

オペラが生み出される ——多和田葉子×細川俊夫×クリスティアン・レートによる 『ナターシャ』初演によせて

山口裕之

2025年8月11日、細川俊夫・作曲と多和田葉子・台本によるオペラ『ナターシャ』が、東京の新国立劇場で世界初演の日を迎えた。大野和士の指揮による新国立劇場合唱団、東京フィルハーモニー交響楽団、そしてイルゼ・エーレンス（ナターシャ）、山下裕賀（アラト）、クリスティアン・ミードル（メフィストの孫）をはじめとする歌手たちが音楽の空間を作り上げてゆく。現代音楽の場で特別な存在感をもつ電子音響の有馬純寿は、この作品では、音響空間の創出にことのほか重要な役割を担っている。それとともに、演出・美術のクリスティアン・レートによる舞台空間の総合的設計、そしてとりわけ映像のクレメンス・ヴァルターによるプロジェクションが、舞台の視覚的意味空間を生み出す¹。

あまりにも当たり前のことではあるが、オペラというのは、劇場という空間の中で、聴覚を通じて音楽のうちに満たされながら、舞台の上で提示される視覚表象を享受する身体的経験の場である。8月9日に初演に先立つ公開ゲネプロの場でオペラ『ナターシャ』を見ながら、そのような当たり前のことをあらためて強く感じていたのは、自分自身がこのオペラの成立過程で、「リブレット」という、もちろんきわめて重要ではあるが、オペラ全体の中ではその一部を占めるものに、かなり不均衡なかたちで自分の意識が入り込んでいたためである。要するに、テキストとして読んでいてそのようにイメージしていたものが、実際のステージの中で、かなり異なるものとして立ち上がってくるのを経験したということだ。異なるものといっても、まったく異質なものだったわけではなく、意味の領域が圧倒的に拡げられていくような経験といったほうがよいかもしい。

このオペラの台本が生み出されていった過程を、時系列でおおまかにたどってみたい²。細川俊夫によると、新国立劇場芸術監督・大野和士から彼がこのオペラの委嘱の話を受けたのは、2019年7月15日のことであり、7月19日に正式に引き受けることになったとのことだ。細川と多和田が最初に出会ったのは1997年、細川が敬愛する作曲家、ヘルムート・ラッヘンマンのオペラ『マッチ売りの少女』がハンブルクで初演されたときのことだった。その後、いくつかの機会顔を合わせ、話をしていたようで、多和田によると、オペラを作るアイデアについて細川から話が出たのは2000年だったとのことだが、そのような話は二人のあいだでいろいろとあったようだ。多和田の『飛魂』（1998年）をオペラにという話も、実現はしなかったが、その頃、二人のあいだで交わされていたらしい。この間、多和田は2006年以降、ハンブルクを離れてベルリンで暮らすようになり、同じ年以降、細川もベルリンにしばしば長期滞在するようになる。2011年にはオペラ『松風』の



ドイツ初演がベルリンでも行われ、多和田もその公演を訪れている。そして、2018年に細川と多和田が同時に国際交流基金賞を受賞することになり、その頃から二人で一緒に何かを作るといった感覚が確実になっていった、と細川は語っている。

大野からオペラの委嘱を受けた頃、細川はルクセンブルクの現代音楽アンサンブル・ルシリンからの委嘱で、子どものための音楽劇を作曲することになり、2019年9月にそのためのテキストを多和田に依頼する。その台本 *Deine Freunde aus der Ferne* (『遠くから来たきみの友だち』) は、2020年10月3日に完成、その後、細川はこの作品の作曲に集中し、2021年12月4日にルクセンブルクで初演されることになった。(ちなみに、山口裕之訳による日本語版での日本初演は2025年4月4日。)

委嘱されたオペラの台本を誰にお願いするかは、まさにそういった時期に細川と大野のあいだで複数の候補を挙げて意見交換がなされていたが、最終的に細川は、多和田葉子とオペラを作りたいという気持ちを大野に伝えた。それを受けて大野は、2021年4月14日に多和田に最初のメールを送っている。多和田は、すでにこのことについて細川からも連絡を受けており、すぐさま快諾、そこから三人のあいだで、オペラ制作の道程が正式に始まることになる。

2021年5月29日に、はじめての三人でのオンラインミーティングが行われることになるが、それに先だって多和田は自分のアイデアを細川と大野にメールで伝えている。多和田はそこで、イザナミとイザナギ、オルフェウスとエウリュディケについて言及し、地獄の光景をダンテの『神曲』から借りながらも、地獄での多様性や多言語性を組み込むという構想について述べている。

このミーティングを受けて、8月28日に大野和士から「プロット案第1号」が細川と多和田に示される。そのプロット案では、全体として、「人間のエゴが消え、自身その中に溶けていくような深遠で不思議な響き」(細川)と「多言語が飛び交い、時間と空間を超えた世界」(多和田)への入り口となることを大野は目指していた。このプロット案では、主人公の名前は聖斗(福島の海岸出身)とナターシャ(ウクライナ出身)とされており、第1部が「地上の旅」(多言語の空間もここで現れる)、第2部が「地下編」、そして終章という構成になっていた。この第2部「地下編」で聖斗とナターシャがオルフェウスの魂と出会うというものだった。

この大野からのプロット案に対して、10月28日には多和田の側からプロットのアイデアが提示される。男性の主人公の名前については、多和田から「アラト」(「あらぶる神」からの連想)が示されているのだが、この時点でのその人物像は、物質的には豊かだが閉じられた空間の中で、「オネーギンのようにロシアの“ふさぎの虫”的な内面性を持つ、社会の役に立たない「余計者」というイメージになっている。ナターシャは、はじめは老女として現れるが若くなっていき、海岸へとアラトを連れて行く。そのあと、大野の最初の案を踏襲して、第1部は地上のさまざまな場とそこでの多言語性が表現されるが、原子力発電所の爆発のようなものによって、ナターシャは死ぬ。第2部の「地下編」では、アラトがナターシャを探し求めて闇の中を歩き回るが、地獄の構造はダンテの時代とは異なるものとなっている。地獄の一番深い層でアラトはナターシャと出会う。

この多和田からの最初のプロット案のあと、11月14日にふたたび多和田から冒頭部分

について別の案が示される。夜の海辺（ドイツ）で、ナターシャはウクライナでの大爆発のニュースを聞く。そこにアラトが現れるが、彼には水の言語がわかり、「地球のうめき」が聞こえる（最終的なバージョンではナターシャがシャーマンとなっている）。そしてそこにメフィスト的な人物が現れるという新たなアイデアが示される。突然の大爆発によって、ナターシャが死んでいるのを、意識を取り戻したアラトが見つかる、という設定は前の構想と共通している。

12月11日にまたオンラインによるミーティングが行われるが、そのために多和田がさらに新たなプロット案を示す。そこでの全体的な構想・構成は、ほぼ最終的なバージョンに近づいている。最終場面も次のように提示されている。「ナターシャとアラトは一番底にある第七地獄に落ち、ナターシャの嘆きは最大に達するが、そのあと静けさが訪れ、すり鉢状だった地獄のかたちがたとえば水に映って上下反対になると、一番底だった部分を頂点とするピラミッド型になり、二人は結局一番底へ降りて行ったことで、逆に一番上の天上界にたどり着いたことになり、海の音もどってくる。」オペラの中でのこの一番重要なイメージは、すでにこの時点で生まれていたということになる。

リブレットの初稿完成は2022年9月14日、その後2023年1月7日に、この初稿を受け取っている関係者（大野、有馬、柿木、山口、安藤、小松原）が東京ドイツ文化会館に集まって台本について意見交換、そのあとオンラインで多和田ともやりとりを行った。その場では、多和田自身による「あらすじ」とともに、それに対する細川の「最初の音楽アイデア」のメモも共有されていた。このときのリレットにはまだタイトルはつけられていなかったが、多和田からは仮題としてWasserspiegel（水鏡）という言葉も示されていた。この言葉は、最後の場面でピラミッドのようなかたちのものが水面に映って鏡像のようになっていることを指していると考えられる。この1月7日の意見交換では、台本でのいくつかの懸念点なども多和田に伝えられ、それを受けて多和田はさらに修正を加える。とはいえ、この2022年9月の初稿では、ナターシャとアラト、そしてメフィスト（この時点ではまだ「メフィストの孫」ではない）の人物設定や、全体の構成は、最終稿から振り返ってみても、ほぼできあがっており、それ以前のさまざまなアイデアが出されていた段階のものとは決定的に異なるものであった。

この間、細川は2023年2月15日にベルリンで直接多和田と会って打ち合せを行っている。オペラの題名についてもいくつかの候補の中から「地球の呻きが聞こえる場所へ」が出てきたということで、3月4日付けのリレットのバージョンでは、このタイトルが冒頭に冠されている。ちなみに、このときベルリンの多和田の住居を訪ねた細川は、扉を開けて姿を現した多和田葉子を見て、「この人は、シャーマンだ！」と直感的に確信したという。2025年5月15日に新国立劇場で行われた多和田葉子のトークイベント（『新作オペラ『ナターシャ』創作の現場から～台本：多和田葉子に聞く～』、司会：松永美穂）に細川がサプライズで参加したときにも、細川はこのときの経験について話し、やはりシャーマンとしてこの世界と関わるナターシャと多和田をなにかば重ね合わせながら、もう一つの世界とつながっている多和田葉子が、自分の作品創作にとってどれほど重要な存在であることを強調していた。

このあとさらにテキストの修正が行われ、2023年12月5日の日付があるリレット（共

有されたものとしては第3稿となる) ができあがる。このリブレットで、「ナターシャ」というタイトルが掲げられている。これがいちおうの最終版となり、これに基づいて、このあと細川俊夫が作曲を進めていくことになる。

第2稿『地球の呻きが聞こえる場所へ』と第3稿『ナターシャ』のあいだには、さまざまな変更が生じているとはいえ、形式的な面も含め、物語の基本的な構成そのものに関していえば、大きなちがいはない。第3稿は、多和田葉子の書いたテキストとしては最終稿となるものの、細川俊夫がこれに基づいて作曲していく過程で、音楽と舞台の上での時間的な流れをとまなう進行に合わせてゆくための変換(いくつもの省略を含めて)がこのあと生じてゆく。いまのところ、オペラ『ナターシャ』のための台本が出版される予定はないようだが、そうすると多和田葉子のテキストそのものが公表される場合は、Schott社から刊行される『ナターシャ』のスコアの中で見るることができるもののみとなり、多和田葉子が当初執筆したとおりの文学テキストそのものは、さしあたり一般には目にすることができないものとなるかもしれない。

私自身は、多和田葉子の読者であるとともに、細川俊夫の音楽世界に強く引き込まれながらその音楽を聞いてきたので、これまでの多和田の作品からするとかなり異色の要素を含むように見えるこのリブレットから、いったいどのような音楽が生み出されてくることになるのか、ときどき細川氏からいただく作曲の経過についての言葉を耳にしながら心待ちにしていた。2023年の年末にリブレットが完成したのち、細川俊夫は2024年から2025年の前半にかけて1年半で作曲を完成させている。『ナターシャ』で展開する物語をごく簡単に要約するならば、故郷から離れているウクライナ出身のナターシャと日本出身のアラトがある海岸(ドイツが想定されている)で出会い、そこに現れた「メフィストの孫」によってさまざまな「地獄」へと案内されていく、ということになるだろう。しかし、この物語を支えている大きな枠組みこそが、むしろリブレットの根幹にあるものであり、そしてまた、それを感じ取りながら生み出されていった音楽の根幹にある。それは、始原的な状態から離反してしまった世界が、再び始原的なものへと至るイメージである(作曲が始まった頃の2024年2月に、筆者はそういったイメージについて細川俊夫と意見を交わす機会をもつことになった)。

そのような始原の世界として、多和田葉子も細川俊夫も、当然のことであるかのように「海」を描き出している。多和田がリブレットの冒頭に「海」の情景を描いているのは、細川となんらかの打ち合せを行ったからではなく、多和田自身のイメージがもともとそのようなものであったからだ。これまでの二人の作品において「海」そして「水」は、それぞれに特別な意味をもつイメージである。とはいえ、多和田葉子の作品では、むしろ異質なものとなってしまった世界、あるいは歪んでゆく世界が描かれることが多く、そのもとの始原的な状態そのものがある理想として直接的に語られることはあまりないように思う。それに対して、細川俊夫は「海」「水」を、流動しすべてを生み出してゆく(あるいは破壊してゆく)動的なものとして、あるいはきわめて静かでゆっくりとした移りゆきの中での生成や変化を生み出してゆくものとして、ほぼそのものを直接的に描き出してきたと言ってもよい。細川は『魂のランドスケープ』(岩波書店、1997年)のなかで、「存在しているものの奥に流れているだろう声。存在の深い闇の彼方から響いてくる光の予感」

とでもいうべきものを聞き取ることについて語っている。細川俊夫の音楽は、そのような声を内に孕むものとして生み出されている。多和田と細川は、そのような意味で、同じものとともに根底に持ちながら、それぞれその陰画と陽画にかかわってきたと言えるのかもしれない。

多和田葉子がこれまでの作品の中で、少し乾いた淡々としたユーモアをもちながら、異質なものがあちこちに姿を現してゆく世界を描き出しているとするならば、この『ナターシャ』のリブレットには、これまでの多和田作品からの思い切った方向転換であるかのように感じられるところがある。「メフィストの孫」によってナターシャとアラトが導かれてゆく「森林地獄」「快樂地獄」「洪水地獄」「ビジネス地獄」「沼地獄」「炎上地獄」「早魃地獄」という7つの地獄は、他ならぬわれわれの世界そのものであることは、このオペラを初めて目にする観客も、すぐさま感じ取ることができる。これらの地獄＝現代世界は、まさに始原的状态から遠く離れたものであり、その異形の姿を描き出すことは、これまでの多和田葉子の作品世界とそのままつながっている。ここには、そのような世界を描き出すときの、チクリと刺しながらニヤリとさせる多和田のいつものユーモアや、日常世界の内にふつうに存在しているものでありながらもあたかも虚空を映し出すような空恐ろしさが、随所に見られる。ここまではいつもの多和田葉子の方向と見える。

ところが、このオペラでは最後に、あるユートピア的なイメージと言ってもよいものが現れる。それは、「金字塔（ピラミッド）」というかたちをとるものであり、また、最後の「早魃地獄」の最底辺でナターシャとアラトが目にする「美しい水」である。この逆さまになったピラミッドは、リブレットでも「すり鉢状の地獄の底」と言われているように、ボッティチェリの描くダンテの『神曲』の地獄の図を思わせるとともに、多言語性の象徴であるバベルの塔でもあり、また砂漠のピラミッドも連想させるだろう。そのピラミッドが水鏡に映って逆さまになることによって、「どん底は雲の上、一番下が一番上」となる。根源的なものから最も離れたところで、最も根源的なものへと到達するという逆転がここで出現する。そこには、「愛の始まり」も「eine neue Sprache (新しい言語)」もある。これらはもちろん、根源から離れてしまった世界での愛の消失や言語の混乱状態の対極にある。そのようなユートピア的なイメージがそのまま言及されるというのは、もしかすると多和田葉子の作品の中でははじめてのことかもしれない³。

細川俊夫の音楽は、『魂のランドスケープ』の中で「声」として言い表されるようなある根源的なものを究極的には求めているとしても、そこにはもちろん混沌も描き出される。『ナターシャ』の冒頭の「海」も、はじめは「混沌とした響き」なのだが、次第に「汚される前の自然の始原の響き」へと移ってゆく。しかし、オペラの大半の部分を占めているのは、ナターシャとアラトがたどってゆく7つの地獄の情景である。これらの地獄は、一般的に想像されるような恐怖と絶望と凄惨さの場であるというよりも、他の多和田の作品でも見られるように、諷刺やアイロニーや諧謔に満ちた世界である。おそらくこれまでの細川俊夫の音楽にとってほとんど無縁であったこれらの要素がむしろ支配的になるような場合には、細川にとってはまったく異なるものが要求されることになっただろう。これはすべての地獄の場面に当てはまることではなく、とりわけそれが顕著になるのは、なんといつてもプラスチックの海が描かれる「快樂地獄」と、金がすべてを支配するような「ピ

「ビジネス地獄」である。これまで細川俊夫の音楽に深く触れてきた者にとっては、「快樂地獄」のサクソフォーンとエレキギターのノイズ的な音（もちろん細川俊夫が高く評価し信頼を寄せるサクソフォーン奏者の大石将紀は、細川作品の演奏者としてなくてはならない存在だが）や、調性をともなう爛れるような歌唱にショックを受けることになるだろう。「ビジネス地獄」でのミニマルミュージック的な表現も、そこでの速いテンポも含めて、もちろん細川にとっては初めての試みである。細川も多和田も、究極的には同じものへと向かい、そして言葉そのもの、音そのものに対する考え方が深く浸透し合っているとしても、そのそれぞれの表現は、これまでかなり異なる方向性にあるものが多かったように思う。しかし、『ナターシャ』というオペラの中で多和田の言葉と細川の音楽が結びつくとき、両者それぞれが、これまでとることのなかった表現の領域に踏み込むことになったのかもしれない。

細川俊夫からはじめてスコアを見せていただいたのは、多和田葉子のトークイベント（2025年5月15日）の前に行われた細川と多和田の記者会見のあとのことだった。その場では、多和田が取り憑かれている多声性・多言語性が音楽においてどのような表れ方をすることになるか、細川がとりわけ舞台作品において重視している「橋掛かり」が、「木漏れ日」のような音のトンネルとなってどのように表現されているか、最終的にハ短調の音楽として収束してゆくのは、冒頭の大地の鼓動がへ音であり、完全五度として選び出されたのだということも説明していただくことになった。また、2025年7月14日に行われた『ナターシャ』のスタッフおよび演奏者の顔合わせの際にも、電子音響を担当する有馬純寿によるコンセプト説明（電子音響はスコアにおいて1つのパートとして書かれ、音楽の一部をなすということ、そしてホール全体の音響空間を作り上げるということ）には深く頷くとともに、引き続き行われた最初のリハーサル（ピアノ伴奏）で、冒頭の音楽を初めて耳にすることになった。

しかし、やはり実際のステージとなってオペラが姿を現すという経験は、まったく別のものである。初演の二日前に行われた公開のゲネプロでは、リブレットにおいて読むことができる言葉と言葉のあいだに、どれほどの音楽の響きの空間が広がっているのか、歌われる言葉と語られる言葉がどのように絡み合いながら紡がれてゆくか、あるいはテキストでは前後して表れる言葉が、日本語とドイツ語で重なり合い、多声的な音の表現がどのように展開されてゆくか、そして左右に配置された二組のバンドとともに、ホールの各所に配置されたスピーカーによってどのような音の空間が生み出されてゆくかを、自らの身体で深く感じ取ることになった。

文学テキストそのものが「オペラ」という総合的な表現の中でどのように変容していくかということの一つの顕著な例として、冒頭のアラトの歌唱のテキストを挙げてみたい。

ARATO:

愛鳴体と称んだことは無い DU: ein Wort, das ich dir nie sagte

彼方に浮かぶ大きな女 DORT schwebt eine große Frau in der Luft

誰が愛鳴体を天空にした Wer hat dich zum Himmel gemacht?

巨き過ぎて眼には視えない Zu groß, um mit bloßen Augen zu sehen

遥過ぎて抱きしめられない母よ Zu weit entfernt, zum Umarmen MUTTER

NATASCHA:

Пес уві сні неприступний. 夢の中の犬は襲われることがない

Die Steine schlafen überall, 石はそこらじゅうで眠っている

не тільки під ногами у подорожніх, 旅人の足の下だけでなく

sogar auch im Busen der heidnischen Mütter 異教徒の母の胸の中でも

і на таврі священного пагорба. 聖なる丘の焼け跡でも

Die Steine sind Brote der Geschichte. 石は歴史のパンだ

Поглинаємо їх, бо голодні, хоч вони не смакують. 私たちは飢えて味わうこともなくその
パンをむさぼる

テキストとして現れるこの最初の歌手の言葉は、リブレットを読むとき、かなり強烈なインパクトを与える。アラトの言葉の文体や漢字の使い方は、上田敏の『海潮音』をイメージしていたと多和田葉子は語っているが、このテキストが視覚的に（今回の公演では字幕においても）再現されなかったというのは、リブレットを目にしたものとしては少し残念なことではある。また、ナターシャのウクライナ語とドイツ語が交互に現れるテキスト（ドイツ語で書かれた詩を Jurko Prochasko がウクライナ語に訳し、それら二言語の詩を一行ずつ用いている）も、歌手はもちろんそのように歌っているのだが、テキストの視覚性がやはり（字幕でも意味の翻訳だけとなり）消え去ってしまう。このことは、演出や字幕の工夫によってももちろん再現可能であるだろうが、テキストにおいてイメージされていたものが舞台でのパフォーマンスにおいてどれほど姿を変えてゆくことになるかを感じたほんの一つの例に過ぎない。

そしてまた、クリスティアン・レートによる演出、そしてクレメンス・ヴァルターによる映像によって、多和田葉子のテキスト、そしてテキストと浸透し合う細川俊夫の音楽に、どれほどのあらたな（テキスト内部に含まれていない）意味の空間が付け加えられることになるかを、舞台上で展開されてゆくパフォーマンスをたどりながら、最初から最後まで強く感じ続けていた。レートの演出は、ドイツ語圏で広くゆきわたっている Regietheater（演出家がテキストに対してまったく斬新な解釈を行い、テキストや音楽そのものをほぼ変えることなく、テキストで想定されているものとはまったく異なる状況設定を行う現代的演出）のようなものではまったくなく、むしろテキストに寄り添いながらステージ上に視覚的表現を生み出してゆくものである。それでもなお、そこにはリブレットを読むことによって生まれていたイメージを大きく書き換えるような意味が与えられていく。それが私にとってのもう一つのインパクトを生み出していた。細川は、2025年5月にバイエルン国立歌劇場で行われるオペラ『松風』（2011年初演）の公演の前に、その演出に対して不安を抱きながら、「オペラの演出では作曲家は死んでいる」（過去のすでに亡くなった作曲家のように何も口出しすることができない）と自嘲気味に笑いながら話していた。このオペラ公演は、結果的には非常に高く評価されることになったが、それはともかくとして、『ナターシャ』の演出・美術・映像でも、演出のクリスティアン・レートは、テキストを尊重し、細川と意見交換をしてはいるが、基本的には細川がこの演出の方向性に関わるということにはなかった。細川は初演後のアフタートークで、この演出に対してとても満足していると口にして

おり、それはその通りであろうと私自身も感じている。しかし、それとともに、あらたに舞台上に出現し、視覚的に付け加えられることになった意味の空間の経験は、将来また生み出されることになるであろう他の演出によって相対化されることなく、リブレットの言葉によって与えられていたイメージの空間のまわりを、その後もしばらく漂い続けることになった。

- 1 新国立劇場のホームページでこの公演の写真が公開されているので、演出の一端を知ることができる。
https://www.nntt.jac.go.jp/enjoy/record/detail/37_030096.html
- 2 以下の記述の多くは、台本の成立過程で関係者に共有されていた文書の他、このオペラの成立についておうかがいした際に、細川俊夫氏からいただいたさまざまな情報に基づいている。その他、台本をめぐる検討会に直接加わり、またその後、細川氏と直接、台本について意見交換をしたり、さまざまな機会に会話を交わしたりしたこと、また細川氏とともに多和田葉子氏との直接のやりとりをしたこと等による経験も含まれている。公開されていない『ナターシャ』のリブレットからの引用については、多和田葉子氏からの了解をいただいている。
- 3 細川俊夫は、この最後の場面において、ナターシャとアラトはもしかするとすでにこの世界においては死んでいるのかもしれないということを、初演後のアフタートークの場で述べている。しかし、そのように解釈することが可能であるとしても、それは必ずしも悲劇的な物語として語られているというわけではなく、この世ではないところで始原的な世界が回復されていると考えることもできるだろう。