

文部科学省特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」
海外主要オペラ劇場の現状調査、分析比較に基づく、わが国のオペラを
主とした劇場・団体の運営と文化・芸術振興施策のあり方の調査研究

シンポジウム

= オペラ劇場運営の現在・オーストリア =

ウィーン国立歌劇場のオペラ制作とその技術運営

2004年12月18日(土) 13:00~17:00

津田ホール

講義録

《オープン・リサーチ・センター整備事業について》

昭和音楽大学オペラ研究所では、文部科学省「オープン・リサーチ・センター整備事業」特別補助を受け平成13年度から5年にわたって「海外主要オペラ劇場の現状調査、比較分析に基づく、我が国のオペラを主とした劇場・団体と文化・芸術振興施策のあり方」について調査研究活動を行っています。

《今回のシンポジウムについて》

ドイツ語圏では公演規模・上演されるオペラ作品の芸術的レベルともにトップに君臨するウィーン国立歌劇場。日本の新国立劇場ほどの舞台機構を持たないにもかかわらず、年間300ステージ以上の公演を可能にしているウィーン国立歌劇場の制作・技術運営の秘密とは何か。長年にわたり現場を率いた元制作部長ハンス・ディーター・ローザー、元技術部長ロベルト・シュタングル、ウィーンに13年間在住する音楽評論家・野村三郎の三氏が、舞台図面等を駆使し、世界で最も名高い歌劇場の過去・現在・未来を語ります。

● 研究プロジェクト研究者 50音順 ●

- 五十嵐 喜芳（昭和音楽大学学長・昭和音楽大学オペラ研究所所長）
- 伊東 正示（早稲田大学客員教授・昭和音楽大学講師）
- 小林 慶成（オフィス・オペラート代表）
- 関根 礼子（昭和音楽大学オペラ研究所嘱託研究員・音楽評論家）
- 田中 伊都名（昭和音楽大学オペラ研究所嘱託研究員）
- 永竹 由幸（昭和音楽大学教授）
- 根木 昭（東京芸術大学教授）
- 古橋 祐（昭和音楽大学助教授）
- 美山 良夫（慶應義塾大学教授）
- 山崎 裕視（昭和音楽大学講師）
- 石田 麻子（昭和音楽大学専任講師）
- 大賀 寛（昭和音楽大学名誉教授・日本オペラ協会総監督）
- 下八川 共祐（(財)日本オペラ振興会常任理事）
- 武濤 京子（昭和音楽大学助教授）
- 寺倉 正太郎（音楽評論家）
- 中山 欽吾（(財)二期会オペラ振興会常務理事・事務局長）
- 広渡 勲（昭和音楽大学教授）
- 堀内 修（音楽評論家）
- 渡辺 通弘（昭和音楽大学名誉教授）

シンポジウム

=オペラ劇場運営の現在・オーストリア=

ウィーン国立歌劇場のオペラ制作とその技術運営

第 I 部 基調講演

ご挨拶 広渡 勲 (昭和音楽大学教授)

講師 ハンス・ディーター・ローザー (元ウィーン国立歌劇場制作監督)
Prof. Hans-Dieter Roser

ロベルト・シュタングル (元ウィーン国立歌劇場技術監督)
Ing. Robert Stangl

野村 三郎 (音楽評論家・ウィーン在住)

第 II 部 パネル・ディスカッション

講師 ハンス・ディーター・ローザー (元ウィーン国立歌劇場制作監督)
Prof. Hans-Dieter Roser

ロベルト・シュタングル (元ウィーン国立歌劇場技術監督)
Ing. Robert Stangl

野村 三郎 (音楽評論家・ウィーン在住)

通訳 松田暁子

総合司会 武濤 京子 (昭和音楽大学助教授)

目 次

講義録編

第Ⅰ部 基調講演	5
第Ⅱ部 パネル・ディスカッション	37

資料編

ウィーン国立歌劇場、日本公演の記録	75
ウィーン国立歌劇場リハーサル室図面	76
ウィーン国立歌劇場リハーサル・スケジュール	77
レパートリー・システムのオペラハウスの組織図	81
オーストリア共和国連邦法律公報（1998年8月3日発行）	82
出演者プロフィール	103

第 I 部

基 調 講 演

【司会（武濤）】 皆さん、こんにちは。ただいまより、文部科学省特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」によりますシンポジウムを始めます。本日は、「ウィーン国立歌劇場のオペラ制作とその技術運営」というタイトルで進めてまいります。

講座を開催するに先立ちまして、本研究の研究統括者であります昭和音楽大学教授の広渡勲からごあいさつをいたします。

【広渡】 皆様、こんにちは。本日はようこそこのシンポジウムにお越しいただきまして、ありがとうございます。

私たちは、お手元の資料にありますように、海外の主要なオペラ劇場の現状調査及びその比較分析に基づいて、我が国の、日本におきますオペラを主とした舞台芸術の劇場及び団体の文化振興及びその施策のあり方について調査研究を行っております。その一環として、このシンポジウム及び公開講座を続けておりますが、今まで既に、アメリカ、イタリア、ドイツとシンポジウムを続けてまいりましたが、本日はオーストリア・ウィーンについて公開講座を開催させていただくことになりました。

歴史的な見地、それから、公演の規模、上演される舞台の作品の芸術的レベル、そういうものを考えまして、世界のオペラハウスでトップに来るのはどこかと申しますと、イタリア語圏ではミラノのスカラ座、ドイツ語圏ではウィーン国立歌劇場が文句なく一応トップに君臨しているわけですが、公演回数からいきますと、皆様もご経験なさっていると思いますが、ミラノのスカラ座は、あそこに行って公演を運よく見られるということは非常にまれでございます、とても公演回数が少ないんですね。それに比べて、ウィーンの国立歌劇場は、7月、8月の休みを除いて、9月の新シーズンから6月まで、10カ月に約300回の公演回数を誇っております。クリスマスとイースターの2日のお休みを除いて、ほぼ毎日、きょうは《椿姫》、あしたは《タンホイザー》と、次から次へと公演を続けております。

その公演がどうして成立しているか、どのようなリハーサルのシステムで、どのような舞台技術、いわゆる舞台装置の入れかえをどのように行っているのか、ウィーン国立歌劇場は大変すばらしい機構を持っておりますけれども、日本の新国立劇場をしのぐほどではありません。それでも300回の公演をこなしている、長い間その現場でプロダクション、いわゆるリハーサルや技術のやりくりをしてきた現場の方にきょうはお越しいただきまして、その秘密に迫っていただきたいと思っております。

ハンス・ディーター・ローザーさん。彼は1982年から10年間フォルクスオーパー、

そしてウィーン国立歌劇場の制作主任として長い間芸術面及びプロダクションの責任者として仕事をなさってきました。フォルクスオーパー、シュターツオーパーの日本公演にも数多く参加されております。その後、バレンボイムに請われまして、ベルリン国立歌劇場の制作主任も務められました。

ロベルト・シュタングル氏は、1957年から45年間、ウィーンの国立歌劇場の、最初は照明監督として、その後、舞台の総責任者テクニカル・ディレクターとして、その重要な職務につかれました。カラヤン、ベーム、バーンスタイン、いろいろな指揮者、それから、演出家としては、ヴィーラント・ワグナー、ルキーノ・ヴィスコンティ、アウグスト・エヴァーディンク、ジャン＝ピエール・ボネル、フランコ・ゼッフィレッリ、ジョルジュ・ストレーレル、ゲッツ・フリードリヒ、ベルクハウス、クプファー、ドレーゼン、ヨハネス・シャーフ。もうほんとうにオペラ史を飾る著名な演出家のほとんどとつき合っています。彼が手がけた新プロダクションも412というレパートリーを誇っております。

きょうはこのシュタングル氏とハンス・ディーター・ローザーさん、それから、もう一方、ウィーン在住13年、観客として、またジャーナリストとしてウィーンのアペラを見てこられました野村三郎先生にお越しいただいております。この野村先生とシュタングルさんとローザーさんとで3人でお話をいただくわけですが、通訳として、長い間ウィーン国立歌劇場及びウィーン・フィルハーモニー管弦楽団の日本公演のほとんどすべてに携わってこられました通訳の松田暁子さんに、きょうはこのシンポジウムの通訳をしていただくことになっております。

それでは、皆さん、ご紹介いたします。ローザーさん、それからシュタングルさん、野村先生、松田暁子さん、よろしくお願ひいたします。(拍手)

【司会(武濤)】 これから基調講演を始めていただくわけなんです、こちらのほうで1つだけご説明をさせていただきます。お手元の資料の中に質問記入用紙というのがございます。こちらのほうに、今の基調講演をお聞きいただきまして、質問等ございましたら、この質問記入用紙にご記入の上、休憩時間、大体3時10分か15分ぐらいからと考えておりますけれども、この時間に係の者にお渡しください。これを、この後の第2部のほうで反映させていきたいと思っております。どうぞよろしくお願ひいたします。

それでは、基調講演のほうを始めたいと思います。では、講師の方々、どうぞよろしくお願ひいたします。

【野村】 それでは、ただいまご紹介いただきました野村でございます。私、ジャーナリストという紹介をいただきましたが、実は全然ジャーナリストではございませんで、むしろ研究者でございますので、批評もいたしますけれども、そういう観点ですとウィーンの国立歌劇場とか、ウィーン・フィルであるとか、音楽活動について見てまいりました。13年ということですが、昔々ウィーンにも留学しておりまして、いささかウィーンにおける生活も長くなりました。

さて、早速でございますが、本日はそのウィーンの国立歌劇場のオペラ制作とその技術運営というテーマで、ローザーさんとシュタングルさんにウィーンからおいでいただきました。第Ⅰ部ではお二人の基調講演と、第Ⅱ部では皆さんの質問をいただいた上で、それに応える形でこのシンポジウムを進めてまいりたいと思います。お二人の話の前に、私が簡単にウィーンにおけるオペラの歴史について触れておきたいと思います。

まず、ウィーンでのオペラの歴史でございますが、これはウィーンの国立歌劇場の前史に当たります。皆さんご承知のとおり、オペラというものが始まったのは大体1600年ですね。《ダフネ》、これは楽譜が残っておりませんが、1594年につくられました。それから、《エウリディーチェ》が1600年、これは関ヶ原の戦いのころでございますね。日本ではお国歌舞伎がちょうど始まっております。ウィーンではどうかと申しますと、1622年に既に音楽劇が行われております。というのは、ここはハプスブルク家が支配しておりました大変広大な帝国でございました。その範囲の中にイタリアも入っておりましたし、北のほうで言いますと、チェコだとか、もちろんその間にハンガリーもございませぬし、スロバキアだとか、いろんな国々、12の民族が入っていたわけでございます。そこで、皇帝フェルディナント2世が治めたのは、1619年から37年までですが、その後のレオノーレは、マントヴァ公の娘であったわけです。というわけで、イタリアからオペラがここに入ってくるというのは極めて自然な流れであったわけです。

例を挙げればもうきりがないので、これ以上申しませんが、ちょっとだけ触れておきますと、既に音楽に対しては、ここの皇帝の一家は深い関心を持っておりまして、音楽だけではなく、美術、文学に対しての造詣は深い一家でございました。例えば、皆さんご承知の、あるいは大好きなという方もいらっしゃると思いますが、ウィーン少年合唱団は、これは1498年にマクシミリアン1世がインスブルックからウィーンに移るときに、6人少年を採用して始めたのが、今につながるウィーン少年合唱団ということになるわけです。ですから、大変古い歴史があるわけですね。特に特筆すべきはレオポルト1世では

ないかと思うんですが、彼は1685年から1705年まで皇帝でしたが、1667年にやりました《金のりんご》というのは、これはもう大変な出演者の数で、これはオペラ史を読むと必ず出てくる話です。そういうわけで、ここにはそういう長い伝統が、王室を中心にあったということが言えます。

さて、現在の国立歌劇場につながる劇場はどうかと言いますと、マリア・テレジア、皆さんご存じのとおりですね、女帝と呼ばれていますが、実は彼女は皇帝にはならなかった。ご主人が皇帝で、自分は王様で、カール6世の娘でありました。カール6世も作曲家であったのです。先ほど申し上げたレオポルト1世も音楽家でありました。このマリア・テレジアが、1752年に、初めて劇場に対する国家的な助成金を出しております。

ウィーンにいらした方はとても多いと思うんですが、日本で言うと銀座に当たるケルントナーという通りがあります。そこに門があったわけですね。あそこをちょっと注意すると、ここにケルントナーの門があったというプレートが残っております。そこを進んでいく手前の左のほうに、ザッハーというホテルがございますね。大体あの場所なんですけれども、そこに「ケルントナー門のわきの劇場」という、日本語で言うと非常に言いにくい名の劇場がつけられたわけです。これが1709年の11月にこけら落としをしております。

同時に、王宮のミヒャエル門というのがあり、そこにブルク劇場がありました。これは現在市庁舎、堂々たる宮殿のような建物であります。その向かいにブルク劇場というのがありますけれども、そこへ後ほど移転するわけですね。現在、その跡は、ここはローマの軍団がいた場所で、ローマの遺跡でもやられておりました。

既にこのケルントナー劇場——と簡単に縮めて言わせていただきますが、ここではドイツ語、イタリア語の喜劇、イタリア・オペラも、あるいはバレエもされておりました。既にこのころ、レパートリー・システムが採用されていたのです。一方、レパートリー・システムはブルク劇場でもされていましたが、次第に演劇が中心になっていきます。このマリア・テレジアの長男のヨーゼフ1世は、国民劇をつくるというふうなことを言って、モーツァルトが大変感激して、自分もそれをつくりたいと書いている手紙が残っております。そういうわけで、ここには既に長い音楽の歴史だけではなく、劇場の歴史もあったわけですね。

その後、フランツ・ヨーゼフが皇帝になったとき、彼はもう事実上最後の皇帝であるわけです。奥さんは、あの有名なエリーザベト、シシーという愛称で呼ばれていますが、こ

の方が1857年に旧市街、今リングといいますね、輪になって一区を取り巻いているあの道路にあった城壁を取り壊すという決定を下します。そうしますと、そのリング沿いにたくさん公共的な建物であるとか、あるいは、貴族の館であるとか、そういうものが建ちます。1869年の5月25日に、帝室オペラ劇場が《ドン・ジョヴァンニ》でもってこけら落としをいたしました。

ここには悲劇があったことをご存じの方もいらっしゃると思いますが、これはもうこの時代にコンペをしているわけですね。このコンペで当選した、2人とも教授でございましたけれども、アウグスト・フォン・ジッカルズブルクとエドアルト・ファン・デア・ニュルというこの2人がその設計に当たります。ところが、ウィーンというのは大変うわさスズメがたくさんおりまして、悪口を言うものですから、ニュルはうつ病みたいになりまして、首をくくって死んでしまうんです。その後を追うように、ジッカルズブルクも死んでしまいます。つまり、この2人は、この劇場の完成を見ないで死んでしまったという歴史がございます。そのとき、あのフランツ・ヨーゼフがちょっと口を滑らせて、「どうもこの建物は」と言ったというので、それも原因になったんじゃないかと言って、フランツ・ヨーゼフは、その後、何かあると、「ああ、結構だね」と言ったと。もう何でも結構だねと言うことに決めたという話が残っております。

そういうわけで、その後、ここにはたくさんのすばらしい音楽家が登場します。あるいは、支配人が登場します。マーラーが1897年から1907年までおりましたし、リヒャルト・シュトラウスも1919年から1924年までこの支配人を務めました。それが、1918年に第一次世界大戦が敗戦に終わりますと、宮廷劇場から今の国立歌劇場に変わっていくわけです。そして、さらに時間がたっていきますと、1945年の3月12日に第二次世界大戦の末期、アメリカ軍の空襲によりまして、この劇場が炎上してしまいます。幸いなことに、あそこのホワイエにある絵は残っておりますけれども、全部壊れてしまいました。どのように再建するかというのはいろいろな論議があったのです。大変モダンなものにしようではないか、いや、昔のとおりにつくろうではないか、といろんな意見が闘わされましたけれども、やっぱり伝統的な形で再建しようではないかということで、約10年かかりまして、1955年の11月5日に、今度は《フィデリオ》で、ベームの指揮で再開されました。来年は再建50周年ということで、それにちなんだいろいろな催しが準備されております。

そういうのが大ざっぱな歴史でございます。これ以上詳しいことは、ローザーさんにい

ろんな立場でお話をいただき、また、シュタングルさんに技術的な立場で劇場の歴史について述べていただくほうが、よほどおもしろかろうと思いますので、早速ですけれども、ローザー先生、お話しいただければと思います。どうかよろしく願います。

【ローザー】 皆様、こんにちは。本日は昭和音楽大学のご招聘によりまして、私は皆様方とここで一緒に、そして、皆様方にオペラについて、そして、特にウィーン国立歌劇場についてのお話もできる機会を与えていただきましたことをとてもうれしく思っております。

それでは、まずウィーン国立歌劇場の基本的な、どういう考えでこれまで進めてこられたかということから始めたいと存じます。

ウィーン国立歌劇場は、古典的意味でのレパートリー劇場です。では、この「レパートリー」とはどういう意味でしょうか。このもとの言葉はフランス語から来ていまして、劇場に関して言えば、その意味は、上演されるべき、または、上演された作品の目録、一覧表の意味ですが、または、俳優または歌手がマスターしている役柄のリストでもありません。この言葉のルーツは、ラテン語の「レペルトーリウム (repertorium)」という、これは単に「目録」の意味だけですが、そのもとの語幹の「レペリーレ (reperire)」という言葉は、「再び見つける」とか、「再び出現させる」、また「取得する、獲得する」に戻り、今日の使い方に再びとても近くなっています。今日の言葉としては、「レパートリー」とは、劇場で上演される、また、上演される用意のある作品の全体を意味します。ですから、今日レパートリー劇場というと、その劇場の中核をなすプロダクションのことだけではなく、ほぼ日替わりのプログラムで上演する劇場のことも意味しています。

それでは、レパートリー劇場の歴史的考察をしてみましょう。レパートリー劇場は、19世紀のドイツ語圏での市民のための劇場の形式で、伝統的市立劇場の形式です。この成立は、当時の市民階級の教養や娯楽に対する要望が高まってきたことに起因していました。当時、貴族のためにだけ上演されていたオペラは、スタジオーネ・システム、今日というアンスイート・システム、これは同じ出し物を毎日繰り返して公演するシステムのことですが、このようなスタジオーネ・システムで行われていましたので、数少ない上演回数でした。ですから、それだけでは長期間にわたってオペラ上演を提供することもできなかったのです。

レパートリー劇場の中心は、アンサンブルでした。そのアンサンブルとは、シーズンを

通して主要な歌手や俳優はほとんど変わらず、芸術幹部も、指揮者、演出家なども、固定のメンバーで共同作業をし、既にある何度も使い回しをするような舞台装置で、部分的には自前の衣装や劇場支配人の倉庫にある衣装で、短いリハーサル時間、1週間ぐらいのことも多く、その短いリハーサル時間で上演されました。このようにしてつくり上げられた公演は、同じメンバーのままで、要望に応じて繰り返し上演され、その間に芸術的にも成長し、また、その芸術性も高めていくことができたのです。

今日の劇場の観客にとってはほとんど想像できがたいことなのですから、作品ごとの解釈により舞台装置がデザインされるのではなくて、つまり、演出家の解釈、見解が反映されるのではなかったということなのです。もちろん、技術的条件もその当時はとても少なかったのです。舞台上のすのこからの吊り物と、セリからの舞台装置が中心で、いわゆるスタンダードの舞台装置、例えば、広間とか、小部屋とか、森の中とかというような舞台装置がありました。劇場史を振り返って見てみますと、当時の観客が、その色もだんだん使ってあせてきてしまっていて、ほこりをかぶったようなこれらの舞台装置に飽き飽きしてきて、抗議していることが報告されているのを読むことができます。

19世紀の後半になって初めて、ウィーン宮廷歌劇場のような劇場では、その作品に見合った舞台装置による舞台がより重要になってきました。演出家の意義が高まってきて、アーティスト、歌手の舞台への登場や退場などをアレンジするのは演出家の仕事となりました。しかし、それがとても発達したといえますか、発展した今日では、いわゆるコンセプト劇場が中心となり、演出家はその作品に対する自分の見解をかなり自己中心的に舞台に反映させるようなこともあり、作曲家はますます後ろに追いやられているように思われることもあります。

このレパートリー劇場のシステムは、既に申し上げたように、固定のアンサンブルにより保証されていました。ゲスト出演者の客演ということは、ほとんどまれでした。当時は旅行することはとても大変で、移動は限られていました。現代の交通システムができてから、初めてアンサンブルの変更の可能性ができてきましたので、その結果、アンサンブルの概念も弱体化し、緩んできました。

当時の観客は、自分の町の劇場のプロダクションをそのほかの劇場と比較する機会がほとんどなかったので、観客の満足の度合いは、レパートリー・システムにより上演されることでより高まりましたから、それはレパートリー劇場を維持する上では決定的な要因でもありました。私たちの今日の時代における、観劇を主眼とした観光産業、いわゆるオペ

ラ・ツーリズムは、その当時の交通手段では不可能でしたし、引っ越し公演もありませんでしたし、今日の電波による中継の可能性などは、当時は全く考えてもみなかったことでした。ですから、楽しみや教養のためには、自分の町の劇場よりほかに体験することができませんでした。そうでなければ、自分自身が俳優や歌手になるか、またはそのほかのアマチュアと一緒にグループをつくって簡素に上演するか、またはハウス・ミュージックを楽しむか、または読書により自分のファンタジーをかき立てるしかできませんでした。

今日私たちが知っているところのウィーン国立歌劇場は、先ほども野村先生からのご紹介がありまして、皆様お聞きになったと思いますが、バロック初期までにさかのぼる歴史的発展の産物です。音楽に造詣の深かった歴代の皇帝により、オペラはアルプスの北側のウィーンにも急速に広まり、多くの層の民衆にもたちまち浸透していきました。18世紀には、マリア・テレジア女帝が、劇場、特にオペラの重要性を強調した有名な言葉を1759年に残しています。「スペクタクルがなくては、このような大きな宮殿で我慢することはできないであろう」と言っておりました。既に1709年にはオペラハウスの前身であるケルントナー・トーア劇場が、今日のウィーン国立歌劇場の近く、現在のホテル・ザッハーのところに建てられ、既にレパートリー劇場としてオペラを上演していました。もちろん、今日のような国立の機関ではまだありませんでした。また、旧ブルク劇場は、今日のミヒャエラ・トーアという地名の近くの近くですけれども、同じくレパートリー劇場システムでオペラが上演されていました。ここでは、例えば、《後宮よりの逃走》や《フィガロの結婚》が初演されましたし、オペラ以外にも、演劇の上演も行われていました。

今日のオペラハウス、前身は宮廷歌劇場で、現在のウィーン国立歌劇場が飛躍的に発展することになったきっかけは、1857年、ウィーンの旧市街を取り囲んでいた城壁を撤去して、2人の建築家、アウグスト・フォン・ジッカルズブルクとエドアルト・ファン・デア・ニュルの設計でオペラハウスが建設されたことでした。1869年5月25日、モーツァルトの、これは、当時は《ドン・ジョヴァンニ》ではなくて、《ドン・ジュアン》と言われていたそうですけれども、もちろんその当時ドイツ語で歌われましたが、これによりこけら落としが行われました。

その後、このオペラハウスは、著名な数々の支配人、総監督によって運営されてきました。その数人の名前を挙げさせていただきますと、フランツ・フォン・リングルシュテット、ヨハン・ヘルベック、フランツ・ヤウナー、ヴィルヘルム・ヤーン、グスタフ・マー

ラーは1897年から1907年まで、リヒャルト・シュトラウスが1919年から1924年まで、フランツ・シャルク、そして、フェリックス・ワインガルトナー、クレメンス・クラウス、そしてカール・ベームなどですけれども、1945年3月12日、第二次世界大戦の終わる数日前の空襲により破壊されてしまいました。しかし、そのすぐ後の1945年3月24日、たった12日間後の3月24日には、同じ場所にオペラ座を再建することが決定されたのです。1955年の11月に華々しく、これはオーストリアのオペラ・コロネーション、オーストリアのオペラ戴冠式として再開され、まず最初に《フィデリオ》の新演出で11月5日に上演されました。

それでは、アンサンブルの概念の変遷についてお話ししたいと思います。1869年に、古典的なレパートリー劇場の意味で、日々プログラムを変えて、1年を通じて、または数年間の契約でのアンサンブルで上演することが始まりましたが、その後の進歩した旅行手段や、その加速度的発展により、いわゆる月給制ではなくて、一晩ごとの公演ごとの報酬で契約する、そのほうが高額の場合が多かったのですけれども、いわゆるゲスト出演者が増えることとなりました。そして、今日までも続いている、しかしもうこれは既に自明のことともなっていますが、専属のメンバーとゲスト出演者間の摩擦が起こることにもなりました。また、外国公演も多くなり、急速に発展したラジオやレコードの強力な躍進により、通常とは違うメディアのアイドルをライブで聞きたいという観客の要望も強まることになりました。それまではまれにしか使われなかった「スター」という概念が意識されるようになり、それまで続いていたオペラにおける個人崇拜は、マーラー以降は、その数十年前まではプログラムにも名前を掲載されなかった指揮者も、その列に加わることとなりました。

オペラはさらに幅広い観客層を獲得していき、レパートリーも拡大し、過去のものを保存しようという芸術意識も高まりました。また、数多くの新しいオペラが生まれ、観客から好奇心をもって期待され、称賛され、受け入れられ、幅広いオペラのレパートリーができ上がりました。旅行時間の短縮により、オペラの舞台はさらに国際化していき、ついには大陸間のオペラ・アーティストの往来も行われるようになったのです。

それでは、次に、ウィーンのレパートリー劇場の柱となる重要な構成要素をお話ししたいと思います。ウィーン国立歌劇場の幅広いレパートリー、この非常に多い公演回数は、3つの重要な部門によりそれを維持することができるものでした。それらは、今日もウィ

ーンのレパートリー・システムの運営のクオリティーを保証しています。それは、国立歌劇場管弦楽団、これはプライベートにはコンサート・オーケストラのウィーン・フィルハーモニー管弦楽団協会を結成しているオーケストラですが、それとウィーン国立歌劇場合唱団、そして技術部の、この3つです。これらの3つのグループはそれぞれにシステムを作り上げていて、目標とする芸術的結果を出すことや、シーズン中に予定されているレパートリーの上演を確実にすることを助けています。この両芸術グループであるオーケストラと合唱は、それぞれ似通った特別の伝統がありますが、これらの部門なしには、ウィーンのレパートリー・システムは考えられません。

アンサンブルの概念は、そのときの各ディレクション、制作の方針により、あるときは大いに、あるときはそれほどでもなく評価されていました。時代によっては、アンサンブルの概念は全く新しく解釈され、アンサンブルとはウィーン国立歌劇場に定期的に出演している芸術家、アーティストのことと理解されていることもありました。いずれの場合でも、その国の言葉、ウィーンではドイツ語で歌うことは、その運営には必要でした。ウィーン国立歌劇場の再建後、総監督だったカール・ベームの後に就任したヘルベルト・フォン・カラヤンの時代、これは1956年から1964年でしたけれども、このときにオリジナルの言語でオペラが歌われるようになったのです。これは、特にイタリア語とフランス語のレパートリーを国際的にキャスティングができるためでした。

それでは、レパートリー・システムの長所と短所ということでお話ししましょう。レパートリー・システムの大きな長所は、1シーズンのうちに提供することができる作品の充実度です。この論拠は、このシステムの支持者から常に挙げられるのですけれども、若い人たちに1シーズンだけでオペラの世界についてのすばらしい一覧をすることができるということに、指摘されている長所が挙げられます。しかしながら、今日では私たちはほとんど制限なしに旅行することもできますし、ほとんどすべてのレパートリー作品のビデオやDVDが市場に出回っています。

次の長所としては、上演演目が毎日変わることにより、出演者や作業スタッフがルーティンに陥らないということも長所として挙げられます。また、レパートリー・システムのために抱えているアンサンブルを極力起用することにより、経費を節約することも指摘されます。しかし、節約効果から言うと、アンサンブルを抱えるということは、レパートリー・システムの代弁者が常にメリットに挙げるほどの経済効果はないと思います。なぜな

らば、すべての声のパートと役柄をカバーするアンサンブルを維持することは非常にお金がかかることだからです。ゲスト・アーティストが大変に経費がかかると言われるけれども、これは根絶することのできない劇場の間違った考えだと私は思っています。そのゲスト・アーティストが有名であればあるほど、重要であればあるほど、それだけチケットもよく売れ、劇場の収入の可能性が高まるのですから。ですから、そういう意味で、ゲストは決してデメリットのサイドに入れるべきではないと私は思っています。

一連の短所としましては、毎日のプロダクションを変えるために、巨大な技術陣による機材を必要とすることです。今日では、私たちは映画やテレビで、マテリアルも時間もかけた非常に高度で技術的な手段での映像の美しさになれ親しんでいます。これは非常にお金のかかることです。このような大がかりな舞台美術のためには、舞台をつくり上げる時間もかかり、新プロダクションのリハーサルの時間も長くなりますから、特にメインの主舞台以外の舞台装置の準備の場所がないような場合は、レパートリー・システムには、より短所となることだと思います。

レパートリー・システムの最大の欠点は、その反対者からも常に指摘されることなのですけれども、新プロダクションのときに高い芸術性を目指して上演したクオリティーが、レパートリー・システムでは通常のことですが、それに見合ったリハーサルが行われないので、そのクオリティーを保つことができないのではないかということです。1949年に亡くなったウィーン国立歌劇場のすぐれた演出家でありましたドクター・ロータル・ワラシュタインは、次のように言っていました。「オペラは音楽的出来事と理解されるが、劇場の芸術作品として評価されることはほとんどない」と。さらにワラシュタインの言葉ですけれども、「演出のフォームを保つことは、練習を積んだ音楽的フォームを保つことよりもはるかに難しい。なぜかという、公演の夜には、音楽的には指揮者が導き、警告を与えて功を奏することができるが、演出家はただ泣きながら、怒りながら、舞台のそで腕を振り回すしかないからだ」と彼は述べています。

ドクター・ワラシュタインがここで強調したかったのは、レパートリー・システムでは、そのアンサンブルとスタッフ全体による芸術的クオリティーを大いに信頼し、まさに神頼みで行われるからです。それに対して、スタジオ・システムでは、舞台上の準備も十分に上演できるということでしょう。しかし、どちらのシステムを優先するかは、各劇場ごとに決定されることであり、それには、各劇場の支配人、総監督が責任を持つべきで、各劇場の観客に定着するシステムがとられるべきでしょう。

それでは、今日のウィーンのレパートリー・システムについてお話しいたします。ウィーン国立歌劇場は、ここ数十年の間、ミックスした形を実現するように試みています。つまり、伝統的なレパートリー・システムに部分的にスタジオ・システムをまぜ込んだ、いわゆるブロック・システムを取り入れています。つまり、シリーズで上演される一定のプロダクションは、通常は3日間の間隔、つまり公演日がありますと、その後2日間の休息日、そしてまた公演日というような間隔で上演されます。このシリーズで選択されるプロダクションは、歌手の可能なスケジュールとか、プロダクションの技術的負担度や、通常のリハーサルのリズムではできない、または、必ずピアノによる、またはオーケストラ付きのリハーサルが必要という作品とか、または、演出の難易度により決定されます。

現在のウィーン国立歌劇場は、1シーズンのうちに約50本のオペラと約20本のバレエを上演しています。スタンダードのレパートリーは、一般的に、特別には舞台上でのリハーサルは行わず、リハーサル室で簡単に簡略化した舞台装置で、ピアノでのリハーサルが行われるだけです。シーズンは、9月1日から6月30日までで、キリスト生誕の聖夜と復活祭の前のキリスト受難の日の聖金曜日、そしてオペラ座舞踏会の前日は公演がありません。そのほかに、ほんとうに少ない数ですが、新プロダクション作成の際に、テクニカル・リハーサルのためにオペラ座が閉められる日もたまにあります。

このシステムが機能する前提条件は、劇場のプロダクションに関係しているすべてのグループ、部門の正確な事前の計画が必要です。これらのグループのインテンシヴで定期的なコミュニケーションが必要なのです。このシステムでレパートリーをつくるに当たり、新プロダクションは未知のものですから、それにかかる時間や経費の見積もりや判断を誤ると、大きな問題となります。その影響でこのシステムが損なわれることにもなり、大変に大きな出費によってのみ修正可能ということになってしまいます。

レパートリーの作成とその上演スケジュールに集中しているレパートリー・システムの劇場では、オペラ界全体にインパクトを与えるようなことはかなり制約されてしまうのは当然のことだと思います。ウィーン国立歌劇場については、このオペラハウスが設立されてからこれまでに3回だけそのようなインパクトを与えられるときが、私としてはあったと思います。それに挙げられるのは、まず最初に、グスタフ・マーラーとそのスタッフであった舞台担当のアルフレード・ローラーとの深い結びつきによる業績が挙げられますが、その次には、第二次世界大戦後のウィーン国立歌劇場が空襲で破壊された後の代替えの上

演場所であったアン・デア・ウィーン劇場とホーフブルク宮殿内のレドゥーテンホールで上演されていたときの、いわゆるウィーンのモーツァルト・スタイルができ上がったことです。しかしながら、この出発点は、芸術的に考慮されてでき上がったのではなく、歴史的に与えられた限られた空間での状況から、このようなウィーンのモーツァルト・スタイルができ上がったのでしたけれども。そして、最後に挙げられるのが、ヘルベルト・フォン・カラヤンによりオリジナル言語によるオペラの上演に戻されたことですが、これはオペラのグローバル化への大胆な決断であり、その当時はまだその時期が熟していたとは言えないときのことでした。

【野村】　ここで、次にシュタングルさんにお話をいただきたいところですが、今、ローザー先生からお話いただきました、ウィーンの国立歌劇場は基本的にはレパートリー・システムの劇場であるという観点から、レパートリーという言葉もちょっと注をつけておきたいんですが、これは日本でだけレパートリー・システムと言っているのでありまして、語源からご説明がありましたが、「レペルトワー」というのが一般的に使われている言葉なんです。ですから、注意深くお聞きになっていた皆さんはすぐにお気づきになったと思いますが、「レペルトワー・システム」というのが正しいわけです。でも、我々は「レパートリー・システム」と言っておりますから、そういう観点から見て、6つの点を挙げられたと思うんですね。

たくさん熱心な方がメモなさっているようですが、ちょっとまとめてみますと、第1に、レパートリー・システムの劇場としてのアンサンブルの意味であるとか、歴史であるとか、そういうことをお話になりました。

次に、ウィーンの国立歌劇場の歴史的な展望というものを振り返って見られました。

第3番目に挙げられたのは、その中核になっていた「アンサンブル」で我々は現在でも専属歌手のことを「アンサンブル」と呼んでいます。これが弱体化していったということをおっしゃられました。交通手段が急速に発展していったし、メディアが急速な発展を見せたために、弱体化していくわけです。そこにスターが誕生するとか、あるいは、プログラムに指揮者の名前もなかったというのも大変おもしろい指摘ですね。それと、最近では演出家の横暴が叫ばれるような状況もありますが、演出家というものが前面にぐんと出てくるというような現象につながっているわけです。

それから4番目におっしゃられたのは、このウィーン国立歌劇場は、そのオーケストラ、合唱団、技術、この3つの柱が支えているということを指摘されました。

次に、5番目にお話しになりましたのは、そのレパートリー・システムの持っている長所と短所。長所はいろいろあります。そういうふうなスターというのは、必ずしもマイナスではないというふうなお話もございました。しかし、短所としては、巨大な技術陣がいっつも支えていなければならない、あるいは、一度新しいプロダクションをつくりますと、その後は練習をやり直すということはほとんどないんですね。歌手が突然ゲストで来ると、突然「あなた、ここで歌って」と言って、突然歌うんです。指揮者も突然やって来て、いきなり振らなければいけないですね。そういう芸術的水準を維持することの難しさということをご指摘になっています。

それから、最後に、ウィーンの国立歌劇場が到達した結論として、そのレパートリー・システムとスタジオネ・システムの両者を取り入れて、ブロック・システムと呼ばれるシステムをとっていると。これが現在のウィーン国立歌劇場のあり方であるという点でお話しになりました。

特に注目すべきだと思うのは、マーラーの時代ですね。マーラーの時代はどこで指揮をしていたかという、幾つもマーラーの改革はあるのですが、例えば、今現在、指揮者は聴衆とオーケストラの間で指揮をしていますね。ところが、マーラーの時代までは、オーケストラと舞台の間で指揮をしていたんですね。それを聴衆の間に持ってきたのもマーラーなんです。非常に厳しい技術的な水準というものをオーケストラに求めましたし、それを挙げればきりがなほどマーラーの改革というのはあったわけです。

それから、その次には、大変皮肉なことですが、ウィーンの国立歌劇場が空襲で崩壊した後に、現在でも使われておりますテアター・アン・デア・ウィーン、これが今度はまたオペラ劇場として再生するんです。そこでやられた10年間というものは、大変また画期的な時代でもあったということをご指摘されました。これも大変興味深いことですね。

それから、カラヤンが原語主義を導入したということも、これは単にウィーンの国立歌劇場だけの問題ではなくて、ほかの劇場にも大きな影響を与えまして、今、世界の主要な劇場は原語主義になっております。また、最近、ウィーンにはこういうふうなドイツ語と英語の訳が出る、原語で歌っていてもそれが出る。これはメトロポリタンは前から導入しておりましたが、あるいは、日本でもステージのわきにこういうふうな訳が出ますけれども、そういうふうな手段を借りながら原語主義でいくというやり方によって変わっていったわけです。

こういうふうに、レポーター・システムが持つ欠陥を補うやり方もいろいろと工夫されてきているわけです。こういうことを、今、6つの点を柱にして、ローザー先生はお話してくださいました。

ですから、今度は、これを技術的な観点で見るとどういうことになるのか、映像を入れながら、シュタングル先生に、この技術部門の観点から歴史的に振り返っていただきたいと思います。どうぞよろしくをお願いします。

【シュタングル】　ご来場の劇場を愛する皆々様、私は皆様のすばらしい国を訪れるのが今回で18回目になります。きょうもそうですけれども、常に劇場、特にオペラというメディアが私を皆様の国にいつも導いてくれました。このオペラという芸術ジャンルが既に古くからあるにもかかわらず、いまだに興味を呼び覚ましていることは、うれしく、また、とても感動させられることです。

私はきょう皆様に私のウィーン国立歌劇場での45年間にわたる経験をお話しできることをとてもうれしく思っております。本日は時間的制限がありますので、詳細にわたる説明ができないかもしれませんが、できるだけ皆様のご興味に沿うようにと、野村先生と一緒に質問リストを準備いたしましたので、それに従ってお話を進めさせていただきたいと存じます。また、皆様からそれ以外のご質問がございましたら、後ほど喜んでお答えしたいと思っておりますので、どうぞよろしく願いいたします。



写真1 ウィーン宮廷歌劇場（1869年－1945年）

1869年5月25日、《ドン・ジョヴァンニ》によってこけら落としされました宮廷歌劇場は、エドアルト・ファン・デア・ニユルとアウグスト・フォン・ジッカルズブルクにより建設され、フランツ・ヨーゼフ皇帝の命によって建設されました宮廷歌劇場ですが、今日でもその外観は変わっていません。

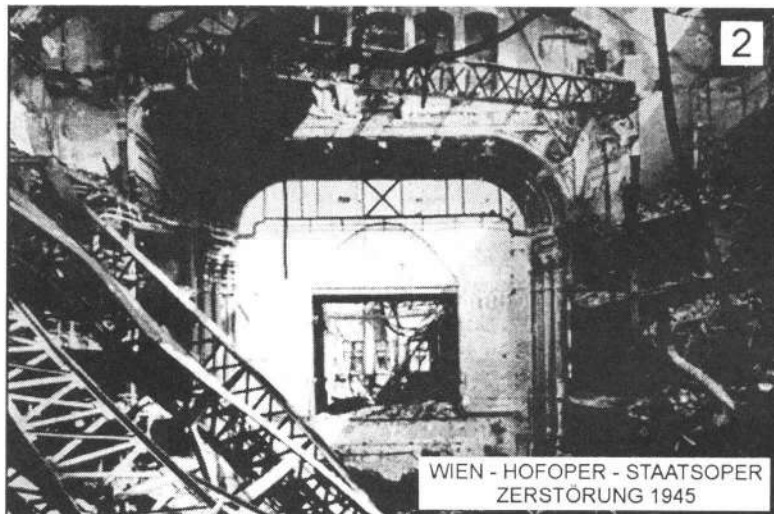


写真2 ウィーン宮廷歌劇場、空爆で崩壊 1945年

1945年3月12日、アメリカ軍による空襲で崩壊しました。舞台と客席は完全に破壊され、リング通りに面している大部分とホワイエは大打撃を受けました。



写真3 ウィーン国立歌劇場 1955年以降

1955年11月5日、10年間の復興作業後、《フィデリオ》で再開されました。舞台部分と客席は新しくなり、エントランスホールとホワイエはもとのままのスタイルで復興されました。

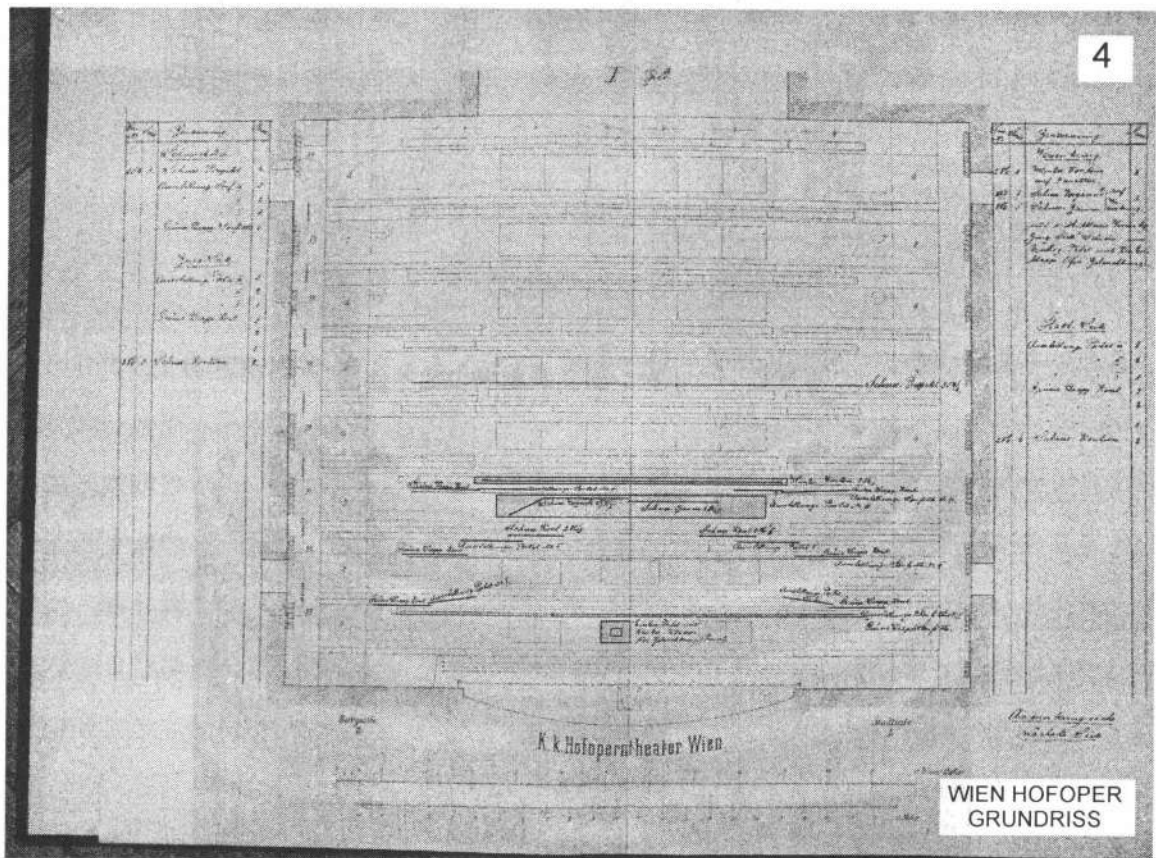


写真4 ウィーン宮廷歌劇場の平面図

以前の宮廷歌劇場の舞台の技術分野は、その当時、18世紀及び19世紀のすべての劇場がそうであったように、バロック劇場としてはそのシステムは完璧でした。舞台は一つの空間で、大きな舞台空間だけで、可動の舞台構成部分があり、セリと、奈落と、舞台上の横長の溝の装置で、下から平面的な舞台装置が出てくるような横長の溝の構造があり、天井部分にはすのこもありました。

舞台装置は各公演ごとに仕込まれ、ばらされていました。ワゴン・システムの形で準備されるようなことは、その当時はまだありませんでした。この舞台技術は、当時はほとんどが絵がかかれたような吊り物のドロップや平面的な舞台装置でしたので、これで十分だったのです。舞台装置の制作工房は、その当時はまだ古い劇場内にありました。

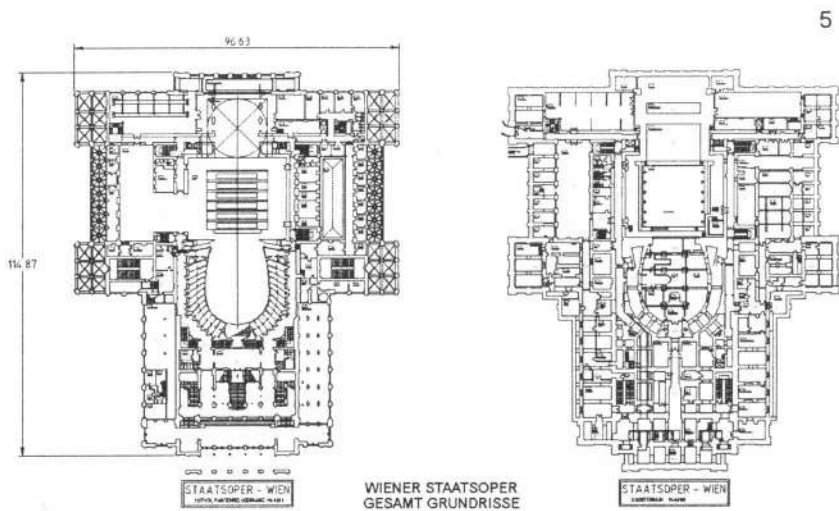


写真5 ウィーン国立歌劇場の総平面図



写真6 ウィーン国立歌劇場の客席

1945年に、舞台全部と客席が崩壊したことは、この部分を新しく作り直すきっかけとなりました。

客席は、とりわけ経費の理由からでしたが、ボルテンシュタイン教授によりかなり簡素化されたものとなりました。

7

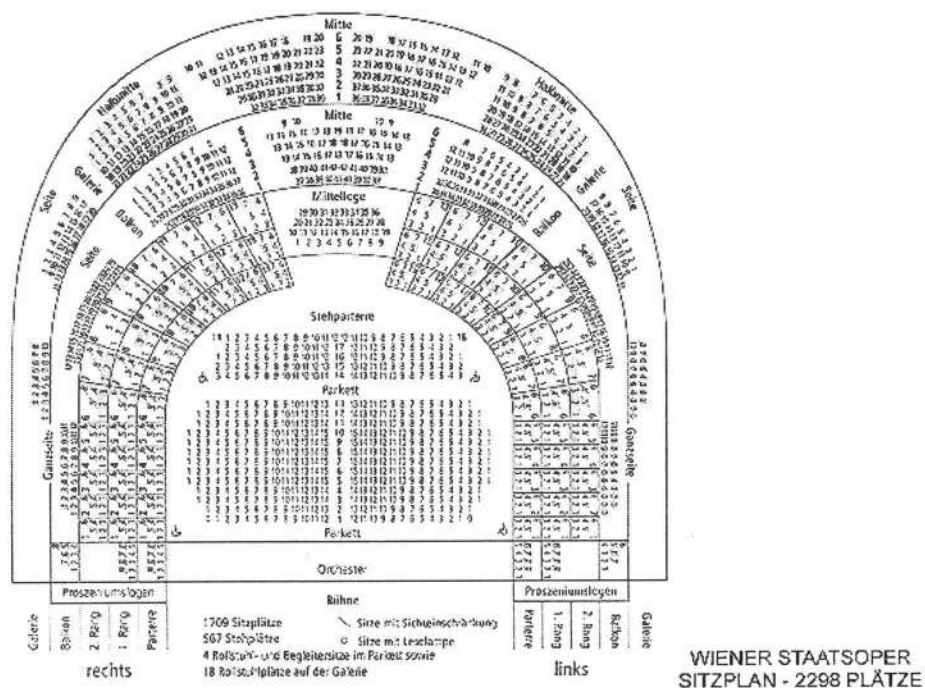


写真7 ウィーン国立歌劇場の座席—2298席

今日では、客席数は2,298人ですが、舞台空間とその技術は、当時の状況下では最も近代的な技術へと刷新されました。

舞台空間はどのようになっているかと言いますと、まず主舞台、メインステージ、そしてサイドステージ、バックステージ、そして下の奈落、そして舞台装置格納庫があります。また、回り舞台も考えられていまして、その回り舞台が、通常の使用のときには邪魔にならないようにバックステージにはめ込まれるようになっています。

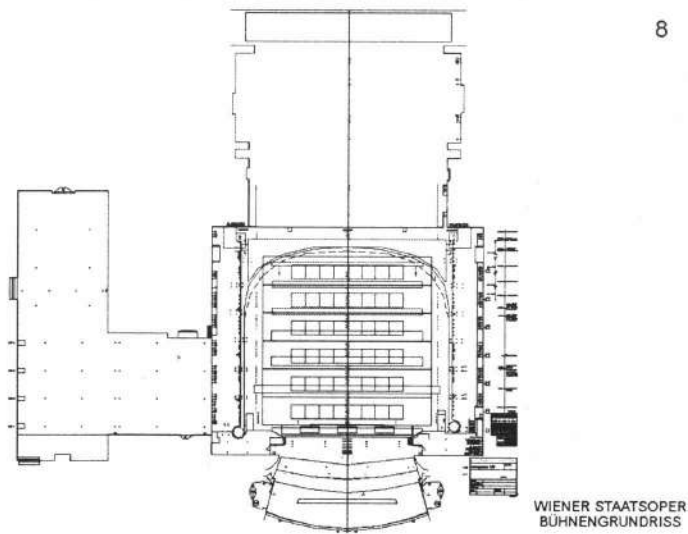


写真8 ウィーン国立歌劇場の舞台の平面図

ほんとうは理想的な希望だった2つ目のサイドステージをつくることは、リング通りとケルトナー通りにはもう拡張することができませんでしたので、実現できませんでした。そういう理由から、劇場内に舞台制作工場をつくることはもうここでは計画されませんでした。

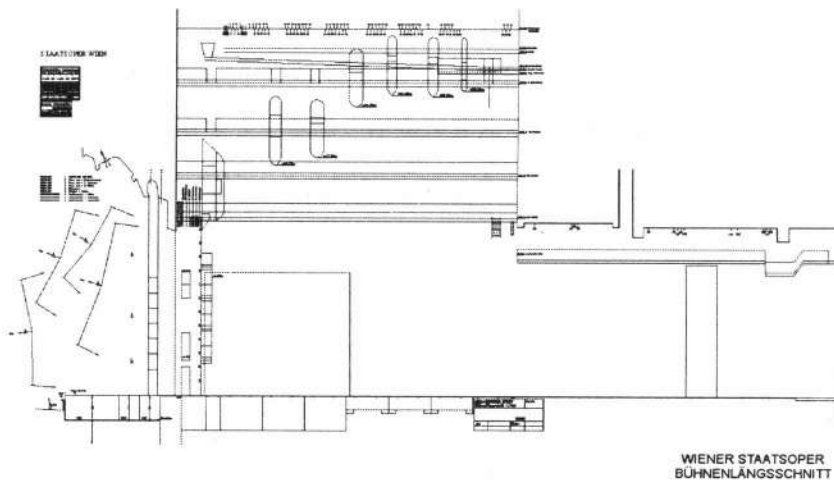


写真9 ウィーン国立歌劇場の舞台の断面図

これは、舞台上の可動の機械装置です。まず舞台の床面には大きな大ゼリが6つ、ステージワゴンが3、ステージ補助ワゴンが6プラス3、それに調整ワゴンがあり、そして、バトンは油圧と手動で大きなすのこから可動されるようになっています。照明のほうは、その当時最新開発されました272電気回路のボルドーニ装置抵抗調節装置が組み込まれ

ました。

バックステージの一番後ろには、舞台装置を持ち上げるためのセリ、これは舞台装置のワゴンのエレベーターがありますが、なぜこれがあるかと言いますと、舞台の高さが劇場の外の通りよりも2.9メートル高いので、外から持ち上げるために、このエレベーターが必要なのです。

これらの舞台とその構造は、1935年から1945年にはスタンダードの設備として、特にこのウィーンではほんとうに完璧に完備されていました。主な作業とその制御技術は、油圧と手動でした。今日では、中心的に使用されているコンピュータ制御は、この時代はもちろんまだありませんでした。その後のこの分野の進歩には、舞台技術にとっても大いなる感謝を捧げなければならないと思っています。ウィーン国立歌劇場では、今日では基本となっているこの技術の恩恵に大変に浴しているからです。



写真10 ウィーン国立歌劇場の調光室

1983年までは、個々の小さい改善はありましたが、基本的な舞台機構は変わりませんでした。1994年に、天井部分のすのこまでを含む舞台機構全体の動力及び制御技術の大部分が改造されました。一番大きな変更は、最新のコンピュータ制御導入による改造でした。

この大改造が行われましたときも、その並行して行われているレパートリー・システムでの劇場運営を保証しなければなりませんでしたが、すべての改造工事は最高のクォリティーで実施され、非常に注意深く行われなければなりませんでしたが、これらの大改造中には、公演が中止されるような事故は一切起こりませんでした。また、1994年のこの改造のときには、ちょうど日本公演があったことも大きな助けでした。

その後も大規模な増設や改築がありました。1994年から95年には、オペラ座の客

席の上の円い屋根の下に当たるところですけれども、亡くなった総監督の名前を取って、エバーハルト・ヴェヒター・リハーサル室というものが改造してつくられました。



写真 1 1 ウィーン国立歌劇場の子供劇場

また、1999年には、オペラ座の屋上のテラスに子供オペラ劇場を建設し、今でも大成功を収めています。

それでは、次に、レパトリー・システムで運営するための技術分野の基本的な前提条件をお話したいと思います。まず、上演スケジュールに先立ちまして、長期計画というものは大体3年から5年ほど前から立てられるものです。そして、また、年間計画というものが、その実際の年の1年から3年ほど前に計画が立てられます。また、月間計画というものは、その二、三カ月前、週間計画といいますがものも一、二週間前までには、もちろん、それぞれの日のディプランも1日か2日前には発表される計画が立てられなければなりません。

よいレパトリーの構成には、そのために有用な上演システムが導入されて初めて可能になるわけですが、その中には定期会員システムや初日定期会員システム、それから、さまざまなチクルス、作曲家に関係したシリーズなども行われますが、しかし、これは技術分野にはあまり影響がありません。

上演スケジュールは、その計画はすべての技術分野に必要なことを適切な時期までに検討し、調整されなければなりません。もちろん、基本的前提として、決定されたスケジュールをこなす十分な技術設備があることはもちろん必要なことです。それゆえに、レパトリー劇場にとっては、舞台の機構をメンテナンスして保持していくために細心の注意を払い、責任を持って実施していくことが非常に重要なことなのです。

また、新しく出てくる要望とか要求、例えば、新演出があるとか、特別の企画公演があ

るなどの場合は、正確にそれを検討し、全体で話し合いをし、調整をしていかなければなりません。

また、建物や人に関する法律上の規定についての知識は、経済的な理由によりどこが限界かということを決めるためにも大変必要となるものです。

また、インフラ施設のメンテナンスは、一定の前提条件のもとで技術部としてのゴーサインを出すためには、確実に行われなければなりません。

また、舞台装置、衣装などの総合的輸送に関しては、その計画の時期、適切なインフォメーションとオーダーの発注により、時間的にも確実に処理が行われるようにしなければなりません。

レパートリー劇場にとって、在庫の正確な管理、これは劇場のすべての部署に言えることですが、この在庫の正確な管理は必要なことです。諸作業により数字が常に変わってきますが、それは問い合わせに対して直ちに答えられるようにしておかなければなりません。長期間上演されていなかったプロダクションが再演される場合とか、外国公演の場合とか、プロダクションの評価の場合などに中核をなす数値は、常に把握できるようにしなければなりません。

レパートリー・システムの根本的な要素は、高いクオリティーで機能する舞台装置及び衣装の制作工場があることですが、これらは日々の多様な要望にこたえられる状態で常にあることが必要です。そして、また、技術部の分野でない劇場のほかの分野の会議録にも常に注意を払って読んでいくことは、私ども技術部にとってとても大切なことです。

今回のこのシンポジウムのテーマとして、レパートリー劇場としてのウィーン国立歌劇場の膨大なるキャパシティの、このレパートリーについてはどのようにして可能になるかということの説明をするということでございますけれども、私どもの劇場の総監督の要望が常にありますが、個々の部署は常にそれに対応した決定をしていかなければならないわけです。しかし、その上で、どうしてこれだけの公演回数が可能になっていくかというその答えは、唯一、私としては、幅広い基礎をもとにしてこれを実行しようとする意志があるということだとお答えしたいと思います。

一応ここで私からの一般的なお話をまず一度とめさせていただきたいと存じます。

【野村】 ただいまシュタングルさんから技術部門の観点からの歴史的な考察をしていただきながら、驚くべき精密さで、映像で示していただきました。私たちがウィーンでご相談したものを、私の想像を超えて、細かな映像、あるいは図面をここに示してください

ました。これはもう非常に私は興味深いところございまして、これほど詳しくウィーンの国立歌劇場の内部の構造、あるいは図面を見せていただくのは、私も初めてでございます。今日は会場に専門家の方もたくさん見えていらっしゃいますが、そういう方々にも興味深いものであったかと思いますが、あるいはそうでない、私はオペラがとても好きだと言われる方々にとっても興味深いことであつたのではないのでしょうか。そして、この原画はロビーにも展示してございますので、休み時間にも見ていただきたいと思うんですが、シュタングルさんは、さらに、このレポーター・システムで運営していくための技術分野での基本的な前提条件とは一体何であるかということを経験を幾つか指摘されました。私は打ち合わせのときに、例えば、バトンの数は一体幾つあるんですかとか、どう使われているんですかとか、そういうことまでお話しただけなら大変うれしいんですがと申し上げたら、このような詳しい図面まで持ち出して映像化していただきました。あるいは、奈落であるとか、リハーサル室であるとか、倉庫であるとか、照明であるとか、そういうものについてもだんだんにこの国立歌劇場が充実していった、その過程も今ご説明があつたわけです。

1994年の大改造の折に日本公演があつたがために大変助かったと。それで、その間にいろいろな改善ができたとおっしゃいました。ただ、ウィーンにおりました私どもは、ウィーンの国立歌劇場が閉鎖されて非常に困つたんですけれども、シュターツオーパーの改善のためには非常にいい機会であつたと。そういう意味では、日本もウィーンの国立歌劇場の内容が改善されるのに役立ったのかなと思うんですが、ここでもう一度、今度はローザ先生に、それでは、上演スケジュールをどのようにつくっていくのかということ、このレポーター・システムはどんなふうになり立っているのかということもお聞きしたいと思うんですね。

さて、それでは、もう一度今度はローザ先生に戻りまして、レポーター・システムをどんなふうになり立たせるのかということをお話しただけならと思いますので、どうかよろしくお願いします。

【ローザ】　きっとこのようなご質問があるだろうと思ひまして、既にもうシステムティックにお答えできるように、少し自分で原稿を用意してまいりましたので読ませていただきます。

上演スケジュールの構成は、各劇場にとりまして、非常に広範囲にわたる、しかも責任ある要件で、上演スケジュールというものは、観客にとっては、その劇場がどれだけ魅力

があるか、また、劇場にとっても、そのシーズン中にどれだけの収入が見込まれるかにもかかわってくるものです。そのほかに、上演スケジュールの作成ぐあいは、劇場の名声や注目度にも決定的な要因となるものです。

それでは、まずここで、成功する上演スケジュールの構成について、4つの観点からまとめてお話ししたいと思います。

まず一般的な観点から始めさせていただきます。オペラハウスが、その上演スケジュール、レパートリーを完全にゼロから、根本からつくるということは、まずほとんどないと思います。それは全く新しい劇場が建設される場合か、古くからある演出を全く受け継ぐことができないような場合のオペラハウスではそういうことがあるでしょうが、通常は、既にある作品のストックから、それに補足する形で新プロダクションを足して上演スケジュールをつくります。

“一般的”観点から見ますと、レパートリー劇場として、そのオペラハウスがどのようなオペラで構成されるべきかということになりますが、それはまさにオペラ芸術の発展をたどることになると思います。それには、バロック・オペラから、ウィーン古典派のオペラ、ドイツ・ロマン派、イタリア・オペラ、フランス・オペラ、スラブやロシアのオペラ、現代オペラ、そして今日のアメリカで独自のミュージックテアターとして発展したアメリカのオペラが挙げられます。作曲家の名前として上げますと、モンテヴェルディ、ヘンデル、モーツァルト、ベートーヴェン、ウェーバー、ワーグナー、ロッシニ、ヴェルディ、プッチーニ、ビゼー、マスネ、スメタナ、チャイコフスキー、ムソルグスキー、リヒャルト・シュトラウス、ベルク、シェーンベルク、ガーシュインなどが挙げられますが、もちろんこれは完全ではありませんけれども。

リヒャルト・シュトラウスのよく引用される1945年4月27日の手紙があるのですが、その中で、第二次世界大戦で崩壊したウィーン国立歌劇場の崩壊前の最後の総監督であったカール・ベームにあてて、リヒャルト・シュトラウスがウィーン国立歌劇場に属すべきスタンダードなレパートリーについて意見を述べています。それによりますと、グルックのオペラは《オルフェオ》《アルチェステ》《アルミード》《アウリスのイフィゲニアとタウリスのイフィゲニア》、モーツァルトは《イドメネオ》《フィガロの結婚》《ドン・ジョヴァンニ》《コジ・ファン・トゥッテ》《魔笛》、ベートーヴェンの《フィデリオ》、ウェーバーの《魔弾の射手》《オイリアンテ》《オベロン》、ベルリオーズの《ベンヴェヌート・

チェルリーニ《トロイアの人々》、ビゼーの《カルメン》、ヴェルディの《アイダ》《シモン・ボッカネグラ》《ファルスタッフ》、リヒャルト・シュトラウスの《サロメ》《エレクトラ》《ばらの騎士》《影のない女》《講和の日》《ダフネ》《エジプトのヘレナ》《ダナエの愛》、リヒャルト・ワーグナーの《リエンツィ》から《神々の黄昏》に至るまで。しかし、このほかに、リヒャルト・シュトラウス自身がウィーンの劇場で上演したかったオペラとして、特に彼の《ナクソス島のアリアドネ》《アラベッラ》《インテルメッツォ》とヴェルディの大部分のオペラも挙げていますが、《トロヴァトーレ》《トラヴィアータ》《仮面舞踏会》、そしてベッリーニやドニゼッティ、ロッシーニ、チャイコフスキーやムソルグスキーのオペラも、今日のウィーン国立歌劇場では決して外すことのできないレパートリーです。

しかし、私たちはここでリヒャルト・シュトラウスの“ウィーンのレパートリー”の概念を分析するというのではなくて、スタンダードなレパートリーの分野を検討するに当たり、彼の解説を考慮に入れるにとどめておきましょう。

次に、歴史的観点からですけれども、この中核をなす基本的なレパートリーは、常に補足され拡大されます。補足の主な契機としましては、作曲家の生誕や没後の記念の年であったり、国の祝日や、政治的な主催事業や、その時代の動向や、その劇場の記念日などによります。例えば、スタンダードのレパートリーではそれほど重要ではなくても、シューベルトの年にはシューベルトのオペラを取り入れるとか、ドヴォルザークの記念の年には彼のオペラを取り入れるということです。しかし、ウィーンではドヴォルザークの《ルサルカ》はレパートリーに入れるべきなのですが、現在は残念ながら入っておりません。

この歴史的な観点には、このオペラハウスの名声に貢献してきた指揮者や演出家や歌手の記念日や誕生日に、あるプロダクションを上演することで、彼らの功績をたたえ、敬意を払うということも挙げられます。

次に、3番目に、教育的観点からお話ししますと、各オペラハウスの芸術上の責任者（総監督）は、自分の劇場に必要な中核をなすレパートリーがどうあるべきかのイメージを持っています。このイメージは、必ずしも一般的な考察と一致するとは限りません。責任者は、この中核をなすレパートリーに、自分が芸術的に必要と思う作品や、観客にぜひ見てほしいと思う作品を補足していきます。例えば、今日のオペラの観客からはほとんど忘れ

られているマイアペーアの作品とか——まあ、私自身は、これはスタンダードなレパートリーに入れるべきだと思っていますが、また、レパートリーに取り入れることにより、そのオペラハウスに特別の特色や地域性を出せるようなものを取り入れるということです。ウィーンの場合は、例えば、コルンゴルト、ツェムリンスキー、シュレーカー、ビットナー、ニコライ、プフィッツナーなどの作品がこれに当たると言えるでしょう。

教育的観点には、専属のアンサンブルの育成のための必要性も挙げられます。若いアーティストは、役の芸術的発展のために、また、将来の成長を可能にする勉強が必要です。このことも、上演スケジュール・プランは考慮すべきなのです。しかし、これは、オペラハウスが大きければ大きいほど、このような意味でのアンサンブルの育成のためのレパートリーを構成することは難しいことです。このような場合、アーティストが実際にその信頼にこたえられるか、また、観客がそのプロダクションを、その作品をほんとうに喜んでくれるかどうかというリスクが常につきまといます。

最後に、現実的な観点からお話いたしますと、上演スケジュールの構成には、全く芸術的でない現実的な事柄により決定されることもあり得ます。例えば、目前の財政的制約、合唱の作品修得の可能性、オーケストラのスケジュール、リハーサル室の使用可能状況などです。それらが最も退屈で最悪のプロダクションでない限りは、このような理由からスタンダード・レパートリーに取り入れられることになり、何年もその座にあることがあります。

このような不確定要素よりレパートリーに取り入れられる作品の第一の理由には、往々にして、合唱がない作品であることとか、舞台技術的に簡単で、しかも舞台の前面しか使わないプロダクションであるとか、オペラ座のオーケストラがコンサート・ツアーに出ている間は、エキストラの多いオーケストラでも十分に演奏できる作品でなければならないとか、または、海外公演に行くのに簡単なプロダクションが必要だとかが挙げられます。これらはみな全く芸術的理由とはかけ離れていますけれども、しかしながら、その理由からだけではなく、その上演結果から判断され評価されるべきでしょう。

【野村】 ありがとうございます。それで、今、レパートリー・システムを実現するためにどんなことが必要なのかということ、一般的観点からお話いただきました。それを考えてみますと、バロックから現代に至るまでの歴史的な作品をずっと網羅すること、あるいは世界各国のオペラ、イタリア、フランス、ドイツ、あるいは、スラヴ、アメリカ、こういうものを全部網羅することが必要だと。そして、それに対して、典型的な例として、

リヒャルト・シュトラウスが述べた見解もご紹介いただきました。このリヒャルト・シュトラウスが提案したことは、今ほぼ実現はしておりますが、まだまだ完全ではございません。

そういうことに関して、また歴史的な観点から考えると、それではどうするのかということで、幾つかお話がございました。これは、そういうレパートリーでまだ欠けているもの、これを補足するためにはどうするかということ、ある種のチャンスが訪れると。それは、その作曲家の記念の年であるときにそういうものが実現するという例を挙げられました。これを私もちよっと思い出してみますと、シューベルトのオペラを1997年にシュターツオーパーでアバドが取り上げました。それから、ドヴォルザークの記念年には、《ルサルカ》が取り上げられました。しかし、それが定着していないんですね。そののところに問題があると。それから、《ダリボル》のこともおっしゃいましたが、これは、クラングボーゲンという夏の音楽祭で、テアター・アン・デア・ウィーンで、ことし《ダリボル》を取り上げました。

それから、そういうきっかけで一回性の、あるいは、シューベルトの年はフェストヴォッヒェンでシューベルトのオペラ作品をやると。シューベルトの業績の中で一番欠けているところがシューベルトの劇作品であるというふうに私は思いますし、そのような論文を書いたことがあります。最近それに関する本が日本でも出たようですが、オペラがシューベルト研究の最もおくれた部分だと思うんですね。それがレパートリーとして定着していないのは嘆かわしいというのは、全く私も同感なんですね。

さらに、これを、一般的観点、歴史的な観点から、さらに今度は教育的な観点で考えるとどうということになるかということ、ここにもまだまだ問題があると。ただ、私たちが喜ぶべきといいますか、ナチによる退廃芸術として無視されてきたものが、このごろ見直されております。ただし、これが必ずしもウィーンの国立歌劇場ではございませんで、ザルツブルクの音楽祭であるとか、特にフォルクスオーパーで力を入れておりまして、ツェムリンスキーの《カンダウレスの王》というものは、今年再演されましたし、それから、シュレーカーも今年取り上げました。これは大変いい上演で、評判もよかったですし、私も感動いたしました。あるいは、ニコライには、《ウィンザーの陽気な女房たち》がございしますが、これも取り上げられましたし、《皇帝と船大工》も取り上げられました。しかし、これらは全部フォルクスオーパーなんですね。さらに、コルンゴルトに関しましては、コルンゴルトの見直しというのはもう随分このところ進んでおりまして、ザルツブルクの音楽祭と

ウィーンの国立歌劇場の共同制作で大成功を見ました。今年のザルツブルク音楽祭の中で取り上げられたオペラの中で一番成功したのは、《死の街》で——よく《死の都》と書いてございますが、あれは《死の街》と言うべきだと思うんですが、これが大成功を見ました。今年の12月に、ちょうど今ですが、ウィーンの国立歌劇場でそのまま引き続き上演される。これはおそらくレパートリーとして定着していくことと思うんですね。あるいは、プフィッツナーの《パレストリーナ》も取り上げられましたけれども、これが国立歌劇場のレパートリーとして定着するかどうかは、もうちょっと時間を見なければ私たちは結論は出せないと思うんです。そういうことがあって、現在行われているシステムがまだまだ補わなければならない点があるということをご指摘になったと思うんです。

それはどういう点で問題があるのかと言いますと、現実的な観点としては、財政上の問題、これはどこも今大変な問題になっております。ですから、この第Ⅱ部でもそれが問題になると思うんですが、ウィーンの国立歌劇場も有限会社化されました。そして、上演する部分と制作の部分の、そちらはアート・フォー・アートという会社になったんですが、その2つに分割されたわけです。それから、合唱団がどこまで取り上げる演目に追いついていけるかと、こういう問題もあります。また、オーケストラは、皆さんご存じのとおり、ウィーンの国立歌劇場でやるときはウィーン国立歌劇場管弦楽団でございますけれども、独立した演奏をするときにはウィーン・フィルハーモニーになるわけで、世界中を演奏して回るとか、たくさんの演奏会を控えております。したがって、これとのスケジュールを合わせるのはどうすればいいかという問題もあるわけです。そのかわり、ウィーンの国立歌劇場に行くと、仮に歌手がミスしても、下手であっても、オーケストラのほうは十分楽しめるというのが、ウィーンの国立歌劇場の世界一である1つの理由であろうと思うんですが。さらには、リハーサルをたくさん繰り返さなければならないわけですが、そういう部屋の限界というのがございます。そういうふうな4つの点から見て、現実的な観点というものにもやっぱり問題があるので、そこも十分考慮しなければならないということをご指摘されました。

ところで、皆さん、これが1年間の予定表なんです。9月1日から、ウィーンに来られた方はこういうのを入手された方もあると思うんですが、6月30日まで、このレパートリー・システムで、あるいは、正確に言うとブロック・システムですが、つくられております。こういうのを全部組むというのは、これはローザーさんのお仕事であったわけですね。これは大変な作業でありまして。ところが、そういうふうにしたものを実現すると

いうのは、これは実はシュタングルさんの仕事であった。こういうわけなんですね。

こう考えると、世界の三大劇場として、アメリカのメトロポリタンがありますし、それからイタリアのスカラ座がございます。それから、オーストリアにはウィーンの国立歌劇場がありますが、300回もやると。そして、それはもちろん音楽祭ではございせんから、いつもいつも毎日最高の水準とはいきませんが、あれほどの高い水準を維持するというのは、どれほどの努力と、裏の工夫があるかということ、きょう、お二人の話から皆さんはくみ取られたと思うんですね。

ここで15分間お休みをいただきまして、まだまだこの300回の質の高い上演を続けているこの劇場に対して知りたいという関心もおありかと思えます。それは、どうぞ、そこにお配りしました質問票にお書き込みいただきまして、それをまた私どもがいただきまして、第Ⅱ部で、また映像を交えながらご説明したいと思えます。第Ⅰ部、ご清聴いただき、熱心にメモを取っていただき、まことにありがとうございました。

では、第Ⅰ部はこれで終わりにしたいと思います。ありがとうございました。(拍手)

(休憩)

第Ⅱ部

パネル・ディスカッション

【野村】 今の休憩時間に、もうものすごく大量の、全員が質問を書かれたんじゃないかというほど大量の質問をいただきました。とりあえず、二、三、ここに準備したんですが、あとは整理をして、ここへ順次持ってきてくださるそうでございますので、とりあえず私のほうから少しシュタングルさんにもう少し準備していただいた映像などを見せていただきながら、同時に、それは皆さんのご質問にも答えることとなりますので、そこから始めたいと思うんですね。

そこで、第1番目の質問ですが、舞台装置をつくる場合に、おびたしい数のバトンがございます。それを、どういうふうプランを立てて、どんなふう配置していらっしゃるのかというのが私は大変興味深くて、教えてくださいと聞いたわけです。それで、どうぞ、お願いします。

【シュタングル】 まず芸術上のデータのついた舞台美術デザインが提示されまして、これは舞台美術家が演出チームと調整してつくり上げた、例えば、模型とか、または設計平面図や転換のデータ、ストーリーボードなどがまず提示されます。

次に、これらを技術的にどう舞台に移しかえるかという可能性を探り、これをバトンに置きかえていきます。そして、このときの芸術分野におけるさまざまな要求は、それを技術的に実現するために誤解が発生しないように、ここで完全にまずクリアにしておかなければなりません。

また、すのこからの吊り位置を決める場合ですけれども、平面図や照明の関係、音響の関係、テレビモニターやビデオなどとの関係を総合的なコンセプトで決めていかなければなりません。

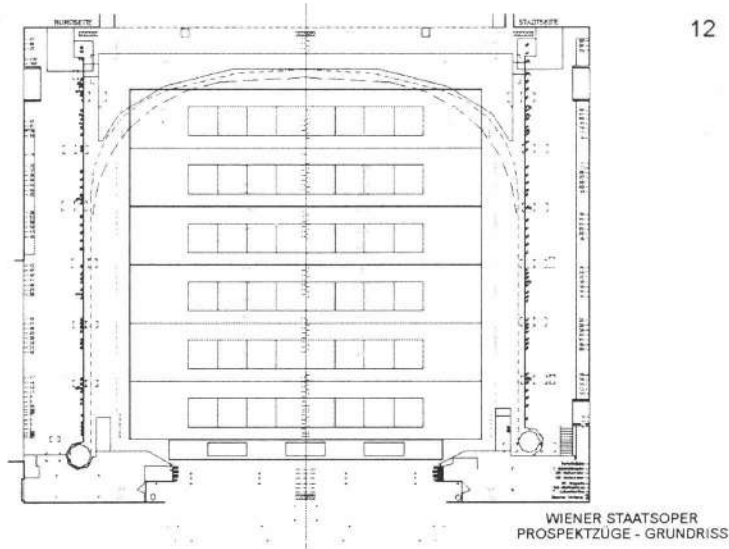


写真12 ウィーン国立歌劇場のドロップ用バトン平面図

皆様、今見ていただいておりますこの図面ですけれども、左右にしるされているところがバトンです。これは、半分が手動で、半分が電動なんですけれども、約100本ほどのバトンがありまして、これによりいろいろな吊り物がここに吊されるわけです。もちろん、これには安全のための所轄の法的規制も必ず考慮されなければなりません。また、コープロダクションの場合は、異なる上演場所での技術的な状況も考慮しなければなりません。

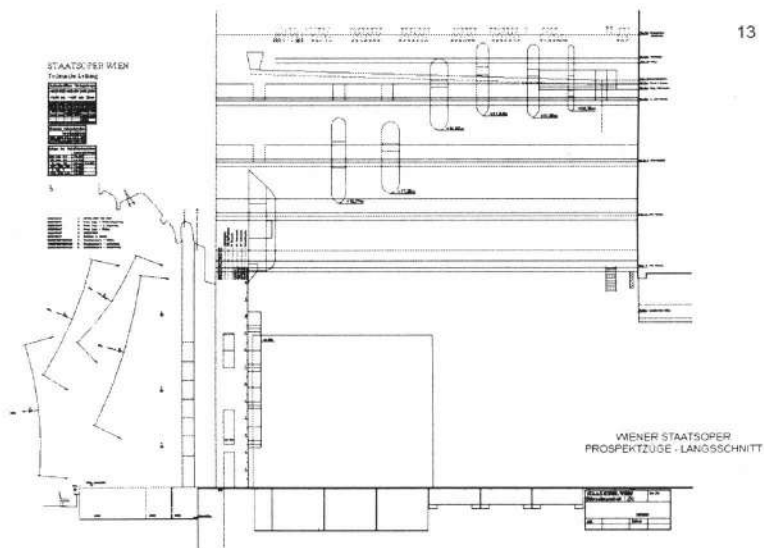


写真13 ウィーン国立歌劇場のドロップ用バトン断面図

まず、このようなときのコンセプトは、通常の限界を超えないように、まずきちっと調整されるべきなのです。また、これは、海外公演やその後に売却などの必要性が生じることもあるからです。

事前の予算計画に基づいてマテリアルの選択や仕込みは行われます。

【野村】 今、バトンの使い方についてのご説明がございました。バトンというのはたくさんあればあるほど、いろいろな場面の变化が可能になるわけですね。そこで、今度はもっと別な点から技術的な質問なんです、奈落はどんなふうに使うときにプランを立てていらっしゃるのか、それについてのご説明をいただけるとありがたいんですが。

14

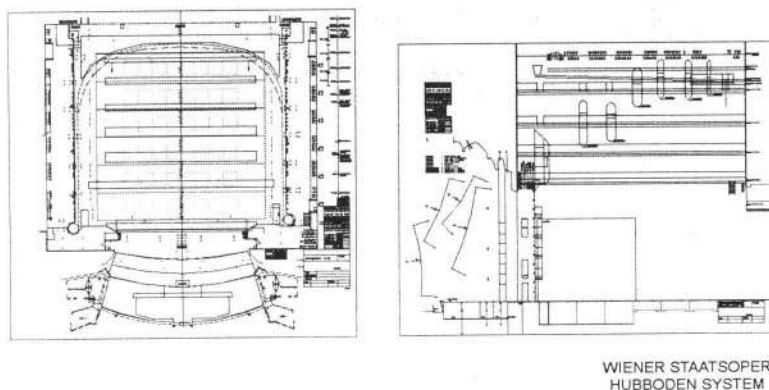


写真14 ウィーン国立歌劇場のセリ付き床のシステム

【シュタンゲル】 奈落をどのようにしてプランしているかといえば、これは基本的には先ほどお話ししたバトンの場合と、同じ段階を踏んで検討していきます。

そして、実際に、既に舞台上にある基本的な部分を使用するということがまず基本ですけれども、レパートリー上演の問題がありますので、それで、さらにそれをほかで使用したり販売する場合などのいろんな制限や危険も考慮して、どのように奈落、セリを使うかを決めていきます。

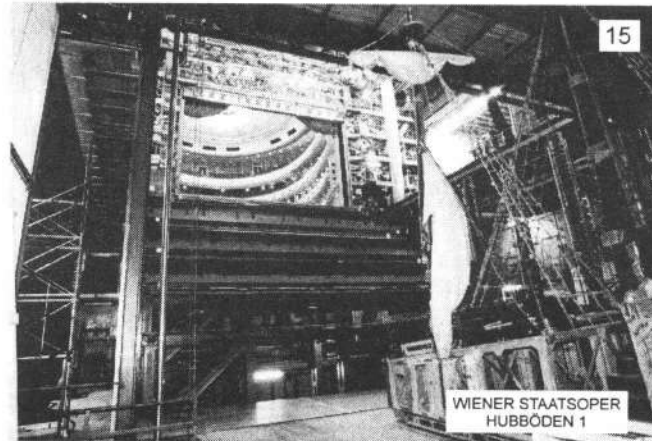


写真15 ウィーン国立歌劇場のセリ（床）1

【野村】 皆さん、お気づきですか。これは奈落ですから、あのずっと上のほうに観客席が見えますでしょう。これはぐんと下までおりていくわけですね。そこから見た写真です。

【シュタングル】 このようなプロダクションを上演できるように維持するための必要な対策としまして、次のようなことが挙げられます。特に安全技術上の対策。常に必要なメンテナンスと安全作業を行うこと。そして、必要な防災処理を保証するために要求される期限内に舞台装置の再防災加工をすること。また、古い舞台装置の適切な時期の修復作業。また、舞台装置の倉庫に何年も保管されていた場合は、特にそのようなことに気をつけなければなりません。そしてまた、データを舞台で実施に移すためには、その計画の段階から所轄の官庁とコンタクトをとり、計画を事前に提示しておくことが大切です。

また、大きなプロダクションのようなものをレパトリー・システムに入れる場合ですが、これは舞台空間の仕分けといいますか、分け方、ワゴン・システムをどのようにするかということ、きちっと原則を決めて、それに忠実にのっとなって行っていくことが大切です。ですから、やはりより大きなレパトリーの公演と、比較的小さい舞台装置の公演とをまぜて上演するように努力しなければなりません。もちろん、バレエの公演もオペラハウスに必要なものですから、バレエのプロダクションも、オペラのプロダクションと同じように見るべきですけれども、大変な上演スケジュールを緩和するために、いわゆる“黒いバレエ”と言われていますが、黒の幕だけで上演できる簡単なバレエを上演計画に常に入れるべきだとも思います。

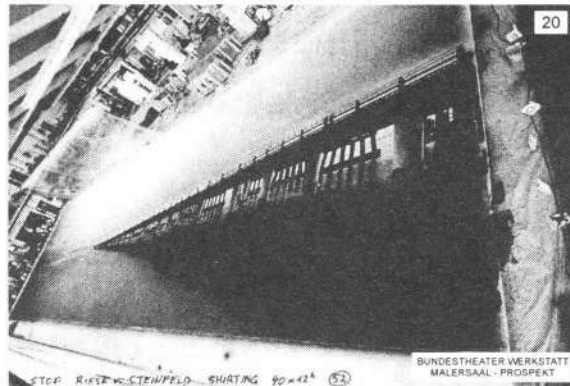
【野村】 そこで、もう1つ、またもうちょっとお聞きしたいことがあるんですが、それほどのものを準備するには、これは、大道具、小道具、あるいは衣装、こういうものは

ずっと保存されているんですね。一番古いのは47年でしたか。一番古いのは《トスカ》で、その次が《バタフライ》なんですが、そういうものはどのようにされているのか。そのための倉庫、あるいはデポと言いますが、そういうところはどういうふうになっているのか伺いたいと思います。



写真18 劇場連盟の舞台製作工場

【シュタンゲル】 舞台装置の倉庫、その輸送や製作工場のことですけれど、この部分は、現在は劇場サービス会社で行われています。各劇場は、この会社と契約を結び、各担当の部門でそれぞれの業務が行われています。この会社は今ホールディングという形になっています。



☆ 写真20 劇場連盟の舞台製作工場の絵描きホール——ドロップ

☆ 写真19 劇場連盟の舞台製作工場の絵描きホール

制作工場は、すべての劇場の中心に位置していて、次のグループのように分かれています。この舞台及び衣装製作工場ですけれども、そこの事務部門は、経理部、購入部、倉庫

部、管理部、監査部、プロダクション部、コーディネーター部から成り立ち、また、プロダクション制作部門には、計画部、絵を描く部分、それから、彫刻の部、金属加工部、クロス部に分かれています。また、インフラ施設部には、守衛や劇場内の職員用の食堂、建物の技術管理なども含まれています。また、輸送部門には、ガレージの管理、輸送車の駐車場のこと、倉庫、搬出入部から成り立っていますが、このようなことを行っております現在のこの劇場サービスは、合計で179名のスタッフが仕事をしております。



写真21 劇場連盟の舞台製作工場の組み立てホール

現在のウィーン国立歌劇場用の舞台装置を格納している面積の広さは、合計で5万4,634平方メートルから成り立っています。国立歌劇場の中にも舞台装置の倉庫は若干持っておりまして、それは500平米ほどなのですけれども、レパトリー・システムとしては少し小さいかもしれませんが、今のところは何とかこれでやりくりをしています。



写真 2 2 劇場連盟の輸送車とその待機駐車場

このレパートリーやプレミアの計画に基づいて、技術監督、またはステージインスペクターにより輸送のオーダーが発注されます。事前の長期計画によりまして、舞台装置はさまざまだと言いますが、3カ所の倉庫にそれぞれに分かれて格納されていますので、それに見合う輸送路を時間的にもコントロールして、必要なときにきちっと輸送されるようにされなければなりません。

舞台装置の輸送には、3つの輸送方法がありますけれども、いわゆるパレット・システムというのがありまして、現在632のパレットがありますが、これはさらにまた拡張されていますので、将来はすべてがこのパレット・システムによる輸送になると思われます。パレットは、舞台装置ワゴンに特別に合わせてありまして、倉庫から劇場まで輸送され、そのパレットそのものが舞台装置ワゴンから直接、または倉庫に、または組み立てる場所に運ぶことができますので、積み込み作業が節約できるわけです。

また、それと別の方法としまして、従来の舞台装置用のトラックによる輸送もまだ行われております。まだ私どもにパレットの数が十分ではないこともありますし、古い舞台装置の場合には、その寸法が小さいパレットには載らないという場合があるからです。それ以外にも、ほんとうに超大型トラックによる輸送というものもやはり必要になる場合がありますので、それもいまだに使っている輸送の手段の1つです。

先ほどからお話ししておりますパレットの寸法なんですけれども、これは4100×

1025×2480(ミリ)というもので、幅が1.025メートルと狭いんですけども、これは舞台上の組み立て場所までそのまま持っていくために、このような狭い幅にしております。往々にして通れる通路の空間の幅が狭いので、このようなパレットの寸法にいたしました。

それから、衣装のほうは衣装製作工場で作ってあります。ここは、では、野村先生から少し簡単にご説明いただきましょう。



【野村】 これは、私が取材してきたものなんですが、衣装にもこのようなところがございまして、国立歌劇場のすぐ横にあるんですが、ここでたくさんのお針子さんが働いて、あるいは、ラクロワみたいな方にデザインをお願いするというようなことがあるんですね。そして、これを入れている倉庫があり、ここには60万点もの衣装が、それこそルネサンスの時代から現代までの衣装が収納されております。そして、使う分だけ取り出して、この舞台の上に載せてあったのですが、歌手さんがすらっとした方と貫禄のある

方がいらっしゃるからどうするんですかという、大きめと細めと2つ作っておいて、それをまたその場でぱっと合わせてつくるといいますね。

この質問票の中に、有限会社化されてからどうなっているのかという質問がありました。これは、上演をする、いわゆる私たちが考えているウィーン国立歌劇場というものと、アート・フォー・アートという名前のサービス会社の2つに分かれました。今お話しくさっているのは、アート・フォー・アートのほうでございます。というわけで、ここがそういうふうには大道具、小道具並びに衣装のほうで機能しているわけでございます。

今度は照明でございますが、もともとシュタングルさんは照明の専門家でいらっしゃいます。で、どのようにそれを操作したり配置して使っているのか、その辺もお話しただけるとおもしろいんですが。



【シュタングル】 この照明といいますのは、やっぱりレパトリー劇場にとりましてはとても重要なファクターとなります。そして、よく聞かれたり、演出家や舞台美術家と並んで照明デザイナーがいるのですかと、あるいは、劇場の照明主任によりプランが実行されているのですかという質問をよくいただきます。実際、照明デザイナーという職業は数十年前からアメリカで発達したもので、ヨーロッパでは常に劇場の照明主任が照明のデザインをする、プランをするというのが通常でした。もちろん、これは演出家と舞台装置家との話し合いにより照明がつくられていくわけですが、特別な照明の効果が必要な場合とか、芸術的照明をどうしてもつくらなければいけないという方向性の場合には、照明デザイナーが必要となってきます。

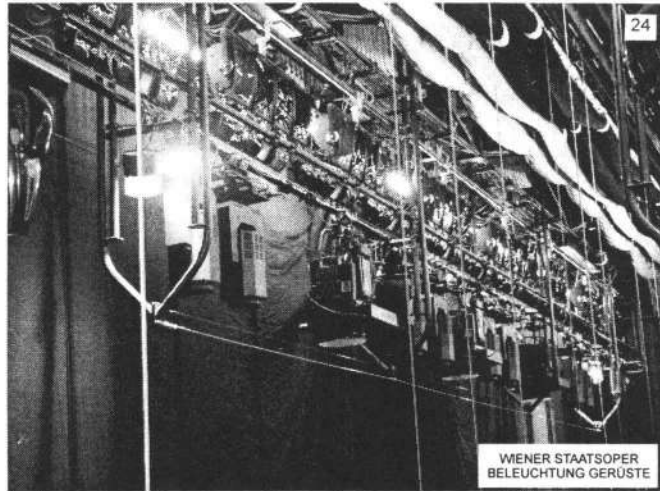


写真24 ウィーン国立歌劇場の照明機材

照明のコンセプトは、演出家と舞台美術家、振り付け家、衣装デザイナーなどと、そのアイデアや演出上の考えが話し合われ、そこから照明のコンセプトが作成されます。劇場にある可能な手段でこれらの要望をコーディネートするのが、照明主任の役目でもあります。劇場の設備を使うと、もちろん経済的にいきますし、設備や機材を新しく調達すると、それは予算がかかることですので、そのときの予算の状況によってこれは変わってまいります。そして、舞台装置に組み込む照明の機材とか照明部が担当する小道具は、特に経費を把握してコンセプトが作成されなければなりません。

期待されている要求をきちっと調整して、照明リハーサルの時間を適切な時期にコーディネートすることも、この照明部の大切な役目です。もちろん、照明コンセプトは、舞台のコンセプトと調整の上、作成されていきます。レパートリー、作業時間、プロダクションの時間などと照明に必要な条件とを適切な時期にコーディネートすることも、とても大切なことです。

【野村】 照明は説明するまでもなく、こういう舞台芸術にとって重要なことで、照明家というのは大変立派な役割を持った芸術家だと思うんですね。ところが、私は非常に不思議に思っていたのは、ウィーンの国立歌劇場の、きょうはだれだれが出演している、だれが指揮をしているとか、書いてあるところに、照明家の名前がないんです。ところが、ようやく最近、ここ数年になりまして、照明はだれであるというのがようやく出るようになりました。これも先ほどの歴史の話の中で、昔は指揮者の名前すらなかった。やがて、演出家の名前が出るようになった。今、ようやく照明をなさる方のお名前も出るようになった。こういうふうに、徐々にそういう専門性が明確になっていると。これは非常に喜ぶべきことだと思うんですね。というのが現状ではないかと思います。

ところで、皆さんの中から、この300回の公演はほんとうにどうやればできるんですかという質問がとてたくさん来ております。これを、ローザー先生にも、あるいは、シュタングルさんにもお話しただければと思うので、まずローザー先生のほうから、一体300回、どうやってなさるのかというのをちょっとお話しただきたいと思いますが、いかがでしょうか。

【ローザー】 今、どのようにして年間300回の公演が可能なのでしょうかと聞かれましたが、これは可能にしなければならないのですというふうにはまずお答えしなければなりません。と言いますのは、このように私どもの国にはまず法律がございまして、国立劇場機関の法律によりまして、これはもともとオーストリア劇場連盟がありましたが、ウィーン国立歌劇場も1つの国立劇場の機関ですけれども、必ず毎日、9月1日から6月30日までをレパートリー・システムで運営しなければいけないと、もう決められているのです（資料編参照）。

まず、このような、年間これだけのレパートリー・システムで上演するための計画というのは、大体5年から6年ぐらい前に既に決めていくものでして、その後の上演計画を決めます。そして、これは、まず第一にその劇場の芸術監督といいますが、総監督のまずどのような作品を上演したいかという意思がありまして、その希望にのっとりチームが作成され、そのチームにより、演出家、指揮者、メインの歌手が決められていきます。そして、その後は、制作室を通して、どのような歌手や演出家や指揮者がそのときに十分にスケジュールがあいているかということも検討されて決められていきます。

それと並行して、各音楽エージェントを通じて、シーズン中の期間に、どのシーズンのどの時期だったら、例えば、著名な歌手の場合は、あいているか、そして、著名な歌手の場合には、どういう役を歌ってみたいかということの希望もエージェントを通じて聞くことも、この時期に行われます。

ですから、これはもう既に実際のシーズンの5、6年前にこのようなことが検討され、決められていくわけですけれども、実際に、その時期までには大体大まかなスケジュールができ上がっています。しかし、この大まかにでき上がったスケジュールも、ほんとうに人間の肉体が毎日日々変わると同じように、いろいろな変更が必ずつきまとうものですので、これを芸術部門で担当している制作室の関係スタッフは、常に5、6年先の上演プランのことを頭に入れて仕事をしていかなければなりません。

このようにして5、6年前に大まかに立てられた上演スケジュールは、その後、またさ

らに段階的に詳細に検討を進められていくわけですが、例えば、オーケストラがツアーに出ているときとか、または、私どもも国の機関でありますので、政府の希望がある場合とか、常に多くのことによって変化をしていきます。しかし、ある程度の大まかなスケジュールが固まったところで、次に技術部にこれが回されて、実際にこの劇場の中の技術のキャパシティでこれが上演可能かどうか、または、ある程度のプレミアのものが、このときにこれが可能かどうかということが検討されるようになりますが、初めからこれはもうきつと無理であろうと思われるようなものは、そこで退けられることになるわけです。

このような上演スケジュールをつくっている者にとりましては、ほんとうにフラストレーションのたまることございまして、机上ではほんとうに素晴らしいものができるんですけども、それが、次々に時間がたつといろいろな夢が破れていくというのは、とても大変な仕事です。

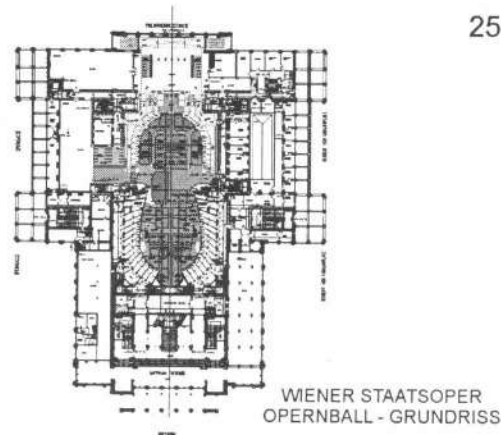


写真25 ウィーン国立歌劇場 オペラ座舞踏会平面図

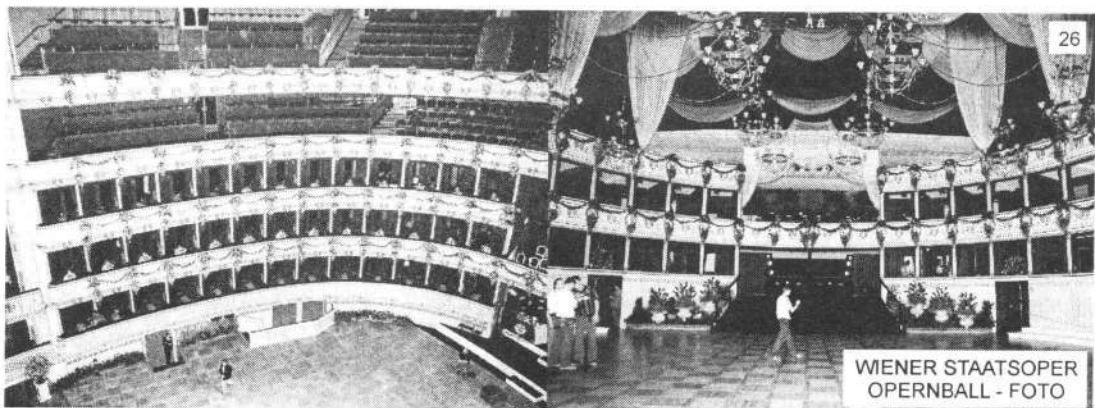


写真26 ウィーン国立歌劇場 オペラ座舞踏会用セッティング

【シュタングル】 では、私のほうから技術的に、今度は300回公演プラスもう1つの公演がどうして可能かというお話をしたいと思います。そのもう1つというのは、オペラ座の大舞踏会のことなのです。この特別の催し物は、何と言いましても、そのシーズンのハイライトになります。

先ほどローザー先生からもお話がありましたように、上演スケジュールが大体5年ほど前に固まりますので、それから、これが技術的に可能かどうかという交渉が進められるわけです。もちろん、レパトリー・システムで運営していますので、それをやりながらこれらが可能かどうかということも、あわせてチェックをしていきます。ですから、舞台装置の輸送や組み立ての時間のことも含めた検討が必要です。やはり1日で3つから5つぐらいのプロダクションを1つの劇場の中で抱えるという予定が必要です。ですから、それぐらいのところで劇場の中で収まるような舞台プロダクションでなければならないのです。ですから、やはり通常のキャパシティを超えるようなデザイン、またはそのような舞台装置の設計というものに対しましては、これはやっぱりより経費がかかるということを覚悟しなければなりません。また、コープロダクションの場合やプレミアの場合は、それをレパトリー・システムの運営の中でどのように取り入れていくかという、リハーサル時間もここで決めていかなければなりません。

このようなすべての角度からの検討が終わりましたから、上演スケジュールが全体的に修正され、最終的な上演プランに、とでき上がっていくわけです。ですから、やはりこのときに何を優先的に持っていくかということがとても大切なのです。リハーサル及びその上演プランがどのような計画で進められていくか。そして、そのときの実際の舞台及びリハーサル室、または、そのときのスタッフがどれだけ必要かとか、または、これに対して、実際の費用が実際よりも少なく済むか、または実際の状態よりも多くかかるのかという検討もあわせて必要になってきます。

ですから、技術部としては、最初からノーというような答えは普通はしません。できるだけそれに対するもう1つの逆の新しい提案をして、検討してもらおうようにしています。もちろん、やはりいろいろ計画をしましても、必ずしもそのとおりにいかず、芸術的な観点やそれぞれのほかの理由でいろいろな変更が必ず伴うものですから、それに見合う対処が必要です。ですから、これにはほんとうに長期的な計画が必要ですがけれども、それに伴うその次の年間計画、月間計画、週間計画、毎日の計画というような、必ずきちっとしたプランを立てていくことが大切なのです。

【野村】 この点について、さらにまたローザー先生にもちょっとコメントを。

【ローザー】 今お話しいたしましたところで、皆様お気づきになったかもしれませんが、このレパートリー・システムを行っていくときの一番の問題点は、やはりコミュニケーションをしっかりとすることなのです。芸術部門と技術部門のコミュニケーションをきちっとすることにより、いろいろな問題は必ず解決されることなのです。

【野村】 組織表（資料編参照）がお手元にあるわけですが、各部署におけるそういうふうな相互間のコミュニケーション、そういうものがしっかりできていないと、とても維持できないということがわかりますね。これは非常に複雑な組織になっておりますので、これを運用していくには大変なことで、これについて話をしてくださいませんかと言ったら、「いや、ここに1年ぐらいいて講義をするならばしてもいいけれど」というぐらい非常に複雑な組織で、これ以上はこれには立ち入りませんが、いかにその間でコミュニケーションを深めて、コミュニケーションをしっかりとってやっていくかということが重要かということがおわかりかと思うんですね。

ところが、それに対して、また皆さんからの質問がございまして、では、そういうことを踏まえた上で、日常的にはどんなふうに進めていくのかという質問がございました。これは多分あるだろうと思って、お手元にそういうふうな、ある日のあるときのプランの状況を書いた資料を配布してございます（資料編参照）。それを見ていただきたいと思いますのですが、それについてもお話しいただければと思います。

【シュタンダール】 もちろん、私ども技術部は、やはり芸術家とは違う時間帯で仕事するのは当たり前のことです。技術部は、何と言いましても、朝早くから一番最後まで必ず劇場にいなければなりませんので、3交代システムをとっています。早朝班が7時から15時30分まで、その次が、14時30分から23時までの午後から夜の班があります。そして、第3番目の班としまして、これは作業時間が分割されるのですけれども、例えば、8時から10時まで、そして、その間がお休みで、次は16時から22時、合計8時間というのが次の第3番目の班の通常の間帯です。とにかく作業スケジュールとしましては、朝の7時から夜の22時30分まで、または、それ以降も技術部は常に劇場の中で仕事をしていなければなりません。

STAATSOOPER		PROBENPLAN Montag 25 und Dienstag 26 Oktober 2004	
11:00	11:00	11:00	11:00
11:30	11:30	11:30	11:30
12:00	12:00	12:00	12:00
12:30	12:30	12:30	12:30
13:00	13:00	13:00	13:00
13:30	13:30	13:30	13:30
14:00	14:00	14:00	14:00
14:30	14:30	14:30	14:30
15:00	15:00	15:00	15:00
15:30	15:30	15:30	15:30
16:00	16:00	16:00	16:00
16:30	16:30	16:30	16:30
17:00	17:00	17:00	17:00
17:30	17:30	17:30	17:30
18:00	18:00	18:00	18:00
18:30	18:30	18:30	18:30
19:00	19:00	19:00	19:00
19:30	19:30	19:30	19:30
20:00	20:00	20:00	20:00
20:30	20:30	20:30	20:30
21:00	21:00	21:00	21:00
21:30	21:30	21:30	21:30
22:00	22:00	22:00	22:00
22:30	22:30	22:30	22:30
23:00	23:00	23:00	23:00
23:30	23:30	23:30	23:30
24:00	24:00	24:00	24:00
24:30	24:30	24:30	24:30
25:00	25:00	25:00	25:00
25:30	25:30	25:30	25:30
26:00	26:00	26:00	26:00
26:30	26:30	26:30	26:30
27:00	27:00	27:00	27:00

VORSTELLUNGEN:
17.00 DON CARLOS de Billy Garcia
Voykovich, Pasquello, Potur, Dr. Volk
Direktionsdienst: Frau Mag. Margarete ARNOLD
Dienstag, 10.30 Uhr KONZERT FÜR ÖSTERREICH
Dr. Sedenik, Gergiev
WIENER STAATSOOPER 16.00 Uhr DIE WALKÜRE Schneider, Zabris, Springer
Zessar, Kress, Dr. Hornich
TAGESPROBENPLAN Direktionsdienst: Herr Peter BLAHA

(拡大版と日本語訳は
資料編を参照)

写真27 ウィーン国立歌劇場 リハーサルのスケジュール

1日の作業時間を例にとってみますと、もちろんそれはそのときの作品によっていろいろ違ってはまいります。通常は、朝の7時から9時ぐらいまで、その前夜の公演のバラシをいたします。そして、その後の9時から10時の間には、午前中に予定されているリハーサルのセットアップを行います。そして、それに続きます10時から13時か14時までは、これは午前中のリハーサル時間と言いまして、ピアノ付きであったり、オーケストラ付きであったり、照明リハーサルなどがここにも入ってきます。そして、13時から19時30分までは、リハーサルをしたもののセットのバラシをし、夜の公演の仕込みをし、照明の仕込みも含みますけれども、そして、夜の公演の準備をいたします。そして、夜の本番が大体19時30分に開始され、22時30分ごろに終わるのが通常です。そして、終演後の22時30分以降は、必要に応じてバラシの作業を行っています。もちろん、この作業スケジュールは一例でございまして、いろいろなさまざまな変更がありますので、そのときの状況によって、この時間帯は変化してまいります。

その次が、これが一応リハーサル・スケジュール・プランなんですけれども、これもお手元に多分あると思うんですが(資料編参照)。

- 【野村】 皆さん、日本語に訳したのがお手元にもいっているかと思います。
- 【シュタンダール】 ですから、技術部は、ほんとうに子供用のオペラのリハーサルも含めた午前中のリハーサルから夜の本番まで、ずっと技術部の作業になるわけです。もちろん、リハーサル室でリハーサルをするときのケアも技術部が立ち会います。それから、オーケストラのリハーサルのときも、技術部の作業の一つになります。もちろん、さまざまな海外公演や特別な催し物の作業も、技術部がかかわります。それから、インフラのメン

テナンス、これはそのための手入れや、そのサービスや修理なども劇場内で行うことも、技術部の作業の一つです。ですから、これは時間をきちっと計画して、すべてがちゃんと本番までに間に合うように舞台装置が立ち上げられ、そして、終演後のバラシの計画も予定どおりに行われるということがとても大切なことなのです。

とにかく、すべての時間は一応調整がきくようになっていきますし、効率的ないろいろなさまざまな要求によりまして、常に変更の可能性があります。

そして、芸術上のリハーサルですけれども、これは大体午前10時から13時までが午前中のリハーサル、そして、夜のリハーサルが17時から21時の場合が多いです。いわゆるハウプトプロベと言われます通し稽古やゲネプロは、必要に応じて、時間も長くかかる場合がありますので、特別のそのような要求のためには、常に例外的な取り決めで調整するようにしています。

【野村】 今お話があったことに関連いたしまして、1週間、どんなふうにならされていくのか。あるいは、1月を単位に取ってみれば、どんなふうなプランを立てていくのか。これは、実際にはどうやられているのか。これはローザー先生にも入っていただいて、これは歌手さんにこういうふうにお願ひするとか、合唱団をこうするとかということも入っておりますので、お二人でこの話をちょっとしていただけると、もっと私たちに明確になってくると思うんですが、いかがでしょうか。

【ローザー】 まず年間スケジュールが決めますと、もちろん、これには技術部やそのほかの部署からの調整を含めて決定された年間スケジュールにのっとり、制作監督（芸術担当）、その当時私の役回りだったんですが、その下にあります制作室で、実際に1年間の大まかなリハーサル・スケジュールを組みます。

そして、この制作室で大まかな年間リハーサル・スケジュールが作成されましたら、次に月間スケジュールとしまして、その前月の中ごろまでには詳細にわたるリハーサル・スケジュールが作成されます。それに当たりましては、もちろん毎月演出部でのミーティングにのっとりたものを受けて、前月の中ごろまでにリハーサル・スケジュールが完成されます。

そして、この月間プランができ上がりますと、その次に週間プランで、これは、その週の1週間前の初めに、まず演出部を含めたすべての部署の人たちが参加した会議をして、その次の週の詳しい週間リハーサル・スケジュールを組みます。ウィーンでは、これを週間プランと言わず、この上演プランそのものをレパートワーという言葉で言っております。

そして、また、その後、その週間プランによりまして行われるリハーサルの、大体午前中にリハーサルが行われますが、その後すぐに、それを受けて翌日のいわゆるデイプランが作成され、制作室を通じてみんなに配布されるようになっていきます。このような翌日のリハーサル・スケジュールは、芸術部門を担当する制作室は、芸術的な意味におけるほうのプランをつくりませんが、技術部は技術部で独自のそれに基づく技術部専用のデイプランを作成いたします。

写真28 ウィーン国立歌劇場 オペラのレパートリー

【シュタンダール】 皆様、ここで今見ていただいておりますのは、ウィーン国立歌劇場のレパートリーです。オペラが約85、バレエが約30ありますけれども、これらはすぐに上演でき得るレパートリーということで、このリストに挙げております。

そして、長期的なプログラム、また、年間プログラム、月間プログラム、週間プログラム、そしてデイプログラムはどのようになっているのでしょうか。このようなさまざまなプログラムを可能にするためには、やはり私どもの技術部の人員の交代制というものが必要になるわけです。毎日決まったその時間に技術部が必ず立ち会えるというような交代制のシステムを組んでいくことが大切です。特に、先ほども3交代と言いましたけれども、その3つ目の非常に分割されたといいますか、最初2時間、後が6時間という間があいているような3番目の班は、このときのさまざまな状況に応じて、この作業時間が変更されていきます。一応次の週の週間プランというのは、その前の週の木曜日に発表されるようになっていきます。

このような人員配置、また作業スケジュール、それをどのようにして行うかということの詳細にまで決めて行うこと、それから、実際に行う作業の方法をきちっと計画をしていくということは、レパートリー・システムを運営していくには欠くことのできない大切な

ことですし、また、それに伴う舞台装置の輸送や、劇場の中でのさまざまなお互いのコミュニケーションをきちっととって行うということが、これも欠くことのできない要素になっています。

そして、先ほどもお話が出ましたように、このプログラムを決めるに当たりましての各種のミーティング、もちろんそれは演出部を通じたミーティングや、または、みんなが参加するようなミーティング、そして、それを毎月、毎週、必ずきちっと行って決めていくということも、とても大切な要素です。

そして、またやはり大事なことは、特別なさまざまな催しがある場合なんですけれども、このようなときには、各レパートリー・システムの運営に妨げにならないかどうかということもよく考慮して、しかも、それがスムーズに行えるように各種のオーガニゼーションをうまくしていくことがとても大切です。

【野村】 で、今のそういうことをやるには、技術のセクションに一体どのぐらいの人がいるのか、どういうふうにしてそういう人たちを養成しているのかという質問もいただいております。ちょっとここでそういう質問にもお答えいただけるかどうか分かりませんが、例えば、こんな質問をいただいています。技術部に所属するスタッフの総人数と男女の比率について、大まかで結構ですから教えてください。それから、年間の運営技術の実働人員、照明、音響、機構操作、装置——これは大道具、小道具ですが、それから、衣装、美術関係者なんかですね。それから、そういうものの年間予算、等々なんですけれども、そこまで細かくいけるかどうか分かりませんが、やっぱりその養成機関があるのかどうかとか、あるいは、似たようなことなんです、そういう平均年齢はどのぐらいかとか、人事考課はどうするかとか、評価の基準はどうかとか、給与はどうかとか、ここまではとても答えられないと思うんですが、どうでしょうか、そういう点は。

【シュタングル】 今のご質問の技術部にどれぐらいの人数ということですが、合計で354名います。ちょっとはつきり女性と男性の比率の正確な数字をここに持っておりませんが、多分、半分半分ではないかと思えます。と言いますのは、技術監督の下にメイクと衣装部がありますので、こちらのほうにはかなり女性の人が多く、舞台技術部のほうにはもちろん男性が多いですから、そういう意味で半々ぐらいではないかと思えます。しかし、この354名という数字は、もちろんかなり大きな数字ですが、インテンシブにレパートリー・システムで運営していくためにはどうしても必要な数字なのです。

【野村】 で、その養成をするというようなことは、いかがなものでしょうか。

【シュタングル】 いわゆる舞台技術で働く人のための養成機関というものは、オーストリアにはありません。アカデミーといいますか、大学のほうであるのは、舞台美術家を目指すほう、ですから、どちらかと言いますと、こちらは芸術的な方向なんです。いわゆる舞台技術、技術者になるための養成機関というものはありません。その大学での舞台美術の際に、ある程度その枝葉として、ちょっと舞台技術のことが触れられているということはあると思いますが、舞台技術家というのは、いわゆるエンジニアのような学校から来る者、または、劇場で、現場で学んでいくという場合が多いと思います。

【野村】 で、一体平均年齢としてどのぐらいか、あるいは、何年ぐらいみんな働くものかというような質問もありますが、そういうことというのはわかるのでしょうか。

【シュタングル】 一応、この年齢は、大体普通のどこの会社や工場でも同じだと思うんですけど、18歳から20歳ぐらいで学校を卒業して入ってきまして、その後、もちろん劇場の中でプロの舞台技術者となり、定年の65歳まで働くというのが普通だと思います。

【野村】 ということで、まだ細かく聞きたいでしょうけれども、いっぱい質問があるので、ちょっとまた話の方向を変えまして、レパートリー・システムですので、繰り返し繰り返しいろいろなものをされている。と、初演のときの歌手さんだけでずっとやっているわけにいきません。ゲストが突然入ってきて突然歌う。で、指揮者も突然やって来て突然指揮をするというような問題があります。ですから、こういう歌手たちが舞台の上で一体どのようにやっているのか、どういうふうにそこでやるのかというような問題が発生する。これが非常にある意味では危険な点もありまして、大変難しい問題を抱えていらっしゃるんですね。そういう点について、シュタングルさんにも、ローザーさんにも、ぜひ教えていただきたいのでございますが、いかがでしょう。

【ローザー】 もちろん、おっしゃったように、とても危険なことはよくあります。とにかくレパートリー・システムで歌う歌手には、最高の集中度と最高の芸術性が要求されるのです。ほんとうにウィーン国立歌劇場に出るレパートリーのときに歌う歌手というのは、オリジナルの舞台装置の中での練習もなく、簡素化された舞台装置のところで、それもリハーサル室で演出助手によって簡単なリハーサルがされて、それでもうステージにすぐに立たなければならないのです。もちろん、音楽的には完璧に準備していることは当たり前ですし、アンサンブルとしてもきちっと一緒に歌えるように、初めからそうでき上がっているということが前提になっていると思います。

【野村】 それを受けて、技術のほうでは、何とかそれをうまく乗せていかなければならないんですが、シュタングルさんのほうでは、どんなものでしょうか。

【シュタングル】 ですから、もちろんプランが変更するということには対応していかなければいけないんですけども、どれぐらい前からそれに対応するかということになると思いますが。ですから、それがほんの直前でもそれができる場合と、それが絶対できないというような舞台上の変更というものもあり得ます。ですから、やはりきちっとした、もともとがよい上演プランのもとに、ちゃんとオーガナイズされて行われていれば、それなりの対処ができるものだと思いますけれども。

芸術的には、新しい歌手をどうやってここでもって歌わせるかとか、そういうことはとても芸術的な観点からだと思いますが、逆に、私ども技術部門としましては、どのようにして輸送をできるだけ簡単にするか、または、どのようにして交代制の班をうまく持っていくかとか、そちらのほうで、大変なプランになってきます。

ですけれども、やはり必ず変更というものはつきもので、そのときには必ず経費がかかるわけですから、それはやはりある程度初めから考慮に入れて進めていかなければいけないと思います。

これは、事前にウィーンから、野村先生からいただいた質問なんですけれど、ウィーンではステージのどこで歌ったら一番いいんでしょうという質問が来ました。それで、実際、私も技術者として、この質問に対してお答えするに当たり、ウィーンの国立歌劇場に初めて来た歌手がどこでどのようにして歌ったらいいのかということになると思っていますので、ちょっとお話ししたいと思います。



写真29 ウィーン国立歌劇場 音響室 東亜のミキシング卓

しかし、まずこのご質問にお答えするに当たって、私ども、もちろんウィーン国立歌劇場には音響というすばらしい1つの部署がありますけれども、しかし、はっきり申し上げますが、ウィーン国立歌劇場では一切歌手に対するPAは行っておりません。しかし、この音響部というものは、やはりオペラ座にとりましてとても大切な基本的な部署で、私どもの音響では、日本の会社のミキシング卓を使って運営しております。

ですから、基本的に歌手はマイクで拾ってはおりません。歌手はやはり自然の声でスターになるのですから。ですから、やはりそのような歌手の性格が出るような、また、パーソナリティーが出るような声というものは、絶対にこのような機械によって拡声されるのではなくて、ほんとうに生の声で歌ってこそ、その歌手のステータスになるのだと思っています。

そして、例外的に音響の施設を声に対して使うという例ですけれども、これは特別の声に対して効果を、例えば、こだまのようなとか、それから、しゃがれたような、ちょっとゆがんだような声にしなければならない場面とか、または、舞台装置の後ろのほうで歌う場合とか、または、合唱をオーケストラとのバランスの関係で、少しPAをして使う場合もあります。

しかし、やはり自然の人間の声が観客の皆様方に自然に届くということ、それがオペラハウスにとってとても大切な条件だと思います。やはり楕円形の客席の形、そして、壁はできるだけ木で覆うようにするということが、とてもいい音響になると思います。

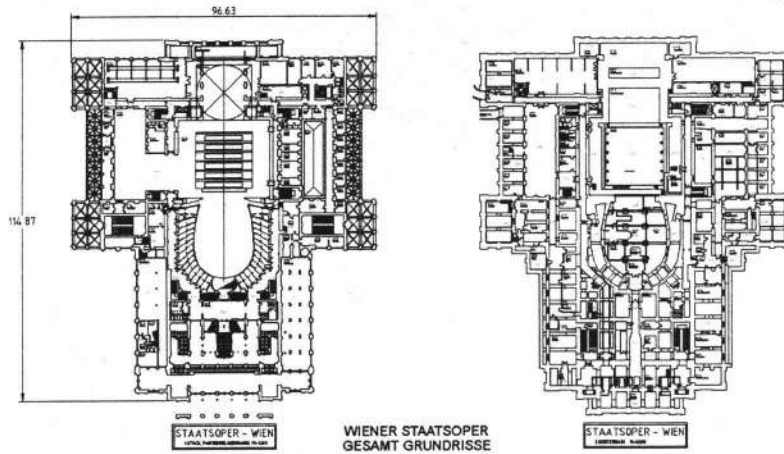


写真5 ウィーン国立歌劇場の総平面図

ここのウィーンの国立歌劇場の平面図ですけれども、これは客席がほんとうに楕円形の形の、ちょうどいい真ん中のところにくるようになっていまして、最高の音響で皆様方に聴いていただける施設となっています。ですから、新しくこれから建築的にお作りになる場合には、やはりこのような空間の音響をできるだけ考慮して、周りを囲むもの、形がつくられるべきだと思います。

ウィーン国立歌劇場の場合の一番最高にいい音響の場所なんですけれども、これはほんとうに楕円形のちょうど焦点に当たるんですが、ポータルから約2.5メートル下がったあたりの中心が一番最高の音響で、そこですと、ささやくように言っても客席に十分聞こえるようになっていまして。そして、また舞台上に置かれる舞台装置も、非常にこれは音響にかかわってくることで、これをぜひ舞台美術家の方々には考慮していただきたいと思うのですけれども、やはり声あまり奥まったところで歌うようになるとか、または、その間にたくさんの吊り物がおりにいたり、かすみがたくさんかかっていたりとかいうことで、いわゆる舞台上の空間が音響的に死んでしまうようにならないように、または、逆に、あまり反響し過ぎないような構造にすることも大切だと思っています。そして、特にこれは昔からある古い舞台美術に見られることですが、特に部屋の部分とかが、そういう情景が舞台の上に出てきますと、ちょうどその中で歌うと、先ほど申し上げたウィーン国立歌劇場での最高の音響の場所のところ歌手がうまく歌えるように考えられていることがここで申し上げたかった点でございます。

【野村】 ありがとうございます。それに関連して、ローザー先生のほうでつけ加えてお話しくださることはないでしょうか。

【ローザー】 野村先生のほうから、私のほうにも、どこでどのようにして舞台では歌うべきですかという質問が来ましたのですけれども、しかし、私は技術者ではないので、シュタングルさんのように、今のような正確な詳しいお答えはできませんでした。私はほんとうに簡単な言葉でお答えしたいと思います。見えるところで、正確に、きちんと、ちゃんと歌うことですね。

【野村】 どうもありがとうございました。それで、皆さん、ウィーンの国立歌劇場にいらしてお聴きになっていて、歌い手さんの声が急に大きく聞こえたりするときに、あつ、今何かPAが入ったななどとお考えにならないで、今の説明のように、ちょうど2.5メートル下がったところに焦点があつて、ちょうど届くところがあるんだと。そうご理解いただけると、つまらない誤解はしないで済むのではないかと思うんです。それはもう歌手の方もよくご存じで、また、そこで手伝っていらっしゃる方々もその点はよくわかつて、歌手の方に、ここがいいですよという助言もしてくださる。そんなやり方で進めているんですね。

それでは、次に、技術部とこのような芸術部門を担当する制作室とが協力して、300回の年間の公演回数を実現していらっしゃるのでしょうか、それはどう作業されているのでしょうか。そこら辺のことをもう一度詳しく最後にお話しただけませんか。

【シュタングル】 芸術部門と技術部門は常に相互に連絡が取り合える、ほんとうによく機能するファミリーでなければならないと思います。そして、常にコンタクトを取り合つて、特に相互間の理解、信頼がすべてにおいての基本になります。とにかくこの両部門、芸術的な部門と技術部門とがほんとうに相互によくオーガナイズされて、アップデートであつて、それを実施するに見合う強い意志があることが、これを行っていくことに大変大切な前提条件です。先ほどからもお話ししてまいりましたが、年間300回の公演を実現するためには、その大変な手順を両方の部門で共同で計画に当たっていかなければなりません。

もちろん、135年というウィーンのオペラの経験は私どもの大きな助けにはなっていますが、しかし、問題が起こった場合、今、今日あるその条件のもとで解決されなければならないのです。そういうことから申し上げますと、135年の歴史のあります私どものウィーンの国立歌劇場は年間300回の公演を行っておりますが、東京の新国立劇場はまだ10年の経験ということですが、50回公演という、このようなテーゼと申しますか、

主張は適用されないと私は思うのです。日本のオペラは経験が足りないからできないというのは、十分な根拠ではないと思います。何かほかの理由があるのに違いないと私は思うのですけれども、唯一根拠があるとしましたら、それはウィーン伝統が東京とは違うということとは言えると思います。しかし、これは決定的なことではないと思います。東京の新国立劇場の技術部門の設備はほんとうにすばらしいもので、大きな課題をこなす十分な能力があります。ですから、年間50回の公演回数だけというのは、これだけはもちろんネガティブな評価を技術部に下してしまうべきではないと思っています。私は、客席数もう少し多くなれば、経済的に、そのチケット収入により、よりよい経営に回せるのではないかとは思ったのですけれども、実際にもう既に建ってしまっている建物ですので、仕方がないとは思いますが。

でも、私が見た限りでは、東京は基本的にオペラがとてもよくプレゼントされている都市だと思っています。もちろん、新国立劇場によりまして毎月さまざまな公演が行われているわけですし、また、NBSによりましてすばらしい引っ越し公演も毎年行われていますし、多くのそのほかの劇場やグループもたくさんオペラを公演しています。ですから、これらのもの全部が意義深く上演できるように、それを何か全体的なコーディネートがうまくできればよいのではないかと思うのですが、いかがでしょうか。

もちろん、そのためには、やはり幅広いベースでの芸術上の運営を、公的機関の多大なる支援により行うことも必要だと思います。しかし、これは財政的に効率のよい仕事を排除することではないと思います。例えば、ウィーンオペラの場合でも、多大なる国の支援がなければ、この形で存続していくことはできないからです。ですから、すべてのそれ以外の問題、例えば、舞台の運営のための技術部の組織をどうするかなどというのは、その次の問題だと思います。オペラの伝統がなくても、経験が少なくても、それは障害にはならないはずで、私は年間オペラ300回公演を行うという強い意志と、それを行うための条件、例えば、時間や、もちろんお金やスタッフがあれば、東京でもこれは可能であると確信しています。

【野村】 どうもありがとうございました。この問題については、私どももウィーンで3人でさんざん話し合ったことなんです。シュタンダールさんは、日本の東京の新国立劇場でも仕事をなされているんですね。劇場の機能としては、ウィーン国立歌劇場よりも日本の新国立劇場のほうがよりよいというふうにおっしゃっていらっしゃるんです。ですから、こういう点を考えますと、予算の点でも、全然引けを取らない予算を、いや、むしろ

日本の国立劇場のほうがウィーンよりもたくさん国からお金をもらっているんですね。そういうことも含めて、どういう問題があるんでしょうかというようなことを我々は話し合いました。ローザーさん、どうでしょうか。その点はどうお考えになりますか。

【ローザー】 私自身は新国立劇場のことはあまりよく知りませんので、一番最初のオープニングのころに1回だけ公演を見させていただいただけですので、適切なアドバイスかどうかわかりませんが、もう既に建設されて10年たっているということですので、各部門の各部署をもう一度検討なさることが必要なのではないかと思います。もちろん、これはどこのオペラハウスにとっても大切なことですので、各部署がきちっとファンクションしているかどうかということをもう一度検討なされれば、年間の公演回数を上げることが可能になるのではないかと思います。

【野村】 参考までに、毎シーズン、ウィーンを初めとする公立のオペラ劇場では、そのシーズンに行われたものの報告書が出ます。ベリヒトといいます、この中には、さまざまな上演されたものの記録、あるいは、その成果が盛られています。2002年のシーズンから2003年にかけてのシーズンでは、ウィーンの国立劇場は、このときのレートは、1ユーロが135円でした。換算すると、約70億円、国から受けているんです。そして、その間、ここの総経費が118億3,000万という費用を使っているわけです。つまり、これは、大体計算すると、57%を国から補助を受けているということなんです。これは、有限会社化されたからどうなんだという質問もいただいているわけですが、有限会社だから、もう国立歌劇場という名前は使ってはいけないのではないかとということではなくて、こういうふうにやっぱり非常に大きな部分を国から補助を受けながら運営されているから、この看板は下げることは必要ないというのが答えでした。今挙げましたこの数字は、ここにきちんと書いています。

そして、もう1つ皆さんに興味深いであろうと思う数字を紹介してみます。年間にここのウィーンの国立歌劇場がやっているすべての行事を入れると、その入場者のパーセンテージは80%程度になるんですけれども、これはいろんな催しがありますから、例えば、解説だとか、そういうものをすべて含めてです。しかし、オペラということになりますと、そうではございません。ほとんどが90%を超えているんです。

99%を超えたものをちょっと挙げてみましょうか。例えば、この《仮面舞踏会》は99.84%の入りなんです。99.84%というのは、これはもう100%ということなんです。そういうふうに、この99%を超えたものを挙げますと、例えば、《カルメン》

が99.87%、《コジ・ファン・トゥッテ》が99.87%、《ドン・ジョヴァンニ》が99.93%、《神々の黄昏》が99.53%、《ランメルモールのルチア》が99.31%なんです。これはもっともってございまして、99%を超えたものを挙げると、あと、《ナブッコ》《オテロ》《パルジファル》《リゴレット》《シモン・ボッカネグラ》《トスカ》《トラヴィアータ》——《椿姫》ですね、これが一番多くて99.93%。もう100%という数字なんです、これは。それから、《トゥーランドット》《魔笛》。それから、《こうもり》も99%を超えております。その他のものも、ほとんど90%でありまして、80%台というのは、探すほうがもう簡単でありまして、例えば、《ピリー・バッド》のようなものは、これはブリテンのものですが、非常に男っぽいやつです、これだって87.42%ですから、大変な入りなんです。

ですから、こういうふうに考えますと、皆さん、ウィーンに来られて、ウィーンのおペラ劇場に行こうと。さて、その切符を買おうとなると、なかなか手に入らないということがあるんですが、これも常に満杯と言っていいかと思うんですね。そのぐらいお客さんを集める魅力的なものを1年中300回公演をやる中で維持しているというのは、もう私は驚くほかはない数字だと思うんですね。

そのほかの数字も挙げることは可能ですが、もっとほかの質問も来ておりますから、こういう数字はまた後で必要があればちょっと挙げることにしまして、もう1つ、未来の聴衆を育てるということをやっているんです。つまり、子供劇場というものがございまして。これは、実はシュタングルさんがお考えになったことなんです。皆さんがウィーンにいらっしゃいますと、ウィーン国立歌劇場の上に小屋ができております。小さい子供から育てるという努力をやっている。

それから、あるオペラをやるときには、必ずそのプレミエの初日の前に、そこで専門家がそれについてのお話をしてくださるチャンスがあるんですね。それも、ただ話をするだけではなくて、出演する歌手が出てきて、そこで歌ってくれるんです。そういう啓蒙活動を絶えずやっているんです。ですから、そういうことを考えますと、いかに彼らがこれだけのものを質を維持しながら、そしてまた、新しい聴衆を育てているかということがわかります。

それから、ドラマトゥルグのシェフにブラハという方がいらっしゃるんですが、彼は一生懸命学生を集めて何かやっているものですから、「一体何をやっているの」と言ったら、「これは、きょう学生を入れて、僕が説明しているんだ。そして、これが終わった後に、

舞台に連れて行って、歌手たちと話をさせてやるんだ。もし君も学生を連れてくればやるぞ」と言っているんですね。こういうふうなさまざまな努力をした上で、ウィーンの国立歌劇場の質の高さというのは、歌い手さんだけではなく、技術だけではなく、聴衆の質の高さというものもここでどンドンつくられているんです。しかも、そういう次の世代も見てやっているんです。これはとても大変なことだと思うんです。大切なことだと。これが、やっぱり日本でも考えられていいことではないかと思うんです。

そして、さらに、ここのウィーンの国立歌劇場の活動に呼応するかのごとくに、斜め前にカラヤン・センターというのがございますが、そこにオペラ・ヴィーヴァというのがあります。これは何かと申しますと、親がオペラを見に行くときに、例えば、《バタフライ》を見に行くと。そうすると、事前にそのカラヤン・センターに登録をしておきまして、一定のお金を取られますけれども、そこに費用を払う。そうしますと、子供たちが、そこに歌手たちがやってきて、子供に着物を着せたり、いろんな衣装もさせながら、そして、そこでそのオペラの粗筋をお話してあげ、また、そこの中の有名なアリアを歌ってあげるとか、きれいなメロディーを教えてあげるとか、そういうことをやっているんですね。ですから、そういう外部でのそういうふうな活動をウィーンの国立歌劇場と一緒にやっているんです。ですから、こういう活動もあれば、日本でももっといい聴衆が、もっと、そして広範囲な聴衆が育つのではないか。ただ子供さんを預かりますよということから、もう一步踏み出たそういうことをやっているというのは、とてもすばらしい活動ではないかと思うんです。

もう映像が出ました。どうぞ、それについてもお話をいただきたいと思います。

【シュタンダール】 ウィーン国立歌劇場のところで、今もそうですけれども、総監督でありましたホルンダー氏から、ぜひ子供のためのオペラ劇場というようなものをやりたいので、何とかならないかというふうに相談を持ちかけられました。まず総監督のホルンダー氏が、ドイツのケルンでの子供のオペラをちょっと見まして、ぜひそれをウィーンでもやりたいというふうな強い要望がありましたけれど、なかなかウィーンの中ではそのような場所を確保することが難しかったのです。

最初に私が思いましたのは、ウィーンのオペラ座の近くにあります歩行者天国になっているところですけども、そのあたりに何か子供のオペラをと思ったんですけども、やはりそこにはちょっと無理がございました。そして、ある日の夜の公演の後、私はオペラ座からは反対側の交差点からオペラ座をちょっと振り返って見たときに、ああ、この上

のテラスのところにつくればいいのではないかというアイデアが浮かんだのです。しかし、このテラスの部分に子供のオペラ劇場をつくるというためには、いろいろな所轄の部署から許可が必要でした。と言いますのは、ウィーン国立歌劇場はやはり歴史的な記念建造物でありますので、ここに手を加えるということがとても大変でした。しかし、建築家のホルツバウアー氏の協力を得まして、このオペラ座の上のテラスに子供用のオペラ劇場をつくることができました。

そして、これは子供用のオペラなんですけれども、これがいわゆるテントのような形でここにつくられたのです。そして、これは、最初はテントだけだと思ったのですが、結局、これがそのような常設の子供のオペラ劇場となりました。そして、これはウィーン市からもちろんさまざまな規制がありましたけれども、ここでは子供のオペラだけを上演するということで、その後許可があり、しかも、冬の寒いときでもここで暖房の設備を整えることもできました。この子供のためのオペラ劇場はほんとうに人気がありまして、常にチケットは売り切れの状態、ほんとうに子供たちにも喜んでもらっています。

【野村】　　ということで、ある日私がそれを見たいと言いましたら、実はもう切符がないと言われまして、次のシーズンにお願いして見せていただいたことがありました。もうとてもおもしろくて、私の子供が小さければ、ぜひ連れていきたいと思うようなすばらしいものでございました。

で、この話はもうそのぐらいにしまして、次の質問にちょっとだけ答えたいと思うんです。これはもう私が答えさせていただきます。ベルクの《ルル》は、一時期3幕補完版（ツェルハ）で上演されていましたが、その後、2幕の上演になってしまいました。また、ヴェルディの《ドン・カルロ》も、イタリア語の5幕版で上演されましたが、その後、イタリア語4幕版に変更されました。このような変更は芸術的理由とは考えられませんが、どのような理由だったのでしょうかということですが、これは、総監督のホレンダーさんがお決めになったことなんです。しかし、ちょっとつけ加えますと、今シーズンにおきまして、《ドン・カルロ》はイタリア語の4幕版とフランス語版の、これが初演版なんです、これは5時間もかかるんですが、5幕版を並行してやっております。これは今最も先進的な前衛的な演出家と言われているコンヴィチュニーを起用しまして、賛否両論、大拍手とともに大ブーイングが起きましたけれども、これが行われています。しかも、大変興味深いのは、このフランス語版の5幕版とイタリア語の4幕版が今シーズンは並行して行われるという点です。これは大変おもしろいと思います。

これで答えになっているかどうかわかりませんが、これはこのぐらいにさせていただいて、今度はローザーさんに主に行くと思いますが、こういうふうに、ハンス・ディーター・ローザー先生の基調講演において、ウィーン国立歌劇場では長年レパートリー・システムを採用してきたが、その結果、アン・デア・ウィーン劇場への移転時など、外的な事情があったときを除き、オペラ界にインパクトを与える上演をすることが難しかったとのお話が印象的でした。ウィーン国立歌劇場という長い伝統を持つ劇場において、文化遺産であるレパートリーを維持しながら——その先なんです、オペラ界の将来にインパクトを残すような新作品、新演出を上演するために、どのような工夫をされているのかをお聞かせください。また、ウィーン国立歌劇場に比べ比較的新作、新演出の多い主要劇場、例えば、イギリスのロイヤル・オペラについての率直な感想をお聞かせいただけませんかという質問がございました。いかがでしょうか。一番最後のところは、ウィーンの国立歌劇場に比べて比較的新作や新演出の多い主要な劇場、例として、イギリスのロンドンのロイヤル・オペラ劇場、コヴェントガーデンのことですが、率直な感想をお聞かせいただけませんかということです。

【ローザー】　ウィーンでも最低年間4つは新しいものをやっておりますし、先ほどシュタングルさんのほうから言われたように、6から9つぐらい新しいプロダクションを年間で行っていますから、これをどういうふうにするかというのは、やっぱり哲学的な観点もあるのですが、この新演出のものというものをどういうふうに解釈するかということ、私は自分の言葉では、いわゆるコンセプトが中心の演出家が自分の観点を押しつけるような、そういうものをコンセプト劇場の方式と呼んでおりますが、そういう意味のものがウィーンに少ないということは、確かに言えると思います。しかし、ウィーンの観客の人たちは、それをとても幸せだと思って、逆に不幸だとは思っていないと思います。ということで、お答えになっていますかどうか。

【野村】　ということなんですね。だから、それをウィーンの聴衆は保守的であるなどとおっしゃる方もあるんですが、でも、ウィーンの聴衆は大変それを喜んでいるわけでありまして。でも、新演出というものは、今おっしゃられたとおり、年にやっぱり4作品とか5作品とかございます。それから、数年に一遍ですが、全くの新しい作品を委嘱して上演するというのもちゃんとやっております。例えば、《シュタインフェルトの大男》、これは実際にいた人物をもとにしてツェルハのつくった作品なんです、そんなふうなものが数年に一遍ずつ、必ず全く新しく作曲されたものが取り上げられてもおります。それをつ

け加えておきたいと思います。

さて、もう1つ、海外の引っ越し公演についてですが、海外の公演の頻度はどのぐらいでしょうか。で、海外公演の間、ウィーンでは上演はしないのですかというのですが、これはちゃんとやっております。これについても、ちょっとお答えいただけるといいんですが、いかがでしょう。

【シュタングル】 海外公演に関しましては、そのときによりましてやっぱり頻度はいろいろございますので、もちろんこれはかなり長期的に計画されているものです。もちろん、日本には1980年が第1回目で行っていただきましたけれども、来日しましてから、ほとんど大体4年ごとに主に東京と横浜での公演を行ってききましたので、これはきっとこれからも続けて行われるものだと思います。

そのほかにも、ウィーンの国立歌劇場がよく行く外国公演には、フィレンツェの音楽祭劇場があります。それから、もちろん私どものバレエがやはり海外公演に行く場合もたくさんあります。

また、ウィーン国立歌劇場の場合は、舞台装置、または演出を含んだ舞台装置を衣装付きで貸し出す場合も多くありまして、これに深くかかわっている歌手もその貸し出された先に行って、一緒に公演するという場合も多くあります。それから、経済的な面を節約する意味も含めましたコープロは、こここのところは非常に多く行われるようになりました。

ウィーンの国立歌劇場が外国に行っている場合でも、以前は閉めたこともあったのですが、この10年ぐらいは、外国に行っている間でも、ウィーンでは上演は続けて行っていますが、もちろんこれは経済的ないろいろな条件が必要です。または、独自の公演を続けるだけではなく、ウィーンの国立歌劇場が外国公演の場合には、例えば、ボリショイ劇場がウィーンに来てもらうこともやったことがあります。

【野村】 ありがとうございます。それから、もう1つ、有限会社になったということですが、例えば、雇用契約なんかはどうなったのでしょうか。これは職種によってちょっと違うんだろうけれども、どうなっていますかという質問がございます。

【シュタングル】 もちろん、ウィーン国立歌劇場は、このいわゆる民営化になるまでは、完全に国の機関でした。もともとオーストリア国立劇場連盟というのがありまして、そこにウィーン国立歌劇場、ウィーン・フォルクスオーパー、ブルク劇場、この3つが入ってございました。そして、この劇場連盟そのものが解体されまして、それぞれの劇場が有限会社の形になり、それに、もともとありました全部の劇場連盟に参加していましたこの

3つの劇場用の舞台装置や衣装をつくっておりました会社が、劇場サービス会社として、アート・フォー・アートとして別の名前になりました。

この機構を説明すると、ある程度複雑にはなってくるのですが、簡単に申し上げますと、各劇場がそれぞれ独立して——これは経済的にもそうなんですけれども——運営するようになっていくということなのです。そして、それぞれの劇場が、アート・フォー・アートと言われているサービス会社から舞台装置、衣装などを、そこと契約をして、そこに発注し、また、そのの運送機関を通じて運んでもらうというようなシステムになっています。

ですから、各劇場と舞台制作工場というものが別の会社の形に今なっておりますが、全体が一つのホールディングという親のもとに各劇場が3つあり、そして、工場があるわけですので、いろいろな規制はありますけれども、総合的にはこれで今うまく機能しています。

このように、もともとありました国立劇場連盟が解体されてホールディングになったわけなんですけれども、しかしながら、国の補助は以前と同じように各劇場に与えられているので、そういう意味では、国の機関であることには変わりはありません。多分、このように解体されたうちの1つには、ここの職員といいますか、かかわっていましたが公務員の作業の雇用対策が1つの大きな理由ではなかったかと思います。

【野村】 どうもありがとうございました。もう時間も迫ってまいりましたので、あとほんの1つ、2つ、質問にお答えしたいと思うんです。今おっしゃられたアート・フォー・アートは、例えば、ウィーンの国立歌劇場だけではなくて、もちろんフォルクスオーパーもそうですが、ザルツブルクの音楽祭もそうでありまして、アメリカあるいはヨーロッパ各地のオペラ劇場にも衣装を供給するとか、あるいは、大道具、小道具もほかのところに貸し出すとか、そういうふうなこともやっておりますし、それから、寄附なんかもたくさん集めておまして、国立歌劇場の収入は比較的年々少しずつ増加しているという大変喜ばしい状況も一面であるんです。それには、大変な苦勞をしてそういう努力をされておられるように私は拝見しております。

ところで、もう1つ、特にこれはローザーさんに対する質問なんです、ウィーンとベルリンの違いについてお話いただければ幸いです、あるいは、その観客層の違いはどうですかということ、ウィーンの観客層について、観光客はどうなんですかとか、若い世代はどうなんですかという質問が来ておりますが、いかがでしょうか。

【ローザー】 ベルリンとウィーンの違いをお話するのは、これはとても難しく、ほんとうに根本的なところからいろいろ違いがありますものですから、とても簡単にはお答えはできません。

それで、まず観客層の違いというところの観点からちょっとお話ししたいと思うんですけども、ウィーンの場合は、やはりほんとうにオペラ気違いといえますか、ほんとうにオペラの好きな人が多いんです。そして、ベルリンの場合は、オペラをやっぱり自分の人生に必要なと思わない人が多いのです。しかし、若い人は、ウィーンもベルリンも同じぐらい、オペラに来ています。これは、社会的なところでのアクセプトがやっぱり違うんですけれど、ウィーンの場合には、オペラについての詳しい知識があり、よくオペラに行っているという人は、社会的に認められる地位があるというようなことなんですけれども、それがベルリンにはないと思います。そういうことでよろしいですか。

【野村】 どうもありがとうございました。もういよいよ最後に近づいてきたんですが、レパートリー・システムとスタジオネ・システムについてお話があったわけですが、その長所と短所について、ほんとうのところはどんなふうにお考えなんでしょうかというご質問なんです。これ、ローザーさんとシュタングルさんでは、ご意見が一致しているのか、あるいは、多少違ったご意見をお持ちなのか、ちょっとお伺いしたいんですが、いかがでしょう。そこで2人で大げんかしてくださっても結構なんでございますけれども。

【ローザー】 私は、いわゆる古い意味でのレパートリー・システムに対して拒否しているわけではないのです。私がベルリンにおりました時代に、このシステムを、やはりブロック・システムをちょっと変えたものでやっていこうと努力してみたのですけれども。私が思いましたレパートリー・システムも、舞台の上でリハーサルすることなく、オーケストラ付きでリハーサルすることなくやるのではなくて、それを付けたレパートリー・システムとして考えたかったのが、そのブロック・システムのちょっと変形したものだったんですけれども、ですから、それはブロックで行いますと、そのときに必ずゲネプロも行うということですが、やはりこのシステムでやりますと、特にベルリンの国立歌劇場の場合は、リハーサル室の空間的な制限もありまして、毎日上演を続けていくということができなくなるという欠点があったのです。

そして、これは、音楽監督でありますバレンボイム氏からの要望でもありましたのですけれども、彼は自分が指揮する以外にも、多くの自分の同僚の指揮者にベルリン国立歌劇場で指揮をしてもらうように依頼しましたが、それらはもちろんクオリティーの高い指揮

者たちで、そういう人たちは、やはり舞台上でのオーケストラのリハーサルなしにその公演を振るということは、まずしてくれないような指揮者でした。

私がベルリンで芸術担当のほうの責任者でありましたころには、若いアンサンブルはいましたが90%、ほとんどの人たちが、現在、国際的なスターになっています。例えば、クワンギユル・ユンとかドロテア・レッシュマンとか、ほんとうに今パイロイトで歌ったり、国際的に歌っている歌手たちがいますが、その当時、その若い人たちが全然舞台上での一回のオリジナルの舞台装置の上でリハーサルすることもなく、オーケストラとリハーサルすることもなくステージに立たされるのはいけない、とずっとその当時から思っておりました。

ですから、これはなかなか解決ができない問題で、私も最後にはなかなか幸せな気持ちにはなれなかったんですけれども、このような、ほんとうに国のお金でといいますか、州のお金とかいろいろ出ています、公共のお金で、しかも、それも非常にたくさんのお金で運営されているわけですから、やはり公演回数はたくさん行うべきだと思いますし、もちろん毎日上演しなければいけないという強制というものではないとしても、やはり公共のお金で運営するには、公演回数を高めるということが大切だとはもちろん思っています。

【野村】 シュタングルさんはいかがでしょう。

【シュタングル】 もちろんローザーさんのおっしゃることはよくわかるのですが、私は基本的にはやはりちょっと違う考えで、私はオペラというものはもっと教育的な劇場であり、やはり若い人にできるだけオペラというメディアにもっとたくさん親しんでいただきたいと思います。もちろん、このようなレパートリー・システムをとると、やはり毎日毎日がすばらしいクオリティーではいけないかもしれませんが、それを実行していくのは、その劇場の総監督の手腕にももちろんかかわっています。私はやはりそのような教育的見地からも、オペラをレパートリー・システムで上演することに私は賛成派のほうです。

【野村】 どうもありがとうございました。

【ローザー】 ウィーンのレパートリー・システムのことを言った有名な言葉があるんですけれども、公演回数のうちの全部の3分の1はセンセーショナルなものである。その次の3分の1は、まあよいものである。あとの3分の1は、公演が行われたと、この3つから成っていると言われていています。

ですから、オペラ総監督の役割は、この最後のほうのパーセンテージをできるだけ少な

くして、上のほうのセンセーショナルと言われるものを上げるのが総監督の役目だと思います。

【野村】 それで、これでも、もっといっぱい質問をいただいているんですが、とてもとても時間が足りませんので、最後の最後に1つだけ質問をして終わりにしたいと思いません。というのは、個人的に今まで最も印象深い、あるいは忘れられぬオペラの演目は何ですかというのがあります。お二人、それぞれに、指揮者でも、歌手でも、演目でも、1つずつ挙げていただけるとうれしいのですが。

【シュタングル】 すごく難しいです。私にとりましては、やっぱりカルロス・クライバーが振ったゼッフィレッリの演出の《カルメン》でした。(拍手)

【ローザー】 やっぱり1つを決めて言うことができません。もうほんとうに幸せなことに、たくさんのすばらしい公演を体験してきましたので、1つだけを申し上げることができないほど幸せな体験でした。

【野村】 私、きっとそうだと思うんです。1つだけと言われたら、大変難しいと思うんです。大変すばらしい公演がしばしばございますので。でも、あえて今のカルロス・クライバーの《カルメン》とおっしゃいましたが、これはほんとうに大変なすばらしい印象的な公演であったと思うんですね。

ということで、皆さんの質問に全部答えられないのは大変申しわけないのでございますけれども、最後まで熱心にお聞きいただきまして、ほんとうにありがとうございました。また、両先生、それから暁子さんにもいつもほんとうにすばらしい訳をしていただいて、ありがとうございました。というわけで、きょうのシンポジウムは終わりにしたいと思います。まことにありがとうございました。(拍手)

【司会(武濤)】 改めまして、パネリストの皆様、そして通訳の松田さん、どうもありがとうございました。(拍手)

そして、会場の皆様、長い時間にわたりましてご清聴いただきまして、どうもありがとうございました。お手元の資料の中にアンケート用紙がございます。本日のシンポジウムにつきましてのご意見、ご感想、その他ございましたら、どうぞお書きいただきまして、係の者にお渡しください。

それから、このオープン・リサーチ整備事業ですけれども、来年2月、3月、4月と、公開講座、また、シンポジウムを予定しております。こちらのほうもお手元の資料の中にチラシのような形でご案内しておりますので、どうぞ日程等お書きとめください。詳しい

予定、会場につきましては、また新聞、雑誌、それからホームページ等でもご案内いたします。

それでは、本日、お忙しい中、ご来場いただきまして、どうもありがとうございました。

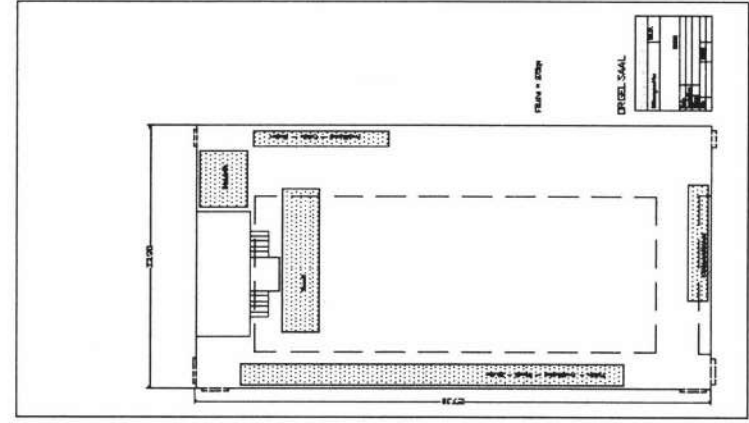
(拍手)

補 足 資 料

〈ウイーン国立歌劇場、日本公演の記録〉

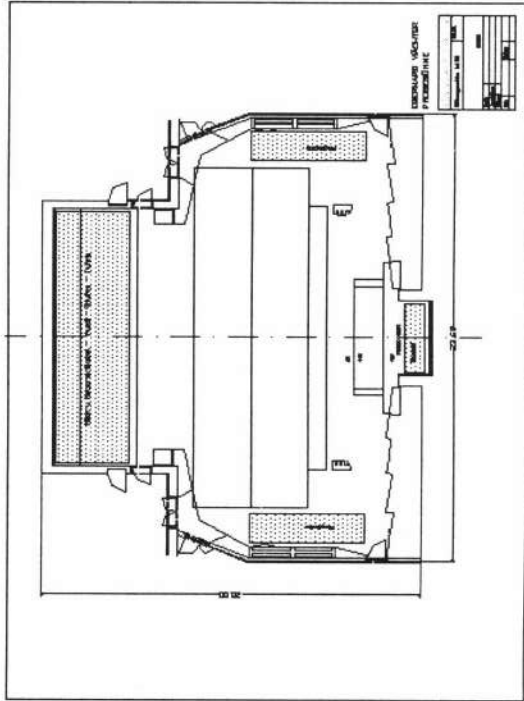
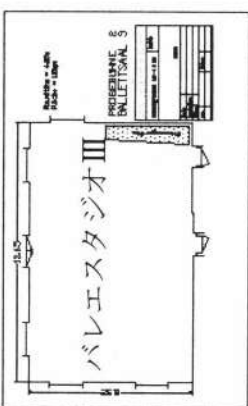
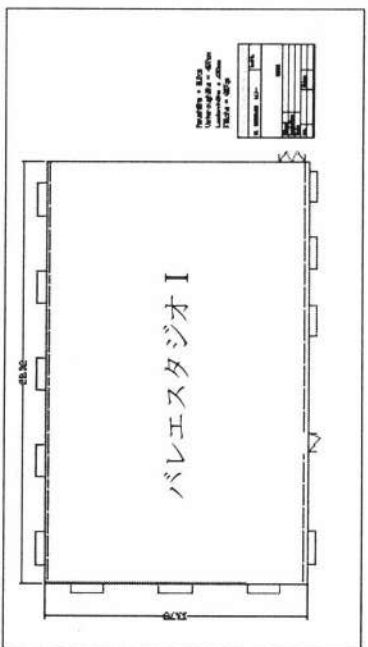
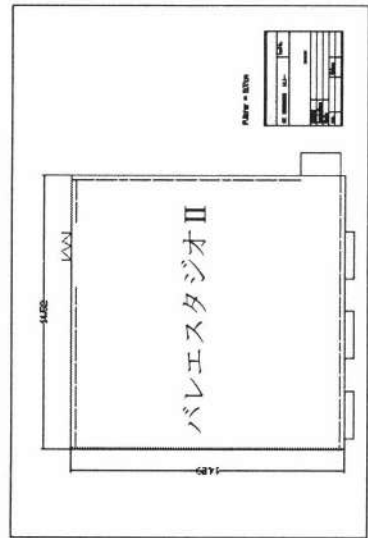
1980年 9月30日～10月17日 東京、横浜、大阪 全22公演	総監督 Egon Seefehner エゴン・ゼーフエルナー		後宮からの逃走		ナクソス島のアリアドネ	サロメ	エレクラ
	演目	ファイガロの結婚	テオドール・グッシュェルパウアー	カール・ベーム	カール・ベーム	ハインリヒ・ホルライザー	ベリスラフ・クロブチャール
	指揮者	ハインリヒ・ホルライザー	ヘルゲトーマ	ディーター・ドルン	ホルスト・シュタイン	ホルスト・シュタイン	ヴァーラント・ワーグナー
1986年 3月16日～4月12日 東京、横浜、名古屋、大阪 全22公演	総監督 Egon Seefehner エゴン・ゼーフエルナー		ファイガロの結婚		マン・レスコー	トリスタンとイゾルデ	
	演目	ばらの騎士	エーリヒ・ラインズドルフ	シルヴィオ・ヴァルヴィゾ	ジョゼッペ・シノーポリ	ハインリヒ・ホルライザー	
	指揮者	ペーター・シュナイダー	ウォルフガング・ウエーバー	オットー・シエンク	オットー・シエンク	アウグスト・エヴァーディング	
1989年 10月21日～11月18日 東京 全17公演	総監督 Claus Helmut Drese クラウス・ヘルムート・ドレーゼ		パルシファル		魔笛	ヴォツェック	
	演目	ランスへの旅	ハインリヒ・ホルライザー	アウグスト・エヴァーディング	ハンズ・グラーフ	クラウディオ・アバド	
	指揮者	クラウディオ・アバド	ルカ・ロンコーニ		オットー・シエンク	アドルフ・ドレーゼン	
1994年 9月16日～10月19日 東京 全18公演	総監督 Ioan Holender イオアン・ホーレンダー		ポリス・ゴドゥノフ		ばらの騎士	こうもり	
	演目	ファイガロの結婚	クラウディオ・アバド	アンドレイ・タルコフスキー	カルロス・クライバー	ウルフ・シルマー	
	指揮者	クラウディオ・アバド	ジョナサン・ミラー		オットー・シエンク	オットー・シエンク	
2000年 10月22日～11月11日 東京 全10公演	総監督 Ioan Holender イオアン・ホーレンダー		メリー・ウイドウ		シャモニーのリンダ		
	演目	ナクソス島のアリアドネ	準・メルクル	アンドレイ・シエルバン	ブルーノ・カンパネッラ		
	指揮者	ジュゼッペ・シノーポリ	アンドレイ・シエルバン		アウグスト・エヴァーディング		
2004年 10月3日～15日 東京 全7公演	総監督 Ioan Holender イオアン・ホーレンダー		ファイガロの結婚				
	演目	ドン・ジョヴァンニ	小澤 征爾	フランコ・ゼッファイレッリ			
	指揮者	小澤 征爾	フランコ・ゼッファイレッリ				

資料作成：昭和音楽大学オペラ研究所

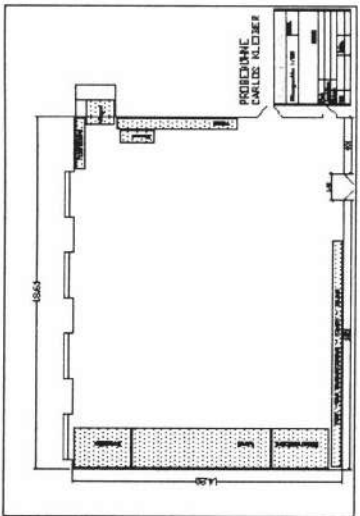


オルガンホール

WIENER STAATSOOPER
PROBEBÜHNEN



エバーハルト・ヴェヒター・リハーサル室



カラス・クライバー・リハーサル室

写真17 ウィーン国立歌劇場 リハーサル室

STAATSOPER

PROBENPLAN

Montag, 25. und Dienstag, 26. Oktober 2004

CHOR:	9.15	unstud. Damen+Ozbic	Stiffelio	Chorsaal
	9.15	unstud. Herren+Kastelic	Fidelio	Pb2
	10.30-13.00	eing. Herren-Chor+Dunshirn	Fidelio	Bühne
	10.00-11.30	ganzer Damen-Chor+Dunshirn,Ozbic, Kastelic	Fidelio	Chorsaal
	11.50-13.00	eing. Damen-Chor+Dunshirn	Fidelio	Bühne
	10.30	eing. Chorsoli	Fidelio	Bühne
ZUSATZCHOR:	11.50-13.00	Damen + Herren+Dunshirn	Fidelio	Bühne
	16.30	Damen + Herren+Dunshirn	D. Carlo	Chorsaal
BUHNE:	10.00	FIDELIO +Klavier,Stück i. Ablauf,m.D.R.+Steg Schilly, Ozawa, Garcia, Suppan		
	10.00	Meier, Kühmeir, Rydl, Ifrim		
	10.30	dz. Struckmann, eing. Chor, eing. Chorsoli, eing. Stat.		
	11.00	dz. Botha		
	11.50	dz. Weber, eing. Damen-Chor, eing. Z-Chor		
EINSINGRAUM:	<u>Dienstag</u> 21.00	WALKÜRE Verständigungsprobe Springer, Schneider, Vilsmailer, Raimondi, Ivan, Denschlag, Baechle, Winsauer, Papoulikas, Krasteva		
REP.-SCHNEIDEREI:	11.00	Kostümanprobe Vilsmailer		
	11.30	Kostümanprobe Ivan		
PROBEBÜHNE 1:	10.00	SIEGFRIED +Klavier, 1.+2. Akt, m.D.R. Zabrsa, Springer, Pasquariello		
	10.00	Pecoraro		
	11.30	dz. Tichy		
	13.00	Vorsingen Aronson, Springer, Halász, Märzendorfer, Bender		
		2. Pause CARLOS Tote Stadt Statistenauswahl Voykowitzsch, Zegers		
	<u>Dienstag</u> 15.00-19.00	zur Verf. Orchester (Gall, 5 Pers.)		
ZIMMER 1:	12.00-15.00	zur Verf. Slepneva		
PROBEBÜHNE 2:	9.15	zur Verf. Chor (10 Sessel+10 Puite)		
E. WAECHTER PB:	10.00	WALKÜRE +Klavier, 2.+3.+1. Akt, m.D.R. Voykowitzsch, Schneider, Fuchsberger, Zessar		
	11.00	Watson, Lipovšek, Titus		
	12.30	dz. Anthony, Franz, Salminen		
	18.30-20.00	WALKÜRE +Klavier, 3. Akt, m.D.R. Zabrsa, Schneider, Fuchsberger, Zessar		
	18.30	Vilsmailer, Raimondi, Ivan, Denschlag, Baechle, Winsauer, Papoulikas, Krasteva		
ORGELSAAL:	17.00	FIDELIO +Klavier, Szenen n. Ansage, m.D.R. Schilly, Ozawa, Okerlund, Suppan		
	17.00	Soli n. Ansage		
ARONSON:	Zimmer 2			17.00 FIDELIO Orgelsaal
	11.00	PAPOULKAS Barbieri		
	12.00	zur Verf. Vorsingen		
	13.00	Vorsingen Pb1		
	17.00	D. CARLO Bühne (m. frdl. Ers.)		
	<u>Dienstag</u> 18.00	WALKÜRE Bühne		
GARCIA:	10.00	FIDELIO Bühne		
	17.00	D. CARLO Loge		
FUCHSBERGER:	10.00	WALKÜRE EWPb		
	18.30-20.00	WALKÜRE EWPb		
OKERLUND:	Zimmer 6			
	10.00	KESZEI Juive		
	11.00	GRIGORIAN Stiffelio Gesualdo		
	12.00	WIEDECKE Stiffelio		
				17.00 SPRINGER: 10.00 SIEGFRIED Pb1 13.00 Vorsingen Pb1 (m. frdl. Ers.) 17.00 WALKÜRE E-Probe VILSMAIER RAIMONDI IVAN DENSCHLAG BAECHLE WINSAUER PAPOULKAS KRASTEVA 18.30 WILDHABER Siegfried <u>Dienstag</u> 18.00 WALKÜRE Loge 21.00 Pause E-Probe Walküre ESR
				CENCIC: 17.00 D. CARLO

27

VORSTELLUNGEN: 17.00 **DON CARLOS** de Billy, Garcia
Voykowitzsch, Pasquariello, Poltun, Dr. Vock
Direktionsdienst: Frau Mag. Margarete ARNOLD

Dienstag: 10.30 Uhr **KONZERT FÜR ÖSTERREICH**
Dr. Szedenik, Gergiev

WIENER STAATSOPER TAGESPROBENPLAN 18.00 Uhr **DIE WALKÜRE** Schneider, Zabrsa, Springer
Zessar, Kress, Dr. Hornich
Direktionsdienst: Herr Peter BLAHA

写真 27 ウィーン国立歌劇場 リハーサルスケジュール

ウィーン国立歌劇場 リハーサルスケジュール スライド 27

2004年10月25日(月曜日)と26日(火曜日)

合唱	女声+合唱指揮者 Ozbic	《ステッフエリオ》	合唱ホール
	男声+Kastelic	《フィデリオ》	リハーサル室2
13:00	男声の一部+Dunshirn	《フィデリオ》	舞台
11:30	全女声+Dunshirn, Ozbic, Kastelic		合唱ホール
13:00	女声の一部+Dunshirn	《フィデリオ》	舞台
	合唱のソリストの一部	《フィデリオ》	舞台

エキストラコーラス

13:00	女声+男声+Dunshirn	《フィデリオ》	舞台
	女声+男声+Dunshirn	《ドン・カルロ》	合唱ホール

舞台	10:00	《フィデリオ》+ピアノ	簡単な舞台装置と小道具+階段付きで Schilly, 小澤, Garcia, Suppan
	10:00	Meier, Kuhmeir, Rydl, Ifrim	
	10:30	Struckmann	はここから加わる、合唱の一部、 ソリストの一部、エキストラの一部
	11:00	Botha	はここから加わる
	11:50	Weber	はここから加わる、女声合唱の一部、 エキストラ・コーラスの一部

発声室	火曜日		
	21:00	《ワルキューレ》	(出番直前の) 確認のリハーサル Springer, Schneider, Vilsmaier, Raimondi, Ivan, Denschlag, Baechle, Winsauer, Papoulikas, Krasteva

衣装室	11:00	衣装合わせ	Vilsmaier
	11:30	衣装合わせ	Ivan

リハーサル室 I	10:00	《ジークフリート》+ピアノ 1 と 2 幕	簡単な舞台装置と小道具付き Zabrsa, Spinger, Pasquanello
	10:00	Pecoraro	
	10:30	Tichy	はここから加わる
	13:00	オーディション	Aronson, Springer, Halasz, Marzendorfer, Bender
		《ドン・カルロ》の休憩中	《死の都》のエキストラ選択 Voykowitsch, Zegers

火曜日	15:00 ~ 19:00	オーケストラ用(Gall+5名)
-----	---------------	------------------

ルーム1 12:00 ~ 15:00 Slepneva 用

リハーサル室2 9:15 合唱用 (椅子 10+譜面台 10)

エバーハルト・ヴェヒター・リハーサル室

10:00 《ワルキューレ》+ピアノ 2 + 3 + 1 幕 簡単な舞台装置と小道具付

Voykowitsch, Schneider, Fuchsberger, Zessar

11:00 Watson, Lopovsek, Titus

12:30 Anthony, Franz, Salminen はここから加わる

18:30-20:00 《ワルキューレ》+ピアノ 3 幕 簡単な舞台装置と小道具付き

Zabrsa, Schneider, Fuchsberger, Zessar

18:30 Vilsmaier, Raimondi, Ivan, Denschlag, Baechle, Winsauer, Papoulikas, Krasteva

オルガンホール

17:00 《フィデリオ》+ピアノ シーンは後ほど指定

Schilly, 小澤, Okerlund, Suppan

17:00 ソリスト 後ほど指定

Aronson ルーム2

17:00 《フィデリオ》

オルガンホール

11:00 Papoulikas(セビリャの理髪師)

12:00 オーディション用

13:00 オーディション リハーサル室1

17:00 《ドン・カルロ》 舞台

火曜日

18:00 《ワルキューレ》 舞台

Springer 10:00 《ジークフリート》

13:00 オーディション

17:00 《ワルキューレ》

(歌手の名前)

18:30 Wildhaber

Garcia 10:00 《フィデリオ》 舞台

火曜日

17:00 《ドン・カルロ》 ボックス席

18:00 《ワルキューレ》

Fuchsberger 10:00 《ワルキューレ》

21:00 休憩中 《ワルキューレ》のリハーサル

18:30~20:00 《ワルキューレ》

Okerlung ルーム6

Cencic 17:00 《ドン・カルロ》

10:00 Keszei

11:00 Grigorian

12:00 Wiedecke

公 演

17:00 《ドン・カルロ》 (de Billy, Garcia, 他スタッフ)

火曜日 10:30 オーストリアのためのコンサート(Dr. Szedenik, Gergiev)

18:00 《ワルキューレ》 (Schneider, Zabrsa, Springer, 他スタッフ)

ウィーン国立歌劇場 技術部のスケジュール

スライド 27 に対応

- 1.) 技術部スタッフ： 3交代システム (例外あり)
 - <シフト1> 7:00 ~15:30 早朝班
 - <シフト2> 14:30 ~23:00 午後・夜班
 - <シフト3> 作業時間が分割：例えば 8:00 ~10:00 と 16:00~22:00
(間は休み)

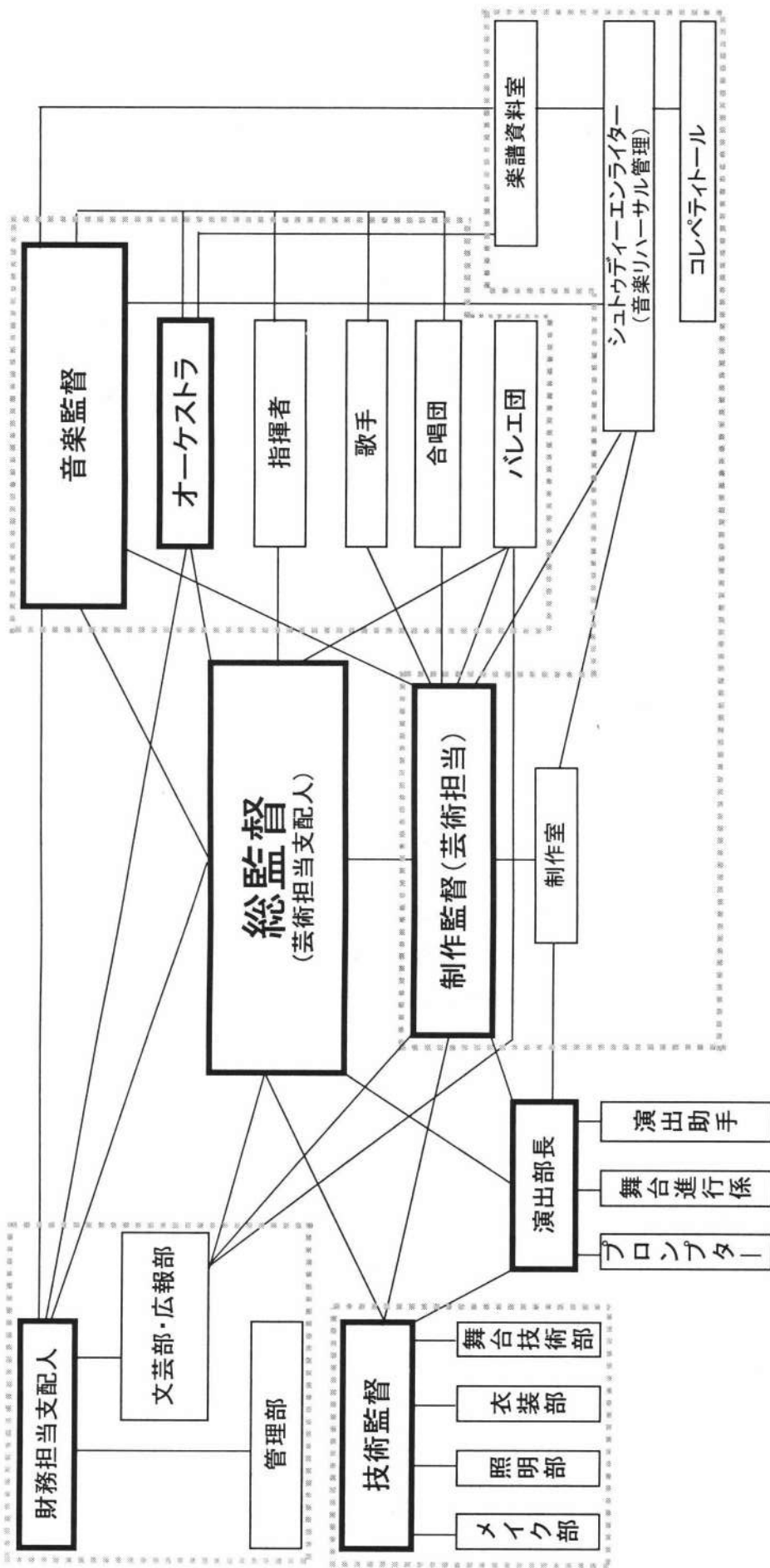
- 2.) 作業スケジュール：
 - 7:00~9:00(10:00) 昨夜の公演のバラシ
 - 9:00~10:00 リハーサルのセットアップ
 - 10:00~13:00(14:00) リハーサル
(ピアノ付き、オーケストラ付き、照明リハーサル等)
 - 13:00 (14:00) ~19:30 リハーサルのセットのバラシ、夜の公演の仕込み、
照明の仕込みも含む、夜の公演の準備
 - 19:30~22:30 夜の公演
 - 22:30~ 必要に応じてバラシ

- 3.) (当日) その他の(技術部の)作業：
 - 子供用オペラのリハーサルと公演のための作業
 - リハーサル室での作業
 - オーケストラのリハーサルのための作業
 - 客演や特別な催し物の作業
 - インフラのメンテナンスのための劇場内での作業
(手入れ、サービス、修理など)

- 4.) 芸術上のリハーサル：
 - 10:00~13:00 (14:00) 午前中のリハーサル
 - 17:00~21:00 夜のリハーサル

舞台上での通し稽古 (HP) とゲネプロは必要に応じて行う。
特別な要請があれば、常に例外的な判断によって調整する。

レパートリーシステムのオペラハウスの組織図 ウィーン国立歌劇場(2004年12月現在)



※演出家・振付家・美術デザイナー・衣装デザイナーなどはゲストのため、この組織図には含まれておりません。

オーストリア共和国

連 邦 法 律 公 報

1998 年度 1998 年 8 月 3 日発行 第 1 部

第 108 号連邦法：連邦劇場組織法 - BThOG および 1998 年の連邦財政法改正
(NR:GP XX RV 1207 AB 1330 S.134, BR:5786 AB 5730 S.643)

連邦劇場の改組に関する第 108 連邦法(連邦劇場組織法 - BThOG)および、1998 年の連邦財政法を改正する連邦法

国民議会は、以下のことを決議した：

第 1 章

第 1 節

目標規定、文化政策上の使命

この法律の目標

第 1 条. ウィーン国立歌劇場、ウィーン・フォルクスオーパー、ブルク劇場およびアカデミー劇場は、オーストリア共和国の代表的な劇場であり、オーストリアの文化生活において重要な役割を演じている。この指導的な役割は、第 2 条に定める文化政策上の使命を追求した結果として生じたものである。オーストリアの文化生活における連邦劇場の指導的な役割を確保し、国際的な文化事象の中での重要性を強化するために、また話劇および音楽劇、バレエおよび舞踊劇の最大限可能な芸術的品質を維持するために、この連邦法の中で予定されている連邦劇場の改組が実施される。

文化政策上の使命

第 2 条. (1)文化政策上の使命は、以下の各号の任務を包括する

1. 古典的なドイツ語の、および国際的な劇場芸術および文化の育成。
2. オーストリアの文化創造およびその国際的な比較における強化を特別に考慮した、現代芸術および革新的なさまざまな発展の促進。
3. 革新的かつ多面的な形態と内容の、また演目や芸術的にリスクの多い作品を含み、特に児童および青少年への芸術の紹介という局面を考慮に入れた上演計画の形成。
4. 新しいメディアの発達を考慮に入れ、電子マスメディアおよびその他のマスメディアも使用して、オーストリア全国の観客がアクセスし、利用することができるようにする。
5. オーストリアの舞台芸術の国際的な紹介。

(2)諸劇場は、以下の各号に定める原則に従って運営されなければならない。

1. 年間を通じてそれぞれの分野に相応の演目の上演を保証し、合計 2 ヶ月を超えない適当

な上演休止期間を設けるものとする。

2. 劇場はレパートリー劇場として運営されるものとし、レパートリーを毎年、適度な数の新演出によって拡張し、また既存のレパートリーを新たに練りなおし、再演することによって維持しなければならない。

3. 月極め契約によって音楽劇場に雇用されるソリストに、国立歌劇場にもフォルクスオーパーにも出演する義務を負わせなければならない。

4. 芸術要員については、アンサンブルの原則を保持するものとする。芸術水準を高めるという意味で客演者を補足的に雇用することができる。

5. 上演は原則として自己の劇場で、所定の上演計画に従って実施するものとする。更に、芸術的および/または経済的利益が得られることを期待できる場合は、期間を限定して追加的に諸劇場を上演場所に指定することができる。

6. 劇場運営は経済的な、目的に合った、儉約的な運営方針の要求に従って、第7条に従った使用可能な手段を考慮して行うものとする。

7. 他の芸術的主導者との協力を目指すものとする。

8. 他の劇場、フェスティバル、または他の上演場所、特に連邦諸州での客演の実施を目指すものとする。このような客演の期間内における劇場運営の維持が確保されていなければならない。

(3)ブルク劇場(劇団)とその上演場所は同時にオーストリアの国立劇場であり、従ってオーストリア共和国の指導的な劇場である。その、欧州の他の指導的な劇場との比較における国際的な地位を維持し、拡充しなければならない。上演計画は、現代の文学との出会いも、古典的な世界文学との出会いも可能にし、また劇場生活の最新の形態にも開かれているように立てられるものとし、その際また、オーストリアの根本的な文化的所産の的確な支援も行われなければならない。ブルク劇場は同時に、芸術家同士のコミュニケーションと意見交換の中心としての地位も考慮しなければならない。

(4)ウィーン国立歌劇場は、包括的な文学性をもつオペラとバレエのための代表的なレパートリー劇場として管理しなければならない。国際的に指導的な劇場としての同歌劇場の地位を維持し、さらに拡充しなければならない。レパートリーにおいては、現代の芸術的表現形態の組み入れを考慮に入れなければならない。場合によっては、オペラ以外の音楽劇の諸形態も育成するものとする。バレエには、国立歌劇場の上演計画において、自主的な立場を確立するための十分なゆとりを与えなければならない。これはバレエにも、現代的な舞踊劇にも当てはまる。国立歌劇場はさらにバレエ学校の枠内で若いダンサーに対するバレエおよび現代舞踊の教育に、またバレエ教師の教育・継続教育に努めなければならない。国際的な基準から見て卓越しているオーケストラは芸術的品質の主要な要素であり、必要な範囲内で最高の品質に保たなければならない。

(5)ウィーン・フォルクスオーパーは、オペラ、劇オペラ、オペレッタ、ミュージカルおよびバレエ現代舞踊のための代表的なレパートリー劇場として運営されなければならない。

歌手の成長の促進によって、一つの真正なフォルクスオーパー・アンサンブルをさらに発展させなければならない。「フォルクスオーパー」は、オーストリアの音楽劇と舞踊の演目の、上演計画と上演者に関する改革の方向への補足と拡張を行う劇場であるべきであり、それによって、「フォルクスオーパー」の概念の、時宜に適ったさらなる発展を促し、また一般大衆への文化の紹介の面を考慮に入れなければならない。類似の方向付けをもつ国際的な劇場群におけるウィーン・フォルクスオーパーの地位を維持し、拡充しなければならない。質的に卓越したオペレッタと劇オペラの演目を維持しなければならない。オーケストラは、この幅広い上演計画をもつレパートリー劇場の芸術的品質の重要な基礎であり、このオーケストラを必要な範囲内で維持しなければならない。

第2節

一般的規定

会社の設立

第3条. (1)連邦劇場連盟において統合された劇場「ブルク劇場」、「国立歌劇場」および「フォルクスオーパー」の、第2条に従った文化政策上の使命の意味における運営のために、連邦総理大臣は、連邦財務大臣と合意の上、次の各号に掲げる、それぞれ二百万シリングの資本金をもち、次の各号に掲げる商号をもつ有限会社を設立する権限を与えられる。

1. 「連邦劇場ホールディング有限会社」、略称「連邦劇場ホールディング(有)」、
2. 「ブルク劇場有限会社」、略称「ブルク劇場(有)」、
3. 「ウィーン国立歌劇場有限会社」、略称「ウィーン国立歌劇場(有)」、
4. 「ウィーン・フォルクスオーパー有限会社」、略称「ウィーン・フォルクスオーパー(有)」、
5. 「劇場サービス有限会社」、略称「劇場サービス(有)」。

(2)この法律が他の規定を含んでいない限り、第1項に従った会社には、有限会社に関する法律「有限会社法 [GmbHG]」、オーストリア・ハンガリー帝国法律公報 1906年/第58号、を適用するものとする。

(3)連邦劇場ホールディング(有)は100%、連邦の所有であり、第1項第2号から5号までの会社の商業登記簿への登記を以って、これらの会社のすべての持分の所有者となる。第1項第1号から4号までの会社の第三者への譲渡は許されない。2004年9月1日から、連邦総理大臣は、連邦財務大臣と合意の上、劇場サービス(有)の持分の49%までを第三者に委譲する権限を与えられる。この委譲は連邦政府の同意を必要とする。

(4)第1項第2号から5号までの会社は、以下においては子会社とも称し、第1項第2号から4号までの会社は劇場会社とも称する。

(5)連邦劇場ホールディング有限会社における社員〔＝出資者〕の諸権利の連邦のための行使は、連邦総理大臣が行う。

(6)諸会社の所在地はウィーンである。事業年度はそれぞれ9月1日に始まる。

(7)設立宣言は、すべての会社に対して、連邦総理大臣が連邦財務大臣との合意の上で行わ

なければならない。

諸会社の任務

第4条。(1)連邦劇場ホールディング(有)は、特に次の各号に定める任務を負う

1. 子会社における社員の諸権利の行使。この関連において、同社は以下の対象に関する決議を行う
 - a)財務担当取締役の任命、
 - b)年度決算の監査と確認および減少分の補填と剰余金の使途の決定、
 - c)取締役と監査役の免責、
 - d)基本出資金の払込み額の取立て、
 - e)追加出資金の払戻し、
 - f)代理権および商取引代表権の付与に関する決定、
 - g)有限会社法第35条第1条第6号に従った賠償請求権の主張、
 - h)経営管理の検査と監視に関する措置、
 - i) 強制競売による土地の取得ではない限りにおいて、会社が既存の、または設置すべき、持続的に会社の事業経営に使用することを目的とした設備または不動産を、基本資本金の5分の1を上回る対価を支払って取得する契約の締結、およびこのような契約の、会社に負担が生じる形での変更、
2. 子会社の協力に関するガイドラインの制定、
3. 2004年8月31日までに、劇場サービス(有)の役務に対する計算基盤を決定し、価格形成の規則を定め、また劇場会社と劇場サービス(有)との間での契約形成の諸原則を決定する。
4. 享益権が譲渡される土地と建物の維持修繕、
5. 第4号に従った土地と建物を、それが任務の遂行に必要である限りにおいて、劇場会社に有償で貸与する。

(2)劇場会社の任務は、劇場を第2条の文化政策上の使命に従って運営することである。この連邦法に他の規定がない限り、それぞれの劇場会社は特に下の各号に掲げる任務を負う

1. 芸術的提供物を自主的に製作し、市場に出す、
2. すべての芸術的な問題における自由な決定、
3. マーケティング任務の実施と広報活動、
4. 舞台技術設備および特殊設備の維持修繕、
5. チケット販売に関する決定。

(3)劇場サービス(有)は、特に下の各号に掲げる任務を負う

1. 諸会社が果実享益権をもつ、または所有権をもつ土地と建物の維持修繕作業および建物管理のアジェンダを会社の委託により実施する、

2. 舞台背景画、衣装およびその他の劇場用道具の提供、
3. 劇場会社の委託により、中央でのチケット販売の役務を行う、
4. 諸会社の委託により、電子情報処理サービスを行う、
5. 倉庫管理・輸送の実施および、舞台装置一式の運用の管理および舞台装置一式からの貸出しの清算、
6. 第5条第2項第2号に従って劇場サービス(有)の所有となった、および第5条第2項第3号および4号に従って応分に劇場サービス(有)の所有となった土地と建物の維持修繕、
7. 劇場会社の委託による、舞台技術設備および特殊設備に対する維持修繕作業の実施。

(4)有限会社法第3条第2項に従ったそれぞれの宣言書(定款)の中で、企業の基幹業務を第1項から3項までの任務に従って決定しなければならない。定款は、第1項から3項までに定める任務の分配の変更を予定してはならない。

資産の譲渡

第5条。(1)第2項に他の規定がない限り、今まで連邦の所有になっており、連邦劇場連盟によって、または第3条第1項(導入項)に記載の劇場によってそれぞれ管理されており、任務の遂行に必要であり、主としてこれらの施設によって利用されていた資産は、すべての附属の権利、債権および債務を含めて、それぞれの会社の商業登記簿への登記を以って、ただし早くとも1999年9月1日に、権利の包括承継によって、第4条の任務分配に従って、それぞれの会社の所有に移行する。総権利承継は商業登記簿に登記しなければならない。(2)さらに、第1項に従った権利の包括承継の時点に、以下の各号に掲げる土地に対する権利が移行する。

1. 付属書第1部に挙げられている土地に対して、連邦劇場ホールディング(有)が無償で果実享益権を得る(民法典第509条以下)、
2. 付属書第2部に挙げられている土地が、劇場サービス(有)の所有に移行する、
3. 付属書第3部に挙げられている土地が、第1項に従った権利の包括承継の時点における実際の利用に従って応分に、それぞれ使用される部屋および自動車の駐車スペースに対する1975年の住宅所有法(WEG)(連邦法律公報第417号)第1条に則った物権的使用・処分権と共に、それぞれの会社の所有に移行する、
4. 付属書第4部に挙げられている土地が、第1項に従った権利の包括承継の時点に、稽古舞台のために建物が立てられていた敷地および作業場および倉庫のために建物が立てられていた敷地に従って応分に、それぞれ使用される部屋および自動車の駐車スペースに対する1975年の住宅所有法(WEG)第1条に則った物権的な、相応の使用・処分権と共に、ブルク劇場(有)と劇場サービス(有)の所有に移行する。

連邦は、連邦劇場ホールディング(有)に、第1号に従った土地について売却禁止および物権

設定禁止を課する。その他の点では、第 1 項に従った規定を適用する。所有権、果実享益権の移行の登記および物権的使用・処分権に対して、連邦財務大臣は官庁証明書を発行しなければならない。このような官庁証明書は、一般土地台帳法(1955 年、連邦法律公報第 39 号)第 33 条に則った証書と見なされる。

(3)権利が移転した資産に対する評価額を、第 1 項および 2 項に従った資産移行から 6 ヶ月以内に作成すべき出資貸借対照表の作成の際に決定しなければならない。出資貸借対照表における評価額の決定に対しては、調達費および製造費への拘束は存しない。技術的装備・設備の評価額は、その使用可能性に従って、現在の技術到達レベルを考慮に入れて決定しなければならない。権利が移転した資産(現物出資額)の価値が第 3 条第 1 項に従った基本資本金の額を上回ったときは、差額を拘束されない資本準備金(商法典第 224 条第 3 項 AIII2、ドイツ帝国法律公報 1897 年/219 ページ)に繰り入れなければならない。出資貸借対照表は、資本修正法(連邦法律公報 1967 年/第 171 号)に則った増資の根拠とすることができる。出資貸借対照表はそれぞれ付属書として連邦劇場連盟およびそれぞれの劇場の、裏づけが可能な、事業経営にとって必要な形でそれぞれの領域に、第 4 条に従った任務分配に基づいて関係付けることができ、権利移転する債権者項目と債務者項目を識別することのできる、借方項目と貸方項目の要約を含んでいなければならない。付属書はさらに、すべての、貸借対照表から知ることのできない、それぞれ移行した経営体に属している資産価値および賠償責任の記載を含んでいなければならない。出資貸借対照表は裁判所から任命された設立監査人が検査し、確認しなければならない。監査報告は、株式会社法(連邦法律公報 1965 年/第 98 号)第 25 条第 2 項から 5 号までに従った監査報告書と見なされる。出資貸借対照表は新聞公告で公表しなければならない。公告は、商業登記簿への記載のために提出しなければならない。

企業コンセプト

第 6 条。(1)諸会社の設立後に任命される最初の取締役は、任命後 6 ヶ月以内に企業コンセプトを作成し、監査役会に許可を得るために提出しなければならない。このコンセプトは特に、会社が達成を目指す企業目標および会社の追求する戦略、会社の基本となる組織・従業員および物的手段の投入、投資プロジェクトおよび資金調達に関する諸計画を含む・を含んでいなければならない。

(2)それぞれの会社の取締役はさらに、法律の諸規定および出資・資金調達コントローリング機関の設置に関する連邦財務大臣の基準に従った、企業幹部による報告義務の充足を保証するプランニング・システムおよび報告システムを設置しなければならない。

連邦の賠償責任と文化政策上の使命の補償

第 7 条。(1)第 18 条に従った職員の給与法上の請求権を満たすために、連邦は債務不履行保

証人(民法典第 1356 条)のように賠償責任を負わなければならない。賠償責任の額は、第 5 条第 1 項に従った権利の包括承継の日に上記の職員に対する基準となっていた俸給法上の職位から、これら職員のこの時点における使用を考慮に入れて算出される金額に、この時点までの勤続期間、予定されていた定期昇進および一般的な給与額引上げを加算した額を上限とする。

(2)連邦は、劇場会社に文化政策上の使命の達成と関連して、また連邦劇場ホールディング(有)にその任務の遂行と関連して生じる費用に対して、毎年合計 18 億 3900 万シリングの基礎補償を行わなければならない。

(3)第 2 項に従った補償の他に追加的に、連邦は毎年の連邦財政法の中でこれらの目的のために予定される資金の基準に従って、第 2 項に従った費用の増大分を、それが諸会社の経済的な、儉約的な、目的に合った運営方針にもかかわらず、また合理化措置を考慮に入れても必要であるという前提の下に補償することができる。

(4)第 2 項および 3 項に従った資金の諸劇場会社と連邦劇場ホールディング(有)への配分は、予算年度 1996 年と 1997 年に対応した配分比率に従って行われる。第 2 項および 3 項に従った資金の配分に対して、連邦劇場ホールディング(有)は諸劇場会社との合意の上で、連邦総理大臣に案を提出しなければならない。資金の配分に対しては、連邦総理大臣が決定する。資金の送金は需要に従って毎月前払いで諸会社に対して行われる。

租税公課免除

第 8 条。この法律に従ったすべてのプロセスおよび諸会社の設立、資産の譲渡および諸権利、債権および債務の譲渡と関連したすべてのプロセスに対しては、連邦法により規定されたすべての料金、税および公課が免除される。この租税公課免除は、売上税には適用されない。ただし第 5 条に従った資産譲渡は、1994 年の売上税法(連邦公報第 663 号)の意味での課税可能な売上とは見なさない。第 3 条第 1 項に従った諸会社は、売上税の領域に対しては、第 5 条第 1 項に従った権利の包括承継を以って直接、連邦の法的地位を得る。

劇場サービス(有)の役務

第 9 条。(1)劇場サービス(有)は、2004 年 8 月 31 日までに第 4 条第 3 項に従った役務を連邦劇場ホールディング(有)および諸劇場会社に、事業体稼働率の均等性の原則の下に提供する義務を負う。他方、これらの会社はこの時点までに劇場サービス(有)から提供される役務を利用する義務を負う。

(2)劇場サービス(有)はその第 1 項に従った役務を有償で提供する。報酬の額は、劇場サービス(有)が儉約、経済性および合目的性の原則に則った原価計算に基づいて、また費用補填の原則に従って決定するものとし、連邦劇場ホールディング(有)が、これらの諸原則が守られているかどうかについて検査するものとする。

(3)連邦劇場ホールディング(有)と諸劇場会社はそれぞれ劇場サービス(有)と、第 1 項

に従って同社が履行すべき役務、委託条件および、そのために支払うべき報酬に関する枠組協定を締結するものとする。諸劇場会社と劇場サービス（有）の間の協定は、連邦劇場ホールディング（有）の許可を必要とする。

(4)2004年9月1日から、劇場サービス（有）は、企業の基幹となるすべての役務を公開の競争の中で国内で、また国際的に提供し、実施することができる。

委託規定の適用

第10条。第3条第1項に従った諸会社は、委託を行う際に1997年の連邦委託法(連邦法律公報I第56号)を適用しなければならない。これは、連邦劇場ホールディング（有）および諸劇場会社から劇場サービス（有）への2004年8月31日までの委託および劇場サービス（有）の2004年9月1日からの委託には適用しない。

集団労働契約能力

第11条。連邦劇場ホールディング（有）は、雇用者としてその被雇用者および子会社の被雇用者のために集団労働契約を締結する能力をもつ。連邦劇場ホールディング（有）は、子会社のために集団労働契約を締結する権限を有する。集団労働契約においては、子会社に事業経営協定を締結する権限を付与しなければならない。

第3節

諸会社の組織

諸会社の代表

第12。(1)第3条第1項に従った諸会社の取締役は、それぞれ5年の任期で任命するものとする。

(2)諸劇場会社はそれぞれ2人の取締役をもち、1人は芸術に関する業務を担当し(芸術担当取締役)、1人は財政的業務を担当する(財務担当取締役)。

(3)芸術担当取締役の任命には、役職就任法(連邦法律公報I.1998年/第26号)が、この職務を、この職務の公募の枠内で応募したのではない者に委ねることもできることを条件として、適用される。芸術担当取締役の任命は、連邦総理大臣が、当該の劇場会社の取締役会の意見聴取の後、行う。これらの取締役は「ディレクター」の肩書を用いることができ、芸術上の要件においては他者の指示を受けない。

(4)諸劇場会社の財務担当取締役の任命の前に、当該の芸術担当取締役の意見を聴取しなければならない。

(5)諸劇場会社の取締役会の、財務担当取締役と芸術担当取締役が共同で処理すべき要件において、意見が一致しなかったときは、芸術担当取締役の意見が優先される(賛否同数のと

きの決定権)。このような決定は、監査役会に通知しなければならない。取締役は監査役会の決定に拘束される。

監査役会

第 13 条。(1)第 3 条第 1 項に従った諸会社は、それぞれ 1 つの監査役会をもつ。

(2)有限会社法第 3 条第 2 項に従った宣言書(定款)の中で、それぞれ 8 人の監査役の任命を規定するものとする。

(3)監査役会のメンバーは、連邦劇場ホールディング(有)では次のように任命される

1. 2 人のメンバーが連邦総理大臣によって任命される、
2. 3 人のメンバーが金融界、演劇界または法曹界の専門家の中から連邦総理大臣によって任命される、
3. 1 人のメンバーが、連邦財務大臣によって任命される、
4. 1 人のメンバーが、連邦教育文化大臣から派遣される、
5. 第 16 条に従った観客フォーラムの議長は、その選出を以って任命されたものと見なされる。

(4) 監査役会のメンバーは、第 3 条第 4 項に従った子会社では次のように任命される

1. 2 人のメンバーが連邦総理大臣によって任命される、
2. 3 人のメンバーが金融界、演劇界または法曹界の専門家の中から連邦総理大臣によって任命される、
3. 1 人のメンバーが、連邦財務大臣によって任命される、
4. 1 人のメンバーが、連邦教育文化大臣から派遣される、
5. 1 人のメンバーが、連邦劇場ホールディング(有)から派遣される。

(5)第 4 項第 1 号、3 号および 4 号に従った監査役は、第 3 条第 4 項に従った子会社に対しては、それぞれ同一人物が任命ないし派遣されるものとする。

(6) 第 3 項第 1 号、3 号および 4 号に従った監査役および第 4 項第 1 号、3 号および 4 号に従った監査役は、連邦総理大臣に対し、あるいは派遣する連邦大臣に対し、監査役会の決議を通知する義務を負う。

(7)第 3 項および第 4 項に従った監査役は、5 年の任期で任命される。任期は新規に任命されたメンバーの最初の集合を以って始まる。メンバーが早期に監査役を辞任したときは、新規任命によって監査役を補充しなければならない。任期満了後、監査役会は、新規に任命された監査役が集合するまで、業務を続行する。

(8)第 7 項に挙げた監査役会メンバーは任期満了前に、次の各号に定める事由により、任命機関または派遣機関が解任することができる

1. 当該のメンバーがそれを申請する、
2. 当該のメンバーがその義務の遂行を怠る、
3. 当該のメンバーが重度の肉体的または精神的障害のため、適正な職務を行う能力がない。

(9)連邦劇場ホールディング（有）の監査役会は、次の各号に定める任務を負う

1. 連邦劇場ホールディング（有）の出資者に、年度決算書の決算監査人の任命と会社の年度決算書の確認に関する提案を行う、
2. ホールディングの複数年総合計画の認可、
3. ホールディングおよび子会社の管理、費用・収益の推移および企業内の予算検査に関する報告を受取る、
4. 第4条第1項第2号に従ったガイドラインの認可、
5. ホールディングおよび子会社のためのグループガイドラインの認可、
6. ホールディングおよび子会社の集合労働契約および根本的に重要性な運営に関する諸協定の認可、
7. 連邦劇場ホールディング（有）の取締役会に対する業務規則の制定 - この業務規則の中で、有限会社法第30j条を遵守して、投資、信用受供および雇用契約に対する、監査役会の同意が不要な限度額を定めなければならない、
8. ホールディングおよび子会社の出資および子会社設立の認可、
9. 子会社の財務担当取締役の解任の同意（3分の2以上の同意が必要）、
10. 子会社の年度決算書の決算監査人の任命に対する同意、
11. 子会社の年度決算書の確認に対する同意、
12. ホールディングの監査報告書の認可、
13. 第7条第4項に従った連邦総理大臣への提案の認可、
14. 子会社の監査役会の業務規則の認可、

(10)子会社の監査役会は、次の各号に定める任務を負う

1. 連邦劇場ホールディング（有）に、年度決算書の決算監査人の任命と会社の年度決算書の確認に関する提案を行う、
2. 会社に対するガイドラインの認可、
3. 会社の監査報告書の認可、
4. ホールディングの複数年総合計画の認可、
5. 複数年総合計画の枠内での会社の年度予算の認可、
6. 会社の管理、費用・収益の推移および企業内の予算検査および内部監査に関する報告、および芸術計画および管理計画に関する報告を受取る、
7. 会社の運営に関する諸協定の認可、
8. 会社の出資および子会社設立の認可、
9. 会社の土地の取得、売却および物権設定の認可
10. 劇場会社による追加的な上演場所の設立と維持または上演場所の廃止の認可、
11. 取締役会に対する業務規則の制定 - この業務規則の中で、有限会社法第30j条を遵守して、投資、信用受供および雇用契約に対する、監査役会の同意が不要な限度額を定めなければならない、

12. 劇場会社の入場料および予約観劇会員割引料金の基本的構造の決定の認可。

(11)監査役会は、第9項および10項に定める任務を、連邦法に定められている任務の追加として引受ける。

(12)監査役会の、その実施のために第7条第2項に定める予算に加えて追加的な予算を費やさなければならない決議は、連邦総理大臣によって第13条第3項第1号および第4項第1号に従って任命された、および連邦財務大臣から第13条第3項第3号および第4項第3号に従って派遣されたメンバーの同意を必要とする。

決算監査

第14条. (1)決算監査人は、2年ごとに決算監査の枠内で儉約、経済性および合目的性の原則が遵守されているかどうかを検査しなければならない。決算監査人には、芸術に関する判定を下す権限はない。

(2)決算監査人は最長6年ごとに交替させなければならない。

更なる子会社と出資

第15条。諸会社は、その任務の遂行のために子会社を設立し、または他の企業に出資する権限を有する。

観客懇談会

第16条。(1)連邦劇場ホールディング(有)に関する、有限会社法第3条第2項に従った宣言書(定款)の中で、第2項に従って3年の任期で選出される12人のメンバーから成る観客懇談会について定めなければならない。次の任期への再選は1回だけ許される。

(2)連邦劇場ホールディング(有)の監査役会の議長は、劇場会社と協力して、観客懇談会の任期満了の遅くとも2ヶ月前に、個々の劇場会社において、それぞれ4人ずつの観客懇談会のメンバーを一般的な選挙原則に従って無記名投票で選出する公開選挙を実施するものとする。同時に4人の補欠メンバーを選出するものとする。この選挙への参加資格と選挙権をもつのは、国民議会への選挙権をもち、当該の劇場会社に所属する劇場の予約観劇会員または観客である人である。観劇客としての資格は、選挙の実施日に6ヵ月以上経過していない観劇チケットによって立証しなければならない。被選挙権をもつのは、選挙への参加権をもち、選挙場に会場しており、さらに少なくとも25人の他の選挙場に会場している参加資格所有者によって書面により支持される人である。支援宣言書はそれぞれ1人に対してしか行うことができない。最も得票の多かった4人が観客懇談会のメンバーに選出されたものと見なされる。第5位～第8位の得票数を得た人は、補欠メンバーに選出されたものと見なされ、それぞれのランクは得票数に応じて決められる。選挙は「ウィーン新聞の広報ページ」に、また他の適当な方法で、公示するものとする。選挙結果も同様の方法で公表するものとする。公示と選挙実施の間に、少なくとも4週間の期間を設けな

ればならない。

(3)観客懇談会は無記名投票で、メンバーの中から1人の議長と2人の代理人を選出する。議長およびその代理人の選出を伴う設立総会は、連邦劇場ホールディング（有）の監査役会議長によって招集される。観客懇談会のメンバーの活動は名誉職で、費用弁済の請求権を伴わない。

(4)観客懇談会は、劇場会社のそれぞれの芸術担当取締役と共同で、各暦年に各劇場会社においてそれぞれ少なくとも2回の、上演計画の中で予告される公開の観客懇談会を開催する。観客懇談会は、当該の劇場の取締役を入れて開催するものとする。当該の劇場会社の財務担当取締役を、観客懇談会に招待するものとする。

(5)観客懇談会の対象は、特に次の各号に掲げる領域とする

1. 文化政策上の使命の達成、
2. マーケティングとチケット販売、
3. 観客にとって重要な、実際の組織過程。

(6)それぞれの観客懇談会において、当該の劇場会社の複数年総合計画、年度予算見積りおよび年度決算に関する情報が提供されなければならない。

(7)観客懇談会には、劇場会社の芸術的自立性の領域に属する問題に対する権限はない。

(8)観客懇談会に関して議事録を作成し、それを連邦劇場ホールディング（有）の監査役会が検討しなければならない。

第4節

職員の移行

連邦劇場の官吏、連邦劇場の官庁

第17条。(1)第2項に従った官吏のために、「連邦劇場の官庁」が設置される。この役所は連邦総理府に從属し、連邦劇場ホールディング（有）の取締役によって指揮され、同取締役はこの職務において連邦総理大臣の指示に拘束される。

(2)第5条第1項に従った権利の包括承継の時点より前に定員領域「連邦劇場」の職員に任命されている連邦官吏は、権利の包括承継の時点以降、他の連邦の役所に転属され、または、諸会社のうちの1社が少なくとも過半数出資する会社に配属されない限り、その勤続期間を通じて第1項に従った役所に所属し、その第4条に従った使用と任務分配に応じて、それぞれの会社または、会社が少なくとも過半数出資している他の会社に配属され、業務を行う。この時点に他の定員領域から定員領域「連邦劇場」に転属された連邦官吏は、権利の包括承継の時点以降、この官庁に配属されたと見なされる。

(3)第2項に従った官吏は、権利の包括承継の時点から5年以内に連邦勤務からの退職を宣言したときは、退職の翌月一日付で、この時点に新規に入社する被雇用者に適用される諸規定に従って会社に雇用されることを請求する権利を有する。その際、連邦での勤務期間をすべての時間に依存する請求権に対して算入するものとする。

(4) 第 2 項に従った官吏に対しては、労働基本秩序法(連邦法律公報 1974 年/第 22 号)および被雇用者保護法(連邦法律公報 1994 年/第 450 号)を適用する。

(5) 第 2 項に従った官吏に関しては、会社は連邦に対して活動費用全額と副次費用を弁済し、年金費用を充足するための負担金を支払わなければならない。この負担金は積極的給与の費用の 31%とする。積極的給与とは、その中から年金保険料を納付しなければならない、すべての金銭給付をいう。官吏の天引きされた年金保険料を算入しなければならない。1956 年の給与法(連邦法律公報第 54 号)第 22 条に従った連邦官吏の年金保険料の額が将来変更された場合は、補填負担金のパーセンテージが同じ比率で変更される。権利の第 5 条第 1 項に従った包括承継の時点以降、保険機関から振替送金負担金が支払われた場合は、これらの負担金を全額、遅滞なく連邦に振替送金しなければならない。会社の連邦へのその他の支払いは、それぞれ当該の月の 10 日を支払い期日とする。

(6) 第 5 条第 1 項に従った権利の包括承継の時点に専ら、または主としてブルク劇場/アカデミー劇場、国立歌劇場またはフォルクスオーパーの建築技術面でのケアを行っているウィーン連邦建設局の官吏に対しては、第 1 項から 5 項までを適用する。

連邦の契約職員

第 18 条。(1) 第 5 条第 1 項に従った権利の包括承継の時点の前日に定員領域「連邦劇場」の定員ポストを占め、契約によって連邦に雇用されている職員は、権利の包括承継の時点以降、その第 4 条に従った使用と任務分配に応じてそれぞれの会社の被雇用者になる。会社は連邦の契約職員に対する権利と義務を継続する。契約職員は、第 5 条第 1 項に従った権利の包括承継の前日に有していた権利、特に昇進、昇格および一般的な給与引き上げに算入される権利を引き続き保持する。

(2) 第 1 項に従った被雇用者は、官舎または借り上げ住宅の利用に関して、連邦職員同様に扱われるものとする。それによって、住宅に対する現状に関わらず、1979 年の官吏勤務権法(連邦法律公報第 333 号)第 80 条および 1956 年の給与法第 24a 条から 24c 条までの規定が引き続き準用される。1979 年の官吏勤務権法第 80 条の意味における使用者〔＝雇用者〕の諸権利は、連邦総理大臣が行使する。

(3) 第 1 項に従った被雇用者が、会社とのこの雇用関係から直接、連邦との雇用関係に移行するときは、これらの被雇用者は、会社との雇用関係を連邦との雇用関係と同様に扱うものとする。

職員に対する連邦の債権

第 19 条。第 17 条第 3 項および第 18 条第 1 項に従って会社の被雇用者になる職員に対する連邦の債権は、この被雇用者の成立を以って会社に移行し、会社が連邦に対して償還しなければならない。

連邦平等取扱法

第 20 条。第 3 条第 1 項に従った諸会社の被雇用者に、連邦平等取扱法(連邦法律公報 1993 年/第 100 号)を適用しなければならない。

連邦劇場年金法の継続効力

第 21 条。(1)連邦劇場年金法(連邦法律公報 1958 年/第 159 号)は、第 18 条第 1 項に従った被雇用者のうち、1998 年 6 月 30 日にその連邦に対する雇用関係に基づいて連邦劇場年金法が適用される者のみに適用される。第 18 条第 1 項から逸脱して、これらの職員の連邦劇場年金法に従った、連邦に対する年金受給権と請求権は存続する。第 3 条第 1 項に従った会社の間で直接、雇用関係が替わった場合、獲得された、連邦劇場年金法に従った年金受給権と請求権は妨げられない。

(2)それぞれの会社は、連邦劇場年金法が適用される被雇用者の勤務に対する給与、特別支払い額および連邦劇場年金法に従った副次料金平均額から年金保険料を天引きし、連邦に納付しなければならない。それぞれの会社はこれらの被雇用者のために、連邦に年金費用の補填のための負担金を支払わなければならない。この金額は、その中から年金保険料が納付されるべきすべての金銭給付の 31%とする。被雇用者の天引きされた年金保険料を算入しなければならない。年金保険料の額が将来変更された場合は、補填負担金のパーセンテージが同じ比率で変更される。権利の第 5 条第 1 項に従った包括承継の時点以降、保険機関から振替送金負担金が支払われた場合は、これらの負担金を全額、遅滞なく連邦に振替送金しなければならない。会社の連邦へのその他の支払いは、それぞれ当該月の 10 日を支払い期日とする。

(3)連邦劇場ホールディング(有)は連邦の委託により、請求権者に対して連邦劇場年金法から生ずる連邦の権利と義務を引受ける。連邦劇場年金法に従った請求権に対する費用は連邦が負担する。

(4)第 1 項に従った職員には、職員が第 3 条第 1 項に従った会社のうちの 1 つと解約不可能な雇用関係に入った時点からは、1977 年の失業保険法(連邦法律公報第 609 号)は適用しない。

第 5 節

被雇用者の利益代表

第 22 条。(1)第 5 条第 1 項に従った権利の包括承継の時点で連邦劇場連盟に設置された役所委員会は、その任期の満了まで、この時点にその連邦従業員代表法(連邦法律公報 1967 年/第 133 号)に従った効力範囲に含まれていた職員に関して、労働基本秩序法に従った経営協議会の職務を遂行する。権利の包括承継の時点で労働基本秩序法に従って連邦劇場連盟および第 3 条第 1 項に従った劇場に設置された被雇用者代表機関は、相応の会社において新規選挙までこの職務を引き続き遂行する。

(2)労働基本秩序法第 133 条第 6 項は、劇場会社には適用しないものとする。

労働基本秩序法第 110 条から逸脱して、それぞれの経営協議会は 2 人のメンバーを劇場会社の監査役会に派遣する。連邦劇場ホールディング（有）の監査役会への派遣権は、中央経営協議会が持つ。

第 6 節

連邦紋章の使用

第 23 条。諸会社は、その商号またはその商号の略号に連邦紋章を添える権利を有する。

第 7 節

経過規定および最終規定

諸権限の継続効力

第 24 条。第 3 条第 1 項に従った諸会社に関しては、連邦法に定める連邦の資格、権限および証明が、第 5 条第 1 項に従った権利の包括承継の時点から会社の資格、権限および証明として引き続き有効である。ただしこのような会社の任務の遂行のための資格、権限および証明が欠如しており、他の連邦法の規定に従って必要である場合は、権利の包括承継の時点から 3 年経過した後に初めて、会社はこれらの資格、権限および証明を取得するものとする。これは特に、欠如している 1994 年の営業法(連邦法律公報 1994 年/第 194 号)に従った運営設備の営業権限および認可、および職業教育法(連邦法律公報 1979 年/第 142 号)に従った見習い生の訓練教育の権限付与に当てはまる。

連邦劇場安全法の効力

第 25 条。第 5 条第 1 項に従った権利の包括承継の時点には、連邦劇場安全法(連邦法律公報 1989 年/204 号)は、第 3 条第 1 項に挙げた劇場およびこれらの劇場によって運営される上演場、稽古場および事業場には適用されない。

連邦計算センター(有)による役務の履行

第 26 条。連邦法(連邦法律公報 1996 年/第 757 号)によって設立された連邦計算センター有限会社は、第 5 条第 1 項に従った権利の包括承継の時点で連邦劇場連盟および第 3 条第 1 項に挙げた劇場に対して引き受けていた任務を、諸会社のためにその要求に応じて有償で引き続き引受けるものとする。この義務は 2004 年 8 月 31 日の満了を以って終了する。

最初の事業年度における文化政策上の使命に対する費用支払

配分比率の初回計算

第 27 条。(1)第 7 条第 2 項に従った金額は、第 5 条第 1 項に従った権利の包括承継が行われる暦年には、相応に整除するものとする。

(2)第7条第4項に従った配分比率の初回の計算は、次の各号に定める原則に従って行う

1. 基礎となるのは、1997年の原価計算の結果である、
2. 1997年度の原価計算の結果を、毎年定例ではない活動(例えば客演、録音・録画)について修正する、
3. 人件費を第17条第2項および第18条に従った職員の配分に基づいて、それぞれの会社に割り当てる。職員を応分に複数の会社に関係付けることができる場合は、相応の調整を行わなければならない。
4. チケット販売に対する費用の配分は、1997年度に発行されたチケットに基づいて行う。
5. 不動産の維持修繕に対する費用は、1997年度の維持修繕計画およびそのために予定された費用に基づき、第5条に従ってそれぞれ所有者としての権利を行使する会社に割り当てる。
6. 電子情報処理と通信(電話)の領域に対する費用は、それぞれの会社に関係付けられた設備およびそのために1997年度に支払われた料金に基づいて配分する。
7. 輸送および保管貯蔵に対する費用の配分は、1997年度の車両走行の回数と利用された倉庫面積に基づいて行う。
8. 劇場オーケストラに対する費用は、1997年度に個々の劇場に対して行われた業務の回数に基づいて分類する。

最初の取締役の任期

第28条。第5条第1項に従った権利の包括承継の時点に任命された取締役の任期は、第12条第2項によって影響されない。

人稱表示

第29条。この連邦法の中で使用した人稱表示(例えば Solisten (男性複数名詞))については、選択された性が男女両性に適用される。

参照指示

第30条。この連邦法の中で他の連邦法の規定の参照が指示されている場合は、これらの連邦法のその時々有効な版を適用するものとする。

準備措置

第31条。この連邦法の公示の日の翌日から、諸会社の活動の遅滞のない開始にとって必要なすべての措置を、まだ実施されていない限りにおいて、実施するものとする。連邦劇場ホールディング(有)の監査役の議長は、第5条第1項に従った権利の包括承継が行われた後、遅滞なく、第16条第2項に従った観客懇談会のメンバーの選挙を実施しなければならない。

施行

第 32 条。この連邦法の施行を、下の各号の通り委託する

1. 第 3 条第 1 項、第 3 項および 7 項、第 7 条第 2 項および 3 項、第 13 条第 12 項および第 27 条に関しては、連邦総理大臣が連邦財務大臣と合意の上で施行する。
2. 第 5 条第 1 項および 2 項に関しては、連邦財務大臣が連邦総理大臣と合意の上で施行する。
3. 第 5 条第 2 項終わりから 2 番目の段、第 7 条第 1 項、第 8 条 - これが裁判所・法廷手数料または連邦行政公課に関しない限りにおいて - 、第 13 条第 3 項第 3 号、第 13 条第 4 項第 3 号、第 17 条第 5 項、第 21 条第 1 項から 3 項までに関しては、連邦財務大臣が施行する。
4. 第 11 条、第 17 条第 4 項、第 20 条、第 21 条第 4 項および第 22 条に関しては、連邦労働保健社会大臣が施行する。
5. 第 13 条第 3 項第 4 号および第 13 条第 4 項第 4 号に関しては、連邦教育文化大臣が施行する。
6. 第 8 条に関しては、これが裁判所・法廷手数料に関しない限り、連邦法務大臣が施行する。
7. 第 17 条第 6 項および第 25 条に関しては、連邦経済大臣が施行する、
8. 第 24 条から 31 条までに関しては、それぞれ所轄の連邦大臣が施行する、
9. 第 3 条第 3 項の最後の段に関しては、連邦政府が施行する、
10. その他は連邦総理大臣が施行する。

第 5 条第 2 項に関する付属書

第 1 部：

土地

EZ 8, KG01004 インネレシュタット、土地番号 33 および 1800/2(ブルク劇場)

EZ 3576, KG01006 ラントシュトラーセ、土地番号 993/12(アカデミー劇場)

EZ 827, KG01004 インネレシュタット、土地番号 1180/1 および 1180/2 および 1180/3(国立歌劇場)

EZ 1136, KG01002 アルザーグルント、土地番号 471/1(フォルクスオーパー)

第 2 部：

土地

EZ 341, KG01202 ブライテンゼー、土地番号 291/11 および 291/17(衣装保管所)

EZ 875, KG01501 ゲルストホーフ、土地番号 316/10(舞台装置保管所)

第 3 部 :

土地

EZ 11, KG01004 インネレシュタット、土地番号 1188(事業経営用倉庫)

第 4 部 :

EZ 4041, KG01006 ラントシュトラーセ、土地番号 3344 および 3359 の一部(倉庫 - 作業場、
舞台装置保管所)

第 2 章

1998 年の連邦財政法を改正する連邦法

1998 年の連邦財政法(連邦法律公報 I.1998 年/第 1 号、連邦法律公報 I.1998 年/第 74 号の版)
を次のように改正する(1998 年連邦財政法第 2 改正法)

1. 第 5 条第 1 項において、第 52 号の後のピリオドをセミコロンによって代替し、次の第
53 号を追加する

「53. 連邦劇場組織法の諸会社に対する基本資本金の支払いに関する 1000 万シリングまで
の見積り 1/13113 において、支出の削減による、および/または資本 71 の範囲内の増収によ
って確保できる場合。」

2. 連邦見積り(付属書 I)の中で、見積り 1/13088 の後に次の語句を挿入する

「1/1311 連邦劇場会社

1/13113/13 出資」

クレスティル

クリマ

**出演者
プロフィール**

プロフィール

ハンス・ディーター・ローザー

Prof. Hans-Dieter Roser

1941年、オーストリア生まれ。音楽、ドイツ文学、歴史、劇場芸術について学ぶ。

1962年にスイス、ベルンで活動を開始、以降ドラマトゥルグ、ステージ・ディレクター、翻訳者、著述家、劇場マネジメント講師として活動する。

さらに以下の各劇場では、制作責任者として芸術部門を統括した。

1982年～1986年 ウィーン・フォルクスオーパー

1986年～1991年 ウィーン国立歌劇場

(音楽監督、クラウディオ・アバド／

インテンダント、クラウス・ヘルムート・ドレーゼ)

1991年～1998年 ベルリン国立歌劇場

(ダニエル・バレンボイム、芸術監督／ゲオルク・クヴァンダー、オペラ監督)

プロフィール

ロベルト・シュタンゲル

Ing. Robert Stangl

1938年 ウィーン生まれ。HTL (Höhere Technische Bundeslehranstalt) で技術者養成専門教育を受ける。

1957年 技術と舞台機構アシスタントとしてウィーン国立歌劇場に入る。

1957年～1970年 技術補佐。

1970年～1990年 照明主任。

1990年～2002年 技術監督。

2002年 ウィーン国立歌劇場、名誉会員。

ウィーン国立歌劇場でのキャリアは以下のとおり。(1957年～2002年、45年間の実績)

ウィーン国立歌劇場で共同作業した歴代の総監督

- ・ Herbert von Karajan 1956年9月1日～1962年3月31日
- ・ Herbert von Karajan/ Walter Erich Schäfer 1962年4月1日～1963年6月8日
- ・ Herbert von Karajan/ Egon Hilbert 1963年6月9日～1964年8月31日
- ・ Egon Hilbert 1964年9月1日～1968年1月18日
- ・ Heinrich Reif-Gintl 1968年1月19日～1972年8月31日
- ・ Rudolf Gamsjäger 1972年9月1日～1976年8月31日
- ・ Egon Seefehlner 1976年9月1日～1982年8月31日
- ・ Lorin Maazel 1982年9月1日～1984年4月5日
- ・ Egon Seefehlner 1984年4月6日～1986年8月31日
- ・ Claus Helmut Drese 1986年9月1日～1991年8月31日
- ・ Eberhard Waechter 1991年9月1日～1992年3月29日
- ・ Ioan Holender 1992年4月1日～

担当した舞台

指揮者：カラヤン、ベーム、クライバー、アバド、マゼール、バーンスタイン、ムーティ、シノーポリ、他多数

演出家：ヴィーラント・ワーグナー、ヴィスコンティ、エヴァーディング、ポネル、ゼップエレッリ、ストレーレル、フリードリヒ、ベルクハウス、クプファー、ドレーゼン、シャーフ、デュウ他多数。

412の新演出：ウィーン国立歌劇場のレパートリーは、現在あわせてオペラ73演目、バレエ17演目(一晩もの)

手がけた引越公演：パリ、マドリード、バルセロナ、ベルリン、ハノーファー、北京、モントリオール、モスクワ、ソウル、他。日本への引越し公演も担当。

(日本公演1980、1986、1989、1994、2000年の各公演)

プロフィール

野村 三郎 (のむら さぶろう)

音楽社会学専攻。

早稲田大学大学院博士課程修了。ウィーン大学、ウィーン国立音楽大学に留学。

鹿児島オペラ協会設立（昭和46年8月）。第1回「音楽の友社賞」受賞（昭和52年）。

福岡で九州オペラフェスティバルを組織・開催（昭和57年）。

霧島国際音楽祭創設（昭和55年）。

音楽雑誌：『ムジカノーヴァ』『ショパン』『音楽芸術』『音楽の友』『グランドオペラ』などに執筆。

新聞：全国紙全てに執筆。

著書：『ウィーン・フィルハーモニー』（中央公論新社）

『ウィーン三昧』（ショパン社、2005年1月刊行予定）

訳書：J・N・ダーヴィッド著『二声インヴェンションの研究』（音楽之友社）、

楽譜：ショパン全集（パデレフスキ版、日本版）編集委員並びに訳。

CD：ウエストミンスター復刻盤CDの解説など執筆。

鹿児島短期大学教授、東邦音楽大学ウィーンアカデミー教授・理事など経て、ウィーン・メロス音楽研究所代表をつとめる。九州大学客員教授。

プロフィール

松田 暁子 (まつだ あきこ)

上智大学外国語学部ドイツ語学科卒業。ミュンヘン大学留学。アクセル・シュプリンガー出版社（当時西ドイツ最大の出版社でドイツ日刊紙 *Die Welt* 紙などを発行）東京支局入社。退社後、フリーのドイツ語通訳・翻訳家となり現在に至る。

1981年より1991年は、オーストリア国立劇場連盟日本事務局として従事するかたわら、クラシック音楽関係のフリーの通訳として、ドイツ語圏からのオペラおよびオーケストラの日本公演などの通訳も務める。その後も、ウィーン・フィル、ベルリン・フィルをはじめとし、ウィーン国立歌劇場、ベルリン・ドイツ・オペラ、ベルリン国立歌劇場、バイエルン州立歌劇場などの日本公演の通訳として現在に至る。2002年オーストリアのウィーン市より、長年にわたるウィーンからの来日芸術団体への通訳およびコーディネートの功績に対し、「功労銀賞」がおくられた。訳書に『オペレッタの女王メラニー・ホリデー』（音楽之友社刊）。

文部科学省特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」

シンポジウム
オペラ劇場運営の現在・オーストリア
ウィーン国立歌劇場のオペラ制作とその技術運営
講義録

2005年3月31日発行

昭和音楽大学オペラ研究所

〒243-8521 神奈川県厚木市関口 808

tel: 046-245-1055 fax: 046-245-4400

e-mail: opera@tosei-showa-music.ac.jp <http://www.tosei-showa-music.ac.jp>

©昭和音楽大学 禁複製・無断転載 非売品

