### 効果的な研修成果を上げるために

大島 しかし、肝心なことは日常会話から先のことなのです。日常会話は誰にでもできることですから。

三石 私も語学の必要性は認めます。ただ、指揮の場合には、四年も五年もヨーロッパをうろついて、先生を探して歩いている学生がいるわけですが、先生について習っても仕方がないと思うのです。むしろ、一番いい音楽づくりをしているところや、一番勉強になりそうところへ行って、その音楽を吸収するということが重要だと思えますね。

福原 おっしゃるとおりですね。確かに、言葉の問題も大事であり、また何が自分にとって一番勉強になるのか見定めるということも、同じく重要な問題だと思えますね。

今後、この制度によって派遣される方たちが、より多くの成果を上げてお帰りになられることを期待いたしまして、終りにさせていただきます。

本日は、皆さんからいろいろ貴重なお話を伺わせていただきました。大変ありがとうございました。

福原 そのとおりですね。かつて我々がフルブライトをうらやましがっていたように、今日では、アジアの人たちが日本をうらやましがっているわけですね。例えば在外研修にいらっしやうした方も延べ三〇〇〇名に達するのですが、この制度をほかの国の人がうらやむほどに、客観的にも非常にレベルが上がったことは、確かな事実であると思えますね。それでは最後に、この在外研修員の先輩として、今後そのあとに続かれる方々に対して何かアドバイスすることがありましたら、どうぞおっしゃってください。

大島 この制度は、特に歌の場合には実績がないと選ばれないということがありますので、どうしても私のように三〇歳近くになってから行くことになりました。そうしますと、言葉の問題その他がありますので、できればそのような問題を早目に片づけてから、用意周到な状態で行かれることが望ましいと思います。

福原 事前に語学はマスターしておく、ということがありますね。

大島 ええ。実際問題として、国内でマスターすることは無理かもしれませんが……。

福原 しかし、いまは国内にもどんどんそのような修得する場ができてきましたし、やはり行ってから語学を始めるのでは、もう遅いですね。

大島 そうです。本当に遅いですね。

西沢 大島さんもそうだと思うのですが、音楽家の方は割と語感も鋭くて、皆さん上達早い。ところが、我々舞台をやっている者は大体不勉強なものですから、実はあまりしゃべれない。まさに、語学があつて初めてスタートするようなものだと思います。

辰巳 最近では、語学の試験があるらしいですね。

大島 ええ。でも、あの程度の試験では大勢に影響がないのではないのでしょうか。

辰巳 そうなんです(笑い)。

西沢 ですから、語学の試験がもしできていなければ、内定を取り消してしまうぐらいの厳しい態度で臨んだ方が、結局は本人のためにもいいような感じがしますね。

福原 やはり何を吸収するにしても、まず「言葉ありき」でなければ困るわけですね。しかし、皆さん方はずい分お話しされるようになられましたね。



次 号 目 次

特集 後期中等教育の諸課題

年頭所感

小川文部大臣

世界の後期中等教育

天城 勲

座談会

新高等学校学習指導要領の実施に当たって

(出席者) 増田 信・赤木 公・奥田 真丈

田中 藤吉・(司会) 中島 章夫

高等学校教育の多様化と生徒指導

間宮 武

高等学校教育と進路指導

中西 信男

最近の諸外国における職業教育の動向

池本 洋一

解説

特殊教育諸学校における後期中等教育について

初等中等教育局特殊教育課

高等専修学校について

管理局企画調整課

編 集 後 記

▽本誌では、編集内容をより充実したものにすため一つの的方法として、九月号にアンケート用紙を綴じ込み、皆様の御回答をみますと、最近の記事で評判の良かったものとして挙げられた特集は「生涯教育」(56年8月)、「放送大学」(56年7月)、「生徒指導の充実」(56年6月)、「国際障害青年」(56年5月)などが、また、個別の論文等では、伊藤正巳氏「地域社会と生涯教育」(55年2月)、山崎正和氏「生涯教育と文化」(55年11月)、松原治郎氏「家庭環境と家庭教育」(56年8月)など生涯教育に関連したものが数多く出てきていました。▽また、今後希望する特集テーマとしては、校内暴力・非行対策、文政行政の展望とその実績、社会教育、行政改革と文教政策、社会道徳教育の充実等々三〇項目を越すテーマが寄せられました。▽「生涯教育については引き続き取り上げてほしい」などという希望と並んで、「二五〇円でこれだけの内容は参考になり大変良い」、「最近の文部時報はおもしろくなってきた」等々のおほめもいただいています。回答の御協力ありがとうございます。(企画室)

MEJ 61 月刊 「文部時報」 12 月号 第1255号

著作権  
所有

文 部 省

昭和56年12月5日 印刷  
昭和56年12月10日 発行

発行所 株式会社ぎょうせい

定価 250円 (〒50円)

本 社 東京都中央区銀座7丁目4番12号

年間購読料 3000円 (〒共)

(郵便番号 104)

(営業所) 東京都新宿区西五軒町52番地

(郵便番号 162)

電話 東京 (268) 2141 (代表)

振替口座 東京9-161番

印刷所 株式会社行政学会印刷所

・ただし、増大号、臨時号の場合は別に代金を申し受けます

・なお、購読のお申し込みは直接営業所またはよりの書店にお願いします