

ブロードウェイ・ミュージカルとサウンド・テクノロジー — 現代ミュージカルにあらわれる問題について —

高橋 克 依

目 次

- ・ はじめに
- ・ 演目の変容
- ・ オーケストラの変容
- ・ 役者と観客の変容
- ・ 結論

I. はじめに

2003年3月、ニューヨークのブロードウェイ・ミュージカルのほとんどがその公演を数日間中止するという事態がおこった。発端はミュージカルの演奏を担当するミュージシャンが所属する組合(Local 802 of the American Federation of Musicians: 以下 Local 802と表記)が、プロデューサー側(The League of American Theatres and Producers: 以下 LAMPと表記)との出演契約の改訂をめぐる交渉の中で意見が折り合わなかったことにある。当初は、仮にミュージシャンがストライキをして演奏がおこなわれない事態に至ったとしても、あらかじめ録音しておいた音楽を使用することで、20近い実際の興行にはほとんど影響が出ないと予想されていた。しかし、そうしたプロデューサー側の思惑と裏腹に、はじめは静観していた俳優や舞台係(stagehand)の組合がミュージシャン側に同調し、録音を使用した上演を拒否したため、数日間の公

演中止に発展してしまったのである。

Local 802によるストライキ宣言は7日午前0時を回った直後に出された。おりしもニューヨーク市は2001年9月11日に発生したいわゆる同時多発テロの影響によって財政危機に直面している時期で、すでに40億ドルの予算不足に陥っていた。

ブロードウェイ演劇は、ニューヨークの観光収入のかなめである。その中でもいわゆるミュージカル公演は、ブロードウェイ演劇総収入の80パーセント以上をささえる「主力商品」であるため、興行収入のみならず、交通、ホテル、レストラン等、周辺に与える影響も多大なものとなった。結局10日夜、Bloomberg市長の介入により話し合いがもたれ、翌朝ストライキ終了が宣言され公演が再開された。この話し合いにより、件の最低人数に関しては18から19という、双方が歩み寄った数字で決着がついたのである。

ニューヨーク市を訪れる観光客の数は、前述の9月11日の事件をきっかけに、大きな変化をみせるようになった。ニューヨーク市観光局(NYC & Company)の発表によると、観光客の総数は3620万人(2000年)から3515万人(2001年)と、100万人以上の落ち込みを見せた。うちわけは、国内観光客は2000年が2942万人、2001年が2950万人で微増。反対に、国外からの観光客が678万人から565万人への落ち込みである。しかし、この両年を9月11日をはさんだ前後で増減比で比較してみ

キーワード：ブロードウェイ・ミュージカル，サウンド・テクノロジー，アメリカ演劇

ると、国内観光客は2000年9月11日までと2001年同日まででは5パーセント増に対し、11日以降では8パーセント減。国外からの観光客はそれぞれ、1パーセント減、52パーセント減である。

当然のことながら、これはブロードウェイの観客数にも影響を与えている。LATP発行の*Who Goes to Broadway?*によれば、

In general, Broadway attendance grew steadily during the 1990s, reaching a record high in the 2000-01 season of 11.9 million tickets sold. Ticket sales in the 2001-02 season dropped almost 8% from the previous year, due in part to the slumping economy and in part to the the (sic) catastrophic attacks on September 11, 2001.

The number of tickets sold to plays increased by nearly half a million whereas the number of tickets sold to musicals dropped by 1.4 million. This was most likely due to the decrease in tourists who generally make up the majority of the audience for musicals and the increase in the number of local theatregoers who more often select plays. (4)

とある。事件の性質上、それ以後、航空機の需要が減少したことは周知のとおりである。ミュージカル興行が、航空機を使用した観光客に大きく依存しているという特徴と脆さが露見してしまったと言えるだろう。

さらに、作品の制作コストの点から見ても年々の上昇はとどまるところを知らない。LATPの*Broadway's Economic Contribution to New York City*によれば、ミュージカルだけに限ってみても、1996年から97年、98年から99年、2000年から01年の三シーズンを比較すると、それぞれ6160万ドル(新作11)、6460万ドル(同15)、8510万ドル(同11)となっている(16)。制作コストの上昇は、チケット代の上昇を生み、客離れを生むという。こうした悪循環を断ち切るために大胆な構造改革

に取り組もうとしたことが今回のストライキ・興行中断に大きく関与していると考えられることは、容易なことであろう。

しかし、少し視点を変えて見ると、ミュージカルそのもののあり方に大きく関わる重要な問題がはらんでいることも事実である。一連の交渉の中で、一番大きな争点になった問題は、ブロードウェイ各劇場のオーケストラピットに入る最低人数の改訂であった。3月2日に期限を迎えた旧契約では、各劇場はそのサイズによって、原則として雇わなければならないミュージシャンの最低人数がそれぞれ決められていた。大規模劇場の場合、この数は24から26と言われるが、これを思い切っけて削減したいというのがLATP側の主張であった。これに対しLocal 802は、取り決めの見直しによって「生演奏」が脅かされる可能性があるとして反対し、にらみ合いが続いた。LATPの代表者Jed Bernsteinはインターネット上の公式サイトの中で以下のように述べている。

The League of American Theatres and Producers believes that live music is an integral part of the Broadway experience, and its members have absolutely no intention in our current labor negotiations of trying to eliminate live musicians from the orchestra pit.

しかしながら、ここで示されたようなLATPの態度に対してLocal802のBill Moriarityは、組合誌*Allegro* 2003年1月号の中で、

The proposal to eliminate minimums is a proposal to eliminate musicians. One by one, chair by chair, down to the last needed "virtual orchestra operator," producers will be tempted to pare down positions, decrease weekly operating expenses, quickly pay back the investors and increase the profit margin.

と将来的なライブ音楽消滅に対する不安とLATPに対する不信を端的に語っている。興行中断ともなれば、単なる興行収入減にとど

まらず、ニューヨーク市全体に関わる収入減になることは予測済みであったろうし、市としては、収入が減ればこの先のテロ対策に支障が出る。支障が出ればますます観光客の落ち込みが長期化し、ただでさえ、イラク戦争開戦直前という時期であり、今後の観光客数のさらなる落ち込みは明らかである。そうなれば、ブロードウェイはさらに被害を被る結果になり、結局自分の首を絞めることになる。しかし、考えなければならぬのは経済的な問題ばかりではない。すなわち、双方が一連の交渉の中で口に出した「ライブ音楽」自体のそもそもの必要性の問題である。「ミュージカルのライブ音楽を維持するために」という双方のもっともな主張は、ミュージカルの本質に照らして理解できるものではあるが、はたして、現代のブロードウェイ・ミュージカルの実情の中でライブ音楽の価値とははいかなるものなのか。本稿ではこうした観点に立って、ミュージカルを取り巻く環境を検証したい。

II. 演目の変容

ミュージシャンのストライキは、今回が初めてというわけではない。報道によると、1975年9月18日、賃金値上げと労働時間短縮を要求してストライキに突入し、9のショーが休演となった。こうした要求に対して、プロデューサー側は不当要求としてはねつけ、25日間にわたるにらみあいが続いたのである。ここでも最終的に交わされた両者の契約の中には、各劇場の最低人数の件が明記された。この問題が双方の意見対立を生み出す重要な案件として、長く存在し続けていることが伺われる。*Allegro* 2002年5月号によれば、組合に現存する最低人数に関するもっとも古い書類は1963年9月2日付けのものであるといい、またこの件を巡っての1975年以前の大きな意見の食い違いの存在については述べられ

ていない。したがって、75年ストから今回までの約30年にわたるミュージカルをとりまく環境をくわしくたどることによって、問題の根元を把握することが可能となるのではないかと考えられる。そこでまず、この期間のミュージカル演目の変容にふれることにする。

60年代末、James Rado と Gerome Ragni によるミュージカル *Hair* の登場は、それ以前に Oscar Hammerstein II や Richard Rodgers らが築きあげてきた一般的なミュージカルのイメージに慣れた観客ばかりでなく、様々な方面に衝撃を与えるものであった。*The Cambridge History of American Theatre* の第3巻の中では、

It provided numerous attractions to a Broadway audience inured to formula: a rock score, a disjointed, revue-like format, a diatribe against Vietnam, a young unknown cast, and a fleeting - if provocative - glimpse of its entire cast in the nude. (175)

と、その斬新性が述べられている。カウンターカルチャー、ベトナム反戦といった、いわゆる60年代の若者文化の風潮をうまくとらえたこの作品は、それまでミュージカルから離れがちだった若者層の獲得に成功した。中でも、それ以前からアメリカで流行しはじめていた音楽形式であるロックを取り込むという試みは、その後のミュージカルに与えた影響という点でも大きなもののひとつであったと言える。*The Cambridge Companion to the Musical* に、

Hair, subtitled 'An American Tribal Love-Rock Musical,' has been universally accepted as the first example of the genre. Almost immediately after that landmark show, other works appeared with similar subtitles, but there were also shows with rock scores that were never identified as such by their producers. In fact the latter case soon predominated, and consequently, many New York critics began to

employ the term ‘rock musical’ to identify any stage work with even the slightest hint of popular styles. (231)

とあるように、*Hair* をきっかけとして、ブロードウェイのミュージカルは「ロック」という言葉そのものが観客獲得の重要な手段として機能する時代へと進化をとげていったのである。

「ロック」を宣伝文句にしてミュージカルを作り上げる試みは *Jesus Christ Superstar* によって継承される。Andrew Lloyd Webber 作曲によるこの作品は、先にその音楽部分だけがレコードとして発売されるという点でもユニークなことであると同時に、これ以降のロンドン製のミュージカルのさかんなブロードウェイ進出のきっかけをつくるものであった。続く *Cats*, *The Phantom of the Opera* など、いわゆるメガミュージカルと呼ばれるまでに発展したこれらの一連の作品は、その大がかりな舞台装置や音響的魅力によって観客をひきつけ、現代のブロードウェイ・ミュージカルを特徴づける役割を果たすようになるのである。つまり、*Hair* の出現以降、メガ・ミュージカルへとつながる流れの中における通称「ロック・ミュージカル」は、ミュージカルの現代化そのものであり、それと並行して、ロック音楽それ自体も現代音楽そのものを指し示す言葉に限りなく近くなっていったのである。

また、*Hair* が、ストーリーを持たない、いわゆるコンセプト・ミュージカルであることも忘れることはできない。コンセプト・ミュージカルの定義については、*The Cambridge History* の中では“rather vague”(447)としながらも、“part of the legacy of *Hair* — an essentially non-narrative musical that investigates a theme rather than telling a story”(448)と述べられており、その手法が *A Chorus Line* によって引き継がれることも言及されている。このころの流行のひとつであるコンセプト・ミュー

ジカルがここで定義されているようなものであるとすれば、観客はそれぞれの作品の展開(進行)を音楽にたよる傾向を強めてゆくことは容易に推測できる。すなわち、作品そのものが音楽への依存傾向を強め、結果的に観客自身の鑑賞態度も音楽への依存傾向が強まったと考えられる。これに、LPレコードやCDなどの媒体の発展が加わり、ミュージカルは、ロックや電氣的処理といった要素を必然的に持ち合わせ、観客もそれを当然のこととして受け止めるジャンルへと変容してきたのである。

Ⅲ. オーケストラの変容

ここでは、前項の最後に述べた、ロック・ミュージカルの音響に関する問題と、テクノロジーの観点を中心に見てみたい。マイクやスピーカーの形状や音質が飛躍的に改善されていることは言うまでもない。また、そうした基本的な設備に加えて、理論上どんな音でも作り出すことが可能という、シンセサイザーの誕生がミュージカルの音楽にあたえた変化は大きい。さらには、自身では固有の音を持たないかわりに、外部から取り入れた音をもとにして、自由な編集加工を可能にするサンプラーという装置も開発された。さらに、電子楽器の接続規格を世界的に統一する Musical Instrument Digital Interface (MIDI) が80年代に誕生し、シンセサイザーやサンプラー、その他の装置の有用度を飛躍的に増大せしめた。それぞれが互いに信号を交換できるようになり、音楽再生の可能性を格段に高めたのである。すなわち、こうした楽器・装置を使用することによって、複数の電子楽器をひとりの演奏者が演奏することが可能になるばかりでなく、オーケストラの代用をすることさえもでき、ミュージシャンの数を大幅に減らすことも不可能ではなくなった。このような楽器・装置類の革新にともない、この発達し

たテクノロジーを駆使して舞台の音響面の充実を図る存在としてサウンド・デザイナーという職業が舞台に欠かせない存在となってくる。Deena Kayeらによる *Sound and Music for the Theatre* の中に、

As far as we can determine, the first person to actually be called a sound designer was Dan Dugan, who was producing designs for the American Conservatory Theatre in San Francisco for their 1968-69 season. That same year, the Broadway production of *Hair* included the credit “Sound by Bob Kernan”(sic). In 1971, Abe Jacob was the first to receive “sound designer” billing on Broadway for his work on *Jesus Christ Superstar*. Once there was an established title descriptive of sound work, more sound designers could be credited as such. (8)

とあるように、電子音楽の発達、つまり、ロック・ミュージカルをはじめとする現代ミュージカルの発展と共に重要性を帯びてきた職業である。注目すべきは、同書の中で、

[...] your primary responsibility as sound designer is to make the artistic decisions that form the basis for the aural atmosphere of the entire production. (2)

と述べられているように、“artistic”という言葉の中に、上述のようなテクノロジーを介在させるという行為がまったく当然のこととして含まれるようになったことである。

IV. 役者と観客の変容

音楽を集客手段の中心にし、また時代の技術革新とあいまってミュージカルは変容を遂げてきた。それはすなわち音量増加と音声の電氣的処理、すなわち音へのテクノロジーの進入によってもたらされたものと言っても過言ではない。こうして機械を通した音響に慣らされた観客の鑑賞方法には当然変化が発生

する。1995年1月22日付け *New York Times* の“Look Who’s Talking: Microphones”と題された記事には以下のような記述がある。

[...] sound amplification in the theater is one of the legacies of rock, that rock has created a new audience that equates loud with good, with meaningful, with comfort and security. Hearing what is being loudly expressed is of less importance than its volume.

ロック音楽の特徴とも言える、大音量をコンサートやステレオ、テレビなどを通して聴くことを習慣化しつつある観客たちが時代と共に次第に増加していることは否定しようもない事実であろう。しかし、大音量化そのものを楽観的にばかり受け入れることはできない。そこには弊害が生じるはずである。つまり、それによって舞台が失いはじめているものがあるはずである。そしてその変化それこそが、現代のミュージカルがはらんでいる問題と言ってもよからうと思う。

そこで、ここでは、オーケストラピットと舞台上の役者（歌手）、そして観客らの相互関係の中にあられた変化を検証しながら、その「弊害」を検証してみたい。2003年3月10日付け *Washington Post* には以下のような指摘がある。

Over time, the instruments in the orchestras got their own mikes, and synthesizers were added, too. As computer sound boards came into vogue, to filter all the orchestral and vocal sounds of the show, the connections between the musicians and the actors onstage began to deteriorate. In some pits, the only way the players know the show is proceeding is by staring at closed-circuit televisions.

Dick Latessa, who plays the jokester father of an unlikely teen idol in “Hairspray,” says that though the pit is right beneath the stage, he cannot discern any unamplified acoustical sound. “We have the speakers onstage;

otherwise we couldn't hear it," he said. "We have some kids in the show who complain they can't hear the music at all. I think they've gone deaf on all their rock music."

オーケストラと俳優との連携に不都合が生じるとするならば、それはすなわちミュージカルの成否をわける重要な問題と言える。現代のミュージカルは、このような進行上の危険と隣り合わせになりながらも機械を通したコミュニケーションによってその質を維持つつ、大きな音量にひとつの価値を見いだす観客の要求に答えているのである。

さらにはこうした環境下に身をおく役者(歌手)の声にも変化があらわれている。1995年1月22日付けの *New York Times* の記事, "Musical Theater Is Discovering a New Voice" の中では、

According to Franco Bertacci, a New York vocal coach who specializes in opera students, "Even in opera, young singers are not learning to project. The record companies now run the opera houses, and those kinds of old, big voices are difficult to record. Small voices are easy to record. They are perfect for opera videos or, in the case of Broadway, cast recordings. Amplification and recordings are merely an impression, or print, of the real voice."

と記されている。これに従えば、役者(歌手)の声は舞台のために作られているわけではなく、むしろ機械をうまく利用することを予測し、機械に合わせるように変化している。こうして生み出された作品とはすなわち、かつてのミュージカルがそのアイデンティティとしてきたものの多くをその「発展」と共に捨て去って、新しい価値観を持つ別の形へと進化したもののことなのである。そして、同記事の以下の指摘は、「発展」が生み出したひとつの結果に大きな疑問をいだかせるものである。

Despite advances in microphone technology,

it is sometimes hard to tell in a theater whence or from whom a voice is emanating, especially in some of the mega-musicals.

役者とオーケストラピットが機械を挟んで不安定なコミュニケーションをとり、その結果生み出された機械的な音声を観客にたつぷりとあびせかけるという構造が、現代の大規模ミュージカルの根幹を支えている。これはすなわち、本来あるべきはずの「生演奏感覚」(ライブ感覚)がミュージカルそのものから失われつつあること、また観客自身もそれを無意識的に喪失しつつあることを示すものである。音、歌、場面展開など、進行に関わる多くのものが機械によって正確に管理されるまでに変容をとげている現状の中には、こうした演劇本来の持ち味を見いだすこと自体が不可能なことと言えるだろう。

V. 結 論

今回の事態は、ひとつの劇場あたりのミュージシャンの数を7程度にまで下げようとしたプロデューサー側の要求が完全には通らずに、ミュージシャン側に譲歩したという点で、近い将来のミュージカルの発展が阻まれたと見るべきなのか、それともミュージシャンの最低人数が減少したことによるミュージカルにおけるライブ音楽の危機と見るべきなのだろうか。いずれにせよ両者の対立の溝が狭まっていないことは確かであるし、この先に両者が満足する「解決」があると考えerことは大変難しい。

その理由は、今まで見てきたように、ブロードウェイ・ミュージカルの独特の発展と観客の期待の変化の中にある。商業主義演劇の宿命として今後も集客力のあるスペクタクル性の高いミュージカルに邁進する限り、仮に両者が主張する「ライブ音楽」を存続させたとしても、どのようにその持ち味を生かしてゆくのであろうか。その中でどう生き残らせる

つもりでいるのか。これからのブロードウェイ・ミュージカルに、ライブ音楽はどれだけの貢献をするのであろうか。

ロックへの偏重傾向、すなわち音楽を第一に考えた特色づくりは、2003年夏現在で言えば *Movin' Out* や *Aida* などに見られるように、Billy Joel, Elton John など、大衆にきわめて知名度の高いアーティストを音楽担当者に起用し、それを宣伝材料としているところからも、今後しばらく続いて行く傾向にありそうである。しかしそれはすなわち、ますますライブの持ち味を減らしてゆくことを意味する。ミュージカルは過去に、映画と近いながらも適度な距離感を保った間柄が長く続いていた。ヒットミュージカルは映画化され、またその逆に、ヒット映画のミュージカル版も数多く作られる中で、互いの独自性を生かした演出がなされていた。こうした関係の中で、公演される劇場数や一日に呼び込める観客数などで圧倒的に不利な立場に置かれているミュージカルがその特徴を發揮できる魅力のひとつは、「ライブであること」だった。しかし、今やこの「セールスポイント」は大幅に減りつつある。今後、映画のみならず、ビデオやDVDなどの家庭用娯楽媒体との新たな差別化が図られなければ、ミュージカルそのものの存立にかかわる事態になりうるとさえ言えそうである。

アリストテレスの言う“mimesis”が演劇の本質のひとつであり、ミュージカルもそれに準ずるとした場合、mimesis とは当然人間による行為であり、音楽で言うならばライブ演奏がまさにそれにあてはまる。つまり、mimesis もライブ演奏も、「全く同じものが二回とない」という意味であればこそ、本来的な演劇には不可欠な要素と言えるのであろう。

しかし一方で、*Hair* 以降三十数年が過ぎ去り、ロックがこれほどまでにアメリカの老若男女を問わず浸透して国民の音楽という側面を持ち、テクノロジーがミュージカルの中

で果たす役割が大きくなればなるほど、それに伴う聴き手のライブ感覚の衰退・喪失はむしろ当然の結果とさえ言える。そのような時代にあつて、もしミュージカルがライブ演奏にこだわり続けるとするならば、それには相当の興行的工夫が求められなければならないだろう。いま、ブロードウェイ・ミュージカルは、その重要な課題を乗り越えるべき時期に来ていると言っているといえよう。

[引用文献]

- Bernstein, Jed. “Artistic Freedom on Broadway”. *The Official Website of Broadway*. 14 July 2003
<<http://www.livebroadway.com/>>.
- Canby, Vincent. “Look Who’s Talking: Microphones.” *New York Times* 22 Jan. 1995: H1+. *New York Times Historical Newspapers from ProQuest*. ProQuest. The New York Public Lib., New York. 14 Aug. 2003.
- Hauser, Karen. *Who Goes to Broadway?: The Demographics of the Audience 2001-2002 Season*. New York: The League of American Theatres and Producers, 2002.
- Hauser, Karen. and Catherine Lanier. *Broadway’s Economic Contribution to New York City 2000-2001 Season*. New York: The League of American Theatres and Producers, 2002.
- Kaye, Deena, and James LeBrecht. *Sound and Music for the Theatre: The Art and Technique of Design*. 2nd ed. Boston: Focal Press, 2000.
- Marks, Peter. “On Broadway, Taking the Musicians Out Of the Music.” *Washington Post* 10 Mar. 2003. 30 June 2003
<<http://www.washingtonpost.com/>>.
- Morarity, Bill. “Curtains Rise on Broadway Negotiations.” *Allegro* CIII (2003). 15 July 2003
<<http://www.local802afm.org/>>.
- . “The History of Broadway Theatre Minimums.” *Allegro* CII (2002). 15 July 2003

< <http://www.local802afm.org/> > .

New York City. NYC & Company. *Visitor Statistics*. 7
August 2003

< <http://www.nycvisit.com/home/index.cfm> > .

O'Toole, Lawrence. "Musical Theater Is Discovering a
New Voice." *New York Times* 22 Jan. 1995: H4+.
*New York Times Historical Newspapers from
ProQuest*. ProQuest. The New York Public Lib.,
New York. 14 Aug. 2003.

Warfield, Scott. "From *Hair* to *Rent*: is 'rock' a four-
letter word on Broadway?" *The Cambridge
Companion to the Musical*. Ed. William A. Everett
and Paul R. Laird. Cambridge: Cambridge UP,
2002.

Wilmet, Don B., and Christopher Bigsby, eds. *The
Cambridge History of American Theatre*. Vol. 3.
Cambridge: Cambridge UP, 2000.

[Abstract]

Broadway Musicals and Sound Technology: On the Problem of the Modern Musical

Katsuyori TAKAHASHI

In this thesis, the problems of sound technology in Broadway musicals are analyzed. The Broadway musical in recent years has progressed with rock music and amplified sound. This means today's musicals are not constructed without the help of technology. However, this trend is not always favorable to them. On March 7, 2003, the Broadway musicians' union, Local 802 of the American Federation of Musicians, went on strike against the League of American Theaters and Producers chiefly over the issue of the minimum number of musicians required for each Broadway theatre. The league wanted to abolish featherbedding and save artistic freedom while the union clung to maintain their own employment. The objective of the claims of both sides was the preservation of live music. But is live music indispensable for present Broadway shows? The computer technology of these days has facilitated the substitution for musical instruments. High-powered microphones and speakers have changed the quality of the voices of actors/actresses. Audiences are getting used to mechanically processed sound. Considering these aspects, the transformation of the sound in Broadway musical theatre is examined in detail and the value of live music is discussed.

Key words : Broadway musical, sound technology, American theatre

