

編纂委員による座談会
日本のオペラ界と『日本のオペラ年鑑』
 ～日本オペラ界の25年～

石田麻子（司会兼）・江藤光紀・河野典子・関根礼子・堀内修

■ 『日本のオペラ年鑑』 発刊経緯とその時代

石田：『日本のオペラ年鑑』は、発刊から今回で25冊目、つまり4分の1世紀が経ちます。その間、20世紀から21世紀へと時代も進み、今や社会は大きな変革を余儀なくされています。われわれを取り巻く社会がこれほど劇的に変化するとは誰にも予想もできなかった2019年までを振り返って、日本でのオペラのありようを振り返る座談会にしたいと思います。

まず、関根さんから、年鑑の初代の編纂委員長として、第1巻の刊行当時の状況を教えていただき、そこから話を広げる方向でいきたいと思います。

関根：25年前のことですから、一般的な状況はみなさん覚えていらっしゃると思いますが、1980～90年代というのは“オペラブーム”と言われて、今では考えられないくらいオペラに対する関心が社会的に高まっていた時期でした。

オペラ活動がバブル経済の影響を大きく受け、公的助成が広がったのもこの時期です。1997年の新国立劇場オープンに向けて、いろいろな議論が沸騰していました。ご存じのように、新国立劇場というのは、日本のオペラ団体が一丸となって粘り強い建設運動をしたことによって出来たものです。運動をしたからには、それぞれで実績を上げていかなければいけないわけで、藤原歌劇団、二期会（現 東京二期会）を始め他の団体も一生懸命に活動していた時期でした。

『日本のオペラ年鑑』が発刊された1995年は、藤原歌劇団は創立60周年でしたし、関

西歌劇団は46年目、東京二期会は43年目、関西二期会は31年目で、東京オペラ・プロデュースは創立20周年を迎えていました。そんなことで、新国立劇場に向けて喧喧囂囂だったわけですが、世の中には「国立のオペラハウスなんて税金の無駄遣いだ」という見方もありましたので、それに対して、「そうではないのだ」ということを言わなければいけなかった。また、それに付随して、東京や大阪だけではなく、地方にもオペラ活動が広がっていることも言わなければならなかったのですが、地方でのオペラ上演のまとまったデータというのがなかったのです。すでに『演奏年鑑』や『音楽年鑑』が毎年刊行されていたのですが、オペラに対しては一通りの内容しか収録されておらず、全国でどのくらいのオペラ活動が行われているのが把握できない状態でした。そんなこともあり、「まず調べよう」ということになって、そういう動きから『日本のオペラ年鑑』の発刊に至ったわけですね。

石田：その頃の団体の活動状況は、今と比較して、もっと元気だったのかなという気がするのですが、いかがでしょうか。

関根：藤原歌劇団や二期会は、レベルの点では今には及ばないとは思いますが、やる気はすごくあったと思います。お金集めも一生懸命やっていましたし、「オペラはいいものだ」ということを、みんながすごく主張していました。新国立劇場に対しては期待も不安もありました。そんな時代だったと思います。

石田：堀内さんや河野さんのお考えはいかがでしょう。

堀内：確かに社会全体がオペラに関心がありましたね。

河野：やってる側にももっと熱気があった気はしますね。

石田：その時の熱気っていうのは、なんだったのでしょうか。例えば、「ヨーロッパに追いつきたい」ということだったのか。何を追い求めて熱くなっていたのでしょうか。

河野：追いつきたいというよりも、自分たちの存在を示したいみたいなのところに、まだいたような気がします。

関根：民間企業から助成をしてもらう時に、「オペラはみんなをいかに楽しませることができるか」というのを言わなくてはいけないので、必死だったのではないかという気がします。

堀内：新国立劇場ができる直前ぐらいが、西欧の文物を取り入れて同化していく、つまり世界化していく過程の最終局面にあったのではないのでしょうか。最後の最後に残った取り入れるべきもの、それがオペラだった…。

関根：そう思います。音楽界の中でも、オーケストラなどはすでに大変普及していましたが、言語の問題もあって声楽が一番遅れていました。「やっとオペラを普及する時代になった」と、すごく嬉しかったのではないかなと思います。

石田：それまで“運動”だったオペラ公演からシフトして、社会から広く関心を集めるようになった。例えば、“冠公演”のように非常に大きなお金が民間から付くようなコンサートがありました。その対象としてオペラにみんなの目が向けられるようになった、ということもあるでしょう。原語上演がどんどん当たり前になり、字幕もどんどん普及してきた。様々な熱量が集まってきたタイミングに、『日本のオペラ年鑑』が誕生したのかもしれないですね。社会の要請と年鑑の発刊がうまくマッチしていたともいえると思います。

江藤：年鑑を作るっていうのは、一種の歴史意識が芽生えてくるっていうことですよ。石田さんがおっしゃったように、“自分たちがやりたいからやってる”とか“楽しみでやってる人たち、好き者の活動”という“運動”というところから、ある種の社会性を帯び始め、アピールすることで、活動に対する支援も受けられるということに気づいたということが、発刊の契機なのではないでしょうか。

そういうことでは、私はみなさんのように、昔のことをあまり知らず、むしろ『日本のオペラ年鑑』を通じて、日本のオペラ活動がどういうものだったのかを知るようになりました。その前の状況になると、増井敬二さんや関根さんによる『日本オペラ史』（水曜社、上巻2003、下巻2011）というものがありますが、この年鑑ほど詳細な調査をやっているわけではありません。

公立ホール建設が全国津々浦々に広がって行き、バブルの時代、1991年から7年にかけて統計的には、最高数の400館以上が日本全国でオープンしているわけですよ（*文部科学省「社会教育調査」平成30年度による）。まさにこれは、お金が地方公共団体に入っていくって、都道府県レベルではなく、もっと小さい自治体にまでいろんなものが行き渡り、オペラの上演場所が出来たということが大きいんだろうと、私は思っていたので、その熱気の頂点で、この年鑑が誕生したというお話に非常に納得しました。

石田：そうですね。日本各地に文化会館が開館した背景には、国からの地方公共団体に対する公立文化施設の整備費補助金の交付がありました。地方公共団体が文化会館などを建設しやすい状況をつくったのですよね。津々浦々に町立や市立の文化会館などが建てられ、オペラ公演がおこなわれていくようになったというのも、年鑑刊行当時の一つの大きな流れだったのだらうと思います。

■ 市民オペラの勃興と衰退

関根：公共ホールの建設ラッシュで、市民会館が数多く開館したことをきっかけに、市の予算で文化事業を行うようになり、市民オペラが各地に誕生し、全国的にとっても盛んになった時期がありました。編集部で把握しようとしても調査が追いつかないくらい多くて、資料を取り寄せて名称だけは分かって、現地での実際の姿が不明なものもたくさんありました。市民オペラが一挙に広がったのは、地方自治体の、市や県の財政が豊かだった時代ですね。今となってみるとそれはあくまでも一時的な現象だったわけで、現在では、その一部分が残っているという感じです。継続性はなくとも予算の取れる周年事業の折りに蘇ったり、市民オペラという形では残らなくても地域の文化活動の活性化に影響したり、また、作品が民間グループの演目として残っているケースもあります。単なる“あだ花”だったのかなと思われるものもありますが、どういうものが残って、それはなぜ残ったのか、なぜ残らなかったのかということ調べてみると、市民オペラとか地域型オペラ活動の姿が見えてくるのではないかなと思います。

江藤：『日本のオペラ年鑑』の年間の公演回数推移は、私の記憶では90年代に右肩上がりに増えていき、2000年代ぐらいにピークが来て、それから特に東日本大震災の後に落ち込み、今回はコロナでまたガクッと落ち込むと思うのですが、10年代以降はだいたい1,000回から1,100回ぐらいの間で推移しています。内容の割合としては、市民オペラが減っているとか、そういうことではないのでしょうか？

関根：全体の公演回数が減少傾向に転じたのは、2008年のリーマンショック前後からです。やはりお金がなくなると公演数が減って

いくということは、割とはっきりしていると思います。しかし内容の内訳に関しては、石田さん、ずっと分析していらっしゃっていて、どんな感じですか？

石田：それこそ2時間お話してもお話し足りないくらいです(笑)。オペラ公演の数字からみる社会情勢はさまざまです。市民オペラあるいは県民オペラということに限って言うのであれば、継続して定期的に公演を実施している団体の絶対数が減ってきたという実感があります。それは関根さんもお感じになっているのではないかと思います。具体的には、地域で活動する方々の情熱と努力で公演が行われていた「大分県県民オペラ協会」は、主宰者がお亡くなりになって途絶えてしまいましたし、同じく神奈川県民ホールでやっていた「首都オペラ」も活動を終了しています。そういった主宰者を中心とする情熱が牽引してきた市民オペラは、その継承が上手くできていないと感じます。

市民オペラの絶対数が減少し、かつ大規模な公演を行う力がなくなっているのは、一つには今申し上げたようなことが原因です。もう一つは、さっき関根さんがおっしゃった、かつては市民会館が建って、「自分たちの館を盛り上げる、市民の手によるイベントをやる」、その時にオペラに興味を持った人たちがいっぱいいたという傾向は、明らかに少なくなっていると思います。今はどちらかというと、ミュージカルあるいは子ども演劇、そういったものにシフトしていると感じます。

関根：市民ミュージカルというのは今、すごくたくさんありますよね。統計は取られていないようですが、オペラよりミュージカルの方が観客を大勢集められるという事情もあるのでしょうか。

石田：一方で、音楽大学を卒業した若い歌手たちが、自分たちのグループをつくって、オ

ペラ公演をするというケースが増えているように思います。しかし、行政や館と結び付いていく方が実は継続性につながります。なぜかというと、財団は人が変わっても組織自体は続くので、組織のイベントとして指定管理者の事業などに入れ込んでもらえば残っていくからです。その好例が、藤沢市民会館の藤沢市民オペラです。

江藤：藤沢市民オペラの場合は、初めは市民の運動から始まって、それが地元の公共団体、“公”の方に支援を受けてっていう流れだったんですか？

関根：藤沢は地元の運動を市の行政側が受け入れて、それで市民オペラが発足したという形ですね。ですから、地元の人たちだけではやれなかったのが、市民会館が開館し、会館側が動いてくれたおかげで発足できて、継続されてきたというように見られます。

堀内：根本的な話になってしまうのですが、市民オペラとよく言いますが、“市民”というのはどこにいるのでしょうか？

関根：合唱団や、地域によってはオーケストラにも参加しているところがあります。地元アマチュア音楽家というか、この場合は地元市民でしょうか。

堀内：いえ、私が考えているのは、“オペラを聴く側”のことで。例えば、藤沢市民会館の場合には、オペラをやると、観に集まってくる市民が大勢いたわけ。つまりオペラは、ある種、市民の共通の何かを持っていたわけなんですよ。作る側から聴く側への拡大という面もあるのではないのでしょうか。

関根：藤沢市民会館の場合は、初めのころは二期会の公演などもやっていました。しかし、二期会の公演をするよりも、地元の人たちがやる公演の方に大勢の市民が集まったのだそうです。そういうところから市民会館の存在意義というか、やるべきことというのが見えてきたのではないのでしょうか。

江藤：私は時々学生に、地元で劇場や音楽堂とどういう関わりをしてきたかということを書かせるレポートをやっていて、私の勤務している大学は、わりと全国津々浦々から学生が集まってくるので、いろいろなサンプルが出てきますが、やはり参加型が多いですね。劇場や音楽堂の運営としては貸し館がメインですから、そこでオペラやミュージカルを観たということもあるけれど、大半は「自分が合唱団としてその舞台に乗った」とか、「知り合いが出てるので、お客として観に行った」とか、あるいは「自分の親がピアノの先生をやっていて、それで行く」とか、そういう形で結び付いているという感じです。地元の意識としては、クオリティーの高いものが来れば、それはそれで非日常体験ができて面白いというのがありますが、やっぱり多くの劇場・音楽堂は、そういう参加型で使われているという印象を受けています。

石田：今、江藤さんが教えてらっしゃる学生さんというと、15年前とか10年前くらいからそういう関わりを持つようになった世代ですよ。彼らが子どもだった頃は、社会がだいぶ変わってきていたという印象を持っています。と申しますのは、今の若い世代には鑑賞教室でかなり大型のものを、地元で観た経験がある人たちが増えているからです。

私が子どもの頃は、自分でお金払って、地元にごく稀に来てくれたポリーニヤパースタインを聴きに行くことを個人的に必死にやっていましたが、学校には、小さな演劇グループが体育館に来たことがあったかな？というくらいの記憶しかないので。だから国などの施策によって、鑑賞教室がいろいろなところに届くようになった成果だということも理由かと思います。それに加えて、社会がさらに進んで、学校での部活動に加えて、参加型のワークショップだとか、ミュージカルに出演するとか、そういう機会を設けるこ

とが、社会の一つの余裕として出てきたという世代なのだろうと私は思っています。

だから今の学生って恵まれていますよね。私の勤めている大学の学生たちも、そういう経験を豊富にしている、それがきっかけで憑りつかれて音楽大学に進んだ、という者も多いようです。ですから社会がそういう風に変わってきているのだろうという気はします。

さらに堀内さんがおっしゃる、“観る側”の視点っていうのは重要だと思います。どこかの団体がオペラ公演をするというよりも、隣の家のおじさんがオペラのオーケストラ・ピットでヴァイオリンを弾いている方が、人が集まるというのはやはり真理かなと思います。

藤沢市民オペラも今、1公演で4回上演していますが、4回とも満員にするのはとても大変で四苦八苦しています。それはまた一時期とは変わってきているようです。河野さんは、声楽家としての関わりを多く見てらっしゃると思うのですが、市民オペラに限らず、団体あるいは地域の公共ホールなどの公演で、何かお感じになっていることはありませんか？

河野：それほど足しげく劇場に通っているわけではないので、詳しいことがよく分からない部分もありますが、今の市民オペラがホールを一杯にすることが難しくなってきた理由には、演目を決める時に合唱団の多いもの、つまり人数が多ければ1人何枚ずつ売ってくれるっていうのがあり、それで演目を選んできた部分もあると思うんです。

ただ、その演目をやろうとすると、装置だのなんだの、すごくお金がかかってしまうということがあり、そこのバランスが最近、難しくなっているという気はします。つまり、かかる費用と収入とのバランスがどんどん取れなくなってきているということです。舞台上に乗っている市民オペラの人たちの

高齢化が進んで、チケットを買ってホールに足を運んでくださる方々が少なくなってきたことも、下火になりかかっている原因かなとは思っています。

■ オペラのカジュアル化

石田：新国立劇場がオープンして、藤原歌劇団や東京二期会と各地の劇場の関係とが、どんどん変わってきたのではないのでしょうか。堀内さんは、非常に近い立場で、東京二期会の公演をご覧になっていると思いますが、1995年以降、国内や海外も含め共同制作を実施するようになるなど、国内の団体が力をつけてきたと言う点について、何かお感じになっていることがあれば、教えていただけますか。

堀内：市民オペラが縮小している感じというのは、とてもよく分かります。これはオペラが身近になったことと関わりがあるんじゃないのでしょうか。今はメトロポリタン・オペラ（以下、MET）やウィーン国立歌劇場の公演が、テレビを点ければ観られる状態になった。しかも昔と違って字幕があるから全然知らない曲でもいきなり観られる。それと自分たちが市民会館に観に行っている市民オペラとの間のギャップっていうのが明らかにあるわけですよね。つまりオペラが盛んになったことが市民オペラを圧迫したっていう面もあるのではないのでしょうか。

石田：確かにオペラを観に行くという行為の位置づけが変わってきました。METの公演を観に行くとなると、しばらくの間、ものすごく晴れやかな気持ちでその日を待っていましたよね。国内の団体の大きな公演を楽しみに行くのだとか、そういうワクワク感が劇場に詰まっていた時代があったと思います。それが自分の書斎やお茶の間で普通に観られるようになった、さらには映画館で世界の劇場

の本格的な公演が、それも相当な迫力で見られるようになったということ、切り離せないような気がしますね。

堀内：年上のオペラ・ファンの話では、今よりもNHKのイタリアオペラに来ていた人の方が、「みんな、お洒落をしていた」と言うんです。特別なものに行くという祝祭気分は、昔の方が強かった。それに比べると新国立劇場はかなり落ち着いている。時代がそういうふうに変ったんですね。

河野：確かにハレの日でしたよね。特にこのところ、お客様の着ていらっしゃるものの雰囲気非常に親しみやすくなっています。ハレの日の劇場に行くっていう、あの雰囲気からどんどん遠くなっている。近所の映画館、それもロードショーじゃなくて、2・3本立てでやってるような名画座みたいな映画館に、昔から大好きな映画を、例えば『男はつらいよ』3本を、観に行くみたいな感じにちょっと近い。それを親しみやすさだったり、オペラが近くなったからと取るのか、逆に特別な楽しみではなくなってしまったのかということ、実は大きな違いだと思うんですけどね。どちらか読み切れません。

堀内：ミラノ・スカラ座が改装されて、床が板張りになりましたが、音響の改善が目的でしょう。なんで音響が昔と変わったのかというのを考えると、服装の話で、昔の女性は肩を出さずにオペラには来なかった。ところが今はみんな、セーターまではいかないにしても、けっこう着込んでいるから響きがデッドになる。ジョークではありますが、スカラ座ですらそうなのですから、世界的にオペラのカジュアル化みたいなものが進んでるのに違いありません。

石田：そうだと思います。われわれはオペラという機会を切り取ることで、この年鑑の中身をつくり、積み重ねてきたわけなのですが、状況がここまで変わってきているとなる

と、考えなければならないこともあるのではないのでしょうか。例えば、オペラというものの概念自体もどんどん変わってきている。もちろん演出の仕方や、舞台上に見えている部分、歌手の在り方も、いろんなものが変わってくる。

オペラとミュージカルの差別化というのが難しくなっていて、「日本のオペラってなんなのか？」とか、「ここからここまでがオペラです」と定義づけるのが困難になってきていると感じます。これは年鑑に入れるべきか、入れないのか、毎年スタッフとみなどで相談するのですが、どんどん判断が難しくなる。それが現状なのだろうと思います。その中でわれわれはこれから年鑑に何を映し出していくのかということ、25年を機に考えることが必要なのではないかと考えています。

堀内：かつてはオペラ劇場が国あるいは地方の都市の文化的中心だという理解が、どこかにあったように思います。今はそれが薄れていますね。19世紀のヨーロッパではウィーンあるいはパリでも、オペラ劇場を町の中心に建てました。それはオペラ劇場が、社会を支える一つの柱という共通の認識があったからでしょう。それが今は退化していつている。

オペラハウスをつくることは、オペラ関係者の悲願というだけではなくて、もうちょっと広く、一つの文化国家をつくる試みでもありました。今、境目がなくなるとともに、いいか悪いかは別として、そういう面は薄れてきているように思います。

石田：そのとおりではないのでしょうか。劇場の存在がそういう状況になってくる中で、その中で行われるプロダクションの位置付けっていうのもどんどん変わってきていると思います。

先ほども申しましたように、1995年ぐらいというのは、海外から来日してくるものというのは、私たちにとっては1年以上前から

話題で、「これは絶対に行かなくては」、「これは絶対にチケットを買わなくては」という感覚がありました。観客の経験値が上がってきたことは、これからのオペラにどう影響していくんでしょうか。

堀内：ある意味では日常化も歓迎すべきことですよね。

関根：普及したというのは、悪いことではないですよ。その普及したところから、自分たちの求めるオペラってというのは何なのかを、それぞれの人たちが見つけていくという段階じゃないでしょうか。声楽家の人が求めるものと、現代オペラの好きな人たちが求めるものとは違うかもしれないし、ミュージカルっぽいものが好きな人は、また別の方向を求めるでしょう。だから、人それぞれの好みによって、いろいろな方向性が出てくる時代なんじゃないかなという気がします。

■ オペラ歌手の教育

河野：オペラが“普及した”ということと、“根付いた”ということは、似ているようで全く違うことだと思います。歌手もまた、25年前よりも実力が上がっているのかといたら、申し訳ないけどそうは思えない。今、ヴェローナだろうが、スカラだろうが、どこでもPAがなかったら、お客さんのところに声が届かないような歌手が多くなってきてしまってる。

みんな訓練しないでパッと出てきて、5年ぐらいのキャリアでスカラの舞台のど真ん中に立ってしまう。その後5年も経ったら声が出なくなっちゃって、「はい、さようなら」って、「そこまで稼げりゃ、俺はそれでいいよ」っていう歌手が非常に増えてしまった。「70歳まで歌いたい」みたいなこと言う歌手は、インタビューしていてもすごく減ったんです。

日本でもオペラが普及してきて、より高みを目指していくのではなく、逆に普及してきて、「そんなもんで稼げるんだったらそれでいいじゃない」とか、「今、真ん中に立てれば、それでいいじゃない」みたいなのが、とても広がってしまっているという感じがするんですよ。

そうなると昔から来ているお客さんは、お金を払ってまで劇場に来なくなるんです。日本でも帰りがけのお客さんの会話に「もうお金払って観に来なくてもいいかな…」と聞こえてくる率がすごく上がっている。それはやる側の責任もとても大きいし、招聘オペラも珍しいものをやったら客が入らないのではないかと考えて、似たような演目が並んでいますよね。《トスカ》、《ラ・トラヴィアータ》とか。どこの劇場が来日しても似たような演目で回っているんです。その状態で「お金を払うか？」というところに来ているっていうのも、確かだろうと思います。

関根：ビギナー向けの企画と、昔からの年季の入ったお客さん向けの企画と別なわけですよ。

河野：収支の問題でビギナー向けの演目に流れている傾向にあると思います。

関根：市の税金を使っているところはそういう方向に行くのだと思います。しかし新国立劇場みたいに上を目指したり、声楽家中心の大きなところは、昔からの方向に行きたいのでしょう。

河野：でも、実際には、収支を考えると、集客率の読めない演目に行きづらくなってるのではないですか。

関根：2回公演ぐらいなら埋まるんじゃないですか？無理ですか？

河野：いや、どこも収支は合わないですよ。定価で売っている新国立劇場は本当に必死になってチケットを売っていますし、それ以外も手を変え、品を変え、何としてでも埋めな

くてはいけない、とどこも必死です。

そうなる団体によっては、出演者が何百枚って言うチケットを渡され、「何とかしてこい」って言われてしまう。それができないから、出演できないって言うところも出てきてしまうんです。何百枚とさばける人が、毎回、舞台の真ん中に出てくることになってしまう。

関根：まあそれは昔から指摘されてきた問題で…。

河野：これが今の経済状態ではより顕著になってるっていう気がします。

関根：声楽家を目指す人は減っているのでしょうか？

河野：昔に比べれば減ってると思いますよ。

関根：若年層が全体的に減っているという以上に減っていますか。

河野：私はそう思いますけど、堀内さん、いかがでしょう。

堀内：外国でオペラを聴く人から、韓国とか中国の歌手がどんどん出てきている中で、どうして日本の歌手は少ないんだ？としょっちゅう質問されます。確かに少ないですよ。

石田：音楽大学も全国にありますけれど、本当に教育機関の在り方もどんどん変わってきていて、オペラ歌手を育てることも一義としてあるんですが、それだけではなく、例えば、歌を歌いながらお話もできる、すてきなワークショップができる人、自分のキャリアとしては、もちろん歌手なのですけれど、それ以外の能力も身に付けていけるようにという教育が、ずいぶんとなされるようになってきたという気がします。

堀内：まずドイツやフランスの劇場へ行って、演出家も相手の歌手もいる練習で、「自分はこういう役をこうやって歌うんだ」と主張できる歌手がどれだけいるのでしょうか。

河野：それは逆に言えば、昔から言われてい

る日本の音楽大学の教育現場の問題が非常に大きいです。幅広くはやっていますが、本来しなくてはいけない真ん中の教育がすっぽり抜けている。つまり歌手を目指して、専門的な勉強をして、「自分はそれでは食べていけないな…」と思った時に、他のことができるような要素も教えていただいているのは、今の子どもたちはすごく恵まれていると思うけれども、大元が抜けている。元から音楽大学なんて、1学年のうちに、1人でも2人でも演奏家として残ったら上出来なんです。そこが本当に今、おかしくなっていると思います。

江藤：それは多分、平等主義の影響じゃないでしょうか。日本人はまとまりっていうのが一番最初に来るから、日本のオペラの合唱団はハーモニーも合うし、サウンドの輪郭もはっきりしているんですよ。ただ「音楽としてはとてもきれいなんだけど…」という感じです。私は去年、中国に行ってプッチーニの《西部の娘》を観たのですが、合唱団の印象が全然違いました。最後のところで群衆が荒れ狂う場面があるんですけど、そういうところで合唱が出てきた時に、中国の人たちは全体のまとまりとか考えていないんですよ。だから、群衆の怒りみたいなのがワアッと渦みたいに聴こえてくる。

その辺りは国民性や教育もあるのですが、「オレがオレが」っていうのがいいのか悪いのかよく分かりませんが、日本では教育の発想の段階から平等主義みたいになってしまいますよね。しかし芸術の世界って、これで相手を感動させてなんぼだっというぐらいのところまでやらないといけない。そういう考え方が、ひょっとしたら今の若者の中にはあまりないのかもしれない。

石田：中国の方はオペラに向いているのでしょうか。

江藤：韓国の人とかも聴いていると、感情が

爆発していますもんね。

河野：合唱とかコールドバレエは、日本にはもうホントに一条乱れない良さがあるじゃないですか。ただソリストになった時にそれが弱いことも確かですよ。でも、それが日本人だし、日本の文化だし。日本でやっているオペラは、そういうものの中で育っていくしかない。そこは民族的に変わりようがない。だから比べてもしょうがないというか、“ない袖は振れない”。その“ない袖”の中で、これからオペラが、どうやって日本人の中に入り込んでいけるのかということ、ここのことろずっと考えています。

■ これからのオペラ

石田：明らかにこの25年でオペラの在り方、受けとめられ方、上演の仕方、上演する場というのも変わってきています。一番変わったのが、もしかすると、観る側なのかもしれません。観る機会が豊富にあり、どんなメディアでも、今は何でも観られる。その中の一つにオペラがあるという状況になっている。

いろんなことが変わってきたということが、オペラだからこそ、逆に、いろいろな要素があるから成り立っているオペラというものに、透けて見える日本の、あるいは世界の構造の変化に伴う日本の状況変化こそが、われわれの記録する対象なのだろうと思うのですよね。

オペラが至高の芸術形態であるということが、われわれの最後の砦というか、そこがブレてしまうといけないので、そこだけは大事にしなくてはならない。一方で、オペラ芸術の形が変わってきていて、どこからどこまでがオペラの範囲なのか見えなくなってきているというのも事実です。それをどうしていくのかなと真剣に思っております。みなさん、どうすればいいんでしょう、オペラの未来。

江藤：松竹が今、METのコンテンツを映画館で流していますよね。そういうものは、先ほど話に出たようなカジュアル化と、どういう関係にあるのかということについては、みなさんはどのようにお考えでしょうか。

つまり映画館も Theater、一つの“劇場”、“場”ではあるわけですよ。そこに行って、みんなといろんなものを共有しながらも、舞台上に生のものがあるわけじゃない。それは何か影響を与えているのでしょうか。ある種、映画はコモディティ化したということがあるとするれば、そこにこういうものが、中間的な形態として入ってきてるような気もするんです。

堀内：METのライブビューイングを見て、いつも感心することは、解説者が必ず「オペラは劇場でやります」って言うんです。一度も言わなかったことはない。「今、映画館で観ているのがオペラですよ」とは絶対に言わない。オペラの映像を広めようとしている人たちが、オペラは劇場で上演されるものだ、と、絶えず主張し続ける。そして“オペラとは何か”を問いかけている。われわれの方がその基本的なところをおろそかにしていますね。オペラとは何で、われわれに必要なのか、それとも必要じゃないのか？を『日本のオペラ年鑑』で議論することはないと思いますが、でも、この座談会の参加者が「オペラは必要である」という共通の認識を持っているというくらいは、言った方がいいかもしれません。

石田：勇気を持って言えるだけの元気がほしいですよ。

関根：オペラと称されている表現形態そのものがかなり広がっていますから、あまり簡単には言えないのかもしれないですが、「劇場でやる生の音楽劇というものは絶対に必要だ」と私は毎日思っています。高齢化が進んで、劇場も高齢者の居場所の一つになってい

る現状がありますよね。私が劇場に行くと、「あの人、またいるな…」と思う、いつもオペラやコンサートに来ることで有名な、高齢のお客さん方がいるのです。そういう人たちが何人か目立つということは、他にも数人はいるってことですよね。私の知人にもリタイアして暇で元気で経済的余裕もある方で、クルーズ船にも乗るでしょうが、劇場やホールに通うことを日課としている方々がいます。ああいう人たちは劇場へ行かなくなったら、きっと生きる張り合いがなくなって、寝込んでしまうかもしれません。だからコロナ危機であの方々がどうなったか、とても気にかかるのです。人間が心身ともに健康に生きるためには、やはり劇場で体験する音楽や演劇、そして音楽劇は絶対必要なんじゃないかと思っています。

河野：そこで音楽劇全体ではなく、オペラ、つまり18世紀とかのスタンダードといわれるオペラをやる時に、あそこまでPAを頼らなければ、客に声が届かない状態の公演を、「これが生の劇場の声」ですというのは、私としてはちょっと抵抗のあるところですよ。

劇場に座って、「この音を聴いているんだったら、自分の家でネットで観ていればいいんじゃないか？」と思うことが最近、増えました。劇場では、大声で聴こえなくてもいいし、歌手が後ろ向いたら聴こえなくて欲しいわけです。それが頭のところにマイクを付けられたら、どこ向いたって均一に聴こえてくるわけじゃないですか。

観るためだけだったら、それこそMETのライブビューイングを映画館で観た方が、カメラがきっちり寄ってくれて、とてもよく分かるし、字幕も付いている。いろんなことが起きて、いろんな声が聴こえて、そこまで含めて劇場で聴くオペラだということを知っている世代からすれば、この先の時代、オペラがどう展開していくのか。PAが入っている

ことが当たり前になっている次の世代がオペラというものに何を求めていくようになるのかということ、われわれは知っていかなくてはいけない。私たちが常識としてきたものと、本当に響く声を聴いたことがない今の若い世代とでは感覚が違ふと思います。

関根：PAの問題は非常に大きなことですが、今、ミュージカルがあれだけ盛んになっていると、生の音にこだわらない人たちが増えているのではないかという気がします。だから、昔のロック・ミュージカルみたいにガンガンやられると、私なんかは耳栓しちゃうんですが、ある程度のPAだったらどこでも使っているわけで、我慢せざるを得ない。どの程度まで許されるかっていう問題ですね。

河野：一番、定義しづらいですよ。若い人は音楽を聴くのに、MP3形式のファイルを聴いていることがほとんどです。つまり、デジタルを当たり前で聴いている世代が客席に座る時代。その世代とこれまでのアナログで来た世代とでは、そこは全く違うものを聴いて育っているって考えた方がいいと思うんです。その中で「昔に戻りましょう」と言っても、戻る力もないわけだし、今の中でやっていくしかない。そこをこれからどう切り開いて、どこに落としどころを持っていくかというところなのではないかという気がします。

少なくともデジタル音源の普及ということが、オペラだけではなく舞台芸術に及ぼしている影響というのは、PAを使っているか否かを別としても、非常に大きいと思います。

石田：デジタルといえば、映像も非常に技術が発展していて、劇場自体が映像を使うことで立体的なものを見せる場になってきています。どういう美的感覚、あるいは実演芸術であるというプライドを持って、劇場人がお客さんに届けるのかっていう、そこにかかっていると思います。そこがしっかりしていれば、私はいろんな機器が発展していくのを

取り入れないというのは、逆に不自然な気がします。ましてや、われわれは電子音、デジタルのいろいろな映像、そういったものに囲まれていて—まさにこのオンラインでの座談会だって、リアルではないわけですよ—でも、これでコミュニケーションが取れている。なぜかという、皆様とはここでこれを話すべきだという点が共有されているから、成立しているわけです。

今号の『日本のオペラ年鑑』のもう一つの特集記事では、舞台監督の大仁田雅彦さんと新国立劇場の技術の鈴木大介さんに、オペラでの舞台背景の映像化、デジタル化という記事を書いていただくことになっています。それは今、大きな変革の時で、記録する意味があると思ってお願いしているところです。

最初にお話がありました、『日本のオペラ年鑑』の刊行が始まった1995年には、劇場に、いろいろな社会的な熱量が、社会とか、歌手とか、アーティストの熱量がすごく高まっていたと。では、これからは何がわれわれにとっての使命になっていくのでしょうか。オペラの形態が変わってきて、届ける方法も受け取る側のメンタリティも変わっていくものを記録していくことに、モチベーションを置いていく。私は社会がどう変わっていくのかという点と、オペラのあり方とが、二人三脚のようにある。その接点を明らかにしていくという意味で、この年鑑の意義があると思いたいですけれども、いかがでしょう。歌手も変わったと思うし、劇場も変化したし、観る人も変わってきた一つの通過点が、この25年後の今なのではないかという気はしています。

関根：そうだと思います。1年ごとに年鑑としてまとめていくことで、あと20年経ってまとめてみると、また一つの動きが見えてくることでしょう。年鑑擁護みたいになってしまっていますが、日々の記録を残していくことが大事です。

■ 日本オペラの問題

関根：話は変わりますが、日本のオペラ作品と作曲家の問題。私がすごく期待し、今やらなければいけないと思っている分野なので一言。新国立劇場が世界の一流になりたいと、上を向いて頑張っているわけです。そういう時に、日本の優れたオペラ作品が複数出てこない、自信を持ってヨーロッパに打ち出せないと思うのです。そういうことがありますので、この間の新国立劇場で創作した西村朗の《紫苑物語》などは、すごく必死に作っていましたよね。あれに匹敵するだけの意欲を集中して日本のオペラ作品をいくつか作り、良い作品ができればヨーロッパなりへとアピールして欲しいって思うわけです。日本国内では毎年たくさんのおペラ作品が生まれていますが、ちょっとお手軽なものが多いように感じます。習作はたくさん生まれてよいのですが、ここぞという時にはもっとレベルアップして、世界の一流をめざして本格的なものを作っていただきたいと願っています。

《紫苑物語》にしても、関わっている人たちが、結局それぞれ別のところを向いてしまって、一生懸命やった割にはテーマが絞り切れない感じになってしまったのではないのでしょうか。あれだけのことがやれるなら、内容面での合意を目指した話し合いをもう一段階深めていたら、より自信を持って世界にアピールできる作品になったのではないかと私は思うのです。

河野：新しい作品を創る時に、大きなプロダクションになればなるほど、誰かが「これはこの方向に」とイニシアチヴを取らないと、空中分解して終わってしまう場合があるわけで、そこが非常に難しいと思うんです。それに劇場として「こういうものを提示したい」という、「もくろみ」みたいなものもあるわけで。創作の過程には、関係者それぞれが作

品に盛り込みたいと考える様々な要素があって、それが上手く繋ぎ合わさった場合はいいんですが、逆に上手く行かなかった場合は、ほころびがととも目立ってしまうんですね。

江藤：日本の新作オペラっていうのを考える時に、どこに向けて書いているのかということがあると思うんですよ。つまり、例えば藤原歌劇団で何か作るとなったら、藤原のお客さんのために作るし、市民オペラの中で創作をやろうとすれば、やっぱりご当地オペラになる。ザルツブルク音楽祭で上演することは、始めから考えていません。

だから私は《紫苑物語》を観て、「日本から世界に発信をしていくオペラを作るということをすごく考えているんだろうな」と感じました。日本オペラの傑作と呼ばれている、例えば松村禎三の《沈黙》や、三善晃の《遠い帆》とかを聴いた時に、松村さんも三善さんも「日常的にオペラというものを観ていたのかな？」と思うんです。なぜなら「これはオペラのドラトルギーではないな」と感じるからです。もちろん台本を選択しているわけですから、その作曲家がやりたいテーマということになると思いますが、みなさん、自分の語り口というのがありますが、それがあまりオペラティックではないように思います。

それは多分、ヨーロッパのようにどんな町にも劇場があって、小さい頃から《魔笛》や《ラ・トラヴィアータ》を何十回も観て、「オペラとはこういうもので、オペラのドラマトルギーとはこういうものだ」ということが、共通理解としてあるかどうかということと、すごく関わっているような気がします。

それで、今回の《紫苑物語》を観た時に、「かなり西村さんは無理して書いているな」と、私は思ったんです。つまり、西村さんのいつものオーケストレーションとは全然違う音が鳴ってて、これを世界に向けて売り出し

たいっていう方向に、頑張っって合わせたなという印象です。出来るだけヨーロッパでオペラを日常的に見ている人たちが、「面白い」と思ってもらえるような方向に寄せていったと。さらにそこに日本的なものに乗せていったということなのではないでしょうか。ですから今、河野さんや関根さんのお話を聞いて、すごく腑に落ちました。とはいえ、あれだけのことができるのも新国立劇場しかないとも思います。

■ 議論をともしなう芸術としてのオペラ

堀内：昔のオペラの黄金時代って、みんなが文句を言っていました。だから、みなさんの新国立劇場の新作オペラに対する注文を聞きながら、50年後に振り返って、「いい時代だったな」ということになるだろうかと考えました。もしかしたらオペラには、その時代の批判を受けたり、みんなから罵られたりする、そういう役目があるんじゃないかなと、今思いました。それが文化の中心としてのオペラの、一つの役割なのかもしれないと、今のお話を聞きながら考えました。

関根：そうですね。文句を言ったり、批判したりするのも、ベーシックの部分でやはり信頼しているところがあるからですし、もっといいものになってほしいという夢があるからです。少なくとももっとひどいことにはなって欲しくないと思うので、一生懸命に言っているわけで。

堀内：ですから今、お話を聞いていて、みなさんがオペラを好きなんだっていうのはよく分かりました。つまり、オペラはあらゆる議論をする場なんだ、というのが結論だと思います。《紫苑物語》にしても、何人もの人が文句を言いたくなるものなのだ、というのがよく分かる。罵られずに傑作になったものなんて、ありませんからね。

河野：スカラ座の天井桟敷が全員賛成した公演なんかないってことですよ。結局、侃々諤々で、「あんな下手くそな歌手…」って言う人もいれば、「ブラーボ！」と叫んでいる人もいて、それで殴り合いのケンカまで起きる。オペラほど自分の思いと好みの方向性というのが、非常にハッキリしてるものは、ないのかもしれないという気はします。

石田：ありがとうございます。今日の座談会は、何か結論を導き出すつもりはありません。オペラというものの奥深さとか、みんながそれぞれロマンチックに「オペラはこうあるべきだ」と思っている部分だとか、それらが裏切られる行為が日々繰り返されるとか、そういったことが舞台上と劇場に通っているわれわれの間で交換されるという、それが実はオペラの醍醐味なのではないかという気がします。それが結果として、「なんだ、これは！」っていうことになることも多いわけですから、それが文化をつくるということなのだろうと感じました。

関根：そうですね。以前、新国立劇場の人が「オペラのお客さんは、すぐ文句言ってくるし、注文が多いのに比べて、バレエのお客さ

んはとても大人しくて、文句なんか言ってきたことないぐらいだ」と言っていました。オペラとバレエ、お客さんの質がまるで違うんですよ。それはやはりオペラがあらゆるものを涵容するからだと思うのです。総合力が深いですから、何でも入ってしまう。だから、熱狂も怒りも入るし、それだけ深く、非常に面白いものだと思います。

石田：その深さを、どこまで掘り下げて表現することができるかというのが、関わるものにとっての醍醐味でもあり、生きがいでもあり、一生付き合うものなのでしょう。それを見守るといえるか、支えられる社会であってほしいと思っています。

日本のオペラ界においては、民間の力がすごく大きくて、民間と公との関係も時代と共に変わっていくのですが、あらゆることが凝縮するオペラというものを、深く理解する機会が確保されてほしいと思います。

それでは本日は長時間ありがとうございました。

(終)

*小畑恒夫編纂委員は都合により欠席