

シェイクスピアとオッフェンバック

——演劇としてのオペラとオペレッタ——

パネラー： たかべしげこ 氏 (演出家・名古屋音楽大学教授)
山本 みよ子 氏 (声楽家・名古屋音楽大学教授)
岩川 均 氏 (演出家・俳優)

話題提供者： 玉崎 紀子 氏 (中京大学文化科学研究所)
服部 厚子 氏 (中京大学文化科学研究所)

司 会： 安藤 隆之 氏 (中京大学文化科学研究所)

2008年1月23日 (中京大学文化科学研究所大会議室)

安藤 最初に玉崎さんと服部さんに19世紀のオペラとオペレッタ事情を話していただいて、土俵を作っていただきたいと思います。また19世紀を代表するオペラやオペレッタは色々ありますが、今回はオペレッタを議論の中心におきたいと思います。オペレッタには当然音楽的な要素、舞踊的な要素、演劇的な要素などがあるのですが、主催側の私たちが演劇関係者ということで、オペレッタ作品を演劇的に見たらどうということになるのかなってという感じで、お話を展開させていただきたいと思います。

それでは、最初に玉崎さんから19世紀はどようであったかについて概説していただきましょう。本人準備不足で恥ずかしいと言っておりますが、よろしく願いいたします。

1) オペレッタ誕生にいたる

コミックな音楽劇の歴史

玉崎 オペレッタ『天国と地獄』という題名

は、日本独特の名訳だと思うのですが、原題は『地獄におけるオルフェ』ですね。ギリシア神話やグルックのオペラでは「地獄におけるオルフェ」を扱っているのに、オペレッタでは「天国」のジュピターや他の神々が登場するのが、オペレッタとしての面白さを深めているわけですから。その題名となっているオルフェの物語は、オペラ史において改革が行われる時、革新的・実験的なことが行われる節目節目に使われている題材です。まずもちろん、オペラの最初の誕生期の1607年にモンテヴェルディ作曲のオペラ『オルフェーオ』が上演されました。そしてそれ以前のオペラ作品にもベリ作曲の『エウリディーチェ』があり、この作品もオルフェとエウリディーチェの物語を扱っています。

そしてそのあと150年ぐらいたちまして、それまでのオペラ・セリアが形骸化していたので、改革を提唱したグルックが名高い『オル

フェーオとエウリディーチェ』(1762年独語初演)を作りました。当時のオペラが音楽的にも演劇的にもあまりにも型にはまり予測通りで、動きのないものだとして批判し、筋書きと音楽における「高貴な単純」をめざすオペラ〔S・セイディ著『オペラ事典』182〕を作ったのです。初演ではアリアばかりでなくオーケストラ音楽やバレエの美しさも視野にいれて、筋が首尾一貫した演劇ドラマの要素を重視しています。

またオペラの誕生から70年から80年ぐらいしまして、パリには新しい庶民的なジャンルが育っていました。実は「オルフェ」の物語とは離れるのですけれども、この新しい展開によって1715年にはパリでオペラ・コミック座が誕生しています。このオペラ発展と変革の節目が年代的に規則的に、70年とか80年おきに、あるいは150年の間隔をおいていて、その年代毎になんらかの変革が起きているので面白いと思います。今日の私の話題としてはオペラの改革としてのオペラ・コミックが焦点ですので、このオペラ・コミックについて少し申し上げたいと思います。

オペラ・コミックというのは、当時の正統なオペラと違って、非常に庶民的なものでした。まず、中世から始まったパリの市がたつ日に集まる庶民を目あてに最初は道端で上演し始め、やがて市場で壁にさしかけた小屋で小さな劇を上演して庶民を楽しませていた小劇団がたくさんありました。オペラ誕生期のフィレンチェの音学者を受け継ぐアカデミズムと宮廷の保護のもとに貴族的趣味の作品が上演されていたオペラ座とは対照的に、とにかく庶民を笑わせればいいというタイプの喜劇を盛んにやっていたわけです。その市場の劇団の中でもイタリア人劇団が一番人気でした。これはイタリアから来た

パントマイムで即興喜劇を演じ間に歌やダンスと簡単な音楽を演奏するコメディア・デラルテの劇団でした。パントマイム、音楽とダンスによりイタリア語がわからなくてもパリの民衆を喜ばせたというわけです。1660年以前、後のルイ14世が未成年だった頃、彼はお忍びでパリの市に頻繁に出かけ、この市場のコメディア・デラルテの喜劇を大いに楽しんだというのは有名な逸話です。

このイタリア人劇団の人気にあやかろうと、市場の群小劇団の演じる喜劇は歌とダンスを取り入れるようになりました。これはオペラ座のオペラと違ってバレエでなく、観客も踊りたくなるような軽いダンス、それでいてイタリア風のみならず、トルコ風など異国的なダンスがついたのです。歌もオペラ座のように作曲家によるものではなくて、当時の流行り歌を替え歌で使いました。この歌はヴォードヴィルと呼ばれています。ヴォードヴィルは吟遊詩人の歌や田舎の民謡を受け継ぎ、ダンスや、酒盛りの歌として一五世紀に始まったとされています。ルイ14世の時代に、宰相マゼランの風刺詩が有名になり、田舎の庶民の歌が国民的になりました。大臣マゼランを流行歌のメロディにのせて替え歌でからかい、風刺した歌がヴォードヴィルとして有名になりました。そういうヴォードヴィルという、つまりは流行り歌の替え歌でオペラをやったというのがオペラ・コミックの始めの形でした。

庶民で賑わうパリの市場で各種の演芸がこのヴォードヴィルの歌を使って庶民を楽しませるようになりました。そのうち一七世紀前半にはこの様々な演芸を笑劇でつなぎ歌とダンスで締めくくる見世物を「ヴォードヴィルの歌を使った芝居」と呼ぶようになります。つまりヴォー

ドヴィルの歌（＝流行り歌の替え歌）とダンス付きの市場の喜劇をヴォードヴィル劇、ヴォードヴィル芝居と呼びました。そのうちオペラ座で人気のオペラの替え歌も取り入れました。この時期に成立したヴォードヴィルの形式は、19世紀のオペラに盛んに使われています。20世紀になってもプロコイエフの『三つのオレンジの恋物語』に使われています。中でも、ヴォードヴィル芝居の最終幕が降りる前の大合唱、舞台の俳優だけでなく、観客の庶民も一緒に歌ったヴォードヴィル・フィナーレは、ヴォードヴィル芝居やオペラ・コミックの伝統で一番印象的で重要なものといえます。そこでオペラ・コミックが作曲家の新曲を使うようになった時まず最初に作曲されたのが、ヴォードヴィル・フィナーレでした。舞台俳優と観客の庶民とが一緒に歌うこの様式と精神が愛され続けたことが、オペラ・コミックの性格をよく示しています。これは幕の終わりに、全ての登場人物を集め、それぞれの俳優にヴォードヴィルの歌の一節か二節を歌わせ、それと交互に繰り返しの合唱が入り最後に全員の合唱で終わる様式です。フィナーレの内容は最初主役が劇の教訓を述べ、主な登場人物が次々に劇の重要場面や、自分の気持ちを語り、最後に観客へのお礼を述べます。このフィナーレの音楽は繰り返しのついた短い歌で、繰り返しの時舞台では合唱になり、この繰り返しを覚えた観客も一緒に歌ったのでした。このフィナーレは、思いがけないことにグルックの『オルフェオとエウリディーチェ』（1762）にもあり当時の流行を示しています。モーツアルトの『後宮からの脱走』でもジングシュピールというドイツ語オペラなのに喜劇オペラの必然だからか、この形式を巧みに利用しています。喜劇的なオペラでは十九世紀

になっても使われたので、ロッシーニの『セビリヤの理髪師』の最後の合唱がそのパターンで印象的に用いられています。さらに1870年になってもさえもヴェルディが喜劇オペラ『ファルスタッフ』にこのフィナーレを用いています。

そこで19世紀の有名なオペラでも原作はパリの市場のヴォードヴィル芝居というものが非常に多く見られます。『夢遊病の女』『愛の妙薬』『オリー伯爵』『ポルシチの唾娘』『どろぼうかささぎ』など。二十世紀の作品では『スペインの時』や『放蕩者のなりゆき』があります。そうした一ジャンルを創造するほど人気のあったものがヴォードヴィル芝居でしたが、庶民に大変な人気となり、やがてオペラ座を脅かすほどになります。こうして庶民の人気をえた市場のヴォードヴィル芝居の小劇団がかなり立派な常設劇場を作り、これが緑日芝居（＝市場の劇場）と呼ばれました。これらの緑日芝居の小劇団が合体して1715年に作ったのが、オペラ・コミック座と呼ばれる劇場でした。

ところがこうした市場の緑日芝居、やがてオペラ・コミックと呼ばれる音楽つきの喜劇が非常に人気となったものですから、当時国王の勅令により上演独占権をもっていた音楽のオペラ座のほうから、またもう一つは、台詞劇のコメディ・フランセーズ劇団からも、自分達の分野と権限を侵していると猛反発が起こりこれらの国王の劇団は政府に訴えました。この結果市場の音楽つきの芝居は特許を得た正統な劇場両者の権利を侵害するとして上演が禁じられました。そして政府から市場の劇場には音楽だけが芝居のほうかどちらしか許さないという制限がでます。その結果音楽を混ぜた台詞劇の上演は禁止され、俳優や楽器演奏者の人数と楽器数の制限をうけることになります。

そこで市場の劇場はその制限を巧くぐりぬけて相変わらず庶民の人気を得ます。この劇場で行ったのは、舞台上で歌手が歌を歌えないから、歌詞を書いた横幕を張り出して、マイムで黙劇を演じたり、または楽団の音楽に合わせて張り出した歌詞を客席の観客に歌わせる、俳優が歌うと怒られるから客席に歌わせたのです。俳優の人数制限があるので、独白の連続で演じたり、観客に立て札に書いた台詞を読ませたりしました。またサクラを客席に座らせヴォードヴィルの替え歌をリードさせるといった巧妙な手法が用いられました。庶民に歌わせるという以上、オペラ座のような高級な歌や歌いかたでは当然無理なので、オペラの人気あるアリアの歌いやすいさわりのメロディや、流行り歌の替え歌だからこうした便宜的手段が実行できたということなのです。歌詞の書かれた垂れ幕で観客にも歌わせるこの手法は今でもミュージカルで使われています。劇団四季の子供ミュージカルやブロードウェイ・ミュージカルでは『ピピン』など。そういう便宜的手段を使って、市場の劇場は音楽つきの喜劇への何回もの禁止令をのりこえ、庶民の人気をずっと持ち続けました。

18世紀前半に前述のオペラ・コミック座という劇場もでき、やがて優秀な座付き作家も得てオペラ・コミックは筋に一貫性のある音楽つきの文学的に優れた喜劇を上演するようになります。しかし音楽は相変わらずヴォードヴィルで、既存の音楽、流行り歌や民衆によく知られた歌の替え歌でした。つまりヴォードヴィルの歌を使った話し言葉の対話を交えた舞台作品となったのです。そして優れた台本作家が流行り歌のメロディを巧みに繋ぎ合わせ台本の中においてこんで使うことで一貫性のある芝居になり、音楽的には未熟だが、寄席芸の連続にすぎない

見世物を脱し、それでいて観客が歌ったり踊ったりしたくなるヴォードヴィル芝居の伝統ももっていたのです。そこでまたしてもコメディ・フランセーズ座からの抑圧をうけ、台詞を使う制限令が周期的に出され、一八世紀の間何度もオペラ・コミック座は閉館に追い込まれます。

1762年音楽劇の上演権をもつイタリア人劇団との合併により、オペラ・コミック座はやっと音楽つきの喜劇を正々堂々と上演できるようになり、一八世紀後半には作曲家の音楽による音楽劇を上演するようになりました。十九世紀末に、オペラ・コミック座で上演されたフランス語の台詞と歌詞によるオペラを指すものとしてオペラ・コミックという用語が定着しました。オペラ座とオペラ・コミック座が今では両方とも立派な作曲家の手になるオペラを上演していて、共に古くからの立派な劇場と思いがちですが、こうした歴史からいうとその出自は全く相反するものだったのです。オペラ・コミックの始めは、非常に客席と舞台が近く、庶民の観客と舞台とが一緒になって舞台を作っていた感があったということが重要だと思います。

そしてオペラ・コミックからまた150年ぐらいい経つと、オペラ・コミックが庶民性を失ってしまい、オペレッタの誕生になるわけです。オッフェンバックのオペレッタは、『天国と地獄』以前に小さな一幕もののオペレッタを幾つか上演しています。オッフェンバックという呼び方はパリ風ですね。正しい呼び方はドイツ人だしオッフェンバッハでしようけれど、パリに帰化し、フランス語の作品に作曲し続けるわけですから、ここではパリ風にオッフェンバックを使います。一応1858年の『天国と地獄』がオペレッタの誕生というふうに言われておりま

すので、ちょうどそのぐらいにまたオペラの形骸化を批判するオッフェンバックによってオペラの改革が行われ、新しいジャンルが生まれたと言えます。そのオペレッタを誕生させたオッフェンバックは、その当時のオペラ座、あるいはオペラ・コミック座の批判としてオペレッタを始めたわけです。実はオペラ座ではなく、オペラ・コミック座で自分の作品を上演したかったオッフェンバックは有名になってから、オペラ『ホフマン物語』を書いていますから、ある意味ではオペラ座とオペラ・コミック座に受け入れられなかったからこそ、オペレッタという新しいジャンルが生まれたと言えます。

19世紀のオペラ座はオペラ・セリアという真面目な、悲劇を上演していたわけですが、歌手中心で、歌手の技巧を喜ぶ観客のために、演劇的側面を軽視したオペラが上演されていました。あるいはマイエルベールのグランド・オペラが全盛期でした [パリ上演1831-65]。彼はオッフェンバックと同じドイツ出身でしたがイタリアに続いてパリのオペラ座での大作が次々と成功しパリでも一番人気の作曲家でしたが、欧州を旅行して歩きパリには定住しませんでした。実は当時世界一のオペラ劇場であるオペラ座で上演するために、ロッシーニもドニゼッティもイタリアでの成功の後、19世紀中葉にはパリに来て定住したのですが、グランド・オペラは象まで登場させると有名でしたが、観客の目を見張らせる火山爆発、地震、火災などの天災による悲劇を物語に含み、豪華な巨大な装置による視覚的效果で人気を得ました。またグランド・オペラはバレエが盛んなパリ発のものだったために、必ず3幕に筋とは無関係な華やかなバレエを入れて5幕構成となり、イタリア・オペラの3幕構成より長くなりました。と

りわけマイエルベールのグランド・オペラは群集劇の中に個人の感情も描く壮大なドラマを上演するために、延々7時間もかかったとも言われています。あまりに大部なので長く上演されないために、メロドラマ的手法に頼っているだけで、音楽的には考慮に値しないと誤解もされています。最近では少しづつ短縮された3幕、4幕ぐらいの構成で復活上演されたものを映像で見ると、なかなか良い作品だと思います。

マイエルベールのグランド・オペラの人気からロッシーニはその形式に従って『ウイリアム・テル』を書き、ヴェルディは『アイダ』を書きます。それ以前にすでにパリの観客を意識したフランス・オペラ『ドン・カルロ』(フランス語でバレエ付き5幕版)を書きました。ドニゼッティには、グランド・オペラでは『ラ・ファヴォリータ』『ポリウト』など、フランス・オペラ(オペラ・コミック)では『連隊の娘』やフランス語版『ランメルモールのルチア』があります。

しかしそういうマイエルベールが流行らせた仰々しいグランド・オペラではなくて、小さい劇場で、オーケストラも小さく、俳優の人数も少ない新しいタイプの身近なオペラを上演して庶民を楽しませようというのが、オッフェンバックの意図でした。小さい劇場で客席と密接な関係を持てるような、小さいけれども新しいジャンルのオペラをやりたい。今のオペラ・コミック座は昔の市場でやっていた、庶民の観客を喜ばせるオペラ・コミックの主旨を忘れてしまっただけで、単なるオペラ座の物まねになっている、小型オペラ座になっている。それでは無意味だというようなことを言ってオペレッタを始めたということなのです。マイエルベールのグランド・オペラに対抗して、また重々しく壮大

な音楽に対抗してオペレッタを作ったということになります。しかし実はマイエルベールはヒロインに素晴らしいコロラトゥーラのアリアを歌わせますので、マイエルベールはソプラノ歌手の発掘に熱心だったということです。そういう点ではオッフェンバックもヒロインにコロラトゥーラを歌わせているので、批判しながら似ていますので比較してみたいと思います。

オッフェンバックのオペレッタ『天国と地獄』の中には、実は現代の私達にはわからないのですが、ありとあらゆる音楽的な引用があるということです。グルックのオペラ『オルフェとエウリディチェ』のアリア「エウリディチェを失いて」の引用は有名ですが、流行り歌も、民謡も使っているそうですね。多くの引用があるというのに、私には識別できないのですが、それを山本先生をご存知だったらぜひ教えていただきたいと思っています。この歌の元はこれだと教えていただけたらと思ってきたのですけれど。昔のオペラ・コミックや市の芝居を目指す流行児の忙しいオッフェンバックは他の作曲家の有名な曲を彼のオペレッタにとりこみ挟みこむことを遠慮しなかったそうです。マイエルベールは、彼のオペラ曲のパロディ挿入を自分の人気のせいと喜んでブーフ・パリジャン劇場の常連になりましたが [K, 151]、ロッシーニは彼の曲が使われるのを許しはしたが劇場に姿を見せはしなかったということです [K, 152]。当時の観客は歌が始まるたびに、「あ、あそこから持ってきた」ということが分かって拍手があったと書かれています。それだけではなく、もちろん劇そのものも台詞も、ギリシア神話、あるいは「オルフェーオとエウリディチェ」を引用し、台詞もパロディにするという手法も使っております。

パロディは、第二帝政を風刺しているのですが、時代背景の風刺が今では、風刺がもうわからなくなり、当然時代遅れになってしまっていると評価されます。しかし音楽も同じように時代遅れかということ、音楽はもちろん風刺の原歌とか、どこをパロッドたかがわからなくなっている、現代の普通の観客にはわからなくなっているのだけれども、やはり音楽の魅力はあるではないかというふうに言われております。

何より、有名なカンカンは民衆的なダンスを取り入れたものだし、だんだん速度をあげギャロップになることで、舞台の踊り手だけでなく、観客も巻き込み、皆を興奮の渦の中へ連れていくことで、ヴォードヴィル・フィナーレ以上の観客との一体化を作っていると思います。

庶民の観客に愛された市場のオペラ・コミックに戻りたいというオッフェンバックの希望は、年末の名古屋音楽大学の上演では、いくつかの場面の演出に生かされていたと思います。キューピッドがジュピターの蠅への変身に時間がかかる間、クイズをやり客席のたぶん音大生の仲間が答をいうため客席から声をかけ舞台と一緒にいる箇所にも巧くでていたと思います。また三途の川にいる地獄の番人役の橋本さんが、有名な「私は昔アルカディアの王子」の歌の際に拍手をうけた後、オペレッタ「ベアトリ姐ちゃん」を歌ったのもよかったです。彼の歌は昨年夏、井原義則さんがやっていたらっしゃるピッコロ座公演で『魔笛』のタミーノを聞いていましたので、もっとテノールらしい歌を聞きたかった気もしますが。ただドイツ語ヨハンという役名は、どうでしょう？ 英語の場合冥界の川ステュクスを付け足すことでジョン・ステュクスでも明白になるものの、ドイツ語でヨハンだけだと三途の川の渡し守カロンと思いき

こすのが困難ではと思います。とりわけ「私はアルカディアの王」という歌を歌うので。

ここまでで一応終わります（短いので言い訳しますと、オッフェンバックが対抗したマイエルベール作曲の『ユグノー教徒』中の美しいコロラトゥーラのアリアをシドニー・オペラの映像を用いて聞いていただき、またナタリー・ドゥッセーの歌うオッフェンバックのアリアを比較しながら聴いていただきましたかったのですが、時間不足でできませんでした）。

安藤 ありがとうございます。簡単におさらいしますと、ルーツとしてはモンテヴェルディからということですね。16世紀のフィレンツェの宮廷に誕生したオペラは祝祭劇的にヨーロッパ中の宮廷事業として広がっていったわけですが、この分野でグリユックによる革命があったということですか。オペラと同時並行的に「市場のオペラ」（テアトル・ド・ラ・フォワール）が庶民レベルで行なわれていたけれども、宮廷お抱えのプロデューサーであったイタリア・オペラ派のルユリとか、王立劇団のコメディフランセーズがうるさく干渉した。当時は国王から特許状を与えられた者だけが上演できた。しかしこれをうまく掻い潜って生きのびていくわけですが、19世紀になるとグランドオペラの時代がやってきて1858年にオッフェンバッハがオペレッタの火蓋を切るという流れですね。

オペレッタは大衆性をもう一度取り戻そうという感じで、グランドオペラに対する批判を含んでいた。今ではわからないような風刺が込められていても音楽そのものがとても楽しめることになっているというご紹介でした。同時代のシェイクスピアはいかがでしたか。

2) シェイクスピア劇のオペラ化と

オペラ・コミック

服部 シェイクスピアは1564年から1616年に生きた人ですね。先程、玉崎先生はオペラの誕生からオペレッタの誕生までの流れをお話しになりましたが、その間シェイクスピアの作品はずっと初演時のまま上演され続けてきたかというところではなくて、ところどころでとぎれています。

まずシェイクスピアの戯曲は、現在40編近くあると言われてはいますが、そのうちの4つの劇を除いてほとんどが昔からの話、ギリシャ・ラテンの時代からの話を利用しています。例えば、『ジュリアス・シーザー』、『アントニーとクレオパトラ』、『夏の夜の夢』『オセロー』などは、神話やロマンス、史実を利用し書き直したものであって、創作ではありません。何が独創的なのかというと、舞台背景とか、言葉の使い方、イメージの喚起力、人物設定などになるわけです。シェイクスピアは座付きの劇作家ですから、一座のために書き下ろした台本がその劇団で演じられました。彼の死後、イギリスは非常に大きな歴史上の事件、革命が起こり、劇場も封鎖されます。結局劇場が再開したのは王政復古期の1660年でした。

当時、劇場が二つ、劇団が二つでき、それぞれの劇団に、王が、上演許可を与えました。当時の劇団は、所謂レパートリーシステムを組んでいましたが、長く上演が途絶えていたため、出し物をあまり持っていなかったと言われていました。ルネッサンス時代の詩学に則ったシェイクスピア劇を王政復古期の嗜好に合わせて書き換え上演することは、レパートリーを増やし、採算を取り易くする方法であったのでしょうか。シェイクスピア劇は、17世紀後半に、改作上

演という形で人気が出たのです。例えば、『リア王』ではコーディリアは死なず、ハッピーエンディングとなり、『アントニーとクレオパトラ』は古典主義に則ってドライデンに『すべては愛のために』と改作されています。曖昧な人物造型はよくないというわけで、『マクベス』においては、マクベス夫人は悪女、マクダス夫人は貞淑なる妻であることがはっきりとわかるように書き直されました。魔女の台詞「綺麗は汚い」という撞着語法がもたらす荒唐無稽のイメージ、不一致の一致といった世界観はむしろ嫌われたのです。

当時、原点に忠実に上演された『オセロー』を観た人は、この芝居をくだらないとか、「ハンカチの悲劇だ」と揶揄しています。もっとも、「ハンカチの悲劇」というのは「何でもないことに身を滅ぼしたという意味で的を射ていると思います。『ロミオとジュリエット』の悲劇的結末もドラマに対する時代の感性と合わなかったのです。

音楽との関連で言えば、17世紀末に作曲家のパーセルが、改作版『夏の夜の夢』から『妖精の女王』を、改作版『テンペスト』から『あらし（魔法の島）』を、セミオペラ形式で作曲し上演しています。しかし、この形式では主要登場人物は自ら歌わず、また、筋の展開は台詞で行われます。演劇と音楽が融合されているとはいえ、オペラ形式とはほど遠く、その後、イギリスではオペラが流行しませんでした。なぜかは、良くわかりません。

19世紀初頭、『シェイクスピア物語』の作者チャールズ・ラムは『リア王』は上演に適さない作品であり、リアは読者の想像力の中に存在するという旨を述べています。一方、原典のストーリーにドラマ性を再発見し、原典に忠実な

上演も盛んになりました。想像力で補って観ればよいと言うことでしょう。どちらにせよ、天才芸術家が想像力を駆使して、思い入れたっぷりに作品世界を作り上げたとするロマン主義的な芸術観をここに見ることができます。ロマン主義は、シェイクスピアを再発見したのです。

オペラはヨーロッパ大陸で発達しました。シェイクスピアの作品はイギリスでなく大陸で次々にオペラ化されるのです。さて、18世紀半ばに、ドイツでシェイクスピア劇の翻訳紹介が盛んになり、ドイツ語でシェイクスピア劇が読まれたり上演されたりしました。疾風怒濤の時期の作家たちも大きな影響を受けます。ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの遍歴時代』には劇中劇で『ハムレット』を演じるという場面が出てきます。一方、フランスではヴォルテールがシェイクスピア作品を紹介していますが、ドイツよりも人気が出るのは遅かった。当時のフランスは古典主義の考え方が非常に強かったので、三一致の法則に則らないシェイクスピア劇を受け入れるのには時間がかかったのでしょうか。

当時イギリスの劇団が大陸で巡業を行ったことが記録に残っています。1827年9月11日パリで『ハムレット』が、その4日後に『ロミオとジュリエット』が上演されています。作曲家のベルリオーズは、その芝居を観て感激し、オフィーリア役の女優に恋してしまったことを『回想録』に記しています。その頃からシェイクスピアの作品はますます知られるようになったようです。

『ロミオとジュリエット』は元々イタリアの話ですが、フランスを経由してイギリスに渡っています。シェイクスピアは英訳版を利用して『ロミオとジュリエット』を書いています。こ

のロマンスを題材にした音楽作品が多いのは、ストーリーがドラマ性に富むことに加え、よく知られていたことによるでしょう。イタリアの作曲家ヴァッカイの『ジュリエッタとロメオ』の台本はロマーニによって直接イタリアの話から作られています。1830年のベッリーニ作曲『カプレーティとモンテッキ』の台本は、そのヴァッカイの台本をロマーニ自身が加工したと言われています。『カプレーティとモンテッキ』は『ロミオとジュリエット』の前半部分がほとんど抜け落ちていて、ストーリーの途中、ティボリとジュリエットの結婚の日取りが決まったところから話が始まっています。ティボリは『ロミオとジュリエット』のパリス役に相当します。

ベルリオーズは『回想録』で「イタリア人は、オペラの言葉にあまり注意を払わない」と当時のイタリアオペラに対する不満を述べています。彼は1830年イタリア滞在中に、ベッリーニの『カプレーティとモンテッキ』の評判を聞き、「リアルなロミオを観たい」と、当代きつての作家ロマーニの台本に期待を寄せます。ベルリオーズはオペラにも演劇性を求めていたのですね。ところが、観て「がっかりした」と記しています。ベルリオーズは舞踏会やバルコニーの場面がないこと、ロミオ役を女性が演じていたことなどが気に入らなかったようです。自分ならばもっと良い曲を作れると考え、女優への失恋に題材を得て、現実と夢想を描いた『幻想交響曲』を作曲し、演奏会場では曲理解のために必要な説明文をプログラム資料としてわざわざ配布しています。管弦楽曲『リア王』では、リア王と娘のコーディリアの悲しくも心暖まる状況を描き、1839年には劇的交響曲『ロミオとジュリエット』を作曲します。この作品

は歌と合唱が入っていますがオペラではありません。しかし、恋物語の美しくも悲しいテーマが音楽で再現されています。また彼は30年後に、『から騒ぎ』から主筋をカットし、機知合戦を繰り広げる恋人たちに焦点を絞ったオペラ・コミック『ベアトリスとベネディクト』を作曲しています。台詞のうち半分は、歌われず語られます。演劇性を重視していると考えられます。その中の楽士がフーガを奏でようとする場面はフーガ形式で作られており、音楽形式の面で自己言及的な試みをしているのが、このドラマのテーマと合っています。ベルリオーズは、筋立ては言葉に頼り、音楽で状況を描くことに興味を持っていたように見受けられますが、音楽上の試みはロマン派文学者たちの試みとパラレルでしょう。

1876年、グノーがオペラ『ロミオとジュリエット』を作曲します。グノーはストーリーを美しい旋律でつないでいます。バルコニーシーンでのロミオのアリアなどもその例ですね。ベッリーニ、ベルリオーズ、グノーという創作順になるわけですが、ベッリーニは、特にアリアを聴かせることに重きを置き、ストーリー進行は、合唱に任せています。所謂ズボン役のロメオのパートもジュリエッタのパートも、音域が広くて随分と難しそうです。筋よりもその難しい歌を歌う歌手の技巧を楽しみに聴く人を対象に作られているのですね。ベルリオーズは、聞き手に、言葉を頼りに情景を想像することを要請しています。グノーでは、筋もわかりやすくアリアも楽しめます。

『カプレーティとモンテッキ』が2007年11月10日にニッセイ・オペラで上演され、それを観てまいりました。その演出では、舞台上にスクリーンを作り、序曲演奏時に、両家の争いに

始まり、舞踏会での二人の出会い、バルコニーシーンなどの一連の出来事を映像で流していました。それがなければ、観客は冒頭、カプレーティ家の郎党達がモンテッキ家の人たちと相対立している場面から急にティバルトとジュリエッタの結婚話の場面に移行する一連の流れが理解しにくいと思います。さらにオペラは、悲嘆に暮れるジュリエッタの有名なアリアへと展開しますが、観客は、映像を観ることによって、ストーリーに入りやすくなったと思われる。

ベッリーニの時代の、特に、イタリアの観客は歌手の歌を聴くことに関心がありましたが、現代日本のオペラの観客は必ずしもその限りではないでしょう。他方、ロミオとジュリエットの愛の悲劇は、映画やお芝居によって日本で良く知られています。この前提に立ってオペラは演出されているようでした。パンフレットによれば、演出家の田尾下さんは、「このオペラはドラマとして成立していない部分が多いということ」に頭を悩まし、「この台本のすきまにシェイクスピアのドラマを埋め込もうと考えた」というのです。先程、ベルリオーズは、受け手が物語の状況を思い浮かべるよう音楽を作っているという旨を述べたのですが、ニッセイ・オペラの観客は、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』のストーリーを与えられて、ベッリーニの音楽を聴いたこととなります。純愛のストーリーに対する期待の地平に制作者側が配慮したのではないのでしょうか。この配慮がなければ、歌はいいけれどベッリーニのオペラの筋は不十分だねとか、くだらないねとか、思う人がいるかもしれない。しかし、実際の上演は良かったのです。多分映像がなくてもね。

安藤 どうもありがとうございました。

シェイクスピアが大陸のほうにどのようなようになって、いつオペラ化されたのかというお話でした。オペラ化される時に本日のテーマであります演劇と楽劇の葛藤みたいなものが常に内包していると思うのですが、シェイクスピア作品が楽劇化されたものはどれもグランドオペラのほうに属していて、玉崎さんが話してくれたオペレッタの話とも共通するとは思いますが、アリアを引き立てるためのおぜん立てとしての物語と、物語自体のドラマ性を追求するストレートプレー性が一緒になるといろいろ問題があるようです。

最近演劇系の演出家がオペラ界やオペレッタ界にたくさん登場してきている。これは世界的にそうなのですが、アンダーグラウンドや実験演劇の演出家がグランドオペラの演出をするといったことがヨーロッパでは見られます。こうした演出家は恐らくこういったことを悩むんじゃないかなという話をですね、二人の演出家の方に、悩み話という形で結構ですので聞かせていただきたいと思います。

3) オペラの演出としての映像の利用

酒井 途中退席しますので、一言発言します。今のお話の中の、オペラに映像を使うということに関していうと、これは演劇の問題点もあると思うんです。最近の演劇では同じように映像を使うんです。例えば『ハムレット』で、亡きお父さんとハムレットが小さい頃どれほど親しかったのか、劇の冒頭に二人が仲良く遊んでいるところを舞台上のスクリーンに映すんです。

安藤 今流行りだよな。

酒井 ほかには、戦場の場面ですと、舞台の上ではやっぱり戦闘の激しさを十分に描ききれな

いので、同じく映像を使ったりします。これは、現代人の想像力が当時の観客ほど豊かではなくて、実際にイメージを与えないと作品に近づいてくれないということなのだと思います。恐らくこの映像を使うという方法は、現代の観客にどう作品を近づけるかということで演出家が悩んだあげくに考えた方法なのですけど、それが演劇の映画に対する負けを意味するのか。

酒井 映像などを使わずに演劇の演劇らしさを求めるべきなのか、映像をも使って空間を広げるほうがいいのかという問題になるのではないかと思います。

単なる感想にすぎないかもしれませんが、最初に一言述べさせていただきました。

安藤 どういたしまして。今のは議論の材料になると思うんですが。

玉崎 私もこの冬、『ウーマン・イン・ホワイト』というミュージカルを観たのです。それもロンドン公演の演出はイギリス19世紀の雰囲気を表わすために映像を使ったのだそうです。舞台の背景にいろいろ映像を使って、長いお話を短くミュージカルにしているという手法で、短くするために映像を使わざるを得ないということがあると思います。実は日本公演しか見ていないのですが、日本公演は舞台装置を使ってあまり映像を使わないようにしているという違うやり方です。

フロアA 演出家の先生がいらっしゃるので気がひけますが、外国のものを日本語でやる時は無理だなという気がしました。無理だなというのは、シェイクスピアを現代訳でやることはまわずなくて。

玉崎 英語だったらね。

フロアB 英語だったら。ところが我々は変え

られないでそのままやろうとしている。これは非常に大きな問題なんでね、いかに現代的衣装、装置を使っても言葉はそのままなのが問題です。

玉崎 けれども日本語に訳すと英語より長すぎるものだから……。

安藤 問題提起の段階だから問題に入らないでください。今、先に帰る人ということで磯貝さんはどうでしょう？

4) 日本の伝統芸能における新しい演出

磯貝 まだオペラのほうは見ていませんのでわかりませんが、日本のものも変化しています。酒井先生の言われたように、やはり今、萬斎の狂言など映像を使って普通の能舞台じゃない形のものがあります。歌舞伎でも勘三郎とか21世紀歌舞伎とか新しい形のスペクタクル舞台が。

安藤 今の勘三郎ってこと？

磯貝 今の勘三郎です。先代も新しいことを取り入れてましたが、当時は色々なことにチャレンジしています。そんな感じです。あとは猿之助も昔のものに新しい手法を入れてっていう形でやっています。今猿之助がいないんですが、お弟子さんたちの21世紀歌舞伎ですごくやっています。それで失敗気味だったのが、去年の『雪之丞七変化』。これは完全に失敗だったと思うんだけど。昔の猿之助の出し物の『雪之丞七変化』を完全に現代風にアレンジしちゃったんで、歌舞伎的にはちょっと合わない。もうひどかった。どっかのアングラ劇場で見る芝居みたいで、歌舞伎とは言えないものでした。

安藤 ちょっとそれは差別的だと思うよ。

磯貝 でも本当に観客が、隣に座っていたおじいちゃんが、おばあちゃんに対して、「今日何

見に来たんだ」と何回も何回も聞いてるっていうぐらいでしたから。“歌舞伎”としてはですが。

安藤 はい、わかりました。新しいことを導入するのはなかなか難しいということですね。それではですね、どういう順番でいしましょうか。山本先生、お聞きになったように演劇的視点での議論ということで、ちょっと肩身が狭いかもかもしれませんが、まず最初にお願いできますか。

演劇をやってきた人が演出をする時に、この日生劇場のように、アリア中心のオペラでは何か不満だが、オペレッタにドラマ性をどうやって入れるかについて演出家は悩んであれこれ趣向をする。こうした動きに対して、声楽家の方はどういうふうに考えてやってらっしゃるんでしょうか。

5) オペラの中のアリアとドラマ

山本 今お話を伺ってベッリーニが歌が長いとか歌ばかりを考えていてというんだけど、彼がそれを意図したかどうかはちょっとわからないと思うのは、時代背景とオペラの成り立ちというのは歌手が非常に力を持っていたんですね、はじめは。だからそれを引きずったままおそらく書いて、本位でない歌手のわがままにそのものが振り回されて長くなって行って、そのことばかりを前面に出すあまり、演劇的なところが少し後退して、でもいい作品なので現代まできてて、それを映像で補うという形でもってくるっていうのは、その時代に生きていたらそれでよかったんだろうけど、現代の我々は、それはありだなというふうに私は思います。日本の初めの本格的オペラ、山田耕筰の『黒船』の「序景」はよく省略されますが、「視覚化さ

れた序曲」と位置づけられています。やはりアメリカ初演のため外国人に理解させようと作られたものらしい(25分間)。アリア中心ではということと言うと、で、だんだんアリアがなくなっていくますよね、オペラでも。

玉崎 アリアが短くなりますね。

山本 長大なアンサンブルがタププリあり、どこをアリアと呼んでいいかわからない。それからもう会話の流れ、それこそイギリス流のオペラなんかになってくると、どれがアリアで、まあアリアと思おうと思って……思うみたいなね、そういうことに時代としてはなってくるので、やっぱりそれも進化っていう言い方でくくってしまうかどうかわかりませんが、あるのかなっていうふうに思います。

安藤 イギリスの場合というのは、例えばどういう作品のことですか？

山本 私は自分で経験したのは『ピーター・グライムズ』っていう。

玉崎 朗唱的なのでしょうか？ 歌、アリアというよりは、レクタティーヴォ。

山本 ここからここまで叙唱(レクタティーヴォ)、アリア、アンサンブルというのではなく、だんだん番号オペラではなくなっていくますよね。だんだん番号をつないでっていうのが古い形ですけども、それがなくなっていくますよね。アリオゾの部分タププリになり、それがずーっと流れて流れて流れていってしまうというように変わって。簡単じゃないですよ。

安藤 グランドオペラなのですよ。

山本 はい、グランドオペラです。

安藤 今先生がおっしゃった19世紀は、グランドオペラはスターを中心にまわっていたということですか？

商業演劇は文字どおりそうですね。有名な

ラッセルとか、シュリームネーとか。

玉崎 マリブランとかね。歌手によって作曲家が歌を作ってますから。

安藤 スターがお客様を集める。興行が成り立たなければ意味無いから当然。

山本 ということはあったと思うんです。

安藤 こうした状況をいかがお考えですか。少し抽象的ですが、要するに19世紀はスター中心だったとして、だんだん変わってきて、今はどうなんでしょうか。

6) オペラと演出家

山本 もう一つ、思うのは、古くは歌手中心できますよね。その次指揮者の時代になりますよね。指揮者が非常にオペラに力を発揮する。それから次に今世紀っていうか、このごろは演出家が非常に力を発揮するという組み立てで今オペラというのはきているような気がするので、何でもありになってきているっていうのは、何でもやって良くなってきてるんですね、逆に。演出家も。だから非常にデフォルメされたり、逆にえっていう奇想天外なあり得ないような時代をこういうふうにやったりすることも起きているし、やり方ですよ。映像も昔はなかったわけだからやりようがなかったわけで。今世紀になって演出家が力を持ってきたことで起こり得ているのかなというふうに。

玉崎 トスカニーニとかね。

安藤 指揮者が中心ですか。スター歌手から指揮者への変化というのは指揮者の序曲とか間奏曲を聴くためじゃなくて、指揮者の演出をという意味ですか。

山本 だから、指揮者の演出というのではなくて、演劇的勘を持った立派な指揮者っていうのがいると思うんですよ。その演劇的に考えな

いと、オペラの指揮は振れないと思うので、そこに才能を持った方が、すごくある時代、指揮者の時代というのはそういうところもあると思うんです。

安藤 例えばどういう例がありますか。トスカニーニはわかったけど。

玉崎 有名な指揮者は結構そうじゃない？
バーンスタインはミラノ座でマリア・カラスの『夢遊病の女』を指揮して有名になりましたね。でもミュージカルからいっても、彼は劇場と演劇が好きで指揮者だと思います。

安藤 バーンスタインもそうなの？ 有名な指揮者はみんなそうなの？

玉崎 指揮者の時代がありますね。

たかべ 大きくいうとそうです。カラヤンでも。

安藤 つまり、みんなじゃないの。

山本 突出した指揮者は、みんなそうです。

たかべ ヨーロッパではオペラを振る指揮者は、シンフォニーの演奏会も振ってる方が君臨している訳でしょ、ウィーン・フィルのように。両方振れる人じゃないと認められないでしょ？

安藤 日本とは逆なんですね。

たかべ 劇場の空間感覚も演劇感覚ももの凄く持つてる人がやっぱり一流の指揮者だと思いますね。

山本 今どうにかしてこの音をこうしたらこの舞台を作れるんじゃないかということをやっているわけですよ、指揮者っていうのは。その感覚の鋭い人がやっぱりすごい指揮者だと思います。

安藤 そういう時代は終わったのですか？

玉崎 終わったわけじゃないと思います。今だって素晴らしい人がいるから。優れた指揮者

はいるのだけれども、でも、ポネルなどが出てきた時に、演出家が第一の力を持ってきたと言えらると思います。

山本 そういうことですよ。だんだんこう、みんなが上がってきてるってことだと思うんですよ、歌手にしたって、実際には。力は。

たかべ 例えばワーグナーのオペラ音楽なんかは、第二次世界大戦の折ナチスにさんざん利用されてしまって、戦後バイロイトはさてどうするか？という時に、ワーグナーの孫達が今までのスケールの大きな英雄譚ではとても受け入れられないから、知恵を絞ってワーグナー音楽のイメージを払拭しようとした訳でしょ？ それには「演出の力」ということで、若いフランスのシェローが一つの時代をつくったんだと思います。それは大変な仕事だったと思います。

安藤 僕は、シェローが出てきた時は不思議だなと思いましたね。いわばアングラ演劇の人が上流階級のお楽しみに何で抜擢されるのかなという疑問を持ちました。しかしそれで火がついたのか、どんどん新しい演出家が採用されるようになった。

たかべ シェローのはすごいすてきな演出。

安藤 南ドイツの制作チームはすごかったってことです。しかし私自身は謎がまだよく解けてない。

たかべ 話をちょっと戻すと、オペラのストーリーがちょっともの足りないからといって、映像で説明したりするのはどうかなと思います。例えばもともと『トスカ』って演劇ですよ。サラ・ベルナルのあたり役ですものね。このストーリーの長いものをオペラにしようと思っても1/10くらいしか語れないですよ。

たしかにオペラ『トスカ』を観ていると、設定がとびすぎてわからないところがあります。

でもそのドラマの粋を凝縮して、音楽のもつ深さ、大きさ、輝き、高なり、静けさを、美しく、そしてワクワクする音楽で編みあげていくものだと思います。豪華なことの上ないです。映像で説明するのはちょっと迷うところですね。

映像には映像の凄さがあると思います。でも生身の人間の立体的なパワーとは又ちょっと別なので、浸り切れないような気がします。『カプレッティとモンテッキ』はどんな映像がうつったのですか？

服部 出演者であるロメオ役の林美智子さんとジュリエッタ役の砂川涼子さんの舞踏会での出会いとかバルコニーシーン、両家の乱闘騒ぎなどです。ゼフィレリ監督の映画のパステルカラーでも言えそうな映像です。

たかべ ゼフィレリがつくったのは、シェイクスピアのほうの『ロミオとジュリエット』ですよ？

服部 そうです。その映画に似せた映像を序曲で流していました。

玉崎 バルコニーシーンとかね。

安藤 だからさっきもありましたが、19世紀はオペラを楽しむとき、『椿姫』はまず小説として成功し、芝居化されて成功し、最後にオペラ化されたわけだから、見る人は全員すでにストーリーを知っている。どの場面でアリア、心情の吐露を楽しむかっていうだけで、場面を詳しく用意する必要がなかったわけでしょう。しかし現在はそういうわけにはいかないという判断はどうして生まれるのか、ということなのです。

服部 『カプレッティとモンテッキ』はストーリーを捉えにくいのです。観客はオペラの音楽性ばかりかドラマ性も期待していると制作者は

判断したのでしょうか。この曲の台本はシェイクスピアから採られていません。シェイクスピアのストーリーをよく知っている人はエピソードや登場人物の配置が違うのでとまどい、知らない人は、恋愛が悲劇で終わる必然に欠ける、つまり、アリアを聴いても筋はわからなかったということになりかねないのです。私自身このオペラを観に行く前にDVDで予習しましたが、冒頭の争いのシーンがはじめは理解できませんでした。ロメーオらしき人物が登場していたからです。ニッセイ・オペラのほうはロメーオ役がすぐわかりました。

安藤 映像を見なくてもわかったと。

服部 はい。ロメーオ役の林美智子さんの顔を知っていたからです。

玉崎 そういう見方もありますね、舞台は。

服部 私は、林美智子さんのロメーオを観たかった。

安藤 19世紀はそれが普通だったから。

服部 そう。序曲が始まり映像が映されると、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』の映画を観ているみたいで、びっくりしました。

安藤 それはあなたがシェイクスピアの批評家だからじゃないの？

服部 そうかもしれない。後席の年配の男性が、「ゼフィレツリの映画みたいだね」って。でも、話しかけられた若い女性はピンとこないみたいでした。

安藤 では、この映像っていうのはその日本的な事情から出ているのですか、例えばオッフェンバッハの劇場ですが、そこでもやはり映像から入っている。劇場の芸術監督はジャンクロード。ブリアリっていう人ですが、ひとつは単純に流行なのかもしれないね。背景を観客に知らせるためなのかというと、多分僕違うと思

うんだね。田尾下さんという人はどういうふうに使ったのですか。

服部 田尾下さんは純愛のテーマを示すために映像を補ったと。

安藤 だとしたら演出家としては力量不足というもある気がする。ラクをしたいということはないの。

たかべ 司会者、ちょっと方向性をつけすぎる。もうちょっと、三人の方に喋らせて。

安藤 はい。

7) 『天国と地獄』について——

音楽劇における演劇性

安藤 たかべさんの話に戻るけれど、オッフェンバッハの作品は演出家の立場からどうですか。岩川さんも。演劇性と音楽性との関係はいかがですか。音楽性と言っているのかわかりませんけれど。

岩川 『天国と地獄』、僕演出してないですから。ああ、僕はあの『天国と地獄』という名古屋市のオペレッタに出演しましたが、最初うっかり出ることになってしまった時に台本を読んだら、あまりにも馬鹿馬鹿しいお話なので、何なんだこりゃあと思って。いっぺんはどうやっておもしろくなりそうもないからって僕もう降りるわって、演出家に言って、まあなんだかんだ説得されてやった、やってみると楽しかったのですけども。でもあの話がもともとの話をからかっている部分みたいなものはなかなかわからないですね。

だから何をふざけてこういうことになってるのかっていうことがわりとわかんなかったのがひとつと、それからああいうものやっっていく時には、僕は馬鹿馬鹿しい、馬鹿馬鹿しいと思いつつとだいたい最後までやってきたん

です。けど、あの話が持っている冗談っていうのか、役柄っていうものを楽しむセンスのある役者がやらないと、台詞がいっぱい、結構あるもんですから、本当に何をやっているのかわからなくなる。だから、その馬鹿馬鹿しいやつを、まあアドリブを適当に入れたりして、そのそんなに真面目にやらなかったことが結構それで当たりだったんじゃないのかなという感じが今はしていますね。

たかべ アハハハ、岩川さんの真髄は喜劇だもの、真面目な役なんかやったことないじゃない。

岩川 まあそうですけど。それでもね、バカな役をやったりしてもそれが一生懸命演技しようとする。一生懸命さがつまり命だったりする喜劇もあればですね。馬鹿馬鹿しいからもう役者同士遊んじゃって、それで冗談をとばしあったり、それから相手の台詞じりを捉えて。反応が遅いもんですから、そういうとこを捉えてからかったりとか、何かそういうことが何か結局生きてくるようなお芝居の作りになってるなあと、いうふうにこれは思いましたね。

だいたいさっきの話の続きからいきますと、この『天国と地獄』あたりですね、何の時代になるんですか、スターの時代ですか。これはスターが出たオペレッタなんですか。

玉崎 スター歌手よりはむしろ、俳優が重要な役割を果たすオペレッタだったと思います。でもそう言いながら結構良い歌がありますね。今見てみるとユーリディスのアリアは難しい。コロラトゥーラをしっかりと歌わないといけなからなかなか難しいと思います。[発言の訂正。セイディの『オペラ事典』の批評では。彼のオペレッタの成功は、優れた台本と出演者の魅力に依存していたと書かれていて [by Andrew

Lamb, 510]、これが私の発言の間違いを正してくれます。やはりオルタンス・シュネデールという女優はオッフェンバックのオペレッタの顔となるスター歌手で『ジェロルスタイン女大公殿下』の主役を演じていて、オッフェンバックは彼女に合わせオペレッタを作っていたと思います。彼女以外は俳優のコミックな演技に頼っていたでしょうけれど。]

安藤 楽譜がそうなっているのですか。

たかべ ユーリディスは上手な人じゃないと歌えないと思います。ヒラリとあのテクニックを超えられないとね。

岩川 そうですね、歌は難しいですね。

玉崎 でもね、オルタンスというのはこの本(=ジークフリート・クラカウワー著『天国と地獄——ジャック・オッフェンバックと同時代のパリ』)に書いてあることの受け売りでいくと、何か商売女みたいな人のようです。そのあげくにオッフェンバックに出会って、オペレッタの舞台で成功し、それ以降はオルタンスがいないとオペレッタでないみたいになふうになっていく。実は『天国と地獄』ではなく『美しきエレヌ』から出演したのですけれど。だから結構、歌よりかは俳優ってことで選んでる感じがするんですね。

[このあたりは間違いましたので本を読み直し正確に引用します。幼い時から歌の稽古をしていたドイツの田舎娘で(オペレッタに関わる人が皆、オッフェンバックも、台本のアレヴィもこの娘もドイツから亡命。オペレッタが亡命の一現象であるしとクラカウワー140)、舞台に立ちたいとパリにやってきたものの、劇団の安い給料に生活は愛人に頼り、やがて愛人を破滅させてしまった。オッフェンバックの前で数小節歌って見せると、彼が高給で雇ってくれ成

功へ [139-140]。この引用からすると彼女を俳優と強調したのは、間違いでしたので訂正します。]

山本 全部の歌が難しいわけではないので。その主演の女優（歌手）は重要ですね。あとはまあできるかもしれません、ちょっと……。

安藤 俳優がしっかりしていれば。

山本 ええ。

玉崎 ユーリディスは本当に難しいですね。プリマはすごいと思います。

岩川 台本そのまま読んだら、いきなりその、えー、世論だか世間だかが出てきたりなんかして、何だかよくわかんない。何なんだこれはって思っちゃいますね。何も知らずに僕は最初は出たもんですからね。

玉崎 「世論」はちょうどこの時代に新聞が庶民的な力を持ってきたんですね。それまでは金額？ 忘れちゃいましたが、新聞の価格はものすごい高額で、例えば「自民党新聞」みたいに、自民党の新聞は自民党の人が読むとか、そういう新聞だったのが、価格を大いに安くしたので、庶民みんなが読めるような新聞になった。その結果庶民全部が読むから力を持つ。そういう時代になったので、それを反映しているのだということです。だから、世論は大事だ、ということをおペレッタで見せようとした。

たかべ ギリシャ神話の原形を上手に使ってますよね。

玉崎 ギリシャ神話ですね。

たかべ 全ての元だから、ひっくり返したり、からかったりしやすいのではないかしら？ その時代の世論の意見が入れられるのでやりやすいというか、作品の生命が長いというか、そういう風につくられているような気がします。

玉崎 そうですね、軽いです、軽く、軽やかに

いきますね。

たかべ それで、ああ、つまらない、何て音楽がいやなんでしょう、もう嫌い！ というところのメロディーは、グルックの音楽を使って、グルックの曲がくると、あー、つまらない、頭が痛いというふうにひどいこと言わせてますね。

安藤 グルックの音楽なんだ、あれは。

玉崎 グルックのアリアをパロって使い風刺しているから、悪口ですね。

たかべ 時代的に言うとグルックより、オッフェンバックよりも70年か80年、そのぐらい前の曲ですから言ってもいいやすかったんでしょうけど。

安藤 マリーアントワネットの時代でしょう。それともっと前？

玉崎 アントワネットは、フランス革命だから1790年頃でしょ。グルックはもう少し前ね。1760何年。

安藤 ウィーンから来たんだ。

たかべ だから思うのは、もともとオッフェンバックってバイオリンを弾いていて。

玉崎 そう、チェロも弾いてますね。フルートもできて。

たかべ チェロの先生が、たまたま、軽やかなお祭りの音楽みたいなのを作曲してた人だったので、ついでに作曲も習ってしまい、そして自分で作曲・編曲を始めると『天国と地獄』ができてしまう。だから、もの凄い天才だと思いますね。

オッフェンバックは、ドイツからほぼ食いつめてフランスに入って来て、それは七月革命の後で、まだ世の中が落ちつかないで、どうやったら食べていけるだろう……というところにいた訳だから、お金の問題も、才能の問題も、全

部それから「やってられない！」っていう音楽の現場の問題も全部一つになってるから、もの凄いいパワーがあるんですね。そのことで死んでもいい位に思ってる訳だから、生命力があると思うんですね。

玉崎 劇場がよくわかっている音楽家だと思います。音楽ができるだけではなくて、劇場が分かっているという気がするのですけど。

山本 ロッシーニがオッフエンバックのことを、シャンゼリゼのモーツァルトと言ってますよね。それも、本当にうなづけますよね。

玉崎 モーツァルトのように軽々と器用で。

山本 それでモーツァルトもその時代に風刺のオペラを書いているわけですね。やはり貴族の権威のようなおんなじようなところに。

安藤 モーツァルトの風刺って？

玉崎 ボーマルシェの『無益な用心』(=『セヴィリアの理髪師』)と『フィガロの結婚』。

安藤 ボーマルシェなんだ。

玉崎 結局はフランス戯曲なのですね。この『天国と地獄』も台本は、フランス人でしょ。だから何かフランスの台詞劇っていうものの力を感じますね。それはずーと続いていくから。イタリア語オペラになっても原作はフランス語戯曲というものが多いですから。『天国と地獄』はそのままフランス語でやってるわけですが、ウィーンに行ったらドイツ語上演になるし、モーツァルトだったらイタリア語オペラ『フィガロの結婚』になるけど、原形がフランス語にあるのですね。なかなかそれはすごいなと思います。そういうフランス語の洒落たウィットとかが使われています。

安藤 そこに話を戻すと、演劇系から入った人はこの作品に関しては批評はないの。ドラマ性がないとか。演出家が悩むことはないわけね。

たかべ 人間がわかっている。それと権威あるものを「ヒッヒッヒッ」と笑ってますね。非常におごそかな音楽を使ってパロディにしていますね。パワーがないと絶対できないことです。

安藤 こういうオペレッタに関しては？

たかべ ところどころに神話の『オルフェとユリディス』という非常に立派なものを柱にしているので、それを利用して「男と女の愛というのは、こんな純愛なの？ 現状の恋愛とはずいぶん違うよね！」と言いながら時代を風刺している作品でしょ？

モーツァルトの『魔笛』だってずいぶんつじつまの合わない謎のところがある。でもこの時代何を言っても許されるという時代じゃない訳です。隠されたメッセージがあって、当時の観客達は暗黙のうちに理解していたと思います。

『コジ・ファン・トゥッテ』だって、台本は実にくだらない。でもヒロインのフィオリディージとドラベツラ姉妹の「ごめんさい」ってあやまる二重唱は実に美しい秀逸な歌です。

『フィガロの結婚』の音楽教師のバジリオも卑しくていやな奴なんですけれども、バジリオのアリアは痛切で美しく哀しいのです。ある指揮者の方に「なんでこんな馬鹿男のアリアが美しいのですか？」って聞いたら、「それはモーツァルトの分身だからだよ」と言われて、ああ、なるほどって納得しました。

安藤 うーん。

8) アンサンブル・フィナーレの面白さ

たかべ ストレートプレイとオペラの面白さはずいぶん違うといえるかも知れませんが、喜劇でいうと一幕フィナーレで、五重唱、六重唱、時には七重唱の時もありますけれど、一つのシチュエーションの中でそれぞれが違う思いを抱

えて同時に歌う訳でしょ。お客にしかわからないモノローグの多重ですよ。それを元氣よく素晴らしいリズムとハーモニーで歌う訳ですよ。あんな面白いこと誰が考えたんだろうと思います。

玉崎 歌詞聞きとれるのかしらと思いますね、いくらイタリア人でも。

たかべ この一幕フィナーレ、登場人物の腹黒さや欲望が全部あらわになってくる。さあ二幕はどんなだろうとワクワクしながら休憩時間をすごす。そんなことできるのはオペラ、オペレッタの面白さ！『カプレッチェとモンテッキ』のロミオとジュリエットが死んでいくところの二重唱も、ソロのところも素晴らしい曲でしょ。あそこが聴ければ前が少しくらいどうだっていいじゃない。

服部 確かにその通りですよ。ベッリーニのオペラの場合、アリアと最後の重唱が良かったら、他は駄目でも観客は納得して帰る。

たかべ それは自分のための待ちのぞむ〈間〉だと思ってね。映像で美化したり、説明したりしない方がいいような気がします。

安藤 それで聞きたい。そのイタリアのローマ歌劇場でオペラを見た時、お客さんたちがアリアに来る前まで寝ている。その歌が始まるとぱっと正面向いて聴くわけ。そういうスタイルでいっていうなら、なぜストレートプレー側の演出家が抜擢されるのかと思う。

玉崎 でも今おっしゃったような六重唱の時ひとりひとりが違う顔をして、顔で演技して、観客に理解させるといふなら、ストレートプレー側の演出家の出番といえるのでしょうか？

安藤 その演技をつけるってこと？

たかべ 演技をつけるだけじゃなくてね、あの音楽聞いたらたいい一幕の終わりほもうたい

へんおもしろいものですから。演劇では味わえないわくわく感がある。シェイクスピア何かでもいっぱいモノローグ出てきて言いますけど、モノローグが同時にできるというおもしろさでね。オペラってこんなことできるんだ、っていうわくわく感があって、私は歌えないけどオペラの音楽の中にいたい。

安藤 関係性っていうことにオペラの伝統的な演出家とか指揮者は演劇の持つ関係性についてはあまり気がいかなかったということ。

たかべ そんなこと言っちゃ身も蓋もない。そういう言い方はしてない。じゃあこの逆はそうですかって言われると……。

岩川 二重唱とか六重唱とってというのは、僕知らないんですけど、誰をせめたんですか。そのオペラのね、モーツァルトですか。

安藤 多重奏でやるっていうのは。

玉崎 アンサンブル・フィナーレを始めたのはモーツァルトだって言いますよね。だから多分モーツァルトぐらいからかな。

酒井 昔『アマデウス』という映画がありましたね。その中でモーツァルトが、オペラでは何人もの人が同時に異なった歌を歌う、こんな素晴らしいことがあるかといいます。こんなことはオペラでしかできないというわけです。

たかべ 違うこと言ってるんだ。違う意味だけど顔はほとんどわかるから。

服部 ヴェルディの『オセロー』でもそうですね。三重唱などとてもおもしろいと思います。

安藤 シェイクスピアそれ自身にはないの？

そういう台詞ってあるでしょう。

玉崎 時間がずれるから。

安藤 時間がずれるのではなくて、同じ舞台上二人ともお客様に向っている。片方が大きい声で喋っているとしましょう。もう一人は相手方

には聞こえないまま、観客にだけ聞こえるように喋る場面があるでしょう。腹黒さとかを観客に知らせるために。

たかべ 二人同時には喋らない。

服部 必ずズれる。

玉崎 観客にわかるだけで。

服部 それがだから演劇の、制約とえば制約。

安藤 ズれますか。

たかべ 演劇ではだから、ストーリーとか、プロットとかはやっぱり大事なんだよね。

岩川 最近同時に喋らせるやつもありますけど。

安藤 そうだよ。僕が見はじめた頃は同時に喋るんだ。

たかべ それは現代劇。

安藤 現代劇なんだろうね。

たかべ そうですね、だから黒テントなんかははじめの頃には時間を止めて同時多発的に、こことこことこここで起こってる事っていうのを、場所を連れて、ぱぱぱぱぱ一っとなってるの、あったんだけど。

安藤 時間を、平面にしちゃうからね。

たかべ それを実に心地よく歌いながら全員がわかってしまう面白さを感じます。今、演奏会形式よりももうちょっと発展したスタイルの時に映像を使うことは有りだと思います。装置なしだから……。それはそれでいいのだけれど、劇場内での距離感というのはテクニックそのものであり、とても大切っていうか命です。表現者にとって……。

岩川 きっと使い方がうまくなるんですね、やっぱり。

安藤 何が上手くなる？

岩川 だから、舞台装置だったら絵に描いた

……あの映像だって、今までやってるのがどんなふうに使ってるか僕はあまり知りませんが、使いこなせばまたいい使い方もあるんじゃないでしょうかね。

安藤 序曲の意味なんだけれど。演出家の嗜好でしょ、それは。

玉崎 そうですね。

たかべ 『カルメン』だって、二幕でホセが牢屋から出て酒場にやって来る時の歌？ 何て歌だったけ？

山本 タンタン、タンタン、タンタン、タンタン……。

たかべ そうそう。

安藤 飲み屋で歌う歌なんだ、あれは。

たかべ そうそう〈アルカラの竜騎兵〉ですね。あのこだわりのないホセの明るさね。カルメンに嵌められて自分に罪はないのに何十日も管倉に捕まっていたわけでしょ。そして、カルメンに「あんたなんか何さ」ってあしらわれたり、愛の告白したり、カルメンに「兵隊やめてジプシー仲間に入れ、一緒に行こうよ」って誘われるところなんか、“ああそんなに簡単に人生の大切なこと決めていいのかしら”ってハラハラさせられますよね。もの凄く上手に圧巻の音楽がつくられてるから……。結果的に二幕の幕切れは、ホセが脱走兵となってしまってジプシー仲間になる訳ですよ。その後の二人の愛の行方が気になるところだけれど、三幕が始まるとカルメンの愛はさめてしまって、ホセだけがモンモンとしています。この二人の愛の暮しの甘美な日々は、実は言葉のない二人の登場しない間奏曲にあらわされています。「さあ、音楽でどうぞ想像して下さい」というつくりになっている訳です。私はこの観客に想像させるこのつくりがとても気に入っています。

服部 1830年以降に観客層が変わって、筋の運び方に変化があったかもしれません。

安藤 いつ頃変わった？

服部 1830年以降。要するに政治の主役が変わってから。

玉崎 ブルジョワになってから。

服部 ブルジョワ階級になって、中産階級が貴族の真似事をし始めます。その一環としてオペラも娯楽になりました。1840年頃からストーリーを追いかけるようになってきたのです。メロドラマや勧善懲悪のドラマが流行ったことと関係があると思います。観客の音楽そのものに対する興味は、それほど、持続しなくて。

玉崎 そうですね。それでアリアは短くなっていきますね。プッチーニなんかは3分くらいですけど。もっと前だったら長いですものね。だんだん短くなっていく。

服部 オペラは、どこがおもしろいのかしらという人もいます。そういう人達のために、何とか興味を持続させるための、または、啓蒙的な演出も必要でしょうね。

岩川 まあその、一番いいところまでは……というお客さんがいるとすればですね。そのやめてるところも何か起こしてやろうと思う演出家は結構出てくるはずですよ。それは、それはそれでいいんじゃないかと思えますよ。

安藤 僕はいつも不安に思っているのだけれど、音楽のことがよくわからないから音楽の素晴らしさを知らないがためじゃないかなって気も、個人的にはしているわけね。例えば篠田正浩という映画監督がいるじゃないですか、友人の武満徹が亡くなった時、「俺が映画を作って、あいつにバックグラウンドミュージック頼んだけど、あの音楽が全てを語っている。自分の映像なんてみすばらしい」と、というような言

い方するわけね。で、ひょっとしてそういうことがあるのかな？

井関 ある、ある。

安藤 オペレッタでも同じかな。

井関 オペラを総体でただ論じてもいいじゃないのかな。悲劇と時代制約がある風刺がきいた喜劇なんかとはまたちょっと違うかもしれないし。でもモーツァルトの中では悲劇も喜劇もあるわけだから、一概には言えないけども。演劇畑からせまると、音楽が好きでオペラを見る人とね、考え方が違うところがあって。音楽好きの者からすれば、オペラはドラマとしてプロットなんか荒唐無稽なのがもうわかっている。ストーリーをこと細かく小説のようにやろうとしたら今の長さの何倍にもなっちゃうわけです。コンパクトにやったわけだから、作曲家はね。だから音楽好きな者は作曲家が意図したものをいかに十全に上演してくれるか。それでもじゃあドラマはなくていいかっていうと、やっぱりドラマ性もあって、きりっとはじまってちゃんと終わってくれるのがいいんだけども。演出家がいろいろ変えようとしても、音楽そのものは曲をちょっと端折ることはあっても、変えることはないんですね。

つまりね、音楽好きな者はオペラを見に行っても、演出が自分にとって十分でなかったり、見ないほうがいいって感じた場合は目をつぶって聴くんですよね。舞台上のことなんかどうでもいいと、極端なこと言うと。でも、演劇的に不十分だから、それを総合的な芸術としていきいたいっていう演出者の立場は音楽好きでも理解できるし、演出上のいろんな工夫があってもいいんだけども、まあ音楽は傷つけないでほしいと願うんですけれども。

9) 歌詞・音楽・ドラマ

酒井 ちょっと関わりがあるかもしれないですが、僕は歌えといわれても、歌詞がわからないから歌えない。タツタララ、タツタララ、タツタララとメロディは歌えても、そこに歌詞をつけて歌わなければ表現としては不十分なわけで。

山本 ……ものすごく歌詞は大きいと思います。

酒井 大きいですよ。そうするとその中にある言葉としてのドラマ性に注目せざるをえなくなるのでは。

山本 だって楽器と歌の違いはそこですもんね。楽器の表現の上にプラス歌で演劇的表現もいっしょにできるわけだから、非常に言葉は大きいと思う。

酒井 だからその音楽の中に言葉が入って、言葉も音楽も同時に聞いているのではないか。

山本 そうですね、両方ですよ。でもまああまり理的にオペラを見ないほうが、だいたい頭を働かせる時、日常で歌が歌えるわけないですもんね、考えてる時に。その、考えてる時、歌いながら考えてるというのは、もう理知とは無縁だと思って、そういうものを受け入れる芸術じゃないかなと思うんですけども。

井関 それは器楽なんかと一緒にですよ。まあ一緒にはないかもしれないけど、台詞は。だから例えば翻訳だったらちょっと物足りないわけでしょ。日本語でモーツァルト歌うとしたらやっぱりちょっと違うかなあという気がする。

安藤 でも、楽器にパーソナリティーはないでしょう。

井関 でもね、本当にこれまた全ての曲がそうなのじゃないけれども、器楽でも語りの部分と踊りのリズムを生かした部分とかいろいろあ

るわけなんです。本当に歌うっていうのがある。

安藤 時々ソロで入ってきたりするね、その歌詞と楽器との違いつて、何か決定的なものあるんじゃないの？ ロジックではなくて、演出家の人。いかがですか、その点は。

井関 いや、そこは同じもんなんでしょう。みなさんどうでしょう。

山本 楽器と歌は、楽器はひとつ媒体が入りますけど、いきなりですよ、もう少し人間の感性を。

安藤 例えば自分の体が楽器だとしても、同時に魂を持つてる。楽器はそれ自身には魂はないわけだから。楽器自身が持っているわけじゃなくて、弾き手が持っているわけでしょう。弾き手と楽器が同一なのが声楽家ですからね。

たかべ だけど、これは一体化しますよ。

安藤 自分の肉体の延長として楽器があるわけだから。それはそうなのでしょけれど。

たかべ 弾いてる人は一体になってますから。じゃなかったら、人間は……つまらないと思う。

安藤 人間だからっておっしゃったから。

たかべ 出さなきゃいけないですよ。言葉のイメージって、やっぱりとても大事。

安藤 そのロジックのことをおっしゃったわけじゃないです。理屈を忘れて聞いてくれっていう言い方だとすると、それ以外は一体何かっていうことになっちゃうわけだから。

山本 あとその、自然歌手っていう人もいるわけじゃないですか。そんな勉強しなくても歌えてしまうという。それは本当にもう楽器と演奏家というか、音楽性、いろんなことが一緒になってますよね。でも、ピアニスト、ピアノを勉強せずに弾けるかっていったら、できるわけ

ないし。何にも勉強しなければ弾けないですよ
ね。だからちょっと技術の障害っていうのは確
かに楽器にはあるわけですよ。……たつて
……ふりはできますけど、やっぱりそれでも
習ったことがない人にはできないし、そこが
ちょっとやっぱり、もちろん上手い人は一体に
なるんですけども、自然歌手のことから思うと
いかに身近かなという事は思いますよね。習
わなくても、だから耳から入れて歌ってます。

玉崎 パヴァロッティなんか。

安藤 新劇の演出家がオペレッタとかを演出す
る時に、その音楽性が問題にならないのかなと
思う。要するに悪く言うとスター歌手がいな
い。時代のカリスマになるようなスター歌手が
いなくて、その人だけで充分な時代ではないか
ら、カバーするような形で、演出でカバーする
という時代なのですか？ オペレッタっていう
のはグランドオペラの音楽性でもってお客様を
惹きつければ十分だというのであるならば、
じゃあなぜそのアンダーグラウンドとか実験演
劇の演出家が抜擢されるのかっていう時に、そ
のオペラの楽しみを広げるといふ程度なのか、
もともと足りなかったものを新しい演出家が何
か付け加えたのか。そこのところはどうかで
すか。

たかべ 言いにくいですね。

岩川 それぞれ違うんじゃない？

玉崎 そういうふうに言うよね。

安藤 ぜひ聞きたいですけど。例えば指揮者が
いますね、オペラなりオペレッタの。指揮者が
いて音楽全体を見て、そして演出家があります
よね、そこにやっぱりディスカッションがあつ
て決めていくというかたち。

山本 それこそ言いにくいけど、ディスカッ
ションできる人と、できない人がいます。

たかべ お互いにです。

フロアC 指揮者とソリストでも。

山本 それはね、もの作りというのは。

安藤 そういうことがありますよね。松尾さんが
指揮をしたでしょう。モーツァルトの狂言風演
出で話題になった。

山本 『ドン・ジョバンニ』？

安藤 その時に僕は制作側にいたからわかつた
のですが、ヨーロッパの指揮者の時代のような
方法で彼女が仕切ったっていう感じがしたので
す。

山本 そういうことはいっぱいあります。

安藤 出来栄えですが、結果的にすごく良かつ
たのです。言い方は少し悪いけれども、やはり
独裁者として全体に一本の軸を通すと、見てい
る方としてはひとつの完結性を感じる。解釈は
あるだろうけれど、作品の全体が楽しめるとい
う気がしました。ヨーロッパでは話し合つて演
出法を決めるものではないけれど、日本では遠
慮がすごくあつてベクトルがばらばらになつて
しまう。

10) 演出家 vs 指揮者

たかべ でも、例えば空間をね、どういう空間
にしますかとか、どういう衣裳を着せましよう
かっていうことがありますよね。そういう設定
の仕方もあるわけだから、全部独裁でやるつて
いっても、それは演出家っていうのは、視覚に
訴えるものね。視覚に訴えるものと、で、合体
させていくわけですよ、衣裳もそうですし、
装置もそうですし照明もそうですし。その中で
いかにスムーズに、だつて、わくわくした音楽
のところをね、しみったれた服ではいけない
し。すごく清廉な乙女の音楽が流れる時に、い
くら主役だからといってめちやくちやデコラ

ティブな衣裳を着たら、歌で変化していく心の成長というか、ドラマツルギーがみえにくくなってしまいます。何でもないニュートラルに見えるものを主役は着てほしいのです。その辺のところは話し合いますし、又、指揮者とドラマの運び方についていろいろ注文や指摘もあったりする時は、お互いに素早く対応できるよう努力してます。最終的には独裁でもいいんですけど、その前にツメを厳しくしとかなないと本番で破綻します。

安藤 その上で、議決権は俺が持っているよと、という形になるわけね。

たかべ その言い方も……。どういうふうにまとめたいの、安藤さんは？ それね、断定的じゃないんですよ。

安藤 今、指揮者の権限のことで言ったんです。音楽性が大事だとしたら、どこまでその権限があるのか。いったいなぜ新しい演出家が次々と投入されたのか。そこの謎があるわけです。

たかべ だって一定じゃないもの。歌い手が変わるだけでオペラの雰囲気は違ってくるわけだし。(これから言うことはちょっとカットして下さいね。) 曲の前奏はものすごく意識して歌い手さんと始めるんですけど、時々後奏の振り方の下手な人がいるんです。指揮者で。どこへドラマをもっていきたいのって、私怒って見てる。後奏がつまなくて、また同じように次の曲の前奏へ移るともう掻きむしりたくなる。

やっぱりモーツァルトは、聴いてるとだいたいどこからどこで何歩進むとかね、ここで振り向いたとかね、全部わかるように書いてある。だからモーツァルトもロッシーニの世界ですけど、本当に人間が好きで、本当にわくわくするように書いてあって、悪いことしてる

人、間抜けな人ね、それからズルい人、みんな好きで、全部書き分けてある。それはやっぱり素敵ですよ。

演劇だと言葉の中からそれを探っていくわけですけど、それがオペラはポーンと最初に出てくる。あ、こういうものっていうふうに、わからせられるものもありますよね。

安藤 オペラとオペレッタと、絞らないと何かあれだね。

玉崎 でも、私達の話題提供はオペラとオペレッタと二つだから。

井関 山本先生がさっきおっしゃったように、とくに歌の人は、やはり書かれた楽譜が一応あるけれども、微妙に音程を作るというようなこともあるんでしょうか。

山本 それは音程を作らなきゃいけない、声楽に限らず楽器の方と一緒に思うんですね。その人のセンスですね。下がっちゃう、というのとは違ってね、とれないっていうのとは違ってね、こうとるっていうのはあります。

井関 音程を高めにとるとか、いろんなことがあるんですか。

山本 このニュアンスだとかこういう色にしたっていうのはあります。もっとためといて、ちょっと遅めに出て、こうしようとか、そういうのはいくらでもありますね。

井関 昔から最高の器楽の名人たちも、自分で音程をいろいろ極めた上に、最後はオペラを聴きにいて、歌手の作り出す微妙な音程から学んだと言ってますね。

山本 それとあれですよ。人と絡んでるものですから、前に起きたことにのせるものだから、変わるんですよ。練習したとおりにできるわけでもなくて、あ、こんななっちゃった、……それがあるもので、確かにあります

ね、そういうことやこういうこと。

井関 安藤さんが言ってる演出がどうしてどんどん変化するかっていうのは、僕はひとつはヨーロッパなんかから来たんじゃないかなと思うんですけど。オペラに限らず演劇でも、ひとつの古典なら古典の上演を、シェイクスピアでもなんでもそうですけど、クラシックな衣裳でやるというのは長いこと続いてきましたけれども、最近はまだ背広を着てやるのが多い。ああいうのはヨーロッパ人の、何か新しいものを加えなければやる意味がないとか、何かその絶えず変えていかないといけないとかいうような強迫観念が、どっかにあるんじゃないかなという気がして。何もあんなに新しく、あえてしななかったっていいんじゃないかと思うくらい。

山本 興行的なことが大きいと思うんですが、ヨーロッパの話を書きますと、やっぱりすごく新しくしていかないと大変なんだそうなんです、演出家は。もっと言うと、例えば東洋のオペラも取り入れたいというくらいの感じらしいですよ、いいものがあれば。残念ながらなかなかむこうのめがねにかなうものが少ないですが、そのくらいにしても目先を変えたいと思っっているようなことは聞こえます。

安藤 なるほどその、そのチケットセールスっていうね、非常な現実があるということですね。

たかべ 芸術を鑑賞しましょうって言うと大変なことになるんだけど、もともとはやっぱりちょっと際物的なね、わくわく感とか、ちょっとスキャンダラスのこととかいろいろなことがあるわけだから、そのわくわく感は大事なことだと思います。

フロアD そのわくわくさ、なくなったら終わりだよな。毒がなくなったら演劇終わりだよ

ね。

フロアE 最初許可がいったわけだからさ、演劇の役者と歌い手とか、さっきの話。そういう時代から比べるともっと本質的にもおもしろくなってきてるんじゃないですかね。そういうことで演出家の登場の仕方もあるんじゃないですか。あの、結構新しい演出っていうのはおもしろいものが多いなあとは思ってますけど。

安藤 なるほど。

玉崎 でも、一般的に言うドイツのオペラの演出は抽象的すぎて、わくわく感がなくて。もうちょっとわかりやすいほうがいいです。

安藤 ドイツ派とイタリア派と両極端に分かれるものですかね。

玉崎 あまりにも両極端ですね。

たかべ だから、そうですね、ドイツにフランスの人が入ってくるとちょうどよくなる。

玉崎 そうということですよ。

たかべ イタリアが入ってくると、お、ちょっと、ってことになるんだろうしね。でもやっぱり今度来日するザルツブルグのね。

玉崎 『フィガロの結婚』。

たかべ あれは演出家の力。あれはすごいですね。

玉崎 四月に来るのですね。

たかべ 2006年版の『フィガロの結婚』が今年来ますね。DVDで見せてもらったんですけど、縦のね、こういう装置。舞台一杯の……。

安藤 高さのある。

たかべ そうです。それと『フィガロの結婚』に普通は出てこない登場人物が出てきた。で、それによって、コンテの歌手が。

玉崎 伯爵が。

たかべ ええ操られるんです。だからとんでもない格好になって歌うんですけど、あれは圧巻

ですね。それを振っていたのは、アーノンクール。大胆な演出プランを、スタッフ、キャスト、指揮者、歌手たちが全部それに合わせてやってるわけですから。あの演出家の力すごいですね。

玉崎 でもわがままなプリマが、ギオルグューだったと思いますが、リハーサルに自分が行かないで女中さんをやるとか、そういう人がいるわけでしょ。あの鬘なら被らないとかね、いろいろ言うみたいですよ。昔から、プリマは神経質で気まぐれ、怒りっぽいとか言われてますね。だからそういう人はいるのでしょうか。

山本 そういところがプリマ……。プリマがそのくらい神経質になるなっていう、気持ちの、それはわかりますよ。言いたくなっちゃうっていうっていう人も鬘は我慢してるだけです、普通は。それを我慢できないとこまできちゃう人も。特に激しい国民でしょ、すごく。

安藤 なるほど。

山本 ちょっとしたことではいっぱいありますね、演出で。集中しなきゃいけない、最後までやらなきゃいけない、演技も落としちゃいけない、忘れちゃいけない、つらいと思いますよ。

たかべ あたり前ですよ。どこか痛くては歌えないわよね。

山本 言い訳できないですもんね。あれ（鬘）痛かったのであの声出ませんでしたなんて言えないから。何で言わないのってその時に言われるわけで……。

岩川 演出家……ってさ、そういう偉い人にもさ、あんまりよく知らないでさ、平気にまずは言うところを制作者は買うんじゃないですか。これまでの習慣を壊して何かしたい時に、例えばあの演劇でおもしろい演出をしてるやつを呼

んでやらしてみるっていうのはそういうことじゃないですか。なかなかやっぱり階層があって、あっちの指揮者のほうが上だ、こっちが下だみたいなそういう関係がですね、何かわりとちょっと外から入れると新しいものがぱっと出たりなんかすることもあるんじゃないですかね。

井関 よくありますよね。パイロイトなんかでも指揮者にブーイングをかけることもあるし、指揮者はいいとしてもその演出に悪評が出て、翌年からはその年の演出をやめて新しいのにするとか、元に戻すとか、いろんなのがありますよね。だからやっぱり絶えず変わっていかざるを得ないのかもしれない。恐らく定期会員かなんかで、古い演出をやってくればいいという部分と、それから旅行者とか世界中から見に来るような人はもっと何か新しいものを期待してとかってあるから、そういう興行的なこともあるでしょうし。

たかべ 観光客はオーソドックスな演出のものを見た方がわかりやすいですよ。

安藤 ……ブロードウェイも何か七割か八割ぐらいは観光客じゃないかなと思うけれど。

玉崎 今そういう時代になってるからでしょうね。大きい劇場、ロングランの有名な作品はそうでしょうね。

安藤 僕の印象では、ヨーロッパではクリエイションっていうことにいくんだね、そういうの。

たかべ でも、ずーっと変わらぬ昔からのスタイルじゃ、やっぱりつまらないですよ。新しい風というか、波というか、元気なものを評価する姿勢がヨーロッパにはあると思う。

玉崎 やっぱり自分のアイデンティティーですね。

たかべ いや、オーソドックスに、いいものがあるからだと思うんですね。いいものがあるから、新しいことやっていいよっていうのがあると思うんです。ヨーロッパには自信があるから。それと、若者たちがやる時も、古典というのはどんな風にやってもピシッと成立する見事さが作品にありますよね。『ロミオとジュリエット』をアメリカの貧困の人種のるつぼの中に場を設定すると、ミュージカルだけど、レナード・バーンスタイン作曲の『ウエストサイド・ストーリー』となる。エンディング近く、彼の死を抱きしめながら歌うナタリー・ウッドあの顔！ あの演技！ あの映画は忘れられません。

安藤 素晴らしかったですね。

たかべ すっばらしいですよ。

安藤 あれ最初から映画だったんですよ。

玉崎 違います、先にブロードウェイの舞台をやっています。

安藤 それから映画化したの。

玉崎 映画は少し変えていますね。

安藤 ジョージ・チャキリスの舞台は見たかったな。

玉崎 ジョージ・チャキリスはロンドン版舞台の俳優だったのです。ブロードウェイの初演俳優じゃなくて。

井関 変わらないって言ったっけ、音楽は変わらないって言ったけれども、多分その演奏の仕方とか歌い方なんかにしても、恐らく初演された頃のようなことをやったら今の人は誰も聴きたいと思わないかもしれないですね。優れた人はいたかもしれないけど、やっぱりその演奏のテンポとか、そういうものは変わってきていて、多分今のほうが進歩してると思うんですよ。

山本 思いますけどね。

安藤 進歩じゃなくて、変わってるんだ。

井関 変わってるのかもしれませんが。

玉崎 時代も、好みも。

安藤 要するにインタープリテーションでことなんですね。翻訳とも、通訳者もフランス語ではアンテルプレートルっていうわけだから。

井関 だから演出だけでなく、音楽そのものも少しずつ変わってる。

玉崎 歌手もね。

山本 あのだから、古い、私達が知る範囲で言うとうと、イタリアオペラがはじめのころ日本に来た時の『カバレニア ルスティカーナ』の aria とか、歌手の演技のむきとか、今と違いますよ。

玉崎 直立不動で。

山本 あれに素晴らしい演技って言っても何かなってちょっと思いますもんね。歌にしるね、素朴なんですよ、すごく素朴で。てらってない歌を歌ってるんだけど、違う環境に慣れているので、違う歌をよしとちょっと思ってるところがあるんで古いて、古いて言い方当たってるのかな。それこそ、そのもっと前の話ですから、恐らくそういうことは繰り返されて今に来てるんじゃないかと思うんです。

安藤 そういう意味では古典と言えども現代でやる時には何らかの新鮮みを加えてやる。

たかべ 使ってる楽器も違うんです。

安藤 なるほど。さて、まだ続けたいんですが、むこうに簡単なお食事を用意してありますので、そちらで続きをやっていただくということで、この辺りで中締めということでもよろしくお願いいたします。ありがとうございました。