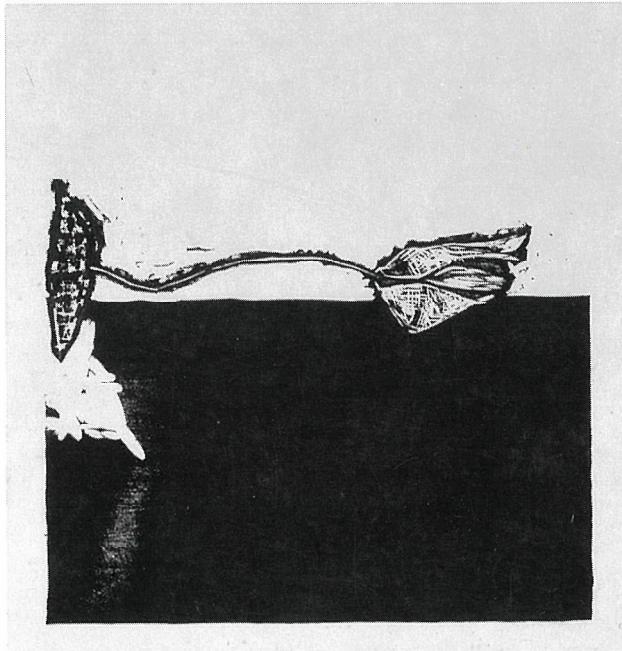


MIXED MUSES



no.2 (2007)

MIXED MUSES

この雑誌タイトルは、フランスの作曲家モーリス・ラヴェル(1875－1937)が晩年の傑作《左手のための協奏曲》の自筆譜に書き付けたラテン語 *musae mixtiae* の英訳です。この協奏曲にはさまざまな様式が並置されていることから、ラヴェルはこのようなコメントを書き付けたのだと思われますが、私たちも、さまざまな様式を並置させた間口の広い音楽学を雑誌を作っていくたいと願って、このタイトルを採用しました。

表紙

三井田盛一郎 (愛知県立芸術大学美術学部助教授)

“ an image of a plate ”

2007年

45 × 45cm

水性木版／三極紙、インディゴ顔料

MIXED MUSES No.2

目次

音楽家にとってファンドレイジングとは何か ～米国の事例から～	大西たまき 4
フォーレのパリ音楽院改革——音楽史クラスの重視と充実	井上さつき 25
Küstlerleben 芸術家の生涯 ～ドイツの音楽家が音大に入ってキャリアを積むまで～	小原道雄 34
学外研修レポート	
アート・マネジメント見聞録～アムステルダム、エジンバラ、モスクワ	安原雅之 47
愛知県立芸術大学音楽学部 / 大学院音楽研究科 音楽学コース 平成 18 年度卒業論文・修士論文要旨	
〈卒業論文〉	
ウジェーヌ・イザイ Eugène Ysaÿe《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》作品 27 における書法——ヴァイオリン奏法の視点から	今井千晶 56
ヘンデルのオラトリオ《サウル》における借用——劇的要素との関連を中心とした分析	大野悠子 57
〈修士論文〉	
プロコフィエフのバレエ《ロミオとジュリエット》op. 64 ——音楽構造の分析を中心に	島山頼子 58
編集後記	60

音楽家にとってファンドレイジングとは何か ～米国の事例から～

大西たまき（インディアナ大学フィランソロピー・センター　日米事業プロジェクト・ディレクター）

序

「メセナ関係者はお金の事は話さない」— まだ県芸の大学院生であった 10 年程前、ある企業担当者の方からのこの一言で、私は米国留学を決意、受験ターゲットも迷った末に、当初志望の音楽学からアーツ・アドミニストレーション (arts administration 芸術経営学) に変更した。当時、日本では既にいくつかの大学でアーツ・マネジメント教育が始まっていたものの、「ファンドレイジング (fundraising 資金調達)」や「マーケティング (marketing)」等、芸術活動に関連する資金戦略を本格的に教える所は皆無だったからだ。

米国の音楽団体におけるファンドレイジング

米国では、カーネギーホールやリンカーンセンターから、交響楽団、美術館、さらにバイオリニスト五嶋みどりが立ち上げた音楽財団ミドリ&フレンズ（日本名「みどり教育財団」）など、各種芸術団体の多くが IRC (内国債入法) 501(c)(3) の非営利団体、つまり日本でいう NPO に近い法人だ。従って、企業や行政が施設を所有したり、直接的・間接的に運営に関わる日本の多くのコンサートホールとは異なり、自力で運営資金を調達する宿命にある。特に数十・数百億円相当に事業・運営費用を自力でまかなう必要がある以上、「芸術に関係する者はお金の事を語るべきからず」等という発想は許されない。

例えばカーネギーホールでは、年間 180 本以上の自主企画¹を含めほぼ毎日コンサートが行われるが、予算の大半は資金調達部による寄附や助成金収入、およびマーケティング部によるチケット収入他で構成される。クーパー・ヒューイット国立デザイン博物館や国立インディアン博物館等を含むスミソニアン協会でも連邦政府からの資金は年間予

算の6割²、約4割は自力で調達せねばならない。

非営利団体の経営において、ファンドレイジングは、ある意味、マーケティング以上に団体の活動継続に不可欠な機能と言っても過言でないだろう。音楽団体のマーケティング活動による収入とは、主にチケット販売による事業収入を指す。それでもコンサートの製作準備には当然ながらまずシードマネーが必要となるため、コンサートのチケット収入を待っていてはコンサート実施に必要な資金調達に間に合わない。

音楽団体の中には、チケット先行予約やコンサートのサブスクリプション制度によって、事前にある程度の収入を見込むべく戦略をうつ所も多いものの、チケット販売活動にも費用がかかる。また公益のために活動するNPOであるため、チケット価格をある程度押さえる必要があり、結果、対費用の差額を寄附や助成金から捻出せねば、芸術活動を遂行できない。

さらに職員への給与、設備費等の一般運営にかかる費用も、特的のプログラムに限定されがちな多くの助成金と異なり、使途に柔軟性がある寄附に頼る事となる。

結果、どの団体にもファンドレイジング機能が存在する。小規模な所では団体のトップが兼務する場合も多いが、常勤職員を複数雇う規模になると、大抵はファンドレイジング専門の担当者がいる。大規模な団体では専門ファンドレイザー（資金調達担当者）が、「大口寄附（major gifts）」「小口寄附・会員（membership, annual gifts）」「財團（foundations）」「企業（corporate program、corporate sponsorship）」「行政（government）」「スペシャル・イベント（special events 資金調達イベント）」など、支援者別、寄附額・種類、あるいは手法・戦略別に常勤する。中には100人以上のファンドレイザーを抱える団体もある。具体的な例をあげると、1998年当時に筆者が働いていた際、オルフェウス室内管弦楽団では常勤職員5名強のうち2名がファンドレイザーであった。カーネギーホールでは20人強、純粋な芸術団体ではないが公共テレビ局の場合、ニューヨーク局1局だけでも100人以上の常勤ファンドレイザーがいた。これに70人以上いるボランティアが発送や電話応対に対応し、さらに理事や委員、社長達が加わり、大所帯でファンドレイジングを展開する、こうした努力があるからこそ、日本の公共放送NHKの様な受信料制度による収入がなくとも、放送を継続していく由縁である。

ファンドレイザーとしての職能と位置づけ

こうした宿命故、ファンドレイジングが非営利団体の求人として最も多い。採用だけでなく、キャリアアップをし易い分野でもあると見られている様だ。留学先のクラスメートの大半はファンドレイザーとして就職した。卒業直後、名の知れた芸術企画団体の制作部に職を得たものの、すぐにファンドレイザーに転向した人もいる。「ファンドレイザーだと出世できるから」というのが、理由だった。特に理事や社長との関わりが多く、経営の収入源を握る大口寄附担当ファンドレイザーは、団体内で力を持つ傾向にある。身近な例だけでも、オルフェウス管弦楽団の資金調達部長は社長に、全米公共テレビ(PBS)NY局の資金調達担当副社長は、全米のPBS本部の社長に大抜擢された。NPOが一般的に知られるようになった現在ですら、日本において、資金調達担当は団体内での位置づけも弱いと聞く。この違いからも、日本でファンドレイジングに対する理解がまだ十分に得られていない事が明らかである。

現状とニーズに対応した米国の大学・大学院カリキュラム

こうした就職状況や非営利団体の経営ニーズに対応できるよう、米国ではファンドレイジングに関する教育研修や支援体制が充実している。「米国はキリスト教の強い基盤がフィランソロピー（寄附やボランティア等の社会支援活動）を発展させ、故にファンドレイジングも日本に比べ容易である」という、日本で多く伺う認識には一理はあるものの、実際は多くの研修機会や関係団体による社会的認知に向けたアドボカシー等が米国のファンドレイジング発展を支えてきた。代表的な所では、1960年に設立された全米ファンドレイザー協会(Association of Fundraising Professionals = AFP)であり、現在、米国以外にカナダ、中国等に176支部を配し、約2万7千人のファンドレイザーメンバーワークshopに様々な研修サービスを提供する。

大学や大学院におけるファンドレイジングの教育活動も盛んだ。インディアナ大学を皮切りに、ニューヨーク大学、コロンビア大学、スタンフォード大学等で学科やセミナーが開催される。

アーツ・アドミニストレーション学科をとっても、まず間違なくファンドレイジングが必修科目に含まれる。表1のインディアナ大学院とコロンビア大学院の例を見ても明らかだ³。

インディアナ大学では選択科目の中にも資金調達関連のクラスがあり、さらに併設のファンドレイジング専門学校ファンドレイジング・スクールで、実際にファンドレイザーとして働く人を対象に分野別・戦略別にわけた極めて実践的な内容が教えられているため、学生達は同スクールの授業を受ける事も可能である。

他方、現在でも、米国留学でアーツ・アドミニストレーションを専攻し日本に戻った友人達からは、「日本の教育機関においてファンドレイジングを教える所はほとんど無い」とよく聞く。アーツ・マネジメントの先駆け的存在である昭和音楽大学のカリキュラムにも、確かに「資金調達」という授業は見当たらない⁴。他の多くの大学でも同様である。恐らく概論授業等の一部でファンドレイジングが扱われるのかもしれないが、独立した授業としてファンドレイジングが教えられている米国の状況とは、教育内容の主眼が大きく異なる事は明らかだ。

アーツ・アドミニストレーション学科だけでなく、演奏科、例えばジュリーアードでも、音楽学生達が演奏家として活動を開始するに必要な実践内容を教える授業がある⁵。その根底には、卒業後プロとして成長するためには、演奏技術を磨くだけでは不足という暗黙の理解がある。

実際に日本の同級生達の中にも、才能もやる気もあるが、在学中に準備をしそこない、演奏家としての活動基盤作りが出来なかったという例も結構多い。今、演奏家として名を知られるようになった人たちは大抵「プロアクティブ」、つまり学生時代から早めに基盤を固めている。学生でいるうちは気づかない事がが多いが、大学、つまり組織に属している身分は極めて強力だ。大きな社会では、組織に所属していないステータスが不利になる事も少なくない。卒業後、フリーとなった後に、見知らぬ人達にコンタクトし仕事を開拓するのは、精神的にもきついものがある。また、残念ながら、市場における需要には限りがある。先手をうった人達にシェアを取られた後、活動を開始しようとしても、余程特別な価値が付加できない限り、自分が活躍できる可能性は非常に限られてくる。従って、早めの戦略の重要性は強調しても強調できない大学に入ってすぐ、卒業後のキャリア設定をし、学生時代から外部との接点を持つなどして演奏活動を始め、同時に可能な限りごく基本的なアーツマネジメントのノウハウを知っておく事は非常に役立つ。

表1：米国の大学における芸術経営学科（Arts Administration）カリキュラム例

	インディアナ大学	コロンビア大学
所属学部	公共経営	教育
単位数	45	60
授業以外の 修了必修事項	・インターンシップ	・インターンシップ ・修士論文
必修科目		
芸術経営一般	<ul style="list-style-type: none"> ・芸術経営と文化セクター ・美術館経営 ・上演芸術センターの経営 ・芸術経営特講 ・芸術経営関連プロジェクト 	<ul style="list-style-type: none"> ・芸術経営概論 1 ・芸術経営概論 2（美術団体） ・芸術経営概論 2（上演芸術団体） ・芸術経営特講（文化政策） ・アーツ・マネージャーのための経営方針と企画戦略
会計・財務	・非営利団体の財務経営	・会計学（コロンビア・ビジネススクールより取得）
ファンドレイジング	・非営利団体のファンドレイジング	・ファンドレイジング戦略（助成金申請書作成）
マーケティング	<ul style="list-style-type: none"> ・芸術活動のオーディエンス・ディベロップメントとマーケティング 	<ul style="list-style-type: none"> ・マーケティング（コロンビア・ビジネススクールより取得）
法律	・芸術関連法一般	<ul style="list-style-type: none"> ・芸術関連法 1（著作権法） ・芸術関連法 2（非営利関連法、税法）
労使関係		・芸術団体における労使交渉
IT・コンピュータ関係	<ul style="list-style-type: none"> ・芸術活動のコンピューター戦略 ・コミュニケーションのためのデスクトップ・コンピューター活用法 	
その他	・非営利セクターにおける経営	

選択関連科目

インディアナ大学	コロンビア大学
芸術経営関連 ・オペラ・マネジメント ・芸術経営文献講読 ・個別研究	教育学部 ・芸術教育におけるアメリカ文化適用方法 ・美術館特講1（美術館と文化） ・美術館特講2（ミッションと方針） ・美学と教育学 ・ポピュラー・カルチャー ・教育教授法におけるコンピューターの適用戦略
公共・非営利経営 ・非営利およびボランタリー・セクター全般 ・非営利団体における人事管理経営 ・費用効果分析・NGO経営の比較調査研究 ・申請書作成と管理 ・行政機関における人事管理経営 ・行政事業評価	ビジネス・スクール ・人事管理と経営交渉 ・非営利団体のマーケティング ・非営利団体・社会起業の資金調達（融資含む） ・行政および非営利セクターにおけるコンサルティング戦略 ・消費者動向マーケティング
ビジネス・スクール ・労使関係・交渉 ・企業における人事管理経営 ・新規事業プランニング ・交渉戦略スキル ・経営コンサルティング ・広告・販売促進戦略 ・マーケティング戦略 ・消費者動向マーケティング戦略	シアター経営 ・劇作品上演の予算管理 ・シアター経営における広報とオーディエンス・ディベロップメント
教育学部 ・コミュニティのアート・プログラミング	
音楽・美術・映画・エンターテイメント他 ・美術特講 ・21世紀の美術 ・オペラの歴史と文献・音楽史概論 ・映画政策 ・メディア分野概論 ・エンターテイメント	

ファンドレイジングとは何か

1998年、大学院修士論文の調査をすべく日本のメセナ担当や芸術団体運営の方々にお目にかかった際、ファンドレイジングやマーケティングという概念に関する抵抗は凄まじいものがあった。日本を代表するホールを有す企業の文化支援担当者の方は予めお渡していた調査質問にはお答えされず、「お金の事を話しだす芸術団体は大抵つぶれる」との理論の下、お金を巡る芸術団体内でのトラブル事例の数々を話して退席された。それから5年後、当時勤めていた全米公共テレビ放送でのファンドレイジングを初めて日本で話した際も「新興宗教の信者獲得戦略の様」と、芸術関係者の反応は否定的だった。

誤解の無いように言うが、私自身彼らの考えを真っ向から否定するつもりはない。むしろその通りである。芸術家は芸術性の追求が使命であり、「この絵を売ったらいいくらになるか」「どうやったら音楽で金儲けができるか」が製作理念では決してであるべきではない。また、費用や規模と芸術性は全く別の議論である。高額の費用をつぎこんだ大規模なコンサートが、手作りに近い小粒の演奏会よりも素晴らしいという公式は成立しない。

しかし同時に彼らの発言から、日米間におけるファンドレイジングの理念や捉え方の大きな違いも浮き彫りになった。ファンドレイジングとは「資金(ファンド fund)」を「調達する(レイズ raise)」というその言葉自体から、「お金を頼み、獲得する仕事」という誤解が、日本では特に強い。よってファンドレイザーというと、いつもお金の事を中心に考え、どこでもお金を欲しいと頼む仕事というイメージがある。2004年の東京財団委託調査でも、実際ファンドレイジングをする方々の中にですら、「ファンドレイジング=街頭募金のような頭を下げて募金をお願いする活動」という認識がもたれている事が分かった。

こうしたイメージが、米国では存在しないとは決して言えない。しかしファンドレイ協会やインディアナ大学ファンドレイジング・スクール等の主格団体により、ファンドレイジングに対する正しい理念が追求され、社会におけるファンドレイジングに対する理解も高まっている。こうした社会的認知は、ファンドレイザーの活動を円滑にし、非営利団体が社会が必要とするサービスやプログラムが提供できる事に繋がっていく。

ファンドレイジング・スクールの創始者ハンク・ロッソは、ファンドレイジングを「フィ

ランソロピー 発展のための寄附を得る、計画的及び戦略的活動⁶」、さらに「決して『寄附を得るという行為』あるいは『フィランソロピーを無理矢理に作り出す』という行為ではない」⁷と定義づける。ファンドレイジングの体系本を出版したケリーも、「ファンドレイジングの目的とは資金を調達する事ではない。それは非営利団体がゴールと目的を共有する市民と一緒に活動しつつ、その自立性の維持を助けるための行為である」と、金銭のお願いに留まるべきではない事を強調する。

私自身の経験からしても、担当レベルの違いに関わらずいきなり資金をお願いという事は絶対になく、むしろコミュニティの問題とその解決に关心のある人々の見極め、さらに寄附を頂いた後に寄附のお礼や使途報告をかねた手紙、報告書、イベント等の諸活動にかける時間がほとんどだった。まさに「寄附者と非営利団体が共通する価値観と关心を見つけ、共有する事を手助けする役割」であり、同時に『『物乞いし、謝る』のではなく、『誇り』を持ち自らの活動を通して公共目的の重要さを認識する行為』というロッソの定義通りである⁹。

団体の活動に意義を見い出し、その活動存続に資金が必要である事を知り、さらに団体が支援者の想いを誠実に組んで実現し、結果、社会全体が良くなる事が実感できれば、人々はその団体を信頼し積極的に支援するようになる。そうした人間の自然な感情を無視した強引なお金のお願いや、だましてもお金を取るという方法は、決してファンドレイジングではない事を認識すべきである。

ファンドレイジングの実際

(1) ファンドレイジング活動の流れ「ファンドレイジング・サイクル」

ここでファンドレイジング活動を簡単に概観しよう。その基本的流れはロッソが「ファンドレイジング・サイクル (fundraising cycle)」と名付けた様に、一連の戦略活動として把握される。下表はファンドレイジング・スクール等のファンドレイジング・サイクルを元にしたものだが、簡単にまとめると、①寄附者／市場の分析・開拓、②アプローチ・戦略の決定、③寄附のお願い、④寄附を頂く、⑤寄附の管理とお礼、⑥関係強化活動“スチュワードシップ”(特典管理や活動進展報告など)、⑦次の寄附のお願い、となる。ファンドレイジングの始まりも終わりも、決してお金を頼む活動でない事が分かる。

表2：ファンドレイジング・サイクルの例¹⁰

ステップ	活動内容
①体制確保	<ul style="list-style-type: none"> ・ファンドレイジング担当者、チーム結成 ・ファンドレイジング活動予算の確保 ・寄附者データ管理体制の整備
②調査と分析	<ul style="list-style-type: none"> ・ケース・ステートメントの作成 ・寄附マーケットの分析 ・内部・外部要因の分析（その資金調達活動は自分達の団体で実行可能か、社会状況から見て効果的な方法か等）
③目的の見極め	<ul style="list-style-type: none"> ・ケース・ステートメントの考察（資金を必要とする活動の目的とそのインパクト等を深く考察）
④企画・実行	<ul style="list-style-type: none"> ・ボランティア（理事・お手伝い）を引き込む ・寄附マーケット開拓・寄附者との関係構築 ・ファンドレイジング手法の選択 ・ファンドレイジング・チャンネルの開拓 ・広報活動
⑤寄附のお願いと受理	<ul style="list-style-type: none"> ・寄附のお願い ・寄附の受理
⑥評価	<ul style="list-style-type: none"> ・ファンドレイジング活動自体の評価 ・調達資金によって実現した企画のアウトプットとインパクトの評価
⑦スチュワードシップ	<ul style="list-style-type: none"> ・寄附の管理とお礼 ・寄附の使途報告 ・特典の送付・管理 ・寄附者との関係強化活動
⑧寄附の更新	<ul style="list-style-type: none"> ・次の寄附へ繋げる

この中で「寄附のお願いと受理」は「スチュワードシップ」、すなわち寄附の授与からお礼、使途報告から感謝表明など「信頼を築くための諸活動」をである。どれほど洗練した手法を駆使しようと、支援者との間に「信頼関係」が築けなければ、ファンドレイジングの成功、つまり持続的な支援には繋がらない。その方法具体的な活動戦略を最終的に決定するのは「寄附者がその支援によって何を実現したいか」という寄附者の意図に因る。故に寄附者中心の戦略が、ファンドレイジング活動の全体を決定する訳である。

(2) ファンドレイジングの手法・戦略

ファンドレイジングの手法や戦略は、団体の規模、活動内容、理事や職員構成、予算、さらに観客や支援者、活動対象地域、さらに寄附市場に影響を与える法的・社会的制度など、状況により多様に変化する。表3は、米国で主に使われている手法をまとめたものであるが、これ以外にも様々な手法や戦略が日々工夫、実行されている。

表3：米国の主なファンドレイジング手法の例¹¹

手法	具体例
手紙・申請書	<ul style="list-style-type: none">相手を特定し個別に書かれた手紙ダイレクト・メール助成金・補助金申請書作成
個別ミーティング等	<ul style="list-style-type: none">個別のミーティングや会合企業まわり、プレゼンテーション
広報資料	<ul style="list-style-type: none">広報パンフレット作成・配布ニュースル・リポートの作成・配布
電話	<ul style="list-style-type: none">寄附、会費、団体の活動への参加等をお願いする電話
インターネット	<ul style="list-style-type: none">ホームページ上の寄附のお願い電子メールのメール・ニュースと寄附のお願いオンライン募金ポータルサイトの利用クリック募金（例：各団体のホームページ上のスポンサー企業のロゴを1回クリックすると1円企業から団体に寄附）
メディア	<ul style="list-style-type: none">テレビ広告活動（有料）ラジオ広告活動（有料）新聞広告活動（有料）雑誌広告活動（有料）インターネット広告活動（有料）各種メディアの広報活動（無料）

キャンペーン	<ul style="list-style-type: none"> ・建物や設備建設への寄附（キャピタル・キャンペーン） ・基金設定のための寄附（キャピタル・キャンペーン） ・新事業・プロジェクトのシードマネー
ボランティア等の活用	<ul style="list-style-type: none"> ・ボランティアの資金調達活動への協力 ・理事の資金調達活動への協力 ・会員他の口コミ
募金活動・バザー	<ul style="list-style-type: none"> ・各所への募金箱の設置 ・街頭募金 ・訪問勧誘 ・バザー
NPO 間のパートナーシップ	<ul style="list-style-type: none"> ・他の NPO／NGO と共同で行うファンドレイジング・キャンペーンやプログラム ・他の NPO／NGO と共同でファンドレイジング・イベントをうつ ・他の NPO／NGO と寄附者に関する情報を交換する（大口寄附者は除く）
企業・財団・行政とのパートナーシップ	<ul style="list-style-type: none"> ・企業のスポンサーシップ ・クレジットカードを利用した寄附システムとしてのコーズ・リレイテッド・マーケティング（会社とのタイアップでクレジットカードの使用量のうち何%か寄附として受ける） ・メーカー企業の商品とのコーズ・リレイティッド・マーケティング（メーカーの商品販売額の何%かを寄附してもらう） ・財団のチャレンジ・グラント ・地方行政からのマッチング・ファンド
事業とのタイアップ等	<ul style="list-style-type: none"> ・自分の団体で行う収益事業とのタイアップ（例：コーヒーを、寄附分を足した価格で販売） ・チャリティ・ショップ、ノベルティ商品の販売 ・団体ブランド使用のライセンス料
物品寄附・不要品換金	<ul style="list-style-type: none"> ・書き損じはがき、切手、プリペイドカードの寄附 ・「質屋」的に古着の販売

イベント・活動参加型	<ul style="list-style-type: none"> ・スペシャル・イベント（＝ファンドレイジング・イベント）の開催 ・“トラベル・プログラム”（特別旅行を企画し、価格に寄附を加算） ・“出来れば寄附（suggested donation）”システム（企画プログラムに参加した人に「活動実行のために寄附を頂けませんか？」と呼びかけ、そこで募金をもらう）
オークション等	<ul style="list-style-type: none"> ・宝くじ ・オークション
寄附自動天引き	<ul style="list-style-type: none"> ・給料天引きシステム ・月賦払い
その他	<ul style="list-style-type: none"> ・ボード（理事）マネジメント ・寄附者調査 ・カスタマー・サービス ・IT／データベース・マネジメント

（3）寄附市場および寄附者プロフィールに合わせた戦略の必要性

ファンドレイジングは、特に「支援をお願いする対象者」によって、戦略は大きく変わる。米国では通常、寄附市場を①個人寄附者、②財団、③企業、④行政（連邦／地方）に分類し、複数のファンドレイザーを抱える所は各対象者・団体別に担当が分けられている。既に日本でも指摘されているように、米国の寄附市場は、日本と大きく様相を異とし、個人寄附者が約8割を占め（遺贈寄附者も含む）、また富裕層個人による寄附額も時に極めて高額となる。結果、米国では大口個人寄附者対象のファンドレイジング手法が最も効果的な方法と見なされる。表4はインディアナ大学が半年ごとに発表するファンドレイザー対象アンケートを基にした調査結果だが「1対1のミーティング」「個人的」な戦略が、より効果が高いとされている。

他方、筆者が2004年に日本のファンドレイザー対象に行った調査では、財団や行政を対象とする「申請書作成」が圧倒的に多用されている（担当者がいる所では97.1パーセント、いない所でも71.4パーセントのNPOが実施）。

すなわち、ファンドレイジング手法や選択の決定は、対象とする寄附者・団体で大きく変わってくる事を理解しつつ、状況に合わせて柔軟に選択する必要がある。

表4：米国における効果的なファンドレイジング手法と対象分野¹²

効果の高い順	手法	使われる主な分野
1	1対1のミーティング a. 理事とスタッフ b. 理事或はスタッフ	ブランド・ギビング ¹³ キャピタル・キャンペーン ¹⁴ 大口個人・法人寄附
2	個人的なお願いの手紙 a. 電話によるフォローアップ b. 電話のフォローアップ無し 個人的なお願いの電話 a. 手紙によるフォローアップ b. 手紙のフォローアップ無し	ブランド・ギフト キャピタル・キャンペーン 大口個人寄附
3	相手を特定して書かれた手紙あるいは電子メール	ブランド・ギビング キャピタル・キャンペーン 大口個人寄附
4	電話	大口および小口個人寄附
5	相手を特定しないマスメール、ダイレクトメール、電子メール	大口および小口個人寄附
6	相手を特定しないテレマーケティング・キャンペーン	小口個人寄附
7	スペシャル・イベント(ファンドレイジング/ベネフィット)	全分野(但し専門別に招待を分ける)
8	戸別訪問	小口個人寄附
9	メディア、広告、インターネット(ウェブサイト等)	小口個人寄附

音楽家・音楽団体によるファンドレイジングへの示唆

上記では音楽家・音楽団体に限定せず、広くファンドレイジングの戦略を概観したが、もちろん音楽家や音楽団体に特化した戦略も指摘される。

（1）音楽団体によるファンドレイジング

音楽団体が他の非営利団体と比べてユニークなのは、その活動自体がコンサートという「イベント」である事だ。従ってわざわざ別にイベントを企画せずとも、オペラ公演や交響楽団によるコンサートの休みの間、あるいは演奏後に、寄附者対象のディナーやカクテル・イベントを実施でき、寄附者にとってもたった今、演奏会から受けた感動をもって音楽家に直にあって話ができる貴重な経験になる。同時に、こうしたイベントは寄附者に限定する必要ない。もちろん、費用がかさむイベント企画は、大抵寄付者中心に限定されるが、ローコストで可能なコンサート直前のレクチャーなどには、積極的に一般に解放すべきだ。そこから、誰が次の寄附者になるかもしれない。ファンドレイジングとは「人と団体を繋げる」仕事である事を思い出そう。

米国音楽団体による事例

- ・会員制度（寄附額別、若者層や家族等の対象別等に分類）
- ・ガラ、スペシャル・イベント（兼コンサート）
- ・芸術愛好家の個人支援者／パトロン
- ・企業のスポンサーシップ
- ・財団・行政の助成金
- ・トラベル・プログラム（特別なアート系旅行企画と寄附の抱き合わせ）
- ・コース・リレイティッド・マーケティング（例：クレジットカードの売り上げ一部を寄附。カーネギーホール等で実施）
- ・併設アート・ショップ
- ・ボランティア活用

ここで注意すべき事は、こうした数々の手法や戦略をただ沢山実行したからといって、

ファンドレイジングの成功には結びつかない、という事である。音楽団体であろうと、国際NGOであろうと、同じ事が言える。人件や予算等が限られた非営利団体がファンドレイジングにかかる手間や費用を考えずに様々な手法に手を伸ばし、失敗する例は数多い。上記で強調したように、ファンドレイジングには「信頼」が最も大切である。よって、寄附者に誤解を与えるようなうたい文句でとにかく寄附を集めようとしたり、寄附を頂いた後にお礼も連絡もない、という状況は、その時点でたとえ多くの寄附が集められたとしても、ファンドレイジングの成功とは言えない。

(2) 音楽家によるファンドレイジング

団体と異なり、個人の音楽家が練習や演奏活動の合間に、上述したような数々のファンドレイジングを同時に使う事はまず不可能だろう。また、法人の資格が申請の前提とされるもあり、個人によるファンドレイジングの方法はある意味限られていると言える。よって最初は欲張らず、慎重すぎるくらいの姿勢で、できる所から少しづつ始めればよい。

また活動資金を集める、という事に対して柔軟に考えよう。何も助成金を出したり、寄附や助成をお願いするだけが方法ではない。かかる費用をいかに押さえるかという方法もある。通常、個人授業をお願いすれば高額のレッスン代がかかる著名音楽家が、コンサートホール企画で無料の教育プログラムを実施しており、こうした機会を積極的に探し、学ぶ機会とし、さらに入脈を作っていく事も考えられる。ドーン・アップショーヤやスティーブ・ライヒ他を講師に呼ぶカーネギーホールのワークショップは好例の1つである。

同時に、ファンドレイジング・サイクルが示すような「寄附をお願いするまえの準備」や「寄附を受けた後のお礼」という活動内容は、個人でも実行できるはずである。もし財団から助成金を頂いたら、毎年年賀状を出して活動の進展報告をする、コンサートにご招待する等は、是非実行してもらいたい。実際に助成側の担当者はこうした事を極めて良く覚えており、信頼関係が構築できた暁には色々とアドバイスをくれる場合も少なくない。

芸術家による事例

- ・「受賞金取得型」：コンクール授業金、フェローシップ、奨学金取得

- ・「寄附・助成金調達型」：企業や財団、行政他からの助成金、個人からの寄附支援獲得
- ・「マーケティング型」：コンサートチケットの販売収益
- ・「協働・節約型」：ワークショップに参加する事で研修費用を節約しつつ著名音楽家等との関係築く；他の人たちと協働／法人化し経費を効率化
- ・「他収入型」：ピアノ指導や他の仕事で演奏活動費用を調達；または演奏家としてではなく、アートマネージャーとしてのキャリアを選ぶ人も

カーネギーホールのワークショップ例

プロフェッショナルトレーニング・ワークショップ

- ・著名な音楽家との直接の競演や指導（参加費は無料）
 - ・NY市以外からの参加者には旅費と宿代支給
 - ・作曲家の場合、カーネギーからの委嘱（委嘱費他で \$5,000）
 - ・参加条件（国籍等は問わず、若手向けのため年齢制限あり：ヨーヨーマ（弦打 18-30 歳）；アップショー（作曲 18-35 歳、声楽 21-33 歳）
- *ワイル・フェローズ・プログラム：海外からのプロフェッショナル・トレーニング参加者への旅費支給（現在は一時中断）

助成金の申請に向けて

助成金申請は、個人の音楽家としても最も活用機会の多いファンディング手法であろう。よって下記に申請における注意事項を記した。

1) 申請書の準備

1. 助成金情報を探し、定期的にチェック（予め助成先と締め切り等をリスト化、あるいはカレンダーに記入）。
2. 助成内容と過去の助成先、選考委員を確認し、具体的な方向性と戦略を練っておく。
3. 企画書作成には時間がかかる（推薦状のお願い他）。遅くとも一月前には着手し始め

る事。

4. 「連絡禁止」と明記している所以外は、企画書作成で不明な事等を電話連絡し、確認すると良い（状況次第だが、最初いきなりメールよりも、丁寧な電話をする方が良い。質問内容はしっかり調べた暁の内容であるよう、細心注意）可能であれば氏名、連絡先を伺い、必ずお礼の連絡をする事。
5. 企画書を関係する他の人に見てもらえると、内容に幅が出てよい（出来れば芸術関係でない人）。

2) 申請書作成の戦略

- ・企画該当分野で活動する他者・団体、過去の実績・研究等を綿密に調べ、その上で自分の企画がどう秀でているかを、具体的なデータで強調。
- ・余程一般的に認知されていない限りは「演奏は超一流」「この分野で唯一」というも絶対的な表現を避ける。選考委員は意外に「厳しい」目で評価。
- ・音楽芸術以外も対象の助成金では「芸術賛辞」にならないようにする。世の中には芸術以外に緊急性の高い活動が数多く、その中でどうすれば多くの人の支持を得られる芸術企画になるか、表現を工夫する。
- ・アカデミックな研究助成でなければ、一般に分かり易い言葉を選択。
- ・誤字脱字に注意。
- ・企画書作成規定を厳守。

3) 申請書を送付する際、した後

- ・申請書以外に簡潔なお願いの手紙を同封。
- ・電話で以前話した担当者がいれば、その人宛の手紙にして、お礼の言葉も添える。
- ・結果を受け取ったら、その如何に関わらず、必ずお礼と拝受の連絡をする。
- ・助成を頂いて活動を開始後、折にふれ進展を連絡する。
- ・年次挨拶は必須。

- ・助成を受けてから万一、規定時期内に企画が完了できないなど活動の変更があれば、事前に丁寧に連絡し、指示を仰ぐ。
- ・企画完了後の報告書も、細心の注意で作成する→助成担当者は助成先のマナーをよく見ている。
- ・長期的に良い関係を作るよう努力→結果、非公募の助成情報を教えてくれる事も少なくない。

音楽団体とお金の関係：本当のミッションとは？

実際には、日本のオーケストラやダンス・カンパニー等の団体から、個人の芸術家に至るまで、多くがそれぞれ工夫を凝らしたファンドレイジングでこれまで活動を続けてきた。寄附市場が未発達な日本において、彼らの事例には感嘆するものがある。

しかし同時に、米国の活発なファンドレイジング戦略に対し、日本では批判的な声もしばしば聞かれる。上述したよう、ファンドレイジングは「お金」と「芸術」を関連づけるイメージがあり、その言葉自体に対する抵抗が強いからだ。冒頭の言葉に戻ろう。「メセナ関係者はお金の事を考えない」——では果たして何を考えるべきなのか。バブル時代に建設し潤沢な予算で、海外招聘等を含めた華やかなプログラムを数多く展開していたホールが、バブル崩壊と共に親会社からの予算が半減され、結果コンサート数を減らし、費用を抑えるためにコンサートの質を下げざるを得ないにも関わらず、特に資金調達をする事もしない。もちろん企業ホールの場合、企業の事業収入以外の資金を調達するには色々と制約がある。が、同時にチケット販売が芳しくなくとも積極的なフォローアップをしないというのはどう考えれば良いのだろうか。カーネギーホールではシーズン開始に広告を打つ以外に、会員、過去の来場者からさらに关心のありそうな層に対して積極的にアプローチする。各部署の代表が集まり毎週チケット販売状況を確認し対応戦略を話し合う。当時のマーケティング部長は「自主企画の8～9割以上を販売する」と明言していた程である。

多くのホールがミッションやビジョンとして「広く人々に素晴らしい音楽を享受してもらう」と掲げるが、資金不足故にコンサートの数や質を落とし、チケット価格を上げるという姿勢は、このミッションとは矛盾していると言えないだろうか。また社会からのニ

ズでなく、団体の資金不足故に活動を削減・中止するというのは、非営利団体の存在意義にも反している。カーネギーホール内のザンケルホールでは、その建設当時に新たなミッションを作成し、その中に「持続的な上演活動を可能にするための資金的に強固な基盤」をうたった。ミッションと団体の社会的意義の実現するためには、資金的な基盤が必要である事が十分に認識されている。

音楽家とお金の関係：結びにかえて

物心ついた頃からピアノを学び、高校から音楽科で学んだ私は、県芸の多くの学生さん達と同様、音楽一色の人生を送った類だ。高校、大学、大学院では、どんなにやる気と才能があっても、金銭的な問題で演奏家になる夢を断念した同級生達を数多く見てきた。

例えば大学時代の知り合いのソプラノ学生は、ご両親の離婚がきっかけで文字通り天涯孤独となり、自活して関西の教育大学を卒業、学校の先生をしながらも声楽家になる夢を捨てきれず、やってきた人だ。地元では、彼女の才能とやる気をみて、長年無料で指導してくれた恩師もいたが、東京では高い生活費と大学外でのレッスン費用を工面すべく、いつも青い顔をしていた。やむを得ず水商売などもせざるを得なかつたようだ。「けむりがのどに悪い。でも声楽家になりたかったら他に方法がない。」それまで音楽しか知らずに育ってきた私が、「芸術家のためのファンドレイジングが日本で必要だ」と漠然ながら問題意識を持ち、経営に関心を持つようになった理由は、この友人の苦境によるところが大きい。

音楽学生に限らず、誰もが様々な不安や悩みを抱えている。が、資金的な問題は、時に死活問題となる深刻な課題だ。さらに音楽家の場合、練習に1日の大半の時間を費やすねばならないが、練習時間に対して“給料”は支払われない。アルバイトや他の仕事で生活費を稼ごうとすると、十分な練習時間が取れない。こうしたバラドックスの中、来月の家賃が払えるかという不安を抱えながら芸術性を磨こうと必死で努力する音楽家達を見て、「芸術家はお金の事は話さない」という発言がいかに空しく響く事か。

しかし同時に、多くの音楽学生達の中に「自分達は、両親が援助してくれるから大

丈夫」という発想が存在することも否めない。実際、芸術大学にくる学生達はいわゆる恵まれた家庭の人が多くいた。芸大の同級生達の中にも「30歳までは親に食べさせてもらう」、「我々芸術家は一般の人たちと違って才能ある人種だから生活費の事など考えるべきではない」等という人たちがかなりの割合でいた。が、そのうちの何人が最終的に、目指した芸術活動を実現できただろうか。音楽家として生きる者は、その藝術性を高める事でより社会に貢献できるよう真摯に努めるべきである。しかし、それは「才能があるから親が支援して当然」という発想に帰するのではなく、たまたま音楽を職業に選んだだけであり、他の社会の構成員と同様、可能な限り自力で活路を見出す努力は当然の責任だ。

音楽を創り提供する側、企画・上演する側、支援する側、そして芸術を享受する側も、音楽が人を介して生まれ、人を感動させるに至る構図には、異なる立場の人々・組織が存在する。たとえ立場は異なると、彼らの共通意識は「素晴らしい音楽体験の実現」である。同時にその実現には、様々な立場やフェーズにおいて資金が不可欠だ。日本において、資金を調達する活動、すなわちファンドレイジングがこうした音楽体験実現を支えているという事実がより正しく理解され、ファンドレイジングが効果的・倫理的に機能し、結果、音楽のさらなる発展と豊かな社会が実現される事を強く願ってやまない。

[注]

¹ カーネギーホール 2005-2006 年度アニュアルレポートより
http://carnegiehall.org/pdf/0506_CH_Annual_Report.pdf

² スミソニアン協会 2005 年度アニュアルレポートより。その内訳を見ると、「60%が連邦政府予算、15%が行政助成金&補助金、14%が寄附&民間からの助成金、5%が投資収益、4%が各種収益活動による収入、2%がその他収入となっている。
<http://www.si.edu/opa/annualrpts/05report/index.htm>

³ コロンビア大学では実際には、助成金申請書作成等の財團に対するファンドレイジング戦略が主であり、個人向けのファンドレイジング手法はほとんど含まれない。

⁴ 昭和音楽大学／音楽芸術運営学科ホームページより
<http://www.tosei-showa-music.ac.jp/college/management/#curriculum>

⁵ ジュリアード音楽院大学生の話より。

⁶ Henry A. Rosso and Associates. Achieving Excellence in Fund Raising. p. 15.

⁷ Ibid.

⁸ Kelly, Kathleen S. Effective Fund-Raising Management, p. 9.

⁹ Henry A. Rosso and Associates. Achieving Excellence in Fund Raising. p. 15.

¹⁰ ここでファンドレイジング・サイクルはケリーとファンドレイジング・スクールのモデルを参照し、簡略化したものである。詳細は東京財団報告書の拙稿（2004年度東京財団研究報告書『日本のNPO／NGOにおけるファンドレイズ機能とその発展ストラテジー』）を参照されたい。

¹¹ 大西たまき「日本のNPO／NGOにおけるファンドレイジング機能育成とその発展ストラテジー」（東京財団・2004年度短期委託研究事業）より。

¹² The Fund Raising School, Principles & Techniques of Fundraising 他を参考に作成。

¹³ プランド・ギビング（計画的寄附 planned giving）とは遺贈や公益信託等、個人の様々な遺産・資産を寄附するものである。こうした寄附は同時に、大きな税制優遇等が可能となる事が多い。

¹⁴ キャピタル・キャンペーン（capital campaign）。基金や建物等、団体の資産を築くための資金を、多くは期間を限定して調達するキャンペーン。

¹⁵ 大西たまき「日本のNPO／NGOにおけるファンドレイジング機能育成とその発展ストラテジー」（東京財団・2004年度短期委託研究事業）。同調査では日本でまだファンドレイジングが一般的でない状況を考慮し「ファンドレイジングの効果性」ではなく、「どのファンドレイジング手法を使っているか」という質問による。

（2006年6月28日愛知県立芸術大学 音楽学主催「特別講座」より）

フォーレのパリ音楽院改革——音楽史クラスの重視と充実 井上さつき（愛知県立芸術大学音楽学部教授）

1905年6月15日、ガブリエル・フォーレ（1845-1924）が10月の新年度からパリ音楽院の院長に就任することが発表されたとき、音楽界には相当な衝撃が走った。フォーレはこの学校の作曲科の教授ではあったが、自身はニデルメイエール音楽学校の出身者であり、作曲のローマ大賞もとつおらず、歌劇の分野で成功していたわけでもなく、学士院芸術アカデミー会員でもなかったからである。この異例の人事は、「ラヴェル事件」（フォーレの弟子すでに新進作曲家として活躍していたモーリス・ラヴェルが1905年のローマ賞コンクールの予備審査で不合格になったこと）をきっかけに激しさを増したパリ音楽院批判と無関係ではなかった。

フォーレの院長としての職務が10月1日の新年度から始まるとき、彼は早速第一次改革案を打ち出した。その教育改革は以下の4点に集約される（ネクトゥー 2000：384-385¹⁾）。

1. 書法のための機関として、対位法科とフーガ科を新設し、それぞれに教授のポストを設け、従来の作曲科とは切り離すものとする。
2. 声楽科では、初年度は練習曲と発声練習に重点を置くとともに、二年目以降に課されていたこれまでの義務——オペラ座とオペラ＝コミック座のレパートリーの中から曲を選択しなければならなかつた義務——を廃止する。
3. ブルゴー＝デュクドレーの音楽史の授業を、作曲と和声法を履修する学生全員の必修とする。
4. 合唱、管弦楽、室内楽などの集団での音楽の実践に重点を置く。

この4項目は、フォーレが従来のパリ音楽院の教育において特に問題視していた部分を改革するものだった。本稿では、このうちの第3項の「音楽史の授業の必修化」に

焦点を当て、その意味を考えてみたい²。

1. 音楽史クラスの設置とその後の状況

1-1 オーギュスト・バルブロー

パリ音楽院に「音楽史 histoire de la musique」のクラスが初めて設置されたのは1871年9月のことで、時代的には第三共和制初期に当たる(1871年9月12日のアレテ〔省令〕による)。それまで設置が認められていた芸術史関係のクラスは「舞台芸術史 histoire appliquée à l'art dramatique」だけであった(Pistone 1979:37)。パリ音楽院に新たに設置された、この音楽史クラスを担当することになったのはオーギュスト・バルブロー Auguste Barbereau (1799-1879) という人物だった。*Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*によれば、バルブローはパリ生まれで、パリ音楽院でヴァイオリンの2等賞(1813)、対位法とフーガの1等賞(1819)を得た後、1824年の作曲のローマ大賞を受賞した音楽家である。バルブローはしかし作曲家としてではなく、オペラ座のヴァイオリニストとして活動を続け(1821-1826、1829-1830)、その後は指揮者としてギャルド・ナショナル、テアトル=フランセ、ヌヴォテ、聖セシル協会で活躍した。一方、著作もあり、3巻本からなる『作曲の理論的実践的教程 Traité théorique et pratique de composition musicale』(1844) や『音楽システムの起源に関する研究 Études sur l'origine du système musical』(1852、増補2版 1864)などがある。こうした経歴が評価されて、バルブローはパリ音楽院の初代の音楽史のクラスの教授に任命されたわけであるが、1871年10月から始まったクラスを彼は翌年10月に辞さなければならなかった。話し方に問題があったことが辞職の原因だという(バルブローは当時すでに72歳だった)。

1-2 ユジエーヌ・ゴーティエ

バルブローの後継者として、パリ音楽院の音楽史のクラスの教授に任命されたのは、ユジエーヌ・ゴーティエ Eugène Gautier (1822-1878) だった。ゴーティエに関しては *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*に基づいて述べることになるの

だが、彼もバルブローと同様にヴァイオリニストの出身だった。パリ近郊のヴォージラールに生まれたゴーティエはパリ音楽院でアブネックにヴァイオリンを師事し、1838年に1等賞を得た後、アレヴィの作曲のクラスに入り、1842年にローマ賞2等を受賞。その後の経歴はバルブローとかなり似ている。彼は1838年以降オペラ座のオーケストラで演奏しており、1847年にはパリ音楽院演奏協会のメンバーとなり、オペラ＝ナショナルで第2指揮者（1848）やテアトル＝イタリアンの合唱指揮者を歴任した（ca 1849-52、1863-64）。その後、彼はパリ音楽院の和声の教授となり（1864-72）、1872年以降は亡くなるまで音楽史の教授を務めた（1872-78）。ゴーティエの多岐に渡る音楽的才能の持ち主だったらしく、上記の活動と並行してサン＝ルイ・ダンタン教会とサン＝ユジエヌ教会のオルガニストも務めていたという。作曲家としては、成功作はないものの、12作のオペラ・コミックを残し、さらに批評家としては音楽専門誌である『ル・メネストレル』のほか、『ル・グラン・ジュルナル』『ル・コンスティューション』『ル・ジュルナル・オフィシエル』で活動を行った。

パリ音楽院におけるゴーティエの音楽史の講義は「あるときは語られ、あるときは歌われ、非常に魅力的で人気がある教え方だった。巧妙に語られる逸話が、ときとして面白みのない主題に、生き生きとしたきらめきをもたらした」という。音楽史担当教員としては、大いに見習うべき教授法を実践していたようである。彼は1878年4月1日、音楽史の講義をまとめた本の刊行準備中に4月1日パリで亡くなった。

1-3 ルイ=ブルゴー・デュクドレー

ゴーティエの後を継いで、1878年10月15日付けでパリ音楽院の3代目の音楽史の教授に就任したのが、ルイ・アルベル＝ブルゴー・デュクドレー Louis Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910) である。ナントの裕福な船主の家に生まれたブルゴー＝デュクドレーは、法律を修めた後、パリ音楽院のアンプロワーズ・トマの作曲のクラスに入った。1862年作曲のローマ大賞を得てイタリアに留学。帰国後ナントに戻り（1866-68）ブルターニュ地方のレジョナリスト（地方分権主義者）の運動に参加し、1868年パリで合唱団を組織し、バッハの作品やヘンデルやハイドンのオラトリオを演奏するなど、活躍した。

1874年、ブルゴー＝デュクドレーはフランス政府から派遣されてギリシアで民謡を収集し、帰国後、それらに伴奏をつけて出版し、また、調査内容を小冊子にまとめて出版した。彼は1878年の第3回パリ万博でギリシア音楽について講演を行い、大きな反響を得た。この1878年万博は音楽面で非常に重要な意味をもったもので、カヴァイエ＝コル社製のオルガン備えた大ホールをもつトロカデロ宮が建設されたばかりでなく、「音楽展」のために25万フランという音楽行政においては巨額の予算が計上され、1830年以降に作曲されたフランスの作曲家によるオーケストラ作品と室内楽作品の演奏を中心に多くのコンサートが企画された。この万博では「事物の万国博覧会」だけでなく「頭脳の万国博覧会」も同時に開かれたことが特徴で、31の国際会議と47の講演会がトロカデロ宮の小ホールで次々に開催されたが、その講演会のひとつとして9月7日に行われたのが、ブルゴー＝デュクドレーによる「ギリシア音楽における旋法」だったのである。

万博の講演の内容は1874年の現地調査の総まとめとも言えるもので、その中でブルゴー＝デュクドレーは旋法の可能性について触れ、古今東西のあらゆる旋法をとりいれて、探求しつくされた近代ヨーロッパの長短調システムを若返らせることを提案した。今回の万博講演でユニークだったのは、さまざまな旋法の作品が実際に演奏されたことで、それらの旋法による旋律の和声づけにあたって、長短調のシステムにしばられないやり方が紹介され、実演が行なわれた。アンリ・ゴナールは、この講演でブルゴー＝デュクドレーが旋法を単に「考古学的に」再構築しようとするのではなく、音楽創作に生かそうと提案していること、また、その創作も宗教音楽に限定していないという点を重視している(Gonnard 2000:47)。この講演についてはケックランも言及しており(ケックラン1962:9) その反響の大きさがうかがえる。

ブルゴー＝デュクドレーがパリ音楽院の音楽史の教授に任命されたのは、こうした万博での活躍ぶりも評価されたからではないだろうか。実は1878年の「音楽展」をきっかけとして、パリ音楽院の教育体制自体にも変化が起きていた。トマ院長のもとでこの年、パリ音楽院の組織の見直しが行われ、弦楽四重奏のクラスやヴィオラのクラスの新設が検討された。どちらも実施は見送られたが、こうしたクラスの新設が検討されたこと自体、室内楽の重要性が、それまでオペラ中心で来たパリ音楽院でも認識されてきたことの証であった。さらに、この組織の見直しにより、音楽史が新たに作曲と和声のクラスの学生にとっての必修科目となったことは重要であった。

「音楽史」の教授となったブルゴー＝デュクドレーはパリ音楽院で4つの主題を中心に熱心に講義を行った。民衆の音楽 la musique populaire、フランス楽派、ドイツ楽派、そしてロシア楽派である (*Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*)。ちなみに、このうち、民衆の音楽、フランス楽派、ロシア楽派はいずれも 1878 年パリ万博の「音楽展」の特徴となつたものだった。

2. フォーレの改革

ブルゴー＝デュクドレーは 1878 年にパリ音楽史の教授に就任した後、1908 年に職を辞するまで、この地位にとどまつた。したがつて、1905 年にフォーレがパリ音楽院院長に就任したとき、ブルゴー＝デュクドレーは音楽史のクラスを担当して 28 年目を迎えていた。ところが、当時の音楽史のクラスは機能不全の状況にあつたため、フォーレは「音楽史の授業を、作曲と和声法を履修する学生全員の必修とする」と改革宣言せざるを得なかつた。この文言自体は 1878 年のものをそのまま踏襲しているのだが (Hilson Woldu 1984 : 208 注)、フォーレがあえて 1878 年の規定を 1905 年の改革に盛り込んだのは、それが守られていなかつたからであり、フォーレはそれを徹底させる必要性、およびクラスの内容を充実させる必要性を痛感していたのである。

実際、フォーレに先立つトマ院長とデュボワ院長の時代、パリ音楽院では音楽史のクラスは余分なものとしてみなされていた。学生たちは音楽史のクラスを軽視し、音楽史のクラスにきちんと出席しようとなかつた。さらに問題だったのは、ほかの教授たちもそれをとがめだてしなかつたことである。教授たち自身、音楽史の重要性をほとんど評価していなかつたので、ブルゴー＝デュクドレーが音楽史のクラスに学生が出席するよう協力してほしいと依頼しても、まともに取り合わなかつたのである。フォーレ以前のパリ音楽院の教育システムにおいては、19 世紀の作曲家の作品にのみ焦点が当てられていたため、学生たちは 1800 年以前の音楽をほとんど知らず、その歴史についてはさらに知識がなかつた。学生たちには音楽史を学ぶモチベーションが完全に欠けていたのである。

その結果、19 世紀末にはブルゴー＝デュクドレーの音楽史のクラスは、音楽教育の要としての機能を果たすどころか、ヒルソン・ウォルデューの言葉を借りれば「嘲笑的」

となるありさまであった (Hilson Woldu 1996: 248)。そして、このクラスには本来の授業を受けるべきパリ音楽院の学生ではなく、むしろ、音楽史について知識を得たいと願う婦人たちなど、外部の聴講生が集まるようになった。つまり、音楽史のクラスはカルチャー・スクール化していたわけである。

1905 年に新院長に就任したフォーレはこうした状況を憂え、強行手段に出た。学生たちはこれ以降音楽史のクラスへの出席が義務づけられ、出席不良の場合は退学処分になることが定められたのである。また、内容についても、あらゆる時代の音楽史を学ぶことが求められ、さらに、新しいカリキュラムでは勉強する作品はクラスで実演することも義務づけられた。こうして声楽や器楽のアンサンブルのクラスに在籍する学生たちは音楽史のクラスで、中世のモノディーや宗教劇、モテット、ロンドー、ミサ曲の断片、バロック・ソナタなどを演奏することになり、歴史の勉強と実際の音楽体験とが組み合わされた授業立てが行われるようになったのである。

1915 年以降、学生たちは音楽史のクラスに週に 2 回出席することが義務付けられ、1 回は音楽史に、もう 1 回は主要なオペラ作品の歴史的研究に充てられた。さらに、音楽史のクラスでは研究レポートの提出が追加され、ほかの専攻と同様に成績優秀者は学年末に賞が与えられるようになった (Hilson Woldu 1996: 248)。

3. フォーレが音楽史のクラスを重視した背景

パリ音楽院院長に就任したフォーレが音楽史重視の姿勢を打ち出したのには、いくつかの理由が考えられる。まず挙げられるのは、フォーレ自身がニデルメイエール学校（古典宗教音楽学校）で受けた教育の影響である (Hilson Woldu 1984: 209)。ニデルメイエール学校はその 20 年ほど前に閉鎖されたショロン Alexandre-Etienne Choron (1771-1834) の宗教音楽学校 (1817-1834) の精神を引き継いで設立された。この学校はスイス出身の作曲家であるルイ・ニデルメイエール (1802-1861) が 1853 年にナポレオン三世の支援を受けて開校したもので、教会音楽家を養成することが目的であった。ニデルメイエール校の音楽教育はオルガンとピアノに重きが置かれ、一方、古楽と単旋聖歌が尊重され、学生たちは単旋聖歌、パレストリーナ、大バッハ、モーツァルト、ベートーヴェンを学んだ (Pistone 1979: 42 および *Dictionnaire de la musique en*

France au XIXe siècle.)。つまり、ニデルメイエール学校の教育内容は、もっぱら19世紀の世俗音楽に偏っていたパリ音楽院のそれとは著しい対象をなしていたのであり、フォーレにはパレストリーナやバッハの音楽が血肉になっていた。

さらに、フォーレの改革に影響を与えたのは、19世紀末に開校したスコラ・カントルムのカリキュラムだった。スコラ・カントルムの前身は1892年オルガニストのシャルル・ボルドによって宗教音楽学校として設立した「サン=ジェルヴェ合唱協会」であり、ニデルメイエール学校のカリキュラムをモデルにしていた。

1894年ボルドは同僚のヴァンサン・ダンディ(1851-1931)とオルガニストのアレクサンドル・ギルマン(1837-1911)とともに、総合的な音楽学校として「スコラ・カントルム」を立ち上げた。ダンディの勢力的な活動により、スコラ・カントルムはフランク派の砦となり、同時にソレム派によるグレゴリオ聖歌の復活運動を擁護する強力な機関となつた。

スコラ・カントルムのカリキュラムは声楽、器楽、作曲のそれぞれのコースがすべて初級と上級に分かれ、声楽と器楽の初級コースでは実技の基礎能力の習得、上級ではより芸術的精神的な発展に重点が置かれ、さまざまな時代のさまざまな様式の作品を勉強するようになつていて。作曲のカリキュラムはさらに包括的で論議を呼んだものであつた。初級コースでは学生はリズム、メロディー、記譜法、音楽形式をモノディーの時代から19世紀後期まで歴史的に順々に学んでいき、次いで、ある時代、またはある作曲家の様式で作曲することが教えられた。そこでは、中世のモノディーとモテット、18世紀のフーガ、カノン、組曲、ソナタ、18世紀と19世紀の交響曲、ラモー、グルック、グノー、ベートーヴェン、リスト、ワーグナーの劇作品を取り上げられる作品の要となつた。ダンディの作曲のクラスに入学するには、学生は单旋聖歌と対位法のディプロマをとり、オーギュスト・セリュー Auguste Sérieyx(1865-1949)が初年度生を対象に開いていた作曲クラスに出席していなければならなかつた(Hilson Woldu 2001: 236-237)。特に音楽理論史の教育はスコラ・カントルムの特徴のひとつで、当時、スコラ・カントルム以外で歴史的な文脈に即して音楽作品を考察し、分析することを学生に教える音楽学校は存在していなかつた(Hilson Woldu 1996: 240)。音楽史に重点を置いたスコラ・カントルムのカリキュラムには非難もあったが、おおむね好意的に受け止められた。

一方、音楽学校以外でも、このころようやく音楽学や音楽史に光が当たり始め³、1904年にはジュール・コンバリュー Jules Combarieu(1859-1916)がコレージュ・ド・

フランスで音楽学のポストを得た。同年、ロマン・ロラン Romain Rolland(1866-1944)はソルボンヌ大学で芸術史の講座を担当することになり、そこで音楽史を教えた。(Weber 1980 : 11-12)。

「ラヴェル事件」で大揺れに揺れたパリ音楽院に、1905年10月新たに院長として就任したフォーレは、「ラヴェル事件」をきっかけとして噴出したパリ音楽院批判に応える形で、矢継ぎ早にさまざまな改革を断行した。その改革のひとつの柱として取り組んだのが音楽史のクラスの重視と充実であったが、その背景には、フォーレの主義信条もさることながら、パリ音楽院の外の状況も確実に影響していた。これを契機にパリ音楽院の音楽史のクラスは充実し、ほかの改革ともあいまって、停滞していた音楽教育に活力が戻ってきたのである。

[注]

¹ 日本語訳を一部変更している。

² 本論文の根本にかかわることであるが、1905年の音楽史のクラスの必修化がどの範囲の学生に義務付けられたのかということに関しては、資料によって相違がある。ネクトゥーはこのように作曲と和声法を履修する学生全員と記しているが、ピストーネは単に「すべての学生」としている (Pistone 1979:37)。一方、フォーレが改革のなかで音楽史クラスを重視したことについていくつかの論文の中で考察しているヒルソン・ウォルデューは、どの論文においても、対象を明記していない。本論文では「作曲と和声法を履修する学生全員」という前提で話を進めるが、この問題の解明についてはパリ音楽院の当時のカリキュラムを実際に調査する必要があり、今後の課題としたい。

³ 1893年ソルボンヌ大学に音楽に関する初の博士論文がジュール・コンバリュー (1859-1916) によって提出された。音楽美学に関する論文であった (*Les Rapports de la poésie et de la musique considéré au point de vue de l'expression*)

参考文献

- Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, sous la direction de Joël-Marie Fauquet. Paris, Fayard, 2003.
- Gonnard, Henri. *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*. Paris, Honoré Champion, 2000.
- Hilson Woldu, Gail. «Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire : les réformes de 1905» in *Revue de Musicologie*, 70/2, 1984, 199-228.
- «Le Conservatoire et la Schola Cantorum : une rivalité résolue?» in *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995, Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique*, Paris, Buchet/Chastel, 1996, 235-260.
- «Debussy, Fauré and d'Indy and Conceptions of the Artist : The Institutions, the Dialogues, the Conflicts» in *Debussy and His World*, edited by Jane F. Fulcher, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001, 235-254.
- Pistone, Danièle. *La Musique en France de la Révolution à 1900*. Paris, Honoré Champion, 1979.
- Weber, Edith. *La Recherche musicologique: objet, méthodologie, normes de présentation*, Paris, Beauchesne, 1980.
- ケックラン、シャルル『和声の変遷』(Koecklin, Charles. «L'Evolution de l'harmonie contemporaine» in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, 1925) 清水脩訳、音楽之友社 1962.
- ネクトゥー、ジャン=ミシェル『評伝フォーレ——明暗の響き』(Nectoux, Jean-Michel. Gabriel Fauré: les voix du clair-obscur, Paris, Frammarion, 1990) 大谷千正監訳 新評論 2000.

Künstlerleben 芸術家の生涯

～ドイツの音楽家が音大に入つてキャリアを積むまで～

小原道雄(チェンバロ/ナチュラルホルン/音楽学)



フランクフルト音楽大学古楽器科

「音楽家って、全く割に合わない職業の1つだ」とは、ドイツの音楽仲間と食堂で昼を食べながら漏らしている、本音交じりの冗談である。しかし食堂では愚痴をこぼしていても、彼らは実際には何とか自分で食べていいけるような手段を探している。今回は自分が見たドイツの音楽大学とその周辺の情景を中心に、ドイツで知り合った音楽仲間達からの話を交え、ドイツの音楽大学に通う若い音楽家達がどのように学び、キャリアを積み、「芸術家の生涯」を歩んでいくかをエッセイの文体で描いてみようと思う。その際には、音大に入学する前の段階から音大在学中、そして卒業後というように、ある音大生が実際に経験するであろう順序に沿って書くことにした。これによって、多少はドイツの音大の様子も把握していただけることと思う。では、いざドイツの音楽大学へ…！

1. 音大入学前

ドイツ人の子供が楽器のレッスンを始めようと思った時、音楽大学 Musikhochschule の1段階手前の施設である音楽学校 Musikscole に通うことも出来るが、もう1つの可能性は音楽大学の掲示板を覗きに行くことである。そこには「楽器売ります・買いま

す」「ハウスシェア同居人募集」等の他に、「お値打ち価格でピアノのレッスンします、初心者・子供から経験者・大人まで」などといった、個人レッスン提供の張り紙がぎっしりと張り出されている。これらの張り紙のほとんどはその音大に通う音大生によるものであり、彼ら音大生の重要なアルバイト収入源となっている。それだけでなく個人レッスンを施すことによって、自分自身の教師としての能力を養うことにも一役買っていることは間違いない。音楽教師になりたくて音大に入る人はドイツにも多くいるが、彼らはこのようなアルバイトを通して、学校によって組織される教育実習とはまた違った、(現金の授受も伴った)より現実的な実地訓練を積んでいるのだ。いわば教師としてのキャリアの第1歩をアルバイトで経験している、とも言える。

ちなみに自分もフランクフルトでは入試・卒業試験対策用の和声・対位法・ソルフェージュ・楽曲分析の個人レッスンを提供しているが、今までの経験上、張り紙を見てこちらにコンタクトを取ってくるのは音楽を習う本人である。本人が10歳以下の場合は分からぬが、親が子供に付き添って…という話は聞いたことがない。その子本人が習いたいと思ったからコンタクトを取ってくるのである。そして、レッスン代の交渉をするのも本人である。ここに、ドイツと日本の子供の間にある1つの相違点を見られると思う。それはドイツ人の子供たちは、ギムナジウム Gymnasium を卒業する年齢(18歳前後)には既に自分で自分に必要な情報をどこからでもどうにかして見つけ出して、有效地に活用する能力が備わっていることではなかろうか。言い換れば自分から能動的に動く方法を大学に入る前に彼らは身につけている、あるいは教え込まれているのである。これは自分も彼らから学ばせてもらった。ただこのようなアルバイトとしての個人レッスンは、旧西ドイツ側だけで可能な話ではなかろうか。東西ドイツが統一されて15年近くが経つものの、いまだに東西の経済格差は大きい。失業率が平気で15%や20%に達するような(ライプツィヒ周辺を含む)旧東ドイツ地域では、子供に音楽教育を受けさせられるような財力を持った家庭は今なお限られているだろう。

楽器を始めた子供が音大入試前に自分の能力を試す機会として、「Jugend musiziert(若者は演奏する:直訳)」という全国規模のコンクールが毎年ある。自分が在籍していたライプツィヒ、フランクフルト音大の演奏ホールもそれぞれザクセン、ヘッセン州の部門の会場として使用されていた。また正規に音大に在学する前にも、特に才能のある子供を直接音大の中でレッスンをする制度もあるようで、これによって音大に入学する以前の段階で音大関係者などと知り合い、その後のキャリアのためのコンタクトを保つこ

とも出来よう。

ドイツの音大の入試は日本のそれとはだいぶ雰囲気が違う。ドイツの音大では入試の時点で特に厳しい定員枠を設けていないので、審査する先生方が「この子は伸びる」と判断すれば、今の時点で多少難があっても合格させてしまう。しかしこれは全く初めから、すなわち 1 ゼメスター目から勉強したい人たちが受ける入試の話であって、ディプロム Diplom を取った学生が進む上のコース Aufbaustudium はどこの音大でも過酷である。定員 3 人のところに、60 人以上の受験生が来る…とは、ライブツィヒで聞いたことがある。また、どちらの入試にしても、採用される学生の国籍がドイツでない(つまり外国人の)割合が常に高い、あるいは過半数あるようで、一部ではこれを問題視する声も上がっている。EU 圏内では例えばオランダは自分がヨーロッパに行く以前(2000 年)の時点で、オランダ国籍、他の EU 圏内出身、EU 圏外出身の順に学費の負担が多くなるシステムを導入していたようだが、ついにドイツも 2007 年の冬ゼメスターからこれに似たシステムを導入するようである。自分が聞いた話が確かならば、外国人学生がドイツの音大に留学する場合、少なくとも半年ごとに約 500 ヨーロの学費が必要となる。6 年前の 2001 年、自分にとってのライブツィヒ 1 年目の学費は半年で 60 か 70 ドイツマルク(35 ヨーロ以下)あたりだったはずだが…。(筆者注: 最近明らかになった新学費システムによると、少なくともヘッセン州にある一般大学・音大などの専門大学の 2007 年冬ゼメスターからは国籍を問わず、つまりドイツ人学生も外国人学生も一律に 1 ゼメスターあたり 500 ヨーロの学費が必要となる。卒業までに必要な正規のゼメスター数を超えるごとに 200 ヨーロが上乗せされ、900 ヨーロが上限となる。つまり正規の卒業ゼメスターが 10 ゼメスター目の場合、そこまでは 500 ヨーロ / ゼメスター、11 ゼメスター目は 700 ヨーロ、12 ゼメスター目以降は 900 ヨーロとなる。去年まで頻繁にドイツ人の学生が学費の値上げに反対するデモを、大学や音大前の道路を封鎖してまで猛烈にやっていた訳がこれで分かった。)

ちなみに、受験した人たちの将来の可能性を見抜くこの審査員の方々の目の鋭さ、あるいは直感には、正直言って脱帽である。他の演奏家のあら探し・間違探ししか出来ない人間は(少なくともドイツの音大の)審査員の中にはまれにしか見かけないだろう。審査員の方々も過去に音楽家、それ以前に人間としてのキャリアを相当に積んできたものと見える。

2.1. 音大在学中—中間試験まで

ドイツの職人の世界には中世以来のマイスター制度が残っており、音楽作品中ではヴァーグナーの「ニュルンベルクのマイスター・ジンガー」、シューベルトの「冬の旅」等にその断片を垣間見ることが出来よう。実はこのような昔ながらのシステム、あるいは雰囲気は音楽の世界、つまり音楽大学の中にもいまだに残っているように見受けられる。ドイツの音大に1ゼメスター目から入学した場合、卒業までは通常10ゼメスターを要するが、自分の本科の試験はたったの2回だけである。1回目は4ゼメスターが終わった時点での中間試験 Zwischenprüfung (Vordiplomprüfung)、2回目は卒業試験 Abschlussprüfung (Diplomprüfung) と呼ばれる。実際に音大生が大学の外でのキャリアを積み始めるのは中間試験に合格してからの場合がほとんどである。それまでの間はマイスター制度の言葉を借りれば、徒弟が親方の工房の中で下積みとして修行を積むようなものである。

中間試験では自分の楽器のレパートリーを30分程準備しなければならず、また他の科目も手を抜くことは許されない。というのも、同じ科目の試験を2度落第すると、卒業試験を受けること自体が不可能になってしまうからだ。つまり、音楽史やソルフェージュ、和声の中間試験を2度失敗しただけで、音大を卒業すること自体が出来なくなってしまう。これらの事情から、中間試験までの間に外部に出てキャリアを積めるような余裕がある学生はそれほどいないと思われる。また日本の音大生と比べて、彼らは1日中練習室にこもってバリバリ練習することは出来ない。樂観的なヨーロッパ人の血による所もあるのだろうが、それ以前に本科以外の科目の準備もおろそかにできず、そのためにもある程度の時間を割かねばならないからである。これはライプツィヒやフランクフルトの音大で他のドイツ人仲間から「何で日本人はあんなに1日中練習できるの?」と尋ねられた時、頭に思い浮かぶ理由の1つである。日本の音大で和声などを何とか適当に切り抜け、ドイツの音大で免除されれば、ドイツ人学生のように毎週和声や対位法の宿題に追われる必要がないからである。

偶然の成り行きからドイツの和声・対位法(正確には作曲技法と言った方が近い)を1通り学んだ経験からすると、なんともアンフェアな気がしてならない。結論を言うと、本当に免除してしまってもいいのかと思うほどに日独での同じ科目の授業の重み、密度が全く違うのである。ドイツの音大で作曲技法を学ばずに済んでいたら、一介の「古楽

人」である自分がシェーンベルクやメシアンの音楽の仕組みに興味を向けることは全くなかっただろうし、チェンバロのために書かれた現代曲の楽譜を実際手にとって眺めるこどもなかっただろう。またパレストリーナやバッハの対位法の見事さ、彼の生きた時代以前とは全く異なる新しい音楽を生み出したモンテヴェルディの天才を感じる自分のアンテナも鈍いままでいたような気がする。

2-2. 音大在学中—中間試験後卒業まで

本科を含めたいいくつかの科目の中間試験を無事に終えると、数年後にはプロの音楽家として活動を始められるように実践面での経験を積む時期に入る。学内では教師・学生が一丸となって創り上げるプロジェクト(公開の演奏会など)に参加する機会が増える。例えばオーケストラのプロジェクトでは、実際のプロオケの現場に出る前に音楽家として知っておくべき最低限のルールを学ぶ。このようなことは日本の音大でも学べることと思うが、ドイツの音楽業界の素晴らしいところは、プロオケの中に「実習生 Praktikant」のための席も用意してあることだ。

この実習生制度は音楽業界に限らず、ドイツの大学で何かを学ぶ者は卒業前にまず経験するものだ。ドイツの社会は新卒の採用者に対しても即戦力として役に立つことを要求する。特に金銭について(時に極端な) 借約を美德とするドイツ社会にとって、新卒の社員に対して数ヶ月という時間と莫大な費用をかけて会社が新人教育を施すなど、考えられない話である。そのような再教育の必要のある学生は、まず採用されないだろう。ドイツの学生が自分の分野での実習 Praktikum の経験なしに就職活動をすることは、かなりの運試しのように思われる。大学に行かずに就職する者は社員教育は通常の勤務時間にさらに上乗せて行われることが多いらしく、研修中はドイツの大学で学ぶのと同じほどに労力を要するようにも見える。

また、この仕組みは大工、ワイン製作者、仕立屋といつたいわゆる「職人」の世界にも共通していて、マイスター制度での親方の工房での下積みの話は前述したとおりである。かつて親方の工房で下積みを終えた者は、一定期間ドイツ各地を遍歴し、日本の武者修行のように自らの職人としての腕を磨くことになっていた。今日でも大工の世界ではこの制度が生き残っているらしい。昔ながらの伝統的な職人衣装に身を包み、遍歴の杖と旅包みを手にした若い職人を幾度も街中で見たことがある。そしてこの仕組みは、

まさに今日のオーケストラの実習生制度と特に大きな相違はないように思う。やはり音楽家はもともと「職人」であり、「芸術家」という肩書きは、後の世になって付け加えられたものなのかもしれない。

ドイツの音楽雑誌の求人欄を眺めると、実習生募集の記事も常に出てる。ドイツには特に就職や人事異動の季節はないので、1年中コンスタントに何らかの募集記事を見つける。つまり自分の楽器の上達具合、他の科目的履修度などと相談した上で実習の時期を決められる。またその記事には、実習生に対して払われるべき給料などが提示されていることもあれば、「正規オーケストラ団員の～%」などと記されていることもある。言うまでもなくオーケストラでの実習は、団員を目指す学生が音大にいるうちに積むことが出来るキャリアとしては最高の経験であろう。実習期間中に他の団員や実習生との繋がりが出来るのはもちろん、能力が認められればそのまま正規団員として採用されることもあるらしい(最近ではあまりないようだが)。これらの大きなメリットのために、最近は実習生になるための競争が激化しているようだ。自分の門下の1人が実習生として採用されると、その教師は大喜びをするらしい。実習生としてプロオケで経験を積む間、学校の方は休学することも普通に見受けられる。たとえ実習生といえども、そこでの仕事量は正規団員とほとんど変わりはないらしい。「1月当たり15日出勤」との実習生募集記事も読んだ覚えがある。これだけの労働に対しても、「実習生」という肩書きのために払われる給料はかなり少ない。これはオーケストラの側にとっても、格好の人件費削減材料になっているのではなかろうか…?

実習生として経験を積む他に、就職活動も卒業1~2年前に始める人が多い。実習生としてはまだオケに入り込みやすいと思うが、いざ正規団員募集のオーディションとなると、その競争はかなり激しいらしい。コンクールのように、第3次選抜あたりまであるオーディションも存在するようだ。そこまで厳しいオーディションを実施しても、オーケストラによっては「該当者なし」として、また次の音楽雑誌の求人欄に記事を出すところもある。このような過酷な壁を乗り越え運良くオーケストラに採用されれば、たとえ本人がまだ音大に在学中でも同時にオケでの仕事を開始することが多いらしい(既に何らかのディプロムを持つ者に限られるだろうが)。卒業の時期とくまみ合わないから…と言っていては、手に入るはずの職場も失ってしまう。それぐらいなら多少ハードでも仕事と学業を同時進行してしまうこともあるらしい。

ドイツのオーケストラの現場は確かに国際色豊かだが、ここでもドイツ国籍以外の音

楽家が多すぎる…という声がたまに聞こえてくるようだ。またオランダを例に取ると、オランダ人の音楽家は一度オーディションを通過すればオケに長期採用されるが、外国人（オランダ以外の国籍所有者）の場合、たとえ1度オーディションで採用されても、毎年常にそのオケのオーディションを「レベルチェック」の名目で受けさせられる…という話を聞いたことがある。オランダは小国であるが故に自国民を守る手段を講じなければいけない、というのも理解は出来る。その点ではドイツのオーケストラはまだ寛大な方ではなかろうか（今後変わっていく可能性は大きいと思われるが）。かと思えば、ライプツィヒよりもさらに「東」の奥深くにある小さな町のオーケストラは、いつまでたっても募集している弦楽器奏者を獲得出来ないようでもある。それはひとえに東西ドイツの経済格差に由来するオケ団員の給与額が原因で、「割に合わない職業」と西ドイツ側でぼやきながら小さな仕事をこなす方が、ドイツ経済の中心から遙かに隔たった「東」のはずれで薄給をもらいながら暮らすよりもよっぽど「割に合っている」らしい。

以上はオーケストラ団員を目指す学生の周辺を例に書いたが、それ以外の職を音楽分野に探す方法は似ている。オーケストラ以外にも、音大で実習生募集の貼り紙を見た覚えのある職種としては音楽図書館司書、オーケストラアシスタント・マネージメント・楽器管理、夏の音楽祭スタッフ…があげられる。興味を引く募集があれば、ドイツの学生はたとえ相手が求める条件に100%合致していないとも「ダメでもともと」の精神で次々と申し込んでいく。また、日本ではまだ定着していない「伴奏 Korrepetition」を専攻しているピアニストはオペラ座や劇場での実習・就職をする機会があり、ピアノを弾くがソロよりはいろいろな人と一緒に演奏をしたい…というピアニストにはいくらかのチャンスがここにある。彼らの主な仕事はオペラの舞台稽古でオケの代わりにピアノで伴奏をすることだが、同時に歌手に的確なアドバイス（歌詞の発音・イントネーションなど）も出来なければいけないので、日本語で言う「伴奏」とドイツ語で言う Korrepetition の間には、実は相当な隔たりがある。ちなみにドイツで指揮者になろうと志す者は、棒を実際に振る前段階としてこの伴奏の仕事を十分にこなしていることが要求される。当然音大の指揮科もこの考えに則ったカリキュラムが組まれている。要はオペラ歌手との舞台稽古を通して、自分の中のレパートリーを広げつつオケと歌手のそれぞれに対して統率を取る訓練をするのだと思うが、これもドイツのマイスター制度に由来する1つの伝統らしい。

先に「音大入学前」の項で書いたアルバイトとしての個人レッスンも、大きな意味で

は実習 Praktikum と考えることも出来るので、どこかの募集に申し込む時にも「実践を通して音楽のレッスンの仕方を身につけている」…と自らの履歴書に書いても問題は無い。

2-3. 音大在学中 一卒業試験一

ドイツの音楽大学を卒業するための大切な課題は、「一人前の音楽家として、すぐに世間で仕事が出来る状態にあること」だ。よくよく考えれば、これはドイツの会社が普通大学の新しい卒業生を選ぶ基準と全く同じである。このことは既に「中間試験後卒業まで」の項で述べた。そのために、ドイツの音大は一人ひとりの学生が音楽家として自活できる能力をつけるための教育を施す責任を負っている…という印象を折に触れ強く感じたことがある。

具体的に言えば、本科以外の科目の最終試験もそれほど簡単ではないということになる。音楽史や楽式論の試験も中間試験では日本のように筆記式がほとんどだが、最終試験では 15 ~ 20 分のレクチャーを審査員の前ですることが多い。もちろん審査員との質疑応答もセットである。和声・対位法（作曲技法）の最終試験はさらに本格的で、それぞれの学生がピアノつきの練習室を 1 つずつあてがわれ、4 ~ 5 時間の間に対位法・和声・現代曲の作成をこなさなければならない。この試験のために、ライブツイヒではいつも試験期間中の土曜日が試験関係者以外立ち入り禁止になっていた。誤解の無いようにもう 1 度述べれば、これは全ての音大生が受けなければいけない必須科目的試験であって、作曲や音楽学専攻の最終試験ではない。

日本人の間ではそれほど見かけないが、アジア勢では韓国・中国からの留学生は日本でいう高卒で直接ドイツの音大に入ることが多くなってきてているようだ。そんな彼らが最も苦しむのは、これら本科以外の最終試験であることがほとんどで、その理由はかなり分かりやすい。それはまず言葉の問題、そして前に書いたドイツ人の驚きのコメントのように、日本人を含めたアジア人は 1 日中楽器の練習しかしない傾向が強い…というのが原因であろう。高卒に当たる年齢で外国に来て一人暮らしをするのは、相当大変なことだと思う。それに加えて本科以外でも音大でバランスの取れた学習を心がけるのは至難の業のようにも思える。言葉の問題に関しては、ドイツ人仲間が「アジア人はいつも同

じ國の人同士で固まっていて、たまに気味悪く思う時がある。何でドイツにいるのにドイツ語を使っているいろいろな国から来ている人たちとコミュニケーションしようと思わないのかなあ」と漏らしたことがある。アジアとヨーロッパの精神構造の違いがあるので、この問題に対する答えはそう簡単に出せないとは思うが、このドイツ人仲間のコメントは「ドイツの音大の情景描写」としては何も間違っていないだろう。

以上が本科以外の最終試験の様子である。では本科の卒業試験の内容はというと、簡単に言えば「ステキな演奏会を企画・実行すること」である。つまり、約 50 ~ 60 分のプログラムを企画し、それをコンサートに見立てて実行するのだ。ただ演奏がうまく、完璧なテクニックを披露するだけでは良い得点の保証にはなり得ない。自分が在籍していたライブツイヒ音大の古楽器科の大まかな採点基準をここに例として箇条書きにしてみようと思う。

- ・専攻楽器の上達度（テクニック）
- ・コンサート（試験）のポスター・プログラム冊子をきちんと手配したか
- ・会場の雰囲気
- ・プログラムのバランス
- ・テクニック以外に、共演者とも息の取れた音楽的な演奏をしているか
- ・ソリスト、あるいは室内楽コンサートの主役として舞台上で遜色なく振舞っているか

これだけのポイントを、1 時間弱の演奏会の中で審査員に全てアピールしなければいけない。別の言葉で言えば、これらの条件をクリアすれば、プロの音楽家としてすぐに役に立つ人材であることが証明される。その証明として発行されるのが「ディプロム Diplom」なのである。

卒業試験の一部は室内楽を演奏するのだが、その際には共演者の人選にも試験を受ける本人の能力が問われる。普段からいろいろな人と繋がっていなければ「他人の卒業試験」のような厄介な仕事にOK をしてもらえない。また仲が良い仲間でも、安請け合いをして試験直前にキャンセルをするような人物を選んではいけない。合わせが始まつたら、全ての共演者(3 ~ 4 人いるのが普通だろう)のスケジュールを把握していなければ

ばいけないし、解釈の違いから起こりうるいざこざも解決しなければいけない。「音大入学前」の項で入試の審査員の方々についても描写したが、彼らの音楽家のみならず人間としての修行は、このような所でなされてきたのではなかろうか。

3. 卒業後

音大を卒業した後、オーケストラ団員・教育機関に就職する以外の場合は「自由業」の音楽家となる。どのようにキャリアを積み上げていくか、そしていかに「全く割に合わない職業」で生活を切り立っていくかという点でより興味が向くのはおそらく自由業の音楽家の場合ではなかろうか。

日本と比較した場合、ドイツは特に自由業の音楽家・芸術家にとってはるかに生きやすい国である。その理由として、まずは芸術家を対象にした社会保険機構 (Künstler Sozialkasse、略して KSK) の存在をあげられる。日本の社会保険のように、ドイツでも会社員などの定職に対しては雇用主が労働者の保険代を一定割合だけ負担するのだが、この KSK は特定の雇用主を持たない芸術家を社会保険の面において支援する機構である。この機構に加入が許されているのは特に自由業の芸術家に限定されているので、オーケストラ団員、音大・美大の教員・教授職などの定職にある者はこれに加入することが出来ない(講師は定職とみなされていないために加入が認められる)。加入料は収入に応じて変動するため、一律ではない。音大でいろいろなチラシやパンフレットが置いてある所で、この KSK の加入案内の冊子を以前に見かけたことがある。

ドイツの音楽家が恵まれている点は、比較的簡単にコンサートの企画・実行ができるところにもある。都会・地方・宗派を問わずヨーロッパ各地に必ずある教会では、礼拝に音楽は不可欠の存在である。オルガニストのみならず、音楽家は常に教会の礼拝のために必要とされている。また教会、あるいは教区が何か小さなコンサートを企画することもしばしばであり、クラシック以外の音楽家が必要とされる場合もある。例えば学生のうちに礼拝で演奏をしてその教会との繋がりを保つておけば、いつかの機会に自分たちで企画したコンサートをやらせてもらえるチャンスは大きい。演奏会をやるために教

会に場所代を払うのは（全ドイツ・ヨーロッパ的に有名な教会を除けば）ありえない話であり、逆に音楽家が教会・教区から出演料をもらえるのが普通である。一度このような小さなコンサートが成功すれば「また次回も」という話になり、その教会・教区との繋がりはいっそう強くなっていくのだ。ちなみに自分もライプツィヒ（旧東ドイツ）とマインツ近郊（旧西）の礼拝で演奏をしたことがあるが、1人あたりが受け取る出演料には2倍近くの差があった。ここにも、東西ドイツの経済格差を垣間見ることが出来よう。常に東から西へ人材が流出していくわけが、ここにある。

上に述べたような小さなコンサートの機会は、自分たちから営業活動をしていくことでも得ることが出来る。その方法は大して難しくなく、教会や小さなホール・博物館などにコンサートを企画している旨の手紙と、出演希望者のプロフィール、プログラム案などを送るのだ。受け取った側はそれらの情報を見もせず、また何も返答せず…というような事はまずしない。たとえ音楽家からの申し出を断る場合でも、何らかの返答をするのが普通である。「何を若輩者の音楽家が偉そうに」という様な相手に対する敬意のない行為は、いつしか自分自身に跳ね返ってくる…という事を知っている教会や博物館関係者は、ドイツには多いのではなかろうか。例え自分がフランクフルトのあるホールにコンサートの企画の話を持つて行った時、場所代が高すぎるので結局断念したがそのホールでの宣伝方法、入場料から得られる利益の（ホールと出演者での）分割方法にとどまらず、過去のその場所でのコンサートの様子と収支結果にいたるまで、応対に出てみえた社員の方は丁寧に話してくださいました。学生、しかも100%ドイツ語が分かるかどうかも怪しい外国人に対して、である。「あのホールの担当者には関わらない方が良い」などの情報は、音楽家同士で時折交換されている。

また音楽家の側も、器用な人、才覚のある人はこれらの営業活動をする内にコツをつかんで、徐々に自身のチャンスを広げていくのではなかろうか。音楽家同士での情報交換もひとつの手段ではあるが、それはよほど仲が良い音楽家同士でなければ「これは！」というような儲け話、あるいはキャリアアップのチャンスは流れてこない。理由は簡単で、他人のキャリアや収入を世話するよりは、まずはわが身のことが先決である。お互いに自分だけの「企業秘密」を持つのである。何か必要を感じたとき、他の音楽家とこれら企業秘密の交換、あるいは駆け引きをする。自由業の音楽家でやっていくのなら、たとえ生きやすいドイツでもこのような駆け引きの才能も必要となろう。そうでなければ、「全く割に合わない職業」で十分に生活するのは困難を極めるだろう。ここで自分のこれま

での経験を統計すると、自分の直接知る音楽家同士のやり取りで出演した本番よりも、自分自身で見つけた本番、あるいは全く音楽とは関係のない職業についている（が、音楽の大好きな）知り合いが与えてくれた本番の方が多かったような気がする。こうなると、音楽家同士だけでなく、自分に対して快く接してくれる周囲の人々全てに対して常に「よき隣人」であることが、より多くのチャンスを得るために最も大切な条件の一つである…とも言えよう。

ドイツの金融機関も、自由業の芸術家に対しては日本の金融機関よりははるかに寛大なようである。上記のような小さなコンサートのためにも、ドイツの銀行は比較的簡単に融資を決めてくれる…という話を聞いたことがある。もちろん学生をしている間は相手にしてもらえないだろうが。

4. まとめ

若い音楽家に対するキャリアアップのチャンス、そして彼らを支援していく仕組みを日独で比べた場合、明らかに違うのはドイツには実習生制度と KSK、そしてコンサート会場としての教会の存在が認められることである。ドイツの音楽大学自体の中には、若い音楽家を支援していく仕組みの存在は特に見当たらなく、この点では日本の音楽大学と特に相違はないと思われる。1つ1つの授業の重み・密度という観点ではドイツの方が圧倒的に重く、もしかしたらこれらの授業で学ぶ過程が音大生の卒業後の生き方に何かの影響を与えていたかもしれない。フランクフルト音大では最近「音楽マネージメント」をテーマとした短期間のセミナーが開催されていたらしく（残念ながら機会を逸してしまったが）、参加した仲間にすると、コンサートの企画、スポンサーを得るには…等、主に「卒業後」の項目で述べたような内容が扱われていたらしい。しかしこのような学校内の企画は、ドイツでも例外的であろう。

音楽家周辺の社会的構造における違いは上記の通りであるが、それよりもドイツで自分がその「音楽家周辺の社会構造」に身を置いて経験したものの中により大きな日独間の差があるような気がする。それは音楽家本人の心構えである。冒頭に書いたとおり、「全く割に合わない職業」とぼやいていても、ドイツの音楽家は何とかそれで生活していくこ

うと自分で行動していく。誰かが本番を持ってきてくれる…と思っている限り、ドイツといえどもこの職業が「割に合う」ことは絶対にない。それがコンサート企画の営業活動であったり、いろいろな求人募集に対する申し込みであったり、本文では述べなかつたがコンクールであったりする。これらのような、必ずうまくいくという保証が全くない行動を次から次に懲りずに続けていくには、「中間試験後卒業まで」の項にも書いたとおり「ダメでもともと」という思考回路が必要である。

自分の経験上、日本のように常に周囲の目を気にしなければいけない社会の中では、このような考え方はしづらい。日本のように「出る杭は打たれる」文化の中で何かがダメだった場合は、それが周囲には格好の「出る杭」として受け取られることが多々あるからである。日本の慎ましやかな文化・精神性についてはドイツの仲間からも何度かポジティブな評価を聞かせてもらっているが、「割に合わない職業」を続けていこうとする場合、それだけではあまりに消極的なのではなかろうか。「ダメでもともと」、あるいは時には「なりふり構わず」という思考回路を起動してみて、初めて「割に合わない職業」が「割に合う」ようになるのではなかろうか。本来「なりふり構わず」というのは、音楽家には大して難しくないはずである。というのも、本番の舞台上ではなりふりに構っていては演奏できないはずだから…。ただし「卒業後」の項で述べたように、自分に対して快く接してくれる周囲の人々全てに対して常に「よき隣人」であることをお忘れなく。

学外研修レポート

アート・マネジメント見聞録～アムステルダム、エジンバラ、モスクワ
安原雅之（愛知県立芸術大学音楽学部助教授）



モスクワの新しいコンサートホール（2006年12月）

2007年4月に愛知県立芸術大学が独立法人となるのと機を同じくして大学院のカリキュラムが一新されるが、その目玉のひとつに、新しく開講される4つのアート・マネジメント系科目が挙げられる。それら4つの科目とは、（1）コンサートの企画から運営までのプロセスを学ぶもの、（2）芸術家が自立して活動していくための実践的方法論、（3）オペラ劇場の運営に焦点をあてたマネジメント論、（4）メセナに焦点を当てた経済学、である。近年、芸術系大学で「マネジメント」の講座が開設されることは珍しくないかも知れないが、本学におけるこれらの科目は、必ずしもマネジメントを専門とする人材の養成を目指していないところに特徴があると言えるだろう。もちろん、結果的にマネジメント関連の職に就く修了生が出るかも知れないし、もしそうなれば、それは歓迎すべきことである。しかし、これらの科目が目標とするのはそうした人材の育成よりもむしろ、マネジメントを多角的に学ぶことによって、学生が自己（芸術家）と社会の関係について深く考えることを促すことにある。それは、換言すれば、自己マネジメントの基盤を築くことであり、学生たちには、それを出発点として将来のキャリアデザインを自らの力で進めていくことが期待される。本学大学院の新カリキュラムは、単に社会の要請に答えるの

ではなく、「社会における新たなニーズを掘り起こす能力」を養うことを目標としているが、新規開設されるマネジメント科目は、この目標を実現するための要であるとも言えよう。

さて、筆者は昨年来これらの科目的開設準備に携わっており、そして、この準備の一環として諸外国の芸術系大学における「マネジメント」の在り方を探るため、2006年12月、学外研修としてヨーロッパの3都市（アムステルダム、エジンバラ、モスクワ）を訪れた。いずれも冬の寒さが厳しいところであるが、幸い暖冬であつたため滞りなくスケジュールをこなすことができた。正味2週間弱という短期間の見聞には限界もあるが、ここで、今回の研修について報告させていただきたい。

1. アムステルダム

オランダの首都アムステルダムは、17世紀に飛躍的に発展した古い都市である。音楽においても美術においても、優れた伝統を有する国であることは改めて言うまでもないが、オランダは特に、現代音楽と現代美術に対する助成が充実していることでも知られている。音楽に関して言えば、最も重要な活動を行っている組織のひとつにガウデアムス音楽財団 The Gaudefamus Foundation が挙げられる。この財団は国際現代音楽協会 (ISCM) のオランダ支部も務めており、かつては ISCM の総本部も担当していた。現在は、コンクールを含むガウデアムス国際音楽週間の主催団体として知られているが、その活動はさまざまな助成、コンサートの開催など多岐に渡っており、また、同財団が運営する「現代音楽センター」は、オランダのみならず、国際的な情報発信の拠点ともなっている。

アムステルダム到着の翌日、さっそくガウデアムス音楽財団を訪れた。オフィスは、かつて訪れたことのある市内の古い建物から、2004年に新しく建設されたムジークヘボウ (Musiekgebouw、音楽ホールの意) に移転していた。中央駅にほど近いウォーターフロントに、その建物があった。オランダらしいセンスの良い現代建築で、財団のオフィスもガラス張りですっきりしている。

ディレクターのドリフト氏 Arthur van der Drift に会った。

まず話題に挙げたのは、オランダにおける助成金の制度であった。なぜなら、筆

者の知るオランダ在住の芸術家（オランダ人と外国人の両方を含む音楽関係、美術関係者）で、助成金を得て活動している人が多かったからだ。ドリフト氏によれば、オランダにおける音楽関係の主たる助成制度として、まず「アマチュア芸術と上演芸術のための基金」である Fonds FAPK (Fund for Amateur Art and Performing Arts, www.fapk.nl) が挙げた。これは、アマチュア芸術家と、プロフェッショナルな上演芸術家やグループおよびアンサンブルが質の高い活動を行い、海外にも活動領域を広げることを助成するものである。演奏家が海外へ遠征する費用を申請するのもここであり、企画を実施する 13 週間前以前なら、いつでも応募できる。日本の助成金は年度単位になっている場合が多く、かなり前に詳細が決まっていないと応募できない場合が多いが、13 週間、つまり 3 ヶ月ほどの余裕を持てばいつでも応募できるのは、現実的で、応募し易い制度だと言えよう。次に、「ステージ・プログラミングとマーケティングのための基金」Fond FPPM (Fond for Programming and Marketing) について聞いた。これは主に、会場費等を助成する基金であり、助成を必要とする者は、これらを組み合わせて応募することになるのであろう。

2007 年 1 月に発表された『オランダにおける文化政策のポリシー』(<http://www.minocw.nl/documenten/cpinthenl%20executive%20summary.pdf>) によれば、オランダにおける 2005 年の文化総予算は 17 億 3200 万ユーロ（約 2700 億円）であり、

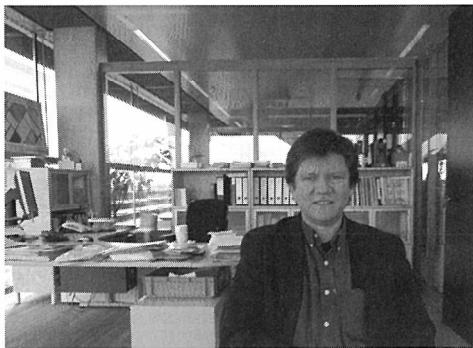


ガウデアムス音楽財団の外観（左）とライブラリー（右）

このうち3億300万ユーロ（約470億円）が芸術関係に支出されている。ちなみに、平成18年度の日本の文化庁の予算は約1016億円である。単純に比較できるものではないが、日本の人口がオランダの10倍以上でことを考えると、予算の格差は明らかであと言えるだろう。

恵まれた環境にあるオランダであるが、この国でもまた2008年から2009年にかけて、さまざまな改革が予定されているらしい。2008年には、音楽関係の組織が統合されて、ひとつの大きな組織となる。これまで、ガウデアムス音楽財団は独立した機関として「現代音楽」を中心に活動してきたが、改革後は、クラシック音楽ばかりでなく、ジャズやポピュラー音楽（いすればロックも）など、あらゆる音楽に関わる組織の一部として活動することになり、予算配分等に関して一抹の危惧を抱いているようだった。また、組織の統合が予算削減を意味することも、どうやら日本だけの専売特許ではないらしい。たとえば、現在は作曲家をサポートする助成制度がある。これは、作曲家が年に何曲か作曲すれば、毎月給料のように助成金が貰えるというものだが、この制度は2009年には廃止され、作品にのみお金が支払われる「委嘱制度」に変わららしい。作曲家についての、この新しい助成制度は2009年にはじまることになっているらしい。

その他、美術関係では、アムステルダムのデ・アペル現代美術センター De Appel



ガウデアムス音楽財団のディレクター、ドリフト氏

の「キュラトリアル・トレーニング・プログラム」が知られており、数多くのキュレーターがここで学んでいる。音楽大学におけるマネジメントとしては、スヴェーリンク音楽院で、音楽教育コースの卒業後の仕事の可能性のひとつとして挙げられているが、マネジメントに特化した課程があるわけではないようだった。

2. エジンバラ

世界遺産にも登録されているスコットランドの首都エジンバラは、中世の街並が残る旧市街と、18世紀にできた新市街を中心に広がる風光明媚な都市である。毎年夏に開催される《エジンバラ・フェスティバル》でも知られている。今回この都市を訪問することにしたのは、比較的情報が入り易いアメリカ以外の英語圏の状況を見たかったことと、地方都市であるエジンバラの位置づけが、日本における名古屋の位置づけに似ているように思えたからだ。

エジンバラ芸術大学のジョンストン教授 Prof. Alan Johnston（専門は現代美術、作家）を尋ねた。

ジョンストン教授とは、筆者が山口大学時代に勤務していた頃に何度かお会いしている。山口とエジンバラは交流が盛んで、しばしば人がエジンバラからやってくるし、筆者自身もイベントの準備のためにエジンバラを訪れたことがある。今回は3年ぶり2回目の訪問であった。

さて、久しぶりにお会いして、日本における大学の独立法人化について話したところ、スコットランドでは約20年前に同様のことが行なわれたことがわかった。同じ大学人として、共通の話題は大学における研究費・研究費に及んだ。スコットランドの大学の予算は、「教育」と「研究」に二分されていて、前者は定員数に応じて決まるもので一定であるのに対して、後者は成果の評価によって大きく額が変わららしい。この評価は7年ごとに行われるのだが、2007年に次回の評価を控えたエジンバラ芸術大学では、次期の予算獲得を見据えた研究成果の発表に躍起になっているところだった。

このような二分化された予算の枠組みは、日本にも導入されているが、日本の場合は予算が年度単位で決まるのが基本であり、長期的な計画を立てることが難しい。

7年計画で大きなプロジェクトが実施できる状況を大変羨ましく思った。エネルギッシュなジョンストン教授の話を聞いていると、研究（作家活動およびさまざまなプロジェクト）のための予算獲得なのか、あるいは予算獲得のための研究なのか、わからなくなるくらいであったが、日本の大学もすでに同じような状況になっているわけであり、独立法人化を迎える愛知県立芸術大学大学も、このような大きな流れに入っていくのだ、という思いを強くした。日本と同様に、ここでも「他の教育機関（特に外国の）とのコラボレーション」が求められており、ジョンストン教授の活動範囲もかなり国際的である。国際的な協力は、煩雑な事務手続きを必要とするが、彼の場合は、まず実際の学術交流からはじめる方法を取っており、筆者にもさまざまな具体的な共同プロジェクト案が提示された。

エジンバラ芸術大学には、絵画、版画、デザイン、彫刻など、日本の大学でも一般的な学科の他、「視覚コミュニケーション」という括りのなかにはアニメーションや映画などの学科も含まれており、「デザインおよび応用デザイン」という括りには、ファッショングやテキスタイル、舞台衣装、インテリアデザイン、ジュエリー・デザインなどのコースもある。また、建築学科には、一般的な建築を学ぶコースのほか、都市計画を学ぶコースも設けられている。さらに、領域横断的な「アート、空間(スペース) & 自然(ネイチャー)」という大学院のコースがあり、そこでは伝統的な芸術の枠組みにとらわれない教育・研究が行われている。マネジメントに近いものとしては、ヴィジュアル・カルチャラル・スタディーズ・センターで開講されている理論系の科目が挙げられるが、マネジメントに特化した学科はない。また、エジンバラでは、他の大学（クイーン・マーガレット大学）の大学院に「文化マネジメント」のプログラムがあった。これはアメリカの大学におけるマネジメントのプログラムに類似するもので、ビジネス・スクールのMBAと連携しており、文化に焦点をあてたビジネスとしてのマネジメント（経営学）を学ぶ学科である。

3. モスクワ

ロシア音楽研究を専門とする筆者は、これまでに何度かモスクワを訪れている。長期滞在は2度経験した。1度目は1991年から92年にかけて1年間。91年12月のソ連崩壊は渦中で経験した。2度目は2001年。日露青年交流センター(外務省)の助成金を得て、モスクワ音楽院に研究員として半年間滞在した。前回モスクワを訪れたのは2002年なので、今回の訪問は4年ぶりということになる。12月の訪問だったのでマローズ(極寒)も覚悟していたが、モスクワも暖冬で、到着してから数日間は、気温は零下にもならなかった。エジンバラからパリ経由でモスクワに入ったが、飛行機の乗り継ぎが短かったため荷物が届かないというトラブルに見舞われ、結局私のスーツケースは5日間の滞在の最終日まで届かなかった(!)。今回の滞在では、過去数年間のロシアの変化を実感した面もあり、モスクワの知人の話では、届かなかったスーツケースも日本並みに自宅や滞在先のホテルまで届けてくれると聞いたが、残念ながら私の場合は例外だったようである。

ソ連時代とソ連崩壊時を知る自分にとって、ソ連崩壊後のロシアは数年ごとに訪れる度に、違う国になっているようにすら思える。崩壊から15年を経て、旧ソ連時代の要素が社会から消え去りつつあることを、今回の訪問で実感した。(スーツケースの一件では、旧態依然のロシア市民のメンタリティーを垣間みたのであったが。)

モスクワ音楽院のスヴェトラーナ・シギダ教授(音楽学)と、セルゲイ・ザグニー教授(作曲)を訪れた。

輝かしい伝統を誇るモスクワ音楽院は1866年創立された。1917年のロシア革命後に国有化され、以後、国家的事業として音楽家の育成が行われてきた。芸術は国家によって手厚く保護されていたのであるが、そのような環境はソ連崩壊によって激変する。音楽院の運営も、国の支援に頼ることができない状況となった。ソ連崩壊後しばらくの間はスポンサーによる支援、また外国人留学生からの授業料(外貨)などを頼りに運営されていたようである。これによって音楽院のレベルが下がったとは必ずしも言えないが、かつてのような優秀な才能を発掘し育てる国家的プロジェクトが過去のものになったのは事実である。そしてロシアでもまた、音楽を学ぶためにはそれなりの個人的な経済力が必要になってしまったようである。

作曲科のザグニー教授は、学生のレヴェルが下がっていることを非常に危惧していた。文化を取り巻く環境が大きく変わり、音楽院の先生の給料も安く、また、かつてのように音楽家や芸術家の身分が保証されない今、若者のモチベーションが低下するのは当然の結果とも言える。一方、アメリカ音楽研究を専門とする音楽学のシギダ教授は、ここ数年は国外の助成金を得て頻繁に海外へ出かけていた。悲観的なザグニー教授ザグニー教授とは対象的に、シギダ教授はソ連崩壊後に得た「自由」と、ロシアの経済成長を謳歌しているようにも見受けられた。

ソ連崩壊後の混乱を経て、ある程度組織が安定したモスクワ音楽院に、「学生のキャリアデザインを支援する」という姿勢は、少なくとも今回の滞在中には見ることはできなかった。かつて、有望な人材は国家がいわば丸抱えで管理していたが、それは今は昔のお話である。現在では、実力がある者は《新しい名前 Novye imena》という名称の財團（www.newnames.ru）から助成金を得て、海外のコンクール等に参加できるようになっていた。しかし、当然のことながら、そのような恩恵を受られるのは、ごく一部の人々に限られる。音楽院の学生たちが、卒業後にどのような進路を辿っているかについては、今回の滞在中に把握することはできなかったが、ロシアでは今でもレギストラーツィアという住民登録のような制度が残っており、地方出身の学生たちは、卒業後に勝手に居残ることもできない。従って、卒業後にモスクワで仕事に就くことができなければ、故郷へ帰らねばならないのである。さまざまな面が自由になったとは言え、社会に出て実力を試す機会はまだ限られているのであった。

4. おわりに

今回、駆け足で巡った3都市で見たものは、社会の大きな変化のなかでダイナミックに動いていく音楽を取り巻く環境であった。自分の日常を客観的に見ることは難しいが、今の日本の状況も、外から見たら同じように映るのかも知れない。本学が目指す「マネジメント」の直接的なモデルは見いだすことができなかったが、今回の見聞を生かして、今後進むべき方向を学生たちと共に探って行きたい。



今も残るレーニン像（2006年12月）

愛知県立芸術大学音楽学部／大学院音楽研究科 音楽学コース
平成 19 年度 卒業論文・修士論文題目

〈卒業論文〉

今井千晶

ウジェーヌ・イザイ Eugène Ysayé 《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》作品 27 における書法——ヴァイオリン奏法の視点から

イザイ Eugène Ysayé (1858~1931) の《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》作品 27 は、近年ヴァイオリン作品の中で最も注目されている作品と言えるだろう。作品は 6 曲から成り、それぞれは高名なヴァイオリニスト達に献呈されている。そのためか、この作品には、他のヴァイオリニスト兼作曲家の作品には見られない書法が見られる。その書法は、演奏をする際に演奏者のみが理解できるものであるため、これまで深く言及される事はなかった。そのため本論文では、ヴァイオリン奏法の視点から分析する事で、この作品における独自性を示す事を目的としている。第 1 章では、イザイの作曲家としての位置を述べる。第 2 章では、無伴奏ヴァイオリン作品群における位置、さらに、成立状況と、受容の動向について述べる事で、《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》作品 27 の背景を明らかにする。第 3 章では、この作品の独特的書法についての分析を行う。第 1 節で、6 曲すべてに共通して見られる書法について論じ、ヴァイオリン演奏をする者でしか書きえない、演奏効果を挙げる目的を明らかにする。第 2 節では、各曲それぞれの個性が独自の書法で書き分けられている事に注目する。それぞれの作品における様々な個性をより音楽的に表現するために、イザイはヴァイオリン奏法を書き分けている。第 3 章の分析からは、ヴァイオリンの演奏効果の追求の上に個性が表現されている事から、それぞれが他のヴァイオリニストが演奏するために作曲された事が読みとれる。ヴァイオリニスト兼作曲家の作品は、ほとんどが、技術開発のためのものであった。対して、イザイの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》作品 27 における書法は、この部類には入らないものであり、ヴァイオリニスト兼作曲家の新しい作曲スタイルを確立できた作品である。これは受け継がれることのなかった独特的書法であるが、独特の注目すべき書法であり、ヴァイオリン作品の中でも重要な位置を占める作品であると言うことができるだろう。

〈卒業論文〉

大野悠子

ヘンデルのオラトリオ《サウル》における借用——劇的要素との関連を中心に

ヘンデル（1685-1759）のオラトリオ《サウル》は、1738年に作曲された、初期のオラトリオの傑作として知られる。ちょうどこの時期、ヘンデルは他の作曲家の作品を頻繁に借用するようになる。本論文では、《サウル》における借用が「劇的要素」と関連づけられることを示す。「劇的要素」は、《サウル》の音楽の劇的な部分、つまり盛り上がる場面や重要な場面に見られる音楽的特徴である。この「劇的要素」と借用とが関連づけられることを示すことで、《サウル》における借用の重要性を明らかにするとともに、ヘンデルにとって借用とは何かを考察する。

第1章ではヘンデルのオラトリオ作品を概観し、《サウル》を機にヘンデルは他の作曲家からの借用を頻繁におこなったこと、またそれによって自らの技法を高めていったことを示す。第2章ではオラトリオ《サウル》を詳細に考察する。第1節では作品の成立を述べ、第2節では《サウル》の音楽全体に見られる音楽的特徴を述べる。ここでは「調性の変化」「多様なオーケストレーション」「レチタティーヴォとアリアの不規則性」「合唱の活用」を《サウル》における劇的要素として挙げ、《サウル》の音楽的特徴とする。第3章は《サウル》の中の借用について考察する。第1節では、ヘンデルの借用に関してどのように述べられてきたのかを、先行研究の考察を通して明らかにする。第2節では《サウル》の中の借用を具体的に考察する。《サウル》にはフランチェスコ・アントニオ・ウリオ（1631-1719）の《テ・デウム》が借用されている。《テ・デウム》の楽曲が使われているのは、《サウル》のなかの盛り上がる場面や重要な場面、つまり劇的な場面である。このことから、借用は劇的要素と関連していることが明らかになる。またヘンデルは借用した素材を、独自の方法で発展させている。そうすることでヘンデルは、自分の作曲技法に刺激を与え、その技法をより豊かにするために借用をおこなったのではないかといえる。

〈修士論文〉

鳥山頬子 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科作曲専攻（音楽学コース）

プロコフィエフのバレエ《ロミオとジュリエット》op. 64

——音楽構造の分析を中心に

バレエ《ロミオとジュリエット》op.64は、プロコフィエフ Sergei Prokofiev(1891-1953)が1935-36年に作曲したバレエ作品である。プロコフィエフは、台本の作成からこのバレエの創作に係わり、全4幕 52曲の音楽を作曲した。この作品は、細かな曲と数多くの小さなモチーフの連鎖による、緻密な音楽構造を具えている。これまで、《ロミオとジュリエット》の作品研究においては、成立過程の検証や、バレエの振付の研究などが大勢を占め、作品の音楽構造に焦点を当てた研究は多くなかった。そこで、本論文では、楽曲分析を通じてこの作品の音楽構造の特性を明らかにし、プロコフィエフのバレエ音楽に対して新たな作品観を提示することを目的とした。さらに、この作品に対して別の観点からの作品解釈を見出すべく、たびたびバレエ音楽との関連性が指摘されるプロコフィエフの交響曲と、《ロミオとジュリエット》の音楽構造の比較考察を行った。

第1章では、《ロミオとジュリエット》の成立過程の検証と、これまでの作品解釈を考察した。第1節の成立過程の検証からは、この作品が、委嘱から作曲、ソ連初演に至るまで幾多の障壁を乗り越えて成立していることが明らかとなった。そして、それは1930年代のソ連の混乱した政治状況を反映しており、この作品が特殊な環境の中で成立したこと示している。第2節では、これまでの《ロミオとジュリエット》の作品解釈について、プロコフィエフの伝記研究、ロシア・ソヴィエト音楽史研究、バレエ史研究という3つのコンテクストに分けて考察した。伝記研究では、《ロミオとジュリエット》は、ソ連に帰国したプロコフィエフの作風の変化が認められる作品として位置づけられてきた。ロシア・ソヴィエト音楽史研究およびバレエ史研究においては、この作品は、社会主義リアリズムの追求の結果生まれた、ソヴィエト・バレエの代表作として解釈されてきた。

第2章では、《ロミオとジュリエット》の音楽構造の考察を行った。第1節では、作品全体の構成の特徴について論じた。この作品は、原作を基本としながらもバレエのドラマトウルギーを意識した構成を持っているとともに、古典的な全幕物のバレエ音楽の構成を踏まえながらも、劇的描写に主眼を置いた楽曲構成がとられている。また、樂

曲全体の音楽的特徴としては、調性配置が工夫されていることが挙げられる。続く第2節では、作品に繰り返し現れる46個のモチーフの分析を行った。ここでは、モチーフを「特定の事象に関連するモチーフ」と「特定の事象に関連しないモチーフ」に分類し、それぞれのモチーフの用法や機能などを検証した。その結果、モチーフは、特定の事象を音楽的に強調したり、事象の変化を示唆したり、作品全体を音楽的に統合するなど、さまざまな機能を持っていると解釈できた。また、各曲における細かなモチーフの交替は、音楽に頻繁な楽想の変化をもたらすとともに、物語の進行をいっそう明確に規定するという音楽構造を生み出している。

第3章では、《ロミオとジュリエット》と、この作品の前後に書かれた交響曲第3番 op. 44(1928)、第4番の初版 op. 47(1929-30)、第5番 op. 100(1944)、第6番 op. 111(1945-57)および第4番の改訂版 op. 112(1947)の音楽構造の比較を行った。その結果、《ロミオとジュリエット》の音楽におけるモチーフの用法には、この作品よりも前に書かれた交響曲第3番および第4番に見られた素材の扱いが応用されていることが明らかとなった。一方、《ロミオとジュリエット》以後に書かれた交響曲では、《ロミオとジュリエット》のような楽想の頻繁な交替による表情豊かな音楽構造が生まれており、その点で《ロミオとジュリエット》の作曲経験が反映していると考えられる。

以上の考察の結果、バレエ《ロミオとジュリエット》では、細かな楽曲の連鎖と、さまざまな機能を持つ数多くのモチーフにより楽想の表情豊かな交替が生み出され、音楽がバレエの劇的展開を支えるとともに、それを細かく規定していることが明らかとなった。この緻密な音楽構造は、プロコフィエフが古典的な全幕物バレエの枠組みにおいて、独自の音楽的ドラマトゥルギーをもとに創造したものである。その結果、この作品は、それまでの全幕物バレエの歴史においても、特異な構造原理を持ったバレエ音楽となった。一方、《ロミオとジュリエット》とプロコフィエフの交響曲の音楽構造には相関関係が認められ、互いの音楽様式の成熟に、それぞれの作曲経験が寄与していることが分かった。この点から、《ロミオとジュリエット》は、プロコフィエフの作品史においても、いっそう重要な作品として位置づけることができる。

編集後記

独立法人化を迎えた愛知県立芸術大学も、さまざまな改革の波に襲われています。それらは、決して楽観視できるものではありませんが、ものごとを変えて行くチャンスでもあるように思います。ミクスト・ミューズ第2号では、そのような状況における今後の可能性を探るような内容をめざしました。学外から寄稿いただいた2編は、いずれも本学音楽学コースの卒業・修了生によるものです。忙しい最中、快く原稿を引き受けてくださり、心から感謝しています。

大西たまきさんは現在、インディアナ大学（アメリカ）に所属されています。昨年度は学内で開催された特別講座で講演をお願いしましたが、今回の論文はその時のご発表に基づくものです。また、大西さんには、平成19年度に大学院の授業（集中講義）も受け持っていただくことになっています。小原道雄さんは、今ドイツに留学中。Ensemble Brueckeというグループを主宰し、チェンバロやナチュラルホルンによる演奏活動も行っています。 <http://homepage3.nifty.com/ensemblebruecke>

今回もまた、慣れない編集作業に手間取り、多くの方々にご迷惑をおかけしてしまったことを、この場をお借りしてお詫びしたい。申し訳ありません。 m.y.

MIXED MUSES No. I
2007年3月30日発行

編集 MIXED MUSES 編集委員会

発行 愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース
〒 480-1194
愛知県愛知郡長久手町大字岩作字三ヶ峯 1-114
愛知県立芸術大学音楽学部内
TEL: 0561-62-1180 (増山研究室)
FAX: 0561-62-0083
e-mail: mixedmuses@mac.com

印刷 竹田印刷株式会社
〒 466-8512 名古屋市昭和区白金 1-11-10
TEL: 052-871-6359