



学校法人東成学園 昭和音楽大学
〒215-8558 神奈川県川崎市麻生区上麻生1-11-1
TEL:044(953)1121 FAX:044(953)1311
<https://event.tosei-showa-music.ac.jp/operasousaku2020/>

発行日：令和3年3月19日



文化庁委託事業 令和2年度

次代の文化を創造する新進芸術家育成事業

日本のオペラ作品をつくる ～オペラ創作人材育成事業

(第Ⅰ期～第Ⅲ期)

平成30年度(2018) 令和2年度(2020)

事業報告書

主 催：文化庁 昭和音楽大学
企画協力：公益財団法人日本オペラ振興会

昭和音楽大学



「日本のオペラ作品をつくる」～オペラ創作人材育成事業～

本事業について

本事業は文化庁委託事業「次代の文化を創造する新進芸術家育成事業」として、我が国の文化に根ざした日本語によるオペラ作品を創造する新しい創作人材の育成を目的に、2018(平成30)年度より2020(令和2)年度まで3年間実施しました。

メインファシリテータは、初年度に事業の開始を見守った中村透氏(作曲家、2019年2月逝去)から、2年目より池辺晋一郎氏へと引き継がれ、ファシリテータの郡愛子氏、齊藤理恵子氏、アドバイザーの李建鏞(イ・ゴニョン)氏が継続的に助言しながら、星出豊氏(指揮者/2020年度アドバイザー)、村上敏明氏(オペラ歌手)、能祖將夫氏(詩人)、佐藤信氏(演出家・劇作家)、清水寛二氏(能役者)らがゲスト講師に加わり、それぞれ豊かな経験を伝えてきました。

気鋭の作曲家と台本作家を公募、初年度に選ばれた作曲家・台本作家の中から4組が創作に取り組み、2年目(2019年度)には新作オペラのピアノ版全幕を完成させ、それらの抜粋版による試演会で竹内一樹(作曲)、宇吹萌(台本)《咲く～もう一度、生まれ変わるために》が選出されました。

そして事業3年目となる2020年度は、新たな受講生を対象に齊藤理恵子氏、李建鏞氏、星出豊氏、郡愛子氏によるオンライン講座などを行いながら、オーケストラ付オペラ作品に仕上げられた《咲く～もう一度生まれ変わるために》の稽古見学などを実施しました。11月には3年間かけた事業の一つの集大成として、同作品の演奏会形式による全曲初演を行ないました。

本事業が日本語による新たなオペラ作品の世界発信へ向けたひとつの契機となることを願ってやみません。

目次

- 【1】日本のオペラ作品をつくる～オペラ創作人材育成事業～「3年間の活動」…………… 2
- 【2】「創作オペラを学ぶ」～オンライン講座から～…………… 5
- 【3】「咲く～もう一度生まれ変わるために～」公開講座&演奏会初演…………… 25
- 【4】ファシリテータ/アドバイザーについて…………… 29

1

取組内容 3年間の活動

第1期：2018(平成30)年度

応募者数は作曲家26名、台本作家28名。書類選考により作曲家16名、台本作家13名が決定し、計29名の参加者で事業スタート。

第1回 2018年6月8日 講師：李建鏞

公開講座として、李建鏞氏講演『アジアからの創作の潮流』と、ファシリテータによるパネルディスカッションを実施。今後のプロジェクトの方向性を共有した。



1期：第6回 星出豊氏を囲む参加者

第2回 2018年7月13日

参加した各作曲家16名・台本作家13名それぞれのプレゼンテーションとディスカッションを実施。参加者同士の相互理解を深めた。

第3回 2018年8月24日

前回の議論をもとに、各参加者が課題に基づいた作品を発表。ワークショップ終了後にファシリテータの合議により選考で作曲家5名・台本作家5名が決定。



1期：第7回 村上敏明氏と故中村透氏

第4回 2018年9月28日 講師：李建鏞

第5回 2018年9月29日 講師：中村透

前回選考に残った作曲家・台本作家各5名が、オペラ作品創作に向けたペアを決める2日間集中講座。李建鏞氏が世俗カメラタでのカップリング経験をもとに指導し、各参加者による作品プレゼンテーション、入れ替わり制による個別討論等を経て、5組のペアが決定。3月の試演会に向けた創作を開始した。

第6回 2018年10月26日 ゲスト講師：星出豊(指揮者)

第7回 2018年11月30日 ゲスト講師：村上敏明(オペラ歌手)



1期：第8回 能祖將夫氏と参加者

第8回 2018年12月21日 ゲスト講師：能祖將夫(詩人)

我が国の代表的な日本語のオペラ作品に第一線で関わってきたゲスト講師を招き、講義およびファシリテータとの対話を実施。また各回で、台本作家からの進捗発表と、ゲスト講師を交えた討議を行った。

第9回 2019年2月15日

4組の創作チームによる各20分程度のオペラ試作を次回試演を行うファシリテータによるアドバイスを交えて音出しし、育成者全員で共有した。

第10回 2019年3月15日 公開試演会

4組の創作チームによるオペラ試作が日本オペラ協会および藤原歌劇団の歌手により披露された。選考の結果、審査員一同の「どの作品も捨てられない。どれもがオペラ作品として完成させられる可能性がある」との評価とともに、4組すべてが継続して翌年度のワークショップに参加し、全幕完成を目指すこととなった。



1期：第10回 公開試演会より

2018年度[試演作品](抜粋演奏)

ヒメアザミ		咲く～もう一度、生まれ変わるために	
作曲	永井 みなみ	作曲	竹内 一樹
指揮	平野 桂子	指揮	平野 桂子
メゾソプラノ	丹呉 由利子	メゾソプラノ	丹呉 由利子
バリトン	大塚 雄太	バリトン	大塚 雄太
台本	中屋敷 法仁	台本	宇吹 萌
ソプラノ	芝野 遥香	ソプラノ	芝野 遥香
テノール	加藤 康之	テノール	曾我 雄一
ピアノ	石渡 洗貴	ピアノ	石渡 洗貴

父から継いだオペラハウスを1年で黒字化する10の方法

父から継いだオペラハウスを1年で黒字化する10の方法		あなにやし-古事記外伝-	
作曲	藤代 敏裕	作曲	茂木 宏文
指揮	芳賀 大和	指揮	芳賀 大和
メゾソプラノ	佐藤 みほ	メゾソプラノ	佐藤 みほ
バス	普久原 武学	バス	普久原 武学
台本	重信 臣聡	台本	山口 茜
ソプラノ	長島 由佳	ソプラノ	長島 由佳
テノール	曾我 雄一	テノール	曾我 雄一
ピアノ	林 直樹	ピアノ	林 直樹

第Ⅱ期：2019(平成31/令和元)年度

- 第1回 2019年5月24日** ゲスト講師:佐藤 信(演出家・劇作家)
劇作のほかに、オペラ・音楽・日本舞踊・レビューなど幅広い分野の演出に関わる佐藤氏による講義。
- 第2回 2019年6月6日 公開ワークショップ** パネリスト:池辺 晋一郎、李建鏞、齊藤 理恵子
2019年度よりメインファシリテータに就任した池辺晋一郎氏と、李建鏞氏、齊藤理恵子氏がパネリストとして登壇し、創作中の4作品について、試演会映像を基に各創作ペアと討論。その後、池辺氏と李氏による公開対談『母語でオペラを創作する意義と課題』を実施した。
- 第3回 2019年7月2日** ゲスト講師:清水 寛二(能役者)
現代劇やオペラ作品への出演等幅広い活動をする能役者・清水氏による講義。
- 第4回 2019年8月27日** ゲスト講師:佐藤 信(演出家・劇作家)
再び佐藤氏を招き、4組の創作ペアが台本の第3稿を基に進捗や作曲イメージを発表。佐藤氏が自身の経験や助言を含めて各作品にコメントし、討議を行った。
- 第5回 2019年9月27日** 講師:池辺 晋一郎
各作品について、作曲家がスコアの初稿に基づきプレゼンテーション。台本作家も第4稿を基に発表。池辺氏より助言を受けた。
- 第6回 2019年10月18日** 講師:郡 愛子、仲田 淳也
郡氏・仲田氏の指導の下、『表現者の役割について』をテーマに歌手の実演を交えたワークショップを実施。実際に作品を表現する歌手たちと各創作者が意見交換する機会ともなった。
- 第7回 2020年1月24日** 講師:池辺 晋一郎
作曲・台本について、第5回からの追加・修正箇所のプレゼンテーションを実施。
- 第8回 2020年2月14日** 講師:池辺 晋一郎
公開試演会に向け、創作中の作品の部分演奏を実施。指揮者や歌手たちと作曲家・台本作家との間で、作品の表現や解釈について活発に意見交換し、作品理解を深めた。
- 第9回 2020年2月18日～27日** 試演会リハーサルへの参加
- 第10回 2020年2月28日** 公開試演会
2019年度の成果発表として、日本オペラ協会のソリストと合唱がピアノ伴奏により各作品より抜粋を試演。次年度に創作を継続する作品として、『咲く～もう一度、生まれ変わるために』が選出された。



Ⅱ期:第2回 池辺氏と李氏の公開対談



Ⅱ期:第3回 助言する清水寛二氏



Ⅱ期:第4回 佐藤信氏の講義より



Ⅱ期:第10回 公開試演会より

2019年度[試演作品](抜粋演奏)

ヒメアザミ		咲く～もう一度、生まれ変わるために	
作曲	永井 みなみ	作曲	竹内 一樹
指揮	平野 桂子	指揮	平野 桂子
メゾソプラノ	丹呉 由利子	メゾソプラノ	佐藤 みほ
テノール	中井 亮一	メゾソプラノ	丹呉 由利子
合唱	日本オペラ協会	テノール	曾我 雄一
台本	中屋敷 法仁	合唱	日本オペラ協会
ソプラノ	芝野 遥香	ピアノ	石渡 洗貴
メゾソプラノ	丹呉 由利子	バリトン	大塚 雄太
バリトン	大塚 雄太	ピアノ	石渡 洗貴

父から継いだオペラハウスを1年で黒字化する10の方法

父から継いだオペラハウスを1年で黒字化する10の方法		あなにやし-古事記外伝-	
作曲	藤代 敏裕	作曲	茂木 宏文
指揮	芳賀 大和	指揮	芳賀 大和
メゾソプラノ	佐藤 みほ	メゾソプラノ	佐藤 みほ
バス	普久原 武学	バス	普久原 武学
台本	重信 臣聡	台本	山口 茜
ソプラノ	長島 由佳	ソプラノ	長島 由佳
テノール	中井 亮一	テノール	曾我 雄一
ピアノ	上野 実早生	ピアノ	上野 実早生

第Ⅲ期：2020(令和2)年度

受講生としてワークショップに参加する若手人材や学生を新たに募集し、オペラ創作に関するオンライン講座を開催するとともに、『咲く～もう一度、生まれ変わるために』の演奏会初演に向けた稽古等の実地見学を実施した。

- 第1回 2020年8月17日** 講師:齊藤 理恵子
オンライン講座 (P.5-8掲載)
齊藤氏が同じ台本を基に演劇とオペラ2種類の舞台を演出した貴重な経験を紹介しつつ、創作オペラの演出・台本との関わりについて講義した。
- 第2回 2020年8月27日** 講師:李 建鏞
オンライン講座 (P.9-14掲載)
李氏が台本・作曲ともに自身で手掛けたオペラ作品をとりあげ、題材の選定理由やオペラにする際の課題と解決方法、楽器編成の工夫等、創作を支えた経験を語った。
- 第3回 2020年9月22日** ソリスト・音楽稽古 見学
- 第4回 2020年10月17日** オーケストラリハーサル 見学
- 第5回 2020年10月20日** 講師:星出 豊
オンライン講座 (P.15-20掲載)
多数の創作オペラの初演を導いてきた星出氏が、豊富な経験から得た知見を基にオペラ作品におけるオーケストラのあり方について講義した。
- 第6回 2020年11月12日** オーケストラ・歌合わせ 見学
- 第7回 2020年11月13日** 新作オペラ『咲く～もう一度、生まれ変わるために』公開講座&演奏会初演 (P.25-28掲載)
- 第8回 2020年12月14日** 講師:郡愛子・馬場紀雄
オンライン講座 (P.21-24掲載)

郡氏が、これまでの日本オペラや日本オペラ協会の歴史、新作オペラの制作から上演までの道のりを紅天女の記録画像の映像紹介や紅天女の苦労話も交えて経験談を語った。

第9回 2021年2月17日 特別見学「日本オペラ協会『キジムナー時を翔ける』リハーサル」

故・中村透氏の代表作の再演の機会に、作品が生まれた背景、物語や配役の説明、三線・シンセサイザーによる沖縄独特の旋律が用いられている等の説明を日本オペラ振興会前事務局長 仁科岡彦氏から聞いた。その後、舞台稽古初日の見学を行った。



Ⅲ期:第3回 ソリスト・音楽稽古の様子

「創作オペラを学ぶ」～講座～

2

第1回講座(オンライン)

「創作オペラの演出・台本との関わり」

講師:齊藤理恵子

(演出家/劇団青年座)

2020年8月17日(月) 15:00~18:00

【レクチャー】

齋藤:私は劇団青年座に演出家として所属しており、今回は演出家の立場から台本創作をどうとらえるかということでプロジェクトに参加している。

今回の講座では実際の演出家の仕事とは、というところにも触れていく。

題材とする作品:『月が水面に忍び来るがごとく』Arriving on the Waters Like the Moon

韓国の女性劇作家コ・ヨノク作、実際の出来事の舞台化。2010年 劇団青年座で演劇として上演。齊藤氏が演出した。

2014年 韓国・世宗カメラータでオペラ化し、齊藤氏が演出した。同じひとつの台本で、演劇とオペラ両方の舞台化という珍しい例として取り上げる。

世宗カメラータについて:

李建鏞(イ・ゴニョン)氏が団長として立ち上げた。

韓国の現代におけるオペラの在り方を研究するプロジェクトチームである。

現代に見合うオペラの題材として『月が水面に忍び来るがごとく』が選ばれた。

原作と演劇・オペラそれぞれの台本の違いも含め、実際の舞台映像を見ながら検証した。

○劇作冒頭、スナムが妻キョンジャの殺人の罪をかぶろうと、妻を説得する場面

[映像①演劇]

[映像②オペラ]

演劇とオペラでかなり差がある。台詞の言い方、最後の妻への接し方等の違い。

○スナムと刑事の取り調べのシーン。スナムは自分がやったわけではない犯行の詳細をうまく説明できない。

○キョンジャと警察のシーン。キョンジャは警察にスナムが犯人だと信じ込ませるため、わざとスナムのことを悪く言う。「すべての子供が愛情のもとに生まれてくるわけではないのです」などと供述。

[映像①演劇]

[映像②オペラ]

演劇とオペラで舞台のセットが違う。これについては後で話す。

続いてスナムとキョンジャの面会のシーンである。

スナムは罪をかぶせられて疑われる状況に憔悴する一方、キョンジャはスナムがそうしろと言ったのだ、子供のための

と彼を奮い立たせようと励ます。

スナムは検事から取り調べを受ける。

検事は彼が犯人ではないのではないかと疑い、スナムにこれまでの過去～妻との出会いから今までのことをよく考えるようにと問いかける。

○考え始めるスナム⇒スナムのアリア(このオペラのなかで大きな部分)

[映像①演劇]

[映像②オペラ]

「自分はトラックの運転手であって、積み荷が何かはわからないまま夜道を走って行くしかないんだ」

演劇では役者が言葉を発して喋るのみだが、オペラは音楽がある分、役の感情を追加してくれる部分が多くある。役者の力だけでなく、音の感情表現でひとつのセリフが豊かに物語られる。ひとつのセリフからいかに音楽を通して発展していけるのかということである。

この後、スナムは自分は本当にこれでよいのかと考え始める。自分は利用されただけではないのか、キョンジャには自分に対する愛情はないのではないかなどと考えたことによって、これまで信じていたものを疑い始める。

キョンジャとの面会で、スナムはキョンジャに対して自分への気持ちは本当なのか、本当のことが知りたいと問う。キョンジャは、気持ちは問題ではない、まずはこの問題をスナムが引き受けてくれることが大事だという。両者のなかに差が生じてくる。

○検事・スナム・キョンジャ三人での取り調べ

スナムが、キョンジャから自分への本当の気持ちは聞けなければ罪を引き受けることはできないと、キョンジャの罪の証拠となる証言をすると、キョンジャの陣痛が始まる。

[映像①演劇]

[映像②オペラ]

オペラにおいて、スナムが喋っているバックで流れている音楽は、追い詰められていくキョンジャの心理状態を表現していると齊藤は解釈している。

オペラの場合、ある人物が喋っている間に別の人物の心情を音楽が表現できる。音楽と台詞の両方が有効に使われているのがよくわかるシーンだ。

キョンジャは死刑囚となり収監される。

スナムは自由の身となり子どもを育てながら生活をする。スナムは子どもを連れてキョンジャに面会に行くが、キョンジャは子供を見ようとせず、何も話そうとしない。スナムは何でもいいから言葉が欲しい、キョンジャの気持

ちを知りたい、教えてくれないと考えるのを止めることができないと訴えるがキョンジャは答えない。

キョンジャは自分と父親が離れてしまい悲しい思いをしたということ語る(※)。

その後、子供の泣き声を聞いたキョンジャの胸が濡れてくる⇒キョンジャはずっと子どもと離れていたが、母乳が出続

けていた。スナムはキョンジャには心が無いと思っていたが、彼女は頭ではなく胸で泣いていたのだと理解。

スナムが、目に見えること見えないこと、頭で理解できないことはいろいろあるが、それがおのずと「月が水面に忍び来るように」わかってくる可能性があるのではないか、と気づきはじめ、幕がおろる。

[映像①演劇]

スナムが、自ずとわかってくるかも知れないと悟るラストシーン



2010年 劇団青年座スタジオ公演

[映像②オペラ]

キョンジャが父親に対する自分の思いを語り始めるシーン



2014年 世宗カメラータ公演

音があることによって台詞だけではなく表現の幅が広がっていく。

感情について、台詞を発したときには1つの感情しか出せないが、音楽はプラスして別の感情も表現できる。

オペラ化にあたって、演劇とほぼ同じ台本での演出。上演時間も差がない。

台本を演出家としてどうとらえていくのか、齊藤氏の基本的な作業を紹介。

・まず、作品テーマは何かを台本から読み解く(演劇でもオペラでも同じ)

作品の元になった事件はスキャンダラスなものとして扱われていたそうだが、事件のスキャンダラスな点は問題ではなく、「自分の頭のなかで考えること、考えないこと」「気持ち

が大事なこと」がテーマとして大事だと感じた。

・スタッフワーク

美術的な面、例えばセットの形などについて考える。プランナーと相談。

演出として、実際にあった話ではあるが、設定したテーマに普遍性があると感じた。普遍性あるテーマ(場所、時代、時間に関係なく通用する)⇒あまり舞台について説明する必要はないのではないかと考え、演劇・オペラとも抽象的な舞台にした。

抽象的であること、つまりどこでもその場所になれることを想定して設定。

台本から設定した舞台(場所・時間等)をビジュアル面から想像して作っていく。

舞台美術は製作に時間がかかるものなので早めに始める。時間もかかるが、金銭面でも制限がかかる。自分の表現したいこととプロダクションの金銭的なこと等で最良のものを。

・ハード面の決定後、作業の細分化

①シーンごとに何がテーマか、そのシーンの5W1Hを整理し、シーンの意味を明確にしていく。

②ひとつひとつの台詞の目的をさぐる

例えば、最初のセリフ(演劇、オペラとも)の「キョンジャ、王子様がいらっしゃったわよ」というスナックのマダム。

⇒私が解釈していく。ひとつひとつに「なぜ?」という問いを立てる。

スナムのことをキョンジャは王子様と呼んでいる→なぜ?→キョンジャは自分を救ってくれるおとぎ話の王子様のような存在を求めている?→今なにか救ってほしい状況にあるのではないかと父親、継母やその連れ子との関係がうまくいっていない→その関係性(社会)から抜け出させてほしいという願望がある→だから救ってほしい、「王子様」という言葉を使う…ということがわかってくる。

台本を読んでも答えがない場合もある。その場合、自分の経験と照らし合わせたり、状況から想像したりして自分のなかで答えをみつけていく。

そのときに台本作家に質問したりする場合もあるが、自分はあまりそれをしない。なぜかというと、作家の作り出した世界にもう一枚自分で色をつけて自分の解釈、自分の作品にしようと思っている。作家に問い合わせると作家として100%の答えが出てしまうので、あまり聞かない。

ただ、ひとりですべて分析するのは限界がある。作家とのやりとりや、歌い手や役者とどういった解釈をしたのかと話し合いながら正解を導き出していく。

演出をする際に一番時間がかかる作業。正解があるわけではない。役者との作業のなかで導き出していく。そのための時間を使うのが稽古だと思っている。

作曲家と演出家とで表現についての葛藤も確かにある。この作品でも、稽古が始まり演出をつけていく際にはすでに曲は出来上がっている状態だった。自分はこういう感情で演出したいが音楽はそうではないという差が生じることも。このときは話し合いの結果、作曲家が納得して書き直してくれたということもあった。

作曲家とやりとりが難しいと思うのは、台詞と台詞の間にわりと長い間奏が入っているような場合。作曲家は必要だと思ひ、演出家はその間は必要ないというような場合。作曲家は、演出家の前に台本を読んで作曲をスタートしている。演出家の前に、作品に「演出」を加えるのが作曲家の役割。作曲家が作品のイメージを捉えたものが演出に伝わってくるというのがオペラなのだと思ふ。

【ディスカッション】

齊藤：《咲く》について、竹内さんはどのような印象を持ってどのような作品に仕上げたいと思った？

竹内：宇吹さんの言葉が美しかったので、まずそれを活かそうと思った。セリフのようなところもあり、アリアのように書いてくださいと逆をお願いしたところもあった。このプロジェクトでないとできなかったこと。

齊藤：世宗カメラータで感じたことは、ものすごくみなさんが自由だったこと。台本についても、もともと演劇の作家で、オペラを書いたことがないというような方だった。作家さん、作曲家さんともによく稽古場にきてくれて、ここをこう変えたいという要望にすごく柔軟に対応してくれた。日本のオペラ創造の現場でもできたら良い。

郡：なかなかそうはならない。そういうこと自体を変えていかなきゃいけない。今回この作品を見せていただいて、演劇は直接的にわかるのに比べ、オペラ版は最初かったるいなと思つたが、その後オペラのよさをすごく感じられてうれしかった。

石田：今回の比較はいろいろな示唆に富んだイメージを与えてくれた。芝居に音がつくと、空間をより立体的にするという作業が加わったと思つた。役者どうしの近さ、遠さ、気持ちの距離感も、音の強弱などですべてつくれる。音空間が積み重なることで、より多面的になる。それがオペラの世界なのかなと感じられた。同じ演出家がそれをされたというのがとても興味深い。その違いをどう料理されたのかに興味がある。オペラの作曲家も、その違いを意識しながら音を作っていたかということがとても重要なのだと理解した。

郡：実演者として。ひとりで歌うといういるなことに囚われてしまうが、伴奏がつくと安心して歌えるし、表現が何倍にもなる。音楽がつくことでものすごく助けられている。表現力が大きくなっている。

石田：逆に、音楽が邪魔になるときもある。オペラを作るのは足し算でもあるけれど引き算でもあると感じている。歌う人のことも理解しなきゃいけないし、演出をする人のことも理解しなきゃいけないし、いろんなことの距離感がわかったうえで音を重ねていく作業がすごく重要。オペラの作曲家はあらゆることがプロデュースできる万能選手でなければならぬ。

今日の企画はとても意味があった。演出家という方の役割がすごくよく見えた。原作があって、それが先に演劇として舞台上演されているということがすごく大きくて。それをさらにオペラにというのがすごくいい。

郡：こういう公演をしてみたいという気持ちにすごくなっ

た。

宇吹：演劇のほうの円形の舞台で、考えが変わると配置が変わるのが面白かった。視覚的に捉えることが演劇のほうは強かった。一方、音が加わると脳内空間が強く働く。演劇は視覚・思考が強く、オペラは感じる部分と脳内空間が際立っているように感じた。スナムのアリアで、オペラでは運転するときの孤独な時間や、長距離を走っている時間が音から伝わってきた。演劇ではなかなかない。

齊藤：作品を理解してくれている作曲家がいると、こちらの作業が減る。演出をがんばらなくても、曲自体が多くを語ってくれる場合、流れに乗ればよい。そういう方々と作業ができるとすごくうれしい。

竹内：演出家の方への質問として、自分のなかで二面性、どちらを選んでもいいなという場合がある。それは決めておいた方がいいのか、どちらの可能性も残しておいてもいいのか。音に対しても、言葉に対しても。

齊藤：どちらの方向性を強く出していきたいのかという話をまずする。今回の企画は何がいいって、身近に作家がいる、作曲家がいる、コンタクトをとりながら創作できるということ。大いに利用しあった方がいいと思ふ。

竹内：今回は歌い手の方の意見というのも聞けたのがとてもよかった。

《咲く》のあらすじ (P.28参照)

齊藤：どういきっかけてテーマを？

宇吹：自分の経験がアイデアになることが多い。実家の裏の家に藤の木が生えていて、相続問題で更地になる前日に、藤の花がすごく綺麗に咲いていて、翌朝ブルドーザーの音で目を覚ましたら、その藤の木がなくなっていた。この藤の木を忘れちゃいけないなと思つたことがきっかけ。

齊藤：オペラにしても、演劇にしても、演出家の役割とはある一定の方向性を示す係だと思つている。作品のテーマを決めたら、そのテーマからぶれないように事々を修正したり、あるいはよりテーマを表現できるように探りを入れていったりする。演劇でもオペラでも関わる人たちが多いゆえに、テーマの統一性がとれない、方向性がぶれてくることがある。そのときに修正をするのが演出家の役割だと考えている。自分のやりたいテーマと、作曲家、作家とのテーマの共有が大事。皆が一丸となってすすめていけるようにするのが演出家。

【受講生との質疑応答】

Q1：韓国で、日本語との言葉の違いにより苦勞されたことは？

齊藤：言語の差が一番大きな問題だった。自身も韓国語を話せないため、通訳についてもらった。稽古中に韓国語のニュアンス等を確認しながらつくっていた。オペラの楽譜上

で韓国語の歌詞すべてに対訳をつけてもらった。その部分の意識ではなく、その瞬間の言葉ごとに何を歌っているのかというのか、自分のなかで把握できていた。言語ではなく、感情は共有しているもの。そこに関しては問題なくすめられた。

Q2：演劇にも音楽はつけると思ふ。演劇のほうは音楽をつけるとしてもさりげなく、オペラは音楽に限らずいろんなことが大胆にできるという感じがしている。大胆さゆえに登場人物の感情や物理的な距離感などが表現しやすいとみている。ほかにも演劇における音楽とオペラの違いを教えてください。

齊藤：演劇のなかの音楽の使い方は自身も苦勞する部分。台詞のバックに音楽を流すという使い方は、台詞をキャッチしようとするお客さんの耳を邪魔してしまう。演劇において音楽は付随的なものなのが現状。舞台転換の際に音楽を使うことは多いが、テーマ性やそのときの人物の心情の表現という意味で有効。

オペラにおける音楽の可能性はどのようなものかという質問ですか？

Q3：オペラは音楽に限らずいろんなことが演劇より大胆にできるという印象については？

齊藤：音楽自体がとてもいろんなことを語ってくれるというのがオペラのなかの音楽の良さ。時代にせよ、役の以前の環境にせよ。役によっては心理や脳内の世界を音楽で表現できる。演劇は「言語」を扱うものなので、言語という表現に限定される。音楽は言語を使わない分想像力に訴えることができる。音楽が何にでも変化することができる、それがオペラの可能性。

Q2：《咲く》おもしろかった。設定が現代だし、身近に感じられるストーリー、現代語で歌われているということもあり、感情移入しやすかった。

【まとめ】

郡：同じテーマの演劇・音楽を見せてもらって、大変驚きもあり、それぞれの良さを再確認してうれしかった。

日本オペラ協会では今年《紅天女》を上演したことで、オペラを初めて観るといふ新しいお客様に来ていただいた。日本のオペラで、そういう新しいお客様をどんどん獲得していかないといけない。今日受講している若い世代のみなさんにどんどん新作を作ってもらえるよう、ぜひ頑張ってもらいたい。李建鏞(イ・ゴニョン)さんが「母国語を愛して欲しい」とおっしゃっていた。期待しております。

第2回講座(オンライン)

「創作オペラの作曲」～韓国の経験から

【レクチャー】

李:本日の講座のComposing Original Operaというテーマ:

最初は少し難しく感じた。「オリジナル」というのは「新しいもの」「独創的なもの」「固有のなにか」を指す言葉だと思ったため。オペラを一本書きあげるとすることも難しいが、「オリジナルなオペラとは何か」を考えるとさらに難しく感じられた。

しかしこの言葉をもっと広い意味で捉えると「誰かのものを真似したり、ほかの人の力を借りたりせずに創作したオペラ」と理解できる。そうであれば自分にも話せることがある。なぜなら、自分自身もこれまでそうやってオペラを創作してきたからだ。そこで、本日は自身がどのようにオペラを書いてきたかという経験談を交えながら、オペラの創作の問題について話したい。

- 今回取り上げる作品:『ボムボム Bom Bom』
取り上げる理由は以下のとおり。
- 自身にとって初めて創作したオペラ。それ以前にもオペラを発表しているが、もともと合唱曲だったもの。最初からオペラとして書いたのはこの作品が初。
- 初のオペラであるため、創作中にさまざまな難題にぶつかり苦労した。オペラを書くことの難しさをさまざまな角度から示すことができると考えた。
- 作曲・台本すべてを自分で書いた。台本作家・作曲家どちらの立場でも苦労し、どちらの側面からも話したいことがある。
- かなり成功した作品でもある。現在韓国で最も頻繁に公演されている作品。
- この作品は日本で書いた。日本からの影響を少なからず受けている。

自分はオペラに強い関心があり、良い素材・題材に出会うと、これをどうしたらオペラにできるのかと常に考えていた。オペラに適した題材とは何か。ベルゴレージの《奥様女中》や、ピゼーの《カルメン》が初演されたときには「こんなものはオペラになりえない」と批判されたが、今やオペラの最も重要なレパートリーである。それを考えれば、どんな題材でもうまくつくることができればオペラになり得るのではないか。

しかし、オペラが得意とする物語と、TVドラマや演劇が得意とする物語、小説や映画に向いている物語に違いがあることは事実である。例えばドキュメンタリーならば映画やTVに向いているし、近現代の家族を描く日常の物語ならば小説やTVドラマが向いているだろう。

私たちがオペラを求めるのは、そこでしか見られない何かがあるからだ。ほかのジャンルと同じように、オペラの物語もすべて人間が描かれ、人々の生活や歴史が語られ、喜怒哀楽が交差する物語だが、そこには歌があり、歌う人物が出てくる。これがオペラの最も重要な点ではないか。オペ

講師:李 建鏞
(作曲/韓国「世宗カメラータ創始者」)
2020年8月27日(木) 15:00~18:00

ラには容姿が美しい人、話がうまい人、勇敢なレポーター、スペクタクルな戦闘シーン、風光明媚な景観が出てくるわけではない。それらが見たければ別のところに行かねばならない。オペラに来る人は、歌う人間を見に来るのだ。そうした理由から、歌う人間が出てくるのに適した題材は何かということを常に考えていた。キムユジョンという1930年代の小説家を書いた『ボムボム』という作品に関心を持ったのはだいぶ前のこと。1990年代にはすでに「ボムボム」のストーリーをオペラ化するためのメモ帳を作っていた。

ストーリーは諧謔的で、喜劇にすることができると思った。高校生の必読図書でもあるため、ほとんどすべての人に知られているストーリーであることも強みだった。

ただし、弱みもあった。小説は主人公の「私」が考えるスタイルで、次のようなあらすじ。

ある農家に男(主人公の「私」)が婿養子として入ったが、舅となる人がなかなか娘と結婚させてくれない。男は貴重な農作業の労働力だが、娘と結婚してしまうと出て行ってしまう。これを手放したくない舅は、娘がもう少し大きくなってからと結婚を認めるのを先延ばしにする。「私」はあまり利巧ではなく、言いくるめられている。そのうち業を煮やした娘が「あなたはこの家の下男になるために来たの?違うのだったら早く結婚してくれとせがまないとにも変わらない!」と発破をかける。「私」も腹が立ち、舅に意見して喧嘩になるが、物語はそこであっさり終わる。主人公はまた負けてしまうのである。

登場人物は男、娘、舅の3人。喜劇的で、歌う人物になり得ると思った。問題は、物語の大半が主人公の「私」の考えとして頭のなかで叙述されて進んでいくこと。頭のなかの考えをすべて舞台にあげられる方法を探さねばならなかった。

最初は『ボムボム』をオペラブッフアとして、典型的な形式に沿って2幕で構成し、2時間ほどの作品にしようと考えていた。登場人物がもっと必要となるし、合唱やエンターテインメントの要素も必要だった。そのようにして台本を半分ほど書いた後、国際交流基金のプログラムで、6か月間日本に滞在する機会を得た。

日本での私の研究プロジェクトは、日本の伝統音楽劇とそれを現代化したオペラについて。図書館で日本のオペラのなかから伝統音楽劇をベースとしている作品の映像を探して見る日々が続いた。また、歌舞伎、能、文楽の公演に通った。特に、能の公演で見た狂言に興味を惹かれた。独特な形式が興味深く、構成も強固だった。私は『ボムボム』をオペラブッフアではなく狂言スタイルで展開させようと思いつき、すぐ台本に取り掛かった。

狂言からは3つの点を取り入れた。

- ・1つ目は、始まりから終わりまでひとつの一貫した時間軸で流れていく展開の仕方。狂言には一章・二章といった転換がない。始まると、中断したり途切れたりすることなく最後まで流れていく。『ボムボム』のような短いストーリーを

展開するにはかなり効果的な方法。2幕のオペラブッフアとして作るうという当初の計画は捨てた。無駄をすべて省き、3人の人物が織りなす短い喜劇として圧縮した。

- ・2つ目は、登場人物が一人づつ登場して自己紹介をしたあとドラマを進めていくという狂言の展開方法。狂言では、太郎冠者、次郎冠者、主人などが登場して自己紹介をした後にその関係が絡み合いながらハプニングが起こる。これもシンプルで短いストーリーである『ボムボム』に適している。『ボムボム』の登場人物もちょうど3人。最初にこの3人に自分の立場を語らせてから物語を始めるのが良いと思った。

【映像:物語最初の舅のシーン。「私」をうまく言いくるめて使えることを気に入っている。】

次に登場する「私」に、オペラでは「キルボ」という名前を与えた。韓国で作男や下男につけられるありきたりな名称。名前を持つことで、『ボムボム』は小説のなかの一人の人物の考えではなく、プロセニアムの舞台のなかに入ってきた。「私」は小説の全体の話者ではなく、物語のなかで登場しハプニングを繰り広げる一人物となった。

【映像:キルボの身の上話】

続いて娘(スニ)が登場する。彼女は賢くて問題の核心を見抜いている。父の強欲や口実にも、問いただすことのできないキルボにも呆れ「男はみんな愚かだ」と歌う。ここではその歌の映像を紹介はしないが、そのなかの重要なセリフに次のようなものがある。「春になると鳥たちは美しく鳴きながらつがいを見つける。これは春になると起こること。誰がそれを止めることができようか。」

これまでのところで登場人物紹介がすべて終わって、次はひと騒動起こる番。

原作小説では、「私」の考えに沿って、さまざまな他愛無いエピソードが、多少散漫につながる形で紹介されていく。小説ならそれで構わないが、時間の上で展開する、それも客席が見守るなかステージの上で展開する演劇やオペラではそうはいかない。ひとつの頂点に向かって緊張が高まり、頂点で破局を迎え、また緊張が解消される構造を作らなければならない。そのためにはひとつの明確な事件が必要だった。

小説に出てくるエピソードのなかで最も重要な場面は、「私」キルボが、舅に正式に結婚させて欲しいと問い詰め、言い合いになった挙句もみ合いになるシーンだと思った。その対決を中心に据え、ほかの細かいストーリーは省略した。

賢いスニがキルボに問い詰める。自分が背が低いから結婚には早いというが、母はもっと背が低かったが結婚し子どももちゃんと産んで育てたと。それを聞いてキルボが舅に、スニは充分大きくなったのにどうして結婚させてくれな

いのかと問い詰める。舅はまだ小さいといい、スニは大きいと言う。じゃあ背を測ってみようということになり、互いに背を測る、このオペラの核心的なシーン。

【映像(先の映像とは別のプロダクション。先のは2年前、この映像は16年前。韓国の伝統舞踊「タルチュム」の仮面をつけた踊りを利用し、より喜劇的に表現。)】

この身長を測るシーンは最も重要なハプニングのシーンとして作りあげた。このシーンを作り上げて、一時、私はこのオペラのタイトルを「背」あるいは「背の騒動」と名付けても良いかと考えた。原作では付属的に出てくる「背」の物語がオペラの骨格となっているからだが、さすがにおかしいと思い、その次に考えたのは「ボムボムボム」というタイトル。オペラの物語は原作の小説『ボムボム』の要素もまだ多く持っているため、まったく違う「背」というタイトルにしてしまうよりも、オリジナルと近いけれども少し違うタイトルが良いだろうと思った。実際、2001年に韓国と日本で初演された時にはそのタイトルで公演された。

既存の有名な作品を土台にオペラを書くということについて。演劇ではどうかかわからないが、オペラにとっては必須ではなくてもとても良い方法である。実際、オペラ史の傑作といわれる《フィガロの結婚》《椿姫》《リゴレット》《カルメン》《ウェルテル》《エフゲニー・オネーギン》《ヴォツェック》などはすべて、演劇や小説で成功した作品をオペラ化したもの。

オペラはひとつの新しい人物、ハムレットや、『人形の家』のノラ、『罪と罰』のラスコーリニコフといった人物を作り出すのは難しい。歌う人物として、新しい状況に置かれ、新しい考え方をし、新しい様式の行動をする人物を創るのは難しい。しかし、新しい人物像として創作された人物を、オペラで歌う人物に作り替え、より豊かな意味を与えるということは可能。フィガロ、オテロ、カルメン、これらすべてがそのケースだと言える。それが可能なのは、卓越した原作に支えられているから。客席はその人物・その物語についてよく知っている状態で、オペラは時間を超えることも可能だし、一つ一つの瞬間に繰り広げられる事件の意味をより深く掘り下げ、その感動をさらに色濃くすることも可能である。ピクトル・ユゴーの『レ・ミゼラブル』は、本で読むには読破力のある人でも2、3日かかるが、ミュージカルでは3時間に圧縮して新たな感動を伝えている。やはりそれはしっかりとした原作があるからこそ可能なこと。そのような意味で、既存の題材のなかから良いオペラの素材を見つける努力も必要だとして、おすすめしたい。

話を『ボムボム』に戻す。

そのようにして台本に肉付けをし、ヴォーカルスコアまでほぼ完成させたところで、40分程度の短い喜劇オペラとなった。その頃東京を訪ねてきた、オペラの演出家である後輩に作品を見せコメントを求めたところ、「この作品は最初から最後までストレートで流れていく。どこかのタイミングで少し休む部分を入れてはどうか。」ということだった。

これは非常に適切な指摘だと思った。実際オペラはス

トリーへの伝達にすべてを捧げるわけではない。ところどころ休みながら楽しめる要素を加えていく。このような要素をディヴェルティスマンと言う。パレエが挿入されることもあるし、群衆のスペクタクルシーンや華やかな合唱曲の場合もある。たとえば、《アイダ》の凱旋行進の場面は、取り除いてもストーリーには何の問題もないが、これがないと、韓国語のことわざで言う「餡子のない饅頭」、つまり核心を抜かしてしまう、月夜の蟹のようになってしまうだろう。

私は背を測る騒動のシーンの直前に、一人の人物を付け加えることにした。原作の小説にはほとんどその存在が出てこない、娘スニの母親、すなわちキルポの姑である。姑は誰とも会話することなく出し抜けて登場し、激しく陰い表現を使って、自分の夫である舅、婿養子キルポ、自分の娘スニ、ひとりひとりに対して辛辣に、痛快な批判をして、また勢いよく退場する。例えばこのような感じ。「お天気がやけにいいけれど、やることはあちこち山積みだ。亭主ときたらあちこち干渉ばかりして一向に働こうとしない。仕事はすべてキルポにやらせて何かあればキルポキルポキルポ。寝言でもキルポと言っている。やれやれ、天気はやけにいいけれど、キルポという男は婿養子で入ってきたが、婿になる気があるのかなのか。飯ばかり食べて仕事ばかりして、時々蚊の鳴くような声で「お義父さん、僕を結婚させてください」と言っている。こんなことで婿になれるのか、そんなことで嫁がもらえるか。にっちもさっちもいかない。」この人物はドラマの中にいるというよりも、ドラマの外にいて、喜劇的な展開となっているドラマの中の人物に対してコメントする人物。

ここでシーンは結末を迎える。背を測ることで騒々しくなりはじめたこの騒動は、ついに舅とキルポがつかみ合いをし、取っ組み合いを始めることになる。取っ組み合いから抜け出した舅は「絶対に結婚なんかさせない！」と叫ぶ。それを受けてキルポが「だったらこの間働いた賃金をください！」と叫ぶ。それを聞いたスニは激怒し、「婿養子で来たはずなのに、この家に下男として入ってきたってこと？本当に馬鹿な男！」スニは2人を追いかけて叫ぶ。「何？賃金？！」このように3人で追いかけてあいながら退場する。まさに狂言スタイル。

狂言ではこのようなエンディングになると拍手が起り幕となる。しかしオペラにおいてはそのまま終わってしまうのは寂しいのではないかと思います、ストーリーはここで終わるが、結論のようなものをひとつ作ってみようと、ある種のカーテンコールの場面を作った。結論はありきたりで、最初にスニが歌っていた言葉。「春になれば野や山に花が咲き、春になれば若い男女は対になる。それを誰が止めることができようか？誰が？あなたが？」

【映像：最後のシーン】



歌劇《ボムボム》より

最後にオーケストレーションについて。作品を書き終えたところで、4人が登場する45～50分程度の小さなオペラとなった。この小規模な作品に大きなオーケストラは合わないのではないかと考え、また経済的でもないと思った。そこで、7名程度の伴奏者が演奏する形にした。

この作品を作ったところで私はこんなことを考えた。この小説は韓国で大変有名で、高校生の必読書であり、中学生にもよく知られている。このオペラが高校や中学の講堂で上演されると良いのではないかと思った。「私のことをなぜそんなに幼いというのか、私はもうこんなに成長して大きくなったのに」と考えている青少年たちに、このオペラは共感されるのではないかと、喜んでもらえるのではないかと思った。そうした理由で、講堂で演奏ができるよう、楽器を最小限に減らすという試みは欠かせなかった。そうして、実際にこのオペラは何度か学校で巡回公演を行った。

その巡回公演を通じて、伴奏で使われる楽器は融通をもって新たに構成された。ピアノ1台と2つの楽器で構成されることもあったし、ピアノ無しでマリimbaをつかって構成されることもあった。その都度、音楽監督によって新たに作り替えられた編成がされた。時にはステージの上にはピアノ1台と楽器3、4があるのみで、一切の舞台装置なしで、衣裳が揃ったところで最もシンプルな形で公演されたこともあった。そのたびに制作者サイドからは「このような編成でも大丈夫ですか」と質問をされた。私は、もともとこの作品を作った意図がさまざまな場所で上演されて欲しいというものだったので、その状態で公演して構わないと答え、そうした形での公演は成功をおさめた。

《ボムボム》の初演は韓国の国立オペラ団と東京室内歌劇場の共同企画として、2001年1月に東京の新国立劇場、同年3月にソウル国立劇場で、田中均の《虎月傳》と一緒に上演された。《ボムボム》は短い演目なので一晩の公演には足りない。その晩足を運んでくれたお客さんに、50分程度のものだけ見せて帰すわけにはいかない。《虎月傳》とともに作り上げた企画は必要なものでもあったし、とても成功した。

私は3年後に《ボムボム》の喜劇的な性格と相反する、対になり得る作品を作りたいと思い、悲しいオペラ《童僧》を作曲し、この作品と一緒に公演した。こちらの作品のストーリーはまたの機会に紹介したい。

【ディスカッション】

馬場：見せていただいた16年前のプロダクションで、途中で踊りの要素としてタルチュムが入っていたが、作曲される時にこうした民俗音楽的な要素を意識して入れることはある？

李：このオペラは全般的に韓国的な要素が盛り込まれている。姑が登場するシーンは韓国のパンソリススタイルがとられている。しかし、質問にあったダンスの部分については最初からタルチュムを意識して作ったわけではなかった。ここにこのような動作が加わったのは演出家のアイデアだったと思う。この作品は大変諧謔的なものなので、韓国の諧謔的な要素が詰まっている伝統音楽劇、マダン劇やタルチュムの要素がここに合うと考えたのだらう。とはいえ、声楽家は歌を歌うだけでも大変なのだから、たくさんの動作を盛り込んでタルチュムを消化させるのは難しいだろうと、私はそこまでは期待していなかったのだが、このプロダクションにおいてはその味わいがよく活かされていたと思う。

馬場：私はオペラの演出をしているが、拝見していて、言葉は全くわからないのだが、切なくなったり嬉しくなったりと気持ちがすごく動いた。機会があればぜひ演出させていたいただきたいが、その時にフォークロアの部分を大切にしているのなら勉強しなければと思って質問した。

李：初演の際、日本人の声楽家がこの作品を歌ったのだが、韓国の聴衆がそれを聞いてすぐ返ってきた反応が、とても素晴らしい、面白いという反応だった。歌詞がしっかりとよく聞こえていたということ。喜劇の場合、歌詞の伝達が比較的容易なのではないかと思う。パルランドのスタイルが可能だから。私はオペラにおいては何を置いても歌詞の伝達が最も核心的な部分だと考える。この作品が評価されたのは歌詞がしっかりと伝わる非常に稀なオペラだったからだと考えている。

馬場先生に演出をしてもらえるのなら一つお願いしたいことがある。最後のシーンの映像を見てもらったが、3人が追いかけてあう場面は、退場せずにその場にとどまって終わる。多くの演出家がこの作品を演出したが、このシーンで退場させてしまうとそこで劇が終わってしまうため、誰も退場させられなかった。私が取り入れたかった狂言スタイルというアイデアは、未だに実現できていないことになる。馬場先生ならばそれを見事に演出してくれると期待している。

仁科：この作品が日本の狂言に影響されたものと聞いてびっくりした。私が歌手としてデビューした《3人の女たち》という作品も狂言を題材にしたオペラで、私は次郎冠者でデビューした。次郎冠者は狂言回しの役割で、男と女のやりとりの間に入る役で非常に面白くて、それから何をやっても狂言のような仕草になってしまうと演出家に言われた。質問は、この作品は台本も作曲も先生が手掛けているということで、語りの部分と歌の部分のバランスはどのように考えて台本を書かれたり曲を作られたりしたのか。

李：《3人の女たち》というオペラをぜひ見てみたい。日本にいる間は知る機会がなかった。

この作品の登場人物、舅、キルポ、スニの重要性はほぼ同一。その意味で、太郎冠者が中心となる狂言のスタイルとは少し異なる構成となっているかと思う。むしろこのオペラでは最初に主人にあたる舅が登場し、歌う時間の長さはこの舅の分量が一番多い。大きな違いはないが、分量でいうとその次に多いのがキルポ、その次にスニとなる。この3人の役割はほぼ同等で、唯一最後に登場する姑だけが、歌は1つのみで、役割の比重はとても小さい。

仁科：語りの部分と歌のバランスということについてももう少し伺えれば。

李：オペラを書いている台本作家、作曲家にも役に立つとても良い質問。このオペラは15のシーンで区切られている。こういう形を番号オペラというが、このオペラは番号が振られているところかひとつひとつが独立した曲となっている。独立した曲が連なったオペラ。そうすると、合間合間を繋いでくれるストーリーが必要になる。オペラ・ブッフアではそれをレチタティーヴォで処理するが、正直なところ私はレチタティーヴォを作るのは難しいと思った。レチタティーヴォにはとてもテクニックが必要となるし、西洋でもこれを成立させるのに長い努力が重ねられてきた。おそらくレチタティーヴォが成功した言語はイタリア語なのではないかと思う。ドイツに渡って、ウェーバーの《魔弾の射手》ではレチタティーヴォどころか台詞として処理している。これは確証があるわけではないが、ドイツ語でレチタティーヴォを作るのが簡単ではなかったからではないかと私は推測している。そこでドイツではジングシュピールという形で台詞が処理されている。私は同じく韓国語でもレチタティーヴォを作るのは簡単ではないと思い、台詞で処理した。その代わり、会話が行き交う回数が10回を越えないように、必須な要素だけを込めて、台詞のシーンをコンパクトに短くした。

竹内：台本も作曲もされるということだが、台本を書く時点で頭のなかに音楽があるのか。

李：台本がどのようなものかによって音楽の骨組みが決まってくる。台本作家との協働が本当に大切。自分自身は台本を書くときに多くの部分で音楽も頭のなかに浮かべていた。だが実際に言葉に曲をつけるときに、自分が作った歌詞にも関わらず、曲に合わせて言葉を修正したり変えていかねばならない場合があった。なぜなら、ある歌詞に曲をつけると、そのメロディーは独自に発展させていきたい性質を持っているからだ。

たとえば、韓国語で「私は夢を見た」という歌詞があるとすると、その次は「怖い夢だった」という台詞。前半の歌詞に音を付けてみたところで、メロディーが向かいたい方向というのがある。その方向性が次の歌詞にそぐわない場合、メロディーを付けたあとに、もともと考えていた二つ目の歌詞「怖い夢だった」を、「昨日もその夢を見て今日もその夢を見た」という繰り返しにするような場合もあった。

そういう状況が発生したら、台本作家に「今このメロディーはここに向かっているの、もうワンフレーズ書いてください」とリクエストして欲しい。その過程こそが共同作業。そういう意見を聞けば聞くほど、台本作家は作曲家の必要と

するもの等を感じるし、次に台本を書くときにはそれが反映されるだろう。

竹内：オーケストレーションについて、編成を変えるときにどのような考え方をするか。あるものでやり直すだけなのか。より具体的な助言があるとうれしい。現在、作品は小規模なオーケストラで書いているが、例えばもう少し室内乐的にしようとした場合どのような判断をされているのか。

李：オーケストラ版と室内楽版、二つとも作れば良いのではないか。公演の機会というのはさまざまにあり得ると思われる。《咲く》には合唱が登場する？であればステージは大きいだろうし、ステージが大きくなればオーケストラピットが必要になるだろう。ただし、オーケストラピットのなかだけで演奏するというのは経済的ではない。

私がおすすめるしたいのは、大きなオーケストラではないと思う。《咲く》は繊細な作品なので、弦、木管、金管楽器、それに特殊な楽器が少し加わって、最低でも40人前後のオケに支えられるのであれば美しい音響を作り出すことができるのではないかと推測する。私は以前、ある作品に対して25人くらいのオーケストラに縮小して欲しいとリクエストを受けて、そのために曲をもう一度書いたことがある。竹内さんの作品であれば、おそらく25人編成くらいが最小限の単位になるのかと思う。だがもし、《咲く》を小劇場で公演したい、そのために室内楽の編成を作って欲しいと言われた場合、オケが入れないから上演できないと断るのはもったいない。オペラにはいろいろなヴァージョンがある。大規模オーケストラ、中規模オーケストラに合わせたヴァージョンもあれば、室内楽用に作られたヴァージョンもある。さまざまなヴァージョンで作ることは可能だと思うので、できれば《咲く》も多様なヴァージョンを作ってもらって、機会に合わせた上演ができるようにしてほしい。

宇吹：台本について。この作品は最初に小説があって、小説のなかでは「私」の頭の中の言葉で語られていた物語を、3人を登場人物に立ててオペラ化したということで、当初「背」というタイトルを付けようと思ったくらい、誰かが主役というよりは、3人の異なる性格の違う立場のキャラクターが織りなす騒動がメインになっているオペラだと理解した。ただ先生が、誰かが際立って主役ではないと言われた後に、中学高校の講堂で上演し、スニと同じような年代の中高生に訴えかけられたらと考えたというのが印象的だった。だから、分量的にスニが一番少ないというのには驚いた。誰かがタイトルロールになるような作品ではなくとも、少なくともスニが作品の要になっているという印象を自分は受けた。だから、カーテンコールで、スニが最初に歌ったアリア「春になると・・・」が再び歌われるというので、スニが中心だという自分の予想はあっていんだと思っていた。それなのにスニが分量的に一番少ないというのはどういうこと？強いて言うならどのキャラクターに思い入れがあった、というのがあれば聞きたい。

李：最後の質問から答えると、スニが一番好き。オペラには、それまで子どものように見えていたスニがある瞬間大人のように見えるという場面が登場する。それはすべての

演出家にとって困難を感じるシーンだった。でもこれは私たちも日常で経験することだと思う。絶えず見ていた女性が、ある日いきなり成熟した、大人の女性に見えるということはあり得ること。問題は、成熟した内面を見極められない私たち側にある。男性が愚かだという理由はそこにあると思う。男性は自分の関心によって相手を見ようとするから。もちろんすべての男性がそうだというのではなく、このオペラに登場する男性たちがそうだということ。

実際にこのオペラが学校で上演されたときには、女子中学生にとっても喜ばれた。スニの歌の分量が少し少ない部分はあるが、それは大きな問題ではないと思う。歌の分量に関わらず、最も核心的で重要なこと「春になること＝成熟するのを誰が止めることができるか」をスニが語るからだ。その意味で、オペラ化される過程で私のアイデアが多く盛り込まれたと思う。スニをそのような新たな視点で見つめなおしたのは私の台本によるもの。

原作の小説が持つもっとも美しい部分、興味を惹かれる部分というのは、主人公の「私」（オペラのキルボ）の独特な意識の流れを独特な文体で表現したことにある。彼の意識は、少し間抜けで、少し愚かなように見えるが、ときに真理について語っているような部分が入り交ざっている、独特な形式。小説を台本化しながら最も胸を痛めたのがまさにその部分だった。もともと小説の魅力であった、独特な文体、独特な人物像をオペラに向けて書き換えねばならなかったため。小説のなかで表現された魅力でもある部分を省略し、オペラではスニが語る「誰が春の力、成熟の力を止めることができるか」という方向にシフトさせたのは台本を書き換える過程で私を変えた部分。

【受講生からの質問】

A：指揮を勉強している。2001年の《ボンボンボン》初演を見に行った。可愛らしいキュートな曲でまた聴きたいと思っていた。オペラでは歌が最も重要と言われたが、指揮するうえで、歌を表現するのに一番大事なことは何かを聞いてみたい。

李：この創作オペラのプロジェクトを当初立ち上げたとき8つくらいのチームと共同作業を行ったが、当時私は、オペラ創作は日本語を愛する作業の一環だと話した。私はオペラにとって重要なのは、その言葉がしっかり表現されることだと考えている。言葉がしっかり表現されたオペラは成功したオペラだと言えると思うし、言葉によって成功的に作られたオペラというのは、新しいオペラの方角性を提示する作品になり得ると考えている。

まさに、これまでのオペラの歴史がそれを証明してきた。当初イタリア語でオペラが確立され、オペラ・ブッフアやグラントオペラが完成した。これがドイツに渡り、ドイツ語で果たして可能なのかと当初は疑問視されたが、ドイツ語のオペラが可能になったところでウェーバーの《魔弾の射手》が登場し、それを引き継ぐようにワーグナーのオペラがうまれた。

C：作品の多くの部分に楽器の面白いリズムが聞こえてくる。作曲の際に台詞に伝統的なリズムを意図的に入れられたのか質問したい。

李：《ボムボム》はリズムがとても強調されている作品。強調されたリズムは拍子となって表れている。だがもしその拍子が最初から最後まで一貫して4/4や3/4だったら、リズム感は強調されない。この《ボムボム》という作品においては、4/4で進んでいたかと思うと急に7/8に変わったり、9/8になったり、3/4に変わったりと、随時曲の拍子が変わっていく。このような拍子の変化は声楽家には難しいと言われるが、指揮をするときに楽しいから指揮者には喜んでもらえる。

このリズムは伝統的なリズムから取り込んだものではない。歌詞からリズムが生まれた。たとえば舅のアリアで「婿養子を迎え入れた」という言葉をリズムに乗せるために2-2-2-3-3-3-3-3にしなければならなかった。そうすることで結果的に面白いリズムが生まれた。実際にこれが耳になじむと言葉のように聞こえる。韓国語として自然なものに聞こえてくる。私は声楽家には、これをリズムとしてとらえないでください、言葉としてとらえれば簡単ですよと話した。

竹内：演出を楽譜上にト書きでどこまで書けばいいのか。

李：人によって違うのではないと思う。ワーグナーの楽譜を見ると、本当に詳細にいろいろなものを書き込んで説明している。時には色についての言及まであり、思い描いているステージの想像すべてが書き込まれている。でも面白いのは、最近の演出を見ていると、そういうことはあまりされていないように見える。その想像というのは、ワーグナーの頭のなかにあったもの。もちろん細かくト書きが書かれていれば、演出家はそれを通じているいるなことを吸収し、どうすべきか考えるときに役立つのは確か。ただし、この状況において最も大事なものは、果たしてそこに書かれたト書きが忠実に守られるかどうかというよりも、作曲家が頭の中でどのような想像をしていたのかということ。頭の中に浮かぶものを詳細に書いていくというのはもちろん必要なことだが、演出家がそれをどう表現するかについては譲歩する姿勢が重要になってくる。

【まとめ】

石田：イ・ゴニョン先生はこのプロジェクト自体の先輩でもあり、先生でもある。先生の作品づくりは、台本から作曲まで担当されているということに加えて、プロデューサーというところも常に頭の中に置きながら、作曲・台本を書くところから創作されているのだと思う。そこに非常に共鳴する。創作者というのはどうしても創りたいという意欲が優先しがちになってしまうところを、うまく自分のなかでバランスを取りながら、もちろん歌手にぶつけたり演出家とやりあうこともあるだろうが、それらをうまくまとめるプロデューサーという在り方をとられている。そのバランス感覚というのは、オペラという総合芸術を作るあらゆる創作過程におい

て最も必要なことの一つなのではないかと思う。そういったところも非常に学ぶところだと思う。

李：やっているうちにこんな感じになった。おそらくこういうチャンスがなかったとしても、私がやりたいこととしてずっと続けていくのだろうと思う。オペラについて絶えず考えているし、どうすればアジアの地域でも、ヨーロッパに負けないオペラを創造する構造が作れるのかという関心を持ち続けてきたし、今もずっと考え続けている。

私に夢があるとすれば、東アジアの地域で新しいオペラのスタイルが誕生することに微力でも寄与できればいいということ。だからこそ、私がこれまで韓国で実践してきたこの方式を昭和音大で受け止めてくれ、4～5年前からプロセスと一緒にできたことに心から感謝している。そのような意味で、このプロジェクトに参加して作品を発表されたみなさん、また最終的に選ばれたお二人は、私にとってもうやましい立場。全世界を見回してもこのように熱気のある創造がおこなわれている場はなかなかない。昭和音大のこのプロジェクトと、韓国で私が関わっている世宗カメラータだけではないかと思えるほど、熱い場となっている。

昨年韓国のオペラ界でとても重要な位置づけとなる新作が発表された。《1945》という作品。ついに韓国で新しいオペラがうまれたと評価された。この作品の作曲家、台本作家、演出家すべてが世宗カメラータに関わっていた人々。ようやく実績がうまれてきたのかと思う。それでもまだまだ道のりは遠い。これからも力を合わせ、東アジアのオペラスタイルを作り上げるのに一緒にさせてほしいと願う。

(訳／延智美)

「オペラにおけるオーケストラ」

講師：星出 豊

(指揮者/昭和音楽大学客員教授)

ピアノ：石井 美紀

2020年10月20日(火) 15:00～18:00 昭和音楽大学南校舎 C511

【レクチャー】

星出：今回の講座では、オペラをもう一度見直しながら歌と音楽の関係を考える。

自分の若いころ、日本のオペラは運動期だったが、現在はもう活動期に入っている。

《咲く》には心を打たれた。創作者二人の葛藤が丸見えなのが素晴らしい。

「オペラ」という言葉は、もともとは「作品」という意味。今我々の言う歌劇は、正式には「オペラ・リリカ」と言う。

なぜ「作品」という言葉になったか？それは、オペラだけは文学や舞踊と違って独りでは作り上げられないからだ。まず「無」から「有」を起こす2人がいる。台本作家、次いで作曲家。その原型を、再現する人間、つまり演出家、指揮者、歌手、オーケストラ、舞台監督等、諸々の人が関わりながら作品を作り上げる。これで出来上がりではない。公演して、観客が判断してはじめて「作品」としてオペラが完成する。オペラの「創造」の最後の人がお客様だと考えている。

観客は逆に、スタッフが何をするかという創造の過程を知らない。そのため、公演を見て「歌の作品だ、オペラ・リリカだ」という言葉になったのかもしれない。

1974年、ジャン・カルロ・メノッティというイタリア生まれ、アメリカで活躍した演出家が来日して作品を演出した。このとき私は《霊媒》《電話》を指揮させてもらった。1か月滞在していたので、作品の解釈やイタリアのオペラの話などいろいろしたが、一番印象に残っているのは次のような会話。

「先生は作曲家ですよね。作曲家はよく指揮をするけれど、なぜ先生は演出をするのですか？」と尋ねると、メノッティはこう答えた。

「オペラって言うと皆が音楽だ、音楽だという。それがたまらない。自分は台本を読んでこれをオペラにするんだったら、ここは何調で書くのが一番いいのか？この単語にはどんなメロディーがいいのか？なんの楽器を使ったらいいのか？と諸々考えながら作曲する。自分がこれを生むためには、台本がなければならない。」

メノッティはこう続けた。自分も「ブッチーニのトスカ」「モーツァルトのフィガロの結婚」といった言い方を。それが間違いだということを皆に伝えたい。音楽を書いたのは確かにその人たちが、その人たちで作品ができたというのは自分は間違いだと思っているということだった。

このとき私は、現存する作曲家とはこういう話ができるのだと感じた。

私がヨーロッパから一時帰国した際、日本のオペラを初めて振ったとき、作曲家、台本作家と芸術談義をしながら、いろいろな意味で戦いながらひとつの作品を作り上げた。この喜びはヨーロッパでも体験できなかった。これまでは作家も作曲家も亡くなった人ばかりだったから。ここで、オペラを

創るのは本当に面白いと思った。

台本作家、作曲家といった、無から有を生む方々は、きっとその瞬間には何かに心を動かされてそれを書いている。残されている記号・文字は、作家・作曲家の日記帳ではないかと思う。我々はその日記帳を読むがごとく作品を読まねばならないと思っている。

ここからは、オペラの誕生を振り返ってみる。発祥はイタリア・フィレンツェ。カメラータ・デ・バルディがモノディ様式を使ってオペラの原型を作ろうとした。

モノディ様式は音楽史的には数十年前からあった。ただ、歌に関してはポリフォニー、つまりメロディとリズムだけでやったほうが歌い手も楽だろうし芸術性としてもそれがよいだろうという想いがあったようだ。ところが、カメラータの人々はモノディを使うと和声の縦の動きが感受性豊かになるのではないか、言葉が分かりやすく、心情が表しやすくなるだろうと考え、実際に試し始めた。モノディ様式、和声感覚と拍子区分が明確になったことでオペラの原型ができあがった。だがまだ「原型」だった。

オーケストラ側から考えると、弦楽器は遊びのために使われていた。次第に集まっての弦楽合奏がはじまった。これをオペラに使い始めたのが16～17世紀イタリアで活躍したモンテヴェルディ。《オルフェオ》で、弦楽合奏が初めてクラシックのなかに取り入れられたと言われている。その頃にはフルート、オーボエ、トランペット、トロンボーンはすでにあった。だが、ここで弦楽器が主体になりながら、作品で和声の縦の構成を求めて頑張った、今言われる管弦楽団の基礎になったと考える。

最初の頃はまだオーケストラは歌い手を助けるためにあるという考え方があった。しかしこれでは物足りないというように、オケメンバー、作曲家の考え方が変わっていった。

18世紀の古典派になれば、当然のようにオーケストラがきちっとできあがっており、そのオケがオペラの演奏に加わってくる。この人たちがオペラのなかでのオーケストラは語らなければならないと気づき始める。

イタリアオペラは歌劇王・ヴェルディまで進歩を続け、ヴェルディがイタリアオペラを完成させた。

もう一方で、幼少期からいろいろな国を渡り歩いてさまざまな音楽を吸収したモーツァルトが、オペラのひとつの形を整理したのではないかと私は考える。それは何かと言うと、レチタティーヴォ・セッコ、これはカメラータ・デ・バルディの頃の人々がいろいろ考えていた書き方。それからレチタティーヴォ・アコンパニアート、つまりレチタティーヴォとオーケストラが一緒になって演奏する、この部分ではモーツァルトがだれにも負けないものを書いたと思う。そして、アリア二種、時の経過でドラマを進行させながら歌うアリアと、ドラマの進行を止めて自分の心情を歌うアリアを、明快に書き分けた。さらに、バンドの使用。オーケストラとアンサ

ンプルの複雑な形をまとめて良い作品を仕上げた。これが、いろいろなどころの音楽を取り入れて一つの原型を作った、モーツァルトのオペラだと私は思う。

今日ピアノを担当してくださる石井先生に、チェンバロ・セッコにおけるチェンバロについてコメントをいただく。

石井：チェンバロという楽器の音色がまずとても好き。オペラの稽古に携わるようになって初めてこの楽器に出会った。見た目はピアノと同じような鍵盤楽器だが、仕組みとしては撥弦楽器でもあり、ギターのような独特の軽やかな音色がある。

オペラでチェンバロ・セッコを弾いていて楽しいのは、キャッチボールができること。楽譜には弾くべき和音が指定されているが、その和音をアルペジオで入れていくときに、スピード感をどうするか、方向性をどうするか、上から降りてくるのか下から駆けあがるかというのを、その時その時の歌手さんのお芝居の空気を感じながら、どのように入れようかというのを感じ取りあいながらやっていく。それがうまく受け渡せたな、うまく受け取れたなという時が喜びの瞬間。稽古するたびに変化していくというのは大変なところでもあるが、難しいけれど可能性のある楽器だと思う。

星出：では、レチタティーヴォと、ドラマを進行させるところのアリアを確認していく。

まず《ドン・ジョヴァンニ》レポレッコのアリア、カタログの歌。

(ピアノ実演、映像確認)



昭和音楽大学オペラ2017《ドン・ジョヴァンニ》カタログの歌

レポレッコの陽気な性格とこの時の雰囲気をもてオーケストラで見事に表している。「オーケストラが語る」というモーツァルトの良いところが非常に出ている。

次にレチタティーヴォ・アコンパニアート。いままでは合いの手の入れ方として、歌ったことに対してオーケストラが弾いていた。モーツァルトはオーケストラを先に語らせ、語ったことに対して歌う。これが素晴らしいと思う。

ドンナ・アンナが、ドン・ジョヴァンニの声を聴いて、どこかで聞いたことがある声だと考える。この時の2小節間の音楽がある。

(ピアノ実演)

モーツァルトの素晴らしさは、楽譜に細かく書いているのに、演奏家が作りやすく、演奏家に任せる部分が非常に多い。

ここで、父親が殺されたときに聴いた声だということを思い出す。次の言葉を生むためにこんな音楽が鳴る。

(ピアノ実演)

「私死にそう」という直訳では通じない、死にそうなくらい強烈な気持ちが彼女のなかに生まれた。

(ピアノ実演)

緊張が続く限りこの音楽が響く。

この掛け合いはソルフェージュ的ではない。ある意味でソルフェージュを無視しているが、こういう書き方をしてくれば、演奏家は自由に表現できる。どうやって緊張を保つか、この面白さを考えたのはモーツァルトしかいない。

この後、説明を求めるオッターヴィオに彼女は話そうとする。その心をどうやって表したか。

(ピアノ実演)

どうしようという迷いで進行形を使い、ロングトーンの和音に入ったところで語り始める。

オーケストラにはデナミックが書かれているが、歌にはほとんど書かれていない。だが、オーケストラが語ることによって、あなたはこうしか歌えないでしょうということを出してきてしまう。

ドン・ジョヴァンニが犯人だとわかり、復讐したいとオッターヴィオにも語り掛けるが、ここには実はドラマの進行はない。ドンナ・アンナの怒り狂っている心情をオーケストラと一緒に表現している。

(映像)

この後オッターヴィオが心情を歌う。出だしだけ確認する。

(映像)

このように自分の心情を歌う時にはドラマが全部止まる。この二種類のアリアの使い方が非常に面白く、素晴らしいと思う。

バンドの使い方も非常にお洒落。

《ドン・ジョヴァンニ》では3つのバンドをステージにあげる。

1幕のフィナーレ。



昭和音楽大学オペラ2017《ドン・ジョヴァンニ》第1幕フィナーレ

第一グループは4分の3を維持している。そこに第二グループが加わってくる。始めは4分の3に乗ってくるが、乗りながら4分の2に変わる。第三グループも最初は第一グループの

4分の3に乗ってくるが途中で8分の6に変わる。非常に洒落。聴いている人たちにはその違いはわからないと思うが、演奏する側としては面白みを味わえる。

1幕フィナーレではこの先も、歌のアンサンブルの凄さとオーケストラのコラボが非常によく書けている。でも縦の和音構成は非常に単純に書かれている。もちろん1st Vn.の早い大変なパッセージなどはあるが、それでもこれだけのアンサンブルが書けてオーケストラが入ってくると素晴らしいなと思う。

モーツァルトがひとつの形を作ってくれたおかげで進歩していったと思う。モーツァルトの良さは、先ほども述べたとおり、フォルテ/ピアノをオーケストラに使うけれど歌にはあまり使わない。また、フォルテッシモやピアノッシモをあまり使わない、メゾフォルテ/メゾピアノは特に嫌だと使わない。メゾフォルテ、フォルテの半分というのは理屈に合わないと思われ、彼はあるところで書いている。フォルテと書けばその大きさは演奏家が考えると。演奏家にある程度任せるためには記号をできるだけ少なくする。読まなければいけないのは、我々指揮者や歌手である。

モーツァルトが書いているオーケストラのフォルテ/ピアノは、歌のためにそうしなければ聞こえないというところに書いている。どうしてもドラマ上ここは一緒にフォルテ/ピアノをやってもらいたいというところがありながら、オケには書くが歌には書かない。でもここだけはどうしてもというところだけ歌に書いているが、非常に少ない。これは後世の人たちが記号を読んで一緒に芸術を作り上げるという考えを徹底していたからだろう。

テンポ指定もそうで、全編通してあまり書いていない。表情記号に近いものしかない。モーツァルトがイタリアに旅行したときにはメトロノームがすでにできていた。だが彼はメトロノーム記号を書くのは嫌だった。テンポは演奏家が選んでほしいと、メトロノーム記号を一切使わなかった。アレグロを示すように気分が高揚していても、人によって違う。その感情は演奏者が選ぶ。アンダンテは日本語にすると歩く速さだが、歩くのが子どもか大人か、老人か、皆歩き方は違う。モーツァルトはそれに気がついた。ここで彼の凄さは「台本を読まない限りどの速さかはわからない」と言っていること。再現する我々は大変だが、オペラという作品をつくるためにはこれは絶対的な要素であることは間違いないと思える。

オーケストラ側から見ると、最初は序曲にあたる部分は「シンフォニア(小さなシンフォニー)」と言った。緩急緩がありながらドラマとは全く関係なくてもよかった。これが今のシンフォニーの起源。オーバーチュアといわれるようになってから、後のドラマから、どこかにその表現が入っている序曲という形になった。今言われるシンフォニーも結局はオペラの序曲から生まれてきた。そのためモーツァルトは「シンフォニーも起承転結はオペラと同じように演奏するべきだ」と言っている。オーケストラがオペラをしながらシンフォニーも演奏するというのは、日本では常にそういう形をとっ

ているが、ヨーロッパでは意外に少ない。ウィーン・フィルだけがこの伝統を守り続けている。

さて、最初に言ったように、歌劇王と呼ばれるヴェルディがイタリアオペラを完成させたが、和音の刻みだけの伴奏が非常に多い。そしてメロディーは歌が担うという伝統的な形。なおかつナンバーオペラというのも伝統的。それでもきちっとしたドラマが出来上がっていた。ヴェルディは、テキストは神話や伝説とは関係ない、現実的な人間ドラマを描くことに徹底した。台本に人間味のあるものを入れてもらいながら横のラインはそれで表現した。しかしヴェルディは、「弦楽器の弓は10-20mあってほしい」と書いていた。延々とアップで弾いてほしいと望んだ。現実的には不可能だが、それを意識して刻みをしなければならぬ。それをすることによって、その和音が言葉とどのくらい合っているか、ヴェルディの求めたものがわかる。

(ピアノ実演:椿姫より)

ヴェルディも後半、《オテッロ》以降ドラマの主張が激しくなり、オケの書き方も変わってきたが、初期の頃の作品については「これがイタリアの伝統だから」と直そうとはしなかった。これはやはり素晴らしいヴェルディのアイデアだと思う。

その後イタリアで誕生するプッチーニは、ヴェルディとまったく正反対だった。オーケストラは3管を使い、横の流れだけで、ナンバーオペラも捨てた。ヴェルディからはイタリアの伝統を捨てたことを怒られたが、プッチーニは苦しみながらもこのやり方を諦めなかった。プッチーニが3管を使ったのは、和音に色を出すために必要だったからだと思う。自分はこれは演奏家がなんとかすべきところだなと思っている。プッチーニの《ラ・ボエーム》でミミが死ぬ場面は、オーケストラをどんどん小編成にしていく。1st Vn、2nd Vn、チェロ、コントラバスの4人で死の直前まで行き、最後は1st Vn.の伸ばしだけで死んでいく。こういうドラマをオーケストラで書くと、やはり非常に印象が強い。プッチーニが「劇場の作曲家」といわれた所以がそこにあるだろう。俗に言う色物を書ける人。要するに、明かりをいろいろ当てながらそれを活かしていく。いわゆる劇伴的という人がいるが、自分は悪い意味ではとっていない。耳に残る、心に残る音楽が彼にあり、それが優しい旋律だったのだと思う。

プッチーニが最初に書いた《ヴィツリ》という作品がある。これは少しだけ伝統を残している。あまり演奏されないが、1986年に藤原歌劇団で初演した際私が指揮をした。

(映像)

ソリスト、演出家皆さんもう亡くなってしまい、残っているのは指揮者だけという寂しいことになってしまった。このとき東敦子さんは引退公演だった。それが思い出。山路芳久さんは今見たアリアのとき、「星出さん、そんな顔して振られたら泣けてくるから歌えないよ」と言うので、じゃあ笑って振ればいいの?と聞くと「いや、その顔見ながら歌うのもいいんだよね」と言ってくれた。そんな雑談ができた仲間だった。

後半は日本のオペラを取り上げる。

まずはなんといっても山田耕祥の《夜明け》(現在は《黒船》)。山田はドイツで学び、指揮もベルリンフィルを振るまでになった。オペラとしてはこの一作のみが残っている。自分も《夜明け》はよく振らせてもらったが、演奏家が書いた作品という感じが非常によくする。演奏家のことを考えてくれている。日本語の抑揚感を出すために、装飾音符が非常に多いところなど。これからも残っていく作品だと思う。ほかにも多くの創作者による日本のオペラが残っているが、今日は振り返りながら考えるため、三曲紹介しながら話す。大編成のオーケストラ、中編成のオーケストラ、室内楽的なオーケストラの三曲を選んだ。これで先輩諸氏がどんなドラマを考えてオペラを作ってきたかを考えたい。

○團伊玖磨《夕鶴》

何といっても日本で一番公演が多い。だが團がこのオペラを書きたいきざつはまだあまり知られていない。原作の木下順二は、まずこれを山本安英主演で芝居として上演した。この際木下は、音楽があるともっと面白くなるかもしれないと團に声をかけた。團は喜んで引き受けたが、木下の要望が大変大きく、苦勞したと聞いた。木下は「僕の持っている台本を壊すなよ。絶対に作曲家が表に出てはいけない。あくまでもこの芝居を助けるために書くんだ。」と言った。これに応えるには非常に時間がかかったが、公演は大成功した。

團は、これだけロングランの芝居ならぜひオペラにしたいと思ひ、木下に伝えたが、木下は「オペラでこんなものができるわけない、うぬぼれるな」と答えたそうだ。しかし團は諦めず、少し旋律を変え歌の部分をつくっては持っていった。木下は認めてくれたが、条件として山本安英の横に流れるような台詞の言い回しをそのまま使うよう求めた。特に、相手役の与兵の呼び方は、山本のやったまま(呼びかけるときは音程を上げ、心で呼ぶときは音程を下げる)を絶対に使えということだった。この音型はやはり印象に残る。それを活かすことに決めていた。

山本安英は芝居の喋り方だが半分歌であった。横に流れていく。そのため、團も好きだったプッチーニの横の流れを利用した。そこで書き上げていってピアノで弾いたら、木下も面白いとOKしてくれた。それをオーケストレーションしたときに、3管編成で書いてしまった。これがミスだった。意地悪な評論家(と言ったら怒られるが)に、プッチーニそのまま、3管では声が聞こえないと批判された。團は非常に悩んだ結果、オケを縮小し、アレンジをがらりと変えた。それからだった。

團はプッチーニの印象に残る旋律と同じような旋律を夕鶴に使っている。一回聞いたら心に残る旋律。この曲の作り方が今の一般の観客にも非常に喜ばれる要因だと思う。親しみやすい。プッチーニと同じように劇伴的、映画音楽的、いい意味である。私も振っていてもプッチーニを思うが、もし真似であってもあれだけのものを書ければ素晴らしいと思う。

團はこれ以降、《ちゃんちぎ》も比較的よかった。その後は自分で台本を書くようになった。自分で書くと、自分の作りやすいものに傾く。團はシンフォニックなオケをオペラに使用したいという夢もっていた。それでトライをしたのが新国立劇場のこけら落とし《建・TAKERU》。私が棒を振ったのであえて言わせてもらうが、この作品は私は失敗だと思う。お客様を無視した作品だ、観客は楽しいと思っただろうか?と言われてしまった。非常に残念だった。だが、《夕鶴》に関しては永遠に残る作品だと思う。外国でも上演された。

- (ピアノ実演)
- ・つうのモチーフ 2種
- ・子供がつうと遊ぶときのテーマ
- ・悪者2人のテーマ

小編成のオーケストラによるオペラの雰囲気はわかっていたかと思う。

(映像)

團が使ったレチタティーヴォ・アコンパニアートは、モーツァルトとは少し違うが、雰囲気を出すのと、合いの手を打っていく非常に面白い使い方をしている。

(映像)

こうやって聴いてみると確かにプッチーニと言われても仕方がないかなと思うが、やはり耳に残るような旋律を書くことができる、その昔の團はやはりとても素晴らしい浪漫性があつたような気がする。

続けてフィナーレにあたる部分。もっともっと劇伴的、映画音楽的要素がたくさん含まれている。もちろんこれは批判ではなく、わかりやすい心情の表し方だと思っている。よく作曲家が使う手法。子どもの楽しい歌に乗せて、去らなければならぬつうが、レチタルカンタンド風に、喋りながら歌っていく。こういう表現の面白さが、團のドラマのひとつの方法論だったと思う。

(映像)

このシーンをやるときに團さんと話をした。記号の何の指定もないところでテンポを変化させたいと相談したところ、團さんが気に入って「それはすごくいい。記号で書いたらどうように書けばいい?」と尋ねられたので「僕は先生の楽譜を見てその発想になったのだから記号はいらないと思う」と答えた。それを聞いた團さんは「物を作る人間だね」と言われた。やはりそうやって作っていかないと作品は出来上がらない。先ほども言ったように、小編成にしたオーケストラによる作品。

- フルート2、オーボエ1、クラリネット1、ファゴット2
 - トランペット2、トロンボーン2
 - ハープ、ティンパニ、小物、弦5部
- これだけでドラマが十分活かされる。

○水野修孝《天守物語》

TVオペラの国際コンクールに出品された作品。だからオーケストラ編成がTV仕様。

フルート3 オーボエ3 クラリネット3
ホルン4 Tp4 Tb4 チューバ
ピアノ ティンパニほか小物3 弦5部(最低12型)

私は舞台初演を指揮したが、これでは舞台上演は無理だと水野さんと話し合いをした。TVオペラで録音でならできただろうが、オーケストラでは声も聞こえないし、ピットが狭い。最終的に水野は理解して2管編成にしてくれた。

木管2 ホルン4 Tp3 Tb3 弦5部
ピアノ ティンパニほか小物3

それでもかなりの音ができる、水野修孝らしいオペラとなった。

こういう作品の難しいのは、泉鏡花の独特の世界を音楽で導くこと。最初の序曲である程度成功していることがある。弦楽器がフラジオで、妖怪の世界の味が出た。その後出てくる妖怪の富姫に対照的に甘い旋律をつけている。次に、出だしに鐘の音が鳴るが、これは天守を表す。その後天守に行くときには必ずこの鐘が鳴る。

(映像)

次に妖怪の富姫・亀姫という姉妹が出てくる。鏡花の世界では、この2人は姉妹以上の関係を出さないと脚本の内容にあわない。演出家は、ここに2人の舞を入れて関係を明快にしたいので、それに合うような音楽を考えて欲しいと要望した。初演にはこうしたことがよくある。カットしたり足したり、オーケストレーションを変えたりなどして、新しい作品を作っていく。水野はこのとき珍しく一つ返事でOKした。もともと考えていた音楽と一緒にするのだが、この踊りの後半に舞台裏でバンダを使う。二人の妖怪が踊っている裏で宴会をしている感じを和楽器で出している。この和楽器と洋楽器がもろにぶつかっている。これは日本でしかできない1つのスタイルだと思う。表のオケは二人の舞の優しい音楽が鳴っている。バンダに関しては、ここから入るという指示はあるが、あとのテンポは表のオケに一切合わせず勝手に演奏させる。水野にしては珍しい書き方だが、これが面白くてきていると思う。

(映像)



2009年 日本オペラ協会50周年記念 歌劇「天守物語」-©(公財)日本オペラ振興会

さて、水野は妖怪富姫と人間社会の侍・図書之助との2人の語らい、レチタティーヴォを独特の形で表そうとしており、

なるほど鏡花の世界になり得るのかなとも思うが、日本語そのものの語りである。この語りのなかで心情を表すのは珍しくソロの楽器だけで演奏している。合いの手を、その心情のときにソロの楽器を入れていく。

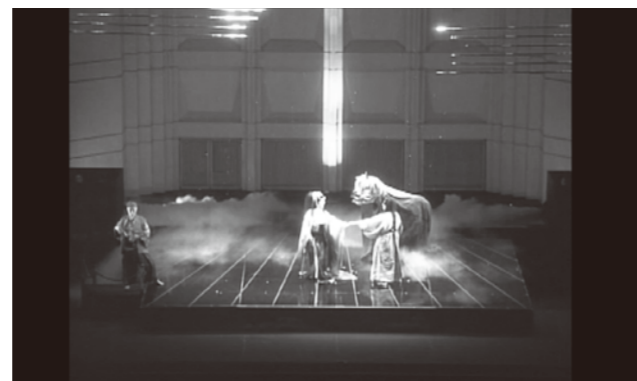
(映像)

天守で喋るときはずっとこのスタイルで、図書之助と富姫は恋に落ちていく。

最初から獅子が出ているが、あの獅子は富姫の別の姿で、同席している。最後のシーンで侍たちが妖怪退治に天守にあがってくる。富姫と図書之助は獅子に隠れる。侍たちは妖怪的な獅子と戦い、獅子の目を突いて潰してしまう。これですなわち、図書之助と富姫は目が見えなくなってしまう。これで終わりかと思うと、彫師が出てきて目を入れてくれる。二人は目が見えるようになり幸せになっていくという話。

水野のいい所と悪い所なのだが、このシーンになるとオーケストラもどんどんどん高揚していく。ピットでフォルテ3つで思い切り鳴らしてくれ、裏は裏で、合唱はフルボイスの3つフォルテでヴォカリーズやってくれと。ただそれで一番困るのは、舞台上では富姫と図書之助がデュエットすること。これは無理だと伝えたが、水野は「これは僕の特徴だからやってくれ、PAしてすればいいんだ。」と。楽譜にも確かにここからは必ずPA使用と書いてある。本番はPAを入れてやった。よし悪しはみなさんにお任せする。ただ、最後に2人が目が開いて幸せになっていくときの調感のある素敵な音楽が、やはりドラマを描ける作曲家だなと思う一面である。

(映像)



(同左)

○原嘉寿子《脳死を越えて》

フルート1、クラリネット1、ホルン1、ハーブ1、ピアノ1、ヴァイオリン1stと2ndが1人ずつ、ヴィオラ1、チェロ1
能管 打楽器

ぜんぶ1人ずつ。こんなに小さな編成でドラマが書ける作曲家。

原は18曲オペラを書いているが、うち11曲を私が初演した。そのうちの1作《すて姫》の初演では郡愛子さんが素晴らしいステージをやって、子守歌が皆を泣かせた。

オーケストラを小さくする、「室内オペラ」とよく言われるが、グランドオペラに負けないような表現ができています。この作品も東京文化会館のリニューアル時の大ホールでやったが、皆にそう言っていただけでよかったなと思った。

特色としては、現実起こった話をドラマ化した社会性のあるオペラ。

(ストーリー紹介)

まず森子のテーマ。だが「森子」だけではつまらない。このテーマは全編を通じていろいろなソリストが演奏する。だから命のテーマにしないかと提案すると、原も納得した。

(ピアノ実演)

次に、親しくしていた医師が、夫の脳死を判定し主人公に移植を勧める葛藤のテーマ。

(ピアノ実演)

次に病院などで緊張感があるときに必ず使われる衝撃のテーマ。例えば、移植が終わり戻ってきた夫の遺体に、主人公の森子が初めて対面するとき。

(ピアノ実演)

たったこれだけのテーマで原は物語を表そうとしている。

次に、原独特の変拍子について。

原は日本語の緊張感を表すために非常に複雑な変拍子を使う。8分の7とか8分の6は普通に使われるが、16分の13、14、15、10・・・などを平気で小節ごとに変えたりする。これは歌い手も大変だが、もちろんオーケストラも大変。この小編成だから可能なこと。一番大変なのは指揮者だと思っているが。

(ピアノ実演)

これに言葉が乗っているのだが、あまり変拍子に聞こえないように感じると思う。

(映像)

この後過程はいろいろあるが、最後に、命のテーマに森子の子守歌が乗ってくる。遺骨を抱いた森子が静かに眠れと歌い終わっていく。

(映像)

このように命のテーマをいろいろに使っている。

その昔オーケストラの奏者のなかには、オペラは歌の伴奏だから嫌いだという人もいた。でも今は、オーケストラがどのくらい語れるかという勝負になったということを知って、楽しんで弾いてくれる方が増えてきた。うれしいこと。

我々再現する人間は、オーケストラがどういう意味であるかをもう一度考えながらオペラにぶつかって欲しい。そして、作曲家・台本作家はぜひ観客が満足できるものを書いてほしい。日本のオペラは高低アクセントだから非常に曲が作りにくいと思う。イタリア語、ドイツ語のように長母音があると、例えばヴェルディのように、和音をやっていっても長母音を伸ばすことによってメロディーラインを綺麗に出すことができる、その辺の差はあると思う。だが、高低アクセントであっても、例えばそれが逆になるうが、それはある意味挑戦であって仕方がないと私は思っている。

今日の話で、オーケストラと歌の関係が少しでもわかってもらえたらうれしい。日本のオペラの良い作品は今日紹介した以外にもたくさんあるが、どんな編成でも素晴らしい作品ができるというのがわかっていただけたかと思う。

【まとめ】

郡：日本のオペラ界の宝であり、現役の指揮者でもあるマエストロからの生きている話を聴けて大変貴重な機会だった。

星出：《咲く》という作品は単純ではない。そして今日私が話したことをお二人はかなりきちっと、見事な作品を創りあげられている。

第4回講座(オンライン)

「日本のオペラ作品の制作・上演について」

講師: 郡 愛子、馬場 紀雄
2020年12月14日(月) 15:00~18:00

【第一部】これまでの日本オペラ—日本オペラ協会の歴史
郡: 3年間ファシリテータを務めてきた。

このプロジェクトには日本語による新しい日本オペラがこれから世界に発信されることへの期待が込められている。

なぜ「紅天女」を題材とするのか?

2017年度から日本オペラ協会総監督として制作上演を担うことになった。

どの分野でも過去が重荷になって新しい試みへの第一歩はなかなか踏み出せない。

この文化庁「次代の文化を担う新進芸術家育成事業」は、自信をもって新たな一歩を踏み出すための精神的な支えになっている。

2016年までの日本オペラ協会によって再演された作品から

《春琴抄》自分自身のデビュー作。

《天守物語》音楽的な評価が高い。20周年および50周年記念公演で上演。

《袈裟と盛遠》日本オペラの団体として初のヨーロッパ公演ポーランド・ワルシャワで公演。

《死神》メインファシリテータ池辺氏の代表作。来年4月、藤原歌劇団と日本オペラ協会が日本オペラ振興会設立40周年で公演(「魅惑の美女はデスゴッテス」)

《夕鶴》民話。日本オペラ協会設立前の1952年に藤原歌劇団が大阪で初演した。世界含め800回以上上演されている、日本オペラの代表作。

《よさこい節》説話・・・

2017年からは私が総監督として

第一作として選んだのが《ミスター・シンデレラ》・・・抱腹絶倒

笑いあり涙あり、最後には感動できる作品!

新国立劇場小劇場で公演を行った!

今回は台本の高木達氏が、作品の原点に立ち戻り

初の自身の演出! 笑いの中に真の幸せとは?と、

問いかけている、オペラでは数少ない喜劇作品!

新宿文化センター大ホールで公演予定。



2017年 日本オペラ協会公演 歌劇「ミスター・シンデレラ」©(公財)日本オペラ振興会

2018年《夕鶴》

2019年《静と義経》三木稔作曲、なかにし礼作・監修、馬場紀雄演出、園田隆一郎指揮。

売売になった。初めてオペラを観たというお客様も多かった。

日本オペラの醍醐味を感動して下さったようで、自然にスタンディングオベーションが起こり、興奮のあまり終演後もお客様がロビーに残られた。

初演はこれより26年前、鎌倉芸術館オープニングで作られたもの。そこから26年ぶり、東京初演。



2018年 日本オペラ協会公演 歌劇「静と義経」©(公財)日本オペラ振興会

2020年《紅天女》新作初演

これまでの日本オペラ作品は、民話、説話、歴史上物語、伝統的な音楽の要素が用いられて作曲されるケースがほとんどだった。

幽玄の世界独特の、暗い、重いというイメージが固定化し、現代音楽特有の不協和音が延々と続くものという先入観を持たれてしまっていた。通の方々にはそこが魅力だったと思うが、現代・いまの人々のために多様性のある現代感覚のオペラが必要とされているのではないか。

多様性が生まれることで、旧来の伝統色の濃い作品の価値も改めて見直されることに通じるのでは。貴重な作品の価値もあらためて人々に認められるようにしていかなければならない。

新たな日本のオペラとは。

イ・ゴニョン先生の講座を聴いた後、「いま」を背景とした魅力的な作品が日本にはまだあまりないことに気づく。

何度でも足を運びたいオペラに欠かせないスパイスを考えてみた。

○美味しいオペラになるための必須スパイス(→第3部参照)

【第二部】新作オペラの制作から上演までの道のりと苦労話

ヒット漫画『ガラスの仮面』の作中劇。

登場人物に語らせるなかに普遍的なメッセージ。

美内すずえは長年の友人。電話一本でオペラ化が決まった。

極力原作者の意思を尊重することでオペラ化を美内氏と私で相談。

相容れないことが起こり、そこからが大変。

台本は原作者台本を削ってもらっても6時間!!

(実際に3時間40分かかった。)

上演時間を大幅にカットするための作業を演出の馬場紀雄さんをお願いした。

漫画をオペラにするということをどうとらえられるか。心配

馬場: 個人的に『ガラスの仮面』の大ファン。

感動的な要素、メッセージ性、娯楽性はコミックス原作でも非常に認知されている。また、『紅天女』も劇中劇として描かれているので、漫画の内容そのままではなく、劇として見やすいものだったと思う。

郡: 『紅天女』の内容というのは人間も自然界においてはその一部に過ぎず、人々の宥和と自然との共生こそが調和のとれた世界を築くことである、という普遍的なテーマである。

馬場: 美内氏が非常にたくさんの言葉を書き込んでいるなかに「天と地を結び、命の玉を育てゆく神の歌が聞えぬか」という言葉が原作にもともと入っている。内容としては非常にオペラ向きのあらすじだったのではないと思う。ただ、オペラ向きすぎて削るところが非常に難しかった。

郡: 美内氏と知り合いになったきっかけは、美内氏のアマテラスという作品のなかの劇中歌をオペラ歌手に歌ってもらってはということで私の名前が出た。ディアママンテのCMソングを歌っていたときに美内氏が私のファンだったということで、こうしてその後オペラ上演につながった。

その後《紅天女》という20分くらいの舞踊曲が寺嶋民哉氏の作曲で作られ、私が歌っていた。

ガラスの仮面40周年記念原画展の記念品としてその時のテープがCDになった。その歌がオペラになったらいいなと思っていた。美内氏がファンであった人間国宝の梅若実玄祥氏にぜひ舞ってほしいとお願いして能にもなっていると聞きし、もうあとはオペラにするしかないんじゃないかと提案してそれが実現した。

原作者がNOといったら上演が不可能になる。

指揮者、演出家、・・・才能、人柄はもちろん、原作者の考えを聴いて一緒に作って行こうとして下さる方でないということで、指揮は園田隆一郎氏、衣装は美内氏の信頼する友人の佐藤宇三郎氏に依頼。

作曲家寺嶋民哉氏は劇伴音楽の作曲家として大変有名。日本アカデミー賞の作曲家賞をとっている。美内氏とつきあっても古く、知り尽くしてる。

美術の川口直次氏はリアリティのある美術という信念を持つ美術家である。

神との通信ができる方と評判の石笛の横澤和也氏。

美内先生の要望をすべてかなえた万全な体制。

キャストはイメージに合う方を選ぶ公開オーディションに、250人集まった。

オペラ界から小林沙羅さん、ミュージカル界からは笠松はるさん。

公演日数

美内氏と私との間でかなり難攻。

美内氏は今までミュージカルやストレートプレイの作品をやってきたので、20日~1か月公演規模で考えていたが、オペラ公演ではこれまでは中ホールで2日が定番。私になってから大ホールで2日もしたが、集客で大変な苦労があった。最終的にオーチャードホールで5日間の上演に決定。

日本オペラ協会にとっても、クラシック界にとっても大変な話題になった。

大丈夫なのか、という心配の声が強かったが、そのことが逆に話題にもなった。

結果的には、オペラを初めて観る若いお客さんもたくさん来ていただいて、新しいお客さんの可能性が見えた気もした。

馬場: 6時間分の台本内容。整理が必要。

台本で書いた文章をオペラ化すると、読んでいる時間の5倍はかかるだろう。

最初に朗読してみて出た数字が6時間。

もうひとつエキサイティングなのが同時に作曲も始めなければならぬ。スリリング。

郡: 台本は1年前にはできている予定だったのが、4か月前になってしまった。

オペラは作っていく過程自体がドラマ。

馬場: 苦労ではあるが、逆の言い方をすればエキサイティングで楽しい、熱のある作業だと感じた。

板書きを作り、郡氏、美内氏、寺嶋氏、園田氏と全部で6回ミーティングした。

普段はあまりやらない作業。

もうちょっと早めに台本ができあがって、もうちょっと落ち着いたやりとりをする。だが、逆に言うと完成原稿のように台本を渡されると、台本が冷めてしまう。後々面白くなかったりする。

贅沢。作曲者がいて台本作家もいて、どう直しましょうかというやりとりを。

「第1幕が現状2時間弱かかります。どこを削りましょうか」基本方針を次の様にまとめました

- ・重複を避ける
- ・別表現を一か所にまとめるなどを基準に削る。
- ・音楽で説明できることを削る（悲しみを語らず音楽で表現）

このとき演出家として非常に気を付けたのが、なるべく転換を減らすようにしたいということ（美内最初に設定だと39回?!）
オーチャードホールはスペースが少なく、転換するためのセットをあまり入れられない。

オペラの場合、アリアという強い味方がある。一人の人間にシーンの意味・思いを、歌に変えてシーン自体の重みをひとつの歌にまとめていくという手法がある。

例えば前半の見せ場は、天女像を掘る仏師を探すこと。
帝から指令～探す～見つける～その人を連れて行く～天女像を彫るように命じる～悩む
どんどんシーンが重なっていくところを、3つのアリアにまとめた。

舞台転換を減らすと同時に、音楽的に見ていただくということ、音楽ならではの力ですっきりさせていくという、郡氏宅で5～6時間は平気で詰めての大変な作業だった。
最終的に4時間くらいになるだろうということまで打ち合わせで台本を削り込んだ。作曲の時間が圧縮されて作曲家が大変なことに。

寺嶋氏は劇音楽の専門家。劇的な音楽づくりが得意。台本を削っていく過程で、「こういう曲にしていっていいんじゃないの」という話も出て、楽しい作業でもあった。

ここはカットして歌にしよう、といった方針は決められるが、その先は作曲家。
寺嶋氏をすごく信頼されていたので、作曲中美内氏はなにも言わなかった。
「どこまで預けてくれるだろう」というのは仕事が終わるまでわからないので、このままのペースでいったら間に合わないなと思っていた。
見込みでもいいから描いてもらわなければいけなかった。
気づいたら15パターンくらい作っていた。

郡：寺嶋氏はひょうひょうとして何もおっしゃらないが、やはりプロフェッショナル。最初は作曲に1年欲しいと言っていたが、最終的に4か月で作曲してくれた。

馬場：川口氏はオペラの専門家。オーチャードホールの舞台を知り尽くされている方。

郡：既存のオペラとは違う、多様でスケールの大きなオペラであることから、あえて「スーパーオペラ」と名付けた。

馬場：オーチャードホール、スペースが限られていて場面転換が難しいことでも有名なホール。
美内氏はビジュアル的にもこだわりがある方。台本にも反映されている。

舞台の図袖は舞台面の三分の一ほどしかない。これをどう転換するか。全部机上で計算。大道具さん30人くらい入って人海戦術で。場面転換が結局30回近く。
川口氏が一生懸命描いてくださったが、台本が遅くなってくると仕事にかかるのが遅くなってしまうので大変だった。

郡：転換で数十秒かかってしまうので、その間に客席の上段から石笛を吹いて間をつないだ。それは美内氏のナイスアイデアであった。

馬場：神おろしということで笛が台本にすでにはいていた。それに助けられた。

郡：キャストでも、漫画でのイメージを壊さないためにということ、美内氏の意見を全部取り入れた。

【第三部】記録画像.美味しいオペラになるための必須スパイス

- ①わかり易いこと
- ②美しいこと
- ③感動的な要素
- ④メッセージ性
- ⑤娯楽性

<付随的要素>

- A) 話題性 メディアが取り上げたいような作品か?
- B) 必然性 なぜ、今上演する必要があるか?

郡：笠松はるは、劇団四季で仕込まれているため日本語の発音が非常にはっきりしていた。
小林沙羅は、とてもチャームで魅力的な阿古夜を演じてくれた。二人ともキャラクターの違いが面白かった。
紅姫と阿古夜は一人二役。歌い分けが難しかった。
一真は山本康寛と海道弘昭が名演で、全体を引っ張っていった。
着物での動きや所作は一朝一夕ではできないので、日本オペラ協会が培ったノウハウが活かされていた。

記録映像の鑑賞

最終場面は、天女像があがっていくと上から巨大な梅の木が下りてきて、感動的で圧巻な舞台であった。



2020年 日本オペラ協会公演 歌劇「紅天女」©(公財)日本オペラ振興会

新聞記事

梅の木のシーン朝日新聞の前バブ日経で大きく音楽情報誌、コミック雑誌等大変に多かった。話題性というところで大変よく取り上げてもらえた作品だった。
美しい、わかり易い、感動的、メッセージ性、エンタテインメント性、話題性、今なぜ・・・紅天女は全部持ち合わせているのではないかと思っている。

【第四部】まとめ—これからの上演で重視したいこと

これからの日本オペラの制作と上演で重視したいこと、そして繰り返し上演されるオペラであるためには、特定の層のものではなく、多様な人々から理解され、愛されるものであって欲しい。

今求められているものは何か

○作品のさらなる多様化

今回のプロジェクトで最後に残った4作品、それぞれが時代背景、内容、音楽の種類も違って個性的だった。個性的な作家・作曲家がたくさんいるということがわかった。

まだ少ないと思われる作品タイプ

- ・スケール感、娯楽性、感動を併せ持つ作品（静と義経、紅天女）
- ・「今」を時代背景とした作品（咲く）
- ・笑い涙と感動をもたらす喜劇（ミスター・シンデレラ）

○さらに明瞭な日本語を伝えるための歌手の努力

○日本語の美しさをさらに引き立てる作曲技術

○世界で注目される内容の作品作りと、その発信法の構築

今回のプロジェクトがいかに日本のオペラの今後の発展について有意義であったかをお分かりいただけたかと思う。自国の人々のための素晴らしい創作オペラをぜひ作ってほしい。

公開講座&演奏会初演

日時 2020年11月13日(金) 18:00~21:00
会場 昭和音楽大学テアトロ・ジオーリオ・ショウワ

公開講座

第1部～新たな日本オペラ創作のために～

メインファシリテータ:池辺 晋一郎
ファシリテータ:郡 愛子、齊藤 理恵子

アドバイザー:星出 豊
作曲家:竹内 一樹

司会:石田 麻子
台本作家:宇吹 萌



石田: このプロジェクトに関わって得たもの、自分の中からそぎ落とせたもの等をお話してください。

宇吹: この作品は、死と再生、挫折からの再起というテーマを書いた。私たちは有形無形の命の連鎖のなかで生かされている。目には見えない力、無形の命を「遠心」という言葉で表現した。ヒロインの聡子にとっての遠心は、桜の木であったり亡き父であったりする。この作品が、見てくださった方の人生の励みとなるものになればと思っている。

普段やっている演劇の場合、自分は台本から演出、音響や照明のプランまですべて一人で手掛け、黙々と作業する。今回「全部自分でやる」ということを手放し、良い形でほかの方の才能を借りて、大勢の力で作品を完成させるという経験ができた。

竹内: まず最初に感謝を述べたい。来てくださった皆様、先生方、3年間一緒に作ってきた皆さんに感謝を。自分はこのプロジェクトに参加したとき、台本作家と知り合いたいと思っていた。これまでも創作をしてきたが、言葉を自分で作ってオペラを作るというのは自分の中で限界を感じていた。今回宇吹さんと出会って《咲く》が作れたことが大きな得たこと。

石田: ファシリテータ、アドバイザーの先生方よりひとことずつお願いします。

齊藤: 台本作家として脚本を作るといううえでのファシリテータとして関わってきた。こういうプロジェクトはすごく珍しいと思い参加した。作曲家と台本作家が密に話をできる雰囲気をつくるというのを1番にやってきた。創作のうえでは様々な困難があったりするが、極力お互いのことをよく知り合っということ、始めにチームをつくるまでの時間を長くとった。そのうえで竹内・宇吹ペアはどういう因果かというか、なぜか不思議に創作上の感性・感覚がマッチして、それ

で今回の作品が出来上がったのだと思う。

このような機会を得て、お2人だけでなく今紹介されたような創作の仲間と出会ったことで、今後日本語のオペラ創作が若い人たちに支えていってもらえる場を作ることができたというのはありがたいことで、意義深いプロジェクトだったと思う。

郡: 自分はオペラ制作に携わり始めてからはまだ新米。このプロジェクトでは、若い方たちと一緒にあって、3年間先生方に学ばせていただいた。日本のオペラをどうしたら発展させることができるだろうかということを自分なりに考えながら参加していたが、若い人たちに日本語の、日本のオペラというものに興味をもってもらい、わかりやすい作品を増やして上演することで、観客を増やし日本のオペラが発展していくのではないかと強く思っている。今回このプロジェクトに参加して、たくさんの個性的な才能、作家・作曲家がこんなにいるのだということを見出し、嬉しく未来を感じた。また、齊藤先生の言われたとおり、このお二人の感性がマッチして、先生方のアドバイスを二人で同じようにスッと受け止めて、その成果がどんどん出てきて素晴らしい作品ができた。近々日本オペラ振興会で本公演として上演できたらと思っている。この作品は最初に音楽を聴いた時から情景が浮かんできていた。ぜひみなさまにオペラの舞台で見ていただきたい。

星出: このお二人で、無から有を生み始めた。今回お2人の創造したものは、非常に内容が深かった。この内容をどうやって記号で表現するのだろうと思ったが、とても素敵に、逆に言えばシンプルといえばシンプルだが、そこにこの曲の面白さをすごく感じた。

オペラという芸術は1人ではできない。多くのスタッフに関わる。今日もオーケストラと歌手が関わっているが、私は、オペラで作品を作るのは最後はお客様だと思っている。台本

作家・作曲家が作品を書き、それを我々表現者が読み取って表現したものが、お客様に受け取られ感じられたときに初めて作品が出来上がる。ここにいるみなさまが今日の上演を聴いて心に何か感じるものがあつたら拍手をしていただきたい。そのことによって今日ここで1つの作品が誕生することになる。

池辺: (最初にメイン・ファシリテータを務めた)中村透氏の後を受けたわけだが、中村氏と自分は全くタイプが違う。この仕事を引き継いだときも、自分の感性でやるしかないと思った。自分としては、この仕事はこれまでやってきた中で一番忸怩たる思いが強かった。

自分自身が作曲家であり、現在11作目のオペラを作曲中でもある。その最中に、あえて他人と言うが、他人のオペラを論評しなければならぬ。これは忸怩たる思い。それだけでなく、プロセスの途上でも述べたが、作曲という営為が、完成の途上で他人の論評を受けるべきものなのか?という疑問がすごくあった。作曲というのはブレインストーミングで作るものじゃないという思いがある。

創作にもいろいろな種類がある、例えば江戸時代の浮世絵は大勢の人が関わって1つの作品が作られていたわけだし、一説によるとシェイクスピアは1人ではなく何人もの合議で作られたものだとも言われている。創作がいつも個人の営為とは限らないが、少なくとも作曲というものは最終的には個人でないとできないと思う。しかも完成したものではなく、作っている途中で他人に口を出されるのは、自分が今回の参加者の立場だったら嫌だったろうな、と思いつながらやらなきゃいけなかった。これは忸怩たる思いの最たるものだった。

ただ、自分自身はオペラとはどういうものかということについては、偏っているかもしれないが確固たる思いを持っている。簡単に言うと、オペラは音楽的な演劇か、演劇的な音楽かという問いに関しては明確に後者だと若い時から思っている。そういう意味でこの4作品を批評した。どれも非常に面白くて迷った。しかしもうひとつ、オペラは普遍的なテーマを持っているべきで、かつ言葉でそのテーマが享受者に伝えられなければならないとも思っている。そうした視点から、4作品を並べたときに《咲く》が一番自身の観念に叶うと思いついた。



竹内: 選出された理由はこれまで聞いていなかったのですが、そういうことだったんだというのがまずある。確かに演劇的な音楽という点からは、宇吹さんの台本の全体構成がすごく良かった。いくつかのキーワードが全体的に散りばめられ

ていて、作曲する側でもそれを受け取って、同じ言葉でも場面の意味によって違う意味になったりと、演劇的に展開させて書いている。

宇吹: もったいないお言葉をいただき恐縮している。この作品は、日本のオペラの新しいものを書くにあたって心がけるようにと、中村先生がプロジェクトの最初に言われた3点を守って書こうと思った結果書けたもの。その3点は、①普遍性があるもの、②これまでにないオリジナルなもの、③エンターテインメント性のあるものということ。この場には中村先生がいないが、スコアの最初に竹内さんが中村先生への献辞を書いてくださったので、今日はいい報告ができたと思っている。

石田: 中村先生も普遍性があるものと言われたが、先ほど池辺さんの言われたのもやはり普遍性だった。



池辺: 単なるコント的な内容ではなく、例えば大きな問いかけをもったものであるとか、聞いている人が鑑賞することによってひとつの大事な思いに至るとか、帰り道に何か考え方を変えることになるとか、何か投げかけてくるものが必要だと思う。ただ単にその場で笑って終わりじゃなくて。

もうひとつ、先ほどの「演劇的なもの」にしなければならないという点について、これを確信したのはとあるオペラ作品を見たとき。登場人物の男2人の会話で、AがBに問いかけをした後、Bが答える前にその場で一回転した。時間が持たないから。それを客席から見て何だこれはと思ひ、こういうオペラは書きたくないと思ひした。以来、オペラの音楽を書くときは、実際に動作してみてもストップウォッチでかかる時間を測り、その長さで曲を書いている。演劇的に書くというのはそういうこと。尺を考えて書くということが大切。そういうことを考えているかどうかというのも、今回自分からの批評観とした。

郡: 日本語でつくる日本のオペラというものの地位が世間的にももっとあがってくるといいなと思っている。今回試演してくれる歌手の方々が、日本オペラ振興会の優秀な方々で、普段イタリア語の歌唱を得意とする人たち。今回日本語で歌うのは初めてという方もいたが、母国語の言葉をきちっと歌うということで、発声的にもきちんと声を出すということができたと思う。このプロジェクトを通して歌手も大変に伸びたということがうれしかった。

石田: ぜひこの作品が、帰り道みなさまに思い起こしてもらえよう、心に残る作品になるように願う。

咲く~もう一度生まれ変わるために ~SAKURA~REBORN~



作曲/竹内 一樹 TAKEUCHI Kazuki
台本/宇吹 萌 USUI Mei

指揮 仲田 淳也 NAKATA Junya
飯田 聡子 丹呉 由利子 TANGO Yuriko
桜 芝野 遥香 SHIBANO Michika
飯田 俊幸 大塚 雄太 OTSUKA Yuta
タロー 曾我 雄一 SOGA Yuichi
飯田 貴美子 佐藤 みほ SATO Miho

合唱 日本オペラ協会 Nihon Opera Kyokai
管弦楽 テアトロ・ジューリオ・ショウワ・オーケストラ
Orchestra del Teatro Giglio Showa



創作者



竹内 一樹
TAKEUCHI Kazuki
・作曲家

1983年東京生まれ。作曲を吉岡弘行、佐藤真、寺嶋陸也の各氏に学ぶ。
合唱、歌曲、舞台作品など言葉に伴う音楽を中心に作曲、編曲活動を展開する。
オペラ「北斎」、シアターピース「プレイ・スペース」、おとぎ歌劇「夢の庭」、舞台音楽「鶯」「青い鳥」、香港にてアカペラの舞台作品「時代狂唱」、香港児童合唱団に作品が選出されるなど活動は多岐にわたる。
今秋、東京書籍WEBショップにて小学校音楽劇シリーズ11「注文の多い料理店」(台本:川光俊哉)が発売される。
合唱団響团员。東京バラライカ・アンサンブル副指揮者。
HP: <https://www.kazukitakeuchi.net>



宇吹 萌
USUI Mei
・劇作家
・詩人
・演出家

新宿生まれ。慶應義塾大学法学部卒業、慶應義塾大学大学院修了。
02年文化庁新進芸術家在外派遣制度演劇分野2年派遣員としてNYアクターズ・スタジオ(芸術監督:アル・パチーノ)にて研修。日本人初のRichard Foremanインターン。
第3回宇野重吉演劇賞優秀賞、第15回杉並演劇祭優秀賞、SEVEN HEARTS演劇大賞2017・2018・2019にてそれぞれ4部門・5部門・9部門入賞。その他、現代詩でも受賞多数。
2020年10月、戯曲集『THE BITCH/名もない祝福として』刊行(而立書房)。
HP: <http://www.meiusui.info>

作品概要

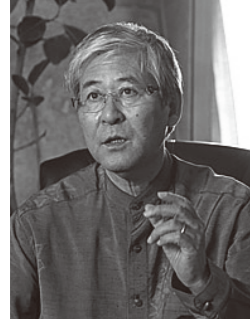
家の縁側。庭には一本の桜の木。主である俊幸が亡くなった一家は、春までに土地を売却し立ち退かなければならなくなった。引っ越し準備をしながら、この土地で生まれ育った聡子の脳裏に様々な思いがよぎる。

かつての聡子はオリンピックを目指していたこともあった俊幸の血を引き国体出場も果たした有望なマラソンランナーだったが、周囲の期待に応えようと激しいトレーニングに励んだ結果、怪我により引退を余儀なくされた。聡子の引退と時同じく、飯田家の桜がてんぐ巢病にかかる。聡子の母・貴美子は桜を切ることを提案したが、俊幸の懸命な枝の切除作業により桜は奇跡的に回復した。俊幸は、引退後も聡子が何らかの形で陸上競技に関わることを望んでいたが、貴美子は聡子が陸上競技に関わり続けることに反対していた。オリンピックを目指して叶わなかった俊幸の葛藤を忘れることが出来ずにいたのだ。

聡子は引退後、外国人相手のツアーコンダクターとして生計を立てる道を選んだ。聡子を苦しめ続けていたゴールやルールがなくなった今なら楽に走れるのではないかとかつては反対していた貴美子が聡子の背中を押す。

幻想の中の俊幸もまた、聡子に走り続けて欲しいと願っていた。飯田家が更地にされる日が遂にやって来た。最後の最後まで懸命に咲く桜を見て、聡子は再び走る決心をする。

メインファシリテータ



①2018年度

中村 透
NAKAMURA Toru
・作曲家

1946年生まれ。国立音楽大学・同大学院修了。1975年から沖縄に在住、作曲と執筆活動を行う。琉球大学教育学部長を経て、名誉教授。(一財)地域創造顧問、静岡県文化財団グランシップ芸術監督、南城市文化センター・シュガーホール芸術アドバイザー。日本各地の歴史を題材としたオペラで独自スタイルの作品を発表。オペラ、合唱曲、オーケストラ、室内楽などの器楽音楽まで数多く手がける。近年のオペラには、佐藤信台本「あちやあきぬ島〜南島幻想曲〜」(2015年)、上野誠台本「遣唐使物語〜名も無き民へのオマージュ〜」(2016年)、オーケストラ作品には「交響絵図 摩文仁野〜白き風車のみたもの〜」(2016年)、「交響絵図 摩文仁野第2番〜南風のみたもの〜」(2017年)、無伴奏男声合唱組曲「真砂(まいらさ)」(2018)などがある。音楽芸術と市民とを結ぶ公共ホールの企画・運営にも長年参加し、シュガーホールでの実践と理論を「愛される音楽ホールのつくりかた」(水曜社刊)として刊行。同ホールで招聘したロジェ・ワーグナー合唱団など国内外の演奏団体のために沖縄民謡を数多く作・編曲。芸術文化学博士。2019年2月逝去

②2019年度
③2020年度

池辺 晋一郎
IKEBE Shin-ichiro
・作曲家

1943年生。67年東京芸術大学卒。71年同大学院修了。池内友次郎、矢代秋雄、三善見の諸氏に師事。66年日本音楽コンクール第1位。これまでに音楽之友社賞、尾高賞3度、ザルツブルクTV オペラ祭優秀賞、イタリア放送協会賞3度、毎日映画コンクール音楽賞3度、日本アカデミー賞優秀音楽賞9度、放送文化賞等を受賞。04年紫綬褒章を受章。18年、文化功労者として顕彰。作品:交響曲10曲、ピアノ協奏曲3曲、チェロ協奏曲、オペラ「死神」「鹿鳴館」「高野聖」他管弦楽曲、室内楽曲、合唱曲など多数。映画「影武者」「楢山節考」「うなぎ」「スパイ・ゾルゲ」「劔岳・点の記」「春を背負って」他。TV「独眼竜政宗」「元禄繚乱」他。約500本の演劇の音楽を担当。著書「空を見ますか1〜7」「耳の渚」「モーツァルトの音符たち」他。2009年3月まで13年間NHK-TV「N 響アワー」レギュラー出演。東京音楽大学名誉教授、東京オペラシティ・ミュージックディレクター、姫路市文化国際交流財団芸術監督、石川県立音楽堂洋楽監督。

ファシリテータ



郡 愛子
KORI Aiko
・声楽家

桐朋学園大学短期大学部卒業、同研究科修了。1975年に日本オペラ協会より、78年に藤原歌劇団より、それぞれデビュー。西洋オペラでの日本初演や創作オペラなどで卓越した才能を発揮するとともに顕著な実績が認められ、85年、86年にジロー・オペラ賞を2年連続で受賞し、87年には自身初のリサイタル『オルフェオの世界』で昭和62年度文化庁芸術祭賞を受賞する。これまで両所属団体の公演はもとより、小澤征爾指揮『ヘネシー・オペラ・シリーズ』、新国立劇場主催公演、ほか数多くのオペラに出演。2017年度からは、日本オペラ協会総監督として日本オペラの振興と発展に全力を注ぎ、2017年度『ミスター・シンデレラ』、『夕鶴』、2018年度『日本オペラ協会創立60周年記念公演〜静と義経』の東京初演、2019年度『スーパーオペラ〜歌劇 紅天女』の新作初演と、幅広い演目で公演を重ねてきている。なお2020年度は、『中村透 追悼公演〜キジムナー時を翔ける』に決定している。
公益財団法人日本オペラ振興会 常務理事/日本オペラ協会 総監督
公益社団法人日本演奏連盟 理事



齊藤 理恵子
SAITO Rieko
・演出家

日本大学芸術学部演劇学科卒業、劇団青年座芸部所属。主に、演劇、ミュージカルの演出を手掛ける。青年座スタジオ公演『レインディアエクスプレス』成井豊作で演出家デビュー。以降青年座スタジオ公演『僕らは生まれ変わった木の葉のように』清水邦夫作、『月が水面に忍び来るがごとく』コ・ヨノク作『第17捕虜収容所』D・Bevan & E・Trzcinski 作『人類最初のキス』コ・ヨノク作や、青年座研究所での演出も手掛ける。
その他、『ミュージカルアニークリスマスコンサート』作・演出 @青山劇場、新国立中劇場、しんゆりヤングミュージカル『青い鳥』作・演出@川崎市アートセンター等のミュージカルの他、オペラ『月が水面に忍び来るがごとく』@韓国世宗シアターでは、2014年に韓国 e daily 文化大賞クラシック部門最優秀作品賞を受賞。

アドバイザー



李 建鏞
LEE Geonyong
・作曲家

1947年韓国・平安南道で音楽に高い功績のあった牧師の四男として生まれる。12歳から歌の作曲を始める。ソウル音楽芸術高校でキム・ダルソン氏に最初の作曲の手ほどきを受けた後、引き続き作曲をソウル大学校でイ・ソンジェ氏に、またドイツ・フランクフルト音楽大学でハインツ・ヴェルナー・ツィンマーマン氏に師事。帰国後は国立ソウル大学校音楽大学および国立韓国芸術総合学校音楽院で作曲科教授を歴任、後者では2002年から2006年まで院長・総長を務めた。退職後、2012年から2017年まで団長としてソウル市オペラ団を牽引。
これまで歌曲からオペラまで幅広いジャンルの声楽音楽を数多く作曲。文学に造詣の深い作曲家として定評がある。歌集『私たちが水の流れたのなら』、カンタータ『花を見て』、『イエス・キリストの受難曲』、オペラ『春・春』・『小さな修道士』など。



③2020年度

星出 豊
HOSHIDE Yutaka
・指揮者

1966年渡独ニュールンベルグ歌劇場のコレペティ・副指揮者を努めながら研鑽を積み、C.ウェーバー作曲「魔弾の射手」でヨーロッパデビュー。その後、東西ドイツ、スイス、イタリアで演奏活動を行う。以来、ヨーロッパでの演奏の他、日本では、新星日本交響楽団の初代正指揮者、財団理事を6年間務めた。藤原歌劇団、日本オペラ協会を中心に活動を続けている。邦人作曲家によるオペラ作品の世界初演36本。外国人作曲家によるオペラ作品の世界初演1本、本邦初演17本を紹介している。
1997年日本初めてのオペラハウス、新国立歌劇場の設立委員を務め、オープニング「Takeru」を指揮。新国立劇場研修所の設立に協力し、初代統括主任講師を務めた。
現在 藤原歌劇団、日本オペラ協会指揮者、昭和音楽大学客員教授。

ファシリテータ



③2020年度

仲田 淳也
NAKATA Junya
・指揮者

国立音楽大学卒業。2003年より伊・ミラノ音楽院に入学、平成17年度文化庁在外研修員として2006年までC.カメリーニ(スカラ座元音楽監督)氏のもとで学ぶ。帰国後は指揮を星出 豊氏に師事し、新国立劇場、藤原歌劇団、日本オペラ協会の公演に参加、2007年に『イル・トロヴァトーレ』を指揮してデビュー後はオペラを中心に多数の作品を指揮している。2015年より2年間再度渡欧、独・レーゲンスブルク歌劇場及び墺・ウィーンフォルクスオーパーで指揮者として研鑽を積み、ウィーンではA.エシュヴェ、湯浅勇治両氏に師事。2018-20年に文化庁子供の育成事業(学校公演)にて藤原歌劇団の指揮者としてメノッティのオペラを合わせて28公演指揮。2019年8月に伊・ブッセートのヴェルディ劇場で『イル・トロヴァトーレ』を指揮、9月には新国立劇場中劇場で『トスカ』を指揮した。新国立劇場研修所講師を経て現在、響きの森オペラ指揮者、フィオーレオペラ協会指揮者、昭和音楽大学および昭和音楽大学大学院講師。

企画監修 石田麻子
コーディネータ 仁科岡彦 馬場紀雄

日本オペラ協会

Nihon Opera Kyokai

日本オペラ協会は1958年(昭和33年)に教育オペラ研究会として発足し、70年に日本オペラ協会と改称、81年には藤原歌劇団と統合して財団設立に至りました。発足以来日本の伝統文化に根ざしたオペラの創造と普及のための活動を充実させ、日本オペラ界発展の一翼を担っています。84年第39回文化庁芸術祭主催公演「祝い歌が流れる夜に」で第13回ジローオペラ賞特別賞を受賞。88年には、ポーランド「ワルシャワの秋」音楽祭に「袈裟と盛遠」で文化庁派遣として参加し成功を収めました。65年に開始した「日本オペラシリーズ」は多様な成果をあげ、團伊玖磨「夕鶴」、三木稔「春琴抄」、水野修孝「天守物語」などはレパートリー作品として定着し、初演である原嘉壽子「祝い歌が流れる夜に」「よさこい節」、池辺晋一郎「高野聖」、寺嶋民也「紅天女」、再演の石井敏「袈裟と盛遠」、三木稔「静と義経」中村透「キジムナー時を翔ける」なども高い評価を得るなど、日本人作曲家作品の普及・発展を目指した活動を続けております。

記録 袴田麻祐子
撮影 長澤直子