

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

= オペラ劇場運営の現在 =

演出家が語るオペラ演出の今

～ロバート・カーセンの世界

2007年3月13日（火）14：00～16：30

カナダ大使館 シアター

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、平成13～17年度の5ヵ年にわたり、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、世界の主要オペラ劇場の現状を調査分析し、わが国のオペラ制作と文化・芸術振興策について研究を行いました。また世界の60のオペラ劇場と連携をはかり、オペラ劇場運営に関する最新データの収集と公開に努めています。その一環として開催してきた公開講座・シンポジウムでは、のべ38名にのぼる国内外のオペラ制作をリードするオペラ劇場関係者を招聘し、世界でも類のない試みとして、各界より高い評価を受けています。平成18年4月から、2年間にわたり研究プロジェクトを継続し、日本におけるオペラに関する情報収集・発信拠点として、オペラ研究所のさらなる機能整備と強化を目指し、調査研究を行っています。

〈今回の公開講座について〉

カナダ出身のロバート・カーセンは、世界中の劇場や音楽祭での先鋭的な演出で、今、最も話題を呼んでいる演出家の1人。2007年3月には〈東京のオペラの森〉、パリ・オペラ座とバルセロナ・リセウ歌劇場との共同制作《タンホイザー》の新演出が披露され、大きな話題をさらいました。数々の受賞歴に彩られた彼のプロダクションを生み出すエネルギーの源とは？ 深い台本解釈に支えられた、鮮烈で美しい舞台作りの美学をじっくりと語っていただきました。

● 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)
- 上原 恵美 (滋賀県立芸術劇場びわ湖ホール館長)
- 大賀 寛 (日本オペラ協会総監督)
- 黒田 恭一 (音楽評論家)
- 関根 礼子 (音楽評論家)
- 武濤 京子 (昭和音楽大学助教授)
- 寺倉正太郎 (音楽評論家)
- 中山 欽吾 (財団法人東京二期会常務理事)
- 永竹 由幸 (元昭和音楽大学教授)
- 野村 三郎 (音楽評論家)
- 広渡 勲 (昭和音楽大学教授)
- 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)
- 山崎 裕視 (昭和音楽大学講師)
- 渡辺 裕 (東京大学大学院教授)
- 渡辺 通弘 (昭和音楽大学名誉教授)

公開講座

=オペラ劇場運営の現在=

演出家が語るオペラ演出の今

～ロバート・カーセンの世界

講師

ロバート・カーセン(演出家)

Robert Carsen / Director

冒頭挨拶 ジョゼフ・キャロン (駐日カナダ大使)
下八川 共祐 (東成学園理事長)

第Ⅰ部 基調講演

第Ⅱ部 質疑応答

モデレーター 堀内 修 (音楽評論家)
石田 麻子 (昭和音楽大学専任講師)

通訳 天沼 容子

総合司会 武濤 京子 (昭和音楽大学助教授)

後援:カナダ大使館

特別協力:東京のオペラの森 実行委員会

目 次

講義録編

第 I 部 基調講演	5
第 II 部 質疑応答	23

資料編

ロバート・カーセンがこれまでに手がけた演出作品	35
出演者プロフィール	41

第 I 部

基調講演

【司会（武濤）】 それでは、ただいまより、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」の公開講座を始めたいと思います。

きょうは、「＝オペラ劇場運営の現在＝演出家が語るオペラ演出の今～ロバート・カーセンの世界」というタイトルでお届けします。

最初に、本日のこの公開講座のご後援と会場のご協力をいただいた、駐日カナダ大使のジョセフ・キャロン様より、ごあいさつをいただきます。

【キャロン】 （以下、日本語）皆さん、こんにちは。

カナダ大使館へようこそいらっしゃいました。本日は、カナダ出身の世界的演出家、ロバート・カーセンさんの講演をこのシアターで開くことができ、非常にうれしく思っております。

皆さんご存じのとおり、カーセンさんはさまざまな舞台芸術作品の演出を手がけ、特にオペラについてはすばらしい業績で、数々の賞を受賞してきました。今回はワーグナーの《タンホイザー》を新しく演出されます。この公演への日本の皆様の期待の高さは、15日から始まる3回公演のチケットが完売していることからわかります。指揮の小澤征爾さんもかつて、トロント交響楽団の音楽監督を務めました。皆さんご存じのように、カナダには世界的に活躍する芸術家を受け入れる土壌があります。と同時に、カーセンさんのように、才能あふれる芸術家を世界の舞台へと輩出してきました。カーセンさん、そして、彼のつくり上げる作品を通じて、皆様にカナダへの興味を深めていただければと思います。

最後になりましたが、本日のプレゼンテーションを主催した昭和音楽大学、そして、《タンホイザー》の公演を主催される東京のオペラの森実行委員会、東京都、NHKの皆様をはじめ、カーセンさんの来日に尽力された方々にお礼を申し上げたいと思います。

ご清聴ありがとうございました。

【司会（武濤）】 ありがとうございました。続いて、昭和音楽大学の理事長、下八川共祐よりごあいさつさせていただきます。

【下八川】 皆さん、こんにちは。本日は、この公開講座を開くにあたり、カナダ大使ジョセフ・キャロン様をはじめ、カナダ大使館の皆様方には大変お世話になりました。このようなすばらしいシアターがあるとは、今まで存じませんでした。大変光栄に思っております。ロバート・カーセンさんは、皆様方よくご存じだと思いますが、現在、世界で最も注目されている演出家であり、また幅広いレパートリーをお持ちです。今回は、東京のオペラの森実行委員会主催の《タンホイザー》を演出するために来日され、関係者さま

のおかげで講演していただけることになりました。すばらしい舞台が初演される直前ということで、本当は、演出家は今一番神経質になって、大切な時だと思います。その時間を私どもに割いていただいて、本当にありがたく思います。皆様、最後までご清聴いただければ幸いです。

【司会（武濤）】 それでは、簡単に進行をお知らせいたします。第Ⅰ部では、ロバート・カーセンさんに、基調講演としてお話しいただきます。ご質問、ご意見がある場合は、同封の質問用紙にお書きとめいただき、休憩時間に係の者にお渡しください。第Ⅱ部の質疑応答で反映させていただきます。それでは、公開講座第Ⅰ部を始めたいと思います。ロバート・カーセンさん、通訳は、天沼容子さんです。

【カーセン】 こんにちは。皆さん、どうもありがとうございます。

私の仕事について、こうした形のプレゼンテーションをさせていただくのは初めてですので、大変うれしく思います。演出家として、もちろん職業の一部として話をする機会はたくさんありますが、お客様の前で、自分がこれまでかかわってきた作品や演出家の仕事に関してお話しするのは初めてかと思います。その機会が日本で、また東京のこの場所であることに、とても感謝しています。

自分の作品が日本で上演されるのは、これで5回目です。そのうち4回を小澤征爾さんと一緒にさせていただき、本当にうれしく光栄に思っています。

1回目は、サイトウ・キネン・フェスティバル松本で《イエヌーフア》をつくりました。そして2回目は、「小澤征爾音楽塾オペラ・プロジェクト」という、若いミュージシャンの方たちと一緒に、とてもエキサイティングな作業で《ラ・ボエーム》を演出しました。そして「東京のオペラの森」の初回となる3回目の来日では《エレクトラ》、4回目はフェニーチェ歌劇場来日公演で《ラ・トラヴィアータ》でした。そして、あさって、5回目となる《タンホイザー》が幕を開けることとなります。

少し自分のことをお話しさせていただきますが、私はカナダ生まれですので、今回このような機会をカナダ大使館で開かせていただくことに、とても喜びを感じております。両親はまだ2人とも健在で、非常に芸術を愛しています。子供のころからよく両親に連れられて劇場にオペラを観に行ったり、クラシック音楽に触れたり、美術館に連れていってもらったりしました。私にとって、初期のクラシック・コンサートの体験のほとんどは、その頃トロント交響楽団の音楽監督に就かれていた、小澤征爾さんの指揮によるものだったと思います。

父は仕事で日本とかかわりを持っており、日本によく長期出張していました。その際、家族に日本からお土産をよく買ってきてくれました。彼は日本の美術品を愛し、収集していたのですが、その中に父の友人で、勅使河原蒼風とおっしゃる方の彫刻も含まれていました。私が9歳ぐらいのときに自宅の庭に勅使河原さんの彫刻を設置する機会があり、その際に勅使河原さんがいらっしゃって、どこに設置したらよいかというアドバイスをくださっただけでなく、日本から着物やすてきなプレゼントをいろいろ持ってきてくれたことを今でもよく覚えていますので、やっと自分も日本に来ることができて、とてもうれしく思っています。

若いころは役者になりたくて、トロント大学に進む前にヨーク大学で演劇を学んでいたのですが、もっと集中的に勉強をしたいと思い、イギリスに渡りました。その際、イギリスで幾つかの演劇の学校を受けて、ブリストルにあるオールド・ヴィック演劇学校^{*1}という、本当にすばらしい学校で演劇を2年間学ぶことができました。

その学校で2年間ほど勉強した際、とても素晴らしい70歳代の先生から、ある日、「コーヒーを飲みに行かないか」と誘われ、先生が「この2年間、君を見ながら感じたことなんだけれど、君は演出に興味はないのかい」とおっしゃったので、私は「えっ、私、そんなに役者としてはだめですか」と少し悲しげに聞きましたら、「いや、そうではなくて、演出に対する持って生まれた才能がある人はすごく少ないけれども、君は演劇の稽古をしているときも自分にかかわりのないシーンでもリハーサルを見に来るし、演出家たちに多くのアドバイスをしているし、そうしたことに興味はないかい」と尋ねられ、もしかしたらそうかもしれない、と思っただけで演出に転向したわけです。20代のときは、仕事にありつくのがもちろん大変で、やりたい人はたくさんいるけれども、実際の仕事はすごく少なくて、いろいろ苦勞もありました。また後でこれらのことについては触れますが、ここで皆さんがもしかしたら興味深く思われるかもしれないことがあります。それは、オペラの演出にかかわる人間は、いろいろなところから来るということです。音楽面から入る人、学術面から入る人もいますが、自分は演劇の面からかかわるようになったのが経緯です。

これから、また自分が何をしてきたかをお話しする前に、まずオペラとは何なのか、またどの様なものになりうるのか、ということをお話ししてみたいと思います。少なく

^{*1} オールド・ヴィック演劇学校 Bristol Old Vic Theatre School ローレンス・オリヴィエ Lord Laurence Olivier (1907-1989) が、1946年ブリストルに設立した。

とも西洋の世界では、オペラとは、例えば音楽や演劇、視覚や動きや照明などの面が融合した、場合によっては最も豊かで力強いパフォーマンス・アーツの形式になりうるのではないかと考えています。またすべてがうまくいくと、非常にユニークな力を発揮する芸術なのではないかと考えています。

そのユニークさがどこにあるかと言うと、頭と心を別の意味で、しかし同等に刺激してくれるところではないかと思えます。オペラのテキスト、台本、歌詞は、言葉でできています。言葉はとても具体的で、理解できるものであり、ある意味、表面的なところもありますが、すべての劇的な文章にあるように、その奥に潜んでいる意味合い等、もう少し深い、豊かな現実を表現することもあると思えます。その言葉は、その言語をわかる人、話す人には理解でき、そうでない人は字幕によって理解できると思えます。そして、それは討論や議論の対象になりうるような具体性を持っています。

その言葉に音楽を合わせることで、作曲家は曲を書きながら、魔法のような音楽の世界を作っていくのですが、その音楽は、言葉と同じようでありつつも、全く逆のものでもあるのではないかと思えます。一方で、楽譜にしなければならない、とても厳密なものですが、マーラーが「音楽とは音符の間に書いてあるものである」と言ったように、音楽と言葉の2つが化学物質のように合わさると、感情的な反応を引き起こします。そしてこのような反応は人それぞれ違うものなので、議論の対象にはできないものです。例えば音楽に関しては、ある人はロッシーニの音楽を聴けばすごく感動を覚えても、ワーグナーには感動を覚えないことがあります。これは直接的で、感情的な反応なのです。

このように言葉と音を組み合わせたオペラのユニークな力と魅力が私の仕事の根底にあり、またいっしょに仕事をするパートナーたちも、そうしたところから力を得ているのではないかと思えます。

私には演劇のバック・グラウンドがありますので、自分にとって訴えかけてくる作曲家とは、歌詞、言葉をととても大切に作る作曲家です。私はこの2つのものが合わさることに魅力を感じています。オペラとは西洋の伝統的な芸術形式ですが、そもそも伝統とは何だろう考えたときに、伝統という言葉自体が間違っ理解される場合があるのではないかと思えます。伝統とは、よくない習性を集めたものだということを言った人がいます。これは日本については当てはまらないかもしれませんが、西洋では場合によっては当てはまる言葉だと思います。私がある新しい作品に取りかかるときには、もちろん台本や楽譜、スコアを勉強しますが、まずはじめに、なぜその作曲家がこの作品を書いたのか、この音楽

を書いたのかを頭に浮かべます。作曲とは、とてもクリエイティブな、創造力を多く持たずにはできない仕事ではないかと思います。ある芸術においては、すでに存在する物を新しい形で再現して表現することがありますが、作曲家は何もないところから新しい物を作り出すのです。ですから、作曲家がペンを持って音楽を書き出し、その歌詞のドラマ性に合わせた音楽を生み出していくには、インスピレーションが必要だと思います。そして私たちは経験から、他の人たちのことについて読むことは、作曲家にとっていかに難しいことかということを知っています。プッチーニの場合は、エキゾチックで絵のように美しい状況からしかインスピレーションを受けることができませんでした。例えば、荒れ地の聖地であったり、日本や中国であったりなどです。プッチーニはこのように、彼の想像力をかき立てるような状況を見つけなければいけませんでした。自分にぴったりとくる、インスピレーションをかき立てるような台本作家を探すのに苦労した作曲家は少なくありません。R. シュトラウスとホフマンスタールのように、ともに共同制作していける相手を見つけるのは困難なことです。ワーグナーは自分のユニークな才能に元から気がついていたと思いますが、そのように自分でテキストを書いて、そこに音楽をのせていく形の作曲家もいます。彼は自分のことを作曲家であると同時に詩人であると認識していました。

なぜこんな話をしたかという、私たちは、作曲家とは何か常に新しい芸術に自分たちが貢献したいという気持ちがあるからこそ音楽を書く、ということをお忘れがちだと思うからです。いろいろな芸術スタイルがある中で、既に存在するものを自分の表現で書き替え、つくり変えていく人たちもいますが、作曲とは、何もないところから何かを生み出す作業ではないでしょうか。私たちが今、素晴らしい古典的な作品と思うようなものも、作られた時にはまったくの無理解と拒絶にあったのです。例えば、18世紀や19世紀に生きた作曲家たちの中で、その時代に何か新しいものを生み出したいという試みで書かれた音楽が、当時の社会には受け入れられなくて拒絶されたことがありました。

そのとても有名な例として、例えば、ヴェルディの《ラ・トラヴィアータ》という作品がありますが、初日は全くうまくいきませんでした。ヴェルディが題材をどのように選んだかは有名な書簡の中で記されており、自分たちの時代に関するものを書きたいと言って《ラ・トラヴィアータ》を書いたわけです。彼は昔のストーリーを使うことに飽きており、もっと近代的なものを欲しがっていました。しかし、当時ヴェネツィアを支配していたオーストリアの検閲官は、その時代の衣裳を使って《ラ・トラヴィアータ》を上演することを許可しませんでした。当時の社会が、自らを舞台の上で見ることはあまりにもショ

ッキングなことだと思われたのです。初日はフェニーチェ歌劇場で行われましたが、ヴェルディ自身は自分たちが生きる時代としての作品を描きたかったにもかかわらず、約200年前のルイ14世の衣裳を身にまとった演者たちが舞台上で演じることになってしまいました。ヴェルディ自身は、自分の願った形で《ラ・トラヴィアータ》を目にすることは、残念ながらありませんでした。しかし彼は観客に、当時の社会がヴィオレッタ・ヴァレリーのような女性に対して示した偽善について考えてほしかったのです。つまり、「売春婦でいるのは良いが、社会的な地位にある人と結婚するなどということを見ても夢見てはいけない」というようなことです。また、これは歌舞伎などでも見られるような普遍的なテーマです。私が言いたいのは、作曲家たちが自分たちの時代に生きたかったということです。今、《ラ・トラヴィアータ》が作曲当時の衣裳を使って上演されないときには、残念だと思う人がいるようですが、このような反応は間違っています。なぜなら、それは作曲家の意図を裏切ることになるからです。

これはモーツァルトの《フィガロの結婚》などにも示されていると思います。これは、それまでにヘンデルなどによって作られた、初期バロックの典型をもちいた演劇から離れた画期的な作品でした。お姫様や羊飼、騎士、魔法使いという典型的な登場人物が出てくるのではなく、初めてその時代の社会を風刺した、社会の一部を見せる形に変わっていると思います。もちろん、《フィガロの結婚》に関しては、ボーマルシェの戯曲があったわけですが、その当時の社会をできるだけ舞台に反映して、今の時代に生きる人たちの服装で、その人たちの行動を舞台にのせるということは、観客にとっては驚くべきことであり、ある程度の無理解にあいました。

また《ラ・ボエーム》も同じように、初日は全くうまくいかず、ブーイングを受けるといった有様でした。同じく1861年にパリで上演された《タンホイザー》も同じような目に遭いました。その1861年版の《タンホイザー》は、1845年にドレスデンで上演されたものを改訂して、パリで成功を収めたいと思っていたワーグナーが力を入れて書いたわけですが、残念ながらパリでも拒絶されてしまいました。

なぜ今こうした話をしているかと言えば、演出家がどういうことを思いながら作品の解釈をしていくのか、そして演出家や私がすることを説明する前に、作曲家が作品を上演するにあたって一体何を望んでいたのか、ということをお聞きにもぜひ思い出していただきたいと思ったからです。例えば、ワーグナーが〈ニーベルングの指環〉の初演での演出に失望したことを私たちは知っています。

オペラの演出家とは物語を語る職業だと思っています。あるいは形を変えて語り継ぐと言えるでしょうか。つまり、もともと台本作家と作曲家によって作られたストーリーを語り継ぐのです。場合によっては、その作業に参加する人はたくさんいます。例えば、プッチーニの《マノン・レスコー》では、第1幕だけでも台本を書いた人が5人もいて、最終的には8人ぐらいでの共同作業になりました。

演出家として物語を語る方法を見つけるにあたって、まず一番最初にやらなければいけないとても大切な作業は、作品そのものの内側からその意味を探ることだと思います。逆が真だと思われるかも知れませんが、私は、既にある物語の上に自分の解釈を強制することは嫌いなので、まず最初に全員で、この作品はどういったことを語ろうとしているのかを考えるとところから始めます。オペラのストーリーは、必ずしもそれが本当に語ろうとしていることと完全にマッチするわけではないこともあります。その表面下にあることをまず探るのですが、そこで先ほど申し上げた、言葉と音楽のユニークな共同作業というのがとても重要になってきます。それがあからこそ、オペラを観ることがお客様にとってとても豊かな経験になるわけです。

物語を、その表面下にあるもの、いわば無意識の要素にもとづいて新たな方法で語るにあたって、自分とともに作品をつくっていく協力者の共同作業だけではなく、お客様の参加も、とても必要になってきます。というのも、演劇の大きな特徴の1つに観客がいなければ演劇は成り立たないということがあります。《タンホイザー》に関しては、大体6週間ぐらい稽古を重ねてきて、昨日、東京文化会館でドレス・リハーサルが行われました。客席はほとんど埋まった状態で、それまでのリハーサルとはとても違う体験をしました。私は観客が物語を体験し、またそれを語ることに加わることで、作品がどのような感じになるのかを知りたかったので、この日を待ち望んでいました。私の仕事では、常に観客を意識することが極めて重要です。観客の注意を喚起し、私たちと観客の皆様との間のやりとりが成功するには、ギブ・アンド・テイクが必要なのだということを理解していただかなければなりません。つまり、両者がそれぞれの役割を果たさなければいけないのです。個人的には、すべてのことが明らかにされ、説明されるような演劇はあまり好きではありません。このような劇は、あまり生き生きとしていないと思います。私にとって演劇とは、美術館のようなものではなく、生きた芸術なのです。西洋において、なぜ私たちがつねに名作といわれるものを再解釈しようとするかということ、古代ギリシャの演劇でも、ワーグナーでも、これらの作品の中には今の私たちにも語りかけるような本質的な真実があるから

だと思います。そして私たちが共有する人間性と共感を通して、これらの作品が作られた何百年、何千年前という時代と今との間の架け橋になるような演出を私も実現したいのです。

先ほど、物語を語るにあたって、共同作業をする人たちについて話しました。ご想像の通り、これにはセット・デザイナーや衣裳デザイナー、振付家、照明のデザイナー、ドラマトゥルグという人たちが、物語を語っていく中で一緒に作業をしていきます。ドラマトゥルグは、ここ20年ほど一緒に仕事をしてきたイアン・バートン^{*2}が担当してくれます。全員でチームとして、ときには個々に作業を進め、ときには一緒の場所に集まって作業を進めていくわけで、演劇というのは極めて協同的な体験だと思います。共同作業が苦手な方には、演劇の仕事はお薦めしません。そして、もちろん、その中に舞台スタッフや技術スタッフ、小道具の方たち、ときには100人を超える合唱、役者、ダンサーの方たちという、本当にさまざまな人たちが、ある意味、小宇宙のようなものをつくって共同作業を進めていくわけで、その中で演出家というのが、みんなを導くリーダーのような役割を果たしていくのではないかと思います。そして、その中でとても大切なことは、お互いを尊重し、信頼し合うことではないかと思います。それはもちろん、お互いに対する感情、作品や自分たちが行っている作業に対する信頼、尊敬であると思っています。

これはとても特殊な仕事で、稽古が始まるときに、演出家は、例えば、その作品にかかわる歌い手さんで初めて会う人もたくさんいるわけです。ところが、軽いあいさつを挟んで稽古が始まると、5分以内にまだ知り合ったばかりの人に対して、「ベッドがあるから、そこにいて愛し合ってもらえない？」というような、いきなりではちょっと面食らうような要求をしなくてはいけない場合もあって、その中で演出家は皆を引っ張っていくわけです。皆で一緒にやっているという感じを作り出すことが、いかに重要なことか、言い尽くせるものではありません。

そして、演出家にとって最も重要な共同作業者の1人に指揮者がいます。演出家とは多くの場合、指揮者のように総合的な視野を持って指導する立場にあります。演出家と指揮者2人が合わせて物語を共に語りつづっていくわけですが、自分がこれまでかかわってきた50もしくは60の作品でも、共同作業を進めていく幾つかの方法があります。まず、

^{*2} イアン・バートン Ian Burton イギリス生まれの詩人、作家、劇作家。オペラ評論家としても名高く、単独でオペラ演出を手がける他に、ロバート・カーセンと組んでドラマトゥルグとしても活躍を続ける。

共同作業の中で平行線をたどる、演出家と指揮者の両者が全くまじり合わない作業の仕方があります。また、正面衝突をしてしまう作業の仕方、もう1つ、とても強いきずなが生まれ、両者がしっかりと組み合って作品をつくっていく仕方があります。そして、これはしばらく前に発見したことです。指揮者と演出家は必ずしもすべてのことに関して同意し合う必要はないと思うのです。というのは、音楽と演劇というのはとても違う分野だからです。でも、お互いの主張を尊敬し合って理解し合うのは、作業を前に進めていくためにはとても大切なポイントだと感じます。

作品をつくっていく過程でのビジュアルの話もしましょう。舞台の上でシーンを作っていく上で、自分はどちらかというと、いろいろ詰まった空間よりも何もない空間のほうに興味があり、好きです。というのは、音楽自体がとても豊かなので、その音楽によって空いた空間を埋めたいと考えていますし、そうしたスペースがあることで、観客の皆様が音楽を聴くだけでなく、見たり、感じたりすることができると思うからです。もちろん、普段こういったことは私にとっては直感的かつ本能的なものなので、いちいち考えてすることではないのですが、今日は皆様に説明しなければいけないので、私自身考えさせられました。セットの中にたくさんのものであり過ぎると、自分の感情やイマジネーションをなかなか働かせることができず、作品とリンクさせて自分のものにする事ができません。そして、私は観客の1人ひとりにも、感情的な意味で、自分のものを物語の中に発見してほしいのです。もちろん、演出家として私は何かを舞台の上のせなければいけません。ですので、何かをのせるにしても観客の方が物語を自分のものにする手助けになるようなものにしたいと思っています。

これからごらんに入れたい映像があります。これらはすべて、1988年にジュネーヴ大劇場^{*3}で制作した《メフィストーフェレ》以来、一緒に仕事をしてきた、セット・デザイナーのマイケル・レヴァイン^{*4}との共同作業です。先日パリで行われた《ディドとエネアス》や小澤征爾音楽塾の《ラ・ボエーム》、メトロポリタン・オペラの《エフゲニー・オネーギン》も、彼のセットです。

^{*3} ジュネーヴ大劇場 Grand Théâtre de Genève 1988年当時のインテンダントは、のちにパリ・オペラ座総裁を務めたユグ・ガル Hugues Gall。《メフィストーフェレ》は、アッリーゴ・ボーイト Arrigo Boito (1842-1918) 作曲。1868年にスカラ座で初演。

^{*4} マイケル・レヴァイン Michael Levine (1961-) カナダ生まれの舞台芸術家。アメリカ、ヨーロッパを中心に、オペラ、ダンス、映画などのセット・デザインや衣裳を手がける。

これから、私が手がけた2つの作品からの映像をご紹介します。これらを通して、演出家とデザイナーが1つのチームとして働く上での問題を指摘したいと思います。まず、この映像は、1991年のエクサン・プロヴァンス音楽祭で演出した、ブリテンの《真夏の夜の夢》というオペラで、以後いくつもの劇場で上演されました。2005年にはバルセロナで映画化され、とてもうれしいことに、2007年のDVD最優秀賞を受賞することになりました。ご存じの通り、このブリテンによる素晴らしいオペラは、シェイクスピアの戯曲がもとになっています。私の仕事は、このような素晴らしい歌詞やスコアがある中で、どういうことが語られているかを考えることです。

ずっと森の中で物語が展開し、街が出てくるのは最後だけで、アテネに戻るわけです。その森をどう象徴して表現していけばいいかを考えました。森は、大分昔から理性の喪失の象徴としてよく使われます。森には、人々が社会を抜け出してその中に行くことによって、自分の本当の感情や、深いところに感じているもの、性的な衝動や、夢、悪夢などに目覚めるような場所だとよく言われます。このストーリーの中では2組の恋人たちが結婚を認められず、森の中でずっと過ごしていく中で色々な不思議な冒険をしていきます。では、森をどうやって舞台上で表現したらいいか。ただ木を森と見立てて舞台上に飾ることは論外でした。日本の方はとても自然を愛する国民だと認識していますので、こうした自然をテーマにした作品の映像を選んでみたわけですが、私は、森をどう象徴し、どのような形で舞台の上に載せようか考えました。このオペラでは登場人物たちは森の中で眠って起きて、また眠りに落ちて、また起きてと、夢を見るわけですが、作品の最後のほうで、登場人物であるパックがお客様に対して、もしこの作品を気に入ってくれなかったとしたら、観客のあなたもただ夢を見て、ここで起こったことを想像しただけだと思えばいい、と言います。ですから、お客様を最初からこの夢に引き込むような、そして舞台の上で進行していく内に発展していくようなシンボルを見つけなければいけませんでした。

お客様を自分のストーリーの中に一緒に来てくださると誘い込んだからには、そのストーリーを合理的にどんどん発展させていく責任が演出家にあるのではないかと考えています。つまり、ただ1つの場面を作って、それを次の場面に移る前に全て捨てるのではなく、まず舞台の上で最小限のものを見せてから、それを内側からどんと爆発させたときに、どんな影響があるかを見ていただきたいと思います。

次は振付家についてです。オペラの中では「動き」も、とても大切な要素ではないかと

と思いますが、この《真夏の夜の夢》の振付はマシュー・ボーン^{*5}という、日本でもとても知られた方です。男性のみで踊った《白鳥の湖》が日本でも上演されましたが、彼とのコラボレーションの中からでき上がった振付です。これから見ていただくのは、《真夏の夜の夢》の中でオベロンとタイタニアが出会うシーンです。

(DVD上映《真夏の夜の夢》より)

今ごらんいただいたのは、オベロンとタイタニアが小さな男の子をめぐるけんかしているシーンです。戯曲の中では小さな男の子が出てきますが、このバージョンでは赤ちゃんにしてみました。よく赤ちゃんができると、お母さんがあまりお父さんに注目してくれなくなり、夫婦げんかをすることがあります。そうしたことを踏まえた上での演出になっています。森をどのように視覚的な象徴で表したかという点、ごらんのように、とても大きなベッドを使いました。森がベッドであり、ベッドが森です。

この世界の中では2つのパラレル・ワールドが存在します。人間界と神の世界です。この2つの世界の出会いは、多くのオペラの題材になっています。最初期のオペラ、モンテヴェルディの《ポッペアの戴冠》——これは社会批判や風刺など、オペラの可能性を完璧に理解した、最も偉大な作品の1つですが——ここでも人間と神々が出会います。数百年後にワーグナーがしたことからもあまり遠くありません。私たちのオペラでも、神々と人間との出会いが大きなテーマです。オペラでは、戯曲とは違って、まず神々の世界から始まります。つまり、オベロンとタイタニアと妖精たちの世界から導入されていきます。

というわけで、物語の視点では、登場人物たちは人間の世界ではなく、神々の世界にいる。これを、台本を分析する中で理解することにより、私たちが見るように現実的な森を表すのではなく、神から見た森を作り出せば良いと思いました。この作品は、オベロンをデイヴィッド・ダニエルズ^{*6}、タイタニアをオフエリア・サラ^{*7}が歌いました。人間にとっては森に見えるものが、神にとっては、例えば、そこでけんかをしたり、愛し合ったり、眠ったりするベッドなのではないかということによって表現しています。その象徴が、ストーリーがどんどん複雑になっていくにつれて、どのように展開していったか、第2幕の終わり

^{*5} マシュー・ボーン Matthew Bourne (1960-) イギリス生まれの振付家。

^{*6} デイヴィッド・ダニエルズ David Daniels (1966-) アメリカのカウンターテナー。

^{*7} オフエリア・サラ Ofelia Sala スペイン生まれのソプラノ。

のところをお見せしたいと思います。

(DVD上映《真夏の夜の夢》より)

ここに登場した人間たちが、自然の色の緑で覆われています。パックがみんなをベッドの中に眠らせました。幕切れで、妖精たちが、みんながぐっすりと眠れますようにと言います。大きな1つのベッドが、7つの小さいベッドになりました。小さな月が大きな月になりました。妖精たちがパックを抱えます。疲れてしまったパックに花の粉を散らすお手伝いを妖精たちがしています。パックをベッドに寝かしつけて、妖精たちもベッドに入って眠ります。

次に第3幕です。オベロンとパックがタイタニアにかけた魔術の言葉を解きに来ると、カップルたちがなぜか正しい組み合わせになって眠っているのを見つけます。夜のうちに何か不思議なことが起こったようです。

(DVD上映《真夏の夜の夢》より)

タイタニアを起こしています。パックを演じたエミル・ワーク Emil Wolkについては、普通より少し年が上の人にパックの役を演じてほしいと思いました。なぜかと言うと、言葉を研究していく中で、私は最初、なぜパックがオベロンに、自分がどれだけ役に立つか、どこまで力があるかを常に理解してもらおう、見せつけようとしているのか、理解できませんでした。そして、もしかすると若い人から自分のポジションを奪われる危機があるという、ちょっと年配の人なのではないかと考えて、こういうキャスティングにしました。

今度は、自然の状態から、現実の世界にどのように戻っていくかというところがありますが、宮廷に入っていくシーンにブリテンが書いた、とてもすてきなマーチがあります。

(DVD上映《真夏の夜の夢》より)

妖精たちがベッドを整えています。ベッドを3つとも床に置いています。今ごろんいただきましたように、ベッドが上に飛んでいくことによって、緑色のシーツの床がベッドと一緒にこの場からなくなって、白いシーツの床が見えます。白というのは典型的に古代ギ

リシャの色と結びつけられることが多いのですが、さらに、今まで空間の中にいた月が、今度は窓の外に見える月になります。そして、青い空だったところが、青い壁に変わりました。人工的なバリアがこうしてつくられるわけです。できるだけシンプルに表現してみたかったので、こうした形になりました。

今、端に見えている赤いカーテンが、今度は中に入ってくることによって、あの有名な劇中劇のシーンになっていきます。この劇中劇が終わると、オベロン、タイタニア、そして妖精たちが出てきて、最後ですよというお話になります。もちろん、最後ではオベロンとタイタニアは仲直りをしています。

(DVD上映《真夏の夜の夢》より)

今、ふと思ったのですが、演出家は常にいろいろな選択肢を迫られることがあります。その選択肢を迫られた結果が、必ずしも自分が気に入る選択肢ではないこともあります。作品にまつわるさまざまなことを検討した上で、これを選ぶのがベストであるということで選択することが多いかと思います。

ここまでは、とても表情豊かなブリテンの音楽を聴いていただきました。それをどうイメージ化するかを考えたときに、例えば、オベロンとタイタニアは、自然を象徴していたとしても、対立する自然なのです。西洋では、緑と青という色はあまり一緒に混ぜることのない色です。緑が土地で、青が空としたのですが、その間にいる妖精たちはその混ぜた色で表現しており、緑というのは嫉妬心を表す色でもあるので、オベロンが緑、そして、女性的な青をタイタニアというように使ってみました。

次はラモーの作品、《レ・ボレアード》のことをお話ししたいと思います。1760年、モーツァルトに近い時代に書かれた作品です。パリ・オペラ座で私のプロダクションが上演され、2001年にブルックリン・アカデミー・オブ・ミュージックでも上演されました。この作品に関しては、またとても興味深い共同作業が行われました。ウィリアム・クリスティ^{*8}と彼が率いる「レザール・フロリサン」とのコラボレーションで、自分にとっ

^{*8} ウィリアム・クリスティ William Christie (1944-) アメリカ生まれの指揮者。「レザール・フロリサン Les Arts Florissants」は1979年にクリスティによって結成される。

ては7回目の共同作業になりました。ビル[ウィリアム]は大の親友で、一緒に仕事をするのを楽しんでいます。

フランスのパロック音楽にチャレンジするのは初めてでしたが、このオペラ・バレ^{*9}というスタイルの作品に関しては、振付師がとても大切だと考えました。この作品に関しては、自分のスタイルを確立した振付家がどうしても欲しかったので、ストーリー性を考慮して、トゥ・シューズでの踊りの振付ができる、カナダ人のエドゥアール・ロック^{*10}という人に依頼し、とてもいいコラボレーションとなりました。「ラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップス」という日本でも公演したダンス・グループを率いる人です。

《レ・ボレアード》のストーリーを簡単にまとめると、アルフィーズというお姫様がいて、望まない人と結婚させられそうになるというお話です。ボレアードというのは北風のこと、とても強い破壊力を持ったイメージです。そのボレアードを象徴する2人の王子がいて、そのうちの1人と結婚させられそうになります。アルフィーズ姫は実は別に好きな人がいて、さまざまな出来事があるけれども、最終的にはその好きな人と結婚できるというお話です。この演出をしていく中で、物語の順序は書かれたことに従いましたが、登場人物の間に明らかな差を作ることにしました。つまり、ボレアード、北風の人々には、かれらの冷たさや破壊力を表わすために、めかし込んでもらいました。そしてヒーローのアパリスは逆に「夏」とでも言えるような、とても暖かい天気のようなものを表現していると思いました。

これから5つのシーンを見ていただきます。日本の皆様のお好きな、四季に基づくシーンで、夏から始まって、秋になり、冬になり、雪が降って、そしてまた春になるというサイクルになります。

この作品にダンスという要素がとても大切なので、セット・デザイナーのマイケル・レヴァインと、できるだけオープンなダンスのためのスペースを確保することを試みました。これから見ていただく冒頭は、「夏」が大好きなアルフィーズ姫がいるところに、ボレアードたちが出てきて彼女の世界を破壊してしまうところです。彼女自身もボレアードなので

^{*9} オペラ・バレ Opéra-ballet オペラとバレエを組み合わせた作品。18世紀初頭からフランスで作られるようになる。《レ・ボレアード》は、J.P. ラモー (1683-1764) が、1763年頃に作曲した作品。

^{*10} エドゥアール・ロック Édouard Lock (1954-) モロッコ生まれの振付家。1980年に「ラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップス La La La Human Steps」を設立。

すが、「ロミオとジュリエット」のように敵を愛してしまうのです。この作品に関しては、とても少数の小道具しか使っていません。いすと机、そして、後半では傘のみ使用しました。

では、アルフィーズとその侍女たちのシーンになります。《レ・ボレアード》の冒頭のところです。歌っているのはバーバラ・ボニー Barbara Bonneyとアンナ・マリア・パンザレツラ Anna Maria Panzarellaです。

(DVD上映《レ・ボレアード》より)

ボレアードたちの登場です。悪天候を呼び込むことによって、お花畑が破壊されていきます。イナゴのように彼女の美しい夢を破壊するのです。最初の場面で、アルフィーズ姫は侍女に「私は愛している人がいるのよ」と説明しますが、侍女に、「違います。あなたはこの人たちのうちのだれかと結婚しなければいけません」と言われてしまいます。何百本ものお花が出てきますが、それら自然のお花が抜かれてしまう。そして、後半でブーケに束ねた人工的なお花が彼女に渡されるところがあります。彼女はそうした人工的なものは望まないのですが、彼女が愛する人を思うたびに、ボレアードたちが登場して、それを破壊してしまう。次の場面、第1幕の終わりにあるダンスのシーンですが、彼女が愛する人のことを思って眠っていると、ボレアードが出てきて、悪天候にします。舞台では傘から落葉がどんどん出てきます。空からも舞い降りてきます。空が暗い空に変わっていきます。第1幕の幕切れでした。

第2幕は、本当は全部をお見せしたいくらいですが、白に身を包んだアポロニアの人々が舞台上にいます。

第3幕は大きな結婚披露宴のようなところで、アルフィーズ姫にボレアードの王子との結婚を強制しようとしているシーンです。大きなテーブルと、それぞれの人の名前を書いたプレートがあって、大きなウェディング・ケーキがあります。「冬」はとても空気が澄んでいるので、美しい星空が見えています。

(DVD上映《レ・ボレアード》より)

合唱が入ってきますが、このお祝いの席で大きなウェディング・ケーキを食べる人たち

なので、このシーンに関しては、合唱とバレエの人たちにフォークとナイフを持たせてバレエを踊るというシーンをつくってみました。

この場面で自分が気に入っているところがあります。ものすごくすばらしい音楽であるのはもちろんですが、こうした形のオペラ・バレの中でのバレエのシーンは、どのように扱うべきかという選択があるかと思います。ただの楽しみの場面として盛り込むのか、もしくはそこに意味合いを持たせるのかという選択があると思いますが、このバージョンに関しては、とても厳しい社会に抑圧されている女性の気持ちを、例えば、ナイフかフォークという、とても切れ味の鋭くて厳しいものを使って、バレエで表現してみたのです。ですから、とても美しく、スケールの大きなシーンであると同時に、とても冷たいものでもあります。

アルフィーズが結婚することを拒否して、ボレアードが嵐を起こしますが、我々は吹雪を使いました。

(DVD上映《レ・ボレアード》より)

歌っているのはステファン・デグー Stéphane Degoutです。アポロニアの人たちは太陽を好むので、軽い服装をしています。それに対するボレアードたちは、寒いところから来ているので、しっかりとした服装をしています。

では、今度は最後の「春」のシーンになります。アルフィーズとアバリスが一緒になるところです。そして、全員によるフィナーレです。

(DVD上映《レ・ボレアード》より)

これで、1つのアイデアが合理的に、かつ、感情に訴える形で発展をさせていくという例をごらんいただいて、ご理解いただけたかと思います。

【司会 (武濤)】 どうもありがとうございました。

本当にすばらしい映像でした。これから、続けて質疑応答に入ります。

第Ⅱ部

質疑応答

【司会（武濤）】 この質疑応答のセッションのモデレーターは、音楽評論家の堀内修さん、昭和音楽大学の石田麻子専任講師です。

【堀内】 それでは始めさせていただきます。カーセンさんは演出家ですから、一番知りたいのはそのインスピレーションです。つまり、さっき《真夏の夜の夢》の中で、森はベッドだと思ったと何げなくおっしゃいましたが、ではどうしてそう思ったのでしょうか。我々はこれまで、《イエヌーフア》の終幕で大きな雨が降るところ、それから《ラ・トラヴィアータ》の中で本当に麻薬を打ってしまうようなヴィオレッタなどに、たくさん驚いてきたのですが、そう思いついた、あるいは、読むときとはどういうときだったのかを知りたいのです。先にインスピレーションがわくんですか。それとも、一緒に何かやる中でだんだん思いついてくるのでしょうか？

【カーセン】 1つの決まり事というのはないですが、さまざまな方法でそのインスピレーションがわいてきます。いろいろなアイデアを発展させていく中で、自分はもちろん演劇が好きですし、それにより驚かされることも大好きです。ですので、お客様に驚いてほしい、驚かせたいという気持ちもありますが、先ほども申し上げたように、観客の皆様にも参加していただきたいという気持ちがあります。例えば、なぜベッドが森なのかということをも合理的に説明していかなくてはいけないと思っています。

演出のための着想は、おっしゃったようにインスピレーションとして来ることもありますが、場合によっては作品の中から、自然にこれが正しい道だと思えるようなものが現れることもあります。これは特に、デザイナーとの作業の中でよく出てきます。例えば、《真夏の夜の夢》に関しては、デザイナーのマイケル・レヴァインと、しばらくは全然違う方向性のデザインを進めていました。というのは、とってもしも大きい木を使おうというアイデアがあったのですが、それは縦方向に生えていく木ではなくて、横方向に木を吊って、さまざまなことをその木がすることによって表現しようとかかなり長い間試みていたのですが、ある日、マイケルに、「これは何か違うんじゃないかな」と言いました。

どうしてそう思ったかと言えば、宙に浮き上がるような感じが全くなかったのです。地に足を着いている感じがどうしても出てしまって、この作品は夢を扱っているのに、浮き上がっていく感じが全然出てこない。何か違う方法はないのかなと考えてみました。

その作品の持っている意味合いが何かは、とても複雑なことだと思いますし、その作品に対する理解や解釈は、必ずしも全員が同じではないのですが、それを見ていただいたお客様にある程度何か「鍵」を与えて、そのお客様が「鍵」を使って作品の中に入ることが

できればいいのではないかと考えています。

先ほど言ったように、演出家としては何かを舞台の上に乗せなければいけません。でなければ、ただのコンサートになってしまいます。ただ、これは先ほど私が舞台の上にあまり多くの物を置きたくないと言ったことに通じますが、多くの場合、イメージーションを最も働かせやすい場というのがコンサートであったりします。それは、コンサートでは邪魔になるものが何もないからです。ですから、これはとても難しい仕事です。ある雰囲気を作りながら、同時に音楽にも忠実でなければならぬ。そして、自分たちがやっていることを観客が気づかないようにしなければいけない。例えば、《レ・ボレアード》で私たちが作った自然を題材にした演出は、うまくやれば、それがあたかもその様にもともと作曲されたのだという錯覚を観客に与えることができます。もし観客の皆様が私たちがそれを作ったということが見えてしまったら、とても残念なことです。できれば、それは自然におこって、後から「あれは何だったのだろう」思われるようなものを作りたいと思っています。

【堀内】 ありがとうございます。

もう1つ、これは共同作業についてです。演出家が1人で思いつくのではなくて、いろいろな指揮者なり、歌手なりと共同作業をするという話でした。歌手によってオペラは随分違ってくるのではないかと考えていますが、カーセンさんは、キャストが決まって、そのキャストからインスピレーションを受けることもありますか。

【カーセン】 例えば、ときにはとても自由な歌い手に出会うことがあります。どういう意味かという、例えば、1つの役をすごくよく理解していたり、もしくは、その役や役へのアプローチに関して非常にオープンな考え方を持つ歌い手のことです。そうした人と作業をしていると、1つのアイデアがどんどんよくなっていくことがあります。

私は自分の作業の中で1つ暗黙の了解があり、それは、舞台に立つのは歌い手であって自分ではないということです。ですので、歌い手がやりたくないと感じることは、もちろん自分もやらせたくないとき常々考えています。ただ、1つのアイデアに関して、とても長い間、前もって自分の中でも考えていることなので、歌い手がやりたくないと思ったとしても、とりあえず一度見せてほしいとよくお願いをします。一度やってみてもらって、それでどう見えるかと考えるのです。

とても興味深いことに、1つのプロダクションにかかると、前の作業が非常に長くなります。メトロポリタン・オペラやパリ・オペラ座で作品をつくる時は、少なくとも1

年以上前から、また、今《タンホイザー》で一緒に作業をしているポール・スタインバーグ^{*11}とブレゲンツの湖上舞台^{*12}で作品をつくったときには、2年前にプレゼンテーションする必要がありました。ですから、だいぶ前の段階からいろいろ自分の中では考え、1つのアイデアを膨らませているのですが、歌い手さんとの作業をすることによって、そのアイデアがどんどん膨らんで、どんどんよくなっていくことは多々あります。

今回の《タンホイザー》での作業も、キャストによって、自分が投げかけるアイデアに反応してくれて、それをどんどんよくする手助けをしてくれることがたくさんありました。たまにはちょっとぶつかり合いがあったり、一緒に作業をすることに少しも興味を示さない人もいて、大変なこともあります。どちらかというと稀だと思います。

【堀内】 ありがとうございます。

【石田】 それでは、お客様からのご質問を幾つか紹介させていただきます。

先日、ル・テアトル銀座で行われたメトロポリタン歌劇場のライブ・ビューイング^{*13}で、カーセンさんが演出された《エフゲニー・オネーギン》を拝見して、非常に感銘を受けた方がいらっしゃいます。こうしたオペラの映像に関して、演出家としてどのような可能性をお感じになりますか。映像の向こうには大きな観客がいるわけですが、その観客との共同作業は、その劇場ではライブな形でできないわけです。映像の可能性について、お聞かせいただけますか。

【カーセン】 先日のライブ・ビューイングに関しては、銀座にいたようなお客様と、メトロポリタン歌劇場のライブにいたお客様の2タイプがいらしたと思います。メトロポリタン歌劇場のピーター・ゲルブ^{*14}総裁のアイデアは、本当に素晴らしいと思います。時差の関係で必ずしも全部ライブにできないところもあるかもしれませんが、非常に素晴らしいアイデアですし、とても成功していると聞いています。なぜ私がこのアイデア

*11 ポール・スタインバーグ Paul Steinberg アメリカ生まれのセット・デザイナー。現在、ニューヨーク大学ティッシュ芸術大学院でも教鞭をとる。

*12 ブレゲンツ音楽祭の湖上ステージで、2005～2006年に上演された、《イル・トロヴァトーレ》。

*13 METビューイング。ニューヨーク・メトロポリタン歌劇場のオペラ公演を世界中の劇場で、ほぼ同日に中継するもの。2007年2月24日（日本時間25日）に上演されたカーセン演出の《エフゲニー・オネーギン》が、日本でも2月26日にル・テアトル銀座で上映された。

*14 ピーター・ゲルブ Peter Gelb (1953-) ボストン交響楽団アシスタント・マネジャー、ソニー・クラシカル社長などを経て、2006年8月からニューヨーク・メトロポリタン歌劇場総裁。

が好きかという、観客の皆様をもっと引き入れるためのものだと思うからです。そして、オペラという比較的古い芸術は、ほかの芸術と同様に、次世代の観客がいなければ成り立たないものです。伝統的には、年齢が少し高めのお客様が多く観に来ていただきましたが、これはオペラ独特の複合芸術としての複雑さや、経済的な理由が原因だと思います。ただ私は、オペラはむしろ若い人にこそ向いていると思うのです。

今ここで会場の皆様と一緒に《真夏の夜の夢》と《ボレアード》を観ましたが、自分でも今までと少し違った感覚で見ることができました。なぜかという、今までこれを観たことがない方々と一緒にさせていただいたからです。オペラは、それがうまく映像化された時には、小さなスクリーンでも、とても素晴らしい体験になりうると思います。フランス人のディレクターで、フランソワ・ルションFrançois Roussillonという人がいて、よく彼と一緒に作業をするのですが、彼は、ただ記録としての映像を作るのではなく、カメラを使って作品のエッセンスをうまくつかまえることができる人です。それは、編集と一緒にすることによって、カメラを通して、それを観るお客様がどのようにして、あたかも客席にいる人たちと同じような体験をすることができるかを、編集作業の中で何度も何度も繰り返してつくり上げていくわけです。オペラというのは、生の舞台で見ると、感情も、フィーリングも、何もかもがとてもスケール大きいものだと思います。しかしながら、テレビの映像は小さくなってしまいがちです。その大きな感情、大きなフィーリングをどのように伝えていけるかが、とても大切なのではないかと思います。すべてをすごく寄った映像で残してしまっただけでは、そのリアル感は出ないと思います。つまり、映像化するにあたって、視聴者の方にその場にいたような雰囲気伝えるために、独特の技術が必要なのです。例えば、《真夏の夜の夢》でカーテンやベッドが上がったり下がったりする有様や、その他の大きな効果を伝えるためには、編集など、映画の技術が必要になってきます。私は、この様な形で異なる芸術形式が合わさることが好きですし、またこういった取り組みの中に、芸術を新たな方向に進ませる可能性が秘められていると思います。

1つつけ加えると、映像を舞台で使うことに対して、個人的意見では、ちょっとずるをしているみたいであまり好きではありません。私の生の舞台では、魔法を起こすためには、見ているお客様が、「えっ、どうしてそういうことになったんだろう」と思っていたくために、映像ではなく、ほかの方法をとります。なぜかという、映像を使うとある意味なんでもできてしまうからです。これでは同じ魔法は作れません。もちろん、使ったことがないわけではありませんが、本当に限定した使い方でした。どちらかという、映像を舞

台では使わないほうがいいのではと、個人的には思っているほうです。

【石田】 今日の会場には、これから演出家を目指そうという若手も何人か来場しています。また、現在活動中の演出家の方たちもいます。その人たちが、これからどんな経験を積み、どのような人脈を築き、どうやって演出家として大きな舞台で演出するところまで上り詰めることができるのか、そのアプローチについて、ぜひ若い演出家たちにアドバイスをいただけますでしょうか。

【カーセン】 なかなかいい質問ですね。

若い演出家であることがとても大変なことなのは、自分もよくわかっています。私は演出助手を9年間もやっていましたが、演出助手としての仕事を見つけるのさえ大変だったので、演出家としての仕事を見つけるのは本当に至難のことでした。当時、自分はカナダ人としてイギリスに住んでいたわけですが、当時の意味でのちゃんとした大学教育——今日ではそれほどではありませんが——例えば、オックスフォードやケンブリッジ大学で教育を受けていなかったのが、余計大変だったと思っています。もう少しで本当にあきらめようかと思っていたぐらいでした。自分からのアドバイスとしては、とにかくやること、演出を続けること、どこであっても何であってもやってみることがとても大切だと思います。私自身、それがアマチュアの団体であろうと、セミプロの団体であろうと本当に構わないで、とにかくやってみました。

若い演出家であるということがどういうことかは、よく知っています。私も実は20年以上もやっていて、頭の中ではまだ若い演出家だと思っています。演出について自分がどのように感じるかというのは、実際にやり始めてからでないと解らないことですし、その作業を私は今でも続けています。そして、作品、キャスト、そして音楽に出会う中で、さらに発見を重ねていくのです。ですから、まずはじめに、どんな経験でもいいので、とにかく経験を積めるところがあったら、それをやってみることが大切だと思います。オペラのような実際的で活動的なものについてあまり理論的になるのは、若い人が自分の才能や、自分が作品に対してどの様な貢献ができるのか、また作品についてどう思うのか、ということを発見するためには、あまり助けにはなりません。

ただ、オペラは非常にお金がかかるものですので、若い演出家としては、どこかのプロダクションの責任者に、有名な演出家、例えば、ロバート・カーセンや、ほかの有名な演出家ではなく、自分を雇ってほしいと説得しなくてははいけません。それはもちろんとても大変なことで、プロダクションの責任を持っている人たちは、なかなか危険な橋は渡りた

くないものです。若い人にどれだけ仕事を任せられるかは、とても大変なところだと思います。私がすごく運がよかったのは、ジュネーヴ大劇場のユーク・ガルという方に会えたことです。《メフィストーフェレ》で自分が演出家としての本当のデビューを飾ることができたのは彼のおかげだと思っています。ユーク・ガルは、たまたま自分が別の小さいところでやった作品を目にしていらして、お話をもらったときに、「君だったら何をやってみたいか」と聞かれ、《メフィストーフェレ》をぜひやってみたいと言いました。偶然、ユーク・ガルが、3日ほど前に、サミュエル・レイミー^{*15}に「何かやりたい作品はないか」と尋ねたときに、彼が《メフィストーフェレ》を歌ってみたいと言った、という幸運もあって、自分はそこでデビューを飾ることができたのです。自分の運を培うことももちろん大切です。新しいチャンスをつかむ用意が出来てなければいけませんし、またそれを呼び込まなければなりません。ただ、野心的になりすぎて、自分の道を見つけるには、「これじゃなきゃだめだ、こういうふうにならないとだめだ」と、かたくなに思ってしまうのは、あまりよくないことです。

ピアノ1台、ハーブシコード1台だけでも、オペラを上演することができます。新しいプロダクションのやり方を作ってしまうえばいいのです。3つの楽器用に編成を変えることもできます。人を呼べるようなオペラは、どこでもできます。いつも大きな劇場である必要はないのです。実際にやってみることで、演出家としての自分が何を語りたいのか、ということを見発見できると思います。これはとても重要なことです。

演出家というのは本当に大変なポジションで、例えば歌手であったら、オーディションで歌うことによって、その人がどういう声を持っているか、どういう素質かがわかりますし、デザイナーは、ポートフォリオを見せることによって、どういった作品をつくるかがわかります。けれども、演出家は、本当にさまざまな人たちをうまくまとめ合わせてやっていかなくてはならない作業ですので、若い人には仕事を得るところがまず大変ですが、皆さんにもぜひ頑張ってほしいと思います。

【堀内】　ここで《タンホイザー》のことも教えていただきたいのですが、まだ初日前なので具体的な話は難しいかと思います。演出家としては、お薦めの言葉をもし言うとしたら何でしょう。《タンホイザー》とはこういう物語なのだということをひと言、言っていたらとありがたいですし、何も言いたくない、ただ観ろというなら、それでも結構でご

^{*15} サミュエル・レイミー Samuel Ramey (1942-) アメリカ生まれのバス・バリトン。

ざいます。

【カーセン】 ぜんまい巻きのおもちゃみたいで、しゃべることであつたらいつまでもしゃべり続けます。それが演出家の仕事ですから。

《タンホイザー》に関しては、とても奇妙であり、かつ、本当にすばらしいオペラだと思います。ワーグナーの作品に関しては、《ローエングリン》と《ニーベルングの指環》のツィクルスを演出したことがありますので、ワーグナーの苦悩に満ちたとても奇妙な世界は、多少自分も経験したことがあります。《タンホイザー》というのは、彼の作品の中で最も自伝的な要素が強いのではないかと思います。とても苦悩しているタンホイザーという男性がいて、彼は自分の芸術に対する強い思い入れがあつたり、とても気分屋であつたり、感情がコントロールできなかつたりするわけです。さらに、自分の才能に気づいている点では、とてもワーグナーらしいところがあると思います。

《タンホイザー》は1度しか観たことがなく、12歳のときに両親に、ニューヨークの昔のメトロポリタン・オペラに連れていってもらいました。レオニー・リザネク^{*16}が歌っていました。両親よりも自分のほうが長く起きていたという作品です。個人的には、自分が作品をつくる時、合唱などの稽古中は、ほかの人の演出の映像を見るのはあまり好みません。それを見てしまうと、とてもいいなと自分が思ってしまったときにどうしようと思うのです。それによってある意味、妨げられて、自分がどうしたらいいかわからなくなってしまう。逆に、それが気に入らなかつたときは、もしかしたら自分は作品自体を好きではないのかと思い、この仕事はしたくないと考えてしまうかもしれない。ということで、《タンホイザー》は観たことがほとんどないと申し上げた次第です。

以前はそんなに《タンホイザー》は上演されることがなく、最近のほうが多くなってきたと思います。1861年のパリ改訂版を上演しますが、ワーグナーは書いてから30年間も書き直し続けたので、彼の作品すべてを凝縮したようなところがあり、芸術家が、自分がつくったものを自分の中でどのように消化していくかを意味する作品ではないかと思っています。そして、自分の内面と触れ合う芸術家のとても暗い世界でもあり、その動機づけであつたり、自分の作品に対する情熱を表現していたり、それとは全く逆なところに存在する彼の芸術の聴衆、民衆との触れ合いがあると思います。対面ですね。あとは評論家と

*16 レオニー・リザネク Leonie Rysanek (1926-1998) オーストリア生まれのソプラノ。《タンホイザー》ではエリーザベト役を演じていたと思われる。

の対面があると思います。《タンホイザー》と評論家やその周りの人たちとの出会いは悲惨なものでした。彼等にはあまりにもショッキングな内容だったからです。

作品をつくる芸術家、それは作曲家であろうが、ものを書く人であろうが、自分の作品と向かい合う形がとてもおもしろいと思うのですが、芸術とは分かち合うものだと思います。それから、神々しいものとの接点もあると思います。我々が人間としての生涯の中で、その人間的な経験を超えた何かを求めて、神々しいものを経験、体験をするために、おいしいものを食べてみたり、飲んでみたり、薬を摂取する人もいたり、ワーグナーのオペラを聴きに来る人もいます。映画を見に行ったり、お芝居を見に行ったり、自分たちを何か持ち上げてくれる体験をするためにです。

ワーグナーのような人の作品、もしくはワーグナーには限らず、それらの作品は、スコアに閉じてしまうのではなく、それを広げていろいろな人と対話をしたり、分かち合ったり、感じ合うための作品ではないかと思います。ということで《タンホイザー》がつくっているものを皆さんと分かち合えることがとても大切なのではないかと思います。

この作品はとてもおもしろいのですが、例えば、エリーザベト、ほかの芸術家たち、ヴォルフラムは全部実在の人物で、本当の世界の話かと思いきや、愛の女神であるヴェーヌスが出てくるという、とても奇妙な要素があります。彼女は何を象徴しているのか。伝統的にはヴェーヌスが、どちらかというマイナスの影響を及ぼしているという見られ方が強いのですが、個人的には、ワーグナーはそうのように思っていなかったのではないかと思います。ワーグナーは性的なものから非常にいろいろなモチベーション、動機を得ていましたし、自分の作品にも非常に重要視していました。《タンホイザー》は、芸術家としてヴェーヌスからインスピレーションを受けるわけで、彼がいかにすばらしい芸術家かというくぐりぐぐりがオペラの中で何度も出てきますので、彼女がなぜマイナスの影響を及ぼすのか全く理解できませんでした。ただ、先ほどオペラというのは頭と心に同時に、対比をしつつ訴えかけると言いました。タンホイザーの場合は、似ているけれども逆のところにいるのがヴォルフラムというキャラクターであり、また、エリーザベトに対しては、ヴェーヌスがそうしたキャラクターではないかと思っています。

この作品をつくるにあたってとても難しいのが、宗教的な要素に対する扱いです。キリスト教についての引用のようなところが170カ所以上出てくるのです。ワーグナーは、キリスト教に対する独特の意見を持っていましたし、彼自身の人生の中では、どちらかというところから進んでいかなかったことは、もちろん事実です。ある書面の中で、《タ

ンホイザー》はキリスト教とは全く関係のないところでストーリーを物語ったと言っています。ですけれども、ヴェーヌスとタンホイザーのかけ合いの最後のところは、聖母マリアの話で終わっています。だから複雑なのです。

なので、私は《タンホイザー》の宗教とは芸術なのではないかと思っています。彼はその神々しさというものを、自分の作品を通して体験しているのではないかと感じています。

【石田】 ありがとうございます。

カーセンさんはこういった講座でお話しになるのは今日が初めてだそうです、私どもの主催の講演で、こういうお話が直に聞けるのは本当に光栄なことです。

今日のような演出解釈を語る場は、ぜひ今後とも必要ではないでしょうかというご意見が出ています。またこういう機会にカーセンさんのお話を伺えることを願いながら、大幅に時間を過ぎてしまいましたので、ここで終了とさせていただきたいと思います。

【カーセン】 本当にありがとうございました。いい経験ができました。

当日配布資料

ロバート・カーセンがこれまでに手がけた演出作品

【オペラ作品】

作曲者	作品	歌劇場、公演地など
ラモー Jean-Philippe Rameau	《ボレアード》 Les Boréades	パリ・オペラ座、ニューヨークBAM劇場
ヘンデル Georg Friedrich Händel	《オルランド》 Orlando	エクサン・プロヴァンス音楽祭、パリ・シャンゼリゼ劇場、フランドル歌劇場、ほかニューヨーク、リヨン、モンペリエ、ストラスブルにて上演
	《アルチーナ》 Alcina	パリ・オペラ座、シカゴ・リリック・オペラ
	《セメレ》 Semele	エクサン・プロヴァンス音楽祭(ローレンス・オリヴィエ賞ノミネート)、イングリッシュ・ナショナル・オペラ、チューリッヒ歌劇場、フランドル歌劇場、ほか、ケルン、グラーツにて上演
グルック Christoph Willibald Gluck	《オルフェオとエウリディーチェ》 Orfeo ed Euridice	シカゴ・リリック・オペラ
	《トーリードのイフィジェニー》 Iphigénie en Tauride	シカゴ・リリック・オペラ
モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart	《偽りの女庭師》 La finta giardiniera	ローザンヌ・オペラ、フランクフルト・オペラ
	《フィガロの結婚》 Le nozze di Figaro	ボルドー・オペラ、パリ・シャンゼリゼ劇場、ほかテルアビブ、バルセロナ、ジェノヴァにて上演
	《魔笛》 Die Zauberflöte	エクサン・プロヴァンス音楽祭、ウィーン国立歌劇場
ベートーヴェン Ludwig van Beethoven	《フィデリオ》 Fidelio	アムステルダム・ネーデルランド・オペラ、フィレンツェ5月音楽祭
ドニゼッティ Gaetano Donizetti	《ランメルモールのルチア》 Lucia di Lammermoor	バイエルン州立歌劇場、チューリッヒ歌劇場、リスボン・オペラ、バルセロナ・リセウ歌劇場
ベッリーニ Vincenzo Bellini	《カプレーティ家とモンテッキ家》 I Capuleti ed i Montecchi	パリ・オペラ座、ジュネーヴ大劇場、ビルバオ・オペラ
ワーグナー Richard Wagner	《ローエングリン》 Lohengrin	パリ・オペラ座、ジュネーヴ大劇場
	《ニーベルングの指環》 Der Ring des Nibelungen	ケルン・オペラ
ヴェルディ Giuseppe Verdi	《ナブッコ》 Nabucco	パリ・オペラ座
	《マクベス》 Macbeth	ジュネーヴ大劇場
	《エルサレム》 Jérusalem	ウィーン国立歌劇場

作曲者	作品	歌劇場、公演地など
ヴェルディ Giuseppe Verdi	《椿姫》 La traviata 《イル・トロヴァトーレ》 Il trovatore 《オテロ》 Otello 《ファルスタッフ》 Falstaff 《シェイクスピア三部作》 Verdi-Shakespeare trilogy	フェニーチェ歌劇場(再建された劇場のこけら落とし公演)、ほか日本でも上演 ブレゲンツ音楽祭 ケルン・オペラ(ドイツ批評家賞・最高新プロダクション賞受賞) ケルン・オペラ(ドイツ批評家賞・最高新プロダクション賞受賞) ケルン・オペラ
グノー Charles François Gounod	《ファウスト》 Faust	ジュネーヴ大劇場
オッフェンバック Jacques Offenbach	《ホフマン物語》 Les contes d'Hoffmann	パリ・オペラ座
チャイコフスキー Pyotr Il'ich Tchaikovsky	《エフゲニー・オネーギン》 Eugène Onegin	メトロポリタン・オペラ
ドヴォルザーク Antonín Dvořák	《ルサルカ》 Rusalka	パリ・オペラ座、トリノ王立歌劇場
ボイト Arrigo Boito	《メフィストーフェレ》 Mefistofele	ジュネーヴ大劇場、メトロポリタン・オペラ、ほかサンフランシスコ、シカゴ、ワシントン、ヒューストンにて上演
マスネ Jules Massenet	《サンドリヨン(シンデレラ)》 Cendrillon	ウェールズ・ナショナル・オペラ、フランドル歌劇場、ほかトリノ、トゥールーズ、モンテカルロにて上演
R. シュトラウス Richard Strauss	《サロメ》 Salome 《エレクトラ》 Elektra 《ばらの騎士》 Der Rosenkavalier 《ナクソス島のアリアドネ》 Ariadne auf Naxos 《影のない女》 Die Frau ohne Schatten 《カプリッチョ》 Capriccio	リヨン・オペラ 東京のオペラの森 ザルツブルク音楽祭 サンタフェ・オペラ ウィーン国立歌劇場 パリ・オペラ座
フンパーディンク Engelbert Humperdinck	《ヘンゼルとグレーテル》 Hänsel und Gretel	ジュネーヴ大劇場

作曲者	作品	歌劇場、公演地など
ヤナーチェク Leoš Janáček	《イエヌーフア》 Jenůfa 《カーチャ・カバノヴァー》 Kát'a Kabanová 《利口な女狐の物語》 Příhody lišky Bystroušky	フランドル歌劇場(新ヤナーチェク・ツィクルスの一環)、サイトウ・キネン・フェスティバル松本、ほかルクセンブルクにて上演 フランドル歌劇場(新ヤナーチェク・ツィクルスの一環)、カナディアン・オペラ・カンパニー、ミラノ・スカラ座 フランドル歌劇場(新ヤナーチェク・ツィクルスの一環)
プッチーニ Giacomo Puccini	《マノン・レスコー》 Manon Lescaut 《ラ・ボエーム》 La bohème 《トスカ》 Tosca 《プッチーニ・ツィクルス》 Puccini cycle	パリ・オペラ座、ウィーン国立歌劇場 小澤征爾音楽塾オペラ・プロジェクト ハンブルク州立歌劇場、フランドル歌劇場 7部構成。フランドル歌劇場、ほかパリ、ジュネーヴ、デュッセルドルフ、ハンブルク、マンハイム、ボローニャ、ライプツィヒ、パルセロナにて上演
ディーリアス Frederick Delius	《村のロメオとジュリエット》 Romeo und Julia auf dem Dorfe	オペラ・ノース
プーランク Francis Poulenc	《カルメル会修道女の対話》 Dialogues des Carmélites	ミラノ・スカラ座(アッピアーティ賞受賞)、テアトロ・レアル・マドリッド、アムステルダム・ネーデルランド・オペラ、シカゴ・リリック・オペラ
マーク・ブリッツシュタイン Marc Blitzstein	《女王》 Regina	スコティッシュ・オペラ
ブリテン Benjamin Britten	《真夏の夜の夢》 A Midsummer Night's Dream	エクサン・プロヴァンス音楽祭(フランス批評家賞受賞、ローレンス・オリヴィエ賞ノミネート)、イングリッシュ・ナショナル・オペラ、ラヴェンナ・フェスティヴァル、パルセロナ・リセウ劇場、ほかパリ、ルートヴィヒスハーフェンなどにて上演
バーンスタイン Leonard Bernstein	《キャンディード》 Candide	パリ・シヤトレ座
ハリー・ソマーズ Harry Somers	《マリオと魔法使い》 Mario and the Magician	カナディアン・オペラ・カンパニー(世界初演)
ジョルジョ・バティステッリ Giorgio Batistelli	《リチャード三世》 Richard III	フランドル歌劇場、ほかデュッセルドルフにて上演
ジュディス・ウェア Judith Weir	《京劇の夜》 A Night at the Chinese Opera	サンタフェ・オペラ(北米初演)

【オペラ以外の舞台作品】

ミラノ・ピッコロ座「肝っ玉母さん」

Piccolo Teatro di Milano, "Mother Courage"

ウテ・レンパー「ノマド」(コンセプトおよび演出)

Ute Lemper, "Nomade"

「サンセット大通り」(全英ツアー)

"Sunset Boulevard"

ケンブリッジ・シアター「ビューティフル・ゲーム」(ロンドン批評家賞受賞)

Cambridge Theatre, "The Beautiful Game"

パリ・ディズニーランド「バッファロー・ビルズ・ワイルド・ウェスト・ショー」(台本、演出)

Disneyland Resort Paris (EuroDisney), "Buffalo Bill's Wild West Show"

ニューヨーク・ラウンダバウト・シアター「ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ」

Roundabout Theatre, New York, "Rosencrantz and Guildenstern Are Dead"

ブリストル・オールド・ヴィック劇場「ウィンダミア夫人の扇」

Bristol Old Vic Theatre, "Lady Windermere's Fan"

スティング、ヴァネッサ・レッドグレイヴ、イアン・マッケラン出演、ストラヴィンスキー《兵士の物語》

Igor Stravinsky, "The Soldier's Tale" with Sting, Vanessa Redgrave, and Ian McKellen

**出演者
プロフィール**

プロフィール

ロバート・カーセン (Robert Carsen)

カナダ出身。トロントのヨーク大学で学び、ブリストルのオールド・ヴィック演劇学校で舞台俳優としての研鑽を積む。

1980～85年、グラインドボーン音楽祭で活動する。ここで演出家としてデビューを果たし、「カール・エバート演出賞」を受賞。カーセンの評価が世界的に高まったのは、1988年にジュネーヴで手がけ、サンフランシスコ・オペラ、シカゴ・オペラ、ワシントン・オペラ、ヒューストン・オペラでも上演されたボーイト《メフィストーフェレ》だった。サンフランシスコの上演が収録され、日本でもLDとして発売されて、華やかな舞台が評判になった。

パリ・オペラ座、エクサン・プロヴァンス音楽祭などでの活動が好評を博し（例えば1992年には、《真夏の夜の夢》《オルランド》《魔笛》《セメレ》の4演目を演出）、なかでも《真夏の夜の夢》は、1992年度のフランス批評家賞を得ている。その後、ミラノ・スカラ座での《カルメル会修道女の対話》でアッピアーティ賞を得た。ウィーン国立歌劇場の《影のない女》、メトロポリタン・オペラの《エフゲニー・オネーギン》、そして各地で上演した《利口な女狐の物語》《カーチャ・カバノヴァー》などのヤナーチェク・シリーズ等で大きな成功を収めている。このシリーズのうち《イエヌーフア》が2001年サイトウ・キネン・フェスティバル松本で上演され、日本にもカーセンの舞台が紹介された。

日本ではその後2004年に小澤征爾音楽塾オペラ・プロジェクトで《ラ・ボエーム》、2005年には、東京のオペラの森公演で《エレクトラ》、そして同年のヴェネツィア・フェニーチェ劇場来日公演で、劇場再開記念の《椿姫》が上演された。

なおカーセンは「ウィンダミア夫人の扇」「ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ」など演劇の舞台も手がけるほか、1992年に始まったパリのユーロ・ディズニーランドでの「バッファロービルズ・ワイルド・ウェスト・ショウ」の台本と演出も手がけている。

1996年、それまでの功績に対し、国際音楽出版界グランプリ。同年、フランス政府より芸術文芸シュヴァリエ勲章授与。このほかにも演出作品などに対して数々の賞を受賞している。

プロフィール

堀内 修 (ほりうち おさむ)

1949年東京都生まれ。

'71～'74年ウィーン大学留学。

'75年からクラシック音楽に関する批評等執筆活動に入る。

主にドイツ・オペラを中心とする、オペラ、クラシック音楽全般についての評論活動を続けている。新聞・雑誌に定期的に寄稿するほか、テレビ・ラジオにも出演。

〔著書〕

『ウィーンの本』(音楽之友社、1985)

『ベルリン・フィルハーモニー』(音楽之友社/ミュージック・ライブラリー、1987)

『はじめてのオペラ』(講談社/現代新書、1989)

『ワーグナーへの旅』(新潮社/とんぼの本、1989)

『プラハの春』(音楽之友社/ミュージック・ライブラリー、1991)

『モーツァルトへの旅』(新潮社/とんぼの本、1991)

『ワーグナー』(講談社/現代新書、1991)

『オペラに乾杯』(KKベストブックス、1994)

『これだけは見ておきたいオペラ』(新潮社/とんぼの本、1994)

『オペラ歳時記』(講談社/現代新書、1995)

『ベートーヴェンへの旅』(新潮社/とんぼの本、1996)

『クラシック不滅の名演奏』(講談社/選書メチエ 195、2000)

『オペラと40人のスターたち 歌手・指揮者・演出家、スターで愉しむオペラの目録』
(音楽之友社、2004)

『モーツァルト オペラのすべて』(平凡社、2005)

〔訳書〕

『世界のオペラハウス』(ロバート・ターンブル著、音楽之友社、1989)

〔監修〕

『別冊 太陽/オペラ』(平凡社、1993)

『オペラ・ハンドブック』(三省堂、1999、2000改)

プロフィール

石田 麻子 (いしだ あさこ)

東京芸術大学音楽学部卒業後、ドイツの音楽出版・ショット社の日本法人に勤務。

東京芸術大学大学院音楽研究科修了。

昭和音楽大学オペラ研究所嘱託研究員を経て、

昭和音楽大学専任講師。

日本オペラ団体連盟発行『日本のオペラ年鑑』編纂委員。

学術博士。

[著書]

『日本のオペラ作品』(昭和音楽大学、2005)

[論文]

『オペラ公演からみた地域文化政策の一考察』

『日本の劇場運営におけるオペラ制作の課題』(共同論文)

『北九州市圏域の潜在的舞台観客層に対する効果的なマーケティング手法の開発』

(共同論文)

『日本におけるオペラ公演の観客形成の一考察 —メディアとオペラ観客—』

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
オペラ劇場運営の現在
演出家が語るオペラ演出の今
～ロバート・カーセンの世界

講義録

2008年2月29日発行

昭和音楽大学オペラ研究所

〒215-0004 神奈川県川崎市麻生区万福寺1-16-6

tel: 044-953-9858 fax: 044-953-6652

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

©昭和音楽大学 禁複製・無断転載 非売品

