

指揮者・大野和士氏インタビュー
— 内的必然性から響きあう音楽 —

Interview with Conductor Kazushi Ono: Music resonating from the inner necessity

大野和士	ONO, Kazushi	阿部純	ABE, Jun
犬塚悠	INUTSUKA, Yu	南後由和	NANGO, Yoshikazu
難波阿丹	NAMBA, Anni	橋本尚樹	HASHIMOTO, Naoki
松山秀明	MATSUYAMA, Hideaki	柳井良文	YANAI, Yoshibumi
渡邊宏樹	WATANABE, Hiroki		

目次

1. 『鼻』のもつ時代性を現代に翻訳すること
2. 異種格闘技芸術としてのオペラー作品への建築的アプローチ
3. リヨンにおけるオペラー文化と都市の融合体
4. 内的必然性を問うことから演奏の“設計図”へ
5. 東北はじめ世界各地でのボランティア活動について
— 心が震える経験をするという人間の権利
6. 日常と音楽—自分にとっての古典とは
7. フェュージョンやボーダーレスの時代における専門性
— 人間の感受性を解き放つ音楽への信仰

注釈

大野和士氏プロフィール

大野和士	フランス国立リヨン歌劇場首席指揮者
阿部純	東京大学大学院情報学環
犬塚悠	東京大学大学院学際情報学府修士課程
南後由和	東京大学大学院情報学環
難波阿丹	東京大学大学院学際情報学府博士課程
橋本尚樹	東京大学大学院工学系研究科修士課程修了
松山秀明	東京大学大学院学際情報学府博士課程
柳井良文	東京大学大学院工学系研究科博士課程
渡邊宏樹	東京大学大学院工学系研究科博士課程

本稿は、「知の際(きわ)」をテーマとして、2011年10月にフランスにおいて東京大学が開催した「東大フォーラム2011」(注1)の成果の一部である。東大フォーラム期間中の10月19日、東京大学関係者が招待を受け、フランス国立リヨン歌劇場にて、首席指揮者の大野和士氏指揮によるオペラ『鼻(LE NEZ)』(ショスタコーヴィッチ作曲、注2)を鑑賞した。本稿は、その翌日に同歌劇場にて実施した、連名執筆者(注3)による大野氏へのインタビューの記録である。『鼻』に関する話題を出発点として、歴史との対峙の仕方、総合芸術としてのオペラ、リヨン歌劇場と地域の関係、音楽をめぐる日常と非日常、専門性と学際性の境界などをめぐって多彩な議論が展開した。

1. 『鼻』のもつ時代性を現代に翻訳すること

大野和士(以下、大野) できるだけインタラクティブにやりましょう。私の方からも質問させてください。昨日のオペラをご覧になってのご感想をお聞きしたいです。まずは私から始めますと、昨日の『鼻』(図1.1)というオペラは、オペラ史の中でも画期的なものです。ドミートリイ・ドミートリエヴィチ・ショスタコーヴィッチ(注4)が25歳の時に書き上げた作品で、その時に彼はロシア・アヴァンギャルド(ロシア構成主義)(注5)から影響を受けていて、しかもグループの中心人物の一人でもありました。

さらに昨日のオペラは、フセヴォロド・エミリエヴィッチ・メイエルホリド(注6)という、斬新な身体表現を取り入れた演劇家が演出をしたのですが、彼は人間の肉体のありとあらゆる動きの可能性を追求し、まったく新しい様式に基づいた振り付けを考えていたんです。ショスタコーヴィッチがその最先端の

美術を音楽に反映させました。そこで試みられたいくつかの代表的な試みのうちには、調性からの大胆な離脱や、メロディーライン、リズムの新しい創造などがあります。例えば、メロディーラインはロシア語のイントネーションに極めて忠実に沿って作られ、それによって、チャイコフスキーのように、1, 2, 3, 4と規則的、周期的に、なだらかに繰り返されるものではなくなりました。また、リズムは、この言葉の変化への対応に加え、おのお



図 1.1 リヨン・オペラ座における『鼻(LE NEZ)』の公演のポスター
(c)Stofleth

ののパートが、それぞれに独立するという概念の元に組み合わされたので、すさまじい運動力を発揮することになります。さきほどのチャイコフスキーの連続的な拍子のサイクルは消えて、指揮者にとって大変厄介な、1・2・1, 3.4・1・2・5・7のような、連続性のない、思いがけない変化をもたらすリズムに変化します。このように、時代の子、ショスタコーヴィッチがその仲間たちと、新しい時代のオペラ作品を完成させたところに、この作品の面目役如たる面白さがあります。

1930年にそのオペラが初演され、その後、1934年に二つ目のオペラをショスタコーヴィッチが書きます。『ムツェンスク郡のマクベス夫人』（注7）という、ロシアの民衆を主題にしたオペラだったのですが、そのオペラを初演した翌日、『プラウダ』（注8）というソビエトの政党の新聞に「音楽のかわりに荒唐無稽」というタイトルでかなり批判的な社説が載りました。その後、スターリン政権の文化大臣であったアンドレイ・アレクサンドロヴィチ・ジダーノフ（注9）による前衛芸術批判の時代が来ます。ロシア構成主義では、ありとあらゆるコンベンショナルなものから人間の精神を回復していくという考え方があり、例えばこの椅子が、「ここにある」という意味を持つものだったけど、椅子自身のエネルギーで（椅子をガタガタ鳴らしながら）飛んで行ってしまおうといったような、そういった考え方が芸術の中に入り込んでいたわけです。ところが社会主義リアリズムを押し付けられるようになって、前衛芸術を推進できなくなってしまったんですね。粛清される人や自殺する人が自分の周りに現れるわけです。それで彼は家族のことを慮って共産党に入党して、外面を演じながら、内面的には音楽の世界に深く沈潜していきます。その後も、交響曲や弦楽四重奏などを中心としながら、傑作を書き続けますが、しかしながら、もう二度とオペラは書かなかったのです。なぜかという、オペラになるとテキストがついてきて、大変具体的な内容になってしまうからです。その具体的な音楽が、その時のショスタコーヴィッチ、すなわち、あらゆる因習的なものから離れ、すべてが計り知れない運動性を持って最終的に獲得される究極の自由に基づいて作曲していた若者、によって書かれることは、あまりに、当時の批判者の立場からは許されないことだったでしょうから。『鼻』はニコライ・ヴァシーリエヴィチ・ゴーゴリ（注10）の小説が原作ですが、ゴーゴリの時代まで遡って権力への皮肉を表現することはできても、新しい時代の作家の中には、相応しい台本を見つけることが大変難しかった、とショスタコーヴィッチ自身が述べています。たとえ見つかったとして、それに基づきもう一作オペラが書かれていたとしたら、それは、今一度ショスタコーヴィッチの身を危険にさらしたことでしょう。『鼻』自体でさえ、今回、このプロダクションを見た旧東欧圏の私の友人たちは、このオペラの官僚社会への痛烈な風刺、警察官僚に対する過激な揶揄の数々を見て、これが1930年代に演奏されていたことに、大変驚いていました。その後の、粛清によってもたらされたその後の断絶は、筆舌に尽くしがたいものがあるのですが、悲しいかな、思えば1935年ぐらいの当

時の日本やイタリアでも同じことが起こっていたわけです。芸術運動というものが社会の圧力のもとに停滞していった、戦後新しい時代を迎えるまで復興しなかった。これはその契機となった作品です、真に革命的で革新的作品ですね。

柳井良文（以下、柳井） 昨日のオペラでは、背景の映像にロシア・アヴァンギャルドの《第三インターナショナル記念塔》（注11）が出てきましたよね。

大野 そうですね、スターリンの映像も出てきましたよね。劇中では、警察署長がとんでもなく高い声を出してましたが、あれは完全に権力に対してのカリカチュア（注12）ですよ。日本の特高警察のようにいばっていて、恫喝するような声で恐ろしかったわけですが、それをありえないぐらいに高い、まるでマンガの主人公のような声を出させたんです。これはオフエンバック（注13）がオペレッタの中で、ひっそりと遠慮がちに行っていた以外には、19世紀までのオペラという概念の中ではありえなかったことで、20世紀になって、初めて、はばからずにデフォルメさえ施して、さまざまな社会層のカリカチュアが描かれたという意味でも、新しい動きだったわけですね。

南後由和（以下、南後） 昨日鑑賞させていただいたオペラでは、あらゆるメディアが混在していることが興味深かったです。総合芸術という点で建築と共通していて、建築は言葉、図面、模型、写真、CG などさまざまなメディアを駆使します。それと同様に、昨日のオペラでも、人間が発するロシア語という言葉、活字、舞台の幕に使われているロシア構成主義特有の新聞の切り抜きのコラージュ、地図、ウィリアム・ケントリッジ（注14）による映像のプロジェクトン（図1.2）など、古いメディアである文字から新しい最先端



図 1.2 プロジェクションを使った視覚的演出 (c)Stofleth

の映像メディアまで横断的に活用されていましたし、視覚、聴覚のメディアそれぞれにも複数性や重層性がありました。『鼻』という作品は、歴史化されていて、私たち鑑賞者もロシア構成主義というカテゴリーと結びついたフィルターを通してステレオタイプの的に了解してしまいがちです。そのような古典を現代において再演あるいは翻訳するうえで、今回工夫されたことはどんなことでしょうか？

大野 『鼻』の上演史に関して言いますと、ロシアにおいても、ショスタコーヴィッチのオペラが二つとも禁止されている時期が長かったんですね。禁止が解かれたのがグラスノスチ（注15）の時代です。80年代になるまでこれらの作品、あるいは旧ソ連諸国出身の作曲家たちの問題作とされた作品は上演されていなかったんですね。それまで全く無いものとされていた作品が、80年代以降によりやく日の目を見るようになりました。そうした作品が西側の国に出てくるようになるまで、また随分と時間がかかりました。

ですから『鼻』というオペラも、上演され続けた作品とは決して言えないですね。その歴史を考える中で、どうやって現代的な意味を持った形でこの作品を上演するのか、ということ、演じる側としては考えなければなりません。それでケントリッジは、構成主義や全体主義といった歴史的な問題を念頭に置きながらも、新たな表現を付加しました。例えば、上演前に下りていたカーテンにロシア語の文章のようなものがコラージュされていましたが、あれは彼のオリジナルのコラージュで、実はロシア語ではないんです。ただ単にキリル文字を並べただけで読んでも何の意味もありません。ということは、ロシア人が読んでも「これは何だ、変なものが出てきたぞ」と思うわけですね。作品の時代性を映し出しながら新しい表現をするという狙いがあったと思いますね。

また、昨日のオペラで、女性2人が高いところで歌って、男性2人が低いところで歌っている四重唱があったと思いますが、あれは映画音楽の時代の先取りだったんですね。どういうことかという、この2人の女性は、2人の男性が彼女たちに宛てた手紙を読んでいる、2人の男性は逆に2人の女性から送られてきた手紙を読んでいるんです。小説では、一般的な手法として、その流れに任せるしかないのですが、音楽には、その点において、特権的に持っている魔法のようなものがあります。それは重唱です。重唱は、2人が同時に考えていることを同時に解決できます。つまり、四重唱にすれば、それは、同時に4人の人間が異なる考えを歌えるということです。今回、これによって2人の女性、2人の男性の行動（本来は別々の、二つの異なる時間の出来事ですが）が一挙に、時間的にも空間的にも同時進行するという点で、映画の世界の視点をいち早く先取りしていたのも、この作品の懐の深さですね。今回の演出では、4人を高いところと低いところに2人ずつ離していましたが、私の立場からすると、離されている4人の歌を、あの速いテンポで合わせるのはとても難しいことなんです。何回も練習しないとずれてしまうんですね。でもあれ

をやらないと意味が無いので、とことん練習を重ねました。また、その四重唱を聴きながらオーケストラも同じ速さで合わせていくわけですから、とても負荷のかかる場面でした。それでも音楽的な志向が視覚的にも出現するという、またとないオペラティックな場ですから、そこをうまく現実化するというやりがいがありましたね。

阿部純（以下、**阿部**） 最近の演劇の傾向として、舞台や劇場を離れて屋外でやるといったことも含めて模索されているきらいがあります。オペラはその方法として、幕ごとに舞台装置がある印象だったので、幕の間にもめまぐるしく変わっていく今回の舞台装置に目を奪われてしまいました。

大野 昨日のオペラの演出家であるウィリアム・ケントリッジ（注14）は現代美術の大家で、プロジェクションなどを使って、ヴァーチャル・リアリティを一つの表現手段としている人で、オペラでもよくやっています（図1.3）。音楽というのは、必然的に空間的・時間的拡がりを持って、劇場全体を覆うように波及していきます。一方で、いまだ舞台側は、プロセニウム・アーチとオケピットによって、客席から分たれているような感じがします。それに対して彼は、彼の美術から放出される視覚的なエネルギーを、重層的な形で見せて、その間を飛び越えていこうとしているかのようです。



図 1.3 ケントリッジによる『鼻』の視覚的演出 (c)Stofleth

阿部 そういった視覚的な演出が多かったと思いますが、それを受けて大野さんご自身の音楽、指揮には影響があったでしょうか。

大野 私がいる指揮者の位置というのは、全体を隅々まで見るというのには不利な位置なんです。アシスタントの指揮者に何分か代わりに振ってもらって、私は劇場の後ろの方で見ながら、こういう風になっているんだな、と確認することはあるんですが、客席側からの光景を100%見るということはないですね。私の方からは、ありとあらゆるものがすごくデフォルメされた姿で見えています。プロジェクションが、チラチラと目がしばたくような感じで、すごくマイクロな形で見えているんです。そういう意味では見え方が違って、デフォルメされた分だけ自分自身が出すものにも影響していると思います。

橋本尚樹（以下、橋本） 大野さんは、オーケストラだけでなく舞台上の演者に向かってもキューを出されていましたが、あれはどういった意味を持っているのでしょうか。

大野 今回のキューは特に意味のあることだと言っていいでしょう。この曲は、難しく、各パートが独立しているのですから、歌手さんが普通に数えているだけでは、不協和音や変拍子のために、正確に歌う場所に入ってこられない。そこで、特に歌手さんについては、入るべき数小節前からよく注意を促して、ここぞという時にキューを出すのです。ただ、このキューを出すのは、それだけではなくて、これから歌う内容の必然性をより意識してもらって、その前のオーケストラのサウンドと相まって、どのような声と演技をしてもらうかなどを、示すことにもなります（図1.4）。



図1.4 インタビュー風景。舞台上の演者とのやり取りについて話す大野氏（2011年10月20日、撮影＝犬塚悠）

2. 異種格闘技芸術としてのオペラー作品への建築的アプローチ

渡邊宏樹（以下、**渡邊**） 演者さんの表現する演技と歌、どちらを主役と考えて鑑賞するのが良いのでしょうか。

大野 オペラであれば、いずれもが主役ですね。一つには歌手さんの声があり、やはり鍛えられた生の声を聴かせるという、非常に特殊なジャンルだと思います。そこに言葉もあります。言葉の意味を伝えたり、あるいは意味が瓦解した状態が表出しているのを鑑賞してもらったり、いろいろな意図があります。それに加えてオーケストラが付いています。オーケストラの楽器は一つ一つ音色が違いますから、それぞれのソノリティ（注16）が歌手さんの声と言葉の意味性と寄り添ってそれらを引き立てます。あるいは各楽器がしのぎを削りながら存在するという、総合的な結果を披露するのがオーケストラだと思います。そしてそれを一つのラインとして起承転結を作りあげていくのが指揮者ですね。

実は渡邊さんの質問は、オペラ『鼻』への問いとしては鋭くて、このオペラには実は主役が存在しないとも言えます。もちろん、ゴーゴリが小説に書いた筋立てというのがありますが。なぜかというところ、ショスタコーヴィッチによって作曲されたこの音楽は、歌も含めた、すべてのパートがそれぞれ独立したものとしてとらえられ、ヴァイオリンも、コントラバスも、フルートも、トロンボーンも、すべてが相対的に取り扱われるからです。このオペラの間奏曲に、パッサカリア（注17）が置かれていますが、無調で荒々しい運動性を持ったテーマが次から次へと重なるところがあります。一つ一つは独立しているパートですが、それらが、次々に同じ形をして、次々に奏されるのを繰り返し聞くと、奇妙な平衡



図 2.1 オペラ『鼻』 (c)Stofleth

感覚が生まれ、密閉空間にいるような不気味な感じがしてきます。それが最後に、機械のゼンマイが切れたように、ガラガラと崩れ落ちるように終わるのですが、独立しているはずの人間たちが、ある時、ファブリックに集められ、全員に同じ仕事が与えられ、やがてヒートアップし、最後には全員が時計のゼンマイが巻き切れるように、一斉に動きをやめてしまうのです。

南後 それぞれのソリストの音を並列的にフラットに扱うということですね。ソリストの中に強い個性を持つ人やスターがいれば、その人に頼るという場合もあったりするのかもしれませんが、フラットに扱うからこそ、それぞれのソリストをきちんとコントロールし、それぞれに対して高いクオリティを求めなければなりません。その分、ソリストの方もすごい練習量が必要になる。つまり、フラットに扱うには、より指揮者のディレクションやオーガナイズする技術や力が問われると思いました。

大野 そうですね。

渡邊 昨日の作品が特殊で、字幕があってセリフが文字化されているという意味で、政治的な意味合いも重なってくると思います。物語が文字として語られながら、音声や動きもあり、複数のものが重なり合っていて不思議な感覚を持ちました。

大野 その通りですね。オペラのいろいろな立場のプロフェッショナルな人たちの総合的な力が結集したものだと思います。舞台美術には、建築的な、空間的なアプローチができる人がいなければなりません。舞台美術家からオペラの演出家に転向してくる人が実際たくさんいるんですね。その意味で、オペラに集まってくる人は、大変創造的な人が多いです。今回の作品では、コンピューターを使ってプロジェクションのいろいろな動きを操作している技術者に対して私の方からキューを出しています。

阿部 音とプロジェクションをその場で合わせているのですか？

大野 そうです。大音響の時に画面が変わるとか、木琴の音が出てきたところで左と右の画面が入れ替わるとか、そういう仕掛けがたくさんあって、その時に私がキューを出すんですね。

松山秀明（以下、松山） キューを出すというのはどこに向けて出すのですか。

大野 私の正面には小さいカメラが備え付けられており、客席後方には、レジーボックス (regie box) という演出家のモニター付きの小部屋があるんですが、そこにいる技術者に向けてキューを出しています。繰り返しになります、そういうプロフェッショナルな人たちの総合作業としてオペラが作られているということです。互いに引っ張り合えば引っ張り合うほど面白くなるということですね。

柳井 そうすると、オペラでは作家性というのはどうなるのでしょうか。オペラの作品には作家の名前は付きますか？例えばこのオペラ座の建築だったら、ジャン・ヌーヴェル (注18) の作品と言われるわけですが、実際にはいろいろなプロフェッショナルな人たちが関わっていますね。

大野 近頃は、“XX氏指揮『カルメン』”というよりも、“WW氏演出『カルメン』”という呼び方をすることの方が多くなっているかもしれません。DVDの発展などで、セールス上、よりヴィジュアルに重きを置くという傾向があります。その場合、演出家は一人ではなく、演出家チームというグループとして現れ、そこに、舞台装置家、美術家、コレオグラフ (振り付け)、照明家などが入っています。その点、指揮者は、アシスタントが何人かいますけど、どちらかといえば一匹狼的ですね。いずれにしても、練習は、音楽家の側と演出家の側で、大変な引っ張り合いが行なわれます。音楽の一人勝ちでもなく、演出の一人勝ちでもない、本当のコラボレーションに向けて、丁々発止とやり合うのが、現場の面白さでもあります。

柳井 誰か一人の作品とは言われないということですね。

大野 “だれだれ演出『鼻』”、“だれだれ指揮『ムツェンスク郡のマクベス夫人』”と言って、売ることはあります。またそれが必要な時代だと思います。ただ、私たちの世界では、これはあくまでシヨスタコーヴィッチ『鼻』であり『マクベス夫人』であるべきであり、それ以外ではありえません。

阿部 今回、ケントリッジに演出を頼まれた経緯とは。

大野 ケントリッジと初めて知り合ったのは、ブリュッセルの王立モネ劇場というところ。それは私の指揮ではなかったのですが、『魔笛』(注19)のオペラをやっていて、彼はそこで非常に見事な、驚くような視覚的演出をやっていました。例の「火の試練」とか「水の試練」とか、各演出家を悩ませている場面などで、ヴァーチャル・リアリティの

技術で、滝があたかもドーッと客席に向かって流れてくるかのような錯覚を起こさせました。それを見て、この人にショスタコーヴィッチをやってもらったら面白いだろうということになりました。そういうことで、ずいぶん前から、彼との話は始まっていたんです。彼の展覧会を見にニューヨークの MoMA にも行きました。そうやって相互に理解を深めながら今回の作品を作り上げてきました（図 2.2）。



図 2.2 ケントリッジによる視覚的演出 (c)Stofleth

松山 テレビや映画、ミュージカルといったその他のメディアとオペラの決定的な違いは何だとお考えですか。

大野 基本的にそんなに変わらないと思います。フランスの劇場の歴史を見ると、19世紀までは、パリのオペラ座、オペラ・コミック座、ブッフ・パリジャン座など、それぞれの劇場ごとにオーケストラやコーラスの人数、使っているソリストの人数が違っていました。その人数は王様によって決められていて、検閲があったらしいです。オッフエンバック、ジョルジュ・ビゼー（注 20）らがやっていたのは、オペラ座ではなくて、オペラ・コミックというオーケストラが 20 人ぐらいしかいないところです。ジャック・オッフエンバック（注 13）という人はたくさんのオペレッタを書きますが、本当は、オペラ座で 100 人くらいのオーケストラを使って演奏されるオペラを書きたかったのです。それでも、なかなかオペラ座には行けませんでした。最終的に『ホフマン物語』というオペラを書くのですが、彼自身はそれを聴かずに亡くなってしまいます。何を言いたいかということ、作曲家が、どこで何を書きたかったか、あるいは書くに至ったかということが重要で、オペラと

オペレッタにそんなに違いが無いように、やっていることの本質の差はそんなに無い気がします。

ただ、ほんの一つだけ、オペラ、オペレッタとミュージカル、ポップスなどとの違いを挙げるとすれば、人の生の声で歌われているかどうか、ということです。PA（注21）されていない。それが一番違うところでしょうね。

橋本 観劇する側の目線として、“感じる”ということと“理解する”（作品背景の知識、字幕や台詞による理解など）ということがあった時に、大野さん自身はお客さんに対して、作品を“理解する”ということも求められているのでしょうか。

大野 それは両方あると思います。ショスタコーヴィッチの『鼻』も、一度見ても楽しく見えたでしょうけど、今までお話ししてきたような、作曲の背景、ゴゴリの原作のことなどを知ると、このオペラの面白さは格段に変わるでしょう。

ワーグナーの『パルジファル』のような作品を鑑賞するとなると、ただ見ても、先ず長さによって圧倒されてしまうでしょう。これがどうして、こんなに遅くて、長いのかは、キリスト教の歴史について、19世紀のドイツの民族意識の高揚について、ワーグナー自身の作品の発展過程について、などを知らないと、正味4時間あるオペラの鑑賞時間が何とも勿体ないものになります。一度に、あるアートの全体をパーセプトできることもたまにはあるかもしれませんが。

例えば今回の字幕というのは、演出家の意向で、美術的な性質が強いと思います。普通は、電光掲示板に字幕を出す方法をとりますね。それを彼は良しとせず、照明の一環として、装飾的に出したんです。だから、必ずしも演出家自身は、100%筋書きを理解してもらうことを目的としてやっていなかったと思います。今回のオペラは1時間45分で、そんなに長くないですよ。しかも、ただ単に鼻が無くなって、皆が騒いで、ある朝鼻が戻ってきたというだけの話ですから、それを説明する必要は無いと思ったんじゃないでしょうか。今回の字幕は、理解する字幕ではなく、見て楽しむ字幕という役割を演じたことになります。

渡邊 今のオペラが異種格闘技のようになっているというお話が先ほどありました。舞台演出は演出家だけがするのではなく、映画監督や舞踏家によるものもあるとのことでしたが、ということは、推測なのですが、同じ楽曲を演奏するにしても、演出家が違うことによって作品が全く違う様相を呈するということが起こると思います。あるいは昨日のオペラでの演奏でも、もう少し間があった方が良かった、というように演出家にアプローチしていくことに対して、音楽家として大野さんが確固としてお持ちのものは何でしょうか。

スコアを見ている段階での曲の解釈が、演出家なり演者なりオペラを構成している他の要因によって変容していくことはありますか？

大野 今回のコラボレーションの中でも、多くのディスカッションをしました。演出家は音楽をもちろん聴いていると思いますが、自身で演奏はしないので、アプローチする時に全く違う形をとると思います。これは山登りに例えることができると思うのですが、音楽家は自ら音を出しながら、相手の音を聴きながら、譜面を拠り所として登っていきますが、おそらく演出家の方は、全く違うところから登ってくる。音楽を聴きながら、また、テキストを読みながらイメージを浮かべ、あるいは、映画を作る際のようなやり方で登ってくる。その過程でいろいろと話し合ったり意見を戦わせたりすることによって、大きな山の頂上で最終的に会えるように、ということですね。でも途中で、けもの道に踏み迷ったりはします。その時こそ、話し合い。私はスコアを持って、演出家の前で、作曲家が書いた音楽とテキストとの関係、一つずつの休符の意味、特別な和音の変化がドラマ全体に及ぼす影響、などを徹底的に説明します。一方彼は、舞台上に置かれた、何人もの（台本には書いてない）ダンサーが、なぜこの場面で必要か、プロジェクションに映しだされたイメージが何をシンボライズしているか、などを説明します。その時点では、まだ最終段階の照明、衣装などはつけられていませんから、私には、まだ何だかはっきりとわからない場合も多いのですが、お互いのやっていることをできるだけ、補完関係として見るように努力します。いろいろな段階でさまざまな葛藤があるのも事実ですが。それでも、先ほど言ったように、あちら側から登っている人のことを否定してしまっても何も始まらない。やはりその際の引っ張り合いというのが、その作品の多面体としての魅力を引き出していくのであって、そこを否定してしまうと、その作品自体にある魅力を削いでしまうことになります。だから、見方をいろいろと提示し合うという意味において共同作業はとても面白いと思います。

建築で言いますと、ジャン・ヌーヴェルのこのリヨン・オペラ座の建築が面白いと思うのは、ガラス張りであることによって、光の変化がこの建物の色合いなり、インテリアの日々の変化というものを出しているということです。彼は、自然の光を利用して、ある意味で自然の光と共同作業



図 2.3 オペラ『鼻』 (c)Stofleth

をして、一つの空間を多面的に見ることを考えたのだと思います。

阿部 昨日私は3階席から観させていただいたので、大野さんがやられていることが良く見えたんです。指揮をされている時に、デフォルメされたものが見えているというお話がありましたが、私には、舞台全体に大野さんの気が充満しているような感じがしました。大野さんご自身は指揮中に何が見えているのか、何を感じ取ろうとしているのか、という点についてお聞かせください。

大野 指揮者はリハーサルの後、音を出さない、唯一の存在です。リハーサルまでは、いろいろ、現実的な問題の解決に時間を取られます。舞台上とオーケストラを合わせること、合わせながらも、それが終始、杓子定規でなく、テアトリカル（演劇的）であること、など。それらが終わったあとの本番では、今度は、唯一演奏していないものとして、すべての人の、自由な活動に奉仕する。歌手は、重い衣装を着て、鬘を付けて、歌詞を全部覚えて、しかも歌う、大変な重労働です。指揮者は、常に歌手を目で追いながら、彼らにかかる負荷をできるだけ少なくするよう努めます。オケには、自分の一番いい音を出してもらうようにします。しかし、それと同時に、もう一人のその日だけの自分がいます。それは、ひたすら、憑りつかれた様に、巫女のように、音楽の神から光を受けているであろう自分になることです。この日常性からの飛翔がなされるか否か、が音を出していない人の一番重要なことです。

一点だけ、このプロダクションについて三つの異なる会場について説明します。昨日観ていただいたプロダクションは、最初にニューヨークのメトロポリタン・オペラで、ヴァレリー・ゲルギエフ（注22）という指揮者によって上演されたんです。私はこの夏にエクサン・プロヴァンスというところで初めて上演して、そして今はここでやっています。

ここは客席数が1200で、エクサン・プロヴァンスは1500ぐらい、メトロポリタンは3800です。場所の問題で言いますと、まず音響が全然違いますね。エクサン・プロヴァンスの1500ぐらいのキャパシティだと、ピットももう少し広めです。そうすると、12人の打楽器奏者一人一人が離れながら余裕をもって並べました。ここのピットはもう少しコンパクトなので、相当詰めた形で並ぶわけです。それだけで打楽器どうしの音が当然共鳴します。

「キーン」という音と低めの「ウウウ…」という揺れるような音によってまた違う倍音が発生し、「ワワーン」という音がここのピット中にさざめきわたります。このオペラの中に打楽器だけの間奏曲があるのは気づかれたと思いますが、こうした予期しない倍音のせいで、リヨンのピットでは、12人以上の、20人にも及ぶ打楽器が演奏しているような錯覚に陥ります。

それから、ここの劇場はすごく天井が高いので、舞台セットも高くセッティングできた

のですが、エクサン・プロヴァンスの舞台は少し屋根が低いので、上が見切れない状況だったのです。演出家の考えていたディメンションというのは、垂直性のあるものだったので、ここの舞台はやりやすかったらしいです。

それからここの舞台の方が、1200席ということもあって、表情などのディテールがより具体的に客席から見えてしまうので、それにも気を付けながら歌い手さんたちは動かなければならなかった。エクサン・プロヴァンスはそこそこ広く、メトロポリタンの場合は3800席ですから、個人の表情はほとんど見えないと言って良いですね。そういう意味ではDVDを見ている時や、映画館でオペラを観る—オペラビューイングというのですが—そういうのとあまり変わらない。そういうことに私自身は反応しながら、その時、その場所で聞こえてくる音の中で、自分の中で考えている必然的にあるべき流れに応じたドラマ体勢が可能であるように、瞬時に反応しています。

3. リヨンにおけるオペラー文化と都市の融合体

柳井 劇場と演者と場所について考えると、例えば、東日本大震災の後、磯崎新さん（注23）がアニッシュ・カプーア（注24）と移動式の音楽ホール《ark nova》（注25）を作って、いろいろな芸術家を招きながら各被災地を回ろうとしています。他にも、田中泯さん（注26）の「場踊り」では、劇場から街に出てその場所のエネルギーを感じ取りながら身体表現にする、即興でその場で踊る、ということをやっていますよね。劇場が移動したり、演者が移動したりということではいろいろなバリエーションがあると思います。

そしてこのオペラ座の建物（図3.1）は、リヨン市庁舎の向かいという象徴的な場、中心的な場に置いてありますが、ここにオペラ座があることの意味、オペラ座とリヨンとの関わりについてはどうお考えですか。

大野 まずは、ジャン・ヌーヴェルとの関連でこの建物について説明します。実はこのオペラ座は、外観を残して一度焼失してしまったんです。その後、ジャン・ヌーヴェルがここをリニューアルすることがコンペで決まって、現在の建物が作られました。

その時に彼が考えて実現されたのが、地上12階、地下5階までであるこの建物を、一つのエレベーターで全部つなげることでした。事務所の人からバレエの人から、衣装の人、歌い手さん、コーラスの人が皆一つのエレベーターに乗って、練習場などのそれぞれの場所に運ばれていきます。こんな劇場は他にありません。彼のコンセプトというのは、オペラというのは総合芸術であるから、事務の人や裏方さんにいたるまで全員が、つながりを持たない人がいないような建物を作りたいとい

うことだったんですね。そうして旧オペラ座が焼失したところに、地上12階、地下5階という、一つの大きい、黒い建物を埋め込んだのです。これが現在のオペラ座ができた由縁です。向かいにあるリヨン市庁舎のロココ調の内装と外装に対して、スマートな円形を強調したオペラ座が作られたことで、街の中心部に全く違ったスタイルの建物が並ぶことになりました。さらに、その下に地下鉄が通ることで、二つの建物の前の広場が恋人たちの



図 3.1 リヨン・オペラ座正面。（2011年10月19日、撮影＝橋本尚樹）

待ち合わせ場所、あるいは子供たちのおちあう場所となることも意図されています。

この建物ができたことによる偶然の出来事がいくつかあります。例えば、この劇場の真ん前に若者が集まって、ヒップホップのダンスを始めたんです（図 3.2）。昨日もやっていましたよね。多くの人たちがやり始めて、オペラを観に来る人が劇場に入れなくらいに、エントランスの部分を占領していた時期があったんです。それでこの支配人が「どうしてここでそんなことをするんだ？」と聞いたら、そこの大理石の床が、踊るには一番良いとのこと。それなら、「最低限のルールさえ守ってくれば、ここのバレエ・スタジオ（図 3.3）を貸してあげるよ」と若い人たちに言ったんです。



図 3.2 リヨン・オペラ座のエントランスで踊るヒップホップ・ダンサー。奥に見えるロココ調の建物がリヨンの市庁舎（2011年10月21日、撮影＝柳井良文）



図 3.3 リヨン・オペラ座 11 階のバレエ・スタジオ（2011年10月20日、撮影＝橋本尚樹）

そうして、バレエを踊る人たちがいない時間に、彼らがスタジオを使って練習することが許可されました。最初はまだ、ヒップホップのダンサーなんていうのは、社会のつまはじき者という見方をされていた時代で、事務局の人たちも彼らがラフでカジュアルな格好で入って来ると、よそよそしい目で見ているそうです。そうこうしているうちに、その子供たちが、ヒップホップの世界大会で優勝しちゃったんです。それで状況が大きく変わって、再び支配人の提案で、ダンサーとしてオペラに出演してもらいましょう、ということになったんです。実際に、何人かのダンサーが選ばれて出演しています。2009年に私たちが日本公演をした時には、オーケストラと共にヒップホップのダンサーも連れて行きました。その時に、『牧神の午後への前奏曲』というドビュッシー（注 27）の曲を踊ってもらいました。ヒップホップの曲とは曲調が全く異なるので、どういう風に踊るのかなと思ったら、とても見事にやっていましたよ。非常にセンシユアルな部分を、ゆっくりと逆立ちをしな

がら、身体をねじらせて表現していました。これは一つの例ですが、クラシックとかポップスとかのジャンルを超える場所としても、このオペラ座が存在しているということは、特色があることだと思います。

それから、年間を通してチケットを購入する定期会員制というシステムがありますよね。日本のオーケストラでもやっています。例えば 2000 席のホールだとしたら、毎回 1200～1300 人くらいの客席が埋まっているという状態が想定されています。でもそれは理論上そうになっているだけで、年間会員のお客さんは、来たいと思うコンサートには来ても、ちょっと難しいと思う公演には来ないこともあります。だから 1300 人が入る保証があったとしても、実際に来る人はそれより少ないということも当然あります。ここの劇場では、そうやって集客するやり方を変えて、会員制度に頼らずに、一回の公演ごとにチケットを売り切るというやり方をしています。その代わり、ありとあらゆる世代に、さまざまな興味を喚起する努力をしています。その結果、年間の聴衆のうち 22%が 25 歳以下となっています。他にこんな劇場は世界に一つも無いですよ。今、ヨーロッパのクラシックの劇場というのは、高齢化の問題で次の世代が育たないということで社会問題化しています。日本のクラシック音楽の方がまだまだ若い人たちが多し、日本の伝統芸能でも一頃に比べるとはるかに、若い世代の聴衆が復活していますよね。そういう意味で、ここの劇場は大変に例外的で、次の世代を見据えて活動していると言えます。

あとは、田中泯さんの話と同じようなことですが、この劇場も外に積極的に出て行っているんですね。劇場に来られない人たちのために特別なアウトリーチです。例えば、経済的に厳しい生活を迫られている移民の地域に、リヨン市と協力して大道具の工場を作ったんです。それで地域の人たちが雇われることになりました。また子供たちには、非常に安い昼食券が出ることになっていて、3 ユーロくらいで栄養価の高いものが食べられます。

それから、自閉症の子たちに対してのワークショップも行なっています。長い期間を要するのですが、目を見て、声を少しでも出してもらって、でもまた出なくなって、といったことを重ねて行って、子供たちを 2～3 年かけて、最終的に舞台上で歌を歌えるように育てるという試みです。

オペラ劇場の中には、お子さんを預ける託児所があります。日本でも託児所のある劇場がありますが、この劇場ではさらに工夫をしていて、例えば『鼻』を上演している間に、子供たちは、お鼻の絵を描き、『鼻』の中の短い旋律を覚え、音楽に合わせて踊り、それぞれの描いたお鼻がプロジェクションに大きく映し出されるのを見て大はしゃぎし、10 分ぐらいの発表会ができるようにまでなります。さて、『鼻』を見終わったお父さんやお母さんが迎えに来ますよね。そこで子供たちが、自分たちの『鼻』で発表会をします。お父さん、お母さんはそれを見て感動して涙、涙です。実は、そこでもヒップホップのダンサーが踊りを教えるのですが、10 人が縦列して行進したり、横から入って来る子たちとクロ

スしてみたり、なかなか立派です。その後、家族で手をつなぎながらオペラ座からの帰り道、シヨスタコーヴィッチの『鼻』というオペラで親子の会話が弾むわけです。このオペラ劇場は、こうして、ハードとソフトの両面から、文化と都市の融合という役割を担っています。



図 3.4 インタビュー風景。(2011年10月20日、撮影＝犬塚悠)

橋本 大野さんが、世界中のいろいろな場所で指揮をされてこられた中で、ある意味で非常に悲しいシチュエーション—観客の態度が芸術を享受する準備のないような場面—では、どのような態度で指揮に臨まれるのでしょうか？

大野 昔、日本で音楽教室をやっていた時に、ガヤガヤしていて、先生が怒っているんだけどなかなか収まらなかった。それでもオーケストラは演奏しなければならないので演奏したのですが、あまりに騒がしいので途中で止めて、楽員がすごく怒って壇上から飛び出て行って生徒を注意した、なんてことがありました。ただ、私もしゃべりながらやっていたから、可笑しいこともたくさん言って興味を引きつけることに最後まで努力しましたけど。

ただ演奏する方も、『運命』の第一楽章とか、ヴィヴァルディの『四季』とか、教科書に載っているような曲ばかり演奏してはだめですね。パリで有名な現代音楽アンサンブルと音楽教室を行なったとき、その選曲に驚かされたことがありました。ある作曲家がさまざまな楽器や声に対し、正当な方法以外の奏法で弾くよう、また声を出すよう指定した曲で、例えば、ヴァイオリンの駒の向こう側を「ギィギィギィ…」と叩くとか、ホルンの人もマウスピースだけを取り外して「クックックッカッ…」とやるとか。あるいはソプラノ歌手が、昨日の警察官じゃないですが、ものすごい高音だけを「ピィピィヒー

…」と発して、バリトン歌手が「ウァオーウオー…」と叫んだり、そして一番最後には、打楽器の人が新聞紙を「ビリィー…」と破いて終わる曲なんです（笑）。

橋本 観客にもものすごく寄り添っていくんですね？

大野 寄り添うというより、そもそも作曲家が作品としてそのように書いているんです。別に子供のためにはではないですよ。1970年にリゲティ・ジェルジュ・シャーンドル（注28）が書いた『アヴァンチュール』という作品です。その頃の現代音楽の愛好家や評論家などはその曲をこう、神妙な面持ちで聴いていたらしいです。ところが、子供は正直で、誰かが「ヒヒヒッ」と笑い出したんです。笑い出したら止まらないですから、500人ぐらいいた会場全体が「ワー！」と笑い転げて、最後新聞紙を破って終わった途端に「ブラボー！」と狂喜していました。

これは直接、マナーについての悲しい話と結び付かないかもしれませんが、工夫しながら、シミュレーションしながら何らかの形でアプローチをすることは必ずできると思います。

犬塚悠（以下、犬塚） それは、いつも同じ音楽ではなくて、その時に応じた音楽を持ってくるといことですか。

大野 そういうことでもありますね。

松山 その日のお客さんの反応によって変えるということもあるのですか。

大野 そうですね。その日というわけにはいかないかもしれませんが、そのためのシミュレーションを常に行ない、聴衆の志向性へのアンテナを張ることは大切です。

橋本 ちなみに昨日のお客さんはどうでしたか。「シーッ！」と言ったり、飴の包みを破る音に「やめろよ」と言ったりして、マナーが良いと思ったのですが、リオンはそういう面で良い場所なんでしょうか。

大野 良い場所でもあり、厳しい場所でもありますね。彼らは聞き慣れているだけに、面白いというのは何であるかを知っているからこそ、面白くないものが出てきた時の不満の表現の仕方が、パリでもそうですが、すごく自然ですね。あからさまにブーイングが出

るというのはあまり無いですが、今日は良かったとか、悪かったとか、反応がはっきりしていますね。良い時の騒ぎ方には、自分たちも表現したいという反応が強く出ています。

4. 内的必然性を問うことから演奏の“設計図”へ

南後 リヨン・オペラ座は、市民が参加、関与できるオペラ座なんですね。日本のコンサートホールが多くでは、演奏を聴きにくるお客さんとしてしか扱われませんし、私たちもお客さんとして接しているわけですが。

建築も、建築家のみならず、構造、設備、現場の施工の人など、さまざまな人たちのチームプレーで成り立っていて、その集団制作を統率する建築家の立場は、よく指揮者に例えられます。また、このジャン・ヌーヴェルが設計したリヨン・オペラ座も、18世紀の石造の建物があって、それをリノベーションして、新たな現代建築を作り、屋根の上にガラスのドームを増築しています。つまり、建築家も土地の歴史や既存のコンテクストと対峙することが問われていて、オペラの古典を現代に再演する際の指揮者の立場と相通じるところがあると思います。この点に関して、ジャン・ヌーヴェル事務所での勤務経験を持つ橋本くんから質問をお願いします。

橋本 大野さんが、作品に向き合った時に、特に気を付けていることが何かあればお聞かせください。

大野 前にも触れましたが、私の仕事は人に音を出してもらうということです。それは、どういうことかということ、その作品をやることに対して、自分の中にある必然性がどれだけ深まっているかということがあります。それは、あたかもこの作品を自分が書いたように感じることで、また自分の中でこの作品をやらなければならないというエネルギーがひたひたと満ちてくるということですね。そうなった時に初めて、人に伝えたい、人に伝えるべきであるという、ちっぽけな自分の肉体と精神とを越えていくような衝動に駆られる時があるのです。そういうレベルまで自分を高めていくということがいつも必要であって、それができなければ自分の職が成り立たない、ということが前提としてあると思っています。

最近、日本の演奏会でグスタフ・マーラー（注29）の『復活』という曲をやりました。それは、震災からの復興という意味をかけて選んだものです。これは合唱を伴う曲ですが、その歌詞の中に、「再び蘇るために、人は死すべき運命にある」というキリスト教の考え方に基づく詩があります。つまり、死すべき運命にありながら再び復活をとげるといふ、祈りにも似た曲なんです。自分の気持ちを、作品を通じて燃えさせていくのです。それがマグマのように自分の身体を満たして行って、一気に噴出する瞬間に賭けているようなところはありますね。

橋本 その過程というのは、ご自身でピアノに向き合って、作品を研究する時などにされることなのでしょうか。

大野 そうですね。その後、私の頭の中にある表現したいことが、オーケストラの稽古やソリストとの稽古を通じて、どのようにして“効率よく”伝わるかということを考えます。一日の中で、3時間とか、6時間とか、一定時間の稽古を任せられるわけですが、その中で私はある責任を負っています。どんな責任かということ、100人のオーケストラが、その曲を弾くことに対して興味を持ち続けられるかどうか、ということです。今度はオーケストラのメンバーにとっての必然性ですね。それを持ち続けられるかということに対しての責任です。

そういう状態で起こってくる現象は、始めはバラバラだった音が、いつしか、ある目的意識を持って、それぞれの役割を認識しながら、全体として完全に内的に結び付いていくということです。空回りしているパートが無いということですね。そういう状況を作っていかなければなりません。これが次の段階です。

そして第三の段階が、演奏です。演奏においては、普段では出ないような力が出る時がありますね。音楽ではよく言われることですが、“超越していく”ということです。音楽は時間の芸術でありながら、時間の概念を皆が無くしてしまうような時間外時間が生じることがあります。そこに行き着くのが、本番の目指すべき道なんですね。自分一人で、内面的な作業をしている時間と、それを実質的に音にしている時間は、建築に例えると“設計図”と言えば良いのでしょうか。最終的に演奏会では、その“設計図”を飛び越えた段階に辿り着くということですね。建物を建てていって最終的に出来たものが、設計図とは似て非なるものになっているということが、おそらくあると思うんですね。それと似たことでしょうか。例えばガウディは、若い頃キリスト教の信者でしたから、神という存在を考えながら、皆が集う場所として《サグラダ・ファミリア》を考えたと思うのですが、おそらく結果として出来た建物は、始めの作るきっかけとなった心情をある意味で超越しているように思いますね。最終的には、ありとあらゆる人を惹き付ける、不思議な魅力を持つ建築として存在するに至ったのではないのでしょうか。

難波阿丹（以下、難波） 情報化社会と言われる現代のメディア環境において、インターネットなどから新しい刺激が次々として入ってくる中で、先程おっしゃられたような内的な必然性を高めるという作業にどのように集中しておられるのでしょうか。

大野 それについては、私の場合は、インターネットから情報が入ってきた時に、まず自分を相対的な環境の中に置こうという意識が働きます。ニュース性のある事柄にいちい

ちぎょっとしないということですね。私にとって、情報とは、コワリョフの“鼻”が飛んでいるようなものです。オペラの中の登場人物全員、それに振り回されるわけですが、結局、それはただの“鼻”だったわけです。最終的には、自分の中で自分自身を見出していくために、私の場合は、音を聴くということが大切です。音を出して、あるいは譜面を見ながら、譜面の中の音が自分の中に焼き付くか焼き付かないか、ということを行います。それを頭で理解すること、より自分の中の深い部分に落とし込むことによって、これはこうでしかあり得ないという確信に向かっていくんですね。その確信が得られた時に指揮台に立てば、自分の仕事の流れとして一番正しい方向にあるのだと感じます。

難波 確信の持てない時は？

大野 そういう時は、人前に立つと、口数が多くなるというのはありますね（笑）。楽員の前に指揮者が立った時に、よく言われることですが、この指揮者ができるかどうかは、指揮棒を振り上げる瞬間を見て判断されるのではないそうです。指揮者が指揮台に立った瞬間に、多くの人たちが「これはできるな」などと思うらしいのです。そうなってくるともう、気の世界ですよ。その指揮者の中にどれだけ充実した、内的な溶岩のようなものがあって、それがオーラになって周囲に放たれているか、というので決まることがあるんです。



図 4.1 インタビュー風景。(2011年10月20日、撮影=犬塚悠)

5. 東北はじめ世界各地でのボランティア活動について

一心が震える経験をするという人間の権利

南後 大野さんは、2008年から「こころふれあいコンサート」というボランティア・コンサートをされており、先月も東日本大震災の被災地の医療機関を訪問されたとお聞きしています。また、クロアチアのザグレブ・フィルハーモニー音楽監督時代（1988～96年）には、ユーゴスラビアからの独立をめぐるクロアチア紛争で空襲を体験されています。音楽をめぐる日常と非日常の関係であったり、東日本大震災の被災地に行かれて音楽との向き合い方の変化などがありましたらお聞かせいただきたいのですが、同じく東日本大震災の被災者の慰霊や追悼に関するフィールドワークをしている阿部さんから追加の質問をお願いします。

阿部 大野さんご自身も、東北で活動されていて、大地震、津波、原発事故とありとあらゆる悪いことが続くこの状況下で、音楽に対する心境の変化はあるのでしょうか。東北での活動についてお聞かせください。

大野 ボランティアの活動を始めたのは、4年くらい前です。ここの劇場がやっている活動に影響を受けながら、自分の力でなんとか推し進められないかと思って始めました。自分でピアノを弾いて、若い歌手さんたちを連れて行って、人の生の声を聴いてもらうという活動です。病院で長く過ごされている方とか、施設で過ごされている方とか、とても音楽会に来ることができないような方々に音楽を届けたいという思いがありました。こういう活動をされている方は、他にもたくさんいらっしゃって、その中に自分も身を投じたいということで始めたんですね。

そして今年は、東日本大震災の被災地に行きました。福島県には行けなかったのですが、岩手県の盛岡市と、宮城県の仙台市、石巻市と回って来ました。石巻では海側を視察して、愕然としながらも、かつて避難所であった病院の先生から、被災者の方々がそうした音楽会のような催しに来ることができる状況になったということ、そしてそういうことを享受する—音楽を聴くという—気持ちになりつつあるということを知りました。

そこで、仮設住宅の建設に関わっている建築家の方にもお会いしました。その中で建築家ではない私自身も、そこに散在している問題点に気が付きました。多くの仮設住宅において、何が問題かといいますと、仮設住宅同士が、一つ一つが疎外された形で配置されているということなんですね。コミュニティがあるとは言えないんです。仮設住宅の現状を見ると、コミュニティの形成を助けようということを考えて作っていないことがよく分かります。仮設住宅については、今後そういう議論になってくると思います。

人間が住むということ、しかもある集団で住むということを考えると、何らかの集まる空間が無ければいけないと思います。被災地の仮設住宅ではそれがほとんど考えられていません。ごくまれにそういうことを考えて作られている建築もありましたが、それは本当に少数でした。こういう風に住宅を長屋のように作って、その真ん中に人が集まれる場所を作るとか、そういう事例はなかなか無かったですね。そこまで仮設住宅にサービスは必要ない、という考え方の方が一般的だったのだと思います。

大手の会社が受注して一戸一戸と並べられた住宅に住んでいて、これだったら避難所で生活して皆で助け合っていた方が良かった、という疎外された状態でした。凄まじいまでの窮屈な場所で暮らしていて、これは人間の暮らしと言えるのかどうかという状況がありました。これはこれから考えていかなければならない問題です。

土地ごとの問題もあると思いますが、私がクロアチアの戦争に巻き込まれて、防空壕に入ったりしながら活動していた時期に、避難民の仮設などを回ってセーターを配っていたことがありました。それから日本の外務省が出資して、避難民のための住宅を作ったりもしていました。そこでは非常に立派な建物が建ったんです。ところが外務省の人たちに、ここでの活動の話は日本では誰にも言わないでくれと言われました。それは、日本にもたくさん困っている人たちがいるのに、国は何をやっているんだと言われるからだそうです。その時に、これはある意味でのダブル・スタンダードだと思ったんです。ODA か何かでお金を出して、お金の使い道などはいろいろな形で任されていることあるのですが、クロアチアでの支援の場合は人間の生活を送るために充分に考慮して住宅が作られていて、ところが一方で、日本で災害が起こった時にそこまで手が回っていないというのは、大変逆説的な話だと思うんです。

その点については、声を大にして建築家の方々がアピールをされたら良いんじゃないかと思います。私の側では、コミュニティの場があればそこに行って音楽をやることができますから、そのような場所は必要不可欠だと思うんです。被災地の中で人が集まれる場という、今のところ病院や学校の講堂などに限られるのですが、そこにさえも来れない方たちがいらっしゃいますからね。仮設住宅でさえも、一定の空間があれば一人芝居もできるし、いろいろな可能性があると思っています。

今年の終りに、東京で『第九』をやるんです。福島県には吹奏楽連盟と、合唱連盟というのがあって、また福島ジュニアオーケストラというのがあるのですが、そこから応募してもらって、50名の人を東京文化会館に招待することにしました。

南後 NHK「プロフェッショナル 仕事の流儀」（ゲスト・大野和士、2007年1月25日放送）で触れられていたクロアチア時代のお話のなかで、悲惨で生存条件を脅かされる苛酷な非常時だからこそ、多くの市民が心の拠り所や日常を取り戻すために音楽を必要とし、

演奏会の開催を希望したとおっしゃっていたことが印象的でした。いつ空襲があるかもわからない戦争という非常時には演奏会などをやっている場合ではないと思ってしまいがちですが。一方で、音楽と非日常性ということであれば、オペラやコンサートはスペクタクルや一回性という側面もあります。大野さんは、音楽をめぐる日常と非日常の関係性をどのように捉えておられますか？

大野 音楽に触れるということは、日常的であるべきだと思います。ただ、音楽に触れた結果としては、非日常に行くことが目的なんですね。人間が他の動物と比べて何が違うかということ、“感受性”があるということです。それは人間が、死を意識せざるを得ない動物として生まれてきたということと結び付くと思います。命が限りあるということを知っているからこそ、人間が人間であるということ、生きているということを楽しむのです。人間として生まれたからには、これを経験するというのが一つの権利だと思うんです。つまり、施設での生活を余儀なくされている方にとっても、できるかぎり日常的に、音楽、あるいは美術、落語でも何でも良いですが、心を震わせる経験をするということは必要であり、権利があることです。

それを私は、ザグレブの時に一番強く感じました。戦争中で、夜スナイパーがいるかもしれないような状況で、燈火管制が敷かれますので半明かりの街なんですね。その中で、人々がひっそりと音楽会に集まって来るんです。そういう時は、お客さんがいつもよりも多く、会場はすごい熱気に包まれます。彼らは演奏が終わるとまたひっそりと帰っていくんですね。その時に、心を震わせる経験の必要性を感じました。

6. 日常と音楽—自分にとっての古典とは

南陰 日常と音楽ということに関して、例えば毎日されていることはありますでしょうか？また、音楽の基礎体力はどのように維持されているのでしょうか。

大野 朝起きたら、1時間くらいピアノを弾いています。それから、ある飛行機の中で、大学の先生と隣り合わせの時間があって話をしたんですね。そこで私が、「自分にはなかなか古典というものを親しむ機会が無くて、クラシックの世界に生きていても、日本の古典に親しんだり漢語を読めたりとかいったことができないんです。そういうことができれば良いんですけどね」という話をしたら、「大野さんにとっては、音楽の中に古典はあるでしょう」と言われたんです。「古典というのは、結局あなた自身が小さな時からやってきたことです。いざとなった時に一何か方向修正をしなければならない時に一、帰るべきところが古典であって、たまたま日本の古典を学んでいる人は、仏教の仏典などに帰れば良いのですが、大野さんが昔からやっていたのは何ですか？」と聞かれたので、「それなら私にとっては、ベートーベンのソナタや、バッハの平均律（注30）ですかね」と言いました。「ではそれらが、大野さんにとっては古典でしょう」とおっしゃられて、それには非常に納得しました。なんとなく軸がぶれてきたな、という時に帰るところは、小さい頃からやっていたバッハやベートーベンといえるわけです。

松山 大野さんは海外にいらっしゃることが多いと思います。月並みな質問ですが、海外で活動することの苦悩はありますか？西洋音楽を日本人が指揮することに対する偏見や差別をお感じになられることはありますか？

大野 もちろんあるとは思いますが、第一世代の方たちに比べると、そういう人たちのお陰で、私たちの世代では指揮台に立つということに関しては差別は無いですね。ただ、指揮台に立った後に、うまく行かなかった時の信頼の失い方は速いです。そういった意味での差別はあるかもしれないですね。でもそれは誰にでもあることです。

ヨーロッパやアメリカで西洋音楽をやるということに関しては、自分をより相対化した中に置けるというメリットを感じますね。そうすると、結果として自分が何をやりたいかということがはっきりしてきます。いろいろな国の人たちと話して、その人たちの考え方を聞くことによって、なるほど、こういう生き方もあるのか、という発見があります。そして、今こういう作曲家が注目を浴びているとか、こういう演奏家たちが活動を続けているといった情報や、そしてその人たちの演奏の傾向などの情報を並べることによって、それが自分の次の方向性を確立するための材料になってきます。そういう意味では、日本に

いようが海外にいようが変わりないと思うのですが、インターナショナルな情報の中に常に身を置くという方が、結局は自分を知ることにつながるとし、これからどんどん必要になってくると思います。

犬塚 大野さんがこちらで指揮をされていて、西洋人と日本人の、西洋音楽についての解釈の違いや表現の仕方の違いなど、感じることはありますでしょうか。

大野 一昔前までは、日本人が西洋音楽をどのように解釈し表現していくか、そもそもそれが可能なのか、ということが命題となった時代があったと思います。表現の違いというのは、小説を例にとると、日本では自己と他者を題材にしたものが少なく、私小説的なものが多い。それに対して西洋の文学の成り立ち、あるいは哲学の歴史は、自己とは何かということ問い、自己と他者との関係を問う歴史だったわけです。ところが、おそらくニーチェが出てきてから、いわゆる西洋的な“存在”が揺らいでくるんですね。信奉の礎に疑問が呈されてきます。そしてそこから徐々に、ポストモダンという動きが出てきます。これは音楽の世界にも反映されている流れだと思うんです。実際にそれがどの時期から始まっていくかというと、19世紀の終わりに、西洋が日本の文化に大きく影響を受けるジャポニズムの時代がありますね。その時代に、例えば、葛飾北斎の浮世絵を観てクロード・ドビュッシー（注27）が『海』という曲を書くわけです。プッチーニが日本民謡を入手して『マダム・バタフライ』を書きます。そういうところから徐々に発展してきました。

フランスという国は本来、一番論理的な観点から形式が重んじられてきたところですが。形式と自己とを重ね合わせて、いろいろな形式的なものを最初に設定して、自己の枠を決定していき、他者との関係において埋め合わせをしていくというような作曲姿勢が顕著でした。そのようなフランスという国で、オリヴィエ・メシアン（注31）という作曲家が作った曲が、教会建築の大伽藍のような全体構成で、そういう意味では西洋的なんです。主題にしている内容は全部東洋的なものだったのです。オーラの世界であったり、バリ島の鳥であったり深遠なエクスタシーであったり、日本の五音音階であったり、そうしたもので全部埋められていて、そこにあるのは、もはや古い論理ではなく感情と色彩とエロスの交錯というような世界が生まれているんですね。

それで、例えば武満徹さん（注32）という方が、同様のやり方で西洋音楽の中にインヴェンダーのようにして入ってきました。そういう時代であることを考えると、西洋音楽を日本人が演奏して表現しきれるかどうかということ自体が、古い時代の問いではないのかと私には思えます。今はありとあらゆるものがフュージョンしている時代です。やりたいと思う人が、フランス音楽であろうが日本の音楽であろうが、誰もが興味をもって努力をすれば、いろいろな情報ソースを通じて享受できて、そのクリエイションに参加できる時

代です。世界はボーダーレスであると感じますね。

犬塚 ボーダーレスとは、何を演奏するかというソフトの意味で使われたのか、演奏する場所というハードの意味においてなのか、どちらなのでしょう。

大野 私には、今、一つの確信があります。それは、私が日本人であることで、いろいろな文化を、あまり偏見の目もなく、一つのまな板の上に横列に並べることができる、ということです。私は、小さいころから西欧の音楽をやってきたので、それが私の始まりです。それは、バロックや古典派の音楽から始まりましたが、やがて、フランスの音楽、イタリアの音楽、オペラ、モーツァルト、ワーグナー、ヴェルディ（注33）、近代音楽、現代音楽、また、日本の歌謡曲、アメリカのポップス、アフリカの音楽・・・

その一番のメリットは、これらの音楽に自分が望めばいともたやすく近づけるといことです。なぜなら、私は、私たちは、ドイツからも、フランスからも、アメリカからもアフリカからも、音楽受容感性という点で、等距離でいられるからです。

あとは、自分が、それにどれだけ本気でのめり込めるかどうか、ということにかかっています。この点もボーダーレスです。

私は、今まで何度も、ドイツのオーケストラがフランスの音楽を理解するまでに、ある一定以上の時間を要する、フランスのオケがドイツの音楽を演奏する際にはその逆のことが言える、という経験をしてきました。オーケストラのように、ある一定の土地にベースを置く集団は、現代でも、そのある程度の固定性が反映した音創りをせざるを得ないでしょう。その点、一人であちこち歩いている指揮者は、はるかにフレキシブルな感覚を持ち得ると思います。それは、つまり、ワーグナーと同じぐらい、ヴェルディのことが好きになれることであり、そのことには、誰にも及ばないぐらいの執着を持って許されるのであり、その結果、日本人でありながら、ワーグナーとヴェルディがうまい指揮者と称され

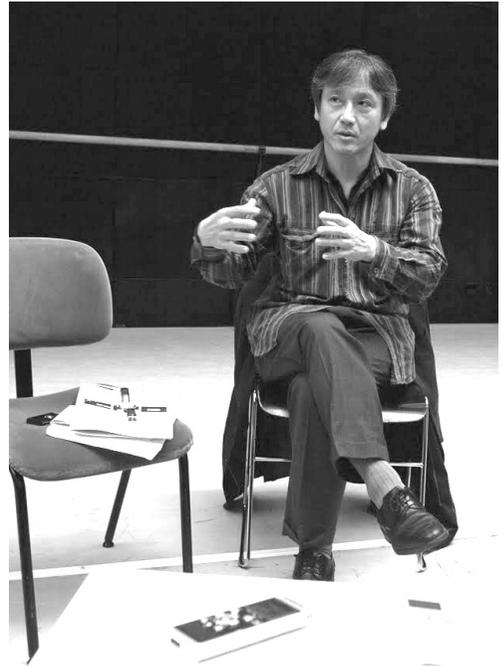


図 6.1 大野和士氏（2011年10月20日、撮影＝犬塚悠）

ることです。また、より広がって、古典から、現代もののあらゆるレパートリーにおいてすぐれた解釈を示すとみなされることです。

そのためには、繰り返すようですが、生半可なことでは許されずまい。一方で、日本で育ったことを今ほど、プラスに考えられるようになったことはありません。

7. フュージョンやボーダーレスの時代における専門性

—人間の感受性を解き放つ音楽への信仰

南後 大野さんは、指揮者という専門家でもあります。同時に、指揮者はピアノやヴァイオリンを弾いたり、練習時にはオペラの歌手の代わりをします。つまり、スペシャリストとしての指揮者であると同時に、音楽のさまざまな楽器や分野にも精通したジェネラリストとしての音楽家でもあるといえると思います。

大学の研究に置き換えると、専門性と学際性という関係の話にもなると思うのですが、私たちが所属している大学院情報学環・学際情報学府は文理越境型でいろいろな分野の研究者や大学院生が集まっている学際的な組織です。そのため、大学院生はさまざまな分野のことを学習することで、従来の縦割りの学問分野からは出てこなかったような知見や枠組みを生み出すことを目指しています。その一方で、いろいろな分野に手を出しすぎてどっちつかずになったり、既存のオーソドックスな専門分野の人たちと比較した時にその学生の軸となるものは何か曖昧になったりするという危険もあります。

フュージョンやボーダーレスが当たり前となった時代における専門性とは何か、あるいはその専門性を担保するものは何だと考えられるのでしょうか？ 今日のお話だと、古典というのがその一つだと思うのですが。

大野 これも先ほど申しましたが、私が音楽を続けたいと思う理由は、ザグレブにも起因し、今回の震災復興支援のためのコンサートにも通じるころですが、人間の感受性というものを信じるということですね。そのために、音楽には人間の感受性を解き放つ力があると信仰することだと思います。その信仰が自分の中にある限り、音楽を続けていくことができるだろうと思いますし、そして日本人であろうとも、音楽を通して世界中のいろいろな人々と心が通じ合えると信じています。

私は、ジュゼッペ・ヴェルディ（注33）という作曲家が好きなんです。何で好きかというと、ヴェルディは『椿姫』というオペラを書きました。『椿姫』というのはドゥミモンドという、いわゆる下流界、裏の世界の女性だったわけです。なぜドゥミモンド

(demi-monde)、すなわち二分の一の世界と言うかということ、絶対に男性が妻を連れて来られない場所だからです。そのドゥミモンドの女王だったのが椿姫です。それで、その主題が舞台の上に乗るといのはオペラの世界では考えられなかったんです。また『リゴレット』という作品があります。リゴレットというのは、いわば障害者の悲劇です。当時、オペラの世界で、障害者に光が与えられ、主人公として、オペラの中で、世の不正を弾劾し働かせることなどは、考えられなかった。

ヴェルディは生涯の最後に、歌手さんのために自分の遺産で基金を作り、そして、ト

ップクラスの主演にはなれなかったけれど、歌手として人生を全うしたいと思って真面目に活動してきた人たちを対象にした「憩いの家」という老人ホームを作りました。それを、「私が出資しました」と誰にも言わずに亡くなったんです。最期には「絶対自分の名前を出さないでくれ」と遺書に書いて亡くなったんですが、今はそこにヴェルディのお墓があるんですけれど。

私がこのヴェルディを好きなのは、彼がそういう形で社会の弱者に常に気を配りながら、その中に、人間の本質を見出したからです。世間的な名誉だとか財力だとか凱旋だとか、輝かしい言葉とは裏腹の世界で生きている、あるいは過ごさざるを得ない環境下にあった人間たちの中にこそ美しい、人間の心の本質があるということを見出して、それを音楽化したからなのです。その音楽は、大変気高く響きます。それが、私が音楽を続けてその高貴さにたどり着きたいと思い、そしてその高貴さを人々と分かち合いたいと思う一番の理由です。私はそこに私自身の、人間としての、そして音楽家としての全ての基盤があるのではないかと考えるに至ったんです。一つの指標はこれだと思っています。

さて、もし私の中に、あるフュージョンのようなものが起こり得ると仮定した場合、どういふことがあり得るのかと思った際、私は、きっとそれは、私の中にある、こうした核になるもの、ベートーベンやバッハ、またはヴェルディの音楽とのかかわりにおいて出来上がっていくのかもしれないと今思います。または、これらの作曲家たちの作品を鏡として、新たな増殖の可能性に関する選択がなされていくのだろうと思います。

それは、先に申しましたように、私の古典であるがゆえに、私自身と申してもよろしいかもしれません。

そして今までに、私の中では、それを元として、これまで私の中に蓄えられてきた多くのレパートリーや、素晴らしいソリストや、歌手との共演で、ある意味での大きいフュージョンは絶えず行われてきたと思われます。

ただ、最後に、アルベルト・シュバイツァー（注34）の逸話を話しましょう。彼は、ドイツ、フランス国境のアルザスの生まれで、この当時のことですから、自然と仏、独二か国語が母国語となり、その後、古典文献学、医学、音楽学などを学ぼうと、多くの言語を操るようになりました。そういう彼の元に、よく人が訪ねてきて、「シュバイツァー先生、実は私も○カ国語ペラペラなんですよ」というと、彼はニヤツとして、「それでは、君、“ヤットコ”というのは、君の第2外国語で何というのかね・・・」と聞いたそうです。もちろん、相手は言葉に詰まったわけです。

彼は、彼の育った環境からも、人にとって、完全なバイリンガルなど存在しない、自己を完全に形成するのは、一言語との深い結びつきである、との考えを示していました。

ここからも、将来的な実りあるフュージョンを可能たらしめるためにも、まずは、強い自己の確立がア・プリオリとなる、ということがほのめかされているような気がします。

松山 リハーサルや本番の前に、奏者たちにどのようなことを指導されるのですか。例えばヴァイオリニストはヴァイオリンだけを弾ければ良いというものではなく、他の楽器のことも考え、全体を見なければいけないと思います。全体を俯瞰できる立場にいる指揮者として、各楽器の専門家たちにどのように指導をされているのかお聞かせください。

大野 指揮者の役割は、何ととっても、それぞれの器楽の専門家、あるいは歌の専門家たちに、作曲家が書いたスコアがどのような意味を持っているかを知ってもらうようにすることです。それぞれの演奏家は、その楽器のスペシャリストですから、その専門性をそれぞれのパートで発揮してもらうためにリハーサルが行われます。彼らの目の前にあるのは、総譜ではなく、パート譜です。指揮者はあらかじめ、そのスコアの中に隠された、さまざまな意味を読み解いておかなければなりません。ショスタコーヴィッチの『鼻』のペテルブルグの寺院のシーンを覚えていますか。コワリョフは自分の鼻を探しに来ると、その“鼻”は、5等官の役人の姿をして人と話している。遠くから聞こえていた合唱の響きが

最後、寺院を覆わんとする・・・はじめは、ネヴァ川のゆったりした流れが、チェロとバスによって表されます。指揮者は、この滔々とした流れについて説明しなければいけません。そのうち弦楽器がパートごとに入ってきます。しかし響きは何故か不安げです。それはコワリョフが無くなった鼻を探してさまよっているからです。弦楽器は、一つ一つのパートがはっきり聞こえながら、しかも、怪しい雰囲気は漂うように、不協和音を際立たせるようにします。そのうち、打楽器がトントントン、と規則正しく入ってきます。どうしてでしょう、これは5等官“鼻”氏が、つけんどんに、あんたなんか知らないと言官タイプ丸出しで言うからです。不協和音の中に、かすかに確かに、どんよりした、しかも明確なトントントンが聞こえてきます。やがて、シュール・リアリスティックな展開は、巨大なクレッシェンドとなり、合唱が、ハウリングを起こしたように唸り声を挙げます。オ



図 7.1 大野和士氏（2011年10月20日、撮影＝犬塚悠）

ケもコワリョフを両面からはさむがごとく、クレッシェンドをします。でも、そのパートの透明性は保たれていなければなりません。ブラームスや、ブルックナーのようなロマンティックなマスの響きになってはいけないからです。こういうことを、リハを通して、伝え、皆に聞きあってもらい、響きを調整し、その機会、機会に合ったものにして、全体が耳で張り巡らされたネットになるような状態を作るよう努力しています。ベルにおいては、奏法のこととか、こういう音を出したいのでこういう弾き方をしてくれだとか、そういうことまで踏み込むんです。

ワーグナーの作品になりますと、時間的にも長いし、この有機性にも一段と考えがめぐらされているので大変です。『パルジファル』で、最初に出てくる、主人公の動機の中にすでにこの楽劇の半分にも匹敵する意味が込められていますので、それを楽員に確認し、深めていきます。練習時間は、決して長いものではありませんので、指揮者の頭にどのくらい、その練習のための設計図が精密に出来上がっているかが問われます。こんなところでしょうか。

南後 本日はご公演前にもかかわらず、長時間ありがとうございました。

(2011年10月20日、フランス国立リヨン歌劇場にて)

注釈

1. 東大フォーラム 2011：東大フォーラムとは、東京大学が学内の学術研究を広く海外に発信するとともに、海外主要地における研究交流・学生交流を進展させることを目的として、世界中でおよそ2年に一度、継続的に開催しているイベントシリーズである。東大フォーラム 2011 は、パリとリヨンにて、コレージュ・ド・フランス、フランス国立科学研究センター、リヨンのリヨン高等師範学校をはじめとする、約20の提携組織の協賛のもと開催された。

※東大フォーラム公式ウェブサイト <http://forum.dir.u-tokyo.ac.jp/>

2. 『鼻 (LE NEZ)』：ショスタコーヴィッチ (1906-1975) が作曲した最初のオペラ。偏愛するゴーゴリの同名の短編小説を基にしている。

3. 連名執筆者は、東京大学大学院情報学環で2008年より開始した建築系連続トーク企画「建築の際」のメンバーである大学院生が中心となっている。「建築の際」とは、毎回、建築家×異分野の専門家×情報学環教員の組み合わせで情報学環・福武ホールで行われ、大学院生がゲスト選定、テーマ設定、当日の司会・問題提起までを担うボトムアップ型の企画である。諸技術・芸術・科学の「統合」の術としての建築を軸に、学と学が接するディシプリンの境界である「際」に立脚して、先鋭的な知の探究を試みることを狙いとしている。2011年までに、音楽、演劇、数学、生物学、映画などをテーマとして、計7回開催してきた。各回のテーマおよび登壇者は、以下のとおり。

第1回「都市の際」安藤忠雄 (建築家) ×東京大学大学院生×吉見俊哉 (社会学・文化研究)。第2回「アジアの際」隈研吾 (建築家) ×藤森照信 (建築家・建築史家) ×姜尚中 (政治学)。第3回「形式の際」青木淳 (建築家) ×菊地成孔 (音楽家) ×岡田猛 (認知心理学)。第4回「振舞の際」山本理顕 (建築家) ×野田秀樹 (劇作家・演出家) ×山内祐平 (教育工学)、第5回「空間の際」原広司 (建築家) ×松本幸夫 (数学) ×暦本純一 (実世界指向インタフェース)。第6回「生命の際」伊東豊雄 (建築家) ×福岡伸一 (分子生物学) ×佐倉統 (進化生物学)。第7回「映像の際」鈴木了二 (建築家) ×黒沢清 (映画監督) ×田中純 (表象文化論)。

4. ドミートリイ・ドミートリエヴィチ・ショスタコーヴィッチ (1906-1975)：ソビエト連邦の作曲家。作品はオペラ、バレエ、協奏曲、ピアノ独奏曲、映画音楽など多岐にわたる。とくに、交響曲と弦楽四重奏が有名。

5. ロシア・アヴァンギャルド (ロシア構成主義)：1910年代前後にロシアで誕生し、30年代初めまで展開された前衛芸術運動の総称。

6. フセヴォロド・エミリエヴィッチ・メイエルホリド (1874-1940)：ソビエト連邦の演出家。メイエ

ルホリド劇場を創立し、「ビオメハニカ（俳優術理論）」を提唱。

7. 『ムツェンスク郡のマクベス夫人』：ニコライ・レスコフ（1831-1895）の同名小説をもとにしたオペラ。

8. 『プラウダ』：かつてのソビエト連邦共産党の機関紙。ウラジミール・レーニン（1870-1924）によって1912年に発刊。

9. アンドレイ・アレクサンドロヴィチ・ジダーノフ（1896-1948）：ソビエト連邦の政治家。スターリンの側近の一人として共産党中央委員会書記を務めた。

10. ニコライ・ヴァシーリエヴィチ・ゴーゴリ（1809-1852）：ロシアの小説家、劇作家。ロシア写実主義文学の創始者の一人。代表作に、小説『外套』『鼻』など。

11. 《第三インターナショナル記念塔》：ロシアの芸術家ウラジミール・タトリン（1885-1953）の代表作（1912）。エッフェル塔に匹敵する高さの螺旋形の鉄塔の構想だったが実現しなかった。

12. カリカチュア【caricature】：特徴を大きさに強調して描いた風刺画。戯画。

13. ジャック・オッフエンバック（1819-1880）：フランスの作曲家。代表作に、『天国と地獄』、『ホフマン物語』など。

14. ウィリアム・ケントリッジ（1955-）：南アフリカ共和国のアニメーション作家。代表作に、『ヨハネスバーグ、パリの次に偉大な都市』（1989）、『モニュメント』（1990）、『ステレオスコープ』（1999）など。

15. グラスノスチ【glasnost】：情報の公開。ソビエト連邦ゴルバチョフ政権の政策の一つ。

16. ソノリティ【sonority】：楽器や人の声の響き。反響。

17. パッサカリア【passacaglia】：バロック音楽の一形式。

18. ジャン・ヌーヴェル（1945-）：フランスの建築家。代表作に、『フランス国立リヨン歌劇場』（1993）、『トーレ・アグバル』（2005）など。

19. 『魔笛』：モーツァルト（1756-1791）作曲によるオペラ。フリーメイソンの様々なシンボルや教義に基づく歌詞や設定が用いられていることでも有名。
20. ジョルジュ・ビゼー（1838-1875）：フランスの作曲家。代表作に、オペラ『カルメン』、『アルルの女』など。
21. PA：Public Address の略称。一般に放送設備を意味するが、電氣的な音響拡声装置の総称としても用いられる。
22. ヴァレリー・ゲルギエフ（1953-）：ロシアの指揮者。2007 年よりロンドン交響楽団の首席指揮者に就任。
23. 磯崎新（1931-）：日本の建築家。代表作に、《つくばセンタービル》（1983）、《ロサンゼルス現代美術館》（1986）、《京都コンサートホール》（1995）など。
24. アニッシュ・カプーア（1954-）：インドの彫刻家。
25. 《ark nova》：アニッシュ・カプーアと磯崎新による移動式コンサートホール。東日本大震災の被災地での開催を目的に計画されている。
26. 田中泯（1945-）：日本の舞踏家、俳優。
27. クロード・ドビュッシー（1862-1918）：フランスの作曲家。代表作に、管弦楽曲『牧神の午後への前奏曲』、オペラ『ペレアスとメリザンド』など。
28. リゲティ・ジェルジュ・シャーンドル（1923-2006）：ハンガリーの現代音楽の作曲家。スタンリー・キューブリック（1928-1999）監督作『2001 年宇宙の旅』や『シャイニング』などに作品が使用されたことでも知られる。
29. グスタフ・マーラー（1860-1911）：オーストリアの作曲家・指揮者。『復活』は 1888 年から 1894 年にかけて作曲された交響曲第 2 番ハ短調（1895 初演）。
30. 平均律：1 オクターヴの音程を均等な周波数比で分割した音律。一般には十二平均律のことを指す

ことが多い。

31. オリヴィエ・メシアン（1908-1992）：フランスの作曲家。代表作に、『アーメンの幻影』、『トゥランガリラ交響曲』など。

32. 武満徹（1930-1996）：日本の作曲家。多くの映画音楽のほか、代表作に、『弦楽のためのレクイエム』、『地平線のドーリア』、『ノヴェンバー・ステップス』など。

33. ジュゼッペ・ヴェルディ（1813-1901）：イタリアの作曲家。代表作に、『リゴレット』、『椿姫』、『アイーダ』など。

34. アルベルト・シュバイツァー（1875-1965）：ドイツ、フランス国境のアルザス生まれ。神学者、哲学者、医者、音楽学者。1952年、ノーベル平和賞受賞。

大野和士氏プロフィール

現在、フランス国立リヨン歌劇場首席指揮者を務める大野和士は、昨年、エクサン・プロヴァンス音楽祭に参加。ショスタコーヴィッチの『鼻』を演奏し、欧州各紙で絶賛された。同音楽祭では、2010年にストラヴィンスキーの『鶯』を指揮、フランス批評家大賞を受賞。今後、同歌劇場では、ワーグナー『パルジファル』、ヴェルディ『マクベス』、ヤナーチェク『死者の家から』などが予定されている。

これまでにミラノ・スカラ座、メトロポリタン歌劇場、パリ・オペラ座、ベルリン・ドイツ・オペラ、バイエルン州立歌劇場等に出演、今後グライントーン音楽祭への出演が予定されている。

コンサートではロンドン・フィル、ロンドン響、ボストン響、イスラエル・フィル、バーミンガム市響、フランス放送フィルなど客演多数。

東京藝術大学卒。ピアノ、作曲を安藤久義氏、指揮を遠藤雅古氏に師事。バイエルン州立歌劇場にてサヴァリッシュ、パタネー両氏に師事。1987年トスカニーニ国際指揮者コンクール優勝。これまでにザグレブ・フィル音楽監督、バーデン州立歌劇場音楽総監督、ベルギー王立歌劇場音楽監督を歴任。東京フィル桂冠指揮者。



図 9.1 大野和士氏（左）と管弦楽団（c）Stofleth

情報学研究（調査研究編）No.28

発行所 東京大学大学院情報学環
印刷 平成24年 3月28日
発行 平成24年 3月28日
印刷所 株式会社創志企画
