

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・ベルギー ＝

オペラ・ハウスの芸術運営と創作過程

～オペラ歌手によるワークショップとともに

2006年1月15日（日）16:00～19:00

津田ホール

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、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」について調査研究活動を行っています。

《今回の公開講座について》

シリーズ13回目となる今回は、ベルギー王立モネ劇場音楽監督を務め、日本指揮界のホープとして世界的に活躍する大野和士氏をお招きしました。今後ミラノ・スカラ座、アメリカのメトロポリタン歌劇場、パリ・オペラ座、イギリスのグラインドボーン音楽祭へのデビューも決まり、欧米での評価は着実に高まっています。

パリ・シャトレ座ではオーケストラのストライキによる公演中止の危機を、その卓抜した才知で乗り越えて話題をさらった彼が、生きた芸術としてのオペラ作りによどのように采配を振るうのか——会場では、大野氏自らのピアノ演奏によるプロの歌手とのセッションを再現することで、実際に生のオペラの創造現場を感じとっていただきました。

● 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（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）

小林 慶成（オフィス・オペラート代表）

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）

田中 伊都名（昭和音楽大学オペラ研究所嘱託研究員）

寺倉 正太郎（音楽評論家）

永竹 由幸（昭和音楽大学教授）

中山 欽吾（(財)東京二期会常務理事・事務局長）

根木 昭（東京芸術大学教授）

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 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・ベルギー＝

オペラ・ハウスの芸術運営と創作過程

～オペラ歌手によるワークショップとともに

冒頭挨拶 広渡 勲 (昭和音楽大学教授・研究総括者)

第Ⅰ部 基調講演

大野 和士 (ベルギー王立モネ劇場・音楽監督)

第Ⅱ部 ワークショップ

ソプラノ Soprano : 木下 美穂子 (二期会会員)

テノール Tenor : 小山 陽二郎 (藤原歌劇団団員)

ピアノ Piano : 大野 和士

曲目

◆ガエターノ・ドニゼッティ(1797-1848)作曲

《愛の妙薬》より第2幕：ネモリーノのアリア「人知れぬ涙」

G.Donizetti《L'Elisir d'amore》～”Una furtiva lagrima”

◆ジャコモ・プッチーニ(1858-1924)作曲

《ラ・ボエーム》より第1幕：ミミのアリア「私の名はミミ」

G.Puccini《La Bohème》～”Sì mi chiamano Mimi”

◆ジャコモ・プッチーニ作曲

《ラ・ボエーム》より第1幕：ロドルフォとミミの二重唱「愛らしいおとめよ」

G.Puccini《La Bohème》～”O soave fanciulla”

◆ジュゼッペ・ヴェルディ作曲

《ラ・トラヴィアータ》より第3幕：アルフレードとヴィオレッタの二重唱「パリを離れて」

G.Verdi《La Traviata》～”Parigi, o cara, noi lasceremo”

総合司会 武濤 京子 (昭和音楽大学助教授)

目 次

講義録編

第Ⅰ部 基調講演…………… 7

第Ⅱ部 ワークショップ……………27

資料編

ベルギー王立モネ劇場 2005/2006 シーズン・プログラム……………37

パリ・オペラ座《バッサリーズ》についての新聞記事……………39

出演者プロフィール……………43

第 I 部

基調講演

【武濤】 皆さん、こんにちは。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」によりまず公開講座を始めさせていただきます。本日は、「オペラ・ハウスの芸術運営と創作過程」というテーマで、ベルギー王立モネ劇場の音楽監督の大野和士さんをお招きして、この公開講座を進めていきたいと思っております。最初に、この研究活動の研究総括者、昭和音楽大学教授・広渡勲よりごあいさつを申し上げます。

【広渡】 皆様、こんにちは。昭和音楽大学の広渡でございます。本日はようこそお越しくださいました。オープン・リサーチ・センター整備事業の公開講座も回を重ね、今回で13回目、あと残り1回を残すだけになりました。5年間にわたり海外のオペラの状況とその運営をリサーチし、最終的には日本のオペラの活性化に向けて提言させていただく目的で、シンポジウム並びに研究を続けてまいりました。回を重ねるごとにお客様も増え、本日はこの会場の定員2倍以上の申し込みを頂きました。途中で会場を変えようかと考えたぐらいです。今日ここにお越しいただけなかった方には大変申しわけなく思っております。今日は舞台上にも特別に席をつくりましたので、間近でお聞きになりたい方は、こちらに上がって聞いてください。

さて今までアメリカ、イギリス、イタリア、ドイツ、オーストリア、世界各国からオペラ劇場のインテンドントや運営の方、アーティストたちにお越しいただき、世界のオペラの現状、問題点について、様々な角度からお話を聞いてまいりました。

いよいよこのプロジェクトも、今年3月で5年にわたる研究期間を終え、一旦ここで終了いたします。その最後の公開講座を飾る講師には、日本から海外に向けて発信できる方にすべきだと考えました。日本のオペラを背負って立つ人はこの方しかいないということで、大野さんに1年前からねらいを定めておりました。とても忙しい方なので、ご同意はいただいていたのですが、なかなか実現の運びに至らず、昨年モネ劇場の日本公演《ドン・ジョヴァンニ》で帰国されたときに、直接お目にかかって再度お願いいたしましたところ、快くお引き受けいただきました。私は大野さんが本当にお若い時代に、ミラノのスカラ座のロビーでお目にかかったことがあります。何十年ぶりにお目にかかった彼は、ヨーロッパの名門オペラ・ハウスの音楽監督として采配を握る、すばらしいマエストロとして私の前に現れ、大変まぶしく思いました。大野さんは現在、モネ劇場の音楽監督でいらっやいます。ミラノのスカラ座、メトロポリタン・オペラ、パリ・オペラ座、グライントボーンと、次々と一流オペラ・ハウスでのお仕事が決まり、世界に向けて発信を続けていらっやいます。

ということでこの公開講座は大野さんが最後の予定でしたが、日程の都合上、来月、パリ・オペラ座の総裁、モルティエ氏が急に決定し、大物が2カ月続くことになりました。モルティエ氏と大野さんが続くというのも、何か不思議な縁があります。というのは私が30年ぐらい前、バレエの振付家モーリス・ベジャールMaurice Béjart氏と仕事をしていたときに、彼のバレエ団「20世紀バレエ団」の本拠地であるブリュッセルのモネ劇場を訪れました。そのころ、モルティエさんはそのインテンダントだったわけです。その後、ザルツブルク音楽祭の総監督を経て、現在はパリ・オペラ座にいらっしゃる。それから、大野さんの前任のモネ劇場の音楽監督は、アントニオ・パッパーノAntonio Pappano氏で、彼はずっと長い間、私の友人のひとりであるバレンボイムのコレペティトゥアをしていましたが、現在はロイヤル・オペラの音楽監督です。こうしてモネ劇場から世界のオペラのトップを走り続けているアーティストが続々と出ております。そこに今、私たちのホープである大野さんがマエストロとして存在していらっしゃいます。

ヨーロッパのオペラ・ハウスで活躍するといっても、実にいろいろなことに直面しなければなりません。とにかくオペラ・ハウスというところは、それこそオペラ座の怪人がいっぱいいるところです。そういうものと立ち向かいながら、自分の芸術的な成果を舞台上で展開していかなければなりません。その試練の1つとして、シャトレ座でオーケストラのストライキという難問題に直面されて、それを大野さんらしい、すばらしい方法で解決されました。

大野さんは、もう1つ、オペラの教育についても大変熱心な方です。オペラはお客さんがあってこそ成立するもの。次代のお客さんをどうやって育てていくか、そういうことに熱心に取り組んでいらっしゃいます。

それから、これは個人的な感想ですけれども、大野さんは、数あるオペラの指揮者がいらっしゃるなかで、しっかりコレペティトゥアの経験をつまれば、オペラの隅から隅まで、実によくわかっていらっしゃいます。また彼は語学の天才です。そういう意味では、私も親しくさせていただきましたカルロス・クライバーとか、ダニエル・バレンボイム、リッカルド・ムーティ、ズービン・メータと同じです。皆さんに共通しているのは、オペラは音楽や楽譜も大切ですが、そこの中に書かれている言葉がいかに大切かということ、ほんとうに身をもって自分の仕事の上で生かしていらっしゃることだと思います。

ですから、きょうは皆様にも大野さんのオペラへの熱い思いと、今現在ヨーロッパでどういうふうにして仕事をされているのか、生のお話が直接聞けるいいチャンスだと思います。

す。このチャンスをつくっていただきました大野さんをはじめ、第Ⅱ部で出演していただく歌手の木下さん、小山さん、そして、梶本音楽事務所、東京二期会、日本オペラ振興会にこの場を借りてお礼を申し上げたいと思います。

それでは、我らのマエストロ、大野さんをご紹介します。

【大野】 皆様、きょうはようこそいらっしゃいました。

私は、現在ベルギーの歌劇場で仕事をしておりますが、この公開講座には色々なオペラ劇場の専門の方々が既にいらして、さまざまなお話をされていると伺いました。ある一定のオペラ制作システムについてのノウハウは、どこの国でも変わらないと思いますし、わが国も長年歴史を積んできているとも思います。きょうは「=オペラ劇場運営の現在・ベルギー=」とタイトルがついていますが、特に前半は私のオペラ修行という、少し個人的なところからお話に入らせていただきたいと思います。

実は先ほど歌い手さんに稽古をつけておりましたときに、練習室に五十嵐喜芳先生がお見えになってごあいさつをいただきまして、実はそこではたと思い出したことがございます。私がオペラを初めて見たのは小学校5年生のときでした。私はそのころから指揮者になりたいという夢を持っていたものですから、ピアノを習っていた先生がそれを聞いて、ある日、藤原歌劇団の《椿姫》のチケットが手に入ったから、1回オペラに行ってみないかというお話をいただきました。「オペラ」といっても皆目見当のつかないもので、電車で揺られて日比谷公会堂へ参りました。もう30何年前のことです。その当時は、もちろんオペラ劇場はありませんので、当然オーケストラ・ピットがございません。それで、オケ・ピットがちょうど皆さんのお座りになっている1列目、2列目、3列目の席を全部取って、そこにロープが張られていて、オーケストラが入っていたというのを覚えています。当然ピットがありませんので、指揮者の入り口もなかったわけですね。指揮者はちょうど、いわゆる非常口に当たる1階席の1番前のところから出てきまして、それで、おもむろに音楽を始めました。そして、それが、例のせつない《ラ・トラヴィアータ（椿姫）》の……（第1幕冒頭をピアノで弾く）……ぐらいまでは子供心に覚えていて、〈乾杯の歌〉ぐらいからは全く忘れてしまいましたが、「ああ、これがオペラか」とだけ感じて、どんなドラマかは、ほとんど忘れてしまいました。

ところが、1つだけ覚えているのは、その第1幕冒頭のヴィオレッタのか弱い、もう肺病に胸を病に冒されていることを表わす旋律が、ディヴィジdivisiというヴァイオリンだけの奏法で出てくるところです。ヴェルディは、ヴィオレッタが肺病で長くない命という

ことを象徴的に書いた部分です。それが第1幕の最初に出てきて、胸が締めつけられる思いがしたのですが、その旋律が第3幕、冒頭で指揮者が非常口から出てきて振り出したとき、もう1度鳴ったのだけがかすかに耳に残っていて、それが私のオペラの初体験でした。

そして、ほかでもない、そのときのアルフレードが、本日会場にもいらして下さっている五十嵐喜芳先生でした。手にした切符は当時非常に豪華な装飾で「藤原歌劇団・椿姫」と金文字で印刷されていて、公会堂でもぎられるのが嫌で嫌でしょうがなかったのを覚えています。そのままずっと枕元にとっておきたいようなチケットを、びりっとやられるのが嫌だったというのが、私の最初のオペラ初体験でした。

そうこうするうちに、私自身がオペラの世界、台本を読んだり、朗読をしたりということが大変好きでしたので、大学に入ったときに、オーケストラの指揮の勉強をしながら、何とかしてオペラをやりたいと思うようになっていきました。

指揮者の勉強というのは、音楽大学では指揮科があるのですが、その授業は大変味気ないもので、ピアニストがいて、先生がいらして、そして、私たちがベートーヴェンの交響曲第5番の冒頭をピアノに向かって、振るわけです。ピアニストは一生懸命オーケストラのつもりになって、指揮を見ながら弾いてくれるのですが、それはもういかせんピアノなので、限りがあるわけです。これはカラヤンが言っていることですが、指揮者の勉強で一番大切なのは、レッスンを受けることよりも、ある意味どんなに技術的に劣っている楽団やアマチュア・オーケストラ、声楽、合唱団であっても、1回でも多く、生の音楽家の集団を指揮することが一番指揮の上達になる、というのが紛れもない事実です。その場を求めるのに学生時代から苦勞するわけです。オーケストラを振る機会はなかなかなくて、それが私たちのフラストレーションでした。

そこで、何とかして機会を持たなければいけないと考えて、先輩たちがしていたことの1つが、二期会や藤原歌劇団のようなオペラの制作団体の副指揮者として入ることです。最初はピアノを弾いて稽古に参加するうち、立ち稽古の指揮をさせていただけるという機会がやってきて、そこで私は初めてと言っていいほど、プロの方々のアンサンブルというものを指揮したのです。それが大学へ入って間もないころでしたが、その後ヴェルディや日本の創作オペラで、幾つかのチャンスをいただきました。そこでアンサンブルの稽古をしましたが、プロの歌手の皆さんの声が、自分の棒のもとに、振った瞬間うわっと聞こえたとき、夢のような思いでした。それまで自分自身の経験としては、中学や高校のブラス・バンドばかりで、いわゆるプロフェッショナルな団体の前に立ったことはありませんでした。

た。その声量、響きの豊かさに圧倒された思いがありまして、そこからだんだん声楽、声というものに対するシンパシーというか、相性のようなものを見出していった思い出があります。

そして、そのころからアシスタント・コンダクターをしたり、学生生活も最後のほうになると、幾つかの小さな歌劇の本番とかを指揮をさせていただく機会を持ちました。そのころ歌手さんをコーチするのは、まったくお手上げの状態で、なかなか学ぶ機会がありませんでした。日本の場合には、指揮テクニックの教育という意味では大変進んでいますので、まずは器楽のバトン・テクニックを習うのが通常です。オーケストラを指揮することは、例えば、コンクールなんかを通じてプロ・オーケストラを指揮したり、多少は練習をしながら、山あり谷ありで、いろいろ鍛えられたわけです。ところが、オペラの歌唱に対するアドバイスのに関しては、どうしていいのかわからなかったというのが、学生時代を通じての疑問でした。

そこで、私自身がオペラをもう少し深く知りたと思ったときに、留学をすべき時期に来たと考えまして、ちょうど80年代の半ば、ミュンヘンのバイエルン州立歌劇場に留学しました。そこでの何年間かの修行は、私にとって大変大きな意味を持っております。皆様ご承知のとおり、当時80年代の半ばというのは、音楽的にこの劇場の何回めかの黄金時代で、歌劇場の音楽監督はウォルフガング・サヴァリッシュWolfgang Sawallischでした。そして多くのイタリア物のレパートリーをジュゼッペ・パタネーGiuseppe Patanéというイタリア人の指揮者が指揮をされていました。そして、まだカルロス・クライバーCarlos Kleiberもよくそこで指揮をしていました。それがオペラの総本山で、一方、「フィルハーモニー」ホールのほうに行きますと、そこでは幻の指揮者と言われたセルジュ・チェリビダッケSergiu Celibidacheが当時のミュンヘン・フィルハーモニーの音楽監督でした。ですので、オペラを見ない日はチェリビダッケの練習を見て、チェリビダッケの練習がないときはとにかくオペラの練習に行って、という贅沢な毎日を送ることができて、今でも私の大変な財産となっております。

具体的にどういうことがあったかといえ、その当時ミュンヘンの歌劇場は、サヴァリッシュがほとんどすべてのモーツァルトの、特に後期のオペラを、ご自分でチェンバロを弾きながら演奏していました。それから83年がリヒャルト・ワーグナーの記念年だったので、83年から86年にかけて、ワーグナーの全作品が、それこそ初期作品の《妖精》なども、演奏会形式も含めて上演され、そのほとんどをサヴァリッシュが指揮をしていま

した。85年から86年にかけてはサヴァリッシュが最後の〈リング〉を指揮し、ニコラス・レーンホフNikolaus Lehnhoffという方の演出でしたが、それもずっと見る機会に恵まれました。それから、ほかでもないリヒャルト・シュトラウス、《ばらの騎士》だけはクライバーが振りましたが、それ以外のほとんど、《ナクソス島のアリアドネ》から《カプリッチョ》に至るまでは、サヴァリッシュがお1人で指揮していました。つまり、モーツァルト、ワーグナー、リヒャルト・シュトラウスという3本柱が、音楽監督の手によって燦然と輝いていたんです。そこで彼は毎日のように音楽の使徒みたいな生活をされていましたが、朝は演奏会形式でのオペラのオーケストラ練習をして、昼間はその次の週末のリーダー・アーベント、つまり若い歌手さんたちをサポートするために、いつもこの歌劇場でのドイツ・リートの日を自分で伴奏していらしたので、そのための練習をしていました。そして夜は、本番でワーグナーやリヒャルト・シュトラウスを振ったりと、朝昼晩、もう休む暇もないぐらい、とにかく音楽に捧げる毎日を送っていらっしゃいました。

ある日〈リング〉の練習に、当時メトロポリタン歌劇場からヴォータンを歌っていた人が来まして、そのヴォータンが一言、サヴァリッシュのもとで声を出しました。そうしたら、ぱっとサヴァリッシュは音楽をお止めになって——オーケストラをみんな帰してしまって、彼とちょっと個人的に話をして、「この言葉とこの音楽というのはどういう意味になっているかわかっているか」と質問したら、メトロポリタンのヴォータンを歌っていた人がそんなことを聞かれるとも思ってもいないですから、「……」となって、非常に声は朗々としていても、指揮者に「この裏ではどういうことを歌っているんですか」と聞かれたとき、はっきりと答えられませんでした。そうすると、これはよく起こるんですが、サヴァリッシュが自分の部屋に連れていくんです。そこでドイツ語とその裏の意味を彼にコーチする。とにかく彼の最後の〈リング〉だということで、非常に執着されて、隅々まで音楽の質を高めることに努力されていたのを、今でもよく覚えております。

それから、ジュゼッペ・パタネーがよくヴェルディとかプッチーニをやっていました。彼は日本であまり名は知られておらず、というのは、90年代の初めに57歳で演奏中に心臓の病気で亡くなってしまったんですね。日本に来る予定でしたが、それを前に亡くなってしまいました。その方のイタリア音楽も大変な集中力で、ある意味で天才的な指揮者でした。と申しますのも、彼は練習場にスコアを持ってこない指揮者だったんですね。200曲ぐらいのオペラが全部頭の中に入っているとされていました。それで、やりながらとにかくどんどんオーケストラにも練習番号とか言って、直していったらうんですね。それ

で、《ラ・ボエーム》とか《ラ・トラヴィアータ》とか、ものすごく有名なオペラに至っては、こうやってファースト・ヴァイオリンのページをめくっちゃったりするんですね(笑)。というのは、彼のお父様はフランコ・パタネーといいまして、ナポリのサン・カルロ歌劇場の指揮者だったんですね。それで、ジュゼッペ・パタネーは小さいときから指揮をしているお父さんの横で聴いていた。しかも記憶力に恵まれていて、信じられないような才能の持ち主でしたが、かといって冷たい人かということそうではなく、大変パッションのある音楽をやる方でした。

今でも覚えています、私は歌劇場のオーケストラ・ピットの中でピアノを弾いたりとか、チェレスタを弾いたりする機会がありました。ある晩、《アドリアーナ・ルクヴルール》というチレアのオペラをやったときに、アドリアーナ・ルクヴルール役を歌ったキャストが、1人はロシアの歌手、もう1人はミレツァ・フレニMirella Freniでした。例の有名なアリア〈私は神の創造物〉のあるところで、ロシア人の歌手がルバートしたんです。そうしたら、パタネーさんが、「ここでルバートはしないでください」と言ったんですね。後で一番延ばす高い音が出てきますから、そこまではイン・テンポでいってくださいと。練習はそれで終わって、フレニさんは言われたとおりに歌ったんですが、ある晩、ロシア人の歌手が、やっちゃいけないと言われたところで、本番中、ルバートしちゃったんです。ところが、そのままぱーんと棒を投げちゃったんです。本番中なんですけどね(笑)。そうすると一瞬なんですけれども、さわさわさわとなりまして、オーケストラもどうしていいかわからなくて一瞬止まりそうになるわけですよ。私はチェレスタで屋根のあるところで聴いていたんですが、そうしたら、歌手が上から「マエストロ、マエストロ、マエストロ、ごめんなさい、ごめんなさい」と言っているんです。「スイ、スイ、スイ(はい、はい、はい)」と上から言ってるんです。そうしたら、おもむろに彼が指揮棒をもう1回取り上げまして、そして、ばらばらっと歌手に言ったんです。そこからまたぱーんと始まったんですね。ピットの中のパタネーさんの譜面台には譜面がなく、いつもブーケが置いてあるだけです。譜面台に譜面はないんですがオーケストラに番号を言ったんです。そういう人がそのころのミュンヘンにいました。

そういう中で、まだ若かったペーター・ザイフェルトPeter Seiffertや、ヴォルフガング・ブレンデルWolfgang Brendelとか、たまにはフレニやピエロ・カプッチッリPiero Cappuccilliとかが来ているときにピアノを弾く機会に恵まれて、いろいろな指揮者がいろいろな歌い手さんとの練習をしていくという現場に出くわすこともできて、それが今の私

のほんとうにかけがえのない財産になっています。

そして、日本では、その後東京フィルハーモニー交響楽団でオペラの演奏会形式上演を始めましたが、1996年から、大変幸運なことに、ドイツのカールスルーエにあるバーデン州立歌劇場というところで職を得まして、初めてオペラの現場で仕事を始めることになりました。

これからちょっとドイツやベルギーの劇場のお話に入っていきたいと思います。ドイツの場合、大体専属歌手がいて、練習が大体ドイツ語で進みます。レパートリーも、中心は何と言ってもワーグナー、R. シュトラウスですし、ヴェルディやプッチーニは、ある意味で「刺身のつま」的な存在になりがちです。東ドイツですと、今は少なくなりましたが、モーツァルトのイタリア語で書かれているオペラをドイツ語でやる劇場もあります。ですからドイツの劇場での言葉というのはドイツ語1つで事足りましたが、今のベルギーの劇場というのが一風変わっていて、地理上も、上がオランダ、東がドイツ、下がフランス、海を越えればイギリスが非常に近いということで、国の中でも3カ国語に分かれているんですね。ブリュッセルは実は孤島みたいな形で、その地域はオランダ語圏のフラマン語という地域になっておりまして、その下にフランス語圏の地域があってフランスと国境を接しています。そしてケルンに近い東のほう、ドイツとの国境にはドイツ語圏がありまして、公用語自体が3つに分かれているんですね。それで、私が最初にベルギーの劇場に参りましたときに大変驚いたのは、字幕がいつも第1幕はこちら側にフランス語が出て、あちら側にオランダ語が出るんです。それが第2幕になると、どういうわけか知らないけれども逆になるんですね。第3幕になると、また戻るんですね。それで、また4幕になると逆。ですから奇数幕のオペラだと、ちょっとけんかになっちゃうんですけれども、とにかくどこから見てもあんまり差がないような工夫がされておりまして、それが私どもの劇場を外から見たとき、一番最初に驚く点ではないかと思っております。

そしてベルギーのモネ劇場自体、先ほど広渡さんのほうからお話がありましたとおり、80年代、今のパリ・オペラ座総裁、前ザルツブルク音楽祭総監督だったジェラルド・モルティエGerard Mortierという方が、まだ30代の若さで総裁に就任されてから、ベジャールをまず座付きの振付師として契約しました。私どもの目にもまだ記憶に新しい、《春の祭典》や《ボレロ》での、あのベジャールの才能を開花させたのがモネ劇場というところなんです。そして、その時代、ちょうど70年代の終わりぐらいにモーツァルトの新全集の譜面が研究者の皆さんの努力で一般にどんどん出てまいりました。それにいち早くモルティ

エさんが目をつけて、例えば、《ルチオ・シッラ》とか、《偽の女庭師》とか、《ポントの王ミトリダーテ》、《イドメネオ》といった初期のモーツァルトのオペラに光を当てました。モネ劇場自体はキャパシティとしては大きな劇場ではなく、1,200席余ですが、まず初期のモーツァルト作品とベジャールさんということで一躍脚光を浴びるようになりました。——それはザルツブルク音楽祭なんかと時を同じくしますが、始めたのがモルティエさんで、80年代をずっと通して、モネがヨーロッパの中で非常に注目を浴びるきっかけになったと言われています。

そのドイツでも、フランスでも、イギリスでもないというところで、どういうふうに着目したのか、いわゆる存在意義を示したらいいかということに関して、現総裁であるベルナール・フォックローBernard Focroulleさん、それからモルティエさんも非常に頭を絞って、モネ劇場の今の1つの特色である、いろいろな他分野からオペラの演出家を起用することを、80年代、90年代通して一貫してやっています。現在では当たり前になりましたが、バレエの振り付け師をオペラに呼んでくる、あるいは一般の劇演出家を呼んでくる。それは、70年代半ばにパイロイトが最初にパトリス・シェローPatrice Chereauというフランスのドラマ演出家を呼んできて、新機軸を始めましたが、時を同じくするような形で、さまざまな分野から演出家を呼ぶことをこの劇場が始めました。

その中には、現代舞踏の人、あるいは現代美術の人、例えばボブ・ウィルソンRobert Wilsonとか、あるいは若き日のウィリー・デッカーWilly Decker、リュック・ボンディLuc Bondyも、モネ劇場からキャリアを始めたと言っても過言ではないと思います。モルティエ時代のヘルベルト・ヴェルニケHerbert Wernicke演出〈リング〉が語りぐさになっておりまして、その装置は今もうなくなって再現することができずに残念です。ヴェルニケは最近亡くなりましたが、〈リング〉はヨーロッパで大変注目を浴びて、80年代をずっと通して、モネを見に行かないとヨーロッパのオペラの潮流から乗りおかれてしまう、という流れをつくったのはモルティエさんの功績でした。

その後90年代、今の総裁はベルナール・フォックローという方ですが、彼はオルガニストとしても大変有名な方です。ご自身がバッハのオルガン曲全曲の録音していらして、彼自身も総裁の仕事をしながらか、よくいなくなっちゃうんです。自分の演奏会をするつもりなんですけどね。ですから、いつも彼と何か相談事があるときは、練習しているところにつかまえにいなきやいけないというぐらい色々な才能を持った人で、彼がモルティエを受け継いで、90年代のモネ劇場にまた新しい風を入れて、そこに前音楽監督のアント

ニオ・パッパーノが加わって、さらに音楽的にも高めてきました。

そしてこれはモネ劇場だけではありませんが、新作のオペラをどんどん委嘱して、それを1年に1本、場合によっては2本初演をすることを積極的にやっている劇場としても、非常に功績を上げております。私が就任した2002年に、フランスの、私よりもちょっと年上の作曲家で、ルカ・フランチェスコニLuca Francesconiという人がコールリッジの詩に基づいたオペラを書きまして、それが私の2番目に振ったオペラでした。それが世界初演でしたので各地からいろいろな人たちが集まってきます。それが翌日にドイツの新聞に評が出る。もちろんオランダ、スペイン、フランスでも出るということで、とにかく話題をつくることに関してすごく力を入れています。2年目には、まだこれは日本では上演されていませんが、わが国の誇る細川俊夫さんの作曲で三島由紀夫の『近代能楽集』に基づいた《斑女》という室内オペラをやりました。それはエクサン・プロヴァンス音楽祭との共同制作でしたが、大変注目を集めました。

そのエクサン・プロヴァンス音楽祭との共同作業で、私の3シーズン目に、モネ劇場の座付き作曲家のフィリップ・ボスマンスPhilippe Boesmansという方がストリンドベリ原作の『令嬢ジュリー』という台本に基づいた新作オペラを書きました。これも室内オペラですが、初演をモネ劇場でやってからエクサン・プロヴァンス音楽祭に持っていくことにより、先ほども申しましたとおりに、とにかく話題をつくる、そして聴衆を集めるということを常に心がけてきたという気がいたします。

さて、話は変わりますが、根本的にドイツの劇場というのは、いまだにレパートリー・システムというシステムをとっております。レパートリー・システムと言うのは、ほとんど毎晩というわけではないですが、大体、1カ月のうちに、日によって演目が違うということです。きょう《フィガロの結婚》をやったら、あしたはワーグナーが、その次の日はウェーバー、その次の日はバレエ、その次の日はモーツァルトと、80年代の私がミュンヘンにおりましたときは、もう演目の日替わり度が非常に大きかったです。そして、歌手さんの契約も、指揮者の契約も、だれがどの日に来るのか見当がつかないということで、私どもがアシスタントをしていたころは、週のプログラムを開くと、そこに歌手さんの名前が出ていて、ああこんな人が来る、今度はフレーニだとか、来週はカプッチリが来るとか、今度はパタネーが振るんだとかというのが、毎日入れ替わりでした。

メトロポリタン歌劇場というのも、そのシステムがいまだに生きておりまして、プレミエが出たら、とにかくそのプレミエの演目が1カ月後も出るし、2カ月後も出るし、4カ

月経ったらぼんとまた出ます。その間には、1回出し物が出てしまうと、もう練習がないんですね。練習がなくて、しかも、指揮者がせめて同じだったらまだいいのですが、その指揮者も、80年代のころは替わっていたんです。ということは、1つの演目が出ますと、それが、何回かやった後ですけれども、3カ月後とか4カ月後に、練習がなく、たまたまそのときに、例えばサヴァリッシュが振らなくて、ほかの指揮者が来たときには、当然その指揮者の振り方、タイミング、その他もろもろ違うものです。歌い手さんとは一応ピアノでの通しの稽古はしますが、オーケストラは面食らう場合が多いんですね。それで、ある指揮者がこういうふうにやっていたところを、もう1人来た新しい指揮者はこういうふうに分けたとかで、弾いている人たちにたまに事故が起こったりするわけです。

これはバイエルン州立歌劇場の古い団員に聞いたのですが、《エレクトラ》の日、指揮者のところに突然「ベーム」と書いてあったらしいんです。カール・ベームKarl Böhmは晩年、どう考えても、この辺にハエがいるのではないかと思わざるを得ないような振りの指揮をしたそうですが、指揮棒が降りた途端、オーケストラから「パンパンパーーン」って、劇場が吹っ飛ぶような音が出たそうなんですね。それは、もうバイエルンの古株の方たちが生き証人として言っていました。「どうしてあんなのかわからないんだけど、いつもとは違う音が出るんだ」とおっしゃっていましたね。

それが、ある意味でのレパートリー・システムというものの、ひとつは難しさでもあり、ひとつは醍醐味でもあると。ということは、毎日毎日違うことをやっているの、ルーティン・ワークになる可能性もありますが、だれか違う人が来ることによって、例えばヴェルニケ演出の《運命の力》とかで、とてつもない力を持った歌手が来たら、それはそれで「ばーん」とその日が引き締まるとか、そういうことがあり得るのがレパートリー・システムと言われているものです。

それに対して、モネ劇場、あるいはパリ・オペラ座、それからスカラ座もそうですが、現在スタジオネのシステムがとられております。これはどういうシステムかと申しますと、とにかく1カ月間、あるいは6週間ぐらいですが、練習をしたら、次の月に、同じ演目だけが10回ひと月の中で演奏される。そして、そのまま終わってしまいます。1つの演目が、1カ月の中にずっと演奏されていたら、それをやっている最中にほかの演目の練習がまた始まって、その次の月は全く別のものが出る。つまり、歌手も全員2カ月間、長く拘束されるわけです。それから、指揮者も2カ月間拘束されます。したがって、1カ月間同じものしかやっていないので、オーケストラの質とか、歌手の練り上がり度と

いう意味では、もう練習から即そのまま本番にだ一っと流れ込んで、水準としては非常に高くなるのです。

ところが、このシステムにはひとつ大きな欠陥といますか、弱みがあります。それはもしベルカントのオペラだったときに、オーケストラにとっては、1カ月間、おそらくセカンド・ヴァイオリンとヴィオラ、コントラバスの皆さんにとって特に、地獄のような1カ月になるわけです。例えば、〈カスタ・ディーヴァ〉というアリアのある、カラスが得意としているベッリーニの《ノルマ》という作品があります。それをやるオーケストラは、《エレクトラ》など変化に富んだオペラと違って、同じような音型をずっと長く弾かなければいけないんです。なかなかこの手のものは、音楽監督に当たる立場の人が心して、その期間中に難しいコンサート・プログラムを入れたりして、バランスをとらないと、大変退屈なことになってしまうんです。「おまえ、そんなこと言うなら《ノルマ》弾かすぞ」という冗談がオペラ劇場にはございまして、それほど苦痛なのです。演奏水準は高くなって歌手さんたちも拘束できるのですが、多少そういうことが難しいシステムかと思います。

でも、いまや経済的な理由と、もちろんクオリティの理由からによりますが、昔80年代にあったようなレパートリーのシステムはドイツの劇場と言えどもなかなかありません。今は、ほんとうの日替わりで千差万別だった時代のレパートリー・システムが、スタジオオーネのシステムを少しずつ取り入れて、できるだけブロックにした形で演目を集中させる傾向にあり、それはコヴェント・ガーデンでもそうですし、メトはもうちょっとヴァラエティに富んでいるかもしれませんが、スカラ座は長い間スタジオオーネであり続けています。

ということは、例えばモーツァルトのオペラをやるときに、歌手さんの契約を、大体練習から数えて2カ月から3カ月ぐらいの間で全部その演目が終わるようにセットして、5カ月後に何の練習もなくもう1回やる、ということがいまやなくなりつつあります。大体2カ月ぐらい、プラス練習で3カ月ぐらいの間でその人たちはやって、その劇場から去っていく。その間に、劇場間を行ったり来たりして、本番だけ歌う歌手さんたちはいますが、大体その劇場が契約する歌手さんです。それから、特に指揮者です。指揮者というのも、練習から大体2カ月間、何回公演でその演目は終わるというようなことが、今、大体世界の潮流になっているように思います。ですから、随分バランスがとれてきている感じがします。

続きまして、今度は音楽監督がオペラ劇場でどういうことをしているかということについてお話しします。音楽監督ひとりでももちろん存在できるわけではありません。先ほどか

ら申し上げているとおりに、音楽監督と劇場総裁（支配人）、それから多くの劇場が、もうひとつ大変重要な役割の人を契約しています。それは、キャスティング・ディレクターと言われる人です。総裁というのは、大体自分の劇場の運営面担当ですから、金銭的な面、そして方向性、芸術的な面の2つの面における最高責任者です。総裁の意向によって、その劇場の存在というものが随分左右されます。そして音楽面での最高責任者として、音楽監督という、オーケストラや歌手との共同作業、合唱団に対するクオリティの責任を持つ人がいる。

そしてもう1つは、キャスティング・ディレクター。このキャスティングのディレクターというのはいつも総裁、音楽監督とトライアングルで動いています。演目が決まるとします。今年はモーツァルトの年だから、モーツァルトのこれとこれとこれはやりましょう、しかも、これは舞台上演しましょう。で、もう1つのオペラはコンサート形式にしましょうということを決めます。その後、キャスティング・ディレクターが指揮者も含めて、マネジメントと話をしながら、「あなた、この期間、この期間、ここからここまで空いていますか」と、条件面を整えて、演奏の役の人をつかまえるのです。

このキャスティングのディレクター、あるいは音楽監督、総裁が、いつでも目を光らしていて、オペラ劇場の場合には、色々なところに手分けをして、歌手を聴きにいったりします。またいろいろな劇場との間でのやりとり、あるいは指揮者同士のやりとりで、例えば、ワーグナーのある役を歌うんだったらこの人がいますよ、という情報が入ってきます。そうしたら、音楽監督が空いていなければ、キャスティング・ディレクターに「ちょっと行ってきてくれ」と頼みます。総裁も、体が空いている限りは行って、そういうアンテナを3人で張りめぐらしながら、とにかくこの演目に関してはこういうキャスティングで決めましょうと判断をします。

それで、特に今私のいるモネ劇場では、いわゆるコマーシャルリズムの上でのスターと呼ばれる方々を優先せずに、できるだけ練習に密着して参加して、そのプロダクション自体を1人の歯車として一緒に持ち上げてくれる方たちをエンゲージしようという1つのコンセンサスがあります。そのために、ある意味では声だけではなく、人間性も含めまして、いろいろな情報を集めるわけです。彼は大変いい声だけでも、どこそでだれかとけんかして帰っちゃったとか、あるいは、演出家の方々もそうです。いつもすごくアイデアは持っていますが、なかなか人間関係がうまくいかないというような情報が入ってくることもあります。モネ劇場ではできるだけみんなでチームワークをスクラム組んでやりたいので、

そういう観点からも人選をしています。相当な情報を交換し合いながら、キャスティングや、指揮者の選定や、演出家の招聘をします。

私の場合には、音楽をやる際、1つのところにずっといなければいけないものですから、一番大車輪となって聴きに行っているのはキャスティング・ディレクターに当たる人です。その人がほんとうにもう四六時中、あそこにいい歌手がいる、あそこに、と飛び回って、その歌手、あるいは演出家のビデオを私のところに持ってきてくれるんですね。あるいは、歌手を招待して、オーディションを毎日のように劇場の中でやるシステムになっておりまして、そこで、1年後、2年後にこういう演目をやるとなったときに、「わかった、あのときに聴いたあの人がいいんじゃないか」と、常に机の上に出せるような情報として持つように努力をしています。

それ以外に音楽監督、音楽の責任者の役割として課せられているのが、歌手のオーディションを聴くことです。それから楽員、楽団のレベルを底上げしていく、あるいはレベルを保っていくことも大変重要な、音楽監督という名前のタイトルを持つ人に課せられた責任です。私が2002年に就任したとき、オーケストラのレベルは大変高く、お国柄を反映してモーツァルトも、ワーグナーも、フランスの音楽はもちろん、ブリテンもヤナーチェクもたくさんやっていました。ロシアのレパートリーもたくさんやっていて、いろいろな色のパレットを持っているオーケストラでした。そこで、私自身がこの何年間かでもう少しほかのエレメントをつけ加えたいと思ったのは、私がおりましたドイツの劇場の1つの特徴と言える、響きがカテドラルの中に立ち上がっていくような、立体的な響きでした。これをオーケストラにぜひ蓄えてもらいたいと思ひまして、比較的やられていなかったリヒャルト・シュトラウスやワーグナーのオペラを、私のシーズンは年に1回ずつ必ずやっていくことを希望して、受け入れてもらいました。そしてオーケストラの、サウンドのイメージをつくることを努力してやってまいりました。シンフォニーの領域、コンサート会場ではマーラーのシンフォニーをプログラムの核に置いて、劇場で私が指揮するときは、特にワーグナーとリヒャルト・シュトラウスを中心にやっていくという両輪で、オーケストラのクオリティ、あるいはサウンドのイメージとをつくり上げることが、音楽監督の領分に入ってくることと考えてやってきました。

さて、最後のお話になりますが、演出家と指揮者とのコラボレーションについてです。先ほどからお話ししているとおり、モネ劇場というのは、演出家が必ずしもオペラ分野ではない、いろいろなところからオペラの世界に入ってくることでフレッシュなアイデ

ィアを与えてもらっています。去年の12月に、私が《さまよえるオランダ人》の公演をモネ劇場でやったときに、ドイツ人のアーニャ・カンペAnja Kampeという若いソプラノがゼンタの役としてデビューしました。彼女は今年ゼンタでバイエルン州立歌劇場に出て、来年は新国立劇場にゼンタ役で初来日するそうです。いわゆるモネ劇場がアーニャ・カンペのゼンタ・デビューということで、それも私どもが情報を集めながらキャスティングしたひとつの成果であったわけですが、大変な歌唱力と強い声の持ち主がまた現れました。

そのオペラを演出したのが、ベルギー人で、オランダをベースにしているギー・カシアスGuy Cassiersという方でした。彼はドラマの演出家ですが、いろいろな視覚的な要素、ヴィジュアル・アートというか、コンピュータを使ったグラフィック・デザインを持ってくる人です。大変興味深かったのは、ゼンタもオランダ人も、よく読んでみれば大変奇妙な役柄で、ゼンタというのは、もう最初から取りつかれたように、オランダ人が映る鏡を見ながら、この人しかいないと、ほかの女性たちが糸車でお仕事をしているときに、ぼうっとオランダ人を見ているだけなんですね。そこで恋をしてしまっている。オランダ人はオランダ人で、呪われて、死ぬに死ねず、7年ごとに丘に上がってきて自分を愛する人を探す。その2人が、ある日突然、舞台の隅と隅に立って、もう見つめ合ったまま動かなくなってしまう。そこに入ってダーラントという、実は娘をお金持ちに早く嫁がせて自分は楽をしようと思っている悪いおやじがいるんですが、ダーラントが真ん中でゼンタに、「どうだ、どうだ、こんな男を連れてきたぞ、大変リッチな男だ」と。オランダ人には、「どうだ、私の娘はかわいいだろう。言ったとおりでだろう」と両方に宣伝するんですが、2人とも全然動かない。「商人のライトモチーフ」が出てきてその間中、ダーラントがずっとしゃべりっぱなしです。何とかして娘を売ろう、何とかしてオランダ人に娘をかわいいと思ってもらおう、それから、オランダ人を自分の娘に気に入らせようと思って、ごまをすっている。そのたびに、ティンパニが「ドン、ドドドドン、ドドドドン」と打ちます。2人ともしゃべらずに、その間が余りにも長いので、ダーラント自身も二の句が継げなくなってしまう、「勝手に2人でやってよ」と言って去っていく。

その間中、ギー・カシアスは、髪の毛がなびく様とか、オランダ人が動く手をプロジェクションに大きく映し出すんですね。舞台全体が暗くて、それがすごく効果的に、彼ら自身は動かなくても、内面的な動揺というものがビジュアルとして、髪がたなびくときに銀色に光り輝く玉のような露がこぼれ落ちるのが映し出されることによって、シンボライズされるというか、ある意味で、オランダ人のひとつの本質に合っていました。

私が度肝を抜かれたのは、一昨年《タンホイザー》をやったときです。《タンホイザー》の演出家は、これもベルギー人ですが、日本にも何回か来ている現代美術の大御所で、ヤン・ファールJan Fabreという人でした。ヤン・ファールという人は、アンリ・ファールのひ孫だそうです。それで、この演出家と仕事を始めるとき、彼のことを知るためにも、彼の展覧会に出かけていったんですが、それを見てびっくりしたわけです。彼は二十歳になるまでひいおじいちゃんの功績を知らなかったらしいんですが、その血を受け継いで、昆虫に対する異様な執着を持っている現代アーティストでして、タイに生息している玉虫——緑色に光り輝く羽を持った玉虫の甲羅を張りめぐらして、王宮の間を一面それで飾っちゃった人です。会場に入ると、玉虫色にほんとうに光り輝いていますので、それは異様な光景、輝きなんですが、そばで見ると、それは全部虫の格好をしているわけです。虫の格好をしたシャンデリアができています (笑)。そういう人がオペラの世界に来ちゃったんですね。それで、何をされるかと、期待半分、半ば興味津々で待っていたんですが、彼がずっと持っていた根本的なテーマに、人間というものが今動物としてどれだけ退化しているかを、彼の現代美術を通して問うということがあったわけです。それはどういうことかということ、昆虫でもいいし、動物でもいいんですが、みんな人間よりも、複眼を持ったりして、よくものが見える。猫とかは、触角も嗅覚も発達しています。聴覚も、虫にしか聞こえない、人間には聞こえない音があるわけですし、そういう意味において、ありとあらゆる感覚というものが、昆虫なり、動物なりは人間よりもすぐれています。そして一方、今の私たち人間を見てみたら、私どもの国も、ヨーロッパでも今、少子化という言葉が盛んに言われています。少子化という問題は当然政治的なエレメントを持っていますので、一言では言えませんが、彼の考えからしますと、これは文明とは何ぞやと、結局、人間自身が動物としてのエネルギー、生き物としてのエネルギーをどんどん失ってしまっていると。したがって、文明化するということ、人間が発展するということはどういう意味を持っているのかということ、彼は常にその芸術を通して問いかけていたわけです。その1つが、あの玉虫の美術だったんです。

彼は《タンホイザー》で何をやったかということ、《タンホイザー》は、皆さんご承知のとおり、タンホイザーが社会の掟を破って、官能の世界、いわゆるヴェーヌスベルクに行って、そこでいわゆるセクシュアルな体験をして、官能の世界におぼれるわけです。そして、その官能の世界というものの自体が、ヤン・ファールさんの概念の中で生殖行為、いわゆる動物としてのエネルギー行為であると。それに対して、騎士の社会、いわゆる歌合

戦の社会というのは、非常にコンヴェンショナルで因習的な、いわゆる文明というものに表される、動物としては退化した社会であるというような考え方を持ち込んだんですね。

それはそれで《タンホイザー》のテーマ性という側面を持っていて、正しかったと思いますが、やり方が大変でして、何と彼は20人ぐらいの妊婦さんをライブで契約しまして、一糸まとわぬ姿で、妊婦さんですよ。全裸で出したんですね。プレミアの3週間ぐらい前から、その方たちがエンゲージされて、やってきました。で、ヴェーヌスベルク、いわゆるヴェーヌスで歓楽の限りを尽くしているタンホイザーが歌っている最中、その方たちがどっと前に出てくるわけです。

もっとショッキングなのは、ほかのダンサーたちもくねくね裸で踊っているんですが、その中の男性のダンサーが、妊婦さんのおなかにかいゆるエコグラフを当てるんです。そうすると、プロジェクションにドクドクドクと胎児が映るんですね。《タンホイザー》冒頭のテーマが始まって、ヴェーヌスベルクになった途端に、それがばーっと出てくるんです。客席の後ろのほうで見ていると、その妊婦さんたちは非常にプロポーションがよくて、きれいに見えるんですね。私が困っちゃったのは、私の場所（オーケストラ・ピットの指揮台）というのが非常に近いんですね（笑）。あまりに近すぎて、彼女たちがばーっと出てくるときは、もう目を上げていられない状況になるものですから、いいぐあいに、譜面にもうかじりついたようにしていたら、《タンホイザー》もあつという間に終わってしまったという思い出があります。

その公演は1カ月の長きにわたって上演しましたから、当然、その1カ月後の公演は、もう胎児が大きくなっているんです（笑）。そのときは、合唱の団員からクレームが出ましてね。こんなのではとてもとても、大体妊婦さんがここにいるだけで、やっぱり動くときに危ない、傷つけちゃったときどうしたらいいんだ、何か事故があったらどうするんだと、まずこういう組合的な問題がありました。もう1つは、やっぱり目のやり場に困ると。合唱団員は私よりもっと近いですから、モラル上、大変問題があるので何とかしてくれというクレームが来ました。そういうクレームを総裁も、私も聞きながら、それでも彼のアイディアと《タンホイザー》の概念というものが合致するように、できるだけ努力をしていた思い出があります。

とにかく演出家がいろいろなアイディアを持ってきたときに、ある意味で様々な分野から来ますので、異種格闘技みたいな趣を呈するんですが、私たちのほうで必ずそこはオペラという1つの枠を示します。何が枠かと言えば、やはり時間的な制約があるということ

です。それから、声を出すということにおいて、空間的な条件というものが絶対に必要だということです。例えば台本上は3人が並んで歌ったほうが、演出家としてはヴィジュアル的にも、台本上も都合がいいことがあったとしても、声を出す空間性というものの中で、あまりに3人が近寄ることによってダイナミズムが崩れるときには、こちらからできるだけサジェスションをします。お互いの声がどのくらい放物線を描いて飛んでいくのか、登場人物を対比させることについて、私どものほうからも随分ディスカッションすることで、いつも課題をお互いにぶつけ合う、そういう1つのシステムとして、歌劇場がある意味で有効に機能しているべきだと思います。

最近、演出家と指揮者が最初から最後の日まで一言も口をきかないで終わっちゃったという話も聞きます。そういうことができるだけないよう、プロダクションというものを、歌手さんも、合唱団も、オーケストラも含めて、単にねじの1つとしてしか認識できないような状況にならないよう、みんなが有機的な存在であり得るような、そのための議論は辞さないという姿勢が、理想的な劇場の度量ではないかと考えています。

最後に朝日新聞の記事にもなったオーケストラのストの話です。これは去年の4月にフランスのシャトレ座というところで、《バッサリーズ》というヘンツェ作曲の、130人ぐらいでやるオペラを演奏することになったんですが、これは、オーケストラのメンバーのストライキではありません。オーケストラがラジオ・フランスというフランス放送に所属するオーケストラだったのですが、フランス放送の組合員の方々がストライキに入ってしまったんですね。何でオーケストラがそれで出演できなくなったかと言いますと、組合員の中に、オーケストラの楽器庫のかぎを持った人がいたわけです。それから、譜面の棚のかぎを持った人もいたんです。譜面係が組合員だったわけです。そうするとオーケストラは、ヴァイオリンの人たちとかは弾けますが、コントラバスは外へ出せない。打楽器は全部外へ出せない、それから、もう譜面はない——まじめに家に持って帰ってさらっている人以外は、ある日突然譜面がなくなったわけです。

それでもう仕方なくて、どんどん日は過ぎていきますので、一計を案じました。それまで歌手さんのコーチで3人のピアニストがついていたので、その3人は曲を知っています。その3人をまずピアニストに、とにかくコンサート・グランドをピットに3つ入れてくださいと頼んで、編曲というか、アダプテーションが始まったんです。代替りの譜面だけは、ヘンツェの作品を管理する出版社のショットから送られてきて、調達できました。ただ、当然ずっとストライキは続いていましたから、とにかくオーケストラのメンバーは、

体が空いていても上から下からプレッシャーがかかります。そのオーケストラの人を単独で1人ずつ契約することも考えましたが、それはまかりならぬということになって、しょうがないですから、全く違う形を考えました。それで、3人のピアニストと、打楽器だけフリーの人を集めて、そこにヴァイオリン1人、コントラバス1人をつけました。

それまではよかったんですが、今度はその3人のピアニストに音楽をどう振り分けるかで、どうやったかと言いますと、ヘンツェのスコアが何十段もあるわけです。「あなたは大体弦楽器のパートを弾いてください」「あなたは大体木管楽器のパートを弾いてください」「あなたは大体金管楽器のパートを弾いてください」と言って、まず分けたあとに、スコアを全部アシスタントの人にコピーしてもらって、今度は、「じゃあ、あなたは、この段はオーボエを弾いてください」「あなたは、この段はホルンを弾いてください」「あなたは、そのときに弦楽器を弾いてください」というふうに、ピアノの譜面にスコアをどんどん張りつけていったんです。

オーボエと言いましても、その1本の旋律をピアノで弾いても、ピアノ自体が響かないんですね。その場合にはピアノの楽器を響かせるために、オーボエの1本の旋律を弾いていたとしても、必ずトレモロの低音をいつも鳴らしておいてくれとか、そういう作業をずっとやりました。

またホルンが8本要る曲でしたが、ホルンのパートに当たった人は、ホルンのユニゾンです。「ドレミ」という音があったら、ホルン8本「ドレミ」と弾けばいいかということ、それではホルン8本の感じになりません。それをわざわざ4オクターブにしてもらって、「ド・レ・ミ」と弾くと、やっと何となくホルンらしく聞こえると。

それをやっていったら、3日ぐらい徹夜することになりました。地下室で仕事をしましたが、若い2人のピアニストたちは、やっぱり体力がありまして、徹夜もものともせずにはやっていたけど、私などはもうへろへろになって、何とかこぎつけたという次第です。それもオペラならではの、ある意味で珍事かと思ひまして、私の活動の中では大変忘れがたいものとなっております。

長らく取りとめもなくなってしまうしましたが、まず第I部のお話をこれで終わらせていただきます。ありがとうございました。

【武濤】 それでは、ただいまから15分間の休憩を取らせていただきます。15分後に次のセッションに入りたいと思います。よろしく願いいたします。

第Ⅱ部

ワークショップ

【武濤】 大変お待たせいたしました。それでは、第Ⅱ部のワークショップに移りたいと思います。先ほど非常に興味深いお話をしていただきました大野さんに、再び出てきていただきます。それから、このワークショップでは、ソプラノに二期会会員の木下美穂子さん、そして、テノールに藤原歌劇団団員の小山陽二郎さんにご協力いただきます。それでは、始めさせていただきます。

（注：以下、《ラ・ボエーム》《ラ・トラヴィアータ》のセッション中、カッコ内の番号はRICORDI版《La Bohème》《La Traviata》のヴォーカル・スコア中の練習番号にあたる）

【大野】 ふだん歌手の皆さんと練習するシチュエーションで指揮者がピアノを弾くというのは、サヴァリッシュさんのような場合を除いて、ほとんどなくて、ピアニスト、あるいはカペルマイスターがピアノを弾きます。指揮者は前にいて、サジェスションをしたり、打ち合わせをしたりするんですが、たまに、例えば去年《Die Frau ohne Schatten（影のない女）》という作品をモネ劇場でやったとき、あるテノールの歌手が、それほど長くない役ですがすごく重要で、すごく強い声を要求される皇帝の役になりました。どういうわけか一音もお勉強せずにいらして、さすがにびっくりしましたので、久しぶりに自分自身がピアノに座りまして、彼に音を取る段階から全部やってあげました。リヒャルト・シュトラウスですから非和声音がいっぱい出てきますので、結構音が難しいんですね。それをもう1音1音取りながらやってあげているのに、「きょうは覚えられない」とか、「疲れちゃったからもうだめ」とかいうのを、「ちょっとあなた」と言いながら、うまく丸め込みながらやったんですけれども、その方はその皇帝の役をものにしまして、今その役でいろんなところで歌っていますから、嫌になっちゃいますよね（笑）。

さあ、小山陽二郎さんです。よろしく願いいたします。《愛の妙薬》からネモリーノの〈人知れぬ涙〉です。大変有名なアリアですが、とにかくネモリーノというのはシャイな人で、アディーナという恋してる女性がいるんですが、どうしても言えないんですね。それで、もう自暴自棄になって、自分は兵隊に行くと。偉くなってから帰ってくる、それで死んでもいいと言ったところ、だんだんアディーナがその情熱にほだされて、その間に「愛の妙薬」が役割を果たします。アディーナがそっと「こんなに自分のことを思ってくれていて」と言って、涙するんですね。それをそばから見ていて、「僕のことを……」と。

（ 実演：ドニゼッティ作曲《愛の妙薬》より “Una furtiva lagrima” ）

【大野】 この歌は、最初に〈人知れぬ涙〉というフレーズが出てきますが、「Una furtiva lagrima」、人知れぬ、furtivaとは、ひそかにというニュアンスの言葉ですけれども、そこだけでも曲が決まると言ってもおかしくないですね。

【小山】 そうですね。

【大野】 今、私からサジェスチョンするとしますと、「Una furtiva」、「f」の子音をもうちょっと強調してやっていただきます。それから、その後に「quelle festose giovani invidiar sembrò（あの陽気な娘たちをうらやんでいるように見えた）」、というところがあるのです。「でも、そうじゃなかった」とその後で歌います。それで、「Che più cercando io vo?（これ以上、僕は何を僕は求めるというのか?）」と2回歌った後に、「彼女は何と僕のことを愛してる」と言うんですね。そこでクレッシェンドがあります。この曲は悲しく始まるんですが、今の「何を探していたんだろう」、「M'ama（僕のことを愛していたんだ）」と言うところで短調から長調に変わります。ここがこの曲の命になるわけですが、そこでもっともっと「m」を飛ばしてみましよう。それでどのくらい変わるか。こういう作業を自分自身、まず受けるわけです。嫌だというときもあるかもしれませんが、それを私どもは話し合いながら、決めていくわけです。それからここでは、オーケストラだとファゴットという楽器が吹きます。ファゴットは、オーボエではありませんし、とっても素朴な音がするんですね。それが彼の朴訥な、人情味の厚いところも表すわけです。

（ 実 演 ）

【大野】 今、2番の歌詞のところで、「Un solo istante i palpiti」、「palpiti（ときめき）」という言葉が出てきます。「ときめき」という言葉が出た後に、またオーケストラがそれをなぞります。1回目に出てきたときは、「涙」という言葉でそれがなぞられております。「lagrima」、これは涙。そうしたら、涙のように、ふっと落ちるように音楽ができています。2番の歌詞というのは、「Un solo istante i palpiti」、「このひとつのときめきが、このためいきが」と言うんですが、その「palpiti」というところの、この「p」の発音もちょっと気をつけて、強調してやっていただきます。そこにオーケストラが重なると……

（ 実 演 ）

【大野】 ありがとうございます。

今度は、彼女のためいき、自分のためいき、これが混同してしまっ、自分では区別できなくなってしまっ、だんだんまた気持ちが高揚してきまして、また長調に変わります。

この短調から長調に変わっていったって、アディーナの気持ちと自分の気持ちが1つになって、これで自分は死んでも構わないという気持ちに高揚していくところがあります。そこをもう一度聴いていただきましょう。「i palpiti」。

(実 演)

【大野】 ありがとうございます。

小山さんは、この曲をイタリアでも歌っていらして、全曲通して何回もお歌いになっているということですが、今の最後「si può morir, si può morir (もう僕は死んでもいい)」と言っているときに、指揮者が前にいるとどんな感じですか。

【小山】 指揮者ですか？

【大野】 「si può morir, si può morir」と、こう待っていますよね、その呼吸の合い方というのは、何かお感じになっていることはありますか。

【小山】 ホールドしてくださいねという気持ちはあります。

【大野】 いわゆる指揮者との呼吸の合わせ方という意味ですけれども、前に、ちょうど指揮者がいて、こうやって棒だけ動かしているわけですが、歌いにくい、歌いづらいというのを感じたということはあるでしょうか。

【小山】 あります。人によってまちまちですね。

【大野】 今のカデンツァを延ばしていらっしゃるとき——今のところはあんまり難しい箇所ではないかもしれませんが、中心線上にちょうど指揮者と、あるいはオーケストラがいますよね。ご自分の声をお聴かせになって、そして、その一番いいところにすーっとおりていくときという呼吸というのは、やっぱり合わせることになるのでしょうか。

【小山】 そういう意識の仕方を僕は余りしなくて、確かに合わせなきゃいけないんですが、出ている音がすべてですよね。それを、逆に、表情から読み取ってタクトをおろされるんですか。

【大野】 そうですね。私の場合には、いつも歌い手さんのお顔をずっと拝見していて、彼の声が、ただ単におりてくるという音だけではなくて、口だとか、表情を見て、「morir」というところでオーケストラがぼんと入るように、待つんですけどね。

よくあることとして、例えば、「morir」でいきなり入られたら困るわけですよね。その辺は指揮者との呼吸はいかがですか。

【小山】 お客さんに対しては、表情なり、歌っているときの口であったり、できるだけ美しいほうがいいと思いますが、それが絶妙な感覚でうつるようになります。当然、

指揮者は十二分にそれを見ているだろうとっております。

【大野】 わかりました、心したいと思います。どうもありがとうございました。
では、続きまして、木下美穂子さんです。

(実演：プッチーニ作曲《ラ・ボエーム》より

“Si mi chiamano Mimi”)

【大野】 これも幾つかディスカッションしてみましよう。

この「私はミミ」という旋律がたくさん出てきますね。(35)冒頭の上行音型、ピアノを弾く)それで、「でも、私のほんとうの名前はルチアだ」というふうに言いますね。とても大事なのは、その前の、ロドルフォがアリアを歌っていますが、調性が全く違うことでして、ロドルフォのアリアはちょっとおしゃれなというか、フラットの調で、きらきらきらきら終わるんですね。(34)終わりの2小節、ピアノを弾く)彼は詩人ですから、こういうふうにきらきら終わる。ところが、ミミさんはお針子で、この方もとても素朴で、そして多少内気なんですね。それで、今まで(34)終わりの2小節、ピアノを弾く)こういう調だったのが、(35)冒頭、ピアノを弾く)全く違う音が出てきます。これによって、この2人がまだ近しくない、まだ自己紹介の段階にいるというのが調性で表れるわけです。まずこの調性の変わり方で、自分自身のことを紹介しきれしていない、ちょっと内気な感じが出ると思います。それで慎重に、「Mi chiamano Mimi, ma il」、ここから大体指揮者は2つに取ると思いますけど、ゆっくりとやりましよう。

それから、この歌で一番重要なところは、彼女はお針子さんで、刺繍でいっぱい花を縫っているんですね。そして、自分の部屋の窓から雪解けして、窓が開いて、そこからお日様が入ってきたら、その私の縫っている花、実際に春の雪になって私を照らしてくれるんですよ、お花が満開になるんですよというところで、ここも調性が変わるんですね。(37)16～22小節、ピアノを弾く)ここはこの音楽の中で一番神秘的なところで、室内だったものが、屋根が開け放たれるように、声も、音楽の性格も外に出ていくというところですが、ここにすごく神経を集中させていきましょう。

(実 演)

【大野】 とてもきれいな歌声です。今、音楽が上がっていきますね。(36)ピアノを弾く)ここで「primavere」、「春」という言葉になります。春というときに、音楽の、ある意味でエクスタシーがあるんです。だから、そこを少しセンシユアルになるようにしてましよう。ですから、声の質もすごくやわらかい感じで。

それから、その後に指揮者との綱引きの場面があります。窓を開けて (37)19～25小節、ピアノを弾く)、この曲の中で一番高い音を出すときに、ここは、この開け放たれたところから、花が咲いて、それは私の口づけだというんですよね。私の口づけだというところがあって、そこで彼女が一番高い音を出します。そのときに、前にいる指揮者が、彼女の声がおりてくるかおりてこないかをずっと待ちながら……ここはソプラノ歌手と指揮者の、本番のときは、ひとつのいいカンバセーションになるところですね。今私たちはちょっとオーバー・アクションでやってみますので、そこをどういうふうに通過していただくか。

(実 演)

【大野】 すみません。今、またもう1回 (36)4～5小節、ピアノを弾く)、花の香りでいっばいと、オーケストラがその花の香りを受け継ぎます。でも、この後で彼女が言いますが、「でも悲しいことに、自分が縫っているこの刺繍の花には香りがないんです」というふうに、ちょっとふっと寂しくなるんですね。またそこで (36)6小節め、ピアノを弾く)、短調の和音になりますが、これがとってもその場に効いて、ちょっとさみしくなるところがあります。それをうまく表現していただきましょう。

そして、その後に、彼女が「Altro di me non le saprei narrare. (私はもうすべてのことを話しました。迷惑なお隣さんでごめんなさいね)」というところがあります。一番最後に「cha la vien fuori d'ora a importunare」というふうに、「importunare」に、ちょっとポルタメントをかけて、その後少しディミニユエンドして、ここも少し憶病な感じに、シャイな感じがするように、それですっと引き込んでください。それがロドルフォにとつて、もうかわいくてかわいくてたまらないという感じ (笑) に聞こえるようにしていきましょう。では、「Foglia a foglia la spio!」

(実 演)

【大野】 木下さんは、ミミの役を今度お歌いになるんですね。いつですか。

【木下】 2月24、26日、オーチャードホールです。ぜひ聴きにいらしてください。

【大野】 ありがとうございます。

では、小山さんにも出ていただきましょう。今度は二重唱ですね。

(実演：プッチーニ作曲《ラ・ボエーム》より

“O soave fanciulla”)

【大野】 (41)9小節め、ピアノを弾く) 今、2人で初めて一緒に旋律を歌うところがありますね。先ほどから言いましたとおりに、ミミが、今まではずっと1人で歌っていま

す。ここで初めて彼らが2人で一緒に旋律を歌うところになります。これが音楽的には非常に彼らが一緒になったという、いろいろな意味で、精神的な意味でも、肉体的な意味でもシンボライズされているところなんですけれども、そこに向けてひとつの音楽の曲線が大きなラインを描いていくように、コントロールしてみていただけますでしょうか。

(実 演)

【大野】 最初の二重唱で、一緒に「Fremon già nell'anima, le dolcezze estreme,」が終わった後に、「amor!」(42)2小節め、ピアノを弾く)、この和音が鳴るのはどうしてなのでしょうね。これは、ロドルフォがミミにキスしようとするんですよね。それを、彼女がやんわりと「待つてちょうだい」というところに、(42)1～7小節め、ピアノを弾く)とても神秘的な和音がずっとしていて、この間中、おそらくきつと陶酔の気分になるんだと思うんですね。おそらく、この増和音で、「No, per pieta!」「Sei mia!」「V'aspettan gli amici...」「Già mi mandi via?」というところまで、おそらく夢のように。それで、次に、「Se venissi con voi?」、ちょっとミミがおちゃめな気分になって、「あなたと一緒にいきたい」と言ったときに、クラリネットが同じ音型を(43)冒頭、ピアノを弾く)吹きます。このクラリネットのシンコペーションが、「えっ、何だって?」という気持ちを起こさせるんですね。ですから、その「Che?...Mimi」という部分のクラリネットの音をよく受け継いでいってください。

それで、その後、「Vi starò vicina!～私はあなたのそばにいたいから、一緒に連れて行ってちょうだい」というところは、もうどんなに遅くなったっていいですから、もう本当に「Vi starò vicina!」、この和音にしなだれかかのように、「E al ritorno?～それで、帰りはどうしたらいいの」、「Curioso!」、ここはまたちゃめっ気たっぷりという感じですね。その後、「Dammi il braccio, mia Piccina.」、ここはもうちょっと王様になったような、貴族になったような気分を、お2人で出してみましよう。では「Fremon già nell'anima」から。

(実 演)

【大野】 今の「Amor! Amor!～愛よ!愛よ!」と消えたところで、さーっとカーテンをおろして、指揮者の棒がおりて、「ドミソド」が終わったところでカーテンとなる演出家は、いい演出家ですね。おそらくそういうふうにはプッチーニも考えて書いたと思うんですけど。

最後は、《ラ・トラヴィアータ》の二重唱です。

(実演：ヴェルディ作曲《ラ・トラヴィアータ》より

“Parigi, o cara, noi lasceremo”)

【大野】 すみません。今止まったところで、(ピアノを弾く)とオーケストラが鳴るんですが、第I部でもお聴かせした第1幕冒頭、象徴的な音型の変奏になっています。ということは、もう彼女の死が迫っているんですけども、今駆けつけた彼との間につかの間の夢が訪れるんですね。それが、今、長調で(5~7ピアノを弾く)、そして最後の二重唱が始まるわけです。ここもシンボリックなところですね。

それから、調子よく聞こえるところ、(4ピアノを弾く)これは言葉のシラブルで言いますと、「Colpevol sono…so tutto, o cara」「Io so che alfine reso mi sei」、全部シラブルが10、10、10、10、10でできていますね。それを彼女が歌い、彼が歌い、彼女が歌い、彼が歌う、そのことによって緊迫感がどんどん高じてくるんですが、イタリア語で書かれている詩というの、五七五みたいな、いわゆるシラブルの数というのが非常に私たちにリズムを与えてくれるんですね。その中でも、ちょっと強調してください。「いまや私は全部知った」と言いますね。「Colpevol sono…so tutto, o cara.」、「so tutto, o cara.」を強調しましょう。「Io so che alfine reso mi sei!」、全部私に返ってきたというところも、ここの「reso mi sei!」もちょっと、速い中でも言葉を出していきましょう。それから、「Da questo palpito s'io t'ami imparo,」、「palpito」に絶対に「p」を3つぐらい入れるようなつもりでいきましょう。「Da questo palpito」、非常に速いんですけど、それをすると必ずどきどきどきどきした感じがより出てくると思います。そして、全体に2人で1つにつながるような感じにお願いします。「Alfredo! …Ah, tu il vedesti?»。

(実 演)

【大野】 ごめんなさい。この二重唱で一番大切なのは、今までシャープ系だったのが、またフラット系の音楽になることですね。フラット系の音楽になるということが、これが、パリを離れて、そして、「La vita uniti trascorreremo」、自分たちの命が一緒になって、そしてもう1回「rifiorira」ですから「もう1度花咲くように」ということを歌いながらも、それが現実でないことがどこかでわかってないといけないということですね。それで、それをできるだけ内面的に出すようにしてみましよう。「Parigi」、それから、ヴェルディの音楽の場合によくあるのが、下に向けてレガートがついているときに、これはポルタメントをやっていいということですね。ですから、「Parigi, o cara/ o noi lasceremo,」の「remo レーモ」がラインを支えることにもなりますし、それから、情感を出すことにもな

ると思います。「La vita uniti trascorreremo」と、これもアッポジャーレというんですか、引き延ばすようにして、そして、ポルタメントをちょっとかけてください。「Tutto il futuro ne arridera」、ここの「すべての私たちの未来は」、ピアノニッシモのときに、あそこで花咲くと言いますよね。ここに「ne ネ」という言葉があります。ここでピアノニッシモに落ちるんですけど、ここに少し意味を込めてみてください。「そこ」という意味ですけど、「あそこ」ではなく、それがどこかで感じているようにということですね。

(実 演)

【大野】 一番最後にカデンツァのところだけ、もう1回やっていただきましょう。ここはまた和声的にとてもおもしろいところで、(7直前の5～6小節、ピアノを弾く) ヴェルディはこのように、ソプラノのヴィオレッタの声を上には書いているんですけども、実際に聴く声というのは、特に1回目のほうは、テノールの声のほうの方が勝っていて、2回目になったときに、ヴィオレッタの声が、コントラルトのように少し太目に。それから、「La mia salute」、この音を長く延ばしてみましよう。そこは合図を出します。

(実 演)

【大野】 ありがとうございます。

実際にはもう少し時間をかけて、細部にわたって言葉と音の関係、あるいはハーモニーの関係を練習していき、それをオーケストラとのまた共同作業を経て舞台に乗るわけですが、オペラの制作過程というのは、常に本番前の1週間以上前から始まりまして、こういう地道な活動を続けております。皆さんとまたぜひ舞台上でお目にかかれることを楽しみにしております。

どうもきょうはありがとうございました。

【武濤】 本日の公開講座、これですべてのプログラムを終了いたしました。また、先ほどご案内いたしましたが、2月18日に東京国立博物館で次の公開講座を予定しております。どうぞお運びください。長時間にわたりまして、本日はありがとうございました。

補足資料

2005/2006シーズン モネ劇場公演スケジュール

演目	日付	指揮	演出	セットデザイン	衣装	照明	キャスト	備考
魔笛 Die Zauberflöte W.A.モーツァルト	2005年9月1、2、4、6、7日	Piers Maxim	William Kentridge	William Kentridge/Sabine Theunissen	Greta Goiris	Jennifer Tipton	Kaiser N'Kosi/Harry Peeters(2、7日)/ Sumi Jo/Ana Camelia Stefanescu(2、6日)/ Werner Gura/Ferdinand von Bothmer(2、6日)/ Helena Juntunen/Sophie Karthäuser(2、6日)/ Stephan Loges/Céline Scheen/ Yves Saelens/Jeffrey Thompson (2、4日)	会場場所: la Monnaie(モネ劇場) 共同制作: Opéra de Lille, Théâtre de Caen & Fondazione Teatro di San Carlo (Napoli)
Thyeste J.V.Vhijmen	2005年9月27、29日、10月2、4、6、7日	Stefan Asbury	Gerardjan Rijnders	Paul Gallis	Rien Bekkers	Reimier Tweebeke	Dale Duesing/John Daszak/ Helena Rasker/Harry Peeters/ Mattijs van de Woerd/ Lorenzo Caròla/Nabil Suliman	会場場所: la Monnaie(モネ劇場) 共同制作: Nationale Reisopera (Enschede)
ランスへの旅 Il Viaggio a Reims G.ロッシーニ	2005年10月28、29、30日、11月2、4、6、8、9、11、12、13日	Rani Calderon	Luca Ronconi	Gae Aulenti	Giovanna Buzzi	Guido Levi	Carmela Remigio/Anna Rita Taliento(10月29日、11月2、6、9、11、13日)/ Maité Beaumont/Daniela Pini(10月29日、11月2、6、9、11、13日)/ Desirée Rancatore/Annamaria Dell'Oste(10月29日、11月2、6、9、11、13日)/ Alexandrina Pendatchanska/ Rena Granieri(10月29日、11月2、6、8、9、11、13日)/ Riccardo Botta/ Daniele Zanfardino(10月29日、11月2、6、9、11、13日)	会場場所: la Monnaie(モネ劇場) produced by: Rossini Opera Festival Pesaro
皇帝ティートの慈悲 La Clemenza di Tito W.A.モーツァルト	2005年11月15日	René Jacobs					Mark Padmore/ Alexandrina Pendatchanska/ Bernarda Fink/Marie-Claude Chappuis/ Sergio Foresti	会場場所: Palais des Beaux-Arts OPERA IN CONCERT produced by: Bozar Music
さまよえるオランダ人 Der fliegende Holländer R.ワーグナー	2005年12月6、9、11、13、15、17、18、20、22、27、29、31日	Kazushi Ono	Guy Cassiers	Peter Missotten	Frédéric Denis Isabelle Lhoas	Enrico Bagnoli	Egils Silins/Tómas Tomasson (12月9、13、18、22、27日)/ Anja Kampe/ Hélène Bernardy (12月9、13、18、22、27日)/ Alfred Reiter/Torsten Kerl/Robert Chafin (12月9、13、18、22、27日)/ Jacqueline van Quaille/Jörg Schneider	会場場所: la Monnaie(モネ劇場)
コン・ファン・トゥツテ Cosi fan tutte W.A.モーツァルト	2006年1月24、27、29日、2月1、3、5、7、9、11、14日	Alessandro De Marchi	Vincent Boussard	Vincent Lemaire	Christian Lacroix	Alain Poisson	Virginia Tola/Tomoko Taguchi(2月7、10日)/ Maria José Montiel/Lien Haegeman(2月7、10日)/ Stéphane Degout/ Stanislaw Kierner(2月7、10日)/ Pavol Breslik/Lars Pisele(2月7、10日)/ Marina Comparato/Liesbeth Devos(2月7、10日)	会場場所: la Monnaie(モネ劇場)
Mozart Incomplete	2006年1月24、25、26、27、28、29日	Filip Bral	Darren Ross	Bart Clement	Pieter Coene	Frankie Goethals	Bruce Ford/Annette Dasch/ Silvia Colombini/Raffaella Milanese/ Juan José Lopera	会場場所: Salle Maibran, Ateliers de la Monnaie. produced by: Pantalone in association with: Dschungel Wien & la Monnaie presented during: Wiener Mozartjahr 2006
羊飼の王様 Il Re pastore W.A.モーツァルト	2006年1月28、31日、2月2、4、8日	Enrique Mazzola	Vincent Boussard		Christian Lacroix	Alain Poisson	Stefano Antonucci/ Cristina Gallardo-Domas/Carlos Ventre	会場場所: Palais des Beaux-Arts OPERA IN CONCERT
ヴァイリ Le Villi G.プッチーニ	2006年3月5、7、11日	Pier Giorgio Morandi						
ホッペーアの戴冠 L'Incoronazione di Poppea C.モンテヴェルディ	2006年3月10、12、14、16、19、21、23、25日	René Jacobs	David McVicar	Robert Jones	Jenny Tiramani	Paule Constable	Carmen Giannattasio/Malena Ernman/ Monica Bacelli/Lawrence Zazzo/ Antonio Abete/Carla di Censo/ Marie-Nicole Lemieux/Tom Allen/ Amel Brahim-Djelloul/Mariana Ortiz	会場場所: la Monnaie(モネ劇場) 共同制作: Théâtre des Champs-Elysées, Opéra national du Rhin & Staatsoper Unter den Linden (Berlin)
ヤーコプ・レンツ Jakob Lenz R.ヴォルフガング	2006年3月15、16、18、19日	Alejo Perez	Caroline Petrick		Marcelo Salvioli	Alejandro Leroux	Hagen Matzeit/Lorenzo Caròla/ Marek Gasztecki	
セビリヤの理髪師 Il Barbiere di Siviglia G.バイゼット	2006年3月28、30日、4月2、4、5、7、9日	Rinaldo Alessandrini	Omar Porras		Coralie Sanvoisin	Mathias Roche	Stefano Ferrari/Elena Monti/ Luciano di Pasquale/Giulio Mastrototaro/ Filippo Morace/Nabil Suliman/ Donal Byrne	会場場所: Théâtre National NEW PRODUCTION in association with: Théâtre National
ボリス・ゴドゥノフ Boris Godunov M.P.ムソグルスキー	2006年4月18、20、21、23、25、26、27、30日、5月2、3、5、6日	Kazushi Ono	Klaus Michael Grüber	Eduardo Arroyo	Rudy Saboung hi	Dominique e Borrini	José van Dam/Vladimir Baykov(4月20、26日、5月3、6日)/ Janja Vuletic/ Maria Gorstevskaya/Lana Kos/ Irina Samoilova(4月20、26日、5月3、6日)/ Nina Romanova/Beata Morawska (4月20、26日、5月3、6日)/ Ian Caley/ Vadim Zaplechny (4月20、26日、5月3、6日)	会場場所: la Monnaie(モネ劇場) NEW PRODUCTION 共同制作: Opéra national du Rhin & Fondazione Teatro di San Carlo
La Voix Humaine 声 F.プーランク	2006年5月26、28、30日	Stéphane Denève				Jan Maertens	Catherine Malfitano	会場場所: Palais des Beaux-Arts OPERA IN CONCERT
Falstaff ファルスタフ G.ヴェルディ	2006年6月14、16、18、20、21、23、25、27、29、30日	Kazushi Ono/ Peter Tomek (6月25、29日)	Willy Decker	John Macfarlane	John Macfarlane	David Finn	Michele Pertusi/Roberto De Candia(6月20、30日)/ Gabriele Viviani(6月20、21、29、30日)/ Ana Ibarra/Patrizia Orciani(6月20、30日)/ Elena Zarembo/Elena Belfiore/ Lorenzo Caròla/Laura Giordano/ Alessandra Marianelli(6月20、30日)	会場場所: la Monnaie(モネ劇場) 共同制作: Teatro Comunale di Firenze & Opéra National de Lyon
I Pagliacci 道化師 R.レオンカヴァッロ	2006年6月24日	Kazushi Ono					Angela Marambio/Carl Tanner/ Alberto Mastromarino/Francesco Meli/ Troy Cook	会場場所: Grand-Place, Brussels FREE CONCERT in association with: ESAC (Ecole Supérieure des Arts du Cirque - Brussels) & the City of Brussels

文化

オーケストラのスト「編曲」で乗り切る

プロの意地に称賛の声

パリ・オペラの指揮者大野和士さん

本番10日前に100人のオーケストラがストで出演取りやめ。この悪夢からパリの歌劇公演を救った指揮者・大野和士さん(45)

の離れ業が評判を呼んでい
る。徹夜での楽譜直し、5
分の1の小編成化、練習は
4日間だけ。瀬戸際でも投
げ出さなかったタクトが、
15日からの4回の舞台でオ
ーケストラに負けない迫力
を引き出した。

シャトレ劇場の今年の呼
び物「ザ・パッサリズー
(ヘンツェ作曲)は、予定
のフランス放送フィルでは
なく、3台のピアノを中心
にした約20人による演奏に
なった。ファンが心待ちに
していたオーケストラ版と
は別物のオペラだった。

それでも、フィガロ紙は
「大野はめったにないこと
に挑み、公演を実現してし
まった。お見事」と称賛
した。レゼコー紙も「開け
つ広げの熱情で、彼の手勢
たちを指揮台から鳴り響か
せた」と好意的だ。

ジューン・アンダーソン
(ソプラノ)ら一流ソリス
トを迎えての公演は4月13
日から5回の予定だった。
ところが4日、楽団が所属
する公共ラジオが賃上げス
トに突入。練習を重ねてき
たオケが本番に出られない
非常事態に。公演中止を覚



公開舞台げいこで出演歌手とともに拍手に
こたえる大野和士さん(右から2人目)＝
パリ・シャトレ劇場で(同劇場提供)

悟するところだが、ここか
らが大野さんの力業だ。
歌唱練習の伴奏をしてき
たピアノスト3人を軸に、
小編成の楽団でしのごとい
う提案。抜け落ちる管・弦
のパートは3台のピアノに

割り振り、打楽器は原譜を
生かして7人。音が薄くな
らないようパイオリンとコ
ントラバスを各1人、ハー
プ2人などを加えた。
「編曲と呼ぶにはあまり
にも後ろ向きな継ぎはき作

業」(大野さん)を、作曲
者も了承してくれた。
9日に初練習。10日には
歌手8人とコーラス80人を
入れて調整。初演予定の13
日は公開舞台げいこに切り
替え、15日日本番の幕を開け
た。直前のドタバタも関心
を呼び、約2300席はほ
ぼ満員。開幕前、劇場支配
人と大野さんの「お断り」
が英仏両語で配られた。

ピット中央にグラランドピ
アノが3台。ピアノストは
2時間弾き通した。120
%を求められたプロの技と
意地が、ギリシャ悲劇の緊
張感に共鳴する。「8割
減」を思わせぬ舞台に拍
手が鳴りやまない。
大野さんは、「学生時代
に作曲理論はひと通りやつ
たが、55時間かけて楽譜を
切り張りした経験はない。
音のズレを許さないピアノ
で、オーケストラの量感と
質感とどこまで迫れるか。
振りながら、自分の中では
オリジナルを流し続けまし
た」と満足げた。
02年からベルギー王立モ
ネ劇場の音楽監督を務める
大野さんにとり、パリ公演
はさらに上を目指す大切な
舞台。秋の日本「凱旋」公
演への弾みも狙っていた。
パリ在住の音楽評論家、
三光洋さんは「これがフル
オーケストラだったらどこ
まですごかったか、と思わ
せる仕上がりだった。戸惑
う客もいただろうが、劇場
関係者は大野の力量と手際
に頼もしさを感じたはず
だ」と語る。ストに負けら
ぬぬという大野さんの執念
が、一つの伝説を生んだ。
(パリ)富永格

**出演者
プロフィール**

プロフィール

大野和士 (おおの かずし、指揮者) / Kazushi Ono, Conductor

2002年8月より、ベルギー王立歌劇場（モネ劇場）の音楽監督を務める大野和士の活動は、仏音楽誌『ル・モンド・ド・ラ・ミュージーク』に「モネの幸運」と評されるなど、欧州楽壇で注目を集めている。

「ブリュッセルの奇跡」（南ドイツ新聞）と評されたR.シュトラウス《エレクトラ》でデビュー後、今回の来日公演の演目である《ドン・ジョヴァンニ》《ピーター・グライムス》《タンホイザー》《アイダ》などのレパートリーに加え、イタリア人作曲家ルカ・フランチェスコニの《バッラータ》、細川俊夫《班女》（エクサンプロヴァンス音楽祭にて世界初演）、フィリップ・ブースマンズ《令嬢ジュリー》など、数々の世界初演も手がけている。先シーズン末のR.シュトラウス《影のない女》は、独音楽誌『オペルンヴェルト』の巻頭特集で巨匠クリストフ・フォン・ドホナーニの《エレクトラ》と並び称され、「シュトラウスの霧のような響きの意味の秘密を解き明かした」と評された。今春、パリ・シャトレ座のヘンツェ《バッサリーズ》フランス初演時には、ストライキで出演不可能となったオーケストラのパート譜を、自らピアノ3台に編曲して公演を敢行し、「逆転の大勝利」（オペラ）、「脱帽」（ル・フィガロ紙）など、話題をさらった。

東京生まれ。ピアノ、作曲を安藤久義氏、東京芸術大学にて指揮を遠藤雅古氏に師事。バイエルン州立歌劇場にてサヴァリッシュ、パタネー両氏に師事。1987年にイタリアの「トスカニーニ国際指揮者コンクール」優勝。90年-96年クロアチア、ザグレブ・フィル音楽監督。96年-2002年ドイツ、バーデン州立歌劇場音楽監督。92年-99年、東京フィル常任指揮者を経て、現在、同楽団桂冠指揮者。

シンフォニー・コンサートでの客演は、ボストン交響楽団、イスラエル・フィルハーモニー管弦楽団、バーミンガム市交響楽団、フランス国立放送フィルハーモニック管弦楽団、BBC交響楽団（ロンドン、マンチェスター、ウェールズ）、ハンブルク北ドイツ放送交響楽団、ウィーン放送交響楽団、トリノ放送交響楽団など多数。オペラでは、ベルリン国立歌劇場、ボローニャ歌劇場などを指揮。今後新たな客演先として、メトロポリタン歌劇場、ミラノ・スカラ座、パリ・オペラ座、グライントボーン音楽祭、ローマ・サンタ・チェチーリア管弦楽団、ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団などが予定されている。特にスカラ座では今秋、就任する新支配人の要請により、マーラー「交響曲第7番」を振ってシーズンを開幕する。

93年第1回渡辺暁雄音楽基金音楽賞、97年出光音楽賞大賞、2002年に第1回齋藤秀雄メモリアル基金賞などを受賞。

*2005年9月現在

プロフィール

木下 美穂子 (きのした みほこ、ソプラノ) / Mihoko Kinoshita, Soprano

大分県立芸術短期大学卒業。武蔵野音楽大学卒業。同大学院修了。二期会オペラスタジオ修了。

2001年、第70回日本音楽コンクール声楽部門第1位・松下賞、第37回日伊声楽コンクール第1位、第32回イタリア声楽コンクール・シエナ大賞を相次いで受賞、国内三大声楽コンクールの三冠王として話題を呼んだ。第20回飯塚新人声楽コンクール声楽部門第2位。2002年には、イタリアの第20回サンタ・マルゲリータ市国際声楽コンクール第1位、および第1回ベヴァーニャ市国際声楽コンクール第1位、というイタリアの2つのコンクールで第1位を受賞。2004年第9回 Riccardo Zandonai 国際声楽コンクール第2位、ブッチーニ・オペラ・フェスティバル賞、2005年ヴェルディの声国際声楽コンクール第2位など受賞歴多数。

武蔵野音楽大学卒業演奏会、二期会新進声楽家の夕べ、日伊交歓ガラ・コンサート、「黄金のイタリアン・アリア」(読響と共演)等数々の演奏会に出演。その後、ベートーヴェン「交響曲第9番」「合唱幻想曲」や、オペラ《フィガロの結婚》スザンナ、《トゥーランドット》などにソリストとして出演。2002年5月小澤征爾指揮《ドン・ジョヴァンニ》(演奏会形式)でドンナ・エルヴィーラを演じ、続いて6月には、広上淳一指揮《ドン・ジョヴァンニ》ハイライト公演でも同役で出演、好評を博した。

また、NHK-FM「名曲リサイタル」など出演、2002年10月NHK衛星放送・オペラ特番では長崎グラバー邸から生中継で“ある晴れた日に”を歌い好評を浴びた。2003年9月の二期会オペラ公演《蝶々夫人》では、オーディションでタイトルロールに抜擢され喝采を浴びる好演であった。2004年は「NHKニューイヤー・オペラコンサート」に出演し、チョン・ミュンフンの棒のもと“私の名はミミ”を歌い、瑞々しい演唱が好評を博したほか、新国立劇場小劇場シリーズにて《外套》のジョルジェッタを演じ、新たな一面を披露した。また最新ニュースとして第16回新日鉄音楽賞フレッシュアーティスト賞受賞が決まった。受賞理由は、「高い水準を示す日本の若いソプラノたちのなかでも、ひとときわ抜きん出た存在。日本音楽コンクール優勝後、内外の主要コンクールで上位を占め、舞台でも次々に活躍。特にベオグラード歌劇場および二期会公演で演じた《蝶々夫人》は、声、姿とも新しい魅力と優れた存在感を示した。その充実ぶりを高く評価し、今後の活躍に期待」と述べられた。2006年7月に、贈呈式と受賞記念コンサート開催が予定されている。

21世紀を担う歌い手として、今後の飛躍にさらなる期待が高まる。

ローマ在住。二期会会員。

プロフィール

小山 陽二郎 (おやま ようじろう、テノール) / Yojiro Oyama, Tenor

愛知県立芸術大学卒業、同大学大学院及び研修生修了。日本オペラ振興会オペラ歌手育成部第12期生修了。愛知県新進芸術家海外研修費助成を受けて、1994年イタリアのミラノに留学。カッシーナ・リリカ、ブダペスト両国際声楽コンクールならびにレナート・ブロージ歌曲コンクール、「ドニゼッティ・ロッシーニの声」コンクールにそれぞれ第2位入賞のほか、マリア・カラス、ティト・スキーパー、フェルッチョ・タリアヴィーニ等の各国際コンクールに入選。神田詩朗、岡山廣幸、L. アルヴァ、V. テッラノーヴァの諸氏に師事。

1995年、愛知県芸術劇場《愛の妙薬》のネモリーノ役でデビュー後、イタリア各地で同役や《セビリアの理髪師》《ドン・パスクアーレ》《友人フリッツ》《アルジェのイタリア女》《コジ・ファン・トゥッテ》《リゴレット》《バスティアンとバスティエンヌ》などに主演。1997年から99年までハンガリー国立歌劇場のメンバーとして《ファルスタッフ》のフェントン、《ラ・チェネレントラ》のドン・ラミーロ、《ルチア》のアルトゥーロで出演を重ね、ルーマニア・コンスタンツァ・オペラ・フェスティバルでの《リゴレット》でも成功を収めた。国内では、1997年に日生劇場《魔笛》のタミーノ役で出演して絶賛を博し、《セビリアの理髪師》にも出演。

1999年7月帰国後、名古屋を拠点として活躍。2000年新国立劇場に、小劇場オペラシリーズ《幸せな間違い》のベルトランド役でデビュー。その後、活動の中心を東京に移し、藤原歌劇団では文化庁舞台芸術体験事業《愛の妙薬》の出演を経て、2003年《ロメオとジュリエット》のティバルトで本公演にデビュー。

2004年は5月に《イル・カンピエッロ》のドナ・パスクアを好演、9月は創立70周年記念《カルメン》のレメンダードに出演。その他、びわ湖ホール・プロデュースオペラ《シチリアの晩鐘》などで活躍している。

日本オペレッタ協会《メリー・ウィドウ》カミーユ、《ヴェニスの一夜》パパコーダ、《パリの生活》ボビネ、名古屋二期会《カルメン》ドン・ホセ、《なよ竹の輝夜》竹若、名古屋オペラ協会《黒塚》能力、《祝い歌が流れる夜に》義男、昭和音楽大学オペラ《夢遊病の娘》エルヴィーノなどにも出演している。

現在、藤原歌劇団団員。昭和音楽大学講師、名古屋芸術大学講師。

【今後の出演予定】

2006年5月

サントリーホールオペラ《ファルスタッフ》バルドルフォで出演予定。

(ファルスタッフ：レナート・ブルゾン)

2007年

名古屋二期会《ドン・ジョヴァンニ》ドン・オッターヴィオで出演予定。

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・ベルギー
オペラ・ハウスの芸術運営と創作過程
～オペラ歌手によるワークショップとともに
講義録

2006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/orc/>

©昭和音楽大学 禁複製・無断転載 非売品

