

2021年のオペラ界

—全般の展望と主な劇場、団体の活動—

関根 礼子

新型コロナウイルスのパンデミック（世界的な大流行）が前2020年を上回る勢いで猛威を振るい、世界でも日本でも1日当たりの新規感染者数が過去最多を更新する日々が続いた。そうした厳しい状況下ではあったものの、欧米の劇場や音楽祭などはワクチン接種が進んだことを背景に、夏から秋以降に順次活動を再開。日本では1年延期されていた東京オリンピック・パラリンピックが7～8月に原則無観客で開催された。コロナ禍2年目ともなるとウイルスの特徴はある程度解明されて対策も定着、ワクチンも普及しつつあることなどから、厳格な「ゼロコロナ」政策を進めてウイルス撲滅を図るよりは、ある程度はウイルスとの共存を前提にした「ウィズコロナ」の心構えで、経済・社会活動を進めるべきだという考えが次第に広まり、翌2022年へと続く。

日本では新年早々の1月7日に首都圏の1都3県に2度目の緊急事態宣言が発出されたのを皮切りに、他の地域も含めて緊急事態宣言やまん延防止等重点措置の発出が繰り返され、首都圏では年間の半分以上の日々を緊急事態宣言下で過ごす異例の年となった。2月にはワクチン接種が医療従事者から先行して開始されたものの、国民全般に広く行き渡るには8カ月以上を要して感染者数は急拡大。ピークとなった8月下旬には医療体制の整備が追い付かず、十分な治療を受けられないまま自宅で亡くなる人が多数出るなど、まさに危機的状況に陥った。

だが、こうした悲劇的な感染状況も9月末には一息つく格好になり、宣言は全国的にいったん解除された。とはいえこれで一件

落着とはいかず、年末には再び新たな変異株（オミクロン株）の市中感染が確認されて再度不安が高まった。そして感染状況は翌2022年に一層大きく拡大していく。こうした激動の経過が経済・社会・文化全般に与えた影響は誠に甚大で、政府の対策はその都度変化。外国人の入国規制一つとっても時々の状況によって方針がめまぐるしく変わり、予測の立てられない状態が続いた。

こうした中、前2020年のように全国の文化施設が数カ月間に渡って一斉に閉まるという一律の規制は行われず、年間を通して活動の場が保証されたことは文化継続の点で幸いだった。だが、公演開催の可否をめぐる状況は極度に不安定で、主催者側に厳しい対応の求められる日々が続いた。地域で感染者が増えると施設が封鎖されたり、個々の主催者の判断で練習や本番開催の是非がその都度変わる。関係者に感染の疑われる者が一人でも出ると公演中止になることから、チケットの販売をギリギリまで見合わせるとか、当初から告知を制限するなどの傾向が見られた。観客動員を計る以前の問題である。

公演の準備を進めながら直前に中止や延期、再延期になった例は少なくない。1年延期されていてこの年の8月に上演予定だった東京文化会館での《ニュルンベルクのマイスタージンガー》（新国立劇場との共同制作で新国立劇場では2021年11月に実施）や4月の東京・春・音楽祭の《パルジファル》といった注目の大型企画のほか、9月にトリエステ・ヴェルディ歌劇場との共同制作で《ラ・ボエーム》を上演予定だった北九州シテリオペラなども中止を余儀なくされた。学

校単位で観劇する公演では、学校側の判断で観劇が中止された結果として公演自体が開催不能になったケースもある。中止による経済的な損失の多大さと言うまでもなく、文化庁等に支援を求める声も高まった。だが、たとえ何らかの支援が得られるにせよ、組織の財政基盤がもともと脆弱な団体にとって痛手は大きく、活動再開に未だ踏み出せないところも少なくない。

公演が無事実施された場合でも、主催者側の感染対策は極めて厳しく、前年から継続されている換気の奨励、頻繁な消毒、検温、マスク着用（稽古中は全員、本番ではさまざま。スタッフ、観客も全員）、演出の制限、編成の小規模化、観客入場時の「もぎり」やプログラム配布の変化、来場者カードの提出、クロークの閉鎖、ロビーでの飲食禁止、会話の制限、客席からの掛け声の禁止、終了時の退出規制等といった厳格な措置が、この年のうちに緩和されることはほぼなかった。

外国人の入国には前年に引き続き厳しい規制が敷かれて、海外からの大規模な歌劇場の来日は1件も実現せず、小編成の室内オペラにかろうじて来日できたものがあったのみ。神奈川県立音楽堂の招聘でフランスから来日したアンサンブルKによるポケット・オペラ《シャルリー～茶色の朝》は、唯一の海外団体によるオペラ公演だった。歌手などアーティスト単独での来日にも制限が多く、代役を日本人で賄えるケースは別として、再度の延期をせざるを得ない例もみられた。日頃から西洋志向の強い日本のオペラ界にとって大きな試練だったことはいうまでもない。

このように極めて困難な状況下にありつつも、オペラ活動は決して低迷してはいなかったというのが筆者の実感である。全体の公演数は少ないにせよ、根幹となる劇場や公共ホール、主な民間団体はそれぞれのペースで工夫を凝らして活動を継続。中規模団体に活

動休止状態のところがあった一方で、声楽家仲間によるミニ公演や子どものための新企画、作曲家の新作発表、小規模の実験的前衛オペラ、配信のみによる公演などがさまざまに試みられて、日本のオペラ界に潜むエネルギーの大きさと多様さを感じさせた。

こうした活動を支えたのは、新型コロナウイルスによるパンデミックの影響を受ける前から進められてきた制作体制の整備であり、コロナ禍であっても可能な限りオペラを維持しなければならないと考えた関係者らの努力にほかならない。公演が予定どおり開催できただけでもその陰にコロナ禍固有の過重な業務と心労があったわけで、愛好家にとっては公演があるだけでありがたいと思わざるを得ないような異例の歲月。観客動員数は決して多いとはいえない公演が大半だったにせよ、普段の実績を塗り替えるほどの見事な芸術的成果を示した公演がいくつか出現したことは特筆に値しよう。先行きの見通せない暗い世相の中で、それらがどれほど大きな感動と励ましを与えたか計り知れない。音楽や舞台芸術が人間の精神生活にとっていかに大切なものかを実感させるのはこんな時だった。

例えば東京・春・音楽祭のリッカルド・ムーティ指揮《マクベス》と東京シティ・フィルハーモニック管弦楽団の飯守泰次郎指揮「ニーベルングの指輪」ハイライト（どちらも演奏会形式）は、指揮者の老練な技量が十二分に発揮された名舞台として高く評価された。舞台形式上演では新国立劇場で大野和士の指揮が手堅くリードした《ニュルンベルクのマイスタージンガー》、表題役のキアラ・イゾットンをはじめとする来日組の心の籠った演奏が好演を導いた《トスカ》、中村恵理の表題役が作品内容を掘り下げた《蝶々夫人》などが光り、東京二期会、日本オペラ振興会ほか主要な団体も健闘。他のプロダクションを含めてオペラ・ステージの主力を担

い、ナマの舞台の魅力をアピールしたのは、主に日本人歌手やスタッフらの活躍によるものだった。力のある歌手にはベテランから若手まで、コロナ禍前よりも出演の機会が得られやすかった面があるし、日本のオペラ作品の初演や再演にも水準の向上がみられた。これは大変重要なことだ。

内容面をみると、オリンピックがらみで社会の空気を動かしした問題の一つに「多様性の尊重」があり、特に厳しい目が向けられたのがジェンダー差別だった。オペラの問題としては、過去の時代に作られた作品の中には今日の視点からみてジェンダー差別が既成事実として盛り込まれている例が少なくない。これまでは昔の作品だからと問題視されずにきたことでも時代感覚が許さなくなっており、そのことを鋭敏に感じた演出家が、既成の作品にジェンダーの視点から方向性をガラリと変えた新演出が複数出現。岡田利規演出の《夕鶴》(東京芸術劇場シアターオペラ、全国共同制作)、カロリーネ・グルーバー演出の《ルル》(東京二期会)などはその代表例として話題を呼んだ。

コロナ禍ゆえの新しい試みもいくつか出現している。ネットによる動画配信が増えたことは、積極的な意義と可能性を感じさせたし、最初から観客を入れることを想定せずに企画された配信のみの公演も出現。また、集まったのリハーサルをせず、一発本番で公演する新企画「アドリブオペラ」も第1弾《椿姫》、第2弾《ランメルモールのルチア》が開催されている。

■ 新国立劇場

前年に中止された8演目の内、2演目《ニュルンベルクのマイスタージンガー》と《Super Angels スーパーエンジェル》がこの年に上演され、その他のシーズン公演9演目に鑑賞教

室(東京、関西)を加えた計13公演がすべて実施された。コロナ感染の関係で日程の一部が休演となったり、キャスト等が大幅に変更された演目もあったにせよ、年間を通して一応安定した活動が継続されたことは評価されるべきだろう。海外から来日した歌手が少ない分、日本人歌手の起用が増えたことは、前年に引き続き重要である。特に普段はなかなか抜擢されることの難しい主役、準主役級の役柄に代役として出演した歌手にとっては、またとないチャンスだったに違いない。

新年は《トスカ》の大変充実した公演でスタートを切ることができた。欧米の歌劇場の多くがまだ活動再開していない時期だったこともあり、日本到着後2週間の隔離期間が必須なことを承知の上で来日した歌手3人と指揮者(ダニエレ・カッレガーニ)が、平素以上と思われるほどに心の籠った好演を聴かせた。なかでもトスカ役のキアラ・イゾットンは文句のつけようのない立派さで堂々たるプリマドンナぶりを発揮。カヴァラドッシのフランチェスコ・メーリも美声を聴かせ、日本人歌手のアンサンブル、合唱団らが安定していたこともしっかりした支えとなった。演奏者らが実力をいかんなく発揮できた要因の一つに、演出(アントネッロ・マダウ=ディアツ)が極めてトラディショナルなものだったこともあったろう。2000年のプレミア以来8回目の再演となったもので、美しい舞台美術(川口直次)と併せて、新国立劇場の代表的なレパートリーの一つとして誇りたい。

2月の《フィガロの結婚》では指揮者と歌手2人が代役となり、結局、主要男声歌手2人が外国人で、他は日本側で賄う形になった。役柄を完璧に手のうちに収めて光っていたのはケルビーノ(協園彩)とフィガロ(ダリオ・ソラーリ)。協園は、歌と演技が一体化して表現を深め、劇場特有のワクワク感を醸し出す。ソラーリは上記《トスカ》でスカル

ピアを歌った際は適役とは思えなかったのだが、声質はモーツァルトの方にずっと合っている。こんなに良い声を持っていたのかと驚かされた。とかく正確で破綻のない演奏に終始しがちな日本人のモーツァルト・オペラでこうした歌手に出会えたことは幸いだった。また、アンドレアス・ホモキ演出のダンボール舞台の上演もこれで7度目となったが、コロナ禍の今回ほどそのメッセージが強く印象づけられたのも珍しい。今や時代は大きく変わりつつあり、従来の価値観はすぐにも崩れ落ちそうで元に戻る気配はない。覚悟はあるか？と問われているような気がした。

3月は《ワルキューレ》。ゲッツ・フリードリヒ演出の5年ぶり2度目の上演だが、澤田康子の再演演出により感染対策のための若干の変更があった。主要歌手5人が来日不能となり、代役の確保にかなりの困難が伴ったようで、ジークムント役を第1幕（村上敏明）と第2幕（秋谷直之）で分けるなど異例の対処。飯守泰次郎降板に伴って登板した大野和士指揮のもと、ヴォータン（ミヒャエル・クプファー＝ラデツキー）、ブリュンヒルデ（池田香織）、フリッカ（藤村実穂子）、ジークリンデ（小林厚子）らの好演で、上演は幕を追うごとに充実していった。日本の女声歌手の中にワーグナーを立派に歌える力量の持ち主の少なくないことが改めて実証された形だ。（最終日のみ指揮は城谷正博。）

4月初旬は新制作でストラヴィンスキー《夜鳴きうぐいす》とチャイコフスキー《イオランタ》の2本立て。こちらも変更が多数あり、指揮が高関健に、キャストは全て国内陣になった。演出（ヤニス・コッコス）は映像、照明等のブレーンを含めて来日せず、リモートで実施。《イオランタ》では柔らかい色彩と線による美術が優しい寓話の世界を感じさせたものの、《夜鳴きうぐいす》を含めてリモートの不自由さやコロナ禍ゆえの制約等

で、演出家の意図が十分に表現された舞台だとは思えなかった。いずれ本来の形で再演される機会を待ちたい。歌手では特にイオランタの大隅智佳子が心の変化をドラマティックに歌いこなして見事だった。

続いて4月後半には《ルチア》が開幕したが、途中で緊急事態宣言が発出され、4回公演のうち最終日が中止となった。ジャン＝ルイ・グリンダ演出の2017年に継ぐ2度目の上演で、スコットランドの荒海に打ち寄せる波など最新の映像技術を使った舞台美術に迫力がある。だが、前回に鮮明な印象をもたらしたグラスハーモニカが使用されなかったことや、人物の動きに劇的迫力が欠けたことなどは、密と対面を避けたコロナ様式のためとはいえ惜しまれた。歌手では第1、2幕のあたりではやや燃焼不十分だった表題役のイーナ・ルングと恋人エドガルドのローレンス・ブラウンリーが、第3幕になったら声を突然しっかりと出すようになり、聴かせどころの Aria を見事に歌って音楽を見違えるように高揚させた。入国後2週間の待機でペースをつかむのに時間を要したのだとすると、これもコロナ禍の特殊事情か。

5月の《ドン・カルロ》はマルコ・アルトゥーロ・マレリ演出の2014年に次ぐ3度目の上演。海外から歌手3人が来日した中で、エボリ公女（アンナ・マリア・キウリ）がさすがの重厚な存在感で圧倒した一方で、日本人歌手の好演が大いに効果を挙げた舞台でもあった。中でもロドリゴの高田智宏は人物像を深く掘り下げ、堂々とした歌唱と的確な演技に説得力があった。フィリッポ二世の妻屋秀和、エリザベッタの小林厚子らも平素を上回る好調ぶり。

続く公演は新制作の《カルメン》（7月）で、演出はアレックス・オリエ。カルメンを自由に生きようとする女性として表現する演出で、その方向性自体は今日特に珍しいもの

ではないが、今回のオリエ演出では幾重にも組み合わせられた鉄パイプによる舞台装置のもと、余分な設定や無駄を排して作品本来の筋道を現代の感覚で再現し、オリジナルどおりのラストシーンをごく自然な成り行きとして受け止めさせた。鉄パイプ装置は一見武骨だが、照明によって美しくもなるなど予想以上に雄弁で抽象度が高い。カルメン役のステファニー・ドゥストラックは演出の要求するカルメンの人物像を華やかに、しかもセクシーに堂々と演唱して迫力満点。ここまで強烈なカルメンを相手に、ドン・ホセがどのように出るかを期待させるのが本来の成り行きだろうが、ドン・ホセ役の不調で互角の果し合いは実現しなかった。というのはドン・ホセ役として当初発表されたミグラン・アガザニアンが来日不能となり、代役の村上敏明も初日は不調で歌唱不能、舞台上で演技をしながらセリフを語り、歌は舞台シモテで村上公太が歌うという異例の形となったため。公太はよく歌い込んで立派だったし、2人の声の音色がよく似ていたこともあって、思ったより違和感なく自然な感じで観劇できたのは不幸中の幸いだった。

この《カルメン》はほぼ同時期に同劇場で平行して開催された「高校生のためのオペラ鑑賞教室 2021」でもキャスト、指揮者を代えて上演された。キャストは全日本人がダブルで生まれ、カルメンは山下牧子と谷口睦美、ドン・ホセは村上公太と清水徹太郎。皆、しっかりと稽古を重ねて持てる力を精いっぱい発揮した感のある舞台上、観客と等身大の愛憎劇が提供された。なお、鑑賞教室は関西では《ドン・パスクワレ》が10月、ロームシアター京都メインホールで開催されている。

8月には渋谷慶一郎作曲の創作委嘱作品《Super Angels スーパーエンジェル》が「子どもたちとアンドロイドが創る新しいオペ

ラ」と銘打たれて初演された。渋谷のオペラでは初音ミクのボーカロイド・オペラ《THE END》が最も知られているだろうが、この新作はその音楽的感性を保ちつつ、現代的総合芸術としての幅を大きく広げたものだった。台本は島田雅彦の同名の小説（『群像』2020年2月号初出）に基づいて島田自身が作成。重要な作中人物は2人ともAI（人工知能）として設定され、社会を管理する独裁者マザー（映像のみ）と、それに対抗するゴーレム3（人間の姿をしたロボットとして登場）がそれ。そのロボットと落ちこぼれ少年アキラ（藤木大地）との交流を通して、人々が人間性を回復する物語だ。ロボットは最新のテクノロジーを活かして動き、コンピューターの生成音で歌も歌う。そうしたコンピューター音楽や映像等が従来型の歌、合唱、管弦楽、ダンス、芝居などと違和感なく融合して、SF世界を豪勢に創り上げた。子どもたち（世田谷ジュニア合唱団、ホワイトハンドコーラスNIPPON）が手話を交えて出演し、恐怖や希望といった感情を率直に伝えたのも異色の効果をもたらした。さまざまな要素が混在し、多様性の求められる時代風潮に合っている面はあるのだが、物語の筋道は分かりやすいとはいえない。ドラマ構成に一層の簡素化が望めるなら、名実ともに「子どもオペラ」として広範な年齢層の観客を迎え得るのではないか。

10月に新シーズン2021/2022が開幕し、新制作の《チェネレントラ》が上演された。主要な男声歌手3人が予定通り来日し、胸のすくような高音を繰り返し聴かせたドン・ラミーロ役のルネ・バルベラを筆頭に、味わい深い舞台姿を楽しませた。アンジェリーナの脇園彩も予想を超える見事さで人物像を深め、他の歌手たちも好調。来日不能となったマウリツィオ・ベニーニに代わって指揮を執った城谷正博は作品に精通した指揮ぶりでロッシ

ニの世界を楽しませた。加えて異彩を放っていたのが演出（粟國淳）で、撮影所でのオーディションの現場で《チェネレントラ》を演じるという設定のもと、遊び心に満ちた豪華な舞台が提供された。作品のオリジナルを極力尊重するイメージのある演出家・粟國淳が新たな表現世界に向けて一歩踏み出した感がある。

11月に昨年から延期されていた新制作の《ニュルンベルクのマイスタージンガー》が上演された。共同制作の東京文化会館公演が中止になっただけに、無事開催されたことに安堵の念が隠せない。初日はドイツ語圏から来日した4人の男声歌手のペースがなかなか整わなかったが、第3幕に至って全体のテンションも高まり、特にハンス・ザックス役のトーマス・ヨハネス・マイヤーの揺れ動く心理や芸術論の展開などが説得力ある歌唱で迫ってきた。ヴァルターのシュテファン・フィンケ、バックメッサーのアドリアン・エレート、ポグナーのギド・イエンティンスもそれぞれの人物像を的確に表現して、多様な人間模様を楽しませた。エーファの林正子、ダーヴィットの伊藤達人、マグダレーネの山下牧子ら日本人歌手も好演。合唱は舞台に出た人数は多くなかったが、舞台裏から大勢が歌っており、量感に不足はなかった。大野和士の入魂の指揮に導かれて、音楽面での成果は上々といえるだろう。演出（イェンス＝ダニエル・ヘルツォーク）には沢山の要素が含みこまれていて、作品の多義性が現代の視点から明らかにされた感がある。意図が明確に打ち出されたのはラストシーンで、ザックスが「ドイツの芸を尊重せよ」などと歌う側で、エーファが肖像画を破り、ヴァルターと一緒に逃げ出すところ。原作に矛盾する演出なので批判する声もあるだろうが、筆者はここでようやくヘルツォークの批判精神を確認してほった次第である。

12月は栗山民也演出の《蝶々夫人》。2005年のプレミエ以来、ほぼ2～3年ごとにシーズン公演に採用されているプロダクションで、これまでに何人ものソプラノ歌手がタイトルロールを務めてきた。今回は中村恵理が登板し、第1幕の登場アリアから目の覚めるばかりに深みのある歌唱力でプリマドンナぶりを発揮。歌唱は音楽として十分に掘り下げられたもので説得力に富んで感慨深い。役柄への共感に導き、時に泣かせ、共に苦しめるタイプの演唱だった。指揮の下野竜也と共に、公演の完成度を高めた最大の功労者だったといえよう。

オペラ研修所は3月の修了公演にチマローザの《悩める劇場支配人》を日本初演した。良く似た題名の作品にモーツァルトの《劇場支配人》（1786、ウィーン）があり、このチマローザの作品も同じ1786年にナポリで初演されたものだが、その後には上演されるようになったウィーン版とは様々な違いがあり、まずはその精査から始めたという。辻博之の指揮、久恒秀典の演出・演技指導で第21期から23期生までの研修生が整った演唱を聴かせた。また、7月の試演会では《ジャンニ・スキッキ》を柴田真郁指揮、粟國淳演出で舞台上演。11月にはアリアコンサートを開くなど、コロナ禍に制約されつつも研修体制がほぼ戻りつつあることが示された。

■ 日本オペラ振興会

藤原歌劇団は前2020年から延期されていた日生劇場共催の《フィガロの結婚》をテアトロ・ジーリオ・シヨウワで単独主催することで新年をスタートした。歌手全員がフェイスシールド着用という厳格な感染防止策の下での上演だが、動きはかなり自由になり、公演できる喜びが伝わってくるようなすがすがしい舞台だった。マルコ・ガンディーニ演出

の再演で、ベテランの歌手も多い中、フレッシュな歌唱で光っていたのが伯爵夫人の西本真子。揺らぎのない歌唱力でしっかり者の夫人像を浮かび上がらせた。スザンナの中井奈穂、ケルビーノの向野由美子、マルチュッリーナの牧野真由美ら、特に女声陣の水準が上がっている。ただ指揮が鈴木恵里奈に代わって十分な準備ができなかったためか、歌唱のテンポが管弦楽（テアトロ・ジーリオ・ショウワ・オーケストラ）とずれるところがあるなど不安定な面も。

同じく1月末に都民芸術フェスティバル参加で《ラ・ボエーム》を上演。岩田達宗演出の再演だが、感染対策で児童合唱は舞台上に出演させず「一部を事前収録の音声使用」、大人の合唱は2階の薄幕越しに歌い、バンドも音楽だけの参加。PCR検査と全歌手のフェイスシールド着用は引き継がれ、「感染防止のために出来ることはすべてやろう」という折江忠道総監督の徹底した覚悟の程が伺える。歌手で特に光っていたのはミミの伊藤晴。ムゼッタ（オクサーナ・ステパニユック）、マルチェッロ（須藤慎吾）らも安定し、指揮（鈴木恵里奈）はインテンポを保持して破綻はなかった。

2月に日本オペラ協会による《キジムナー時を翔ける》が都民芸術フェスティバル参加として上演された。台本・作曲を手掛けた中村透（2019年没）の追悼公演で、栗國淳の演出により新制作されたもの。沖縄の自然や風土、民俗芸能などを採り入れた歌芝居のような素朴な特性が、実在感豊かに生かされていた。歌手はよく訓練され、オバア（森山京子）、カルカリナ（砂川涼子）、ミキ（長島由佳）、フミオ（芝野遥香）らが歌だけでなく芝居としても立派に観劇させた。舞台美術（川口直次）の美しさ、舞台転換の巧みさは秀逸。一方で音楽的な量感に不足する面も感じられたが、これもコロナ禍の特殊事情でフェ

イスシールドと楽器編成変更のためかもしれない。指揮は星出豊。

4月に日本オペラ振興会設立40周年を記念して、日本オペラ協会《魅惑の美女はデスゴッデス!》と藤原歌劇団《ジャンニ・スキッキ》の合同公演が行われ、この公演から他の多くの団体に合わせて歌手のフェイスシールドが外された。両作とも指揮は松下京介、演出は岩田達宗。今村昌平台本、池辺晋一郎作曲の《魅惑の美女…》はセックスやヤクザなど俗っぽい場面もあるが、今回の新演出は現代オペラとしての品格を保ちつつ、作品本来のクラシカルな特性を的確に引き出して見事。歌手のアンサンブルはセリフからレチタティーヴォ、リズムだけの指定、変拍子、反復、アリア等まで変化に富んだ歌を生き生きと再現してドラマを自在に展開させていく。喜劇芝居の中にも人生の悲哀を感じさせて味わい深い公演となった。《ジャンニ・スキッキ》では表題役の上江隼人、ツィータの松原広美、ラウレッタの砂川涼子らを中心に歌唱のアンサンブルは整っていたものの、喜劇芝居の動きは今一つ未完成だった。

6月に日生劇場との共同主催で《蝶々夫人》が、栗國安彦（1941～1990）の演出（1984）に基づいた久恒秀典の再演演出で上演された。装飾の多い華麗な舞台や人物同士の細かいやりとりがあれこれ設定されているのは良いとしても、それが作品の現代的意義を探るというよりは、実在感に乏しい過去の夢のような世界につながりがちだったことに、演出の時代性を感じずにいられなかった。1984年当時に意味のあった演出でも今の時代風潮に合っていたかどうか、疑問が残る。歌手では表題役の小林厚子が好演し、最後のアリアで観客の涙を誘った。子どもを後ろから抱く演出が定着しつつあるのは、コロナ禍での苦肉の策の一つだ。指揮は鈴木恵里奈。

9月、ベッリーニの難曲《清教徒》が同団

32年ぶりに上演され、主役エルヴィーラに佐藤美枝子と光岡暁恵が挑んだ。光岡の組は聴けなかったが、佐藤はコロラトゥーラの技量を十分に発揮し、清純な女性像を完全に歌い切った。劇中、面白かったのは恋敵リッカルド（岡昭宏）と叔父ジョルジョ（伊藤貴之）の人間味あふれる二重唱。惜しまれたのは合唱が全員マスク着用の上、人数も40人に絞られて量感に不足したことだ。歌手のフェイスシールドはなくなったが、合唱の感染対策はまだまだ困難を伴うようだ。指揮は柴田真郁、演出は松本重孝。

■ 東京二期会

前年度から延期されていた《サムソンとデリラ》と《ルル》を含む主要公演全7演目が実施された。日程の一部が中止になったり、観客動員を積極的に行わなかった公演もあったとはいえ、海外からの有力な指揮者、演出家らの参加を積極的に図り、歌手のアンサンブルもおおむね良好で、量的にも内容面でも気迫のある活動が展開された。

新年は1月の《サムソンとデリラ》セミ・ステージ形式上演でスタート。最も光っていたのはマキシム・パスカルの気合のこもった指揮だろう。管弦楽（東京フィルハーモニー交響楽団）から時に繊細、時にダイナミックな表現を引き出して、音楽を鮮やかに高揚させる。キャストにはタイプの異なる多様な歌手が起用され、筆者が聴いた日は、激しい感情表現に体当たりで挑んだ樋口達哉（サムソン）、声の音色を多彩に駆使して複雑な役柄をドラマティックに歌った板波利加（デリラ）らが支えとなった。映像（栗山聡之）の使い方は前回より向上し、演技を簡単に付けた舞台も複雑な旧約聖書の物語を分かりやすく伝えた。

2月の《タンホイザー》でも指揮者（セバ

ステイアン・ヴァイグレ）の貢献は大きかった。楽器の数を減らした版を使用したにもかかわらず、管弦楽（読売日本交響楽団）から質実剛健な演奏を引き出して、ワーグナーの音楽を堪能させた。緊急事態宣言下でこれだけの公演ができるのは奇跡的とさえ感じられたほどだ。歌手ではタンホイザー（片寄純也）が時々音程不安定になったものの重厚な声で圧倒し、ヴォルフラム（大沼徹）の片思いの感情表現が胸にしみ、エリーザベト（田崎尚美）にも感情がこもって光っていた。ただ、演出（キース・ウォーナー）については難解さが表立って、筆者には十分楽しめなかった。

5月に、二期会オペラ研修所を3年以内に終了した歌手を中心にキャスティングするニューウェーブ・オペラ劇場（3年に1度開催）で、ヘンデル《セルセ》が上演された。特別編成の古楽オーケストラ（ニューウェーブ・バロック・オーケストラ・トウキョウ）と共に本格的なバロックオペラを上演するシリーズの3回目。鈴木秀美の指揮、中村蓉の演出で新進歌手たちにダンサー6人が加わって舞台をにぎやかに飾った。

7月の《ファルスタッフ》も危機的感染状況の中での開催となり、初日は中止。続く3公演も当日朝の段階で開催の是非を決めるといふ異例の事態。その最終日に観劇したところ、再び奇跡的と感じられるほど見事な舞台となっていた。とりわけ演出（ロラン・ペリー）が異彩を放ち、美的センス抜群だ。人物の動きや装置の動かし方などが音楽の流れにぴったり合っているのが心地よく、夜の森の場面では合唱団の白マスク姿が本物の妖精のようで幻想的ムード満点。ファルスタッフ（黒田博）を中心に歌手のアンサンブルは立派で、レオナルド・シーニ指揮のもと、管弦楽（東京フィルハーモニー交響楽団）を含めてバランスのとれた好演であった。

8月の《ルル》は、最後にルルが殺される

3幕版（ツェルハ補作）ではなく、未完で遺された2幕版を使用。筆者は事情で観劇できなかったが、演出のカロリーネ・グルーバーが性的欲望の対象として描かれてきた従来のルルの姿を、ルル自身の内面から描き出すことで作品に新たな光を与えたこと、森谷真理（ルル）や加来徹（シェーン博士）らの好演、マキシム・パスカルの指揮の成果などを何人もの識者らが高く評価している。

一方、9月に再演された宮本亞門演出の《魔笛》では、18世紀の作品に内蔵された男性優位思想がそのまま持ち越されて、今日の社会風潮にそぐわない面が改めて浮き彫りにされた。同作ではオリジナルにある黒人差別の要素がすでに払拭されているだけに、女性蔑視についても批判的視点から現代化できないものだろうか。上演自体は映像処理によるひんばんな舞台転換に歌手たちの好演が見事に融合して、技術的に極めて完成度の高い公演であった。ギエドレ・シュレキーテの快適な指揮の下、夜の女王（安井陽子）の熟達、モノスタトス（高橋淳）の芸達者、タミーノ（金山京介）の苦悩、ザラストロ（妻屋秀和）のベテランの味など、有力な歌手たちの自在な演唱が光る。

11月は日生劇場との共催でアンドレアス・ホモキ演出《こうもり》の再演。せっかくのオペレッタなのだから陽気に楽しみたいところだが、そうはさせじのホモキ演出である。ラストシーンでは全てを仕掛けた底意地の悪いファルケ（宮本益光）だけが悠然とふるまい、アデーレ（高橋維）は泣き（女中の身分から抜け出すことなど不可能と悟って）、アルフレード（澤原行正）は居座り、ロザリンデ（幸田浩子）は困惑顔。上流階級の退廃ぶりもはなはだしく、夢のような一芝居を経て結局何も変わらず、むしろ夢が破れて人生も悪化。という風に物語を冷静に把握することで、本物の人間社会が見えてくる…という

わけか。ベルリン・コーミッシェ・オーパーとの提携ならでの批判精神に満ちた公演であった。

■ 日生劇場

（公財）ニッセイ文化振興財団の制作によるオペラ2演目《ラ・ボエーム》、《カプレーティとモンテッキ》と日本オペラ振興会との共催による《蝶々夫人》、東京二期会との共催による《こうもり》の計4演目を上演した。共催2公演はそれぞれの団体の項に記したので、ここでは単独主催の2演目について。どちらも一般向けの「NISSAY OPERA 2021」と小中高生を学校単位で無料招待する「ニッセイ名作シリーズ2021」に同じ内容の舞台を提供するもので、それぞれ地方公演も行われた。「ニッセイ名作シリーズ」では感染拡大による招待校の参加辞退等により、公演自体を開催中止にした例が各演目1回ずつあった。

6月の《ラ・ボエーム》は2017年に伊香修吾の演出で制作されたプロダクションの再演だが、感染対策を加えつつ、筆者にはそれ以上の変更が施された新演出のようにも感じられた。訳詞（宮本益光）上演で字幕も付く。歌手はミミ（安藤赴美子）を中心に皆、日本語歌詞をきちんと歌って好演。演出上の特徴は、全編通してミミを主役にすえ、ミミの目を通してドラマが展開されることと、音楽にも若干の変更を加えていることだ。舞台上には第1幕の最初から本来そこに居ないはずのミミがベッドに横たわっていて、男たちにはその姿が見えていない。そのため「男仲間にとってのミミ」ではなく、「ミミにとっての男たち」という主客逆転現象が起こる。その視点自体は悪くないにせよ、ミミが常に舞台上にいるため、特にこのオペラを初めて観る中高生にとってはストーリーの展開が逆に分か

りにくくなったのではないか。

一方、11月に新制作されたベッリーニ《カプレーティとモンテッキ》は、作品の基本を押さえた極めて堅実な公演だった。粟國淳演出による原語上演で、抽象化された装置に衣裳（増田恵美）は西洋の歴史的雰囲気を多少採り入れた中にも日本的なものを若干加えて、その混合が意外に融け合っている。歌手では特に新進の山下裕賀（ロメオ）が、愛に燃え、一途に走ろうとする若者像を力強く、魅力的に演唱した。ジュリエッタの佐藤美枝子がいつものように安定した歌を聴かせたほか、男声群の中で唯一人間的な存在感を示したのがロレンツォの須藤慎吾で、板挟みになって苦悩する姿を具体的に表現していた。指揮は鈴木恵里奈。合唱の一部は録音を使用した。

■ オペラシアターこんにゃく座

2021年に創立50周年を迎えたオペラシアターこんにゃく座は、データ満載の詳細な記念誌を編集して活動歴を振り返り（発行は2022年1月）、次の時代に向けて一連の記念公演をスタートさせた。前2020年同様、学校巡回公演等が多く中止になったのは痛手だったにせよ、主催の一般公演として2月の《森は生きている》に続き、9月には新作《さよなら、ドン・キホーテ！》を初演するなど、前向きな取り組みでしっかりした成果を挙げた。

50周年記念の第1弾に挙げられた《森は生きている》は、古くからの同座のレパートリーとして親しまれてきた作品だが、心機一転、新演出（眞鍋卓嗣）と小オーケストラ（11人編成のアンサンブル・フォレ）、寺嶋陸也の適切な指揮で、音楽表現が大きく深められた。管弦楽の好演に加え、出演者がソングを歌う声そのものに劇内容に由来する感情が

作為なく流露する傾向がみられ、セリフの発展形態としての「自然な歌」になっていたことは特筆すべきだろう。その結果、作品本来の音楽的特性が正しく引き出され、筆者は林光の音楽はこんなにも素晴らしかったのかと改めて感動させられた。演技についても、普段の達者な演技力に頼らない自然な所作・動作為が素朴な音楽群像劇として結実。音楽の流れを極力重視した舞台が、こんにゃく座の新しい時代の到来を感じさせた。

一方、第2弾の《さよなら、ドン・キホーテ！》（作曲は萩京子）では、同座の特性ともいべき訓練の行き届いた演技力が存分に発揮され、優れた台本（鄭義信、演出も同）の力に支えられながら、初演とは思えないほど完成度の高い見事な公演となっていた。物語は1940年代のフランスの田舎町を舞台に、そこに住むある家族の人間模様（馬を含めて）を描き出す中にLGBTQ、戦争と迫害、兵役拒否、家族の崩壊、障がい、性暴力など現代社会に内包するあらゆる問題がちらし寿司のように混ぜ込まれている。主な登場人物はすべてが何らかの問題を抱えて苦悩しつつも、それにもかかわらず必死に生きようとする姿が感動的だ。不安な時代を生きる人々の感覚にぴったりの内容だが、決して悲観的にはならず、観客として生きる勇気が鼓舞されるところがすばらしい。かなり激しいドラマなので、セリフも歌も叫びになっているところが少なくない。当然、声は固くなるが、それでいいのだと思える表現になっていた。

■ 東京文化会館

舞台芸術創造事業でフィンランドの作曲家カイヤ・サーリアホのオペラ《Only the Sound Remains 一余韻一》を日本初演した。2016年にアムステルダムで初演された作品で、今回はヴェネツィア・ビエンナーレ、カ

タルーニャ音楽堂との国際共同制作。海外から歌手や指揮者（クレマン・マオ・タカス）など主要メンバーが複数来日し、作曲家自身も2週間の隔離中にワークショップにオンライン参加した後、リハーサルには実参加した。台本（E. パウンド）は能の『経正』と『羽衣』に基づいて英語で書かれている。歌手はカウンターテナー（ミハウ・スワヴェツキ）とバス・バリトン（ブライアン・マリー）の2人だけで、合唱（新国立劇場合唱団）、フィンランドの民族楽器カンテレ（エイヤ・カンカーンランタ）を含む室内楽、ダンス（森山開次）が加わる。音の響きに特徴があり、穏やかな風、波、気流など自然との共鳴を感じさせて美しく、夢幻的だ。日本の伝統との融合も感覚的な方向でスケールが大きく、格調が高い。感情をダイナミックに表現する西洋的オペラとは逆の方向が感じられて興味深かった。演出はアレクシ・バリエール。

恒例の「オペラ BOX」はスペシャルハイライトとして、これまでの演目から名場面を選んでハイライト上演した。なお、9月には東京都歴史文化財団・東京文化会館の新音楽監督に野平一郎が就任した。

■ 東京芸術劇場

サラダ音楽祭のメインプログラムとして、オランダの作曲家レオナルド・エヴァースの子どものためのオペラ《ゴールド!》がシアターイーストで日本初演された。2012年にオランダで初演されて以来、ヨーロッパ各地で上演されている双方向・参加型の作品。菅尾友の演出・台本日本語翻訳で、グリム童話を原作に「少年ヤーコブとふしぎな魚のものがたり」を副題に、貧しい少年が魚を逃がしてやったお礼に靴をもらったことを発端に、親たちが家を、城を…と欲しい物を次々に手に入れていくが、それで幸せになったのか？

と問いかける。ソプラノ1人（柳原由香）と打楽器1人（池上英樹）だけの舞台に、観客が「あなたなら何がほしい？」と問われて答えたり、足踏みなどで「波の音」を表現するなどして一緒にオペラを作っていた。

全国共同制作によるシアターオペラとして、《夕鶴》が岡田利規の新演出で上演された。岡田は従来の演劇の概念にとらわれないボーダレスな活動によりドイツほか内外で注目されている演劇作家、小説家で、オペラの演出は初めて。《夕鶴》を「あなたの居心地を悪くする物語」として新たな視点で切り込み、話題となった。筆者は事情で観劇できなかったが、翌2022年2月5日に熊本県立劇場演劇ホールでの公演を観劇した江藤光紀は次のように記す。「憤怒の表情のつう（小林沙羅）に対し、与ひょう（与儀巧）、惣ど（三戸大久）、運ず（寺田功治）、三人の男たちは終始居心地が悪そうにしている。ジェンダー観が大きく変化する時代にあって、オペラといえどもそのことに無関心ではいられないのだという問題提起に大きな意義があった。この演出は賛否が分かれたが、女性の観客には概して好意的に受け止められたようだ」。（本稿のために執筆。）

■ 東京・春・音楽祭

リッカルド・ムーティが来日して「イタリア・オペラ・アカデミー in 東京」で《マクベス》を指導。その一環として演奏会形式で全4幕を上演して、この年の最も優れた公演といわれるほど見事な成果を挙げた。マクベス（ルカ・ミケレッチ）、マクベス夫人（アナスタシア・バルトリ）、バンコ（リッカルド・ザネラート）の外來3歌手が、本当にヴェルディが望んだであろう歌唱でドラマを刻々と進めていく。若手のためのアカデミーなどで他の役は日本の若手が健闘し、管弦楽（東

京春祭オーケストラ)と合唱(イタリア・オペラ・アカデミー合唱団)も見事。作品本来の形に精通したムーティの鮮やかな指揮で、物語の展開が手に取るように分かる躍動感に満ちた演奏が大きな感動を呼んだ。コロナ禍でブラーヴォが叫べない分、スタンディングオベーションが客席いっぱい広がった。アカデミーでは他にムーティによる《マクベス》作品解説、ほぼ1週間に及ぶリハーサル、若い音楽家による《マクベス》の抜粋・演奏会形式上演も開催された。

バイロイト音楽祭との提携で子どものためのワーグナー《パルジファル》が上演された。バイロイトで2015年に子どものために上演されたトリスタン・ブラウン演出の版をカタリーナ・ワーグナーがリバイバル演出。入国制限で演出はリモートになり、指揮は石坂宏に代わったが、歌手と管弦楽(東京春祭オーケストラ)は予定通りの日本勢。長大な原作が70分の1幕物として巧みに簡略化され、子どもの歓心を買おうな趣向まで付けられて豪華な舞台だ。歌唱はドイツ語(字幕なし)で、所々に日本語の短いセリフ劇が入って物語をたどる。グルネマンツ(斉木健詞)、パルジファル(片寄純也)、アムフォルタス(大沼徹)、クンドリ(田崎尚美)らが好演し、上質の子どもオペラとなっていた。

■ その他の公演から(東京)

サントリーホールで「ホール・オペラ」が5年ぶりに復活し、《ラ・トラヴィアータ(椿姫)》がニコラ・ルイゾッティの指揮で上演された。ヴィオレッタ(ズザンナ・マルコヴァ)、アルフレード(フランチェスコ・デムーロ)、ジェルモン(アルトゥール・ルチンスキー)らがヴェルディの旋律を深く歌い込んでドラマを深めた。2回公演の中日には、同じ演出による「若き音楽家たちによるフ

レッシュ・オペラ《ラ・トラヴィアータ(椿姫)》」公演が行われ、同ホールのオペラ・アカデミーで育った若手が出演した。また、サマーフェスティバルの初日には、「東洋一西洋のスパーク」として細川俊夫のオペラ《二人静～海から来た少女～》が演奏会形式で上演されている。

北とぴあ国際音楽祭では、予定していたリュリ作曲《アルミード》がコロナ禍で開催不能となり、代替公演としてラモアのアクト・ド・バレ《アナクレオン》が演奏会形式で上演された。同作にはいくつかの版があって複雑だが、上演されたのは1757年版で全1幕6場。寺神戸亮の指揮・ヴァイオリンで、愛の神の湯川亜也子がスケールの大きい安定した表現力で素晴らしい歌唱を聴かせた。

調布国際音楽祭の最終日、鈴木優人が読売日本交響楽団を指揮したコンサートで、メノッティの《電話》が上演され、ソプラノの中江早希とバリトンの大西宇宙が好演。演奏会形式とはいえ、簡単な舞台を設定し、演技もしっかり入って楽しませた。

立川市民オペラは2020年に中止になった《トゥーランドット》の開催を検討していたが、21年も本格的な公演は無理と判断、《トゥーランドット》ハイライト&ガラコンサートとして実施した。歌手については色々だが、豪華な衣裳(下斗米大輔)、良く訓練され統制の取れた合唱(立川市民オペラ合唱団)などが光り、これだけ準備していたのなら本格公演も可能だったのではないかと思われるほど力のこもった舞台だった。

ソプラノの福田祥子が代表を務める日本橋オペラが、アンドレ・メサジェ作曲《お菊さん》(1893)を日本初演した。昨年開催の予定がコロナ禍で1年延期されたものだけに、作品研究や稽古が行き届き、しっかりした完成度によるオペレッタ調の軽快な舞台となっていた。台本(G.アルトマン&A.アレクサ

ンドル)はピエール・ロティの同名小説の筋立てをほぼ生かしたもので、海軍中尉ピエール(池本和憲)と水夫イヴ(上田誠司)が短い長崎滞在で体験した女性関係や風物詩等を描く。ピエールは芸者・お菊さん(福田祥子)を現地妻にするが、イヴとお菊さんの仲を疑ったまま帰国して2人の関係は終わる。経済格差、文明の違い、東洋蔑視のあった当時、フランス男性と日本女性との本当の愛などはしよせん無理…と思わせる内容で、《蝶々夫人》(1904)の原型ともいえる位置づけにあるのが示唆深い。

ドイツで約6年に渡りコレペティートルを学び、2020年に帰国した原田太郎の**五島記念文化賞オペラ新人賞研修成果発表**が、「2台ピアノによるセミオペラ形式《ヘンゼルとグレーテル》」で開催された。原田太郎はコレペティ稽古、ピアノ連弾譜の補筆、字幕翻訳等を経て当日はブレットークでの作品解説、本番の指揮を担当。字幕は原語に忠実に訳されており、普段使われることの多い簡略化された訳詞と異なり、筆者にとって初めて知るような内容もあって興味深かった。演出(太田麻衣子)にも新鮮味があり、この作品にもまだまだ探究すべき内容があることを伺わせた。歌手はゲルトルトの中島郁子をはじめ皆しっかりしたアンサンブルで好演。傑作だったのは伊藤達人の魔女で、女の子のオバケのような迫力で笑いを誘った。

<友>音楽工房主催のシンプル形式による《マクベス》も、1年延期されて稽古が十分に行き届いていた。マクベス(清水良一)、マクベス夫人(関定子)らの歌手に加えて合唱が巧い。歌だけでなく、状況を表す演技をその都度的確にこなして、ドラマ内容を深めて見せた。器楽のアンサンブルM(城戸喜代ら8人編成)にも気合がこもり、ヴェルディの音楽を楽しませた。

■ 神奈川、埼玉、愛知

神奈川県立音楽堂の室内オペラ・プロジェクト第4弾として、ブルーノ・ジネール作曲のオペラ《シャルリー〜茶色の朝》(2007)が日本初演された。フランク・バヴロフの短編小説《茶色の朝》(1998)を原作に、ソプラノ1人と5人編成の室内楽による約45分の1幕物。「茶色」とは1930年代、ドイツのナチス突撃隊が着ていた制服の色に由来する比喩的な表現で、ごく普通の市民生活の中に権力の弾圧が忍び寄り、人々の無関心、黙認、従順な態度によって拡大し、やがて人々が抵抗する力を完全に奪われていく物語。現代音楽のザラザラした情感が無抵抗に生きる主人公らの悲喜こもごもを描き出し、筆者は今日を生きる我々への警鐘として強く印象づけられた。オペラ作品としての受け止め方には様々あったように見聞するが。

同じ県立音楽堂で神奈川オペラフェスティバル30周年記念として、横浜シティオペラが《ポラーノの広場》を上演した。2002年に鳥取で初演されたオペラで、宮沢賢治の長編小説を基に中村敬一が全3幕にエピローグ付きの台本を書き、新倉健が作曲。創意に富み、雰囲気のある好作品といえる。今回は楽器編成を若干減らし、装置はほとんど置かない演出(中村)だが、映像(荒井雄貴)が時代背景を暗示し、大浦智弘の指揮で歌手も器楽もしっかりした取り組みをみせた。キュースト(武田直之)、ファゼーロ(小田切一恵)ら、歌唱に加えてセリフさばきも適切に訓練され、特に後半から終盤にかけて重要な役割を持つ合唱も、感染対策の不自由さの中、子どもを含めて健闘した。

神奈川県民ホールは約60分に短縮したファミリー向けの《ヘンゼルとグレーテル》を県内2カ所で上演。座間市スポーツ・文化振興財団は、座間市市制施行50周年記念と

して《椿姫》の上演を主催し、ヴィオレッタ（田中絵里加）、アルフレード（宮里直樹）の主演で好評を得た。

埼玉県和光市でオペラ彩が《カルメン》を上演。緊急事態宣言が解除されてから2カ月半の間にアマチュアを含む出演者らが猛練習して12月の本番にこぎつけたもので、その熱意と努力は買いたい。今後の活動に向けての意義ある滑り出しというべきだろう。歌手ではミカエラの鷲尾麻衣がしっかりした歌唱で光っていた。

愛知県芸術劇場では日生劇場との共同主催で、NISSAY OPERA 2021《ラ・ボエーム》を上演。また、2020年に創立50周年を迎えて記念誌を発行した名古屋二期会は、《魔笛》を日本特殊陶業市民会館フォレストホールで公演して51年目の活動をスタートした。

■ 北海道、宮崎

北海道二期会は札幌文化芸術劇場 hitaru との共同主催で、「hitaru オペラプロジェクト プレ公演」として《蝶々夫人》を公演。演出の岩田達宗は「パリ版に一部ミラノ初演版

とブレスシア第2版を加えた hitaru オリジナル版」（岩田達宗「演出ノート」同公演プログラム、p.6）を考案、ゴロー（西島厚）の位置づけなど一部に目新しい趣向もあって興味深かった。舞台は美しく、ほぼ全キャストに地元の歌手が出演。これまでの同会オペラよりレベルアップした好演となった。これは筆者がDVDで鑑賞した印象だが、現地で観劇した江藤光紀は「ピンカートンの岡崎正治は豊かな声量とパワーで奢れる若き士官を表現。タイトル役の佐々木アンリも若い娘の恥じらいから自決の覚悟を固めるまでのプロセスをドラマティックに表現した。愛の二重唱の湧き上がる情感は実に聴き応えがあった。（以下略）」と評価している。（『モーストリー・クラシック』vol.288、2021年5月号、p.112）

宮崎県オペラ協会は国民文化祭で《赤毛のアン》を夏に再演。主催者によるとワクチン接種は進まず、練習も出来ずに苦勞したが、結果として「第5波の直前を逃げ切って」本番を何とか実施したという。スリルに富んだ活動ただだけに感慨もひとしおのようだ。

（執筆協力：江藤光紀）