

〈座談会〉 関西地域のオペラ活動 —現状と課題—

出席者

中村孝義 (大阪音楽大学理事長)

響敏也 (作家・音楽評論家)

司会

大田美佐子 (神戸大学大学院准教授)

■ 新しいトピックス

大田：今日は関西地域のオペラ活動の現状を踏まえ、関西独自の問題点や課題について自由に語って頂きたいと思います。私自身は関西在住14年目で、オペラの活動が俯瞰的に見えてきたところです。関西のオペラ界をよくご存知の中村先生と響先生のお話をとても楽しみにしてきました。新しいトピックは出て来たでしょうか。

中村：私はすべてを網羅的に観ているわけではありませんが、その中に今までにない新しいものが何かあったかと言われると、難しいですね。今まで続けられてきたことが連綿として続けられている。ただしわ湖ホールが、沼尻竜典さんになってから、演目が変わってきました。前の若杉弘さんのヴェルディ路線から、沼尻さんのセレクションになり、ご自分の好きなものをやられるというような形でちょっと変わったものが行われたり、自作の《竹取物語》が上演されたりしています。そこに課題を感じるとすれば、相変わらずかなりの部分が東京で制作されるプロダクションがあるということです。日本最高峰を謳うのは良いですが、もう少し地元関西にも目配りが欲しいですね。また、兵庫県立芸術文化センターでは、佐渡裕さんがプロデュース・オペラとして毎年1本、《椿姫》のような名作

オペラを上演していますが、そのほかに評論家の日下部吉彦さんが、日本のオペラを上演するシリーズを提案、プロデュースされています。初年度は、ザ・カレッジ・オペラハウスに《夕鶴》の制作を依頼してこられて、それを上演する形をとりました。2年目は堺シティオペラ制作の《ちゃんちき》でした。

大田：3本目が《藤戸》ですね。

中村：来年は《天守物語》です。日本オペラ振興会との共同制作の形でと聞きました。《夕鶴》の時は客席がいっぱいでしたし、《ちゃんちき》もそれなりに入っていました。

大田：観客動員は成功していますね。《藤戸》もいっぱいでした。

中村：兵庫県立芸術文化センターとしては、自分のところで単独でやるのはお金の問題もあるから、どこかと共同制作をしたいと。最初の時は、日下部さんがローム ミュージック ファンデーションから資金を獲得してきたのですが、2年目からは資金調達が難しくなった。でも、お客さんが入ることが分かったので、兵庫県立芸術文化センターとしてはこれを潰す理由はない。良い志のものだから続けていきたいと。

■ 関西の人材力を活かすために

大田：先ほど東京の制作という話が出ましたが、以前、指揮者の沼尻さんが歌手の日程をびわ湖に押さえるのが大変で、リハーサルを東京で実施しなければならないケースがあると仰ってました。関西の人材を生かし切れないのかなという気もしくないのであれば

中村：いや生かしきれてないというよりも、沼尻さんが関西の人材をあまり起用されない傾向にあるのではないのでしょうか。関西にあるオペラハウスである限り、関西の状況を把握した上で、関西を生かすことも大事だと思います。ほとんど東京勢でやるというのは、私はあまり賛成できません。早い話が東京からの引っ越し公演です。水準の高さを評価していないわけではありませんが、これでは関西の劇場である必要はなく、東京の出先機関みたいな感じになってしまう。

編集部：びわ湖ホール声楽アンサンブルは、中ホールの「オペラへの招待」でローカル色のある制作をしたり、県内巡回などをして、地域との連携を進めています。

響：ただ、裏方さんにも東京の人材を起用することがありましたね。関西にそういう伝統も歴史もなく、職人さんたちがいない場所なら当然なのですが、昔から舞台関係の職人さんはいっぱいいるわけで、もう少し地元のアーティストも含めて、スタッフも全部、もっと交流するべきだと思います。

日下部さんが日本のオペラを盛んにやってらっしゃるのは、日下部さんは関西の方なので、戦後すぐの頃の関西は、日本中で新作オペラを売り出していた土壌ですよ。ああいう時期を思い出してもらって、オペラを盛んにしたいというおつもりがあったのだと思うのです。《夕鶴》ももちろん関西から出たオペラですし、大栗裕さんの作品もあります。対外的に「こんなのがあったんだぞ」と自慢しているわけではなく、「関西の人に思い出してほしい」ということなのではと私は思います。

大田：関西の人材をどのように生かすかを考えると、今は全体として指揮者や演出家、あるいは芸術監督という存在を立てつつ、劇場を運営するヨーロッパのスタイルを目指してきたと思います。それと同時に、地元の文化

的リソースを有効に使うために、交流することはできないのでしょうか。どこに問題があるのでしょうか。

■ 求められるインテンダントの存在感

中村：今、芸術監督を置いて、その人が主導していくと言われたけれど、ヨーロッパの劇場は「インテンダント」（劇場運営のトップ）が別にいるわけです。インテンダントの下に芸術監督がいます。結局、彼が地域のことやいろいろなことを考えて、芸術監督には芸術面でのイニシアチブをとってもらうのです。インテンダントの存在が日本に希薄なのですね。だから、本当はホールの館長がインテンダントであって、その館長が方針を立て、決めねばならないのです。

私は昔、オペラのいろいろな団体が集まって議論する場でお話をしたのですが、制作者が指揮者や演出家に制作を丸投げしてしまうことが少なくない。指揮者や演出家がキャスティングも含めて好きなようにやってしまう。でも制作者の存在というのは、本来は非常に大きい。

大田：新国立競技場の問題うんぬんと、ちょっと重なるような感じが（笑）。

中村：いやいや、あらゆるところでそうなのです。だから、私は日本がその辺のところがかっちりしていないというか。要するに、インテンダントをする人間がオペラのことをよく知っていて、芸術監督をもコントロールできるような人間でなかったらダメですね。それはお金を出す人間であり、芸術的な意味でも、ある程度、芸術監督に対して対等にものが言えるほどの人でないと、その地域に根差したものになんかならないですよ。だって、指揮者の立場としては、芸術家ですから、より芸術的レベルの高いものをつくりたいと思うのは当然のことです。芸術的にレベルの高



中村孝義氏

いものということになると、全国的レベルで見て、より良い歌手、より良い演奏家、より良い演出家を求める。だから、「世界的レベルのものを観せるのだ」というのは間違いではないのだけれども、地域とはあまり関係ないですね。それでは、どこでやっても同じことなのです。お金さえあれば、どこでもできるようなことなのです。となると地域からの支持はなかなか得られない。

大田：関西は文楽や邦楽など伝統芸能の文化が深いところでもあります。日下部先生のプロジェクトも、それを生かしきれていないという思いに根差しているのかと私自身は思いました。ただ、そういう文化的リソースを生かすのに、どういう手立てがあるのだろうか。インテグランドにしても、公立の劇場では官僚の方が入っていることが多いわけですよ。そういう場合に、インテグランドの存在感が度外視されてしまっています。その重要性をアピールしていくことは必要ですか。

中村：必要だと思います。インテグランドは音楽に限らず、専門家に匹敵するような知見を持っていないといけないということだと思います。一方で政治的な力もなかったらダメなわけです。兵庫の場合には、そういった力をお持ちの辣腕のゼネラルマネジャーがおられる。あの方は興行についても、音楽についてもよくご存じです。だから、兵庫はまた、

ちょっと違う色が出てきているのではないかと私は思うのです。けれども、他のほとんどのところが、インテグランド的な立場にある人が、本当の意味での音楽や芸術を担い得る存在になっておらず、芸術家をコントロールできないことがあります。

大田：インテグランドがしっかりしないと、その地域の方たちが期待されているような良い上演は難しくなりますね。これまでのオペラのあり方を少し変えて、広げて、風通しを良くするとすれば、どういうところからアプローチできるのでしょうか。

響：インテグランドに値する人たちの質は、マネジメントができる人だと思のです。ただ、お役所でマネジメントという仕事は、アートマネジメントになっていないということですよね。今、大学の中で重要視されていますので、今後適した人材が出てくるかと思いますが、今のところ、まだアートマネジメントの人材がそうたくさんいるという状況ではない。ちょっと変わった人がたまたまいて、さっきの兵庫の例なんかもそうですけれども、もともと民間にいらっしゃった方が、そういう役所に入っていかれたような格好ですよ。要するに今はお金のそろばん勘定する人と、芸術的な演出をする人とが、すみ分けてしまっているという感じです。「ここからは私共の分野。ここからはあなた方の分野」みたいに領域に分けてしまっている。あまり専門職になったら仕方がないと思うのですがね。

それと、一時、外来オペラも何もかも、全部、関西を通り過ぎていった時期がありますよね。そういう頃には、「関西のオペラの火が消えたのだ」という話も聞いたのですけれども、でも、私は民間のカルチャーセンターなどに伺ってしょっちゅうお話をするのですけれども、関西のオペラファンはものすごいパワーです。各地でやりますけど、「やはり、

関西はすごいな」と感じる場合があります。ひょっとしたら、多分、専門家よりもたくさん海外のオペラに行っているのではないかと。「年のうち200日は海外に出て、オペラを見ている」という人もいらっしゃるのですよ。ご家庭の主婦で。人生、オペラしかないわけですね。そういう方も昔から関西には結構いらっしゃるのですよ、グループがあって。ヨーロッパの歌劇場の現状なんか、我々よりよく知ってらっしゃいますからね。そうした潜在的なパワーが関西にはあるのだということです。ですから、熱狂的なオペラ好きの方は昔の関西の賑わいはよくご存じですね。

そういう昔からの芸事の歴史と言いますか。大阪に芝居小屋がいっぱい、(浪速)五座が建っていたという時代の芝居見物の習慣というのが、もう一回、戻ってきてほしいというのが関西の舞台関係者の願いだと思います。

■ 東京一極集中の問題

大田：芝居の話が出ましたが、2011年の3・11以降に、東京から移住してきたアーティストもいて、大勢ではないにしても、演劇では若い社会派と呼ばれるような作品ですごくユニークな活動をしています。3・11以降豊かさの尺度が変化し、地方に移住するアーティストなども増えている。そうした演劇界での動きを見るにつけ、オペラ界の中では、3・11以降、例えば東京一極集中を是正しているかという動きはあるのでしょうか。

中村：3・11の影響は、経済的な問題ではなくて、あくまで福島原発事故が怖かったからであって、そういう理由で東京から離れようと思った人が中にはおられたかも知れないけれども、それ以外は、東京から離れようなんて誰も思っていないのですよ。

例えば、賞の選考などで、「関西でこんな

良いものがあった」と言っても、関東の人は誰も見ていない。選考委員が観ていなければ、評価の対象にもならないわけです。私は関東もできるだけ見て、その上で「関西のこれは良い」という具合に推薦をするのですが、向こうの方がご覧になっていなかったら、いくら主張してもどうしようもないわけです。そういった意味で、残念なことですけど、あくまで東京が大きな一極集中であって、そこで自分の芸術を認めてもらわないと、なかなか本当の評価につながっていかない。だから、3・11があったからといって、全く変化はなしですよ。

響：(笑)

中村：結局はみんな東京なのです。だから、実力を持っていても、なかなか認めてもらえないという点で、関西とか地方の人というのは非常に損をしていると思います。

大田：「東京で上演されない」と評価されないなら「東京で上演する」ということが重要になってくるのでしょうか。

中村：ただ、それはオペラに限って言えば大変ですよ。引越し公演は実際問題、できないです。我々のザ・カレッジ・オペラハウスは東京で2回やりました。1回目は東京文化会館。三善晃先生が、われわれが上演した《金閣寺》をすごく評価して下さい。評論家を中心にして観に来られた方は、「すごく高いレベルのことをやっているじゃないですか」とびっくりされて、評価して下さい。その時からザ・カレッジ・オペラハウスの評価がコロッと変わったのです。そういった意味では良かったのですが、客席はかなり寂しい状態で、大学側はやはり大変でしたよ。ものすごい赤字で。

大田：経済的なリスクが高いですね。

中村：大学の中では批判ごうごうでした。「そんなにお金使って」と。その後《沈黙》を、新国立劇場が立ち上げた地域招聘公演の第一

号として呼んでもらいました。以前のことがあったので、同じ轍を踏むことは絶対できない。そこで交渉して、当方の持ち出しをできるだけ少なくしてもらいました。「いろいろな補助金をくれるのだったらやる」ということで、やりましたけど。結局、自前でなどとも行けないです。

■ 上演の質

中村：それと、正直な話が、東京のレベルにどれくらい拮抗できるかという問題がどうしても残ってきます。関西二期会にしても関西歌劇団にしても、結局、そこで育てた人、そこに関係している人だけでやりますから、やはりキャスティングに限界がでてきます。どうしても質の問題が出てきてしまうということがありますね。

ザ・カレッジ・オペラハウスも、大阪音楽大学卒業生や大学関係者に限るという自ら縛っている範囲はありますが、関西二期会や関西歌劇団におられる人もいますし、どっちにも所属しないで独自の活動をしている人もおられますし、全国的にやっている人もいるしという、そういった多様な人材の中からキャスティングできるので、少し有利なわけです。

大田：うーん、なるほど。

中村：しかし、兵庫県立芸術文化センターやびわ湖ホールのように、世界的な人や外国から呼ぶようなことまではやれないわけで、それはほとんど資金力の差ということになります。

大田：そうした劇場とはまたちょっとアプローチが違うものに、河内長野や神戸市民創作オペラとか、伊丹市民オペラとかがあります。オペラ文化を全体的に底上げしていくという中で、そういうものが果たし得るポジションや活路はあるでしょうか。

中村：私は、残念ながら河内長野や神戸は観ていないので何とも言い難いですけど、近くで川西のみつなかオペラなどの上演は観ています。そういったところは、いわゆる団体に縛られないでキャスティングしていますよね。だから、主導される方がどういう方かによって変わってくる面はあると思いますが、いろいろな人を適材適所で選んでいるのではないのでしょうか。歌手たちも、芸術的にも高いことができる可能性があるわけだから、どうしてもそっちにいく可能性が出てきますよね。その辺がなかなか難しいところで、場合によったら、関西二期会や関西歌劇団というのは、そういうところに人材を供給していく団体として、もう切り替えたほうがいいのかも分からないなという気もしないことはない。だって、地方のシティオペラは、川西のみつなかオペラにしても、それなりのことをやっていますから。

大田：そうですね。みつなかオペラはとても評価が高いです。

中村：堺シティオペラもそうでしょうか？そういう所はチケット・ノルマに縛られませんか。実力があっても出演にお金がかかりすぎれば、若い人は無理ですよ。

大田：若い人と言われましたが、ザ・カレッジ・オペラハウスは観客も若い人が多いですね。

■ 高齢化と若者

大田：去年、アメリカに住んでいたのですが、ボストン・シンフォニーでも、オペラでも、観客はかなり高齢化しています。若者とオペラにある種の距離があるとすれば、どのようにアピールすればいいのでしょうか。

響：むしろ、その若い人たちの趣味とかものとのらまえ方と、オペラみたいな古典的な芸術とが相容れないみたいに思う先入観が一番

まずいと思いますよ。今、若い人たち、何が流行るか分からないですから。急に有線でルネサンス音楽を聴いたりするわけですよ。ロックが好きな連中が。

大田：ああ、そうですね。はい。

響：だから、オペラといっても急に何が流行り出すか分からない。モンテヴェルディを聴くかも分からないですしね。だから、こっちがそういう先入意識をなくしてしまうほうがまず先だと思うのですよ。で、あまりオペラートに包んだりしないで、いきなり本物を観せる、聴かせるという機会をつくることです。 「だてに何百年も残ってきたものではないのだ」という、そういうものがありますよね。本物を観せたら、若者も絶対に分かるはずなのです。すでに、若い人たちの中にそういう古い音楽を身近に感じたり、それから、自分たちで作り出そうという新しい音楽の中に、聴いていると、「ああ、これなんかオペラそのものみたいだな」というのがあつたりしますし。なので、若者はこういうものだという先入意識をなるべく早くなくしてしまうことが大事だな、と思うのです。

それとは別に、ジャンルではなくて、地域差の問題ですが、それも今はもう、だんだんなくなってきました。20年くらい前に、今でも現役で活躍して、海外にも出ているようなコロラトゥーラのベテランとちょっと世間話をしていたら、「関西に住んで仕事をしている限界があります」と言っていました。ですが、今は「どうしても東京に行かなければダメなのだ」という状況が大分薄れてきて、関西でも端のほうに住みながら、しょっちゅう東京に呼ばれているようなスターが出てきましたよね。なので、今は才能さえあれば、距離とか、地域差はあまり障害にならない。どこからでもいいのを引っ張ってこれるみたいな気風が出てきた感じがしますね。

大田：では、一番に問題なのは、関西の文化

的なりソースというのを吸い上げ切れない関西の劇場ですか。

響：それはありますね。

中村：そうかもしれませんね。

■ 平日マチネの将来

編集部：オペラの平日マチネを兵庫県立芸術文化センターでやるようになり、その後東京でも増えてきましたが、どのようにお考えでしょうか。

中村：背景に聴衆の高齢化があり、これはものすごく大きな問題だと思います。仕事が一段落してやっと余裕ができたから音楽会に行くという人が増えているわけで、その人たちが夜よりも昼のほうが出やすいという事情は確実にあります。けれど私が心配なのは、10年後、15年後に非常に危ないということです。だって、団塊の世代がガサツといなくなるわけですよ。その時にどうなるか。聴衆としてその人たちが来られなくなった時に、日本の音楽会は成立するののかという問題はすごく大きい。

大田：確かに、兵庫県立芸術文化センターの平日マチネの観客は、団塊の世代だけみたいな感じですよ。

中村：今はそこをターゲットにしているわけだけど、もう10年もしたらそれをターゲットにできなくなるから、新しいことを考えないといけないわけで、なかなか難しいですね。

だけど今は、聴衆に占める割合が圧倒的に違うわけだから、まさに対処療法としては仕方ないのではないですか。

響：昔、講釈場って言う、講談をやる講釈場がどこの町内にも一軒や二軒はあって、そこにじいさん、ばあさんが行くわけですね。「要らぬおやじの捨てどころ」というのが講釈場なのですが、オペラも要らぬおやじかお

ふくろの捨てどころになったら、これはまずいわけですよ。そうすると、ヨーロッパの例で言えばオペラに裸が出てくるわけです。若い人に来てほしいという欲が出てきて。だから、今の高齢化が進むと、日本のオペラにしょっちゅう裸が出てくるのではないかと予測しているわけです（笑）。若い者の注目、気を引こうみたいな。

中村：もちろん、その時代時代でいろいろなことが変わるから、その時になったらその時になったで、また対処法が出てくるのだろうとは思いますがね。

■ 好奇心といちびり気質

響：私は持論で、「文化はおっちょこちょい育てる」と思っています。「物見高い人が育てる」と。「何か珍しいもの」というのは、常に少々おっちょこちょいでボスの人たちが作ってきた。人々をそういう好奇心に溢れた気持ちにさせておくということが大事だと思うのですよ。何があっても「そんなこともあるのだろうね」みたいな冷めた感じだと、地域全体が老けてしまうじゃないですか。若々しい気持ちでその地域がいろいろなものに好奇心を持っているというのは、おっちょこちょいを作り出すことだと思うのです。物見高い人間を。

全員：（笑）。

響：そのおっちょこちょいづくりを、ここ最近、関西はあまりしてきませんでした。そのお釣りがきているかも分からないですね。

大田：そういう人を育てるのは教育でしょうか？何ですか？

響：「面白いものはこんなにある。こんなところにもある」と。やはり、出不精になったら面白くないと思うのですよ。関西でも、神戸と京都は昔から出不精なのです。大阪は割と物見高いのですよ。だから、関東の同

じ公演を打ったら、京都、神戸は全然切符がはけないのに、大阪はどんどんはけるといのが、大体普通ですよ。でも、その神戸の流れがちょっと変わったのが、兵庫県立芸術文化センターができてからです。なので、そういう「おっちょこちょいづくり」を、お役所でももう少し考えてもらいたいと思うのです。

中村：「おっちょこちょいが少なくなってきた」のは、やはり、関西に余裕がなくなっているのかな。

響：ああ、それはあるでしょうね。

中村：昔は経済的に「豊かだった」ということでもないのですが、もうちょっと生活に余裕があって、そういうことに手を出しやすい雰囲気があったようです。これはある意味で貧困化ですね。

響：上方の言葉で「いちびり」というのがあるのですよ。「はしゃぐ」でもないし、「非常に喜んで得意満面、幸せに遊んでいる」みたいなことを「いちびり」という。そういう「いちびり精神」がちょっと今はもう……。それと、京都でも芝居見物の伝統というのがあって、南座の「まねき」というのが暮れに出ますよね。あの「まねき」で、次の年の演目のラインナップをやっているわけです。オペラハウスだと「こういうのを次のシーズンでやります」みたいなことをやって、それで、芸妓、舞妓衆が全部総見するという。あれに行くのに、京の町娘は1年間お金を貯めて着物をつくるのです。それで新しい着物を着てお釣りがきていくという、そういう伝統があったわけです。大阪は大阪でまたそういうのがあって、お祭りで役者衆が顔見せで船乗り込みをやったりとかするじゃないですか。ああいうので、上方はどことも「芝居見物」というのが生活の中に根付いていたわけで、そういう伝統がある町なのです。そういうのをもう一回思い出してみたらゆとりができる

いうか、潤いができるのです。「高尚だからオペラを勧めよう」みたいなことではなくて。

■ オペラの演出

大田：オペラでは演出が注目されていますが、去年の演出家をちょっと並べてみると、重なっている場合が多いです。もちろん岩田達宗さんの演出なんか、私は《藤戸》も見せていただいたのですが、すごく洗練されているし、いろいろなところに引っ張りだこというのはすごくよく分かるのですけれども。

井原広樹さんと岩田さん、すごく多いですね。中村：多いですね。片寄っていると言えば片寄っているのですけどね。

大田：オペラの演出をされる方が少ないということもあるのでしょうか。

中村：それは全国的な問題じゃないですか。日本ではヨーロッパほど演出というものの立場が確立されていないですし、本当に納得できるような演出をできる人が少ないのでしょうか。難しいですね、その辺のところは。

響：そういう斬新な演出とか流れを変えるような演出を日本のオペラ界でやり出したのは、やはり関西です。武智歌舞伎でオペラをやったり、武智鉄二さんの演出ですとか、それから板東三津五郎さんとか、ああいう人が出てきたりとか、異種格闘技をやり出したのは関西のオペラですよ。

大田：そういう伝統があまり大切にされていないということでしょうか。

響：そうかも分からないですね。

■ 批評の役割

大田：批評の問題もありますか。舞台芸術の研究をしていると、舞台芸術をどのように採録し、実態を伝えるのかという点で、批評や



響敏也氏

アーカイブ化はとても重要だと思ってきました。批評の空間というか、関西の舞台芸術を巡る言論空間を広げていくことについて、どう思われますか。

中村：音楽批評がものすごく少なくなりましたよね。私は大学で重い仕事をすることになって新聞批評から手を引いたのですけれども、五大紙が音楽を取り上げるチャンスは激減したのではないのでしょうか。

大田：それは、新聞読者の需要の問題なのではないでしょうか。

中村：私が毎日新聞に批評を頼まれて書いたのは1990年ぐらいからなのですけれども、その当時、毎週1本ぐらい出ていたのではないですかね。

大田：それはすごいですね（笑）。

中村：だけど、今はないでしょう？

大田：そうですね。

響：私も朝日新聞に1カ月1回とか担当して書いていましたが、現在は決まってないのですか？

大田：いや、1カ月に1回とかではなくて、何かめぼしいものがあつたらということ。

中村：結局、そういう場が激減しているので批評活動は下火にならざるを得ない。もちろん、新聞側に見てみたら、読む人がいないのだからと言うのだろうけど、なければ、それをきっかけに劇場に足を運ぶことはないし、

何かを養成していくことはできないですよ
ね。興行を打つ側にしても、事後に批評で取
り上げてもらったって何の足しにもならない
とか言って。

全員：(笑)

大田：興行の人はそうですね。

響：それは考え違いだと思いますね。

中村：私も考え違いだと思います。やはり、
そこが音楽を広げていく大きな場であって。

大田：そうですね。

中村：それを見て、「しまった。見逃した」と、
「次は絶対見逃したらいけないな」と思う人
が出てくるかもしれないわけです。

響：否定的なことが書いてあったら、「俺が
観たらどうなるか、一度、観に行こう」みた
いなこともあるわけでしょう？

中村：目の利益優先ということになると、
評論家といっても音楽会評を書く場をあまり
持たないような人に案内を出すかと言った
ら、なかなか難しいですよ。

だから、それは批評家の問題だけではなく
て、そういうものも含んで音楽の文化という
ものが成り立っているという意識がない。や
はり、全てが音楽の世界をつくり上げている
のでね。「事後報告なんてしてもらったって
何の足しにもならない」という具合に切っ
ていった時に、結局、自分たちの首を絞めて
いっているとは分かっていないわけです。

響：食物連鎖と同じで、一見何の役にも立た
ないように見えるものでも、それを切ってしま
うと、別のところに問題が起きてくる。

中村：そうなのですよ。

響：確実に連鎖している。

大田：そういう食物連鎖のような関係は、や
はり再演の問題とかにかなり深く関わって
くるのかなというふうに思っています。

中村：関わってきます。

大田：再演されないとまったくないなと思
うものがすごくたくさんあるんですよね。なの

で、再演される作品が多く出てくるというこ
とがすごく重要なのではないかなと。

中村：例えば、日下部さんの日本オペラのプ
ロジェクトに関しても、良いものを再演する
という批評家的視点から出てきたと思うので
す。そのために言論空間というものが豊か
じゃないと、そのようなものは出てこないで
しょう。だから、例えば去年、ザ・カレッジ・
オペラハウスの《鬼娘恋首引》《カーリュ
ー・リヴァー》は、結果的には文化庁芸術祭の大
賞をいただいたけれども、あれ、台風の日
(笑)でした。「台風の日にやるのか」という
批判もなくはないけれど、あれに400人ぐ
らいも来てくださったのです。すごくいい批評
も頂いて、多分、新聞評をご覧になった人で、
当日これなかった人はすごく残念に思っ
てくださったのではないかと思うのですよ。本
当は満員だったはずなので、300人ぐ
らいは来られていない。残念に思われた
でしょうから、再演したら絶対に来ると。

大田：そうですね。はい。

中村：来られた方も批評を見て、「そうだ。
良かったのだ」と思っただけでもわか
りません。それで一つの何かが出来上がる
わけですよ。だから、私は自分たちが観た
ものの良さを確認したり、あるいは、もち
ろんそれと違う意見を持っていても、「あ、こ
ういう見方もできるのか」ということも分
かったり。観ていない人は「次は絶対に行
きたい」と思うというのも非常に大事なこ
とで、それが音楽の世界を豊かにしてい
くのだと思います。

響：今、ネットで、個人で素人批評みたい
のをやりたがるのですよね。あれが蔓延
しているから、「もう批評なんかいら
ない」ということになるのかも分
からないのですけれども、職業
的な批評というのは非常に大事だ
と思うのです。それで飯食っている
という人が書くのは責任があります
から。余計なことを

書いたら、自分の首が飛びますしね。

中村：やはり、書いたものの責任の所在がハッキリして書くのとそれは全然違いますから。

響：署名原稿で書かないと。

■ 在阪オケの活用

大田：オーケストラの問題ですが、ザ・カレッジ・オペラハウスが最もオケピットに入っているオーケストラであることは確かなのですけれども、大阪フィルハーモニー交響楽団、大阪交響楽団、京都市交響楽団、日本センチュリー交響楽団、も入っています。オーケストラが多過ぎるという問題は新聞などでも取り上げられていますが、割とオペラの中で活用されていますね。

中村：例えば、大阪にはメジャーと言っているかどうか分かりませんが、4つのオーケストラがありますよね。ザ・カレッジ・オペラハウス管弦楽団はオケ連の正会員ではなく準会員です。恐らくオペラもこれらのオケが存立していく上での重要な基盤の一つだと思います。オーケストラにとってオペラをやるのが面白いのかと言われると、オーケストラによって随分違うと思います。うちのオーケストラはオペラをやるためにつくったオーケストラですから、オペラをやることに喜びを見出している人が多いので、オペラに対して非常に熱を入れてやってくれますが、オペラって長丁場で練習も大変ですよ。だから、ごく普通の一般のオーケストラにとってどれぐらいのメリットがあるのかと言われると、そんなにメリットはないかも知れない。オペラってオーケストラにとって厳しいものがあって、よほど好きで熱意のあるところでない、なかなかいいことができない。大田：レオナルド・バーンスタインの《オン・ザ・タウン》という作品が、去年、初演から

70年ということで、日本初演のツアーで大阪に来たのですが、その時は、東京都交響楽団の録音でした。

響：録音！

大田：ブロードウェイでは生オケが入っていたので、やはり、「日本はミュージカルを軽視している」と差を感じ、オペラは贅沢な舞台芸術で魅力的だということを再認識しました。在阪のオケとオペラとがうまくかみ合っていけば、関西のオペラ界を豊かにしていく可能性もあるのかなと思います。

中村：うん、ありますね。

■ 新作オペラ

大田：オペラというジャンルが活性化される一つの大きなポイントとして、新作オペラについてはいかがですか。あるいは再演する機会ということも含めて、どういう課題がありますか。

中村：これは難しいですね。例えばザ・カレッジ・オペラハウスの「20世紀オペラ・シリーズ」で、20世紀のオペラをいろいろと上演してきて、改めてその素晴らしさを感じるのです。例えば、日本人のつくったものでは、《金閣寺》にしる、《沈黙》にしる、それは作曲者も血のにじむような思いでやってらっしゃいましたよね。台本ひとつ作るにしても、ものすごく大きなエネルギーを注いでられるし、作曲もそうだし、かけたエネルギーというのは、それははかり知れないほどですよ。

そうして初めて、ある程度の人が納得できるようなものになるような世界だから、作曲家がそこに力を注いでいけるような環境をつくってあげられるような余力がないと、なかなかできないと思うのですよ。ちょっとした思いつきでできるものではないです。それはお金の問題になってしまうのですが、委嘱と

いうかたちで、その人にエネルギーを注ぐだけの時間を差し上げられるだけのことをやらないと、本当にいいものはできないですね。これからも資金の提供者がいれば、チャンスはあると思います。才能のある人はいると思うし。

大田：やはり、それには公的な資金が絶対必要なのでしょうか。

中村：別に公的でなくとも、私的にもそういう志のあるところがドンと資金を出すようなことがあればできるかも分らないけれども。100万円や200万円やれと言ったって、それはなかなか難しいことですよ。だから、そういった意味で本当に余裕のあるというか、志のある篤志家が出資して初めて生まれるようなものなのだろうなということは思いますね。今の日本にそういう本当の意味の余裕があるのか。難しいことですよ。

響：100人も人間がいたら、1人か2人は変わったやつがいるわけですよ。しなくてもいいことしたいというような。これもやはりおっちょこちょいだと思いますよ。だから、そういう変わった人がものを書いたり、芝居をやったりしたくなるのでしょうか、それが「社会に余裕がある」と思っている程度ではなくて、逆に、「そういう変わった人が何かやっていることが、社会がすごく円滑に動くための潤滑油なのだ」という意識が

あったほうがいいと思うのです。

終戦直後の話で、今でも忘れられないのが、桂米朝さんがおっしゃっていることと、それと朝比奈隆先生が全く同じことをおっしゃっていることがあったのです、別々に。関西交響楽団ができた時に、第一回の演奏会の時に、焼け残ったキタの朝日新聞の朝日会館、そこからミナミの高島屋まで全部焼けていて、全部見通せたというのですね。大阪のキタに立っていて。その朝日会館で《新世界交響曲》をやるといので、切符を手に入れるのに、十重二十重に人が渦を巻いて。その時分、お粥にも箸が立たなかったという時分なわけですね。薄いお粥しか手に入らない。それで行路病で、行き倒れで、栄養失調でみんなバタバタ死んでいる時に、1日2回食べられるお粥を1回にしてお金を貯めて命懸けで音楽会の切符を買いに来ているわけですよ。そういう話を朝比奈先生から聞いたあとに、しばらくしてから米朝さんに会う機会があってお話を聴いていたら、本を読むのが好きな人が、戦後、初めて本が発売された時に、やはり、みんな、3回の食事を1回にして本を買いに行っていたという。

それは、単に食べて、寝て、着られたらそれでいいやということだけでは割り切れないものが人間にはどこかにあって、そういう時間とか瞬間が必要なもので、必要悪なのか善なのか知りませんが、それを生涯の仕事としている人間もいるわけです。だから、そういう人々が生きられる余地があるかどうかですけど。

そういうものを消してしまうと、さっきの食物連鎖じゃないですけど、私は町が荒れると思うのですよ。だから、人間が生きていく社会で芸術というのがものすごい潤滑油の役目をしているのだということを私は思います。



大田美佐子氏

■ 今後の可能性

中村：大阪って東京に比べたら、ある意味ではるかに小さなところですよ。東京は巨大過ぎて、いろいろなことの連携ができないところじゃないですか。だから、例えば劇場がたくさんあっても、それがお互いに連携をしたりするのは簡単ではありません。オーケストラでもそうです。一方大阪は、規模としては可能です。しかし残念なことに、かつてそういうことをちょっと試みたこともあるのだけでも、感じたのは、やはり「エゴイズム」ですよ。「自分のところさえ生き残ればいい」という考え方が強いのです。どの分野や世界でもそうなのだろうけれども、結局、パイを少しでも大きくしていかないことには、どこも存立しないのです。我々にとってのパイというのは、音楽を面白がる人、音楽がなかったら困ると思う人、音楽に近づいていこうとする人たちです。そういった人たちを増やさないことには、どこも生きていけないわけですよ。そのためには、ホールもオーケストラも、みんな、もうちょっと協力してもいいかと思うのです。劇場はもう少し連携を考えて、全体で聴衆を増やしていく、聴衆に対するサービスを共通してみんなに提供していく、何かそういうことがあってもいいのでは

ないか。東京に比べたらはるかに小さな大阪で、それができないというのが寂しいです。しかも、大阪ではフェスティバルホールとシンフォニーホールといずみホールとフェニックスホールは、規模も違えば、性格も全然違います。やろうと思えば、連携できますよ。響：「上方は生ものでいこう」という考え方を持ったほうがいいのかもしいですね。要するに、東京のような大都市から全国に発信されるものというのは、みんな袋菓子だと思うのですよ。工場で作った袋菓子。だけど、大阪みたいな規模のまちであつたら、目の前のお客さんに板前がつくる料理とか、要するに顔が見える仕事ですよ。関西はそういう仕事をやっていくべきだと思うのですよ。

大田：私自身は東京から関西に越してきた時に、いいホールがあるなと強く感じました。小さなホールでも、フェスティバルホールのような大ホールでもそうですけれど、レベルが高いものも多いし、楽しめる。もともとコミュニケーション能力の高い地域なので、表現する業界に合っているというか、音楽とか演劇とか、本当に楽しめるのですよ。ポテンシャルがすごくあると思うのです。そういう地域性ですから、連携や「生もの」重視には大いに期待できると思います。

(2015年7月31日、大阪音楽大学にて)