2021年 第6号

さっぽろ劇場ジャーナル

www.sapporo-thj.com

vol.6

[CONTENTS]

1～3 面 ムジカ・アンティカ・サッポロ
長岡聡季エッセイ「古楽は新鮮！」
2～3 面 編集長コラム
4～5 面 札幌交響楽団・札響の名盤
6～7 面 I'Ms25周年記念ミュージカル「卑弥呼」
7～8 面 平岡拓也の「注目！首都圏オペラ公演」
8 面 コンサートレビュー

第６号を読んで面白いと思ってくださった方、今後も継続して本紙の発行を願う方がいらっしゃいましたら、こちらの QRコードから投げ銭のお心添えをお願い申し上げます。会員登録不要で 500円から可能です。本紙運営のために大切に使わせていただきます。

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

ムジカ・アンティカ・サッポロ

Musica Antiqua Sapporo

多田：物部さんは札響のヴィオラ奏者でありながら、古楽器も演奏され、さらに、古楽器アンサンブルのムジカ・アンティカ･サッポロを主宰される（同団ではヴァイオリンを担当）など八面六臂の活躍ぶりです。まずこれまでの経緯などお話いただけますか。

物部：私は大阪生まれでして、京都市立芸術大学を出て大阪のテレマン室内管弦楽団に就職しました。1 年生の頃からエキストラで呼んでいただいて、古楽器は本格的にそこで触れました。大学はヴァイオリン科でしたが、テレマンに入団したときヴィオラに替わりました。その後、ヴィオラをちゃんと勉強したいという気持ちが強くなり、テレマンを退団してウィーン国立音大のヴィオラ科に留学しました。大学には副科バロックヴァイオリンの講座があったのでそれも履修しました。帰国して 94 年に札響に入って、なかなか古楽器なんてやる機会がありませんでした。しかし私の幼馴染の知り合いが仙台フィルに在籍しながら古楽器をやっていて、その方が演奏会で札幌にいらしたときにお会いしたのです。古楽器は老後の楽しみと言った私に、そんなこと言わずにどんどんやったら？と仰ってくださって、後押しされました。それが 2009 年頃です。じゃあやってみようかと楽器も準備して、色んな事がとんとん拍子に進んで、その仙台フィルの方から今日【5/17 四季の公演】のソリストの若松夏美先生をご紹介いただいたんです。チェロの鈴木秀美先生ともお知り合いになる機会がありました。ムジカ・アンティカ・サッポロは最初は 3 人くらいの小さなアンサンブルでしたが、少しずつメンバーも増え、2012 年に第 1 回のコンサートを開催しました。それから毎年 2 回の定期的なコンサートを続けています。

多田：札幌では古楽や古楽器に馴染みがないお客さんが多いので、工夫されていることがあるのだそうですね。

物部：このグループの演奏会をするときは、古楽器というものはどういうものなのか、具体的にモダン楽器とどう違うのかをコンサートが始まる前にお話するようにしています。「我々の演奏会にはじめてきた人、バロックヴァイオリンって何？という人、手を挙げてください」とお話します。9 年経って手を挙げる方はだいぶ減ってきました。ゼロになるまでやるつもりです。

多田：古楽の魅力は？

物部：古楽器でしか演奏できない音楽はやはりあると思うんですよね。ベートーヴェンなんかは彼が生きているときから現在まで演奏が途絶えたことがないですね。その時代その時代で楽器のスタイルとかちょっとずつ変わってきて、ベートーヴェンの作品像もそれに合わせて変化しています。でも忘れ去られた、演奏されなくなった作曲家は、後々の時代のスタイルの楽器では演奏が難しいのです。演奏されてきた歴史がないからです。だから、そういう作曲家の曲には彼らが生きていた時代のスタイルの楽器が求められると思います。バッハやヴィヴァルディも一時期忘れられましたけど、早い段階で再発見されて演奏され続けています。ですからムターがカラヤン指揮のベルリン・フィルと「四季」を演奏しようとも、古楽器の団体が演奏しようとも、両立するのだと思います。そういう意味では私達は様々な演奏スタイルを楽しめる、とてもお得な時代に生きているのかも知れません。

多田：前回ふきのとうホールで開催された鈴木秀美先生を招いた演奏会もヴィヴァルディでした。あのときも、不協和の和音とかがナマっぽい音がして面白かったです。その辺の和音の感覚はモダン楽器じゃ出ないですね。両方の楽器を続けておられる秘訣のようなものはありますか？

物部：私は小さい頃からバロック音楽に接する機会が多かったんです。通っていたヴァイオリン教室が、奥さんがヴァイオリンの先生で旦那さんがチェロの先生だったんですよ。それで、子供たちで合奏団ができるのです。初めて弾いたのがパッヘルベルのカノンでした。なんかあれが私の原点じゃないかなって気がしてます。ただ、札響で演奏するマーラーだとか R. シュトラウスのような大編成のオーケストラ作品も大好きなんですよね。私の仕事は札響のヴィオラ奏者、オーケストラプレーヤーです。では、あなたにとって古楽器は何なの？と訊かれたら、語弊があるかもしれないけど「趣味」なんですね。趣味って言ったら、プロの奏者が何を言うんですかと怒られるんですけどね（苦笑）

多田：他の何か、例えばお金のためでもなく、それ自体が目的であるような活動を言葉の本来の意味で「趣味」というはずですから、よく分かります。

物部：お金じゃないですね。私は知らない事があったら知っている人の所へ行って教えを乞います。私一人だと身軽なんですが、メンバー全員でそれはできない。だから、東京から先生に来ていただいて教えてもらおうとかそんなことをやっているわけです。趣味と言うと何かから逃げているように聞こえるかもしれませんが決してそうではなく、お客様からお金をいただいてコンサートをやる以上、いつも向上心を持って臨みたいと思っています。趣味が高じて、なんてよく言いますがもしかしたらその類かもしれません。

多田：さきほど、前回出演された鈴木秀美先生のお名前が出ました。2 年前に札響にも出演されて、そのときのドヴォルザークの 8 番が素晴らしい演奏でした。柔らかくて細部まで血の通った演奏でした。つい 10 ～ 20 年前まで日本のオーケストラは古楽畑の指揮者が来てもなかなか対応できていませんでしたが、お！と感じました。そのあたりは現場ではど

うだったんでしょうか？

物部：秀美先生のドヴォルザークへの愛情がすごいんです。我々札響の側もドヴォルザークは良く演奏するレパートリーですし、色んなことが相俟って良い方向に行ったと思います。

多田：第３楽章で主題が反復される際のスラー（151 小節の Vn）に、とても甘美にポルタメントがかかっていてゾクッとしました。人懐っこくて涙が滲むようでした。

物部：ああ、あれは秀美先生から指示がありましてね。札響ってみんなとても素直だし、協力的なオーケストラです。そこはとてもよいところだと思います。

多田：すると、古楽のアプローチにモダンオケの奏者が習熟してきた結果というのとはまた別の理由ですごくいい演奏になったということですか？

物部：はいそうだと思います。

多田：なるほど。物部さんは、オーケストラ奏者と古楽器の演奏、ムジカ・アンティカ・サッポロの主催に加えて、ロメウス弦楽四重奏団というカルテットも主宰されていますね。

物部：ウィーンに留学しているとき、私の先生はアルバン・ベルク・カルテットの故トーマス・カクシュカ教授でした。大学ではソリストコースだったので、カルテットをレッスンしてもらう機会はなかったんですけど、いつかカルテットやりたいなってのがあったんですよね。2015 年からベートーヴェン全曲演奏という目標を掲げてやってます。「大フーガ」という難解な曲を含めて全 17 曲ありますが、残り５曲となり、あと２回の演奏会で完結する予定です。カクシュカ教授がご存命だったら是非聴いてもらいたかったですね。

多田：音楽会が開催されている場をどんどん作るというところは札幌への素晴らしい貢献ですね。会場がある地域の空間を文化的に持ち上げていると思います。バロックは物部さんの原点ということですが、今後札幌のお客さんにこういうところを聴いてほしいというところは？

物部：楽譜だけ残され忘れ去られた作曲家、演奏されないことが何百年も続いた作曲家はとてもたくさんいます。バロック時代の有名な作曲家、例えばバッハやヘンデル、ヴィヴァルディを演奏する事は私達にとってとても大事ですが、そういう作曲家の作品を紹介する事も又大事だと思いますし、古楽をやる者の使命ではないかと思っています。

多田：具体的には？

物部：ハインリッヒ・イグナツ・フォン・ビーバーという作曲家がいます。ヴァイオリニストでバッハより 50 年くらい前の人です。素晴らしい作曲家でぜひ取り上げていきたいと思います。それからイギリスにもバロック時代に良い作曲家がいるんです。

多田：印象ないですね。

物部：そうですね。有名なのはヘンリー・パーセルくらいでしょうか。でもパーセルと同時期に生きた作曲家は沢山います。そう言う人達の作品も紹介していきたいですね。

多田：楽しみです。未知の音楽との出会いがあるのはライブの醍醐味ですよね。最後に札幌のファンに一言。

物部：スピーカーから流れてくる音、テレビから流れてくる音、色んなジャンルの音楽がありますね。でも、CD で何千回再生しても聴こえてこない音ってあるじゃないですか。そういう、空間に参加してほしいです。私がやってるコンサートでも札響でも、北島サブちゃんの歌謡ショーでもいいですし。音楽は再生するものじゃなくて、空間で楽しむものだから。たまにはハプニングもありますがそれもひっくるめて、楽しんでほしいと思います。

多田：受動的な意味での「お客さん」としてではなく「参加」してほしいということですね。自分が介在できることに価値を見出すというのは現代的でもあり、また本質的なことでもあります。介在仕方について私たちはまだまだ考えるべきことがありますよね。

物部：「音を与える - 与えられる」という一方通行な関係ではいい演奏会にはならないですよね。今日演奏するガブリエーリとかマリーニなんて多分皆さん知らない作曲家です。でも演奏会にいらっしゃる前に、YouTube などでちょっと耳に入れて会場で聴かれたら全然違うと思うんですよ。ああ、自分が聴いたのとは何か感じが違うなあ、と思われるかもしれない。でもそれでいいのです。その瞬間馴染みのない曲にも興味が湧いてくるでしょう。それで演者と聴衆の距離が縮まるのです。音楽はその瞬間に起こる芸術です。そこにしかない空間に私達演者と共に参加して下さい。そしてその空間、時間を私達と共有して頂けたらと思います。

多田：忘れられた作曲家の作品にも力を入れたいという物部さんからの「音楽会に参加するポイント」が出ましたところで、ちょうどお時間もいっぱいになりましたので、この辺でキリがいいですね。今日は楽しいお話を本当にありがとうございました。１時間後の本番、楽しみにしております。

ムジカ・アンティカ・サッポロの
演奏会レビューは８面に掲載 →

写真提供：平和ステージ・オフィス (左隣の写真も同様)

アフター・コロナの共助論

このコラムではこれまで映画など文化作品を取り上げてきました。ですが、今回はちょっと趣向を変えます。本紙も１年以上発行停止を余儀なくされたこのパンデミックを経て、私たちはこれからのために何を考えるべきなのか。私たちがすべきこと、またしてはいけないことは何なのか。丁寧に線を引く作業が必要な時期であるように感じます。

今回のパンデミックは、現代の都市生活の基盤の脆弱さを露呈させました。ワンルームマンションと核家族だらけの社会だと、ちょっと景気が悪くなったり社会不安が起きると、保育所の数が足りない程度のことで人生詰んでしまうのです。自助と公助ではどうにもならない共助の脆弱さを露呈させました。昔なら地域コミュニティが担っていたような共助が現代では機能しなくなっています。そこで、社会学や公共政策学で注目が集まっているのが、シェアリングエコノミーです（以下「シェアエコ」と略）。シェアエコとは、ネット上のプラットフォームを介して、個人間で売買や貸借を行うサービスのことです。日本ではまだ普及していませんが自動車のライドシェアのウーバーや、民泊なんかがそうです。小論のテーマは、シェアエコを通して考えるアフターコロナの共助です。

シェアエコはそもそもなぜ広まってきたのでしょうか。昔の日本ではご近所から醤油を借りていました。ムラ社会のよい面ですね。しかし、次第に社会は工業化・資本主義化していきました。そのダイナミズムによって住空間はどんどん都市化していき、結果、人間は孤立していきました。もちろん、資本主義には、地域で孤立しているような人でもお金さえ出せばコンビニで醤油が買えるという利点があります。ただ、そうなると、その社会で「共助」は機能しなくなります。そこへ登場したのがシェアエコです。このシステムの何が素晴らしいかというと、一面識もない人にクルマに乗せてもらうようなことが安全にできるところです。ローカルなムラ社会から切り離されていても、シェア経済の恩恵が受けられるところです。ただ、今、シェアエコには、それに加えて、都市の非人間性や都市生活がもたらす人間の孤独をケアする役割が期待されています。この流れ、ちょっと変じゃないですか？何か気づくことありませんか。

もう一度戻りましょう。日本的ムラ社会はたしかに温かかったけど不自由だった。そして、徐々に都市化するなかで私たちは自由になったけれど、ちょっと景気が悪くなる程度のことで、保育所に落ちると人生詰むような社会になってしまった。そこで、別に仲良くない（知り合いになるつもりさえない）人とでも、プラットフォームを介して助け合えるようにしましょう。これがシェアエコを導入した理由でした。イマココです。ここから、孤独をケアするご近所様コミュニティには戻らないはずなんです。むしろ、ご近所様コミュニティには絶対に戻らない（戻るべきでもない）からこそ、シェアエコが必要とされたはずなんです。「シェア」と「つながり」は本質的に矛盾します。ムラ社会的「つながり」から切り離されていてもシェア経済の恩恵にあずかることができるのがシェアエコの素晴らしいところです。ご近所コミュニティ的「つながり」とシェアエコとは、本来は正反対のものなのです。しかし、一見、温かく優しいことを言っているように見えてしまうのでしょう。少なからぬ人が、シェアエコによって実現される人と人の「温かいつながり」こそ、アフターコロナの共助だ、こうやってしまっています。

つながりがないと生きていけない社会と、つながりなんてなくても生きてゆける社会。どちらのほうがよりよい社会でしょうか。「一人も取り残さない教育（世の中）を！」と叫んでいる人（組織）で、これを真摯に考えている人はいるでしょうか。地方出身で、近所に両親が住んでいない共働きの夫婦がいるとしましょう。それで保育園に落ちても、子育てのシェアがあるだけでその夫婦は生き延びることができます。子供の世話をお願いできる友人が近くにいないと人生詰む社会より、ずっと、本当の意味で「一人も取りこぼさない社会」に近いはずです。友達が多くないと生き残れない社会はディストピアです。今までは「ちょっと子供みてて」とか「空港まで乗せてほしいんだけど」とやっていたとろが、クリック一つでおカネを払えば助けてもらえる。それがシェアエコの素晴らしさです。知り合いからモノを借りるとそれは負債になり徐々に骨がらみになっていきます。人は必要以上に強いつながりに拘束されます。ソーシャルキャピタルがないと生きていけない社会に逆戻りするのは、ムラ社会への退行でしかありません。「人間はソーシャルな存在だ」とか「つながりは宝です」。もっともらしくこう言う人がいます。でも、そういう人によくよくその真意を訊ねると、人恋しい自分を肯定するマジックワードにしかなっていないことがほとんどです。

そもそも、なんで国家や社会が必要なのか。まったく一面識もない、福岡で明太子屋さんをやっているおばあちゃんが、ある日、両腕を骨折して明太子を作れなくなったとしましょう。８ヵ月入院すると失業保険がおります。そのおばあちゃんのことが大好きで、そのおばあちゃんのつくる明太子が大好

スペシャルエッセイ

古楽は新鮮！

（しんせん）

執筆：長岡 聡季

ここ 30 年近くのバロック音楽や古典派音楽、初期ロマン派に至る演奏は、急速に様変わりしたように感じています。20 世紀末、所謂「巨匠の時代」の幕引きと同じくして「古楽」という概念がクラシック音楽界に広く浸透するのに多くの時間はかかりませんでした。

古楽という言葉には、実にたくさんの意味が含まれていますが、ここでは、作品が作曲された当時の楽器や演奏習慣などの時代考証を行ったうえでの演奏、つまり「古楽演奏」についてお話していきたいと思います。

クラシック音楽作品の中でも、それこそ名曲と呼ばれるものは、長い歴史の間に幾度も幾度も演奏されてきました。同じ作品でも、演奏によって全く違う響きや印象になることもありますから、聴き比べもクラシック音楽愛好の最大の魅力の 1 つと言えるのではないでしょうか。しかし、誤解を恐れずに言えば、同曲異演が一般化している演奏は、ある種「マンネリズムとの戦い」である側面を持っていると思います。その観点から見ると、古楽が現代の演奏にもたらした恩恵は、私にはとても大きく感じられるのです。

私は 1997 年から 2015 年まで（途中にブランクを置きながら）、東京藝術大学に学生としてまた非常勤講師として籍を置いていました。この間、藝大の一角であった古楽科が、その存在感を瞬く間に発揮していったことを身近に感じました。私が学生だった頃より、日本を代表する古楽演奏団体であるバッハ・コレギウム・ジャパンのメンバーを始めとした錚々たる古楽器奏者が古楽科の指導にあたっており、私自身もバロック・ヴァイオリンや、古楽アンサンブルの授業などを履修していました。そのころの日本では、古楽演奏はまだ主流ではなく、あくまでも私の印象ですが、先生方の指導からは、主流の演奏に対する強烈なアンチテーゼを感じることもあり、とても刺激的でした。また先生方は現役の古楽器奏者でしたから、音楽にたずさわる姿勢そのものから多くのことを学びました。古い理論書を翻訳して当時の演奏法を探ったり、まだ国内で入手が難しかった古い製法の生ガット弦（20 世紀初頭まで主流だった弦楽器の弦で、羊の腸の筋をよったもの。現代流通する弦のほとんどは、金属やナイロン製）を個人輸入したり、作曲家の自筆譜コピーを海外の図書館から取り寄せ音符の検証をしたり…。古楽演奏とは、単に古い楽器を使って演奏することではなく、過去の作品の本質にあらゆる角度から迫ることなのだ、と身を持って知りました。研究の末、まるで別の命を吹き込まれたように作品が響く様は、古楽という呼び名とは反対の、新時代の演奏を目の当たりにしているようでした。これに虜にならない学生が少ない訳がなく、またさほど興味を持てなかった学生達にとっても、古楽を無視できない時代がすぐにやってきました。私が所属していた東京藝大に限らず、国内の音楽大学で古楽を学ぶことが一般化し、古楽を学ぶために世界中の学生が集まるような、強力な古楽部門を持つ大学へ留学する学生も増えてきています。

今や、質の良い生ガット弦は国内の通販で購入可能となり、主要な理論書や文献の日本語訳も増え、自筆譜・初版譜などの原典資料をインターネットで閲覧可能な時代になりました。私よりも若い奏者の多くは、古楽の存在をより身近に感じているのではないでしょうか。

今世紀に入ってから、日本を含む世界中のプロ・オーケストラに、古楽団体で指揮を執っている指揮者が次々とポストを得、また客演しています。その傾向はブームを超えて主流となりつつあり、現代の楽器を使っているオーケストラであっても、楽譜の読み方や奏法次第で全く異なった響きが生まれ、過去の作品が鮮烈に蘇ることに対し、多くの聴衆が証人となりました。

現代のクラシック音楽演奏の主流の中にいつも古楽演奏からの影響が含まれている、と言っても過言ではなく、将来的にますます必然的なものとして演奏の伝統を創っていくと予想されます。なぜなら、得られる情報が増えている現代において、過去の作曲家の作品を演奏する際に、時代考証を行うのは作曲家へのリスペクトとして当然のことになりつつあるからです。どんな作曲家によって作曲されて、作曲当時はどんな活動をしていて、どのように演奏されることを想定していたか、などの情報は伝記などから得ることが出来ます。当時は楽譜がどのように読まれて演奏されていたか、は当時の教本があればヒントをつかむことが出来ますし、音楽の社会的機能がどうだったか、曲が書かれた地域は当時どんな状況で音楽以外の芸術はどのようなものが花開いていたか、などの社会的状況は、世界史を学ぶことで明らかになっていきます。過去の作品に対して演奏者が得られる情報の中に、自然と古楽演奏の要素が付随しているのは言うまでもないことです。古楽演奏が現代の演奏の主流に急速に取り入れられていった理由の一つに、演奏者がたくさんの情報を手に入れやすくなったことが挙げられる、と私は考えています。

演奏者は、楽譜という媒体に残された作品を音として響かせるとき、曲が創り出された時と同じような、或いは上回るようなエネルギーを持った音楽を、説得力を持って再創造しなければなりません。そのためには、楽譜だけではなく、付随するたくさんの情報から、曲が創られた時のエネルギーをよりリアルに想像することが大切になってきます。もちろん演奏者は、溢れる情報が想像力の足枷にならないように、情報をしっかり咀嚼しなければいけません。これからの演奏者には、そんな能力も求められるようになるのではないかと感じています。

近年、作曲当時の楽器を用いて演奏する複数の古楽演奏団体が、日本に新しく設立されたのも歴史の必然かもしれません。そこに集まる奏者たちは皆、音楽に強い拘りを持って取り組んでいるが故、「古楽」という言葉のイメージとは異なった新鮮な響きが満ち、新しい発見が待っていることでしょう。北海道にも日本国内の古楽団体が演奏に訪れていますが、地元に来年活動 10 周年を迎えるムジカ・アンティカ・サッポロの活動がしっかりと根付いていることをとても心強く思っています。札幌の皆さんが、古楽演奏の面白さ素晴らしさを体験し、音楽のさらなる魅力を発見してくださることを願ってやみません。

きで個人的に支援したい。それは素晴らしいことです。でもそれでは社会は成り立たないのです。税金を通じてお金が降りるから社会が維持されるのです。シェアエコによって実現される共助も同じ論理です。心の温かい交流や来歴に一切関係ないから尊いのです。ウーバーの点数制度があるおかげで、見ず知らずの人のクルマに安心して乗ることができます。私たちは、今こそこの逆説についてもっと真剣に考えるべきです。ウーバーの点数制度とは、中国で発達していますが、プラットフォーム上の仕事の相互評価履歴によって、銀行の融資や入れる学校が決まるような制度のことです。この制度の恩恵で、赤の他人のクルマに安心して乗ることができます。

いま地方公共団体が推進している、「〇〇コミュニティづくり」とか「〇〇コミュニケーション」といった類の試みは、そのほとんどが、これまたマジックワードになってしまっています。一口にコミュニティといっても、匿名性の高い緩いものもあれば、連合赤軍みたいな空気を読み間違えたらリンチにあうようなものまで、すべてコミュニティです。大事なのは、こういった場所にはこういうコミュニティが求められていて、そのためにはこういう設計が必要だという、具体的なビジョンのほうです。なんとなくコミュニティが生まれれば寂しさが埋まるでしょうレベルの議論があまりに多すぎるのです。たんに地域コミュニティを復活させるだけでは、イジメとコネ社会の温床になるだけで、副作用が大きすぎます。

とはいえ、人間にとって、心の置き場が必要であるのもたしか。でも、だからこそ、シェアエコの導入によって、私たちは、「生活の必需」と「心の置き場」を徹底して分けることを考えなくてはいけないのです。なんで上司のデフレ居酒屋めぐりに部下が付き合うかというと、それはたんにお金（立場や進退を含む）を握られているからです。だから、お金と関係ないところに心の置き場があれば、嫌なコミュニティから逃げることもできる。以前から社会学では、「地域コミュニティ」から「テーマコミュニティ」へ、と言われていました。ガンダムオフ会、城めぐりの会。テーマはなんでもいいのです。テーマコミュニティの何が素晴らしいかというと生活に紐づいていないこと。嫌なら辞められる。それが人を自由にします。シェアエコは、ソーシャルキャピタルの少ない、若い都市生活者のセーフティネットにはなり得るけど、それ以上のものではありません。あくまでもライフライン。だからこそ、それとはまったく別の問題としてコミュニティケアの問題が発生するのです。コミュニティケアの問題は小論の手に余るので、シェアエコの警戒すべき点にここでもう一歩踏み込みましょう。それは、デジタルレーニン主義の危険性です。

デジタルレーニン主義とは、上で書いたレーティングシステムで進学や就職、銀行の融資額まで決まる社会です。このシステムは、例えば濃厚接触者の行動を記録するなど感染症対策に相性がいいというメリットもあります。今回のパンデミックが、西側諸国のデジタルレーニン主義への軟着陸を促すことは間違いないでしょう。しかし、こうなると、情報を握っている GAFA 的な企業と国家の緊張関係は変化することになります。徴税をめぐっても、個人情報に関してもそうです。その結果、GAFA は、社会インフラを担う企業として、重商的に国家へ接近する可能性があります。この動きを、国家と市場の和解と評価するのは危険が大きすぎます。ここに警戒すべきポイントがあります。こうした社会が、インターネットが普及し始めたとき、私たちが望んだ社会でしょうか。きっと違うと思います。私たちは、もっと、精神的、経済的な自由を獲得しようとしていたはずです。

シェアエコに期待されるのはあくまでも社会へコミットする方法の増加です。一元化ではありません。そうすることで、個々（普通選挙とそれ以外）の決定力を相対的に下げることができるからです。シェアエコによってもたらされる「シェア」を「つながり」から分離して考えるのも、社会の決定力を分散することに役立ちます。今回のパンデミックは、本来バラバラであるはずのものを一つのゲームボードにまとめてしまうことのリスクの高さをある意味で証明しました。あるべき仕方で公助・共助・自助へ分散したより自由な社会を目指すことは、コネ社会への逆戻りへのブレーキになります。

そして、究極的には制度の問題なのではありません。どのような制度が、なぜ、どう相応しいのか。性急に結論を出さずに、問いを解体しつつ議論を続ける態度こそが肝要なのでしょう。私たちはどう議論すべきでしょうか。問題についてのコミュニケーション（人間関係）ではなく、問題そのものの解決（ないし解体）を重視できるような世の中の実現を目指すことはいかに可能でしょうか。シェアエコには、きっかけとして、その豊かな可能性があることがお分かり頂けると思います。いまネット上では、議論は、自分では賢いと思っている（だけで実際は思慮深さのない）人を騙して点数を稼ぐゲームになってしまっています。議論は勝ち負けではありません。あくまでも問題の解決と解体。バラバラの個人のままで、一緒に首をひねる。その時間の共有が本当の「つながり」です。人がそれを忘れた瞬間、どんな希望に満ちていたはずのテクノロジー（ここではシェアエコ）であっても、ブレーキの壊れた装置になってしまいます。そうして私たちは無意識に壁の再生産に加担することになります。

シェアリングエコノミーをきっかけとしてアフターコロナの共助について考えてきました。いま私たちに最も必要なものは何でしょうか。それは、繋がっているのだけれどバラバラのままでいい、このビジョンです。私たちは繋がりすぎました。これからはもっと一人でいることに慣れる必要があるのです。その態度がアフターコロナの共助のための第一歩と言えないでしょうか。

（多田圭介）

札幌交響楽団

札幌交響楽団 演奏会ダイジェスト（1～5月）

前年の夏から国内のオーケストラ公演では、感染症の影響で指揮者の渡航が不可能になり、1～5月の札響主催公演でも邦人指揮者が大車輪の活躍を見せることになった。会場ではまた同じ指揮者？という声も多く聞かれた。だが、筆者にとっては特定の演奏家を様々な作品で集中的に聴くことができるよい機会にもなった。1月は小樽でのニューイヤーコンサートと hitaru 新・定期 (1/28) に松本宗利音が登場した。松本もこのパンデミック下で仕事を拡大した一人。まず小樽ではモーツァルトのリンツが披露された。とても丁寧な演奏。だが、一つ一つの音を大事にするあまり音楽が自然に流れないところがある。この特徴は hitaru 新・定期でもそうだった。ただ、よく聴くと、端正で清潔な美しさがあることにも気づかされる。しかし、音楽家（作曲家も演奏家も）が持つある種の＜厚かましさ＞がないので、音楽が聴き手を圧倒するような気配を放たない。これは彼の個性なのかもしれない。hitaru 新・定期では早坂の「左方の舞と右方の舞」が組まれたが、こうした作品を日本人が演奏すると、なまじ何を表わしているのかイメージできる分だけ、小手先になる憾みがある。Tb のグリッサンドに粘りがないなど、水っぽくなってしまいがちだ。ただ、これは松本に限った話ではない。

1月定期は大植英次（バーメルトの代役）の指揮でブルックナーの第8番。少々、力ずくの演奏で、和声やリズム、フレージングなど作品の構成的要素を犠牲にしてしまった感が強かった。ただ、聴衆や楽員からは支持されていたようだ。だが筆者の心は素通りしてしまった。本当によい音楽とは、料理と同じように素材のよさを教えてくれるような音楽なのではないか。巧妙で劇的に仕組まれた効果に頼った演奏は、濃い味付けで舌を麻痺させるような料理と同じなのではあるまいか。

2月の hitaru 新・定期は広上淳一。広上の活躍もこのパンデミック下で札響を助けてくれた。この間、何度も聴いたが、柔らかな官能美、杓子定規的ではない脈動、音量が変化するときの内的な高揚、沈静。これらの広上の特徴は、いつもすばらしく心地よい。だが、だからこそ、何度も聴くとそれで終わってしまうところも意識されざるをえない。チャイコフスキーの第5番など、この上なくエレガントではあるのだが、第1楽章のコーダの低弦のうごめきに精神的な意味を求めえないなど、食い足りなさを感じさせる。伊福部の交響譚詩は聴き応えがあった。専門的になりすぎて恐縮だが第1楽章の展開部半ばで、バルトークピッツィカートを合図に、音価が短縮された第2主題が始まる箇所は目が覚めるようだった。A 音上のドリアと構成音が重なるのだが、同時に提示部の第2主題から見て完全5度下に位置する。これにより旋法の特質を生かしつつ、古典ソナタ形式の第2主題の機能を全うし主調へ回帰するのだ。この演奏で気づかされた。

4月定期は秋山和慶。秋山も昨年以来、何度も札響の窮地を救った。フォーレの「ペレアスとメリザンド」が素 ↗

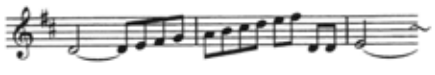
札響の hitaru シリーズ、新・定期演奏会のなかからは4月に開催された第5回を選びたい。当初はムストネンの出演でお得意のベートーヴェンの op61a（ヴァイオリン協奏曲のピアノ独奏編曲版）の弾き振りが予定されていたが、来日が叶わず、曲目が原曲のヴァイオリン協奏曲に変更になり、ソリストには竹澤恭子が迎えられた。指揮は高関健。

竹澤の札響登場は2年ぶり。2年前に強烈な印象を残したプロコフィエフの協奏曲第2番は本紙 Web 版にレビューを掲載しているのでぜひ参照してほしい。まずはその協奏曲から。前回に引き続き、竹澤は精神の内側から噴出するような音楽を披露した。竹澤の雄弁さは比類がない。ときに饒舌にもなるが、その饒舌さが内面から湧き出ていることは明らかであり、ときにせっかちに走ろうとするときでさえ、そこに必然がある。外から加えたものではない情熱はいつも胸を強く打つ。

オーケストラの長い前奏の後、独奏が入ると、ヴァイオリンが驚異的な美しさでくっきり浮かび上がってくる。木からもぎたてのフルーツを割った瞬間のような鮮烈さ。一瞬で虜になる。ただ、強靭なカンタービレで押しまくるいつもの竹澤よりも余裕がある。曲の優美な作風がそうさせたのもあると思われるが、もっと本質的な彼女の音楽性の変化があるように感じられる。ここ数年はそう感じることが多い。第1楽章で感銘を受けたのは、展開部第5群（330-364 小節）。竹澤はぐっとテンポを落とし、まるでブルックナーのような深い沈黙、そして内省を聴かせる。そこから天上の光景が垣間見えるとそこへ向かって加速を始める。その胸が高鳴るような歩みの素晴らしさ。また楽章を通してフレーズの終わりの音を、弓を使い切るように切る。スタッカートでもそう弾いている。一音一音が強く意志を帯びているのはいつもの竹澤の特徴なのだが、それがより意志的に聴こえた要因であることは間違いない。ものすごい自信の表れだと思う。

第2楽章では終止部の静けさが印象に残る。そして、フィナーレ冒頭では一変。G 線で弾かれる主題の A 音がかつて聴いたことがないような鳴りっぷりを示す。ヴィオラなのではないかと思うほどだ。第1主題が推移にはいると（54 小節あたりから）竹澤は、オケを煽りに煽る。指揮者も楽員も竹澤の魂が憑依したように弾いている。竹澤の真骨頂だろう。興味深かったのは終止部（329-）。竹澤はオケに委ねるようにふっと力を抜いているのだ。エンディングに向かって疾走するその最後に、大家の悠然さを見せた。謙虚なようでいてすべてが竹澤の手中にある。そんなエンディングであった。

他方、オーケストラの前奏には疑問を感じた。高関は第1楽章の冒頭で、第1群の断片的な旋律（※譜例参照）で2小節ごとにブレーキを踏んだ。これがた



だ流れを悪くしただけで効果的だとは思えなかった。（ここはそもそもインテンポでよいと思うが）ハイドンやベートーヴェンの中期頃までの作品はフレーズが短い。さまざまな緩急が設定されるが、よい演奏だと最後まで同じテンポであるように錯覚させられるようになる。不思議なもので、しっかり練習時間を取り、フレージングや響きの構成が練り上げられると必ずそうなるものだ。そうなると、細部の不備というものは気にならなくなる。ルバートしたことそれ自体が悪いというのではなく、こうしたもっと本質的な点で疑問があった。練習時間も少ないので重箱の隅をつつくのも申し訳ないが。

高関の指揮については後半のシベリウスに聴くべきものがあった。高関の音楽は、元来、端正な清潔感があり、それでいて窮屈にならない。が、ここ数年はそれに加えて没入するような集中を見せることが多くなっている。音楽監督を務める東京シティフィルでもそうだ。この定期でのシベリウスの第2番も、強靭な音響で押しまくるような音楽だった。もの凄い響きの厚みだが透明感もある。ヴィブラートを乱用せず、ハーモニーやフレージングの明晰さを保っているからだ。

弦のさざ波に乗って木管の主題が始まると、もう辛口で真剣。ここは演奏によっては牧歌的に聴こえることが多いので驚いた。容赦のないリズムの切り詰めや音の切り方。音の立ち上がりの速さ。どこで一息つけばよいのか。心臓に負担がかかる。118 小節から始まる展開部の前半は、このやや単調な曲において、おそらくもっとも斬新な響きが楽しめる箇所。ここの抽象的で鋭利な響きも耳をそばだてる。全曲中、唯一ホッとできたのは、第2楽章の第2主題くらいだろう。慰めに満ちた響きだった。第3楽章は人間の手に負えない自然、宇宙の音楽。はじめの主題に低弦が加わるときの台風のような音圧。アメリカのオケのような音のキレだが、コケ脅しの音響ではなく心理的な威圧感もある。音は空間を切り裂くが、後に痕跡を残さない。人間の感情が入る隙はない。

終楽章はモニュメンタルとでも言いたいような全能感。自然と人間との垣根が取り払われ、合一したような音楽。演奏によっては、手の届かない自然との静かな和解とも思えるこのフィナーレだが、高関は精神が自然を克服し尽したかのように鳴らす。近代とは、人間精神が自然を制御するという理想のことである。その意味では、このシベリウスは紛れもなく近代だといえる。第3番以降の交響曲では当のシベリウス自身がその世界観に疑義を呈し自己問答するような世界観に変わってゆく。第2番の迷いのなさは、現代人の感性からはナイーブで退屈なものに映るかもしれない。だが、高関は正しくそのナイーブさを描いたとも言えるかもしれない。

かつて近代の人間は自然の脅威を抑え込み、住みよい世界を創造できると信じた。だが、その夢は現代では断たれている。自然を制御するという願望を託されたテクノロジーが、制御不可能な「第2の自然」となって人間に襲いかかっている。この1～2年、コロナ禍がそれを露わにした。「世界」や「創造」という言葉の意味は、現象があまりに複雑化してしまった現代では、通常の言葉の用法では把握できなくなった。行き場をなくした言葉が、サブカルチャーへ脱出口を求めたのが本邦の「ポストモダン（後-近代）」であった。キャラクターを介することで言葉を軽量化し扱いを容易にする。現実の世界に対して私たちが関与できる幅が狭まったからこそ、能動的に操作できる場所、言い換えるなら、私たちの無力感を緩和してくれる場所が要求されるのだ。それは一種の代償行為である。人間の希望や願望があまりにあっさりと叩きのめされる現在、虚しく空回りする言葉を救出する試みなのだ。ただ、シベリウスはそのように無邪気に代償行為に身を委ねることはできなかったのだろう。それが交響曲第3番以降の彼の歩みに表れている。高関が後年のシベリウスの作品をどう指揮するか。その意味で興味をかき立てられる定期だった。

札幌交響楽団提供（4・5面での演奏写真すべて）

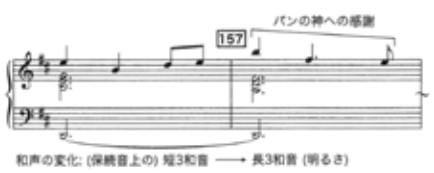
晴らしかった。特に前奏曲。69 小節からの増三和音の無重力のような虚脱した響き。そのさなか遠くから響くホルンのきわめて暗示的な声。以降も、無駄がないのに余韻が深い。大家の棒だ。バルトークのピアノ協奏曲第 3 番には名手・小菅優が登場したが、座席位置の関係でピアノの音をほとんど把握することができなかった。ただ、小菅がオケの各パートをよく理解し有機的な対話を心がけていたことはよく分かった。

5 月定期は再び広上の登場。武満徹の「弦楽のためのレクイエム」に注目した。波紋のように広がる振幅が滑らかなのだが、決して流麗なだけなのではなく、言い表し難いような深みを帯びている。かといって重くならない。洗練されてもいる。なにか平凡とは別次元の世界が現出したことを感じさせられる。続くグラズノフのヴァイオリン協奏曲では神尾真由子がソリストを務めた。神尾の Vn にはもっと豊かな倍音が欲しいと感じる。十分に音楽を感じていながらも、それが音に表れてこない。ただ、G 線で奏でられた第 1 楽章中間部の Des-dur の主題にはチャイコフスキーを想起させるロシア的情緒が十分に生きていた。ここは神尾の共感を感じた。むしろこの曲では、独奏よりオーケストラのほうにキラキラしていながらも温かみのある作品の美質を感じた。後半のシェエラザードには上で述べた広上の特徴がそのまま当てはまる。弦楽器のエロティックな絡み合いが法悦をもたらす。筆者がもっとも印象に残ったのは第 2 楽章終盤のフルートの独奏である（Fl は川口晃）。まるで神の手が心にそっと触れるように優しいのだ。1 ～ 5 月の札響主催公演には、総じて力を合わせて急場を乗り切るような雰囲気が強かったが、そんななかでも Pick up で取り上げた 2 公演の他にも記憶に残る音楽がいくつもあった。

1 月～ 5 月の札響主催公演で印象深かったのは、何といっても 3 月定期である。尾高忠明が登場して、リャードフの「魔法にかけられた湖」、尾高惇忠の「チェロ協奏曲」（Vc は宮田大）、休憩をはさんでラヴェルの「マ・メール・ロワ」と「ダフニスとクロエ」を指揮した。

尾高が本質的に持っている、ややウェットで感傷的な音の質感は好みが分かれるところだろう。だが尾高は実力者。その昇りつめた芸格の高さはときに好みを超えてくる。とくにここ数年はそうだ。札響との近年の共演では、ウォルトンの第 1 番やブルックナーの第 9 番がそうだった。特に後者の神々しさは忘れ難い。そして、この 3 月の定期もそれらに匹敵する（か凌駕するほどの）内容だったように思われた。

最も素晴らしかったのはダフニス。冒頭、5 音音階が上昇すると徐々に空が白みはじめる。そして、和声にほんの少しだけ変化がある 15 小節（練習番号 157）。明るく、柔らかく、文字通り、神への感謝のような響きで「パンの神への感謝」のモチーフが現れた（※譜例参照）。



官能というのとはちょっと違う、もっと神秘的で現世離れした響きだった。はじまって 1 分ほどだが、ここでもう痺れた。保属音上で短 3 和音から長 3 和音へ変化する繊細な明暗である。最高の聴かせどころとなった。こうした色あいというのは、ライブでなければ絶対に伝わらない。録音すると抜け落ちてしまうのだ。続く、内声が半音階で上昇する和声の頂点で尾高はほんの少し歩みを緩める（練習番号 161）。再び光が射す。先の 157 より、もっと明るい。すべてが充実し切っている。そして夜明けの頂点。スラーの息の長さは、この音楽が時間的にも空間的にも彼方へと続いていることを実感させる。幻でしかあり得ないものが幻であるままに目の前に現われる。現世と天界がダイレクトに結ばれる。優れた芸術というものは、観るもの（聴くもの）を不意打ちする。一瞬で異界に連れ去られる。しかも、それが幻であるという哀しさ、すぐに壊れるという哀しさも同時に響いてくる。そんな「夜明け」だった。

続く「無言劇」。「パンの神の失意」（練習番号 175）では、弦が虚脱するように下降し、そして上昇する際にはリズムの刻みを巧みに強調する。この細かい指揮者の拘りこそが、優美ななかに官能的な印象を与えている。無言劇全体に言えることだが、音価をスパッと切ることなく長めにフワッと鳴らすことを徹底していた。それが陶酔的な空気を醸した。また、それでも弛緩した印象にならないのは音に香りと余韻があるからだろう。

そして「全員の踊り」では見事な統制を示した。ただ、統制とは言うものの「統制されている」という受動的な意味ではない。「弾く・弾かせる」という二分法が無効になるような、沈黙のなかから音楽が今・ここで湧きあがるような、そんな統制なのだ。指揮者がこの境地に至るのは本当に並大抵のことではない。唯一惜しかったのは、全員の踊りの展開が始まる 199 の直前にある 2 拍 3 連が弱かった。こうしたところはもっと斬新な響きの重なりあいを堪能させてほしくなる。尾高はえげつないことを敬遠するタイプなので細部までギチギチに詰めるのは嫌なのかもしれない。

曲順が前後するが「マ・メール・ロワ」は、これも見事な洗練を示したが、ダフニスと比較すると、ラヴェルの効果的な編曲にやや寄りかかった（甘えた）ところがあったのではないか。きらびやかな楽器法の表出が、かえってこの作品が持つ様々な含み、苦味、歩みを蔽い隠し、やや無邪気な音楽にしてしまったように感じられた。非常に丁寧な演奏ではあったが。札響が演奏した同作では、透徹していながら複雑な味わいを示したバーメルト（2015 年の客演）に一日の長があった。これよりは、最初に演奏されたリャードフの「魔法にかけられた湖」の絵葉書のような親密な美感のほうに尾高の共感を感じた。得意なはずだ。

そして、この日の世界初演を待つことなく夭逝した尾高惇忠のチェロ協奏曲も記憶に残る演奏となった。チェロの宮田大が素晴らしい。剣豪のように鋭敏。そうでありながら、言い淀む気配が奥行きをもたらす。エンディングでは青白い光を放ちながら虚空へ吸い込まれる。この作品（演奏も）は始めから現象（見たり触ったりできるもの）には興味を示していない。「音」は現象だが、その音を介して音の向こうを視ようという意志が一貫している。現象の否定が、強い緊張とパセティックな色合いをもたらしつつ、そこを超えてゆこうとするのだ。この作品は、おそらく他のチェリスト、それも左手のビブラートに頼り切ったような新鮮味のない音楽をするチェリストではまったくダメだっただろう。宮田でなければ、絶対にこの音楽にはならないと、演奏を聴いている間中、そう感じた。一度聴いただけだが、今後も演奏され続けてほしいし、その際はぜひ宮田をキャスティングしてほしい。

【シリーズ】
札響の名盤
No.3

オフル:カルミナ・ブラーナ

高関健（指揮）札幌交響楽団
収録：2009年6月13日
札幌コンサートホールKitaraにてライヴ収録
〔ALM Records、ALCD-8033〕

コジマ録音提供

前号で紙幅の都合で割愛した札響の名盤。2009 年の高関健が指揮したカルミナ・ブラーナをご紹介したい。当時、東京から札幌へ引っ越してきたばかりの筆者も会場で聴いていた。録音もクリア。会場で聴いた印象にとても近い。高関らしく、わざとらしさや戦略は皆無。音価は短めにとられ響き全体の見通しが素晴らしくよい。器楽的な爽やかさが一貫する。だが、それが影や含みを奪うことにもなっている。十分に情熱的でありながら、恋する者の粘り気のある情熱（本作の本質であろう）ではなく、演奏家の完成度への情熱が聴こえてくるのだ。フレージングや起伏は常に明快を極め、曖昧なところを許さないような雰囲気が強い。さて、なぜこの CD を取り上げたのか。それは、下段の Pick up で述べたように高関の音楽が今はこの CD の当時と大きく変化しているからだ。ここ 2 年ほどの高関は上述の特徴に加え、別人のように厳しく緊張感のある音楽を奏でるようになってきている。十分に準備したコンサートでは、今の高関は驚くほど辛口の音楽をする。札響では彼の演奏を聴く機会が多い。札幌には彼のファンも多いことだろう。音楽監督を務める東京シティフィルの定期にもぜひ出かけてみてほしい。この音楽家の長足の歩みを聴き取ることができるだろう。

I'Ms25周年記念公演 オリジナルミュージカル『卑弥呼』

2021年3月26日（土）

札幌市こどもの劇場やまびこ座

I’Ms25周年記念公演、オリジナルミュージカル「卑弥呼」を観劇した。「ミュージカル」とはそもそも何か。なぜ形容詞が名詞として扱われるようになったのか。そこには、この分野の本質が潜んでいるのではないか。いや、もっと言えば、人はなぜ踊り歌うのか。古代叙事詩である本公演には、観客に正面からこの問いをぶつける力がある舞台であった。

ミュージカルという言葉は本来、ミュージカル・コメディの略語であった。19世紀終わりにコメディには収まらないシリアスな作品が生まれるようになるとミュージカル・プレイ、ミュージカル・シアターなどと呼び方が増えた。そして、今日では単にミュージカルと呼ばれるようになった。この経緯はミュージカルという分野を象徴している。コメディやシリアス劇という特定の規定には収まらないものをミュージカルが本質的に持っており、かつ、それは言葉で規定することが難しいという事情だ。それゆえに、ミュージカルは形容詞のままこのジャンルを表現するようになったのではないか。本公演を鑑賞し最初に頭に過ったのはこのことであった。

もう少し。ミュージカルを初めてみた人はよくこう言う。いきなり歌ったり踊ったりするのは変だ、と。しかし、歌やダンスが挿入される演劇ということなら、古代ギリシャのアリストファネスにまで遡る。しかも、その初演に接したギリシャ人が、いきなり歌ったり踊ったりするのは変だと言ったという記録を筆者は見たことがない。むしろ逆なのではないか。人間はいきなり踊ったり歌ったりする生き物なのではないか。近代化によりその衝動を抑制されてきた現代人がこうした舞台に接すると齟齬を感じるだけなのではないか。そして、そこに焦点を当てるために、本公演はあえて古代の叙事詩を題材に選んだのではないか。この舞台には、おそらくは、言語以前、社会以前の人間の本質への真っ直ぐな眼差しがある。これが、終演後、最初に過った感想だった。

とはいえ、本公演には、歌やダンスの単独の場面のエンターテイメント性も十分にある。ストーリーの流れを堰き止めない形で、巧みにショーアップされた歌やダンスが挿入される。この意味で、エンターテイメントとしても十分に見応えのある舞台であった。舞台に上がったほとんどのキャストがプロではないのだが、それでも観客が舞台に集中できるのは、この両側面が上手く統合されているからだ。それは脚本・演出の三木の老練な手腕ゆえであろう。会場には子供も多かったが、おそらくはパワフルな舞台に飽きることがなかったことだろう。

物語は、古代3世紀。女王卑弥呼が治める邪馬台国が舞台。隣国の超大国である魏国から邪馬台国を脅かす勅書が届く。書状の内容は卑弥呼の退陣と神器の献上という無理難題の要求。応えられない場合は武力で制圧するという。邪馬台国の人々は恐怖にかられるが、卑弥呼は戦いではなく意外な決断を下し難局を乗り越える。これが本公演のおおまかなストーリー。卑弥呼はこの難局に際し、人々に何を命じたか。それは、交渉でもなく戦いでもない。松明を焚き、夜を徹し、歌い踊ることであった。敵国は、その明りを見て、ただならぬ気配を察し兵を退く。ここで披露されるパワフルなダンスが舞台のクライマックスであろう。しかも、奇策によって敵を退けるカタルシスも十分にある。だが、おそらくはこの舞台の本質はこの場面の裏側にある。敵国の襲来で、生き死にがかかった場面でショーアップされた歌と踊りの場面がきている。そもそも、本作の物語は常に人の生き死にを遠くに見据えつつ進められる。それは、随所に挿入されるコーラスの歌詞にも表れている。

その意味を読み解くことで本舞台の核心に触れることができよう。現代では、人間は都市化した社会である意味で孤立して生きている。いや孤立していても生きられるようになっている。だが、その社会において「死」というものは永遠に理解できない。生まれる以前の記憶がそうであるように。だから古代以来、私たちは「死」というある種の他界を現実世界に取り込む装置を持ち続けていた。生まれることと死ぬことだけは、人間が一人で答えを出し回収することができないからだ。生き死には、他者性のなかで、共同性のなかでしか解消できない。だから、人間が穴ぐらに住んでいた頃から埋葬の儀式があったわけで、そこを発掘すると花の種子などが出てくる。そういう儀式のなかでしか解消できないものを人間は抱え込んでしまっているのだ。そうした儀式には、不思議なもので必ず歌や踊りがついて回る。誕生と死には、それを受け止める文化装置というものがあり、その群れのなかでしか解消できないものを人は本質的に抱え込んでいる。だが、現代では、それが機能しなくなっている。本公演の、核にあたる場面で、人々は舞台いっぱいに拡がり、声を揃えてユニゾンで歌い、単一の振付のダンスを踊る。その意味は、この共同性にあるはずだ。それは、あまりに原初的であるがゆえに、現代人には、ある意味で不可解と映ることもあるだろうし、それゆえに観るものを圧倒することもあるだろう。

写真提供：一社）地域舞台創造 I'Ms ／撮影：山田芽里

ミュージカルという名詞が、本来は形容詞であったのに、形容する名詞を喪失した。それは、歌い踊ることが人間にとって言語や社会以前であるがゆえに、形容する特定の名詞を持ち得ないということなのではないか。コメディやシリアス劇などと特定の規定ができないからなのではないか。人間は、そうした言葉による厳密な規定性から溢れるものに惹きつけられて生きている。それが詩や文学を生んだ。オリジナルミュージカル卑弥呼は、詩や文学とは違う仕方で言語を超越することを目指している。それは、原初的な共同性の復権であろう。本団体が、もし、より思想的な洗練を目指すのであれば、この姿勢が悪しき共同体主義に対しどう線を引くことができるかを明示することなのではないかとも感じた。共同体主義に呑み込まれないための防波堤をどう張るか。しかし、三木がつくるこの純粋な舞台に、そのような政治的思惑を介入させるのは無粋であるのかもしれない。

多田：昼夜2公演の後でお疲れのところお時間をお取りくださりありがとうございます。まず、ミュージカルを、それもオリジナルの作品ではじめたきっかけからうかがえますか。

三木：実は、舞台創作を始めたのは40歳過ぎてからなんです。札幌市立高等専門学校のデザインの教員として赴任してすぐに、学生たちに「なんかやろうぜ」、と投げかけたのが始まりです。それから、有志発表のアマチュアから始まって、3年目くらいに本格的に劇団的なものをつくりました。初めて創った舞台が『KAGUYA』というオリジナルミュージカルで、それが各方面で評判になって、次の年には十代の若者たちと日本縦断公演を行いました。札幌、神奈川、福岡と、各地域の皆様が呼んでくださって。そこから舞台創作がスタートしました。

多田：歌や踊りが挿入される劇の形態は、面白いもので西洋でもギリシャにまで遡ります。文化的に交流のない他の地域でもみられます。この事実についてどうお考えでしょうか。

三木：歌や踊りの起源は祭りなんだと思います。世界中の色んなところで祭りがある。子供たちが、大人になってゆくなかで通過儀礼を通して大切な役割を学びます。その土地のしきたりや風土や礼儀とともに、歌や舞いを大人達が子ども達に伝えていく。今日の公演で「魂」という歌がありましたが、心の奥深いところから湧きあがってくるような原初的で本質的な人間の原点に戻るために、歌や舞いがあるんじゃないでしょうか。

多田：ご自身のお仕事や関心と、どのように結びつきましたか。

三木：私は元々、HONDAの研究所でデザイナーをやっていたんですよ。舞台芸術ってよく言いますが、私にとって舞台は究極のデザインワークなんです。舞台に関わるあらゆるセクションのスペシャリストが集まり、議論を繰り返しながら、少しずつ在るべき姿を創り上げていく。それってクルマ一台を製造することや建物を建てる過程と一緒かなと。もっと言うと、舞台は光と闇が融解しながら、初めて成立する世界なんだと。光の綾どりは、闇の綾どりがあってこそのもの。そんな表現世界に出会って、探していたものは、これだ、と。

多田：機械のデザインでは表現できない舞台ならではの美質はどこでしょうか。

三木：自動車のデザインというものは機能や合理性を追求する過程で、不必要なものを削って最後に残ったものが製品として世の中に問われる。でも僕は、削られてゆくものの中におかしみとか哀しみとか刹那とか、大切なものがあるんじゃないかとHONDA時代から思っていたんです。

多田：システム化されない余剰の部分にこそ本質が宿るというのはその通りですね。

三木：それと、上演してゆくうちに素朴な疑問が湧き上がってきて。舞台という特別な場所には、特別な才能を持った人でなければ立てないのだろうか。いやいや僕らはアマチュアから始まったぞ、と。人生たった一回きりの舞台体験でもいいから、あの特別な場所に多くの人々に立ってもらうことはできないかと、一般市民から出演者を募るようになって、今に至ります。

多田：それで市民参加型にしたのですね。

三木：はい。生涯一回きりの舞台体験であっても、煌くような感動体験として心の奥深くに刻まれるような。そんな創作活動を目指しています。舞台創作が究極のデザインワークだと言うのは、そこで人が育つからなんです。年齢問わず、できるだけ多様な方々に舞台体験をしてもらえるような活動を継続したいですね。

多田：なるほど、三木さんのお話で、通過儀礼という言葉が印象に残りました。扱っているモチーフも古代の神話が多いですね。近代より前の共同体では通過儀礼を通して一人の人間として認められ、そして生き死にに承認が与えられるとか、そういったことが生きていましたが、今はお坊さんが職業になっていたりで社会に機能していないんですよね。

三木：死も含めて隠蔽されていますね。

多田：はい。そういったことを公演の内容としても、団体の運営としても大事にされているのかなというのが舞台を拝見しての第一印象でした。

三木：実はね、卑弥呼は、2005年に初演しているんですけど、創作のきっかけは2001年のニューヨーク同時多発テロだったんですよ。当時頻繁にニューヨークに行っていたのですが、あのあと何とも言えない無力感で、なんにもできないでいる自分がいて。どうして人類は無意味な争いを繰り返すのかと。そんななかで手が動き始めて生まれたのが卑弥呼だったんです。じゃあ何故、3世紀の卑弥呼の話に結びついたんだろうって。様々な文献を調べていくうちに、戦乱の時代を霊的な能力で治めた卑弥呼に戦いの無意味さを語らせたいとか、3世紀の皆既日食と卑弥呼の死の謎、超大国のおごりや権力への欲望等々が、現代の世界情勢にも通じるテーマとして結びついて卑弥呼ができあがった。

多田：卑弥呼の劇中に天変地異のシーンがありましたね。

三木：天地自然の営みに抗うことなく、「天に従い、地に習い、海に還ろう」と。要するに、もっと大切にしなければならない世界に還らねばと卑弥呼が訴えかけている、との想いから「還（かえ）ろう」という歌が生まれました。

多田：卑弥呼はロングランの作品になりましたが、上演を重ねるうちにマイナーチェンジはされていますか？

写真提供：一社）地域舞台創造 I'Ms ／撮影：山田芽里

平岡拓也の注目！首都圏オペラ公演

依然猛威を振るう新型コロナウイルス（COVID-19）。全世界的な渡航制限に加え、度重なる緊急事態宣言発出により多くの公演が中止や延期を余儀なくされ、舞台芸術分野は深刻な打撃を受けている。しかしそのような極めて厳しい状況下でも、劇場の灯火はたしかに維持され続けられているのだ。観客収容率の制限、出演者の距離、飛沫…。コロナ禍における芸術の存続には、あまりにも多くの新たな障壁が登場した。それらの難題を主催者が如何にしてクリアし、尚且つ芸術としての豊かな果実を得ているのか―その規模にかかわらず、首都圏の３つの団体の活動を通して見ていきたい。

まずは、昨年12月に調布市文化会館たづくりで行われた「わ」の会コンサートvol.6。そもそも「わ」の会とは何ぞや？ワーグナー作品をコンサート形式で紹介し、聴衆・演奏者が同時に経験と理解を深めていくという趣旨で結成された団体―それが「わ」の会だ。新国立劇場の音楽チーフ・城谷正博が代表を務め、ワーグナーの大管弦楽をピアノで重厚に奏でるのは木下志寿子。レギュラーメンバーの歌手はメゾ･ソプラノ池田香織、テノール片寄純也、バリトンの大沼徹に友清崇、バス大塚博章という面々で、ドイツ文学者の吉田真が字幕を担当する。歌手の名前をご覧いただければ明らかだが、今や国内のどの劇場でのワーグナー公演でも、「わ」の会メンバーの名を見ぬことはない。それこそが､2013年の発足以来「わ」の会がワーグナー作品を深く掘り下げてきたことの揺るがぬ証左であろう。

その「わ」の会の昨冬の公演では、新機軸が盛り込まれた。これまでもゲスト歌手を迎えてレパートリー拡大を図ってきた彼らだが、今回は『ラインの黄金』冒頭でアルベリヒを翻弄するラインの乙女をオーディションで選び、次代へのワーグナー演奏の継承を試みたのだ。そして選ばれた３人の歌手（今野沙知恵、花房英里子､藤井麻美）は言葉と音楽（特にライトモティーフ）との緊密に一致しており､「わ」の会の精神を体現していた。

「わ」の会コンサートvol.6
写真提供：「わ」の会

オペラdeミルフィーユ第1回公演
オペラ《コジ・ファン・トゥッテ》
写真提供：オペラdeミルフィーユ

また当公演では当初､合唱を交えて『神々の黄昏』第２幕が取り上げられる予定だったが、コロナ禍で内容が変更された。演出の太田麻衣子はダイナミックに歌手を動かしつつ、歌唱時の対面を避けるべく工夫していた。指揮の城谷とピアノはピットの中で演奏していたので、距離という点でも問題はなかった。必要な対策がドラマトゥルギーの妨げとなっていなかったという点では、芸術性と対策の両立は成功したと言えるだろう。

続いて、千葉県発のオペラ団体オペラdeミルフィーユの旗揚げ公演となった今年２月の『コジ・ファン・トゥッテ』を見てみたい。彼らは「古典を現代日本に」「時間感覚を自分達のサイズに」「言語の壁はない」「オペラは高尚な作品」という４つのコンセプトを掲げてクラウドファンディングを行い、多くの支持を集めて目標額を上回り達成した。そうして彼らのオペラ上演第１弾となったのが今回の『コジ･ファン･トゥッテ』である。

演出は前述の「わ」の会と同じ太田麻衣子、台本はクラシック音楽の枠にとらわれない活動でも知られるバリトンの大山大輔が担当。この２人のコラボレーションはこれまでも随所で注目を集めてきたが、今回も2021年の日本でしか観られない『コジ』像の創出に成功していた。まず舞台は病院、それも SDS（Social Distancing Syndrome, ソーシャル・ディスタンス症候群）治療医院という皮肉の効いたものに置き換えられた。２組の恋人はそこで治療を受ける患者、ドン・アルフォンソ（大山大輔）とデスピーナ（高橋愛梨）は医院で働くスタッフという読替えだ。舞台上には消毒液もあれば、弦楽合奏とピアノはマスクに防護服、指揮者も白衣という装いであり、日々ニュースで目にするコロナ禍の日本の病院を否が応でも連想させるものだ。患者達はSDSを患っているので当然身体接触を生理的に受け付けず、近寄る人間からは逃げ惑う。そんな彼らがSDSを乗り越え、物語が進むにつれ相手の手を取れるようになる―というのが、この演出における重要な軸の一つだ。そもそも『コジ』は、「2組のカップルの相手を交換してまた元に戻る」という現実世界では考え難い（普通に考えて絶対にしこりが残る）要素が大きな軸となっている。そこへのSDSの変遷という新機軸の登場は、『コジ』本来のコンセプトの強引さを緩和する役割を担っていたのではないか。太田麻衣子は決して「流行り物」としてコロナ禍を舞台に取り入れたのではないはずだ。大山大輔の日本語とイタリア語を巧みにハイブリッドした台本（現代語山盛り！）、かなり「ぶっちゃけた」字幕、出演者の巧みな演技、演を現オペラ芸術監督の大野和士、音楽チーフの城谷正博で振り分けたのだが、唯一城谷が指揮した回が23日の千穐楽であった。城谷は前述の「わ」の会は勿論、新国立劇場でも『さまよえるオランダ人』『ジークフリート』をコンサート形式で取り上げており、好事家の間では「知る人ぞ知る」的存在なのだが、多くのファンにとっては（甚だ失礼ながら）未知の人物であったようだ。

写真提供：オペラdeミルフィーユ

感染症対策としてピット内の弦楽器は12型、２管編成（アルフォンス・アッバスによる編曲版が採用された）という制約があったにもかかわらず、幕を追う毎に音楽は濃くなり、ライトモティーフは有機的に響いた。音楽チーフである城谷は稽古から歌手陣と密接に関わるので、歌手陣のサポートは盤石だ。加えて筆者が驚いたのはオーケストラの掌握の凄さである。今回城谷と東京交響楽団とのリハーサルは全くなかったそうだが、大野が先立つ公演で鳴らしたピットとは全く違う響きになったのである。ピット

８面に続きます　→

三木：「邪馬台」という曲のクライマックスシーンですが、以前は、病に侵された断末魔の卑弥呼が天意を受け取り、最後の力を振り絞って彼女を敬う邪馬台国の人々に神気を授ける、という解釈だったんです。今回の再演ではそれが真逆になり、邪馬台人たちが主体となって授かった天意を強大な神気に変えて卑弥呼を蘇らせる、という解釈に変わっていきました。媚蠱(びこ)っていうんですけど、紀元前の古代中国では敵国と闘う前に、何百･何千というシャーマン（媚蠱達が）が互いに呪いをかけあうという学説に出会ったんです。漢文学者白川静さんの文献を読んでいて、これは一体なんだ！って。卑弥呼には一千人の女官が使えていたという説があります。その女官達こそが、実は媚蠱（びこ）なんじゃないのか。それを連ねていた媚蠱の頂点にある存在が、卑弥呼なんじゃないかと。卑弥呼とシンクロした邪馬台人達が媚蠱となって、歌、踊り、言葉の力で、武器を取らずに敵国との戦いに挑んだ。最後に卑弥呼は、「戦いは天のご意志にあらず、戦いからは何も生まれぬ」との言葉を残します。この物語のテーマであり、同時多発テロへの私の回答でもあります。

多田：シャーマンというところで先の通過儀礼とも繋がってきますね。根本的な部分で個人を肯定する力みたいなものに惹かれているだろうなと感じます。生まれるとか死ぬとかって個人レベルでどうにもならないものなんですよね。再演を重ねるなかでその個々人に焦点が移ったというお話にも重なります。

三木：まさに、そういうことなんです。最後のテーマ曲「selection（選択）」は、天地自然に生かされることも､天の理（ことわり）を聴くことも、この世に起こること全ては我らの選択であり、それらを引き受けることも私たちの選択だと歌います。歌詞にもあったように、何億光年離れた星のかけらと私たちが何ひとつ変わらない存在だと認識すれば、人間は自然とともに生かされる自ずから然るべき存在であり、誰もが役割を持って生まれた肯定されるべき存在なんだと。

多田：天の理（ことわり）を聴き取り自ら「選択」する。私たちは本質的にその力を持っているはずだというところですね。それから、わたしなりの理解ですが、個人が孤立している世界（社会）じゃなくて、身体レベルでつながっている世界を大事にするという、究極的にはそこなんじゃないかと感じました。

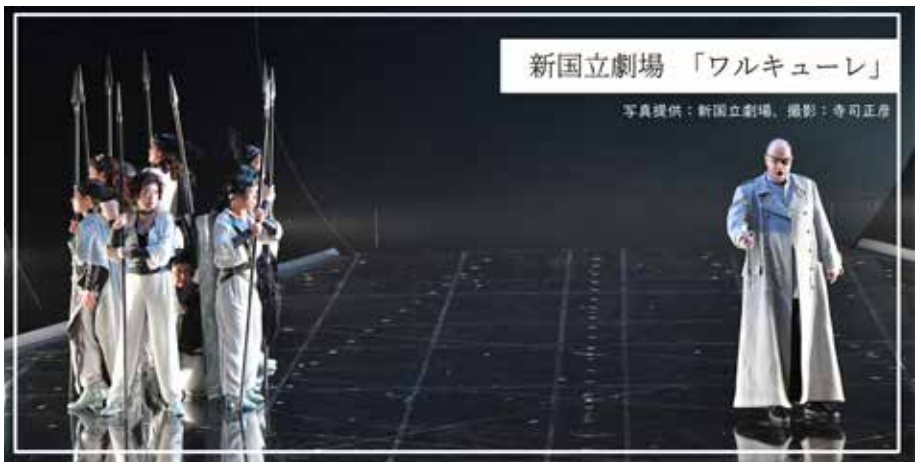
三木：そうです。やっぱり、身体性の復権なんです。大学で身体表現という授業を担当しています。コミュニケーションが苦手で繋がることが不得意な若者が今は沢山いるじゃないですか。そんな学生達に、身体で感じて、考え、イメージを膨らませながらゆっくりと心身を開いてもらう。そんな多種多様なメソッドをつくっています。冒頭で祭りが原初的な人間本来の力を呼び覚ますという話をしましたがそこに繋がるんです。これからも身体と心との大切な結びつきを求めていけたらと思っています。

多田：お、時間ですね。ミュージカルを始めたきっかけから、公演に込められた想いまでお話いただけたように感じます。卑弥呼は観る人によって色んな受け取り方ができる舞台作品だと思います。これからも、鑑賞した人の心の奥底を動かす、そして参加された市民の皆さんの心に財産が残るような、そんな活動を続けられることを願っております。この記事が、劇団I’Msの公演に足を運ぶきっかけになることを願ってインタビューを終えさせていただきます。

大前提として真摯な音楽とあらゆる要素が合わさり、この日のJ：COM浦安音楽ホールでは若い聴衆の爆笑が絶えなかった。彼らの掲げた４つのコンセプトが舞台上に具現化し、聴衆に届いたからこその笑いだろう。この旗揚げの勢いそのままに、まだまだ多くのオペラを彼ら流の翻案で手掛けてほしい。

最後に、我が国のフラッグシップたる初台・新国立劇場の『ワルキューレ』の事例を取り上げたい。今年の２月から３月にかけては二期会『タンホイザー』、びわ湖ホール『ローエングリン』、そしてこの新国立劇場と国内でワーグナーの全曲上演が相次いだ。４月には東京･春･音楽祭『子供のためのパルジファル』も控えていた（子供の…とは云うものの、出演者は重量級で豪華だった）。強靭なスタミナ高度な歌唱力を要求されるワーグナー作品を歌い熟す演奏家は、全世界的に見ても決して潤沢とはいえない。これだけワーグナー上演が重なると、充実した配役を行うのは平時であっても難しいのだ。そこにコロナ禍による外国人演奏家の入国制限が重なり、『ワルキューレ』の再配役は困難を極めたであろうことは容易に想像できる。結果、フリッカ（藤村実穂子）以外の主要歌手は全員交代となり、ヘルデン・テノールの難役ジークムントを第１幕・２幕で２人の歌手が歌い分けるという異例の措置もあったものの、まずは現状における最善策の配役だっただろう。別公演のため１月に入国したミヒャエル・クプファー＝ラデツキーが滞在期間を伸ばし、ヴォータン役の出演を快諾するという幸運にも恵まれた。予想外の収穫もあった公演だった。

筆者は今回の『ワルキューレ』を３回観たが、３月23日の千穐楽に最も鮮烈な感銘を受けた。前オペラ芸術監督の飯守泰次郎の降板を受け、全５回の公



7 面からの続き（注目！首都圏オペラ公演）

の充実は第２幕のフリッカとヴォータンの丁々発止に陰翳を与え、第３幕の父娘の会話も自在な伸縮を以ってクライマックスを導く。これほど雄弁な『ワルキューレ』のピットは、滅多に聴けるものではない。歌手陣では、ブリュンヒルデ（池田香織）とジークリンデ（小林厚子）の好演を記したい。びわ湖ホールの『指環』で全４部に登場した池田が満を持して初台でのブリュンヒルデを演じ、全音域で安定した強靭な声と繊細な言葉捌きを聴かせた。そしてジークリンデの小林はこれまでイタリア・オペラで好評を博してきたが、ドイツ・オペラ、それもワーグナー作品にも適性があることを見せつけた。コロナ禍を奇貨として一と言ってはいけないだろうが、彼女の今後のレパートリー拡大に期待したい。

新国立劇場における感染症対策は、上述したピット内の密を避ける采配の他にも多々ある。ここでは抜粋して触れたい。第一は、前提としての関係者の PCR 検査実施。第二に、稽古の映像配信。稽古場への立ち入り人数は現在減らされているが、稽古の映像を関係者で共有することで不都合が起きないようにしている。隔離措置を経て出演する外国人歌手もそれを利用して対面稽古に備える。演出家ヤニス・コッコスの来日が叶わなかった『夜鳴きうぐいす／イオランタ』公演では、双方向ツールの Skype や Zoom を利用したという。第三に、稽古時間の短縮。通常 21 時までかかる稽古のスケジュールを調整し、19 時終了を基本としている。

こうした稽古のシステムの変更以外に、実際聴衆の目に入る演出にも多くの変更点が生じる。再演となる演目でも、ディスタンス確保のため人物の動きが全面的に見直されているのだ。『ワルキューレ』では８人のワルキューレ達の配置が前回とは大幅に変更されていたのが印象に残った。

首都圏で活動する３つのオペラ団体について、実際の公演に触れながらコロナ禍における活動をお伝えした。公演実現において多くの制約が設けられる中で、三者三様の奮闘を続けている様子が多少なりとも伝わっただろうか。現在漸く国内でのワクチン接種が始まり、新型コロナウイルスの感染状況は一歩ずつではあるが改善している。芸術文化を取り巻く状況が好転することを願い、また意欲的な活動を続ける団体の公演に赴くことが、我々聴衆にできる支援の形であろう。

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卒業。在学中はドイツ語圏の文学や音楽について学ぶ。大学在学中には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、在京楽団のプログラム等にコンサート評やコラムを寄稿している。

平岡さん執筆の記事は
Webサイトにも多数掲載しています。
こちらからどうぞ！

コンサートレビュー

演奏会ダイジェスト　2021年1～5月

１～５月に札幌圏で開催されたコンサートから。一つ目は、3/21 に豊平舘で開催された佐藤晴睦のヴィブラフォン・リサイタル。披露された全曲が世界初演。各作曲家は、この楽器の特性をよく知っている作曲家ばかり。計６曲をまったく飽きずに聴くことができた。言うまでもなく音楽は時間芸術であるが、ヴィブラフォンという楽器は他の楽器にはない固有の性格を持っている。それは「空間性」である。鍵盤楽器というものは、基本的に一度放った音は時間とともに減衰するものである。しかしヴィブラフォンは電気的に響きを維持することができる。これが時間推移のある音楽とはまた違う空間性を現出させることに秀でているのだ。もちろん、響きをコントロールすることで起承転結のある物語を紡ぐこともできる。まず１曲目は會田瑞樹による「踊れ、赤い靴」。これは、練達の書法によるこなれた変奏曲。この曲では、主題が円環をなして回帰する時間的側面が聴かれる。それに対し２曲目の原島拓也による”Makeup Palette -Stardust-”では、時間推移を意識させる和声進行が意図的に避けられている。音が空中に並ぶ。まるで星座のように。人間の呼吸や歴史を超えた、拡がりのある音楽が響く。ヴィブラフォンならではの魅力だろう。このように最初の２曲でこの楽器の魅力が心に響いてくるのを感じた。他の作品では最後に演奏された河野真弘による「風が部屋に吹く前に」が印象深かった。現代音楽の作曲技法のデパートのような作風で、ここでもヴィブラフォンの響きの多様性を堪能した。欲を言えば、共演したピアニストにはもっと打楽器的な響きを要求したい箇所があった。佐藤は今春に岩見沢の教育大を卒業し、現在は一般社団法人石見音楽文化振興会で演奏家として活躍している。これからもこの楽器の魅力を広める役割を期待したい。

続いて印象に残ったのは 4/10 にふきのとうホールで開催された中谷友美ピアノリサイタル。中谷の音楽性は真剣で禁欲的。色彩には乏しいがどこかほの暗い雰囲気をまとった音楽に惹きつけられる。プログラムはハイドンのアンダンテと変奏曲、シューベルトの遺作 D.946、休憩を挟みラフマニノフのコレッリ・バリエーション、バラキレフのイスラメイ。興味深かったのは、前半、迷いがあるようだった中谷の音楽が後半に入り、吹っ切れたように自信のある音楽に変貌したことだ。音も急に鮮明になった。ただ、それでも筆者が感銘を受けたのは前半のシューベルトのほうだった。ごくシンプルなダイナミクスの指示しかないこの楽譜からよく表情を表出したが、迷いつつ探るようにどこかハマらない。だが、これが心に響く。シューベルトの同作は、立派な額縁に入ってしまうと額縁のほうにばかり目が行ってしまい中身がすり落ちてしまうようなところがある。中谷の音楽には、今まさに絵筆を走らせつつ書き直しつつ苦悩するようなところがあるのだ。後半の特にバラキレフでは、吹っ切れたように説得力が出る。大きなモチーフごとに気力が途切れないその集中力には彼女の自信を感じる。ただ、ラフマニノフでは（あくまでも筆者は）疑問があった。第１変奏の左手下声部はチェロの Pizz のような響きを要求しているが、レガートがかかっている。第２変奏の右手上声部も同様。第３変奏では、ルバートがやや恣意的に感じられる。もし減速するのであれば８と 16 小節ではないかと感じた。他にも同様の疑問は多かった。とはいえ、同曲も音には自信が漲り強い説得力を持つ演奏であったことは間違いない。音が独立ぎみで一つ一つの音をはっきり意識させる中谷の音楽はピアノという楽器と分かち難く結びついている。もっと声楽的な発想を持つ音楽や、より構築的なベートーヴェンの中期ソナタなどを中谷がどう弾くかとても興味がある。今後も注目したい。

佐藤晴睦 ヴィブラフォン・リサイタル

コンサートレビュー

ムジカ・アンティカ・サッポロ Vol.17「ヴェネチアの響きPartIII」
2021年5月17日/ふきのとうホール

１～３面のムジカ・アンティカ・サッポロのコーナーに続いて、5/17 に開催された同団体の公演のレビューをお届けする。「ヴェネチアの響き Part Ⅲ」と題された本公演では、ヴィヴァルディの四季を中心としたプログラムが組まれた。ゲスト奏者に古楽の大家・Vn 若松夏美と Vc 島根朋史を迎え、それに札響の楽員と地元で活躍する奏者が加わった。「四季」が古楽で演奏されると、過度に攻撃的になったり、反対に、アーティキュレーションやフレージングは明快だが、通り一遍の処理の演奏で終わってしまうことが少なくない。だが彼らの四季はそのどちらとも違う。通奏低音の活躍、装飾音の生きた追加、意外な楽器の強調など、古楽ならではの魅力に満ちていながら、決して放縦に走ることがない。自然の甘い匂いが漂ってくるときも、節制を感じさせる。最大の立役者は独奏の若松夏美。バロック・ヴァイオリンは、そのシンプルな音の性格ゆえに、奏者によってはある程度の音の多さがないと生きた音楽にならないことがままある。だが、若松のヴァイオリンは、スッと音を出しただけで匂いたつような表情を持っている。真に優れた奏者が表情をつけずに弾くほんのひとくさりの前では、どんな戦略も作戦も追いつかない。そのことを実感させる。

この演奏会は、４面で札響 Pick up として取り上げた高関が指揮したシベリウスのレビューを書きあげた直後に聴いた。そこで、近代とは人間精神が自然を制御するという理想のことであり、高関は精神が自然を克服し尽したかのように鳴らしたと書いた。ムジカ・アンティカ・サッポロによる四季はその手前の音楽。自然の脅威を飼い慣らすことなど頭をかすめもしない。自然は脅威なのだけど、それに晒されつつも、厳しい日々の生活に愉しみを見出すことを決してやめない、そんないじらしい音楽に感じられた。音楽がどこまでも自然で伸びやかだからだろう。

プログラムの最初にビアージョ・マリーニ (1594-1663) の「3 本のヴァイオリンの為のエコーソナタ」が置かれた。独奏の若松を中心に、２人の Vn 奏者が舞台左右に分かれ、後ろを向いて独奏のエコーを奏でる。山なみで発した声がこだまするように響き、生命が息を吹き返す四季の「春」へ聴衆を誘う。見事なプログラムだと感じた。春の冒頭、はっきりと弓を返してきっちり鳴らされる。音と音がレガートで混ざることがない。にもかかわらず、四角四面で重たくなることがない。独奏が入ると、春草が匂いたつように甘い。遠くから聴こえてくるような嵐の鮮明さ、第２楽章の眠気で瞼が落ちてくるような気だるさ、そして素晴らしかったのは第３楽章。

冒頭で Vc の E 音を下からずり上げ、そして音楽が始まった。この楽章のソネットには、「田園風なサンポーニャ（バグパイプ）の陽気な調べに合わせて」と記されている。古楽で聴くと本当にバグパイプのように響くこの楽章の和音であるが、ずり上げを入れることでそれを強調してみせた。バグパイプという楽器は音域も狭く強弱をつけることもできない。だから細かい装飾をたくさん入れ、その変化を楽しむ楽器なのだが、チェロでその遊びを模したのであろう。本当に愉しい。

夏以降の影が過る箇所も、喜劇のなかの劇中劇のような悲しみを超えることがない。常に歓びを見出そうとする。滑舌がよく不明瞭なところがなく、それが爽やかな印象を与えるからだろう。紙幅の都合で全楽章に言及できないのが残念だが、どうしても付言したいことがある。それは、会場のふきのとうホールの見事な音響についてだ。筆者は、四季の古楽器による演奏を海外の有名団体などで聴いたことが何度もあるが、東京の大きなホールでは、古楽器が持つ細やかなニュアンスを楽しむことはできなかった。だが、このふきのとうホールで古楽器による四季を聴くと、バロック・ヴァイオリンが、万華鏡のように繊細で細やかなニュアンスを持つことがとてもよく分かる。古楽器アンサンブルの魅力を堪能するために申し分ない。ふきのとうホールの主催公演が、昨年２月以来ストップしているなかで、久しぶりにこのホールで古楽を聴いてその思いを新たにした。札幌の普段古楽を聴かない音楽ファンにも、古楽器で奏でられるバロック音楽、そしてムジカ・アンティカ・サッポロの魅力をぜひこのホールで体感してほしい。

「3 本のヴァイオリンの為のエコーソナタ」演奏風景