

2013年度教養文化研究所第2回公開講演会報告

教養文化研究所所長 林 好雄

実施日時：11月20日（水） 13:00～15:30

講師：笠松 泰洋（かさまつ やすひろ）氏

題目：オペラはどのように作られるか

場所：本学 7404教室（第2講義棟4階）

司会 それでは、時間になりましたので、第2回の教養文化研究所主催の講演会を始めさせていただきます。ちょっと学生が、20分ぐらいしてから出入りがあるかもしれないので、うるさいかもしれないんですが、大学ですので、勘弁していただきたいと思います。

今日は少し変わった講演会というか、「オペラがどのようにして作られるか」というような題名で笠松泰洋先生に講演をお願いしましたが、笠松先生は、福井県のお生まれで、東京大学の美学芸術科を卒業されました。それ以前から、三善晃先生について作曲を勉強されていたということで、先ほどちょっと食事を取りながらそんなお話を聞いていましたけれども、いろんな活動をしておられて、オペラだけではなくて、例えば蜷川幸雄演出のシェークスピアの演劇の音楽を受け持ったり、あるいはダンスだとか、映画の音楽を受け持ったりということで、さまざまところで活躍されておられるということです。シェークスピアの『ハムレット』だとか、『十二夜』だとか、そういう作品は非常に人気があって何度も上演されるので、そのたびに新しい曲を頼まれることがあって、何度も同じ作品に曲を付けることがあるんだというようなお話も伺いました。今日は、きっとそういうオペラ作りの現場での楽しい話をたくさん聞けると思って、楽しみにしております。それでは、よろしくをお願いします。

オペラはどのように作られるか

笠 松 泰 洋

笠松 こんにちは。笠松と申します。私自身がこういうところに呼ばれるのは、最近時々あるんですけども、大学の先生をしているわけではないので、学問的なことを、例えばオペラの歴史とか、そういうことはあまり期待されてない気がします。それよりも、オペラを作る現場で何が起きているか、ということを中心にお話ができたと思います。

オペラって、皆さん、そんなになじみがないと思います。実際に日本で稼動しているオペラ劇場っていうのは、通年では、新国立劇場しかない状況です。他にオペラを定期的に制作している劇場は、滋賀県にあるびわ湖ホールと、兵庫県立芸術文化センターの、この二つしかありません。本当にオペラは、日本ではなじみのない芸能と言えると思います。また、オペラは芸術と言っても、芸能と言っても思います。

一方日本には、能、歌舞伎、文楽という伝統芸能があって、全部、オペラというジャンルに含めることが可能です。音楽が付いて演劇を上演するものが広い意味でのオペラと考えた場合です。実は今の西洋のオペラも、起源的に言うと、完全に演劇です。現在オペラは音楽のジャンルに入るのですが、非常に音楽寄りの演劇である私は思っています。今の日本でオペラは上演の回数がとても少ないですが、ミュージカルっていうのは圧倒的に多いですね。オペラの10倍以上上演されています。でも、ミュージカルもオペラが分かれてできたようなものなので、広い意味で言えばミュージカルも、オペラの一種というふうに僕自身は捉えています。今日は、広い意味でオペラっていうのを考えていただいて、オペラハウスで上演されているものだけでなく、ミュージカルもオペラの一部だと考えて、演劇の延長にあって、音楽が主体の演劇がオペラだという前提で話していきたいと思います。

まず、現在のオペラがどうやってできたか、その起源を簡単にお話ししておきます。ヨーロッパでは、演劇は歴史的にずっと盛んなのですが、ギリシャ時代にギリシャ演劇が上演されていて、それがそのままローマ時代のローマ帝国の大都市でも上演され、それがヨーロッパの演劇の原点になっています。

ギリシャ悲劇は、大体今から2,500年から3,000年近い時代に作られたものなのです。アテネのような、都市国家と言われた、今で言うと一つの県に近いぐらいの、その中の市民がみんな参加して、市民みんなで作り、競い合ってそれを神に奉納する、というものでした。アテネでは「ディオニソス祭」っていうのが毎年行われていました。都市を幾つかの区に分けて、その各区で毎年、新作の芝居を作り、それを3日くらいかけて上演し、グランプリを決める、という行事です。1年かけて準備して、2月末から3月くらいの時期に、それで、みんなが協力して上演する。ちょうど今で言うと、「よさこいソーラン」の全国大会みたいなものです。毎年地域でやりたい方が集まって新作を作って競い、代表が全国大会でまた競う。

今、何でもそういう行事はたくさんあります。吹奏楽だって、マーチングだって、合唱だって、みんなそういうふうに学校とか、もしくは地域ごとにいろんな人が集まって作って、ちゃんとプロの助けを得て毎年ステージを作ります。それで競う。まさにそれに近い形です。京都に祇園祭というお祭りがありますが、あれも地区に分かれて、毎年趣向を凝らした山車を作って、練り歩いて、あれは競技ではないんですけれども、「今年はどこがよかった」みたいな話になっていく。博多のどんたくも、毎年趣向を凝らした山車を作り、競争します。タイムを競い合って勝敗をつけ、地域のコミュニティーを強める催しとして長年開催されているのですが、それと非常に似た形で、ギリシャでは山車の代わりに演劇を作って、それを3日か4日ぐらいの間に、朝から晩までかかって、いわゆる半円の競技場みたいな劇場、アクロポリスにあるアティコス劇場っていうのが今でも残っていますが、ああいうふうな石造りの劇場で地区ごとに上演し、競い合ったのです。神様にそれを奉納して、1年間の祈願をする。神社のお祭りもまさに、神様をもてなすために芸能を奉納するものですが、日本の獅子舞、神楽、それが発展した芸能全て、ギリシャ劇と同じようなものです。

そういうことをやると、1年かけてみんなそれを準備して、いい待遇でいい指導者なり作家さんと呼んで、他に負けないものを作ろうということになります。いいねぶた師を呼んだり、いい振付師や作曲家を呼ぶのと同じです。古代ギリシャではいい劇作家を呼んできて、書かせて上演するということが起こっていたのです。その祭典が1年間で一番大きな、文化的なイベントだったわけです。もう一つ、スポーツの競技会みたいなのがあって、それがオリンピックの基になります。文化とスポーツという生活の糧を生産することを離れた行為の両方が、今の20世紀、21世紀に至るまでの大きい社会の基が、確かにギリシャ時代にできたのですが、その文化

の部分、演劇だったわけです。

演劇といっても、今の演劇とはイメージが違い、2人もしくは3人の演じ手しか出ません。この3人の人が、交替でいろんな役をするんですけども、舞台上に台詞を言う人は、基本的に3人、もしくは2人までしかいないのです。お能と似てます。お能も、「ワキ」と「シテ」という、主役ともう1人の相手役の2人しか舞台上には乗りません。お能だと、「地謡（じうたい）」という、謡いをする人たちが横にいて、物語のストーリーの流れとか、いろんなことをずっと謡で謡っている。実はこの構造がギリシャ劇とそっくりなのです。ギリシャ劇では、「コロス」と呼ばれる集団が、お能の「地謡」の人々に当たります。訳をすると「合唱・舞踊隊」と書くこともありますが、コーラスという言葉の語源です。

余談ですが、そもそも演劇の用語や舞台の用語は、ギリシャ時代の演劇の伝統がローマに受け継がれ、それがそのままヨーロッパに広まって今の演劇までつながっているために、ギリシャ語から発祥したものが多いのです。例えば舞台の前の部分、下ろした幕とステージの間に1mぐらい隙間があるんですけど、それを日本の演劇関係者は「プロセ」と呼びますが、正式にはプロセニウムというギリシャ語から来た言葉です。また、普通に皆さんが使うオーケストラという言葉も、元々「踊り場」っていう意味なんですけれども、ギリシャ語です。踊り場みたいところに音楽を演奏する人がいたので、オーケストラにいる人たちという意味で、演劇に伴う音楽を演奏する団体をオーケストラというふうに使われるようになったのです。踊り場隊っていう感じです。メガフォンっていう言い方も、「メガ」って「大きい」という意味で今、使いますけれど、ギリシャ語で大きいっていう意味で、「フォン」は音ですよ。メガフォンは「大きい音」という意味です。今は拡声器のことですが、それもギリシャの演劇で使われていたものです。ギリシャ劇は、登場人物を表す仮面（マスク）をつけて演じられた、とされます。ここもお能と似ている点ですが、それを、8,000人収容の劇場でやりますので、マスクは、実はメガフォンの働きをしていたといわれています。こういうふうに、円錐状になったものが口の部分に付いている、かなり奇妙なお面です。日本のお能のお面は、着けるとちょっと声がくぐもる感じなんですけど、ギリシャのお面は、逆に拡声するというふうな作りでした。

話を戻します。そのような仮面を着けて、登場人物が2～3人で、そして、それ以外に合唱隊が、ギリシャ語でコロスという人がいて、この人たちが、物語の進行とか、あとは民衆の役を集団でやります。民衆の声が入る、というのが本当にギリシャ独特で、民衆主義（デモクラシー）の生まれた国だなと思います。古代の直

接民主制をコロスは象徴する存在でもあります。民衆の声として、泣いたり、喜んだり、いろんな役を担う。そして、オーケストラという楽団もあった。これがギリシャ劇の基本構造です。シテ、ワキと地謡とお囃子（笛と鼓、太鼓）で構成されるお能と全く同じ構成なのです。

3人の役者さんは、演技をする、というより、詩を朗読するのが役目です。ギリシャ時代の演劇ってというのは、全部12音節の詩で作っており、詩を朗々と朗読する。その点も、お能と似ている。それ以外の台詞は、コロスが全員で言う。

ギリシャ時代に上演された台本の代表的なものが、今でも数十本そのまま残っています。エウリピデスとかアイスキュロスとか、ソポクレスという人の台本です。今あげた3人は悲劇で有名な作家ですが、ギリシャは悲劇だけでなくて喜劇もあって、それも残っています。さきほど例に出したディオニソス祭では、喜劇と悲劇を織り交ぜて上演していました。1日に一つの地域が、喜劇1本と悲劇2本の3本、セットで上演する。長いと1本に3時間ぐらいかかるので、1日かかるんですね。ですから、四つの地域、4日間かけて、ずっとみんな朝から晩まで劇場にいて、四つの公演を見て、泣いたり笑ったりしながら見て、そして、今年の1番はどやっていうふうに決めた。そういうふうな演劇大会という形でギリシャ劇は上演されていたのです。

さて、やっとオペラに起源に近づきます。ローマ時代になり、西ローマ帝国が476年に滅亡します。東ローマ帝国はずっと残り、イスラムの影響を受けつつ長く存続し、1453年に滅亡します。その中でギリシャ劇の上演は廃れてしまいましたが、ルネサンスの時代になり、イタリアのフィレンツェで、裕福な貴族たちが、古代ギリシャ時代の演劇の再演を試みます。

ルネサンスは、もちろん皆さんご存じのように、「人間復興」というふうに訳されています。キリスト教の中世がずっと続き人間性がある意味で教会の規定の中で抑圧された中で、そうじゃない本来の人間の姿を取り戻しましょうという、そういうふうな一種の芸術運動で、科学も発達しました。そして、その流れの中に、ギリシャ演劇を、当時と同じように上演しようという動きがあったのです。今日説明したような様式のギリシャ演劇をギリシャ時代のような上演方法で。

それで、その当時の貴族たちで興味を持った人たちが集まって研究した結果、コロスという人達は、歌っていたに違いないということになったのです。つまり、全員が声をそろえるっていうのは、難しい、と。これはイタリア人の発想です。日本人って、そういうのが得意で、日本でギリシャ演劇を上演するとき、コロスは、み

んなでしゃべります。みんなぴたっと呼吸を合わせて、ぴったり合った台詞を延々と言うのです。外国人は絶対できないと言われます。蜷川さんが「いくら外国で練習してもできない」って言っているから、きっと間違いありません。そこで、イタリア人は、歌っていたに違いないと考えたのです。更にもう1つ根拠がありました。

アリストテレスというギリシャ時代の大学者が、たくさん本を書いている中で、『詩学』（ギリシャ語で『ポエティカ』）という本を書いています。詩というものはどういうふうにできているのか、という本なのですが、詩というのは、普通僕らが思い浮かべるポエムではなくて、ギリシャ劇の台本のことなんです。ギリシャ劇の台詞は全部詩でできているのです。実は『詩学』という本の内容は、演劇論なのです。ギリシャ悲劇がどのようにできているのかを、学問としてまとめている。

その中で、演劇の重要な要素を幾つか挙げているのですが、最後に「音楽」と書いてあるのです。「メロポイア」というギリシャ語なのですが、これにより、ギリシャ劇では音楽が使われていたのは間違いないと。しかも、オーケストラっていうところに楽器の演奏家もいたらしいということで、ギリシャ劇は、全部歌に違いないと考えたんですね。全部歌っていたに違いない、と。ですから、全ての台詞を歌う演劇というのを、ギリシャ時代の復興として作ってみようということで考えられ、上演されたのが、今のオペラの始まりとなったのです。

それはどこで上演されたかという点、最初は貴族の館でした。貴族っていうの、私たちにはピンと来ないですけども、ただの地主さんというよりも、日本で言うところと殿様に近い存在です。それぞれの領地を持っていて、政治的にも支配している。貴族も大きくなると、お城もありますし、お城の中に文化施設も造るわけです。大きい貴族になると、自分のおうちの中に劇場を造るわけです。このルネサンスの時代も、自分の館の中に人がたくさん集まる広間を作り、そこで復活させてギリシャ劇を上演したわけです。

ですから、まず、最初の段階では、一般の人が見るものではなかった。貴族たちの趣味というか、貴族の間の自慢の種です。「どどここのあれはよかった」と、みんなで見に行き、それで自分たちが有力だっていうことを示す。例えば戦国時代に日本でも、戦国武将たちがみんなこぞってお能とか茶の湯を楽しんで、優れた人を自分のところに呼んでは、例えば、利休を呼んで茶室を造らせたりとか、焼き物は誰を呼んで作らせたりとか、お能の名人といわれている人を自分のところに呼んで、自分の家来にして、専属の能楽師にしたりとか、そういうことはずっとありましたから、それと同じです。

だから、お能が日本で戦国時代に広まって、武士の間に、一種の武士のたしなみとして広まったのと非常に似た形で、イタリア中心にオペラとが広まっていき、オペラというジャンルが出来て来た。最初それは、あくまでギリシャ劇の復活上演であり、オペラという名前もありませんでした。オペラという名前自体が、「作品」（オーポス、英語で言うとワーク）というイタリア語の複数形です。たくさんの歌を集めて一つにまとめているので、ワークスっていうふうな言い方で、作品群という意味ですけども、それがオペラという一般的な音楽劇を表す用語になっていった。それがオペラの始まりです。

歌好きのイタリア人は、これが面白いので、貴族だけじゃなくて、一般の人にも見せようとなった。大きい都市では、一般の人も見られる劇場みたいところで上演するようになってくる。ローマとか、フィレンツェとか、ボローニャとか、いろいろなところで、一般の人も見られるオペラ劇場みたいなのができてきた。

貴族も行くので、一般の人は場所を区切ってそこに入れた。今でもヨーロッパの古い歌劇場は、例えばウィーン国立歌劇場は、正面の席と横の席では、入る入り口が違います。正面から入って、いい席の真ん中のところは、もちろん席も高く、200ユーロ近くします。日本円にすると2万円前後のお金になる。服装も、やっぱりちゃんと正装しないといけない。男性はモーニングやタキシード、女性の方はドレス。ドレスって、本来は前にボタン付いちゃダメなんです。後ろに付く。つまり、自分で着られない服ですね。召使がいないと着られない服を着ている人しか来ちゃいけませんっていう、そういうことです。横の方は、ジーパンでもいい。どんな格好でも入れてもらえます。はっきりしていますね。一番安い席は、ウィーン国立劇場でも3ユーロとか2ユーロですから、260円で見られるんですよ。一番上の、5階の立ち見とかになっちゃいますけれども、座れる席でも10ユーロぐらいでも十分にあり、舞台の左右の端だったり、上だったりして舞台の全てが見えるわけではない席になってしましますが、音はちゃんと聞こえます。上の方が音はいいですね。階級によって席が分かれています。ヨーロッパの階級社会そのままを象徴する形ですけども、皆さんが誰でもある意味では楽しめる、都市に於ける第一の娯楽として、一時すごく人気が出ます。17世紀くらいですね。そのときのオペラっていうのは、例えば、モンテヴェルディという名前の作曲家のものが多く残っています。彼は17世紀のオペラの巨匠なんです。現在、「バロック・オペラ」といわれているもので、チェンバロが中心にあり、今で言う古楽といわれている楽器のアンサンブルがいる。チェロの基になっているビオラ・ダ・ガンバっていう楽器とか、バイオリンだって、

今の楽器とはちょっと違うバロック・バイオリンっていう楽器とか、当時のいろんな楽器が勢ぞろいした。実は楽器が勢ぞろいすることっていうのは、それまではなかったことなのです。

そもそも、オーケストラって、いつの間にかずっとあった気がしますけど、そうではないのです。オーケストラという言葉自体、ギリシャ演劇の用語だったように、オーケストラという集団は、ギリシャ演劇を上演するのに規模がだんだん大きくなってきて、オペラの規模が大きくなってきて、じゃあ、楽器の数も増やして派手にしよう、という中で生まれてきたものなのです。例えば王様が隣の国の王女と結婚することになり、派手な披露宴をする。そのようなときに記念でオペラを作らせて上演することが多かったので、その中で、派手さを競うようになるんですね。そうになると、「オーケストラももっと派手にしよう」ということになって、人が増えてきて、それで今みたいな、世の中にある楽器をみんな集めて楽隊にして、歌の伴奏をさせるというふうになっていき、オーケストラというものが出来ていったのです。

ついでに言うと、オペラの伴奏をしている中で、オペラに、序曲という部分が付くようになります。歌のない、オーケストラだけによる全体のまとめを、前振りとしてやることです。始まりに歌舞伎の口上みたいに、物語の要約を付ける。ですから、オペラの全体である、1、2、3幕の中に出てくるメロディーから、おいしいところをうまくつなぎ合わせて、1曲にまとめる。それを最初に「今からこんなことやりますよ」という予告編として演奏するのです。

余談ですが、だから、序曲っていうのは、作曲家が一番最後に書きます。全ての曲を書き終わってから、一番いいメロディーをうまくつなげて書く。さらに、その序曲は、1幕にも2幕にも3幕にも付くようになり、じゃあ、1、2、3幕、4幕の、序曲だけつなげて演奏しようっていうのが、交響曲の始まりなのです。シンフォニーというのはそういうふうにしてできてきたもので、結局は、オペラの歌劇場でオペラの伴奏をしていた人たちが、「オペラないときに、オーケストラだけでコンサートやろうよ」というふうなことで始まったものです。例えば、ウィーン国立歌劇場では、歌劇場のオーケストラが、その中で有志を集めてウィーンフィルを作って、オペラがない日にオーケストラだけの演奏会をしてお小遣いを稼ぐ、という週間が、今でも続いているのです。今でも、ウィーンフィルの団員というのは、ウィーン国立歌劇場のメンバーの中の志願者です。やりたい人でうまい人だけを集めて、オーケストラを作って、オペラの休みの日にコンサートをやるのです。ですから、ウィーンフィルの定期演奏会って、すごい回数少ないのです。土日しかないん

ですね。オペラがない日にしかやらない、できないのです。

ちょっと本線から外れたままですが、皆さんに理解していただきたいのは、クラシックの演奏会っていうそのものも、実はオペラがなかったら、今みたいな形はないということです。オペラは、ものすごく存在としては大きい。今の日本の現状を見ると、コンサートがたくさんある。しかし、オペラはとても少ない。クラシックの音楽の中で、オペラというのはこれだけ比重が大きいにもかかわらず音楽家でさえ見ることも参加することもめったにない。東京で1日にあるオーケストラの演奏会とオペラの回数と比べると、桁違いです。東京にプロのオーケストラ、九つか十あり、それがしょっちゅう演奏会しているわけですが、オペラはうんと少ない。

地方の公共ホール見ると、年にやっぱり4～5回は、例えば県立芸術文化センターみたいなところだと、年に5～6回はオーケストラの演奏会があります。アマチュアを入れると、もっともつとあります。しかし、オペラっていうのは、半分アマチュアみたいな団体が年に1回ぐらいやって、お正月前後に小規模の、20人ぐらいでバスで来るようなオペラが1回あるくらいです。私はこれが実は大きな問題だと思っています。

少し、視点が変わりますが、プロの音楽家っていうのは、いそうで、しかし、どういう存在か非常に分かりにくいと思います。分かりやすいのは、NHK交響楽団や、東京都交響楽団で弾いている人たちです。一方、フリーというか、個人でやっている演奏家というのはどうやって生活しているか、非常に分かりづらい。僕なんか、その典型ですね。フリーの作曲家って、どうやって食っているか、全然皆さん分からないと思います。いろんなことをして食べているわけですけども、作曲家や演奏家って、ずっとそういう立場なのです。

少なくとも19世紀までのヨーロッパでも、非常に珍しい安定した就職先の一つは、教会の音楽を作って演奏する、教会のオルガニストです。首席オルガニストという人が、大体、教会のイベントの音楽を全部作曲します。で、自分で弾いて、合唱団を指導する。もう一つは、王様のお抱えのオペラハウスのトップです。宮廷楽長という立場です。サリエリという人がなっていて、どうしてもモーツァルトがなれなかった、あの地位です。この人が、王様のお城の中で演奏されるありとあらゆる音楽を全部作ります。当時は、もちろんCDプレーヤーも何もないですから、生演奏しかないわけです。音楽が必要なときには、必ず楽長がいなきゃいけない。あ

る意味では、今よりもうんと音楽家の仕事が多かったのだと思います。お城で、やはりお抱えの楽団が生演奏するための楽譜を書いて、自分も演奏に参加する。

作曲家と演奏家とか、指揮者という区別がなくて、音楽家というのは、音楽が全部専門でできる人のこと。例えば、能楽師とか歌舞伎役者という人も、いろいろできます。男役も女役もやる人は多いですし、謡もできますし、踊りもできますし、歌舞伎の舞台に立つことだったら、一人でみんなできます。雅楽師と言われる人も、例えば東儀秀樹さんはひちりきの専門家ですが、全員、全部の楽器ができます。全ての楽器が何をやるか全部分かっていて、どのパートでもみんな弾けるんですね。今は何でもとても細かく専門化されますけれども、そういう専門家というのではなくて、昔の音楽家、というのは、音楽のことが全部分かっている人ということになります。ですから、作曲して演奏して当たり前で、下手すると、楽器もほとんどの種類を自分で演奏する。モーツァルトだって、ピアノも弾けるし、バイオリンもうまいし、歌がうまかったかどうかは分かりませんが、ほとんど自分でやってしまえる人でした。

そういうふうな宮廷楽長という人がいて、一番大切な仕事は、これは宮廷によるのですが、その宮廷のご主人がオペラ好きだと、オペラを作ることになります。昔のハプスブルク帝国の首都のウィーンだったら、国賓を招いてオペラを見せる。そこで皇帝の権威や力を見せつけるわけですから、いいオペラを見せなくてははいけない。オペラは、先ほど言ったとおりイタリアで生まれたので、イタリアが本場でした。宮廷楽長もまずイタリア人です。サリエリもイタリア人でした。ですから、誕生から18世紀終わりくらいまでのオペラは、ほとんどがイタリア語で書かれていました。

これがとても重要なことで、イギリスでもドイツでも、ウィーンでも、ずっとオペラはイタリア語で書かれていた。モーツァルトも、生涯の間に40本ぐらいオペラを作曲しましたが、『魔笛』という人生の最後に書いたオペラだけドイツ語で、あとは全部イタリア語です。例えば『フィガロの結婚』というとても有名な、一番よく上演されるオペラも、イタリア語です。だから、音楽用語は、例えばアクセントとか、クレッシェンド、アレグロ、モデラートも、ピアノやフォルテも、全部イタリア語です。イタリア人が今の西洋音楽の基本を作ったのは、イタリア・オペラがヨーロッパ中に広まったからです。

だから、西洋音楽やりたい人は、私も最近やっと分かってきたのですが、オペラを無視は絶対できないのです。私自身が子供のときに、オペラって全然好きじ

やなくて、「何であんな大げさに歌うんだろう」と思って嫌っていました。あと、日本語のオペラなんか、「何で日本語をあんな不自然に歌うんだろう」みたいな感じで、全く受け付けなくて、音楽っていったらピアノとか、オーケストラの曲の方がうんと好きで、オペラには見向きもしなかったです。今、私も50歳過ぎになって、オペラも6曲作曲して、ようやくオペラの重要性に気がついたわけです。

例えば、20歳ぐらいの前後のときにピアノの勉強をしていて、ベートーベンのピアノソナタとか、バッハの曲集って必ず弾かされるのですが、それらを勉強して、そのときなりには理解していたつもりなのですが、今、ベートーベンの曲見ると、ものすごくオペラ的だと気がつくようになったのです。「なんだ、ここ、オペラじゃん」っていう箇所がふんだんにある。モーツァルトはオペラ的だ、と昔から分かっているつもりだったのですが、今の方が、遥かにそういうことがよく分かります。オペラ書く立場になったので、何でここがこういうふうな書き方をしているのかという理由、しくみや、そのイメージが、例えば、ああ、これは男と女がここでこんなふう会話しているからこうなるのだ、という感じです。「オペラの場面そのままだな」と感じるのです。

しかも、ほとんどの作曲家がそうなんです。結局、17、18、19世紀、作曲家にとって一番の成功は、オペラで売れることだった。オペラで売れると、誰の助けもなくお金持ちになれるわけです。今で言うと、映画音楽やゲームの音楽やアニメの音楽かもしれません。今、曲書いて一番もうかるのって、ジブリの映画の音楽を作ることじゃないかなと思います。上演や放送のたびごとに、そしてDVDが1枚出るごとに著作権料としてお金が入るわけですから、とんでもない額が動いていると思います。

しかし、これもね、オペラの伝統があったからだと思われます。例えば、美術とか衣装とか、他の人にはそういう権利が発生してないのです、今でも。ですから、みんな一つ作ったら、もうそれでおしまいなのですが、音楽家だけは、音楽を使用するっていうことに関する権利料が入るように、ちゃんと仕組みができています。オペラが上演されると、その興行収入の何パーセントが作曲家に行くっていう仕組みが結構早くからできて、結局それは、いい条件でいい作曲家を、興行する側、劇場側が雇いたいという競争があって、そういう中でいい曲とかいい作品が生まれて、残っていったわけです。

モーツァルトには伝記や伝説がいろいろとあります。しばらく前は、『アマデウス』という映画がヒットしました。モーツァルトは貴族に近い大金を稼ぐ人でした。貧

乏になって死んでしまいますが、それは、ものすごい浪費家だったからです。モーツァルトは貴族じゃない人です。貴族じゃない人っていうのは、なかなかお金を稼いで豊かになる手段がなかったわけです。身分が決められていて、その範囲でしか、例えば職人さんは、生涯職人さんの身分からは離れられなかったわけです。そういう中で、それを度外視して、貧乏な生まれだけれども、すぐにお金持ちになれる手段って、少なかったはずですよ。

例えば一つは、戦に行ってもものすごい手柄を立てるというのがあります。今は、それがスポーツだと思います。戦（いくさ）で手柄って、ちょっと今は難しいでしょう。自衛隊入って出世するって、けんかが強くてもできないでしょう。スポーツか、もしくは音楽。勝負に勝つか、優れたアーティストになるか。日本でもほんとにそうで、歌舞伎役者も、江戸時代にはの士農工商で言うと、そのさらに下でした。でも、すごいスターになって、団十郎とか幸四郎とか、その名前と家が今でもずっと続いているわけですからね。

ヨーロッパのオペラでも同じでした。オペラを作って当てるか、または、スター歌手になるか。今でもそうですけども、スター歌手っていうのはものすごくスターになって、すごくギャラも跳ね上がります。18世紀、19世紀中に、オペラも一時女性が出演禁止だった時期があります。歌舞伎と似ていますが、歌舞伎も江戸時代になって、あっという間に女性が出演禁止になる。それはなぜかというと、よりたくさんお客を集めようという小屋が、女の人にいろいろいことをさせるわけですよね。ちょっと脱ぐとか、そういうことがあると、みんな話題になって、お客が集まる。それで風俗が乱れるから、「女は舞台に乗っけちゃいけない」というふうになって、歌舞伎は全員男でやることになります。シェイクスピアの時代の17世紀の演劇も全く同じで、シェイクスピアのお芝居も全員男で上演されていました。女性役も、声変わりする前の少年か、じいさんがやる。裏声でおじいさん俳優が女の人の役をやるか、声変わり前の男の子がヒロインの若い女の子の役を演じる。

オペラも一時ずっとそういう状況が続きまして、「カストラート」といわれる、去勢をした男の人です。今では考えられないのですが、教会でも女の人は入れない場所がたくさんあり、カトリックは、女性の聖職者そのものはいません。神父様は男です。で、祭壇上には男性しか行けなかったんで、合唱隊も全部、男で構成されていました。女性が入ってなかったんです。では、高い部分の歌をどうしたかと言うと、声変わり前の少年か、去勢した男の人（カストラート）が歌っていたんです。カストラートは、ホルモンの関係上で子供のまんまの声帯を持ち、女性みたいな高

い音が出る状態で男性的にもなるので、4オクターブぐらい声が出るようになるそうです。男の方がやっぱり骨格的には強いですから、女性のソプラノ歌手よりもいい歌手が生まれちゃうんですね。そういう人が、女性の役を歌っていたのです。先ほど言ったモンテヴェルディのオペラも、基本的には女性の歌手は出てないのです。全部カストラートが歌っていた。どうしてそういう人がそもそもいたかという、それは教会の合唱隊にいたからです。そういう人たちが、オペラに流れてくるわけです。

イタリアがずっとオペラを中心だったかの理由の一つは、イタリアがこのオペラに不可欠なカストラートという男性ソプラノ歌手を量産していた、ということがあるのです。ナポリ修道院というのがあって、孤児院も運営していました。その孤児院が、オペラ養成所になっていたのです。孤児の男の子たちを去勢して、みんなカストラートにしたのです。ひどい話ですが、カストラートになって売れると、ヨーロッパ中のスターになれます。ビートルズになれるみたいなものです。それで、みんななりたがる。危険は勿論ある。当時、麻酔だってちゃんとないような時代で、消毒だってないのですから、手術した人の何割か分かりませんが、命を落とすような危険のある手術です。それでもあえてやって、それでカストラートになってオペラの主役を取ろうと、多くの人がナポリ修道院に来たのです。

ですから、ほんとにお能とか歌舞伎の成立と、いろんな点でとても共通しています。風俗が乱れるからといって、男しか上がっちゃいけなくなったとか、それまでのいろんな伝統芸能というものを集大成して、大きな娯楽を作るという点でもそうです。その点でオペラは歌舞伎ともとても似ています。

歌舞伎もそれまでにあったお能の伝統も受け継ぐし、江戸時代初期に人気があった人形浄瑠璃も取り入れるし、昔からあった地方の祭りの能楽や田楽みたいなものの要素も取り込む。ただ、オペラと歌舞伎や人形浄瑠璃が少し違う点があります。それは、そのときに話題になったものを素早く描く、ということです。忠臣蔵の討ち入りみたいな、ああいう社会的な、みんながすごく話題にするような事件を題材にする、という点です。例えば大阪のある場所で心中事件があった。すると、そういうものをいち早く取り入れて、いち早くそれをお芝居に仕立てて見せるという、そういうジャンルでした。江戸時代の文楽と歌舞伎というのは、非常にジャーナリズムという面もあったのでした。これは結構有名ですけども、『曽根崎心中』という文楽の作品にはいろんな台本があるのですが、あれは、実際の心中事件があって、そして最初に上演されたのは1週間後なのです。心中が起こった1週間後に、

もう大阪の人形浄瑠璃の劇場で、みんな上演していたということです。日本の人形浄瑠璃と歌舞伎は、平和が長く続いた江戸時代に、貴族の娯楽じゃない、庶民の娯楽として発達した芸能という点では、特筆すべき文化だと思います。その点は、文楽と歌舞伎は軽演劇と似ています。

一方、ヨーロッパのオペラは、基本的には貴族がまずお金を出して、音楽家とか、いろんな人を雇ってやる。文化的なレベルが高いっていうことは、自分の国とかが強いってことを示す一つの宣伝でもあったのです。今でもそういう面は、全ての文化的な行事にあると思います。オリンピックだって、ある意味ではそうですし。そういうふうにオペラは出来ていました。

今、私達が漠然と思い浮かべる西洋の音楽。それが結局、20世紀になるとポップスがすごく発達して、商業的なものがそこからたくさん枝分かれしています。ジャズもできますし、ロックもできますし、そういうものが今は断然幅を利かせるようになりました。それに対してクラシック音楽は、古典的なものの遺産が大きくて、それを守っていくってような分野になりかけています。例えば今、上演されているオペラというのも、近年に作られたオペラってほとんどないですね。今年も1年間、新国立劇場を見てみると、日本人の作品っていうのは二つだけです。あとはほんとに古典の上演ばかりですから、これはもう伝統芸能です。歌舞伎と似たようなもので、伝統芸能と化しています。むしろ歌舞伎の方が新作が多いと思います。野田秀樹さん、宮藤官九郎さんら、人気脚本家に歌舞伎の台本を書いてもらっています。

さて、西洋音楽が日本でこれだけ発達して、うまい演奏家がこんなにたくさん出ているにもかかわらず、超一流の音楽家が何で出ないんだろうって、実は業界で言われます。何とか小澤征爾さんと内田光子さんだけがその仲間入りをしたくらいで、それ以外は、ほとんど出てないんじゃないかっていわれています。僕の最近の結論ですけれども、オペラに対する理解が薄いからじゃないかなって、思っています。

実際、小澤さんが50歳を過ぎてからものすごくオペラの勉強を始めて、あの方が偉いと思うのは、オペラってイタリア語とかドイツ語とかでやるわけですから、言葉も分かんないやいけないうし、1曲長いですし、指揮者の方がそれを自分のものにして、自由にちゃんと把握するには、すごい量の勉強をしなきゃいけない。1曲に関してすら何百時間って勉強がかかりますが、それをやって自分のレパートリーを増やしなが、オペラをヨーロッパの歌劇場で指揮していくっていうのは、ものすごい努力だと思います。10代、20代のときにたくさん勉強しておいたら、そのスト

ックで大体やっていけるものなのですからけれども、50過ぎてそれをやるっていうのは、すごいと思います。

でも、彼が何でそれをやっているか、という話をインタビューでしていました。自分は分かったんだ、西洋音楽っていうのは、オペラが半分だ。そしてあと半分はオペラ以外のものなんだけど、この両方が分かってないと、お互いが分からないものだというのが分かった。オペラが分からない人には、交響曲は分からないんだ。だから自分は、今、一所懸命オペラを勉強しているんだ。オペラの勉強や経験は、交響曲の指揮にもとっても役に立ってるんだ、と。僕も今、やっとそれが分かるような気がしています。先ほども言いましたけれども、ベートーベンのピアノソナタを見ても、もっと意外かもしれませんけども、バッハの「平均律クラヴィーア」なんていうチェンバロの曲を見ても、オペラの影響って甚大なのです。オペラがちゃんと分かってないと、ほんとにどう演奏すべきか、きっと分からないだろうと、最近分かるようになりました。

というわけで、強引ですけども、もっと日本で音楽ちゃんとやりたいんだったら、オペラたくさんやらなきゃいかんという、私の今日の前半の結論です。ほぼそこまでで今、1時間ぐらい経ちましたので、後半はがらりと趣向を変えて、どうやってオペラを作っていくかという本題に入ります。私自身が作曲家で、オペラを今、書いている最中なので、具体的にその過程をお話したいと思います。

皆さん、今日、入り口で紙もらいましたよね、1枚だけ。今、私が作っているオペラの1幕1場、冒頭の台本の1ページを皆さんに差し上げました。これを休憩の時間に読んで、全く自由に、「これがどうやったらオペラになるのだろう」って、考えておいてください。今から僕、途中までどうやっていくかを実際に示します。どういう過程でどう考えて、どんなふうに曲になっていくかという、途中の2段階ぐらいの段階を今、音にもしてありますから、それもお聴かせします。私達作曲家も、この台本をもらうだけです。これから全てを起こしていくわけですから、それを皆さんも1回考えてみて、それで聴いてみてください。じゃあ、後半、そういうふうに進めていきます。10分休憩させてください。

(録音中断)

笠松 では、後半を始めます。次は、すごく实际的に、現在のオペラはどんなやり方で上演されているかということ話をし、最後に現場でどうやって作っていくのか

っていう、この二つを話します。実はこの二つって、だいぶ違う話なのですが、両方お話ししたいと思います。

まず、オペラの上演ってというのは、どれだけの規模のものになるか、という話です。まずどれだけの人が必要かという、出演者と、舞台の裏方さん、これは実際にステージに関わる裏方さんと、お金や上演のための事務的な作業をする制作っていう部分に2分されます。人前でオペラを上演するということを社会的、経済的に支える人ですね。もう少し具体的に言うと、全体の企画を立てて、「こういうことをやりましょう」と、それに必要な人とお金を集めて管理主体となる方ですね。プロデューサーです。たくさんの人数が関わるオペラに関しては、この比重が非常に大きくなります。

例えば、制度としてオペラが確立されているヨーロッパの国では、州、国とか、市などの地方自治体がオペラハウスを持っていて、そのオペラハウスの中にちゃんとこの制作の人がいて、その中に劇場には練習場もあり、しかも、専属のオーケストラも、合唱団も、歌手もいる。つまりオペラを作る全ての要素があるオペラハウスと、その付帯設備がある。その中に、その中の中枢として制作もいる。歌劇場の支配人とかいう方は、こちらに当たります。

日本は、残念ながらそういうところは一つもありません。常設のオペラを上演する団体というのは、例えば二期会とかってありますけど、あれは歌手の連合体なのです。歌い手さんだけの連合体です。藤原歌劇団もそうです。歌手以外に制作がちょっといたりしますけれども、あとは全部、一回一回必要な人を集めて公演を作っています。日本では全ての公演が、プロデュース公演と言われる、一回一回人を集めてやる公演になります。

そうすると、一番中心は、制作の中心になるプロデューサーという方になります。今、プロデューサーっていういろんな意味で使われる言葉になってしまったのですが、お芝居とかオペラにおいてプロデューサーっていうのは、企画を立てて、それを実行する中心の人ですね。これが必要です。この人たちが中心となって作品に応じて出演者を集め、どうやって集めるかは、音楽の一番中心になる指揮者とか音楽監督をプロデューサーがまず決めて、その人たちがオーディションして決める、もしくは最初から「この人でこれをやりましょう」という、制作さんが企画の中で歌手ありきの場合など、いろいろです。これはかなり多くあると思われます。「キムタク使って月曜日の9時に何やろうか」みたいなもんですね。最初出演者が決まっていって企画が動き出す。出演者がすごく力があるときには、そうなります。

あと、もう一つすごく重要なのは、裏方さんといわれている人たち。これは、衣装・照明・舞台美術。それから、オペラの進行の中で舞台の装置が動いたり、人が移動したり、いろんなときにそれを手助けする方が必要で、そういう方々全体ですね。例えばパリのオペラ座は、衣装制作部だけで400人いるということです。衣装を作る人が400人いるのです。すごいですよね。フランスなんかは特に国家予算の文化予算の比率がとても高い国なのですけれども、ちょっと考えられない手の込みようです。糸から、染色から、きれを作るところまで全部自分たちでやるということです。つまり、歴史物、例えば18世紀のオペラやるのだったら、18世紀の衣装を全部その当時と同じやり方で作ってしまうわけです。そこまで徹底的にやるのです。そういう点では、歴史物のヨーロッパのオペラを日本でやってもかないっこないなと思ってしまいます。大道具とか、そういうものも全部含めてですね。

だから、オペラからは離れますが、私は、歌舞伎って日本ではすごく重要だと思うのは、歌舞伎がなくなると、江戸時代のいろんな手工芸的なものが一挙になくなってしまう恐れがあるからです。今、もう歌舞伎でしか必要がないもの。例えば、まげを結う職人さんとか、かつらを作る職人さんとか、いろんなもの、それを作る人と技術。今、ほとんど日常では必要がないわけですが、歌舞伎の中での需要があるので継承されてるというものがすごく多いのです。

私は、歌舞伎に関わったことがあります。関わったところか、200ステージ出演しました。音楽家として珍しいのですけど、蜷川幸雄演出の『NINAGAWA 十二夜』という歌舞伎公演に、作曲で参加するだけじゃなくて、チェンバロ演奏で舞台に乗ったので、200ステージ出演したんです。菊五郎さんとか菊之助さんとか亀次郎さんとか、そういう方々と一緒に舞台の上に乗ったんです。そのときずっと見ていて、衣装さんとか、道具さんとか、特にかつらの職人さんとか髪を結うプロの方とか、裏方さんの技の高さと大切さを痛感しました。

それと、歌舞伎ってすごく面白いのは、江戸時代に流行したものを全部取り込んでいるという点です。音楽は、基本は三味線、それも細竿の三味線、長唄三味線っていうのですけども、その三味線と長唄の人が中心です。ところが、常磐津っていう音楽がある時期はやった。すると、常磐津もちゃっかり取り込んでしまいます。常磐津は一つの流派で、三味線の形も違いますが、常磐津の人も歌舞伎に参加します。新内節がはやると、新内節も取り入れちゃう。

元々歌舞伎は人形浄瑠璃の演目を人間がやるというふうなものが多かったのです。人形浄瑠璃っていうのは、義太夫さんっていう、義太夫三味線、又の名を太竿三味

線を弾きながら、物語は全部、太夫さんが一人で語ります。それをやりながら人形が演技をやるという、語りと三味線の音楽、そして人形でやるオペラのようなものです。歌舞伎の中で、ここからここまでの場面は太夫さんが太竿でお話を全部語って、歌舞伎役者の人は台詞がなく動いているだけという場面を時々作ります。それで、いいところになると、今度は歌舞伎の役者さんたちが全部お芝居でやるのです。時には、一つの歌舞伎の公演に、江戸時代の初期・中期・晩期の流派が全く違う、三味線の種類も違う、義太夫三味線と長唄三味線と常磐津三味線が、全部それぞれのチームごとに参加しているものさえあります。みんな楽屋も別です。長唄が基本で中心なので、長唄さんは常に1階の楽屋です。常磐津さんと義太夫さんは3階になります。私は、そのさらに奥に「チェンバロ社中」という部屋をもらいました。チェンバロ弾きでも、一番しんがりながら楽屋を一ついただいて、そこにいました。

また、そこで感心したのは、伝統のいろいろな楽器のトップクラスの方々、お琴や尺八などの有名な方々が、劇中にそれらの楽器が必要な箇所があると、弾きに来るんです。例えば尺八だと、山本邦山なんて業界では神様みたいな人が、尺八吹きに来るのです。そういう意味では、伝統芸能のプレーヤーの方が、実際自分の技術を発揮する場として、歌舞伎っていうのはずっと存続しているのです。そういう場があるのとなないのって、大きな違いだと思います。歌舞伎がなくなったら大変だと、心底思いました。いろんなものが、あっという間に廃れるような気がしました。

しばらく話はそれでしたが、それと同じで、やっぱりオペラも、ある意味ではそんな伝統芸能でもあります。もちろん、今、じゃあ、例えば古い衣装のことを考えると、オペラ座だけじゃなくて、オペラでなくても、映画とかいろいろなところでそういうものは必要です。例えば『タイタニック』っていう映画を作るときに、衣装とかお皿とかも全部、シャンデリアに至るまで当時と全く同じ製法で作っています。そういうことは、そういうものを作る職人さんがずっと何百年も続く伝統としていらっしゃるからこそ可能であり、また、映画や演劇、オペラがそういう技術を持つ人の仕事の受け皿にもなっている、という関係だと思います。

オペラ座の引っ越し公演って、ものすごくチケット高いですよ。スポンサーがいろいろと付いても5万、6万します。でも、誰ももうけてないんです。何千万、何億というお金を、証券とか銀行とか、そういうところが出して、残りをチケットの売り上げで埋めているのですが、400人が来日するのです。スカラ座の引っ越し公演だと、歌手100人、オーケストラ100人で、で、裏方さんが200人来るんですね。美術とか衣装とか含めて。それだけの人が飛行機で来て、10トントラック6杯分ぐら

いの荷物を持ってきて公演するのですから、それは何億円かかるかよく分かりません。10人のオペラやるのだってすごいお金がかかるのに、どういう計算で、何がどう動いているか、私にも想像が付きませんが、それだけ大きい規模で物が作られるような形になります。

これは、イタリアやドイツで19世紀の終わりに民族主義が高まって、オペラがある意味で国を代表する芸能として注目されたときに、ドイツにはワーグナーがいて、王様ががっちりお金を出している、イタリアにはヴェルディっていう人がいて、かなり政治的なバックがあってオペラを作るというのがあり、オペラが非常に大きい規模に発達したのです。それは、ある意味で国威を発揚する場にもなりました。そのために、大きくなりすぎたかと私には思えます。100人近いオーケストラと100人近い歌手がいないと上演できないような大きい規模の芸能にオペラなったのです。更にそこにそれに匹敵するような数の裏方さんがいないとできない形態です。

その大規模化の是非はさておき、そういう大勢の人たちがいろんなことを分業してオペラは実際に上演されていきます。しかし、中身自体の大もとは、まず台本を作る人と、作曲する人、この2人です。この2人のタグによって、オペラの大もとはできることになります。全てはここから始まります。

私は、現在、2016年に上演予定のオペラを作曲中で、その台本の1ページめを今日持ってきて、皆さんにそれを配ったわけです。オペラの台本って、こんなものなんです。最初、ト書きがあります。「家」、の場面。「キキは薬草で薬を作っている」。ちょっと題名分かつちゃうんですけども、皆さん、まだ秘密にしてください。発表されてないので。著作者の了解は正式に得ているのですが。

こんな場面で、登場人物のキキとトトとニニ。あと、トンボ。人間関係を言ってきますと、キキっていうのはお母さんですね。トトとニニっていうのは、その2人の子供です。12歳です。トンボっていうのは、キキの夫です。ですから、4人家族。子供2人にお父さんとお母さんが、おうちにいる。で、ここの台本にはまだ出てきませんが、猫もいます。この場面をどうやって音楽と歌にしていくかというのを、作曲家が考えるのです。

この話も知っておいてほしいと思うのですが、オペラの世界では、作曲家が一応、一番有力者です。その次に指揮者と演出家があります。演出っていうのは、台本と楽譜に基づいて、どんな舞台セットにして、どんな衣装にして、どんな舞台設定にして演じるかの方針を決め、演じる歌手の演技指導をします。映画で言う監督に当たります。オペラは基本的に全部音楽を使って表現していくので、音楽家の比重

が高く、それで演出家より指揮者の方が立場が強いことが多いです。

で、とても面白いのですけども、ミュージカルっていうのは何が違うかというと、今、日本や世界中で行われているミュージカルは、演出家が一番有力です。一番決定力があるのが、基本的に演出家です。演出家が作曲家に注文します。「この曲、もっとこういうふうにしてくれ」と。「ここはこんな場面だから、音楽もっと短くしてくれ」とか、「ここはもっとたっぷりやってくれ」とか、ここからこの間に舞台のセットをこういうふうに動かすから、この幕と幕の間の音楽は3分くらい欲しいとか、そういうふうに注文します。演出家と作曲家と台本作家、3人で相談しながら、基本的には演出家が指示を出して、作曲家が曲を作るという、そういう体制になるわけです。

でも、時々ロイド・ウェバーみたいな、(『キャッツ』を作曲している)、あれくらい作曲家が有力になると、「作曲家が作ったとおりに演出しろ」と、作曲家が自分で演出家を任命できるようになります。日本ではそういう作曲家は、正直言って誰もいません。ほとんどの場合、演出家の方がうんと力がありますが、それは演劇業界がそうだからなのです。日本ではオペラはクラシック音楽のジャンルなのですが、ミュージカルは、演劇の仕事として行われており、演劇の業界なのです。

ただし、お金を集めてくる人はもっと上にいます。その制作の人が演出家を決めるわけですから。もしくは、制作の人が作曲家を決めるわけですから、制作が先にある場合には。実は一番強いのは、制作のプロデューサーのトップの人ということは大いにあります。アメリカのミュージカルは、プロデューサーと演出家と作曲家と台本作家の4人で、3年くらいずっといろんなことを検討して、曲作っては直し、曲作っては直しを重ね、地方の小さい劇場からトライアウトと呼ばれる実験的な上演を始めて、毎日アンケートを取って直していきます。そういう地方公演をずっと重ねて、一番最後にブロードウェイに行くんです。いろいろなマーケティング調査みたいなことをして、曲を直し、歌や演出を直し、「ここが分かりにくかった」と言われれば分かりやすくして、「ここが長い」と言われれば短くして、なるべくたくさんの人がいいと言われる形を作り上げて、最後にブロードウェイにかけるのです。それで当たるとずっとロングランが続く。それがアメリカのミュージカル制作スタイルです。またそれが基本的に今の商業的ミュージカルの仕組みです。ロンドンとかブロードウェイで成功したミュージカルは、世界中に売れます。日本でも、『キャッツ』でも『オペラ座の怪人』でも、幾つもの劇場で何年間もやっているわけですよ。あれは、演出も何も、全部そのままロンドンでやっているのと同じものです。

演出や美術ごと作品を買うわけです。

じゃあ、オペラはどうかというと、19世紀、18世紀の遺物であるので、台本作家と作曲家が2人で作って、主に作曲家主体で作ります。作曲家が作ってしまったものは、もう手を加えちゃいけないという雰囲気があって、それを、いかに演出家と指揮者がいい形で上演できるかということになります。そこは、なぜか音楽家の立場が強い世界なのです。そこで、20世紀以降に、いいオペラがなかなかできてないという現状があります。クラシックの分野では特に第二次大戦後、よい音楽がどれくらいできてるかどうか、判断が非常に難しいところだと思います。少なくともオペラに限って言えば、作曲家が、天才であろうと何であろうと、全てのことが分かる人はいないのではないかと私には思えるのです。ですから、いろんな人の意見のある程度総合して、欠点は直して、多くのお客、そしてスタッフの人がちゃんと理解できるものを作るという行程が、ある意味で必要なことかもしれないと思います。

もちろん作曲家だって、自分が「こうだ」と思って作って、それが上演されて、あんまりうまくいかないと、もう次の仕事は来なくなります。映画監督もみんなそうですけど、次のチャンスってなかなか来ないですから、誰だって良い作品を作ろうと考え努力します。しかし、作っている最中の人間は、それで頭がいっぱいなので、なかなか冷静に自分の作ったものを振り返られないものだと、自分の経験から考えても思います。

そういう点では、私はミュージカルや演劇の仕事もたくさんやってきたので、演出家から「ここは、もうちょっとこういうふうに行った方がいいんじゃないか」と指摘されて曲を変えるということを、いつもやっています。今分けた台本は、演出と台本の人が一緒です。この台本でどんな演出にしようか、まで、台本の人イメージがあります。しかし、一旦は、この台本を見て、私は全く自分で想像して世界を作ってみます。そして、それを聴いてもらい、台本の人が違うイメージだとすると、その意見に基づいて、曲の書き直しをします。シンセサイザーのデモンストレーション・テープを作って、それを聴いてもらって、それで話をします。で、「ここはもうちょっとこうの方がいいんじゃないか」「ここはこんな歌に自分はイメージしてた」とか、「ここは、僕はこんなふうに思ってたけど、とてもこれでいいです」とか、そういうことを検討し合って、直して、「これを決定にしましょう」というふうに進めるという形を採っています。ここで大切なのはお互いの信頼関係で、台本の人も、私の作ったイメージが自分のものとは違っていても、それが面白かつ

たら受け入れる、というスタンスでいてくれます。また、台本の人のイメージで作
り直してみると、その方が面白い音楽が出来上がることが多いのです。

そして、ついに、曲ができたとしましょう。オペラの上演という過程に話を進め
ます。全部曲ができるとします。オーケストラと歌で世界を表したとします。です
けれども、オーケストラってすごくお金がかかります。丸1日プロの専門技術を持
つ大人の人に来てもらって1人1万円じゃ済まないと思うのですが、50人で一番小
さいオーケストラです。50人としても、1日、楽器を持ってきてもらって、練習場
も確保して、100万じゃ済まないです。プロオケだったら、大体1日拘束となる仕事
をお願いすると、正規のお金は350万前後といわれています。練習だと少しまけても
らうという話もあります。でも、そのくらいお金がかかるわけです。

そうなると何日もオーケストラを雇って練習できませんから、練習はほとんどピ
アノでします。これは、ヨーロッパでも全く事情は同じです。場合によっては2ヶ
月以上稽古しますから。そのために、オーケストラの楽譜と同時に、ピアノと歌の
楽譜も作らないといけないのです。それを、ボーカル・スコアと言います。今ここ
にあるのが、(この私の作りかけのオペラの)1幕1場のボーカル・スコアの最初の
100小節です。ピアノと歌だけでできています。台本を元にピアノと歌で曲を作って、
それをオーケストレーションします。オーケストレーションすると、こんな楽譜に
なります。(楽譜を見せる)。「あ、こんなのか」っていう感じでいいので、それを手
に取ってごらんになってください、よかったら。こちらからボーカル・スコア回し
ます。

では、皆さん、1回最後までその台本(お渡しした台本の部分)大体読みました?
では、まず、ピアノ版でお聞かせします。歌は、まだ歌われていません。私は歌は
すごく下手くそなので、シンセの人の声が「あー」とか「うー」だけで言っていま
すが、歌詞がありません。残念ながら。「今、ここかな」と思って、人の声が入った
ら追ってみてください。じゃあ、1回いきます。3分ぐらいで終わります。

(音楽)

笠松 はい。ここまでが、キキの最後のセリフのところまでで、ピアノ版です。ま
ずこれを作ります。それから、これを次にオーケストラにすると、全く変わります。
それも続けてお聞きください。曲は一緒です。

(音楽)

笠松 はい、こんな感じです。多分、オーケストラで聞くのとピアノで聞くのは、全く受ける感じが違うと思います。オーケストラで作るのは楽しいです。いろいろな色合いを選択できます。パレットの上にある色がピアノだと3色なのに、オーケストラだと100色あるぐらいの違いです。逆に言うと、すごく時間がかかります。歌とピアノの楽譜で3日間で作った部分をオーケストラにするのに、10日かかります。1日10時間以上、15時間くらいやって、それくらい時間がかかります。こういうふうにして作っていった台本の最後までいき、そして、最後に序曲を作ることになります。膨大な作業です。

さて今、最初のところを聴いていただきました。そしてこの冒頭には、かなり重要な意味があります。それぞれの登場人物の雰囲気を表すテーマが提示されているのです。オペラでは、それを音楽でいかに表すかということがすごく重要です。場面の雰囲気プラス、登場人物の雰囲気というものを音楽で表すわけです。

今お聞かせした曲の、最初に「タタタタッ、タータッ」って、飛び跳ねるみたいな明るい軽い感じで、ピッコロとか入ってるんですけども、あれは、ニニという12歳の女の子のテーマです。すごくやんちゃで、おてんばで明るくて、屈託のない女の子という感じのテーマ。それに対して、双子の弟という設定なのですが、トトっていう弟くんが次に登場します。彼は、魔女の適正があると自分では思っているのに、男の子だから魔女になれないという立場です。だから、人生どうしたらいいんだろうと迷っています。「何で男は魔女になっちゃいけないんだろう」と、自分の魔女になれない宿命みたいなものを恨んでいて、悶々としています。誰と一緒にいても楽しくないという状況にあって、ちょっと憂鬱な感じのテーマが、トトのテーマとして出てきます。

それに対して母親で魔女のキキは、すごく大らかで、ぼわんとしたいいお母さん。お父さんもそれに近いのですが、それぞれのテーマのメロディーのライン、更にどんな楽器の音色でその人のことを表すかということも含めて、それぞれ全く違う四つのテーマが出てきます。この部分の最後、キキが「でも、軽々しく考えないでね」って歌うところの前に入るのが、全体のテーマです。このオペラそのもののメインなテーマです。こういうふうにして、いろんな登場人物とか場面とか、幾つかのテーマというものはっきり見定めて、それを音楽的にうまく表しながらつないでいくという形で、1曲にまとめていきます。

先ほど、講座の前半に、オペラはクラシック音楽のジャンルなので、古典の比重

が非常に高いということを言いました。西洋音楽は、様式として17世紀から19世紀の間に、飛躍的に発達します。特に18世紀にモーツァルト、ベートーベンを筆頭にいろいろな作曲家が出て、長い曲ができて、交響曲なんかも1時間ぐらいの長い音楽を構成するということになります。そういう複雑な音楽ができてきた理由が、オペラを作ってみると初めてよく分かるように思えます。

ちょっと難しい話になりますが、西洋音楽の長い形式の代表に、「ソナタ形式」というのがあります。17世紀から20世紀にかけての交響曲も、ほぼ全部ソナタ形式で書かれています。それは、Aというテーマと、性格が全く違うBというテーマがあって、実際はそれ以外にCとかDというテーマも出てくることもあるのですが、基本は、AとBが絡み合っただけのドラマを作るという様式なのです。どうしてこの様式が生まれたのだろう、と考えると、オペラ作って途中で、ヒーローとヒロインなり、ヒーローと敵役の二人がいて、それぞれの違う性格の二つのメロディーをうまく合わせて一つの曲を作っていくことをやっている中で、器楽（楽器だけで演奏する曲）の構成にも、そうやって対照的な2つのメロディーを用いながらドラマを形成する、という発想として生まれてきたんだなということが感じられるのです。その時代、作曲家は、みんな、一方でオペラを書き、一方で器楽曲も書いたという歴史があります。器楽の楽曲の様式を生み出すのにも、オペラを作る際に生じる手法が取り入れられたのだ、と思われるのです。それは、ドラマを作るという発想です。

さて、実際、曲をどう作るかっていうのは、そう簡単に言えないんですけども、その過程を皆さんに見てもらえるといいかなと思って、こういうものを用意してみました。今お聴かせしたのは、シンセの仮の音で、歌も歌詞がない音なので、次に2年前に上演した『人魚姫』という私のオペラの一節を、聴いていただきます。8分ぐらいかな。中で一番大きい、二重唱のアリアの部分です。

そのオペラは、フルオーケストラではなくて、弦楽四重奏（バイオリン二つとチェロとビオラ）、それにハープという、たった5人の小さい編成の楽団で伴奏し、歌手も、2人しかいません。男の人が1人で男女含めて6役やり、女の方は1人で、ずっと最初から最後まで人魚姫です。歌は、中嶋彰子さんという、NHKの「新春オペラアワー」のトップバッターで歌うような、日本を代表するオペラのソプラノ歌手と、男声は、晴さんという、日本を代表するバリトンの歌手の2人が歌っています。

(音楽)

笠松 はい。今、聴いてもらって分かったと思うのですが、日本語というのは、オペラにすると言葉が聴き取りにくくなります。今の私の課題は、言葉が明確に聞こえるための工夫をすることです。作曲のしかたとか、幾つかのアプローチがあります。重要な子音を言うときにはオーケストラに休符が入る、とか、音楽上でもいろいろ工夫ができるし、会場で、ほんの少しですけどね、マイクを使用した方がいいんじゃないかとも思っています。日本語で歌っていますが日本語の字幕を出すという手法もあり、最近をよく使用される手法になっています。そうやって、もうちょっと歌詞が、リアルタイムでちゃんと理解できるということが必要だなと思っています。

一応この講座はここまでとしますけれども、最後に質疑応答の時間を作りたいと思いますので、皆さん、何か質問したいことがあったら、どうぞおっしゃってください。このマイクをお渡しします。何かないでしょうか。どんなことでもいいです。大丈夫ですか。じゃあ、先生からどうぞ。

司会 プロの作曲家の方なので、注文の台本があって、その意図を酌んで、そういうようなイメージというか、曲を作るということは当然のことだと思うんですが、そういうことと全く無関係に、台本も何もなく、何かのメロディーだとか、アリアだとか、そういうものが先にできてきて、それをいつか使ってやろうっていうようなことはないのでしょうか。

笠松 例えば、今お聞かせした『人魚姫』っていうのは、自分が『人魚姫』をオペラ化したくて、台本の人に頼んでやりだしたことですよ。で、さっきお聞かせした『魔女の宅急便』第6話っていうやつは、「これをオペラ化しませんか」っていう企画を持ち込まれた。どちらが先のこともあります。

あと、オペラみたいに長くなると、最初から複数の人で組んでないとできない感じなんですけれども、普通の歌曲という形では、曲は作ります。実は今の『人魚姫』ですけども、これを作る前に、弦楽四重奏とハープだけで20分の「人魚の海」っていう曲を、もうすでに書いているんです。それをまず作って、それがこの曲の中にも、全体2時間の中にも一部使われたところはあるんですけども、そういうものが基

になってこれができています。だから、これなんかは、かなり自発的に自分が作ったものが大もとにあって、それを『人魚姫』に取り込んでいったっていう感じの作り方ですね。短いものだったら、歌曲だったら全く自分で作って、自分で知り合いの歌手の人に頼んで、「今度の演奏でこれ歌ってみてよ」といっても上演できるんですけど、オペラとなるとそんなわけにはとてもとてもいかないので、大きいフレームを作って、その中でやっていくしかありません。また、オペラとなると作曲にも3,000時間以上かかるんで。日常生活の中で1日10時間働いて、300日休みなく働いて、無給というのは、ちょっとできないですよ。それくらい時間が最低でもかかって、オーケストラ使うと5,000時間ぐらいかかるんじゃないかと思っています。それくらいの仕事量になりますと、やっぱり計画的に進めていって、形にしていかないと、仕事として不可能なので、制作の人とかいろんな人と出会い、企画を立てて動いて、作曲を始めることになります。

司会 どうもありがとうございました。他に何かご質問の方々。

A 何でもいいですか。

笠松 何でもいいですよ。

A 私は少しはオペラを見てるんですけど、楽団がピットの中に入って、たまに休憩時間なんか近くまでのぞきに行くんですけど、すごいスコアの楽譜を写真でこっそり写してきたりするんです。あれを見ますとね、ものすごい金を使いすぎてると思うんですよ。例えば、バイオリンが何十台だとか、チェロだの、コントラバスが何台だの、そういうものを使ってやるにはですね、やっぱり壮大な物語が必要だと。だから、イタリアでも『蝶々夫人』だとか、ラブ・ロマンスみたいなのはありますけども、やっぱり壮大な物語ですね。

笠松 ええ、ええ。

A ドイツのワーグナーの「リング」の物語、創世記だとか、そういうものがオペラに向くんじゃないかと。日本だと『天網島』ですか、大阪の。そういうものをオペラでやっても、あんまり面白くないんじゃないかと。悲しい話には違いないんで

すけど。私は、オペラと日本の歌舞伎との違いは、やっぱり壮大さ、大きさが違う。しかし、実際オペラの物語を見てみますとね、愚痴でも何でも、何でこんなものをそんな（不明）が必要なのかと思うような、くだらないような物語なんですね。子供のおとぎ話みたいな。

だから、先生は、今、紹介されました話はちょっと聞いたことないような話ですから、何ていうか、つまんないと思ったんですよ。しかし、こういうものに情熱を込めないと、できないと思うんですね。そうすると、どういうことでオペラを作るようにするって、やっぱり情念を何に燃え立たせるのかというようなことをですね、私、聞いてみたいと思うんです。

笠松 ああ。題材っていうのは、すごく重要だと思うんですよ。例えば、トロンボーンとかトランペットとかホルンが10人ぐらいずっと並んでると、ものすごい荘厳な音がするわけです。その荘厳さっていうのは、荘厳さを表す対象がないと、宝の持ち腐れだと思うんです。だから、今、僕が作っている『魔女の宅急便』って、どっちかっていうとファミリー・ドラマなので、そんな荘厳さは要らないんです。ですから、小さいオーケストラでやることを想定しています。トランペットもトロンボーンも、そんなにたくさん使わないです。

A ハープもない？

笠松 いや、ハープは欲しいですね。ハープは絶対欲しい。『人魚姫』でもすごく重要なんですけども、僕はハープ好きです。ハープは荘厳さとはまた違います。でも、例えばグロッケンとかね、キラキラした感じが出る楽器とか、子供っぽさが出るような楽器とか、そういうものは選択していきます。バイオリン、弦楽器は、オールマイティーで、いろんな場面に使える楽器です。ただし、ファースト・バイオリンだけで12人とか16人とか、そんなには要らないと思ってます。

A ミュージカルに近いですね。

笠松 そうですね。やっぱり題材が現代的ですから、ある意味ではミュージカルに近くて、僕は、ミュージカルとオペラの差っていうのはあまり感じてないんです。ミュージカルも作曲してますし。

A 私はね、オペラは物語がくだらないと思ってるんですけど、アリアには心を引かれてるんです。トスカの「歌に生き、恋に生き」とか、『蝶々夫人』の「ある晴れた日に」。オペラのソプラノのアリア、すごいなって。だから、男でもですね、『蝶々夫人』を歌ってみたいとか、そんな気分になります。

笠松 ああ。オペラはほんとにね、演劇とちょっと違うのは、ストーリーとして全体を楽しむのとは、違う魅力がありますよね。例えばシェークスピアのお芝居だったら、ストーリーがすごく重要なわけじゃないですか。ストーリーの流れとか、ほんとに多層な意味っていうことに引かれていくんですけど、オペラっていうのはもうちょっと娯楽的で、イタリア・オペラなんて、はっきり言って人の一番いい声を楽しむ芸能だともいわれますよね。

A そうですね。

笠松 ええ。ですから、すごいいいアリアがあったら、あと、話はばからしくても許すみたいなのが、はっきり言ってあると思います。それはもう、イタリア人の特徴でもあるし、イタリア語というのがものすごく母音が強くて、母音をすごく堪能できるという言葉。それでああいう芸能が発達したという面もあって、世の中の一番いい声の人を集めて、「人間って、こんなすごい声の人がいるんだよ」っていうのを聞かせるという、ある意味で美声ショーみたいなものですけども、オリンピックも、世の中で走るが一番速い人を集めて競わせて、「うわあ、人間ってすごいな」と思うわけじゃないですか。体操だってね。ある意味では、それに近い感じがあると思います。

A 分かりました。

笠松 オペラという芸能は、ものすごく声が大きくて、ものすごくいい声の人がずらっと並んで、「こんなすごい声が、人間って出るんだ」っていうのを楽しむ、そういう面もありますね。僕なんかは、もうちょっと演劇的なものを求めているので、そういうタイプの歌手じゃなくてね、オーケストラももっと小さい編成で、ミュージカルにそれこそ近い。でも、みんなが見て「ああ、よかったな」と思うものを作

りたいなと思って、作っています。全ての題材にフルオーケストラが必要だとは、僕も思っていません。

A ありがとうございます。

司会 他にどなたか。

笠松 もしかして帰りの時間がある方は、どうぞ構いませんので、お帰りください。いらっしゃれる方は、どうぞ。

B 作曲のことなんですけども、例えば交響曲40分の間、全部楽譜がありますよね。バイオリンとかチェロとか、同時に鳴らすことが普通ですよ。

笠松 はい。

B 作曲するというのは、頭の中で音をどうやって整理するんですか。

笠松 それはですね、例えば、どこかのご自分が知っている曲の響きというのは、思い浮かべることができると思うんですよ、漠然とは。作曲家っていうのは、料理人と似ていて、スープ飲んだときに「これは、かつおだしに昆布が入って、みりんと薄口しょうゆかな」みたいな感じと同じで、オーケストラの響きって、どういうふうに組み合わせればどんな響きがするか大体分かっているんで、「こんな荘厳な響き」と思ったときに、コントラバスとチェロと、弦楽器がこういうふうになって、これにチューバとトロンボーンとホルンとが重なって、木管が重なるというのが分かる。それが結局、作曲家になる勉強でなんですね。オーケストラの曲聴いて、楽譜が再現できるわけです、ほぼ。で、時々「あれ、これ、どうやっているんだろう」と思うのがあれば、楽譜を見て勉強する。楽譜見ると、「ああ、そうか。チェロの裏にクラリネットも入ってたか」みたいに分かる。そういうことは技術なので、そういう勉強をするわけですね。だから、正直言って、最初からスコアで書けます。で、縦に書きます。

B ああ、縦に。

笠松 ええ、縦に書きます。縦に作っていきます。このスコアを縦にずっと。ですから、とりあえずある程度の長さ、横のラインをピアノで作っちゃいますけども、忘れないように。それを、全部縦で書いていきます。もちろん縦と横がそれぞれの時間で進むので、4小節単位ぐらいずつ縦から作っていくんですけども、弦楽器を作って、管楽器を作ってという、大体順序になります。ほぼ4小節単位ぐらいずつ、縦に作っていきます。そんな作り方をしています。

B ありがとうございます。

笠松 でも、これは、特殊な技能じゃなくて、慣れなんです。料理人と全く同じだと思います。幾つの調味料が、どういうふうに入ってるのかっていうことです。あと、画家の色合いとも、「この色って、この色とこの色とこの色がこんなふうに混ざって、こんな色に見えるんだ」っていうことに似てると思います。そんなにね、皆さんが思うほど難しくないと思います。慣れの問題です。勉強と慣れの問題です。

あと、昔の作曲家っていうのは、自分のオーケストラがあったわけです。宮廷にいて、楽長ですから、音楽監督みたいなものですね。マーラーなんかウィーン宮廷歌劇場の音楽監督だったわけですけども、そうすると、自分のオーケストラなんで、自分で鳴らして、うまくいかなかったら自分で楽譜を変えればいいんです。だから、マーラーなんかは、ある曲のリハーサルを86回やったっていう記録があるんです。86回やりながら、もちろん曲も直していくわけですよ。そういうことができたんですけども、今、僕らはそんなことできませんから、このシンセで音を鳴らしてみても、「ここの響き、もうちょっとよくなならないかな」と思って楽譜をいろいろと変えてみて、自分のイメージに合った音を探すっていうのは、よくやります。そうすると、「この場合はホルンとチェロを重ねるとこんな効果があるんだな」みたいなことが、かなりシミュレーションできるので。そういうふうに、学習もしながら、自分の手法も自分で作りながら、作っていきます。

司会 他にどなたか。どうもありがとうございました。楽しい話と、それから、普通では聞くことのできないような話を聞くことができましたし、また、名曲の誕生にも立ち合わせていただいたということで、とても楽しかったと私は思いますが。非常に時間がかかる作業だということなので、残された時間がどのくらいあるか分

かりませんけれども、その貴重な時間を使って、ぜひわれわれの記憶に残るような、いい作品を作っていただきたいなというふうに思っています。どうもありがとうございました。

笠松 どうもありがとうございました。2016年、これが上演されるとどこかで見ましたら、ぜひぜひ行ってください。