

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・フランス ＝ 伝統と前衛、実験する歌劇場

2006年2月18日（土）17：00～21：00  
東京国立博物館・平成館内大講堂

---

---

## 講義録

■ 昭和音楽大学 オペラ研究所 ■  
特別協力：東京国立博物館  
後援：フランス大使館



## 《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》

公開講座第14回目、シリーズのクライマックスとなる今回は、ベルギーに生まれ、ベルギー王立モネ劇場総裁、ザルツブルク音楽祭総監督を歴任し、2004年からパリ・オペラ座総裁を務めるジェラルド・モルティエ氏をお招きしました。

数々のフランス・オペラはもとより、ロッシーニ《ウィリアム・テル》、ワーグナー《タンホイザー》、ヴェルディ《ドン・カルロ》など、歴史上、多くの名作世界初演を生んだ輝かしい伝統に包まれるパリ・オペラ座も、近年は前衛的新演出を次々と打ち出して話題を呼んでいます。常に、新たな現代的上演の可能性を探り続けなければならない歌劇場の宿命とは何か。歌劇場運営のトップとして、ヨーロッパ随一の辣腕ぶりで知られ、フランス各紙から「文化の父」と称されるモルティエ氏が、その劇場哲学を存分に語りました。

## ● 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・フランス=

## 伝統と前衛、実験する歌劇場

**冒頭挨拶** 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)

**講師** ジェラルール・モルティエ (パリ・オペラ座総裁)  
**Dr. Gerard Mortier / Directeur Général de l'Opéra National de Paris**

**第Ⅰ部** I. 「“オペラ”という芸術～愛と死、そして歌！」  
“The Art of Opera～Love, Die & Sing!” ～

II. 「オペラの歴史的展開」  
“Historical Evolution of Opera — Great Moments”

**第Ⅱ部** I. 「歴史的芸術の現代における“読み替え”～モーツァルトを例に」  
“Interpretation of this historical art nowadays  
with Mozart as an example”

II. 「明確な特徴を持った今日的オペラ・ハウスの組織化と確立」  
“How to organize and establish an opera company  
with a strong profile today”

**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** 岡本 和子 (慶應義塾大学講師)

**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 西洋のオペラ芸術～愛と死、そして歌！……………	5
第Ⅱ部 モーツァルトが照射するもの……………	27
質疑応答……………	37

## 資料編

講演概要……………	51
出演者プロフィール……………	55

## 第 I 部

西洋のオペラ芸術～愛と死、そして歌！



【武濤】 ただいまから、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」による公開講座を開催いたします。きょうは「＝オペラ劇場運営の現在・フランス＝」ということで、「伝統と前衛、実験する歌劇場」と題して進めていきたいと思っております。

最初に、昭和音楽大学学長で、この研究を進めております昭和音楽大学オペラ研究所の五十嵐喜芳所長よりごあいさつをさせていただきます。

【五十嵐】 皆様、こんばんは。本日はようこそおいでいただきました。ご来場、まことにありがとうございます。ただいまご紹介いただきました五十嵐喜芳でございます。

昭和音楽大学には、オペラ研究所がございます。研究所の所長をしております。これまで5年間にわたり、文部科学省よりオープン・リサーチ・センター整備事業特別補助のご協力を得てまいりました。海外主要のオペラ劇場の現状と比較、分析を行うことにより、わが国のオペラをどのようにつくっていけばよいか、その文化芸術振興のあり方を模索しつつ向上させることこそ、オペラ研究所の趣旨だと考えておりました、その成果がこの5年間に少しでもあらわれてくれればよいと、感じたわけでございます。

きょうは5年間の最後の講座になりました。この5年間に招聘した国内外の歌劇場関係者の方々は、34名になりました。各回の模様は、本日、この会場ロビーのパネル展示でごらんいただけたと思います。

本日、このオープン・リサーチ・センターの講座の締めくくりとしてお招きしたのが、ジェラルド・モルティエさんです。モルティエさんと言えば、もう皆様ご存じの方ばかりだと思いますが、ザルツブルク音楽祭の総監督として10年間、現在はパリ・オペラ座総裁として世界中にその名を知られている方でございます。本日、語られる劇場哲学については、皆様のご期待に十分添えることと思っております。どうぞ最後までごゆっくりお聞きいただきたいと思っております。ありがとうございました。(拍手)

【武濤】 続きまして、この公開講座を後援していただいているフランス大使館の文化参事官ジャン・ルイ・ムキエリ様からごあいさつをいただきます。通訳は岡本和子さんをお願いいたします。(拍手)

【フランス大使館文化参事官】 皆様、こんばんは。フランス大使館にとって、またフランスにとって、皆様、そして昭和音楽大学、そしてパリ・オペラ座とのこの強力なパートナーシップに関われること、協力できることを大変光栄に思っております。

五十嵐学長のもと、スタッフの皆様が、世界中のオペラ・ハウス、またオペラを、日本のオペラ・ファンの皆様、音楽ファンの皆様にご紹介できたということは大変な功績だと



考えております。

本日、パリ・オペラ座総裁のモルティエさんをご招待するわけですが、モルティエさんは特別な方で、彼を通して彼なりのオペラに対するヴィジョン、それから、彼が2004年、パリ・オペラ座に就任してから今日に至るまでのオペラ座の中での文化政策について、皆様にお話しいただけたと思います。

皆様、ご清聴ありがとうございました。(拍手)

【武濤】 それでは、これから公開講座を始めさせていただきます。パリ・オペラ座のジェラルド・モルティエ総裁、通訳は岡本和子さんをお願いいたします。(拍手)

【モルティエ】 まず、この場を借りまして、私どもをご招待くださいました昭和音楽大学に対しまして、深く御礼申し上げたいと思います。

きょうのお話は、まず、簡単に私なりのオペラに対する視点を皆様にご紹介したいと思います。この私なりのオペラ観をご紹介した後、今の時代におけるオペラのあり方、また、これからの世代の人たちに我々がどのような形でオペラというものを紹介していくべきなのか、といったことについてお話ししていきたいと思います。最後に、皆様といろいろと活発な議論を交わしたいと思いますので、よろしく願い申し上げます。

まず、オペラの基本的なことですが、オペラの歴史の中における重要な点について、ここでおさらいしたいと思います。また、西洋オペラが誕生してから今日に至るまでどのように発展してきたか、その過程における重要な部分を少しご紹介したいと思います。

まず、これは驚くべきことですが、実はヨーロッパのオペラの歴史は、日本の歌舞伎とほぼ同じ時期に誕生しております。歴史は約400年ですけれども、歌舞伎とオペラは、全く異なる発展の仕方をしていきます。

オペラというのは、実は誤解の産物として、ルネサンス期のヨーロッパ、フィレンツェの町にいた人たちが、古代ギリシャ、古代ローマのギリシャ悲劇を再現しようと思ってつくった芸術です。そして、ただギリシャ悲劇を再現しようと思ってつくったものだったのですが、これが誤解の産物になってしまったという、そういう芸術形態です。

ただ、当時のフィレンツェの人たちは、このオペラという芸術形態を生産することで、当時のヨーロッパ音楽において2つの新しい改革を行うことができました。1つは、当時のモノディ(モノディックな音楽)、つまりポリフォニーに対する1つの反発として生まれた音楽です。当時のヨーロッパ音楽では42声部にまでなるポリフォニーの音楽が聴かれていたわけですが、そうした音楽に対する1つの反発のあり方として、オペラという芸術

が提示されました。

もう1つ重要なのは、当時は宗教音楽がメインの音楽でしたが、唯一世俗的な音楽として当時ヨーロッパで流行していたのが吟遊詩人たちの音楽でした。それ以外の舞台芸術として1つの世俗的な音楽ジャンルを生み出した。これが当時のルネサンス期において大変革新的な動きだったわけです。

まず、こうした生まれたばかりのオペラが1つの芸術として定着するためには、偉大な芸術家の誕生が必要でした。この偉大な芸術家というのは、皆さんもよくご存じのクラウディオ・モンテヴェルディです。モンテヴェルディは、オペラの基礎を成立させた作曲家ですが、彼は《タンクレディとクロリンダの戦い》(Combattimento di Tancredi e Clorinda)というオペラの冒頭で、オペラというものはこうあるべき、という1つの基本形を提示しています。このオペラは大体20分くらいの内容でしたが、この中でモンテヴェルディは重要なことを2つ言っています。

1つは、オペラにとって、詩と、演出、それから音楽、この3つの要素がハーモニーを織りなすこと、融和することが重要な定義であるとしています。最初に音楽、そして後に歌詞あれ、といった議論がわき起こってくるわけですが、その前にモンテヴェルディはきちっとオペラとはどうあるべきかを提示しています。

彼の代表作で最初のオペラが《オルフェオ》という、半神の人物を描いていることは、ヨーロッパのオペラとはどういうものかを語る上で非常に象徴的だと思います。オルフェオは皆様もよくご存じかと思いますが、歌を歌うこと、音楽を奏でることによって死の扉を乗り越え、地獄に連れ去られてしまった恋人をこの世に連れ戻す、ギリシャ神話の神様です。このギリシャ神話、すなわちヨーロッパ文化の底辺にあるヨーロッパの神話と言ってもいい物語の中に登場する、このオルフェオという人物は、オペラの後のあり方そのものを定義していると思います。

《オルフェオ》に代表されるように、オペラ、歌というものは、死の扉をも乗り越えることができる超自然的な力を持つという定義が、まず可能であると思います。そしてもう1つ、ユリシスという神話があります。この神話の中では、例えばメディアなどが、竜をなだめるときに歌を歌う部分があります。このように、歌というのは、悪を乗り越え、ときには周りの人間を魅惑する、誘惑するという、特殊な力を持っている、そういう芸術です。

オペラに話を戻しますが、オペラの中ではこの歌が最も中心的な要素として掲げられて

います。演技をする、歌う俳優がオペラの中心ですが、このように、歌というものはオペラの場合には、音楽の最も中心的な役割を果たしていると言えます。

モンテヴェルディはまた自書の中で、オペラで扱うべきテーマもきちっと定めています。1つは、ホメロスなどに代表されるギリシャ神話に出てくるさまざまな物語です。特に重要なのがユリシスを原点とする多様な人物たちです。このユリシスという人は、何かを常に探求し続ける人物として登場するわけですが、このユリシスを原点として、後に西洋のオペラの中で登場するユリシス・パターンの登場人物が、ジークフリートであり、《さまよえるオランダ人》のオランダ人です。常に男性は何かを探し求めていく、旅に出ていくという、この永遠のテーマがもう既にモンテヴェルディによって定義されているのです。

また、女性には2つのパターンがあるとモンテヴェルディは言っております。1つの人物のパターンというのは、これはキリスト教文化の中に深く根づいているアダムとイヴの物語ですが、罪深き女性という1つの象徴です。この罪深き女性、これはイヴですね。このイヴのパターンの流れをくむのが、例えば、《ポッペアの戴冠》などに出てくるポッペアという女性などです。カルメンもそうですし、ルルも、後のサロメも、結局はすべてはこのイヴという人物の流れをずっとくんでいるわけです。もう1人の女性のパターンというのが、待つ女性。待って、そして男性のために自己犠牲を払うという女性です。ペネロペというのがその原点にあります。待つ女性ペネロペをもとに、後のオペラを見てみますと、《フィデリオ》の中のレオノーレなどもそうですし、《さまよえるオランダ人》の中のゼンタという人がいますが、彼女もやはり自己犠牲を払って男性を救うというパターンの流れをくんでいる1人です。蝶々夫人やトスカもそうです。こうした自分を捧げる、命を捧げることによって男性を救うという、もう1つの女性像がオペラの中で描かれ続けています。

そして、もう1つ、ヨーロッパのオペラの中で重要なテーマが、失われた天国、失樂園のテーマです。失われた天国を夢見るといふ、このユートピアの概念が、西洋のオペラ、ヨーロッパのオペラには根強くあります。後ほど《タンクレディとクロリンダの戦い》というオペラをご紹介します。このタンクレディという物語も、もう1つの典型的なパターンです。《タンクレディとクロリンダの戦い》というオペラは、中東と西洋という2つの文明の戦いを象徴している作品です。西洋を代表しているタンクレディと、クロリンダという自分の恋人が武装して、敵方の武士として戦っている。そして、知らないうちにこのクロリンダを殺してしまいます。殺した相手のよろいを取ってみたら、これが自分の恋人のクロリンダだったと。クロリンダというこの恋人は、泣き崩れるタンクレディに対して、

「泣かないで。天国の門が私たちの目の前で開かれようとしているではないですか」と。そこで1つの救いが出てくるわけです。ここでも、先ほどお話ししたユートピアが、最後に必ず提示されていきます。

これは1つの典型的な例で、後に書かれたオペラの中で、ヴェルディの《アイダ》もそうです。最後にアイダとラダメスはお墓の中で生き埋めにされるわけですが、こういう大変悲劇的な場面の中で2人は死んでいくのだけれども、生きていく。この後の、死んだ後の人生を輝かしく歌い上げながら幕となります。後の《トリスタンとイゾルデ》も、最後には救いというものがテーマとして必ず登場します。

この失われた天国へのあこがれというものは、必ずオペラの中で登場しなければいけないものと考えています。ベルクの《ヴォツェック》などもそうです。ビュヒナーの『ヴォツェック』の原作では、最後、マリーを殺してしまったヴォツェックも死んでしまいます。それに対して、これをオペラ化したベルクのほうは、最後に児童合唱、子供が歌うわけです。この子供の声を通して、救い、希望の光というものが、最後に作品の中で提示されます。また、《ルル》でも、全く愛というものを知らない人物たちが延々と登場して物語は展開していきますが、最後にゲシュヴィッツ夫人が「私の愛する天使、いとしい天使ルルよ」という歌を歌い上げることで、救い、天国、ユートピアというものがまさに提示されます。

私はよく「なぜあなたはヴェリズモ・オペラを嫌いなのですか」と聞かれます。私は、ヴェリズモ・オペラ、プッチーニなどに代表されるオペラは好きではありません。なぜかと言えば、ヴェリズモのオペラは、このように脈々と続いてきたオペラの伝統のルールに違反していると感じるからです。この最後のユートピアが提示されないというところで、私はルール違反だと感じるので、ヴェリズモは嫌いなわけです。

このユートピアを提示している1つの代表的な作品として、ヴェルディの《仮面舞踏会》があります。この《仮面舞踏会》は友人の妻と恋仲になってしまった王様が、その友人の手によって殺されるという大変悲劇的な物語ですが、最後にハーブとフルーツによって救いがもたらされます。ですから、このヴェルディの作品も、いわゆる西洋のオペラのルールにのっとって書かれているわけです。

《タンクレディとクロリンダの戦い》のオペラの最後の、天国の扉が開いたことを歌い上げるところに、その旋律が永遠の中に消えていくかのような、まさに天国を示唆するような美しいメロディが奏でられます。似たようなことで、私は、実は2日前に歌舞伎を見に行きまして、その歌舞伎の中でも、この永遠の中で消えていく音楽というものを聴きま

したので、皆様にも共感できる部分があるのではないかと思います。

では、最初のCDの音楽をお願いします。

( CD再生：モンテヴェルディ作曲《タンクレディとクロリンダの戦い》  
より“Amico, hai vinto” )

わずか20秒くらいの部分ですが、ほんとうに音楽の歴史の中でこれほどすばらしい瞬間はなかったのではないのでしょうか。

今、オペラの中で歌われる、また、使われる基本的な要素についてお話ししました。これを踏まえた上で、オペラの歴史というものを簡単に振り返ってみたいと思います。モンテヴェルディによってオペラの基礎がつけられた後に、オペラという芸術は、娯楽的な側面が次第に強調されるようになっていきます。モンテヴェルディ以降、しばらくの間、オペラは崇高な精神性を歌い上げ、そして、それを聴く側に伝えるという役割を持っていましたが、娯楽性が強くなった結果、高い技巧を持った歌手が技巧的な部分だけを歌い上げるものになっていきました。代表的なのが、カストラートの登場です。

それ以降、ルイ14世のパリの宮廷などでは、大変お金のかかる豪華な、娯楽性だけを追求したような作品が数々上演されるようになります。今でもオペラが大変高い、お金のかかるものであるということは、ルイ14世の時代と全く変わらないと思います。その辺の話は、先ほどのムキエリ文化参事官の方のほうがよくご存じかと思いますが、オペラはそのように、娯楽性が強く、大変お金がかかり、またお金をかけるものという芸術に発展していきます。

ロンドンでは宮廷、ないし、巨大なスポンサーがいて、宮廷によるオペラ芸術の発展という歴史以外に、民間によるオペラの発展が1つの新しい歴史を築いていきます。ヘンデルという作曲家によって生まれた数々の作品が、その代表です。

こうした動きの中、娯楽性だけが強調されるようになりつつあった時代の流れの中において、1つの革命を起こしたのが、皆様もよくご存じのグルックです。グルックは、娯楽性だけが強調されつつあったオペラという芸術の中で、1つの大きな改革をなし遂げました。そしてグルックは、当初のモンテヴェルディなどが掲げた、崇高な精神性を伝える芸術様式という位置づけに——振り子現象ですね——もう一度、原点に立ち戻らせた作曲家だったと思います。

オペラの歴史を振り返ってみると、常にこの娯楽性のほうに流れていく。行き過ぎると、

今度はその反動で、より崇高な精神性の高いもの、コミュニケーション、スピリチュアルな面という、メッセージ性の強いものに立ち戻っていく現象が常に続いているのが、西洋のオペラの歴史です。

グルックはモンテヴェルディから200年たって誕生する作曲家ですが、彼がなし遂げた大きな改革は、モンテヴェルディの時代に声で表現されていたさまざまな感情を、再び声によって表現できるようにしたことです。素直に感情を客席に届ける、そういう芸術にオペラを立ち戻らせたのが彼の偉大なところ。代表作《トーリドのイフィジェニー》(Iphigénie en Tauride) や《アルチェステ》(Alceste) など、その崇高な精神を登場人物たちが歌い上げています。また、女性がそうした自分たちの感じていること、感情というものをストレートに表現する、していいのだということを舞台の上で提示したのも、グルックがなし遂げた典型的で偉大な功績だと思います。時代は、グルックの大ファンでもあった、マリー・アントワネットの時代です。この時代は、多くの若い女性が社会的には自分の感情を表に出すことがあまりよいこととされていませんでした。そうした時代に、グルックが、自分の感情を素直に表現することは決して悪いことではない、これが1つの美德なのだということを舞台の上で提示したのです。多くの女性が、彼が描くヒロインたちに共感したという時代でした。

では、次の音楽をお聴きください。

( CD再生：グルック作曲《トーリドのイフィジェニー》より

“Oh malheureuse Iphigénie” )

2日前に歌舞伎に行き、坂東玉三郎さんが『京鹿子娘二人道成寺』で「恋の手習い」(編注：手ぬぐいを巧みに扱い舞うクドキの部分)を演じるのを見ることができました。その玉三郎さんの踊りは、まさに体で感情というものを見事に表現していたと思います。私が今お話ししたグルックなどの音楽、オペラと相通じる部分を強く感じました。

また後半、モーツァルトについて触れたいと思います。私はモーツァルトを、オペラ作曲家として頂点をなし遂げた最高、最大の作曲家だと思っています。彼は、彼以前の音楽、それから彼以降の音楽までも集約することができた作曲家で、文学の世界でいえばシェイクスピアに匹敵する存在だと思います。シェイクスピアがモンテヴェルディと同時代人であることも、何か偶然ではないような気がします。モーツァルトという存在は、いまだ過小評価されているのではないかと考えられる状況です。

さて、オペラの歴史に話を戻します。その後オペラは19世紀に入ると、ナショナリズム

ム台頭の時代を迎えます。そうした時代背景を象徴するように、民族主義的、また愛国主義的な作品が数多く書かれるようになります。この時代を代表する作曲家が、イタリアのヴェルディであり、ドイツのワーグナーであり、フランスのベルリオーズという作曲家たちです。ロシアではムソルグスキーやチャイコフスキーといった作曲家が、それぞれの国のナショナリズムを背負って、代表する形で音楽を書いています。

また、20世紀に入ると、今度は1つだった音楽が分散していく、今まであった1つの流れが分解していく新しい時代を迎えるようになります。その大きなきっかけは、音楽の面で12音が生まれたことです。シェーンベルクによって12音の音楽が誕生したことによって、オペラがこれからその先どういう道を歩んでいったらいいのかという、1つの危機を迎えます。オーケストラも、18世紀、19世紀、20世紀に至るまで、徐々に編成が大きくなり、ワーグナーによる巨大なオーケストラ編成のオペラが書かれるようになるわけですが、20世紀に入ると、ほんとうにこの大きいままでいいのだろうか、対抗、反発する形での音楽、オペラも書かれるようになります。オペラは20世紀を通して、1つの危機的な時代を迎えることとなります。

19世紀のオペラの話に立ち戻りますが、冒頭お話ししたように、西洋のオペラでは、娯楽性の部分と精神的なコミュニケーション、この2つのあり方が常に闘いを続けてきました。それを象徴するかのようには、1814年、同じ年に書かれた2つの作品があります。これは全く相反する性格を持つ作品ですが、ちょうどナポレオン戦争の時代に書かれた作品です。一方はロッシーニの《イタリアのトルコ人》。このオペラの中で合唱が歌う内容は、人生の中で一番重要なのは愛、愛し合うことである、というように非常に楽しげに歌い上げていきます。もう一方は、同じ年に書かれたベートーヴェンの《フィデリオ》です。この《フィデリオ》の「囚人の合唱」では自由の精神が高々と歌い上げられていきます。これを続けてお聴きください。

( CD再生：ロッシーニ作曲《イタリアのトルコ人》より

第1幕フィナーレの合唱“Evviva d'amore” と

ベートーヴェン作曲《フィデリオ》より囚人の合唱“O welche Lust!” )

この2つの作品が1814年という同じ年に書かれた作品とは考えられないくらい、全く対照的な作品であることが、おわかりいただけたかと思います。

オペラの歴史、オペラというものは時代を経て大きく様変わりしていきました。お能や歌舞伎に関して私はそれほど詳しくお話しはできませんが、私が知る限りでは、日本の伝

統芸能の能や歌舞伎は、非常にきちっとした決まり事があって、それがずっと変わらない形で継承されているのではないかというのが印象です。それに対して、オペラという芸術は、歌の面でも、またオーケストラもどんどん変わっていきます。歌でいえばレチタチーヴォが徐々に純化されてベル・カントという形で発展していきます。モーツァルトはもちろん、ベッリーニ、ワーグナーと、少しずつ歌が純粋なベル・カントになっていきます。オーケストラも、18、19、20世紀の初頭に至るまで、どんどん編成が大きくなっていきます。ワーグナー時代のオーケストラ編成は大体100人くらいですが、20世紀に書かれたメシヤンの《アッシジの聖フランチェスコ》になると、124人という大きなオーケストラの編成が求められるようになっていきます。

それでは、こうした点を踏まえた上で、21世紀に入った今、どのようなオペラのあり方が求められるようになってきているのかをお話したいと思いますが、その前に、私にとっては最高の歌手であるマリア・カラス、彼女が歌う《シチリア島の夕べの祈り》のアリアを聴いていただきたいと思います。これはベル・カントを代表する一例としてご紹介したいのですが、そこではオーケストラがギターを模して演奏しています。これに対して、もう1つの全く異なるオペラの発展過程を経たあり方というのが、ワーグナーの《トリスタンとイゾルデ》だと思っています。2つのベル・カントを代表する《シチリア島の夕べの祈り》のアリア、《トリスタンとイゾルデ》をマリア・カラスの歌で聴いていただきたいと思います。

《シチリア島の夕べの祈り》も《トリスタンとイゾルデ》も、実はほぼ同じ時期に書かれている作品です。300年という時を経て、オペラがこれほどまでに違うあり方というものを同じ時代に提示することができたことを、音で聴いていただきたいと思います。

( CD再生：ヴェルディ作曲《シチリア島の夕べの祈り》より

“Arrigo! ah parli a un core” と

ワーグナー作曲《トリスタンとイゾルデ》より

“O diese Sonne! Ha, dieser Tag!” )

これを聴いただけで、19世紀に入ってから、いかにオペラが異なった複数の道を歩むようになったか、おわかりいただけだと思います。

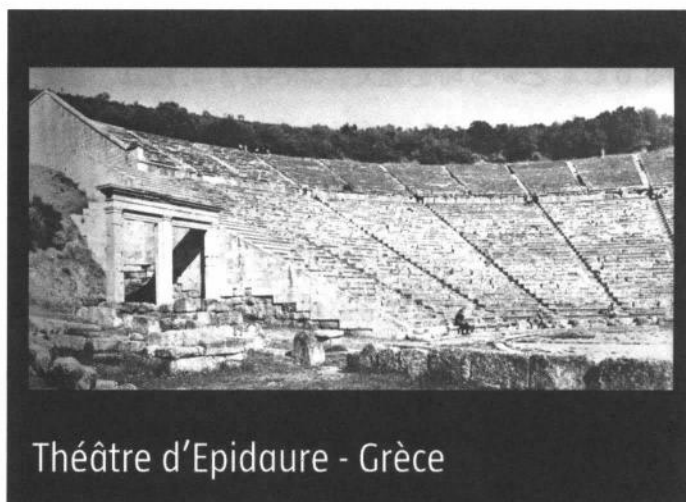
さて、冒頭お話ししたオペラで扱われるテーマですが、19世紀に入ると、このテーマも、オペラが誕生した当初の時代から大きく変わっていきます。かつてオペラというのは、英雄や神様が主人公でした。それが19世紀に入ると、社会における芸術家のあり方、そ



れまで扱われてこなかった芸術家というものが主人公になることが出てきます。例えばその一例がワーグナーの《ニュルンベルクのマイスタージンガー》のシュトルツィングであったり、ベルリオーズの《ベンヴェヌート・チェツリーニ》など、それまで17世紀、18世紀のオペラでは登場し得なかった主人公が、扱われるようになります。

また19世紀に入り、特に中盤から後半にかけて、社会におけるアウトサイダー、アウトローな人たち、これがヒーロー、主役としてオペラで描かれるようになってくる。これは19世紀の大きな変化です。例えば、ヴェルディのオペラの中で登場する主人公たちを思い起こしていただければ、《ラ・トラヴィアータ》も、《オテロ》も、《トロヴァトーレ》も、《リゴレット》もそうです。またビゼーの《カルメン》も同様です。社会の中におけるアウトローな人たちが主人公として描かれるようになっていく。現代なら、それこそ町の中で出会うホームレスの人や不法就労者みたいな人が、19世紀では主人公、ヒーローとして描かれるようになっていくのも、オペラの1つの発展です。

先ほどオペラが娯楽性の部分と、精神性の部分、この両方の格闘の中で発展を続けてきたという話をしましたが、これがいかに建築の面でも反映されているかをご紹介しますと思います。聴衆自体が作品の一部になるというパターンが1つ。もう1つは、お客さんのほうが舞台上で演じられている作品よりも重視されるという建築。この2つのタイプの劇場、オペラ・ハウスの建築が、19世紀に入ると登場します。



エピダウロスの古代ギリシャの劇場

これはエピダウロスの古代ギリシャの劇場です。これを模す形でモデルにしたのが、イタリアのヴィチエンツァにある、アンドレア・パッラーディオAndrea Palladio設計のテア

トロ・オリンピコ (オリンピコ劇場) です。全く同じスタイルで作られている劇場です。



Teatro Olimpico de Palladio - Vicence

ヴィチエンツァ、テアトロ・オリンピコの客席と舞台



Teatro Olimpico de Palladio - Vicence  
coupe longitudinale

テアトロ・オリンピコの断面図



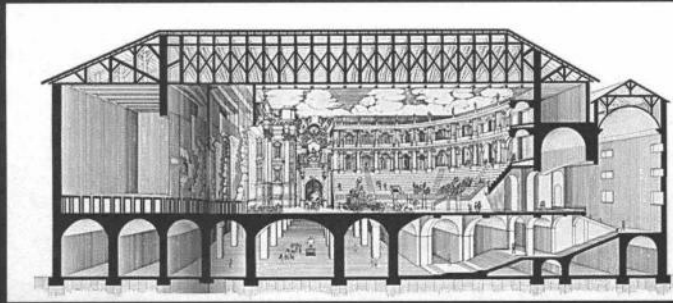
Teatro Olimpico de Palladio - Vicence  
la rue principale - décor de Scamozzi

#### テアトロ・オリンピコの舞台セット

これはヴィツェンツァの劇場のセットですが、この演出をごらんいただくと、古代ギリシャの演劇で使われていた演出と同じように、舞台上での演出は、その劇場がある町そのものがセットの形で舞台上に描かれています。ですから、特別な空間を描くのではなく、市民が生活している町そのものを舞台の上で再現しているという意味で、このヴィツェンツァのテアトロ・オリンピコの舞台演出が、古代ギリシャ演劇の演出そのままを模していると言えます。

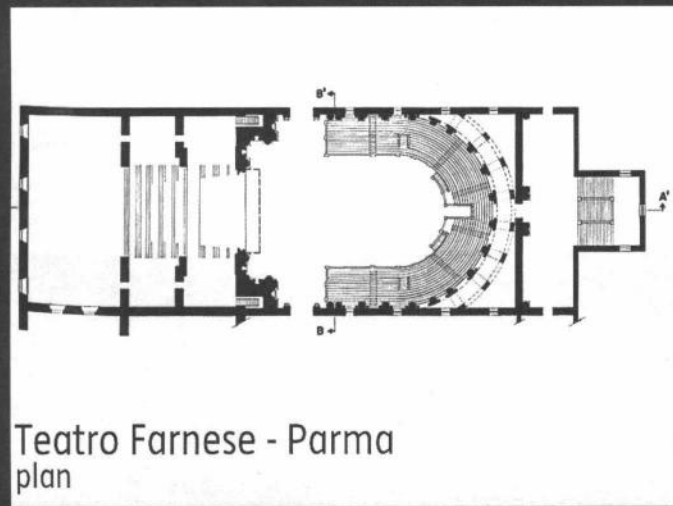
舞台上の演出というものが、その舞台を見に来るお客さんが住んでいる、暮らしている町そのものであるということ、これがとても重要なのですが、この舞台はソフォクレスの『エディプス』が上演されたときの演出です。この同じセットをそのまま《ドン・ジョヴァンニ》で使うこともできるわけです。当時はそのようにしていました。

次はイタリアのパルマのテアトロ・ファルネーゼです。先ほどの劇場と大きな違いは、先ほどの劇場は、舞台と客席というものが建物のほとんどの空間を占めていました。このパルマの劇場が建てられた時代になりますと、舞台、客席以外の、いわゆるお客様が主人公になる空間、ロビー等が占める空間が少しずつ増えていきます。



Teatro Farnese - Parma  
coupe longitudinale

パルマ、テアトロ・ファルネーゼの断面図



Teatro Farnese - Parma  
plan

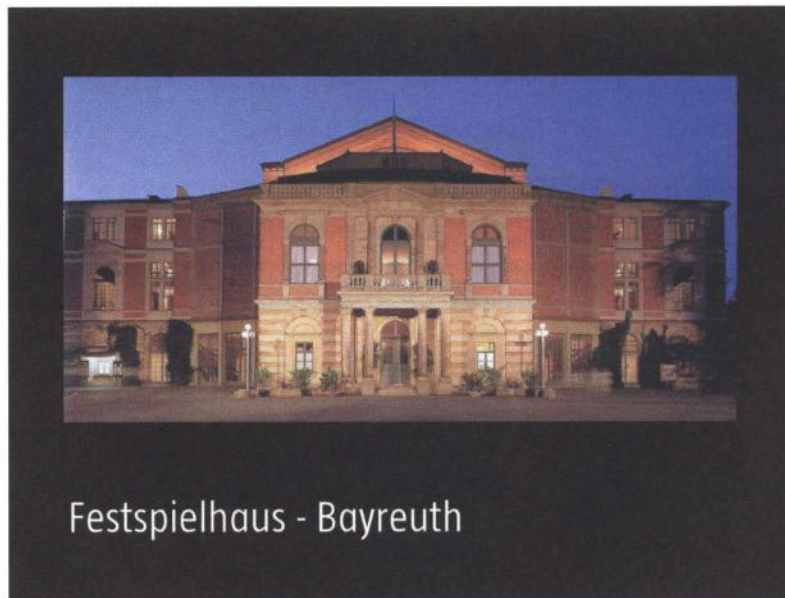
テアトロ・ファルネーゼの舞台平面図

このテアトロ・ファルネーゼと同じような形で作られているこの馬蹄形の劇場が、ミラノのスカラ座です。

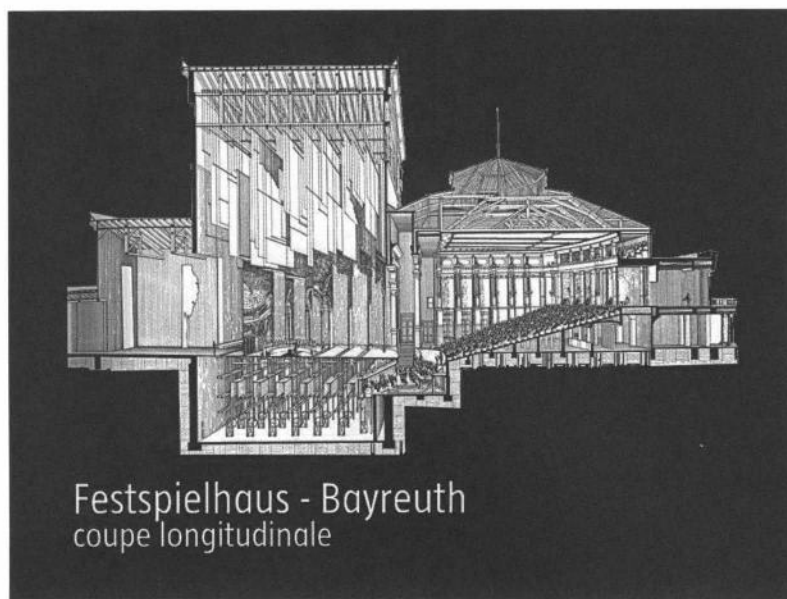


ミラノ・スカラ座の客席

次は、19世紀、1876年、同じ年につくられた2つの劇場です。これはオペラの2つのあり方というものを見事に表現しています。こちらはパイロイトの歌劇場です。これはヴィチエンツァのテアトロ・オリンピコと非常に似ています。客席は、ヴィチエンツァと同じように、古代ギリシャの競技場をまねてつくられています。



パイロイト祝祭劇場の正面玄関

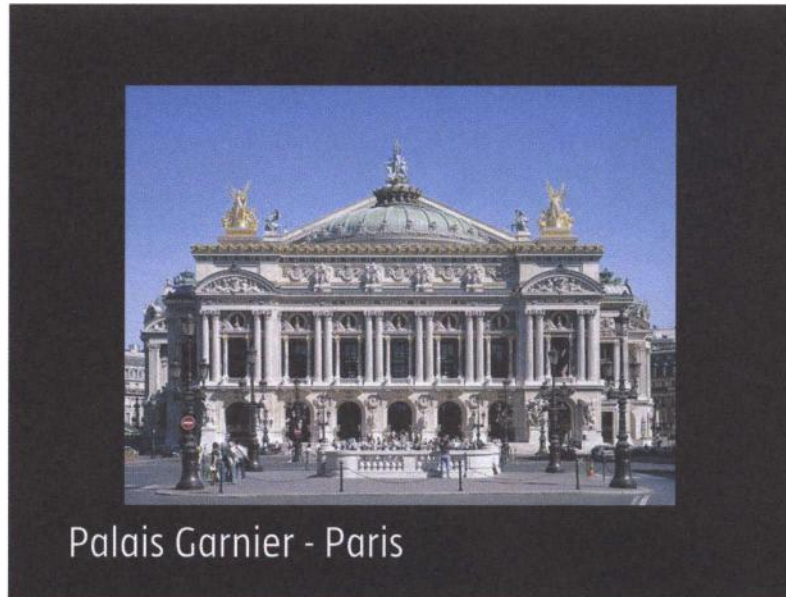


バイロイト祝祭劇場の断面図



バイロイト祝祭劇場の客席

一方で、パリのオペラ座です。もうまさに中で演じられているものよりも、そこに駆けつけるお客様であり、また劇場の建物そのものが主役になってしまっています。

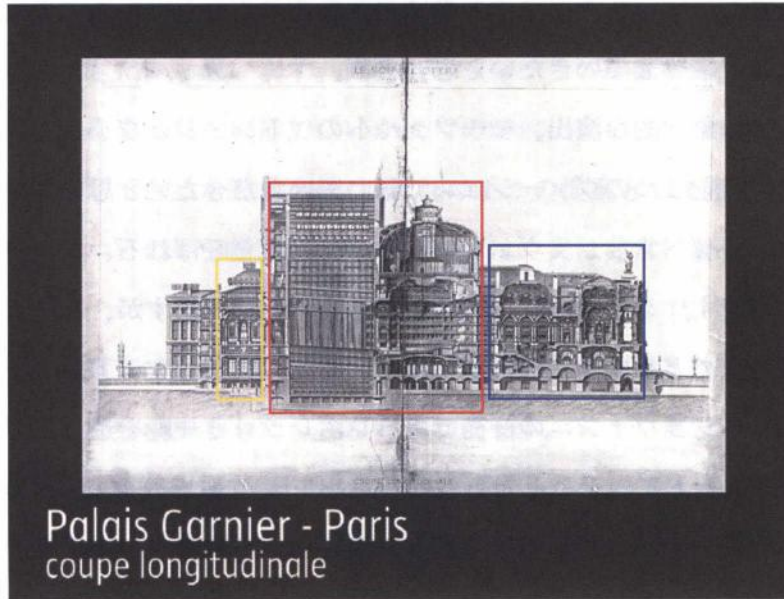


パリ・オペラ座、ガルニエの正面

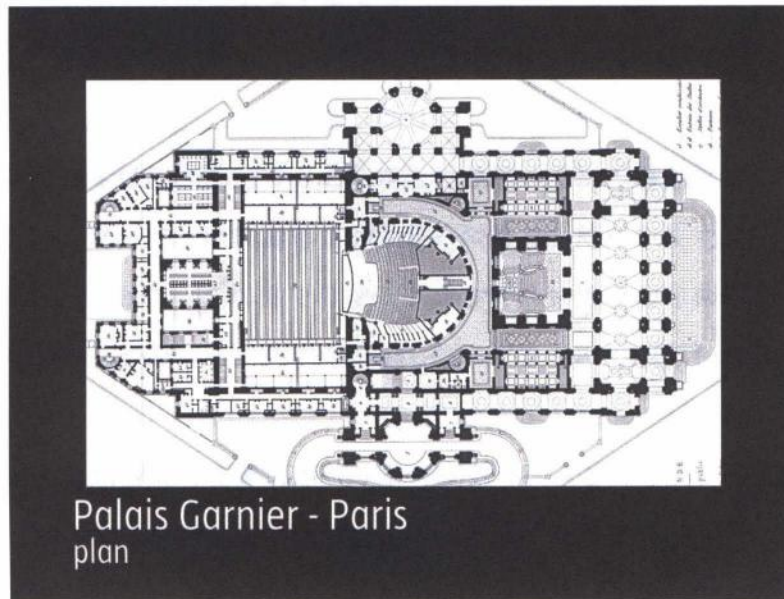


ガルニエの正面階段

これはパリ・オペラ座、ガルニエの正面階段ですが、お客様が上がるこの階段とロビーが占める空間のほうが、客席と舞台よりも断然大きいのです。このガルニエという建物は、ヴェルサイユ宮殿を再現して、ブルジョワ市民階級の人たちの勝利の建物とされています。プルーストの『失われた時を求めて』という小説の中で、貴族の女主人公が、このパリ・オペラ座の階段を降りていき、ブルジョワ階級に属する女性が階段を上っていくという、大変象徴的な場面があります。



ガルニエの断面図、青枠部分がロビーと階段、赤枠部分が舞台と客席、黄枠の部分上方がジョッキー・クラブ。青枠と黄枠で囲まれた部分が社交のためのスペースとして捉えられる。



ガルニエの舞台平面図

入り口のところからずっとロビー、階段等（上の断面図中の青枠部分、以下同）がありまして、会場の中の舞台と客席というのは、ここ（赤枠部分）しかありません。これが舞台です。そのほか、社交場用に設けられた空間がこれだけ（青枠+黄枠部分）あります。上がジョッキー・クラブの会場（黄枠部分上方）です。

今、社交場としてのオペラ座というものがどんどん幅をきかせるようになった1つの象徴を、このガルニエでご紹介しました。これをきっかけに、21世紀を迎えた今、オペラ



はどのように、また、オペラ座というものはどうあるべきかということをお話ししていきたい、また、皆様と議論していきたいと思います。

その前に、2つの象徴的な演出、モーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》のドンナ・エルヴィーラのアリアを2つのヴァージョンで聴いていただきたいと思います。このアリアは、モーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》ウィーン版と呼ばれる、ウィーンでの上演のために書かれた版です。この物語はご存じの方も多いと思いますが、ドンナ・エルヴィーラはこのアリアの中でどういう状況にあるかということ、彼女は夫のドン・ジョヴァンニだと思い込んで、ドン・ジョヴァンニの侍従であるレポレッロと一晚を過ごしてしまいます。愛し合うわけですが、そして、そうしたところから出てきたところで、ほかの登場人物たちとばったり出くわします。ほかの登場人物がレポレッロ扮するドン・ジョヴァンニを袋だたきにしようとしたとき、ドンナ・エルヴィーラが「私の夫です。殺さないでください」と言います。その言葉に、レポレッロが自分の仮面を外すと、実はドン・ジョヴァンニではないことがエルヴィーラにわかるわけです。ドンナ・エルヴィーラはそこで絶望のどん底に落とされるわけですが、にもかかわらず、「私に対してあなたは何をしても、私は何をされても、私は夫であるドン・ジョヴァンニを愛し続ける」と述べます。

同じアリアで、まず最初にごらんいただくのが50年前の演出です。ザルツブルク音楽祭のプロダクション、フルトヴェングラー指揮による演奏で、リーザ・デラ・カーザLisa della Casaが歌っているエルヴィーラです。

( DVD再生：モーツァルト作曲《ドン・ジョヴァンニ》より

“Inquali eccessi, o Numi” )

さて、今お聴きいただき、ごらんいただきました歌、場面、舞台は、もう大変すばらしいと思いますし、音楽的にも最高だと思います。ただ今の時代を生きる私としては、この舞台を見ると、何か納得のいかないところがどうしても自分の中に出てきます。エルヴィーラという女性は、この歌を歌う直前にレイプされたわけですが、そのレイプされた女性が、なぜこのように完璧なメイク、そして完璧な服を美しく着て、こうも朗々と非常に悲劇的なドラマを歌い上げることができるのか。やはり今の時代を生きる人間としては、納得のいかないことが多いわけです。そこで、今の時代に生きている人間、現代人にとって、この音楽が持っているドラマというものをいかに伝えることができるのか。これをやはり考えなければいけないと感じるわけです。

さて、良し悪しというのではなくて、1つの提案として私が提示した同じ《ドン・ジョ

ヴァンニ》です。最近パリのオペラ座で紹介された新演出の《ドン・ジョヴァンニ》をこれから聴いていただきたいと思います。同じエルヴィーラの場合です。私は、この音楽、モーツァルトの音楽を裏切らない形で、いかに今の時代に合った、今の人たちに共感してもらえるような舞台ができるかを考え続け、これは1つの提案として舞台にしたわけです。《ドン・ジョヴァンニ》の中で扱われているテーマは、実は非常に普遍的なテーマです。今の時代にも、ドン・ジョヴァンニのような権力、お金が大好きで、女たらしという男性像は、もうパリでも東京でもどこにでもいます。永遠の男性像の1つだと思います。こういう男性が近代的な都会の中でもたくさんいるわけです。こうしたところで暮らしている人たちが、いかにこの舞台を見て、「あ、自分のそばにもこういう人がいるな」と感じ取ってもらうことができるか、その1つの解決方法、1つの提案として、こうしたパリ・オペラ座の演出があります。ここで歌っているのは、ミレーユ・ドランシュMireille Delunschというフランス人のソプラノです。

( DVD再生:モーツァルト作曲《ドン・ジョヴァンニ》より

“Inquali eccessi, o Numi” )

ありがとうございました。

それでは、ここで休憩を挟ませていただきたいと思います。(拍手)

【武濤】 それでは、ただいまより20分間の休憩をいただきます。

この会場ロビーの壁面に、これまでのオープン・リサーチ・センター整備事業の研究活動の様子をご報告いたしましたパネルを展示しておりますので、そちらもごらんいただければ幸いです。

( 休 憩 )



## 第Ⅱ部

モーツァルトが照射するもの



【武濤】 それでは、これから第Ⅱ部を始めます。講義が終わってから、質疑応答のセッションに入りたいと思いますので、よろしく願いいたします。

それでは、改めてモルティエ総裁と通訳の岡本さんにご登壇いただきます。よろしく願いいたします。(拍手)

【モルティエ】 さて、前半、長々とお話ししましたが、お客様から現代演出に関する質問が殺到していると聞いておりますので、後半のトークは少し短めにしたいと思います。

さて、後半30分間ほど、今のオペラ・ハウスないしオペラの業界が抱えている問題点について、私の場合、ヨーロッパの問題になりますが、お話ししたいと思います。

20世紀に入ってオペラの世界が抱えた最大の問題が、オペラという芸術と聴衆の間に大きな距離ができてしまったことだと思います。これは、聴衆の多くが教育を通してオペラの言語を理解する機会を与えられなくなってきてしまったことから来る、聴衆と作品の間の大きな距離感だと思います。ただ、私はこれは絶対克服できない問題ではないと感じています。その証拠に、パリのオペラ座でかかる演目のうち、35%近くが20世紀に書かれている作品です。これは、いかにこうした現代オペラ、現代作品に対する聴衆の関心が高いかということのあらわれですが、残念ながら、20世紀につくられた、また今もつくられ続けているオペラに対して、劇場の関心が低いのが現状です。ほかの多くのメジャーなオペラ・ハウスを見てみると、20世紀の作品が、レパートリーの中で占める割合は15%前後という、大変悲しい現状です。ただ、オペラ以外にも、何でもそうですが、芸術というものは、また言語も、使い続けなければ死に絶えてしまうものです。これは古代ギリシャ語でも、ラテン語などもそうです。似たような状況が今オペラを取り囲んでいます。

逆に、私からも、皆様に対して質問があるのですが、オペラの言語を理解しなくなってきている若い世代がヨーロッパに多いと申しましたが、歌舞伎の言葉に対して日本の若い世代はどれだけ理解できているのでしょうか。

もう1つは、20世紀、現代のオペラが抱えている問題です。かつてオペラが担ってきた多くの役割を、特に娯楽性の部分、それから物語性、物語を楽しむという側面において、映画が担うようになってきたということです。また、オペラで扱われていたさまざまなテーマが、映画で盛んに取り上げられるようになり、聴衆はそちらに楽しみを求めるようになってしまった。私は、実は宮崎アニメの大ファンでして、『もののけ姫』などを見ていますと、もうあれはまさに20世紀におけるモーツァルトの《魔笛》に匹敵する、似たような作品ではないかと痛切に感じました。ですから、あのような作品が映画で出てくると、

オペラが昔のままの形で上演され続けたら、お客様は、オペラではなく、どんどん映画のほうに流れていってしまうのではと思います。

今ヨーロッパにおいてクラシック音楽が置かれている総合的な現状をみると、20世紀に入って初めて、音楽というものがクラシックと、エンターテインメント系音楽というように2つに大きく分かれてしまった悲しい現実があります。モーツァルトの時代、モーツァルトは18世紀当時の、今で言うラップだとかダンス音楽、ディスコ音楽も書いていたわけです。ディスコの会場がモーツァルトの時代ではウィーンの宮廷だったという、それだけの違いです。また、バッハもやはり《マタイ受難曲》のような宗教的な曲を書く一方で、《ブランデンブルク協奏曲》のように非常に娯楽性の強い音楽も書いていたわけです。ですから、エンターテインメント系音楽、娯楽性の強い音楽と、今で言うクラシックの間に、隔たりはなかった。それが20世紀に入って、2つに大きく分かれてしまった。その結果、今はどうなっているかといえば、エンターテインメント系の音楽というものが、テレビなどで放送される割合では90%です。クラシックが10%という状況です。

ではそうした中で、クラシックはどう生き延びようとしているかといえば、これは残念な現象ですが、スターによってが生き延びている、産業として生き延びているという悲しい現実です。音楽ファンたちは、《ラ・トラヴィアータ》の作品を聴きに行くのではなく、ヴィオレッタを歌っているアンナ・ネトレブコAnna Netrebkoを、大金をはたいて聴きに行くわけです。作曲家はもうどうでもよいという状況になってしまっている。これは大変悲しい現状です。

こうした中で、ではどのように私たちは仕事をしていけばいいのか、解決の方法を見つけるには魔法使いでなければ、というくらい大変なことです。先ほど2つの演出をごらんいただきました。私は、あれは決してモーツァルトの作品、オペラを現代的に解釈したものとはとらえていません。正しく解釈したと考えています。

今年は、皆様ご存じのように、モーツァルト・イヤーです。モーツァルト・イヤーというのは、ご存じの方が多いかと思いますが、モーツァルト・クーゲルン、あの丸いチョコレートをいかにたくさん売ることが勝負になっているような年ですが、そうしたモーツァルト・イヤーのさまざまな現象を見ています。実は日本でもつい先日本屋さんに行き、そこでもやはりモーツァルトのものがたくさん売っていました。そこで、たくさんモーツァルトの肖像画を目にすることができました。赤い服を着ているモーツァルトの肖像画です。でも、実はあちこちに配布され、飾られているあのモーツァルトの肖像画は、モーツァル

トの死後40年後に書かれた肖像画です。

実は、こうして広まっている皆様もよくご存じの、一般的に知られているモーツァルトの絵は、亡くなって40年後に書かれた絵なのですが、私はパリ・オペラ座で、モーツァルトが亡くなった年に書かれた肖像画というものを飾りまして、「これはモーツァルトではない」と大変なおしかりを受けました。実はその肖像画、なぜそれだけ多くの方の反感を買ったかという、モーツァルトの美しい顔ではなく、彼が晩年置かれていた大変孤独な状況が見事にあらわれている肖像画であると同時に、彼が大変成熟した人間であるということも、よくあらわしている肖像画だからです。

モーツァルトに関しては、ほんとうに誤解だらけの状況で、名前1つ取っても、いかに彼のことがよく知られていないかがわかります。ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトという名前で、ほとんどの方がモーツァルトの名前を認識されていると思いますが、モーツァルトは自分のことをアマデウスと呼んだことはありません。モーツァルトはヴォルフガング・アマデ・モーツァルトというように、自分の手紙などに署名しています。ジャン＝ポール・サルトルというフランスの哲学者、作家がいますが、ヨハネス＝パウルス・サルトルとはだれも言いません。それくらい大きな誤解です。

モーツァルトに関しては、ほんとうにたくさんの誤解が広まっていると思います。まず、彼はよく言われるような、すべて天から降ってくる音楽をそのまま自然に書き写していったという天才ではありません。天才というのではなく、大変な勉強家だったと思います。もちろん、才能が幼いころから備わっていた人物ではありますが、やはり彼は人生の3分の1を旅して過ごしています。この旅を通して、当時ヨーロッパで最も新しかった音楽、それから文化などをすべて学び取っていったわけです。これにはお父さんの熱心な教育というものがありません。

もう1つ、モーツァルトといえば天才少年のイメージが強いですが、彼は決して子供ではありませんでした。非常に早く成熟した大人で、彼は22歳でパリに職を求めて行ったわけですが、結局、そのパリでも職を得ることができなかった。なぜかという、故郷のザルツブルクでもそうでしたが、パリという町も、天才少年という子供のモーツァルトを求めていた。ところが、この求めていた像とは全く違う人物が目の前に現れたがために、彼はパリでは職を得ることができなかったわけです。

もう1つ大きな誤解ですが、モーツァルトは大変若くして死んだとよく言われています。亡くなったのは36歳ですが、18世紀当時のヨーロッパの平均寿命は大体40歳くらい



です。アメリカではジェファーソンの時代です。ですから、36歳で亡くなるということは、当時決して不自然なことではなく、ごく普通の寿命を全うしたと言えるでしょう。

また、《ドン・ジョヴァンニ》以降、ヨーロッパの中でモーツァルトのコンサートがあまり評判を得なくなってくる。つまり、お客さんが集まらなくなってくる。ウィーンでいろいろなコンサートを開くわけですが、最後にはモーツァルトはコンサートを開いても、あまり収入を得ることができなかった。最後、自分の友達であり、またパトロンだったヴァン・スヴィーテン男爵が彼のコンサートを開きますが、そこで集まったお客さんの数は、全盛期に比べると、比べものにならないくらい少なかったのです。

モーツァルトの作品の中で、《アイネ・クライネ・ナハトムジーク》はあちこちでよく演奏されます。また、《アヴェ・ヴェルム・コルプス》なども同じです。けれども弦楽四重奏曲の《不協和音K.465》は、もうシェーンベルクを先取りしていると言っても過言ではない、非常に革新的なモーツァルトの新しい側面が出ている作品であるにもかかわらず、あまり取り上げられない。モーツァルトの作品というと、非常にかわいらしく、愛らしく、聴きやすい音楽というイメージがありますが、これは大きな誤解です。特に《ドン・ジョヴァンニ》以降書かれている作品はすべて、モーツァルトは自分の書きたい曲、書きたい音楽だけを書いていったというところがありますので、彼の創作過程の中で最も革新的なものがそれ以降は書かれているのではないのでしょうか。

オペラの解釈では《フィガロの結婚》と《ドン・ジョヴァンニ》、これは単に軽やかに演じられる物語ではありません。《フィガロの結婚》は、ご存じのように、貴族の前で初演されたわけですが、第1幕、幕が開いて貴族たちが見せられたものというのが、召使いであるわけです。召使いが舞台上で自分の初夜を迎えるベッドが置けるかどうか寸法を測っている。そのわきで、婚約者のスザンナがお帽子をかぶって喜んでいるという、それまでのヨーロッパの貴族たちが見慣れてきた、あるいは、オペラの中で取り上げられてきた英雄でもなければ、神様でもない、もう全く階級の違う人たちが舞台の上でヒーローを演じている。これは当時のヨーロッパの貴族社会にとっては、冒涇以外の何物でもなかった。

また一方、《ドン・ジョヴァンニ》の冒頭5分間の中で我々が目にするものは、レイプされた女性と殺される年配の男性です。殺人です。こういう非常に非道徳的な行為というものを最初から見せつける。《フィガロの結婚》ではモーツァルトによって、こうしたブルジョワジーの台頭が示されています。また今までの既成の概念、価値観、枠組みというものに対する、新しい時代が来たんだよという反抗の精神も、この作品を通して提示されてい

るのです。また、《ドン・ジョヴァンニ》の中でも、やはりそれまでの既成観念というものを取り払おうというモーツァルトの意思が提示されていきます。《ドン・ジョヴァンニ》の一番最後は、ニ短調からニ長調へというように「解放」されていくわけですが、そこでもやはり新しい時代を先取りしていたモーツァルトの感性を聴くことができます。

《ドン・ジョヴァンニ》のオペラがこれだけ革新的な、また時代を先取りしている作品であるにもかかわらず、多くの演出が、ドン・ジョヴァンニを単なる女たらしというような描き方しかしていない。そういう悲しい現状があります。モーツァルトは、《アイネ・クライネ・ナハトムジーク》だけを書いた作曲家ではなく、新しい時代への希望を作品に託して亡くなっていった作曲家だと思います。

では、今の時代におけるオペラの演出は、どのようにやればいいのかということですが、まず最初に、私は、作曲家が作品を通して何を伝えたかったのか、作曲家が書き残した作品をもう一度洗い直し、勉強し直してみる必要があると思います。最初からはっきり申し上げておきますが、私はドイツのレジーテアターというものに対しては全く理解を示しておらず、嫌いです。これは音楽を理解していない演出のあり方だと思うからです。

先ほどごらんいただいたパリ・オペラ座の《ドン・ジョヴァンニ》は、演出家がひとり歩きしてあのようにしたのではなく、演出家と指揮者が2年間一緒に作品についていろいろ勉強して、議論をし合った結果です。

よく歴史的なコスチュームを着て、《ドン・ジョヴァンニ》以外にもいろいろな作品が上演されていますが、実はオペラを歴史的な衣裳で上演するやり方は19世紀の考え方で、決してモーツァルトの時代の考えではないわけです。

そう考えることは、すべての作品を現代風の演出にしてよいということではありません。作品をより深く理解していくことを考えたときに、私の中で答えが出てこない作品が、実は幾つかあります。その一例がヴェルディの《アイダ》です。モーツァルトの作品は、ほとんどが今の時代にも通じる演出が可能だと思います。ただし、ヴェルディの《アイダ》を取ってみると、主人公が置かれている状況は男性と女性の三角関係で、今でもある普遍的なテーマだと思います。ただ、演出上、私としてはどう解決したらいいのかなと考えてしまうのが、テーマは男性と貴族の女性と、それから恋人という三角関係ですが、作品に書かれている時代は古代エジプトです。ところが、その古代エジプトという時代背景に忠実であろうとすると、当時の古代エジプトの時代で、愛人を何人持とうが、貴族の男性は全く構わないことだったので、オペラの話にならないわけです。そして一方で、19

世紀的なコスチューム劇にしておもうと、またそこで、ではエジプトはどうなるのか、という問題になります。現代的演出で、現代の洋服を着せてアイダを登場させることができるかという、これはやはり何か物語の中のほうが考えやすく、オペラの中で無理が出てしまうことから、いまだ演出的解決を見いだせていない作品の1つが《アイダ》なのです。

一方、《ラ・トラヴィアータ》の場合、分析すると時代背景が19世紀で、今の時代に完全に置きかえて演出したところで、作品そのものに対して何か反するようなこと、矛盾は一切出てきません。現代的なコスチュームの中でも十分に理解しうる、また、音楽とは全く矛盾しない舞台になりうる作品と考えています。例えば、この《ラ・トラヴィアータ》が初演された当時には、現代の物語だったわけです。当時の人たちはこの舞台を見て、自分たちと同じ格好をしている売春婦が舞台の上にいるわけで、大変ショックを受けた。こうしたことから、ヴェルディはこの《ラ・トラヴィアータ》をロココの衣裳で演じさせなければいけなかった。つまり、時代を昔に置きかえて上演しなければ、当時のお客様には受け入れられなかった。今は信じられない話ですが、そういう現状がありました。

モーツァルト作品も19世紀に入るまで、この歴史的な衣裳を着て演じることはなかったと申しましたが、《ドン・ジョヴァンニ》も、舞台は16世紀のスペインです。ところが、《ドン・ジョヴァンニ》が初演されたころの役者さんたちは、その時代の衣裳を着て、舞台上で16世紀のスペインを演じていたわけです。

そうした結論として、今、我々はこの19世紀につくられたほころいのかぶってしまった演出、またオペラの紹介の仕方から出ていかなければいけないと考えています。

その一環として、オペラ座のプログラムの作り方についてお話ししたいのですが、パリ・オペラ座では、聴衆をオペラの創作、またオペラの上演に参加させていくことを目的に、毎年テーマを掲げてプログラムを組んでいます。今年は〈モーツァルトと20世紀のオペラ〉をテーマに、モーツァルトの創作過程における革新的な部分、創作の中におけるモダンな部分を20世紀のオペラと対比させていく、あるいは、その共通項を見つけて紹介していくことを進めています。

また、来年のパリ・オペラ座は、〈フランス・オペラ〉がテーマになります。このフランス・オペラの中でも、特にトロイヤ戦争をめぐって、また、トロイヤ戦争を題材にして書かれたオペラを中心に上演していきます。

こうしたテーマ性を持たせるのも、聴衆にオペラに関心を持っていただくための1つの

策ですが、もう1つ、私が重視しているのが、オペラが上演される建物です。先ほど、同じ時代につくられたパイロイトのオペラ・ハウスと、パリ・オペラ座のガルニエ、この両方の建物をごらんいただきました。オペラ・ハウスの場合、建物とは生きたものでなければいけないと思っています。また、中で仕事をする我々は、この建物を生かしていく義務があると思います。どういうことかということ、建物の空間すべてを活性化させていく。そういう意味で、私は、実は次のシーズン、ガルニエの階段を使って何か1つ作品をそこで紹介していきたいと思っています。この階段までも1つの創作の場として、利用していかなければいけないと考えています。

そして、やはりこれから先オペラが生き延びて、今後も発展していくためには、新しい作品というものが求められていきます。ただ、新作オペラの場合、現代の我々が抱えている最大の問題は、言葉が音楽を求める、あるいは音楽が言葉を求めるという、オペラに不可欠な要素を備えている台本で、なかなかいいものが見つからないことです。この問題が解決されれば、素晴らしい作品が生まれることでしょう。

映画の世界で、私は、オペラで使えるたくさんの素晴らしい作品を見ていますが、実は私は、映画監督のスタンリー・キューブリックの大ファンでして、彼の映画の中で、これはオペラに使えると思える場面が1つありました。コンピュータが人間に嫉妬する場面です。この嫉妬という感情は、オペラでずっと繰り返し繰り返しいろいろな形で光を当てられてきた人間の感情です。その意味でキューブリックの映画は、まさにオペラ化できそうな作品です。キューブリックは非常にオペラを意識していたなと思えるのが、宇宙飛行士が使えなくなってしまったコンピュータを破壊しようとしたその瞬間、コンピュータは宇宙飛行士を誘惑しようとして歌を歌い出すのです。これは非常にオペラ的な場面だと感じます。

最後の締めくくりに申し上げたいのが、私は今までの人生すべてをオペラという芸術に捧げてきました。オペラを信じ、これからもオペラには未来があると信じている人間です。たくさんのいろいろなところで若い人たち、また、フランスではさまざまな階級の方たちを前に、オペラという芸術を紹介する努力をしてきました。講演も方々でやっています。そのたびに感じることは、多くの人たちが、オペラという素晴らしい芸術に触れるきっかけさえ与えられれば、この芸術にのめり込んでいくのではないかということです。きっかけさえ与えれば、ほんとうに多くの方が魅了されていくことを目の当たりにしています。

歌うこと、踊ること。この2つは、道具を全く必要としません。大変原始的な形の愛、信仰、人間の悲しみや死といった、非常に人間の基本的なもの、人間が人であるという、

人生の中で経験していくさまざまな基本的なことが、体1つで表現されていきます。そうした原始的な、基本的な人間の感情、人間が生きていく上で必要とされるさまざまなテーマを扱ってきた歌でありダンスというものは、オペラの中でも表現されていることで、これは歌舞伎でも全く同じことだと思えます。そうしたことから、オペラという芸術様式は、これからも普遍的に生き延びていく可能性をたくさんたくさん秘めていると考えています。

ただ、そのためには、我々のような人間がオペラという芸術を、博物館の中にしまい込んでおくことはせずに、博物館から出して、多くの人たちに広めていく努力をしなければいけないと思っております。

ありがとうございました。(拍手)

## 質疑応答



【堀内】　こんばんは。堀内です。（拍手）

【石田】　ありがとうございます。オペラ研究所の石田です。モルティエさんのいろいろなお話を立て続けに聞きまして、会場の皆さまからもほんとうにたくさんの質問が手元に届いております。

ここでモルティエさんが来日されたことがどれだけ大変なことか、ということをお伝えします。今回の来日には6日間という日数を要していますが、このうち、3日間は飛行機での移動にとられてしまいます。今回の来日にあたってはパリ・オペラ座の総裁に就任されてから、初めてこれだけ長い日数、オペラ座を空けられたと伺っております。そういったモルティエさんの思いもお客様に伝わったと思います。

お客様にしても、ほんとうに多くの催しの中からこの講座を選んでくださった、熱心な方々ですので、なるべくよい場にしたいと考えております。それでは早速ですが、最も多くの質問が集まりました演出に関して、堀内先生から進めて頂きたいと思います。

【堀内】　ほんとうは質問が全然出なかった場合に備えて私がここにいるのですが、あまりにも出すぎてしまって途中で割愛させていただくかもしれません。お許してください。

最初に4つの質問がありますので、そのうちまず3つをまとめてご紹介します。実は既に、返事が出てしまったところもありますが、お答え願えればと思います。

まず、1月にパリのオペラ座で上演した《ドン・ジョヴァンニ》。これは非常に不評だったそうですが、それほど大きな反発を受けることが何かあったのか、というのが最初の質問です。

次に、ドイツの現代的演出はパリで受け入れられているのでしょうか、という質問。

そして3つめが、ピエール・ブーレーズが1970年ごろに言った「オペラ、オペラ劇場は死んだ」という言葉は、今の状況からみて誤りなのか、という質問をさせていただきます。

【モルティエ】　最初に《ドン・ジョヴァンニ》のパリ・オペラ座の新演出、新プロダクションについて、この舞台を見て賛否両論あったというのは確かです。70%が支持、30%が反発という結果でした。11公演ともソールドアウト状態で完売です。見たいという声があまりにも多かったために、私は、来年あえてバスティーユで8公演から11公演追加して、もう一度この《ドン・ジョヴァンニ》をかけることに決定しました。

賛否両論、いろいろ議論がわき起こるのは決して悪いことではなく、オペラというものはいろいろ意見が出て初めて活性化していくのではないかと思います。別にスキャンダルを求めてこのオペラをかけるわけではなく、いろいろな議論があつていいと思っています。



また、パリ・オペラ座の今回の《ドン・ジョヴァンニ》のプロダクションは、1人の演出家が暴走してつくったものではありません。実はきっかけは指揮者です。この作品は指揮者シルヴァン・カンブルランSylvain Cambrelingのアイデアだったわけです。いろいろ批判もあった中に、指揮者が非常に激しい指揮をしたのです。今まで聴き慣れてきた心地よいモーツァルトではなかったというところが反発を生んだ1つの原因ではないかと思っています。

私が見ていて非常に滑稽だったのが、ご夫婦でこの《ドン・ジョヴァンニ》を観に来られたお客様で、舞台が終わった後、夫婦げんかを始める光景を見ました。いろいろと意見はあったのだと思います。また、実はシラク大統領夫人、ポンピドー元大統領夫人がお2人でこの舞台をごらんになったのですが、シラク夫人は嫌いだったと。この舞台はあまり気に入らなかったようです。一方、年配のポンピドー夫人は、すごくこの舞台を楽しめたと、好評でした。ですから、いろいろな意見があつていいのではないかと思います。

ブーレーズは、すべてのオペラ・ハウスを破壊すべきだ、爆破すべきだという過激なことを言いました。私もときどき彼のこの言葉に同意したくなることがあります。ただ、そう言ったブーレーズご自身が、私にパリに来てほしいと、私をパリに呼び込んだ張本人の1人でして、おそらく彼はパリのオペラ座に少し火薬を撒いてほしいという、そういう役割を私に担ってほしいという願いを込めて、呼んでくださったのではと思っています。

【堀内】 ありがとうございます。

新しい演出に関する質問が非常にたくさんございます。なるべく保守的な人の質問を選びましょう。一番代表的な意見としまして、作曲家が夢想だにしなかった舞台が展開しているのを見て、死んだ作曲家は一体何と言うだろうか、というものです。

【モルティエ】 作曲家によると思いますが、モーツァルトは大変気に入ってくれたと思います。モーツァルトは新演出を大変喜んでくれたであろう一方、ボアール・ジュノのような作曲家は嫌ったかもしれません。現代的な演出に関しては、確かに多くの演出、私が目にするモダンな演出が、単にスキャンダラスなものをつくり上げることだけを目的に、挑発的な現代的舞台をつくっているのではないかと思うことが多いです。私が演出家に仕事を頼むときは、まずスコアを十分に勉強してくれる演出家であることが、重要な選択基準になっています。

先ほどのモーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》に戻りますが、エルヴィーラが置かれている状況は、時代を超越していると思います。1人の裏切られた女性の苦しみというも

のが、そこで歌い上げられているわけです。《ドン・ジョヴァンニ》の物語そのものも、時代性というものを超越した1つの普遍的な神話だと私はとらえています。ですから、演出家は、時の流れとともに少しずつこの作品を覆っていったほこりをまずきれいに取り払って、その上で、作品をもう一度きちっと読み直して演出してもらいたいと考えています。

もう1つ、モーツァルトのオペラを例にとるならば、《コジ・ファン・トゥッテ》というオペラがあります。《コジ・ファン・トゥッテ》という作品は19世紀の時代、大変評判の悪い作品でした。なぜかという、舞台の上で演じられている物語というのが、男女のカップルがお互いの相手を取りかえっこするという非常に非道徳的な物語だったからです。今の時代、20世紀の時代において、お互い友達同士だった2つのカップルが、いつの間にかパートナーが入れかわっているということは、別に珍しいことでも何でもありません。ですから、そういう意味でも、非常に時代を先取りしているテーマだなと私は感じています。ただ1つ、モーツァルトの時代も、また今の時代も、性の自由というものをもし手に入れたとしても、愛、恋人に裏切られることの悲しさ、つらさというのは、もうモーツァルトの時代も今の時代も同じではないかと思えます。ですから、《コジ・ファン・トゥッテ》という作品も、20世紀に十分通じるテーマ、普遍的なテーマを扱っていると思えます。

**【堀内】** ありがとうございます。

これも質問にあるのですが、モーツァルトのオペラに関して、ダ・ポンテ3部作であれほど女性の立場の視点を取り入れ、女性を重視していたモーツァルトが、《魔笛》では公然と男尊女卑を述べているのがとても不思議ですが、どう思われますか、とのことですが。

**【モルティエ】** モーツァルトは、女性のほうが男性よりも崇高な生き物というようにとらえていたと思えます。《フィガロの結婚》というタイトルではあっても、実はあれは「スザンナの結婚」なんですね。その証拠として、モーツァルトがいかに女性を愛したかということの証拠として、この《フィガロの結婚》の中で一番美しく、また、一番天国を歌い上げていると言ってもいいアリアが与えられているのがスザンナです。最後のスザンナのアリアは、この作品の中の頂点を成すアリアです。

また、《コジ・ファン・トゥッテ》は、女性が男性にだまされ、男性が女性をもてあそぶという、女性のほうが男性よりも劣るという状況ではなく、女性のほうが実は崇高な描き方をされている。男性たちはいかにおろかであるか、逆にそこで曝露している作品ではないかと思えます。変装した男性がそれぞれ恋人を取りかえっこして、別に男性が優位であればそのままでいいわけです。ところが、最後、またもとに戻らなければいけない。モ

ーツァルトにとっては、最後のこの解決があるからこそ、最後は女性が愚かな男性のために犠牲になりはしますが、やはり女性のほうが立場としては上なわけです。

また、《ドン・ジョヴァンニ》では、アリアの時間的配分からしてもこれは明白で、ドン・ジョヴァンニのアリアは1分30秒くらいしかありません。それに対して、エルヴィーラはすばらしいアリアを3つ与えられ、ドンナ・アンナも2つあって、そして、村娘のツェルリーナすらすばらしいアリアを2つ与えられています。男性のアリアで、これほどたくさん時間を与えられている役はありません。

モーツァルトはとにかく女性を深く愛した人で、いかなる状況に置かれている女性でも愛したわけです。《魔笛》の夜の女王では、怒る女性の美しさというものがそこでも見事に表現されているわけです。あのアリアを見ていますと、モーツァルトは嫉妬する女性の姿の美しさというのもすばらしい、やれ、やれ、という感じで歌い上げているわけですから、決して男尊女卑ではないと思います。

そして、モーツァルトの怒れる女性3人、夜の女王、《イドメネオ》のエレクトラ、それから《後宮からの逃走》のコンスタンツェも、彼女たちは怒って当然なのです。夜の女王は娘を誘拐されたわけです。エレクトラはイダマンテが振り向いてくれないという嫉妬にかられた怒りです。コンスタンツェも誘拐されてしまったという、怒って当然な状況で、もっと怒れと、モーツァルトはそこで美しく怒れる女性たちを描いているわけです。

**【堀内】**  少し違う方向で今度は質問します。これは同じ方が2つ質問しています。前衛の中で娯楽性、あるいは見せ物性を復活すべきだと考えますか。もう1つ、これも関連づけられるかもしれません。ミュージカルは現代のオペラか、という、ものすごい質問です。

**【モルティエ】**  いかなるジャンルの芸術であっても、一流品というものはたくさんあるわけです。ジャズ・オペラといいますか、《ポーギーとベス》なども傑作だと思いますし、バーンスタインの《キャンディード》などもすばらしい傑作だと思います。

さて、そこでミュージカルの問題ですが、ミュージカルというものは、オペレッタと同じように、1つの時代とあまりにも深く結びついている芸術ではないかと思います。ですから、我々、パリ・オペラ座のような劇場でオペレッタないしミュージカルを上演することになった場合、どういう作品を取り上げるかというところで非常に悩むところです。特に、最近書かれている現代のミュージカルを見ていますと、私としては、例えば、アンドリュー・ロイド・ウェッバーというのは20世紀のプッチーニではないかと考えています。

確かにオペラにおいて、エンターテインメント性も1つの重要な要素だと思います。ただ、聴いてみて快感を覚えるというだけではなくて、それより先の喜びまで与えなければいけないと感じています。ただその瞬間、快感だけを味わうための舞台ということに終始してしまっただけでは残念ではないかと。

【堀内】 これはさっきのテーマに戻ってしまいますが……。《ドン・ジョヴァンニ》を演出したハネケ氏は映画作家です。映画と舞台芸術では大きく異なると思うのですが、なぜ映画作家に演出を依頼なさるのでしょうか、という質問です。

【モルティエ】 まずミヒャエル・ハネケMichael Hanekeという監督は、お芝居の世界の出身で、映画を撮る前に、彼は舞台の演出家として名を成した人です。そこから映画に移って行って、今回、オペラも手がけるようになったという監督です。

確かに、素晴らしい映画監督だから必ずいいオペラの演出家になるとは限りません。ただ、両方で成功している監督は過去にたくさんいるわけで、イタリアのルキノ・ヴィスコンティLuchino Viscontiなどは素晴らしい映画監督であり、またオペラの演出家でもありました。パトリス・シェローPatrice Chereauも芝居出身の人間ですが、素晴らしい演劇の演出を手がけて、そこから映画も撮って、オペラもやるようになったわけです。

ハネケはシェイクスピアの演出などでも非常に有名な演出家で、お芝居の世界から映画の世界、そして、映画の世界からオペラの世界へと進出していった演出家です。ただ、映画の撮り方と、オペラの演出の仕方は、大きく異なる世界であることは確かです。日本の映画監督では、黒澤明監督などは素晴らしいオペラの演出家になったのではないかと思います。なぜなら、彼の映画を見ていると、非常にオペラ的な部分、撮り方があちこちに見られるからです。

もう1人、映画監督ですばらしいオペラの演出家になり得るだろうと考えて、私自身、声をかけた映画監督が1人います。デヴィッド・リンチです。なぜ彼に目をつけたかといえば、彼の作品を見ていると、俳優の扱い方が非常にうまく、カメラだけで遊んで絵をつくっていくという監督ではないところが非常におもしろかったのです。私が映画監督にオペラの演出を頼むときに、これは非常に重視しているところです。カメラ主導型ではなく、俳優主導型の撮り方をしていく監督が、選択する上での私の重要な基準になっています。ただ、デヴィッド・リンチには断られました。なぜかといいますと、彼に言われたのが、自分は編集をすること、それから、カメラワーク等で自分のテンポというものがある。オペラの音楽が持っているテンポに自分は引きずられるのは嫌だと言いました。彼の作品は、

彼がそのテンポを提示していくという撮り方をする監督なので、音楽というテンポを提示していく、別の重要なファクターが絡んでくるオペラの演出は、やりたくないという返事をもらいました。

【堀内】 また全然違う方向の質問です。伝統のない日本でオペラをやる可能性はあると思いますか、現状は欧米の物まねばかりみたいな気がするのですが、という質問です。

【モルティエ】 日本のオペラの現状について私はあまり詳しくはないので、意見を申し上げることはちょっとできないと思うのですが。ただ、日本ならではのすばらしいオペラの演出、プロダクションは十二分に可能だと考えています。映画の話に戻りますが、日本にはすばらしい映画監督がたくさんいますし、その中でもオペラを十分に演出できる監督がたくさんいます。また、指揮者も日本人の方で一流の活躍をされている方はたくさんいますし、欧米の劇場、我々のパリ・オペラ座にも出演していただいている日本人の歌手で、すばらしい方、一流の方がたくさんいるわけです。

ですから、これだけすべてのファクターがそろえば日本ならではの、すばらしい一流のプロダクション、世界的なプロダクションができると思います。これは、きのうマスコミの方々にも申しましたが、日本の音楽愛好家の方たちは、少し海外からの高い引越公演にお金を出すことをやめて、そのお金を日本のオペラの育成にもう少し投資したほうがいいのではないかと思います。(拍手) そのお金があれば、これだけの才能がたくさんそろっている国ですから、ニューヨークにも匹敵する超一流の世界的なプログラミングが、欧米の模倣でなく、東京ならではの、日本ならではのオペラの制作が可能だと思っています。

なぜそれが実現しないのか、私は不思議でなりません。建築1つ取っても、パリでは町の中で一流の日本の建築家たちがたくさんの建物を建ててってくれています。こうした才能をなぜ日本で集中、結集できないのかということが非常に不思議でなりません。

また、オペラの将来性を考えた場合に、これからの若いジェネレーションの方たちに、日本におけるオペラというものは、もはや輸入された芸術ではなく、日本文化の芸術、数ある日本で育っていった芸術の1つに今や含まれているのだと、自分たちの芸術の1つなのだと意識できるような環境を整えていく必要があるのではないのでしょうか。

【堀内】 大上段に振りかぶった質問もありますので、その辺もいきましょう。ナショナル・オペラの監督として、国家にとって劇場の意味は何でしょうという質問です。

【モルティエ】 フランスにおけるパリ・オペラ座の置かれている状況をいえば、フランスという国は、ルイ14世の時代からオペラ座を国の誉れとしてきました。つまり、国

のイメージにとって最も重要な組織、機関の1つととらえてきている伝統があります。パリ・オペラ座は、世界中にオペラ・ハウスの中で最も多くの国家補助金を受けているオペラ・ハウスです。年間1億ユーロに近いお金を、国からいただいています。これに5,000万ユーロのプライベートな、いわゆるドネーション、寄附のお金が入ってきますので、どれだけの予算を使えるか、ご想像いただけるかと思います。

その中で、年間200近いオペラが上演され、職員は全部合わせて1,500人のスタッフを抱える巨大な組織です。こうしたオペラ・ハウスが年間で迎えているお客様の数は、80万人前後という、それだけの動員数が毎年あるわけです。

それだけの組織、機関です。フランスにとって、フランス政府にとって、パリのオペラ座というのは、ルーヴルと同じくらいの重要性のある、政府が重視している組織です。

このようなフランス政府がたくさんのお金を払ってサポートしているオペラ座ですが、私は自由にいつでもフランスの文化相と意見を交換できるような立場にあり、フランス政府がいかにルイ14世の時代からパリのオペラ座というものを、自分の国を代表する重要なイメージとしてずっと大事にしてきたかということを感じています。

【石田】 今のバジェットの額を聞いて、皆様から苦笑いが浮かんだような気がします。

もう1つ質問が出ています。そういった大きなオペラ座を任されているお立場で、これからぜひ実現したいとお考えになっていることを、できれば3つ挙げてくださると書いてあります。1つでもいいんですが、具体的に教えていただければ大変うれしく思います。

【モルティエ】 私がパリ・オペラ座に就任してからずっと心がけてきたことは、やはり客層の若返り、これは1つ重要なテーマとして掲げてきたことです。現在どういう状況かといいますと、かつて私が着任する前、お客様の平均年齢が、パリ・オペラ座の場合、55歳だったんですね。それが、最近の調査で45歳まで低くなった、若返ったということがあります。こうした、常に若いお客様にも積極的に作品をアピールしていくということ、働きかけをしていくことを、まず1つ重要な政策として掲げています。

もう1つは、古典的なレパートリーの読み直し、より深く読んでいくということです。今の時代に合った視点で作品を読み直していくという努力、これは決して現代人の衣裳ですべてを上演していくということではありません。ときには歴史的な、ヒストリカルな衣裳を身につけて歌われるようなオペラがあってもいいと思います。ただ、少なくとも今の時代の視点で作品を読み解いていく努力はこれからも続けていきたいと思っています。

それから今までもそうですが、パリ・オペラ座のランクにふさわしい、一流の音楽家、

一流の指揮者たちを常に招き続けるということ。小澤征爾であれ、ゲルギエフであれ、ドホナーニ、サロネン、カンブルラン、ミンコフスキといった一流の指揮者たちにこれからも来てもらうこと。ほかにももちろんたくさんいますが、こうした一流の音楽家たちが常に活動できる空間であり続けたいと思っています。

そして、先ほどお話ししたテーマです。ことしは〈モーツァルトと20世紀〉というテーマでやっていますが、来年は〈フランス・オペラ〉がテーマになります。そして、20世紀の作品もレパートリーの35%から40%くらいまで、その割合を増やしていきたいとも考えています。これは重要なことですが、20世紀の作品を取り上げてもお客様が減る、ということはパリ・オペラ座の場合は実はなく、つい先日、《カルディラック》というオペラをかけましたが、この20世紀の現代オペラは、毎回8割以上の座席が埋まっていたという状況です。1万8,000人の方がこの作品を見に来てくれています。ですから、現代曲をやるからといって、お客さんが来なくなるということはありません。

パリ・オペラ座は、これからもいい意味で前衛的なオペラ・ハウスであり続けたいと思います。現代的なオペラ・ハウス、今の時代に合ったオペラ・ハウスであり続けたい。ほかの世界のオペラ・ハウスより一歩先を行くような、そういう常に刺激的なオペラ、あるいは舞台をお客様に提供できるオペラ・ハウスであり続けたいと思います。

**【堀内】** 延々徹夜で続けたくなくなったのですけれども、そうもいきませんので、あと2つだけ質問ということにいたします。

最後から2番目の質問です。19世紀がナショナリズムの時代、20世紀が危機の時代とのことでしたが、21世紀はオペラにとってどういう時代になるとおもいますか。

**【モルティエ】** ここでほんとうに一言で申し上げることができれば簡単なのですが。

21世紀のオペラはどうなっていくのかというお話ですが、私は、もしかしたらオペラはもう書かれなくなるかもしれないとも考えています。やはりそれぞれの芸術には、例えば、古代ギリシャでギリシャ悲劇が書かれ続けたのは、大体70年くらい。そして、シェイクスピアの芝居は40年。それぞれの時代というものがあるわけです。全く創作がされなくなるかもしれない。ただ、それでもオペラは生き続けることができると思います。なぜかという、過去に書かれたオペラの中で、今の時代に合った解釈でそのオペラを眺め続けていけば、新しいものはできなくなるけれども、常に現代性を持った、今の時代に合った舞台が可能だと思っています。

しかし、もう一方で、やはり私は新しいオペラも書かれていかなければいけないと考え

ているほうで、パリ・オペラ座では、毎年1作ないし2作、新しいオペラを委嘱しています。オペラ・ハウスで委嘱が行われる場合は通常、電話で台本作家と作曲家と打ち合わせをして、何年先の上演でお願いしますということしかオペラ・ハウスの監督はしないことが多いのです。ところが私の場合は、2、3年ほど作曲家、台本作家といろいろ話し合った上で、初めて委嘱という形をとります。こうした新しいオペラをつくっていく仕事も私は続けていきたいと思っています。

その一方で、今まであまり上演されてこなかった、あるいは忘れられてしまった名作も数多く残っています。例えばドイツ・ロマン派のオペラの中で、歴史の中で忘れられ、消えてしまった作品もたくさんあり、これをもう一度掘り起こす努力も続けていきます。

それから、もう1つ、既存の素材を使って、オペラにもう一度アダプトしていくことも1つの創作のあり方だと考えています。エミール・クストリッツァという監督がつくった『Time of the Gypsies (ジプシーの時)』という映画がありますが、これをオペラにつくり変えてもらうことも1つの創作のあり方、オペラの将来のあり方ではないかと考えています。

数多くの西洋の演出家たちは、映画やお芝居でも、日本の、またアジアのほかの国などの文化の影響を非常に強く受けています。ピーター・ブルックPeter Brookとか、アリアヌ・ムヌシュキンAriane Mnouchkineといった演出家たちがいますが、彼らなどは日本の伝統芸能に非常に多くの影響を受けています。このように、全く異なる文化同士の交流の中から、何か21世紀のオペラのあり方というものがひとつ見えてくるかもしれないと考えています。

【堀内】      ありがとうございます。

【石田】      ほんとうに一晩中、あしたの朝、モルティエさんが飛行機でお立ちになるまでお話を聞いていたいという皆様のお気持ちはこちらに伝わってくるんですけども、通訳の岡本和子さんの体力をちょっと心配しまして、もうそろそろ最後の質問にしたいと思います。

モルティエさんはこれまでほんとうにたくさんのプロダクションをつくってこられました。モネ劇場時代、ザルツブルク時代、それからルール・トリエンナーレも経験され、それから今のパリ・オペラ座にいたったわけです。すばらしい業績を積み重ねてきたモルティエさんが、今までのプロダクションの中で一番印象深かったものは何でしょうかという質問です。かえって非常に難しい質問かもしれないですが、教えていただけますでしょうか。



【モルティエ】 それは秘密にしておきたいのですが、いかがですか、皆さん。(拍手)

最後に一言申し上げたいのですが、私は、残念ながらあまり日本について多くの知識を持ち合わせておりません。ただ、ヨーロッパがどれだけ多くの日本の建築家、それから科学技術、また映画や芝居の世界から影響を受けてきたかは、ヨーロッパで暮らしていて非常にわかっております。ですから、そのようなすばらしい日本で、逆に、今度はヨーロッパの影響を受けた日本ならではのすばらしいオペラがつくられ、誕生したときに、ぜひ私は体験してみたいと思っています。そのような日が早く来てほしいと強く願っています。

【石田】 ありがとうございます。皆様、モルティエさんにもう一度大きな拍手をお願いいたします。(拍手)

【武濤】 どうもありがとうございます。長い時間にわたりお話いただきました。モルティエ総裁、そして、通訳の岡本さん、それからモデレーターのお2人、堀内先生と石田先生、改めて拍手をお願いいたします。どうもありがとうございます。(拍手)

【広渡】 最後にご報告が1つあります。ロビーのパネル展示で、モルティエさんがオペラ座の緞帳に手をかけて、幕を引こうとしている写真があります。先ほどその写真をご覧になって、「私がこのシンポジウム最終回の幕を引くのですね」とおっしゃいました。おかげさまでこの講演会は、こんなに大勢のお客様が回を重ねるたびに増えてまいりました。さらにお客様の中で幾つかのグループが出来て、独自に研究をなさっているとも聞いております。これだけお客さまが熱くなっていらっしゃるこの会を続けるために、私たちのスポンサーである文部科学省に、この研究の継続申請をしております。近々お答えをいただくことになると思います。出来るだけ、あまり間を置かないうちに、第2幕を開幕し、皆様に再びお目にかかれますことを願っております。日本のオペラを活性化するために、やっぱり観客、特に新しい観客を増やさなければなりません。そのためにはオペラに接するきっかけを与える。すなわち公演数を増やす。でも、これは非常にある意味では危険で、逆に変な作品を観たために、それがトラウマになって、二度とオペラを観たくないという観客も出てくるわけですから、オペラを提供する側は慎重に良い作品やプロダクションをつくっていかねばいけないと思います。

そういう意味では、今後もモルティエさんのような講師を世界各国からお呼びして、皆様と一緒に日本のオペラは今後どうあるべきか、私たちが先祖から受け継いできた、このオペラという国際的な舞台芸術について研究を続けていきたいと願っております。多分、ここにお見えになっている方は、オペラが大好きで大好きで、三度の飯より

も大好きだという方ばかりだと思います。そういう意味でも、この会をもっともっと続けていきたいと思っています。第2幕の準備ができましたらご案内させていただきますので、その節はまたどうぞお集まりください。今回をもちまして5年の研究期間での公開講座は終了いたします。長い間ありがとうございました。(拍手)



## 当日配付資料



## ジェラール・モルティエ

### 講演概要

#### 【第Ⅰ部】

##### I. “オペラ” という芸術～愛と死、そして歌！

1. モンテヴェルディはいかにしてオペラ芸術の基礎を築いたか
  - ・歌唱する演技者
  - ・詩、音楽と劇場空間による
  - ・本質的なテーマ：エロス（愛）／タナトス（死への衝動）、権力と政争
  - ・観念：パラダイスとユートピア
2. 建築の進歩
3. オペラの社会的な地位
4. オペラの音楽面における発展：オーケストラ、合唱、歌唱

##### II. オペラの歴史的展開

1. ヘンデル、ラモー～英雄～スペクタクル～情熱
2. グルックとブルジョワの感覚
3. フランス革命～ベートーヴェンとロッシーニ
4. 愛国心～ペルリオーズ、ワーグナー、ヴェルディ
5. 存続への問いかけ

#### 【第Ⅱ部】

##### I. 歴史的芸術の現代における“読み替え”～モーツァルトを例に

##### II. 明確な特徴を持った今日的オペラ・ハウスの組織化と確立

1. プログラムのドラマトウルギー
2. プロダクション・チーム構成
3. 公衆への働きかけ



**出演者  
プロフィール**





# プロフィール

---

ジェラルド・モルティエ Dr. Gerard Mortier

(パリ・オペラ座総裁 Directeur Général de l'Opéra National de Paris)

1943年、ベルギー・フランダース地方のアントワープに生まれる。大学で情報科学を学び、法学博士号を得る。フランダース音楽祭の運営でキャリアをスタートさせ、カール・ベーム指揮ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団公演などを実現。1973年から80年まで、クリストフ・フォン・ドホナーニやロルフ・リーバーマンのもと、アーティスティック・アドミニストレーターを務めた。

1981年から91年まで、ブリュッセルのベルギー王立モネ劇場の総裁に就任。オペラ愛好家の聖地としてヨーロッパ全土から注目を浴びる革新的劇場へと育て上げた。その運営コンセプトとして当時の芸術監督シルヴァン・カンブルランの協力のもと、若く才能ある歌手の起用や優れたアンサンブルの養成、伝統にとらわれない斬新なプログラミングなどを打ち出した。

1991年、ザルツブルク音楽祭総監督に指名。1992年のシーズンから10年間にわたって大胆なアーティスト起用やプログラミングの改革、若い聴衆の開拓などにより、カラヤン時代の伝統を打ち破る新たな黄金時代を築き、世界的成功へと導いた。

その後、ノルトライン=ヴェストファーレン州政府の招聘により、ドイツ・ルール工業地域で繰り広げられる新しい国際芸術祭〈ルール・トリエンナーレ 2002 - 04〉の企画・監督を手がけた。さらにベルギーの故郷アントワープで新しいコンサート・ホール建設の企画に携わる。2004年からは、パリ・オペラ座の総裁に就任し、現在に至る。

アントワープ大学とザルツブルク大学から博士号を授与。ベルギー王国とドイツ連邦共和国からの叙勲に加え、フランス政府から「レジオン・ドヌール勲章シュヴァリエ」と「芸術文化勲章コマンドゥール」を受ける。2001年10月から2002年7月まで、ベルリンのWissenschaftskolleg (Institute for Advanced Study) のフェローとなり、アントワープ大学では劇場政治史、劇場社会史の分野で後進の指導にあたる。

# プロフィール

---

## 岡本 和子 (おかもと かずこ)

通訳・翻訳、ライター、音楽プロデューサー

4歳～8歳までフランス（パリ）、8歳～高校卒業までオーストリア（ウィーン）で育つ。ウィーンの独仏バイリンガル・スクールを卒業、仏バカロレア（フランスの大学入学資格）取得後帰国。慶應義塾大学美学美術史学科（音楽学）卒業、東京大学大学院ドイツ語独文学科修士課程修了。NHK衛星放送開局当初より独・仏定時ニュースの同時通訳を行うと同時に、NHKニュース、TBS「ニュース23」、TV朝日「ニュースステーション」などで20年近く通訳・字幕翻訳を手がけている。各種国際会議、見本市、スポーツ・イベント会見などの会議通訳もあわせて務める。

また、NHK-FM音楽番組や雑誌のインタビュアー、キャスター、ライターとしても活躍。オーストリア放送協会ORFのクラシック長老番組「パスティッチョ」にゲスト・コメンテーターとして出演するほか、同国ロータリー・クラブ主催の音楽愛好家の会では日本における西洋音楽の歴史について講演。CD解説文の翻訳、英・独・仏語の歌曲やオペラの翻訳・字幕も多数手がける。通訳、あるいはインタビューを行ったアーティストの数は100人を超える。

現在、慶應義塾大学非常勤講師、多摩カルチャーセンター音楽講座講師、オーストリア国リンツ市ブルックナーハウス芸術顧問。

訳・共訳にて『ドイツ統一までの365日』（NHK出版）、『ウィーン・オペラ』（リポート出版）、『ウィーン 芸術と社会』（岩波出版）、『ドヴォルザーク』（音楽之友社）、『さすらい人ブレンデル』（音楽之友社）他。

# プロフィール

---

## 堀内 修 (ほりうち おさむ)

1949年東京都生まれ。

1971～74年ウィーン大学留学。

1975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、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。

東京芸術大学音楽学部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・フランス  
伝統と前衛、実験する歌劇場  
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](mailto: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



