

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

公開講座

＝ オペラ劇場運営の現在＝

オペラをめぐる祝祭、その今日的あり方Ⅲ

～ヨーロッパのオペラ・フェスティヴァルとワーグナー上演

2007年9月9日（日）13：00～16：00
時事通信ホール

講義録

《オープン・リサーチ・センター整備事業について》

昭和音楽大学舞台芸術センターオペラ研究所では、平成13年度より文部科学省「オープン・リサーチ・センター整備事業」特別補助を受け、日本におけるオペラに関する情報収集・発信拠点の整備と強化を目指し、調査研究活動を行っております。

これまで世界の60劇場と連携をはかり、オペラ劇場運営に関する最新データの収集と公開につとめ、わが国のオペラ制作と文化振興策について研究してきました。その一環として開催する公開講座では、今回までの20回で、42名にのぼる国内外のオペラ制作をリードする劇場関係者を招聘し、世界でも類のない試みとして、各界より高い評価を受けています。

《今回の公開講座について》

シリーズ第20回目は、リヒャルト・ワーグナーのひ孫にあたるエヴァ・ワーグナー＝パスキエ氏と、長年ワーグナーを中心にドイツ・オペラを手がけてきた演出家ハンス＝ペーター・レーマン氏を迎え、ヨーロッパのオペラ・フェスティバル運営や、近年のワーグナー作品の上演について、お話しいただきました。ワーグナー家出身ならではの広い人脈をもつワーグナー女史からは、バイロイト音楽祭やエクサン・プロヴァンス音楽祭をはじめ、世界のオペラ・シーンで築いてきた数々のキャリアを、レーマン氏からは若き日の、ヴィーラント監督時代のバイロイト音楽祭の思い出や、新国立劇場《タンホイザー》新演出についても、お話しいただきました。

● 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)
- 石田 麻子 (昭和音楽大学准教授)
- 上原 恵美 (滋賀県立芸術劇場びわ湖ホール館長)
- 大賀 寛 (日本オペラ協会総監督)
- 小畑 恒夫 (昭和音楽大学教授)
- 黒田 恭一 (音楽評論家)
- 酒井健太郎 (昭和音楽大学助教)
- 新藤 浩伸 (昭和音楽大学助教)
- 関根 礼子 (音楽評論家)
- 武濤 京子 (昭和音楽大学准教授)
- 寺倉正太郎 (音楽評論家)
- 中山 欽吾 (財団法人東京二期会常務理事)
- 永竹 由幸 (元昭和音楽大学教授)
- 野村 三郎 (音楽評論家)
- 広渡 勲 (昭和音楽大学教授)
- 古橋 祐 (昭和音楽大学准教授)
- 堀内 修 (音楽評論家)
- 美山 良夫 (慶應義塾大学教授)
- 山崎 裕視 (昭和音楽大学講師)
- 渡辺 裕 (東京大学大学院教授)
- 渡辺 通弘 (昭和音楽大学名誉教授)

公開講座

=オペラ劇場運営の現在=

オペラをめぐる祝祭、その今日的あり方Ⅲ

～ヨーロッパのオペラ・フェスティバルとワーグナー上演

講師

エヴァ・ワーグナー＝パスキエ

Eva Wagner-Pasquier

ハンス＝ペーター・レーマン

Prof. Hans-Peter Lehmann

- 冒頭挨拶** 下八川 共祐 (東成学園理事長)
ハラルド・ゲーリヒ (ドイツ連邦共和国大使館文化担当参事官)
- 講師紹介** 広渡 勲 (昭和音楽大学教授)
- 第Ⅰ部** 基調講演
- 第Ⅱ部** 質疑応答
- モデレーター** 高辻 知義 (東京大学名誉教授)
広渡 勲 (昭和音楽大学教授)
石田 麻子 (昭和音楽大学准教授)
- 通訳** 岡本 和子
- 総合司会** 武濤 京子 (昭和音楽大学准教授)

協力:新国立劇場

後援:ドイツ連邦共和国大使館、ドイツ文化センター、日本ワーグナー協会

目 次

講義録編

*本文中の小見出しは、オペラ研究所編による。

第Ⅰ部 基調講演	5
§ オペラをマネジメントする	8
§ キャスティングという仕事	9
§ エクサン・プロヴァンス音楽祭	10
§ ワグナー家であること	12
§ 演出家としてのワグナーとの関わり	15
§ 戦後のパイロイト音楽祭	16
§ ヴィーラント・ワグナーとの出会い	18
第Ⅱ部 質疑応答	25
§ シェローの〈リング〉	26
§ 東西冷戦時のフリードリヒ《タンホイザー》	29
§ 新国立劇場の《タンホイザー》	33
§ 今後のパイロイト	34

資料編

ワグナー家 家系図	38
出演者プロフィール	43

第 I 部

基調講演

【司会】 皆さん、こんにちは。本日は、昭和音楽大学舞台芸術センターオペラ研究所主催、文部科学省特別補助「オープン・リサーチ整備事業」の公開講座によるこそお越しくださいました。本日は、「ヨーロッパのオペラ・フェスティバルとワーグナー上演」というテーマで進めてまいります。最初に、昭和音楽大学理事長・下八川共祐よりあいさつ申し上げます。

【下八川】 こんにちは。暑いところを、このように大勢のお客様にご参集いただきまして、本当にありがとうございます。

本講座も7年目を迎え、今回で20回目です。これもひとえに皆様方のご後援のおかげで続けてこれたと思います。文部科学省より補助金をいただき、また、今回の講座では、ドイツ連邦共和国大使館、ドイツ文化センター、日本ワーグナー協会の皆様方にも後援いただいております。なお、演出家のハンス＝ペーター・レーマンさんは、今回、新国立劇場の《タンホイザー》の演出で来日されており、新国立劇場のご協力も得ております。

きょうは、皆さんよくご存知のエヴァ・ワーグナー＝パスキエさん、先ほどご紹介したハンス＝ペーター・レーマンさんのお2人を迎え、モデレーターには高辻知義先生をお招きしての公開講座です。

私どもの大学のオペラ研究所では、こうした調査研究を重ねてきたなかで、本当に多くの皆様方のお力添えをいただきました。今年度をもって一応終了させていただくことになります。今のところ、こうした形の講座はきょうで最後になる予定です。どうぞ、じっくりお聞きいただければ幸いです。どうもありがとうございました。(拍手)

【司会】 では、次に、ドイツ連邦共和国大使館文化担当参事官のハラルド・ゲーリヒさんよりごあいさついただきます。通訳は岡本和子さんです。

【ゲーリヒ】 皆様、そして、ワーグナー・ファンの皆様、本日はお呼びいただきまして、大変光栄に思っております。そして、皆様と一緒にこの会を聴講させていただけることを大変喜んでおります。

私は決してワーグナーの専門家ではありませんが、あまり詳しくは知らないながらも、ワーグナー・ファンの1人です。音楽、そしてワーグナーに関して、日本の皆様ほど理解されているお客様はいないのではないかと思います。そして、近年、日本各地でつくられているオペラハウスの数々、そして、その最新の技術には、目を見張るばかりのものがあります。本日これだけ多くの方々がいらしてくださいましたことを、心から喜んでおります。

そして、皆様と同じように、私もエヴァ・ワーグナー＝パスキエさん、そしてレーマン先生のこれからのお話を楽しみにしており、ここでたくさん新しいことを学んで帰ることができるのではないかと期待しております。

それでは、皆様とともに楽しみたいと思います。ご清聴ありがとうございました。(拍手)

【司会】 それでは、第Ⅰ部を始めさせていただきます。

まず、第Ⅰ部では、エヴァ・ワーグナー＝パスキエさん、そしてハンス＝ペーター・レーマンさんに、基調講演をしていただきます。そして、第Ⅰ部、第Ⅱ部通してのモデレーターを、東京大学名誉教授の高辻知義さん、そして、昭和音楽大学教授の広渡勲、同じく准教授の石田麻子が務めさせていただきます。通訳は、岡本和子さんをお願いします。

【石田】 皆様、こんにちは、昭和音楽大学の石田でございます。早速ですが、公開講座を始めさせていただきます。

まず、私どもの総括責任者の広渡教授から、きょうの講座の趣旨などについて、ご説明差し上げたいと思います。

【広渡】 きょうは2001年から7年間続けてまいりました、このオープン・リサーチ・センター整備事業の20回目の公開講座です。多分、このような形で開かせていただくのは、これが最終回になるかと思います。

前回はMETの総裁ピーター・ゲルブPeter Gelb氏をお招きして、1,200人という大勢の方にお集まりいただきました。大変大規模な講演会になったので、その後の最終回はどういうテーマで、どういうゲストをお呼びしたらいいのか、何か良いアイデアが浮かばないかと考えました。

ところで私は、生涯に2度ワーグナーの〈ニーベルングの指環〉を日本で体験させていただいています。1つは、ゲッツ・フリードリヒGoetz Friedrich演出のベルリン・ドイツ・オペラDeutsche Oper Berlin、それから、もう1つは、ハリー・クプファーHarry Kupfer演出とダニエル・バレンボイムDaniel Barenboim指揮のベルリン国立歌劇場Staatsoper Unter den Linden。また、ほかにも《さまよえるオランダ人》《ローエングリン》《タンホイザー》《トリスタンとイゾルデ》《ニュルンベルクのマイスタージンガー》《パルジファル》などワーグナーの作品を数多く上演させていただきました。そして、いつもそれらの公演の楽日に来るたびに、演奏された方や演出家、出演者の方に対する感謝の気持ちだけではなく、作曲家リヒャルト・ワーグナーに対するリスペクトと言いますか、感謝の気持ちで胸があつくなりました。こういう感動を味わえるのは、やはりその曲が存在するからのこ

とですので、ぜひ一度はリヒャルト・ワーグナーについての研究会を立ち上げることができたらと思っておりました。

たまたま今年の2月、「オペラ・ヨーロッパOpera Europa」というオペラの国際会議がパリのオペラ・バスティーユL'Opéra de la Bastilleで開催され、そこに出席したときに、本日の講師であるエヴァ・ワーグナーさんと偶然お目にかかりました。これは神様からいただいたタイミングだと思い、その場で講演会への出席をお願いしたところ、彼女は「いいわよ」と即答してくれました。きょうお越しいただいているお客様の中でも覚えていらっしゃるかもしれませんが、エヴァ・ワーグナーさんは今から21年前、1986年、ロイヤル・オペラRoyal Opera Houseの日本公演で来日されております。その時の演目は《トゥーランドット》、《サムソンとダリラ》、ホセ・カレーラスJosé Carrerasとアグネス・バルツァAgnes Baltsaが出演した《カルメン》、キリ・テ・カナワKiri Te Kanawaが出演した《コジ・ファン・トゥッテ》でした。彼女はそのときはアーティスト関係の管理の仕事をしており、特に発病したばかりのホセ・カレーラスのケアなどに心をくぼっておられました。今回は、それ以来、21年ぶり、2度目の来日です。

ところで今、パイロイト音楽祭は、今後の継承やそれにもなう運営について、色々な問題点や可能性が出ております。彼女も、今、その渦中で色々な意味で、微妙な立場にあり、実は、日本に行くことと約束はしたけれど、話が後継者問題ばかりに集中するようなことになる、あまり行きたくないようなニュアンスのFAXをいただき、来日の可能性について、ちょっとトーンが落ちてきました。これは大変、困ったことになったと思っていた時、ある方から、ハンス＝ペーター・レーマンさんというお名前をいただきました。彼は日本におけるワーグナー・オペラの歴史的な公演、大阪フェスティバルホールで公演された《トリスタンとイゾルデ》で、ヴィーラント・ワーグナーWieland Wagnerの代理演出をした方です。そしてこの度は新国立劇場10周年のオープニングを飾るニュー・プロダクションの《タンホイザー》の演出を担当されます。そのリハーサルに入る直前にこの講演会に参加していただくことはできないだろうか、早速エヴァさんにご連絡しましたら、「何かと心配だったけれど、ペーターと一緒にあったら心強い」と、お返事をいただき、この企画が最終的に決定いたしました。

お2人は一昨日、本当に何十年ぶりだそうですが、東京で再会されまして、もう本当に延々と夜中の1時ぐらいいまで2人の話は続きました。パイロイト音楽祭のヴィーラント・ワーグナー時代をささえたお2人なので、どうしてもその時代の興味深い話がいっぱい出

てきます。ですから、それはぜひワーグナーを愛する皆さんの前でも話してくださいとリクエストいたしました。

そういうことで、今、ドイツをはじめヨーロッパの音楽ジャーナリズムをにぎわしているワーグナー家の後継問題に関する話も出るかもしれませんが、せっかくきょうはお2人が一緒なので、ヴィーラント・ワーグナー時代の貴重なお話もいっぱい聞かせていただけたらと思います。

また、本日はハンス＝ペーター・レーマンさんの特別参加について、新国立劇場のご協力もいただいております。この場を借りてお礼を申し上げます。

【石田】 それでは、早速ですが、エヴァ・ワーグナーさんに基調スピーチをいただきたいと思います。

§ オペラをマネジメントする

【ワーグナー】 すみません、何語でもいいのですが、できれば母国語で話したいと思っています。祖国を離れて20年もたっていますので、母国語との距離感というものがだんだん出てきてしまい、英語で話すほうが自然になりつつあります。また、広渡先生がお話しの日本語も、全くわかっていないにもかかわらず、客席の皆様が笑っていらっしゃるのを見て、何となく自分もわかっているような気になってしまいました。しかし、私は、日本語を一切解しませんので、ドイツ語で失礼させていただきます。

本日は、私がオペラのマネジメント業界で現在している仕事について、また自分自身について皆様にお話ししたいと思います。

私は、1967年から、最初は研修生のような形でオペラの世界における様々な業種を経験してまいりました。そして、今現在は、エクサン・プロヴァンス国際音楽祭Festival International d'Art Lyrique d'Aix en Provence、それから、ニューヨークのメトロポリタン歌劇場The Metropolitan Opera（以下MET）での仕事がメインです。

まずお話の前に、客席の皆様質問したいのですが、この会場にいらっしゃるお客様は、多分、オペラ好き、音楽好きの方しかいないと思いますけれど、エクサン・プロヴァンス音楽祭、あるいはエクサン・プロヴァンスという街をご存じの方は？（会場から挙手）

どうしてこのような質問をするかと言いますと、私はアメリカやヨーロッパで色々な講演をしてきましたが、ちょっと説明過多になってしまうところがあります。あえてご存知の方が多く場合には、エクサン・プロヴァンスのご紹介など簡単な部分は少しはしらせ

ていただくことが多いのですが、アメリカにいても、ヨーロッパにいても、エクサン・プロヴァンスとアヴィニョンを一緒にまぜてしまったり、混乱される方が多くて、「エクサン・プロヴァンスと言えば、法王様が住んでいた、あのお城があるところね」と言われたりして、「いえ、それはアヴィニョンです」といつも訂正したりしています。

エクサン・プロヴァンスという街は、南フランスにある街で、マルセイユから大体車で20分くらいのところにあります。そして昨年、エクサン・プロヴァンス音楽祭は、60周年を迎えました。

私は、1998年から、このエクサン・プロヴァンスでアート・マネジャーの助手のような仕事をしております。始めたのは、現在スカラ座Teatro alla Scala総監督のステファン・リスナーStéphane Lissnerさんの時代からで、現在キャスティングを任されている立場にあります。

§ キャスティングという仕事

【ワーグナー】 キャスティングというのは、一言では大変簡単なように聞こえるかもしれませんが、実は、世界中から最新の情報を集めて、そのときに選ばれた演出家と指揮者の納得のいくようなキャスティングをしていかなければいけない、大変難しい仕事です。例えば、指揮者がピエール・ブーレーズPierre Boulez、演出家がパトリス・シェローPatrice Chéreauあるいはリュック・ボンディLuc Bondyと変われば、それによってキャスティングも大きく変わってくるものです。

そして、私がこのキャスティングという仕事を始めた当初と、今とを比べると、状況は大きく変わり、求められる選択基準が大きく変わってきていると言えます。やはり今は、昔と比べて、歌手を選ぶときに、演出家も、またプロデューサーのほうも、あまり太っていて演技のできない歌手は避けてくれというようなことが多くありますし、今は、演技力もあり、もちろん声量もあり、そして、美しく見ばえのする歌手でのキャスティングが求められる時代になっています。

こういう仕事をする以前、私は、11年間、ユニテル・フィルムUnitel Filmという映画会社に勤めており、そこでもやはりキャスティングをしておりました。34本のオペラ映画のキャスティングを担当して、ゲッツ・フリードリヒの《エレクトラ》とか、ジャン＝ピエール・ポネルJean-Pierre Ponnelleのオペラ映画、ルチアーノ・パヴァロッティLuciano Pavarottiが出演した《リゴレット》なども私がキャスティングを手がけておりました。パ

トリス・シェローの〈リング〉も、すべて私のほうでキャスティングをやらせていただいたわけですが、こういう映画の世界での経験が、今の時代のキャスティングをする上で大きく生かされているのではないかと考えています。

§ エクサン・プロヴァンス音楽祭

【ワーグナー】 エクサン・プロヴァンス音楽祭に話を戻したいと思います。このエクサン・プロヴァンス音楽祭は、ちょうど今から60年ほど前に、ガブリエル・デュシュルジェGabriel Dussurgetという、当時まだ若手でオペラが大好きだったプロデューサーが、南フランスの出身で、ぜひエクサン・プロヴァンスの古いお城の中庭を使ってオペラのフェスティバルをやりたいと考えて始まったものです。当初は頭がおかしいのではないかと、色々なことが言われたわけですが、それでも彼の音楽祭は60年も続けてくることができて、今ではもう世界を代表する音楽祭になっています。この、だれもが成功を信じ得なかったことを成功させてしまったという、ちょっと頭のおかしいところは、もしかしたらバイロイトに音楽祭をつくったリヒャルト・ワーグナーと似ているかもしれません。

エクサン・プロヴァンス音楽祭は、当初《コジ・ファン・トゥッテ》1本しか上演されませんでした。それが、今では非常に規模が大きくなって、ことしは6つの異なるプロダクションが実現しました。そして、ことしからベルリン・フィルハーモニー管弦楽団Berliner Philharmoniker、サイモン・ラトルSir Simon Rattle指揮、ザルツブルク復活祭音楽祭Die Salzburger Osterfestspieleとの共同制作で、新プロダクションを実現しています。

ワーグナーに関しては、毎年〈リング〉の中の1作だけを上演しています。今年は《ワルキューレ》が終わり、これから《ジークフリート》に入っていきます。《神々の黄昏》がこれから予定されていますが、資金的な問題も色々あり、毎年できるかどうかは、ちょっとわからないところがあります。また、〈リング〉全部をやるのも、やはり金銭的な理由から、なかなか実現できていないところがありますが、会場の中でスポンサーになってくださる方がいらしたら、ぜひ声をおかけください。

アーティストック・コンサルタントとは、キャスティングをしていく仕事ですが、私はエクサン・プロヴァンス音楽祭とMETの両方で仕事をしています。この2つの組織は全く質の異なる組織で、エクサン・プロヴァンスの場合は、年間常駐スタッフが35名という、非常に小規模な人員でやっています。これが、フェスティバルの期間中だけ、

1,000人のスタッフ数に膨れ上がります。それに対して、METは通年でやっているオペラハウスですので、1,200人に近いスタッフを抱える大変大きな組織です。METに関しては、ピーター・ゲルブさんが前回詳しくお話しされたかと思いますが、私がエクサン・プロヴァンスとMETという2つの音楽組織の両方で同時にキャスティングの仕事ができるのは、それだけエクサン・プロヴァンス音楽祭とMETでは体質も規模も違う組織であるところに起因していると思います。

例えば、ミラノ・スカラ座とMET両方をやれと言われても、これは無理な話です。ご存知のように、歌手のマーケットというのは非常に微妙で、黙っていれば、レコード会社やマネジメント等から、「この方はどうか、この方はどうか」と、色々なオファーが来ます。もう既にでき上がってしまっているスーパー・スターのような人たちを、高値で押しつけてくるようなところもあります。エクサン・プロヴァンス音楽祭では、あえてそういった話に乗ることをせずに、私が年間通じて世界中を回ってオーディションをし、若手、新しい未来のスターを育てていくということをやってきました。数字で言うと、私は年間大体450近いオーディションを世界中の音楽大学などで行います。また、個人的に交流があり、若手歌手の育成に携わっているテレサ・ベルガンサTeresa Berganza、マリリン・ホーンMarilyn Horneといった歌手の方たちとも常に緊密に連絡をとり合って、エクサン・プロヴァンス音楽祭において、また、指揮者に紹介できるような若く有能な才能を定期的に情報として送ってもらっています。

こういう若手を育てていくことの1つのいい例ですが、1999年にピーター・ブルックPeter Brookの演出で、Bunkamuraでも公演が行われた《ドン・ジョヴァンニ》で歌ったペーター・マッテイPeter Matteiという歌手をご存知でしょうか。この人は、当時、エクサン・プロヴァンス音楽祭で探して育てた歌手ですが、もう立派に成長してくれまして、今はバレンボイム指揮の《エフゲニー・オネーギン》で歌っていますし、10月のベルリン国立歌劇場の来日公演でも、《ドン・ジョヴァンニ》を歌うことになっています。こういうエクサン・プロヴァンスから生まれていったスターがたくさんいるという一例です。

私はセールスマンではないので、売り込みに来ているわけではありませんが、この《ドン・ジョヴァンニ》がDVDでお買い求めいただけるという情報だけお伝えします。

エクサン・プロヴァンス音楽祭とMETの関係についてですが、実は、今度、ブーレーズの指揮、シェローの演出で、ヤナーチェクの《死者の家から》というプロダクションをやります。この話をMET総裁のピーター・ゲルブさんに持っていったところ、それはM

ETでもぜひ紹介したいプロダクションだという話になり、METとエクサン・プロヴァンス音楽祭の共同制作という形で、このオペラが上演されることになりました。このプロダクションは、METで2009年に上演されます。エクサン・プロヴァンス音楽祭での指揮はブーレーズでしたが、彼は別のオーケストラでまた2年後にもう一度、一からやり直すのは嫌だということで、エサ=ペッカ・サロネンEsa-Pekka Salonenの指揮になり、エクサン・プロヴァンスで歌ったキャスト全員が、そのままニューヨークのMETに引っ越して、同じプロダクションを歌うことになっています。それだけエクサン・プロヴァンス音楽祭の知名度が世界的に認知されていること、そして、我々がどれだけ水準の高いプロダクションを毎年送り出しているかのあらわれではないかと思います。

最後に、エクサン・プロヴァンス音楽祭のバジェットですが、予算は、現在、フランス政府から年間1,900万ユーロの助成金をいただいています。そのほか、地元と各種スポンサーからお金をちょうだいして運営されている音楽祭です。そうして集められた予算をもとに、指揮者、演出家、歌手、そのほかプロダクションに関係する方たちの橋渡しをしていくのが、私の仕事です。

エクサン・プロヴァンス音楽祭とMETでしている私の今の仕事について色々ご説明しましたが、では、40年間、私はこういう仕事をしていて、なぜこの道に入ったかに、皆様ご関心があるかと思います。

§ ワーグナー家であること

【ワーグナー】 今さらここで申し上げるまでもなく、私はワーグナー家の娘です。バイロイト音楽祭は、6歳のころから初日に、1列目で聴いておりました。まだ子供で体が小さく、オーケストラ・ピットが盛り上がっているので、1列目に座ると、舞台がよく見えません。それで、母が、私のためにお座布団のようなクッションを用意してくれて、その上にちょこんと座ってオペラを聴くという子供時代を過ごしました。

ただ、私はバイロイトの近くで生まれて、本当に子供のころからワーグナーのオペラを聴いてはいますが、そのころのワーグナーの音楽祭についてご報告申し上げることは、やはりできないと思います。なぜなら、その当時の私はまだ子供ですので、オペラを聴いてはいましたが、毎年夏になると、ワーグナー家の子供たちは、なぜかこの音楽祭に行き、座ってオペラを聴かなければいけないという子供時代を送っていましたので、純粋な子供として当時持った感想というのは、なぜ我々は夏休みがないんだろうと、そのことだけで

した。

私がこの業界に入ったのは、我が家族を襲った本当に1つの運命的な出来事だったと言えます。もともと私はオペラの世界で仕事をしようとは全く考えておらず、何をしたいかということも、具体的に何もわかっていませんでした。ただ、ちょうど今から40年前、1966年に私の父の兄にあたるヴィーラント・ワグナーが急に亡くなったことで、父ヴォルフガング・ワグナーWolfgang Wagnerが矢面に立たされることになりました。当時の父が色々なことを相談できたり、一緒に仕事をしていけるパートナーは、唯一私しかあり得なかったのも、いわば無理やりその世界に入り込んでいくことになったわけです。

そうして40年前にこの業界に入ったわけですが、俗に言うオン・ザ・ジョブ、その場で色々なことを学んでいくやり方で仕事を覚えていきました。オットー・シェンクOtto Schenkの演出助手をさせていただいたり、また、マリリン・ホーンやモンセラート・カヴァリエMontserrat Caballé、フリッツ・ヴンダーリヒFritz Wunderlichなどを発見し、有名な歌手をたくさん育て抱えているエージェントでも仕事をさせていただくことができました。そういう仕事をしながら、毎年常に3カ月から4カ月はパイロイト音楽祭のために専念できるようなスケジュールを組んでおり、私の雇い主であるエージェントは、そうしたことに對して非常に寛容に接してくださっていました。

私にとって大きな転機となったのが、オットー・シェンクとの縁で知り合ったユニテル・フィルムという会社でした。ユニテルのレオ・キルヒLeo Kirchという方と知り合い、この方に雇われて、11年間、その映画会社で仕事することになりました。ここで私が得たものははかり知れず、当時のユニテルには、シカゴ交響楽団Chicago Symphony Orchestraをはじめ、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団Wiener Philharmoniker、レナード・バーンスタインLeonard Bernstein、ヘルベルト・フォン・カラヤンHerbert von Karajan、カール・ベームKarl Böhmといったそうそうたるオーケストラや指揮者など音楽家の方たちと専属契約を結んでいましたので、数多くのプロダクションを映画の形で残すことができました。カラヤンの《ラインの黄金》なども、このユニテルでやっており、このときにも、私はキャスティングの仕事をさせていただきました。また、カール・ベーム指揮、ゲッツ・フリードリヒ演出で、テレサ・ストラータスTeresa Stratasを主役に迎えて撮った《サロメ》などがご記憶にあるかと思います。また、レオニー・リザネックLeonie Rysanekとの《エレクトラ》のプロダクションにもやはり携わり、こうしたユニテルでのキャスティングの仕事は、オペラの舞台でのプロダクション

そのものとは直接関係ない仕事かもしれませんが、非常に若い時期、一流の方たちと一緒に仕事をしたことは私にとって大変勉強になりました。ユニテル社はカラヤンで160本近い映画をつくっていますし、カルロス・クライバーCarlos Kleiberなどを撮っているのもユニテルです。

ユニテルで11年間仕事をした後、3年間、イギリスのロイヤル・オペラ・コヴェント・ガーデンRoyal Opera Covent Gardenのオペラ・ディレクターになりました。先ほど広渡先生からその話がありましたが、このコヴェント・ガーデン時代に私は来日して、その仕事を通じて知り合ったバレンボイムに、パリのオペラ座と一緒に仕事をしないかと誘われ、バレンボイムとともにパリ・オペラ座Opéra national de Parisに移りました。当時、バスターユ騒動というのがあった時代で、ちょうどオペラ・バスターユがつくられたときです。バレンボイムは結局、政治的な理由でパリのオペラ座を去っていくわけですが、彼が去った後も、私は6年間、プログラミング・ディレクターという形でパリ・オペラ座で仕事をしました。この6年間の間に、何せ音楽監督等がころころ替わり、唯一、このオペラ座で非常に安定的にずっと常駐スタッフでいられたのが、私くらいだったもので、ある意味、非常に色々なことを任されていた時代でもあります。

オペラ・バスターユで6年間プログラミング・ディレクターをした後、シャトレ座のステファン・リスナーに誘われて、彼と一緒にエクサン・プロヴァンス音楽祭に移ってきました。リスナーはその後エクサン・プロヴァンス音楽祭から去って、スカラ座に行き、私は残っているわけですが、リスナーの後任者になったベルナル・フォックローBernard Foccroulleという方が新しくディレクターとして入りました。このフォックローという方は、以前、ブリュッセルのモネ劇場のディレクターをしていて、ジェラルド・モルティエGerard Mortierの後任でモネに入った方です。新しいディレクターを迎えて、エクサン・プロヴァンス音楽祭もこれからさらに躍進していくと信じています。

私は、やはり音楽が好きで仕事をしており、自分の今の仕事がとても好きです。そして、色々な若い才能を見つけて育てていくことに常に大きな喜びを感じている毎日です。エクサン・プロヴァンス音楽祭の場合、やはり通年でプロダクションを出しているオペラハウスのアンサンブル・オペラとは違い、歌手を育てていく大きなチャンス、ある程度若い才能をピックアップして、その場でいきなり与えることができる場ではないかと思います。

また、私の今までの育ち方、背景から、色々重要な方と知り合うことができ、ブーレーズ、ラトル、ダニエル・ハーディングDaniel Harding、クリスティアン・ティーレマン

Christian Thielemannといった超一流のすばらしい方たちとお仕事をさせていただくことにより、多くのことを得ています。

何をやっているのか一見わからないようにお思いになる方もいらっしゃると思いますが、それなりに忙しくしている毎日です。私の仕事というのは、何か商品をつくって売り買いするのではなく、やはり人間を相手にしていることを常に肝に銘じています。特に若い歌手の場合に、たとえ才能があったとしても、その日、急にコンディションが悪くなって、あまりいい舞台ができないこともたまにあります。そういうときにも、お客様のほうからは容赦なくブーイングが飛ぶわけですが、そういうときには、私はアーティストを批判することは絶対せず、常にアーティスト側に立つという信念を持ってきました。常に愛情を持ってすばらしい才能を育て、サポートしていくのが、私の仕事だと思っています。

私の話はこれまでとします。ありがとうございました。続いて、ハンス＝ペーター・レーマン先生にお話しいただきたいと思います。レーマン先生は、パイロイトについて、また、戦後のニュー・パイロイトについて、私以上に詳しい方で、彼は、長い間、唯一と言ってもいいくらい、私のおじにあたるヴィーラント・ワグナーの助手をされていた方ですので、色々おもしろいお話が伺えると思います。(拍手)

§ 演出家としてのワグナーとの関わり

【レーマン】 まず最初に質問です。リヒャルト・ワグナー、ヴィーラント・ワグナー、そして日本との関係とは何か。これをテーマに、多分、3時間は話ができるのではないかと思います。今回、時間も限られていることですので、手短に、ヴィーラント・ワグナー、それからリヒャルト・ワグナーと日本との関係の中で、私が一体どういう役割を果たしてきたかという話をしたいと思います。

リヒャルト・ワグナーの作品というのは、誕生した当初から色々な意見がぶつかる論争の場となっていました。そして、今もなお生き生きとした雰囲気の中で上演され続けているのは、ワグナーの時代も今の時代も全く変わりがないのではないかと思います。そして、私は、個人的にも、このワグナーの作品と深くかかわり合いを持ち続けることができることを大変光栄に思うと同時に、今回、若杉弘先生のオペラハウスである東京の国立劇場で《タンホイザー》を演出できることを大変名誉に思っています。

ワグナー作品は、なぜ常に若々しさと生命力といったものを保ち続けていられるのでしょうか。なぜワグナーの作品がいつの時代においても新鮮に感じられるのか、これは

先ほどのエヴァさんの話にもありましたように、彼の人間性というもの、作品の中における人間味あふれる部分が一つの大きなキーワードになるのではないかと思います。ワーグナー作品の中で扱われているのは、普遍的な、人間が常に抱え続けているテーマなのではないかと思います。憎しみとか恨みといった人間の古典的なテーマが、唯一愛によってすべて解決されるところが、やはりいつの時代も新鮮に、魅力的に私たちに響いてくるのではないのでしょうか。

ヴィーラント・ワーグナーは、1917年1月5日に生まれました。そして、彼のお葬式は1966年10月21日に、バイロイト祝祭劇場で行われました。非常に短い生涯だったとはいえ、何と劇的な生涯だったことでしょうか。1937年、若い演出家のヴィーラント・ワーグナーの最初の仕事は、ドイツのリューベックで始まりました。しかし、この当時、まだヴィーラントは、自分は演出家になろうと本格的に考えたわけではありません。彼の人生は、本当に色々とたくさんのことがあり、この生涯を語るだけでも、1つの立派な講演会ができてしまうほどです。ですから、私がここでお話しできるのは、このヴィーラントの活動、生涯における最も重要なところ、そして、弟のヴォルフガング・ワーグナーについてです。

§ 戦後のバイロイト音楽祭

【レーマン】 1945年、ドイツは瓦れきの山と化していました。この当時、バイロイト音楽祭が継続できると思った者はだれもいなかったかもしれません。なぜなら、リヒャルト・ワーグナーという作曲家が、ナチス・ドイツによって非常に悪用されてしまったからです。この時代について語り始めると、またこれで1つ講演会ができてしまい、いつまでも私は日本を離れられなくなってしまうのですが、こうした戦後で、やはり興味深いのが、その灰と化したドイツにおいて、どうやって戦後のバイロイトが再び息吹を吹き込まれ、そして、再開したかというところではないかと思います。

この当時、戦後、どうやってバイロイト音楽祭の運営を続けていくかというときに、ちょうどヴォルフガング、そしてヴィーラント兄弟が、母親のウィニフレッド・ワーグナー Winifred Wagner から実権を任されます。そして、この任されたときに、色々なモデル・ケースが検討されました。そのうちの1つに、特殊な財団法人のようなものをつくって、そして、そのトップにトーマス・マン Thomas Mann を据えようではないかというような話もありました。これは、ウィニフレッド・ワーグナーという人、そして、ナチス・ドイツと彼

女の間を浮き彫りにさせる部分でもあります。

この戦後間もないころのバイロイト音楽祭を取り巻く環境は、ワーグナー家の人間を上
に携わらせないという声が非常に多くありました。そうした中で、まだ若かったヴィーラ
ントとヴォルフガングという2人の若者が登場するわけですが、既にこのヴィーラントは
演出家としてのキャリアを築き始めていましたし、また、ヴォルフガングも、演出家とし
て徐々に脚光を浴びつつある時代でした。ヴォルフガング・ワーグナーは、既に戦争の終
わりのころに、ベルリンで、父親であるジークフリート・ワーグナーSiegfried Wagnerの
オペラの演出を手がけています。ですから、この2人の兄弟は、終戦のときには、もう既
に演出家として、また、芸術家としての立派なキャリアを築き上げつつありました。ただ、
兄のヴィーラントのほうは、当初、あまりこの音楽祭の運営には関心を示さなかったよう
です。

この戦後間もないころのドイツでは、だれもが食べるのに困り、着るものにも困ってい
た時代です。この当時のバイロイト祝祭劇場では、劇場内の様々な小道具などが盗まれま
した。着るものもない周辺の農家の人たちが、祝祭劇場にあった様々な備品を盗んでは使
っていたのです。ですから、バイロイトで上演のときに使われた騎士の長靴みたいなもの
を履いて畑で農作業をする人をごく普通に見ることができる、そういう時代でした。

そこで、ヴォルフガング・ワーグナーが登場するわけですが、ヴォルフガング・ワーグ
ナーの証言によれば、ナチス・ドイツが終戦のころに、芸術的な備品そのものを安全な場
所に保管することを禁じたそうです。ただ、この当時、ワーグナーが残していた手書きの
譜面などがまだたくさん残っていて、これを安全な場所に持っていくために、ヴォルフガ
ング・ワーグナーがナチスの兵隊たちの目を盗んで、夜中、車でこの楽譜や貴重な資料な
どを安全なところに運び去りました。これが、戦後バイロイトの第一歩となったわけです。

1966年、ヴィーラントが亡くなったとき、ワーグナー協会のトップの方が、次のよ
うなことを言っていました。「リヒャルト・ワーグナーの孫であるということは、それだけ
でも大変なことです。このヴィーラントという方は、ワーグナーの孫であったというだけ
ではなく、すばらしき才能を持って、そして勇気を持って与えられた才能を使い、新しい
時代に向けた、今後何百年も続くであろう、また続いてほしいワーグナー・オペラの伝統
の礎を、今後のために築いていったと言えるのではないか」という話をしていました。

また戦後のワーグナー・オペラとバイロイト音楽祭についてですが、1951年に始ま
ったと言ってもいい戦後の新しいバイロイト音楽祭の特徴は、全く新しい、それまでのバ

イロイト音楽祭で聴かれたもの、見られたものとは一線を画する新しいものをつくり上げていこうという意欲に満ちたものでした。ヴィーラント・ワーグナーによってその改革が始められ、そして、ヴォルフガング・ワーグナーによって、またそこに新しいものが加えられて、今もなお生きています。伝統的なものを踏まえた上で、常に常に新しい革新的なものを実現していく姿勢はずっと変わらないままです。

先生というのは、1人いるよりは2人いたほうがいとよく言われますが、私の場合には、演出の先生としてヴィーラント・ワーグナー先生がいて、また、音楽祭での仕事をすの上でのインテンドント、ボスとして、ヴォルフガング・ワーグナーという先生に恵まれました。

私は21年間、ハノーファーのオペラハウスのインテンドントをやっていたわけですが、そこでインテンドントの仕事に就けたのも、また、その仕事を全うすることができたのも、ヴォルフガング・ワーグナーの教えがあったからと言って過言ではありません。彼から教わったのは、劇場を引っ張っていくためには、いかなるディテールにも目を向けていかなければいけない、どんなディテールもおざりにしてはいけないということです。それは、本当に新鮮な野菜を常に並べておかなければいけない八百屋さんと同じで、本当に細かいところにまで常に気を配っていかなければいけない仕事です。

§ ヴィーラント・ワーグナーとの出会い

【レーマン】 ヴィーラント・ワーグナーとは、ベルリンで初めて会いました。ちょうど彼は、マルタ・メードルMartha Mödlとハンス・バイラーHans Beirerとのプロダクションをやっていたときです。当時、私は3つの点に注目しました。常に監視し、そして、注意深くあたりを見渡している彼の独特の鋭い視線。また、フランケン訛りの甲高い声も特徴的でした。そして、非常に力のこもった口元で、いかにもたくましそうな歯並びがとても印象的でした。

彼はいつも笑顔でしたが、常に楽しくて笑っていたというだけではなく、どこかシャイな感じで笑っていたところもあるし、ちょっとニヒルで皮肉っぽく笑っているところもありました。

ヴィーラントがこのように（口笛を吹く）やり始めると、ちょっと危険だということでした。これは第一警報で、何か気に入らないことがあったという合図だったわけですが、その直後に爆発するのです。やはり注意力が散漫であったり、不正確なことをやられた

りすると、すぐに爆発する人でした。

7年間、こうしてヴィーラント・ワーグナーのもとで研さんを積むことができたのは、私にとって本当に得がたいものでした。また、彼が亡くなった後も、パイロイトで7年間ヴィーラントの演出を手がけました。7という数字は、ドイツでは魔法の数字と言われていますが、日本で言えば8にあたるでしょうか。

1966年、ヴィーラント・ワーグナーは、パイロイトで1回だけリハーサルをして、その直後、病院に担ぎ込まれました。しかし、彼の音楽祭に対する思いは、たくさんの手紙の中に残っています。ここで死に瀕しているヴィーラント・ワーグナーが、本当にもう死ぬ直前のベッドの上から、どうやって音楽祭全体にインスピレーションを与え続けることができたかという、その様子をご紹介します。

ヴィーラントは全部手紙でパイロイトに送っているわけですが、このとき初めてブランゲーネを歌ったクリスタ・ルートヴィヒChrista Ludwigにあてた手紙です。

「リヒャルト・ワーグナーが [ウィルヘルミーネ・] シュレーダー=デヴリエント [Wilhelmine] Schröder-Devrientにあてた手紙の中には書いてあるが、リヒャルト・ワーグナーは、このとき、イゾルデという人物はまるで剣で遊ぶ子供のように、また、声は、どちらかというと、暗めの声でというようなことを言っている。それに対して、ブランゲーネの声は、明るい声を求めているとワーグナーは言っている。だからこそ、第1幕と第3幕では非常に高い高音が求められるのである。ブランゲーネがイゾルデに冒頭で薬を与えるのは、決して自分の意思で与えるのではなくて、魔法という、いわば別の力に導かれるようにして、彼女はその薬を与えるのである。これは、ブランゲーネがイゾルデの母親のような存在から言われてやったことだということらしいが、この母親というのが、どうもイゾルデが嫁いでいくマルケ王が年を取っていて、インポテンツであることを気にして、ブランゲーネにこの薬を与えておくようにと言ったのではないか。そこで、ブランゲーネが与える薬というのは、愛の妙薬、麻薬みたいなものと考えたらいいと思う。当初、ブランゲーネはいいことをしたと思っているが、最終的には、結果を見て、驚いて絶望する。私は（つまり、ヴィーラントは）、最後、イゾルデの愛の死のところで、イゾルデからステージを奪ってしまうような、しゃしゃり出てくるようなブランゲーネに対しては、批判的である。彼女は、常にマルケ王のそばにいるべきであって、孤独の中に死んでいくようなブランゲーネにしてほしい。イゾルデが常に頼りにしてきた女友達というようにブランゲーネを描いてしまうと、最後の愛の死の部分の効果が薄れてしまうので、女友達という関

係は避けてほしい」

ヴィーラント・ワーグナーの死は、私にとって大変な出来事で、私の人生においても大変な転機を迎えたわけですが、彼が亡くなったことで、私はいきなり表舞台にさらされることになりました。当時、私はまだ若い演出家で、ウルム歌劇場Stadttheater Ulmで仕事をしており、この歌劇場は、ドイツで一番小さな歌劇場でした。私は《ガスパローネ》といったオペレッタなども手がけていました。

そんな小さな劇場の本当に若い演出家であった自分が、ヴィーラントの助手だったというだけで、ヴィーラントが亡くなった直後、彼の演出で上演が決まっていた《ローエングリン》の演出をMETで任されることになってしまったのです。そして、67年、大阪で《トリスタンとイゾルデ》と《ワルキューレ》の2作を演出することになってしまいました。大阪のときは、半年も前からお客様がチケットを購入しているというのは、私たちにとって初めての経験でした。私たちが劇場に到着したとき、チケット・ボックスの向かいのところに、寝袋に入ったたくさんの日本の方が行列をつくって並んでいたのが思い出されます。

この2つのワーグナーのオペラの反響は、まるで革命が成功したというような印象でした。大阪の劇場は3,500席だったそうですが、休憩の間じゅうお客様がずっと拍手を続けていたのが印象的で、お客様はその感動を我々に伝えるために休憩を使っていたように思えました。私たちを呼んでくださった村山さんという、当時の朝日側にいた女性が我々に言ってきたのは、バイロイトと全く同じようにやってくれということでした。ということで、バイロイト流に1時間の休憩を入れたのですが、当時歌っていたビルギット・ニルソンBirgit Nilssonが、「もう私、立ってられないので、いすを持ってきてちょうだい」と言ってきたのがおもしろかったです。

そして、それ以降も、私は何度か来日する機会に恵まれたわけですが、来るたびに日本のお客様のすばらしさに胸を打たれています。日本の文化に対しても、大変敬意を表したいと思っていますし、すばらしいこの文化が大好きです。ただ、近年気になるのが、日本に浸透しすぎた感のあるアメリカのプラスチック文化と言いましょうか、そういう現状に対して、私はちょっと残念に思っています。

ありがとうございました。(拍手)

【石田】 ありがとうございました。

この後、本当ですと、第I部に、高辻先生を交えてトーク・セッションをさせていただ

きたいと思っていたのですが、思いがけずたくさんお話しいただきましたので、これから約20分ほどの休憩を取らせていただきたいと思います。その後に、高辻先生も交えまして、さらにお二方のお話を聞いていこうと思います。

その休憩の間に、皆様からのご質問を、いつものように集めさせていただきたいと思います。その質問用紙には必ずどなたへの質問か、お書きいただければ、後半取り上げさせていただきます。

それでは、休憩をいただきます。

(休 憩)

第Ⅱ部

質疑応答

【石田】 それでは、後半は高辻先生をモデレーターに、早速始めていただきたいと思います。

【高辻】 それでは、早速後半に入りましょう。

第1ラウンド、第2ラウンドというように、この休憩の前に2つラウンドをやるはずだったのですが、第1と第2がごっちゃになってしまったようなところもあります。今まで伺っていたところ、つまり、ご自身のことをお話ししていただくのを第1にして、その後、ワーグナー一般に広げてという感じで第2ラウンドと考えていたのですが、エヴァさんとハンス＝ペーターさんと、それぞれ違う観点からお話しになりました。エヴァさんの場合、ここでパイロイトにもひっかけて、2人の演出家と親しくお仕事をなさったので、そのことを伺いたいと思います。そして、レーマンさんは、既にヴィーラントについて、熱情を込めてお話しいただいたので、時間がありましたら、これから新国立劇場で演出される《タンホイザー》のほうにさらに話を伸ばしていただければと思います。

皆さんからの質問用紙には、最近のパイロイトのことをお二方にお聞きになりたいという質問もたくさんありましたが、実は、それはほとんど不可能だと思います。エヴァさんにしても、最近のパイロイトから遠ざかっていらっしゃいますし、レーマンさんは、パイロイトに限らず、同僚の揚げ足取りなんか全くやりたくない、私も演出家なので、そういうことはジャーナリストや批評家に任せておけばいいということなので、そういうことについて、後の時間でもお答えにはならないと思います。それをあらかじめ覚悟していただき、それでも、何かころっとこぼれてくるかもしれませんが、それはまたそのときの幸運ということ。

まず、エヴァさんに、パトリス・シェローのあの〈ニーベルングの指環〉について伺います。これは新パイロイトの後の新しいパイロイトの方向の1つになったのですが、それについては分厚い本が幾つも出ています。そのとき、エヴァさんは既にパリにいらしたわけですが、あの舞台で、シェローは〈指環〉を19世紀に読みかえたわけですね。〈指環〉が成立したのは19世紀の産業革命の時代で、背景、大道具として産業革命の時代の色々なものを持ち込んでいますが、そういった大道具、あるいは舞台設定について、エヴァさんがシェローと一緒にあってパリで色々おやりになったわけなので、そのことについて、シェローの演出のこともあわせてお話しいただきたいと思います。

§ シェローの〈リング〉

【ワーグナー】 このお話では、ピエール・ブーレーズは、もともとペーター・シュタインPeter Steinと仕事をしたいと言っていたわけです。そして、クラウス＝ミヒャエル・グリューバーKlaus-Michael Gruberと一緒に組みたいとペーター・シュタインからも言われていまして、結局、パイロイトのほうにペーター・シュタインを呼んで、そこでどうするか、〈リング〉をやってもらえないかというような話を持ちかけたわけですが、あまりよい雰囲気にはなりませんでした。

そこで、ブーレーズのお姉さんか妹の方が、シェローという若い才能のある演出家がいると耳打ちしました。この当時、シェローは、演劇、お芝居の世界では既に名前が知られていた演出家で、また役者でもあったわけです。オペラの世界では、スポレートで《チェネレントラ（シンデレラ）》の演出を手がけており、非常に評判がよかったのです。このことを聞いて、私も父のほうに、ブーレーズのサイドから提案されたこの演出家はどうかと提案しました。

この話を持っていったときに、シェローはドイツ語ができるかどうか、父の一番問題点としたところでした。ただ、皆様もよくご存知のように、シェローはドイツ語が完璧で、言語上の理由から彼に〈リング〉をやらせることはできないとは言えませんでした。

私は父と一緒にパリへ行き、シェロー、ブーレーズ、リチャール・ペドゥッツィRichard Peduzzi、それから、衣裳を手がけたジャック・シュミットJacques Schmidtと一緒に話を始めました。ただ、その後数カ月間、シェローがちょっと問題を抱えてしまい、パイロイトでもこの話が進まなくなってしまった時期がありました。非常に危機的な状況に立たされたプロダクションだったのですが、この業界にときどきあるような奇跡がこのときも起きて、色々な準備も無事開始することができ、契約等も徐々に結んでいくことができました。

この当時、シェローは、あまり歌手のことは詳しくなく、私が彼と一緒に歌手のリサーチをすることが多かったのですが、76年のこのプロダクションのときに、シェローから何度も私のところに手紙が来て、歌手の動きをつけたり、歌手と話をしなければいけないから立ち会ってくれというようなことを頻繁に言われ、何度も彼のところに出向きました。

ただ、幸い、ブーレーズも、シェローも、ペドゥッツィも、シュミットも、また私自身もパリに住んでいたことで、色々な話し合いをするのに時間が稼げたことが、大変大きなメリットでした。なぜなら、準備のスタートがぎりぎりだったので、わずか2年でこの〈リ

ング)をつくり上げなければいけないという、非常に厳しい時間的制約の中でこのプロダクションは生まれました。また、ペドゥッツィは、演出に使う岩を、何としてもローマの職人に頼みたいとか、色々な細かい手配があり、大変苦勞したプロダクションです。

まず最初にこの模型ができ上がったときに、パイロイト音楽祭の技術スタッフのチーフとともにシェローのところに行ったわけですが、当時、父はパイロイトのほうで忙しくて同行できず、私が1人でこの技術スタッフを連れて行きました。このコンセプトを見たときには驚いてしまい、内容は皆様よくご存知かと思いますが、すぐに父に電話を入れました。第1幕《ラインの黄金》はこのような演出になると電話口で説明したところ、約1分間の沈黙があり、結局、最終的には、ブーレーズ、シェロー、ペドゥッツィのチームが望むような演出が、パイロイトで実現するに至ったわけです。皆様に申し上げるまでもなく、ブーレーズはすばらしい指揮者ですし、シェローという演出家も、いわゆる文庫本でオペラ作品の内容や台本をばっと読んで適当に演出するような仕事をする人では絶対なく、スコアですべての音符を細かく読み込み、1つ1つのせりふ、歌詞が全部頭に入っている演出家です。ある意味、天才と言えます。この彼らのプロダクションに対して、当時、ご存知のように、賛否両論、色々あったわけですが、やはりパイロイト100周年を祝うにふさわしい、歴史に残るすばらしいプロダクションになったことは、言うまでもありません。

パイロイト祝祭劇場側のスタッフは、相手が演出家であっても、指揮者であっても、完全にサポートする非常に特別な体制ができており、このときもやはりシェローとブーレーズ両方を全面的にサポートする体制が整っていました。ブーレーズとシェローという2人の人間は、特に人として、また芸術家として、お互いを本当に認め合い、尊敬し合っている、非常に特別な関係にある芸術家だと感じました。ことしの夏、またヤナーチェクで、私にとっては30年ぶりに彼らと一緒に仕事をしたわけですが、当時〈リング〉をやったときと同じように、やはり特別な深いきずなで結ばれている2人だと、当時の記憶がよみがえってきました。リハーサル、また準備段階のときも、2人で仕事をする中で、ときにお互い批判的なことを言ったりしますが、それは相手を傷つけることではなく、あくまでも建設的な言葉に終始しているのです。ですから、何を言われても、お互いの言い分をきっちり受けとめていることを感じました。

ヤナーチェクに関しては、出演者が男性19人、女性1人と特別なオペラで、非常に演出が難しい作品だと思います。ある意味、〈リング〉を1つ立ち上げるのと同じくらいの労力を必要とする作品ではないでしょうか。2人のすばらしい人間関係の延長線上に、今回

の夏のヤナーチェクのプロダクションがあるのではないかと、私は強く感じました。ブーレーズは、ことしのヤナーチェクのプロダクションを最後に、もうオペラは振らないと言っていますので、彼にとっては最後のプロダクションになったオペラです。そういう意味で、彼にとってもシェローにとっても、特別な作品、プロダクションになったのではないかと思います。

先ほど休憩の前にもお話ししましたが、プロダクションを立ち上げる上で一番重要なことを、この2人はきちっと尊重しています。人間として、それぞれのスタッフを尊重すること、また、お互いに尊重し、尊敬し合うことだけではなくて、作曲家をまず第一に考え、尊敬し、作曲家に反することを一切しないという、ごく当たり前のことですが、この点を非常によく守っている2人です。

ブーレーズも、ドイツ語は完璧です。ですから、非常にフランス色が濃いとされたあの〈リング〉でしたが、語学の壁は全く存在し得なかったプロダクションで、ドイツ語を解さない演出家の場合には、また違った問題が出てきたのではないかと思います。

今回、レーマンさんが日本でドイツのオペラを演出するわけですが、演出家は演出家で、また違った見方があると思いますし、今度は歌手を相手にしなければいけないので、また、違った問題を感じることもあると思いますが、言葉について、また少しお話しするとすれば、今現在、私はロシアの演出家と仕事をしていて、この方が、ロシア語以外できません。そうすると、やはり言葉がわかる演出家と比べて、3倍の力、3倍の時間がプロダクション準備にかかると言えます。

これで十分でしょうか。シェローについては私の一番好きな演出家ですから、3日間しゃべり続けることができますが。

【高辻】 お聞きのとおりで、シェローとブーレーズの2人は、ワーグナーのテキストをよく知っています。お話のように、ドイツ人でもレクラム文庫を見ながら、「ここでヴォータンは何を歌うんだっけ」などを見ながらやっている演出家もいるわけです。そこからすると、シェローは、無論、テキストも覚えていたのです。たしか彼は中高ドイツ語までできました。ワーグナーをやるには、おそらく中高ドイツ語ができないとだめだと思うのですが。

【ワーグナー】 全部できました。何でもできます。

【高辻】 それと、やはりこの2人の仕事の仕方がすごく正直というか、誠実でしたので、「フランス人がやっているから〈リング〉はだめだ」とドイツ人が表面的に解して、そ

の当時は大変なブーがあったわけですが、最終的に、やはり芸術に対する誠実さが勝ったのではないかと思います。そういうことを、エヴァさん自身が、身近に接して感じていらっしゃるの、大変有益なお話だったと思います。

ここで、その前後のバイロイト音楽祭に東ドイツのヴァルター・フェルゼンシュタイン Walter Felsenstein という偉大な演出家で教育者がいましたが、その門下から何人かの演出家が出てきました。特にバイロイトと縁が深かったのは、ゲッツ・フリードリヒです。ゲッツ・フリードリヒがバイロイトで演出した《タンホイザー》が、またエヴァさんの記憶に大変に残っているので、彼との仕事のことを、これから話していただこうと思います。

§ 東西冷戦時のフリードリヒ《タンホイザー》

【ワグナー】 ゲッツ・フリードリヒの《タンホイザー》の話になると、また状況が変わってきます。なぜなら、ゲッツ・フリードリヒが《タンホイザー》を手がけた当時は、まだドイツが2つに分断されていた時代で、当人は旧東ドイツの人間だったわけです。

当時の旧東ドイツの情勢は、歌ったり何か芸術活動をするために国外に自由に出入りできる人たちは、テオ・アダム Theo Adam とペーター・シュライヤー Peter Schreier ぐらいしかなくて、ゲッツ・フリードリヒも自由に出ていくことはできませんでした。非常に例外的に、コペンハーゲンのプロダクションで演出をすることができたときに彼と出会ったのですが、そのときに《タンホイザー》の話が出ました。ただ、そのとき私と父が、フリードリヒと約束させられたことは、当時の東ドイツ政府から許可がおりるかおりないかという政治的な情勢や、政府とのやりとりに関しては、決して触れてくれるなど。ですから、許可がでるかでないかわからない状態の中で、プロダクションをスタートさせなければいけない状況で、12月22日になって初めてフリードリヒのほうから、「タンホイザー、許可された」という電報が来ました。

本当に信じられないような話ですが、12月22日に最終的な許可が政府から出る前に、それでも我々としては何とか彼と様々なやりとりをしなければいけません。ただ、我々が彼に仕事をお願いしていることや、彼が何らかの西側の人とコンタクトをとっていることを周りの人間に悟られてはいけない状況があり、チェコのカールスバートで彼と、何もなかったかのように、偶然のように会いました。で、私と一緒にチェコに行ったバイロイトの技術担当の人間が、自分の靴下の中に《タンホイザー》の演出プランの草稿のようなものをしのばせて、フリードリヒに会いに行った記憶があります。チェコで彼に会いに行く

ときも、行く直前に父のほうから連絡があり、ゲッツ・フリードリヒの東ベルリンの自宅に警察の家宅捜索が入って色々と探られているようでした。フリードリヒからもカールスバートへは危ないので会いに来ないようにという電報が入っていたのですが、当時まだ私は若かったこともあり無鉄砲だったかもしれませんが、これは何としてでもゲッツ・フリードリヒを西に出さなければいけないと考え、バイロイトから車でチェコに参りました。

結局、この《タンホイザー》のプロダクションは、ゲッツ・フリードリヒが西側に出てくる突破口になり、その手助けを私がやったわけですが、今考えると、今の私に当時のような勇気があるかと言えば、ちょっとわかりません。やはり時代が時代だったとも言えるでしょう。結局、フリードリヒは、ストックホルム経由で東ドイツから西へと亡命したわけです。彼にとって最初の仕事場は、ハンブルクのロルフ・リーバーマンRolf Liebermannが職を与えてくれまして、そこで仕事を再開することができました。当時、バイロイトからライプツィヒは、距離で言うと非常に近いのですが、バイロイトにいながらにして、ワーグナーを語る上で忘れることのできないライプツィヒの街にすら行けない状況でした。私自身、ライプツィヒに行ったのは壁が崩壊した後ですから、同じドイツの中を自由に行き来できない非常に緊迫した状況の中で、《タンホイザー》のプロダクションは日の目を見ることができたと言えます。この当時、ゲッツ・フリードリヒの《タンホイザー》のプロダクションでアシスタントをした中に、ユルゲン・ローゼJurgen Roseがいますが、彼らにとってもやはり特別なプロダクションだったと思います。

当時の情勢は、ゲッツ・フリードリヒに会いに行くために、コーミッシェ・オーバーKomische Oper Berlinに行ったときに、父と色々やりとりをしていて、国境では何のために東ベルリンに行くんだと色々審査されるわけです。このときに、「コーミッシェ・オーバーに行く」などと言っては絶対いけません。「ペルガモン博物館に行く」と言うように自分で言い聞かせているのですが、いざその場になると、ペルガモンの言葉が出てこなくて、「どこに行くんだ」と言われたときに、本当のことも言えないし、「博物館に行くつもりです」と言った記憶があります。それだけ、当時、東に行くことは危険なことでもあったと同時に、何か一言でも間違ったことを言うと大変な事態になる、非常に特別な状況だったと言えます。

その後、私はユニテルでゲッツ・フリードリヒ演出の《サロメ》と《エレクトラ》のプロダクションに携わることができましたが、彼には本当に今も大変感謝しています。私自身、仕事の悩みやプライベートなこと、バイロイトにおける私の微妙な立場などについて、

本当に貴重なアドバイスをいただきました。大変感謝しています。フリードリヒという方は、シェローもやはりそうですが、本当に仕事の虫で、徹底的に集中して仕事に取り組む姿勢が共通しています。片方はドイツ人、片方はフランス人と、独特の魅力をそれぞれがお持ちですが、フリードリヒについて話をするときには、本当にどこかこみ上げてくるものがあります。

【高辻】 どうもありがとうございました。フリードリヒがバイロイトへ来るころの事情は、今はおわかりにならないかもしれませんが、当時東ドイツという国は、今で言うと大韓民国の向こうにある国と似たような国でした。それよりも難しい場合もあったし、そうでない場合もありましたけれども。そういう中で、フリードリヒとは第三国であるチェコでお会いになるとか、あるいはコペンハーゲンでお会いになることで、とにかくバイロイトで彼の《タンホイザー》が可能になったことは、素晴らしいことだと思います。

私は、60年代は別として、1980年に久しぶりにバイロイトへ行きましたが、シェロー最後の〈リング〉を観ることもできましたし、フリードリヒの《タンホイザー》も観ました。第3幕でしたか、寺院の高い塔がべたん倒された舞台装置になっていたりとか、装置としても大変度肝を抜くような演出でした。フリードリヒもバイロイトで幾つかの仕事をされて、たしか彼の誕生日をバイロイトでみんなで祝うときにも行ったことがあります。バイロイトで本当にいい仕事をされましたが、さっきのお話のように、バイロイトがこういう演出家を受け入れることを決めてから後は、本当に全面的な援助をすること、これはヴォルフガングのプリンシプルだと思いますが、それを私も実感しました。

この《タンホイザー》に関して言えば、今や新国立劇場で《タンホイザー》を演出されているレーマンさんに伺います。レーマンさん自身は、フリードリヒの《タンホイザー》をごらんになったかどうかわかりませんが、ご自身の《タンホイザー》観といったものを、ここで話していただければと思いますが、いかがでしょうか。

【石田】 きょうは会場にこの度の新国立劇場《タンホイザー》の装置家、美術家のオラフ・ツオンベックOlaf Zombeckさんもいらしています。それから、新国立劇場オペラ監督の若杉先生もいらしています。その辺をお話いただければと思います。

【レーマン】 1951年から1966年ないし67年までの間のバイロイトの演出家は、2人しかいません。この2人の演出家というのは、ヴィーラントとヴォルフガング・ワグナーです。この2人の演出家は、もう赤ん坊のころからワグナーを観て聴いて育ってきた2人です。67年にヴィーラントが亡くなると、引き継ぐ形でヴォルフガング・

ワーグナーが演出を単独で手がけるようになりました。ですから、ヴィーラントが亡くなった後も、ヴィーラントの演出は、〈リング〉にしても、《パルジファル》《トリスタン》《タンホイザー》にしても、ヴォルフガングの手によって、しばらく上演が続いていました。

こうしてずっとヴィーラント、ヴォルフガングの体制が続いていたパイロイトにおいて、アウグスト・エヴァーディングAugust Everdingなどがその間に入ってはいますが、ドイツではもう既に名前は知られていたけれども、ワーグナーという名前を持たない演出家が初めてパイロイトで《タンホイザー》を手がけるといって、非常にセンセーショナルなできごとでした。

先ほどエヴァーディングの話が出ましたが、彼の《トリスタン》が、実はゲッツ・フリードリヒの《タンホイザー》の前のプロダクションとしてパイロイトで立ち上がったわけです。やはりヴィーラント＝ヴォルフガング体制以降のパイロイトにおいて、この《タンホイザー》は非常に特別な意味を持っており、パイロイトにおける演出史上、全く革新的なプロダクションだったと思います。ゲッツ・フリードリヒ、ジョン・ノイマイヤーJohn Neumeier、それからユルゲン・ローゼというチームによってつくられたこの《タンホイザー》は、パイロイトの新しい演出の時代を切り開いたということが言えるでしょう。

同時に、このプロダクションには、当時の政治情勢も深く絡んでおり、西ドイツと東ドイツとに分断されたドイツの現状というのも、やはりこの背景として語るができると思います。

この《タンホイザー》が実現するにあたって、エヴァ・ワーグナー＝パスキエさんが果たした役割はもうはかり知れないもので、外交的にも非常に微妙な、難しいことを彼女はなし遂げたわけです。実は、コジマ・ワーグナーCosima Wagnerが亡くなった後のパイロイトにおいて、「マイステリンMeisterin」と呼ばれていらしたそうですが。

ヴィーラントやヴォルフガングのように子供のころからパイロイトで育っている演出家にとっては、リハーサルを進め方はもう体にしみ込んでいるところがありますが、そういった外部の、ワーグナー家以外の人間にとって、新しくパイロイトで1つのプロダクションを立ち上げることは、ものすごく時間的な制約の中で、限られた時間にたくさんのことをしなければいけない、非常に大変なリハーサルになってくるわけです。パイロイトでは作品を熟知していなければ、プロダクションを本番に間に合わせることはできません。

実はシェローも、《神々の黄昏》の初日までに演出が完成しなかったのです。2年目になって初めて、この《神々の黄昏》は完成しました。当時の〈リング〉の記者会見のときに、

「シェローを殺せ」というような看板が掲げられたようですが、実は本番を迎えた後に、第3幕のところで65分もの拍手が続いたという歴史的な公演になりました。

まだ最初の質問にしかお答えしていないのに、こんなに長くなってすみません。ワーグナーはほかの作曲家に比べると長いものですから、話もつい長くなってしまいます。

§ 新国立劇場の《タンホイザー》

【レーマン】 新国立劇場の《タンホイザー》に話を移したいと思いますが、若杉先生の時代を《タンホイザー》でスタートさせることは、すばらしいアイデアだと思います。なぜなら、この作品の中央に据えられているテーマは、人間、芸術、そして社会だからです。

芸術と社会の関係は、中世の時代、ワーグナーの時代、そして今日に至るまでずっと普遍的なテーマであり続けています。この人間社会を象徴しているのが、この作品では合唱になるわけです。既にこの合唱のリハーサルを6回やっていますが、新国立劇場の合唱団は、もう超一流の合唱団です。

今回の《タンホイザー》で衣裳と美術を担当しているオラフ・ツォンベックさんはいわば社会に存在する様々な社会の層や階級、色々な人間の表情を、細かく美術や衣裳で表現しています。

ツォンベックさんとはもう30年一緒に仕事をしています。作品から非常に何か訴えるようなメッセージを、常に新しく新鮮な形で感じられる彼の手腕には、いつも驚かされます。結局、演出家の考えているものをお客様に視覚的に訴えるように実現してくれるのが美術家です。

私たち2人が手がけるワーグナーの演出は、やはりワーグナー本人が伝えたかったこと、また伝えようとしているメッセージをそのままストレートに皆様にご紹介するという姿勢を心がけています。ですから、舞台の上にキャンピング場が出てきたり、あるいは、ホテルの裏の台所が出てきたりということは、私たちはやりません。そういった演出をしている方もいらっしゃるかもしれませんが、また、それについてとやかく言いませんが、そのような演出は私たちの方針ではなく、あくまでもワーグナーの作品に忠実にありたいというだけです。

やはりワーグナーがこの作品を通じて常に伝えたかったものは、人間の愛、愛をもってすべての人間界にある問題は解決できるのではないかという、メッセージだと思います。

人間が持っているすべてのもので最高のもの、一番すばらしいものは、「神」と「慈悲」ではないかというメッセージを、ワーグナーは我々に伝えたかったのではないかと思います。

【高辻】 最後にレーマンさんが引用されたのは、《タンホイザー》の最後の合唱の文句です。合唱と話をつないでいただきました。

【石田】 皆様からのご質問は、今、高辻先生からかなり整理した形でお聞きいただきました。これで最後の質問にさせていただきたいと思います。

きょういただいている質問の中で、やはりどうしても多くなってしまったものがあります。大変デリケートな質問なので、お答えいただけないかもしれませんが、エヴァさんにできる範囲でお答えさせていただきたいと書いてあります。申しわけありませんが、やはりお聞きしてしまいます。

今後のパイロイトについて、できる範囲でお話しただけませんかということなのです。

§ 今後のパイロイト

【ワーグナー】 パイロイト音楽祭は1876年にスタートしました。その後、戦争そのほかの経済的な理由などで、一時期、音楽祭が開かれなかった時期もありますが、戦後、1951年以降は毎年定期的に音楽祭が開かれ続けています。音楽祭の未来は、いかなる方向に向かっていこうと、今後も今まで同様、世界で最も重要なフェスティヴァルであり続けることは、疑う余地もないことですし、これまで同様に先駆者的な役割を担い続けることも間違いないことだと思います。

ワーグナーほど作品論争を呼び起こしてきた作曲家はいないのではないのでしょうか。ワーグナーの作品をめぐっては、今も昔もずっと色々な議論が戦わされ続けています。だからこそアクチュアルな作曲家であり続け、また、常に新鮮であり続けるという作曲家ではないのでしょうか。このことは、これからパイロイトがどこに向かっていこうと変わらないことだと思います。おそらくワーグナーという作曲家は、イエス・キリストとナポレオンに続いて、最も多くの本が書かれ、多くの議論がされてきた人物ではないかと思います。ですから、こういったワーグナーが非常に多くの人たちの関心を集めている現状は、これから先も変わらないでしょう。どのような形に音楽祭が進むのであっても、心配はしていません。

【石田】 ありがとうございます。

そして、先ほど広渡教授のほうから、きょうでこのシリーズが一たん最後になることを申し上げたと思います。それに関するご質問が出てきていますので、一言だけお答え申し上げます、きょうの会を終わりにしたいと思います。

【広渡】 私は大学で授業を始めて今年で5年目を迎えます。授業で一番気になるのは、講義を聞いている学生たちのリアクションです。そういう意味で、20回目の本日の講演会で皆さんの顔を拝見していて、その集中力に圧倒され、ワーグナーに関心のある方が大勢集まっていたのだと心から感謝しております。もちろん講師の方、モデレーターの先生方、皆様のご協力があったことです。本当にありがとうございました。

私どもは、お手元の資料にも明記されているように世界中から様々なゲスト講師をお招きし、色々な形式とテーマ、角度から世界のオペラ運営に関する様々な事例を研究しながら、それを最終的に日本のオペラ界の今後の活動につなげていくという研究をさせていただきました。

私たちにとって本当にラッキーだったのは、1回も講師や公開講座のキャンセルがなかったことです。オペラでは、歌手や指揮者などが急に不出演になったり、色々なリスクがあります。しかも、ヨーロッパやアメリカからのゲストの場合、往復の旅行に3日かかるのです。多忙きわまりないオペラ関係者のゲスト講師に、かれこれ1週間をさいて、この講演会だけのために日本に来ていただくということは、大変特別なことで、直前に病気やケガという理由だけでなく「ごめんなさい、ちょっと急用ができて行けなくなった」と、キャンセルを通告されるリスクはとても高かったのですが、この20回を通して、1度もキャンセルがなかったのは、運がよかったと神様に感謝しております。もちろん、皆様のご支援のおかげだと思っております。

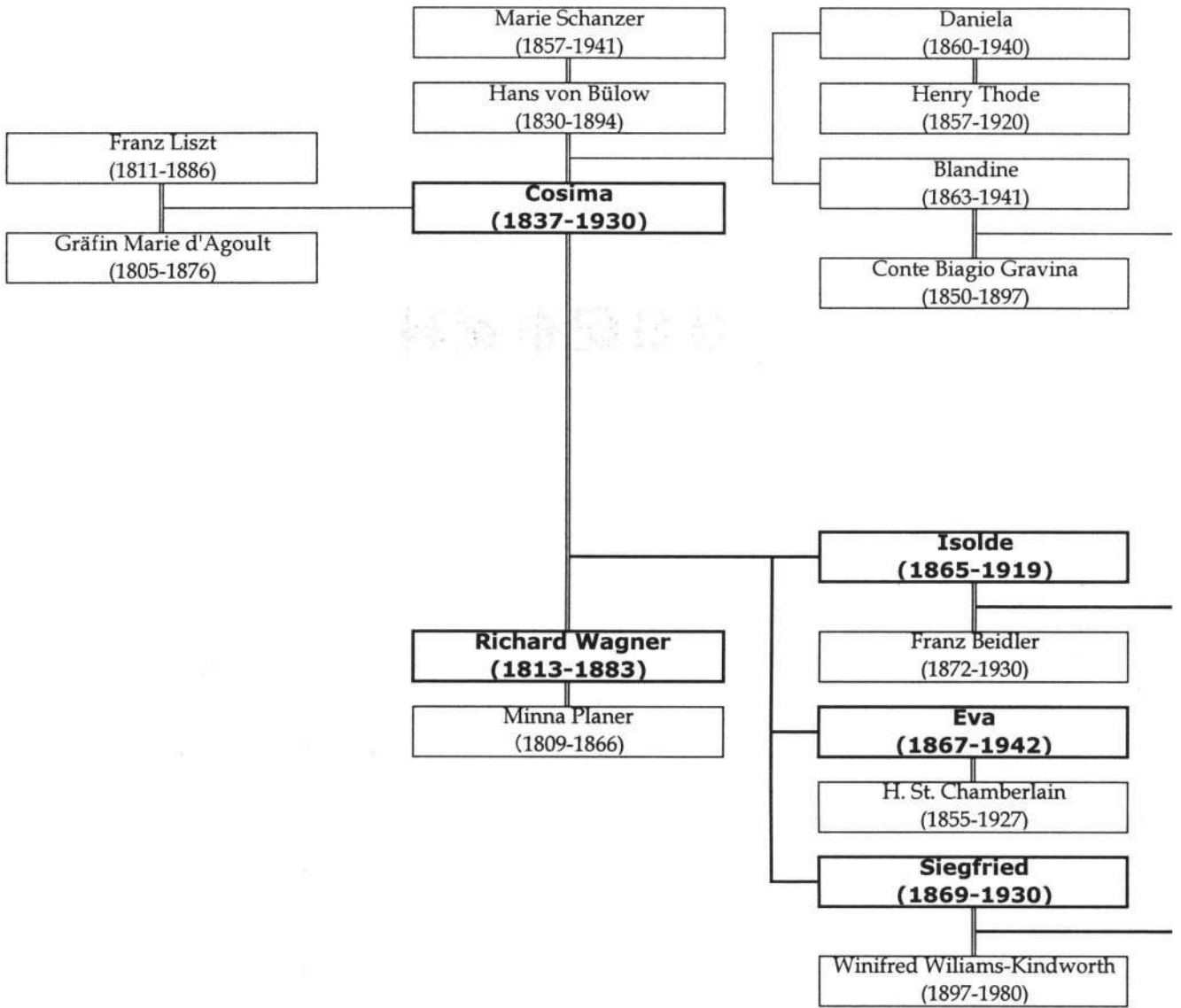
「オープン・リサーチ・センター整備事業」の今後ですが、一応オペラだけの研究についてはここで一区切りをつけ、今後は、オペラはもちろん、バレエや舞踊とか、そういうものを含めた総合的な舞台芸術全般の研究を続けていこうと考えております。今後、そのテーマでこのような会をまた開催させていただくことは必ずあると思います。その節は、また皆様にご案内を差し上げますので、よろしく願いいたします。

本日は900人近いお申し込みをいただきましたが、会場の席数の問題で3分の1の方にはしかお越しいただけませんでした。本日最終回の公開講座にお越しいただきまして、本当にありがとうございました。あらためてお礼申し上げます。長い間ありがとうございました。

エヴァさん、レーマンさん、高辻先生、岡本さん、本当にありがとうございました。本日は私、モデレーターの席に座っていましたが、このプロジェクトのプロデューサーの立場からも、お客様をはじめ関係者の皆様、この機会を与えていただいた文部科学省にもお礼申し上げます。ありがとうございました。(拍手)

当日配布資料

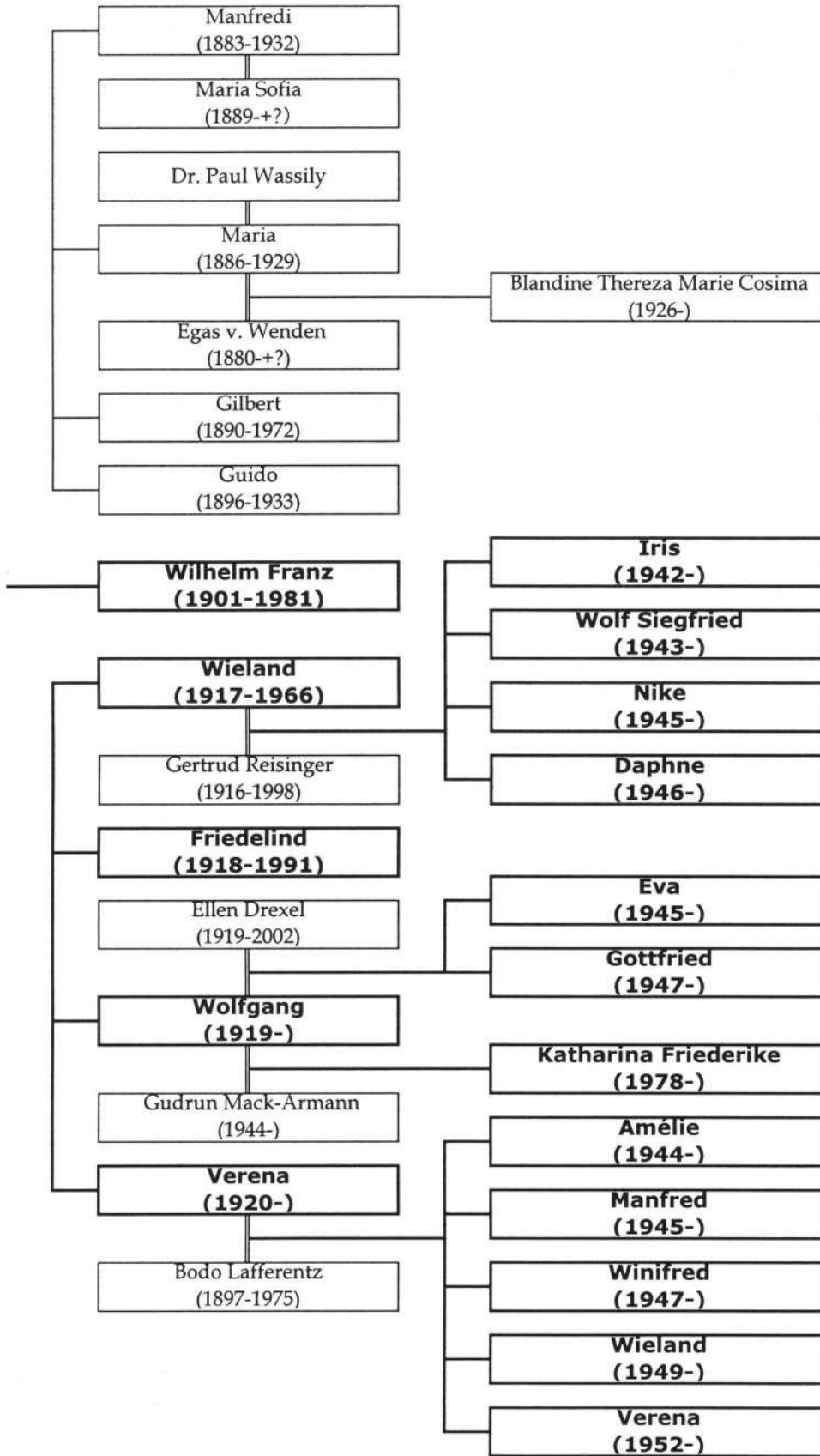
ワーグナー家 家系図



【凡例】

- 婚姻関係
- 血縁関係
- ワーグナー夫妻とその直系

【出典】 Richard Wagner Museum Bayreuth
www.wahnfried.de



**出演者
プロフィール**

プロフィール

エヴァ・ワグナー＝パスキエ (Eva Wagner-Pasquier)

ドイツ、バイロイト近郊のオーバーヴァルメンシュタイナハにて、ヴォルフガング・ワグナーとその最初の妻エレン・ドレクセルの間に生まれる。

1967～76年、バイロイト音楽祭総監督である父ヴォルフガング・ワグナーの個人秘書を務める。そのかわり、以下のような活動を行ってきた。

1970年、ロイヤル・オペラハウス・コヴェント・ガーデンのR.シュトラウス《サロメ》(ゲオルグ・ショルティ指揮アウグスト・エヴァーディング演出)でプロダクション・アシスタントを務め、ロンドンのニュー・フィルハーモニア合唱団メンバーとなる。

また同じ1970年、ウィーン国立歌劇場のヴェルディ《ドン・カルロ》(ホルスト・シュタイン指揮、オットー・シェンク演出)とアイネム《老夫人の訪問》でアシスタント・プロデューサーを務める。

1971年、ミュンヘンのユニテル・フィルム Unitel Film でアシスタント・プロデューサー。

1972～73年、ウィーン国立歌劇場アシスタント(総裁ルドルフ・ガムスイエガー)。

1973～76年、ミュンヘンのキルヒ・グループ・ユニテル・フィルムのオペラ・コンサート映画部門でアーティスティック・ジュニア・エグゼクティブ、1977～84年アーティスティック・エグゼクティブを務める。

1984～87年、ロイヤル・オペラハウス・コヴェント・ガーデンでオペラ・ディレクター。

1987～93年、パリ・オペラ座でプログラム・ディレクターとしてダニエル・バレンボイム等と協働。

1993～96年、ヒューストン・グランド・オペラ(総監督デイヴィッド・ゴックリー)でアーティスティック・コンサルタント。

1994～98年、パリ・シャトレ座(総監督ステファン・リスナー)でアーティスティック・コンサルタント。

1996～97年、マドリードのテアトロ・レアルでアーティスティック・コンサルタント。

1996年より、ニューヨークのメトロポリタン歌劇場、シニア・アーティスティック・コンサルタント(総裁ジョセフ・ヴォルピーノ/ピーター・ゲルブ、音楽監督ジェイムズ・レヴァイン)。

1997年より、エクサン・プロヴァンス音楽祭および「ヨーロッパ音楽アカデミー」にてアーティスティック・コンサルタント。

その他、ルイ・ヴィトン財団、オルコフィ財団（理事長：ロルフ・リーバーマン）設立メンバーであり、サントロペ国際MTV（ミュージック・ビデオクリップ）祭およびカンヌ映画祭の審査員なども務める。

パリのリヒャルト・ワーグナー協会名誉会長。

フランス芸術文化勲章シュヴァリエ受章。民音芸術賞受賞。ボローニャ音楽アカデミー会員。

1977年、フランスの映画プロデューサー、イヴ・パスキエと結婚。1982年にはアメリカのイリノイ州エヴァンストンで、ひとり息子のアントワヌ・アマデウス・ワーグナー＝パスキエが生まれている。

プロフィール

ハンス＝ペーター・レーマン (Prof. Hans-Peter Lehmann)

ドイツのカッセル生まれ。

1960年から73年までパイロイト祝祭劇場でヴィーラント・ワーグナーおよびヴォルフガング・ワーグナーの助手を務める。初来日は67年、パイロイト音楽祭の大阪公演でヴィーラントに替わり、歴史的とされる《トリスタンとイゾルデ》を演出した。

1980年より2001年までハノーファー州立歌劇場総監督を務める。

2001年よりフリーの演出家として活躍。これまでに《リゴレット》《魔笛》《仮面舞踏会》のほか《ラインの黄金》《ワルキューレ》《トリスタンとイゾルデ》など、数々のワーグナー作品をはじめとする名演出で、高い評価を得ている。

この秋、新国立劇場開場10周年記念フェスティバル公演のワーグナー《タンホイザー》を演出。2002年《ナクソス島のアリアドネ》、2004年《エレクトラ》に続いて、3回目の新国立劇場登場となる。

プロフィール

高辻 知義 (たかつじ ともよし)

1937 年生まれ。

元東京大学大学院総合文化研究科主任教授。

東京大学名誉教授。

九州産業大学国際文化学部教授 (文部科学省 21 世紀 COE プロジェクト研究メンバー)。

これまでに、『ニューグローヴ世界音楽大事典』のワグナー関連執筆・翻訳や三省堂『新コンサイス独和辞典』などを手がけ、その他『ニーベルングの指環 (上・下)』など著作・翻訳・共著 30 冊以上にのぼる。

日本ワグナー協会理事。日本ショーペンハウアー協会会長。

プロフィール

広渡 勲 (ひろわたり いさお)

1964 年早稲田大学卒業後東宝演劇部に所属。1965 年より 1 年間ハワイ大学に留学。帰国後、菊田一夫の演出助手、舞台監督として「ラ・マンチャの男」など帝劇開場時のミュージカル公演を手がける一方、松本白鸚率いる「東宝劇団」の演出新装部 (狂言作者) として、帝劇 (新装こけら落とし)、国立劇場開場公演など多くの歌舞伎公演に参加。また、宝塚歌劇の東京公演にも舞台監督として参加。

1970 年「アメリカン・バレエ・シアター」来日公演を機に、ジャパン・アート・スタッフに移籍。日本舞台芸術振興会 (NBS) および傘下の東京バレエ団の制作プロデューサーとして「バイエルン国立歌劇場」「英国ロイヤル・オペラ」「ウィーン国立歌劇場」「ミラノ・スカラ座」「ベルリン・ドイツ・オペラ」「メトロポリタン歌劇場」「ベルリン国立歌劇場」「フィレンツェ歌劇場」など、世界の主要歌劇場やバレエ団の引越し公演の制作プロデューサー兼技術監督として、プロダクションとテクニカルの両面を兼任。長年にわたって指揮者のバーンスタイン、クライバー、ムーティ、メータ、バレンボイム、演出家のゼッフィレッリ、フリードリヒ、振付家のベジャール、ノイマイヤー、キリヤン等、海外の著名なアーティストやスタッフとの交流を深める。2002 年 NBS 退社。

2003 年～昭和音楽大学音楽芸術運営学科主任教授。2004 年～東京藝術大学講師。

2000 年フランス共和国政府から「芸術文学賞シュヴァリエ」叙勲。

プロフィール

石田 麻子 (いしだ あさこ)

東京芸術大学音楽学部卒業後、ドイツの音楽出版・ショット社の日本法人に勤務。

東京芸術大学大学院音楽研究科修了。

昭和音楽大学オペラ研究所嘱託研究員を経て、昭和音楽大学准教授。

日本オペラ団体連盟発行『日本のオペラ年鑑』編纂委員。学術博士。

[著書]『日本のオペラ作品』(昭和音楽大学、2005)

[論文]『オペラ公演からみた地域文化政策の一考察』

『日本の劇場運営におけるオペラ制作の課題』(共同論文)

『北九州市圏域の潜在的舞台観客層に対する効果的なマーケティング手法の開発』(共同論文)

『日本におけるオペラ公演の観客形成の一考察 —メディアとオペラ観客—』

プロフィール

岡本 和子 (おかもと かずこ)

通訳・翻訳、ライター、音楽プロデューサー。

4歳～8歳までフランス(パリ)、8歳～高校卒業までオーストリア(ウィーン)で育つ。ウィーンの独仏バイリンガル・スクールを卒業、仏バカロレア(フランスの大学入学資格)取得後帰国。慶應義塾大学美学美術史学科(音楽学)卒業、東京大学大学院ドイツ語独文学科修士課程修了。

NHK衛星放送開局当初より独・仏定時ニュースの同時通訳を行うと同時に、NHKニュース、TBS「ニュース23」、TV朝日「ニュースステーション」などで20年ちかく通訳・字幕翻訳を手がける。また、NHK-FMの音楽番組や雑誌のインタビュアー、キャスター、ライターとしても活躍。各種国際会議、見本市、スポーツ・イベント会見などの会議通訳もあわせて務める。

オーストリア放送協会ORFのクラシック長老番組「パスティッチョ」にゲスト・コメンテーターとして出演するほか、同国ロータリー・クラブ主催の音楽愛好家の会では日本における西洋音楽の歴史について講演。CD解説文の翻訳、英・独・仏語の歌曲やオペラの翻訳・字幕も多数手がける。通訳、あるいはインタビューを行ったアーティストの数は100人を超える。

現在、慶應義塾大学非常勤講師、多摩カルチャーセンター音楽講座講師、オーストリア国リンツ市ブルックナーハウス芸術顧問。

訳・共訳に『ドイツ統一までの365日』(NHK出版)、『ウィーン・オペラ』(リプロポート出版)、『ウィーン 芸術と社会』(岩波出版)、『ドヴォルザーク』『さすらい人ブレンデル』(共に音楽之友社)他。

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」

公開講座
オペラ劇場運営の現在
オペラをめぐる祝祭、その今日的あり方Ⅲ
～ヨーロッパのオペラ・フェスティバルとワーグナー上演

講義録

2007年12月26日発行

昭和音楽大学舞台芸術センター オペラ研究所

〒215-0004 神奈川県川崎市麻生区万福寺1-16-6

tel: 044-953-9858 fax: 044-953-6652

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

©昭和音楽大学 禁複製・無断転載 非売品

