

文部科学省特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」
海外主要オペラ劇場の現状調査、分析比較に基づく、わが国のオペラを
主とした劇場・団体の運営と文化・芸術振興施策のあり方の調査研究

公開講座

日本オペラ 100 年の歴史 I

2004 年 2 月 8 日 (日) 13:00~17:00

銀座ガスホール

講義録

《オープン・リサーチ・センター整備事業について》

昭和音楽大学オペラ研究所では、文部科学省「オープン・リサーチ・センター整備事業」特別補助を受け平成13年度から5カ年にわたって「海外主要オペラ劇場の現状調査、比較分析に基づく、我が国のオペラを主とした劇場・団体と文化・芸術振興施策のあり方」について調査研究活動を行っています。

《公開講座について》

日本人によるオペラ作品の全曲上演が初めて行われたのが1903年、それからちょうど100年たった現在、日本国内では様々な形のオペラ公演が盛んに行われています。

今回の公開講座では、日本オペラの歴史に関する多くの著書がある増井敬二氏を迎え、初期日本オペラの歴史を渡辺裕氏と共に検証します。さらに野村三郎、三木稔両氏をゲストに迎えて、現在の日本オペラ創作の状況やその位置づけを明らかにする機会にしたいと思います。

《研究プロジェクト研究者 50 音順》

五十嵐喜芳（昭和音楽大学学長・昭和音楽大学オペラ研究所所長）
石田 麻子（昭和音楽大学専任講師）
伊東 正示（早稲田大学客員教授・昭和音楽大学講師）
大賀 寛（昭和音楽大学名誉教授・日本オペラ協会総監督）
大木 裕子（昭和音楽大学専任講師）
小林 慶成（昭和音楽大学助教授）
小林 真理（静岡文化芸術大学文化政策学部専任講師）
アン・スミス（昭和音楽大学教授）
下八川 共祐（(財)日本オペラ振興会常任理事）
関根 礼子（昭和音楽大学オペラ研究所嘱託研究員・音楽評論家）
武濤 京子（昭和音楽大学助教授）
中山 欽吾（(財)二期会オペラ振興会常務理事・事務局長）
永竹 由幸（昭和音楽大学教授）
広渡 勲（昭和音楽大学教授）
根木 昭（東京芸術大学教授）
古橋 祐（昭和音楽大学助教授）
堀内 修（音楽評論家）
美山 良夫（慶應義塾大学教授）
渡辺 通弘（昭和音楽大学名誉教授）

公開講座

日本オペラ 100 年の歴史 I

挨拶 五十嵐喜芳

第一部

「明治から 1952 年までの日本オペラ」

増井敬二 渡辺裕

第二部

「日本のオペラ作品」

杉理一 下八川共祐 野村三郎 三木稔
関根礼子（モデレーター）

総合司会 武濤京子

目 次

第Ⅰ部 「明治から 1952 年までの日本オペラ」	7
第Ⅱ部 「日本のオペラ作品」	31
配布資料／プロフィール	75

第 I 部

「明治から 1952 年までの日本オペラ」

【司会】 皆さん、こんにちは。本日は、文部科学省特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」によりまず公開講座によるこそお越しくございました。本日の公開講座は「日本オペラ100年の歴史Ⅰ」と題しまして、日本のオペラの歴史に焦点を当ててまいります。

まず初めに、昭和音楽大学学長並びに昭和音楽大学オペラ研究所所長の五十嵐喜芳よりごあいさつをさせていただきます。(拍手)

【五十嵐】 皆様、こんにちは。文部科学省特別補助、オープン・リサーチ・センター特別公開講座を始めるにあたり、主催者を代表いたしまして一言ごあいさつを申し上げます。

当プロジェクトは5カ年にわたり進めております、世界の主要なオペラ劇場の現状調査、日本のオペラを主とした劇場、そして、団体、文化、芸術のいろんな分野における研究調査、そういったことで成り立っております。昨年は日本のオペラ界にとって非常に記念すべき年でした。と申しますのは、日本人によるオペラ全曲の公演がありましてから、ちょうど昨年2003年は、100年目でした。その100年目を記念して、本日、日本オペラ100年の歴史に関する話をお伺いする会にいたしました。

一部では、昭和音楽大学オペラ研究所が編纂いたしました『日本のオペラ史～1952』の著者でいらっしゃいます増井敬二先生と東京大学教授で日本における近代音楽の展開を様々な側面から研究していらっしゃいます渡辺裕先生の対談を予定しております。きっと魅力ある対談になると期待しております。

続きまして、二部は、日本のオペラ制作の現状と、日本オペラの今後の発展についてお話しさせていただきます。パネリストには、作曲家の三木稔先生、音楽評論家の野村三郎先生、NHK時代から日本の創作オペラに携わられていらっしゃいました杉理一氏、日本オペラ振興会常任理事の下八川共祐氏、モデレーターの関根礼子先生と、これからの100年に向けてお話し合いをしていただく予定でございます。本日はパネリストとして大賀寛先生もおいでになる予定でございましたけれども、事情によって本日は欠席でございます。非常に残念でございます。

このような多彩な構成ができましたのも、本日ご来場いただきました皆様のおかげと深く感謝いたしております。

最後になりましたが、本研究プロジェクトへ特別補助をいただきました文部科学省に厚く御礼を申し上げます。本日のご来場、まことにありがとうございました。(拍手)

【司会】 それでは、早速第一部を始めさせていただきます。第一部は、「明治から1952年までの日本オペラ」と題しまして、音楽評論家の増井敬二様と東京大学教授の渡辺裕様にご対談いただきます。それでは、増井様、渡辺様、よろしくお願いいたします。(拍手)

【渡辺】 皆様、こんにちは。それでは、第一部を始めさせていただきます。先ほどご紹介がありましたように、「明治から1952年までの日本オペラ」というタイトルで第一部は進行いたします。

先ほどもちょっと五十嵐学長のお話に出てまいりましたけれども、増井先生が先ごろ刊行されました『日本オペラ史～1952』という本でございますが、これの刊行というのが、今回このような形で第一部を設定するきっかけにもなっているわけです。増井先生は長いこと、例えば、『日本のオペラ～明治から大正へ』というようなご著書を今までにもずっと出されておまして、日本における明治以後のオペラ史の研究の中では最も精通されている方でございますけれども、このたびこういう形で1952年までのオペラ史についてのまとまった形のご著書をお出しになりましたので、それをきっかけにいたしまして、いろいろお話をお伺いしたいと思っております。

私は別にオペラの専門ではありませんで、むしろ日本の音楽文化全体のあり方、とりわけ日本の近代、近代化というような観点から考えていくというようなことで、そういう題材の一部に初期の宝塚歌劇を取り扱ったりしたことがありまして、そういうことがきっかけで増井先生ともお知り合いにならせていただいたわけでございますけれども、本日は、私のほうはオペラの専門ということではなく、増井先生に聞き手のような形でいろいろお話を伺いながら、多少文化的なといいますか、あるいは文化論的な別の角度からコメントをつけさせていただくような、そんな感じで進行していきたいと思っております。

最初に、皆様のお手元にあります冊子の中に、「1952年までの日本オペラ史概要」という2枚つづりのプリント（P75）が入っていると思いますけれども、細かい議論に入ります前に、一応増井先生が本で書かれた部分を中心に、日本のオペラ史全体の概観をざっと、これは、書けば1冊の本になる、それでも書ききれないことがあるというような種類の話なので、とても全貌というわけにはまいりませんが、ポイントを要領よく増井先生がまとめてくださいましたので、このプリントをごらんいただきながら概観をお話しいただいて、その後、もうちょっと具体的なトピックを幾つか取り上げながら考えていきたいと思えます。その具体的なトピックは、このプリントの2枚目のほうに、「試聴曲（CD・テープ）」と書いてあって、全部で9点ぐらい挙がっておりますが、やはり日本のオペラ史を語る上で、非常に古い録音がたくさん残されておまして、そういうものを実際に聞いてみると、今聞くと録音が悪かったり、演奏も、こう言っては何ですが、ちょっと下手くそかなというようなこともあったりしまして、そういう意味ではあれなんですけど、ただ、

やはり今から見ると、こういうことまでやっていたのかとか、今の我々の発想を超えるような部分がいろいろ含まれていることも事実でありまして、こういうものを手がかりにしながら考えていくというようなことができるのではないかと思ひまして、こういうものを中心にしながら、それをとっかかりとして、幾つかのトピックについてお話ししたいというふうに思っています。

ただ、あらかじめお断りしておきますが、何分にも時間が限られておりまして、全部ここに挙げている曲を取り上げてお話しするという事は難しいかと思ひます。幾つかカットさせていただくというようなことがあるかと思ひますので、その点はちょっとご了解いただきたいと思ひます。

それでは、最初に、そのオペラ史概要につきまして増井先生にお話をいただきますが、とりわけこの本もそうですし、きょうのタイトルもそうですが、1952年までというふうになっております。この1952年というところで区切られたことには、やはり増井先生の日本のオペラの歴史を考える上での特別な思い入れといひますか、お考えがそこには反映していると思ひますので、その1952年という年がどういふ年であつて、そして、それを境目にして見るということによつて、日本のオペラをとらえる上でどういふふうな視点が開けてくるのかといふことも含めましてお話をいただきたいと思ひます。それでは、どうぞ。

【増井】 私は30年ほど前に顔面神経の手術をいたしまして、これは腫瘍から来たんですが、そんなことで、お聞き苦しいと思ひますが、お許しいただきます。

まず、概要を皆様にお配りしてあります。その概要のまた概要をちょっとお話しさせていただきます。

まず、江戸時代に、長崎の出島でオランダ人たちがオペラ・コミックを演じて日本人にも見せたという記録があります。その次に、明治に入りますと、横浜ほかの外人居留地、ここで旅回りの芸人と在日外人のアマチュアがオペレッタや音楽劇を数多く上演しました。そして、1903年に、音楽学校を卒業する学生たちが《オルフォイス》を初めて舞台上演しました。これは有名なことですね。その2年後に、歌舞伎座で《露営の夢》という、これは北村季晴という人が作ったのですが、とにかく音楽劇みたいなものが上演されました。続いて、小さな創作オペラ4作品が次々と発表されています。1911年に、近代的な劇場の帝劇が開場し、歌劇部が作られて、3つの新作歌劇が上演されました。また、1906年から、バンドマン喜歌劇団というグループが毎年来日するようになりまして、

当時はやっていたミュージカル・コメディを紹介します。こうして、日本人はオペラというものを知ったというのが、その最初の明治期です。

次に、大正期ですが、まず帝劇は、ローシーという振付家を指導者として招いて、幾つかのオペラ、オペレッタを不完全な形ですが上演します。これが余りうまくいかなくて、1916年に歌劇部が解散ということになりますが、ローシーはローヤル館という小さな劇場を作りまして、ここで自分の責任でヨーロッパスタイルのオペレッタ公演を始めます。しかし、これも失敗。2年間でローシーは財産を失って、アメリカに行ってしまいます。そのローヤル館と並行して、有名な浅草オペラが始まります。これはミュージカル・コメディやバラエティに名曲オペラやオペレッタの編作したものを加え、小さな劇場で安い入場料で見せるというものですが、新しいもの好きの当時の若者たちに大当たりするわけです。しかし、やがて、安っぽさへの飽きと、経済の変動、それに東京の大震災が加わって、浅草オペラは消えてしまいます。大正後期の大事件というのは、1919年以後に、1年か2年ごとにロシア歌劇団、カーピ歌劇団という、旅回りとしては本格的な歌劇団が来日しまして、本物のオペラを見せてくれたことです。また、1915年に、三浦環が、ロンドンに続いてアメリカで《蝶々夫人》の主演をして大成功し、初めての国際的なプリマドンナになったことがあります。これが大正期です。

さて、3番目の昭和戦前・戦中期ですが、まず、先のロシア、カーピの一、二年ごとに来ていた外来オペラが、不景気の影響などで、1933年のサン・カルロ歌劇団を最後におしまいになります。一方、彼らの影響や浅草オペラへの反省がありまして、もっと正統的にオペラをやろうという機運が高まって、ヴォーカル・フォアという研究グループができたり、山田耕筰の自作歌劇の発表とか、《椿姫》《蝶々夫人》の正式な上演、ほかにいろいろな試みが始まります。その中で最も重要なのは、1934年6月の藤原義江の《ボエーム》で、これは今日に続く藤原歌劇団が出発したことです。また、1938年に三浦環が永住帰国して活動を始め、そのほかいろいろなグループのオペラ活動が始まった中で、国民歌劇協会というのもできまして、創作歌劇運動が高まったことも注目されます。藤原歌劇団は、1939年から歌劇団としての形を整えて活発な活動を続け、また、1940年の紀元2600年の祝賀では、山田耕筰の《夜明け》が発表されます。さらに、1939年にドイツのオペラ指揮者、マンフレート・グルリットがナチスに追われて来日します。このグルリットの助けで、藤原歌劇団は《アイダ》《ローエングリン》そのほか、初めてほんとうの、いわゆるメリハリのついたオペラを上演するのですが、やがて戦争勃発に続

く戦局の悪化で、すべての活動を中止することになります。

そして、次に、戦後ですが、敗戦から半年たたない1946年1月に、焼け残った帝劇で藤原歌劇団が《椿姫》を上演しますと、切符が数時間で全部売り切れてしまいました。そして、《カルメン》ほかの立て続けの公演がすべて大成功。翌47年7月の《タンホイザー》は、連続23日、25回の公演がすべて満員という、古今未曾有の成績を上げます。一方、東京音楽学校出身の長門美保が1946年11月に、これも焼け残りの東京劇場で《蝶々夫人》で歌劇団の旗上げをして、やはり大成功。藤原、長門、両歌劇団の競演時代が始まるわけなのですが、やがてこれは入場税が当時100%以上というのが致命的な障害になりまして、どちらも経営がうまくいかなくなり、分裂とか新組織、公演形態を変えるなど、苦労と模索の時代となります。この時期で重要なのは、東京音楽学校から変わった東京芸大に歌劇部ができたことと、同校出身者を中心に1952年に二期会が作られまして、オペラを本格的に研究しようという動きが始まったことです。一方、講和条約が締結されたことで、ヒジ小池に続いてゲルハルト・ヒュッシュほかの来日、そして、藤原歌劇団がアメリカに行くことなど、海外との交流が復活します。もちろん、留学生も始まります。朝鮮戦争のおかげで日本の経済が回復に向かい、オペラの世界は新しい時代に突入する、これが1952年までの日本のオペラのあらましになります。

【渡辺】 ありがとうございます。特に最後の1952年というのが、二期会というのが作られた、この二期会の「二期」という言葉にその意味合いが象徴されているかと思うんですけども、ちょっとその辺、この1952年までということで、きょうお話しただくその意味合いについて補足いただけますか。

【増井】 私は、1952年まで、これは二期会ができたことなんですが、ちょうどその前が、やっぱり今から考えますと、日本のオペラの第1期だったのではないかと。これは詳しく言うと、いろんなことがあります。例えば、オペラの出演者なんか、ほとんどギャラはもらっていないんです。ギャラをもらわないでオペラをやる。あるいは、国が援助しているところではないんです。入場税が100%、あるいは150%、これは、入場券が当時ですと、例えば50円の入場券があると、その50円に対して、また上乗せで50円とか75円の税金がかかるんです。だから、そんなことをやって、もう採算がとれるわけではないです。当時までのオペラというのは、結果的には、今から言うと、アマチュアのオペラだったなと思うんです。そして、二期会や東京芸大や何かが入って、オペラをもっと秩序立ててやろうという動きになる。でも、まだなかなかそれがうまくいかないわけです。

それが、僕が言っている意味では、ディレタントの時代ではないか。

そして、大体平成に入ってきたころから、企業なんかの援助だとか、それから、国もいろいろ助成をしてくれる。海外との交流が日常化する、経済状態もよくなる、それから日本人の体格向上とか、性格まで変わってくる。いろんなことがあって、やっと平成になって、プロと言いたいんですが、プロに入りかけた時代になったのではないかと、僕はかなり厳しいんですが、そう思っています。

【渡辺】 ありがとうございます。そういう意味で、1952年というのが、まさにプロフェッショナルとしての日本のオペラのいわば始まりとして位置づけられるというふうなお話ですと、それに至る以前は前史ということになるわけですが、ただ、後ほどのお話の中でいろいろ明らかになってくると思いますが、この前史の部分というのは、決して単に当時は幼稚だったとか、また未完成だった、そして、後の完成品になってすべてが克服されたというような形で話が済まされるというものではない、そういうさまざまな問題があるわけで、そのことがまた歴史を研究するということの意味でもあるわけです。そのあたりを少しずつ具体的に取り上げてお話ししていきたいと思っています。

今の増井先生のまとめは非常に要領よくポイントを押さえた形で歴史を語っていただきましたので、これでオペラ史はもう聞いて済んでしまったとお思いの方がいるかもしれませんが、非常に細かい問題、いろいろおもしろい問題がたくさんあります。ぜひこれをお求めになってお読みいただきたいと思いますが、きょうは短い時間ではありますが、そういう細かい部分を多少なりともこれから取り上げていきたいと思っています。

まず、先ほどのお話の中で、帝劇の開場というのが1911年で、帝劇に歌劇部が作られたという話が出てまいりました。その帝劇のオーケストラとメンバーが演奏している録音というのがありますので、最初にそれを聞いていただこうかと思います。リストの中では一番上にあります北村季晴曲《ドンブラコ》というタイトルのものです。この北村季晴は、先ほど名前が出てきました《露営の夢》という作品がありましたが、その作曲者でもあります。詳しい話はまた後ほど先生に伺うことにいたしまして、まずそれを聞いていただくことにしましょう。

(試聴曲：北村季晴曲《ドンブラコ》)

【渡辺】 何かいきなりけったいなものが出てきたなとお思いの方が多いかと思いますけれども、今のポイントといたしますか、ちょっとご説明いただけますでしょうか。

【増井】 帝劇の管弦楽団というと、もうほんとうに帝劇の開場の小一年前から集めて

やったんですよ。集まったのは殆どが全くの素人で、音楽学校出身なんかじゃないんです。石井漠が彼の自伝の中に書いていますけれども、彼は楽器なんかやったことはないんです。それが、入ったらいきなりヴァイオリンをやれと言われてヴァイオリンを持たされた。ところが、彼はそれを質屋に入れてしまいます。そして、彼は、今度は、おまえは体が大きいからコントラバスをやれと。それで、コントラバスをやった。ところが、彼はそれをやっぱりやめちゃうんですね。そして、今度は歌劇部の歌劇部員の募集があって、彼は、今度は歌として入るんです。その試験も、声を出してみ、ちょっと音程検査をして、これならいいだろうという簡単なものです。それで、歌劇部員になるんです。ところが、彼は入ると、さっきちょっと言いましたローシーが指導者になりますと、そのローシーとけんかいたしまして、しかも、結局歌はだめで、踊りのほうが中心になっちゃって、それで帝劇をやめ、結局石井漠は日本の舞踊界の大変な大物になっちゃうわけなんです。その後、石井漠は、後でお話しする浅草オペラの中心人物になるわけなんです。

今の《ドンブラコ》は、北村季晴が、これは大正元年になるか明治45年になるかのときに作りました。そして、すぐ印刷して出版して、そして翌年は、今度はレコードにして、そのレコードが今のレコードです。歌っていたのは、女のほうは北村季晴の奥さんです。あの声をお聞きになってもわかるように、2人ともほとんど素人みたいなものなんです、それがちゃんとレコードになって発売されている。そして、この《ドンブラコ》というのは、今度は宝塚ができましたときに、第1回公演の曲目になっています。そのときになって初めてオペラらしくなるという作品です。

【渡辺】 ああ《ドンブラコ》というタイトルからもわかりますように、あの歌詞でおわかりになったと思いますが、桃太郎の話ですね。要するに、これは、いわゆるお伽歌劇、子供向けのものですよ。

【増井】 そうですね。北村が作った最初は、オペラとしてやったというよりも、対話に歌をまぜるといったものだったようです。北村の作品で有名なのは《露営の夢》という、さっき申し上げたのですが、これを最初に作って、これもほんとうは叙事唱歌といって、音楽の曲として作ったのを、当時の歌舞伎座でこれを芝居にするとおもしろいということで音楽劇にしてやった。そうしたら、これが大当たりしまして、日本最初のオペラだということになりました。そういったふうなことが明治時代にはいろんなことがあり、特に最初は創作的なものをどんどんやった。日本のオペラの最初として《オルフォイス》の公演が有名ですが、その後はずっと創作的なもの続けているんです。

【渡辺】 今聞いていただきましたように、技術的につたないのは状況からして無理からぬところがありますし、また、子供向けに作られたものということで、これをもって、たまたま録音が残っているものですから、ついこういうものだったかと思ってしまうんですけども、全部がこうだったというふうに思ってしまうと、ちょっと一面的になり過ぎるところはあるかと思うんですが、ただ、そういう非常にいろいろ未熟なところがあったとはいえ、とにかくこの時期に開場した帝国劇場に歌劇部というものが設置されて、しかも、素人同然とはいえオーケストラのスタッフ、そして、セレクションをして役者を専属として置くということが行われていたということは、非常に驚くべきことだというふうに思います。つまり、今の日本で相変わらず新国立劇場なんかができても、常駐のスタッフがあるような歌劇場というのが作られないということが盛んに議論されているという状況を考えますと、この時期にこういうものが作られたということは、非常に驚くべきことだと私なんか思いますけれども、いかがでしょうか。

【増井】 そうですね。もともと帝劇というのができたのは、その前、明治三十九年にイギリスの王子が日本へ来まして、歌舞伎座を見せたんです。そうしたら、当時の歌舞伎は、客席が全部棧敷で、切符も普通には売らないで、お茶屋というところへ全部配布して、お客は飲み食いしながら見るというシステムで、今の相撲にも近いんですが、そういうことが外国の王子様に見せるのに非常に障害になって困り、大騒ぎしたんです。それで、これではいけないから近代的な劇場をつくろうという運動になりまして、帝劇ができたんです。

その帝劇では、最初からオーケストラボックスをつくってオケをやる。それから、女優というものは、実は日本では明治時代までなかったんです。最初の女優というのが、これは有名な貞奴というのが一人だけ居ますが、あとは一人もいなかったんです。帝劇はその女優を作り、そして、さらに歌劇部というのを作って、この歌劇部というのは、今申し上げたように、オーケストラも全部素人みたいなのを集めて、歌も素人みたいなのを集めたんですが、月給はちゃんと払っていたわけです。ですから、立派なプロですね。それが後になると、例えば1952年近くの歌手というのは、現在もお元気な大谷先生に伺ったんですが、「私はちゃんとまとまったお金をもらった記憶が余りない」とおっしゃる。そういうふうに歌手にもお金を払えない、それが日本の1952年までのオペラだったんです。これは入場税のことを考えればわかるんですが。ですから、最初の帝劇というのは、外国のまねをして、何か立派なことをやろうというので始めたわけです。

【渡辺】 今、外国のまねということ、それから、外国人のお客という話が出ましたけれども、確かに帝劇の「帝国劇場案内」という大正7年に出たパンフレットを見ると、「一国の体面上、外賓を待つに適する一劇場」というような書き方がされていて、つまり、世界に出しても恥ずかしくないような劇場をつくると。ですから、そのシステムにしても、近代化した、昔の歌舞伎座みたいなものではなくて、そういった近代的な劇場システムにのっとったものを作るというのが、いわば近代的な国家を作っていく至上命令みたいな部分があったんだと思いますね。それは、恐らく、ヨーロッパの諸国が近代的過程の中で、宮廷が持っていた劇場を一般に開放するような形で、ヨーロッパの都市に行くと、小さな都市でもどこに行っても歌劇場があるというふうなことが言われますけれども、それは別にそっちのほうが文化が豊かだとかそういう問題ではなくて、むしろそういう近代国家としての体裁を整えていく一環としての意味というのが非常にあったということでもあるわけですね。

それから、そういうことが、これも幼稚なものではあれ創作オペラみたいなものが最初から作られていたということも、非常に我々にとっては意外、つまり、外国のまねをするだけで精いっぱいではないかと思ってしまいがちなんですが、そういうところで創作の試みというのはずっと系譜として続いていくわけですね。この話はまた後でいたしますけれども、そういうことも、やはり日本の国の文化として外国に向けて創っていく、あるいは、日本人のアイデンティティーみたいなものを形成していくというふうな、そういう強固な方向性というのが背後にあったということのあらわれではないかという気が私はしております。

ただ、日本の場合には、帝劇というのはこれは民間の劇場でして、ヨーロッパ諸国が公立の国立とか州立とかという形で劇場を作っていくのとは違って、むしろ東京音楽学校のようなものが中心になってオペラの文化を創っていくというふうにはならなかったところがあるわけですね。ちょっとそのこととかかわるので、次の例を聞いていただきたいんですが、サルコリーという歌手の歌っている《蝶々夫人》の第3幕のアリアというのが2番目の例に出てまいります。これもちょっと聞いていただいてから、後でそれについてお話を伺いたいと思います。

(試聴曲：サルコリーの独唱《蝶々夫人》3幕アリア)

【渡辺】 音が悪くて申しわけありません。第1部が終わった後、みんな耳がおかしくなっちゃうんじゃないかとお思いかと思っておりますけれども。それでは、このサルコリーとい

う人物と今の演奏についてご説明をお願いいたします。

【増井】 サルコリーが日本に来たのは、さっきの帝劇ができたときなんです、ちょうどそのとき中国、当時のシナに辛亥革命という革命があって、それまでの清朝がつぶれるわけなんです。そのため、サルコリーは、初めは日本へ来る予定はなくて、中国へ行くつもりだったんですが、やめて日本へ来ちゃった。で、帝劇で、最初に三浦環と一緒に《カヴァレリア・ルスティカーナ》のデュエットを歌うんです、舞台形式で。これが帝劇でオペラを本格的にやろうという一つのきっかけになったことでもあるんです。

ただ、サルコリー自身は、結局、東京音楽学校なんかの先生にもならず、そのまま日本の民間で教育をして、そして、最後は日本で亡くなるんです。恐らく、このサルコリーが音楽学校に行かなかったのは、当時の音楽学校はすべてドイツ一辺倒だったことです。これは後で話が出るかもしれませんが、とにかく当時の日本はすべてがドイツの時代です。音楽のほうもドイツ人ばかりが先生だった。それが、サルコリーが来たことで、初めてイタリア的なものが日本の中に入ってきたんです。あと、三浦環とか、後には藤原義江とかが出て、やっと日本にもイタリア的なものがいろいろと育つわけです。いろんな意味で、サルコリーというのは、注目される人物だと思います。

ただ、今歌っているのを聞きますと、原調ではなくて、一音下げているんです。これは、昔はみんな割合すぐ下げたんですね。例外として、後でちょっと時間があつたら聞いてみたいと思うんですが、藤原義江が〈冷たい手〉を歌っているレコードがありますが、これはちゃんとハイCを歌っています。そういうふうなハイCが歌える人というのは、恐らく私は、戦前は、藤原義江一人しかいなかったのではないと思うんです。

【渡辺】 ありがとうございます。確かに聞いてみると、きのうでしたか、増井先生も感想として、「改めて聞いてこんなに下手だと思わなかった」とおっしゃっていましたが、確かにそういう面というのはあるんですけれども、ただ、やはりサルコリーの場合には、もちろん歌手として舞台に立っていたわけですが、ほかにもいろいろマンドリンとかギターとか、そういう楽器を日本に彼が持ち込んだわけではないにしても、普及する意味で非常に大きな役割を果たしていたりとか、そういうこともありましたね。

【増井】 マンドリンはやりましたね。それで、マンドリンとかギターというのは、実は日本の洋楽界で、今考えると予想外に、大正時期にははやったんです。マンドリン、ギター、ハーモニカ、これは、日本の音楽が今日に至るのを支えた大事な要素だと思います。

【渡辺】 そういうことがあったようですね。それから、歌手としてはともかくとし

て、しかし、教育者としてということになりますと、その後の時代に海外に出て行く日本の歌手たちのほとんどがサルコリーの弟子なんですね。

【増井】 ええ。さっきも言いましたように、イタリアの系統というのは、当時の音楽教育が、官と私に分けますと、東京音楽学校、今の東京芸大が、何と言っても一番大きな勢力で、その音楽学校は、さっき言ったように、全部ドイツで占められちゃっている。それに対して、民間的なものとイタリアが結びつきまして、サルコリーとか、その後で、ノタル・ジャコモとか、イタリア系統の人が民間で教えて、陰に隠れてはいますが、非常に大きな力を及ぼしました。また、藤原義江は浅草オペラの出身ですが、イタリアへ行って、イタリア・オペラ的な要素を持ってくる。

それに対して、東京音楽学校のほうは、明治時代に一回《オルフォイス》を学生たちがやったんですが、文部省は、若い男と女が夜遅くまで両方でもってこんな抱き合ったりするようなことをやってはけしからんというので、それで、結局、《オルフォイス》以後は、オペラはすべて禁じられちゃうんです。例外として、昭和に入ってから、プリングスハイムという外人が来まして、《ヤーザーゲル》という、これは亡くなった藤山一郎さんが出演したりしているんですが、そういったのを簡単にやったことはあるんですが、ほとんど戦後になるまでオペラは一切舞台ではやることができない。

そういう官の系統に対して、民の系統、今言ったサルコリーから始まるんですが、それとか、今の浅草オペラとか、藤原義江とか、あるいはノタル・ジャコモとか、とにかくそういったふうなものが官に対立するものとしてあって、これが今日の日本のオペラの非常に大きな要素になるというふうに思います。

【渡辺】 ありがとうございます。先ほどもちょっと申し上げましたけれども、ヨーロッパ諸国が歌劇場というのを作って、そして、それを振興させていくというのが、いわば国家政策のような形で官がそういうものを担っていたのに対して、日本では、東京音楽学校は、かなりそういう意味では、音楽文化というものを官の力で創っていった非常に大きな力になったんですが、そこからオペラというものがすっぱり抜けているんですね。どうも、やはりオペラというのは、音楽の範疇としてとらえられていなかった。

これはよく考えてみると、西洋諸国でも、オペラは音楽なのかということをお問われてみると、いささか疑問なところがあります。例えば、ベルリンとかウィーンとか、そういう町に行くと、日本で言う『ぴあ』みたいな催し物ガイドみたいなものがありますけれども、オペラというのは音楽のところには入っていないんですね。シアターというふうな項

目に入っているわけで、そういう文化的な位置ということ考えたときに、必ずしも音楽ではないという形で位置を占めつつ国家体制の中に位置づけられていたわけですが、その部分が日本ではちょうどすき間みたいになってしまっていて、官が創っていく文化の中でカバーされなかった。そのことが、逆に、要するに、東京音楽学校でカバーできないような種類の事柄がオペラの文化の中には流れ込んできて、今のサルコリーのイタリアのものが入ってきたというのもそういうことだろうと思いますけれども、ある意味では、東京音楽学校が主導で創られていった音楽文化とは違うおもしろいものがいろいろでき上がってきたという側面があるのではないかというふうに私は思っています。

【増井】 今おっしゃった、音楽としてオペラを扱わないと言うとちょっとおかしいんですが、今も向こうの新聞なんか見ますと、ミュージックという項目と、シアターという項目があって、オペラはミュージックの欄にはない。これは、オペラというものが芸術的価値がないというのではなくて、むしろオペラは、ある意味で娯楽に通じる、つまり、楽しいものだという考えがあるんだと思います。日本人はどうも、オペラが入ってきたときから、オペラは楽しむのではなくて研究するもの、勉強するものだという考えがありました。

昭和何年でしたか、牛山充という戦前にオペラのほうの大変な評論家がいる、山田耕筰が《墮ちたる天女》というオペラを上演したときに。これは歌舞伎座でやったんですが、それに対してその牛山充が非常に褒めたんですが、最後に、「観客の中に、終わらないのに途中でしびれを切らして席を立つ者が、オペラを研究心をもって見ないで途中で立つのは非常にけしからん」と言ったんです。つまり、オペラというのは研究するものであって、楽しむものではないんだという観念が強かったわけです。これは、私は、現在でも日本にそういう人も随分まだいるんじゃないかという気がするんです。とにかく、一種のブランド志向です。これはいいものである、価値あるものだというのは、もう最初から、1903年の《オルフォイス》のときから始まりました。当時、ワーグナーの音楽、ワーグナーの芸術というものが非常に立派なものなんだという考えが日本に入ってきて、すべての人はワーグナーを、よく内容も知らないで賛美したんです。それでオペラをやってみようということになり、初めはワーグナーをやるつもりだったんですが、ワーグナーは難しく手がつけられない。そこで、ワーグナーのかわりに《オルフォイス》をやったというのが、日本でオペラを上演した始まりなんです。

つまり最初から日本ではこういうものが楽しいからというよりも、ありがたい立派なも

のだからやらなくちゃいかんという観念があったわけです。これはずっと続きまして、音楽もそうなんですが、楽しむよりもまず勉強するものだという観念、そういった価値観が、今でも尾を引いていると思うんですが、それが非常に大きく影響していると思います。

【渡辺】 その楽しむということと言えますと、この後に、先ほどからお話にありましたように、帝劇、それから、ローシーのローヤル館というのは結局失敗してつぶれちゃうわけですが、その流れが浅草オペラというのを作っていく。これは、まさにその楽しむものというふうな形で機能した典型的な例だろうと思いますので、その浅草オペラの例として、〈おてくさん〉というのをちょっとお願いいたします。

(試聴曲：《カフェーの夜》〈おてくさんの歌〉から)

【渡辺】 これはまだずっと続いて、この先も実はおもしろいんですけども、ちょっと長いのであんまりそればかり聞いているわけにもまいりませんので、途中でですけども切らせていただきました。解説をお願いします。

【増井】 この曲の中で割合に音楽が楽しめる部分は、シュランメルという作曲家の《ウィーンはいつもウィーン》というマーチなんです。その前後に変な「タタター、タタター」なんていったのは、作曲というか、日本人が作った分なんです。今の〈おてくさんの歌〉は非常にはやりまして、浅草オペラの大変なヒット作品である《カフェーの夜》という中に使われているんですが、もともとは帝劇の重役で益田太郎という人が、芸者遊びのときに今の〈おてくさんの歌〉を作って、それを佐々紅華が《カフェーの夜》という作品の中に取り入れて、非常にまたそれが受けたわけなんです、これは後のほうに、《庭の千草》のメロディーとか《フニクリ・フニクラ》の旋律が使われていて、主要部分は全部替え歌なんです。

浅草オペラというのは、外国のいろんなオペラを単純に短くしたり、せりふに置きかえたりしてやる、そういった作品もあるし、それと一緒に、日本的なミュージカル・コメディをやった。そのミュージカル・コメディに使う曲が、新しく作曲するのではなくて、大体ができ合いの曲を持ってきて、それを替え歌にして使っているんです。これは、浅草オペラに限らないんです。例えば、宝塚の少女歌劇の昔は、さっきの《ドンブラコ》は北村季晴がちゃんと自分で作曲したんですが、宝塚でいろいろやっている作品は、随分多くがやっぱり替え歌です。小林一三という非常に有名な、宝塚を作った、あの人は自分の作品というのを幾つか宝塚で上演していますが、それらは、みんな有り物のいろんな曲を組み合わせで作ったと自分で言っています。ですから、宝塚の作品は作曲と書いてあっても、

実際は作曲ではなくて、実はアレンジだというのが非常に多いわけなんです。今の《カフェーの夜》にしましても、佐々紅華作曲と書いてあるんですが、内実は今のような替え歌を使っています。また、それと一緒に、浅草オペラというのは、さっきの帝劇のところでも申しましたけれど、ほとんどが音楽は素人です。みんなそれをちっとも不思議に思わない。ですから、あの程度のものであったというふうにお考えになってもいいと思います。

【渡辺】 これも、つい我々はこういうのを聞くと、まだ当時の日本では本格的に作曲する能力がなかったとか、それから、非常に著作権の意識が希薄で、勝手に持ってきて使っていたとかというふうに思いがちなんです。もちろん、そういう面も当然あるんですけども、ただ、一つ、今増井先生のご指摘になられた替え歌という手法、これは実は日本のそれまでの音楽作りのあり方がある意味では支えていた、そういう非常に伝統的な日本の音楽文化の手法なんです。例えば、民謡とかそういうものでもそうですが、調べてみますと、今だと例えば《ソーラン節》とかという民謡を見ると、歌詞がいかにも「1番何とか、2番何とか」みたいになっていて、そして、歌詞と旋律の組み合わせが固定しているように見えますけれども、しかし、そういうふうなものが固定化してくるというのは、実は大正ぐらいになってからでありまして、それ以前の民謡集とかというのを見ると、一つの曲のとにかく山ほど歌詞があつて、そして、いろんな歌詞を乗せて取っかえ引っかえ歌ったりする。そして、ときには、《ソーラン節》の歌詞と《江差追分》の歌詞がまざり合っちゃったりとかいうふうなことがあつたり、決して固定していななんです。つまり、何かでき合いの旋律を持ってきて、そこに何かの言葉を乗せて歌うというのは、日本人が音楽づくりのいわば基本的な構えとしてずっと持ってきたものなんです。

1つ、典型的な例で私が思い出すのは、盛岡一高という高校がありまして、その校歌というのが、何と《軍艦マーチ》の旋律なんです。大分前ですけども、盛岡一高が甲子園に出ちゃいまして、というのはあれですけども、ご出身の方なんかいるとちょっと失礼なんですけど、それで、しかも1回勝ってしまいまして、その校歌が流れたときにみんな驚いたという話があるんですが、あれは、実は、今私の大学に盛岡一高出身の学生というのがいまして話を聞いてみたところが、言い伝えられているところによると、やっぱりその作曲者と称する人が、どこか港か何かで《軍艦マーチ》が演奏されているのを聞いて、これはいい曲だというんで、それを使ってそれに歌詞を乗せて校歌を作ったという言い伝えがあるという話を聞きましたけれども、それは別にできないからやったとか、技術が不足していたというだけではなくて、音楽を作るというのはそういうことだったという面が

多分あるんだと思うんですね。

恐らく、これは私の個人的な意見でありますけれども、浅草オペラが受けたというのは、やはり何か外国の立派なものを持ってきて重々しくやるというのではなくて、そういう日本の音楽作りの延長上でとらえられるみたいな、その感覚というのがそのまま聴衆にぴったり入ってきたという側面があるのではないかという気がします、とりわけそれまで帝劇、ローヤル館と、要するに、財政的にお客が入らなくて失敗していたのが、浅草オペラが大成功になったというその背景について、増井先生、何かご意見がありましたら。

【増井】 浅草オペラが始まって、最初は1年ぐらいいしてからば一っと広まりまして、どこの小屋でも浅草オペラ的なものをやるようになる。そのときにはちょうどヨーロッパ大戦の大戦景気というのがあって、非常にみんな金回りがよかったです。それもあってオペラがはやりだしたんですが、それが急に今度は恐慌というのになりまして、不景気になります。そうなりますと、今まで方々で浅草オペラをやっていたのが、全部一つの金竜館という浅草オペラ専門館に集中しちゃいますが、その金竜館時代にも、今想像もつかないほど大勢の観客が金竜館へ一極集中するんです。1年間で休みが3日か4日しかなくて、七、八百人の小屋で、平均で千何百人の聴衆が毎日集まっている。だから、現在そのぐらいオペラ・ファンがあれば、日本のオペラが大変なものになっちゃうと思うんですが、とにかく浅草オペラの時代のオペラ・ファンの数というのは、現在想像もつかないほど多かったです。

【渡辺】 もちろん、浅草というのは、もともと非常に大衆的な芝居だとか、そういうものが江戸時代からやられている場所だったわけで、そういうところでやられるということもあって、そういう浅草オペラというのは、ある意味では墮落したといえますか、非常に西洋音楽を矮小化して、そして、何か卑俗なものにしてしまったという批判が一方ではあったりするんですが、しかし、他方で、それだけやはりオペラというのが人を集められたという、そういう状況に関して、我々はもう少し見直してみる必要があるかなと思います。そして、そういう中で、後から出てまいります藤原義江も、戸山英次郎という名前でも浅草オペラで歌っていた人でありまして、それから、田谷力三とか、そういったかなり本格的な歌手というのが出てきていることも確かで、それが次の時代につながっていくわけです。

ほんとうはそのあたりも、田谷力三の曲とか歌っているものとかも聞いていただく予定だったんですが、まだあとの話がありますので、このあたりはちょっとカットさせていた

だきまして、浅草オペラは関東大震災の影響とか、いろいろそういうふうなこともありまして、それ自体は下火になっていくんですが、今度その後の時代、昭和に入ってからもそこで育った人が活躍し、しかも、国際的に活動するようになっていく、その時代の話にいきたいと思います。ここでは、三浦環と藤原義江という2人の人物を取り上げてご紹介したいんですが、これは皆様もお聞きになったことがあるかと思いますが、三浦環の歌っております《蝶々夫人》の中の〈ある晴れた日に〉というアリアを最初に。

(試聴曲：三浦環の〈ある晴れた日に〉)

【渡辺】 三浦環と言うと、日本のオペラ史上、伝説的な存在、まさにそういう国際的に活躍した最初の歌手ということで知られているわけですが、今のお聞きになっていかがですか。

【増井】 三浦環はロンドンに行って、日本から留学していきなり蝶々夫人をやったんですが、それまでこのオペラをやったことが全然なくて、楽譜も初めて買って勉強したんですね。しかし、やってみたら、ちょうどヨーロッパ大戦の始まったときですが、大変なアンコールで、たちまち世界的になっちゃった。そして、ロンドンで歌ったあと、今度は欧州大戦で空襲があるものですから、アメリカへ行って、アメリカの各地で大成功する。これは、現在三浦環のことをいろんなぐあいに批評する人がいるんですが、今残っている当時の新聞や雑誌などを見ますと、三浦環を大変に褒めています。声は必ずしもプッチーニが求めるようなものではないと。だけでも、蝶々さんの演技がしっかりしているし、それから、結局、日本人的だったというのを褒めたんだと思うんです。とにかく非常に褒めています。これは、三浦環自身が、私は世界の三大蝶々夫人だと言って、ファラーと、もう1人ストルキオと自分と3人並べて言っています。この3人は格が違いますからそのまま受ける訳にはいきませんが、蝶々さんを歌う歌い手としては、やっぱり世界三大の一人と言っていいぐらいに有名だったことは間違いない。

この三浦環の大成功には実はいろんな苦勞をしています。例えば、当時の向こうの雑誌を見ますと、三浦環の広告がいっぱい出ているんです。彼女は自分を売るために一生懸命苦勞して、その広告を出しているんですね。だけでも、とにかく三浦環という人があれだけやってくれたので、日本人のオペラを勉強しようという意欲を盛り上げ、三浦環に続くいろんな歌い手が海外で活躍するようになりました。これはあまり日本に知られていない人もいます。例えば、日本の戦争の直前にスカラで初めて蝶々さんの舞台を踏んだ長谷川敏子という人がいます。この人は藤原義江も褒めています、とにかくそのころから三浦

環の後に続く者がどんどん出ています。

それから、もう1つ、私は三浦環について思うのは、実はこれは全然別な話なんです、私は三浦環の自筆のはがきを持っているんです。私にあてたはがきなんです。これは私はオタカラに出そうかと思っているんですが、それは別としまして、何で私のはがきを持っているかと言いますと、私の学生時代に三浦環がラジオで《荒城の月》を歌っているのを聞きまして、あれはおかしいと書いて、投書を出したんです。それは、あの曲はご存じの方が多いかと思うんですが、「花の宴」というところで半音上げたのと上げないのとあるんです。あれは山田耕筰が半音を上げないようにしたのが今歌われているんですが、「はなのえん」の「え」の音を半音上げるのが滝廉太郎もとの形なんです。それを知らなかった私が三浦環に半音上げた形で歌ったのがおかしいと手紙を出したんです。そうしたら、環さんからすぐに返事が来ました。私は、当時の三浦環はうんと偉い人だったので、そんなすぐ返事が来ると思わなかったので驚きました。

そのはがきを見ますと、いろんなことが書いてあるんですが、要は、そんなことはどうでもいい、音楽は自分の心だと。心を表現することだけが大事なのだとということが書いてあったのです。私、これは非常に立派な言葉なので、さっきも言ったようにオタカラに出せば、安くなるかもしれないけれども、ほんとうは、それこそ100万円ぐらいの価値があってもいいと思っているんです。とにかく、三浦環という人は、今のお聞きになってわかるように、例えば、声なんかは今の一流歌手と比べると、どっちかというかもしれません。しかしながら、やっぱり心で歌っている。そして、彼女は蝶々さんも、日本語で歌っています。彼女は、日本へ帰ってきたときには原語で歌ってたし、外国ではもちろん原語で歌っていたんです。しかし、日本人に聞かせるには日本語にしなくちゃいけないというので、すぐに自分で徹夜して訳して、それで歌ったんです。三浦環は、死ぬ直前も、《冬の旅》や《美しい水車小屋の乙女》を日本語に訳して、それを自分の演奏会で歌っています。ですから、私は、そういう心で歌うんだということは彼女が向こうにいきなり行って、そのオペラが外国に通用したことからも、これは今日の日本人のオペラで一番考えなくてはいけないことではないかと思っております。

【渡辺】　もちろん、三浦環が海外で評価されたことの中には、いろいろある種のやはり文化ギャップといいますか、日本的なものに対する過剰な評価みたいなものがまざっているとか、そういう側面もあるとは思いますがけれども、今ちょっと先生の話にもありましたけれども、三浦環は、今の〈ある晴れた日に〉のアリア、何回か録音を残しております。

その中にイタリア語で歌っているものと日本語で歌っているものと両方あるんですけども、そのアーティキュレーションの仕方が、やっぱり日本語で歌うときには日本語のやり方でやっている、それから、イタリア語で歌うときにはちゃんとイタリア語でのアーティキュレーションになっているというふうなことを私の友人の学者が言っていたことがあるんですけども、そういう意味で、先ほどの話にも出ましたけれども、三浦環が受けた教育は、どっちかというところでは日本音楽の教育だったわけですよ。いわゆる東京音楽学校でドイツ仕込みで鍛えられたというのとは違った、そういうあり方だったわけですけども、その中で、やっぱり非常に柔軟に対応できる能力というのを持っていたということは確かです。

ですから、我々は何か国際的にというときに、非常に西洋人と同じ感覚で、そして、何か向こうのスタンダードに合わせてということばかり考えてしまうんですけども、この時代の人の生き方、やり方というのを見てみると、決してそうではない。そして、むしろ日本の中では日本のオペラ文化というのをいかに創っていくかということ非常に真剣に考えていて、単なる海外の模倣をして、同じになればいいというのとは違う、そういう信念みたいなものが背後にあることを感じるんですね。徹夜で日本語に訳したなんていうエピソードは、まさにそういうことのあらわれなのではないかという気がします。そのあたりが、確実に今の我々が抱えている西洋のオペラに対する感覚とこの時代の違ってきた側面なのかなという気もいたしますが、その点に関しては、藤原義江に関しても、いろいろおもしろいことがあるのではないかと思いますので、次に、その藤原義江の歌っております《ラ・ボエーム》の中の〈冷たい手を〉というアリアを聞いていただきます。

【増井】 この藤原義江のレコードは、実は本人のディスコグラフィなどに入っていない非常に珍しいものなんです。これはどうしてかと言いますと、戦争中にNHKが外国へ宣伝放送するのは夜中の放送となり、生の藤原義江に歌ってもらうことはできないので、レコードを作ってやったんです。これは、NHKにも1枚しか残っていなかったレコードで、しかも、私がNHKをやめた後に、みんなが知らないで壊しちゃったみたいなんです。ですから、今は多分レコードは存在していません、と思います。これは、たまたまそのレコードを使って私が放送したときのテープが取ってあり、そのテープの音なので、音は悪いかもかもしれませんが、非常に珍しいものです。

さっき申し上げたように、戦前のテノールであれだけの声を持っていた人はほかにないと思います。藤原さん、歌は多少ビブラートがかかっていたりしていますが、しかし、声

をちゃんともっていて、立派なテノールであったことは間違いない。お聞きになるとわかると思います。ではお聞きください。

(試聴曲：藤原義江の〈冷たい手を〉)

【渡辺】 いかがでしょうか。

【増井】 藤原義江という人は、《蝶々さん》をなかなかやらなかったんです。戦争が終わって、一番最初に東宝から藤原義江にオペラをやらないかという話がありまして、《蝶々さん》をやりたいと言ったんです。そうしたら、自分は戦争が終わって、こんな「アメリカ万歳」なんていうのは歌えないと答えた。それで、《蝶々さん》のほうは長門歌劇団のおはこみたいになっちゃいました。後から藤原さんもやりましたけど。

それから、藤原さんという人は、最初は浅草オペラへ行って、それから、お父さんがリードという外人で混血だったんですが、それが亡くなり、財産をもらって、浅草オペラから外国へ行った。そして、アメリカへ行ったら、彼は顔が非常にいいものですから、美男子の映画俳優バレンチノの再来だと評判になって新聞に出たんです。それがきっかけで、非常に有名になりました。そのころから歌もだんだんうまくなった。初めは決してうまくなかったんです。ただ、声は持っていたようですね。それが日本へ帰ってくるときに「我らのテナー」という記事が新聞に出まして、それがもとで藤原さんは日本でも有名になっちゃう。有名になったおかげで、1934年に今度はオペラをやる。なぜ藤原さんがオペラを始めたかと言うと、それは、その2年前なんです、パリのオペラ・コミックでこの《ボエーム》のオーディションを受け、オーディションに通っちゃいまして、オペラ・コミックで3回ほど《ボエーム》をやったんです。ところが、それから後に、外国で自分がオペラへ出ようと思って運動しても、なかなか出られない。いろんな好きな役を歌えない。それを歌うためには、自分でオペラをやるしかない。そう考えて、日本でもってオペラを始めたんです。

その始めた場合も、実は藤原歌劇団が昭和9年、1934年にできたというのが通説ですが、これは初めから藤原歌劇団を作るといったのではないんです。初めは藤原義江さんが、自分主演のオペラをやる、《ボエーム》をやると言って始めたんです。それから後、有楽座で変な《カルメン》をやるとか、変な……と言うとおかしいんですが、ミュージカルのものをやったりして、その5年後に、初めて藤原歌劇団と名乗る。それはヴォーカル・フォアという、オペラ研究のグループがありまして、そのグループは合唱団中心に途中からなっちゃったんですが、その合唱グループと一緒に今日に続く藤原歌劇団ができ

上がったんです。昭和14年、1939年なんです、それから毎年いろんなものをやる。そこへグルリットが来て内容が格段に強化され、戦争前にある程度のオペラが日本でもやられるようになったんです。

で、戦争後に、さっきも言ったように、みんながぶるぶるふるえておなかもへっているときに、娯楽が何もないですから、オペラを始めたら、たちまち当たっちゃって、《タンホイザー》なんかは、二十何回かの連続公演の入場が100%というふうになっちゃうわけですね。今日の日本のオペラの基礎がそういうところできたんだと思います。

【渡辺】 ありがとうございます。その藤原歌劇団は、今お話しのように、まさに上から歌劇団というものを作って、そして、形のできたものを最初からというのとは違うでき方、そして、そういう中で作られてきた蓄積というのが日本のオペラ文化にとって何だったのかということ、やはり検証し直してみるということというのは非常に重要なことではないかということ、今のお話を聞いても考えさせられたわけです。

とりわけ、その藤原歌劇団が戦後になってから、そして、お話の中にもありましたけれども、終戦後、半年もたたないうちにわーっと大人気になったという、そのあたりの戦後の状況についてもいろいろお話を伺いたいところなんです、ちょっと私の手際も悪くて、やや時間が押してしまっていたので、ここらあたりから最後のまとめに入りたいと思います。

今までお話しいただいた全体を振り返って、増井先生のほうから、まず日本のオペラの、最初に大体大まかなご説明はいただいたわけですがけれども、それについての増井先生ご自身として、そこから我々は何を読み取るべきなのか、日本のオペラが築いてきた歴史から何を読み取るべきなのか、そして、まさに1952年以後というのを考えていく上で、ここまでの歴史というのはどういうふうにとらえるべきなのかという、まとめをお願いしたいんですけれど。

【増井】 何を読み取るかというのは難しいんですがね。とにかく、1952年までは、さっきも申し上げたように、まだまだアマチュアの段階だった。で、みんなが模索して、そして非常に苦勞して、とにかく続けた。それだけオペラの魅力が、これは一部の聴衆にももちろんあったし、それと一緒に、やる人たちが非常にオペラというものに憑かれてしまったと思うんです。とにかく戦前には、当時のやれる条件の中でやったので、今から考えるとひどいものです。いろんな例がありますが、その細かい例は、この本に書きました、そういった段階から今日のようになってくるのは、努力が大変なものであると一緒に、ま

た、日本自身の、さっきも申し上げました経済力だとか、体位向上だとか、いろんな外国との交流だとか、そのほかいろんな状況の変化があつて今日になってきたんですが、ただ、私は今までの歴史を振り返ってみて非常に感じるのは、これは1952年の少し後になるんですが、1956年にNHKイタリア・オペラが始まる。その後にドイツ・オペラの引越し公演がある。あの辺が非常に強烈なインパクトになって、日本が今までのアマチュアの段階から今日のプロのほうに進み始めたんじゃないかと思うんです。

きょう、私、おしまいに聞くという約束で1枚CDを持ってきましたので、それをお聞きいただきたいんです。それは何かと言いますと、《トスカ》を歌っているテバルディの舞台なんですが、テバルディというのは、日本へ来ましたのは、1961年の第3回目のイタリア・オペラです。テバルディとデル・モナコと両方が来て、共演しました。その2人の共演はほんとうに忘れられない。私、そのとき、きょう後に出ます杉理一さんと一緒にイタリア・オペラの舞台監督をやったんです。で、テバルディー人の舞台も、私はすぐそばにいて聞いて、猛烈に感動したんですが、すっかりそれを忘れちゃっていたんです。それが、つい最近、5日ほど前にこのCDを聞いたんです。そうしたら、そのCDはあのイタリア・オペラの時ではなく——イタリア・オペラのときの録音も残っているはずなんですが——、これはテバルディが20歳のときの《トスカ》です。20歳でこれだけ歌ったんだから、日本へ来たときはちょうど39歳の歌い盛りで、円熟して立派なものだった訳です。それを当時の日本で聞いたので、我々はほんとうに感動しちゃって、その結果が今日の日本のオペラになったんじゃないかと私はつくづく思ったのです。では最後に、テバルディが20歳のときの《トスカ》の〈歌に生き愛に生き〉を聞いていただきたいと思います。

(試聴曲：テバルディの〈歌に生き愛に生き〉)

【渡辺】 すばらしい音楽を聞いた後で私がしゃべると泥を塗るみたいな感じもないわけではないのですけれども、一言だけ私も最後にまとめとして感じたことを申し上げたいと思います。

きょうお聞きいただいたさまざまな音源、そして、ここでの出てきた話というのは、確かに日本のオペラが今日に至る歴史なんですが、それを前史といいますか、要するに、これは最初にも言いましたけれども、過去の済んだ歴史、そういうものが克服されて今があるというふうにはとらえてはいけないのではないか、そういうふうにはとらえられない部分があるのではないかということが私は一番感じていることです。

確かに、三浦環、藤原義江あたりから非常に国際的に日本人も進出して、そして、日本のオペラというのが国際的な中での位置を占めるようになってくる。そして、そういうものとのつながりの中で洗練されたものができてくる。そして、それが、とりわけ戦後になってから、こういうイタリア・オペラ、ドイツ・オペラの引越し公演なんかに代表されるように、我々が本物と親しむというふうな機会ができることによってそういうふうな展開をしていったというのは、それは一つの発展の歴史ではあるんですけども、ただ、ここでもう一つ考えておかなければいけないのは、こういう中にあるのは、決して昔はだめだったのが今はよくなったということだけではなくて、その時代その時代にやっぱりオペラというものをどういうふうにするのか、そして、日本の文化としてどういうふうにする位置づけていくのかという、そういう真摯な営みの蓄積なんだと思うんですね。

ですから、先ほど三浦環、藤原義江のところでもちょっと申し上げましたけれども、彼女ら、彼らは、一方で国際的に活躍するもう一つの側で、やはり非常に日本のオペラ文化というものを創っていくということへの真摯な努力というのをしているわけですよ。さらにさかのぼって、それこそ《ドンブラコ》とか、ああいうのは、今見ると何かちやちなものに見えますけれども、そこにあったのは、やはり日本のオペラ文化というのを創っていく、そして、そのためには、日本の文化というのはどうあるべきかと、そこでされていた議論は決して西洋に追いつくということではなくて、西洋的なものに追いついただけではだめで、そして、その上で日本の文化をどう創っていくかという、そういう壮大な構想を彼らは持っていたわけです。

どういうふうにする日本文化を創っていくかという、その基本的な考え方自体が時代の中で変わってくるということなんだと思うんですね。やはり、それは、ある意味では日本だけの問題ではなくて、西洋でも同じだったんだと思います。ある時期まで、やっぱりオペラというのは非常にナショナルなもの、その国の文化の象徴で、ですから、例えば、ハンガリーのブダペストに歌劇場ができれば、そこで、一方ではスラブのオペラというものが、自分たちの文化というのが創られていくのと同時に、他方で、今度は例えばワーグナーを持ってきて、そして、ワーグナーをハンガリー語で上演するというふうな、常にそういう関係をにらみながら自分たちの文化をどういうふうにするかというのを考えてきた歴史なんですけど、ある時期から、そういう非常にナショナルなものへの指向というものが背景に退いて、やっぱり非常にオペラ界全体が世界的にグローバル化といえますか、そういう状況になってきて、今や歌手はもうあちらこちらを行き来してやっている

というような状態で、ドイツの歌劇場だからドイツ人ばかりがやっているというようなことではもう全くなくなってきた、そういう状態の中で、文化というものをどういうふうに創っていくかという問題が今改めて問われているんだと思うんですね。

じゃあ、ローバリゼーションになったから、もう基準は一つで、たった一つのオペラの世界があるだけなのかというと、そうではなくて、やはりその中で地域的なものとのかわりの中で自分たちの文化というのをどうつくっていくかという課題は依然として残っている。そういう中で、ローカリゼーションという言葉があるんですが、そういうグローバルゼーションの中でのローカリゼーション、ローカルな文化というものをどういうふうに創っていくかという問題というのは決して解決されたわけではないわけです。

そういう中で、やはり日本が日本の文化を創っていくというときに、いろんな解決の仕方がある、いろんな対応の仕方がある、そういう一つの例として、もちろん昔のものはそのままねすればいいというものではない。今どこかと同じことをやればいいのかという話では全くないんですが、こういう歴史に学ぶといいますか、過去の人々が真摯に文化を創ろうとしていた歴史というのをやはりもう一度見直してみるということは、決して過去の前史の話ではなくて、今の我々の文化を考えるということにつながっていく、そういうヒントをいろいろ提供してくれているのではないかというふうに私は考えております。

残念ながら時間が来てしまいました。もっともとお話を伺いたいことがたくさんあったんですけども、後は皆さん、どうぞ本を読んでくださいということで、第一部はこれで終わりにしたいと思います。どうもご清聴いただきましてありがとうございました。(拍手)

【司会】 増井先生、渡辺先生、ほんとうにありがとうございました。もう一度拍手をお願いいたします。(拍手)

それから、一つお願いでございます。本日、おかげさまでたくさんのお客様に来ていただいております。恐縮ですが、お荷物等、できるだけご協力いただきまして、お繰り合わせてご着席いただけますようお願いいたします。

第Ⅱ部

「日本のオペラ作品」

【司会】 それでは、第二部を始めます。第二部は、休憩を中で一度挟みますけれども、「日本のオペラ作品」と題し、シンポジウム形式でパネリストの方々にご発言いただきます。

第二部の後半のほうで質疑応答とまとめというセッションがございます。皆様からお寄せいただきました質問等に関して、幾つかお答えできる場を用意させていただこうと思っています。このパネルディスカッションに関連するご質問等を皆様から頂戴し、質問用紙にご記入ください。後半のセッションで取り上げていきたいと思っております。

それでは、本日のパネリストの方々をご紹介します。まず、作曲家の三木稔様です。それから、ニュー・オペラ・プロダクション代表の杉理一様です。続きまして、音楽評論家の野村三郎様です。それから、財団法人日本オペラ振興会常任理事の下八川共祐様です。このセッションのモデレーターを、昭和音楽大学オペラ研究所嘱託研究員で音楽評論家の関根礼子様をお願いいたします。

それでは、よろしく願いいたします。

【関根】 皆様、こんにちは。本日、第二部の司会をさせていただきます関根でございます。

第一部で、明治から1952年までの日本オペラの流れを、音源を挟みまして話していただきました。第二部では、53年から以降、現在までがどうなっているのかということなんです。53年以降の日本のオペラの流れというのがざっとわかるように、日本オペラ年表というのを皆様にお配りしてあります(P77)。これは一応明治時代から入っているんですけど、これを見ていただきますと、1953年から現在までの50年がどのような動きできたかということは大体おわかりいただけるのではないかと思いますので、そうした歴史的な経過をたどるといことは、これはお暇なときに見ていただくということでもかえさえていただきまして、日本のオペラ作品が、その50年の間にレパートリーとなる作品がいろいろ出てきたわけです。50年の歩みというのは大体わりと順調な歩みだったのではないかと私は思っておりますが、順調に発展してきた面もありますし、まだまだ不足する面もあると思うんです。そういう問題点は具体的にどういう事柄なのかということをお話していただきたいと思います。切り口は日本のオペラ作品ということですが、作品の内容に限らず、制作の問題ですとか、演出の問題ですとか、いろ

いろ話が出ましたら、その都度含み込んでいきたいと思っております。

早速始めさせていただきたいと思います。まず初めに、作曲家の三木稔先生にお話をお願いしたいと思います。三木稔先生の「三木稔オペラ作品リスト」(P 81)というのがあります。皆様にお配りしてあると思います。4枚つづりのものです。三木先生ご自身が作っていただきました。これをごらんになりながら、三木先生にお話ししていただきたいと思ひます。それでは、よろしくお願ひいたします。

【三木】 先ほどのお話は大変興味のあるもので、私の知らないところを随分聞かせていただいて、今後の参考になると思ひておりますが、これからはがらっと変わらして、この数十年のことになっていきます。

年の順にしゃべるんだそうで、年の順というと大抵若い順でやるんだけど、どういふわけか一番年寄りからやるということで、私は1930年生まれですから、他の方々とあんまり違わないと思ひますけれど、前座を務めさせていただきます。いや、冗談です。

実は、私は、最初、オペラというのは大嫌いだったんですね。芸大のころに、私、国は徳島で、徳島から大阪を通って東京に出てくるのですが、ちょうど二期会が始まったばかりのころ、ほぼ50年前だと思ひますが、大阪の朝日会館で《ドン・ジョヴァンニ》をやっている、それを見て、何てオペラってつまらないものだろうと思ひてしまったんです。オットセイが立って歌っているみたいな感じで、で、ずっと器楽、オーケストラを書いたり、それから、日本の楽器の運動を推進するような立場をつづけておりました。

それが、初演は75年なんですけれど、72年ごろに日本オペラ協会の賀賀君から、彼は芸大で同級生だったせいか、『春琴抄』を書かないかと言われたのがオペラに深入りする契機になりました。私は徳島出身で、大阪弁に近い言葉をしゃべってきたものから、日本語のピッチ・アクセントということに対して大変恐れておりました。その10年ぐらい前に合唱曲を随分書いた時期があるんですけど、自分が上手に書いたと思ひても、東京の人はみんなげんげんな顔をして、全然違う、意味が違うというんです。女房も山梨県出身なものですから、いつも気持ち悪いと直されていたんですね。で、もうテキストのあるものは嫌だと思ひて、10年ぐらいテキストのあるものは使わなかったんです。ところが『春琴抄』ということで、これは大阪弁だ、おれのテリトリーだ！ そのころ日本の伝統楽器について大変深入りしていたころで、箏についてもすごく興味があったものから、それじゃあおもしろい、やってみよう。

もともと音楽劇というもの、音楽がドラマにかかわるということに対してはものすごく

関心がありました。西洋のオペラは、先ほどの録音の最初のころを聞かせていただいてもわかるように、50年前に見たときは、今の二期会とはもう比べものにならなかったのですね。ただ音楽劇そのものには興味があるから「オペラと言わなきゃいい」、と言って引き受けました。それが《春琴抄》だったんですが、おかげで、みなさんからびっくりするようになりアクションを得て、自分の将来を決するようになっただけです。日本オペラ協会としても、きょうは来ていませんけれど、大賀君はこれがだめだったらもう解散しなきゃいけないと思っていただろうです。《春琴抄》の成功で今までこれだんだと、よく彼はそういうふうに言ってくれます。上演回数も多くて、この6月に大阪のいづみホールが、釜洞祐子プロデュースのコンサート形式ですけど、少しアクションを加えたような形で上演するとか、いろいろそのほかにも企画が耳に入ってきます。

オペラを書いていて気がついたことがあります。私は《春琴抄》の10年ぐらい前に日本音楽集団というのを設立して、日本の楽器の国際化というか、現代化というか、それに全力を挙げ、コンサートを定期的に年何度もやっていました。コンサート用に作曲家が作品を書くということは、10分とか20分の曲が多いですね。2時間の演奏会の中で、残りはほかの人の曲になるわけです。そうすると、お客さんへの責任は、私一人が負うことではないことになってしまいます。私はその団体の音楽監督ということで、海外公演をずっと続けておりまして、様式的にも自分の意図を徹底して通したかった。しかし、自分の作品だったら思うようにできますが、ほかの人の作品が混ざるとそうはいかない。一方、オペラの場合は、2時間なり3時間一人の作曲家が書きますよね。もちろん演出家がいる、美術や衣装や照明など、いろんな方々が絡んだ総合芸術ですから、全部をコントロールするわけではありませんけれど、音楽に関する限り、その時間も、空間も、スコアによって作曲家が全部を支配することができるわけです。これは作曲家にとってこたえられないことなんですね。

ミュージカルというのを、皆さんも並行してごらんになっていると思いますけれど、ほとんどのミュージカルは、せりふがあって、せりふの中に挿入歌があったり、器楽曲があるという形が多いですね。ということは、その中でオーケストラの指揮者というのは、舞台上でせりふをやっている間は、手持ちぶさたで何もすることがない。台本上の約束や、演出上のキューが来たらやっとならば楽隊に向かって棒を振り、歌も動き出すということなんですね。

作曲家にとってみれば、その2時間なり3時間というものを自分の意図でコントロール

していきたい。ヒトラーのような独裁者になるつもりはございませんけれど、やはり時間空間を思いのままにつくり上げる。もちろん、そこから幾らでも即興的な要素が入ってきてもいいんですけど、基本の骨というのは作曲家が作るべきなのであって、それができるといことは、オペラというのは、ほかにかえられない喜びですね。だから、オペラは、その後ずっと自分のライフワークになったし、もう一つのライフワークである日本とかアジアということにも同時にオペラに関わっています。

ただ、日本のオペラ界で新しく日本のものを作っていくということは、自分の努力の量に比べて、そのリアクションは考えられないほど少ないですね。今言った別のライフワークであるアジアとか日本のことでは、しょっちゅういろんなことをする。例えば、今日のようなシンポジウムや講演の話がしょっちゅう来るので、いろんな人たちと、かんかんがくがくたる意見も飛ばし合うことができますんですけど、オペラでは、今まで何かしゃべったかなと思って今回過去を振り返ってみたんですけど、ほとんどないですね。拍子抜けも甚だしいですね。これでは日本のオペラは育たないなという気がいたします。もっと活発に論議が行き渡って、要するに、ブラヴォーとブーイングとが飛び交うようなものが周りに巻き起こってこないとだめだと思います。

そういった意味で、私はオペラをやりながらも、反響の大きい海外の仕事をずっと続けております。たまたまこの《春琴抄》を頼まれたと同じ、ほとんど10日違いで、イギリスから一通の手紙が来まして、それが二作目の《あだ》、英語では《An Actor's Revenge》のきっかけになったんですね。で、《春琴抄》を頼まれたばかりだから、もっと後でもいいかと言ったら、OKしてくれて、7年後にできた。もっとも、英語でオペラを書くことが大変で、どんどん遅れ、もうあと1年遅れたら日の目を見ませんでした。委嘱してきた団体は、ベンジャミン・ブリテンがつくったイングリッシュ・オペラ・グループでした。委嘱を受けた後、それが発展した形で、イングリッシュ・ミュージック・シアターと改名され、その演出家で芸術監督であるコリン・グレアムと、それから今までずっと長く仕事をしておりますけれど、その間に英語で3つのオペラを書くことができました。どれも長生きしそうで、《あだ》はドイツ語にもなっています。ほかの言語にするのには英語からは簡単です。日本の作曲家が日本語で書いた場合、それを海外でやられるときに外国語に直すというのはきわめて難しい作業です。作曲家が死んでしまったら全く無責任にやられてしまう可能性があります。私は日本のオペラを推進していきながら、同時に国際化し、世界中の人が楽しんでくれるオペラを作っていきたいと思っておりますので、英語でやれた

ことはとても幸せです。今、この《あだ》と、次の《じょうり》と、それから、数年前にアメリカで初演して日生劇場でもやりました《源氏物語》とを英語で書くことができました。

ただし、日本人ですから、日本でやる時はどうしても日本語でやりたい。それで、常に英語バージョンと日本語のバージョンとは並行して書くようにしております。最初、数小節英語で書いたら、それに日本語ならどう書くというふうに当てはめながら、オーケストラは後回しにします。英語と日本語とでは、主語の場所とかいろんな対応する機能が違いますから、器楽がどちらにも合わせるようにするのは、後で翻訳したのでは全然うまくいかないはずなので、両方を同時進行で作るようにしております。ただ、日本語版の上演はどういうわけか日本では難しいですね。《じょうり》は、日生劇場の招待でセントルイス・オペラが来て英語でやって、沢山の人が褒めてくださり、中にはその年に上演された四十幾つのオペラを全部見てピカイチだったというふうに言ってくれた人も何人かおりました。しかし、その日本語版はいまだに上演されておられません。やっと来年9月に東京に新しくできる劇場でやることが決まりました。世界初演以来何と20年です。

私は、オペラというのは、たくさんの方々が来てくれなかったら成立しない芸能だと思っております。そのためには、いろんな話題性が必要です。例えば、《あだ》をやったときに、これはイギリスのオペラ界が外国の作曲家に委嘱した153年ぶりのオペラだなんて言われました。じゃあ、153年前何だったと聞いたら、ウェーバーの《オベロン》なんだそうです。ウェーバーはそのときロンドンに行って初演して、10日後に死んだんだそうで、私は初演のときに、これは同じ運命かとマジに考えましたが、無事こうしてまだまだむだ口をたたいております。結果もブリテン並みの成功だったと、新聞にいろいろ書かれました。そういうことが日本に反映してほしい。それによって日本人が関心を持って見に来てほしいと思うんですが、例えば、関根さんのこのせっかく作っていただいたリストなんですけど、日本人のオペラの表には入っているんですけど、1979年にロンドンで初演されたというのは僕にとってはものすごく大きなことだったんですけど、年表にはないんで、大変……

【関根】 載ってますよ。《あだ》でしょう。

【三木】 いや、載っていません、日本のオペラ年表には。日本人の作品100選の方には載っているんですけど。この3年前になる1976年には黛さんの《金閣寺》がベルリン・オペラでやられた、これはもう大事件だったはずなんですけれど、これも実はな

いんですね。先輩のことであれですが、初演だけでもぜひこういうときに……。いや、それは我々が力不足でこうなっているんでしょうが。

【関根】 いえいえ。

【三木】 でも、《じょうり》も載っていないし、《源氏》も載っておりません、残念ながら。海外の劇場の委嘱オペラの世界初演はぜひ載ってほしいと思います。

【関根】 はい、わかりました。

【三木】 最後に一言、長くなるので一言ですけど、そういう大きなオペラは億とお金がかかりますから、とても委嘱されないと書けないんですけど、それだけでは自分の思いが遂げられないので、もう少し、いつでも出前OKみたいなオペラ団体が必要と考えました。それで、歌座というオペラ・シアターを十数年前につくって、大損をしながら生き長らえておりますが、中で《うたよみざる》という作品は結構規模が大きくて大変なんですけれど、もう40年一緒に仕事をし、台本や演出で助けてくれているふじたあさやさんの演出で、もう250回も歌座だけで上演をしております。そして、それはどこへでも行ける。ホールにピットがなくても、体育館に行ってもやる。しかも、ピアノ伴奏でなく4人の民族楽器のミニ・オーケストラ付まで、音楽的にも演出的にもさまざまな工夫を尽くしてやっています。

実は私は自己宣伝するためにホームページを作っております。そのホームページに、「三木オペラへの招待」というページがありまして、英語と日本語どちらもものすごく詳しく、皆さんにお渡しした私のオペラ作品リストの3倍ぐらい載っています、舞台写真入りで。ぜひお暇な方はごらんください。私のホームページは、www.m-miki.comです。どうもそんなことで、また後の討論を楽しみにしております。(拍手)

【関根】 どうもありがとうございました。外国の歌劇場から日本の作曲家がオペラを委嘱されて外国で上演されるということに関しては、またこれからのお話の中で、本日の問題としてたくさん出てくる話題だと思います。それに関連しまして、三木先生がおっしゃった英語で作曲する、日本人の作曲家が初めからドイツ語とか英語とかいう外国語で作曲する場合の日本語で作曲する場合との比較といいますか、やり方の違いといいますか、問題点、そういったことも第二部の討論の中で話し合えたらいいなと思っております。

それでは、その次に杉先生にお願いしたいんですが、杉先生は1950年代からNHKで放送歌劇を制作していらっしやいまして、NHKを退職なさってからニュー・オペラ・プロダクションを設立なさいまして、《耳なし芳一》とか、そういった作品をたくさん上演

なさっていらっしゃると思います。そういったご経験を通してご自分の歩みを振り返っていただきたいと思います。よろしくお願いいたします。

【杉】 杉です。今、大体ご紹介がありましたように、NHKに30年おりました、その後、ニュー・オペラ・プロダクションという小さなプロダクションをつくりました。ただ、ご紹介にありましたように、《耳なし芳一》、《鳴神》、《おこんじょうり》などを上演していますけれども、私のところは日本のオペラ——俗に創作オペラと言いますが……——だけでなしに、外国のオペラも上演しております。決してそんなに経験は豊富ではないんですけれども、小さなプロダクションが日本のオペラを、日本人の作曲家のオペラを上演するにはどのような問題を解決していかねばならないか、身にしみて感じています。そういう意味では、大きなプロダクションや組織がなさるよりははるかに苦勞が多いわけです。今、三木先生もおっしゃいましたけれども、大変な費用がかかる。それをどういうふうにしていくかという資金の問題も大きいのですが、特に新しいオペラを作っていこうとするときに、まず誰が作ろうとしているのか。その主体が個人であるのか、組織であるのか、国であるのか、自治体であるのか、それによってまた起きてくる問題が違ってきます。どのような形にしても、オペラの上演のプランを立てて実現に至るまでは、非常にたくさんの困難な問題があり、それを乗り越えていかなければならないんです。

そういう場合に、人材を得やすい都会と、そうでない地方とでは事情も異なってきますが、いずれにしても、このオペラを上演しようという燃えるような情熱と意志を持った中心的な人物あるいは組織がないと、これは決して成り立たないわけです。三木先生のところは、三木先生が大変情熱に燃えてご自分の作品をやっているわけですが、そういうふうにな中心的になる人物が作曲家である場合もあり、歌い手である場合もあり、また、プロデューサーである場合もあり、あるいは、その地方自治体の長である場合ももちろんあるわけです。いずれにしても、オペラを作ろうとする場合、なぜ作ろうとするのか。それは、日本の芸術文化振興のためであり、あるいは、地域連帯意識の向上や青少年の情操教育のためであり、それから、特に地方の場合に多いのですが、歌手や演奏家、演出家たちが求めている発表の場を与えるためなのです。

こうして、様々な目的によってオペラは作られ始めるわけですが、さて、じゃあ何を作ろうとするのか。いわゆる演目の選定ということになります。これには新作の場合と、また、前にやった作品をもう一回上演しようという場合と、2通りがあります。ちょっと手前みそなんですけど、新国立劇場でついこの間《鳴神》というオペラが上演されましたけれ

ど、これは、実はNHK時代に私が作ったテレビオペラなんです。それを私自身がNHKを辞め、プロダクションをつくったとき、今度は文楽人形オペラが舞台上で演じて、歌手は舞台の上手に袴をつけて座って歌い、そしてオーケストラが演奏するというふうに舞台用にアレンジして上演して、好評を博しました。しかし、それが余りにもお金がかかって、すごい赤字で苦しんだものですから、その次にはオペラ歌手で初演したと言うとちょっと言葉がおかしいんですけども、オペラ歌手が演技をして上演し、これもまた大変好評でした。それが新国立劇場の目にとまって、このたび再演されることになったわけです。これも一つの再演と言えれば再演なんですけど、こういうふうに再演されるということは、先ほど三木先生がおっしゃったように、再演されるまで20年かかったというふうに、日本ではやっぱり再演といっても、ほとんどほかのヨーロッパのオペラの《カルメン》とか《椿姫》というように、しょっちゅうやられているものではないので、ほとんど新作と同じような苦勞をしなければならないことが非常に多いんです。

新作の場合には、何の素材を選ぶか、それから、台本作家をどうするか、作曲をだれに頼むかということが大問題です。実際、だれを選ぶか、どういう素材を使うかによって、ほとんどそのオペラが成功するかしないかの大勢が決まるからです。それを決めていくには、広い視野と今までの経験とか知識を持ったプロデューサーが必要です。しかし、現実にはこのプロデューサーが非常に少ない。しかも、そうやってできた新作のオペラが、果たしていい作品に仕上がるかどうかということもわからないというリスクを背負わなくてはならないわけです。その結果、しばしば、特に地方の場合には、いわゆるご当地オペラと称する、その土地に根差した伝説とか童話とか民話とか、歴史に根差したオペラ作品ができ上がるわけです。しかし、そこには非常に大きな危険性がありまして、その土地では通用するけれども、よそでは余り通用しなかったり、その土地で作るために、土地の作曲家、土地の台本作家、あるいは土地の演出家などが確かに一生懸命やったとしても、やっぱり経験がないために十分なレベルに達せず、一回こっきりで終わってしまうというようなことがどうしても出てきてしまうのです。

では、ご当地オペラはすべてだめかというのと、決してそんなことはありません。ご当地オペラであっても、物語そのものに普遍性があり、人の心をつかむものが出来上がれば、どんどん広がり伝わっていくものですし、先ほども言いましたように、資金的に苦しい場合に、地域的なコンセンサスが得やすく、連帯感が持てて上演への情熱を結集しやすいというメリットは、とても大きいと思います。私は松江で《耳なし芳一》というオペラをや

ったんですけれど、このときもやはり、初めのうちは松江でオペラなんか無理だというのを、土地の方の非常に熱心なバックアップでもってやって、日を追うごとにどんどん券が売れて、1週間前に会場の倍の切符が売れちゃったので、2回公演をやってくれないかと急に頼まれて困ったことがありました。いわゆるロコミでもどんどん広がるんですね。

こういうふうにしてやっていく場合に大きな問題は、やっぱり資金問題です。新国立劇場やその他、外国から一流歌劇場を呼ぶ大きな組織でも大変な高い入場料を取ったところで、バックアップがない限りは、経営が苦しく、資金を集めるのにも赤字ができた場合に一体全体どうやってそれを処理するのかということにもプロデューサーは苦勞するわけです。大きな赤字につながるのは、やっぱり経験がないためのことが多いのですが、プロデューサーがオペラを作っていく場合に、制作のスケジュールをどう組むかということも大事な仕事です。特に新作オペラをつくる場合は、一体全体どんなオペラができるのかもわからないということもあるし、また、譜面が一体全体いつでき上がってくるのかというふうなこともあり、公演の会場、練習の会場などを確保しておく場合に、新作なんかではしばしば作曲が遅れに遅れて練習が十分できないというふうなことも起きてきて、みんな冷や冷やすることが結構多いようです。——三木先生はそんなことはないでしょうけれども——作曲家の方の中には遅い方もいらして、大変だったという話をしばしば聞きます。

新作の場合は作曲の完成の度合いがスケジュールに影響して、練習の調整に大変苦勞することが多いのです。新作の場合とは限りませんが、日本のオペラの場合、大きな問題点として、日本語の問題がありますが、これは三木先生もお話しになりましたし、また、いろいろお話があらうかと思えます。私はNHK時代からずっとオペラの字幕の監修を仕事の一つにしていますが、昨今、オペラに字幕がつくようになって、オペラの人口が随分増えたということも聞いていますが、この間の《鳴神》では、日本語でやっているんだけど字幕が出ているんですね。私自身もかなり難しい言葉だなと思ってはいたんですが、字を見てもなかなか現代の一般人の国語力ではわかりにくいぐらいです。

このようにさんざん苦勞して、一体全体なぜ日本のオペラが必要なのかという問題につき当たります。結局、向こうのオペラをやる限り、どんなに上手に歌い演じてもしょせんまねごとに過ぎないということを私は感じるわけです。そして、また一方、日本には世界に誇れるすぐれた文化がたくさんあるんですね。それはイタリアも、ドイツも、フランスも、ロシアもみんな同じでしょうが、それぞれ自国の文化に非常に誇りを持ち、それをオペラ形式の中に取り込んで独特のすぐれた作品をたくさん残しています。日本のオペラは

まだとにかく誕生してたかだか100年なので、軽々しく結論を出すべきではなくて、謙虚ではあっても卑下することはない。これからどんどん日本のオペラをつくっていかなくてはいけないと私は常々思っています。そして、最近のヨーロッパのオペラ界の情勢を聞くと、自分の国の歌手を保護するために他国の歌手を閉め出しているところが非常に多いんですね。例えば、イタリアで歌うソプラノがいるとすると、だんな様がイタリアの国籍を持っている方ならば舞台上立つのに大変有利だと聞いていますし、ドイツでは、今までは日本の歌手たちがたくさん出演できていたのに、最近はだんだん閉め出されつつあるというふうなことも聞いています。

また一方、外国に紹介されている日本のオペラが非常に少ないということもあります。《夕鶴》なんかは何回も上演されたということを知りますが、他のオペラに関しては非常に数が限られている。もっと外国での日本のオペラの上演回数が増えなければならぬ。外国の方たちは、日本人はエコノミックアニマルで、経済のことになると熱心だけれども、自分の国の文化を紹介することに対しては余りにも消極的であるとよく言われます。パリにも日本文化会館があり、イタリアにも文化会館があり、ドイツにも文化会館があるけれども、そこで紹介されるのは日本の古典芸能であり、そして、日本の古来の伝統的な絵画とか陶芸なんかは紹介されるけれども、こういう現代、日本でみんなに見られて楽しんでいる日本人作曲家によるオペラをもっともっと持っていくことによって、日本の新しい文化のありようを知ってほしいと思います。また、そうすることによって日本のオペラ界がもっと発展していかなくてはならないというふうに考えています。大分長くなってしまいました、すみません。

【関根】 どうもありがとうございました。日本のオペラがもっと外国で上演されてほしいというふうな問題、それから、人材が不足している面があるという、どういう人材が特に不足していて、どういう人材が優秀なのか、そういったあたりも第二部でのディスカッションで出てくるといいなと思っております。

次に、野村先生にお話しいただきますけれど、野村先生は、今外国の話が出ましたけれど、13年前からウィーンにいらっしゃって、ウィーンでの日本人音楽家の活動というのをずっと見ていらっしゃいます。そういった立場から、ヨーロッパでは日本人作曲家とか日本人の演奏家とか、日本人の指揮者とか、そういった人たちはどのような状況にあるのかといったふうなことを中心にお話ししていただけたらなと思っております。よろしくお願いたします。

【野村】 今、関根さんからそんな課題を押しつけられて、大変困っているところですが。というのは、ここに日本のオペラ年表がございますが、この中に、1971年に鹿児島オペラ協会創立とございますが、実は私はこれで苦勞しているわけございまして、鹿児島オペラ協会をつくった。きょうは栗山昌良先生が——演出家ですね——来ていただいて、ちょっと忙しいから先に帰るということでしたけれども、最初からずっとこれを一緒にやって苦勞してくださってきた歴史があるんです。それから、私は、1980年に霧島国際音楽祭というのを創立しまして、ウィーンに行くまでそれをずっとやっていたわけですね。ですから、ほんとうはそれをしゃべりたいんですけども、きのうからしきりと圧力がかかっていまして、あなたはウィーンにいるんだから、そちらの話をしろと。こういうことなので、とりあえずはそちらのお話をしながら、やがて後のディスカッションの中で、少し昔の別に苦勞話を、愚痴をここで述べたいと思っているわけではありませんが、そういうふうにしたいたいと思うんですね。

そこで、今、三木先生の作曲家としてのご苦勞であるとか、あるいは、杉先生がこの日本でオペラを創造していく、上演していくという場合の困難ということをおっしゃいました。そういうことを私もずっと体験していたし、あるいは、考えてもまいりました。そして、現に外国で活躍している日本の歌手さん、あるいは、ウィーンと言えはすぐに小澤征爾が出るんでしょうけれども、小澤征爾がどういう苦勞をしているかという話とか、そういうのがいっぱいありますので、そういう話もしたいと思います。あるいは、日本人の外国における作品の例というのはここに主な作品というのが出ておりまして、この中に外国の例が出ております。この中からほんの少しだけ私が見聞している範囲もちょっとお話ししたいと思います。

しかし、その前にどうしても押さえておきたいことがあるんです。それは、先ほどの増井先生と渡辺先生のお話の中で、最初のこの日本のオペラ100年というけれども、1952年で増井先生はお切りになった。そこまではアマチュア的なものであるとおっしゃったわけではないけれども、そういう要素が非常に強いと。そして、その後、徐々にプロ的なものが育ちつつあるというふうなこともおっしゃいました。そういうことを考えるときに、ちょうどヨーロッパでオペラが起こって400年、これは1594年に《ダフネ》がやられた、あるいは、1600年、やあやあ我こそはと関ヶ原をやっているときに、《エウリディーチェ》がやられたということから考えると、そういうふうなことになります。

しかし、考えますと、日本もちょうどそのときに阿国歌舞伎というのがあったんですよ。

ですから、そういうことを考えますと、舞台上での総合芸術といえますか、それはヨーロッパと日本は同時進行しているんですね。ただ、ちょっとあり方が違う。そのあり方の違いというのがとても大事でして、ヨーロッパに300年おくれたから我々はそれで苦労しているというふうに分かれば、これは違うと思うんですね。それをちょっと押さえてからじゃないと、現在の私たちが抱えている困難というものについては正確には把握できないのではないかと思いますので、ちょっとだけそれに触れさせてください。

それで、それは何かと申しますと、ヨーロッパの場合は、長いヨーロッパの音楽の歴史をそのまま受け継いで、ルネサンスの精神の中からオペラが生まれてまいりました。それはやっぱり皆さんもうご承知のことを私は言っているわけですが、ギリシャ劇をどうやって復興するかということから始まったということはお存じのとおりですね。そうしますと、それが発展していくのはバロックの時代、絶対王政の領主たちが、あるいは貴族たちが、自分の権勢を示すためにやらせたのがオペラ、そこで育っていったわけですね。そういうキャラクターを持っています。やがて貴族が没落する段階になりますと、これはブルジョワジーがそれを支えるわけです。ですから、例えば、ボックス席などというのは、ブルジョワたちがあれを買い占めて、1年間だれもほかの人は入れない、自分がお客さんをそこで接待している。で、オペラの歌手のほうはそっちのけにして、お客さんと酒飲んだりしている。そういう歴史がかつてあったわけですね。そういうのがずっと400年も続いてきておまして、そのために非常に層が厚いわけです。これは音楽家の層が厚いだけではなくて、その基盤となる聴衆であるとか、あるいは、作曲家にしても、舞台芸術というのはどういうものかというのは十分心得ているわけですね。そこが非常に我々と違うところです。歌手、オーケストラ、スタッフ、それが違います。

じゃあ、我々がそれをやろうとしたとき、これは私たちがオペラに取り組むときには、どうしても教養主義的になってしまったんですよ。ですから、私は自分がやったことを考えてみても、頭でっかちだったなあと思うことがたくさんあります。あるとき、栗山先生に笑われたことがあります。それは、ヨーロッパではオペラの道具はしまっておく。それで、またやるときにそれを持ち出すというふうに私は固く信じ込んでいましたが、事実そうなんですけれども、私、《ドン・ジョヴァンニ》をやったときに、それをしまいました。で、毎回上演のたびごとに道具をしまいました。それを2回目やろうというときに出したら、先生から怒られまして、「何言ってるんだ」と。ヨーロッパは絶えずやる。例えば、ウィーンだと年に300回やりますから、9月1日から6月30日まで300回オペラをや

るんですね。やるからそういうふうにつくってあるんだよと。だけど、我々がやるのは何年に一遍ということだから、そんなわけにはいかない、そんなふうには制作していない、あれは壊すよりしょうがないんだと言われてがっかり来たことがあるんですが、でも、それは私の頭でっかちのなせるわざだったんですね。ですから、実際は我々の実情に即して、ヨーロッパと違う創造ということを考えなければいけない。

そういうふうには、受け継がれたものと我々が新しくつくっていくのでは全然違うんです。今、杉先生からも話がありましたように、歌手が発表の場を求めるということもあります。そういう点でも違う。それはヨーロッパと全く違うわけですね。それから、もう1つは、ヨーロッパにはそういうふうな音楽の遺産というものがずっとあるし、それにオペラの遺産も加わっているわけです。例えば、オペラ劇場があるとか、そこにインテンダントがいて、ちゃんとした給料をもらって、例えば、ウィーンのオペラ劇場のホーレンダーという監督の給料を私は知っていますけれども、大変な給料でして、これは大臣級の偉さなんですよ。そういうことから考えると、私が自分がやってきたことを考えると、これはお金をもらうどころではなくて、一生懸命自分は金を出しながらやっているわけですから、まるで反対なことをやっている。で、杉先生がさっき、奥さんと一緒に真っ青になったという話をされました。真っ青になりながらずっとやってきているわけですね。そう考えると、私どもがオペラに取り組むときは、非常に違う状況の中で取り組んでいる。それは歴史的な問題なんだということ踏まえてやらなければいけないというふうに思います。

それはどういうことかと申しますと、もう1つは、私たちの場合はそういうふうなことでございますから、作曲家にしても、演奏家にしても、あるいは聴衆にしても、オペラ体験が非常に違うんです。それも昔栗山先生から教わったんですが、ある有名な作品のある作曲家——これも大変立派な方でした——がオペラになさった。で、栗山先生が演出した。ところが、ここに今いた人たちが、そのオペラを上演する最中に、突然ここへ行かなければならないというふうにかかれてる。これではどうしようもないので、処理するのに大変苦労する。これは、舞台というものを知らない人が——作曲家としては立派だけれども——作曲することから起きた失敗なんですね。舞台というものを知っていれば、その間に間奏曲を入れるとか、その場面転換を図る時間をちゃんと入れるわけです。そういうことがわからない時代を我々は経て、今ようやく本物が作れる時代に来ている。そういうものが、我々が遺産が足りない、遺産のないところから始めているというふうに私が申し上げている点なんです

それを踏まえてやらないと、私たちはただぼうぼう言いながら、「何だ、あんな下手くそ」とか、「何でおれ、こんな苦勞するんだ」とか、そんなことになってしまう。そうではないのでありまして、我々は我々で作っている。これはヨーロッパで一体幾つオペラが作られたかという、おおよそ5万作られているんです。5万作られた作品の中から、レパートリーとして残っているのが300なんです。これの中の名作が約50なんです。そういうふうにと考えると、うんと作ってうんと埋もれてしまっ、ほんとうに時代の網の目に、ふるいにかけて、これは残してもいいというものだけがやっぱりヨーロッパではされているんだと。だから、我々がたくさん試行錯誤して、その中の1,000作ったものが1つしか残らなくても、それは当たり前なんだと。我々は遺産を受け継いでいないんですから。というふうにと考えなければいけない。

しかし、一方では、日本音楽集団を三木先生は長いことなさっていらっしやった。これは、ほんとうは日本には立派な文化の伝統があり、音楽の伝統もあるわけです。それを、私たちは明治維新でぷつぷつ断たれてしまったわけですね。ですから、今私は前提をお話ししましたけれども、我々がオペラを受容していく過程において、我々はその断絶というものを明治維新で経験しているんです。そして、その後、我々は、鹿鳴館じゃないですけども、あんまり自分たちの身の丈に合わないようなヨーロッパ音楽というものを受容して行って、その中から我々はつくり出していくという、こういう過程を経て現在があるんだということもしっかり頭に入れてやっていかないといけないのではないかと思うんですね。日本ではもう今我々に浄瑠璃をやれと言われてたって、それをやることはできない。むしろ、私は三木稔作の《じょうり》を見て大変感動したんですけども、ああいう形のほうがすんなり入っていけるということがあるわけですね。

そういうふうにと考えてみますと、日本のオペラというものは、振り返ってみますと、きょう聞いた《ドンブラコ》の話ではないですけど、あれを笑うことは決して私はできません。そういうふうなところからスタートして、学んでいきながら今に至っている。そして、ようやく、先ほど増井先生がおっしゃっていましたが、この断絶を克服して、ほんとうのプロのオペラという鑑賞に耐えるオペラを今ようやく我々は作りつつあるんだと、そういうふうにと考えたいんですね。そうでなければ、私はウィーンにおりますと、どうしてあんなにいっぱい日本人がオペラを見に来るのかと思うんですよ。もう随分聴衆の層も厚くなりました。歌手の層も厚くなりました。指揮者もそうです。作曲家もそうです。ですから、ようやく日本人もたくさんのお金を払って、大枚を払って聞くほどのオペラの体験

を、作る側も、享受する側も、積むような状況に來たわけなんです。そこで、初めて今私たちがほんとうの意味でこの断絶を徐々に克服して、それらしい世界に通用する普遍性を持ったレベルの高いオペラに至るところにきたと。これを踏まえてからでないと、次の話にはできないというふうに思うんですね。それでは、日本の伝統芸能は低かったかという、これは決してそういうことはないわけで、これはオペラと同じように高い水準を持っていた。この論議をやると長くなるからしませんけれども、ただ、日本の場合の歌舞伎は世界的な普遍性を持っていなかったという点にあると思いますが、やっぱり問題をオペラに戻しましょう。

そうしますと、もう持ち時間はないんですけれども、それではどういうものがあつたかと申しますと、例えばの例ですが、こういうことがございました。オーストリアという国は小さい国でございまして、ウィーンはみんな知られているけれど、オーストリアはわからなくて、オーストラリアですかとよく言われるというんですが、そうすると、次にみんなが思い浮かぶのはザルツブルクなんですね。ところが、実は、オーストリアで2番目に大きな町というのはグラーツなんです。これは大変に立派な音楽の伝統を持っておりまして、そのオペラハウスもすばらしいバロックのオペラ劇場が残っています。そこで、これはシュタイヤーマルク州というところがございますから、シュタイヤーマルクの秋というフェスティバルがございまして、1996年のこけら落としに、久保摩耶子さんの《羅生門》がここで上演されました。これは、先ほど、三木先生が、共同作業をしたときにコリン・グレームさんとずっとやってこられたお話をなさいましたけれども、ここに大変立派なインテンダントがおりまして、ブルンナーという方でした。ドイツ圏に『オーパンヴェルト（オペラの世界）』というオペラ専門の雑誌がございまして、その中でも、1年間に非常にすぐれた作曲家だとか、歌手だとか、劇場を取り上げて表彰する。その中にこのグラーツの劇場が取り上げられたことがあります。ほんのこの間のことです。それはひとえにブルンナーの力なんですね。

このブルンナーが久保さんの力量というのを知っていたんです。それで、シュタイヤーマルクの秋にあなた何か作らないかということで、久保さんはそこでこの《羅生門》に取りかかった。ところが、実際は、突然かかったのではないんです。これは久保さんの作品のリストなんですけれども、これですと見てみますと、私はそのときもその後も久保さんといろんな話をしたんですけれども、彼女はこれには大変興味を持っておりまして、断片的にそういうものを作っているんですね。それを一挙にまとめて、そういう依頼が來た

ときに、この《羅生門》として完成させていったんです。もとはもちろん芥川の『藪の中』です。しかし、もう1つ、これは幸いがあった。それはやっぱり黒澤さんのあの映画なんです。これでヨーロッパでも知られている。これは非常によかった。それから、それは何と言っても、やっぱり作曲家の力量です。この力量がなければ、三木先生のような、あんなふうに、今サンフランシスコでしたっけ、どこでしたっけ……

【三木】 セントルイスです。

【野村】 セントルイスでしたね。そういうふうに、あるいはロンドンでというふうには絶対なりません。久保さんはたくさんのコンクールで優勝しておりまして、たくさんの作品を発表しておられて、日本ではちっとも有名ではないですけども、向こうでは大変有名な方なんです。ウィーンで勉強して、今ベルリンに住んでいらっしゃる。そういうベースがなければ、これはオペラをやるというのは大変なことです。それこそ何千万、下手すると何億とかかりますから、だれもそんなことに手を出そうとは思わないし、ましてや日本人に依頼するということはありません。そこで、久保さんがそういう力量があった、積み重ねがあったということで、それができたんだということをご理解いただきたいんです。そして、そこには、さっきのグレアムさんと三木先生の関係のように、ブルナーというインテンドラント、すぐれたものを見る力を持ったインテンドラントがいて依頼をする。そういうふうな関係もあったということも見逃せません。ですから、やっぱりこの力量がもとになって、それを上演するための、何かそこに媒介というものが必要なんだというふうに私は考えます。

これは、ほんとうに実際に見ておもしろかったんですが、去年、日生劇場で取り上げてくれました。で、どこかでやれないものかなというふうに彼女も言い、私もやれないものかねと言っているうちに日生がやってくれた。これは、日生劇場の場合には羅生門をかたどった舞台になりましたが、向こうの方は羅生門が何やらわかりませんから、舞台と客席と同じものをつくりまして、舞台が客席になっている。で、客席から見ていただけでも、舞台の上で演じられる。そういうふうに変立体的につくってございまして、それはとてもおもしろいものでした。それから、衣装もそういう時代をほうふつとさせるような衣装をし、所作も全くそういう勉強をやっていた。じゃあ演出は日本人かという、そうではなくて、中国の方でした。とてもよく勉強なさっているということがわかりました。

それで、この日はこのシュタイヤーマルクの秋のこけら落としであったわけですけども、そのパーティーが開かれまして、このパーティーはまるで久保さんの作品を祝賀す

るパーティーのようになってしまいました。それはもう大変な立派なことで、オペラの初演というのは、大体ブーイングで終わるのが普通なんです。ところが、これは大変な拍手喝采で終わりました、この『オーパンヴェルト』の中でも、こんなふうな批評が出るぐらいでありましたし、ドイツだけではなく。多くの国々から注目して人が集まっておりましたので、評論が各誌に一斉に取り上げられて、一層久保さんの声価を高めたわけです。それだからこそ、もっと母国日本でやれないのかなというふうにともどもに語ったし、彼女も熱望している。それが実現したというのは、大変うれしかったですね。

ところが、私、この日本での上演の稽古に行ってみたんですが、これは今度は日本でやるんだから日本語でやるということになりました。これは先ほどのお話と同じことなんです。ドイツ語でつくられている作品を日本語にするにはどうするかというので、歌詞を大分変えなければならなかった。この間、読響がヘンツェの《午後の曳航》を、もともとドイツ語でやられているのを日本語でやったのをちょっと聞きました。これも、聞いていて、私は原語のドイツ語でやったほうがいいなと思いましたけれども、すごく難しい問題を含んでいるんですね。そういう問題があるということも私たちは知っていなければいけない。先ほど、これは三木先生がこもごもおっしゃいましたから、これ以上申し上げませんが、そういうことがあります。

こうして、日本のオペラが、その前から言うと、この表をごらんになれば、幾つか外国で上演されているというのがわかりますから、もう言いませんが、もう1つだけ、ちょっと紹介しておきたい。それは、ウィーンに、これはアバドが創設したんですけれども、ウィーン・モデルンというのがあるんです。ウィーン・モデルンというのは、ウィーンでやる現代音楽のお祭りという意味ですが、10月末から11月にかけてコンツェルトハウスという立派な劇場で現代の音楽をやります。ここで懸賞募集がございまして、それに徳山美奈子さんが1位になりました。1997年11月に、これはウィーンの国立歌劇場のバレエ団が上演したんです。これはオペラではないけれども、オペラと非常に密接な関係があるバレエですので、一言触れておきたいですね。

これは《メメント・モリ》という題でしたけれども、これはラテン語でございまして、メメント・モリというと、モリというのは死ぬということですが、メメントというのは記憶していくという意味です。メモリーですね。だから、「死を想え」という意味なんですけれども、彼女が死の別れというものをテーマにした大変すばらしい作曲をいたしまして、そして、それが上演されました。

こういうふうにはコンクールから入っていくのか、あるいは、そういうふうな力量を認められて入っていくのか。徳山さんという方は大変力量のある方ですから、去年から日本の音楽コンクールの作曲部門の審査員をなさっているぐらいですから、この方も力量があるわけですね。力量があつて、さらにその上で何かの次のチャンスというものを作っていかないと、我々は、ヨーロッパで生まれた芸術ですから、ヨーロッパでも通用させるということとはなかなかできないということを知っておきたいんですね。

そして、もう1つ、歌手や何とかという話になりましたが、私はやっぱりたくさん日本人の作品というものを向こうで聞いておきますと、私は今一番元気がいいのは日本の作曲家ではないかと思えます。日本の歌手とかいっぱいいますけれども、これは私が日本人であるせいかわかりませんが、日本人の石井眞木さんとか、そういう方々が作られる作品というのは、とても納得がいきます。それで、今度たまたま帰ってくるときに、ふつと見ましたら、これはウィーンにあるムジークフェライン——楽友協会ですね——、これの3月末に新しいホールがあそこへできまして、このところに出てくるこれはマリンバなんです、これに三木先生のマリンバの曲と石井眞木さんのマリンバの曲を彼が演奏するんですね。先ほど伺いましたら、もう世界で1万回ぐらいやられたかもしれないとおっしゃっている。「ご存じでしたでしょう」と言ったら、「いや、知らなかった」とおっしゃるんですが、こういうふうには、日本人の作曲家の作品というものは、オペラはまだまだなんですけれども、ほんとうは世界的に言うとは先端を行っているというふうには私は考えています。

もう1つ、やっぱり指揮者ですね。これは小澤さんがいるから言うわけではなくて、日本の若い指揮者たちが続々と言語の壁を越えて活躍しているということを考えてみると、一番元気があるのはそこではないかという気がします。

そのほかのことはまだまだ話したいんですが、私も随分超えてしまいました。後の討論のところでもまたつけ加えさせていただきます。どうもすみませんでした、長くなって。(拍手)

【関根】 どうもありがとうございました。世界的に今一番元気がいいのは日本の作曲家と指揮者だというお話は、すごくおもしろかったと思います。

最後に、下八川先生にお話しいただきます。下八川先生は、ご存じのように、日本オペラ振興会でずっとオペラを制作していらっしやいまして、本日、パネラーに出席ご予約の大賀寛さんが日本オペラ協会、やっぱり日本オペラ振興会の中の一部門、藤原歌劇団と

日本オペラ協会が2つ一緒になって日本オペラ振興会になっているわけで、皆さんご存じでしょうけれど、そのあたりでずっと大賀先生の仕事をわきから見ていらっしゃった立場でいらっしやいます。そういった立場から少しお話しただけたらと思います。よろしくお願ひします。

【下八川】 日本の創作オペラ、日本のオペラの作品のことについて論じるというのは、いささか不得手なんです、大賀先生とは、日ごろ同じ法人内にあつて、いわばライバルというような形に多少なつておまして、特に日本オペラについての批判を遠慮なく一対一でやっています。密室でそんなことを言わずに、公の場で言いなさい、と大賀先生から言われ、出るこゝになつたわけなんです。その大賀先生がいらっしゃらないで、杉先生になつて、ますますここに居づらくなつています。ましてやちょうど一回り上の三木先生を前にしては、恐れ多くてあんまり……、大賀先生と2人だけで話していることが言えないんですが、先ほど三木先生が「遠慮なくおっしゃいなさい」と言われましたので、多少大賀先生に対して言っていることも一部は言わせていただきます。今までお三人の先生方のお話を聞いておまして、ほんとうに日本のオペラの作品を作るといふことは大変なことだなとつくづく感じました。

大賀先生がいらっしゃらないので、日本オペラ協会のこゝについてちよつとお話しさせていただきます。『日本オペラ史～1952』にはまだ日本オペラ協会のこゝが出ていません。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いたしました。1960年、昭和35年、日本オペラ研究会として第1回の発表会をしております。そのパンフレットの中には、「広く、そして、深く日本人作曲家の手になるオペラ作品を上演し、また、研究して、作曲家諸氏と携へて日本オペラの将来への発展に寄与する」と書かれております。そして、1966年1月25日に日本オペラシリーズ第1回として、大賀寛先生のプロデュースによつて、『ツレップ』という新作を初演しております。ちよつど13回目、先ほど三木先生のお話にもありましたけれども、非常に苦勞をされているこゝに、普通なら魔の13回になるんでしょうけれども、『春琴抄』を三木先生に依頼してつくつていただきました。この作品をすぐ15回目、51年度にまた改訂して上演し、これは芸術祭の主催公演になりました。この作品がいかにかすばらしかつたかといふことを物語つておるのではないでしょうか。

日本オペラ協会では、先日『みづち』というオペラを新国立劇場の中劇場で上演いたしました。それが80公演目でしたが、大体35作品ぐらゐの演目を上演しております。そ

の中でも《春琴抄》は8回ほど再演されて、結局、一番《春琴抄》が日本オペラ協会として上演したのが多い作品になっているわけです。それだけ注目された作品だし、この春琴という主役の女性は、イタリア・オペラで言えばプリマドンナ・オペラというように言えるすばらしいソプラノがいなければできない作品ではないかと思います。こういう作品が日本オペラ協会にとっても一つの財産になっていると思います。

そういった形でいろいろ苦勞されて、1981年に私ども日本オペラ振興会として財団をつくったわけですが、その中には大変注目される作品としては、水野修孝先生の《天守物語》、原嘉壽子先生の《祝い歌が流れる夜に》という作品が、ジロー・オペラ特別賞や芸術選奨文部大臣賞をいただいています、何回か再演されております。原嘉壽子先生はそれ以来、《舌を噛み切った女》などの、すばらしい作品をお書きになっております。私が制作のお手伝いをした中に、《よさこい節》などの作品があります。最も日本でよく上演される團伊玖磨先生の《夕鶴》は、ほかの団体で十分おやりになっていて、大賀先生のほうでは余り取り上げておりませんが、2回ほど上演されております。あとは、ポーランドで石井敏先生の《袈裟と盛遠》を上演したりと、海外での公演も日本オペラ協会は30年以上の間に行っています。

私は、オペラというのは教養主義であって日本のお客様の見方はそういうところがかなりあるんじゃないかと思うんです。私はこれまでに44本やりましたんですけれども、先ほどのお話にありました、外国でのオペラの作品が5万本、それから、今残っているのが300、そして、名作と言われるのが50ということになれば、私の44本というのは、むしろ公演をしてうまくいくのが当たり前であって、過去何百年という間にそれだけすばらしいものの積み重ねがあって、その上で選ばれた作品をやっているわけで、成功するのが当たり前だということになるのではないかと思います。

それだけに、日本オペラ協会では80公演の中で三十何本かの演目を公演しているわけですが、日本のオペラの作品をつくるということは大変なことです。私がよく大賀先生に言いますのは、やはりオペラというのが、先ほど渡辺先生のお話にもあったかと思いますが、音楽とは切り離されたジャンルのものであると。初めて私も認識をしたんですけれども、なるほどなど。これは確かに普通音楽というのは教会音楽からで、特にシンフォニー、日本人はほんとうにシンフォニーが好きでして、オペラは二の次という印象です。特に先ほどのお話の中でも、随一の国立の音楽学校である東京音楽学校では、たしか明治36年、1903年に当時の三浦環（柴田環）さんが公演されてから、当時の文部

省から、学校でオペラをやることをおかしいとされた。でも、今のお話で、これは当然だったんじゃないだろうか。つまり、俳優はいても女優はいなかった。要するに、オペラの世界でも以前はそうだったわけですがけれども、歌舞伎と同様に、女性が人前で何かをするということは、その当時やはりおかしいこととされ、これは文部省としては許せないというのがあったのだと思います。

それ以後、何と戦後まで、東京音楽学校はオペラは、ほとんどやっていないわけです。そこが日本のオペラの悲劇、大きくおくらせていることの悲劇ではないかと思います。先ほど三木先生がいみじくもおっしゃったんですけれども、オペラが嫌いで、30歳以上になってから作曲する。大賀先生によく言うんですが、「大体オペラが嫌いな人で、30過ぎてオペラなんかに携わるなんていうのは、我々にとっても迷惑ですよ。そういう方がオペラを作るから、お客さんが逃げてしまうんですよ」というふうに私は言うんです。今初めて三木先生は30歳を過ぎてから、また、オペラがお嫌いだったというのを初めて知ったわけなんですけれども、でも、一般的にそういうふうにお話を聞きますね。

【三木】 僕は45歳でした、《春琴抄》は。

【下八川】 そうですか。どうも失礼いたしました。それでこれだけの作品をお作りになるんですから、今までの例にないことだと思いますね。世界的に見て絶対あり得ないと思います。45歳で作曲されて、ほんとうにこれだけ再演されている。

それから、先生が目の前にいらっしゃるから言うんじゃないんですけれども、《じょうり》を見て、ほんとうに私は感動いたしました。私はいいいオペラとかいい音楽会を聞いた後というのは、自分の席を覚えているんですね、大体どの席か。あのときの日生劇場では舞台に向かってちょうど右のほうでしたけれども、その前にご婦人方が五、六人お並びになったんです。どうもお話を聞いていると、初めてオペラをごらんになった方だと思えます。で、最初のうちはべらべらおしゃべりしていて、やっぱりおもしろくないんだよな、と私も思っていたんです。休憩になるまでにはもう静かに聞かれて、すばらしいわねとそのご婦人方がおっしゃっている、これはほんとうにすばらしいなど。オペラは総合芸術と言いますが、先生の作品、それを演出したコリン・グレーム、演じ歌った出演者、キャストの方々もほんとうにすばらしい。こういうことが全部そろわないと成功しないんですね。いい作品を作っても、たまたま指揮者がよくなかったりとか、その作品にふさわしくなかったり、歌手がその作品にふさわしくなかったりすると、やっぱり成功しない。

ですから、今名作になっているのでも再演したときには当たったとか、そういうのがあ

ります。ただ、やっぱりあまり難しいのはわからないです。ですから、批評家の先生方がよく、このオペラはすばらしいどうのこうのと書いていても、私ども制作に携わる者とか、それから、歌手の方々は、意外と難しいオペラはわからない。あるとき、日本のオペラ作品を、他の団体が練習しているのを聞きにいきましたが、あまりよくわからない。出演している歌手に、「どう、これ、さっきちょっと見ていたんだけど、あまりよくわからないんだけど、あなた、わかってるの」と言ったら、「いやあ、私もわかってないんです。難しいですね」と言うんです。ほんとうに歌手が一番大変ですね。作曲も大変ですけども。

オペラに携わるというのは、杉先生にしても、野村先生にしても、ほんとうに大変だと思います。三木先生は確かにオペラ以外の作品ではかなり著作権料がお入りになってくるでしょうけれど、オペラをやっているために、どんどんお金が使われていっているんじゃないかと。オペラ作品を1本書くのは、もう構想からいけば10年以上かかっているかもしれないし、これは労力として、やっぱり最低1,000万円ぐらい入らないと。ドニゼッティのように多作だった人もいますけれども。普通は大変な労力を払っているのです。芸術的価値から言ったら、それはもう何千万になるのですが、全然けたが違ふんです。1つマルは完全に少ないんです。もう1つぐらい少ない場合もあります。そういう、これはほんとうに時給に直したら、私どもがお願いしているアルバイトの人よりも少ないのではないかと考えています。

【三木】 《春琴抄》は50万だったんですよ。(笑) その頃は日本オペラ協会も大変でしたからね。

【下八川】 ほんとうに再演されてもそれ以上は入らないわけですからね。私もあんまり長くなるといけませんので、この辺で。(拍手)

【関根】 どうもありがとうございました。イタリア・オペラの名作ですと、すごくみんながわーっと、大体楽しい舞台ができるけれど、日本のオペラの場合ですと、名作として定着するまでの過程が非常に難しい問題があつて、なかなか上演される機会もないし、演奏を深めて、演出も深めてという場がまだなかなか持てないという問題だと思います。

それで、時間がちょっと押しておりますが、ここで10分か15分ぐらい休憩をいただきたいと思います。それでは、少しお休みくださいませ。ありがとうございました。

【司会】 ただいまから休憩時間です。先ほどの質問票は係の者にお渡しください。今ご案内がありましたように、できるだけパネルディスカッションの時間を取りたいと思っております。どうぞよろしく願いいたします。

(休憩)

【司会】　ただいまから第二部の後半を始めさせていただきます。少し長くなりましたけれども、どうぞご静聴いただきますようによろしく願いいたします。

それでは、お願いいたします。

【関根】　質問をたくさん出していただきまして、ありがとうございます。今、集計というか、まとめておりますので、それがこちらに届いてから質問に対する話をしたいと思っております。

その前に、まず先ほどのお話で出た問題で、もうちょっと深めたいと思う問題がありますので、そのあたりから話を進めさせていただきたいと思っております。一番初めになりますが、三木先生、日本語で作曲する場合と、英語とか外国語で作曲する場合がありますね。そういった場合、日本オペラと言いますと、大体日本語の旋律化ということがすごく問題になって、いろんな方々がいろんな実践をしていらっしゃるんですが、それから、方言の問題とかも出てくると思うんですが、そういう問題を素通りして、外国語に行ってしまうわけですね。そういう場合に、母国語でない言葉で作曲するということがどういうことなのかを少し教えていただきたいなと思って。

【三木】　私が今まで3つ書いた英語のオペラの場合、《じょうり》と《源氏物語》は同時進行で日本語版を作りました。最初の《あだ》だけは何しろ英語で書かなくちゃというんで、とてもそんなところまで思いつかなくて、英語だけでもものすごく苦労しました。最初にプロローグがあるんですが、そのプロローグを書いて送ったら、突っ返されました。全然英語のアクセントに沿っていないということで。

皆さん、アクセントと言っても、二通りあるのはわかりますよね。要するに、横のアクセントと縦のアクセントで、英語とかドイツ語だとか、大体ヨーロッパ語系のもは、ストレス・アクセントで横というか、リズム上のアクセントですね。例えば、「ザ・サン・シャインズ・ブライト」と言ったら、「ザ」が拍の頭にくるということはありませんね。これはアクセントはつかない。で、4拍目の裏から「ザ、サン・シャインズ・ブライト」。だから、4拍子の場合1拍目と3拍目に意味の強い言葉がきて、冠詞とか接続詞とか、そういう言葉というのは裏でもいいんです。そういうものはすっ飛ばしても、重要な言葉をちゃんと歌ってくれるものですから、西洋系の言葉で聞くほうがオペラは聞きやすいと思っております。

日本語には、横の規制はありません。全部縦（高低）のアクセントで、ピッチ・アクセ

ントと言います。これが困ったことに、関東と関西、違うわけなんですね、さっき《春琴抄》で話をしましたように。ですから、オペラを、何度も聞いてくれるとか、日本語でも字幕をつけるとかということならいいんですけど、そういうことがなくても僕たちは聞いてもらいたいし、一遍でわかってもらいたい。そのためには、どうしてもテキストが持つピッチ・アクセントを尊重して作曲しなければならない。とにかくアクセントによって意味が違ってくるわけですから。よく言われるように、「はし」という言葉があって、エッジの意味とチョップスティックスの意味とブリッジ、3つの意味があるわけですね。東京の場合「は（低）・し（高）」と言えばブリッジですよ。ところが、関西では逆ですよ。

「は（高）・し（低）」と言えばお箸のことですね。関西では逆。で、エッジの場合、「は・し」、大体平板。これは、昔は少し上がるべきだったんだと思うんですけど、日本人はほとんどルーズになってきて、ほとんど上下のアクセントをつけずに話すようになってきた。NHKのいつかの統計によると、2010年には日本語にはピッチ・アクセントがなくなるんじゃないかということと言われる。昔賛美歌がアクセントの上ではいいかげんな訳をつけました。あれが日本語を混乱させた元凶なんですね。その次に、フォーク歌手たちが60年代から70年代、日本語に訳すときにまたいいかげんなことをしてしまった。今のポップスの歌なんかも全然めちゃくちゃ。わざと逆に行っていることも多いですね。例えば、「愛」は、名詞で「あ（高）・い（低）」でないとおかしいんですけど、彼らが歌っているのを聞くと、「あ（低）・い（高）」ときます。気持ち悪いですよね。僕は、徳島でも「あ（低）・い（高）」とは言わないので。

ただ、日本語の場合、これが「愛する」というふうに動詞になっちゃうと、「あ（低）・い（高）・する」になるんですよ。だから、困っちゃうんですね。そのような文法、例えば、形容詞なんて、大抵「タ（低）・ララララ（高）」ときます。それがどこで下がるかというのが、法則があるんですよ。東京のものが、静岡近辺だとも言いますが、なぜ標準語になったかという、やはり一番法則性が強いからなったんだそうです。そういうことを作曲家は全部知らなければ書けない。詩人が書く。それを歌曲にする。またはオペラの台本ができて、それに作曲するという場合、テキストでもうメロディーの動向は決まってしまうわけですよ。こんな屈辱的なことはないんですよ、作曲家にとって。時々腹が立つんです。もっと自由にメロディーを書きたいのに、標準（共通）アクセント通りに書かなきゃ怒られる、意味がわからないと言われる。そこをいかにごまかしてやるかというのが、実は各作曲家の大切なノウハウだと思います。けども、大抵日本の作曲家はそんなこと

考えてないですね。今の音大にいる学生なんか全く考えてないと思います、教授だってほとんど。だから、苦労して、叩かれて、僕みたいに45歳にならなきゃわからない。(笑) だと思うんです。大問題です。

で、ヨーロッパ系統の言葉にも横のアクセントがある。でも、横のアクセントのほうがよっぽどやりやすいですね。《あだ》で最初に指摘されたときに、一生懸命英語のアクセントを勉強しました。単語ごとにアクセントがあり、それが文章になったときにもまた出てくるわけです。でも勉強したおかげで、1幕が進むにつれてチェックが緩くなり、2幕はノーマス、うれしかったです。次に《じょうり》を書くときとか、最近の《源氏物語》のときは、ほとんど楽しんで書けました。英語で書くほうがよっぽど楽です。日本語は難しいですね。でも、そうは言っておられない、日本語版を並行して作る覚悟をしたのだから。デッサンというか、ボーカルスコアを作るために、普通日本語だけで作曲するのが1年で書けるとしたら、2年かかりました、どのオペラも。《あだ》の場合は、最初は英語だけで書いたために、日本語版作りは大変だった。日本オペラ協会が日本語で初演してくれたときに、何とかやったんですけど、どうも気に入らなかった。その後、ロンドンでスコアが出版される前、たまたま日本の再演に近かったので、全部直してしまいました。Faber Musicがボーカルスコアを出版するのに1千万かかってしまったと苦情を言われました。版下を直しに直ししたものですから。

オペラはとにかくいろいろ大問題があります。もちろんオペラでなくても、日本語と外国語を置き換える場合いつもそうです。ただし、それでも僕は外国人たちが日本語を歌ってくれるとは思えないので、国際的なオペラをつくるためには英語版を作らなきゃいけないと思う。《ワカヒメ》という4つ目のオペラのCDが海外でリリースされていて、大変評判がいいので、今コリン・グレアムがその英語版を作ってくれています。私自身生きていて監修できる間に、できるだけ広い用途にしておかないとだめだと思うものですから。フォークオペラ《うたよみざる》は、やはりグレアムが“The Monkey Poet”という英語版を何年も前に完成してくれています。

【関根】 どうもありがとうございました。もともと西洋音楽ですから、向こうの言葉から出てきた旋律法なわけですから、英語とかイタリア語、ドイツ語のほうが作曲しやすいということは理論的に私でも何となくわかるような気がします。

【三木】 いや、そんなことはないと思いますね。

【関根】 ああ、そうですか。

【三木】 日本語の歌舞伎や文楽、それから日本のいろんな古い歌、地唄、箏曲、みんなすごくいいし、例えば、《春琴抄》の中で地歌を西洋の人たち、オペラ歌手たちが歌う、ものすごくきれいですよ。だから僕は、系統的に日本史に沿ってオペラを、8連作になるんですけど、そのオペラの中に日本の各時代に起こった芸能が取り込めるように作っています。その時代の言葉をオペラ歌手たち、僕はベルカントでいいと思っているんですが、ベルカントで歌ったら、もとの地歌の人たちが歌うよりもむしろずっときれいですね。この美しさを知ってもらいたいです。例えば、《春琴抄》が上演される時、地歌の美しさを知るためにいらっしゃるだけでもいいですよと言いたい。歌う人たちもみんな古曲にほれ込んでいますね。

【関根】 三木先生の《うたよみざる》とか《よみがえる》とか《照手と小栗》とかいうものには、そういった実践がすごくあると思います。日本語の伝統的な語り口調が入っているというか、生かされた作曲になっていると思います。

【三木】 そうですね。これらは、僕、フォークオペラと称していて、せりふの部分もあるので、そのせりふの分は、さっきも言ったように、手をつけられないんですけど、それが音楽に移っていくところで、やはり日本語の伝統的な美しさというのは保っていききたい。さっきのNHKの調査ではないですけど、日本語にピッチ・アクセントがなくなったら、日本語というのは海賊語になるわけですよ。何の規範もないわけですよ。それは、我々、芸術に従事する者にとってはもう屈辱的なことなのであって、我々の責任だと思うんですね。だから、もしピッチ・アクセントをみんな面倒くさくて嫌になり、平板になるんだったら、横のリズム感を備えなければいけないと思う。そういうことは、オペラとか歌曲の中で作曲家自身が実践して、美しい横のリズムを持った日本語を作っていかなければいけないと思います。すごくそういう意識を持って仕事をしております。

【関根】 ありがとうございます。日本人の作曲家が外国語でオペラを作曲するという例は、黛敏郎さんの《金閣寺》以来、ごく最近の例ですと、細川俊夫さんの《リアの物語》とか、石井眞木さんの《閉じられた舟》とか、天沼裕子さんの《裏切る心臓》というのが、まだほかにもありますけれど、そういった例がありまして、非常にいい実績を上げていると思います。

で、外国で上演する予定がないにもかかわらず、日本人が日本語の台本ではなくて、最初から外国語の台本を選んでオペラにするという例も出てきたように思います。それぞれの実践があっただけだとは思いますが、このあたりの問題はいかがでしょうか。もうよろ

しいでしょうか、大体こんなところで。

それから、杉さんから出ました、人材が不足している面があるということで、プロデューサーが不足しているとおっしゃいましたが、あと、やっぱり台本の不足とか演出家の不足とかおっしゃっていたように思うんですけど、いかがでしょうか。

【杉】 もう不足しているものだらけです。特に新作オペラを作らなくちゃいけないときに、よく地方の方から相談を受けたりもするんですが、私がやりましたオペラで、長岡市で信濃川流域文化推進事業というのがありました。これで当時文化庁からだと思えますが、お金が出て、それで自分たちのオペラを作ろうという話になり、私とその制作のアドバイザー兼制作協力みたいな形で入ったんです。まずどういうふうな素材かという、やはりこれは、さっきちょっと触れましたいわゆるご当地オペラということで、何とか新潟のあの土地の特色の出るオペラを作りたいというふうなご注文で、《見るなの座敷》というお話でした。ご存じの方も多いと思いますけれども、見てはいけない座敷を見たためにせっかくの幸せが壊れてしまうという、簡単に言えばそれだけのお話なんです、そのお話の中に長岡を中心とした信濃川流域のいろんな郷土芸能とか、踊りや、歌や、年中行事を盛り込んでほしいということなのです。そのとき、台本作家はだれがいいだろうかというので、若林一郎さんとおっしゃる、林光さんと《おこんじょうるり》とか《あまんじやくとうりこひめ》を書いて、民話オペラのほうで既実績のある方を私は推薦したんです。作曲のほうは石島さんとおっしゃる若い方で、これは当時長岡のオーケストラを指揮しておられた堤俊作さんの推挙で決まりました。そうして、そのオペラはでき上がったんですが、やはりその土地で、こういうことも中に取り入れて、ああいうことも取り入れてというのがたくさんあって、かなり長大な作品ができ上がってしまいました。これがやっぱり再演するのに大きなネックになってしまいました。作品そのものは、石島さんが合唱をたくさん作曲なさっていらっしゃる方なので、合唱の部分はとてもきれいな——もちろん地元の方がご出演になったんですけれども——、すてきな作品ができ上がったんです。その後は合唱組曲として上演はされているようですけれども、全曲はなかなかむずかしいようです。私には若林さんを紹介した責任はあるんですけれども、やはり地元の注文が余りにも多くなってしまうと、こちらとしては何回も上演してほしいと思っても、それができなくなってしまうことも時にはあるわけなんですね。もちろんそれぞれの地方によって、ケース・バイ・ケースで千差万別でしょうが。

【関根】 ご当地オペラという言葉が出てきましたが、日本各地にある地域型オペラ活

動の中からたくさん新しいオペラが生まれています。ご当地オペラというと、その地域だけしか通用しないような、すごくローカルなものがイメージされがちなのですが、そうではなくて、ほんとうに普遍的な表現力を持った、魅力を持ったオペラも幾つか出てきているように思うんです。そういったあたりを、鹿児島オペラ協会の歩みをずっと見ていらっやって、ご自身でも担っていらっやった野村先生のあたりから、ローカルな運動がどのように普遍性を持ち得るのかというあたりを少しお話していただけますでしょうか。

【野村】 私はオペラを始めたときに、先ほど観念的だったと申しましたけれども、ご当地オペラになってはいけないというところからスタートしたんですよ。と言うのは、先ほど杉先生がおっしゃいましたように、ご当地オペラの特徴というのを考えてみますと、土地の作曲家、土地の演出家、土地の指揮者、土地の歌手という、これは自己満足に陥ってしまうのではないかというふうに思ったんですね。

それで、歌手は地元の人がやるにしても、スタッフはやっぱり日本で一番その時期時期に最もすぐれた方であってほしいと思ひまして、それでお願いしたのが栗山昌良先生であつたし、指揮は三石精一さんであつた。それから、衣装は緒方規矩子さんでしたし、ライトは吉井澄雄さんというような方々でしたので、あるいは、舞台は妹尾河童さんでしたね。というのは、そういうものというのはちつとも地元には蓄積がないわけなんですね。ですから、やっぱりその点は、各地にオペラ団体が生まれるのは非常に歓迎すべきことですが、もう1つ、やっぱり自分たちで謙虚に考えなければいけないのは、自己満足に陥ってはいけない。そうしますと、自分たちだけで切符を売り歩いて、仲間で売って歩く。あるいは、知り合いに売って歩くというような形になってしまう。これは非常にまずいのではないかなということで、そういうふうに、1つは、外枠をきっちり固めるということを考えました。

それから、10周年になったときに、やっぱりこれは記念に一つ何かを委嘱して作るべきではないかというふうに考えたときに、私どもは台本を公募いたしました。それで、《カントミ》というのが生まれたんですが、それはもっと中にたくさん応募、ほんとうに意外なほど多くございまして、これをやりたい、あれをやりたいというのがいっぱいございしたけれども、やっぱり我々ができる能力だとか、あるいは、ご当地オペラの特徴に戻ってしまうかもしれませんが、やっぱり土地にアピールする我々が表現できるものということで、これは奄美大島の伝説に基づいた話になりました。で、作曲をだれにお願いするか

という段になりまして、石井敏先生にお願いした。これが最初の委嘱作品でございます。これは東京で《夕鶴》とこの《カントミ》と2つやりました。ですから、その後何度かやって、これは杉先生がその再演のたびに、あるいは、放送のたびに、いろいろNHKの立場でかかわってくださったわけですが、そういうことがございました。

ですから、やっぱりそのときに、みんなに心してほしいと思いましたが、そういうふうには自己満足に陥らない方法って何なのかと。やっぱり自分たちが謙虚にいつも考えていかないと、自分たちはよかったよかったと言っても、ほんとうにはお客さんが喜んでくださらない、あるいは、みんなが受けとめてくださらない、というふうを考えるんですね。それで、私はその後、勤務が鹿児島から東京になりまして、実際にはできなくなる。それから、霧島音楽祭を始めたら、ほんとうはオペラをつくるために交響楽団をつくらなければいなくて、それを一緒にやると、交響楽団をつくろうと思っいろいろな方に相談をすると、「何で交響楽団つくるんですか」などと言われて、随分困りました。去年、社団法人になったんですけれども、今やとても立派な活動をしておりますが、そういうところから始めなければならなかったのも、ちょっと話は質問からそれますが、そんなものが地方オペラをするときのネックなんです。

というのも、30年たちますと、それはやっぱり継続は力なりでございまして、30周年記念でお願いしたのが、《ミスター・シンデレラ》という大変傑作なオペラで、これは今年度は日本オペラ振興会のほうでやっていただくというふうなもののできたんです。ですから、やっぱり続けてやっていくうちに、そういう蓄積がどこかでできていくというふうに思うんですね。ですから、私は、杉先生がさっき言われた欠点、ほかの点も大いに同感したんですけれど、このご当地オペラが陥りがちな欠点をどうやってオルガナイザー——私はまさにオルガナイザーそのものでございましたから——がそれをチェックしていくか、で、オルガナイズしていくかということがとても大事かと思うんですね。これは答えにならなかったかもしれませんが、そんなふうには私は考えてこういう仕事をやってまいりました。

【関根】 どうもありがとうございました。

【杉】 今のお話で私もちらっと出ましたので一言だけ言わせていただきますが、その《カントミ》の再演、栗山さんがなさってから10年後に栗山さんのご都合が悪くて、私が代わって演出をやったんですが、それは鹿児島オペラ協会から頼まれて、荒谷俊治さんが指揮でした。その後、奄美大島でもやりました。さっきもちよっとおっしゃいましたよ

うに、《カントミ》というのは奄美大島のかわいそうな娘の話なんですね。それで、奄美大島の人たちがぜひこれを自分たちの大島でやってほしいということでした。奄美大島はオペラなんてやったことがないというようなところでやったんですけれども、それはそれは地元の方が大変熱心でした。これは自分たちのオペラだ、自分たちの島の娘の話なんだと。実際に、奄美大島の山の奥のほうにカントミという女性のお墓がありまして、ちょっとお岩さんと同じなんですけれども、話の中にも、カントミの亡霊が出てくる。そこで必ずその人の芝居とかオペラをやるときには、そのお墓にお参りに行かなければ祟りがあるというようなしきたりがありました。

市民オペラ、地方のご当地オペラというのが、いいところは、これは自分たちのオペラだ、何とか困難を乗り越えなければ、何としてでもこれをやりとげたいという熱意がすごく集まりやすいことなんです。そして、そのときもちょうど台風が奄美大島——奄美大島というのは台風銀座と言われるぐらいにシーズンには上空をしょっちゅう台風が通るんですけれども——、40メートルの猛烈な風雨の中で、きょうは練習はお休みだろうと思っていたら、合唱の人たちは全員集まっているんですね。これぐらいの風で驚くものかというような勢いで、私はびっくりしたんです。そういうふうに、みんなの心が結束して、可能な限りの立派な公演にしようという意気というのは、多分《カルメン》とか《椿姫》をやろうというのとは全然心意気が違うと思うんですね。たった一日の、たった一回の公演のために、これだけたくさん人間が必死になって、集まるお客さんに感動を与えようと思って夢中になる芸術というのは、オペラが一番じゃないかなと常々思っています。それが、やはりオペラをやる、それをコーディネートあるいはプロデュースする喜びでもあり、生きがいでもあるということだけ、ちょっと付け加えさせていただきます。

【関根】 ありがとうございます。

【三木】 ついでに私も言わせてください。オペラのいいところは、やっぱり総合芸術だと思うんですね。音楽家というのは大体孤立したがるものでして、器楽の人は器楽、声楽の人は声楽と、なかなか交際がないですよ。交響楽団ができて、それと声楽家との間に結びつきがあるかという、そういう曲目をやったときだけというのが多いと思います。一般の音楽家についてもそうなんですね。大体音楽家は勉強しないのが多いから、世間のことに疎いんです。ただ、オペラをやると、原作や台本という文学の部分に作曲がかかわり、それから、演出家がからむ。演奏家は器楽も声楽も両方いるわけだし、それに美術がいろいろな点で加わってきますね、衣装と舞台装置。で、照明が加わる。そして、お

金がかかるから、制作という、これはもうそこに下八川さんという大先達がいらっしゃると思いますがお金の面を担当する。自然にみんなが共同作業をするしかないわけですよ。

ご当地オペラでいいところは、地方の文化が地方でありながらさらに孤立しているのを一つオペラをつくることによって、みんなが一緒に仕事する機会をつくれるというところにありますね。僕は古今東西のことでいろいろと一緒にやる仕事をずっとつづけてきているんですけど、これは「広場創り」という天職だと認識してやっています。日本には広場という思想がなくて、異種のものがなかなか集まってこない。もしここに音楽の広場があるとして、この広場の後ろに、ここにチャイナタウンがあり、ここに日本人村があり、ここはイラクで次がユーゴスラビアの人とか、各民族の営みがあるのが理想だと思っています。昼間は別な仕事をして、夜はみんなでお祭りのように集まってきて一緒のものをやる。各自のアイデンティティをしっかりと保ちながら、ひんぱんに集って仕事をしておれば、戦争なんか起こらない。平和の保証はもう共同作業しかないと思っています。

日本の中でも地方での業種間の共同作業を進めていくことによって、それぞれの地方の文化が東京を脅かすようになっていけるのではないのでしょうか。そういうノウハウを植えつけないで地方に分権だと言ったってだめです。そういう意味で、皆さん方、鹿児島なら鹿児島のものだけを作るためにやって来られたのではなくて、世界のレパートリーになるような気持ちでお作りになったんだろうと思います。私なんかでも、常に国際化、国際的なレパートリーとして生きていける創作をしていかないと、日本の中でちょこちょこやっただけだと思っています。常にそういう気持ちで自分に刺激させながらやっていますので、これからの人たちもそうしてほしいと思っています。

【関根】 どうもありがとうございました。質問をまとめてくださったのが今届きました、それに対してちょっとお答えいただくコーナーをつくりたいと思います。

まず、下八川先生と杉先生に向けての質問ですが、音楽家がオペラを語る時、いつも欠けているのが、演劇に対する知識と体験だと思う。オペラ歌手、スタッフ、そして指揮者に対して、演劇に対する理解をどういう形で望むかをお聞きしたいというご質問です。どちらからでもいいんですけど、お答えいただけますでしょうか。

【下八川】 全くそのとおりだと思います。私も演劇に対する理解が余りないですが、オペラと演劇、その中間と言ってはどうかかわからないんですけども、ミュージカルがありますね。今まで地域オペラの話もあつたんですけども、私がミュージカルを学校で手がけて10年以上たちます。日本のミュージカルというのは、演劇から大体来ているんで

すね。演劇をおやりになった方がミュージカルに入ってきたと。そこで、せりふのことや歌のことで、先生方と私とかなりの葛藤があったんです。日本の演劇の発声というのは日本の伝統芸術における歌舞伎から来ていると思うんですね。それがミュージカルの発声に来るものですから、地声発声というんでしょうか。このホールを見てもそうですけれども、ヨーロッパのオペラ劇場というのは天井が高いわけです。日本の劇場というのは歌舞伎から来ているから、横が広いんです。ですから、しゃべり方も大体横になって、特に「えーっ」というような発声から来るわけです。だから、日本の演劇から来る発声法というのは、私はミュージカルにとって危険であるというようなことを、よく議論したんです。それは平行線で、声楽の先生と演劇から来られたミュージカルの先生といまだに議論しておりますけれども、そういう意味でも、ミュージカルはその中間にあるのかなという気はします。

また、地域でやる場合には、やはりオペラは人材が少ないと思います。ミュージカルを学生の1年生や2年生がやったときに、私は非常に感動するんですけども、演劇の先生は不満でいらっしゃる。一方、オペラを勉強している4年生の学生がオペラをやると、完成度が1年生のミュージカルの人よりも低いのです。それだけオペラを仕上げていくというのは難しくて、10年ぐらい最低かかると思います。発声の勉強、それと同時に、やはり先ほどの東京音楽学校50年の空白の歴史があったために、声楽の勉強に対する、オペラの勉強に対することが非常におくれている、また、間違った方向へ行っている。先ほどベルカントの話が出ましたけれども、やはり演劇の発声から来るものと、ベルカントから来るものは違うと思うんです。これはイタリアでベルカントの発声は生まれたからこそ、オペラになったと思うんです。イタリアからの発想だと思うんですけど、非常にはっきりしていますよね。ベネチアに行くとかかるんですけども、ベネチアでベネチアグラスをセールスしている人の日本語は、発音が非常にうまいですよ。だけど、英語圏になると、日本語を発音するのが余りうまくない。そのセールスの人に、日本語で質問すると、全く返ってこない。彼らは日本語を知らないんですよ。ただローマ字ではっきりと。だから、ベルカントと日本語というのは、意外と共通点があるのではないのかなと思います。先ほど三木先生のおっしゃったような、そういった発声法です。もちろん、演劇は勉強しなければいけないし、歌舞伎も勉強しなければいけないし、能も勉強しなければいけないと思います。でないと、やはりオペラにも広がりがなくなると思うんですね。

【関根】 ありがとうございます。杉先生は演技指導をなさっていますけれども、いか

がでしょうか。

【杉】 二期会の研究生を25年間教えに行ったり、下八川さんのところの歌手育成部に行って、いろいろお話しした経験もあるんですが、声楽を勉強してこれからオペラ歌手になろうという人たちが、演劇や演劇的なものに無関心なのは、ほんとうに驚くべきほどですね。例えば、フランスのコメディイ・フランセーズが日本に来て『ドン・ジュアン』を芝居としてやっていたんですが、そのときに、たまたま二期会の研究生に《ドン・ジョヴァンニ》を教えに行っていて、「だれか『ドン・ジュアン』を見に行った人、手を挙げて」と言っても、だれも手を挙げないんですね。「何であんなに自分たちの演技の勉強にプラスになるものに対して、そんな冷淡なんだよ」と言って、それを見に行かせるようなことを言ったことがあるんです。今私のところでは演技の研究生を集めて、勉強させていますけれども、演技の勉強をするんだったら、そういうものをどんどん見に行くようにと勧めています。直接関係がなくても、例えば歌舞伎でも、見栄の切り方とか、自分を一番美しく見せる方法とか、メリハリのつけ方なんかでも、新劇でも、歌舞伎でも、あるいは文楽でもいい、すごく勉強になるものがあると思うんですけれども、その辺に対してまでなかなか意識が向かないようです。

これはよく言われてきたことですがけれども、日本の音楽学校は音符は教えるけれども音楽は教えない。これはちょっと極端で、そういう学校を出られた方に変な失礼なんですけれど、よくコンクールなんかでも、非常に日本の演奏家たちは正確に弾くけれど、おもしろみがない、音「楽」じゃない、楽しくない、というふうな批評を下されるんです。最近は大分それも少なくなってきたとはいえ、まだあるんじゃないかと思います。同じように、やはりオペラを勉強する人たちは、歌の音符をきちんと歌う、発声法をきちんと歌う、それも確かに大事だけれど、やはり芝居というものにもっと関心を持ってほしいなとつくづく思っています。そんなことでよろしいでしょうか。

【関根】 ありがとうございます。大体この問題はよろしいでしょうか。

それでは、野村先生に質問があります。ヨーロッパでも新作オペラは制作上演されていますか。どのような劇場でなされているか、また、歴史に残るものはありますかというご質問です。

【野村】 これは、例えば、ウィーンには国立歌劇場と、それからフォルクスオーパーというのが——これも国立なんです——ありますね。これは義務づけられているんです。そういう新作オペラを必ず何年に一遍ぐらいは取り上げなさいよというのは言われており

まして、必ずやるんです。新しいところでは、チェルハの《スタインフェルトの大男》という、実際2メートルを超える大男がいた話がありまして、それをやったんですが、ちょっとチェルハさんも年を取ったものですから、昔《パール》というのをつくったときのよ
うな勢いがなくて、ちょっとつまらないんです。ですからこそ、私は日本人の作曲家がす
ばらしいと言っているんですが、結構それはやられております。しかし、数はあんまり多
くございませんで、しかも、そんなに成功しないんですね。

それで、『オペラの運命』というのが中公新書で岡田さんという方がお書きになって出
ているんですが、一体オペラはどこへ行くのかという疑問を持つんですね。先ほど下八川先
生からミュージカルのお話が出ましたが、私は、これは、今のその答えを逸脱してしまう
んですが、そのように——話はもうこれで終わりなんですけれども——やられております。
それは、しかし、そんな数は多くないんですが、数年に一遍は新作物を取り上げて。

しかし、もう1つ、私は可能性をそこで考えたいんですが、そういう伝統のあるオペラ
劇場はミュージカルを排除してしまうんですよ。でも、私は、ほんとうはオペラの歴史は、
1つはオペレッタからミュージカルへ流れた流れがとても一つ大きいと。これは、フォル
クスオーパーは大胆にミュージカルを取り上げて成功しているんですね。ですけれども、
オペレッタですら、国立歌劇場はめったに取り上げたくないんです。正月に《こうもり》
をやる程度なんです。それではどうなのかなという疑問がやっぱりございまして、思いま
す。

それから、ちょっと逸脱をもう1つさせてください。演劇ということですが、今
から30年ぐらい前の話ですが、外国から演出家を呼んだ。ある有名なバリトン歌手が指
導を受けた。そうしたら、「僕は歌手であって役者じゃない」と言ったという話があるん
ですよ。ところが、向こうのオペラ劇場でおもしろいのは、歌手がみんなすばらしい演技力
を持っているんですね。ですから、それを考えると、これはオペラ歌手というのは、お芝
居に出てもおかしくないほどの演技力を持っていないと全然やっていけませんですね。す
みません、逸脱をいっぱいしまして。

【関根】 いえ、ヨーロッパの場合で、そういう新しいオペラに対するお客さんの受け
とか、反応とか、動員力とか、そういうのはどうなのでしょう。

【野村】 これはこういうことです。例えば、ウィーンの国立歌劇場の年間の予算とい
うのは、大体120億、30億なんです。フォルクスオーパーですら、大体70億ぐらい
なんです。で、入場料収入というものは、寄附も入れまして、3分の1にならないんです。

だから、我々の制作の苦しさと比べてみればもうよくわかる話でありまして、それを全部観客に持たせようとするから引越し公演は高くなるわけですが、こういう予算の中で創作オペラをやりなさいですから、入場料はとても安いんですよ。ですから、このごろはGから——Gというのはグラウンドなんですけれども——、それからABCというのがありますので、その一番安い値段でもやりますから、とても安く聞けるんですね。立ち見席なんかでも、平土間で聞ける立ち見席もございますから、こんなのは500円ぐらいで聞けるんですね。そうすると、お客がやっぱりみんな来るんですよ。ですから、《シュタインフェルトの大男》は、僕は不成功だとは思いますがけれども、また今度再演するんです。そうすると、やっぱり来るんですよ。それで、どうしても来なくなっちゃったら、これはお蔵入りになるわけです。

だけど、お蔵入りにならなかったものが残っているわけですし、例えば、アイネムの作った作品なんていうのは、《ダントンの死》というの、これはやっぱりちゃんと生きた作品として残っているんですね。アイネムさんはこの間亡くなりましたけれども。そういうふうには新作オペラをつくるのがほぼ義務づけられているんです。

【関根】 わかりました。ありがとうございます。

【三木】 ちょっといいですか。演劇との話がまだちょっと気になるんですけど、オペラも演劇の一つなのであって、当然演劇的な視点が欠けると、ドラマにならないと思うんですが、日本では往々にして音楽が自分の領域を守ろうとすることがある。特に歌い手の場合は、ほとんど発声発声ばかりでドラマに気持ちが行かない人が多い。発声の問題は今下八川さんがおっしゃったけど、やっぱり演劇の発声とオペラの発声とは違うので、これはいつまでも解決しないだろうと考えます。ただオペラの場合は、できればベルカントを主体にしてほしいと思います。ベルカントと言っても、イタリア語でなくて日本語だって、要するに、「美しい歌」という意味なんですから、日本語がとても美しく聞こえるベルカントになってほしいと思っております。

演劇の場合は、美しいばかりではなく、ドラマを表現しようというものですから、きれいな声でなくてもいいわけですね。中には悪者もいなければドラマにならないわけですね。悪い声がいる中で誰か一人きれいな声だったら、より美しく感じるでしょう。そういうドラマ性というか、相対的な効果が今の日本の若い作曲家なんかの作品を見ていると、決定的に欠けているというような気がします。現代音楽が開発したいろんな手法や、いろんな響きがありますね。クラスターのようにかつての音楽になかった雑音的な音響もいっぱい

出てくる。こういうのをオペラで幾ら使ってもいいと思うんですね。でも、全部がそんなのばかりだったらかなわないわけで、そういうところは悪役的に使って、そうではない美しいものが次に出てくれば、そのオペラ全体の印象は逆にすごく美しくなるのに、そういう対比を作れないでいるような気がします。

それと同時に、横の流れ、時間的な流れへの配慮というのが欠けていますね。新作のオペラを見させていただいたときに、ああ、演劇になっていないなという気が私はよくするんですね。立ち上がりの10分、20分はいいんですよ。器楽の作品でも、最初の1分というのは、だれが書いてもなかなかいい。でも、最後までもたないで、どんどんだめになっていく。相当名のある作曲家が書いたものでも、2時間のオペラがもたないことがほとんどですね。ほんとうは最後に行くに従って、どんどん盛り上がっていくものなんですけどね。もうちょっと人生勉強してほしいと。その意味で僕は45歳で始めたのはよかったと思っています。それまで音楽の勉強ばかりしていたら、とてもじゃないけどオペラは書けなかった。オペラはずっと後でいいと思います。45歳から書いたって、8つ書けそうです。8つ目が、あと2年で仕上がるので、できるつもりでおりますけれど、書くための原動力はまず人間としての感受性を全開させることだと考えます。音楽は抽象的な芸術なのでどうしてもメカニズムに走ってしまうことが多いので、気をつけたほうがいいと戒めつつやっています。

【関根】 ドラマ性が欠けるというのは、音楽自体に欠ける場合もありますし、また、台本に欠けるという場合も多いですよ、日本の場合は。そういった意味で、ドラマツルギーのしっかりした、劇構成のしっかりした台本がもっといっぱい出て、作曲家の力量を発揮できるような方向に行ってほしいと私は思います。

今出たお言葉と重なるかと思うんですが、質問が三木先生のところに出ておまして、1つが、耳に残るアリアが20世紀オペラには少ないように思う。アリアの魅力からオペラを観劇したいと思うが、日本の作曲家のオペラ作品はどうか。それから、もう1つの質問としまして、台本作家による作品——台本のことでしょね——を、作曲家の方は曲に合わせて変えていくものですかという質問です。

【三木】 最初のほうの質問をもう一度……

【関根】 耳に残るアリアが20世紀オペラには少ない。

【三木】 そうみたいですね、皆さんが感じるんだからそうなのかも。ブレーズがオペラは死んだと何十年も前に言ったんですけれね、プッチーニで終わりだと。プッチーニ

が余りにも美しいアリアを書いたりしたものですから、あとの人はやりようがないと思われたのでしょうか、オペラというのは、現代音楽がどういふふうになっていこうと、やっぱりアリアですよ。そして、お客様にしても、そのオペラのアリアの1つや2つを知っていて、そして、ストーリーも全部わかって、それで楽しめるんだと思うんです。客席で心の中でアリアと一緒に歌えなかったら、どんな平易なオペラを見に行っても楽しくないでしょう。どうしてもアリアが……。僕はずっと思っていました。

それで、常にどのオペラでも、台本にアリアがなければ、自分で変えてしまってもアリア的などところをつくっていったんですね。演劇台本が主な日本の多くの台本作者は、アリアという考え方がないような気がします。私は、アリアは必ず作ってくれと注文を出しました。それと、私はさっきのコリン・グレアムなんかと一緒に仕事ができたとが幸運でした。ヨーロッパでオペラをやっている人たちは、オペラとしてのドラマトゥルギーとか、オペラトゥルギーとか、オペラは何かをよく知っていますから、台本もドラマ的になるようにできているケースが多いですね。コリン・グレアムなんかは自分で400も演出していて、そのうち57が初演作と言っていましたから、物凄い経験の上でオペラをつくっていただけますね。日本は台本に関しても後進国で、オペラの台本を学ぶ学科を昭和音大にも作っていただきたいなと思っておりますけれども。

【関根】 ほんとうにそうだと思います。

【三木】 私の《あだ》の場合は、日本語の詩を沢山訳しているジェームズ・カーカップさんというのがいまして、その人に台本を依頼し、演出をコリン・グレアムがやったんですけれど、世界初演をロンドンでやって、2年後のアメリカの初演のときに評判になったおかげで劇場が次にグレアムと私のカップルでやってくれというので《じょうり》ができたんですけれど、彼が書いてきた台本はすごく論理的につくられていました。論理的でいて、情緒は幾らでも入り込める余地があるというふうな。

その次に、岡山シンフォニーホールというのでできるときに委嘱されたんですが、言うならばご当地的なオペラをつくってくれというんです。初めは桃太郎か何かを題材にしてくれと言われたんですけど、桃太郎も裏はいろいろあっていいんですけど、僕はそのとき近世の三部作をつくった後で、近世はもうそろそろ卒業させてもらって、日本の歴史を全部カバーするように書きたい、一足飛びに古代をやろうと思っていました。古代の日本というのは、実は国際国家でした。中国とか韓国とか、そういうところとはしょっちゅう行き来をしていた。いうならばシェイクスピアみたいな世界であった。シェイクスピアは

イングランドだけではなくて、スコットランドとか、ウェールズとか、オランダとか、スウェーデンとか、北海の周りの地域をずっと舞台にしていますよね。ベニスまで行ったりしています。そういうことによって、すごい国際性と同時に大きな視点を獲得できているのであって、それがご当地の場合、古い民話だけというんだと、とても視点が小さくなる。僕はそれはどうしても嫌でした。日本だって古代から日本海とか東シナ海を挟んで、王族たちの姻戚関係もあったくらいです。

で、いろいろな文献を毎日のように電車の中で読みまくってしまっていて、そのときにたまたま岡山シンフォニーホールから頼まれたのですが、吉備の国中心に当たり直したら「日本書紀」に雅姫《ワカヒメ》に関する一連の記述を発見したんです。これ以上おもしろい題材は日本にはないと思うぐらい雄大だし、いろんなドラマがあるので迷うことなく《ワカヒメ》に決めました。ただ、だれに台本化を頼むかと考えたときに、適切な台本作者がどうしても頭に思い浮かばなかったんです。特に今度はグランドオペラとして書こうと思いましたから、1回に平均2,000人ぐらいは入れなきゃいけない。それを引きつけられる台本作者が必要なんです。そのときちょうどなかにし礼さんがNHKでいろいろとオペラの話をしているのを聞いた。しかも、彼は流行歌を書いてきていて、大衆の心を知っている彼しかいないと思って頼みました。すごくいい台本ができました。

そのときに僕は、絶対アリアが必要だから、ラジオドラマみたいに筋を追っていくのではなくて、ヨーロッパの伝統にあるようなナンバーオペラみたいな形でいいから、アリアとして分離できるようなものにしてほしいと言いました。なかにしさんも同様の考えで、アリアがたくさんできました。ちなみに《じょうり》の時も、コリン・グレームがたくさんアリアを歌う場所をつくってくれました。ところで、《ワカヒメ》の練習中に、なかにしさんが鎌倉芸術館の芸術監督になるので、次の年の秋に初演するオペラの作曲をどうしても引き受けてくれというんです。僕は大きなオペラは5年に一度しか書かないんだと固辞したんですが断れなかった。このとき僕は大きな病気の原因を作ってしまったと思います。間に合わない、間に合わない、というストレスはいけませんね。でもこの《静と義経》もたくさんアリアを書けました。そのあと能と狂言を題材とする組オペラ《隅田川》《くさびら》があって、最後にできた《源氏物語》の場合も、グレーム台本で、当然アリアはリーズナブルにきちんとあります。

オペラは、オペラとしてすばらしく上演されても、いつか皆さん忘れてしまいます。そのとき出演した人しか憶えていない。どうしてもアリア集を出版しなくてはだめだと思っ

ていたら、全音楽譜が是非出したいということで、今年と来年にかけて2巻に分けて出版されます。次にできる第8作《愛怨》も入れて、とにかく僕のアリア集というのが出版されると、きっと多くの歌手が演奏会で歌ってくれるでしょう。そうすると、オペラとして、何億というお金をかけなくても、少しずつ人々に浸透する。そのオペラ・アリアを覚えて、お客さんが来やすくなるからオペラとしての上演もやりやすくなるというサイクルを作りたいのです。

あと生きてる時間が少なくなってきましたから、そういうふうにはトライしております。だから、この質問はそのとおりだと思います。

【野村】 ちょっと一言いいですか。これは歴史的な流れで、ワーグナーが途中で拍手ができませんでしょう。あれからですよ、だんだんそういうアリアが消滅して行って、語り物ようになって。つまり、演劇性が非常に強くなったんですね。歌手が演技者でなくてはならないということと、オペラが余りにも演劇的になるということと、これは別な問題ですから。そして、さらに新ウィーン楽派、シェーンベルクを中心にベルク、ウェーベルン、すばらしい作品を書いているけれども、戦後の日本に起きた旋風というのは、それがまるでそうでなくては現代音楽ではないみたいな風潮があったと思うんですね。でも、こういうのは実験の側面がとても強くて、これが大体1970年か80年ごろ、だんだんその傾向はなくなったんですよ。それで、今、いろんな作品にみんな題をつけて、標題音楽みたいにだんだん変わってきて、それで一挙に和声をなくしたり、旋律をなくしていった。これは誤りだと思うんですね。

今の演出もそうです。演出もとてもおかしい演出をごらんになることがあるでしょう。だから、台本を無視している、音楽を無視した演出、これに走り過ぎですよ。ですから、これが行くところまで行ったら、まだ戻ると私は見ているんです。また戻ってほしいと思うんですね。それはただ昔に戻るのではないわけで、それを経た上でもっと新しい現代的な感覚のものに戻っていく。そういう意味では、三木先生、大いに期待しておりますので、よろしく。

【関根】 すみません、三木先生、もう1つ質問がありまして、作曲する過程で既に行き詰っている台本を変えていくのかどうかということ。

【三木】 極端に言うと、台本が相当ひどくても、作曲家の力でいいオペラを作るとはできると思います。ある程度できます。ただし、台本がよければもっといいわけです。台本作りは、最初シノプシスの段階で討論し、そのあと実際の台本になって、普通第三稿

くらいまではいきます。そこから先は、ほとんど台本のまま変えないでいけるものもあるし、何度も何度も作曲中に部分改訂しながらいく場合もあります。私は今、第8作を瀬戸内寂聴さんをお願いして書いていただいた《愛怨》の作曲中です。寂聴さんはものすごく忙しい方なんですけれど、たまたま同じ徳島県生まれで、快く引き受けてくださいました。実は徳島からもご当地オペラを書いてくれということは、何度も言われてきていたんですけど、四国というのは、あんまりそういう題材がないんですよね。九州と中国地方や近畿地方に囲まれた平和な島なものですから、外敵と戦ったことがないんで、スケールの大きなものを書けない。それから、徳島はほんとうのオーケストラピットを持ったホールがないんですよ。日本で最悪なんですよ。市がつくると言っていたのに、バブル崩壊以降不景気になったら、積み立てたお金を全部どこかに使ってしまったんですね。

私はオペラが第3作目になったときに自分の夢を「徳島の文化」という本に寄稿したことがあります。私がつくっている日本史連作を、ワーグナーのように、バイロイトのように、故郷にオペラハウスをつくって、死んでもずっと演奏してもらおう計画を綿密に書いたんです。その中にご当地のものはやっぱり必要かもしれない。でも、題材がない。そこで一計を案じて、ご当地出身の作家と作曲家が手を組んでやったら、県や市は放っておくわけにはいかないだろうということもお話ししたら、瀬戸内さん、乗ってくれましてね。で、たまたま日生劇場が《源氏物語》を上演しているのを聞きに来てくれ、とても喜ばれ、これはすごい心理劇ですよ、仮に原作とのことを云々されても、立派なオペラになっていれば新しい創造物なんですよ、というような意味のことを言ってくれました。寂聴さんは同じ頃、歌舞伎でも源氏物語をやったり、能もやったり、80歳になっても台本を書くアドベンチャーを楽しんでおられます。《愛怨》の場合も、私は最初からいろいろプロットに注文をつけたんですが、「私はオペラを知らなかったから」とおっしゃって、注文に応じて史実を沢山しらべられ、素敵なストーリーを作ってくださいました。その後も度々改訂のお願いをするのですが「あんたの言うこと何でも聞くから」と言って下さるので、とてもありがたいです。御自身も直しながら台本作者として急速に広がっていくことを自覚されているように感じます。

初めの質問に戻りますけれど、作曲家が直せるといってもやはりいい台本を得なければだめなので、諸先輩もご苦労なされたのではないかと思います。最近作曲家が台本を作ることがはやっているんですけど、必ずしも作曲家が台本を作るのがいいとは限らないです。台本を作る場合、原作があって、そのリダクションでスケールを小さくしますね。例えば、

ある新作オペラを見たときに、その作曲家が台本を書いているんですけど、大切なアリアで一番感情を高揚させなければならぬときに、何と、あの人があれこれして、どこを掃除してなんて、そんなつまらないことをアリアで歌わせるんですよ。そういうアリアにならないですね。要するに、ストーリーが繋がればよいという台本を書いてくるんですよ。これはだめですね。だから、有効な台本を書ける人、そして同時にドラマの判る作曲家も養成しなければいけないと思うんですけど、大問題ですね。

【杉】 作曲家もほんとうに劇を知っている作曲家が少ない。さっきはちょっと歌手のことを言いましたけれども、作曲家もほんとうに劇というものを勉強してほしい、知ってほしいと強く思います。さっきアリアのお話がありましたが、いわゆるロマン派以前のオペラを、今、昔のままの形で再演されることがありますけれども、ドラマがしばしばアリアによってとまっちゃうんですね。ですから、全体の流れの中でアリアになった途端に、周りの人は何か所在なげにアリアが終わるのをじっと待っている、お客さんも仕方なしにじっとそれを聞いている。昔、ロッシーニの時代までは、歌手がオペラの主導権を握っていて、その人の声を聞くために劇場に行き、それをのんびり楽しんで、ストーリーはつけたしみたいなものだったという時代もあったけれども、現代は、ドラマがより現実近づき、一つの流れというものを要求するようになってきたと思います。レチタティーヴォとかセッコとか、せりふ的な部分と、それから、自分の心情を歌い上げる、これ以上はただ言葉ではとても自分の心の内を表現しきれない、どうしてもこれはこういうふうな感情の激発としてのアリアやデュエット等に移行せざるを得ないと、お客さんがみんな納得する形で入ってくれば、多少芝居がとまろうが何だろうと、一緒にそのアリアに感激して涙するというふうなことになると思います。結論的には、おっしゃったように、作曲家も勉強して、自然な形で、これからもアリアというものは、採り入れられて行って欲しいと思います。特に日本には甘い旋律を好きな方がたくさんいらっしゃいます。ほんとうに、日本人ってどうしてこんなにカラオケが好きだったんだろうかと思うぐらいですが、ご自身が歌うのも、そういうふうな旋律に対する嗜好が非常に強いのではないかなという気がしています。オペラの中にも、そういう意味では、どんどんアリア的な要素が生きていってほしいなと私も思います。

【関根】 どうもありがとうございました。大体この問題はこのぐらいでよろしいでしょうか。

最後の質問が、私のほうから提供しました「主な日本人作品100」というこの一覧表

(P85)に対して、どのような基準で選んでいるのか、また、このほかにも漏れているのがたくさんあるというふうな意見を何人かの方からいただきました。

このリストのもとになったものは、実を申しますと、『グランドオペラ』という雑誌が音楽之友社から出ておりまして、「日本のオペラ100年」という特集をやったときに、100という数字で語呂合わせでしょうか、日本人作品100を選べという話がありまして。明治時代から今日まで全部一覧表にすると、大体500ぐらいあるんです。その中から100を選ぶという話で、そのときに一回つくりまして、それをもとにして、少し変更を加えまして、今回の資料にいたしました。

選んだ基準ですけれど、まず上演回数の比較的多いもの、それから、一般的な評価の高いものはもちろん入れました。それから、私が自分の目で観劇して、これはいいなと思う作品とか、まだちょっと未完成な面はあるけれど、これは練り直していけば多分いいレパートリーになるのではないかなと思ったものとか、そういったものをひっくるめて、大体100にしました。500のうちですから、大体5分の1に削りました。歴史的に重要な作品という意味で言いますと、山田耕筰さんのものとか、いろいろあるんですけれど、今日レパートリーとして一応定着しているというのは、團伊玖磨さんの《夕鶴》以降だと言っていいと思います。で、《夕鶴》から《光》までですね。そういう基準で選びました。

今見ますと、あれも入れたかったな、これも入れたかったなというのがたくさんあるんですね。ですから、これを入れるんだったら、もうちょっとあれも入れたほうがよかったかなとか、いろいろありまして、これは毎年毎年変更していかなければならないリストかなと思っております。

オペラというのは、上演を見ないとほんとうのところわからないんですよ、自分で見ないと。台本を読んだり、スコアを見たり、また、ビデオを見てさえも、もうひとつわからない面がありまして、その意味では、やっぱり上演に接した中から選んだというのがほとんどでございます。大体30年ぐらい日本のオペラ作品を見続けておりまして、そういった経験の中から出てきたリストでございます。

これは、一人一人の方が自分の日本オペラのリストをお持ちだと思うんです。私はああいうものが好きだとか、それぞれ好きこのみがありますので、ですから、絶対的なリストではないということで、一つの資料としてお渡ししただけということでご承知置きいただきたいと思います。

【下八川】 さっきの台本の続きなんですが、非常に大事なことだと思います。台本に

については、私もちょっと反論したいところもあるんです。ただ、この間の新国立劇場の《鳴神》《俊寛》でのプログラムに、岡本一彦さんという方が「清水脩先生と7本のオペラ」ということでお書きになっていまして、非常に感銘を受けたのを読ませていただきます。「今まで言葉ですべてを語り尽くす台本作者が多かったので、音楽が入り込む余地がなかった。だから、作者には悪いと思いながら、大幅に言葉を削らなければならなかった。君は舞踊台本をスタートとしたので、音楽が十分に語れるよう最小限の言葉でドラマを展開してくれるから、言葉をいじる苦労がほとんどなかったんだ」と。これは清水脩先生が岡本一彦さんにおっしゃった言葉なんです。私は、日本の作品において一番ここが重要なことであり、多々こうでない作品が多いと思っております。

【関根】 どうもありがとうございました。皆さん、日本のオペラについては、おっしゃりたいことがたくさんおありになるんだと思うんです。それはイタリア・オペラに対する思いよりも、また、ドイツ・オペラにたいする意見よりも、もっともっとすごく切実に持っていらっしゃると思うんです。作品表の選び方の問題にしましても、また台本とか作曲の問題にしましても、今後またそれぞれの立場で実践していくしかないのかなと思っておりますが、そろそろ時間になりましたので締めたいと思うんですけれども、どのように締めたらよろしいか……

【野村】 一言いいですか。私、もう長いこと外国に住んでいるものですからよくわからないんですが、それでも、実は今いろんな発言がこの客席からありまして、感動しました。こんなに真剣に自分の質問をお持ちで、関心をお持ちでいらっしゃるんだったら、やがて中心はやっぱり日本に移ってくるんじゃないかなと思うぐらい、ほんとうに私、実は向こうでいろんな仕事もしているわけですね。評論しているだけではないわけで、本を書いて、そのほかにも学生の教育もやっておりますから。そうすると、私が使っている教室なんです、管理している人間がある日言ったんですよ。「今に次のモーツァルトは日本から出る」と。「おじさん、冗談言うな」と私は言ったんですが、でも、これは冗談ではなくて、こんなにたくさんの方が日本からウィーンに来て、こんなに熱心に見ていると。うわっと言うほど日本人は来るんですから。で、私、帰ってきて、こういう会場に久しぶりに出させていただきましたら、こんなに皆さん詳しくて、こんなに熱心なんだと。すごく感動いたしました。これ、締めの言葉でいかがですか。(拍手)

【関根】 ありがとうございました。すばらしい締めのお言葉をいただきまして、ほんとうにありがとうございます。

【司会】 パネリストの方々、それから、モデレーターの関根先生、どうもありがとうございました。(拍手)

先ほどもちよつとご説明いたしましたけれども、本日、ほんとうにたくさんの質問、それから、ご意見の紙をいただきました。今回、いくつかのものに絞らせていただきまして、このパネルディスカッションの場で討論といたしましたが、いただきましたご質問票、そういうものはすべて、終わりましたから必ず該当の先生方にお伝えできるような態勢をとっておりますので、ご報告させていただきます。よろしくご理解いただきますようお願いいたします。(拍手)

それでは、本日、大変長い時間、ご協力いただきましてありがとうございました。本日の公開講座、これにて終了いたします。お手元の資料にもございますが、この次の予定といたしまして、6月6日にシンポジウムを開催いたします。演出家のヴィリー・デッカー氏をお招きして、「現代のオペラ演出について」と題して港区赤坂のドイツ文化会館のホールで予定しております。(※編注：都合によりデッカー氏の来日が不可能となり、シンポジウム開催は中止となりました)今からお心にとめ置いていただけましたらと思います。

それでは、本日どうも長い間ありがとうございました。(拍手)

配布資料
プロフィール

(1) 明治期 日本人はオペラというものを初めて知った（～1912）

- 1 1820長崎出島のオペラ・コミック上演。明治初期から横浜居留地で外人アマチュアと来日グループの歌劇・音楽劇公演が盛ん。1879ヴァーノン歌劇団新富座公演ほか。
- 2 1903音楽学校で最初の試み『オルフェウス』上演。1905歌舞伎座で北村季晴曲『露営の夢』。続いて小松耕輔ほかの創作歌劇4件。
- 3 1911帝劇歌劇部の発足。三浦環主演で創作歌劇3作。サルコリーが来日。
- 4 1906からバンドマン喜歌劇団の毎年来日。在日外国人のミュージカル・コメディ。

(2) 大正期（1912～1926）オペラをいろいろ日本的に試行錯誤した

（大正デモクラシー・第1次大戦景気・経済変動から不景気へ）

- 5 ローシー来日後の帝劇（名作オペレッタを主に公演）。
[ほかに、本居長世の白木屋音楽部、1914宝塚の開始。バンドマン…と在日外国人。]
- 6 ローシー経営のローヤル館（1916～1918）。
- 7 浅草オペラの開始（a. 国産ミュージカル、b. 名作歌劇の編作、c. その他）
[大阪での宝塚少女歌劇ほか]。
- 8 外来歌劇団（ロシア、カーピ）度々の来日。
- 9 1915三浦環、ほかの海外での活躍と山田耕筈の歌劇運動。

(3) 昭和戦前・戦中期（1926～1945）漸くオペラが始まった

- 10 不況で来日歌劇団の終止（1933サン・カルロ歌劇団）。
- 11 正則的歌劇開始の兆し。放送歌劇。ヴォーカル・フォア。黒田謙ほか。山田耕筈の活動。一方に宝塚のレビュー開始と浅草の軽演劇。レコード電氣化と流行歌。
- 12 藤原歌劇団（最初は東京オペラ・カムパニー）開始、1934『ボエーム』と有楽座。
- 13 三浦環帰国（1935. 10/28）。ヴォーカル・フォア。原信子。その他の小グループ。
- 14 1939藤原歌劇団正式発足。内外諸活動と関屋敏子。[大阪宝塚で岸田辰弥ほか。]
- 15 山田耕筈の諸活動と1940『夜明け』。
- 16 戦時色次第に強まる。各国民歌劇の試みから、遂に活動停止。

(4) 戦争直後期 (1945~1952) オペラが新たな活力で燃え上がった

- 17 藤原歌劇団の復活と新設長門歌劇団との競演。入場税の重圧と無予算の芸術祭。
- 18 それぞれの問題の時期。新しい動き (聴衆組織、創作、喜歌劇、新団体ほか)
- 19 芸大歌劇。1952二期会の設立、藤原歌劇団の米国行と海外交流の始まり。その他。

試聴曲 (CD・テープ)

- 1 【北村季晴曲「ドンブラコ」から】
(1912出版、翌年レコード) 北村季晴と帝劇管弦楽団
- 2 【サルコリーの独唱『蝶々夫人』3幕アリア】
- 3 【『カフェーの夜』「おてくさんの歌」から】
(「ウィーンはいつもウィーン」の替え歌。
このあとに「庭の千草」「フニクリ・フニクラ」も使われている。)
- 4 (省略)
- 5 (省略)
- 6 【三浦環の「ある晴れた日に」】
- 7 【藤原義江の「冷たい手を」】
(NHK戦時中制作の自家SP)
- 8 (省略)
- 9 【『トスカ』のアリア「歌に生き恋に生き」(R・テバルディ)】

*進行の都合により、上記の曲から選んでお聴きいただきます。

日本オペラ年表

関根礼子編

- 1870 (M3) 在日外国人が横浜で《コックスとボックス》を上演
- 1876 (M9) ロネイ・セファス喜歌劇団、横浜と東京で公演(初めての外来歌劇団)
- 1903 (M36) 三浦(柴田)環らが《オルフォイス》上演(日本人による初めての全曲舞台上演)
- 1905 (M38) 北村季晴《露営の夢》初演(初めての日本オペラ)
- 1906 (M39) バンドマン喜歌劇団第1回公演(1921年まで全12回の来日公演)
- 1911 (M44) 帝国劇場歌劇部設置(初めての劇場型オペラ、1916年解散)
- 1914 (T3) 宝塚少女歌劇発足(初期はオペレッタを上演)
- 1916 (T5) ローヤル館開館(1918年解散)
「浅草オペラ」始まる(初めてのオペラブーム、1925年終焉)
- 1919 (T8) ロシア歌劇団第1回公演(初めての本格的なオペラ公演。1927年まで全4回)
- 1923 (T12) カーピ・イタリア歌劇団第1回公演(1930年まで全6回の来日公演)
- 1925 (T14) 日本放送協会開局(1927年より放送オペラ開始)
- 1933 (S8) サン・カルロ歌劇団公演を最後に、以後、戦争のため外来オペラは途絶える
- 1934 (S9) 藤原歌劇団第1回公演(今日まで続く最古の団体)
- 1939 (S14) 国民歌劇協会第1回公演(1970年代まで活動)
- 1940 (S15) 山田耕筰/ノエル《夜明け》初演(原題《黒船》、初めての本格的な日本オペラ)
- 1946 (S21) 第1回芸術祭開催
長門美保歌劇団発足(1980年代まで活動)
- 1949 (S24) 関西歌劇団設立
関西勤労者音楽協議会(労音)発足(以後各地に発足しオペラを普及)
- 1951 (S26) 都民劇場《ファウストの劫罰》でオペラ制作に着手
- 1952 (S27) 二期会設立
團伊玖磨/木下順二《夕鶴》初演(主演に原信子と大谷淑子)
グルリット・オペラ協会名古屋で旗揚げ公演《椿姫》(翌年から東京公演、1956年まで公演活動)
藤原歌劇団第1次アメリカ公演《蝶々夫人》
- 1953 (S28) 藤原歌劇団第2次アメリカ公演《蝶々夫人》
藤原歌劇団青年グループ第1回公演《外套》(日本初演を多数。後「青年グループ」として1966年まで活動)
- 1954 (S29) 栗山昌良演出家デビュー
- 1956 (S31) 第1回イタリア・オペラ(23年ぶりの外来オペラ、1976年迄に全8回)
東京芸大第1回歌劇公演《椿姫》(芸大が本格的オペラ教育開始)
藤原歌劇団第3次アメリカ・カナダ公演《蝶々夫人》
- 1957 (S32) チューリッヒで《夕鶴》海外初演(主演・砂原美智子)
- 1958 (S33) 教育オペラ研究会(現・日本オペラ協会)設立
フェスティバルホール開館(大阪国際フェスティバル開始)
- 1961 (S36) 東京文化会館開館
パリ・オペラ座初来日
- 1963 (S38) 日生劇場開館(ベルリン・ドイツ・オペラ初来日)
- 1964 (S39) 創作オペラ協会第1回公演(最終公演1982年)
関西二期会設立
北海道二期会設立
ステファノ・オペラ劇場第1回公演(1980年代まで活動)
東京室内オペラ協会第1回公演(1980年代まで活動)
海外観光旅行が自由化される(オペラ・ツアーの普及)
- 1965 (S40) スラヴ・オペラ公演
- 1966 (S41) 鈴木敬介演出家デビュー

- 1967 (S42) 大分県県民オペラ協会設立(オペラ活動の 地域的広がり の先駆け)
 静岡県オペラ協会設立
 バイロイト・ワーグナー・フェスティヴァル (大阪)
 藤原歌劇団韓国公演《カルメン》
- 1968 (S43) 文化庁の設置(オペラへの公的助成が定着)
 二期会《聲運び》で海外初公演 (アメリカ)
- 1969 (S44) 東京室内歌劇場第1回公演
 東京都オペラ・シーズン (現・都民芸術フェスティバル) 開始
- 1970 (S45) 名古屋二期会設立
 ポリショイ歌劇場初来日
- 1971 (S46) オペラ小劇場こんにやく座 (現・オペラシアターこんにやく座) 旗揚げ
 鹿児島オペラ協会創立
 三谷礼二演出家デビュー (1991年没)
- 1972 (S72) 京都オペラグループ設立
 宮崎県オペラ協会設立
 国際交流基金発足
- 1973 (S48) 藤沢市民オペラ第1回公演(市民オペラの始まり)
 中国二期会設立
- 1974 (S49) ミュンヘン・オペラ (バイエルン国立歌劇場) 初来日
- 1975 (S50) 東京オペラ・プロデュース設立
 神奈川県民ホール開館
 メトロポリタン歌劇場初来日
 大分県民オペラ《吉四六昇天》で東京初公演 (地域型オペラへの全国的関心を喚起)
- 1976 (S51) 仙台オペラ協会設立
 東京オペラ協会設立
 文化庁「オペラ研修所」設置
 《金獅子》ハルビン・ドイツ・オペラで初演
- 1977 (S52) オペレッタ友の会 (現・日本オペレッタ協会) 創立
 ベルリン国立歌劇場初来日
 栗國安彦演出家として日本デビュー (1990年没)
- 1979 (S54) ウィーン・フォルクスオパー初来日 《あだ》 ロンドンで初演
 ロイヤル・オペラ (コヴェントガーデン王立歌劇場) 初来日
- 1980 (S55) 長崎県オペラ協会設立
 神戸オペラ協会 (現・ニュー・オペラシアター神戸) 設立
 埼玉オペラ協会設立
 栃木県民オペラ設立
 ウィーン国立歌劇場、引っ越し公演では初来日
- 1981 (S56) 藤原歌劇団と日本オペラ協会が合併し、(財)日本オペラ振興会となる
 ドレスデン国立歌劇場初来日
 ミラノ・スカラ座初来日
- 1982 (S57) 尼崎市アルカイックホール開場(オペラの町づくりの促進)
 喜歌劇楽友協会設立
 名古屋オペラ協会設立
 九州オペラ・フェスティバル開催 (福岡)
 東京室内歌劇場《昔噺人買太郎兵衛》他でイスラエル公演
- 1983 (S58) 四国二期会設立
 モーツァルト劇場設立
 横浜シティオペラ設立
 熊本オペラ芸術協会設立

- 1984 (S59) 朝霞オペラ (現・オペラ彩) 振興会設立
ハンブルク国立歌劇場初来日
- 1985 (S60) プラハ国立歌劇場初来日
- 1986 (S61) サントリーホール開館
うたよみ座 (現・歌座) 設立
堺シティオペラ設立
藤原歌劇団《仮面舞踏会》で初めて本格的な字幕。以後急速に定着
- 1987 (S62) 沖縄創作オペラ協会設立
- 1988 (S63) 芸術文化助成財団協議会設立 (民間助成の定着)
首都オペラ設立
日本オペラ協会《袈裟と盛遠》で海外初公演 (ワルシャワ)
- 1989 (S64) 大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウス開館
オーチャードホール開館
国立オペラ・カンパニー青いサカナ団設立
アリーナ・ディ・ヴェローナ初来日
スペクタクル性の強い大規模オペラ公演が続く (オペラブーム)
二期会《ちゃんちき》でヨーロッパ公演
- 1990 (H2) 日本芸術文化振興基金の発足 (公的助成の広がり)
企業メセナ協議会設立 (民間助成の広がり)
ニュー・オペラ・プロダクション設立
札幌室内歌劇場設立
水戸芸術館開館
二期会《春琴抄》《蝶々夫人》でフィンランド公演
- 1991 (H3) ベルリン・コーミッシェ・オーパー初来日
モスクワ・シアター・オペラ初来日
「外来オペラ」多様化、細分化の傾向が出始める
二期会《指輪》4部作上演完結
- 1992 (H4) 愛知芸術劇場開館 (国内初の多面舞台劇場)
「ひろしまオペラ・ルネッサンス」開始
サイトウ・キネン・フェスティバル松本第1回開催
- 1993 (H5) 和歌山ふるさとオペラ実行委員会設立
ボローニャ歌劇場初来日
キーロフ・オペラ初来日
- 1994 (H6) 《夕鶴》上演600回記念公演
アクトシティ浜松開館
よこすか芸術劇場開館
彩の国さいたま芸術劇場開館
- 1996 (H8) 第1回全国オペラフォーラム、日立市で開催 (地域型オペラの交流進む)
福島オペラ協会設立
オーバード・ホール (富山) 開館
フィレンツェ歌劇場初来日
- 1997 (H9) 新国立劇場開場 (芸術監督・畑中良輔)
東京都民オペラ・ソサイエティ設立
- 1998 (H10) びわ湖ホール開館 (芸術監督・若杉弘)
日本オペレッタ協会《微笑みの国》で海外初公演 (ハンガリー)
- 1999 (H11) こんにやく座《セロ弾きのゴーシュ》で海外初公演 (フランス)
新国立劇場芸術監督に五十嵐喜芳

- 2000 (H12) モンテカルロ歌劇場初来日
ソフィア国立歌劇場初来日
東京室内歌劇場「オペラ400年」記念公演《エウリディーチェ》他
新国立劇場小劇場シリーズ開始
- 2001 (H13) こんにゃく座《ロはロボットのロ》でアジア公演
東京室内歌劇場《脳死をこえて》でイギリス公演
合同公演などで日韓のオペラ交流が進む
- 2002 (H14) ワシントン・オペラ初来日
日本オペレッタ協会《微笑みの国》で第2回ハンガリー公演
- 2003 (H15) 新国立劇場芸術監督にトーマス・ノヴォラツスキー
東京室内歌劇場《曾根崎心中》でロシア公演
こんにゃく座《セロ弾きのゴーシュ》で第2回アジア公演

三木稔オペラ作品リスト

日本史オペラ連作 (作曲順に)

春琴抄 全3幕 原作：谷崎潤一郎、台本：まえた純。作曲：1975年。

★19世紀 ▲舞台は大阪。盲目の箏師匠春琴と、弟子佐助の類いまれな純愛物語。日本オペラ協会（総監督：大賀寛）委嘱。初演は1975年東京郵便貯金会館。砂原美智子、原田茂生他、指揮：山田一男、新星日響、演出：観世秀夫。●関連芸能：地歌・箏曲。

◆音楽総時間：2時間5分。出演Sop, Bar, Ten, Mez, Bas他15人と女声合唱、オケ(2.1.1.1-2.2.2.0-3perc-str)と箏・三絃。出版：全音楽譜。作曲はジローオペラ賞受賞。海外初演：90年サボンリンナ・オペラ祭(二期会) ▼上演回数12次26回。

あだAn Actor's Revenge 全2幕 原作：三上於菟吉、台本：James Kirkup。作曲：1979年。

★18世紀 ▲舞台は江戸。歌舞伎女形雪之丞は両親を殺めた三悪人を次々に仇討、が愛する浪路も失う。English Music Theatre委嘱で1979年ロンドンOld Vic Theatreで世界初演。

Kenneth Bowen, Marie Slorach他、指揮：Steuart Bedford, 演出：Colin Graham ●関連芸能：歌舞伎 ◆音楽総時間：2時間20分。出演Sop, Ten, Basなど8歌手と混声または男声合唱、オケ(2.0.2.0-1.0.1.0-3perc-Vn, Va, Vc)と箏・三味線・鼓。出版：Faber Music(英独日本語版)。81年米(指揮：三木稔)、84年日、87年独初演。▼上演回数8次27回。

じょうるりJoruri 全3幕 作・台本：Colin Graham。作曲：1985年。

★17世紀 ▲舞台は大阪。人形一座を率いる盲目の太夫とその若い妻お種、そして若い人形師と助が互いに愛し合う不思議な三角関係。Opera Theatre of Saint Louisの委嘱で1985年セントルイスで世界初演。Faith Etham, Andrew Wintzel他、指揮：Joseph Recigno, St. Louis Symphony Orchestra, 演出：Colin Graham ●関連芸能：人形浄瑠璃 ◆音楽総時間：2時間40分。出演Sop, Bar, Bas, Ten他3人、オケ(2.2.2.2-2.1.2.-2perc-str)と尺八・箏・太棹。出版：全音楽譜(英日本語版)。81年OTSL日本初演のLD発売(05年日本語版初演予定) ▼上演回数2次8回。

ワカヒメ 全3幕 作・台本：なかにし礼、作曲：1991年。

★5世紀 ▲舞台は吉備、大和、新羅。吉備王田狭が大和の武の大王の策略で伽耶・新羅に送られ、后稚姫を奪われる。日本中央集権化過程を描くグランドオペラ。岡山シンフォニーホール開館記念委嘱、1992年初演。宇佐美瑠璃、日高好一、平野忠彦、塩田美奈子他、指揮：飯森範親、大阪フィル、演出：なかにし礼 ●関連芸能：伽耶琴

◆音楽総時間2時間24分。出演Sop, Ten, Bar, Sopほか21歌手と混声合唱、オケ(3.3.3.3-4.3.3.1-4perc-str、2管版あり)と伽耶琴。1993年NHKホールで東京初演。CD: Camerata30CM-443~4。現在Colin Grahamによる英語版製作中 ▼上演回数3次6回。

静と義経 全3幕 作・台本：なかにし礼、作曲：1993年。

★12世紀 ▲舞台は吉野・鎌倉・平泉。権力を握った頼朝方と追われる義経一行。静の受難と義経との愛を描くグランドオペラ。鎌倉芸術館開館記念委嘱で1993年初演。塩田美奈子、宇佐美瑠璃、錦織健、平野忠彦、栗林義信、佐藤征一郎、郡愛子、丹羽勝海他、指揮：飯森範親、東京交響楽団、演出：なかにし礼 ●関連芸能：今様、声明。

◆音楽時間2時間15分。出演Sop, Ten, Bar, Bas, Mez, Bas他10歌手と混声合唱。オケ(3.3.3.3-4.3.3.1-3perc-str)と箏・小鼓 ▼初演で4回上演後は演奏会形式1回のみ(鎌倉市長がオペラ反対のため)

隅田川 1幕 原作：観世元雅、台本：ふじたあさや。作曲1995年。

★15世紀 ▲舞台は隅田川河畔。攫われた子を探して京から隅田川河畔に着いた狂女の悲劇。

◆音楽時間56分。出演Sop, Ten, Barとコロス(2Sop, 2Mez, 2Ten, 2Bas)、小オケ(Vn, Vc, Cl-Bas. Cl持ち替え, 二十絃箏, Perc) ●関連芸能・能 ▼上演回数5次8回

くさびら 1幕 狂言台本より、台本：ふじたあさや。作曲1995年。

★15世紀 ▲所の者の屋敷に無暗に生える巨大な茸の折伏を頼まれた山伏が返り討ちに会う喜劇。

◆音楽時間28分。出演Ten, Barとコロス(2Sop, 2Mez, 2Ten, 2Bas)、小オケ(Vn, Vc, , Bas. Cl, 二十絃箏, Perc) ●関連芸能：狂言 ▼上演回数4次7回

■この2作は組オペラ(twin opera)として芸団協30周年記念委嘱。1995年鏡仙会能楽研究所にて初演。宇佐美瑠璃、篠崎義昭他、結アンサンブル。演出：ふじたあさや。

源氏物語The Tale of Genji 全3幕 原作紫式部、台本Colin Graham、作曲1999年。

★10世紀 ▲舞台は平安宮廷。藤壺、六条御息所、葵、紫、明石たちとの愛の軌跡に絡んで、頭中将、弘微殿、朱雀帝などと繰り広げる光源氏の生涯の、栄光と挫折を描き、小説では計れない凝縮された静と動の音楽ドラマ。きらびやかな平安王朝の文化を刻むグランドオペラ。Opera Theatre of Saint Louisの委嘱で世界初演は2000年セントルイス。Mel Ulrich, Andrew Wentzel, Elisabeth Comeaux他、指揮：Steuart Bedford, 01年日生劇場がOTSLを招待して日本初演(DVD用ハイヴィジョン・デジタル録画)。

▼ 関連芸能：雅楽、舞楽、箏・琵琶・七弦琴などの室内楽 ◆音楽総時間：3時間。

▼ 出演：3Sop, 2Mez, Alt, Ten, 3Bar, Basと混声合唱、オケ(2.2.2.2-2.2.2.0-3Perc-Str)と中国琵琶(琴持替)・二十絃箏。英語版と日本語版を同時進行で作曲(日本語版未上演)

▼上演回数2次8回。

愛怨(作曲中) 全3幕 作・台本：瀬戸内寂聴、2005年中に作曲完成、06年2月初演予定。

★8世紀 ▲舞台は奈良と唐の南と長安。遣唐使の中の音楽家・大野浄人は、女帝より唐の光貴妃が愛でる琵琶の秘曲《愛怨》を授かってくるよう命を受ける。前遣唐使が唐の女性との間に残した双子の姉妹は奈良と長安に引き離されており、浄人は渡る海の厳しさだけでなく、彼らとの宿命の愛に翻弄される ▼関連芸能：琵琶、伎楽。

【注】この第8作《愛怨》が完成すると、5世紀から19世紀にいたる日本の各時代の時代精神を映し、その時代に盛期を持った芸能と関わり、その伝統技術をオペラの新しい血として生かされる「日本史オペラ連作」が通貫することになる。

【注】www.m-miki.comを開くと三木稔オペラ作品個々の更に詳細なデータを見られます。

フォークオペラ

【注】三木稔のフォークオペラは、日本史連作と違ってスコアのコントロールから離れたセリフ部分を持ち、強大な声や多数の器楽がなくても成立するよう配慮してあり、オペラ専門家でない他分野のアーチストの登場もありうる。伝統芸能もそのままの形で作品内で生きるよう設定され、オペラへの知識を問わず、より広い聴衆が受容できる。また、オーケストラピットがないホールでの上演や、移動公演の可能性が高い作品も含まれている。

うたよみざるThe Monkey Poet 2幕 作・台本：川村光夫。作曲初演83年。委嘱：芸団協。上演時間113分。Sop, Mez, Alt, Ten, Bar, Bas, 6人のコロス、笛・尺八、二十絃箏、2打（含ムラン打）。歌座が1990年芸術祭賞。260回上演（歌座のみで250回）

よみがえる 2幕 原作：草野心平。台本：ふじたあさや。自主作曲：92年。初演：歌座。上演時間86分。Sop, Ten, Bar, Sopほか6～11歌手、混声合唱、オケ（1.1.1.1-1.1.1.0-Synthe, 2 Perc, Str）又は生（笛・尺八、打）＋カラオケ（Synthe）版

照手と小栗 2幕 説経節より台本：ふじたあさや。作曲93年、初演94年。委嘱：名古屋市文化振興事業団。上演時間133分。Sop, Bar他30人の歌手、8ダンサー、8アクター、オケ（Vn, Vc, 2 Hn, 2 Tp, 2 Tbn, 2 Perc, 尺八、二十絃箏）

合唱オペラ

タロウ 6景（オラトリオとして上演可） 作：蓬萊泰三。作曲初演77年。委嘱：NHK。上演時間57分。Sop, Sop, mz, Alt, Bas, 児童合唱、17邦楽器群

峠の向かうに何があるか 合唱劇11景 作：山崎正和。作曲初演83年。委嘱初演：グリーンエコー。上演時間105分。Mez, Bar他3人、混声合唱。8邦楽器群

小オペラ、オペレッタ、音楽劇

牝鶏亭主Husband the Hen オペレッタ1幕 モーパッサン『トワヌ』より台本：河野哲二、松木ひろし。自主作曲初演63年。上演時間40分。Sop, Ten, Barと6人の歌手（初演は男声合唱）、10人又は5人の器楽。独語版あり

ききみみ 子供のための音楽劇1幕 台本：ふじたあさや。作曲初演67年。
委嘱NHK（教育楽器オケ版）。上演時間20分。歌座版は3 Sop, Alt, Ten, BarとVn, Pf

花園にて 反核ミニオペラ1幕 作：ふじたあさや。自主作曲初演85年。上演時間20分。
Sop, Mez, Ten, Barと笛・尺八、伽耶琴、Vib-Drum, Tambura.

オロチ伝 小オペラ1幕 台本：ふじたあさや。自主作曲90～92年。上演時間40分。初演：
歌座、Sop, Ten他5人の歌手、混声合唱、Fl(Picc), Pf, Perc. (小オケ可)

歌楽（モノオペラ）

【注】歌楽（からく）とは、日本語による歌や語りと少数の楽器による劇音楽で、三木が今日の社会にある身近な問題を訴えていくために開発した様式。一種の新浄瑠璃でもあり、モノ・オペラとしてもしばしば上演されている。

歌楽《ベロ出しチョンマ》 歌い語り（バリトンが基本）と二十絃箏（またはピアノ）。
作曲1980年、原作：斎藤隆介（佐倉惣五郎の実話が下敷き）、時と場所：江戸時代、千葉の花輪村 ◆チョンマはそのマヌケた面に似合わぬやさしい心根を持つ。過酷な年貢に耐えかねた父ちゃんたちのはかりごとが露見して家族全員磔の刑場でさえ、槍を突きつけられて泣く妹に「おっかなくねえぞオ、見ろオアンちゃんのツラァーッ！」と叫んでベロを出したまま槍で突かれて死ぬ。▲上演時間27～30分。初演1980年。出版：全音楽譜（Pf伴奏版）、CD：カメラータ・トウキョウ32CM-143

歌楽《鶴》 歌い語り（ソプラノが基本）と尺八、二面の二十絃箏。作曲1978年、原作・台本：蓬莱泰三、時と場所：特定できない昔、都と都に近い田園。
◆父鶴は弓で射殺されていない。母鶴がけなげに育てた子鶴も人間たちに捕らえられる。母鶴が人間の母になって必死に子鶴を探し出すが、子鶴は母と気づかず逃げ、かばった母は矢に射貫かれて雪の中に倒れる。子の幻を見つつ舞う母鶴。子鶴は鳴き続ける。
▲上演時間30分。初演1978年。

歌楽《まぼろしの米》 歌い語り（バリトンまたは役者）と二十絃箏。自主作曲1977年、台詞：秋浜悟史、時と場所：天明年間、岩手と秋田の山中、◆天明の大飢饉の折、脱走夫婦は動けなくなった子を崖の下に突き落とす。子は、藤づるに引っかかり三日三晩の後墜落する。親たちは崖下に下り、河原の石を焼いて、死んだ子を食う。▲上演時間18分、初演1977年。出版：音友。▼英語版・フランス語版もそれぞれの国で上演。

わらべ語り風歌楽《月の兎》 歌い語りと三味線細棹、篠笛・能管、打楽器。作曲1982年、台本：若林一郎（良寛の有名な挿話による）、上演時間：16分、初演1982年。

初演年	作曲者	作品	会場(放送局)	主催者・委嘱者	備考
1952	團 伊玖磨	夕鶴	朝日会館(大阪)/日比谷公会堂	藤原歌劇団	
1954	清水 脩	修禊寺物語	朝日会館	関西歌劇団	
1954	石桁 眞禮生	河童譚	俳優座劇場	二期会	
1955	團 伊玖磨	陣耳頭巾	宝塚大劇場	大阪勤労者音楽協議会/大阪・朝日放送	
1955	芝 祐久	白狐の湯	大阪三越劇場	関西歌劇団	
1955	大栗 裕	赤い陣羽織	大阪三越劇場	関西歌劇団	
1956	清水 脩	宵空を射つ男	放送		1959年二期会研究生卒業公演で舞台初演
1957	清水 脩	炭焼姫	NHKラジオ	NHK	1957二期会研究生卒業公演で舞台初演
1958	團 伊玖磨	楊貴妃	産経ホール	藤原歌劇団	
1958	林 光	あまじやくとうりこひめ	NHKテレビ	NHK	1959年二期会研究生卒業公演で舞台初演
1959	間宮 芳生	昔斬人買太郎長衝	NHKラジオ	NHK	1961年舞台初演
1960	芥川 也士志	ロジマのオルフェ	NHKラジオ	NHK	1960年読売ホールで舞台初演/原題《暗い鏡》(1967年改題)
1961	牧野 由多可	くさびら	宝生能楽堂	牧野由多可発表会	
1963	菅野 浩和	安達ヶ原の鬼女	山葉ホール	邦楽器によるモノ・オペラ	1964年日経ホールで舞台上演形式初演
1964	清水 脩	俊寛	NHKラジオ	NHK	1965年NHK創作歌劇のタペで舞台初演
1968	石井 敏	翠装と盛遣	東京文化会館	文化庁芸術祭	
1971	池辺 晋一郎	死神	NHKテレビ	NHK	1978年日本オペラ協会が舞台初演
1972	團 伊玖磨	ひかりごけ	大阪フェスティバルホール	大阪国際フェスティバル	
1973	清水 脩	吉四六界天	大分文化会館ホール	大分県民オペラ協会	
1974	牧野 由多可	黒塚	文京公会堂	日本オペラ協会	
1974	間宮 芳生	鳴神	NHKテレビ	NHK	1994年ニュー・オペラ・プロダクションが舞台初演
1975	團 伊玖磨	ちゃんちき	東京文化会館	文化庁芸術祭	
1975	林 光	おこんじょうるり	中央会館	オペラ小劇場こんにやく座	
1975	三木 稔	春琴抄	郵便貯金ホール	日本オペラ協会	
1976	齋 敏郎	金剛寺(ドイツ語)	ベルリン・ドイツ・オペラ	ベルリン・ドイツ・オペラ	1997年ニュー・オペラ・プロダクションが管弦楽版初演
1977	林 光	浮かれのひょう六機織唄	中央会館	オペラ小劇場こんにやく座	
1977	水野 修孝	天守物語	NHK教育テレビ	NHK	1991年全曲日本初演
1978	林 光	白墨の輪	荒川区民会館	オペラ小劇場こんにやく座	
1979	林 光	べっかんこん鬼	中央会館	オペラ小劇場こんにやく座	1979年日本オペラ協会が舞台初演
1979	三木 稔	あだ(英語)	オールド・ヴァニク・シアター(ロンドン)	イングリッシュ・ミュージック・シアター	2001年管弦楽版初演
1980	田中 均	虎月傳	モーツァルト・サロン	創作オペラ協会	1984年日本初演
1980	萩 京子	なにもないねこ	中野文化センター	オペラ小劇場こんにやく座	
1981	林 光	ちゅうたのくうそう	中央会館	オペラ小劇場こんにやく座	
1981	原 嘉壽子	シャーロック・ホームズの事件簿～告白	モーツァルト・サロン	創作オペラ協会	
1981	吉川 和夫	金霊親父恋達引	第一生命ホール	東京室内歌劇場	
1981	松井 和彦	泣いた赤鬼(管弦楽版)	日生劇場	ニッセイ文化振興財団	
1982	青島 広志	黄金の国(室内楽版)	中野文化センター	東京オペラ・プロデュース	1983年同団が管弦楽版初演
1983	林 光	鉦鏡陣營	NHK-FM	NHK	1983年ニュー・オペラ・プロダクションが舞台初演
1983	池辺 晋一郎	耳なし芳一	俳優座劇場	日本芸能実演家団体協議会	
1983	三木 稔	うたよみざる	サンシャイン劇場	日本オペラ協会	
1984	原 嘉壽子	初い歌が流れる夜に	セントルイス・オペラ劇場	セントルイス・オペラ劇場	
1985	三木 稔	じょうるり(英語)	苗場スプリングスホテル	オペラシアターこんにやく座	1988年日生劇場で日本初演
1985	萩 京子	シゲナルビングナレス	新宿文化センター	日本オペラ協会	原題《舌を噛み切った女》
1986	原 嘉壽子	すて姫	中央会館	オペラシアターこんにやく座	
1986	林 光	セロ弾きのゴーシュ	こまばエミナース	東京室内歌劇場	
1988	原 嘉壽子	脳死をこえて	鏡仙会能楽研修所	東京室内歌劇場	
1988	増本 伎共子	浅茅ヶ宿	俳優座劇場	オペラシアターこんにやく座	
1989	林 光/萩 京子	十二夜	俳優座劇場	日本オペラ協会	
1989	水野 修孝	美女と野獣	新宿文化センター	日本オペラ協会	

初演年	作曲者	作品	会場(放送局)	主催者・委嘱者	備考
1990	原 嘉孝子	よさこい節	新宿文化センター	日本オペラ協会	
1990	原 嘉孝子	岩長姫	尼崎アルカイックホール	尼崎市近松市民オペラ上演実行委員会	
1991	三枝 成彰	千の記憶の物語	アムラックスホール		
1991	水野 修孝	ミナモ	君津市民文化ホール	君津国民文化祭ちば'91	
1992	三木 稔	ワカヒメ	岡山シンフォニーホール	岡山シンフォニーホール開館記念委嘱オペラ	
1992	中村 透	キジムナー時を翔ける	沖繩コンベンションセンター	沖縄創作オペラ協会	
1992	三木 稔	よみがえる	こまびエミナース/江東区文化センター	歌座	
1992	萩 京子	北守将軍と三人兄弟の医者	渋谷ジャン・ジャン	オペラシアター・こんにやく座	
1992	萩 京子	猫の事務所	渋谷ジャン・ジャン	オペラシアター・こんにやく座	
1992	原 嘉孝子	刑須與一	栃木県総合文化センター	栃木県民オペラ	
1992	松井 和彦	空地蔵	北とびあ・さくらホール	二期会合唱団	
1992	林 光	森は生きている	中央会館	オペラシアター・こんにやく座	1995年管弦楽版を日生劇場で初演
1992	原 嘉孝子	ペトロ戦部一転び申さず候	大分文化会館ホール	大分県民オペラ協会	2000年室内管弦楽版をびわ湖ホールで初演
1993	林 光	賢かった三人	ペニサン・ピット	オペラシアター・こんにやく座	
1993	松村 祐三	沈黙	日生劇場	ニッセイ文化振興財団	
1993	三木 稔	静と義経	鎌倉芸術館	鎌倉芸術館	開館記念委嘱作品
1994	三木 稔	照手と小栗	名古屋芸術創造センター	名古屋芸術創造センター	
1994	林 光	ひのきとひなげし	東京芸術劇場小ホール	オペラシアター・こんにやく座	
1994	佐藤 眞	屏	アスナールプラザ大ホール	ひろしまオペラ推進委員会	
1995	萩 京子	金色夜叉	東京芸術劇場中ホール	オペラシアター・こんにやく座	
1995	一柳 慧	モモ	東京文化会館	日本オペラ協会	芸術祭委嘱作品
1995	原 嘉孝子	乙和の椿	福島文化センター	福島オペラ協会	
1995	三木 稔	陣田川	鉄仙会能楽研究所	日本芸能実演家団体協議会	
1995	三木 稔	くさびら	鉄仙会能楽研究所	日本芸能実演家団体協議会	
1995	池辺 晋一郎	おしち	駒ヶ根市文化会館	駒ヶ根文化協会	
1996	久保 摩耶子	羅生門(ドイツ語)	グラーツ歌劇場	グラーツ歌劇場	2002年日生劇場で日本初演
1996	原 嘉孝子	さんせう太夫	水戸芸術館ACM劇場	水戸芸術館	開館5周年記念企画
1996	藤家 深子	蝶の女(スペイン語)	京都コンサートホール/カザルスホール	エラート音楽事務所/ノテエ音楽工房	
1996	林 光	家身	下北沢・本多劇場	オペラシアター・こんにやく座	原題「セールスマンKの憂鬱」
1996	萩 京子	ジョバンニとカムパネラ	アクトシティ浜松大ホール	日本オペラ協会	
1996	原 嘉孝子	額田女王	名古屋芸術創造センター	日本オペラ協会	
1996	池辺 晋一郎	じゅごんの子守唄	アステールプラザ大ホール	ひろしまオペラ推進委員会	
1997	三枝 成彰	忠臣蔵	東京文化会館	毎日新聞社・オペラ「忠臣蔵」実行委員会	
1998	林 光	吾輩は猫である	新国立劇場小劇場	オペラシアター・こんにやく座	
1998	細川 俊夫	リアの物語(英語)	ガスタイク(ミュンヘン)	ミュンヘン・ピエンナーレ・オープニング作品	1999年シアター・オリンピックス静岡で日本初演
1998	萩 京子	月の民	世田谷パブリックシアター	オペラシアター・こんにやく座	
1998	中村 透	御柱	岡谷市文化会館カノラホール	第3回カノラ芸術祭	
1999	原 嘉孝子	口はロボット	新国立劇場オペラ劇場	新国立劇場	
1999	三善 英	暎い帆	仙台市青年文化センター・シアターホール	仙台市	仙台開府四百年記念事業
1999	石井 眞木	聞じられた舟(ドイツ語)	シャウブルグ劇場(オランダ)	日蘭交流400年記念	2000年日生劇場で日本初演
2000	萩 京子	にこりえ	世田谷パブリックシアター	オペラシアター・こんにやく座	
2000	三木 稔	源氏物語(英語)	セントルイス・オペラ劇場	セントルイス・オペラ劇場	2001年日生劇場で日本初演
2000	林 光	ふしぎなたまご	シアターラム	オペラシアター・こんにやく座	
2001	白壁 米子	みつち	群馬音楽センター	国民文化祭ぐんま実行委員会	
2001	伊藤 康英	ミスター・シンデレラ	鹿児島県文化センター	鹿児島県オペラ協会	
2001	池辺 晋一郎	てかがみ	りゅうとびあ 新潟市民芸術文化会館/長岡市立劇場	新潟県文化振興財団	
2001	天沼 裕子	裏切る心臓(ドイツ語)	マクデブルグ州都劇場		
2002	萩 京子	MAGAMONーまげもん	下北沢・本多劇場	オペラシアター・こんにやく座	2003年東京室内歌劇場が日本初演
2002	林 光	イヌの仇討あるいは吉良の決断	世田谷パブリックシアター	オペラシアター・こんにやく座	
2003	一柳 慧	光	新国立劇場オペラ劇場	新国立劇場	

五十嵐喜芳（いがらしきよし） — プロフィール

- 1955年 第24回NHK毎日音楽コンクール(現：日本音楽コンクール)声楽部門
第1位特賞受賞。
- 1956年 東京芸術大学卒業。中川牧三、四家文子、ニコラ・ルッチの諸氏に師事。
第8回毎日音楽賞受賞。
- 1963年 「椿姫」で第5回毎日芸術賞受賞、大阪府から大阪文化祭賞を受賞。
- 1966年 「カルメン」のドン・ホセでデビュー。その他「リゴレット」「トスカ」
「椿姫」「仮面舞踏会」「ルチア」「セビリヤの理髪師」「愛の妙薬」「友人フリッツ」
「真珠とり」「蝶々夫人」などで歌い続け、日本を代表するテノールとして活躍。
- 1981年 財団法人日本オペラ振興会常任理事に就任。
- 1985年 1999年まで第3代藤原歌劇団総監督に就任。在任中に、「カルメン」
「蝶々夫人」「マノン・レスコー」「仮面舞踏会」「ラ・ボエーム」
「妖精ヴィッリ」「カヴァレリア・ルスティカーナ」「ルチア」「リゴレット」
「イル・トロヴァトーレ」「椿姫」「マクベス」「清教徒（日本初演）」
「ドン・カルロ」「アイーダ」「トスカ」「道化師」「ドン・ジョヴァンニ」
「ラ・チェネレントラ」「オテッロ」「ノルマ」「運命の力」「夢遊病の女」
「アンドレア・シェニエ」「愛の妙薬」「ファウスト」「ラ・ファヴォリータ」など
をプロデュース。
- 1991年 紫綬褒章受賞。
- 1992年 日本イタリア商工会議所賞を受賞。
- 1998年 芸術参与として新国立劇場開場記念公演「アイーダ」で公演監督を務める。
藤原歌劇団との共催公演「ナブッコ」「セビリアの理髪師」で公演監督を務める。
勲三等瑞宝章叙勲。
- 1999年 新国立劇場オペラ芸術監督に就任。（～2003年）
イタリア共和国政府より功労勲章コンメンダトーレ勲章受章。
- 2000年 昭和音楽大学・昭和音楽大学短期大学部学長に就任。

現在、日本オペラ団体連盟会長、日伊音楽協会会長、(社)日本演奏連盟理事、
(財)東京フィルハーモニー交響楽団評議員

増井敬二（ますいけいじ） — プロフィール

音楽評論家。1921年東京生まれ。慶應義塾大学経済学部卒業。1946年からNHK音楽部ディレクター。ラジオのステレオ音楽番組を創始。1958年に第10回イタリア賞を受賞。オペラ放送を数多く手掛けると共に、NHKイタリア歌劇の演出助手を2度務め、また歌劇『寝太』の演出が好評を博す。

定年後は、神奈川大、横浜国大、武蔵大、東京声専音楽学校の各講師を務めたほか、音楽評論活動を続ける。

〔主要著書〕

『データ・音楽・にっぽん』、『日本のオペラ～明治から大正へ』、『浅草オペラ物語』、『オペラを知っていますか』、『日本人と音楽』（日本近代洋楽史研究会を主宰・編著して発刊）。

渡辺裕（わたなべひろし） — プロフィール

1953年生まれ。東京大学大学院人文社会系研究科教授。文学博士。東京大学大学院人文科学研究科博士課程修了。東京大学助手、玉川大学講師、大阪大学助教授、東京大学助教授を歴任。専門は音楽学。ヨーロッパにおける近代的な聴衆のあり方の成立と変容を主題にした『聴衆の誕生』（サントリー学芸賞）以来、一貫して音楽の文化論的な視点からの研究を展開している。

最近では日本文化の近代化という視点から明治以後の日本における西洋音楽受容と伝統音楽の変容をテーマに据え、『宝塚歌劇の変容と日本近代』、『日本文化モダン・ラブソング』(芸術選奨文部科学大臣新人賞)などの著作を発表している。

下八州共祐（しもやかわきょうすけ） — プロフィール

立教大学法学部卒業。

1973年 藤原歌劇団公演「カルメン」より公演に係わる。

1976年 「セビリアの理髪師」「カプレーティ家とモンテッキ家」「アンナ・ボレーナ」「マリア・ストゥアルダ」等のベルカントオペラを主体に1984年の「トスカ」まで25演目の制作担当。

1980年 藤原歌劇団代表に就任。

学校法人東成学園（昭和音楽大学・昭和音楽大学短期大学部・昭和音楽芸術学院）理事長就任。

1981年 藤原歌劇団代表を辞任し、日本オペラ協会総監督大賀寛氏とともに、財団法人日本オペラ振興会を設立し、常任理事に就任。

1999年 「蝶々夫人」より2003年4月「ラ・ボエーム」まで19演目を制作。この間、新国立劇場での公演や、韓国公演などを含め、通算で44演目の制作を担当する。

他に、社団法人日本演奏連盟常任理事、財団法人スターダンサーズバレエ団理事。

杉理一（すぎのりかず） — プロフィール

学習院大学卒業。1958～87年NHK音楽部TVディレクター。イタリア歌劇公演舞台監督、演出助手。TVオペラ制作演出、世界一流歌劇場中継他「音楽の広場」「名曲アルバム」等看板番組担当。国際ザルツブルクオペラ賞71年「死神」2位、74年「鳴神」グランプリ受賞。

90年ニュー・オペラ・プロダクション設立。「耳なし芳一」文学人形オペラ「鳴神」「泥棒とオールドミス(森公美子主演)」「おこんじょうり」「カヴァレリア・ルスティカーナ」「道化師」藤沢「ファウスト」市川「アドリアーナ・ルクヴルール」神戸「ウィンザーの陽気な女房達」「ヘンゼルとグレーテル」鹿児島「カントミ」信濃川「みるなの座敷」松江「耳なし芳一」他を制作、演出。映像、舞台（世界一流歌劇場、新国立劇場、N響、読響他）オペラ字幕監修50タイトル。

99年杉オペラ演技研究所設立。二期会オペラスタジオ（25年間）、昭和音大、朝日カルチャー、NHK文化センター等講師歴任。03年新日鉄音楽賞特別賞受賞。

野村三郎（のむらさぶろう） — プロフィール

音楽社会学専攻。

早稲田大学大学院博士課程修了。ウィーン大学、ウィーン国立音楽大学に留学。

鹿児島オペラ協会設立（昭和46年8月）。第1回「音楽の友社賞」受賞（昭和52年）。

福岡で九州オペラフェスティバルを組織・開催（昭和57年）。

霧島国際音楽祭創設（昭和55年）。

音楽雑誌：「ムジカノーヴァ」「ショパン」「音楽芸術」「音楽の友」「グランドオペラ」などに執筆。

新聞：全国紙全てに執筆。

著書：『ウィーン・フィルハーモニー』（中央公論新社）

『ウィーンをあなたに』（仮題）（ショパン社、本年刊行予定）

訳書：J・N・ダーヴィッド著『二声インヴェンションの研究』（音楽之友社）、

楽譜：ショパン全集（パデレフスキ版、日本版）編集委員並びに訳。

CD：ウエストミンスター復刻盤CDの解説など執筆。

鹿児島短期大学教授、東邦音楽大学ウィーンアカデミー教授・理事など経て、ウィーン・メロス音楽研究所代表をつとめる。

三木稔（みきみのる） — プロフィール

徳島市生まれ。東京芸術大学作曲科卒業。《春琴抄》《あだ》《じょうり》《ワカヒメ》《隅田川＋くさびら》《源氏物語》など1500年の日本史をカバーするオペラ連作、《鳳凰三連》《大地の記憶》など東西を結ぶ管弦楽曲、《マリンバ・スピリチュアル》《弦楽四重奏曲》などの室内楽曲・独奏曲の多くは海外からの委嘱で作曲され、国際的なレパートリーになっている。歌曲・合唱曲・邦楽器作品多数。映画音楽は《愛のコリーダ》がよく知られている。

一方、日本音楽集団、歌座、結アンサンブル、オーケストラアジア、オーラJ、アジアアンサンブルなどを創立、それら演奏団体への作曲・芸術監督やプロデュースで、かつてない創造活動を国際的に展開中。

著書『日本楽器法』『オペラ《源氏物語》ができるまで』
芸術祭大賞、芸術祭賞、ジロー・オペラ賞、1991年徳島県文化賞、1994年紫綬章、2000年旭日小授章など受賞。

東京音楽大学・四国大学客員教授。

詳しくはwww.m-miki.com参照。

関根礼子（せきねれいこ） — プロフィール

1971年 国立音楽大学楽理学科卒業。

（株）音楽旬報社にて「音楽旬報」の編集に従事するかたわら音楽評論活動。

1981年 フリーにて音楽評論、オペラ研究に従事。

1990年 芸術文化振興基金専門委員

1991年 財団法人ニッセイ文化振興財団理事

1995年 財団法人二期会オペラ振興会評議員、
財団法人東京オペラシティ文化財団理事、
昭和音楽大学オペラ研究所嘱託研究員に就任。

1996年 『日本のオペラ年鑑』編纂委員長に就任。

文化庁文化政策推進委員会専門委員

2000年 新国立劇場調査事業専門委員会委員

2002年 （財）三菱信託芸術文化財団評議員就任。

主な著書 『オペラの世界』（三一書房、1983）

現在『日本オペラ史 1953年からの半世紀』（仮題）執筆中。

文部科学省特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」

公開講座
日本オペラ 100 年の歴史 I
講義録

2004 年 3 月 31 日発行

昭和音楽大学オペラ研究所

〒243-8521 神奈川県厚木市関口 808

tel: 046-245-1055 fax: 046-245-4400

e-mail: opera@tosei-showa-music.ac.jp <http://www.tosei-showa-music.ac.jp>

©昭和音楽大学 禁複製・無断転載 非売品

	政治・社会	文化	ホール・作曲家・作品	オペラ団体・公演	国外オペラ団体・公演
1946	(S21)				
1949	(S24)	第1回芸術祭開催 関西勤労者音楽協議会(労音)発 足(以後各地に発足しオペラを普		長門美保歌劇団発足(1980年代まで活 関西歌劇団設立	
1951	(S26)			都民劇場《ファウストの劫罰》でオペラ制作 に着手 二期会設立	藤原歌劇団第1次アメリカ 公演《蝶々夫人》
1952	(S27)				
1953	(S28)		團伊玖磨/木下順二《夕鶴》初演 (主演に原信子と大谷冽子)	グルリット・オペラ協会名古屋で旗揚げ公演 《椿姫》(翌年から東京公演、1956年ま で公演活動) 藤原歌劇団青年グループ第1回公演《外套》 (日本初演を多数。後「青年グループ」とし て1966年まで活動)	藤原歌劇団第2次アメリカ 公演《蝶々夫人》
1954	(S29)		栗山昌良演出家デビュー	第1回イタリア・オペラ(23年ぶりの外来オ ペラ、1976年迄に全8回)	
1956	(S31)			東京芸大第1回歌劇公演《椿姫》(芸大が本 格的オペラ教育開始)	藤原歌劇団第3次アメリ カ・カナダ公演《蝶々夫
1957	(S32)		チュウリッヒで《夕鶴》海外初演 (主演・砂原美智子)	教育オペラ研究会(現・日本オペラ協会)設立	
1958	(S33)		フェスティバルホール開館(大阪 国際フェスティバル開始)		
1961	(S36)		東京文化会館開館		
1963	(S38)		日生劇場開館(ベルリン・ドイツ・ オペラ初来日)		パリ・オペラ座初来日
1964	(S39)			創作オペラ協会第1回公演(最終公演198 2年)	
1965	(S40)			関西二期会設立	
1966	(S41)			北海道二期会設立	
1967	(S42)		鈴木敏介演出家デビュー	ステファノ・オペラ劇場第1回公演(198 0年代まで活動) 東京室内オペラ協会第1回公演(1980年 代まで活動)	スラヴ・オペラ公演 パイロイト・ワーグナー・ フェスティヴァル(大阪)
1968	(S43)	海外観光旅行が自由化される(オ ペラ・ツアーの普及)		大分県民オペラ協会設立(オペラ活動の地 域的広がり)の先駆け 静岡県オペラ協会設立 藤原歌劇団韓国公演《カルメン》	二期会《響選び》で海外初 公演(アメリカ)
1969	(S44)	文化庁の設置(オペラへの公的助 成が定着)	東京都オペラ・シーズン(現・都 民芸術フェスティバル)開始	東京室内歌劇場第1回公演	ポリシヨイ歌劇場初来日
1970	(S45)			名古屋二期会設立	

1971	(S46)	三谷礼二演出家デビュー (1991年没)	オペラ小劇場こんにやく座 (現・オペラシアターこんにやく座) 旗揚げ 鹿児島オペラ協会創立 京都オペラグループ設立 宮崎県オペラ協会設立 藤沢市民オペラ第1回公演 (市民オペラの始まり) 中国二期会設立	ミンヘン・オペラ (バイエルン国立歌劇場) 初来日 メトロポリタン歌劇場初来
1972	(S72)	国際交流基金発足		
1973	(S48)			
1974	(S49)			
1975	(S50)			
1976	(S51)	文化庁「オペラ研修所」設置	東京オペラ・プロデュース設立 大分県民オペラ《古四昇天》で東京初公演 (地域型オペラへの全国的関心を喚起) 仙台オペラ協会設立 東京オペラ協会設立 オペレッタ友の会 (現・日本オペレッタ協会) 創立	ベルリン国立歌劇場初来日 ウィーン・フォルクスオペラ初来日 ロイヤル・オペラ (コヴェントガーデン王立歌劇場) 初来日 ウィーン国立歌劇場、引越し公演では初来日
1977	(S52)			
1979	(S54)	栗國安彦演出家として日本デビュー (1990年没)		
1980	(S55)		長崎県オペラ協会設立 神戸オペラ協会 (現・ニュー・オペラシアター神戸) 設立 埼玉オペラ協会設立 栃木県民オペラ設立 藤原歌劇団と日本オペラ協会が合併し、(財)日本オペラ振興会となる	
1981	(S56)			ドレスデン国立歌劇場初来日 ミラノ・スカラ座初来日
1982	(S57)	尼崎市アルカイクホール開場 (オペラの町づくりの促進) 九州オペラ・フェスティバル開催 (福岡)	喜歌劇楽友協会設立 名古屋オペラ協会設立 東京室内歌劇場《昔斬人買太郎兵衛》他でイストラエル公演 四国二期会設立 モーツァルト劇場設立 横浜シテイオペラ設立 熊本オペラ芸術協会設立 朝霞オペラ (現・オペラ彩) 振興会設立 ハンブルク国立歌劇場初来日 ブラハ国立歌劇場初来日 うたよみ座 (現・歌座) 設立	
1983	(S58)			
1984	(S59)			
1985	(S60)			
1986	(S61)	サントリリーホール開館		

1987	(S62)		藤原歌劇団《仮面舞踏会》で初めて本格的な字幕。以後急速に定着	堺シテイオペラ設立
1988	(S63)	芸術文化助成財団協議会設立(民間助成の定着)		沖繩創作オペラ協会設立 首都オペラ設立
1989	(S64)		大阪音楽大学ガ・カレッジ・オペラハウス開館 オーチャードホール開館 水戸芸術館開館	日本オペラ協会《袈裟と盛遠》で海外初公演(ワルジャワ) 国立オペラ・カンパニー青いサカナ団設立 アレーナ・ディ・ヴェローナ初来日 二期会《ちゃんちき》でヨーロッパ公演 ニュー・オペラ・プロダクション設立
1990	(H2)	日本芸術文化振興基金の発足(公的助成の広がり) 企業メセナ協議会設立(民間助成の広がり)		札幌室内歌劇場設立
1991	(H3)		二期会《指輪》4部作上演完結	二期会《春琴抄》《蝶々夫人》でフィンランド公演 ペルリン・コーミッシェ・オパーバ・初来日
1992	(H4)		愛知芸術劇場開館(国内初の多面舞台劇場)	モスクワ・シアター・オペラ初来日
1993	(H5)		「外来オペラ」多様化、細分化の傾向が始まる	ボローニャ歌劇場初来日
1994	(H6)		「ひろしまオペラ・ルネッサンス」開始 サイトウ・キネン・フェスティバル松本第1回開催 和歌山ふるさとオペラ実行委員会設立	キーロフ・オペラ初来日
1996	(H8)		第1回全国オペラフォーラム、日立市で開催(地域型オペラの交流進む)	福島オペラ協会設立
1997	(H9)			フィンランディア歌劇場初来日 東京都民オペラ・ソサイエティ設立
1998	(H10)			日本オペレッタ協会《微笑みの国》で海外初公演(ハンガリー)
1999	(H11)			こんにやく座《ゼロ弾きのゴージュ》で海外初公演(フランス)
2000	(H12)			モンテカルロ歌劇場初来日 ソフィア国立歌劇場初来日 東京室内歌劇場「オペラ400年」記念公演《エウリディケー》他

2001 (H13)

合同公演などで日韓のオペラ交流
が進む

2002 (H14)

こんにやく座《ロはロボットのロ》でアジア
公演
東京室内歌劇場《脳死をこえて》でイギリス
公演

2003 (H15)

ワシントン・オペラ初来日
日本オペレタタ協会《微笑みの国》で第2回
ハンガリー公演
東京室内歌劇場《曾根崎心中》でロシア公演
こんにやく座《ゼロ弾きのゴージュ》で第2
回アジア公演

新国立劇場芸術監督にトーマス・
ノゾラツスキー

