

経済 セミナー

the keizai seminar

12

December 1993 no.467

1993年12月1日発行/通巻467号

CONTENTS

目次

特集

農業から世界経済がみえる

- | | | |
|----|-------------------|------|
| 6 | 世界は環境保全型農業の時代へ | 嘉田良平 |
| 12 | 農業保護を考える | 矢口芳生 |
| 17 | 日本農業再生の条件を考える | 須田敏彦 |
| 23 | アメリカ農業の現在 | 服部信司 |
| 30 | 「緑の革命」は途上国を救ったか | 西川 潤 |
| 37 | 求められる人間中心のガットへの再編 | 池上甲一 |

- | | | |
|----|-----------------|-----------------|
| 44 | [座談会]オーケストラの経済学 | 小林研一郎・倉林義正・盛田常夫 |
|----|-----------------|-----------------|

連載

- | | | |
|-----|-------------------------|----------|
| 73 | MACで実践/統計学② | 高橋克秀 |
| | データの比較——推定と検定 | |
| 64 | MACで入門/経済学⑤ | 笹山 茂 |
| | アウトラインプロセッサで論文を書く | |
| 108 | 経済成長とカオス⑨ | 西村和雄・矢野誠 |
| | 非線形動学とカオス | |
| 126 | 海外誌の読み方③ | 塩原俊彦 |
| | 雑誌の顔は広告なんだぜ | |
| 56 | ワシントン通信⑦ | 石井菜穂子 |
| | クリントンの「第三の途」 | |
| 58 | 海外便り トロント | 室田 武 |
| | 経済と環境の前途は多難 | |
| 60 | 海外便り ブダペスト | 盛田常夫 |
| | ハンガリー鈴木の世界環境 | |
| 62 | America Report⑩ | 原田 治 |
| | Economicsそのアメリカ的なあり方(3) | |

講座

- | | | |
|----|---------------------|-----------|
| 99 | 図説EC経済③ | 浜 矩子 |
| | 独仏枢軸はいすこへ? | |
| 87 | モノグラフ・21世紀経済社会の高齢化③ | 後藤元之 |
| | 企業組織・雇用制度の変貌 | |
| 78 | 国際経済問題の実証分析⑨ | 木村福成・小浜裕久 |
| | 為替レートと実物経済 | |
| 94 | 実践的な数量経済分析入門⑨ | 廣松毅・藤原直哉 |
| | 日本の農業 | |

- | | | |
|-----|-------------------------------------|----------|
| 3 | 今月の視点 貨幣数量説は誤り——されど | 伊東光晴 |
| 118 | Forthcoming 朴根好『韓国の経済発展とベトナム戦争』 | |
| 119 | Book Angle ムキエリ・佐々波編著『日欧・競争と協調の新時代』 | 島野卓爾 |
| | Book Angle 若森章孝『資本主義発展の政治経済学』 | 松岡利道 |
| 122 | Textbook 「産業革命」パラダイムの再検討 | 鳩澤 歩 |
| 124 | Research 金融と経済成長 | 細野 薫 |
| 4 | まえがき | 嘉田良平・浜矩子 |
| 128 | 編集部から | |

オーケストラの経済学

——なぜ芸術活動に社会的な支援が必要か

小林研一郎＋倉林義正＋盛田常夫



ハンガリーとの出会い

盛田 多くの文化・芸術活動は商業的に成り立たないことがわかっています。そこで、今日はとくに音楽演奏のコストや音楽芸術の社会的な支援という問題を中心に話し合ってみたいと思います。以前から、倉林先生はこの問題について論じられており、その一つの成果として文化経済学会を設立されましたし、指揮者の小林さんは日本フィル、ハンガリー国立交響楽団の常任指揮者・音楽監督ほかの要職を受け持っておられ、楽団の運営に骨を折っておられます。

そこで、いま音楽芸術をめぐる、どのような問題があるのか、政府・地方自治体や企業が音楽の発展に対してどのような姿勢が必要なのか、日本のオーケストラの現状はどうか、今回の座談会はこんなことを話題にして、進めていきたいと思います。

小林さんは先だってブダペスト駐在の日本企業30社ほどにハンガリー国立オーケストラへの支援を頼まれました。

た。各社に1年10万円ほどの寄付を募られたのです。金額としては企業が出すというよりも個人が出す額なのですが、すんなりとその要請を受け入れてもらうことができませんでした。小林さんとの個人的な関係をもとに、わずかに6社だけが寄付を決めました。なんとも情けない限りですが、マエストロ小林の率いる国立オーケに、日本企業から年間60万円の支援しか集まらないという状態です。

日本の企業の国際進出が進めば、日本国内と同様に、進出先での文化的貢献も要求されてきます。しかし、日本企業の出先には宣伝費用はあっても、企業の名前の出ないドネーションにお金を使える費目がないのが現状です。ですから、費目がない、権限がないものについて、わずかなお金でも支出するのがむずかしいというわけです。他方で、日本からお客さんがくれば、飲み食い10万円くらいのお金はすぐ出ていきます。

こういう日本企業のあり方は、欧米社会からみると奇異に映ります。飲み食いだけにお金を出すのは、やっぱりエコノミック・アニマルだと。今日はこの

ような問題も、議論してみたいと思います。

さて読者にとってみれば、わたしたち3人がどう
いう関係で『経済セミナー』の座談会に同席してい
るのかという疑問があるかと思います。音楽が好き
であるという共通項を別とすれば、なんらかのかた
ちでハンガリーに関わりをもっているということな
んです。私自身はハンガリー経済の調査・研究でブ
ダペストに住んでおりましたときに、小林さんと知
り合いになりました。また、もともと私がハンガリ
ーに行くきっかけになったのは、倉林先生の助言で
した。ハンガリーにはじめて出かけたのが1978年12
月のことです。生活してみて、社会主義の社会であ
りながら、興味ぶかくておもしろい社会だというこ
とがわかり、ハンガリーの経済学者や経済学を興味
をもって追究するようになったというのが、わたし
とハンガリーとの出会いです。

当時、タクシーに乗るたびに、私が日本人だとわ
かると、「おまえは小林を知っているか」と聞かれ
たものでした。ハンガリーでもっとも著名な日本人
が小林研一郎だったのです。小林さん、まずハンガ
リーとの出会いのことから話していただけますか。

小林 1974年にブダペストで国際指揮者コンク
ールがあり、私はそのときに初めて外国に出かけ、外
国のオーケストラを指揮したのもそのときに最初で
した。未知との遭遇ですが、幸運にもコンクールで
1位の榮譽を受けました。あのときのことを振り返
ってみながら、いまこうして、国立ハンガリー交響
楽団の常任指揮者になって、ヨーロッパのオーケス
トラの核心、西洋音楽の真髄に触れる日常生活をも
てていることを奇跡のように思います。わたしにと
っての音楽生活の起点にハンガリーがあり、将来の
中心もハンガリーにあると思います。

東京にはいま9つのオーケストラがあります。
NHK交響楽団、読売日本交響楽団、東京都交響楽
団の3つのオーケストラは、運営のバックボーンが
しっかりしているのですが、しかしそうではないオー
ケストラがありまして、たとえば私が常任指揮者
を務める日本フィルは完全に自主運営です。常任客
演指揮者を務めているアムステルダム・ネーザーラ
ンド・フィルハーモニーは国から年間30億円ほどの
助成を受けていますが、日本フィルは1500万円です。
その意味で、日本のオーケストラは一朝にして消え
かねないような脆弱な基礎の上にあるといえます。

オーケストラという目に見えない文化は、長い時間
をかけて慈しまなければ育っていかないもの。この
ような危うい土台では心許ないことはいうまでもあ
りません。

いま盛田さんは、ハンガリーの日本企業に支援を
お願いすると、逃げ口上を持ち出すといわれました。
メセナ文化はいつも経済のなかで、企業の逃げ口上
と隣り合わせているわけですね。メセナは近年のバ
ブル崩壊のなかで活動に支障をきたしているという
ことですが……。国や企業は目に見えないものに対
してなかなか支援を与えてくれない。オーケストラ
でも、合唱でも、音楽の未来のために経済ともども
二人三脚で進めていく必要があります、わたしは新しい
かたちの支援をと願っています。

倉林 わたくしとハンガリーとの出会いは、小林
さんより1年早い1973年にさかのぼります。国際所
得国富学会がバラトン湖の湖畔バラトンフューレ
ットで開かれまして、報告をしました。そのときに何
人かのハンガリーの人と知り合いになりました。

その後、ヨーロッパの研究集会でハンガリーの研
究者たちとよく会いましたが、大の音楽好きのブダ
ペスト経済大学の先生に、「君は小林を知っている
か」と聞かれました。すぐに私は「もちろん知って
いる」と答えたのですが、つづけて彼は「小林はハ
ンガリーの国立オーケストラの指揮者になるよ」と
教えてくれたのです。彼とはウィーン・フィルがい
ちばん好きなことでも意気投合しましたが、その後、
国連統計局の仕事をしていた1984年にもハンガリ
ーに出かけて、ブダペストで歓待を受けました。

わたし自身は、国民経済計算が狭い意味での専門
でハンガリー経済を研究したことはないのですが、
自分の専門領域でハンガリーの人がたまたま活躍し
ておられて、知り合いになれまして、それでハンガ
リーと今も関わりを持っているのです。

盛田 小林さんは国際指揮者コンクールで1位に
なられたあと、夏になるとブダペストのマルギット
島にある野外劇場でオペラを指揮しておられた記憶
があるのですが、その後どのような経緯でハンガリ
ー国立交響楽団の常任指揮者になられたのですか。

小林 国際指揮者コンクールの翌年から2年ほど
家族とともにハンガリーに移り住みました。その2
年間はペーチやミシュコルツといった地方を含め、
ハンガリーのオーケストラすべてを振り続けていま



●**こばやし・けんいちろう** 日本フィルハーモニー交響楽団常任指揮者、国立ハンガリー交響楽団音楽総監督常任指揮者、ネーデルランド・フィル首席客演指揮者等を務める。／東京芸術大学作曲家及び指揮科を卒業、作曲を石術眞礼生、指揮を渡邊暁雄、山田一雄の各氏に師事。1974年第1回ブダペスト国際指揮者コンクールで第1位・特別賞を受賞。以来、ヨーロッパ各国の主要オーケストラを指揮、「プラハの春」「ルツェルン音楽祭」等、多くの音楽祭に招かれている。

した。夏のシーズンには「マダム・バタフライ」や「トゥーランドット」といった東洋を舞台としたブッチェニの作品をとりあげていたのですが、なにせ言葉が違うし、日本ではオペラの伝統が息づいていないということもあって、オペラからは自然と離れていってしまい、シンフォニーを中心に指揮していくことになっていったのですが、かえてそのことでハンガリーのオーケストラとの絆はより強くなっていきました。1985年にハンガリーの指揮界の大御所フェレンチーク・ヤーノシュさんが亡くなり、そのポストに3年ほど空席が続いたあと、国はポストを埋めるようにと3人の候補者をあげてきましたが、1987年に国立交響楽団のメンバー全員が「小林でやりたい」という嘆願書を国会に出して、わたくしの就任が決まりました。

倉林 日本のジャーナリズムには、ハンガリー国立交響楽団の地位が正確にはわかっていないのではないのでしょうか。その音楽監督になるのがどんなに大事なことで、どれだけ大きいことなのか、わかっていなかったと思います。

盛田 小林さんが常任指揮者になられたことがもたらす社会的なインパクトや外部的な文化効果とい

うものがあります。日本人がハンガリーで生活したり、日本企業がハンガリーで仕事をするうえで、目に見えないプラス効果をもっているんですね。しかし、それは物的な形で目にみえるようになっていないわけですから、10万円のお金もなかなか出せないということになってしまっているわけです（笑）。

倉林 ふつうの外国人にとって、日本人はエコノミック・アニマルの集合体以外のなにものでもないのです。日本人は自分たちでは、少なくとも日本国内ではそれ以上のものだと思っているわけですが、外国人はそうとは思っていないですね。その認識のズレを肝に命じておかないと、外国人とうまくやっていくことはむずかしいでしょう。

盛田 ハンガリーに日本企業が大量に進出するのは1989年以降です。ハンガリー人にとって、それ以前の日本のイメージは、なによりも遠くからみた「ハイテク国家」ですが、他方でまず身近に小林研一郎がいる。日本というのは、技術水準も非常に高いが、小林に代表されるような文化的にもすぐれた国だという印象をもっているのです。ある意味で日本国民全体が過大に評価されているといえますが、ハンガリーの人たちは非常に日本に対してバランスのとれた評価をもっているともいえます。しかし、そここのところがうまくハンガリーに進出している企業に伝わらないという面があります。

オペラの指揮はどこがむずかしい？

盛田 次に、オーケストラ内部のことをお伺いしたいのですが、先ほどオペラの指揮は非常にむずかしいという話がありました。ブダペストの指揮者コンクールでは必ずオペラの指揮が課題曲にあります。オペラの指揮はどんなところがむずかしいのですか。

小林 わたしの場合、オペラというのは“日本語を流暢に話す人の中に入って片言で話している人”、それがわたしがオペラを指揮しているときの立場です。これでオペラがうまく行くわけがない。それが今はオペラから自分を遠のさせる原因となっています。

倉林 むずかしいのでしょうかね。オペラというのは、ドイツではかなり小さな都市でもオペラ・ハウスがあって、日常生活のエンターテインメントの中

心になつています。ですから、住んでいて、オペラが好きだととても楽しい。都市がそれぞれ小さいですから、オペラのエンターテインメントが完全に成り立つのです。

お客さんは歩いて帰れる距離に住んでいますから、おそらくご飯を食べてから劇場に集まってきて、オペラを見終わってから家に帰る。そんなに遅くならないから、生活のパターンが壊れません。日本でそれをやると駄目です。終電・終バスを心配しないといけませんから、終わるとそそくさとして帰っていく。ドイツではオペラを見てからみんなで「あの歌手はよかった、演出がよかった」とか言いながらコーヒーでも飲むのですが、それが日本ではなかなかむずかしい。

それに日本のオペラの聴衆は、オーケストラの定期演奏会の聴衆と比べて、所得とか生活とかいろいろレベルが高い。ところがヨーロッパでも、アメリカでも、逆にオペラはより大衆的なもので、コンサートにはより知的な人が出かける。オペラとコンサートの位置が逆転しているんですね。オペラは、ふつうの人の生活に根ざしているんです。

小林 オペラはカラオケだということと^{ひんしゅく}響感をかうかも知れませんけれども、イタリア人にとっては、カラオケと同じくらいの親しみがある。イタリアのパロマやモデナやボローニャで、ヴェルディの「ルイザ・ミラー」を指揮したことがありました。ところが、前々日の新聞に、「どうしてイタリア語のぜんぜんできない日本人がこのオペラを指揮するのか」という批評が出たのです。特別な心理状態を余儀なくされて当日の本番に臨みましたが、きびしい批評が出ているのを知っていたオーケストラが実に絶妙に序曲を演奏してくれて、序曲が終わったとたん墓場のように静かな客席から、「ブラボー・マエストロ！」という声が飛んで大きな拍手や足踏みが来たのです。

でも、それ以来もうオペラは決して指揮しまいと思いません。彼らは、鼻歌まじりのようにオペラの一節をまるでカラオケのように歌っているのですから……。

盛田 オペラは、ポピュラーなものだと何度も繰り返し聴いて見るでしょう。そうすると次にどんな歌が出るのか、劇の進行に合わせて、頭の中に浮かんでくる。そうなると歌謡曲を唱うようにメロディ



●くらばやし・よしまさ 東洋英和女学院大学教授、一橋大学名誉教授。1926年東京生まれ、1951年東京商科大学卒業。1958-60年ロックフェラー財団研究員としてアメリカ、ノルウェー、オランダに留学。経済調査官として国連に勤務、一橋大学経済研究所長、国際連合本部統計局長を経て、1990年より現職。現在、文化経済学会（日本）会長、国際文化経済学会理事を務める。著書・『国民経済計算』（共著、東洋経済新報社）ほか。

ーが口ずさんで出てくるんです。その意味で、ヨーロッパの人には、小林さんの「カラオケ」というのは言い得て妙だと思います。

倉林 ウィーンで新聞を読むと、国立歌劇場の代演はだれだれという記事が一面に出ているんです。オペラの配役のトップが変わるといことが、一面の新聞記事になるのです。

盛田 オペラでは指揮者はどんな役割・位置を占めるのですか。コンサートではオーケストラと指揮者ですが、オペラには指揮者と舞台監督と歌手がいますね。オペラの制作にかかわる舞台監督と指揮者とのあいだで、オペラを作り上げていくうえで、イニシアティブ上の優劣関係というのがあるのでしょうか。

小林 ケースバイケースでイニシアティブは、変化します。常に一人が握っているわけではありません。ここは総監督で、ここは指揮者で、ここはプリ・マドンナに譲るという具合で、移動していきます。

助成なしに音楽文化は維持できない……

倉林 オペラ劇場は大プロジェクトでもあります。



●もりた・つねお 野村総合研究所研究顧問、ブダペスト経済大学客員教授。1947年富山県に生まれる。1970年国際キリスト教大学教養学部卒業。1975年一橋大学大学院経済学研究科博士課程修了。法政大学教授、在ハンガリー日本大使館専門調査員を経て、現職。専攻：比較経済体制論。著書：『ハンガリー改革史』（日本評論社、1990年）。コルナイ著『「不足」の政治経済学』（訳、岩波書店、1984年）他。

たとえばインテンドントがいて、舞台監督がいて、オーケストラも、合唱団もいるし、それに歌手、衣装部門——経済学的に言えば資本財ですね——、さらに舞台装置、照明係、大劇場になると全部のスタッフは2000人くらいになります。これを維持するには、たいへんなお金がかかります。ニューヨークのメトロポリタン歌劇場では入場率が平均して93%、客席はほとんど満員でも大赤字なのです。赤字はみんなの合意の許に社会が負担をしていくことになるわけです。ドイツ型のオペラ劇場をつくるのでしたら、赤字は覚悟、赤字は社会が埋めていくという合意を作らないと維持できないでしょう。

盛田 ハンガリーの場合、首都ブダペストでは2カ所でオペラをやっていますから、オケも合唱団も2つあり、歌手は両方にまたがって総勢1200名くらいです。1200名といいますと、ちょうど法政大学が付属高校もあわせて、同じくらいの専任教職員規模で、予算規模は120~30億円くらいで運営しています。ところが、ハンガリーの国立オペラハウスの予算は、日本円でいうと年間13~14億円といったところ。教育機関との比較はできませんが、それでも西側とは一桁違う数字です。1989年以前では、それでもなんとかやってこれたのですが、今は経済

自由化で物価が西側水準に近づくなか、全体の予算は変わらないどころか逆に減っている状態です。楽団員一人当たりの月給が手取りで300ドルから400ドルくらいでしょうか。入場料を仮に上げたとしても、入場料収入が年間経費に占める割合は10%にも満たないものですから、マーケティングの経済効果はほとんどない。

倉林 だいたいオペラ劇場というのは、オーケストラと同じですが、経費のおおよそ75%くらいは援助です。仮にそれだけあってほしいへんなのですから、援助なしでやろうとしたら、どうにもなりません。

盛田 ハンガリーの場合には、小林さんが音楽監督の国立交響楽団と国立オペラ劇場と国立劇場の三つが、日本でいう文部省が管轄にあたる予算機関で、原則として国の予算で100%面倒をみるということになっています。ところが近年の価格自由化のなかで物価は上がり、従来の予算枠ではお手上げの状態になっています。それはハンガリーだけではなく、東欧、旧ソ連のいたるところで、こういった問題が噴出している。

小林 文化への支援というのは物乞いをして受け取るべきものではないと思います。倉林先生がおっしゃるように、基本的に文化というのは助成がないと成り立たないということを、政府が理解しないといけないですね。国と国の間で何億ドルという額の支援がおこなわれるというのに、少しばかりの助成をもらうのにもたいへんな努力が必要です。

盛田 この4月に日本の文化無償協力として、ハンガリー国立交響楽団に4300万円相当の楽器の贈呈がありました。第2回目はオペラハウスにたいして、照明装置を中心に同額ほどの贈呈が予定されています。国立オケの場合には日本の楽器を買うという条件がついていました。ただし4300万円では弦楽器を買えないので、木管楽器、金管楽器、打楽器を揃えたようなのですが、オーケストラを維持するのにどれくらい規模のお金が必要で、どういうものが実際に必要なのかという認識が、助成する側に弱いのではないのでしょうか。

小林 とはいえ、今回の助成にはオルガン等もあり、われわれはどんなにうるおったかはかりしれません。

倉林 助成をする側と受ける側の認識が違うのは

事実ですが、オーケストラ運営の実態がどうなっているのか、それぞれの国によって違うのでしょうか、日本でもそんなに詳しくわかっていないわけではないのです。

ただオーケストラというのは、楽器もさることながら、人の面で、メンバーの学歴が高いから、人件費の比率が高いのです。それに加えて芸術の供給ということですから、経済学が考えているような効率的な運営をできないんですね。ちょうど経済学が考えているのと逆のことをしているんです。たとえば、聴衆が聴きたがり、オーケストラは演奏したがるようなマーラーやブルックナーの交響曲をプログラムに入れて、仮に2000人の演奏会場が満員になるとすると、入場者数に入場料の平均を掛ければ、入場料収入が出ます。マーラーの場合はオーケストラ100人のメンバーで割れば労働生産性が出てきますけれど、それはとても低い。一方で、ヴィバルディの曲は20~30人で済みますから、同じホールで演奏するのなら、こちらのほうが労働生産性は高くなる。

だとしたら、小さい規模のオーケストラでやっていけばよいかといえば、そうはいかない。こればかりは労働生産性のことを考えてはやってはいけません。経済学のロジックだけで議論を続けていこうとしても、通用しないことが起きてくるのです。だからそれとは別の考え方を持つてこざるをえないということになります。

文化を支援する必要があるのか

盛田 ハンガリーのオペラ・ハウスで仮に年10億円の予算で、年間200回公演すると1回当たりのコストは500万円になります。西側になると、これが1桁違うコストになりますが、今のハンガリーでこの経費を入場料収入で賄おうとすると、1枚5000~10000円の切符を売らないととてもコストを回収できません。ですが、現在のハンガリーの平均月収が35000円程度ですから、ふつうの人がオペラを見るのにそのような大金を払うのは不可能なことです。西側の場合には入場料金も一桁多くなりますから、5万円から10万円にしないとコストはカバーできません。

しかし、そうすれば観客の層が限られるだけでなく、公演回数を維持できなくなりますから、さらに

入場料を上げなければやっていけないというスパイラルの矛盾に陥ってしまいます。結局のところ、入場料収入だけではコストがカバーできないから、誰かが支援するということになるのでしょうか。

倉林 これはもうしようがないですね。シンフォニー・オーケストラでも、オペラでも同じなのですが、やると覚悟を決めた以上は、誰かが助成して負担をしていかない限り、成り立っていかないものなのです。ですから、サポートするという合意を社会として取り付けるかどうかは問題で、この文化は大事なのだからみんなでサポートするしかないんだという形にもっていくしかないでしょう。ただ、これが日本の場合にはむずかしい問題を含むのです。

わたしはクラシックの大ファンですから、必要があるのならサポートしたいと思うのです。ですがクラシックはあくまで西欧の文化なのです。伝統文化が日本にはありますから、これをサポートしていくという社会的合意は成り立ちやすいのですが、伝統文化ではない西欧文化の典型であるオペラやシンフォニーをサポートする議論を始めるとしたら、そもそもそれらが必要なのかという問題が起こります。結局、西欧文化と伝統文化をいっしょにサポートしていくのはどうなのかという問題に突き当たるのではないのでしょうか。ただし、日本は歴史的に常に外国から文化を受け入れてきました。たとえば、奈良時代にも中国・インドの音楽を輸入する政府機関があって、それら（雅楽）が今日まで生き延びてきたのも、国家のサポートがあったからなのですね。ですから、これは必要なのだという合意をどうつくるのかが問題になります。

盛田 ハンガリーでは、1989年に、ブダペスト・フェスティバル・オーケストラが恒常的なオーケとして新たに創設されました。創設の経緯のなかで、国がオーケストラを所有するのは社会主義的である、もうそのような時代ではないという意見が一定の政治勢力から出され、野党第一党が過半を占めたブダペスト市で、国立オーケに対抗する形で、新たなオーケストラが結成されたのです。中央政府が維持するのも、地方政府が維持するのも本質的に変わらないと思いますが、国立オーケとブダペスト・オーケの競合はややイデオロギッシュな色彩を帯びています。つまり、予算機関としてオーケストラが存在するのは邪道で、地方自治体と有志の愛好者が支えていくと

いう活動にすべきだという議論があるのですね。

そこで、倉林先生に伺いたいのですが、他の西欧の諸国ではどうなのですか。オペラはほとんどがStaatだと思いますが、フィルハーモニーの方はどうですか。

倉林 国によってちがうのです。中央集権型の体制の上に国家助成を得ているのが、ドイツ、オーストリア、フランス。イギリスはこれらの国とぜんぜん違って、ARTS COUNCILという団体に国家がお金を出し、この組織を仲介にして、お金を配分しています。日本でいうと芸術基金とやや似ていますが、この団体と助成を受ける団体とはprivate対privateの形をとっています。アメリカの場合は、企業、個人を含めてprivateな部分を中心としたサポートです。

盛田 必ずしも国が面倒をみるのは社会主義だから、ということではないのですね。

倉林 イギリスはある意味でいうと国が面倒をみているのですが、制度面からみると、そうなってはいませんね。国や企業に限らなくとも、なんらかのかたちで社会が合意して助成していかないと、芸術文化はやっていけないですよ。企業と国と個人とをうまく組み合わせていくのが、これからのやり方といえるのではないのでしょうか。

これからはどんな国でもそうやっていくのではないかと。国だけというのではあたかも社会主義であるという意見もあるし、これはかつてスイスのチューリッヒでオペラハウスを助成することをめぐって若い人の反乱が起きました。多様な音楽への需要があるのに、どうしてこんなにオペラに助成するのかというのが理由です。国だけというのはむずかしい。結局、社会全体でこれは大事な文化だという合意をつくって、支えていくほかはないと思います。

盛田 ハンガリーをはじめとする旧社会主義国では、これまで独占的な地位を占めていたオペラ・ハウスやオーケストラ、劇場に対して、社会的な批判が起きているわけです。これまで支えてきた基盤が次第に崩れ、予算制約が厳しくなるにしたがい、いままで不問にされた援助についても批判的な見方も出るという状態です。ハンガリーはまだいいとしても、ロシア、旧ソ連のCIS諸国となると、国の予算がガタガタの状態になっていますから、文化活動に出す予算がなくなっている。こうなると各劇場が自

分の力で資金源を探さないとやっていけないのですが、頼りになる企業が育ってきていない。こういう状態が続けば、CISや東欧諸国の文化的な活動は先細ってくるのではないかと懸念をもちます。

昨年ウクライナのオデッサに旅行をしたとき、オペラ・ハウスに行きました。オデッサの劇場はヨーロッパ有数の建築物とってよいでしょうが、当時の入場料は日本円で10円か20円で、ヴェルディの「トロヴァトーレ」を上演していました。しかし、聴衆はわずか100人ほどでした。旅行者が来ないうえに、街の人々にとって日々の生活でオペラどころではないのです。劇場の方は入場料収入そのものを最初からあてにしていなくて、観客の方もオペラどころではないのですが、ただオペラ・ハウスが存在し、オペラを支える人たちがいる。オデッサの芸術家たちが自分たちの生活を支えながら技術の向上をしていけるか、それが最大の問題になっています。

倉林 その問題は、かつての社会主義圏の旧東ドイツでも起きています。

日本のオーケストラの将来

倉林 将来についてはどうお考えですか。

小林 日本では、最近になってやっとコンサートに聴衆がもどってきたところではないでしょうか。一時は100%の入りか75%にまで落ちこみ、国の支援がなくなる、聴衆の入りか少なくなるはで、危惧をしていましたけれども、最近の回復は景気が少しづつもどってきているということの反映なのでしょうか。

倉林 わたしがクラシック音楽を聴きはじめて頃、大多数の聴衆は、20～30歳代の若い人たちで占められていました。今はそれが変わってきて40歳代以上が6割、それ以下が4割という状況になっているかと思うのですが、小林さんがご覧になっている実態とは違っていますか。若い人が依然として多いのでしょうか。若い新しい聴衆が加わらないと、シンフォニー・コンサートも先細りになっていくと思うのですが。

小林 昔は、いつも若い人だけがコンサートに来ていて、この人たちが年をとっていけば、この世界も明るいと書いていたことがありました。ところがいつの時代も若い人ばかりで……。最近になってや

っと若いも若きもということになってきたのではないのでしょうか。今後に明るい展望をもっています。

倉林 それから私自身がいま女子大学で教えておりました、若い人たちの舞台芸術への動向を調査したことがあります。大方の傾向と似ているのですが、たいいての学生はピアノの勉強を数年ないし10年ほどやっていたことがあり、けた違いの音楽の教養をもっているのですが、「好きな音楽は？」と聞くとクラシックと答える学生は少ないですね。ありうるタイプはロックもクラシックも好きという人ですが、ほとんどの学生はロックが好きですね。それもわかる気がします。ただこういう傾向が持続するのに多少の危惧を感じてはいるのですけれども、今の若い人はより感覚的、より視覚的な面を好み、感性により強く訴えるということで、ポピュラーやロックを選ぶでしょうね。

クラシックはやはり頭を使わないとわからないのではないのでしょうか。視覚や感覚に頼るだけではわからない。頭を使うことをいっしょにしないとわからないと思うのですが。いかがですか、若い人のそういう兆候はお感じになりませんか。

小林 ピアニストの内田光子さんは、ロックは“耳のごみ”と言っていました、ほくも同感です。しかし、わたしの子供も含めて、クラシック専門の今の若い人たちは、ポピュラーな音楽もけっこう楽しんでるようです。

ポピュラーが、より感覚的に視覚的に若い人に対して訴えるということになると、われわれには重要な意味を帯びてくることになります。倉林先生は、クラシックは頭を使って聴くとおっしゃいましたが、ポピュラーを聴いているときのような気持ちよさをクラシックが出せるのであれば、ある意味では満足感を別な方向にもっていけます。小沢征爾さんやレナード・バーンスタインは、クラシックをうまい具合に、ロックを含めたポピュラーの世界と結合できた人ではないのでしょうか。

ポピュラーは邪道という思いはいまも変わりませんが、しかし、クラシックの演奏家は自分たちのジャンル以外は受け入れない人が多いような気がするのです。

できるだけ今の若い人にロックを含めたポピュラーとクラシックとの接点を作っていくのがいいと思います。それが今後の発展の布石になるように思い

ます。

時代と聴衆は変化する

盛田 クラシックの受け手の問題もありますが、作り手の側の問題もあると思うのですが。時代と聴衆の変化に応じて、演奏の形式とか内容とかで、なにか工夫があってもいいのではと思うこともありますが、いかがですか。

倉林 バーンスタインが著書で、交響楽団の機能がだんだん変わってきていると書いています。現代的で機能的なオーケストラでも、小さいオーケストラでも演奏ができる可能性がある曲はあるのですが、それでは聴衆がそういう音を求めているかということと違って、別問題なのです。現代音楽の作品に対して、クラシック音楽の聴衆がついてくるかということ、きわめてむずかしいでしょうね。作り手と聴き手の側との結びつきはむずかしいと言えます。

聴衆の好みについて、わたしは調べたことがあります。NHK交響楽団の定期演奏会を聴きに来る聴衆の好みですが、最初はポピュラーな名曲です。まずここに落ち着いてから現代曲、それからブルックナー、マーラーといったところへ行つて、最後にいちばんオーソドックスな作曲家を好む。年齢によっても違いはあって、男女別では聴衆がどう散らばっているのかを調べたのですが、男のほうは、20-29歳の層がブルックナー、マーラーを好み、40歳台以上になるとブラームス、ベートーヴェンにかけてが好み。女性のほうは、20歳代はポピュラーな名曲から年をとるにつれてオーソドックスな曲に向かっています。

ポピュラーな名曲からはじまってオーソドックスな曲のほうに好みが変わっていくわけですが、これは聴衆全体をとってきても年齢別に調べてみた結果であつて、同じ聴衆をとって、年をとるにつれてこうなっていくということを調べないとちゃんとしたことはいえませんが、なにか人々の年齢と経験による好みがあつてこういう傾向をもつといえるのではないのでしょうか。押しなべて、現段階での聴衆の好みは保守的です。

盛田 音楽の世界と大学の世界はよく似ているところがあって、研究者にも、純粋な研究で進んでいくスタイルと、マスコミでものを書いてやや読み手に迎合していくスタイルとがあるようなのですが、演奏家でも純粋に自分の領域を守って音楽を追究していくスタイルと、聴衆との関わりで自分のスタイルを崩していくのと2つの方向があるように思うのですが、いかがですか。

小林 昔の作曲家たちのように孤高の高みに存在するという思想をかかげている芸術家は少なくなり、ほとんどの演奏家は100%聴衆を意識していますし、むしろ聴衆にどう自分をきらめかせるのかを考えているのが現代の演奏家ではないでしょうか。

倉林 それから日本の音楽家の供給状態の動きがおもしろいのではないですか。1965年から90年までの国勢調査のデータによりますと、1965-70年にかけて急速に音楽家の数が伸びていきました。ところが最近、音楽家の数が頭打ちになってきて、代わりにデザイナーの数が伸びているのですね。芸術家のなかでも構造変化が起こってしまっていて、この傾向でいくと音楽家の供給はある時期で上げ止まってくるのではないのでしょうか。そのなかで限られた人たちが真の音楽家になるのでしょうか。

小林 転換点にあたる1970年頃というのは、音楽では生きていけないことがわかってきた時期ではないのでしょうか。いま現在、音楽大学を卒業する学生は1万5000人くらいいます。その中で音楽で食べていけるのは0.1%くらい。残りは教えているのです。指揮なら指揮のみでピアノなら演奏活動のみで生きていける人は日本ではほんとうにわずかですね。

倉林 音楽家になるのではない学生も音楽大学には多いのです。学校とか、最近では音楽教室の先生とかになる。それから音楽家の年齢分布をみると20代の後半から30歳代にかけて急速に数が減っていくわけです。どうしてかといいますと、音楽大学の卒業生には女性が多くて、家で教えていて結婚してからは仕事をやめていく。最近では、音楽大学の学生の就職先もふつうの大学の卒業生に近くなってきていて、ビジネスの世界にも進んでいくから一般の女子大に似ています。

盛田 音楽家が聴衆を増やすという面もあるでしょうね。たとえばピアノの演奏会にはピアノを勉強した人が聴きに行くことが多いと思うのですが。

小林 音楽をやっている人は音楽会にめったに来ないという珍現象があります。プロも、アマチュアも含めて。彼らは自分が音楽をやっていることのほうがおもしろい。

倉林 あるグループの人は、聴くよりも音楽をつくることの方に喜びや面白味を感じてしまうのでしょうか。聴くという受動的な行為ではなく、音楽を作るほうがより健全ですよね。聴くのも作るのもどちらもというのがいちばん望ましいでしょう。ウィーンの人たちのように、自分たちも聴いて演奏も楽しむということになるとより健全なのでしょうか。

聴衆のスタイルと社会生活

盛田 スポーツの観客と音楽の観客とは、どちらがうのでしょうか。

倉林 これはおもしろい問題です。最近ではスポーツの社会学というのがあって、スポーツを見に来る人のスポーツとの関わりを調べる研究があって、比較してみるとすごく面白いでしょうね。

盛田 わたしはクラシックの聴衆の底辺が広がらないのは、聴衆の音楽経験に問題があると考えています。たとえば、テニスならテニスをやっている人がウィンブルドンを見たり全日本オープンを見たりしていますよね。テニスをやったことのない人は、見に行かないと思います。ですからテニス人口が増えれば増えるほど、テニスの観客は増えていく。テニスの場合には、玄人受けするような技巧と、見るスポーツとしての単調さが聴衆の質を決めます。音楽会でいえば、ソリストの演奏会と似ています。

野球の場合には、ハプニング的なところや意外性が存在することで、聴衆はより多様化するように思います。野球の内容よりは、好みの選手を見に来るとか、やや弛緩した聴衆が観客を占めます。野球をやったことのない人も見に来ます。オペラに近い。シンフォニーはどちらかというと、投手戦のゲームの世界に近い。

サッカーの場合にはルールが単純で、動きが激しく、ゲームに途切れがなく、分かりやすいというのが、観客動員の方です。これはロックに似ているの

です。

クラシックを総じて見れば、テニスと野球の混ざったようなもので、一定の音楽的素養、教養が前提されていますし、ソリストの演奏会などはその分野の勉強を一定程度していないと、深く理解することはできません。楽器を習った程度の人は多いでしょうが、クラシックに親しむ環境や訓練を受けている人の数は限られていますから、自ずとクラシックには経験のない人たちを遠ざける垣根があります。

倉林 最近の若い人たちはだいたいピアノを習っていますよね。

盛田 ピアノの場合、まともなクラシックの曲を弾けるようになるまではけっこう年齢が必要で、そこにいくまでにほとんどの人が挫折します。

それから、以前のLPレコードとちがって、CDは音が格段にいいですね。オーケストラの聴衆が減ってくるとか、聴衆の聴き方が変わってくるということはありませんか。

小林 実際のホールで聴いているときの臨場感と、自分の部屋の中でボリュームを上げたときの自分本位の臨場感の違い。また、たとえば演奏会でミスが起きたときに一丸となってなんとか立て直そうという状態や、興奮が地鳴りをあげてフィナーレに向かっていくということはコンサートでしか体験できない部分で、そのようなエキサイティングな部分を聴いていただきたいということもあって、わたしの場合はCDでもどちらかというとライブ・レコーディングが多いのです。ただミスは取り直しますけれど。CDではなく、コンサートに聴きに来る人が増えているというのは、CDとの違いを顕著に聴いてくれる方が増えているということかと思えます。

倉林 そりゃもう実演の方が面白いですね。ただCDを聴くのはたまたまそのときに自分が聴きたいから聴いているのであって、CDではパフォーマンスがありません。一番違うのはオペラで、オペラは音だけではどうにもならない。日本では、CDの聴き手と実際に聴きに来る聴衆とが分かれているということが不幸なことです。昔だったら日本の演奏水準が劣っていたから、そうになっていたのかもしれませんが、いまはそんなに開きはないのですから、両方を聴くべきですね。そうでないとほんとうのよさがわからない。

もう一つ、大学を卒業してからコンサートに出か

けなくなるというのは、社会生活の問題があるからです。時間のゆとりがないし、だんだん変わってきているとはいえ、みんな勤勉ですよ。音楽のことを仕事の場で話すことも、コンサートがあるからといって仕事を途中で切り上げることもできない。

盛田 日本の会社では、仕事の一部であることを口実にしてゴルフには出かけるのですが、文化のほうは口実にならない。コンサートには行けません。

倉林 日本の会社では、黙々と働く環境だからいいですけど、海外では、たとえばレセプションの場では、おのずと文化のことが話題になります。政治、宗教はともて厄介な話題だし、日本の勤め人の社会生活は文化を享受している状況ではありませんから、どうしたってレセプションの場まで仕事の延長になってしまうのではないのでしょうか。

盛田 日本人社会では、自分たちでなにかパーティーをしようとする、気の合う人が集まって飲み屋にいくかカラオケになるんです。それが海外に行っても同じで、日本の企業の人同士が集まってカラオケや麻雀をするから、外との接点がなくなっていくます。

同じことは日本企業の団体にも当てはまります。どこでも商工会は大きな日本企業の集まりですから、現地国の各種団体から文化支援の要請がきます。その場合、大方、自分たちは親睦団体でしかなくて、文化支援などの社会的活動をする団体ではないと言うのです。あくまで内輪の組織でしかありません。しかし、外からみれば、経済大国日本の大企業の組織なのですから、外の人にはその論理が理解できないわけです。そこがアメリカやヨーロッパの経済団体と違って、外国人からみてひじょうに奇異なところですよ。

倉林 どれも奇異ですね。それぞれの企業がある助成をしようとする、たぶん日本だと決まった金額を横並びにどの企業も出そうとします。それから現地の出先では決められない、つまり支援するという意思決定を出先が決められない。

盛田 費目のない支出は駄目ですね。予算の範囲内でたとえば接待費は年間に100~200万円あっても、出版への援助や演奏会の切符を買ってくださいということになると、どうしていいかわからないからはたと困ってしまう。そこで、本社に聞いてみると、「出先にはそういう機能が与えられていないから無

視してよろしい」というお達しが届くのです。要するに、日本は外へ出て、外で駐在代表や現地法人の社長の資格をもっている、所詮サラリーマン社会なのです。小さいことでも本社の許可がないと進まない。

倉林 欧米では接待費にはそれぞれの地位に応じた枠があって、その中には物的なものがふくまれているようです。たとえば酒何本、ワイン何本とか、そこにはあまり許容度がありません。ですけれども意思決定では自由な裁量ができる幅があるのです。日本は逆で、接待に自由なカネはあっても、自由に行える裁量の範囲は狭いと言えます。

文化摩擦を超えるために

盛田 国の役割ということですが、いったいどこまで国に助けてもらい、どこまで企業に面倒を見てもらわないといけないうか。そこのところはどうですか。

倉林 日本では、どの役所かでも違いがありますし、それに担当者の関心がどこに向かっているかでも対応が違ってきます。いまのODAもそうですが、政府のやり方は文化芸術の大局的な方向をにらんだうえで支援をしていくということにはなっていないように思われます。

盛田 企業からの助成金は、昔といまとで変わってきていますか。

小林 日本フィルハーモニーの企業助成（特別会員）は1社年間36万円で、現在はほぼ500社から受けています。増額も好意的に受け入れられ、バブル崩壊の影響も何とかクリアできそうです。一方、文化庁の予算額は、願わくは0を一つ増やした金額にして、文化支援もいまの10倍くらいに増えるといいのですね。

倉林 文化庁の役人は一所懸命にやっていて、文部省予算の何%かにしたいという悲願があるのですが、実現は国全体の予算を大局的に眺めた上で大蔵省が文化庁の予算をどう評価するかということにかかっています。ここまできると日本人の社会生活の問題ともなります。今日のような満員の演奏会が続くと、やがてオーケストラをとりまく状況は変わっていくでしょうね。

小林 いい演奏を続けていく、聴衆がいつも気持

ちよく聴いてくださるということが、企業による文化へのいろいろな支援を刺激することにもなります。われわれも聴衆との接点をいっそうよい方向にもっていくことを心がけねばと思います。企業の方もいっそう強く支援の姿勢を示していただければいいのですが。

盛田 昔は貴族が音楽家を養っていましたが、現代では企業が文化を支える時代になってきました。それによってしか、文化活動の経済的基盤が成り立っていかないとしたら、収益の一定額を文化に還元していくということを制度的に確立する必要があります。

ですが社会的使命の意識改革には時間がかかりますね。オーナー企業だったら一言で支援が決まりますが、サラリーマン会社はそうはいかない。自分一人で決定できる範囲は狭いし、大きな判断ができない宿命がありますからね。

そうは言っても、海外では日本の大企業が来たということで、地元の人たちは大きな期待をもつわけです。ところが、出先の企業には広告費はあっても、地元の文化活動を育てる予算枠はないし、文化支援の費目はないということでは、経済摩擦に加えて、これからは文化摩擦が出てくるのではないのでしょうか。

倉林 そこをなんとか文化助成のコストを払っていけば、文化摩擦はなくなるどころか、いい友好関係を保っていけるわけでしょう。相互理解が深まってね。小林さんがハンガリーにいることは日本にとってはプラスなわけでしょう。日本のいわゆる西欧型の大シンフォニー・オーケストラが相当レベルでの演奏をしたとなると、日本という国は技術・経済だけではなく、相当な文化能力をもった国であることを認識するでしょうね。そのうちにオーケストラ摩擦が起こるのかもしれない。日本の優秀なプレーヤーが海外のオーケストラにもっと入っていくと、違ってくるのではないのでしょうか。

小林 音楽の世界でも日本人がうとんじられるくらい華々しい活躍ができればと思っています。日本人の世界の音楽市場への進出を期待したいですね。

盛田 今日はどうもありがとうございました。

(1993年7月11日、東京芸術劇場での日本フィルハーモニー交響楽団サンデーコンサート終了後に収録)