# くにたちオペラ『あの町は今日もお祭り』

# 徹底解剖

**ドキュメント「多和田葉子・複数の私」01**

## トーク「くにたちオペラ・徹底解剖」

**2024年10月31日（木）16：00〜20：00**
**聞き手：川口智子（くにたちオペラ・演出家）**
**話し手：平野一郎（くにたちオペラ・作曲家）**

**川口**：本日はお越しいただきありがとうございます。「くにたちオペラ」で演出を務めさせていただきました川口智子と申します。

「くにたちオペラ『あの町は今日もお祭り』」（以下、「くにたちオペラ」）は2022年4月30日〜5月3日に上演した作品です。今日の上映会でもご覧いただいたように、いろんなジャンルの方が、公募の出演者やスタッフ（以下、市民）も含めて集まって協働して制作した作品です。上演が終わってから音楽や演劇の研究者や評論家の方々、多和田さんの文学研究の研究者の方々ともお話させていただく機会があったのですが、分野横断的な評価が必要なために、なかなか「くにたちオペラ」が何だったのかという評価をするのが難しかったということがありました。なぜ評価が必要かと言うと、作品が作品として成功したからそれで終わりということではなく、くにたち市民芸術小ホールが主催してつくったこの「くにたちオペラ」は、市民にとって、アーティストにとって、観客のみなさんにとって、公立の劇場にとって一体何を予感するものであったのか？　劇場のレパートリー作品としてどのように継続することができるのか？　ここから先に何を描いていくのか？　ということを考えていくために、もう一度考える時間が必要だと感じています。

今回「複数の私」シリーズの中でこれまでのvol.1〜6のすべての活動を振り返ってみようという企画をいただいた時に、「くにたちオペラ」については作曲の平野さんにお話を聞かないと始まらないでしょう、そして平野さんのお話を聞くならば私にインタビュアーを務めさせてくださいとお願いして、この「徹底解剖」プログラムを提案させていただきました。

「徹底解剖」というタイトルの通り、今日は4時間の予定になっています。マラソンのような気持ちですが、私たち2人は本当にお喋りでして（笑）。4時間くらいないと「くにたちオペラ」についてお互いに話したことのない話にたどり着かないのではないかと思ってこの構成にさせていただきました。

前置きはこのくらいにして、今日「くにたちオペラ」の5月3日の上演映像をみなさんと一緒に見させていただいて、私は見ながら放心状態みたいな感じだったんですが、平野さんは久しぶりに映像をご覧になっていかがでしたか？

**平野**：「くにたちオペラ」作曲家の平野一郎です。よろしくお願いします。

そうですね、おそらく1年ぶりくらいに映像を見たと思います。自分の家で記録を見直すこともあるのですが、その度に、自分で言うのも変なことなのですが、「この作曲家、気が合うわ〜」と思うんですね（笑）。

久しぶりにここに来たのですが、谷保天満の名前を見ただけで神話の現場に入り込むみたいな感覚でした。このあたりは段丘という地形なんですが縄文時代から集落があって、多和田さんのテキストの中でも「なんで人はこんな危ない水のそばで暮らしたんだろうか」というような歌詞が1幕に出てきます。そういう地形や土地のものが全部オペラの中に入っているので、一斉に思い出しながら聴きました。

他の方と一緒に見るという今日の上映会が、想像していたのと全然違う印象深いものでした。その意味では、この土地ということと、このオペラということがいかに深く関わっているか、オペラがその根っこをこの土地におろしたのかということを他人事のように実感したという感覚です。だから、放心状態というか。5幕が始まった時とか、「まだこの先があるのか！」と驚くんですよね。あるんですよ、自分で作っているんですけれども。

**川口**：わかります。私も今日、「誰だ、こんな難しいことをやらせる演出家は！」と思って（笑）。シンプルに見えているところこそ、ものすごく難しいことをやっていただいていて、ちょっとゾッとしながら見ていました。

さて「徹底解剖」なので、最初に少しベーシックな話をしてから、1幕から順番に中身の話を伺っていきたいと思います。今、平野さんから、オペラがその土地に根を下ろしたという言葉がありました。私は今日ここにくる間、平野さんと「オペラ」という言葉を新たに作れないかというお話をしていたことを思い出していました。「くにたちオペラ」とか「新しい芸能」という言い方をしてきましたが、今日の話は改めて「オペラとは何なのか」ということにたどり着こうとする話になるのではないかと。

少し時系列を振り返ると、2018年に構想が始まり、2019年10月に多和田さんから台本をいただきました。当初2021年春の上演を予定していたんですが、新型コロナウィルスがやってくるんですね。そこで上演自体を1年延期して2022年4月に初演を迎えることになるので、長い期間をかけて作業を続けたプロジェクトでした。多和田さんの台本は、私たちが当時受け取ったままに「国立新書第4号『小さな創造』」（国立市、2024年）に収録されています。

そこには「金魚」とか「クーニー」という役名や「コーラス」という表記がありますが、まず平野さんにお伺いしたいのは、役と声域（ソプラノ、メゾソプラノ、カウンターテナー、テノール、バス）、それから市民のコーラスというのをどのように考えられたのか、それから9名の楽隊の編成をどのように思いつかれたのでしょうか。

**平野**：はじめに声のことをお話ししようと思いますが、まず多和田さんのテキストがすごく大胆なものなんですね。この役がテノールとかアルトとかいうことを一切指定していないし、そもそもオペラのリブレットというものの形を規定していない。ある意味、作曲家に丸投げしてくれていて、オペラという形も規定しないものだったので、多和田さんというのは尋常ではない人だというのを思いました。

そのおかげで2019年10月31日に多和田さんに会うまでの間に、自分の中で妄想がすごく広がりました。これは本当の話なんですが、多和田さんに会う日の朝、夢の中で、金魚が5人で、5色の色に色がついているみたいな感じで歌っている夢を見たんです。起きた時に、これは「金魚」という役は5人1役なんじゃないかと思いました。

ルネッサンスの時代に声楽の頂点を極めたジャンルとして「マドリガーレ」というのがあります。イタリアで、オペラの実質的創始者であるモンテベルディが、そのマドリガーレの最高のものをつくりました。恋愛の詩があって、その1人の心を5人で歌うものです。つまり、1つの言葉に対して5通りの歌い方ができる。もちろん5通りだけじゃなく、一緒に歌うこともできるし、1人はすごくゆっくり歌っているのに対してある人は早口に歌うとかいうこともできる。言葉というのはどういう風に歌うかで意味が全く変わるわけです。マドリガーレはそれを自由自在に扱っている。

それでその日の朝、5人の金魚のマドリガーレから始まって、『南総里見八犬伝』に見られるように、最初1つだったものがポンと弾けて違う時代に飛んだり別の役として登場したり、同じ声・同じ歌い手なんだけれどもそうやって繋がっていくんじゃないかというのを思いつきました。その日のうちにそのアイディアを多和田さんに伝えることができたのもとてもラッキーでした。伝えた時の反応が、本当に多和田さんは任せてくれるんだということがわかって、それについて意見するとかそういうことは一切なかったんですね。それならば、もうそれを突き詰める以外にないと思って、完全にリミッターが取れたというのが最初です。

あとで各幕を取り上げるときに詳しくお話しすると思うんですが、まず声楽のソリスト5人が一体として登場するというイメージが1つ出来たんですね。実際、音楽史の中でもこのマドリガーレというものがあって、その中に通奏低音というパートが他所から入ってきます。鍵盤楽器で和声を司るパートなんですが、その通奏低音が入ってくると5人の歌い手にとってすごく安心感もあったはずです。音程がとりやすくなるんです。ただそれは、音程の取りにくさから生じる面白さが全部なくなるということでもあります。そっちの方が安心なんだけど、一度頼っていってしまえばもう元には戻れないんですね。

ここからは僕の妄想なんですが、オペラが誕生していくというのはそのルネッサンスからバロックに音楽が変わる時なんですが、5人で幸せに声だけの楽園で遊んでいたところに、タイムキーパーみたいなものが入ってきたみたいなことが起こったんじゃないかと。子どもが遊んでいるところで大人が監視して、もう時間ですよとか、もうここで先行きましょうとか言ってくるので、もうこれちょっと面白くないわって（笑）。それで1人減り、2人減りして、最終的にモノディ様式というバロックのお手本の形、オペラの形に至ったんじゃないかと思っています。

もうひとつすごく重要なのはコーラスの存在です。僕は合唱というのはアマチュアが本道なんだということがすごく重要だと思っています。もちろん元をたどっていくと、例えばルターの宗教改革の時に作ったコラールというものは老若男女が平等にかつ協和して歌うというところにたどり着きますが、もっと遡るとギリシャ悲劇の中のコロスという存在で、この現実に生きているみんなの代表、舞台芸術としてはお客さんの代表者みたいな存在なんですね。オペラの中に出てくるコーラスというのは、オペラで神話劇みたいなものをやっているとしても、そのドラマに対するリアクションをしたりする役回りになってるわけです。お客さんは自分が見ているのと同じ視点で、舞台上のドラマを見ているコーラスの“音楽についての音楽”を歌う、ということを受け止めたりしているんだと思うんです。

すごくうまいプロのコーラスはもちろんたくさんあるのですが、今回は絶対アマチュアのコーラスの方が面白いはずだと。自分の音楽的な経験の中でもそうい

うことが何度もありました。市民が参加する合唱の音楽、合唱だけでなくオーケストラと合唱とソロとがあるような作品をやった時に、市民の人がすごい時間をかけてつくっていくんですね。

それこそ本当にお祭りができていくのと一緒です。僕はすごい田舎の出身で、お祭りの時は大体1年間くらい毎週集まって練習するみたいなことがあるんです。それに近いような長い時間を一緒に過ごしながら、だんだんその世界の中に入っていく。それが起こるというのは、最終的に舞台上で上手だったというような次元の話ではなくて、そのコーラスの面白さが出て来るということがあったんですね。

だから、特質ある5人のソリストと市民によるコーラスという在り方は、飼い慣らされない声と声が呼び交わすものとして、まさに望んでその形になったと思います。楽隊の方は、1幕冒頭が太鼓から始まっていますが、太鼓を叩いている人が5人いるんですね。歌い手の5人とも対応しているかと思います。その5人の中心に池上英樹さんがいて、終始楽隊5人の中心でもあり、打楽器5人の中心でもあるという存在です。その発想の元は矢川のくにたち郷土文化館でみた縄文時代の緑川東遺跡ですね。4本の石棒が出てきた遺跡で、もう新興住宅地になっているところなんですが、そこが廃棄遺跡と説明されていたんですね。廃棄という言葉が引っかかりました。そんな大事なものをただ捨てたということにはならないから、もう泣く泣く埋めたんじゃないかと。人に壊されるぐらいなら自分たちで埋めようということなんじゃないかと。その4本の柱が「くにたちオペラ」の最初の結界をつくるような始まり方がいいと思ったんですね。

お祭りもそうですが、能の有名な『道成寺』などでは、道成寺の鐘が久々に吊るされるというのを、吊るすところから全部見せますよね。つくり物の鐘を持ってきて、結構時間をかけて吊るす、という時間から始まって、それがいつの間にか物語の時間にすり替わっていく。そういう始まり方がすごく似つかわしいという気がしていていて、4人の打楽器というアイディアが生まれました。4人の別動隊としての打楽器が、時の番人として、舞台の中の人と別なところからの視点のように入る。

あとがフルート、サックス、チェロ、アコーディオンなんですが、フルートはピッコロとリコーダーとアルトフルートの持ち替え、サックスもソプラノ、アルト、テノール、バリトンと4つ持ち替えしています。

中心の打楽器の池上さんと4人の楽隊と4人の打楽器。かなり変わった編成だはマリンバがバロック時代で言うところのチェンバロの役割をして、アコーディオンがある種オルガンの役割をしている。どちらも〝まがいもの〟ですよね。

**川口**：そうですね。私も今日、映像を見ていて、特に1幕のマリンバの存在をとても面白く感じました。それは楽器単体の音色というよりも楽器の背景とか、平野さんとのお話でよく出て来る「響き」の話なんだと思います。

**平野**：なるほど。まずマリンバのことを少しお話しすると、マリンバというのはアジア起源の楽器という説があるんですね。インドネシアとかから生まれて、まずアフリカのマダガスカルに渡り、そこからアメリカに渡って今のマリンバができた。ガムランのようにたくさんの人がそれぞれ違う高さの音を持っているのを、一つところに集めてきて一人で奏でるような面白さ。鍵盤楽器というのはある意味そういうものですが、その来歴がダイレクトに出て来る楽器だと思っています。それと金魚のイメージがすごく合うと思っていて。

その頃、ちょうど大阪の国立民族学博物館で『驚異と怪異―想像界の生きものたち』という展覧会をやっていて、その中にワヤンというインドネシアの芸能がありました。水の中にいる異形の存在というのが舞台で動いている時に、後ろでガムランみたいなものが鳴ってる感じを「くにたちオペラ」に置き換えると、マリンバが4本のバチで操り人形みたいに操っていて、それにあわせて歌が歌っている。先にお話しした通奏低音の話にもつながりますが、〈金魚のマドリガーレ〉*（以降、「*」がついているものは、平野が作曲するときに命名し、楽譜上に記載されているもの）の時はマリンバがその役割をしているみたいに変身できるんですね。

「響き」と「調べ」という言葉をよく使っていると思うんですが、「響き」は、このオペラが始める最初に「はじめに響きあり」という言葉をモットーみたいな感じで絶対に忘れないようにしておこうという感じで言っていました。言葉は意味を伝える手段みたいなものとしてイメージされるわけですが、その意味が生じるより前に響きがあるみたいなことがひとつです。もうひとつは聖書に出てくる「はじめに言葉があった」という時の言葉は、やっぱり声として出てくるんじゃないかということがあります。その「響き」と言う時には、あらゆるノイズ、振動、響きそのものに耳をすませるという、その耳の状態で音楽と普段呼んでいる音楽を聴くと、全然違うものが聞こえるんですね。それを忘れないでおきたいということが「響き」という言葉には託されています。

もうひとつ「調べ」という言葉。例えば『愛の調べ』という映画があったりして、と思うんですが、誤解を恐れずに言うと、ある種のまがいもの感が必要だと思ったんですね。そのまがいもの感があるというのが、今の自分たちと繋がるポイントというか。すごく言葉が難しいですが、ちょっとチープな感じとか、いかにも借りてきたみたいな感じとかをそのまま出せるものじゃないと逆にダメだということだったと思います。それは同時に、まがいものに見えてたはずのものが、まさかの変身をして、この楽器からこんな音が出るんだということができるようになっていないとダメだと思っていたんですね。全く反対のことのようなんですが、全然普通の人だと思ってパッと開いたら、ものすごい化け物が変わって出て来るみたいな、そういうものでないといけないと。それは単に楽器の音色ということだけじゃなくて、そのことができる演奏者じゃないとダメだということも同時にあります。「くにたちオペラ」のメンバーは、本当に理想的、むしろ、このメンバーだからこの編成で行くということを決められたくらい素晴らしい人が集まっていました。

**川口**：もう少し編成についてお伺いしたいのですが、例えばアコーディオンがすごく重要な位置を占めている場面が印象的だったと思うんですが、音楽的な発想としては平野さんの中ではどのような位置づけなんですか？

**平野**：そうですね。アコーディオンは実は笙をモデルにドイツでつくられた楽器なんです。笙というのは西洋音楽で言うとオルガンみたいなものです。星々の音楽みたいな、人知を超えた宇宙の秩序を表すハーモニーみたいな、超高次倍音がぶつかり合うみたいな、そういうイメージからアコーディオンは生まれているんですね。けれども同時にアコーディオンは場末というか、コンサートホールよりは街角、移動することを優先したみたいなところがありますよね。一番反対なのがパイプオルガンで楽器が建物と一体になっている。アコーディオンは移動可能なオルガンみたいな、ある種、零落したオルガン。地位とか名誉を剥奪されて自分の担当していた教会に戻れなくなった牧師さんとか司祭の人とか、赦されない何かをして、もう仕方がないからアコーディオンを持って民衆的なものをやっているけれども、本質は本当の意味で宗教的なものを隠しているみたいな。ちょっとロマンティックというか、ゲーテの小説にでもありそうな雰囲気というか。そういう楽器として入っています。

それから池上さんはマリンバも担当しますが、マリンバというのは打楽器のジャンルの中で言うとちょっと別枠の感じに打楽器の人も捉えています。ピアノとか、音階がシステマティックに使われるものです。「くにたちオペラ」の中でなんとなく調べという言葉は旋律とか音楽のことを美化して語る時の常套句みたいな感じで今は受け取られがちですが、調べというのは明確な意味を持っていて、旋法の体系や音の配列によって生じる効果の違い、世界観の違いのことなんです。よく知られた音楽用語の中では例えば「長調」とか「短調」とか「調」という字を使っていますが、まさにそれが「調べ」なんです。それぞれ異なる調べなんですね。日本の元々の音楽というのもその〝調べの楽園〟だと思っていて、お箏の世界では今でもそうなんですが「秋風調子」と「オランダ調子」とかというのがいろいろとあるんです。その音の配列によって現れてくる世界が変わるということと、すごく関係しているんですね。「くにたちオペラ」の中ではできるだけその調べのできるだけ多面的な響きというのが使われているんですね。それはまさにそういう内容だったということでもあります。

**川口**：お箏の話がでましたが、「くにたちオペラ」の作曲に取り掛かっていただく前に、平野さんの作曲された『とこよのはる』を拝見したというのがとても大きい出来事としてありました。そこから「くにたちオペラ」は〝指揮者なしでやりたい〟という話につながると思うのですが。

**平野**：2019年5月3日に、東京藝術大学の邦楽科の卒業生の「森の会」というところの60周年記念の曲を、亡くなられたのですが野坂操壽さんという伝説的な箏弾きの方にお願いされて森の会の委嘱作品としてつくりました。編成が40人ぐらいの邦楽大合奏なんですね。

邦楽の世界でも、現代邦楽だと当たり前のように指揮者が登場してくるんですね。僕自身は、特に邦楽器の合奏に対して指揮者がいるということが全然受け入れられない。全然意味がわからないというか、指揮者は何をしている人なのかが見えてこなくて珍妙な感じがするんですね。これからの邦楽が生き延びるためには西洋音楽と同じくらい厳密に楽譜通りの演奏をできないといけないという決められた目標に縛られた状態のようで、そこにあまり疑問を持たなくなっているように感じています。でも、指揮者によってピタッとタイミングを合わせるということを箏に要求するのはすごく本質から外れているんじゃないかと思ったんですね。『とこよのはる』の場合、雅楽みたいに打物が合図を鳴らす、その合図に多少ずれながら出て来るとちょうどいいくらいのタイミング感が出て来るんですよね。あまりにもぴったり揃いすぎると、たくさんでやっている意味がなくなるわけなんですよね。つまり、実際にはずれることが前提になってないとおかしいと

思うんです。そういう考えなどから生まれたのが『とこよのはる』です。

それを川口さんが聴きに来てくださっていて、その後に「くにたちオペラ」の話になった時に、指揮者なしのオペラというのはどうかというのを言ってもらって。もちろん絶対そんな面白いことやってみたいけど、軽々にそうですねって言ってしまって後から困った大変だと思ったので一瞬たじろいだんですが(笑)。でも、やっぱり1回そう思ってしまったら、絶対面白いことになる決定的な動機になっていくんじゃないかということで、いいかもしれないとなったんですね。『とこよのはる』の打物をやってもらっていた池上さんにはかなり早い段階で「くにたちオペラ」という絶対に面白いものをつくるからどうしても出て欲しいというのを最初にお願いして、もちろんやりますと即答してもらいました。

**川口**：この間してくださった鳥の話を・・・。

**平野**：雁とかもっと小さな鳥でも、鳥がワーッて一緒に動いていく感じってとてもいいじゃないですか。たくさんの人が基本的に同じことをやっている面白さというのは、そういう魅力を持っていると思うんですね。群衆、でも1つ1つはすごく微妙に同じじゃないんですね。僕は一番嫌いなもののひとつに、マスゲームみたいになるのは嫌だというのがあって、それが「くにたちオペラ」の演出とか振付とまさに響き合いました。同じ価値観とか美意識の中の感覚だったと思うのですが、それぞれが自発的に動いていながら、それでもみんなの動きとしてまとまってくるものというのがすごくいいと思っているんですね。

さっきのオペラの誕生のところでも言いかけたのですが、僕は妄想音楽史と呼んでるんですけど(笑)、なぜヴァイオリン属が17世紀初めくらいから音楽の中心になったのかというのを不思議に思ってたんですね。もうひとつは、それも子どもの時に思ったんですが、なぜオーケストラというものの中で、ヴァイオリン属だけが多人数でひとつのパートを弾くということになっているのかも疑問で。管楽器とかは後の時代の考えで管を重ねたりはしますけれども、本来管楽器はオーケストラの中で1本ずつなんですね。その2つの疑問を考えていたら、ルネッサンスの時代からバロックに移る時代というのはすごく関係があると思うようになりました。

まず、大きな話で言うと、ルネッサンスの時代は、神様から与えられた自然みたいなものを肯定したところに美しさを見ていたと思うんですね。あるがまま、人の心の状態も、肉体も、恋愛とかもそうだし、風土性ということもそうだし、はあると思うんです。わざわざ人間じゃないものでやる。それもまさにバロック的現象だと思うんです。

そこには二重性があって、それ自体が魅力的ということと、もうひとつは人間自体を客観視するような自虐的なちょっと黒々としたものというか、そういう歪んだ喜びみたいなものがあるんじゃないかと。ヴァイオリンが人間の代わりをしているということに気がついた時に、さらにハッとなったのが、オーケストラの中では弦楽器はコーラスなんだと判ったんですね。コーラスならヴァイオリン属がたくさんいる意味がある。「くにたちオペラ」の声楽をオーケストラに例えるなら、5人のソリストがトランペットとかクラリネットとかの管楽器みたいなもので、コーラスが弦楽器。そういうことを思ったりもしました。

**川口**：ありがとうございます。ちょっと指揮者の話に戻るんですが、私が『とこよのはる』を聴いた時に、聴いたというよりも目撃したという感じに近かったんですね。邦楽器を演奏されている方々の身体性みたいなものが、バイブレーションとしてそのまま耳に直結してくる。視覚的に見ている身体的な運動がそのまま脳の中で聴覚と一緒に処理されている、オペラを見ている感覚にとても近かった。もちろん、そこで演奏されていた方々は皆さんプロの方々なんですが、すごく市民的、アマチュア的な身体感覚というか。

それは「くにたちオペラ」にとっては、先ほど平野さんからもあったように、コーラスを市民の地の声でやるということがすごく重要だというのはもうわかっていたというか、そもそも「くにたちオペラ」はそこが重要で立ち上がっているプロジェクトだったので、その市民とかノンプロの人の声みたいなことがどうやったらそのまま舞台上で発揮されるかということが、演出家としてすごくやらなければいけない仕事だったんですね。

国立で市民の方に参加していただいてお芝居をつくる時も、いつ自分がいなくなっても上演ができるようにするということを大事にしています。演出家は基本的には本番には必要のない人間だから、私がいなくなってもきちんと劇ができるというのは当たり前なんですが。でも上演中に指揮者がいたら、初めてオペラを歌うコーラスの人たちは(ともすると不安を感じて)指揮者を必要以上に見るだろうなと。みんなが指揮者だけを見て演じているオペラってすごくつまらないぞと思って。でも、その時はまだ指揮者なしとは思っていなかったんです。

だけど平野さんの『とこよのはる』を見たときに、なんだ、指揮者がいないと季節感とかも。そういうものをあるがままに愛していいんだよというところで、人間性を開放するような美意識や価値観というのが広がったのがルネッサンスの時代だったんじゃないかと思うんですね。

同時に自然観察とかが深まっていって、例えば解剖学みたいなものが出てくる。そうなった時に、今度はそれと全く逆で、人間って生きてるとか生命とか精神とか言っているけれども、結局突き詰めていくと神様がつくった機械みたいなものなんじゃないかと、どす黒い気づきみたいなもの、破壊衝動的なものを含んだ、マッドサイエンティストみたいな見方というのがそのルネッサンスのすぐ後ろ側に控えていて、それが表に出て来るのがバロックなんじゃないかと。昔のアニメの『鉄腕アトム』とか、可愛い男の子に見えるけれども、パカッと開くと中に歯車が見えているみたいな。そういうのを面白いと思うような美意識の始まりはバロックなんじゃないかと思うんです。

そう思うと、例えば、機械式時計みたいなものが発明されたり、地球が丸いということが明らかになったりとか、自然科学が神様の領域にどんどん近づいていく時代とぴったり一致している。その時に、音楽の中でも同時に起こったのが、人間性の讃美みたいなことと裏腹の、人間性への幻滅。人間というのは素晴らしいものだと思ったけど、結局条件を変えればこんなひどいことにもなるとか。恋愛を題材にしたものとかもそうで、この恋人は本当に素晴らしい運命の恋人だと思っていたのに、条件がひとつ変わっただけで、とんでもなく憎い存在に変わる、その幻滅みたいなものをまともに描こうということをバロックのオペラはやり始めたんじゃないかと思うんです。

その当時、弦楽器の世界ではヴィオールという楽器があって、これにはフレットがあるんですね。音階通りの音がとれる。高貴な楽器、天使とかが鳴らす楽器としてヴィオールがあったんです。それに対して当時のヴァイオリンは、レベックとかフィドルとか言われた民族楽器のようなイメージで、フレットがついていなくて野卑なイメージ、うさんくさい悪魔的なイメージみたいなものがあった。それがバロック時代になって、ヴァイオリンの方が一気に優位に立った。

その変化の背景を考えていると、ヴァイオリン族は一種の音楽上のヒューマノイドとして現れたんじゃないかと。ヴァイオリンとかフレットのない楽器のほうが人間そのものに似ている。叫び声をあげたりもできるし、グリッサンドもできる。人間の声の代わりのものとして、わざわざ機械を通して人間の声をやる方が面白い、今でも例えばヴォーカロイドみたいなものが面白いと思う感覚というのという選択肢があるじゃないのと思って(笑)。当時の私はそういう重要な提案を軽い感じで、指揮者なしがいいですね、とお伝えしていたんじゃないかと思います。後々の3幕の話につながっていると思うのですが、じゃあ、逆に揃うということはどういうことなのかというのをもうひとつ考える土俵に乗せるわけですよね。揃っている中では、ずれるということしか見えないのですが、ずれているからこそ揃っているということはどういうことなのかということです。音が鳴っている状態と音が鳴っていない状態が、ベクトルは違うけれども同じ質の話をしているんだということを、その時は指揮者のことで考えていたんです。

**平野**：僕は自分の作曲法として、時間がぴったり合う状態を「ひとつ」とするなら、そのピッタリ合う前の段階というのが無限にあって、その段階を使い分けることでいろんな状態を作ることができると考えているんですね。例えば、和音の世界で言うなら、平べったい言葉として協和している状態と不協和な状態というのが一応あるとして、その不協和な状態が協和する状態に向かって行くという原理で音楽は動いていると考えるのがおよそ17世紀以降の西洋音楽の考えにあると思うんです。それをリズムの面に置き換えた場合に、ピッタリ揃うという状態と、ほとんど揃ったけど一人だけずれているとか、全員がちょっとずつずれているとか、それを楽譜の上で表すことはもちろんできる。3幕の音楽の土台は行進曲です。そもそもなぜ行進曲が二拍子かと言えば二足歩行だからで、本来は行動を統一するためにある。でも「くにたちペラ」では、指揮者なしという意味でも、変拍子など実際の音楽性という意味でも、限りなく逸脱している。

**川口**：そうですね。揃おうとするということが一体何を描こうとしているかということですね。揃わないという前提、揃えることはできないという前提で、揃おうとすることは行為としてもう一度行われていることなので、今日3幕を見ながらそのことを考えていました。

＊＊＊休憩＊＊＊

**川口**：あっという間に1時間が過ぎてしまったんですが、まさに平野さんとはこういう話をしながら「くにたちオペラ」をどうやってつくろうかという話をしていました。そこから具体的に作曲のお話に入っていきますが、私の手もとのメモだと2020年4月22日に最初に平野さんとzoomでお話するんですね。まさに、コロナの影響でステイホームをしなさいという初期の頃ですね。まだzoom

にも慣れていなくて、画面越しに平野さんがピアノを弾きながら1幕はこうなりますというのをちょっとずつ教えてくださるという、1対1でそれを聴かせていただくとても貴重な時間でした。

**平野**：1幕の一番最初の多和田さんの言葉というのが「でんでこ　でこでん」なんですね。そこから始まる。さっきお話した、太鼓の音から始まって「くにたちオペラ」という場所の結界を作っていくみたいな音楽の発生もこの「でんでこ　でこでん」と呼応していくわけなんです。かつ、この「でんでこ　でこでん」というのは、言葉なんだけれども太鼓の響きを指しているから、やっぱり「はじめに響きあり」なんですよね。響きが先にあって、その響きをなんとか言葉で、「でんでこ　でこでん」がそこで鳴ってたよ、あそこで鳴ってたよ、みたいな。

　言葉がない時代というのを想像すると、「でんでん」とか「どんどんどん」とかそうやって真似しているのは、今のことではなく、「今ここにはないけどあっちではそうだった」ということを伝えているのがわかるようになったみたいな。興味のある方はダニエル・L・エヴェレット『ピダハン――「言語本能」を超える文化と世界観』（屋代通子訳、みすず書房、２０１２年）という本が出ています。言葉の起源、言葉が今みたいなロジックとしての言葉より前の言葉が残っているピダハン族の本ですごく面白いです。

　「でんでこ　でこでん」を毎日のように見て、なんかできそうだけどまだ見えてこないという状態が絶妙に面白いんですよね。例えば、言葉では「律」というのがあって、七五調みたいなのがあったり、童謡とかだったら3文字ずつにするとか5文字ずつにするとか。そうしておいたら、詩人の側としては、作曲しやすいでしょうって感じで渡せそうなものだけど、多和田さんは、たぶん、それが絶対にしたくなくて、かと言って、全く歌えない、黙読調の言葉というのでも全然ないというところで、絶妙な、裏切り倒す、周期性が生まれかけたらすぐに潰れる、という絶妙なテキストだったんです。僕自身もそういうのが好きなんだろうと思います。

　それで最初に音楽としてできたのがやっぱりその「でんでこ　でこでん」の太鼓のリズムだったんですね。幕開きの太鼓群はそのリズムを徐々に生み出し、1幕本体にはいったところでマリンバが「でんでこ　でこでん」のリズムで「たんたんたたたん」のメロディをやり始める、その音楽の流れの着想が一番最初に来て、さらにどんどん展開しはじめて、そろそろこれは共有できるんじゃないかと、すごい興奮状態で。そういう時は完全に時間の感覚とかなくなって、もうずっとそれで遊んでるみたいな状態になるんですね（笑）。

　それをやり取りし始めたら、すぐ1週間後くらいに次のピークがきて、〈クーニーの姉のカヴァティーナ〉*という、テキストでいうと「クーニーの姉」もクーニーと同じくらい繊細な感受性の持ち主なんだけれども、今はもうそれを隠しているというか、それだと社会に適応できない、たぶんうまく生きて行けないことを知っているからその感受性を隠しているんだろうというところがあって。その感じがなんだかミュージカルナンバーくらい素朴で、誰が聴いても、「あ、歌が始まった」みたいな歌じゃないとダメな気がしたんですね。それがすぐに一気にできた。そういう風にまとまって一気にできたのはクーニーの姉のテキストのところが一番最初でしたね。あんまり気に入ったんで、川口さんに聞かせたいけど、普段自分が歌うのを聞かせるとか恥ずかしすぎるんですけど、なんとか頑張って歌って聞かせたのを覚えています（笑）。

　ここで、オペラとは何？　という話に飛びますが、オペラとは？　というのは結構面白い問いかけなんです。色んな作曲家がその問いに答えるべく色々挑戦をしていくんですが、その中のひとつの鍵になるのは、オペラというのは壊れていないとダメ、という考えです。言い換えると単に〝完璧〟だったり真面目一本槍では到底ダメなんだと思うんですよ。壊れているというのはオペラを生んだバロックの美意識、バロックというのは「歪んだ真珠」というのから来ているわけですが、その壊れたところがあるからこそ、人がその裂け目から中に入っていけたりとか、それぞれの人が自分の中にどこか壊れたものを持っていて、それと釣り合うようなものが生きる支えになったりするように、オペラそのものにも敢えて壊れているからこその魅力と本質があると思うんです。

　具体的な作曲上の仕事の話をすれば、あり得ないぐらい違うものを、如何にして、それではないとダメだと皆が感じるくらい一体のものとして聴かせられるか、ということが、ひとつの挑戦のしがいのあるポイントなんです。俗悪と思えるぐらいのことを巻き込もうとすることとか、そういうものがオペラにはあると思うんですね。

　日本の芸能で言うと、歌舞伎とよく似ている。歌舞伎もものすごくわざとらしいコミカルなシーンがあると思ったら、ものすごく厳粛な瞬間があったりとか、それがひとつの時間の流れの中に結びついていると思うんです。オペラもちょっと似たところがある。「くにたちオペラ」を作曲するプロセス自体も、自分でも思いがけないような大胆な逸脱みたいなものがその都度起こってくるようなそういう感じだったと思います。

**川口**：多和田さんの台本の中に「でも　でも　かも　かも／でも　かも　でも　かも／かもしれない／しれない／れない／ない／い」と一行ずつ改行しながら書かれているところがあって、これはもう完全に響きを聴いていると思うんですが。

**平野**：僕にとってこのテキストを見た時は、何に例えたらいいか（笑）。なんか固すぎるアイスクリームにコーヒーをかけた時の嬉しい感じみたいな。このテキストの中でそういう場所はそんなにたくさんあるわけではなくて、1ヶ所、「かもしれない／しれない／れない／ない／い」って書いてあって、溶けて美味しいみたいな、それが許される感じというか。

**川口**：アイスを溶かして食べてもいいんだっていう・・・。

**平野**：そうそう。「かもしれない」なのに「ない」っていう言葉になってしまったりする面白さ。「かもしれない」は「そうかもしれない」、なのに「ない」ってなった時に違う意味のようになる。「かもしれない」の中に元々確かに含まれている「ない」という否定語。つまり言葉をそうやって分解していった時に、その都度全然違う意味になるかもしれないということがヒントとしてあって、またその加減が絶妙なんですよね。

　例えば、曲の始まりの「でんでこ　でこでん」の歌の中で、「遠くて近い　お囃子に」という言葉の前に、歌では「とととととととととととととととととと」から始まって「とおとおとおとおとおとおとおとお」になってそれで「遠くて近いお囃子に」となるわけですが、それは多和田さんが「とととと」と書いているわけではないんですよね。でも「でんでこ　でこでん／遠くて近い　お囃子に／蚊取り線香が　うっすら　におう」というこの3行があって、それをどうするかとなった時に、「とととと」って子どもが走ってる音みたいな感じもするし、そこから「とおとお」ってなるのもものすごく可愛くて、そこから「遠くて近い　お囃子に」という言葉のまとまりになると、ある意味では言葉を分解した状態から、意味のあるセンテンスみたいにつながるまでの面白がり方、捉え方、切り口みたいなものがヒントとして入っているとも言えるかもしれないですね。

**川口**：よくよく聴いていると、実は、言葉がその通りに発声されたがっているだろうというか、言葉本来が持っているリズム感であったりとか音程みたいなものは、ある種裏切ってもいないというように思うんです。

**平野**：そうですよね。「遠くて近い　お囃子に」これは7、5なんですよね。「蚊取り線香が」は8で、「うっすら　におう」4、3。日本語的な感覚で言えば、結構すでにリズムを持っているみたいな感じなんですね。でも、次の瞬間「祭りは　苦手　木陰の　個人」4、3、4、3と。

**川口**：平野さんが今、言葉で読み上げている言葉も、私の耳にはもう平野さんの作曲した音楽に聴こえちゃってるんですが（笑）。もちろんものすごく聴いたからということもあると思うんですけれども、やっぱり言葉そのものがそう発せされたがっているみたいなことを思うんですね。

　さっきの「と」がいっぱいあるというのは、私は「と」がビジュアル化されるみたいなことを思っていて、それは多和田さんの戯曲を読むといつも文字が身体とか紙の頁からちょっと浮かんだところに見えるみたいなイメージがあるんですけれども、ほぼ同じことを平野語で喋っているという感じがしています。

**平野**：現代音楽のオペラを作りますみたいなことで言うと、言葉が素朴に持っている、言葉が歌いたがっているような形を裏切ることしか許されないとなると、すごく退屈というか、真面目くさってつまらないものになると思っていて。あるがままに魅力的であっても全然いいというかね。そしてそこから逸脱していくことに意味が生じるということがあると思います。

**川口**：それがすごく関係していると思うのは、私はいつも平野さんにすごいダンサーだと言っていて。平野さんの音楽は常に作曲がすごく踊っていると思うんですね。この1幕にも〈金魚の舞〉*の音楽が入っていますね。

　私はベルクが好きなのでよく平野さんにもお話しているんですが、例えば『ルル』は、演出家にとって厄介なオペラだと思っています。音楽の中にト書きが全部書き込まれている感じがあるんですね。俳優の導線、行動、演技のドラマツルギーが書き込まれている。だから、いろんな映像をみても演出が同じように見えてくることがあって。それは人間に身体的に刷り込まれている運動のリズム感みたいなものとか、次の発語に必要なテンポ感みたいなものがすごく計算されていて、当然そこを通っていくよねという行為につながっているんじゃないかと思うんです。だから、わたしはすごく好き。いつか演出したいなって思いますね（笑）。当然そこを通りたくなるのをどう上演していくか考えたい。

　その感覚と同じようなことを平野さんの作曲に感じるんですね。全部がノイズで全部が必要な音ということ、楽器の編成もそうですし、言葉が歌になるときの

発語のされ方が本当にダンス的だと。ずっと蠢いているんですよね。音のひとつひとつが留まっちゃうことがない、次々に飛び出してきちゃう。それがわかりやすく共有されているのは五拍子の舞の音楽だと思うんですが、私はそこにすごく快感を感じます。

**平野**：それこそ「くにたちオペラ」というのが踊りと演出とテキスト、全部が一体のものというイメージになり得るということですね。

ミクロな話で言えば「でんでこ　でこでん」という言葉を口の中で発する時に、口の中で舌が踊っている。実際に舌がステップを踏んでいるみたいなことが起こっているんですね。なので、考えてみれば、やっぱり踊りを内包しているんですよ。言葉自体も踊りを内包している、音楽ももちろんそう。それはやっぱり身体性ということに行きつくと思うのです。言葉も音楽もすべて体の延長。それがオペラになると、文字通り全方位に現れてくる、集団で現れたりもするということかなと。

**川口**：1幕の冒頭、太鼓の音が鳴り始めて、コーラスの皆さんが一人ずつ舞台に上がっていきますよね。今日、それを見ていて、みんな歌舞いてるなぁと。歌舞き始める瞬間を見せている。芸小ホールは違いますが、プロセニアムが効いている空間で、ある種の作法みたいなものが存在しているオペラの中ではやりにくいことだと思いますが、太鼓の音から始まるとか、そこにひとつずつ声が乗っていくとか、そういうプロセスを踏んでいくということ自体がとても重要なんですね。さきほど、『道成寺』の鐘の話をされていましたが、「くにたちオペラ」で言えば、舞台上の「池」がつくられて、お祭りが始まる、オペラの時間に入っていくということをやっているわけです。そのプロセスが許されるというイメージを共有できているというのは面白いと思いました。

**平野**：そうですね。今日ここに来るときに感じた、その土地と結びついている感触の話をしましたが、実際に舞台に起こっていることもアジア的だったり、日本的だったりするというか。それも固定的な意味ではなく、新しい光の当て方をしているみたいなことが結構一致しているのかなという感じですよね。

**川口**：オペラというのは一体何なのか？　という話にもつながると思いながらちょっと遠回りをするんですが、私が平野さんの作曲を最初に聴いたのが出雲でやっていらっしゃる『交響神楽』なんですね。その時に、なんとスケールの大きい作曲家さんなんだろうということと、ユーモアがあるなぁということを思いました。演奏会なのに途中で笑っちゃったんですよね、私（笑）。

今的な感覚をこのタイミングで消費するものの方がわかりやすい、共感度が高いとか、短い時間の中で成り立つ理解を求めるものもたくさんあると思うんです。一方で、ずっと長い時間みたいなものを相手にしているアーティストというのがいると思っていて、その人たちのやっていることというのはわかりにくかったりもすると思うんです。平野さんの作曲は、すごく長い時間を相手にしていると思ったし、抜群に笑いをとってくる、ユーモアというものがあると思っています。クラシック、古典というものの中でスタートしておきながら、それを突破するためのものとして、ひとつ笑いというものを意識されているんじゃないかと。

**平野**：実はユーモアというのは音楽の起源に関係していると思うんですね。例えば「とんとん、起きて」みたいな時とか、それぞれ意味とかニュアンスが変わっていくわけなんですが、それを実際に役に立つコミュニケーションの〝手段〟としてやっている場合には音楽とは受け取らないと思うんです。その実用から離れて、リズムを繰り返したり変化したりして遊び始めると、それ自体が目的なんだとお互いに受け取りあって音楽が成立する。その時には既にユーモアが働いているんです、元々。ユーモアがない音楽というのは、実は考えられないというか、ユーモアというのは音楽にとって本質的なことなんです。笑いやウケを狙っているという以前に、原理なんだと。

今、クラシックとおっしゃったんですが、日本における西洋音楽、例えばベートーヴェンの音楽とか、上から押し付けられたというか、これが立派なものだから聞きなさいみたいな感じで来たという不幸があって。元々クラシックと呼ばれているものの方が逸脱だらけなんですよね、厳密はバロックですけれども。

例えばフレーズの形って大体4小節のフレーズを繰り返していくのが正しい作曲というイメージがあるかもしれないんですが、有名なヴィヴァルディの『四季』の〈春〉の第一楽章など、1回たりとも4小節のフレーズが出てこない。3小節とか、3．5小節とか、常に予感させては裏切るということをしています。結局、音楽史を眺め渡しても、後世に残った音楽家は全員、お手本通りにしていない人が残っています。

ソナタ形式で言っても、ハイドンの曲の中にお手本通りの曲なんてひとつもないんです。極端に言うと、ハイドンがハイドン自身をいかに裏切るかということを徹底的にやっている。なので、このクラシックは真面目なものとかお手本のものと思ってしまうのはもったいないことなんです。でも、日本の受容のされ方、

仕組みからするとなんとなくそうなってしまうということもわかります。

さっきの踊りの話も関係してきますが、オペラ、つまり言葉があって人がお芝居をする、そこに音楽がついているみたいなイメージですが、近代的な意味での演劇というのは、舞台上の人が基本的にはその人の自由意志で発言したり行動したりしているという風に見るのが暗黙の前提になっているかと思うんです。それに対して例えば神楽とかバレエでは、その人がそのように動くというのはあらかじめ決まっていることという前提で見る。オペラというのはその境目にあるもので、音楽はその人がそう動く、動いていくという結末を実は知っているみたいな関係になっているなと。そのせめぎ合いがすごく面白いと思うんですね。

それを小さな話ですると、クラシックの音楽で言っても、ある時、ベートーヴェンの音楽の中に、芝居をしてる人がいることに気がついて。つまり周期的なものを絶対避けようとする動きがあるんですね。歌うのかなと思って歌おうとしたら、やっぱりやめておこうみたいな。踊るのかなと思ったら、踊るのもちょっとやめて、やめたと思ったら急に踊り出すとか。いかにもその予定調和から崩そうという動きが入っていることが、手にとるようにわかるような感覚になったんです。

**川口**：演劇の文脈で言うと、役と俳優は二重のものですが、俳優の自由意志が役とくっついているのがいいとされているみたいな内面的演技みたいなことと、もう少し構造的・身体的に引っ張られることをやる演技みたいなこととあります。たとえばスタニスラフスキーとメイエルホリド、その両者の違いみたいなことは日本の伝統芸能の演技法を見ていくと発見しやすいものだと思うんです。今の現代演劇の源流がヨーロッパを強く意識した時に、新しく感じたのがスタニスラフスキーのほうでそれがそのまま今にまで繋がっている。アングラの人たちはやっぱり歌舞伎の文脈を引っ張り出してくることでそれを壊そうとしたみたいなことがあると思うんですが、現代演劇からさらにオペラということになるとますますこの演技の構造を分解するのが面白いところだと思います。

**平野**：メイエルホリドが関わったオペラにプロコフィエフの『3つのオレンジへの恋』というオペラがあって、これがすごく壊れたオペラで大好きなんです。始まった時にお客さんのブーイングから「もっとこういうのをやってくれ」っていうような言い合いのシーンから始まっていくんですね。「これがオペラですよ」という、みんなが思い込んでいるものをからかい倒すところから始まる。でも、

嘲笑うようにではなくて、そういうことをしている人間という愚かな存在をどこかで愛している姿勢があるところがすごく好きなんです。さっき、「音楽は結末を知っていて」とは言ったんですけど、でもそれがやっぱり裏切られたり壊れたりする瞬間がある。

それで、僕の中で劇的なもののひとつの基準になっている衝撃的な神楽のことを思い出したので話します。出雲の佐太神社で「御座替祭」というお祭りがあって「佐陀神能」という神様が出てくる能をやっています。その中では一番メジャーな八岐大蛇が出てくる「八重垣」という演目があって、例えば石見神楽とかで言えばド派手で巨大な大蛇がのたうち回るみたいなものをイメージするんですけど、出雲の佐陀神能では装束なども凝ってなくて、でもちょっと不気味な雰囲気をたたえて、鱗形を散りばめた装束に真蛇の面をつけています。この神楽でスサノヲが大蛇を捕まえて殺す場面で、ピタッとお囃子が止まるんです。お囃子と共に時間も止まったところで、地面に踏みつけられた大蛇が「あーーー」と長いうめき声を上げるんですよ。それを見た瞬間、凍りつくように衝撃を受けました。

台本には書けないというか、ト書きで書くなら書くかもしれませんが、言葉には出てこないということなんですが、その時のうめき声のその声の力が結局一番強い。その後、ちょうどさっき言った〝音楽は結末を知ってる〟ということと確かに一緒で、お囃子が戻るやいなや止まっていた時間が再び動き出す。これは神楽だから大蛇は退治されるんだというのはみんなわかっているし、その結末を裏切ることはない。でもお囃子が打ち切られる瞬間という時にものすごく劇的な、何か強烈なインパクトがあるんです。

「くにたちオペラ」も4幕に入ったのに途中でパタッとやめてしまうところがありますが、普通は瞬時にそれがいいねとなるというのはあり得ないことかなと思うんですが、音楽はそういう結末を知っているかのように振舞うからこそ、それが止まることにとても意味が生じてくる。

**川口**：そうですね。今、神楽の話にあったような、楽譜と演奏の関係性みたいなことにもとても結びついていて、よく歌唱指導の谷本喜基さんも、全ては楽譜に書かれているということをおっしゃっていました。私も台本に書かれた言葉を変えない主義なんですけれども、つまり、楽譜をやるということ、台本をやるということ、提示されたものをそうやるということがいかに面白いかということなん

ですが、役者さんの体で行為を遂行するという、パフォーマンスというもののもひとつで二重になっているんですね。演奏する、プレイヤーのプレイも、やはり行為遂行性なんです。この行為をもう一度やるということ。それが平野さんの楽譜では最初から意識されている。だからすごく動的に感じるということもあるのだと思います。

**平野**：とくに「くにたちオペラ」を書くときに僕が直面したのは、楽譜をいかに細かく書かないか、ということをものすごい常に意識したんです。つまり、楽譜をこと細かに書けば書くほど、その面白い可能性が減っていくということがあり得るんだということに気づいて。例えば、強弱みたいな指示記号をできるだけ書かないようにしようとした楽譜でした。それでも一般的に言えばかなり書いてはあるけど。でも、川口さんとか、谷本さんとかからすれば、結局、言ってみれば僕が書かないようにしていることを読み取ってくれるということなんですよね。書いたら書けるけどあえて書いていないというところを読んでくれる人たちだという信頼というのはすごくあったと思います。

**川口**：関連して急に1幕の具体的な話に戻るんですが、金魚のセリフの中に「それでも気持ちがおさまらないと／大洪水を　起こした」というところがあります。この「大洪水を　起こした」という言葉を記録の映像でもおそらく誰も聞き取れてはいないと思うんです。ただ、ここの部分で「大洪水を　おこした」という言葉が言葉で伝えられることと、実際に舞台上で大洪水が起こることをやっているということの、どちらが劇場としてはおもしろいかということを考えているんですね。

後日談みたいな話ですけれども、上演の時に「なんで字幕がないんだ」というご意見をいただいたりもしたのですが、字幕を読んでストーリーの流れを追うことに注力するよりも、目の前で起こっていることを体験してほしいと思っていたんですね。実際に舞台上で大洪水は起こっているんです。ここ1幕のハイライトかな。

**平野**：すごく面白いですね。つまりテキストに「大洪水」とあって、「大洪水を　起こした」とすごいフォルテで歌っているけれども、そのフォルテを上回るオーケストラの音がしているので、言葉としてはある意味かき消されている。舞台上つまり音楽上で大洪水が起こっている。それこそリハーサルの時に谷本さんから、これはやっぱり言葉を聞きとれた方がいいですよねと聞かれたんですが、僕は聞きとれなくていいですと言ったと思うんですね。

言葉を聞きとれる聞きとれないという話が、特に日本のオペラ界において不思議なくらいの呪縛になっていて、言葉が聞き取れないとオペラはいけないとなっている。僕はいろんな人に聞いてみたんですけど、たとえばワーグナーだったらドイツ語話者の人に、ワーグナーのテキストの言葉が全部聞こえているかと、そうしたら誰に聞いても聞こえていないというんですね。必ずしも全部聞こえてるわけじゃないと。

僕も全部聞こえなくていいとか思っているわけでは全然ないけれども、言葉を聞きとれる聞きとれないの話で、かき消されるようなことがなくなるというのはすごくつまらないと思うんです。それを逆に補足するかのように字幕が入ることで、言葉がそのまま分かるというようなことが、舞台における言葉のあり方の条件では必ずしもないように思うんですね。もちろん字幕の入れ方によっては別な次元での情報として見られたりしたら面白いかもしれないですが。

それこそ神楽とか能を思い出してもらっても、むしろ言葉が聞きとれないようにしているぐらい異様な声で謡を歌ったりするわけじゃないですか。それは逆に言うと、言葉を発する声の色とか声の響きでそれ以上の呪力みたいなマジカルな力が引き出されているという信用があるということだと思うんです。

例えば神楽の世界で言うなら、お客さんに見せるということで全部言葉が聞こえないといけないということで、例えば石見神楽なんかでは場所によってピックアップのマイクをつけてやったりするんですね。そうすると全部聞こえすぎてあざとい感じになっちゃったりする。神楽というのはお面をつけているので、「あのスサノオはもごもご言ってるけど、何言ってるのかはわからないけど、きっとこういうことを言ってるんじゃないか」みたいな感じで元々成立しているわけなんです。それをお客様に分かりやすいように、みたいなところで、ひとつ妥協というか譲ってしまうと、そこからガタガタと本質的な大事なものが流出してしまうという感じはあるように思いますね。

**川口**：もしも「くにたちオペラ」に映像を使うという話になったとしても、「大洪水を　起こした」というあの場面に大洪水の映像を出したりはしないと思います。語りとして「大洪水を　起こした」ということが言葉で伝わるのと、大洪水が本当に起きるということが伝わるのかということ、私は上演担当なので、そこをどう読んで実際に舞台上に実現していくかという掛け合いが面白いと改めて思っています。

先に進んで2幕に入ろうと思うんですが、平野さんの楽譜では、1幕、2幕と単純に進むのではなくて「道行」が入りますよね。

**平野**：まず最初は〈幕開：ヤヤホ天神祭囃子〉＊というシーンから始まるとしようと思ったんですね。多和田さんの台本もテキストなんですけれども、楽譜というのもやっぱりテキストなんですね。テキストからテキストが増幅して出来上がるんですけれども、その時に違う幕から違う幕へという移行していく時間というのは、音楽そのものが物語るすごいチャンスだろうと。さっき話に出ていたアルバン・ベルク作曲の『ヴォツェック』というオペラなんかでも見事に場面転換の音楽がものを言うようになっている。

第1幕は、近過去か現代の国立みたいなヤヤホ天満宮のお祭りという場面で、第2幕はそのヤヤホの宿の場面です。2幕の世界は文楽の世話物、心中物みたいな世界になってるんですね。その1幕と2幕をつなぎたい。そもそも僕は音楽というのは〝描写〟できないものだと思っていて、音楽がしているのは〝擬態〟なんですね。擬態であって描写ではない。1幕と2幕の間で言うと、音楽自体が変身していくことで、聴いている人たちが違う時代に行ったという実感を持てるようにしたい。頭でわかりたいということではなくて、感覚的にも違う時間に来たなというのがわかるようにしたい。

そこで出てきたのが〈タタマ川端犬婿入行列〉＊という移行の音楽です。『犬婿入り』というのは多和田さんの芥川賞をとられた時の作品で、多和田さんがこのオペラについて国立の精神地図についても語られていたと思うんですが、『犬婿入り』はその片鱗がすごく濃厚に表れている作品だと思うんです。「犬婿入行列」という名前を借りたわけなんですけれども、その中で全部が転倒している嫁入り歌が歌われるという風にしたんです。本当は「今日は日も良し、天気も良し、連れていきます花嫁をナエ」というのが本来の読み歌なんですが、ここではそれを全部逆にして「今日は日も悪し、天気も悪し、連れていきます花婿をナエ」と転倒した中身の曲にしました。1幕の場合も1幕には〈ヤヤホ天神祭囃子〉＊という「幕開」の音楽があって、1幕全体の物語をその祭囃子の音楽が包み込んでいるという形で、2幕は2幕に向かって行く音楽であるその〈犬婿入行列〉＊の音楽が2幕の全体を包んでいますね。

**川口**：1幕の終わりに私や振付の北村さんが〝逆再生でんでこ〟と呼んでいたところがあって、皆さんがすごくぎこちなく後ろ向きに最初の振付をやっています。

**平野**：それは面白いですよね。時代を逆行していくようでもある。1幕の終わりでクーニーの姉がヤヤホの夢から離れて「フジミミダイに帰りましょう」と言う。富士見台は新興住宅地で現在の典型、谷保は昔あった不思議な世界。その谷保から出ていこうとする歌詞なんですが、僕のスコアの中では金魚たちがそれを逆にして歌っているんです。姉は「フジミミダイに帰りましょう」と歌っているんだけど、金魚たちは「タタマ川に帰りましょう」と歌っている。

『平成狸合戦ぽんぽこ』みたいな世界観で言うなら、この土地に谷保の山というのがあって、それが切り開かれて国立が生まれた。それをよく思っていない存在がいたとすれば、それは富士見台の未来都市みたいな夢はやめて、元々あった多摩川流域の昔ながらの生き方に戻りましょうと言っているみたいなね。だから同じ音楽の中でものすごい緊張関係が生じているという場面なんですが、そこにまたコーラスが逆向きに動いていくというのはすごく面白くて、今日見て改めて印象的でした。

**川口**：スコアに書き込んだ記憶があるんですが、楽譜にそうせよという指示のような図形が見えていて、1幕の終わりに逆の三角形が浮かび上がっているんですね。なので、図形としてもスコアを読んだ時に、逆再生しようと思いました。その緊張関係みたいな話で2幕に入っていきたいと思います。

＊＊＊休憩＊＊＊

**川口**：2幕はまず「旅の女」をソプラノの歌手と俳優、「旅の男」をテノールの歌手と俳優のそれぞれ2人1役ということになっていて歌とセリフとが同時に進行していきますが、歌と演劇の両方の切り口を持つということをどう考えていらっしゃったんですか？

**平野**：僕の記憶では初めてテキストを読んで、多和田さんと会う直前に川口さんと話していた時に、川口さんは2幕は芝居でやりたいと言って、僕は2幕の全部のセリフに音楽がつくかどうかでこれをオペラと呼んでいいかどうかが決まる！ぐらいに思っていたので、僕と川口さんの大事にしていることの割と表面的なところでいきなりバチバチとなったんですね。その日はそれで終わって、翌日、まだ解決してない中で国立を一緒に歩きましょうということで縄文遺跡に行ったり、たまらん坂まで歩いたりして。その話になるはずなのになかなか切り出さないみたいな感じで、これはもう、芝居と音楽、どっちもやったらいいんじゃないか、

そうなる以外ないなと。無理矢理、音楽だけでやるとか、無理にこっちが譲ってみたいな関係性になってしまったら、その関係がもう絶対よくない感じがしたんだと思うんですけど、そうするとじゃあどっちも成立するということがあるんじゃないかと。

ちょっと変な話なんですけれども、昔エフゲニー・スヴェトラーノフという指揮者が日本でリムスキー＝コルサコフの『金鶏』というオペラをやったときの映像があるんですが、ブロンプターの人の声がすごい入ってるんです。ブロンプターなので、歌の人が言葉を忘れないように、言葉を先行して言うわけですが、その素のトーンの声が入ってて、それが結構ユーモラスで面白いと思ったことがあって。それをその時思い出したかどうかはわからないけど、歌うことと喋ることの、声の出し方とか時間の流れとかとか全然違うものが同時進行するというのは、今まで全然ないけれども絶対面白いんじゃないかとは思ったかもしれないですね。

その後に今度は自分の心配ですね。俳優さんにも楽譜を書くということがすごく大事な気がしました。単に朗読みたいなのが歌手にひっついているというだけじゃ、別に何も面白くないというか、それは最初の一瞬でやり方がわかってしまうから、それだけじゃやる意味がないと思ったんです。なので、2幕は歌手と俳優が逆転したり、つまり歌手の方が言葉を普通に喋っていて、俳優さんの方が歌を歌っていたり、2人が同時に歌を歌ったりとか、どんなことでも起こり得るというのを徹底的にやっています。

**川口**：今日私は2幕の演出が本当に苛酷だなと思いました。それは演出が悪いということではなくて、とても大変なことをやっていただいているということです。何がどうなっているかと言うと、ルールが2個ぐらいしかなくて、「旅の男」と「旅の女」の4人は、前後か左右かに進むしかしちゃダメと。お互いに歩いているという中で互いに影響を受け合うということで、あとは何やってもいいですよというルール。一体いつ誰がどう動くのかというのは全く決まっていなくて場面全体が即興でできています。

さらに、その場に市民のスティルトが入ってくる。大道芸の西洋の竹馬ですね。スティルトは希望者をつのって、指導をしてくれるせせらぎさんが4ヶ月間週1～2回の特訓をして舞台に出ています。ストリートの芸能なので、決まったものをやっていくということ自体にすごく負荷がかかるものだと思うし、あの床が1枚ずつひっくり返るようになってるために溝がたくさんあるんですね。それを舞台上演の中で素人がやるというのはもちろんハードルがあります。照明も点く、本番のテンションみたいなもの、そういう与条件も全部安全なことを選択して、それにしてもそこでさらに舞台上の人の動きが即興というのは、スティルトメンバーにとってもかなり負担なわけです。2幕全体がものすごい緊張感。

ただ、私からすると、それは楽譜に書いてある、みたいなことはあるんですね。それくらい歌い手と俳優とがお互いの言葉、音質、声の扱いみたいなものを聴き合いながら繰り広げていく以外の選択肢がなかった。そのことを身体的につかむ必要があって、だったらもう全即興にするしかないと。

**平野**：なるほど。僕の作曲も面白くて、言葉を喋るのと言葉を歌うのを同時にスタートしたら、喋る方が早いに決まっているんですが、早いに決まっているので歌の方はその間の言葉を思い切って省略して次のキーワードを先に歌うみたいなことをするんですね。ウサギとカメみたいに、気づいたら遅い方が先に来ているみたいになる。そういう細部の発見に満ち溢れていて、それが本当に面白かったです。2人1役というのはありそうでないやり方で、「旅の男」の俳優と歌手のキャラクターの違いと、「旅の女」の俳優と歌手のキャラクターの違いというのがものすごく違っていて。「旅の女」の俳優さんにいたっては一種の失語状態みたいなところから始まっていて、たとえば歌手が「あら　あなたは　わたしと同じ船に乗って／三途の川を渡るつもりで／ここに来ているのでは　なかったの？」という長い歌詞を歌うところで、俳優がその「の？」だけを返すみたいなその極端さがすごくツボにはまって楽しかった。

**川口**：かと思ったら俳優の方が急に歌うとかね。

**平野**：そうそう（笑）。

**川口**：失語症だけど歌は歌えるんだって（笑）。

**平野**：そうですよね。言葉の外側にいるような存在になってきて、そうすると一番敏感な人みたいになってくるんですね。終わりの方に「旅の男」のセリフに「神様だろう」というのが出て来るんですが、その神様という言葉も5分くらい前から「旅の女」の俳優さんは「神様神様神様」とずっと歌っていて、全員がそれに追いつくのはずっと後なんですね。それで「神様だろう」とみんなで揃って歌うことになるとか。そういうどんどん発明が起こるというか、作曲をしている中で必要になってきて。

もうひとつ、2幕の仕掛けの面白いポイントとしては「犬婿の声」＊というパートを楽譜には書いていて、これはカウンターテナーの中嶋俊晴さんが歌うパートなんですが、多和田さんのテキストにはないパートなんですね。でも、それが多和田さんのテキストの中にある「宿の女主人」のパートとサイキックバトル、霊的闘争みたいなことをしている。心中するためにその宿に泊まっている旅の男と女の運命をどうするかというのを「犬婿の声」と「宿の女主人」の2人が実は争っているんですね。

モーツァルトの『魔笛』で言うなら、「ザラストロ」と「夜の女王」という2人がいて、よくよく読むとこの2人は敵対しているふりをしているだけで実はこっそり通じていると思うんですが、それとも重なるような感じです。お互いに劇の先行きを「そっちがこう来るならこっちはこうする」みたいな感じでやっている。音楽が主導権争いをしているんですね。

「宿の女主人」は〈魔法のタマの歌〉＊という独特な響きの魔術的な水の音楽で影響を与えようとして、最終的には2人に心中をさせないという方向にいく、そういう見えないところの響きの上での対立というのがドラマを引っ張っていったりするというのがありますね。

**川口**：急に楽器の話にしてしまうんですが、今日の上映でもすごく面白いと思ったのが4人で1台のマリンバを弾くというところですね。

**平野**：2幕の最後に心中するのをやめて一緒に歩いて行こうと2人が言い始める。死んでしまうよりそっちの方がいいと。そういった瞬間に「宿の女主人」がすかざず「たまらん坂をご存じかな／（中略）／不幸に追い込まれた者は／その坂で暮らせば／きっとまた／いいことがあると言う」と歌う。それを聴いて急にへたまらん坂のフォークソング〉＊という2幕の終わりの曲入っていくんですね。それをやるのにマリンバがずっと水の音楽をやっていたところに打楽器隊が全員結集してくるのはいいなと。池上さんはフォークギターの開放弦だけを弾いていて、他の打楽器隊の4人が4人集まってマリンバを弾く、4人連弾になっています。その4人が「旅の女」2人、「旅の男」2人の4人と重なっていて、舞台の状態によってはマリンバが上から操っているように見えるかもしれない。そういう魔術的な音楽というのはギターの開放弦の音から逆算してつくられているとも言える。

「旅の男」の歌詞の中に「俺とお前　二人で部屋を借りよう／二人が三人に三人が四人になるまで／いっしょに暮らしてみよう」というのがあって、すごい不思議ですね、4人になるまでって書いてある。それを読んだから配役を4人にしたわけではなかったんですが。

もうひとつは「旅の男」「旅の女」のどちらもがジェンダー的な古い規範に苦しめられたということを暗に語っている部分があって、4人でやっていることで最終的にどういう組み合わせのカップルもあり得るようになった。男と男、女と女のカップルかもしれないというように。それを見せようとしたというより自然にそうなったんですね。

**川口**：パリのオペラ座で上演されたモーツァルトの『コジ・ファン・トゥッテ』では、ローザス舞踊団の振付家アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケルさんが演出をしていて、6つの役にそれぞれ歌手が6人、ダンサーが6人いるんですね。演目の特性というのももちろん大きく影響しているんですが、そこでは例えば歌手が敵対して歌っているのに対して、同じ役のダンサーの方は近づいているとかある種、言葉を持っている人といない人の間での関係性の引っ張り合いを見せている。「くにたちオペラ」の場合の俳優と歌手との関係性は少し違う。

さっきの演技における自由意志みたいな話にもちょっと絡むのですが、この2幕の配役の話がエポックだったのは、「平野さんは音楽の話をしてください、私は演劇の話をします」というコミュニケーションに変えたんですよね。お互いに頑張って演劇と音楽の話をし合うみたいなのが違うと思って。それがすごく良かった。最終的に「オペラという同じ山の頂上で会えばいいから、登山口は変えましょう、ルートは変えましょう」と。私、山登りをするので山の例えになっちゃってますが（笑）。

**平野**：図式的にやっていないということだと思うんですけれども、結局「言葉を発する」ということから「歌を歌う」ということまでの段階という話で言うと、西洋のオペラなんかよりも「平曲」とか「義太夫」の方がはるかに進んだことをとっくにやっているんですね。「平曲」の「しらこえ」とか、普通に語るみたいなところからすごく引き伸ばして語るとか、それをひとりの語り手がやっているわけです。そういうのが我々の共通の文化的な土壌としてやっぱりあったように思います。俳優と歌い手が2人1役とした場合にも、そのどちらもがそれぞれにその段階を選べるというか、歌い手は歌の発声でみたいなことに必ずしも固定されない。

**川口**：歌い手だからといって同じ内面的なプロセスを踏んで演技をしているかというと全然そんなことはないと思うんですね。言葉の捉え方も、実は音楽の捉え方も、それをどう発語していくかということも本当に違う。その意味でも社会的

な性的規範に縛られないみたいなことで言うと、全部実は絡み合っている。例えばソプラノの吉川真澄さんとテノールの平野太一朗さんはパフォーマーとしては全く違うタイプですよね。俳優の滝本直子さんと山田宗一郎さんも全然演技の仕方が違う。その絶妙な4人に対して、場を支配している「宿の女主人」のアルトの渡辺ゆきさんがいて、そして舞台の外の私が〝犬婿の小径〟と呼んでいた、楽隊の台の間の通路のところに「犬婿」の中嶋さんがずっと佇んでもうひとつの次元で場を支配しているという。その関係性が壮絶でしたね。

**平野**：西洋音楽に、技法というよりは思想だと思うんですが「対位法」という考え方があって、元々はグレゴリオ聖歌のテノール声部に対して他の声部がどのように歌うかということを、長年の試行錯誤の中でルールが出来て来るんですが。西洋音楽の中世の時代から始まったその「対位法」は後々もっと拡大された意味でもつかわれ得る言葉です。

　不倶戴天の敵みたいなものが1つの舞台とか1つの祭りとかの中で、それぞれの持ち味をそのままに発揮しつつ違うことをやっている、違うことをやっているからこそ面白い調和の状態。そういう状態のことを一番拡大して言っていいなら「対位法」という言葉。まさに2幕の作曲もそうだし、演出の仕方もすごい「対位法」なんだなというのをその時にも話していました。限られたルールの中で4人がどうなるのか上演する度に違っていて、その違いも面白かったですね。

**川口**：少し話を戻してしまうのですが、概念としてのオペラに必要な劇場の姿というのは、例えば文楽とかと全然違うんですね。客席と舞台の関係性が全然違う。「くにたちオペラ」では最終的に空間構成としては結構変幻自在に導き出せていたなと今日映像を見て思いました。平野さんの音楽が、特に2幕で私が感じるのは、どんどん変わっちゃう、縛られずに恐れずにどんどん次のことに変化しちゃうという伸縮自在さを持っていることに呼応して起こったのではないかと思います。

**平野**：そうですね。2幕のテキストが分量的にすごく多いということもありますね。5人1役の発想の元にもそれはあったと思うんですが、たぶん、一般的なオペラのテキストからするととてもテキストの量が多いのではないかと思うんです。だけど、それを削るみたいなことは絶対にしたくないと思っていて。

　実際にやってみると、やっぱり削るところなんてないわけですね。それはつまり言葉が多いことが面白いという状態をどうやったら作れるかと考えたということですね。

対早く見て対処した方がいいです」って言われて。それを聞いた時に、僕の中ではなんとなく、川口さんが理由なくやるということは絶対にないのでどこかでは大丈夫だと思っていて、それで実際にその練習を見に行ったんですね。そしたら、川口さんやりたいことめちゃくちゃ大ヒットしてるやんと思った。でもなぜか僕が考えるより倒れるタイミングが後ろになっていたんですね。つまり、〈たまらん坂のフォークソング〉*というのは、池上さんが太鼓を「ドンドン」と2回叩いて止まる、中断しちゃうんですよね、そのいい歌を。だからスティルトが倒れるのは絶対にそこだし、逆にそのために僕は太鼓を2回書いたんだと思うぐらい、びっくりするくらい演出と響き合ってたんですね。なぜ後ろにしたか聞いてみたら、川口さんは音楽の邪魔をしてはいけないと思ったからあえて外したと仰るのを聞いて、それがもう結構感動的だったんですけど、むしろ邪魔してくださいというか、邪魔する理由がより強くなるということで、結構奇跡的なシーンが生まれたんですね。結果、太鼓を叩くということと木が倒れるということは見事に関連して受け取られることになった。そういう一致というのが起きるんだというのはすごい驚きですね。

**川口**：幸せなやりとりですね。それで3幕に入るところで・・・

**平野**：その連続で、3幕に入る時に、僕は万が一のことを考えて転換に時間が足りないってなった場合にループできる小節を作ってたんですよ、実は。もちろん言わないんですけど、自分の職人気質的なところから成立させやすいように作っていたんですね。川口さんの方としては想像してたやり方で、2幕の世界から3幕の全員の「くに立たなくてよし」に全員で動くシーンにつなぐのにギリギリみたいな感じで。その時に僕が言う前に、フルートの多久潤一朗さんが、「ここループして待ちましょう」と言ってくれて、その時に「そうやね」と思っていたら、川口さんが後ろから来て、「平野さん、絶対楽譜は変えないでください」って言ってきたんですね。もうめちゃくちゃ嬉しいというか、すごいなこの人はと思ったところなんですけど「絶対その中でやりますから」ということを言われて。

　その時に、結果的に僕の方としても考えついたこととしては、3幕の最初の音楽は確かに言っている内容は「くに立たなくてよし」なんだけれども、やっている内容としては軍楽隊みたいなことを強制されてやっているという姿が二重になっているみたいな場面なんですね。そうすると、そこに間に合わない人がいることはすごい意味がある。2幕の世界でのろのろしていると3幕の世界に間に合

　1幕の話になりますが、「金魚」が「あの頃はまだ　屋根瓦はなかった／畳もなかった　障子紙もなかった」とどんどん語るところでも、5人でやっているから息継ぎなしに次々と言えたりするわけですね。それが2幕の場合だと登場人物はすごく少ないけれども言葉が多い。それはでも、2人いること、2人ずついることによって、いろんな状態を作れるしどんどん話を進めたいとか、ひとつのことにこだわって時間を使いたいとか、もう自由自在にできるんだということとなんです。

　それに導かれていってるんですけど、逆に言うと元々のテキストの方向性がある意味明確なんですね。心中しようとしている人がいて、それをどうやら止めているかもしれない人がいて、結局その心中はしない結末に至る、そこだけを取るなら明確な方向性を持っている。つまり、心中ものが壊れているという枠組みという中で結構何をやってもある意味揺るぎないということがあったかという気がします。

**川口**：急に3幕に向かって行こうと思うんですが、話のつながりとしては、平野さんが多和田さんの言葉を一言たりとも削らないようにしたのと同じように、私の場合は平野さんの音楽を伸ばさないということをやったんですね。

　2幕の最後にスティルトの神様の柱、神様は柱と数えるわけなので、柱の神様って変な言葉なんですが、その神様が倒れるわけですね。そうすると1幕につくって祭りを始めたその池が、今度はひっくり返されて白木の状態に、埋め立てられちゃって、3幕の「むずかしい時代」に入っていく。その2幕から3幕への転換というのがテクニカルにとてもやることが多い、人の動きと道具のさばきみたいなこととか処理しなければいけないことが多いんですが、その展開を絶対にやりたかったんですね。平野さんのつくっている音楽の時間の中でどう収めるのか。それから倒れる音とか、床をひっくり返す音とか、そういう音が鳴ってくることをどうするか。物質的に処理しなくてはいけないことと、楽譜で作られている世界観とか作品性とか、人間が動くのに絶対かかる時間の計算みたいなところが2幕から3幕のところでの掛け合いとしてすごく面白かったところですね。

**平野**：裏話としては、僕は下のスタジオで歌稽古をやっていて、川口さんがホールで倒れるところのリハーサルをしてたんですね。それで、声楽のソリスト陣が「2幕の最後、えらいことになりますよ。ものすごい物音で、せっかくいいフォークソング歌っているのに、それをノイズで邪魔されるみたいになるから、これ絶

わないんだけど、間に合わないことが見えた方がずっと本質がよくわかる。なので、少なくとも1人だけ最初から間に合ってる人がいれば、その形もちゃんと見えて、後からみんなが集まってきて間に合わせるみたいなのができるなということになって。

**川口**：今日の最初の方で話していた「揃えようとする」みたいなことの具体的な話ですね。私は時間がないって言ってるのに、コーラスのみなさんに2幕の用事をすませたら必ず一度(客席から見えるところにある舞台脇の)ベンチに必ず座ってから3幕に登場してくださいって、また余計な一手を加えて(笑)。間に合わないって言ってるじゃん(笑)。

　3幕に入っていくと、多和田さんのテキストの方では「コーラス」の「くに立たなくてよし」から「自由にたたけ　たたくた　たたくた」まで繋がって書いてあって、その後に「子供」と「祖母」の対話というのが書かれています。それが平野さんの頭の中では「コーラス」と「祖母と子供の対話」のふたつの次元がガッチャンと合体していますね。

**平野**：そうですね。まさに〝コンポジション〟なんですが。

　この組み立てはコーラスの中を分けて、最初はこの部分だけ歌いますと、そこに物語が入ってくる形、一種の「リトルネロ形式」みたいなものです。そうすると、その前のテキストと後ろのテキストの中で、偶然みたいに繋がってくるところがある。「子供」が「兄ちゃんは　学校には行かないで／家でいつも　本を読んでいる」と言った後に、「コーラス」が「ふつうの　まいにち　あればいい」と来たりして。

　バッハの『マタイ受難曲』とかで、コラールという讃美歌があるんですが、讃美歌だから普段は教会で歌う歌なんですけど、それを分割して歌う間に新しいテキストの受難曲の歌詞が入るという仕掛けになっているのとすごく似ていると思います。そういう発想でつくりました。そして最後の最後に、このコーラス部分を一気に歌い切るというのが3幕のクライマックスになるという仕掛けですね。

**川口**：しかも最後には「くにたち」って言っちゃう。

**平野**：その辺はたっぷりというか、あざとい感じで。そのあざとい感じ、わざとらしさみたいなものが歌舞伎もそうですがオペラの本質にはあると思っていて、そこはためらわずにベタなことをやるというのがすごい面白いと思っていますね。そうしたベタをしたところで、多和田さんの狂ったテキストとか、この狂っ

た音楽というのは全然毒が抜けないという確信がある。

**川口**：3幕の上演をつくるので面白かったのは、今のコーラスと対話形式のところが上演としても別のつくり方をしてそれが同じひとつの舞台上に共存しているということです。リハーサルの時間が限られていたということはもちろんありますが、振付の北村さんが大人のコーラスたちと群舞のリハーサルをしていて、私はその間に祖母役でバスの奥秋大樹さんと、子どもたちとで芝居としてお稽古をしている。本当に舞台の上手と下手とで同時に稽古をしていて、それじゃあガッチャンと合わせてみましょうかと。だから、3幕でもやっぱり音楽の構造みたいなものに影響を受けて演出やつくり方も引き出されているなというのを改めて思います。

　それからコーラスメンバーにとっては本当に恐怖だったと思いますけれども、稽古場でピアニストの水戸さんに、本当に申し訳ないのですがいったんピアノを弾かないでくださいとお願いして。それでコーラスの人たちだけで「くに立たなくてよし」のリズムを取れるようになるまでやってもらいました。上演後には、指揮者がいないのに、どうしてあそこまでできるのかというのを聞かれたりもしました。1幕のお稽古をしている時に平野さんが「DNAのところにまで潜り込もうとしているんですね」と稽古を見て言ってくださったことが嬉しくて覚えているんですが、そういうことですよね。市民のコーラスの恐ろしさみたいなこと、そして揃えようとすることへの情熱って怖いことですよね。

**平野**：3幕はすごい変拍子なんですが「くに立たなくてよし」はいいとしてもその次の「くたくたに　つかれても　くに立たなくてよし」とか、言葉が持っているリズムそのものがそのままの形で出て来る変拍子というのをすごくやりたかったんですね。そのリズムをとるのは難しいんだけれども、結局はその言葉に立ち返るしかない。

**川口**：そうですね。北村さんの振付もすごくて、よく市民のコーラスだけであのすごい場面をつくってくれたと思います。

　奥秋さんは対話形式の方でストーリーテリングをしてくれているんですけれども、一方でコロスが物語っている。今日映像を見ていて「くにたちオペラ」って「物語るオペラ」だったんだなと思いましたね。その時にコロスが語り出すということ、しかも内容がすごく怖いというのは面白いところですよね。

　4幕に行ってみようと思うんですが、「くにたちオペラ」は2部5幕構成になっていて、休憩が一度入るんですが、その休憩が入るのが3幕の終わりではなく、一度4幕に入ってから中断して休憩になって、休憩後に再度4幕の冒頭から始め直すという構成なんですね。

　先ほども少しお話した平野さんの作曲の『交響神樂』を見た時に、曲の途中で休憩がありませんでしたか？

**平野**：わざわざ調弦＝チューニングの中断が入ります。

**川口**：そうですよね。私もお芝居の途中に休憩をしたりすることがあって、それはお客さんにとっての休憩ということではなくて、お芝居の最中に休憩という概念を放り込む時があるんですね。何をやっているかというと、その空白の後に起こることが本当のドラマになるという実験をしていて。なので平野さんの『交響神樂』を聴いて途中に調弦が入ったときに絶対仲良くなれると思った（笑）。

**平野**：なるほど。僕はその『交響神樂』の「第四番〈大穴牟遅（オホナムチ）〉」というので、大国主（オオクニヌシ）の若い頃からの遍歴物語みたいなオーケストラ曲を書いたんですね。大国主は出雲中に奥さんがいるドン・ファンみたいな感じなんですけど（笑）。出雲で活躍した後に越（こし）の国にいく時に八千矛神（ヤチホコノカミ）と名前が変わったりするんですね。出雲での詳しいエピソードから越の国に行くまでの間にあったはずの肝心の「国作り」についての記述は、その後、スクナビコナといっぱい国をつくったよ、とサラッと書いてあるだけ、みたいなところがあって、なんかごっそり抜けているみたいな感じがあった。逆に言うと、神話を書いている人たちの中でも、そこまでの話とその後の話は質が違うということがあったんじゃないかと思って。

　それで曲の中でもチューニングで中断する直前は大国主が根の国におりていって、スセリビメというスサノオの娘を妻にしようとして、でもスサノオは娘をやりたくないから難しい試練を投げかけてくる。大国主はそれを乗り越えていくというか、よく神話を読むとほとんどスセリビメの力でその苦難を脱却して、最終的には遠くの方からお父さんがはなむけの言葉を叫ぶシーンで終わるんですね。そのすごい激しい戦闘シーンから感動的なシーンになるところで、音楽が崩れて調弦し直しますみたいなシーンを入れたんですね。

　チューニングし直すと、そうか、これオーケストラで聴いていたんだってなるでしょう。自分の目論見としては、その曲にはテキストとかももちろんない純粋なオーケストラ曲なので、物語みたいなものを感じていたけれども、それは結局楽器が弾いていただけなのになんで物語と思ってたんだろうみたいな、我に返る感じ。その我に返ったところからもう一度物語を立ち上げてくると、それはフィクションであるということがすごいことなんだ、それを共有していることが既にすごいんだということを、みんなが同時に実感する時間になるということなのだと思っていて、それを川口さんは違う言葉で言っているんだと思うんです。

**川口**：そうですね。「くにたちオペラ」では3幕の終わりに休憩が入ってしまうと、その休憩の価値というのが変わってしまうから、4幕に飛び込んでから休憩することができないかという話になりました。3幕が終わって拍手になるんじゃなくて、間髪入れずにチューブラーベルが鳴り出す。

**平野**：ちょっと違う話に聞こえるかもしれませんが、リヒャルト・ストラウスの『ツァラトゥストラはかく語りき』という曲がありますね。『2001年宇宙の旅』でも有名な曲です。その有名なファンファーレが言いたくて書いていると思われているし思うんですが、僕は違うと思っているんです。ツァラトゥストラはゾロアスター教の開祖の名前で、この世界の真理を自分はわかった！　わかった!!という音楽がそれなんですが、わかったのは今の時点では自分だけであって、世界はもう無知蒙昧の中に今も沈んでいるというのにすり替わるという音楽だと思うんです。つまり、ファンファーレの音を聴かせたいのではなくて、ファンファーレが消えた直後の暗澹たる静寂を聴かせようとしている。実際にその時すごい低弦の方で蠢いている音楽が繋がって残っているみたいになっているんですね。

　だから3幕の終わりに「くにたち」と言った瞬間に、逆にこちらが隙を与えれば拍手していいんだみたいな空気になることはわかっているんだけど、だからこそ絶対に間髪入れずに鐘が鳴らないといけない。そうすると、まだ終わっていないとなる。まだ終わっていないということは、その前のことが単なる肯定としてあったのか、もしかしたらものすごい強烈な揶揄なのかということがわからない状態になると思うんです。だからこそ繋いだんですね。

**川口**：はい。それで休憩が入って今度4幕を改めて始める時には、チューブラーベルを水につけて「ウォーターチューブラーベル」となって演奏されるという。

**平野**：そうですね、スコアで見ると休憩前の4幕からウォーターチューブラーベルと書いていて、水の中にいる歪んだ世界みたいな感じにしたいと思っていたんですね。結局は休憩前の方は水につけないで、再開した時に水につけて変調させるというのをやったんですね。

**川口**：もともとウォーターチューブラーベルという楽器が存在しているわけではなくて、平野さんは作曲をする時に楽器も開発しているのだというのが、最近お話を聞いていて面白いと思いました。

**平野**：そういう時こそ、言葉の力はすごいと思うんですね。名前をつけているかどうかですごい違う。ウォーターチューブラーベルと書いてあったら、ウォーターチューブラーベルというものがあるという前提になりますよね。

　舘野泉さんが洋琴としてのピアノを弾く邦楽合奏の曲『水夢譚』というのを作ったのですが、それも池上さんにお願いをして、その曲ではお祓いの時に使うような御幣の下が杖になっていて、杖で地面をドンとやるとザワザワとなる、かつそこに鈴をいっぱいつけて、杖をドンとやったらジャラジャラザワザワみたいになる楽器が絶対に必要だと思ったんですね。池上さんともかなり極端な協働をしてきているので、それを試してみるというプロセスを省いて、いきなり楽譜に「鈴幣杖（すずぬさづえ）」という楽器名で書いたんです。その楽器は存在していないんですけど、特に言わずに楽譜を送ったんですね。そしたら「平野さん、こんな感じですかね」と作ってくれていた。考えたら1回もその話してなくて（笑）。でももうわかってくれていて。

　僕としては、日本とか場合によってはアイヌとかにも共通している神事に使われる呪具みたいなもので、その杖をつくという音も含めて神話的な意味もあるし、文明の最初みたいな。自然のものに変更を加える最初というのは杖をつくということというのはフレイザー『金枝篇』にも出てくる。かつ、それが鳴るということで、指揮者っていうのは最初は杖をついたんですね。ジャン＝バティスト・リュリという作曲家が杖をついて実際に音を鳴らしたのが指揮棒の始まりなんですけれども、そういうのも含めて偉い人がドンッとやったらビクッとなるみたいな、あとは熊除けとか修験道の錫杖みたいなイメージも入っている。こうやって言葉で語るとたくさん言わないといけないけれども、その楽器がひとつあったらその響きが鳴った瞬間に伝わる。もう絶対にそれが存在しないといけないんだということがあって、そういうことをやったりしています。だからイメージしたものは現実化するんだとすごく思っているというか。

**川口**：なるほど。杖の話でひとつ思い出したのが、3幕に戻りますが奥秋さんが杖を持っているんですね。杖の音があるから杖の小道具は要りますよねと言われて。でも、私はその戯曲に小道具が書いてあるからといって、その小道具を出さ

なきゃいけないとは思っていないというか、ちゃんとその小道具の意味が分からないと出せないというところがあって。それで、杖をおばあちゃんが体を支えるものとして使って欲しくないというのがあったので、何だったらできるかと考えて、結果、長い長い棒の上に鳥小屋をくっつけようと。それで平野さんにこれを杖としていいかと聞いたら、いいですよと言われて良かった。

**平野**：そういうところ面白いんですよね。杖をついているからおばあさんだみたいなことに使いたくないっていう。

**川口**：4幕についてあと2つあって、ひとつはシュプレヒコールを入れたいという話ですね。森の動物たちがここら辺で出てきたいみたいなことをすごく前に話していて、それを楽譜に書いていただけたというのがすごく嬉しかったということと、もうひとつは4幕は市民の方がソリストをやっている場面なんですが、それが本当に難しい曲なんですね。あまりにも難しくなかったですか（笑）？

**平野**：本当に難しかったと思います。

4幕は唯一、周期的なリズムが最初から最後まで続く、一種のワルツの変形、へんてこワルツみたいなものです。道行の音楽も〈フジミミ台円舞曲〉＊というワルツになっています。踊りの音楽というのは結構周期的に続いていくもので、さっき話したベートーヴェンなんかはその周期に乗るものかという感じですぐに降りていくんですが、周期性の強い作曲家としてはシューマンとかチャイコフスキーとかがいます。シューマンは文学オタクだったので、僕はシューマンの音楽を理解するのに物語的に理解しようとしてて、でもいつまでもぐるぐる回っているだけで全然何が言いたいのかわからないと思ってたんです。それがある時、シューマンは踊っているんだとわかった。踊っている人に、「なんで踊っているんですか？」と聞くのはすごく野暮じゃないですか。「ちょっと今踊っているんです」と言うしかない。

ある種の思考停止状態ではあると思うんですね。思考を止めた代わりに何か別なものが入ってくるとかそういう状態。この4幕というのはそういう感じかな。前の方の東京オリンピックの時代とか、高度経済成長の時代とかいう、全員が踊っていた時代というような言い方もできると思うんですが、その中にいる時は踊っていることには意識しないけれど、降りてみたら、あの時みんな踊ってたんだ、というような感じにしたかったんだと思います。かつ、それがちょっと歪んでいる。

**川口**：4幕の市民ソリストの方の歌唱指導の中で、指導されている方からこれも

**平野**：〈未来讃歌1966〉＊ですね。

**川口**：そう。コーラスは前向きに歌っていて、ソリストさんを後ろ向きにするというのは平野さんに言っていただいたんですよね？　今日見ていて『アンティゴネ』的な世界、神の法なのか人の法なのかという二項対立の真ん中に動物たちがいるという縮図になっていてすごく面白かったです。

**平野**：音楽的な効果だけで言うと、圧倒的にソリストも前を向いて歌った方が迫力も出るし良いんだと思うんですね。でもやっぱりそれが違うと思っていて。どちらかと言うとショスタコーヴィチとかの、ソビエト時代の音楽みたいなものの集団主義的な恐ろしさというか、ソリストが反対を向くというだけでそういうものに通じる表現になると思って。どういう風に言ったかわからないけれども、川口さんは即座に賛同してくれたので・・・。

**川口**：その方が私も有難いのでそうしましょう、という感じだったように思います。大変、4時間あったはずなのに、もう残りが45分になってしまいました。

急いで5幕に入りますが、4幕から5幕に行く中で、これはすごく面白い経験でしたけれども、平野さんから呪文の発注をされたんですね。

**平野**：それこそ2020年の5月ですよね。5幕に向かう道行の音楽がすごく特別なものになる必要があると思っていたんですね。それでどうしても多和田さんのテキストの外に、もうひとつそういう場がいるという気がしていて。それは多和田さんのテキストが足りないという意味では全くなくて、さっき川口さんが話したように、多和田さんのテキストのここには、書かれていないけれども必ず何かそういうものがあるみたいなことだったと思います。川口さんだったらそれができるんじゃないかと思って、その呪文を書いてくれませんか？　って聞いたんですね。意味とかっていうのは言ってましたっけ？

**川口**：「境界を越えるための呪文」と私のメモには残っています。

**平野**：そっかそっか。この5幕への道行の音楽で一番どん底の世界を作りたかったですね。ある意味、シリアスな音楽の頂点を5幕の前につけたかった。

これは実は、古典的なオペラの中にも時々あることなんです。最終幕の最初の音楽がものすごく重苦しかったりする。これがすごい面白いことで、そこで一回、地獄めぐり的なものが必要な感じがして。それで川口さんに発注したら、これはもう本当に絶妙の歌詞が来て、これは台本にないので本には入っていないんですが。

う難しすぎますって言われたんですね。だから、難しいの、わざとです、って自分が言ったのを覚えていますね。

**平野**：たぶん似ているところなんですけれど、僕もその難しいのをやろうとしていることが見えることの方が面白いと思うことが結構あって、楽々やっているのを見せられても面白くないというか、だから難しくしようとしてしているのではないけれども、もうこうなるしかないということはあります。冗談の応酬みたいなところがあるんですけど、それをいかにも笑ってくださいみたいにはしたくなかったので、スピード感がすごい大事だと思ったんですね。そのスピードに乗っているということでやりたかった。今考えてみれば、ほとんど超絶技巧に近かったかもしれないですね。でも、それが音がとれなかったとか、ずれたとかいうことが起こっても、面白さとしてはそんなに大して損なわれない感じはして、音楽がどんどん進んでいく。

**川口**：その後のセリフになるところですね。保続低音がずっとずっとフォルテに向かっていく。

**平野**：そうですね。それで「少女1」の「理科する子　国語する子　絵を描く子／虫を集める子　逆立ちできる子　歌のうまい子」っていろんな子がいる話をしているところで、「歌」という言葉が出てきて、歌を歌っていることにハッと気づいたみたいになって。そこから普通の言葉に変わるという風になって、その時間が結構長く続くんですよね。川口さんが言っていたシュプレヒコールは、まさにここに入るのが面白いんじゃないかと思った。

**川口**：4幕で初めて「歌わない出演者」たちが出て来ます。シュプレヒコールの少し前くらいから。これはオペラだからとか演劇だからというよりも、多和田さんの作品で私が気になるのは、書かれないけれどもいるよねという存在みたいなもの。実は物がすごく喋っているとか、そういうことを多和田さんの戯曲では思うことがよくあります。「くにたちオペラ」の場合はこの4幕で実際の登場人物としては書かれていないけれども、もう周りに、フェンスのすぐ外側のところまで、動物たちが来ているなと。そういう体感みたいなものがあったので、動物たちのシュプレヒコールを入れたいなというのを結構早い段階にご相談したんですね。

**平野**：そうですね。それがだんだんと近づいてくる、だんだんと間隔が詰まってくるように書いていて、最終的には完全に声をかき消すという風になるんですね。

**川口**：そこから、ある種のカタルシス的な・・・

この時もあえてその言葉の意味とかを深く聞かないようにして、きっとこうだろうなというのはもちろんずっと眺めていたらわかるんですけど、とは言っても、呪文なので、呪文として正しく接したいと逆に思って。呪文って、同じ言葉でも全然違う言い方で言ったりすることで全然成立したりする。宗教音楽とかヨーロッパだけではなくて、宗教的な、呪術的な言葉というのはそういう力があると思うんですね。そういうものを使った道行の音楽〈ヤポネシアン弥撒〉＊をつくったんですね。

**川口**：そこから〈なつかしい未来のわらべうた〉＊に同じ言葉のまま入っていくんですけれども。今日映像でびっくりしたのが、当時小学校3年生ぐらいの子が、このわらべうたを歌っている時に本当にのびのびと、脳が快感を得ているなという感じで歌っているんですね。そこから5幕を見た時に、そもそも5幕というのは「子どものためのオペラ」として書かれていると。多和田さんの台本としてもそうだし、平野さんの音楽としてもそうだとなった時に、カウンターテナーの中嶋さんが演じるターチという役に、2人の、子どものターチがついているというのが今までで一番よくわかりました。

**平野**：ターチという役もテキスト上では1人の役なんですね。それに対してカウンターテナーがターチだと思っていたんだけど、そのテキストを見てる時に。それじゃ乗り越えられない場所があったんですよ。

**川口**：「たまらん坂の向こうに広がる　国分寺／ケーキ屋さんの向こうに広がる　日野／桜通りの果てに広がる　立川／多摩川の向こうに広がる　日野」というところですよね。

**平野**：このテキストを大人が言うとしたらやっぱりちょっとコミカルにやるとかしないと、急にとってつけたような地域活性化運動みたいになってしまう。多和田さんがそんなことを望んでおられるはずもないし、だけどそれにふさわしい声がなんなのかということを考えていて。やっぱり子どもの時に、自転車に乗って自分の校区外に行くみたいな、別の地域まで初めて行くとかいうのは真剣なことだと思うんですね。だから、「たまらん坂の向こうに広がる　国分寺」ということを最初に知った時というのは、きっとワクワクする感じで。僕は宮津市というところの生まれなんですが、自分の記憶では小学校3年生の時に、宮津市の隣の町がなんとか町で、その隣がなんとか町でということが分かって来た時に、地域の名前と現実というのが繋がっていて、そこに行くと全然違う景色があると。隣町

なのに全然違うというすごい喜びがあったのを覚えているので、そういうのを素直に出せる声が一番いいなということを思ったのが子どもの声が必要だと思った理由かなと思います。もしかしたら、極端に言うと、そこがなければターチとしてではなく、子どもの声が歌うということは選択肢にはあったと思うんです。

**川口**：なるほど。私は多分最初に、ターチとクーニーが子どもで、ターチはクーニーにすごくそっくりな子どもがいいです、というのを言ってたと思うんですね。

**平野**：そっか。そうですね。

**川口**：はい。あと、5幕のラストに向かっていく流れについてはどうでしょうか。

**平野**：そうですね。一番最後の「コーラス」も「風が吹く　花がにおう／持ち主の消えた庭　それでも春」というところが本当の最後のシーンになるわけですが、ここをどういう音楽でするかと考えた時に、まずひとつのキーワードとして「デウス・エクス・マキナ」という言葉があります。「デウス・エクス・マキナ（機械仕掛けの神）」というのはピンチになった時に都合の良い神様が現れてハッピーエンドになるということを揶揄する感じで、オペラの初期から批評の側から使われた言葉なんですね。

　僕はいろいろと考えた末に、オペラの本質はむしろ他ならぬ「デウス・エクス・マキナ」にあるんじゃないかと思うようになったんですね。というのは、現実はそんなに都合よくいくはずがないことは全員知っているんじゃないかと。だから、そこでは、そうはならなかったということが実は同時に皆に想起されるんじゃないかと思うようになりました。

　この間、改めてチャップリンの映画『キッド』（1921年）を見直した時に、いつも僕が号泣しながら笑うというシーンがあるんですけど、子どもを育てたら、子どもを保護するということで孤児院に連れて行こうとする大人がいて、チャップリンがこっち向いている間に子どもが連れていかれるんですね。それをチャップリンが、その主人公が必死に追いかける。追いかけるその動きはものすごくコミカルなんですよ。現実には絶対あり得ないのは、連れていく側は自動車なんですけど、チャップリンは屋根の上をぴょんぴょん飛んで、それで追いついて抱き合って泣くっていう場面があるんですね。その時に音楽は実はずっとものすごく悲しい音楽を流しているんです。それを見直した時に、これはつまり、これで助かるなんていうことはないということは誰もがわかることというか、こんな風に助けることなんて誰もできないから、そうできなかった事例というのが無数にあるということが前提になっているんだと。

　それのある意味、裏返しというべきなのかわからないんですけど、「くにたちオペラ」の最後では、音楽の性質としてはすごくハッピーエンドな感じのする包み込むような音楽が必要な感じがしていて、でも逆に言葉の方は怖い言葉なんですね。「風が吹く」とか「持ち主の消えた庭」とか、昔見た『風が吹くとき』という映画を思い出して。核実験所の近くに住んでいる老夫婦の物語。

**川口**：もともと漫画ですよね。

**平野**：そうなんですね。映画で最初に見たんですけど、その「風」というものの中に例えば放射能だとかも含まれているかもしれないし、「持ち主が消える」というのも極端に言うと人類が消えるみたいなことかもしれないし、だから人がいなくなった世界を思わせる詞でもあって、でもそれを突き付けるようにやるっていうのではなくて、言葉を包み込むような音楽で、いわゆるオペラの大団円というシーンを作りたいと思ったんですね。でも、もちろんいつもそうなんですけど、どっかは必ず壊れていて。

**川口**：そうですね。面白いと思うのは、その「デウス・エクス・マキナ」は4幕のラストの「未来讃歌」のところでその失敗を見ていて、その失敗の上に5幕に別の形でもう一度現れているという感覚が、音楽としても多分そういう風になっているのではないかと。

**平野**：つまり4幕の方は、救えなかったというか、包み込めなかったというか。5幕の方はそれが戻ってきて、その一番最後の響きというのがすごく大事だと思っているんですが、子どもたちが吹いている鳥の声とかがワーッとなって、キラキラした音とか、ある意味ノイズ的な楽園の状態なんだけれども、それがずっと消えて言って、息の音だけになるぐらい消えていくというところに、最後の瞬間が何を表しているのかということは、その大団円が一見きらびやかだったからこそ、その後の静寂に戻っていくところにすごい意味がこもるものだと思います。

**川口**：そうですね。最後に生まれる静寂みたいなもの、例えば照明のプランナーも私が言う前から最後のキュー（きっかけ）をすごい長い時間で入れていて、その静寂を聴かせる時間をつくってくれていて。そこまで音楽的に積み上げていることを私たちの文法で理解しながらやっていったら当然そうなっていったみたいなことですごく幸せなことでしたね。

　さて、最後の休憩をしましょう（笑）。すごく駆け足ではあるんですが全部の幕のことを喋ったんですが、これも実はプロセス的にもそうだったのが、1幕2幕は毎回すごく時間かかるんですね。稽古場で話していても、3幕以降はタンタンタンッて進んでいくんですね。最初の方は文法をつくりながら話していくので時間がかかったということなんだと思います。

＊＊＊休憩＊＊＊

**川口**：残り時間も少ないんですが、質問があれば是非お願いします。

**質問者1**：お気に入りの歌とかシーンはありますか？

**平野**：今日見ていて、お気に入りが押し寄せてくる感じなので選ぶのが難しいかもしれないですね（笑）。でも、やっぱり子どもたちのシーンというのは特別かもしれないですね。ここまで子どもたちの歌が重要なポジションを占めているオペラってないですね。

**川口**：そうですね。それで言うと、俳優があそこまで歌うオペラというのもなかなかないですね。私がすごく好きなのは1幕の「いいじゃないの　笑わせておけば」のところですね。ふと歌ってる時がある（笑）。

**平野**：そっか。最初の金魚の前のところですね。生命のジャンプじゃないけど、踊る音楽が最初に出て来るところですね。

**川口**：踊る平野さんの音楽と確実に出会った。

**平野**：今日見ていて、自分がクーニーのような感じでひとりでいるみたいな感じ、自分の中でもそういうリアリティがあったかもなと思って、だから「いいじゃないの」って言ってくれる存在がバッと出て来る。これも、現実にはそうないかもしれないわけだけど。お気に入りは、5幕のターチの〈天文ソング〉＊のとことかもそうですね。

**川口**：あとすごくシンプルにクーニー、ターチってお互いの名を呼び交わすというのがすごく好きですね。1幕からずっと母音だけで仕掛けられているものが、だんだん最後に言語化されて、最後に名前を呼び合う。そのたった4音の呼び交わしの中に、よくもそんなに意味を込めましたねと・・・

**平野**：最初にテキストをもらった時に、役名が「クーニー」と「ターチ」になっているというのはびっくりしたんですね。これどういう扱いなのかと思ったけれども、でもテキストには一度も「クーニー」と「ターチ」という言葉は出てきてないんですね。逆に言うと、これはオペラの仕掛けのためにとっておきになると僕は受け取ったんですね。

　例えばオペラで『トリスタンとイゾルデ』とかで「トリスタン」「イゾルデ」って呼びかけて返ってくるとか、『カルメン』で「カルメン」って呼びかけられるとかということはすごく印象に残るわけですね。それが陳腐なものに感じられるのか、すごい意味が含まれているんだと受け取られるかは、やっぱりそのものがどこまで深くその世界に入ったかの分かれ目だと思うんです。

　だから最後にターチが「クーニー」と呼んで、クーニーが「ターチ」と答えるシーンというのはすごく特別なシーンで、それはもちろんテキストにはないわけですね。ないんだけれども、それを言った瞬間、もう物語は終わったみたいな感じになる。ある意味、シュッと存在が消えて、そこから「風が吹く」のコーラスで終わるという仕掛けになったんですね。

**川口**：そうですね。多和田さんのテキスト上は存在しているというか、出会っているということは書かれているわけですね、互いの名前を呼ぶという言葉としては書かれていないけれども、出来事としては書かれている。それが作曲の中で「クーニー」「ターチ」という呼び交わしになったというのを受けて、今度私としては絶対にクーニーから動くというのがあの場面では決まりになっているわけですね。2人が向き合った後に、中嶋さんの手を、今日のバージョンで言うと守谷さんが取りに行く。絶対ターチからは迎えに行かない。両者が近づくとか、大人と子どもという配役で考えると大人が近づくというのがあり得そうなんだけれども、絶対にクーニーの方から一歩を進めるわけですね。

**平野**：境界を越えるということですよね。

**川口**：はい、ありがとうございます。一つ質問すると、いっぱい返ってきます（笑）。

**質問者2**：楽譜（ヴォーカルスコア）が200頁もあって、すごく恐ろしい楽譜。でも、そのつくった方はもっと大変だったということを、ものすごいエネルギーだということを感じました。ありがとうございました。

**平野**：そうですね、だから楽譜を読む側というのと、全くプロセスが真逆なんですよね。

**川口**：これ、ちょっと思い出話なんですけど（笑）。平野さんとの思い出の中でかなり強烈なのが、これは私の側だけの可能性もあるんですが（笑）。平野さん

が出来立てのね、手書きの原稿を喫茶店で見せてくださったことがあって。平野さんの頭の中では、音楽がちゃんと鳴ってるんですよ。でもね、私、初見で、しかも手書きの！　それを頭の中に音楽が鳴っている平野さんが、きっと音楽のテンポでその楽譜をめくってくれるという時間を過ごしたことがあって（笑）。覚えてます？

**平野**：それは全く自覚してない（笑）。

**川口**：私は、何度も言うけれども、手書きの原稿ですし、鉛筆のね。それをめくっているタイミングと、目の前にあるそれこそ呪文のような図形みたいなものを、こうリズミカルにめくってもらうという体験で、あれは後にも先にも・・・。

**平野**：よっぽど嬉しかったんだと思うんですよね（笑）。なんか、多分わかってくれているよねと。

**川口**：もう何をわかっているのかもわからないけど、わかった気がするというのはありましたね、確かに（笑）。だから楽譜というのはアウトプットとしてはあるんだけど、私は平野さんの脳とUSBで繋げたらいいのに、というのはその時は（笑）。

**平野**：やっぱり不定形なものが入ってくるんですよね。不定形なんですよね。最初。その形が与えられないとそれは存在できないので、それは結局自分たちも同じことで、肉体がないと存在できないわけでしょう。だから、その形を与えるというのはものすごい決定的なことをすることになるので、それをするまでの時間というのはものすごく圧し掛かってきているみたいな感じがあるんですね。それが出来た時には、出来たというときはわかるんで、一番あるべき姿で形を与えられたという時、楽譜を渡すときは僕はすごい最高の状態の感じなんですけど、渡される時、演奏家に楽譜を渡す時にだいぶわかってきたんですけど、演奏家の側はここから地獄が始まるみたいな感じで（笑）。でもある意味遺言みたいなものでもあるし、お墓みたいなものでもあるし、2年とかそこらですけれども全然古びないというか、逆によく書いたな、どうやって書いたか思い出せないみたいな感じですね。でも、それをこういう風に実現できるのかということがどれだけすごいことなのかと、出演者全員と関係者の人のエネルギーがすごいことだと思いますね。

**質問者3**：もし再演が叶うとしたら、次はこうしてみたいというものはあるんですか？

**川口**：私は同じ戯曲を繰り返し上演するということが結構日常的にあるタイプで、多いのだと6バージョンぐらい作ってたりして、確実に毎回演出が変わるんです。今回の「くにたちオペラ」の場合は、その意味ではベーシックな演出プランはそんなに変わらないと思います。

それは劇場のレパートリーにするということを意識しながら作っていたので、演出プランにも影響を与えているし、美術や衣裳も保存するところまで考えながらプランしていました。ただ、実際に再演を想像すると、稽古のプロセスは多分全部つくり変えますね。

**平野**：今の質問はすごいかもしれないですね。今、この話をまったく初めて聞いたんですよ。

これが芸能であるということを川口さんもおっしゃってたから、そういうことを考えると、そのままの形が、ある意味そのままであってもいいものは変えないということは、逆にすごい勇気のいることで、でもすごい大事なことな気がしています。

でも、おっしゃったように、その中の人は変わることもあるだろうし、結果全然違うものになるということはあるにしても、やっぱりここまでの完成度といったらちょっと意味が変わるかもしれないけれども、このひらめきの集約みたいな、奇跡的な結合みたいなものを、ただ単に同じことを繰り返すのが良くないかもという理由で変えるにはあまりにももったいない感じはしていますね。

**川口**：たとえば2幕のスティルトが倒れるとか、4幕のソリストが後ろを向いて歌うとか、そういう上演との関係性で発見されていったものというのは、もしかしたら楽譜に書き込んでもらってもいいぐらいのことだったりするかと思うんですよ。でも、そういうことを再演の準備の中で、決まっているのでやります、となった瞬間に多分あのクオリティはもう出せないということなんですね。その意味で、稽古のプロセスは全部変えなきゃいけない。

初演がものすごく有機的にいろんな要素が絡み合って成立してしまったということを、もう1回全部解体して、別の作り方で、同じ質と言ってもいいのかな、質をつくっていかなきゃいけないというのはすごく挑戦的なことだと思いますね。古典と付き合っているような感覚に近いのかな。

**平野**：今の時代、自分の地元のお祭りが終わりそうになっていたりするんですけれども、そういう中で伝統的なものは因習的に引き継がれていると見られていると思うんですが、実は意志的に存続しているというのが本当のところだと思って、そういう意味もあるのかなという気がしますね。

**川口**：例えば、市民の皆さんに参加してもらうものなので、今回で言うと、男声の童声がいない。高校生は1人いましたけれども。子どもの声だからちょっと違うかもしれないけれども、私は舞台上で性別を変えられると思う演出家ですが、そこでお客さんがどう思うかというのは、たとえば集まる人によって必ず変わってくる。じゃあ、そもそもなんで子どもの声で書かれていたのかと。なぜ多和田さんはそのことを否定しない形でクーニーという役に対して「あるいは妹、あるいは弟」と言っているのかと。そういう読みの条件というのは変わると思うんですね。

私が演出するのであれば、多分もう一度読み直して、多分絶望すると思います（笑）。それは、こんなにも楽譜も台本も読めていなかったのかという絶望なんだけど、逆にまだまだこんなに読めるという喜びでもあるんですね。そこで再演がスタートする。その喜びは自分のモチベーションとしてはとても重要なことです。

時間が残り少なくなったので、最後に、平野さんから一言お願いします。

**平野**：改めて、最初にも言ったんですが、この場に集まってこの「くにたちオペラ」の映像を見るというだけのことと思っていたのが、この場所で、人と一緒に見るというのはこんなにも違うことなのかと衝撃的でした。映像であってもこれだけの力がある。「くにたちオペラ」を再演するというのは多分すごく大変なことなんだろうとは思いつつも、でも、こうやって「くにたちオペラ」の存在があって、これだけの素晴らしい初演とその記録があるということを活かし続けられると、再演の可能性も高まるのかなということは感じました。僕は『交響神樂』をやる時のかけ声みたいなことで、借り物ではないもの、借り物ではない音楽という言い方をよくしているんですけれども、風土、身体というのもひとつの風土だと思うんですが、風土みたいなものだと思うんですね。それは音楽で言えば声とかにも現れたりする。そういう風土みたいなものがすごく大事なんだなというのを思ったのと、それが協働した時にこういう力を発揮するんだということを思ったので、また未来に繋がっていくといいなというのを思っています。

**川口**：ありがとうございました。本当に4時間お付き合いいただきました皆さん、ありがとうございます。この貴重な機会をくださった芸小ホールにも改めて感謝の気持ちをお伝えさせていただければと思います。本日はありがとうございました。