2020年 第5号
さっぽろ劇場ジャーナル
www.sapporo-thj.com
vol.5

【CONTENTS】

1～3面　室内オーケストラの現在
　　編集長コラム
4～5面　札幌交響楽団
6　　面　hitaru「カルメン」
7　　面　ふきのとうホール
8　　面　コンサートレビュー

さっぽろ劇場ジャーナルの Webサイトでは演奏会レビューやインタビューなど、紙面に掲載していない多数の記事を公開しています。「さっぽろ劇場ジャーナル」で検索するか、QRコードよりアクセスください。

執筆・編集責任者
多田 圭介（ミュージック・ペンクラブ・ジャパン；藤女子大学）
事務局
滝田 千寿美

室内オーケストラの現在
＜中間的なもの＞をめぐって

札幌で活動している室内オーケストラにカンマーフィルハーモニー札幌という団体がある。2014 年に創設され年数回の定期を継続している他に、舞台公演のピットでの活躍が目覚ましいので知らないうちに彼らの演奏に触れているかもしれない。室内オーケストラという編成は、実はたんに小規模なオーケストラというにとどまらない様々な可能性を秘めている。筆者は、その可能性を＜中間的なもの＞と名づけ以前から注目していた。ここでいう「中間」とは単純な規模の問題にはとどまらない。媒介的な機能に着目してそう呼ぶことにしている。室内オケの紹介を兼ねて簡単にお話しよう。

クラシックの音楽業界は「オーケストラ」を中心に動いている。音楽大学の専攻、プロ演奏家の職業、演奏会で取り上げられるメインの作曲家の主要作品。CD ショップへ行きクラシックのコーナーへ目をやると、ジャンル分けは交響曲から始まり次に管弦楽曲がくる。音楽の専門誌『レコード芸術』の月評も同じ順だ。しかし、当のオケのレパートリーを俯瞰すると、クラシック音楽を代表するジャンルというには少々捩じれた事情が垣間見える。オケの定期公演で取り上げられる作品の 8 割以上は 18 世紀の終盤から 20 世紀の初頭の 100 年間に作曲された作品で占められている。休憩後のメインとなると 20 世紀の中盤に活躍したショスタコーヴィチも入れてしまうとその割合は 9.5 割に達することだろう。

これからも発展を続けるべきクラシック音楽を代表する分野なのだが、100 年以上前に、しかもごく限られた 100 年間に作曲された作品に依存し続けているのだ。空白期間はすでに 100 年に達している。今はまだいい。だが、50 年、100 年経って、まだその 100 年間の作品だけ同じ編成で演奏し続けるのは、さすがにナンセンスだ。さらに、新しい音楽が生まれてくる土壌という観点で言えばオーケストラという固定化された編成は、最早、新たな創作を制約している面すらある。音楽家を食わせるための職業形態が、音楽家の想像力を制約してしまっているのだ。職業という面で言えば未だ業界の中心として機能し続けているが、実質的にその役割は延命期に入っている。しかし、19 世紀はクラシック音楽にとって特別な時代だった。その時代のオーケストラ作品は今後も演奏され続けるべきだ。捨て去るわけにはいかない。そのためにも、オーケストラという、このままでは壊死するであろう、いわば「公」的なものと、私たち「個人」を、正しく「切断」し、正しく「接続」しなおす、そのための＜中間的なもの＞が求められる。それが室内オケに求められる役割ではないか。室内オケであれば弦 5 部に管が乗っかるという固定化された編成からも自由に、いま現在オケに入っていない楽器を組み合わせることも自在だ。小回りが利く点でも、想像的な仕事の触媒になりうる。すでに 20 世紀の後半頃からこの問題意識は活発になってきており、欧州ではヨーロッパ室内管や、さらに指揮者なしのオルフェウス室内管などが一定の成果を挙げている。彼らは、多様性を実装した人間がばらばらのまま繋がるビジョンを提示してきた。剛腕の指揮者がトップダウンで組織をコントロールすることが、コミュニティのあり方としても古くなってきたことも関係しており、組織論としても見逃せない。

いま現在、オーケストラの運営は想像力の不要な仕事になっている。というのも、新しい響き、新しい作品、新しい客層の開拓が困難になっており、実質的に縮小再生産となっているからだ。もちろん、19 世紀の限られた作品以外を演奏すると集客できないという現場的な事情もある。とするなら、この＜中間的なもの＞とは聴き手も含めたコミュニティをも意味しうる。本来ばらばらである個人を結びつけてきたオーケストラという媒介を再編成すること、それが 19 ～ 20 世紀的なオーケストラを正しく大切にすることにも繋がる。媒介を、中間的なものを、更新すること。そのビジョンを象徴的に提示すること。これは室内オーケストラに期待される役割であり、その運動は、我々、聴き手の一人一人の意識の刷新をも要するオルタナティブ・オーケストラ・プロジェクトであるはずなのだ。室内オーケストラについて考えることは、オーケストラという分野に関わるすべての職業人、また、オーケストラを愛するすべてのファンに切実に考えてほしい課題を照らし出すことになる。その課題とは、オーケストラによって失われた未来をオーケストラによって取り戻すことと言える。札幌で活躍する室内オーケストラのコーナーを組んだことが皆で考えるきっかけになることを願う。

札幌の室内オケに迫る！

インタビュー
カンマーフィルハーモニー札幌 代表のお二人に

多田：カンマーフィルハーモニー札幌の代表でいらっしゃる、吉川さんと林さんにお話をうかがいます。今日は、来週に本番を控えた北海道二期会の道化師のオーケストラリハーサルにお邪魔しています。それでは、まずは、創設の経緯について簡単に伺えますか。

吉川：私は HBC のジュニアオーケストラの出身なのですが、その頃の「オーケストラ楽しいね！」という感覚を大切に、あまり型にハマった形態ではなく、プロとかアマとかも関係ないオーケストラ活動の形を模索していました。そんなとき、北海道交響楽団で一緒に演奏していた彼ら（トランペットの林さん、ホルンの曽根さん、佐藤さん）とだったら、そんな活動ができるんじゃないかと感じて声をかけたら、「いいね！」とすぐに賛同してくれました。

林：もう一つはですね。最初の年に、吉川さんが卒業した小学校の創立 30 周年のイベントがあったのです。彼女が一期生で彼女の子供たちも同じ小学校に通っていたこともあって PTA のほうから卒業生代表として何か演奏してくれないかと打診がありました。それで、メンバーを集めて小さな曲を集めたプログラムの準備を始めました。小学校での演奏は 11 月でした。それで、これで終わらせるのは惜しいということになり、設立の中心メンバー 4 人で現在の名称、ロゴ、設立趣意を 2014 年 12 月 24 日付けで決定しました。そうして翌 2015 年 7 月に時計台ホールでの、カンマーフィルハーモニー札幌第 1 回演奏会に漕ぎつけたというわけです。

多田：偶然が重なって、ずっと抱いていた想いが実現したのですね。

吉川：そうなんです。いつもだったら、フリーのプロ奏者を集めてパパッとやって終わりというところなんですけど、そんな経緯があって、プロアマ混合の編成になって、そうしたら自分がずっとやりたかった音楽だという手応えを感じたんです。

多田：アマチュア奏者は何割くらい入っていますか？

林：創設当初は 5 割くらいで、今は 3 割くらいです。だんだん水準が上がってきてアマチュアの皆さんが気後れしてきたところもありますね。

多田：いまはハイ・アマチュアの奏者も本当に上手になりましたよね。先日、定期にお邪魔してロッシーニを聴いたときに、いわゆるロッシーニ・クレッシェンドで、弦が整然と膨れ上がってゆく様子に聴き惚れました。プロアマ混合団体であそこまで美しく湧き立つような響きは簡単ではないと感じました。

吉川：あと、技術よりも、「私、一緒に演奏したいんです」、という情熱がある子だったら大歓迎なんです。技術だけで気持ちがない人はちょっと、う～んという感じですね。

多田：なるほど、吉川さんが「オーケストラ楽しいね」という気持ちを大切にと仰るわけですね。運営はお二人で？

林：他にスタッフになってくれているメンバーが３人います。

多田：役割分担は？吉川さんがコンサートミストレスで、林さんが指揮者兼トランペットですが、運営面では？

吉川：私が何かアイデアを出すと、それを形にしてくれるのが林さんです。それを実現するために具体的に何が必要なのかすごく考えてくれます。私だけではそれはできないんです。

多田：いいコンビですね。林さんのほうでもやりたいことあると思います。そのあたりは？

林：僕は演奏の内容面ですね。どうしてもこういう音楽にしたいという気持ちが強いので、それを形にするために、指揮のほかにも指導者にきていただいて理想に近づけたり、ライブラリアン的なこともヴァイオリンのメンバーと分担しながら担当しています。練習会場を押さえたり、エキストラ奏者の航空券、ホテルの手配、ティンパニの運搬など。

多田：むちゃくちゃ大変じゃないですか。インペクは他にいるのですか？

この日は「道化師」のリハーサル中

林：はい。管と弦にそれぞれいて、手分けして楽譜を配ったり、出演者の予定調整をしています。メンバーも毎回違うので、けっこう大変ですねえ。

多田：いくつかの公演が重なるとぐちゃぐちゃになりますよね。核になるメンバーはだいたい固定されてきているのですか？

吉川：30 人くらいはもう固定されてきました。弦はほぼ固定されて、木管もだいたい決まってきましたね。今回 (道化師のピット) のように、たくさん人数が必要なときに、創設以来ご無沙汰のひとにお願いしたら、音楽面で意気投合してまた仲良くなったり、音楽ってそういうのもいいですよね。そういう出会いも大事なので、フレキシブルさも保つようにしています。事務的なことで少々気まずいことがあっても一緒に音楽やるとどうでもよくなるんです。

林：関係なくなるよね (笑)

吉川：純粋にさせてくれます。それを共有できる場がカンマーでありたいんです。

林：私はアマチュアですので、こうしてプロの皆さんと一緒に演奏できる機会は、ある意味、人生を本当に豊かにしてもらっています。ですので、事務的なこともできることはやろうと、そんなところです。

多田：実感のこもった言葉ですね。吉川さんはプロ奏者ですが、林さんは普段のお仕事は音楽関係ではないのですね。

林：そうなんです。

多田：トランペットも凄腕ですが、練習はどうしているのかしら。

林：家で練習したり、他に所属するバンドなどで (笑)

多田:次にですね、僕は個人的に室内オーケストラに強く関心を持っています。これから多様な可能性に開かれていると思っています。これから、このカンマーフィルという室内オーケストラで挑戦したいことなどございますか。

吉川：まず、バレエやオペラのピットでの演奏ですが、今回のパリアッチ (道化師) などは、練習に膨大な時間がかかります。メンバーの拘束や日程を組むだけで、例えば札響では組織が大きすぎて小回りが利かないような公演でも、柔軟に対応できます。これはカンマーの強みですね。

林：パリアッチなんかはリハ２日で本番はプロも厳しいと思います。

吉川：お値段の面でもね。それに、定期でハイドンなどの古典をしっかり演奏することで、ピットなどのお仕事をいただいたときに、もっといい仕事ができるようになります。いい循環が生まれています。こうした相互の好循環を何より大切に考えています。多田さんのほうは、室内オケへの関心ということでどんなことを？

多田：シェーンベルクが 1910 年代に私的音楽協会を結成してその弟子筋の作曲家たちがマーラーやブルックナーの交響曲の素晴らしい室内オケ用の編曲を残しています。最近、シンフォニエッタ静岡という常設の室内オケがそういった作品を意欲的に取り上げ、東京公演も行っています。札響も手を出していないはずなので、カンマーフィルなら個人の力量も高いので十分に演奏できると思っています。

林：それは楽譜も売っていますか。

多田：はい。多くは大手から出版されています。それと、例えば、在京オケのトップ奏者が集まった飛騨高山ヴィルトーゾオーケストラや都響の矢部さんが創設したトリトン晴れた海のオーケストラなど、今は室内オケが指揮者を置かずにどんな音楽ができるか盛んに開拓してもいますね。札幌で、そういった活動を行う可能性を持っているのはカンマーだと思います。

林：マーラー、４番とかやりたいですね。

多田：シェーンベルクの弟子のエルヴィン・シュタインの編曲が出版されています。すごくいい編曲です。

吉川：そうなんですか！ やりたいです。

林：マーラー大好きです。まったく考えてなかったですけど、出版されているならぜひとも、やってみたいです。すぐにでもやりたいです。

多田:ブルックナーなんか、ワグナーチューバとホルンが入れ替わる箇所が全部ホルンのソロになっていたり、なかなか大変ですが。いまリハを聴かせていただいたところ、ホルンがけっこう上手だなぁと思い、それでやれそうだなぁとか考えながら座っていました。ハープやハルモニウムとかが入るので予算的な面で

ピットにはカンマーフィル！

北海道二期会「道化師」公演レポート

11 月 23・24 日に教育文化会館で、北海道二期会の創立 55 周年記念公演でレオンカヴァッロの「道化師」が上演された。本公演は、北海道二期会とピットに入ったカンマーフィルハーモニー札幌、指揮の横山奏、演出の十川稔、そしてすべてのスタッフが総力を上げた舞台で、ヴェリズモオペラの本質が輝き出るような公演となった。公演の前半にはオペラアリアのガラコンサートもあったが紙幅の関係で割愛させていただく。

まず、前奏曲の冒頭にパンチが効いており、ここを聴いただけで今日は気合が入っていると感じた。続いて前奏曲では重要なモチーフが３つ提示される。一つ目はホルン。これは道化の悲哀や苦悩を表している。抑制された深いトーンが哀しく響く。二つ目は、ヴァイオリンにネッダの憧れと恋心の主題がくる。この艶っぽい官能も実にハマっていた。３つ目はチェロ。これは、ネッダに対するカニオの嫉妬を表している。本心を見せずに機を狙うような薄暗い旋律。ここは、気持ちがやや前のめりになったか、チェロがストレートに雄弁すぎたようにも感じられた。

幕が上がると、オーケストラも合唱も心から歌っていることに気づかされる。人ごみで生命がぶつかり合うような響きで雑踏を見事に表現している。教文の大ホールは大きすぎず、1,100 席程度でピットも狭い。狭い空間で膨大な音色がぶつかり合うのはこの会場ならではだろう。

舞台も簡潔で要を得ている。カニオの妻のネッダが馬車から降りようとするとトニオが手助けをしようとする。それを見たカニオが妻に手を出すなと平手打ちを食らわせる。トニオはケッ！と憾みごとを言う。この一瞬で、この芝居小屋の人間関係がさりげなく伝わる。カニオの粗暴さと妻への過剰な溺愛、トニオのネッダに対する屈折した感情、トニオのカニオに対する隷属と卑屈さ、こうした要となる人間模様だ。

村人たちが、冗談でカニオに「ネッダを口説くために残る」と言うとカニオは顔色を変えて「冗談はよせ」と凄む。カニオを歌ったのは岡崎正治。岡崎は歌も上手いが、こうした演技の巧みさにも秀でている。続いて、カニオはネッダにキスをしてネッダへの愛を大げさに訴える。ネッダを歌ったのは増田享子。増田の演技も優れていた。カニオにキスをされたときに、両手をだらりと力なく放り出す。カニオに心底うんざりしている様子が一目で分かった。増田は、続けて、浮気がバレないか不安になる表現も素晴らしかったし、そこからフッと考えるのをやめるような仕草を見せ、自由への憧れの歌である「鳥の歌」を歌った。「鳥の歌」では増田の軽やかな声質が素晴らしく生きた。ここではないどこかへネッダの心が羽ばたいているのだ。

トニオがネッダを抱きしめようとしてネッダに鞭で追い払われる。トニオを歌ったのは原慎一郎。原は、トニオの獣的なエネルギーと狡猾さを表現するには、やや善良そうにみえてしまった面もあった。トニオが鞭で追い払われると、オーケストラが薄暗い復讐心が渦巻くように復讐の動機を繰り返す。精神にずっしりくる重々しさがある。シルヴィオが舞台に現われてスッと心が軽くなるように音楽が一変する。シルヴィオを歌ったのは、内田智一。ネッダの増田同様、声質が軽やかで澄んでいるので、この二重唱はオアシスのように響いた。

続いてトニオがカニオを浮気の現場に連れてくる箇所の３つの動機の絡まり合いのカオスのような音響も印象深い。そこから「衣装をつけろ」へ。岡崎が自分を落ち着かせるように、紙芝居の枠から顔を出して歌った。こんな心境で芝居をしなければいけないという非情さを歌うこの曲が、いま目の前で起きた現実が芝居であってほしいという現実逃避にも見えるし、そもそも、どんな哀しいことがあろうとも人生など一瞬の紙芝居のようなものだと言っているようにも見える。ただ枠から顔を出して歌っただけのシンプルな演出であったが、私たちは社会でいつも芝居をしているのではないか、いや芝居ではない現実とはそもそもどこにあるのかという問いかけを発する。芝居を観るときの哀しさは、芝居がたんなる気休めだからではなく、人生が芝居のようだからではないか。そんな想像を膨らませる演出となっていた。岡崎は自嘲的な表現も長けていたが、何より迫真の泣きには鳥肌が立った。これだけでも当日のチケット代はとれる。

第２幕への間奏曲では再び横山の指揮とカンマーフィルが生きた音楽をする。凄惨な物語のなかで清涼剤的な曲だが、カタストロフを予感させるような不気味さの交錯も十分に表現した。劇中劇の幕が上がると、江川佳郎が扮するペッペ (アルレッキーノ) のアリア。本作では珍しく欲望の奴隷にならないこの役を、江川はいかにも謙虚そうな表現で歌った。

「いや、俺はパリアッチじゃない」以降は怒涛のようなエネルギー感。ネッダ、シルヴィオが次々に刺殺されると、戦闘機が次々と自爆してゆくように破壊的。あるいは、長い年月をかけて発展してきた文明がボロボロになって崩れてゆくような、そんな音楽になっていた。このオペラでは、社会や規範という枠組みを外したときに露出する人間の本質的な生命が描かれている。それは、生命という現象のどうしようもない暴力性である。この公演では、そうしたごまかしがきかないような人間のリアリティが存分に表現された。

北海道二期会提供（上下同様）

もかえって大変かもしれないです。今日、ハープ２本入ってましたね。他もパリアッチのオリジナルの編成のようですが？ハープ、えらい上手ですね。

林：はい、ハープは東京から来てもらいました。楽譜通りオリジナルです。ちなみに1st Harp の吉田瑳矩果さんは HBC ジュニアオーケストラの OG でもあります。

多田：さっき矢部さんの晴れた海の話をしましたが、彼らは、飛騨高山もそうですが、楽員が他のパートもすべて理解して、指揮者なしで個々人が自発的に音楽をつくることを試みています。もちろん、モーツァルトの時代に指揮者がいなかったことも関係あります。

林：2019 年１月の定期で、モーツァルトのノットゥルナとクラリネット協奏曲やバッハの管弦楽組曲で挑戦したことがあります。仰る通りで、室内オケが開拓すべき音楽ですね。指揮者なしって怖いんですよ。当日、お客さんを目の前にして急に怖くなるんです。

吉川：その怖さを乗り越えることが大事です！

多田：いいですねぇ、恐さの先に新しい世界が。20 世紀的な、指揮者が音楽をまとめる形態は、言ってみれば、中央集権的でトップダウン的といえます。それに対して、指揮者なしの室内オケは、分散的で多様性を備えた個人によるボトムアップ的と言えます。同じ作品でもまったく違う見え方 (聴こえ方) がします。札幌で、そうした音楽の魅力と可能性をぜひ広めてほしいです。カンマーフィルの今後に期待がかかりますね。

気づいたらもう時間ですね。インタビューはこのくらいにして、次回の定期に出演する名ヴァイオリニスト、成田達輝さんとの共演についてお話いただきましょう。成田さんは昨年札幌で東京オペラシティ主催のＢ→Ｃに出演し、札幌のファンの度肝を抜いたばかりで私も本当に楽しみです。

吉川：成田達輝さんとは、当団設立直後の 2015 年１月に開催された HBC ジュニアオーケストラ (以下ジュニオケ) 創立 50 周年記念コンサートで出会いました。成田さんは幼少期を札幌で過ごし、小学生の頃ジュニオケに所属し、すでに類稀な才能を発揮していました。2015 年の 50 周年コンサートでは、ジュニオケの伝説となっている成田さんがソリストとコンマスを務め、昭和最後の時期にコンミスを務めた私が 2nd トップだったことがきっかけで最初の共演 (2016 年８月 28 日 第３回演奏会) に結びつきました。前回の共演ではシベリウスの協奏曲を演奏しました。成田さんから「カンマーの音楽の柔軟性に面白さを感じる。またいつかやりましょう」と感想をもらい、それで再共演になりました。曲目について打診したところ、成田さん曰く「いまベートーヴェンきてます！」ということで、生誕 250 周年でもあるのでベートーヴェンの協奏曲を取り上げることになりました。また、１月に 10 回目の自主公演を行ったので、第 11 回は節目の演奏会として、第１回で演奏した「ジークフリート牧歌」と「ベートーヴェン 交響曲第４番」も演奏します。

この世界の「片隅」とはどこか

映画監督の片渕須直が 2016 年にクラウドファンディングで制作資金を募り公開に漕ぎつけ大きな話題となった映画「この世界の片隅に」(以下「片隅」と略) に別カットを加えた「この世界の（さらにいくつもの）片隅に」が 2019 年暮れに公開され、この原稿を書いているいま現在ロングランを続けている。この映画の何がそれほど共感を呼ぶのか。おそらく、大きな問題や難しいことから目を背けて目の前の小さな幸福を大切にすることで自分の心を守るこの作品の世界観に観るひとは安心を覚えるのではないか。「わたし、これでいいんだ」と自分を肯定することができるからではないだろうか。SNS の登場によって一時も途切れることなく他者の心とダイレクトに接続され、そのことによる破壊や暴力に心を晒され続ける現代だからこそ、これほどの共感を集めるのだろう。

片渕は、小市民的な幸福というものが、破壊から自己を守るためにどう機能するのかを反復して描いてきた作家である。しかし、筆者はこの「片隅」を観たとき、最初は「なんて不甲斐無い映画だ」と感じた。自分の心なんかよりもっと価値のあるもののために戦え、世界を見ろ、自分の気持ちなんかより本当に大切なものを守ることを説け、そう苛立った。この映画で肯定されている感性は、欺瞞から目を逸らしてバカなフリをすることが成熟であるという、まさに戦後民主主義的な感性である。目の前の欲望に忠実に、世界からは目を逸らし、終わりなき日常を生きる。そう、高橋留美子の「うる星やつら」の世界、同時に、それとコインの裏表である全共闘的な自分探しの感性である。「片隅」の主人公、”北條すず”は、高橋留美子の思想的な「母」だ、そう感じた。そして、この映画がこうした文脈で共感を集めることに落胆も感じた。ただ、そう言って済ませるには、この映画はあまりにも美しい。精確に言えば、「美しい偽り」に心が抗いがたく惹きつけられるのだ。片渕という監督は何を考えている作家なのか。

「片隅」は、太平洋戦争へと向かう時期、広島に生まれた主人公”北條すず”が、敗色が濃厚になる頃に呉に嫁ぎ、そこで終戦を迎えるというストーリーだ。すずの目は、自分から半径数メートルしか見ない。戦禍によってどれほどおぞましいものが露出しようとも、ずっこけた笑いに回収され、世界は日常に回帰し、すずの心は救済される。今風に言えば、スルースキルだが、すずは処世術としてそうしているのではない。すずは、発達障害的な面があり、大きなものや複雑な世界が見えない天然キャラなのだ。画面は、ときおりその日常を断絶させるように死の予感を漂わせはするが、それもすぐに背景化する。戦争は表象の遥か上空に薄っすらと重なっているだけなのだ。すずは、終戦の日に一度だけ声を荒げ政権批判をする。が、すぐにそれも忘れ、戦後の長く欺瞞に満ちた平和な日常が始まり物語は幕を降ろす。この映画の本質を一言で表すなら、戦後という長すぎた偽りの時代がいかに始まったのか、その本質を抉り出しただけ、そう済ませてしまうこともできる。

しかし、片渕は、半径数メートルの生活圏しか把握できないすずの目を通してこの世界を描くことになぜここまで執着したのか。たんに自分の心を守るためと言って済ますことができないような、信念、いや執念を感じさせる何かがこの映画にはある。どうしても引っかかり、片渕のエッセイやインタビューを読んだ。すると、こんな一文が見つかった。「不甲斐ないといえば不甲斐ないんですけど、今まで世の中で描かれてきた物語が”不甲斐がありすぎちゃってる”ことへのアンチテーゼなんです」。こう言うのだ。この「不甲斐ありすぎ」というのはもちろん皮肉である。「片隅」ではなく「この世界」へ目を向けることが大事だなんて言っても、身の回りをよく見ろ、世界に発言している連中は何をやっているか、と。

彼らは「戦争がなくなればいい」、「差別のない世界を」といったものすごくロマンチックな社会批判をする。しかし、どうやってそれを実現するのか、あるいは、「差別」が本質的にどういった事態であるのかすら答えられない。戦っているフリをしているだけなのだ。彼らの発言からは、そうすることで文化的で知的な自己像を維持しようという動機以外見出すことはできない。アメリカの哲学者、リチャード・ローティが「文化左翼」と呼んで批判した幼児性の特徴だ。では”右”のほうはどうかと言えば、デカイ何かに自分を重ね合わせて自分が大きくなったような錯覚に浸っている。要するに、世界へ目を向けると言っても、右は自信のない奴の上げ底、左は文化系の自分探しにしかなっていないのだ。SNS で見かける社会的な発言はほぼこのどちらかに回収できる。片渕が述べる「不甲斐がありすぎちゃってる」という言葉にはこうした世相を痛切に皮肉る意図がある。

私たちにとっての、「この世界」（＝現実）と「片隅」（＝日常＝虚構）では、どうしたって、「片隅」＝日常が勝ってしまう。私たちは現実にアクセスすることができない。私たちにとって、「この世界」と「片隅」はイコールでしかない。それでは、片渕は、現実には触れられないから諦めろと言いたいのか。どうもそれも違うのだ。この映画では、たった一度だけ、「この世界」が圧倒的な力で「片隅」を侵食し、「片隅」が敗北するシーンがある。

すずは、とりたてて取り柄がない女性なのだが、絵が得意だ。だが、そのあまり、空襲の空すらパレットに見えてしまい、空襲のさなかにふと絵の世界に入り込んでしまい死にかけるというシーンがある。すずにとって「絵を描くこと」は「生きること」と等号で結ばれている。しかし、すずは、空襲でその絵を描く右手を吹き飛ばされる。連れていた姪っ子も失う。直視し難いシーンだが、すずの周囲は、「命が助かってよかったね」、「治りが早くてよかったね」と慰めの声をかける。それに対してすずは、「よかった？」「よいとは？」という身体の底から疑問の叫びを発する。これは、「この世界」が「片隅」に侵食し、「片隅」から、その底を破り「この世界」へと言葉が到達した瞬間だ。

所詮、戦争なんてものは誰も認識できない。私たちは「この世界」の現実に触れることができない。その認識できない「この世界」という「外部」は、すずのように稀な体験によって開かれることはある。だが、すぐに扉は閉じる。扉が閉じた安全圏から「この世界」へアクセスすることは原理的に不可能だ。すずは、たしかに片隅でしか生きていない。だが、右手を失う前のすずは、外部が存在することを知らなかった。しかし、右手を失った後のすずには、外部は確実に存在するのだが、私たちはそれに触れることができないという自覚が生じているはずなのだ。つまり、人間には触れられない外部があるということを自覚すること、それが倫理だという世界理解が生じているはずなのだ。

映画の終盤に、原爆の後の広島市内の描写がある。そこで、原爆で母親を失った女の子が出てくる。母親は、すずと同じように爆撃で右手を吹き飛ばされて死んでいる。その子は、瓦礫の山となった市内を彷徨うなかで、右手がない„すず“に死んだ„母親“を重ね合わせ、すずの残った右腕の上腕部にぶら下がる。すずは、その子に、自分が爆撃を受けたときに助けることができなかった姪っ子を重ね合わせ、その子を我が子として受け止める。そうして、疑似家族がもたらす小市民的な幸福へと回帰し、平和な日常が回復される。あまりに美しい嘘だ。戦後という美しい偽りのプロローグにすぎないこのシーンがなぜこれほど美しいのか。それは、すずが、右手を失うという経験によって、「この世界」という接触できない外部が存在することを知ったからではないか。だから、たんなる疑似家族に収斂するあの結末があれほど美しい余韻を残すのではないか。

この映画は、やっぱり自分の半径数メートルだけ見て、自分の幸せを守る、それでいいのよね、という映画だと受け止められることだろう。あるいは、誰も傷つけない善良なひとの小さな幸福を破壊する戦争の恐ろしさを描いた映画だ、と。そう観るなら、この映画は、その場の「空気」が和やかに流れることが最優先で議論の価値は認めない日本的「空気を読む社会」の原点を描いただけになる。であれば、この映画のタイトル「この世界の片隅に」は、私は「片隅」で慎ましく暮らすだけで誰も傷つけないので責めないでください、という卑屈な臭気を放つことになる。が、このタイトルは、人間は誰であれ「片隅」でしか生きられなくて、原理的に「この世界」という「現実」には触れられないのだ、という世界論を展開したとも解しうるのだ。その自覚が生じたとき、つまり、その自覚を失うことなく、「片隅」から、それでも「この世界」にコミットしようという覚悟を持ったとき、「片隅」は至るところ「世界の中心」に転化しうる。この映画、「片隅」には、そんなポテンシャルがたしかにある。

（多田圭介）

札幌交響楽団

札幌交響楽団 演奏会レポート（10～2月）

10-2 月の札響の主催公演は注目の公演が続いた。まず 10 月定期は前の首席指揮者だったポンマーが登場しバッハのヨハネ受難曲が取り上げられ大きな話題となった。常設オーケストラが定期で取り上げるには、演奏時間的にも、また必要となる奏者の面でも簡単ではない。だが、声楽のソリストはもちろん通奏低音の奏者まで、これしかないというような客演奏者を招聘し見事な成果を上げた。ポンマーの指揮に計算や演出臭は皆無。あくまで静的に、あくまで自然に、ゆっくりと呼吸をするだけで、どんどん現世的なものから離れてゆき、会場が浄化されてゆく。ソリストは 2 日連続の長丁場で大変だったはずだが、いずれも健闘した。殊にエヴァンゲリストの櫻田亮は第 2 の指揮者とでも言うべき牽引力を見せた。櫻田はテナーのアリアも兼務したが、まったく違う歌手が歌っているように聴こえた。バスの加耒徹は、力むことなく美しい響きが会場に満ちる彼の実力を遺憾なく発揮したが、声楽的な水準の高さにとどまり、歌い分けた役の人物像の差異を表出し得なかったのは惜しい。

11 月は俊英、川瀬賢太郎。まずハチャトゥリアンのフルート協奏曲で、ソリストの上野星矢が、とかく鼻歌のようになりがちなこの楽器で、腹の底から響いてくる大地の鼓動のように演奏した。上野というフルーティストには、一点を見つめて猛進するような深刻さがあり、一筋縄ではいかない才気を感じる。後半は、「展覧会の絵」のストコフスキー編曲バージョン。川瀬の指揮は、基本的にはどれほど情熱的に高揚しても線の絡み合いを丁寧に聴かせるところに特徴がある。それが、スタイリッシュでスマートな印象につながるのだ。ラヴェルの編曲で高雅な印象が強いこの作品だが、ストコフスキー版は原曲のイメージに近い粗野さを残している。だが、興味深いのは、それを川瀬が指揮すると再び洗練された都会的な音楽に様変わりするのだ。作品像が「今ここ」にとどまったまま、多重化するような感覚に襲われた。とはいえ、第 5 曲「ブィドロ」では、チューバのソロが 5 小節目でホルンに受け渡されると、ホルンを農耕牛の雄叫びのように再強奏させ、荒々しさも十分に見せた。重苦しい労働の辛苦の呻きのようにも聴こえた。だが、それでもコントロールして表出された荒々しさだった。

12 月は広上淳一がマーラーの交響曲第 10 番を披露した。この作品が国内で演奏されるのは、2014 年 7 月にエリアフ・インバルが都響とのマーラー・チクルスの完結編として演奏して以来、実に 5 年ぶりのことだった。全国から熱心なファンが駆けつけ会場には祝祭的な雰囲気があった。もちろん、筆者が道外の知人たちと再会したからそう感じられただけかもしれないが。演奏は、徹底的に優しく、すべての音に愛情を通わせたような、いかにも広上らしいマーラーだった。個人の諦めや現世への名残り、それ

定期演奏会

2020年 2月1日（土）

at Kitara

さっぽろ劇場ジャーナル編集長 多田圭介

2018 年に本紙を立ち上げたのはいくつかの偶然が重なってのことだったが、その理由の一つがバーメルトの札響首席就任だった。かつて札響に客演した際の室内楽的なデリケートさ、それに、作曲者の生々しい苦悩や心理の綾を括弧に入れ、あくまでニュートラルに徹しながら、そこからかえって零れおちてくる「心」に痺れたのだ。彼の洗練と格調の音楽は、札響の音楽を一段階高いところに導いてくれると感じた。あれから 2 年、バーメルトは期待に違わぬ成果を残している。そして、この定期。興味深かったのは、これまでの突き放すような厳しさにやや変化があったのだ。よくいえば楽員の自発性に溢れた温かさが勝ったともいえるし、悪くいえば少々緩んだようにも聴こえる。これが意図したものなのかはわからないが、ともかくそうだった。

プログラムは、前半がシューベルトの 6 つのドイツ舞曲 (ウェーベルン編曲)、モーツァルトの交響曲第 39 番、そして後半がベートーヴェンの交響曲第 7 番。このプログラムには、「ウィーン古典派」と「舞曲」という表面に表れている縦軸にもう一つの横軸が介在している。それは、一曲目のシューベルトだ。この編曲作品は指揮者でもあった編曲者のウェーベルンが好んでプログラムに組んだことで知られている。また、同じ現代音楽の系譜を汲むブーレーズも得意とした。現代音楽のメッカであったダルムシュタットで同じくキャリアを積んだバーメルトがこの作品を取り上げるということは、この自らの出自を明かすことにもなるのだ。

この作品は原曲では愛らしい舞曲であるが、ウェーベルンの編曲では人間的な生理に逆らうようなアクセントが付される。それが、彼らの怜悧な捌きで聴くと、人形がカタカタと動いているような感興を呼び覚ますのだ。愛らしさのなかから、人形を見るときのある種の怖さ、人間も機械のように単純な要素に還元されてしまうのではないか、というような問いかけを発する。それが音楽を聴いている自分を外から客観視するような感覚を引き起こすのだ。だが当日のバーメルトの演奏は、そうした客観性よりも、前述のように人間的な温かさのほうが勝っていたのは意外だった。第 2 部で特徴的な跳躍音型がでてきても、ファジーな人間味があるのだ。

2 曲目のモーツァルトもいつものバーメルトより意志的に響く。序奏の弦の 32 分音符の下降音型が、異例とも言えるほどクッキリと響く。スコアは p 指定だが常時 mf。それが、低位置で提示される主和音と属和音の緊迫したぶつかり合いとガッシリ組み合う。低位置が連続する序奏部から、主部でフッと柔らかく上昇させるのかと思えば、主部の主題のアウフタクトも、やはり力強い。それどころか、主部冒頭の変ホ音がまるでベートーヴェンの英雄かのように、これはモーツァルトの英雄なんだと云わんばかりに意志的だ。Vc と Cb が「ザン！」と鳴るので驚いた。第 1 主題そのものも、アウフタクトでそっと入り、6 度の上昇で憧憬を歌うというフレージングではない。アウフタクトからピンと張った流れでフレーズは強靭に息づく。70 小節のアクセントでの地面を踏みしめるようなアゴーギグはまるでフルトヴェングラーを想起させる。ただ、54 小節からの経過主題を導く 2 回繰り返される Vn の動機を 2 回目でフッと柔らかくしたり、B-dur に転調する直前の Cl のブリッジパッセージでも同様に 2 回目を繊細に鳴らす。このあたりはいつものバーメルトらしい。また、主部の変ホ音も、繰り返した後の 2 回目は楽譜通り弱音でそっと奏でられるのだが、再現部では再度弱音指定を無視し「ザン！」と鳴らす。硬軟自在だが、聴いているうちに自然に杓子定規的ではない音楽の息吹が立ちあがってくる。ただ、バランスはやや壁塗りだった。例えば、G. ヴァントなどは、展開部の冒頭 156 小節で、フッと風が吹くように Fl を強調したり、より多様な表情を引き出すことに成功している。

第 2 楽章も同様に感じた。ヘ短調に転調する第 2 部でもう少し木管を生かしてほしい (特に Fl)。弦中心の変イ長調の第 1 部に管が加わりより音楽が立体的になる箇所だ。幾度かバーメルトの視線が弦に偏よりすぎているように聴こえた。何を意図したのだろうか。むしろ第 2 部では、7 度下降の Vn の語気を強めるような表現に見るべきものがあった。だが弦のフレージングの強靭な息づきはやはりこの日のモーツァルト演奏の特徴だろう。第 3 楽章はフォルテピアノではなく „mfp" という珍しい指定が出てくる。それと、スタッカートの柔和なニュアンスにバーメルトがモーツァルトを振るときの特有のメランコリーがある。入念に練習したはずだ。

後半のベートーヴェンの第 7 も、いつもの音楽を外から眺めるようなアイロニカルで耽美的な味わいが感じられない。それよりも、ストレートな喜びに満ちた演奏になっていた。楽員も個々がより積極的に音楽に参加している。自発性に溢れ、かつ、暴走の気配は微塵もない。単純なようで繊細な表現力は入念な準備によってのみ生まれてくるものだ。丁寧にバランスをとり、あたかも一人のピアニストが細心の集中力で弾いているような端正な風情はさすがだった。とはいえ、バーメルトとしては驚くほど 20 世紀中葉の巨匠スタイルに近かった。古くからレコードなどでこの作品に接してきていれば、おそらく「聴き慣れた演奏だ」と感じたはずだ。テンポも遅めで、新しがるところがまったくない。老大家がゆっくりと辺りを見回しながら歩くような風格が一貫した。

印象に残ったのは、まず冒頭。8 小節間で 2 小節ごとに Ob がフォルテピアノを繰り返す。この最初の 2 小節の A-E-Cis-Fis が A-E-Cis まで、つまり A-dur の主和音がすべて朗々たる ff だった。作品のイニシャル刻印といったところか。オーボエの関はキメの細かい美音の持ち主だが、大ホールでは少々繊細すぎに聴こえることがある。しかし、ここは気概を見せた。また、細心の注意が払われていたのは、模倣構造だった。提示部の終止で出てくる Vn と低い弦の模倣 (164 小節～)、ここを聴いて、バーメルトは模倣に着目してその構造を抉りだそうとしている、と感じた。その後も常時そうだった。

第 2 楽章は、昨今は緩徐楽章ではなく指定の Allegretto でサラッと演奏されるのが一般的になってきているが、この日の演奏はやはり 20 世紀風味。じっくりと腰を落とした哀しみがジワっと滲むような葬送行進曲は久しぶりに聴いた。第 3 楽章はトリオに注目した。ここは主旋律に Vn の保属音が並行するが、普通は誰が指揮しても、主旋律に意識がゆく。しかし、バーメルトは主旋律の＜＞で中押しのクレッシェンドをさせずにスッと抜くのだ。なんという謙虚さか。保属音と対等で、どちらも繊細に聴こえる。まるで色んな立場に耳を傾ける賢人のようだ。終楽章は何といっても、第 3 部の終止部だ。この楽章は第 1 部 (提示部 1-122 小節) と第 3 部 (再現部 221-343 小節) がほぼシンメトリーをなすのだが、再現部の終止の冒頭だけは、ダメ押しで 2 回繰り返される (319-329 小節)。ここを 2 回目のスフォルツァンド (327 小節) で、全体をガクッと落とし透かし彫りのように響かせ、そのダイナミクスを維持したまま直後の Hr(331-332 小節) を最強奏させたのだ。ここはホールにいた全員が鳥肌がたったことだろう。音楽がついに最紅潮に達するその瞬間にバーメルトの視点がいつもの客観性を取り戻した。全体を高みから俯瞰するあの景色がついに眼前に現れた。普段から札幌でバーメルトの演奏に触れていなければこの演奏はどう聴こえたのだろうか。実に興味深い。その観点は東京公演の平岡評に託したい。

（多田圭介）

札幌交響楽団提供

らに世界を超越的に貫く視線も交錯するこの作品だが、その視線が、父権的な「裁く権力」ではなく、「許す権力」、いわば母権的なそれなのだ。ただ、それだけで済む作品ではないので、やはり単調になった面もあったし、第５楽章の後半で金管が連鎖反応的に崩れたのも少々惜しかった。響きの性格の面でもスタミナの面でも、大曲は札響の課題だろう。

第九は尾高忠明。この演奏会は本紙のWeb版で取り上げた。豊富に譜例を挙げて詳述したのでぜひご覧いただきたい。１月は首席指揮者のバーメルトが登場した。札響ピックアップでこれを取り上げる。東京公演も行われたので、札幌での定期と立体評でお楽しみいただきたい。

２月は、名曲シリーズに再び広上が登場。「ねこの日にラプソディー三昧」と銘打たれ、狂詩曲、ラプソディーだけを集めたプログラムが披露された。まず、見事だったのが、ラプソディー・イン・ブルー。ソリストのトーマス・エンコは、まるで完全に濾過され切ったかのような澄んだ響きを一切濁らせることなく、湧き立つような躍動を聴かせた。アメリカの場末的な淀みや退廃の匂いは一掃され、作品像を刷新した。エンコが最初の一音を弾いた瞬間、最後まで全身が耳になったように惹きつけられた。伊福部の日本狂詩曲もよかった。チェレプニン・エディションでは、音の似ている西洋楽器（打楽器のいくつか）が指定されているが、それをいくつか和楽器に変更し大活躍させた。また、客演したコンマスの原雅道の哀しみを宿したような第１章のソロが忘れられない。原はコンマスとしても終始、素晴らしい牽引ぶりを見せた。人を引っ張るカリスマ性があるコンマスだと感じた。第２章では、反復されるモチーフの５回目でふと挿入される対位法の鮮やかさ、次いでObからPicc、Flへと受け渡される明暗、色合いの丁寧な扱い、そしてVnの特殊なピッツィカートや駒の後ろを弾く奏法の効果など、最後まで飽きさせなかった。プログラムの最後のエネスコのルーマニア狂詩曲も印象に残った。ラプソディーとはこういうものだという「ラプソディー三昧」というタイトルのマニフェストのような演奏だった。この作品には、形式的な統一性も主題の理論的な展開もない。メドレーのように次々と景色が変わってゆく。そうしているうちに、全員が輪になって踊っているような熱狂が会場を覆ってゆく。これも、広上らしさの一つだろう。色んな面がある指揮者だ。

札幌交響楽団提供　（左頁も同様）

東京公演

2020年 2月7日（金）
at Suntry Hall
音楽評論家　平岡拓也

毎年この時期に催される札幌交響楽団（以下、札響）の東京公演を聴いた。あくまで在京リスナーである筆者の感触であるが、定期的に来京してくれる東京以外の楽団というのは意外にも決して多くなく、その意味で札響は貴重だ（他だと大フィルくらいだろうか）。ある楽団を一定周期で聴くことにより、その楽団の癖や音色の独自性、強みを発揮するレパートリーなどを朧げながらも聴衆は把握することができる。そしてその聴取の蓄積に基づき、一部の聴き手は「ああこの曲ならきっといい演奏になりそうだから現地に飛んでみようか」等の想像を膨らませ、より濃い鑑賞体験へと誘われるのである。オーケストラにとっても、本拠地のホールとは異なる音響・聴衆の下での演奏は間違いなく糧となる体験だ。つまりは、演奏者・聴衆にとってwin-winのイヴェントが演奏旅行だと言える。

さて、それでは今回の東京公演について見ていきたい。昨年に引き続き首席指揮者（2018～）のマティアス・バーメルトが指揮。演目は中プロを除いて1/31・2/1に行われた第626回定期と共通で、中プロのモーツァルト第39番はディートリヒ・ヘンシェルを独唱に迎えたマーラー『亡き子をしのぶ歌』に変更された。このようにほぼ定期そのままのパッケージを提げて来演してくれるのも、現地での活動を垣間見ることができて嬉しい。

札幌交響楽団提供

冒頭のシューベルト『6つのドイツ舞曲』。ヴェーベルンの編曲は、最小限の木管と弦５部という編成であり、言わば「素材の味」での正対を演奏者に要求する。素朴な舞曲集でありつつ、第一声からオーケストラの特徴を丸裸にするのだ。演奏会の１曲目として充分適切でありながら、幾分緊張感を伴ったチョイスともいえるだろう―このあたり、知匠バーメルトの意図も滲む。札響は冒頭アウフタクトからぎこちなさの無いフレージングで、旋律線が伸びやかに着地する。それでいながらマーラー並みに細かく記譜されたfpやsf、アクセントを的確に弾き分けているのが見事だ。弦５部の分離・木管の発音ともに明瞭で、先述の「素材の味」も過不足無く味わえた。好調の滑り出しだ。

中プロ、東京のみでの披露となるマーラー『亡き子をしのぶ歌』。バリトンのディートリヒ・ヘンシェルはオペラ、宗教曲、歌曲と幅広く手掛ける実力者であるが、何度かの実演を聴く限りここ数年歌のコントロールが下降線を辿っているようだ。今宵も随所で衰えが目立ち、演奏の平板さを招いた。まずは全曲におけるダイナミックレンジの狭さが顕著で、第１曲最終節の„Heil sei dem Freudenlicht der Welt!“はp、第２曲冒頭„Nun seh ich wohl, warum so dunkle Flammen“はppで管弦楽の中に滑り入るべき箇所であるが、ほとんどmp程度の音量で処理されていた。また高音域をストレスなく鳴らしに行くことが難しく、過剰なヴィブラートを用いた嘆き節で補おうとするあまりアクセントが無い箇所もaccentuareされてしまう。結果として楽曲内での表情の移ろいが淡彩になるのだ。同じ上のFでも、第２曲の„Daß sich der Strahl bereits zur Heimkehr schicke“頂点schickeと第４曲の„Der Tag ist schön auf jenen Höhn!“頂点jenenでは当然ながら全く異なる意味合いを帯びてくるのだが―。細かな指摘を並べてしまったので、ヘンシェルの歌唱の美点にも触れておきたい。一単語が数小節にまたがるような長いスラーを一息で繋ぎつつ、細かな音型も的確に歌っていた点は流石に熟練の技を感じさせた。

この曲でもオーケストラはバーメルトの冷静な棒に導かれ、スコアの忠実な音化に徹した。過度な没入のない音楽作りが却って曲の秘めたる美を炙り出した感すらある。例えば第２曲後半、D-durに転じた第41小節。ハープの躍動に糾われつつ躊躇い気味なため息音型（２度下降）が一瞬顔を出すが、この場面の耽美は既に『大地の歌』終曲の„Die liebe Erde …“を先取りしているではないか。こうした発見が突然やってくるから、よく知ったつもりの楽曲でも実演に接する喜びがある。木管のソロが全曲に散りばめられ、時折応唱も求められるが、札響はいずれも好演。特にホルンの土谷瞳は類稀なる美感とニュアンスを醸して絶品だった。後半はassi.に入ってしまったのが残念。

後半のベートーヴェン『交響曲第７番』。屈指の人気曲につき演奏機会も多く、斬新なフレージングやパウゼで衆目を集める演奏も時折聴かれる。ここまでお読みいただければ大方想像に難くないだろうが、バーメルトはそういった特異性には目を向けない。愚直なまでに総譜の指示を実行、且つ弦５部の分離を徹底した。結果浮かび上がったのは音像の細部まで明晰を極めた演奏である。仮に、この曲をリズム面で統一するダクティル（長短短）だけを概括しても相当の数に分類できよう。

バーメルトの執拗なリハーサルは全曲至る局面で窺い知れる。キリがないので両端楽章だけに絞るが、まず第１楽章第256-7、260-1小節の弦５部リレー、第309-18小節のpp（ここを徹底することで第319小節以降のcresc.が活きる）の強調。第４楽章はまず、冒頭動機の叩き付けに続き疾走を始める第１主題の扱い。ffの冒頭動機に続きこの主題も元気一杯のffで突き進む演奏が多いが、バーメルトは幾分音量を意図的に抑え、第26小節から再び楽章頭の音量に戻した。これは？と思いスコアを見ると、成程第５小節からの主題には特に強弱の指示はない。つまり強弱は演奏者次第となるが、バーメルトは「ffではなく中庸」と解釈し意図的に抑えたのだろう。スコアを遵守しつつの踏み込みと言える。そして終盤、第336小節のff（周りがsfなので相対的にかなり鳴らす必要がある）の強奏、第400小節からの長大な低弦オスティナート、第408小節以降の第１・第２ヴァイオリンが掛け合いながらの昂揚もやはりそれぞれ抜かりない。

決して熱に任せて邁進する演奏ではないにも拘らず、音楽から自ずと立ち昇る熱量は圧巻であった。音楽の構造自体が聴き手の眼前に悠然と屹立した、とでも言おうか。その弾き分けと音像の精緻さに、思わずジョージ・セル／クリーヴランド管の同曲演奏をも想起してしまったほどである。偶然か否か、セルとクリーヴランド管の両方とキャリア初期のバーメルトは関係しているのだが―彼の理想の響かせ方として、かの名コンビの音像があるのやもしれぬ。

尾高忠明、ラドミル・エリシュカら熟達の名匠との演奏を聴いてきた札響を、初めて現シェフ・バーメルトの指揮で聴いた一夜であったが―その緻密な共同作業は正直なところ、筆者の予想を遥かに超えていた。幾分無骨な指揮から生み出される音楽の精緻さ・筋の通った説得力に感服し、またそれに見事応じる札響（しかも特有の爽やかな音色の魅力は保持しつつ、だ）にも拍手を贈った。バーメルトの聡明さが作品に光を当てるという意味で、来年１月のブルックナー『第８番』はまたもや目から鱗の鑑賞体験が待つ予感がする。今後も本コンビに注視したい。

＜著者紹介＞
平岡 拓也
（Takuya Hiraoka）

1996年生まれ。幼少よりクラシック音楽に親しみ、全寮制中高一貫校を経て慶應義塾大学文学部でドイツ語圏の文学や音楽について学ぶ。大学在学中からフェスタ サマーミューザKAWASAKIの関連企画「ほぼ日刊サマーミューザ」（2015年）、「サマーミューザ・ナビ」（2016年）でコーナーを担当。現在までにオペラ・エクスプレス、Mercure des Arts、さっぽろ劇場ジャーナルといったウェブメディアにコンサート評やコラムを寄稿している。

1月25・26日に札幌文化芸術劇場hitaruにて、グランドオペラ共同制作＜カルメン＞が上演された。すでに前年10月に神奈川県民ホール、11月に愛知県芸術劇場での上演を重ねた本公演は、共同制作シリーズの最終公演となった。このカルメンは、日本のオペラ公演では必ずしも馴染みがあるとはいえない大胆な読み替え演出が施されたこともあり、ややその話題性のみが独り歩きし、出演者や音楽面を食ってしまった感があった。演出を担当したのは田尾下哲。田尾下演出の特性とは何か。先にその全体像に触れ、そこから当日の舞台、音楽、そしてこの公演の、そして舞台芸術が持ち得る今日的な意義について掘り下げてゆきたい。

筆者は田尾下の演出の舞台には相当な頻度で接している。そのなかで気づいた彼の舞台演出の特性を一言で表すなら「映像的」であることと言える。このことに本人がどこまで自覚的であるか、あるいは、彼が映像的世界像に対する批評的視座をどの程度持っているのかは分からない。だが、本公演は、結果的に、舞台が「映像的であることと」とその舞台を通すことで動き始める思考、そしてその運動が舞台で完結せずに客席にいる一人一人の視点も映し出すという意味において、鋭利な批評的空間を現出させることに成功していたと言える。

では「映像的である」とはいかなる事態か。映像的とは、本来共有が難しい個人の3次元の経験を2次元に整理し直し共有し易くしたという意味だ。人間の日々の「体験」とは、本質的に莫大な情報の集積によって成り立っている。そこに社会的文脈が介在すると極めて複雑で多様な世界が立ち現われる。しかし、この多層的な情報を編集し物語的に「像」へと整理することで誰もが世界を同じように見ることが可能になる。そうすることで本来はバラバラであるはずの世界像を一つにまとめることができる。例えば2001年ニューヨークでの同時多発テロが、戦闘機がビルへと侵入してゆくニュース映像と共に記憶されているように。それが映像の本質だ。20世紀以前はグローバルコンテンツなど聖書くらいしか存在しなかったが、20世紀に映像メディアが登場したことによって、離れた場所にいる人々の意思を一つに集約し、思考に幹を与え、同じ体験をさせることが可能になったのだ。当日、hitaruにいた人はもうお分かりだろう。田尾下によって本公演で読み替えられた舞台は、ハリウッドへ集約されるアメリカのショウビズ界。ハリウッドは、20世紀最大のグローバルコンテンツであり、その成果によってアメリカは文化的にも政治的にも世界の中心であることが可能になった。それは同時に、私たちの世界像が「中心」とその「周辺」へと画一化されたということでもある。つまりは、アメリカのショウビズ界へと読み替えられたカルメンの成果は、それを、20世紀的なマス的、画一的な世界像を超克すべきという批評的なメッセージへと読み替えることによって最大化するはずなのだ。読み替え演出は、読み替え的に受容されることで思想へと転ぜられる。舞台とは、いや何であれ「作品」とは、そこまで行かなければ理解したことにはならないものであろう。作品を理解するとは、作者を追い抜かすこと、すなわち、作者が自分自身を理解しているより、よりよく作者を理解することであるからだ。哲学者のハイデガーがそう述べていたように。

演出の読み替えについて簡単に触れておこう。まず、第1幕の舞台はバーレスク。前奏曲がはじまる前に幕が開きオーディションに女性たちが集まり、第1幕ではそのオーディションに合格したカルメンがジプシー・ローズのスターになる。スニガは警官であると同時にショウビズ界を裏で牛耳るマフィアのボス。そのスニガに気に入られたカルメンは第2幕ではブロードウェイの舞台に立つ。しかし、ドン・ホセとの仲がスニガの逆鱗に触れ追放され、第3幕では場末のサーカスで歌うはめに。そこにハリウッドスターのエスカミーリョが登場しカルメンをスカウトし、第4幕でカルメンはハリウッドスターに。幕切れで嫉妬に狂ったドン・ホセにカルメンが射殺され、エスカミーリョはカルメンの代わりにフラスキータをアカデミー賞受賞のレッドカーペットにエスコートし幕が降りる。

ポイントとなるのは、19世紀のスペインから20世紀のアメリカへ、という場面設定よりも、原作では男に媚びず自己の尊厳を貫いて死ぬことを選んだカルメンが、男によって翻弄されながらも男を利用して出世を遂げ、しかし、やはり男によって葬られるところだ。また、映像論という観点から強調すべきは、映像を介して世界に輸出された20世紀の米国エンタメ産業の名シーンが脳内でリフレインするよう巧みに仕組まれていることだろう。バーレスクのシーンではミュージカルのNine、ブロードウェイはムーラン・ルージュ、サーカスはシルク・ドゥ・ソレイユといった具合だ。舞台や映画に長く親しんできた観客ほど目の前の舞台が記憶と重なり錯視を起こしたはずだ。この辺りの采配は田尾下の真骨頂といえよう。

さて、ポイントとなった箇所を幕順に見てゆこう。まず、前奏曲を聴いて、指揮のエリアス・グランディの素晴らしい音楽性に聴き惚れた。冒頭の行進曲が快速で飛ばされると、闘牛士の主題にもインテンポで突入する。だが、闘牛士の主題がトゥッティで反復される際にほんの少しリズムを重たくし歩みも慎重になり、行進曲の回帰で再び喜びを爆発させる。心が湧き立つような手綱さばきだ。かつ、それが、宿命の主題とその変形モチーフの、暗がりへ引きずり込まれるような力と鋭く対比される。この宿命の主題は変形されつつ劇中で幾度も耳をそばだてるような効果をあげた。演出は第1幕ではあまり有意味に機能しなかった面もあった。例えば、第3曲の児童合唱。未来のスターの子供たちがバーレスクに駆け込んできて踊り、スニガに将来オーディションを受けにおいで！と喝采され退散する。アンダーグラウンドなバーレスクの舞台に白昼子供たちが出入りするのは、演出が求める世界にもハマらないように感じられた。ただ、児童合唱の歌と踊りそのものは高水準だった。

第2幕は間奏曲で再び指揮が冴え渡る。異国色豊かな旋律を、じっくりと歌わせスラーが実に豊かに息づく。カルメンが登場すると「トラ・ララ」で一気に音楽を開放する。凄まじい歓喜の爆発に入念につながった。他方、続くエスカミーリョの「闘牛士の歌」は、指揮は見事だったが、エスカミーリョを歌った今井俊輔と与那城敬が両者とも一本調子なのが惜しい。声楽的には高水準であったが、後半へ長調に転ずる「トレアドールいざ用意し」へ入っても雰囲気が変化しない。ここはオケが色彩的だっただけに惜しかった。カルメンは初日が加藤のぞみ、2日目がアグンダ・クラエワ。加藤は深みがあるなかに清潔感がある声で過度に表情をつけない。しかし、ここぞという箇所で歌詞を強調するのが巧みだ。例えば、第1幕の第9曲で、「ただの伍長さん。でもボヘミア女の私にはそれで十分」と歌う際の „bohémienne" を一語一語強調した。ジプシーの身分の低さと差別は演出を超えた作品の核心である。こうした言葉へのこだわりは2日目のクラエワにはない視座だった。過度に表情をつけずに滑らかに歌っているからこそ効いてくる。また第2幕の5重唱では、マイムのなかで、カルメンが枕営業をしているがこの日はホセを待っているので男性を帰らせる。言葉での説明なしで演出の背景を見事に表現した。どこに注目すればよいか一目で分かる舞台は田尾下ならではだ。

カルメンという作品はメリメの原作では、規律に厳しい軍隊と自由を重んじるジプシーの2つの社会の対立が軸になっている。しかし、この演出ではその世界の対立を括弧に入れてしまったので、ホセは、ただ思いつめやすい精神の脆弱な青年という人物像になる。2日目の城宏憲にその特徴がより表れていたことも付け加えたい。

第3幕では、場末のサーカスの描写に注目した。会場の準備のために、出演者たちが自分でイスをバケツリレーして会場のセッティングをしているのだ。イスには心の重さが重ねられ、場面が落ちぶれた場末であることをうまく表現した。3幕のミカエラのアリアにも注目した。サーカス小屋にホセを探しに来たミカエラが、小屋に入り込むために出演オーディションを受けるという設定。この演出ではミカエラはミュージカル・スターの卵なのだ。初日にミカエラを歌ったのは高橋絵理。高橋は、アレグロ・モデラートで出てくる高音の変ロ音を、スターの座を射止めようとする意思表示のように、やや厚かましいほどに力強く歌った。2日目の嘉目真木子は、通常のミカエラ像に近く、謙虚な女性が勇気を振り絞るようだった。この辺りの役柄の違いは両日で興味深かった。

そして第4幕は何といっても幕切れのシーンだろう。アカデミー賞受賞のレッドカーペットだ。マスコミの前に立つはずだったカルメンがホセに射殺されると、エスカミーリョは、即座にそばにいたフラスキータをカルメンの代わりにエスコートする。フラスキータはカメラの前に立ち華々しくフラッシュを浴びる。第3幕でエスカミーリョはサーカスにまでカルメンを追ってきていたが、それは、ただ単にカルメンが売り物になると踏んでいただけだったのだ。思えば、第1幕のオーディションでも、カルメンは周りと違う勝手な振り付けを踊っていたが審査員をたらしこみ主役の座についていた。巧みに男性を利用し、スターにのし上がったが、最後にその男性に葬られる。そして、男性が代わりに売り物になると踏んだフラスキータが次の商品に祀り上げられる。また、2日目にフラスキータを演じた青木エマが、プロデューサーであれば「カルメンよりこっちでいいんじゃないか？」と考えても当然と思えるような容姿なのだ。長身を生かした見事な身のこなしで観客の視線を独り占めにした。女性を商品化する社会の風刺として余りある仕事ぶりだ。青木は歌も素晴らしく、フラスキータという小さな役であるのが惜しいほどだった。

田尾下の20世紀的映像論とも言えるカルメンは、最後に20世紀的な男性中心社会への批評的言及となって幕を降ろした。興味深かったのは、終演後にSNSを賑わせた演出への感想だ。曰く、舞台を20世紀のアメリカに移すと元の19世紀のスペインの雰囲気が損なわれ、その時代ならではの人間の生き様とかが判らなくなるのではと疑問を感じた、というのだ。これは、ただ事実を述べただけで、もはや感想とすら言えない。「薄着をすると寒いのではないかという疑問を感じた」と言っているようなものだ。だが、田尾下はこうした言葉が下水のように流れ出てくる現実世界までこの演出で表現していたのではないか。映像が20世紀の世界論であるなら、戦後日本社会の最大の特徴は画一化であった。「いつかはクラウン」のように、自分の頭で何も考えず敷かれたレールを歩くことが「正しい」、「よい」人生だとされていた。そうした20世紀的思考を引きずった言葉がこの舞台に触発されて流れ出てくる。そしてその言葉が再び舞台を映し出し、あるべき人間像を思い描く。まさに「現実」を映し出す「虚構」の力だ。田尾下哲がカルメンで表現したのはこの思考の運動だったのではないか。そう考えさせられた。

ふきのとうホール

ふきのとうホールと文化的想像力の現在

ふきのとうホールの 10-2 月主催公演。思えば、この期間に限ったことではないのだが、このホールの主催公演の取材を重ねる中で、文化という現象の現代的な想像力について、ずいぶんと考えさせられるところがあった。

以前からそうなのだが、ここの主催公演では、これから音楽界を牽引することになるであろう若手注目株の公演が一定周期で開催されている。この 10-2 月でいえば、1 月に出演したヴァイオリンの白井圭がそうだ。彼はまだ 30 代だが、その成熟した音楽性には、これから世界をリードするようになると思わせるたしかな品格がある。一般的に言って、地方の文化施設というものは、資金を豊富に投入した場合でも、すでに評価が定着している大家の招聘ばかりになりがちだ。しかも、実際にはすでにピークを過ぎていて、少なからぬ割合で情熱も失っている公演になるケースが目立つ。若手の招聘には確かな目利きが必要であるし興行的にも難しいからだ。ふきのとうホールの文化活動は、ただ有名な演奏家を招いて採算がとれればいいですよ、というものでは、まったくない。この土地の文化を長いスパンで耕そうという確かな意志がある。

文化、カルチャーという言葉は、カルティベイト、すなわち「耕す」という語源を持つ。土地と不可分な面がある。ただ、土地との結び付き、すなわち、カルティベイトという側面の強調は、ある面では、保守的で排外主義的な思想にも繋がりがちであることもたしかだ。情報技術の革新によって、私たちは「境界のない世界」を目指すことができるようになった。現代の私たちは、トポス (場所) と無関係な、いわば世界市民を目指しているはずだ。むしろ、土地と文化の不可分な関係性の強調は、経済面だけでなく、文化的な面でも、ブレクジットや壁をつくれというトランプ的排外精神と背中合わせであろう。

しかも、土地のカルティベイトと言ったところで、北海道は歴史が浅い。ある社会学者が、小説家・滝本竜彦の言葉を引用し、北海道の文化を「ファスト風土」と揶揄した。国道や道道沿いに、大型店舗がひたすら並んでいる。どこの都市も同じ風景で、土地と結びついた文化などないというのだ。そのような、文化的に耕されていない土地で、文化はカルティベイトだと主張してみても、ただの排外主義にしかなりそうもない。地元の出演者だけでやります！と宣言してみたところで、ただの囲い込みに陥らずに、なぜ？の問いに答えるのは難しい。

だが、筆者はふきのとうホールの公演に足を運ぶ中で、歴史の浅い北海道で、かつ、この土地を耕す文化的想像力について何度も考えさせられた。その現代的想像力を、排外主義的でも世界市民的でもない、「中距離の他者性」と名づけたいと思っている。主催公演では、いかなる出身や国籍からも自由に、目利きが魂を込めて選定した、これからを担う演奏家が出演する。観客の側では、会場に通う中で、初めから意図したとは違う出会いにも遭遇する。最初からピンポイントで聴きにきたのとは違う、未来を背負う芸術家との邂逅が起きる。その現場が、芸術家を育て、かつ札幌の土地を耕す。受け取り手がホールの姿勢に信頼を寄せることで、一回単位では失敗 (と思える) ことがあっても、中距離的な他者性

によって、観客と主催、そして芸術家が、それぞれが主体的に、正しく接続し直されるのだ。おそらく、ふきのとうホールで起きている文化現象は、こうした運動だと言えるのではないか。これは、排外的な囲い込みでも、実際には壁を生んでしまう世界市民的自意識とも異なる、21 世紀的な文化的想像力のモデルケースと見ることも不可能ではない。主催からは、今さら？と笑われるかもしれないが、そんなことを感じた 10-2 月期の主催公演だった。

2019 年 10 月 12 日（土）、13 日（日）

クァルテット・ベルリン・トウキョウ Vol.3、Vol.4

レジデント第 2 期に入ったクァルテット・ベルリン・トウキョウの Vol.3,4 を聴いた。初日が現在同ホールで進行中のベートーヴェン・チクルスから op18-1 と 18-2 と op131。2 日目がヴォルフのイタリア風セレナーデとグリーグの四重奏曲、そして読響の金子平を迎えてのモーツァルトのクラリネット 5 重奏曲。このシリーズには、1 曲はゲストを迎えてよりカラフルな響きを客席に届けようという趣旨があるようだ。

QBT の演奏の特徴は何よりも妥協なき求道心にある。細部まで徹底して詰めてくる姿勢には迫力すら感じる。だが、それでいて息が詰まるような演奏にもならないのが興味深い。喩えるなら、一滴一滴、洗面器で大切に受け止めてきた水滴を、今ここで開放してよいのだというような嬉々とした舞台にこそ彼らの本質がある。初日のベートーヴェンも立派な演奏だったが、2 日目に今のべた美質がより表れていたように感じられたので、2 日目を中心にレポートしたい。

イタリア風セレナーデは、半音階が多く少々理屈っぽくなりやすい、この作品を南国の太陽のように、夕方の静かな星空のように、恋人との対話のように、隅々まで堪能させてくれた。ことにト長調で終止した直後に突如として半音低い嬰ヘ長調に転調すると、音楽はフッと表情を変える。こうしたデリケートな感触には本当に惹きつけられる。

続くグリーグの四重奏曲は、彼らとしても、おそらく会心だったのではないか。なにか、舞台がオーロラに包まれるようなそんな感覚に襲われた。炎のような第 1 主題と清澄な第 2 主題が変容され再現すると、神秘的な上 3 声の Sul ponticello(駒の近くを弾く) に乗ってチェロが優美な声を聴かせる。氷湖の上で白鳥が佇むような静謐な空間が立ち現われる。もう音ではなく音楽だけが鳴っている。第 2 楽章の天上から微笑みかけるようなチェロ、アジタートに転ずる際の心の葛藤、主要主題が再現するときの救済の感情、神秘の限りを尽くす。スケルツォは、素朴な民族調の高揚が昇華された魂の表出になる。2 拍子になる中間部の涙が滲むようないじらしさは、全員が心を一つに自然に呼吸をすることで生まれている。終楽章の燃え上がるサルタレロを経て、再現部以降で前楽章までの主題が重なり合うと、まるでブルックナーの交響曲のエンディングのような威容が立ち現われる。大いなるものに背筋が伸びるような思いがした。筆者はこの作品を相当数聴いている。様々なスタイルを受け入れる作品であり、それぞれに魅力的なのだが、この曲がこれほど偉大な音楽だと感じたのは初めての経験だった。好調時の彼らは作品の魅力を教えてくれる。そんな音楽をする。

モーツァルトのクラリネット 5 重奏曲ではメヌエットが印象に残った。主題のアウフタクトにルフトパウゼを入れ、大きく息を吐くように呼吸する。繰り返されるたびにパウゼは大きくなる。優しいため息のような幸福感と、この幸福はすぐに終わるのだという哀しみが同時に繊細に響いてくる。クラリネットの金子は、他の箇所では余計な表情を一切つけない。徹底して透明な音を維持する。それがモーツァルトの哀しさを実感させる。

QBT のシリーズ Vol.5,6 は 4 月 11/12 日。継続されているベートーヴェンに加え、チェロに山崎伸子を迎えてシューベルトの弦楽 5 重奏曲が予定されている。シューベルトの辞世の言葉であるこの作品をどう聴かせてくれるだろうか。本当に楽しみだ。

2019 年 12 月 7 日（土）

小菅優コンサートシリーズ Vol.2 『ドイツ歌曲の夕べ』

レジデント・アーティストである小菅優のシリーズ Vol.2。小菅は 8 月のリサイタル Vol.1 ではベートーヴェンを核としたリサイタルで札幌のファンの心を大きく揺さぶった。今回の Vol.2 では、メゾ・ソプラノのミヒャエラ・ゼリンガーとの共演による「ドイツ歌曲の夕べ」が実現した。実は筆者は以前、R. シュトラウスの「バラの騎士」のオクタヴィアンでゼリンガーを聴いている。そのとき、純粋を極める声とあくまでもかっちりした端正な表現のなかから響いてくる、深く沈んだ味わいと高いところへの希求の心に魅了されたのだ。その後、小菅とゼリンガーは東京の春音楽祭でリートのリサイタルを開催し、大評判になっている。それ以来の名コンビの再演ということになり、当日が待ち遠しくて仕方がなかった。まだ若く、知名度はさほどではないが、ゼリンガーはバロックオペラでも徐々に活躍の場を広げている。ぜひ名前を覚えておいてほしい。

当日、16 時からの開演の前に 14 時から札響定期があった。広上が指揮するマーラーの 10 番ということで東京や関西、福岡からも多くのファンが駆け付けた。彼らを遠征ついでに、このリサイタルへ誘ったのだが、そうしたら、年に 200 ～ 300 回のコンサートに通う猛者たちが、一様にこのホールの音響の見事さに感嘆の声をあげたのだ。首都圏にこれほど出演者と生きた呼吸を共有できるホールは一つもない、と。そうだろう、そうだろう、と嬉しくなった。

前半のベートーヴェンの歌曲集「遥かな恋人に寄す」では、まず小菅の卓越した音楽性が光った。第 1 曲が終止すると第 2 曲の導入のブリッジたった 1 小節で見事に雰囲気を変え、第 2 曲では「心の苦しみ」という歌詞に合わせて弦 7 の和音を鋭く強調する。第 5 曲への間奏では鈴の音のような鳥の声を聴かせ、ハ短調に転ずる同曲の終わりでは、ため息のようなゼリンガーのルバートをサポートする。終曲のコーダで上昇するピアノの分散和音には生半可な思いつきを寄せ付けないような風格があった。こうした表情の強さが歌を決して邪魔しない。歌曲の伴奏を弾かせると本当の意味で上手いのかどうかが丸裸になるものなのだが、小菅の引き出しの豊かさには感嘆せざるをえない。

後半のシューマン「リーダークライス」は、後半に入りほぐれてきたか、ゼリンガーも完全に本領を発揮した。私たちが「クラシック音楽」という言葉から連想する、高級感、人間の真実の描写、そして常人には手が届かないような謎めいた神秘、これらが余すところなく実現した。殊に、何気ない明るい世界が前ぶれなく断絶する、天国と地獄の一瞬間における交代を、外から加えた効果としてではなく、あくまで景色の変化として描くあたりには唸らされた。そうした表情は第 11 曲「森野中で」に顕著だった。同曲での婚礼の最中に突然の心が闇に呑み込まれるようなリズムの中断には心が引き裂かれる思いがした。

アンコールではシューマンの「ミルテの花」より「献呈」が演奏された。恋人に熱烈に憧れるようなこの作品を、控え目に、深く、余韻を残すように歌った。小菅が最後にピアノだけになる後奏を、幸せだったころを思い出すように、幸福と喪失が重なるように、弱音で静かに弾いたのだ。まるで「女の愛と生涯」の最後の回想のように聴こえ、このリサイタルの余韻を一段と深いものにした。忘れられないコンサートとなった。

コンサートレビュー

演奏会ダイジェスト　2019年10～2月

10-2 月期のコンサートで、札響とふきのとうホール主催公演以外で印象に残ったコンサートを振り返ってみたい。まず、10 月と 11 月は優れたヴァイオリンのリサイタルが連続した。10 月 5 日には東京オペラシティの B → C に成田達輝が出演し、札幌公演も実現した。翌日の 6 日には北広島市芸術文化ホールでチョン・キョンファのブラームス・チクルスが開催された。そして、11 月 21 日には、ルーテルホールで長岡聡季のリサイタルがあった。洗練の限りを尽し感覚の愉悦を与えてくれる成田達輝に対し、一切の感覚美と手を切り深淵が口を開くようなチョン・キョンファ。それに、長岡聡季は、隅々まで考え尽された理知的な音楽。三者三様なのだが、皆が申し分のないハイレベルな演奏で心ゆくまで堪能させてくれた。長岡のリサイタルは、オール・シューマンでバッハの BWV1003 のシューマンによるピアノ伴奏つきも演奏された。独奏で聴いているときに現代の私たちが想定しているとは違う和声が付けられていたり、バッハ受容の歴史が響いてくるようで、こうした面でも興味深かった。長岡は 2015 年から岩見沢の教育大の教員を務めており、北海道と各地を忙しく行き来している。こんな素晴らしい先生の指導が受けられる教育大の学生を羨ましく感じた。

ピアノでは、10 月に外山啓介のリサイタルがあった。すべての音を優しく弾き、誰も傷つけないような音楽を目指していたようで挑戦と模索の姿勢が強く感じられた。ただ、それが、彼が本質的に持っている音楽性と合致しているのかどうか、最後まで腑に落ちないところがあった。ショパンの op.10 の終曲でやっとガッシリと各音が組み合った立体的な響きが聴かれたが、最初からこう弾けばいいのではないかと感じた。例えばワルトシュタインでオクターブが連続すると音を外してしまうのは、終始、鳴るか鳴らないかのところを狙って弾くから、それが原因なのではないかと感じた。もちろん、彼なりのプログラミングやストーリー設定もあったのだろうと思われるが、もっと感じるままに音に身を任せてもいいのではないかと思えてならなかった。自分の音楽を見つける途上で色々と試しているのかもしれない。

室内楽では、12 月 11 日にふきのとうホールで開催された、浅沼恵輔コンサートシリーズ Vol.3 ～ピアノ四重奏の世界～に注目した。このシリーズは、毎回様々なゲストを招き、また、普段聴くことのできない珍しい作品も必ずプログラムに入れることを趣旨としているとのことだ。Vol.1 では、ナレーターとクラリネット奏者を招き、イギリスの作曲家ホロヴィッツのクラリネットのためのソナチネ、プーランクの象のババールを、Vol.2 ではサクソフォン奏者を招き長生淳の作品を演奏している。今回の Vol.3 では、Vn に田島高宏、Va に青木晃一、チェロに猿渡輔という、いずれも札響の奏者を招き、モーツァルトのピアノ四重奏曲第 1 番、トゥリーナのピアノ四重奏曲、ブラームスのピアノ四重奏曲第 1 番が披露された。通常、ピアノ四重奏やピアノ五重奏を聴くと、ピアノの前に弦楽器の奏者が並ぶこともあって、ピアノは輪郭が不鮮明になりがちなものだ。相当な名手でもライブだとそうなりがちである。だが、浅沼の紡ぐ音は常に輪郭がキリッと冴えており、いまどんな響きを作ろうとしているのか手に取るように分かる。そして、楽譜に忠実であることも特徴だろう。ただ忠実だというのではなく、入念にアナリーゼされて浅沼の眼で解釈された楽譜への忠実さなのだ。

本公演に先立って、すでに同じメンバーで恵庭公演を終えており、当日は細部まで自信の漲った音楽になっていた。札響の各氏の清潔感のある音の方向性と浅沼の音楽性も合っているし、何より 4 人のこの舞台に懸ける気持ちに心を打たれた。トゥリーナのピアノ四重奏曲はライブでは初めて聴いた。スペイン情緒溢れる主題が、目まぐるしく交代してゆく。そのメドレーのような表情の変化が生き生きと展開されることにまったく飽きずに聴くことができた。最も素晴らしかったのはブラームス。特に第 3 楽章には心が満たされる思いがした。第 3 部では、ハ長調から変ホ長調に転ずるとまるで賛歌のような歌が流れ出る。前のめりになりがちな箇所であるがインテンポで感情を抑えるように手綱を引き締め、そして poco animato が指示された 218 小節で浅沼のピアノが抑えきれない喜びを溢れさせるように一気に前へ出る。作曲者の指示を大切にする浅沼らしいと感じた。ごく個人的な感想なのだが、この 4 人で常設の活動をしてくれないものだろうか。

さて、最後に少々先の話になるが、11 月の 17 ～ 24 日には、ふきのとうホールで、ベルチャ弦楽四重奏団によるベートーヴェン弦楽四重奏曲の全曲演奏会が開催される。ベルチャは、現在、世界の最高峰のクァルテットの一角を占める超実力派だ。今年は、何を置いても、万難排してこの演奏会を走破すべきだ。札幌でこんなチャンスは次あるかどうか分からない。そのレベルの僥倖といえるシリーズであることは間違いない。チケット争奪戦に出遅れることのないよう。

コンサートレビュー

ディートリヒ・ヘンシェル バリトンリサイタル

2020年2月2日/キタラ小ホール

Kitara ワールドソリストシリーズで、バリトンの名歌手、ディートリッヒ・ヘンシェルのリサイタルが開催された。ここ数年のヘンシェルは加齢による声の衰えが甚だしい。どう衰えているかは札響東京公演の平岡評に詳しい。今のヘンシェルの技術的な制約が的確に指摘されている。高音域で空気を前に押し出すようなストレートな発声ができなくなっており、高音域がくるたびに、ごまかした発声でしのがざるをえない。全盛期のヘンシェルの歌唱に触れたければ、ケント・ナガノと組んで録音したマーラーの歌曲集をぜひ聴いてみてほしい。決して声を荒げることのない賢者の箴言のような歌唱に異世界が開かれる思いがするはずだ。とはいえ、ヘンシェルは名歌手。今できることを精一杯やり、会場に来た聴衆に何か持ち帰ってもらおうという真剣な姿勢はやはり素晴らしかった。

ピアノは岡原慎也。ヘンシェルと長年共同作業を続けてきたリートの分野のオーソリティである。しかし、ヘンシェルの真剣な舞台への取り組みに似つかわしくなく、岡原のピアノが緩慢でヘンシェルが何度か気の毒になってしまった。パドモアと組んだルイス、ボストリッジと組んだ内田光子に顕著なように、最近のシューベルトのリートは変わってきている。ここ 20 年でシューベルトの解釈は装いを新たにし、かつ、シューベルトの孤独な魂の核心に接近したと思える境地を見せているのだ。よりナイーブで、より複雑な表現は、シューベルトの「危機の年」の心境を切実に伝えるようになってきている。岡原のピアノは旧態依然としており、そのルーティンな探求心の浅さが音楽の掘り下げを浅いものにしてしまっていた。

まず、第 1 曲のピアノが雑でそのうえ速すぎる。シューベルトは「ほどよい速さで」と指示しているが、これは物理的な速度の指示ではなく、希望に弾む余裕のある歌唱を指示している。つまり、歌手の技術的な制約によって歌が入って 2 小節目の 16 分音符が窮屈になり、聴き手に「速い」と感じさせてはダメなのだ。岡原は歌を聴いていないように自分のテンポ感でずんずんと弾いてしまっていた。第 2 曲も同様。ヘンシェルは清々しい気分を出すように歌い出し岡原のテンポを遅くしようとしたが、岡原は無反応だった。第 3 曲は場面転換の挿入曲。ヘンシェルはよりリリカルな表情を出そうとしていたが、ここでも岡原が厳しい。冒頭のアルペッジョは、曲中で何度も登場し水車の回転を表現する。これがペダルを使い過ぎて伴奏の 16 分に完全に埋もれていた。そう弾けば楽に弾けるのは分かるのだが、外景と内面の多重化を表現するためには、クリアに対比されなくてはならない。ここを聴いて岡原は自己を厳しく律する眼を失っているように感じた。ヘンシェルが気の毒になった。この歌曲集では、ピアノの左手は、いわば内面のもう一人の自己を演じている。自己問答の相手を演じたり、警告を発したりしつつ、右手が演じる水車ののどかな風景と対話をしているのだ。作品の構成上の基本的な視座が奏法的な安全性を優先することで犠牲になっているのは大きな問題だろう。

第 7 曲は、高揚した気分のなかでヘンシェルは「僕の心は君のもの „Dein ist mein Herz"」でフッとテンポを遅くして告白するように歌おうしたが、ここも岡原はスルーしてしまった。ヘンシェルはこんなにも真剣に客席に訴えているというのに。

後半は、岡原のピアノにも真剣さが出てきた。最も素晴らしかったのは第 14・15 曲。恋敵に対抗しようと気を吐くものの、かすれがちな声で恋敵には届かない、いや届ける気もない。闘っているフリしかできない、色白でナイーブな青年の過剰な繊細さがよく表れていた。ここは、かつては、マッチョに歌われ過ぎていたが、こういう歌唱が相応しいのだろう。この自意識の過剰さが入水自殺へとつながるのだから。第 16 曲「好きな色」では、ヘンシェルが単調なようでいて巧みに放心状態の真情を表現している。この曲では、ト短調 (原調はロ短調) の属音 D 音が、若者の心にしつこくつきまとうように連打される。ここも岡原には、この D 音が持つ心理的な機微への敏感さを要求したい。終曲では、淡々としたなかに深い安らぎと死の匂いが重なる。岡原ももう無粋なことはしない。シューベルトの静かな心が会場に深い静けさを残したのは幸いだった。

アンコールで「冬の旅」の「菩提樹」が演奏された。ある音楽評論家が、パドモアによるこの曲の演奏に触れて、もしかするとシューベルトは首を吊る枝を探していたのではないか、と述べている。優しく満ち足りたようなこの作品にはそういった多面性が確実に存在する。自分の本心を自分で理解するのは難しい。そういう内面の分裂と複雑に絡み合う表象にこそシューベルトの歌曲の核心はある。ヘンシェルと岡原の演奏はやや一面的であった。だが、お客さんに最後に満ち足りた気持ちで帰ってほしいという、彼らなりの配慮だったのかもしれない。