

近年のオペラ上演形態の多様性について

小畑恒夫

1995年から毎年刊行されている『日本のオペラ年鑑』は、日本における毎年のオペラ活動の記録である。日本全国で行われた公演について関連データが収集・整理・分析されるので、その年の活動や傾向を振り返ることができる。また20年を越えて継続的にデータが集積されてきたため、世の中の動きと照らし合わせれば、我が国においてオペラがどのように上演され、受容され、社会的役割を果たしてきたかがわかるし、オペラ活動の今後の動向を占ったり、発展の可能性を探るための貴重な資料になっているように思う。

年鑑の編纂に当たっては毎年数回の編纂委員会が行なわれ、出席者全員で1年間の公演を振り返るのだが、ここ数年必ず話題にあがるテーマの一つに、近年オペラの上演形態が多様化してきたということがある。そこで本論考では、この上演形態の多様性について現状を把握しつつ、その現象がなぜ起きているのか、また年鑑はそれをどのように捉えていくかについて、考えをまとめてみたい。

1. 演奏家と聴衆のレベルの向上

日本人がオペラに本当に目覚めたのは昭和末期のバブル景気の頃（1986～1991）ではないかと思われる。1956年に始まったNHK招聘イタリア歌劇団をあげる人もいるだろうが、日本人がオペラの本当の姿を知ったのは、歌手だけではなくオーケストラ、合唱、衣裳、大道具など、海外の劇場の引っ越し公演を通してだった。1980年頃からミラノ・スカラ座、ウィーン国立歌劇場など本場の名劇場まるごとの引っ越し公演が始まり、国内に本物志向を根づかせた。またバブル時代にな

ると「三大テノール」（第1回は1990年）や東京ドームの《アイダ》のようなエンターテインメント色の強いイベントが盛んになり、オペラがクラシックの枠を超えて認知されるようになった。オペラ公演のレーザーディスクが広く普及したのも時を同じくしている。このようにしてオペラが社会的認知を得た頃、1997年に新国立劇場が開場している。

新国立劇場は日本で初めての「オペラ劇場」になった。欧米ではオペラは専用の劇場で上演されるのが普通だが、日本では二期会（現 東京二期会）や藤原歌劇団などのオペラ団体が公演を主催し、会場を借り、スタッフを外注するというかたちで定着していたから、新国立劇場ができたことで日本もようやく欧米のあり方に近づいたという喜びはあった。しかし、古くからの伝統文化としてオペラが上演されているヨーロッパとは異なり、経済優先の現代社会で多額の予算を要するオペラ劇場を、欧米のように主要都市に建設し、運営することは、日本では現実的でない。日本の「オペラ劇場」がいまだに新国立劇場ただ一つであるのは、社会の現実に見合った結果ということだろう。

しかしこの30年ほどの間にオペラをめぐる状況は大きく変わった。オペラに限らないが、クラシック界のレベルが格段に上がったのである。欧米の劇場が次々に日本で引っ越し公演を行う環境が続き、インターネットでチケットを入手し、頻繁に海外の劇場へオペラ鑑賞に出かける人たちも増えた。聴衆の耳が肥えたのである。また演奏者たちのレベルも急速に向上した。音楽大学の優秀な学生は

すぐにヨーロッパへ留学し、コンクールやオーディションに通って本場で舞台を踏むチャンスも増えた。そうした経験を経て帰国した歌手やピアニストから学び、留学する前から優れた資質を示す学生たちも少なくない。要するに学びのサイクルが効率的になり、若くて優秀な演奏家が続々と育っているのだ。

ところが現在の日本には歌手にせよ、指揮者にせよ、ピアニストにせよ、経験を積んで成長していくためのオペラ劇場がない。欧米の歌劇場のようにシーズンを運営する劇場は新国立劇場のみである。あとは二大オペラ団体である東京二期会と日本オペラ振興会。これらの公演に出演する歌手たちは数が限られるということもあり、首都圏には中小のオペラ団体が数多くある。経済的な出費にもかかわらず、歌手たちは自分たちの活動の場を作ろうとしている。地元に戻って活動する歌手たちによる地方オペラも含めて、こうした中小の団体が行なう公演のレベルがかなり高くなっているということだ。

レベルの向上は聴衆についても言える。音楽大学出身の聴衆も増え、オペラを演じた経験のある人も珍しくなくなってきた。単に楽しむだけでなく、オペラサークルなどで作曲家や作品の文化的背景を学んだり、公演を聴き比べたりする知的な楽しみ方も増えた。こうした熱心な聴衆は中小の団体の公演を支える主要メンバーになってきている。

2. 既成概念にとらわれないオペラ制作

バブル崩壊後の日本の経済事情や、日本にオペラ劇場が一つしか存在しないという文化環境が、必然的に中小オペラのこうした状況を生み出したと言える。しかし現在進行中のオペラ上演形態の多様化を説明するには、さらに他の要因も見なければならない。

ここ数年の傾向として、日本では共同制作

という形態が見られる。歌手を提供するオペラ団体、オーケストラを提供するオーケストラ団体、オペラの会場を提供する劇場やホールが、それぞれの強みを生かして共同でオペラ公演を企画・主催する。この試みは運営上複雑な側面もあるだろうが、文化庁の共同制作支援事業の枠組みも用意され、オペラ公演を効率的に作り上げて実績を上げてきている。2017年では——共同制作に参加する団体はさまざまだが——《魔笛》《ノルマ》《ばらの騎士》《蝶々夫人》などがある。ちなみに5団体による共同制作《ノルマ》は日生劇場（東京）、カルッツ川崎（神奈川）、びわ湖ホール（滋賀）で、6団体共同の《ばらの騎士》は東京文化会館（東京）、愛知県芸術劇場（愛知）、iichiko 総合文化センター（大分）で上演された。《蝶々夫人》は劇場主体でオペラ団体が入っていないが、これも金沢歌劇座（石川）、フェスティバルホール（大阪）、群馬音楽センター（群馬）、東京芸術劇場（東京）で上演された。こうして同じプロダクションの公演を日本の各地で行なっているのも、全国的にみてオペラ活動の活性化に役立っているようだ。

このような活動はある意味では巡回型なので、舞台装置を組み立ててはこわし、移動させるという制約があり、またホールによって音響もステージの大きさも違う、さらにはコンサートホールに舞台を設営するなど、さまざまな苦労がある。経費節約のために舞台セットを簡素化するという考え方は当然あり、現場ではいかに費用をかけずに効果的なセットが作れるかに知恵を絞っている。これは日本だけの事情ではなく、ヨーロッパの地方劇場でも同じような環境にあるらしく、「オペラ、すなわち豪華な舞台」というイメージはもう過去のものになりつつある。セットを簡素に、あるいは象徴的なものにすることで、聴衆の想像力に訴える方法がよく

使われる。象徴的な方法なら、たとえば新国立劇場でながく上演されてきた栗山民也演出《蝶々夫人》などはセットから余分なものをそぎ落として成果を上げているし、ホモキ演出の《フィガロの結婚》などもリアリズムとはまったく違う方法で心理世界を描き出していた。

こうした簡素化は必ずしも経費節約ではないのだが、オペラというものの既成概念を崩し、上演の多様なあり方に聴衆の眼を開かせる役割も果たしているのではないか。面白いことに、象徴的なセットや演出のあり方は、演奏会形式のオペラにこそ大きな影響を与えているようだ。たとえば2017年、Bunkamura 主催の《オテロ》公演ではプロジェクション・マッピングを使い、登場人物の心理や指揮者（アンドレア・バッティストーニ）の指揮の動きを映像に反映させるような斬新な試みを行なった。プロジェクション・マッピングの使用はかなり増えてきているようで、2017年、教育機関としてのオペラだが、昭和音楽大学の《ドン・ジョヴァンニ》公演で効果的に使われていたし、同じ年に東京芸術劇場が共同制作で上演した《トスカ》（河瀬直美演出）でも抽象的な映像が使用されていた。この《トスカ》は演奏会形式ではなく衣裳も演出もある本格公演だったが、プロセニウムをもたないコンサートホールにおけるオペラとして、また全国5都市の異なる会場を巡回することを考慮した上での、効果的な方法だったと思われる。もう一つ、2018年に東京特別公演として行われた《ペレアスとメリザンド》も興味深い。本来ボルドー国立歌劇場と石川県立音楽堂が共同制作した本格的な上演だが、東京会場（東京オペラシティ・コンサートホール）はコンサートホールであるためセミ・ステージ上演になった。しかし舞台上にオーケストラを乗せ、歌手が衣裳を着け、映像を使う方法は同じで、ホールの制

約にもかかわらず優れた効果を上げた。

このような例を見ると、会場がオペラ専用劇場であっても、その他の劇場やコンサートホールであっても、上演のアイデアはそうした既成概念にとらわれない時代になっていることが実感できる。

3. オペラ演目の広がり

1950年代に日本で始まったオペラへの熱狂が、人間の声が見事な表現力を持っていることへの驚きだったとすれば、1980年代の熱狂はオペラ劇場が総合的な力をもってオペラ作品に取り組み、圧倒的な感動を与えてくれることへの目覚めだった。こうして日本にオペラへの理解が広まり、優れた歌手や演奏家や聴衆が育ってきたわけだが、今の日本に起きているのは、好みや興味の多様化ともいえるべきものだ。

人気があるオペラなら上演回数が多いのは当然だが、もはや人気のあるオペラだけが社会の需要ではない時代になっている。つまり《カルメン》《椿姫》《蝶々夫人》なら必ず聴衆が集まるという時代ではなくなっているのである。ロッシーニなら《セビリヤの理髪師》だけでなく初期のファルサや中期の堂々たるオペラ・セリア、これまでオペラ界ではあまり人気のなかったバロック・オペラ、ヘンデルのオペラ、あるいはヴェルディやワーグナーの初期作品、フランス・オペラ、あるいは現代オペラなどに聴衆は興味を持っている。2020年に新国立劇場が初めてバロック・オペラ（＝ヘンデル《ジュリオ・チェザレ》）を取り上げるのはその動向を受けたものだろう。

これは日本だけでなく、世界的な傾向でもある。インターネットで世界の音楽の動向が見えるようになったこととも関連がある。人々は自分の興味のあることであればど

ば外国まで聴きに出かける。こうして人気オペラを上演する大ホールに人が満ちなくても(外来のオペラハウス公演も含む)、やや専門的な知識が求められる演目が上演されると、ネットなどで情報収集している一定数のファンたちが集まるのだ。

例を挙げれば切りがないが、ベルカントの発見とバロック・オペラに関連して2点あげてみたい。1つは日本オペラ振興会がヴァッレ・ディトリア音楽祭(イタリア・プーリア州)と提携し、「ベルカントオペラ・フェスティバル・イン・ジャパン」の一環として2019年に上演したメルカダントの《フランチェスカ・ダ・リミニ》だ。この作品は日本初演だったが、初演されずに眠っていたので世界的にも初演されたばかり。そのほとんど未知のオペラの公演に、主演歌手がほぼ外国勢、だがとはいえ、まだそれほど長いキャリアを積んでいない若手であるにもかかわらず、多くのベルカント・ファンが駆けつけて歓迎したことは特筆に値する。公演はセミ・ステージ形式で行われたが、映像や道具・装置も使用し、本格的なオペラ公演としても問題ないように思われた。

もう1つは古楽アンサンブル「アントネッロ」がやはり2019年に公演した《オルフェオ物語》である。これはレオナルド・ダ・ヴィンチが作ったとされる音楽劇だが、音楽は現存せず、残されたポリツィアーノの詩に同時代のさまざまな音楽を重ねた、いわゆる現代版「パステッチョ」ともいうべき作品である。こちらら歌手は衣裳を着け、簡単な装置を置き、演出もあるセミ・ステージ形式で行われた。

4. 公演の分類と『年鑑』の役割

これら2つの公演は『日本のオペラ年鑑』(以下『年鑑』)を編纂する立場からみると、さまざまな問題を含んでいる。『年鑑』はオ

ペラ公演を便宜上3つのカテゴリーに分けて記録している。それは「Ⅰ. 大規模会場公演」(客席数が756以上の会場)、「Ⅱ. 中・小規模会場公演」(客席数756未満)、「Ⅲ. 演奏会形式等の公演」という分類である。756という数字は大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウスの座席数で、『年鑑』では便宜上この数字を大規模と中・小規模を分ける目安に使っている。専用のオペラ劇場が新国立劇場ただ一つという現状において、本格的オペラ公演とそれ以外の公演を2つに分け、前者をさらに会場の大小で分けるという方法は、すくなくともこれまでは有効だった。ところが最近のオペラ活動の動向を見ると、本格的オペラ公演と演奏会形式等の区分が難しくなっている。たとえば先の《フランチェスカ・ダ・リミニ》はテアトロ・ジューリオ・シヨウワという専用のオペラ劇場が会場になったこともあるだろうが、本格的公演といっても違和感のないものだった。これは1800年代のオペラだが、宮廷で上演するために作られた初期のバロック・オペラなどは、今日のようなプロセニウムのある舞台を想定していないし、楽士たちも見えところで、簡素な装置で上演されたに違いない。モンテヴェルディの《オルフェオ》を本格的なオペラ劇場で上演の方が特別なのである。アントネッロの《オルフェオ物語》では問題はさらに複雑になる。ルネサンス時代の音楽劇であるということは「オペラ」ですらない。オペラ以前の「インテルメディオ」のような形態ととらえるのか、それとも後世の手を加えてオペラのように復活すれば、それはオペラ公演になるのか。いずれにせよ、これを『年鑑』がどのように扱うべきかは議論されるべきだろう。

この2つの公演に限らず、今年の編集委員会で議論されたものの中にも、オーケストラ団体が演奏会形式で演奏した作品がいくつかあった。NHK交響楽団、ヤルヴィ指揮によ

るバーンスタインの《ウエスト・サイド・ストーリー》は作曲者自身もミュージカルに分類しているのでそれは扱わない。また日本フィルハーモニー交響楽団定期、ラザレフ指揮によるストラヴィンスキーの《ペルセフォース》は日本初演という大きな意義はあるが、劇音楽、メロドラマという分類で、オペラには該当しない。

ミュージカルやオペレッタをどのように扱うのか、オペラと他ジャンルとの境界にあるような作品は上演の方法によっても解釈が変わってくる可能性もあるし、新しいオペラが今後どのようなかたちで創作されてくるのかは誰にもわからない。このように考えると、上演形態の多様性は今後ますます広がっていくだろう。

オペラは19世紀に終わったとかつて言われたが、20世紀的な演奏モデルもそろそろ終わりつつあるのかもしれない。多くの音楽史上の発見がなされ、聴衆の興味も広がった21

世紀的なオペラ上演とは何であるのか。クラシックというジャンル、バロック・古典・ロマン・近現代というその時代区分も、現代の演奏という視点から検討され、再編成されて行く可能性もなくはない。

もっとも『年鑑』には演奏史をきちんと記録して行くという役割がある。蓄積したデータを分かりやすく分類・整理し、それを求める現在や後世の人たちに提供するという使命がある。分類を大きく変化させると継続性が失われてしまう。今回の変化は「Ⅲ．演奏会形式等」というジャンルを「Ⅲ．演奏会形式、セミ・ステージ形式等」と名称変更するにとどめた、それは分類の継続性を重視したからである。またここ数年の状況が今後どのように動いて行くのかを見定めることも重要だ。変化が一過性で終わるのか、あるいはもっと大きく動いて行くのか。いずれにせよ「予測」ではなく「記録」という『年鑑』の役割を誠実に果たしていかなければならない。