

# 世界の中の日本2018

堀内 修

## ■ メトロポリタン歌劇場とオペラのグローバル化

世界のオペラの2018年は平穏に過ぎた…わけではなかった。400年以上騒動の歴史をくり返してきたのだから、当然というべきかもしれない。「me too」の騒ぎは映画界や政界、経済界の出来事で、オペラとは無縁と思われていたのだが、そうはいかなかった。指揮者のセクハラ・パワハラ問題の中から、ニューヨーク・メトロポリタン歌劇場の芸術監督ジェームズ・レヴァインの名が浮上したのは、2017年の秋だった。

元少年の訴えが審議され、レヴァインによる性的虐待が認められることになって、2018年3月、メトロポリタン歌劇場はレヴァインを芸術監督から解任した。長く続いたメトのレヴァイン時代は終りを告げる。

前代未聞の出来事だが、これがもし30年前なら、いや10年前でも、オペラ界の大きなスキャンダルだったとしても、日本への影響はそれほど大きくなかったはずだ。解任が日本公演直前だったならともかく、メトロポリタン歌劇場の日本公演はまったく予定されていなかった。だが「METライブビューイング」がある。実際の影響はさほど大きくなかったのだが、日本各地の映画館で公開されているニューヨークの劇場で上演されたオペラの映像から、レヴァインの名が消え、レヴァイン時代の終りが実感されることになった。

この一件が、改めてオペラの世界のグローバル化を明らかにするとともに、世界の歌劇場の一種の覇権争いにおいて、ニューヨークのメトロポリタン歌劇場が、ミラノのスカラ

座やウィーン国立歌劇場、パリのオペラ座などの一流歌劇場の中で、優位に立っているのを、日本のオペラ・ファンに印象づけることになった。小規模に始まった映画館でのオペラ上演は、次第に上映館の数を増やし、映画でメトロポリタン歌劇場のオペラ上演を楽しむ人の数を増やしている。芸術監督レヴァインのスキャンダルは、日本のオペラ・ファンにとっても関心を抱かざるを得ない事件になっていた。

映画館での上映やインターネットを通じての映像の紹介、そしてテレビ放映によって、メトロポリタン歌劇場だけでなく、ウィーンやパリ、ミラノやロンドンの歌劇場あるいはザルツブルクやバイロイト等の音楽祭での最新のオペラ上演を、人々は聴くことができるようになってきている。それでも、METライブビューイングで毎回欠かさず伝えられているように、オペラは劇場で楽しむものに違いない。2018年も、海外の歌劇場の日本公演は、途切れず続けられた。

## ■ ベルリン・コーミッシェ・オーパー

ベルリンに3つある歌劇場のうち、コーミッシェ・オーパーは特別な個性で知られている。第2次大戦後、演劇としてのオペラ上演を主張する演出家ワルター・フェルゼンシュタインが旧東ベルリンに創設したコーミッシェ・オーパーは、やがてドイツの演出重視の上演の中心地として世界に名をはせた。東ドイツに属していたころから何回か日本公演を行っている。フェルゼンシュタインは早くに亡くなったが、ヨアヒム・ヘルツや

ハリー・クプファーなどの優れた演出家が後を継ぎ、東西ドイツ統一後も、何回かの危機を乗り越え、オペラの世界で存在感を示している。2018年の日本公演で上演されたのはモーツァルト《魔笛》だった。

歌手や指揮者のスターが重要な上演とは一線を画しているのがコーミッシェ・オーパーで、練り上げられたアンサンブルで勝負しているのだが、やはり演出がどうなのかが注目される。今回の《魔笛》を演出したのは現総監督のバリー・コスキーだ。2012/13年のシーズンに前任者ホモキの後任として総監督となったコスキーは、《魔笛》の新演出上演を成功させて名を上げた。危機にあったコーミッシェ・オーパーを、この《魔笛》で救ったといわれるくらいだ。コーミッシェ・オーパーは、その後本拠地だけでなく、各地でこの《魔笛》を上演してきている。4月の公演は前年の韓国公演に続くもので、この《魔笛》の公演は、これが13ヶ国目だったという。

コスキーの《魔笛》が評判になったのは、映像の最新技術を使って、めまぐるしい《魔笛》の進行をさらにめまぐるしくする、活気あふれるエンターテインメント性によってだった。それは日本でも多くの客を魅了し、過去の先端的上演のコーミッシェ・オーパーの公演とはまったく違う上演が功を奏した。

だがコスキーの《魔笛》は2012年にベルリンで上演されている。その時は映像を多用するやり方が新鮮で、オペラ・ファンの枠を越えて広い層の人気を獲得したのだが、それから6年たっている。20～30年前だったら、新しく演出されてから6年など、オペラの上演ではほとんど問題にならなかった。いまは様子が変わってきている。特に、最新の映像技術が話題になった《魔笛》に、6年は短かくなかった。この《魔笛》の後、舞台上の歌手の演技と映像とを組み合わせる演出はいくつも、世界中で試みられている。ほかのオペラ

でなく《魔笛》でも、新しい映像技術を使った上演が行なわれている。それでも、きっかけになったコーミッシェ・オーパーに上演が力を持っていたのはまちがいないが、演出重視のオペラ上演が、まるで映画のように、「賞味期限」のあるものへと変りつつあると感じさせることになった。

もうひとつ、この《魔笛》は、現代の演出重視のオペラの流れに、シリアスな演劇的要素だけでなく、ミュージカルや映画に通じるエンターテインメント性も加わってきているのが推察できる上演でもあった。映像によって、ドイツやフランスの最新上演が見られるようになって、上演の多様性ははっきりしているのだが、娯楽的要素は大きくなってきているようだ。

#### ■ ローマ歌劇場の《椿姫》と《マノン・レスコー》

オペラがグローバル化し、ドイツ発祥の演劇性を重視した上演が広まる中で、もうひとつの本家であるイタリアのオペラ上演が、まるで違っているのを、ローマ歌劇場の日本公演は、日本のオペラ好きに強く印象づけた。演出家から上演の主導権を音楽家に取り戻せ、と主張する人気指揮者リッカルド・ムーティは、2015年にローマ歌劇場を去っていたが、ムーティの影響力は大きかった。少なくとも今回上演された2演目を聴く限り、ローマは、そしておそらくイタリアの多くの歌劇場が、演劇としてのオペラから距離を置いた、伝統的な上演を維持しているのがうかがえる。

2018年の9月、東京と横浜でローマ歌劇場が上演したのはヴェルディ《椿姫》とプッチーニ《マノン・レスコー》だった。《椿姫》を指揮したのはヤデル・ピニャミーニで、スカラ座をはじめイタリアの歌劇場で活躍の目

立つ40代のロンバルディア生まれの指揮者だ。さすがにムーティほどのカリスマ性には届かないものの、もっと若い世代のイタリアの指揮者の、いわば先端を切っているオペラ指揮者で、今回の《椿姫》も、単に手堅いという以上の、生き生きとした演奏にしていた。

ドイツやイギリスと違ってはいるもののローマもまたその舞台作りが話題になった。《椿姫》は映画監督として世界的に活躍しているソフィア・コッポラが演出し、《マノン・レスコー》はリッカルド・ムーティの娘キアラ・ムーティが演出している。さらに《椿姫》では、衣裳をすでに引退はしているがファッション・デザイン界の大御所ヴァレンティノ・ガラヴァーニが担当していて、これも話題になっている。

確かに《椿姫》では、ヴィオレッタを歌ったのがフランチェスカ・ドットで、いまこの役を歌わせたら一・二を争うくらいのソプラノなのだが、多くの人が感銘を受けたのは、ヴァレンティノの豪華な衣装をまとったヴィオレッタの姿だった。このヴィオレッタが貧弱な歌を歌うはずはない、というわけだ。実際ドットのヴィオレッタは秀逸な出来ばえで、美しいヒロインの悲劇が成立した。だが衣裳は、ヴィオレッタの引き立て役というべきサロンの客たちも見ものだった。後にディオールの新しいデザイナーとしてファッションの世界に君臨することになるマリア・グラツィア・キウリのデザインで、ローマ歌劇場合唱団の歌もこの上演では確かに洗練されていた。

アントニオ・ポーリが歌ったアルフレードも、ジェルモンを歌ったアンブロジーヨ・マエストリも、大変好調で水準の高い上演だったのだが、これはスター歌手の歌で勝負する上演ではなかった。とって気配りのある演出を行ったスター演出家の上演でもない。ドイツ型の演劇的上演とは一線を画している

が、ローマ歌劇場の《椿姫》も、いわば総合芸術的な「ローマの」オペラ上演だった。

その基本は《マノン・レスコー》でも変わらない。スター指揮者の娘とはいえ、キアラ・ムーティ自身がスター的なオペラ演出家ではない。それでも《マノン・レスコー》の舞台が《椿姫》より見劣りがしたわけではなかった。つまりどちらも写実的な、リアリズムを基本とした上演で、どちらも美しい舞台だった。

《マノン・レスコー》を指揮したのはドナート・レンツェッティだった。イタリア・オペラの手練れの指揮者で、これまで新国立劇場の公演でも指揮している。今回も、スター指揮者の華やかさはないとしても《マノン・レスコー》の情熱的な性格を引き出す優れた指揮だった。

《マノン・レスコー》も、《椿姫》同様とても総合芸術的ではあったのだけれど、イタリアの、歌のオペラ、歌手のオペラとしての性格が強くなっていた。ヒロインのマノンを歌ったクリスティーネ・オボライスの、濃厚な歌と演技の力のせいだろう。華やかでスター的な要素の強いソプラノは、激しく、いささか軽はずみなヒロインにびったりで、演出がもっぱらヒロインの情熱で身を滅ぼす女に焦点を当てたのに応えた表現だった。悪くはなかったグレゴリー・クンデのデ・グリューを後退させ、マノンの悲劇としての《マノン・レスコー》にしたのは、オボライスの、そしてローマ歌劇場の、成功だったろう。

ムーティ時代の輝きは少し失なわれたとしても、ローマ歌劇場がイタリア・オペラの中心地のひとつで、この公演はイタリアのオペラがなおドイツやフランスの上演とは別の魅力を持っているのを、日本の聴衆に確認させることになった。

## ■ バーリ歌劇場

2018年、イタリアの劇場で引っ越し公演がもうひとつあった。6月のバーリ歌劇場で、ヴェルディの《イル・トロヴァトーレ》とプッチーニ《トゥーランドット》が東京、滋賀、大阪、名古屋で上演された。公演の場所が首都圏に限られたローマ歌劇場に比べ、こちらは大阪や名古屋での公演も行われたが、ローマ歌劇場との違いはそれだけではなかった。

南イタリア、プーリア州の州都バーリの歌劇場は、ミラノやナポリの歌劇場ほどではないにせよ、イタリアの有力歌劇場のひとつだ。今回が初めての日本公演となる。2つの演目ともこの歌劇場の新しい音楽監督となるジャンパオロ・ピサンティが指揮した。演出は《トゥーランドット》がロベルト・デ・シモーネで、《イル・トロヴァトーレ》はジョセフ・フランコニ・リーだったが、指揮者はともかく、演出者はほとんど注目されない。イタリアの、歌の、オペラであるというのが最初から強調されている。

《イル・トロヴァトーレ》は、当初予定されていたソプラノが変更になり、レオノーラをスヴェトラ・ヴァシレヴァが歌ったが、マンリーコのフランチェスコ・メーリ、ルーナ伯爵のアルベルト・ガザーレ、アズチーナのミリヤーナ・ニコリッチと、かなり強力な歌手陣だった。メーリは、いまマンリーコを歌わせたら世界でも一・二を争う人気テノールで、予想通り歌好き、テノール好きのファンから強く支持された。すでに盛りは過ぎているかなと危惧されたガザーレのルーナ伯爵は予想外に好調で、メーリのマンリーコとの組み合わせがうまくいっていると思われた。予定されていたのが日本での人気が大変高いバルバラ・フリットリだったので、やはり落ちるなどと思った人もいたのだが、ヴァシレバも

実力のあるソプラノで、健闘し、水準の高い《イル・トロヴァトーレ》のアンサンブルを築いた。ピザンティの指揮は歌を引き立てるもので、舞台は簡潔だったので、歌のオペラとしての《トロヴァトーレ》が際立つことになった。

《トゥーランドット》も強力な布陣だった。タイトル・ロールを歌ったマリア・グレギーナは、すでに大ベテランの名声を博したソプラノだし、カラフのマルコ・ベルティも、キャリアを積んでいる第一戦に立つテノールだ。人気オペラ《トゥーランドット》の、名のある歌手による上演として、各地で好評を博した。この《トゥーランドット》は、アルファードが補筆した「愛の二重唱」をカットし、プッチーニが作曲し終えたところで終わる、未完のオペラとしての上演だったが、その話題は歌のオペラとしての上演の陰に隠れることになった。

ローマの上演と違うバーリの上演と、考えられないわけでもないのだが、それだけではなさそうだ。招聘する側の姿勢の違いがはっきりと見てとれるからだ。ローマ歌劇場の公演が、いまローマで行なわれている最良の上演を日本で実現しようとしているのに対して、バーリ歌劇場は「オペラは歌で、歌手だ」という信念のもとに、日本の聴衆が好むであろう上演を実現しようとしている。

## ■ ブルガリア国立歌劇場

すでに何回かの日本公演を行っているソフィアのブルガリア国立歌劇場は、10月の日本公演で、ビゼー《カルメン》とプッチーニ《トゥーランドット》を、東京のほか名古屋、福井、福岡、兵庫など各地で上演した。東ヨーロッパのブルガリアにオペラが紹介されたのは日本と同時期で、同じようにオペラの新興地ということになる。とはいえブルガリアは

これまで数々の名歌手を輩出し、「ブルガリアの声」として広く知られてきた。今回の日本公演では、かつての「ブルガリアの声」の名声を確認させはしなかったものの、ほかとは違う上演の個性を示していった。

《カルメン》は2017年に新演出上演されたプロダクションで、総裁のプラメン・カルターロフが演出し、原田慶太楼が指揮した。カルメン、ホセなど主要な役はダブル・キャストで、いずれもブルガリアの歌手たちで占められている。シンプルな舞台と、統一性を持った声の質で、ヨーロッパの他の劇場と違う、大変に地方色の濃い《カルメン》が繰り上げられた。

地方色の濃さはもうひとつの《トゥーランドット》も同様だった。こちらは《カルメン》と同じく総裁カルターロフが演出し、長くこの歌劇場の常任指揮を務めるグリゴール・パリカロフが指揮した。トゥーランドットを歌ったのはガブリエラ・ゲオルギエヴァで、カラフをカメン・チャネフが歌っている。リユーはラドステイーナ・ニコラエヴァとツヴェタナ・バンダロフスカだった。

ブルガリア出身で世界的に活躍する歌手もいるのだが、今回は地元で歌う歌手たちで固められている。その分声の色が合っていて、合唱も含め、これがいまのソフィアの声なのだというのがよく伝わってくる。ずっと続いているこの劇場の総裁による演出も、少しずつ変わってきてはいるものの、世界的な上演の傾向とはかけ離れた、いささか素朴なものだった。それだけに、グローバル化が進むオペラ上演の中で、地方色をはっきり持ったソフィアのオペラが、日本で聴けるのは意味がありそうだ。

## ■ 共同制作とオペラの標準化

9月に北九州の市政55周年記念事業とし

て、北九州芸術劇場で、ドニゼッティ《ランメルモールのルチア》が上演された。北九州シティ・オペラとトリエステ・ヴェルディ歌劇場との共同制作とのことだが、トリエステから指揮者、演出家、主な歌手やオーケストラや合唱団など30名ほどが参加したので、かなりトリエステ歌劇場の引越し公演に近い。

かつて日本のオペラははっきりとした地方色を持っていて、欧米の一流歌劇場の引越し公演との明確な質の違いあるいは水準の違いがあった。だが現在ではそんな違いは無くなりつつある。オペラはかなりグローバル化し、日本でその動きを「共同制作」が促進している。

新国立劇場では、たとえば2018年2月に上演されたサシャ・ヴァルツ演出・振付の細川俊夫《松風》も、10月に2018/19シーズンのオープニングとして上演されたモーツァルト《魔笛》も共同制作で、《魔笛》はエクサンプロヴァンス音楽祭とブリュッセルのモネ劇場との、《松風》はモネ劇場、ルクセンブルク歌劇場、ポーランド国立歌劇場、そしてベルリン州立歌劇場などとの共同制作になる。東京二期会の公演では、7月に上演されたウェーバー《魔弾の射手》がハンブルク州立歌劇場のプロダクションで、10月の《アイダ》はローマ歌劇場のプロダクションだった。

共同制作にもいろいろあるのだが、ひとつの舞台が世界各地で上演されていることに変わりはない。かつてオペラの上演は劇場が独自に行なうもので、劇場ごとに個性のあるものだった。当然国ごとの違いも出てくる。しかし現在、スター歌手だけが世界的に活躍し、歌のスタンダードを作っていた時代は終り、オペラの上演そのものが世界に広がり、指揮者に演出家、そしてオペラの演目が、標準化しつつある。特に顕著なのが一流歌劇場で、ニューヨークのメトロポリタン歌劇場にミラノのスカラ座、パリ・オペラ座にウィーン国

立歌劇場やロンドンのロイヤル・オペラなどが競争するだけでなく互いに交流し、世界のオペラ上演のスタンダードを作るようになっている。

その中で、日本で上演されるオペラは、外国の歌劇場の引越し公演だけでなく、日本の歌劇団やオーケストラによる公演も、急速に上演の世界標準化が進行しつつある。

だが一方では、そうした標準化に異を唱えるオペラ上演もある。引越し公演でも、たとえばブルガリア国立歌劇場のように地方色豊かな上演を行うところや、バーリ歌劇場のように、日本の聴衆の好みを強く意識して、イタリア伝統の歌と歌手に重きを置く上演にこだわった演出をすることであった。せめぎ合いはなお続きそうだ。