

座談会

大野和士 新国立劇場オペラ芸術監督に聞く

参加者：大野 和士 新国立劇場オペラ芸術監督
堀内 修 音楽評論家、『日本のオペラ年鑑』編纂委員
石田 麻子 昭和音楽大学オペラ研究所 所長・教授、
『日本のオペラ年鑑』編纂委員長（司会）

石田：問もなく新シーズンというお忙しい時期にありがとうございます。本日は日本でのオペラ、あるいは日本でオペラを公演することの意味、さらに日本から世界への発信というような、大きな切り口でお話を伺いたいと思っております。まずは堀内さんのほうから。

堀内：最初にお聞きしたいのは、日本でオペラというものは、こういうやり方でやるべきだとか、あるいは何かビジョンみたいなものはお持ちですか？「オペラとは何か」でも構わないです。そこから始めたいのです。

大野：そうですね、私たちがオペラで使用している音楽言語というのは、西洋から始まったものですが、現在では、いろいろな国々の音楽あるいは音階なども混じりあって、世界的な規模で音楽財産が共有されているというのが、私たちの音楽の世界の現状ではないでしょうか。そうした中で広がった音楽的な形式や基本的要素というものをベースにしなから、絶えず音楽を具体的に広めていく手段という側面が、オペラにはあります。それは、私たちの時代には古典的な作品を読み替えるという手段であったり、日本にとっては新しい時代に新しいメッセージを多々発現させるための手段にもなり得ると思います。ですから、オペラというのは、常に新しいことを試行しながら進めていく芸術だと思っております。それは日本においてもそうでしょうし、私自身もこれからそうした方向性を志向しな

がら、オペラの制作に当たりたいと思っております。

堀内：ヨーロッパだとウィーンでもどこでも、オペラ劇場というのは街のほぼ中心にありますよね。街の大聖堂も同様で、つまりオペラ劇場が信仰と並ぶもう一つの中心だということをはっきりと見て取れるわけです。しかし、日本の場合だと、われわれはオペラを一つの文化の中心としては、なかなか感じられないところがあります。大野さんは、モネ劇場やリヨン国立歌劇場を経て、これから東京でお仕事をなさるわけですが、新国立劇場は東京の真ん中ではなくて、ちょっと外れた初台にある。その辺りはどうお感じですか？

大野：それを言い出すと、パリのオペラ・バステューは監獄だったところですし（笑）。しかし、パリでも、坂茂さんという日本の建築家が、セヌ川の西の外れともいえるようなところに、ミュージックセンター（「ラ・セヌ・ミュージカル（La Seine Musicale）」）を造りましたよね。そこが今、町おこしの中心になっているわけです。東京だと、歴史的に文化の殿堂みたいな上野に東京文化会館があり、副都心のある新宿の初台には新国立劇場と東京オペラシティがあります。それから西武線や東武線のターミナル駅である池袋には東京芸術劇場、錦糸町にはすみだトリフォニーホール、川崎にはミュゼ川崎シンフォニーホールなどがあって、要するに東京圏は本当に大きい都市ですので、いろいろなとこ

ろに分散されてあるというのが、すごく東京らしいあり方だと思っていて、パリなんかと比べるとユニークです。イギリスだって、バッキンガム宮殿のそばに、ロイヤル・オペラハウスがあるわけではないですよ。

堀内：日本がオペラに関して辺境だという感覚ってというのは、今は全くないとお感じですか？

大野：日本のファンの定着とか興味の対象になっているかという観点から言うと、オペラ側はもっと知ってもらうための努力をしなければいけないのだろうとは思いますが。ただ、その魅力に取り付かれている人もたくさんいるってことも事実だと思います。今の新国立劇場で申しますと、オペラでいうと1シーズンで上演する10作品の平均の入場率が80%パーセントを超えておりますし、例えばゼッフィレリ演出の《アイダ》を1回公演すると、1万2千人近い動員になるわけですね。ですから、その意味では知っている人は知っていますし、リピーターたちは確実に増えていっていると思っています。

石田：先ほどオペラが新しいメッセージの手段になっているとおっしゃいましたが、それについて、大野さんなりの考え方、やり方については、何かお考えですか？新しいメッセージを伝えるオペラをつくった結果、今を生きるわれわれに対してどのように発信されるのかということに、すごく興味があります。

大野：それには私が今まで関わってきたオペラとか、あるいは関わってきた際の演出家のかたがたの考え方をご説明したいと思います。今シーズンでは《魔笛》が重要な演目となっていますが、その演出家がウィリアム・ケントリッジで、彼は南アフリカ出身で、ヨハネスブルクに住んでいます。その彼が《魔笛》の演出をするにあたって、非常に明快なコンセプトとして、いわゆる啓蒙主義という、作曲当時の人間至上主義みたいな考え



大野 和士氏

方、ある意味でその象徴みたいなザラストロという人物が、19世紀からあるいは20世紀に入って肥大化したというのが歴史的な流れだと。そうしたものには、異を唱えたいんだということ、彼は言っています。私たちの時代から見た時に、そうした18世紀の啓蒙主義から始まるいろいろな歴史、例えば《魔笛》なんていうのは、ドイツ・オペラを創りたいという、モーツァルト自身にもあったナショナリスティックな、内面的なニーズから出たもので—それはワーグナーにもつながる系譜ですが—そういった歴史において帝国主義とか覇権主義が、ヨーロッパでは19世紀を通してどんどん伸びていって、その中でザラストロが肥大化してきたということは言えるのですね。

そしてもう一つ、《魔笛》にはモノスタトスという有色人種の黒人の役がありますが、私がミュンヘンに留学していた時代に観たアウグスト・エファアーディングの有名な演出でも、観ていて痛々しい、時代錯誤の人種差別的な要素があったのも事実です。実は、モーツァルトと同時代のフリーメーソンの会員にイグナーツ・フォン・ボルンという人がいるのですが、彼が黒人をフリーメーソンに入会させるんです。これはその当時、どこの

フリーメーソンでもまだやってなかったことです。それで《魔笛》が初演されたウィーンの人たちには、モノスタスはボルンが入会させた、あの黒人のことだということがすぐ分かるわけですね。そうした友愛に基づいたボルンの考えによって啓かれたものが、逆に19世紀のいろいろな歴史の過程において歪められてきたというわけです。アパルトヘイトの国で演出家としてずっと活動しているケントリッジは、そうした観点から、自分の目で見直すのだと言っています。それが彼の《魔笛》なんだと。これは私たちの時代の《魔笛》として、大変妥当な解釈の仕方だと思います。

あるいは、この前、私がフランクフルトで初演をした、ポランスキーの映画に基づいた、《借家人》(アルヌルフ・ヘルマン作曲“Der Mieter”)というオペラのあらすじは、ある人が、アパートを借りたら、他の住人に異様に冷たくされ、あるいはボソボソと言いながら自分を観察しているというような観念にとらわれるのです。さらに自分の借りた部屋は、実は過去に女性が飛び降り自殺をした部屋だったことが分かるのです。そういうことで不眠になり、さらには精神的に大変不安定な状態になってきて、自分と自殺した女性とが段々とオーバーラップするようになり、最終的にはその人も飛び降り自殺をするというものです。他人との接点があるようで全くないという現代の大都会における非常に孤立した個や人間の孤独、あるいは非常に病的な心理といったものをえぐっている作品です。こういった作品が、ドイツではオペラハウスの年間のオペラのラインナップの中での、新制作オペラなんです。その意味においては、音楽と芝居が密接に結び付いたものが、私たちの時代においても、さまざまなメッセージ性を持ち得るのだろうし、これがオペラなのではないかと私は思います。

堀内：そういった問題を提起した時にオペラが持つ具体的な効果というのはどうお考えですか？これはチューリヒでオペラハウスを建てた際の議論なんかとも関わってくるのですが、オペラが持つ力という問題、つまりオペラハウスをつくるのと、病院をつくるのはどっちが役に立つかという一見突飛な、しかし意味があり、実用的でもあるテーマではないかと思います。でも、日本ではオペラをやるというと、どちらかというと娯楽としてのオペラに偏ってきてしまいがちですね。

大野：オペラは娯楽といえば娯楽ですが、娯楽というのは人間にとってなくてはならないものですから、それはある意味で病院と並んで議論することが相応しくないともいえるし、相応しいとも言えますね。どちらも不可欠なのだと思います。ただ一般的に言って、救急病院なんかはたくさんないと困りますから、建物の数からいったら、病院のほうが圧倒的に多いかもしれません。しかし、先ほどの話に戻ると、文化の中心として、あるいは殿堂としてシンボライズされたものがオペラハウスですから、その中でやられていることは、必然的に皆さんのよりどころになってしかるべきだし、そうなって欲しいと思っています。

それとオペラ劇場のあるところにみんなが集ってくるというのは、やはり理想ですね。そこに宗教的なバックボーンのあるなしというのは、ヨーロッパともアメリカとも違うだろうし、日本としてのあり方を求めていきたいです。オペラ劇場の周りに、自然と人々が戯れるというのが、町の景観としてもいい姿だと思います。ちょっと公園があったりするといいのですが、新国立劇場は惜しまらくはないんですね。

芸術監督としての仕事

堀内：今度、新国立劇場のオペラ芸術監督に

なって、ここをどうしたいというはっきりした輪郭みたいなものはありますか。平均的なレパートリーをきちっと作るというような具体的なことはひとまず置いておいて、東京におけるオペラハウスはこうあるべきだと思っ
てらっしゃるもの、こういうふうにしたいというのは何かありますか？

大野：大きく分けて二つ考えていることがあります。一つ目は、地政学的な観点から東京でしかできないことです。例えば隣国である韓国などの国々と協力をして、どちらかの国の作曲家に委嘱して、オペラ作品を共同で作るというようなことです。さらにそれをパンパシフィックに広げる。この前、新国立劇場にも来てくれたシドニー・オペラハウスの人にもそういう話をしました。そういったパシフィックの中での連携をとった上で、そこで作りだしたものを、アメリカ大陸なりヨーロッパに出していく。そうした時には、オペラの題材の見つけ方というのは、自分たちの地政学的な必然性というものに基づくのではないのでしょうか。実際に今ちょうど私はそれを仕掛けているところで、いろんな東洋の作曲家にも話をしています。その中で新制作のオペラとして固まってくるならば、実現は可能だと思います。

それからもう一つは、今、まだまだ若くて、やる気旺盛なオペラ作家たちが続々と出てきているので、そういう人たちを呼んで東京で新制作をしたい。そういう人たちが来てくれて、新制作となれば、他の劇場も必ず興味を持ちますから、東京発の世界に向けた新制作になるわけです。そうなれば必然的にこの劇場の知名度にも、東京でのオペラという一般的な概念にも影響を与えるだろうと思って、いろいろと画策をしているところです。

石田：それはぜひお願いしたいです。私の関心の一つでもあります。東アジアをはじめとするアジア圏における日本のオペラの位置と

いう意味でも、今おっしゃったことに非常に興味があります。日本はアジアではオペラを受容、創造の歴史が一番長い国の一つと言ってよいと思いますが、アジアの中での位置となると微妙なところになって来ていて、どんどん韓国や中国の勢いが強くなってきている。韓国はヨーロッパやあるいは、香港とか中国といったあたりとサークルを作って、共同制作なんかを始めたりしています。その中で、東京が、日本がどのように生き抜いていくのか、というのがどうも見えないということに、私は非常に危機感を抱いています。今のお話を聞くと、そうか太平洋かパンパシフィックかなるほどと思いました。組む相手はオーストラリアか、アメリカか、あるいは韓国なのかもしれませんが、ぜひ頑張りたいと思います。

大野：今の東京の状況を考えますと、日本はオペラの歴史も長いし、クラシック音楽そのものが栄えている。アジアという地域だけから見ても、世界中で活躍している方や、歌手さんたちも日本を含めてたくさんいます。ですから新制作をやって、アジアだけに収束してしまうのはもったいないと思っていますので、作ったものは世界へと出すということです。

堀内：すでに何か話題になる作品あるいは演出家なり、指揮者なりで一つのプロダクションというのは具体的に何か構想がありますか？

大野：日本で初めて作る作品というのは、私の任期の4年間のうちでもいくつかあり、すでに共同作品として発表されている作品もあります。そしてそれが受け継がれていくというようなシステムを考えています。そうした共同制作というのは必然的な世界的な潮流となっていくと思います。その中の一つの私の大きな目玉として、日韓合作とか、国際委嘱作品としてアジアの作曲家に委嘱するという

のは視野に入れております。

あとは、子どものためのオペラも創りたいと思っています。AIのロボットが一方の主人公であり、そしてそれと対峙する子どもが合唱隊として参加します。「人間でありたい」というテーマで、時間的には1時間ちょっとくらいの短いものを構想しています。

堀内：オリンピックの年に上演するオペラというのはすでに決まっていたのですか？

大野：来年の夏に第1弾として《トゥーランドット》、その次のオリンピックの年にやるのが《マイスタージンガー》です。

石田：「五大陸オペラ」ですね。

大野：「五大陸オペラ」というのは、私が東京都文化評議員を努めているので、その時に、最初の年に何がしたいのかって訊かれたときに、ぜひ2020年をにらんで、五大陸に関わるオペラを5作やらないかと言って出したものです。南アフリカがケントリッジの《魔笛》で、北アメリカはジョン・アダムスの《ドクター・アトミック》。本当は、2020年にこの《ドクター・アトミック》を東京と広島でやりたかったのですが、残念ながら20年の「五大陸オペラ」の中には入らなかった。しかし将来的にはぜひやりたいと思っています。そしてアジアは中国が舞台の《トゥーランドット》、ヨーロッパは《マイスタージンガー》、南アメリカはピアソラの《ブエノスアイレスのマリア》です。その中から選ばれたのが、《マイスタージンガー》と《トゥーランドット》というわけです。《魔笛》は新国立劇場の今回のシーズン・オープニングでやるということを決めましたので、五つうちの三つが実現しそうです。

石田：お答えになりにくかったら結構ですが、大野さんの今のお仕事の何割ぐらいを新国立劇場に割いているのでしょうか？バルセロナ交響楽団に、東京都交響楽団、この夏はエクサンプロヴァンス音楽祭にも出られて、

ヨーロッパの仕事も多くて、今とてもお忙しいと思いますが。

大野：この2年間の参与の期間は、立ち上げるまでは考え付かなかったくらい忙しかったですね。電話もSkypeもすごくしたし、いろんな言語でたくさんの手紙を書きました。参与の時の仕事は、「事務」とまで言ってしまうと語弊があるかもしれませんが、ただの事務というよりも創造への過程ですからね。そういう風に割り切ってやっていました。

石田：今からは、どうですか。

大野：今からは、すでにルールが引かれて、稽古だってもう始まりましたから。そうしたら本番をやってもらう方々に頑張ってもらって、それを私も受け止めながらということです。また自分で指揮する機会もありますからね、その時は長時間、この劇場に実際にいることになります。

堀内：リヨンとかモネとか、これまで監督をなさっていた歌劇場と比べて、新国立劇場の芸術監督というのはやれることに制限がありますか？

大野：ここで、ぜひ正確にご理解いただきたいのは、私が今までやってきた、オペラ劇場での仕事というのは、GMDと呼ばれている、ジェネラル・ミュージック・ディレクター（音楽総監督）や「ミュージック・ディレクター」（音楽監督）なんですね。それに対して、私が今はここでやっている仕事は「アーティスティック・ディレクター」（芸術監督）です。新国立劇場のアーティスティック・ディレクターがやることというのは、ペーパーワークなんです。どういうことかということ、コンサルタントと一緒に、オペラの演目や指揮者、演出家を決める、歌手手さんを呼ぶことなんです。その仕事には“指揮する”というのは入ってないんですよ。

堀内：なるほど。尾高忠明さんも、結果的には実際の上演は指揮することなく、監督の仕

事をなさいました。

大野：指揮する時の私の契約というのは、新国立劇場と1対1の、単なる一指揮者としての契約なんです。私は振りたいと思えば振るし、時間がなければできない。単純にそういうことです。ただ私自身もオペラ指揮者として活動してきましたから、皆さんも私が指揮するのを期待していらっしゃるのによく理解しておりますので、出来るだけやりたいとは思っています。でも、そういう違いがあります。ミュージック・ディレクターの場合は、その上にインテンドントがいますから。そのインテンドントやファイナンス・ディレクターの2人がしっかりしてれば、ミュージック・ディレクターは大体、シーズンのうちに3つぐらいプルミエを振り、その間にガラ・コンサートを振って、あとは他の人たちにも任せていけばよいのです。

堀内：つまり本当に自分がやりたい上演を自分で組むことができるわけですね。メンバーも、あてがわれた演出家や歌手ではなくて、自分で決めた演出家で、自分で選ぶ歌手でやることができる。そうなった時に、年間に1つは自分が指揮したい、力を入れている演目というのはあるのでしょうか？

大野：それはありますね。演出家に関していうと、新国立劇場はもうレパートリーをすでに持っていて、1シーズンに10演目をやるという本数がまず決まっています。新演出は其中で今まで3つだったのを4つに上げました。その4つの中でも本当の意味での、日本発の新制作というのは、2つぐらいしかありません。私の任期の1年目の4つのうち2作は私が指揮をしますので、結果的には今言われたような形にはなっています。

堀内：《トゥーランドット》を振るといっのは、ちょっと意外だったんですが、ずっとやってみたかったのですか？

大野：それは「五大陸オペラ」として私が提

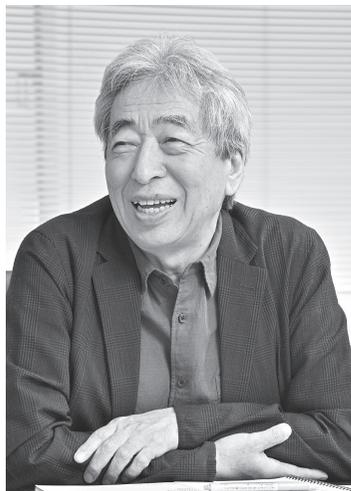
唱して、それが19年に上演されることが決まったからです。「五大陸オペラ」のうちどの演目が来ようと、私はやるつもりでいました。東京文化会館と新国立劇場と、今シーズンの場合には、さらにびわ湖ホールと新設の札幌文化芸術劇場の、4つの劇場が一緒にやる大プロジェクトです。それは私がやるべきなのだろうと最初から考えていたところ、たまたま《トゥーランドット》に決まったのです。もしかしたら、《ドクター・アトミック》や《魔笛》だったかもしれない。ピアソラだったら私ではなかったかもしれませんが。

石田：大野さんが任期の4年間でこれだけはやりたいということが、いろいろあると思います。そのご自身が描いていらっしゃる絵みたいなものは、どこまで色が付いているんでしょうか。4年間分すでに色が付いていますか？

大野：指揮者はまだこれからという部分もありますが、演出家と演目は4年分、大体決まっています。

石田：それをどう社会に発信していくのかというような戦略はどうですか？監督としてはお考えになっていると思いますが。

大野：就任の時に発表しましたとおりに、今、当面やるべきこととしては、レパートリーの



堀内 修氏

拡充、それから個人的に非常に評価をし合っている、旬な仲間の演出家を連れてきて、こんなにビジュアルの世界が、オペラの世界が進んでいるんだということを日本の人たちに観てもらおうというのがもう一つ。それから新演出による日本発信のオペラを制作する。この三つが、まずこの4年の中での私の一番のミッションだというふうに思っています。

アーティストの起用とピット・オーケストラ

石田：続いて、次世代のアピールということで、お聞きします。指揮者、演出家、歌手といったアーティストについて、日本だけでなくアジアでも構いません、次世代の一も大野さんも若いとはいえないお年になられてしまっていますが、その次をどうやって引っ張っていくかということについては、どうですか。今回の《魔笛》も若い方が出ますよね。

大野：そうですね。歌手の皆さんもどんどん出てきていると思います。日本人で言うならば、来年の《ドン・ジョヴァンニ》に出る脇園彩さん。ついこの間、ロッシーニ・オペラ・フェスティバルで歌ったロジーナは新国立劇場でやってもらいたいと思っております。あるいは中村恵理さんもだいぶ活躍していらっしゃいます。また今度の《紫苑物語》に出演する、ドイツのキール歌劇場専属の第1バリトンの高田智宏さん。こういう人は出てくる時は結構年代的にまとまって出てくるという感じがします。パーっと出て来て、少ししていなくなったかなと思うと、ある時期にまたパーっと出てきますね。私の世代の指揮者というのも、すごく多くて、固まっているんです。私の10年歳上になると、尾高忠明さん、井上道義さん、小泉和裕さんたちがいて、私よりもちょっと下だと、山田和樹さんや園田隆一郎さんとかです。歌手さんの世界もそんな感じがします。ゲオルグユーの次

にネトレプコが出てきたりとか。さすがですよ。

石田：歌手については分かりました。指揮者については次の世代ということで、今シーズンでは園田さんが指揮者陣に入られましたよね。演出家に関しては？

大野：そうですね。演出家は今シーズンでは栗國淳さんが、《フィレンツェの悲劇》と《ジャンニ・スキッキ》をやります。指揮は沼尻竜典さんです。今、私がやっている日本人委嘱作品の《紫苑物語》はたまたま平安時代の日本が舞台で日本語ですが、日本語によるオペラ以外は、日本人だけのキャストっていうのはほほないですし、日本人の作品でも台本が英語で書かれているということが、これからはあり得ます。ということは、演出家は何かの言語を使って国際的なキャストとコミュニケーションがちゃんと取れる人じゃないと困るのです。

堀内：大野さんが個人的に、今の一流の演出家で大嫌いな人というのはいますか？

大野：大嫌い？

堀内：つまり監督としては、大好きな人もいて、起用したいでしょう。大嫌いだからということで目を付けている演出家や演出の傾向もきつとおありでしょう。

大野：今まで、やった中でうまくいかなかったという人は、あまりいないですね。ただコンセプトが、あんまり好きじゃないっていう人もいますし、あるいは見た目として、品の良くないビジュアルができちゃうことはありますよね。最近だとプロジェクトに頼り過ぎていてというような演出家もありますよね。

石田：この間のベルリン・コーミッシェ・オーパー来日公演で《魔笛》を演出したバリー・コスキーなどは、いかがですか？

大野：コスキーは忙し過ぎますね。あれだけやっていたら、考えられる時間なんて全然な

いですよ。

堀内：指揮者や演出家などの人選にあたっては、ご自分の人脈みたいなものは、すでにしっかりとお持ちなんですか？

大野：幸いなことに、この20年近く、オペラ劇場を回って、フェスティバルなどにも参加しておりましたので、それだけ演出家との個人的なお付き合いがあります。ウィリアム・ケントリッジとは、ショスタコーヴィチの《鼻》をやっていますし、今回の新国立劇場の《魔笛》は、もともと私がシェフだったころのモノ劇場でつくったプロダクションです。今シーズンのおしまいにやる《トゥーランドット》の演出家のアレックス・オリエもそうです。アレックスと私とはこれまで2つ作品をやっていて、それが縁でやはり近くなりました。彼はバルセロナの出身だということに、私がたまたまバルセロナ交響楽団の音楽監督をやっているということもあって、その関係でも彼とつながったんです。こうして、つながっている人たちが結構いて、彼らに「頼む、東京に来てくれ」とお願いするわけです。この「東京に来てくれ」ってことはどういうことかという、東京で4週間、立ち稽古してもらってということですね。それは想像する以上に難しいことなんです。4週間の練習と初日ですぐ帰ってしまう人もいますし、もう少し残りたいという人もいますが、彼らみたいな超売れっ子たちを、1カ月以上も拘束をしなければならないということです。それだけの時間を取ってくれる演出家ってというのはなかなかいない。歌手さんとも同様で難しいですね。本番を入れて1ヵ月半もいたら、ヨーロッパにいれば、電話で「急なキャンセルが出たから、代役としてすぐ行ってくれ」と言われて、ウィーンやバイエルン、ベルリンなんかに出演できる。あるいは合間を見て、2日だけ自分の故郷のチェコかなんかでコンサートをやって、それですぐ

戻ってパリで歌うなんてことは、みんなやっていますからね。ところが日本でひと月半といたら大変ですよ。どこにも行きませんから。ですから、「そこを何とかしてくれ」っていうことに関しては、今までの人脈は役立っています。

堀内：お訊きしづらいのですが、新国立劇場についての話をするような時に、圧力として、周りの人たちから「もっと日本人の歌手を入れてほしい」という要望があるように思うのですが、どうお考えですか。つまり、新国立劇場を完全に世界的な劇場にするのか、それともローカルの、日本の劇場にしていこうとするのかという、路線の問題と絡んでくるのですが。

大野：それは両方です。別にローカルだとは思わないですけど、新国立劇場が日本の歌手さんたちの目標になるべきテアターである必要はあります。どういうことかという、イギリス人の歌手の皆さんたちは、デビューが東京でもうれしいだろうけど、絶対にコヴェントガーデンに出たいんですよ。アメリカ人なら、どこでデビューしても「やっぱりMETに出てみたい」って。それと同じで、日本の歌手の皆さんだって新国立劇場に出たいと、思っているのではないのでしょうか。その一方で、こちらの劇場側のステータスも高く上げないといけません。こちらのステータスが上がれば、出たいという歌手もレベルが上がってくるので、そのトータルだろうと思います。

それと海外からの客演の歌手たちに、3～6週間も、例えばモノスタトスのような役で契約してヨーロッパから日本に連れてくるわけにはいかないという、切実で現実的な問題もあるんですね。ですから必然的に日本人の人たちに頑張ってもらうことになります。そのために、私は今まで100人以上の日本人の歌手さんのオーディションを聞いていて、

この人はこういう特徴があるとメモした情報を共有しております。ですから、何となくで、キャスティングが決まったというケースはないと思いますし、今後もそうして行きたいと思っています。

堀内：逆に外国から主役級を連れて来るような場合、昔カラヤンが自分の信頼できる人をあちこちに派遣して調査していたように、何か情報収集の方法は考えておられますか？

大野：今、キャスティングなどについて実際にヨーロッパで活動してもらっているヴァレリオ・トゥーラという人がいます。彼にエージェントと交渉してもらったり、あるいはこういう役を探しているとエージェントに連絡してもらって、ちょっとキャリアがあるような若い人とか出させて、それを私たちはSkypeで今はいい時代になりましたねー、無料で話し合えますので、そういったものを駆使して、キャスティングを決定するようにしています。彼はもともとボローニャの人で、私がモネ劇場時代に一緒にやっていたキャスティング・ディレクターです。今はボローニャ大学で音楽学を教えていて、コンサルタントという立場で、新国立劇場とも契約しています。私が新国立劇場でファンのみなさん向けに説明会をした時に、彼にも挨拶してもらったことがあります。

堀内：新国立劇場でもう1つ課題になっていたのはオーケストラです。独自のオーケストラを持つべきか持たざるべきかというところから始まっていますが、今の状況はどうお考えですか？

大野：これは何かの際にも申し上げたことがあるのですが、その議論は一残念ながらもんです。遅過ぎるのです。このスタイルで定着して20年経っていますので、今からこの劇場にオーケストラをつくるというのは、不可能だと思えます。東京フィルハーモニー交響楽団（東フィル）も東京交響楽

団（東響）も、この劇場がやっているオペラのレパートリーに関していえば、思い出しのオーケストラ練習を1回すれば、もう次の日には歌手と合わせられます。これまででたくさんレパートリーを持っていますので、さらにそれを広げていっていただくということです。

堀内：課題はバロックをやる時にどうするかですね。

大野：バロックも東フィルと東響がやります。自分たちの楽器でピッチを430幾つまでは下げられるということですし、管楽器に関しては持ち替えができる限りの楽器は用意すると言っています。今やピリオド奏法というのは、普通のオーケストラは演奏会でもやっていますので、それで対応できるだろうと思っています。私はバロック専門の指揮者のアイヴォー・ボルトンがバイエルン国立歌劇場のオーケストラで、そうやって音程を下げて、ヘンデルのオペラをやっているのをミュンヘンで観たことがありますので、それでいいと思います。

堀内：バロック・オーケストラを呼んでくるのか、そういうことは考えてない？

大野：東フィル、東響とは1年のうちに何か月かをピットで弾くということで、契約していますので。

堀内：《紫苑物語》で演奏する、東京都交響楽団（都響）はどうなるんです？

大野：都響は私が音楽監督をやっている限りは、それは毎年なのか、あるいは2年に一度ということになるかは分かりませんが、ピットで弾いてもらいたいと思っています。

堀内：20年経って、日本のオーケストラは、オペラのためのオーケストラにもなり得るという感じはしますか？今の東フィルはどうですか？

大野：東フィルは、かなりメンバーも変わっていますし、レベルも上がっていると思いま

す。やっぱりチョン・ミョンフンさんとの、長い年月が非常に大きいと思います。ただ私自身、ピットに入っている東フィルや東響の演奏を、最近しっかり聴いておりませんので、これから傾聴していきたいと思っています。

オペラ・フェスティバルの可能性

堀内：今、パリ・オペラ座の総裁をやっているステファン・リスナーは、自分の名刺代わりのオペラとして《ドン・カルロス》のフランス語版を何回も繰り返してやっています。あるいはクラウディオ・アバドみたいに、どこへ行こうが、とにかく《ボリス・ゴドノフ》と《シモン・ボッカネグラ》だけはやるとか。そういう点で何か自分の“宿命のオペラ”みたいなのはありますか。

大野：たくさんあり過ぎて（笑）。今年はエクサンプロヴァンス音楽祭とポーランドで指揮したプロコフィエフの《炎の天使》でしょうか。おそらくプロダクションの数で言ったら、一番多くのプロダクションをやっている指揮者の一人ではないかと思っています。もちろん私の個人的なレパートリーを新国立劇場の代表的なレパートリーにしたいなどとは思いませんが、なかなか手がけられないけれども、プロコフィエフのオペラの中ではマスターピースというようなオペラですね。他にはショスタコーヴィチの《ムツェンスク郡のマクベス夫人》、《鼻》はやはり名作ですし、ブリテンのいくつかのオペラ、それにヤナーチェクも非常に大切だと思います。あるいはストラヴィンスキーやシュレーカーとかも大切だと思います。こうなってくると現在のオペラの全部が大切ですね。他にはワーグナーとR.シュトラウス。シュトラウスについては、新しいプロダクションを新国立劇場に持ってきてほしいと思っています。

堀内：話は少し変わりますが新国立劇場というのは、今のところはきちっとしたシーズ

ン制です。ところがミュンヘンなどではシーズン外にオペラ・フェスティバルがある。では東京でオペラ・フェスティバルをできるかということです。これは意外と根本的な問題で、オペラはもともと“日常”だったのか、それとも“祝祭”だったのか、どっちだったんだということにも考えが及びます。パイロイト音楽祭なんかは元々、ワーグナーの「オペラは元は祝祭であったのだ」という考えから作られたわけですからね。今、“日常”と“祝祭”の両方を求めることは不可能ではありません。ミュンヘンはシーズンが終わるとフェスティバルがある。それを東京でやるというのは相当大変だろうとは思いますが、考えていらっしゃいますか？

大野：それを新国立劇場がやるべきなのかどうかっていうのは、ちょっと別の議論になってくると思います。セイジ・オザワ 松本フェスティバルのオペラは、8月の終わりから9月の頭にかけてやっていますし、PMF音楽祭も何年かに一度はオペラをやっていて、いわゆるサマー・フェスティバルというような中で、オペラが行われるというような可能性は一般的にはあります。

堀内：普通のシーズンがあり、夏は空いているから、夏に音楽祭をやるうっていう意味での音楽祭というのはもちろんあり得ますが、そうではなくもっと積極的に音楽祭の意味を見出すことも可能ですよね。

大野：ただミュンヘン・オペラ・フェスティバルっていうのは、ドイツのあの辺りの地域の7月はまだ過ごしやすい時期なので、観光客も含めて避暑を兼ねられるというのがあります。そうでなければ、二期会が出たことあるフィンランドのサヴォリンナだとかあるいはグラインドボーン、エディンバラとか、やっぱり北方ですよ。あるいはアレーナ・デイ・ヴェローナ、エクサンプロヴァンス音楽祭、ペーザロのロッシーニ・フェスティバ

ル、スペインのサン・セバスティアン音楽週間もあります。

堀内：一方で、ベルリンで今やっているのは、夏とかは関係なくて冬にやってしまう。これはどういうことかという、つまり日常的なシーズンと、その間に入り込んだ形のフェスティバルということで、こういうやり方は日本で考えられますね？

大野：リヨンの劇場では毎年3月にやりました。チャイコフスキー・フェスティバルとして《エウゲニー・オネーギン》と《スペードの女王》を、あるいはブリテン・フェスティバルとして、《ピーター・グライムズ》や《ねじの回転》を上演したりということはしましたので、やっている劇場もあると思います。そういうのは新国立劇場でも可能だとは思いますが。ただ新国立劇場で私が今やらなければならないことは、もう少しレパートリーを厚くすることで、例えばベルカントのオペラはこの劇場ではほとんどやっていません。すでに20年もの歴史を持つオペラ劇場ですので、ベルカントやモーツァルトなんかもレパートリーとして揃えていくべきです。ワーグナーやR.シュトラウスは、そこそこありますが、20世紀のオペラはあまりないですし、ロシアのオペラは1つも持っていません。来年からはそういったことにも取り組むつもりで、そうやって厚みが出てくると、レパートリーから3本を取り出して、オペラ・フェスティバルとしてやろうというようなことが出来るようになる。しかし、今のお考えはぜひ取り入れられるようだったら、取り入れていきたいと思います。

あとは今、話に出たチャイコフスキーのオペラは、《エウゲニー・オネーギン》にしる《マゼッパ》にしる、プーシキンといった文学と結び付いている作品が多いので、文学ファンたちとタイアップできると思っています。オペラの切符はそういう風に絡め

ていかないと、比較的に高額ですから。

堀内：新国立劇場は企画ものって、これまで少なかったですね。バレエと一緒にやるとか、いろいろできると思うのですが。

大野：それと来年からは、バロック・オペラも新国立劇場で取り上げますので、これもレパートリーとして定着してくると思います。

オペラの未来

堀内：先ほど子どものためのオペラという話がありました。オペラは、若い観客が少なくなっていて、どうやって若い人を呼び込むかみたいな話がよくありますが、その辺はどうですか？私は「オペラはどうしても年齢層が高い、何とかしなくては」という話になると、「別に何もしなくてもいいんじゃないの？」と思ってしまいます。「オペラは大体、妻を失ったオルフェオの物語から始まったのだから、何も失ってない人は、観る必要はないんだ」と言っていて響感を買ったことがあります。しかし、若い人をどんどん増やそうというのは多数派ではありますよね。

大野：リヨンでもバルセロナでも若い人は多いです、そういうことをすごくやっています。

石田：なぜ多いんですか？

大野：今まで積み立てて来た子どものための



石田 麻子氏

プログラムや託児所のシステム、あるいはゲネプロを中学生に公開したり、若者向けに無料シートをつくるとか、そういうようなことが何十年も積み重なってきた結果だと思っています。そこで生の人間の声が、オーケストラを通して聞こえてくる時に、頭が真っ白になるような、「これは何だ？」って思うような体験をする人が、1人でも2人でもということがとても大事なんです。それは、始めてみないと分からないことなので、始めなくてはいけません。それを広範囲にやって、実ってくるのが10年後とか、20年後とかいう話です。

石田：時間がかかりますよね。

堀内：自分で手を付けても、結果は見られないかもしれないですね。新国立劇場は立見席をつくるっていうのは不可能なわけですね。すごく安い席をたくさんつくることはできないわけではない。

大野：自分は4階席まで行って見たことがないのですが、本当はそういう席もあった方がいいんだろうとは思っています。

石田：非常に曖昧な問いかけになってしまうのですが、オペラってこれからどこに行くのでしょうか？

大野：分かりやすくオペラっていうのを考えると、これからも私たちを映し出す鏡みたいな役割なのではないでしょうか。劇場である限り、どこの劇場でも、演劇だろうと歌舞伎の世界だろうと、そうだと思います。例えば歌舞伎は時事問題を少し取り入れたりしながら笑いを呼ぶ民衆劇ですよ。そういう意味では、オペラの世界にもそうしたものが、必ず反映されてくるということなんです。その時代を映す鏡という、ファンダメンタルな劇場機能っていうのは、これからも持ち続けるものなんだと思います。

それとはまた別の次元のこととして、先ほども言ったように、オペラというのは何と

いっても、人間の鍛えられた生の声を生のオーケストラを通して聴くことのできる、非常に直截的なエネルギーが私たちに届いてくる、稀なる妙なる芸術だというふうには私は考えているので、人間の声への信奉とか、それに魅了される感性だとかがある限りにおいて、オペラの劇場というのはいつもキラキラしていると思います。

堀内：20世紀前半のオペラの解説書を見ると、レパートリーが今とはまるっきり違っています。スポーツや映画が盛んになり始めたころでも、オペラは娯楽と芸術の王だったのですが、今は違いますよね。オペラが娯楽ではなく、芸術になっていったことの良さと悪さをどう思いますか？そしてこれがそのまま本当に続くのでしょうか？

大野：劇場には、それぞれにスター歌手やスター指揮者がいて、そのご最良さんたちが、観に来るっていう娯乐的な要素っていうのは、まだあると思います。ヨナス・カウフマンには、彼と一緒に行動を共にするような、熱狂的なおっかけのファンもいますからね。歌舞伎の世界では顕著ですが。

堀内：ファンの方から、これまで劇場でやって来た仕事に対して、ここがこういうふうになって私は感謝していますといった、ファンレターはもらったことがありますか？

大野：随分もらいますね。この劇場に関してじゃないですが、私自身は頂いたことはありますよ。

堀内：それは例えば病気が治ったみたいなの？

大野：そういうものもありますね。綿々となつづつ長いお手紙です。

堀内：最後に、これからの大野さんの任期が“自分の時代”だというふうなものとしたら、それはどのように言われたいですか？マーラーが10年間、ウィーン宮廷歌劇場で芸術監督をやって、後から“マーラーの時代”はこうだったと振り返られるわけで、大野さ

んもやがてそうなるわけです。“大野の時代”
というのは、願わくば、こんなふうに捉えら
れたいというのがありますか？

大野：私としては、ずっと種を蒔くのだから
なという気持ちでやっております。“種蒔き
の時期”が続くのだろうと。

石田：新国立劇場開場から20年間でも種が
蒔かれてきたわけですが、それはまだ芽吹い
ていませんか？

大野：それが今までに芽吹いて、オーケスト
ラももちろん含めてある程度までは育ってい

るわけです。そういうソフトあるいはハード
のいろいろな蓄積の上に、また新しい種を蒔
いていくということですね。

石田：そうですね。これからは大野さんの種
蒔きの時期ということで、それがどう芽吹く
か非常に楽しみにしています。

堀内・石田：ありがとうございました。

2018年9月8日新国立劇場にて

構成：吉原潤

