

# オペラへの迷い言

守屋省吾

よくもまあ東方の果てにあるこの国へ毎年のように欧米から、一流どころと評判の高いオペラ劇場が引越公演とかわられる形でやってくるものだ。もちろんこの国への西方からのクラシック音楽の奔流はオペラだけに限ったことではない。単独の演奏家から大規模の管弦楽団まで年間に来日する数はおびただしいものである。それだけこの国のクラシック音楽への需要度は高い。とはいえ、それがオペラとなるといささか考えさせられるのだ。百名を越える著名な管弦楽団の海を隔てての引越しもなると物心両面で大変だろうと思われるのだが、オペラの場合はその比ではなかろう。指揮者、演出家、歌手、合唱団、オーケストラ、裏方スタッフなど人的な移動、それに加えて舞台装置までも加わるとなるとその引越しは容易なことではなかろう。

この六月に三演目を掲げて来日したニューヨーク・メトロポリタン歌劇場は総勢三六〇人だという。それに要する費用もまた相当なものである。一流どころのS席のチケット代が六万円を越える額になるのも無理はない。しかもS席というのは特別席の意味なのであろうが、その数は全席数の六〇から七〇パーセントにも及ぶこともあるとか。たいていが三演目、一演目を三、四回公演するというのが引越公演の常態らしい。この程度の公演では興行上の採算が採れるとも思えない。引越公演が実現するに至るからくりは部外者には分からないが、劇団側が興行上の主体であるとは思えず、おそらくこちら側からの招聘を受けての公演であろう。興行主は多くの場合この国の法人であり、当然経済的負担を負うことになり、規模の大きな引越公演であ

れば単一法人では荷が重く、共催や協賛などといった形をとるのである。引越公演のみならず、入場料だけで興行上の収支のバランスが採れている歌劇場は、おそらく世界中にもないのではないか。この国のオペラ、その専用劇場としての新国立劇場にしたところで、文字通り国に支えられ、同様にウイーン国立歌劇場、バイエルン国立歌劇場、ベルリン国立歌劇場など公から支援されている歌劇場は枚挙に暇がないほどである。またメトロポリタン歌劇場のように自立運営がなされているにしても、お国柄ともいえる寄付習慣に支えられて自立性が確保されているらしい。それにもかかわらず全般的に観賞料金は高額であり、引越公演ではさらにさらに高くなる。それでもチケット入手は困難を極め、この国のオペラ・ファン層の厚さを物語る。

一つの演目を製作してステージに載せるのにかかる費用は、部外者の想像をはるかに越える程であるにちがいない。その演目の一シーズンの上演回数は五、六回、プロダクションとして五、六シーズン継続上演するとして全ステージ数は二五〇三〇ぐらいか。歌劇場の座席総数は、四千をちよつと欠くほどの多さを誇るメトロポリタン歌劇場は例外的存在で、おおよそ二千前後が一流どころの平均である。この程度のステージ数と観客動員規模でプロダクション製作

費から人件費までを賄うとなると、チケット代を相当高額に設定せざるを得ず、それではオペラ・ファンの足は遠退きオペラ文化は衰退しかねず、そこにオペラの自己撞着がある。そこで助け舟として国や州の支援が求められ、オペラ文化の伝統に対して誇りや尊崇の念を抱く民衆や組織からの寄付によって、なんとかオペラ上演はその命脈を保持しえているというのが現状であろう。ただ、イタリアにおける万単位の観衆を集める旧アリーナの公演などは、興行上の例外的成功例であろうか。いずれのオペラ先進国において設定されるチケット代は、その最上位席が数万円であり、この国への引越公演にあつては六、七万円になろうとも高いとはいえず、かえつて安いといふべきなのかもしれない。この度五年ぶりに来日し三演目一四ステージを公演したメトロポリタン歌劇場はどうであつたのか、その収支のお勝手もとを覗いてみたい気がする。

オペラ発祥の地イタリアの四百年以上に及ぶ伝統に対して、密度の薄いこの国の百年足らずの伝統は比すべくもない。とはいえ、六〇、七〇年代に招聘公演されたイタリア・オペラは強烈なインパクトとなつて、その後この国のオペラ文化を進化させ拡張し、この極東の小国をオペラ引越公

演のいわば狩場にまでしたのである。大衆というものを、属性や背景を異にする多数の人々からなる未組織の集合的存在（広辞苑）と社会学的に規定するならば、今のこの国のオペラ文化は大衆化していると言えようか。しかし、映画、芸能、スポーツなどにおける大衆化ということばの含みに比べると、「集合的存在」のスケールは小さいのである。その原因はなんといってもオペラには金がかかるという事実であり、それはこの国のみならずあらゆる国のオペラの宿命でもあろう。オペラ界にあつてこういつた宿命を多少なりとも緩和すべく、演奏会形式による上演、あるいはオーケストラ・ピットのない劇場で空間上オーケストラと共存する形、すなわちオーケストラが中心に位置し、それを取り巻くところを劇空間として利用して上演するいわゆるホール・オペラ形式などが考案されている。こういった簡素化された形式によらねばならない要因はさまざまあろうが、第一義的にはやはり製作費削減なのであろう。オペラにおいて物語られる時と場所が視覚的に舞台を制約し、ある種の様式化もする。たとえば『ロベルト・デヴリユー』（ドニゼッティ。原作はF・アンスロの戯曲『イギリスのエリザベス』）の場合、物語は一六世紀のエリザベス朝、女王エリザベス一世の恋と嫉妬が主題とあれば、当然のこ

とながら舞台も衣装もエリザベス朝の風俗を模さねばならず、新たなプロダクションは先行のそれに影響されながら、おのずからある種の様式化がなされる。そして多くの観客も前回に観たいくつもの感動的な場面をイメージしつつ、それほど大きな変改のない舞台を期待して座席に着くのである。ところがこのオペラがはるか時を越えて現代（在）に移され、エリザベス女王はさる株式会社社の社長へと化身したいわば、換骨奪胎オペラが出現している（バイエル国立歌劇場 主演エディタ・グルペローヴァ 指揮フリードリッヒ・ハイダー 演出クリフトフ・ロイ 2005）。近年、この種のオペラはしばしば製作されているようだが、このような変換は当然演出家の意思によるのであろうが、それがあくまで演出家の自律的・主導的意思の産物であるとはかならずしも言えない。芸術的営為からいささか遠いところにあるとされている経済的な事情、これが総合芸術といわれるオペラには大きくかぶさり、この種の演出を促す要因になっていると思われる。また、これほどまで換骨奪胎された舞台でなくとも、時代考証に基づいた舞台装置や衣装などあればこそ、そんなものすべてを超越（無視）した無機質な舞台などむしろ遭遇する。ある程度様式化した舞台をイメージして劇場に足を運び、この種オペ

ラに接して失望感を抱く観客はすくなくはなからう。もちろん中には演出家の芸術的自律性に基づいて形成されたものがないとはいえないが、製作費削減といった現実が大きいく立ちはだかつての結果なのであろう。この国にあつては新国立劇場がオペラ専用劇場として開設されてすでに十年以上を閲し、オペラを大衆のものにさせつつある。とはいへ映画における大衆に比して、量的な塊では比べものにはならない。オペラ製作と公演に要する多額な費用に連動した高額な観賞料金、こまわりのきかない総合芸術の構造体としての特性、現在ほとんどもかくかつてはドレスコードが存在し、高雅でいささか近寄り難いと受け取られがちな体質などから、よりいっそう大衆化するのには心理的にも経済的にもなかなか難しいようだ。

歌舞伎は様式化した伝統的な舞台芸術の典型である。近代に作られた出し物では演出家が登場するようだが、従来、歌舞伎には演出家というものがいない。すでに様式化した型を独自の確固たるものとして体得すべく研鑽を積んだ役者、その全責任を負った芸人によって舞台は構築される。歌舞伎の役者は舞台においては極めて自律的な存在であり、おそらくだから演出家というものの居場所はないのである

う。とはいっても組織だった舞台が作られるからにはある種の統率者がいてしかるべきで、その出し物の役者集団の中の年配者、世襲的な役者血族の長老、などがその任に当たるのであろうか。一方、ある程度まで様式化しているオペラにあつては、指揮者、演出家、さらに合唱指揮者まで加えらるゝ複数の指揮命令系統が存在する。指揮者は音楽を、演出家は演劇分野を統括するものであるくらいは素人でもわかるのだが、この両者が一つのオペラを上演するにあつて、どの程度話し合い協調するのか非常に興味をそそられるのである。先にも挙げた換骨奪胎のオペラ『ロベルト・デヴリュー』のごときものの舞台化の主導はだれなのか。指揮者フリードリッヒ・ハイダーは実力のあるマエストロにはちがいないが、エディタ・グルベローヴァの夫君であり、ミュンヘンやウィーンで彼女が歌う時にしばしば指揮台に立つており、それには屈指のディーヴァであるグルベローヴァの威光が働いているようだ。そんな立場では一六世紀のエリザベス朝における物語を、現代に移し替えるごとき荒業を起案し主導したとも思えず、多くは演出のクリフト・ロイの意図によつていたのであろう。

奇抜な変換を試みたこの種のオペラは多々あるが、さらにもう一例としてモーツァルトの『コシファン トゥツ

『テ』（ベルリン歌劇場 2002・9 出演者フィオルテリージ・ドロテア・レシユマン ドラベッラ・カテリーナ・カンマローアー グリエルモ・ハノー・ミューラー・ブルッハマン フェランド・ウエルナー・ギユラ ドン・アルファンソ・ロマン・トレケル）をあげつらおう。指揮はピアノの巨匠でもあるダニエル・バレンボイム、演出は女流演出家ドリーヌ・テリエである。それぞれの婚約者の貞操に全く疑念を抱いていない二青年に対し、女の貞操などまるで認めていない老哲学者がその愚を指摘し、両者いずれが正しいかを証すべく青年たちは変装して、互いに相手の婚約者に恋を仕掛け、わずか一日のうちにくどき落としてしまおうといった恋愛交換劇がこのオペラ。物語の時代指定はないが、台本作者ダ・ボンテは当時ウィーンで実際にあった事件を素材にしているところから一八世紀末であり、二世紀あまりを飛び越えてまったくの現在に移し替えているのが、このドリーヌ・テリエの演出である。男と女の関わりは永遠のテーマというべく、一八世紀後半であろうと二十一世紀の現在であろうとその本質には変りはない。とはいえ一八世紀後半に作られたオペラはその時代の産物であって、われわれはそれを当然のこととして観賞する。二世紀も前の物語がいま現在ののこととして、舞台に現れれば

ささかならず当惑するのである。まずは冒頭の場面、雑踏している空港のカウンター・ロビー、女の貞操について論じ合う三人の男たちはいずれもビジネスマン風のいでたち、いままぐにも海外出張に旅立とうとしている風情、背面には航空機の巨大な頭部分が映し出されているといった具合。この舞台仕立てが後続の物語展開に当然関わるであろうと思いきや、特になにかあるわけでもない。敢えて関連づけるとすれば、青年らがアルバニア人らしき者に変装する手段として、海を越えて戦場に赴くといった話柄でいえば、空港ロビーという舞台仕立ても、海外へ雄飛せんとする企業戦士めいた風体も暗示的ではある。とはいえ現在版『コシ』と装いはしたものの、戦場へは船で赴くことには変わりはなく、以後も物語の内容を現在仕立ての舞台装置やコスチュームに合わせるようなアレンジは見られない。だから作曲はモーツァルト、台本はダ・ボンテだとして観ている観客の多くは最後まで、ある種のちぐはぐさや違和感を持ち続けることになってしまう。この演出にはさらに加えてセクシャルな味付けやヒッピーまがいの風俗をからめて、かなり猥雑な舞台になっている。もともと女性側から矚感をかいそうな話柄であり、かの実直なベートーヴェンが恋人交換劇に背徳性をみてとって批判した『コシ』であり、

こういった演出を彼の批判意識において評すれば背徳性は一段とその濃度を増すことになる。まさしく『コシ』は夫婦間の愛、献身、犠牲精神をテーマとする『フィデリオ』の対極にある。

いったいオペラを上演するに当たって、演出家と指揮者はどんな関係にあるのだろうか。まさか劇は劇、音は音として排他的に孤立してはいないだろう。自己を主張しつつ協調して総合美を創り上げているにちがいない。そこで不可解なのは『コシ』のようなオペラの指揮者である。ピアノの巨匠にして、多くのオーケストラやオペラを指揮し、室内楽規模のオーケストラを指揮しかつ自らピアノを弾いてコンチェルトを演奏するほどのマエストロ、音楽美の伝導者ともいえるバレンボイム、この人が『コシ』のごとき珍妙な演出オペラの指揮台に立っているのがどうもしっくりしない。近頃、珍奇をねらい奇を衒ったといえるようなオペラが多く、バレンボイムのみならずその指揮台に立つマエストロはすくなくはない。オペラ上演においては物言うマエストロは少なくなってしまうのであろうか。上演にかかわる者を二つに範疇化するとスタッフとキャストであり、演出家は前者に属し上演中はその姿を観客には見せない。指揮者は歌手と楽器演奏者の中心に位置して劇をも

歌をも統括し、観客の見るところで演じているゆえにキャストの範疇に入る。オペラ作りにおいて劇、音すべてを統べる指揮者をも含めてあらゆるスタッフ、キャストの上にならざるに久しい。そのことと奇を衒ったとき変換オペラの多発とはおそらく無関係ではない。してみると『ロベルト・デヴリユー』のハイダーも『コシ』のバレンボイムも演出家の軍門に降ってしまったのであろうか。

新作されたものはそれとして、ある程度様式化したオペラ—それを正当性のあるものと言い得るかはともかくとして—を換骨奪胎しようとする現象はオペラを 수용する側にも要因があろう。エンターテインメントの氾濫や音楽ジャンルの多様化、オペラファンの高齢化、高尚めいて堅苦しく、古風でなじみにくいといったオペラに対するいわれなき偏見、高額なチケット代、などが相俟っていまやオペラ先進国では斜陽の有様らしい。珍奇なオペラの多発現象は、その危機感からできるだけ金のかからない現代（在）受けのする通俗性に富んだものにアレンジするのも可と断じた文化行政府や歌劇場関係者の意思の表れなのかもしれない。しかし、演出家も指揮者も伝統と様式という制約を受けつつ、劇と音とを磨き上げさらに深めていくべきでは

ないか、それこそがオペラをより広く大衆のものにしていく正道なのではないか……などと思うにつけて念頭に浮かび上がってくるのは、かのカリスマ的マエストロと評されるカルロス・クライバーである。劇にも音にも行き届いた目配りをして端正でいて豊饒な、これこそまさに指揮する者によって統括された世界（映像として残されているもののひとつを挙げるならば『ばらの騎士』（バイエルン国立歌劇場 1994・3 演出…オットー・シエンク）を見聞きさせてくれる数すくない指揮者であった。とにかくオペラ上演における指揮者の復権を心から望みたいと思う。

オペラが台本のことばに曲が綴られて一応ともかく物語をもっていたにしても、ただひたすら歌手たちの喉の競演の場であつて、朗々とした美声が劇場内に満ち溢れ、観客はそれに熱狂していた時代は演出家などという者はいてもいなくてもよかつた。かの非人間的な創造物であるカストラートが衰える頃から、文学と音楽それに美術工芸も加担して総合の芸術として自律しはじめたオペラにおいて、演出家の存在理由が増大するのはあたりまえのこと、そしてあの天賦のディーヴァであると同時に演技の天才であつたマリア・カラスの出現は、多くの演出家たちをさらにさら

に覚醒させ、いかに自分が大きな力を發揮できる場にいるかを自認させるに至つたのであろう。ところで、演出家たちがどんなに細部にわたつての演技を歌い手たちに施したとしても、劇場空間が大きければ大きいほどに、観客がそれを堪能できるのは前部の座席であり、後部や階が上がるほどに舞台は遠のきおおまかなものになり、歌唱からだけでなく歌い手の細かいしぐさや表情からその魅力ある個性を見て取ることはできない。もちろんオペラ・グラスや双眼鏡を覗くという手もあるが、案外に煩わしく観賞の興を殺ぐ。チャイコフスキーは心理劇オペラとして作曲した『エフゲーニ・オネーギン』を大劇場ではなく、小規模な劇場での上演を要望したという。かつてこのオペラをメトロポリタン歌劇場（オネーギン…ドミートリ・ホロストフスキー タチャーナ・ルネ・フレミング 演出…ロバート・カーセン 指揮…ワレリー・ゲルギエフ 2007・2）で観たが、あの広大な歌劇場の平土間の後方座席からはるかに遠く広い舞台、その舞台が醸す茫洋とした雰囲気、スラブ的な叙情性に富んだチャイコフスキーの音楽、悲哀とものさびしさが漂うロシアの大地のイメージ、などが重なつて郷愁にも似たある種の感傷に浸つたことを思い出す。このようなことがあるにしても、オペラは舞台の近くに座し

て観賞できるに越したことはない。とはいえ、そのような好条件でだれしもが観賞できるわけではない。劇場へ出向くのが時間的にも経済的にも困難な場合もあろうし、たまたまチケットが入手できたとしても良席とはかぎらず、右隣りが老臭を漂わす男性、左隣りは高価な香水芬々たる妙齡な婦人、両者に挟まれてなかなか舞台上に集中できない、なんてことだってなきにしもあらず。ならばわざわざ劇場に行かずとも、映像化されたものをDVDで観賞が可能である。映像はカメラマンの恣意的な産物、オリジナルな舞台とは別物ではあるが、移り行く舞台の流れにしたがって要所を的確に捉えたカメラ・ワークによる映像は観るべきものがある。とりわけズーム・アップされた歌い手の表情など劇場内ではまず見られず、アリア詠唱における微妙な感情表現をも見て取れるのは魅力であり、それだけに新たな職能のスタッフとして映像監督という存在が重要な役割を担うことになった。ビデオ映像、DVD映像はオペラの大衆化に寄与しているとまではいえませんが、オペラに接する機会を人々に提供しているに違いない。

オペラはすでに伝統芸術化し、オペレッタへ、さらにはミュージカルへ、とジャンル上の変遷をも遂げている。新

作もなされないではないが、一八世紀末から十九世紀にかけてのあの絢爛たる世界が再来するとも思えない。伝統芸術としてのオペラをその域内でよりすばらしいものに磨き上げるのは「革新」ではなく「深化」といふべきであろう。オペラの土台はなんととっても楽曲、これに手を加えるのは作曲者を冒瀆するに似た行為であるゆえに躊躇され、いじくれるのは演技、装置、衣装など視覚に及ぶ範囲であり、ここに演出家の躍動する場がある。そして往々にして耳で聴く舞台と眼で見る舞台との間にちぐはぐな乖離が生じ、奇矯なオペラが現出して観客の多くを当惑させかねないのである。

(立教大学名誉教授)