

バイロイト祝典音楽祭の歴史的意義

—— 百年祭によせて ——

小 川 悦 子

Die Geschichtliche Bedeutung der Bayreuther Festspiele

—— zum Andenken an der Hundertjährigenfeier ——

Etsuko OGAWA

Wenn wir über Richard Wagner disputieren möchten, müssen wir die ganze Organisation für die musikalischen Aufführung der Wagners Werke in Frage stellen, nämlich der Stil der Aufführung, Spielleitung und die Vortragenden, und es lässt sich wohl sagen, dass diese Organisation ist in Bayreuth Festspiele zusammenziehend konkritisiert.

Die Idee der Festspiele ist mit der Persönlichkeit und den Werke Richard Wagners in intimer Beziehung verbunden.

In 1976, Bayreuther Festspiele hatten die hundert-jährige Stiftungsfeier erreicht, und in dieser Gelegenheit, ich möchte unten meine Meinung über die geschichtliche Bedeutung dieser Festspiele darstellen.

目 次

はじめに

第一章 着想から創立まで

第二章 バイロイト祝典劇場の構造と効果

第三章 バイロイト祝典音楽祭の歴史的意義

結語 —音楽におけるロマン主義—

はじめに

ロマンティズム Romanticismがある特定な芸術様式を言うのではなく、自由奔放な無限なあこがれ、理想へ向う芸術方向を言うのである以上、例えば、リヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813~83) の芸術作品をロマンティズム音楽の最高傑作であるとするならば、彼の楽譜の再現である演奏作品のみを彼の《作品》とするのではなく、彼がこの世界で実現した全てを彼の《作品》としなければならないであろう。

芸術とは何よりも理想の実現である。ヴァーグナーを論ずる場合、彼の作品を上演する機構全体をその対象としなければ、完全であるとは言えないであろう。『機構

全体』とは演奏様式であり、演出であり、演奏者達である。そしてこれらは結局、《バイロイト祝典音楽祭》(Bayreuther Festspiel) のことなのである。ヴァーグナーの芸術は、それを実現する《バイロイト祝典音楽祭》があって初めて可能なのである。

音楽の歴史を緋く時、ヴァーグナーの総譜が単に《Leseoper》(実際には上演不可能なオペラで、総譜を読んで楽しむ事を目的としたもの) で終わってしまったのは、奇跡と言ってもいいほどのものである。大ぜいの演奏者、多様な楽器編成、新しく作り出さねばならなかった金管楽器、超人的な音域と音程を要求する声乐譜、そして長時間(平均4時間半)に渉る演奏時間、さらになによりも複雑なプロットを解明する天才にのみ可能な演

出。このどれひとつとってみても、従来のオペラ上演の形態とは全くディメンションを異にするものばかりである。ヴァーグナーが自作の完成を総譜の浄書においたのではなく、彼の理想の実現を可能にする《劇場》の設立を叶えて初めて彼の作品の完成としたのは、決して彼が音楽家である事以外のどこにもその原因を見出す事はできないであろう。

《バイロイト祝典劇場》(Bayreuther Festspieltheater)は、音楽家ヴァーグナーの作品の重要な一部分を占めるものである。それは決して『音楽の演奏会場』ではなく、『音楽作品』の一部なのである。即ち音楽より外にあるものではなく、言ってみれば多声部から成るポリフォニーの重要な一声部なのである。

《バイロイト祝典音楽祭》は、今年1976年で百年を迎える。私は、何よりも重要な音楽史的意義をこの百年祭に見出すものである。この百年は、決して長い年月ではないが、大きな二つの世界的な戦争を生き抜いて来た事を思い出す時、それは決して短かい星霜ではなかったはずである。

この小論文の目的とするところは、ヴァーグナーが理想とした芸術は一体何であったかを、《バイロイト祝典劇場》創立を軸に音楽的な考察を展開する事にある。

第一章 着想から創立まで

音楽的・文学的・演劇的・美術的・そして舞踏的諸要素を含むオペラ(歌劇)は、一つの作品として調和される事を最も大きな課題とする総合芸術作品である。従来からオペラの自律性を求めて、劇的なものと、音楽的なものがどのように配置させるか、又どちらに重点を置くかは、あらゆる作曲家達により論議されて来た。

オペラの起こりとして、宗教と労働が一体化された古代芸能を考える場合もあるが、今ここにおいて、一般的なヨーロッパの伝統的オペラから始め、その流れを概観する。

16C、イタリアのフィレンツェで生まれた音楽劇《ダフネ》以来、この種の劇が盛んにイタリアの各地で生み出され、今日のオペラの基礎を作り上げたと同時に、イタリアオペラの伝統の様式が作り上げられた。時が流れるに従い、オペラは各地に広まったが、様式は依然とイタリア的であった。このような状態の中で、1821年、ウェーバー Weber (1786~1826) の《魔弾の射手》が上演され、ドイツ独自の自然と感情を強く打ち出してきた。

この作品により、ドイツ・ロマン主義のオペラが初めて確立され、イタリアオペラに対するものとして一つの系統を作り上げた。

1813年5月22日、ライプツィヒに生まれたヴァーグナーは、幼少年時代から、家庭において演劇を親しむ環境に育った。義父ガイヤーの個人的交際により、ウェーバーを知っていたが、この時代の彼は、音楽よりも文学に興味を覚え、シェークスピア風の大悲劇を創作する程であった。15才の時、ベートーヴェン Beethoven (1776~1827) の第9 Symphony を聞き、強い感銘を受けた。ライプツィヒ大学での講義や、トーマス教会合唱長テオドル・ヴァインリッヒ (1780~1842) に音楽的知識を学び、1832年には、最初のオペラ《婚礼》を作曲する程までになった。

1833年2月、ヴェルツブルグにおいて合唱指揮者の地位につき、舞台の実際の知識を習得する最初の機会を与えられた。この時から各地を遍歴し、37年には、リガの劇場に就任し、この市立劇場の機構、つまりオーケストラピットの位置が客席より低い古代の円形劇場に接し、1841年には、パリ音楽院において音響壁の特殊な効果をたまたま知った事は、後のバイロイト祝祭劇場の音響効果に関して強く影響を及ぼしていると思われる。

ヴァーグナーの場合、他のオペラ作曲家と異なり、一つ一つの作品を全て自分の手と才能によって生み出している。即ち、素材の選択、台本作成、作曲、そしてその作品の演出、指揮等、全て自分の考えに基づいて完成させて来たのである。故に、一つの作品を一つの芸術に仕上げていく過程において、その作品の中には、当時の彼の芸術観、世界観思想までもが打ち出され、反映されている。彼の音楽思想、オペラに対する理論的な創意は、理論書によって、例えば《芸術と革命》(Die Kunst und die Revolution, /1849) 《未来の芸術作品》(Das Kunstwerk der Zukunft, /1849) 《歌劇と劇曲》(Oper und Drama, 1851) 等の多彩な評論、論文、そして随筆により述べられている。

全ての芸術の融合を計り、より高度な芸術に仕上げる為、台本(詩)と音楽との密接な連がり求め、素材には史劇や風俗劇ではなく、本質的なものを象徴的に表現できる伝説や神話を取り扱った。又従来のアリアの番号形式や王侯貴族好みの形式を否定し、劇の流れそのものを重視した。この為にヴァーグナーは、音楽的手法、つまり指導動機(ライトモティーフ)や無限旋律を多く用い、

主和音による終止をできる限りさけるという方法を表面に打ち出した。《トリスタンとイゾルデ》以後、彼の作品を《楽劇》と呼ぶようになった背景には、これらの手法の完成と徹底とが預っているであろう。

彼の北欧説話への関心は、1848年の《ニーベルンゲンの指環》という散文稿に具体化している。1863年1月、旧著《ニーベルンゲンの指環》の初公刊にさいし、彼は序文をそえて祝祭劇の考えを、初めて具体的に述べたが、その中で上演に際して援助をしてくれる君主はいないものだろうか、とはかない希望を開陳している。このようなヴァーグナーのもとに、翌年の5月、思いもかけない「バイエルン国王陛下つき宮廷秘書館、フォン・プフィスターマイスター」なる人物が現われ、彼にルートヴィヒ二世からの招聘を伝えた。5月4日、18才の若い国王との初対面が行なわれた。この時から、王とヴァーグナーの関係が始まり、ヴァーグナーに対して祝祭劇場を建てる為の、又生活する上にも多くの援助が与えられる事になった。彼は王の好意に答えて《誠忠行進曲》を作曲したり、国王の誕生日やクリスマスには、しばしば自作歌劇の肉筆総譜を献上したりしている。

王は、今彼が作曲しかけている《指環》をはやく完成させるように促すと共に、この年の11月には、この作品を上演する為の大きな石造りの劇場を建てる決心を伝えた。早速彼は旧友で建築家のゼンパー Semper (1803~79) に劇場建設に関する技術的な事一切を依頼した。翌月にゼンパーは国王に招かれ、正式に設計を依頼された。このような芸術愛好と言う私的な趣味の延長上にあって、個人の特定な劇場の創設という特殊な事柄が表沙汰になり、ヴァーグナーに対する王の異常なまでの寵愛に対して、周囲に激しい反動が見られ、張本人の一人と目されていたゼンパーさえも、王に進退伺いを出す騒ぎになった。

8月25日の国王20才の誕生日に、彼は《ラインの黄金》の浄書総譜を献上した。1867年1月、ゼンパーは宿願の祝典劇場の模型を王の前に披露する事が許され、そのまま劇場を担当する建築家に任命された。だが多数派の意見によって、同月29日、王が企てる新年の芸術上の計画の内、祝祭劇場に関する案件が、一番に頓挫してしまった。(レックルの報告)ゼンパーの建設計画は表向き放棄されてしまった。1868年3月、ゼンパーは弁護士を通じ、既に提出した設計図や模型に対する謝礼分として、4万2305グルデンを内閣金庫に請求し、10ヶ月後に全額

支払われた。この結果、ゼンパーに謝礼を支払う事で全てを帳消しにする事になり、この新劇場建設の計画は、完全に失敗に終わってしまった事になる。

1869年5月、ヴァーグナーは、ベルリン王室芸術アカデミー音楽部門の国外会員に選ばれた。《ジークフリート》の全曲総譜化を終えていたヴァーグナーは、1870年3月頃、「エンサイクロペディア・ブリタニカ」で、バイエルン地方の小都市バイロイトに特別大きな舞台のついた古い辺境伯のオペラ劇場がある事を知った。彼の執念は次第にこの劇場が《指環》上演に適しているように燃え上り、早速この考えを王に知らせた。翌年の4月、『舞台祝祭劇《ニーベルンゲンの指環》の上演について』をまだバイロイトという地名を伏せながらも、宣伝用にまとめあげた。これが有名な「緑のパンフレット」である。

1871年4月末、ベルリン王室芸術院で講演することになった。ヴァーグナーはその旅の途上、妻のコジマ(1837~1930)と共に祝祭劇の理想を実現する上での、物的及び人的な前提条件を調べる為にバイロイトに立ち寄った。バイエルン地方でも北方の田舎町バイロイトには、1835年、彼が22才の時立ち寄った事があるが、改めて辺境伯の劇場を実際に視察して見ると、残念ながら、演劇史上空前の規模を誇る四連作を上演する為には、如何にも不向きのように思われた。劇場そのものは期待外れであったものの、美しい自然を有し、古風な城下町としての落ち着いた雰囲気を持つこのバイロイトの地そのものは、《指環》を上演する為に適した環境を示しているように思われた。

ベルリンにおいてヴァーグナーは、講演、指揮、ビスマルク官邸への招待等に忙殺されていたので、新劇場についての発展はなかったものの、その帰途、ダルムシュタットにおいて、初めて同市の宮廷劇場機械師(舞台道具技巧師)K.ブラントに出会い、将来の祝祭劇場舞台に関する技巧的設備について意見を交わした。

5月22日、機が熟すのを待って彼は、生地ライプツィヒにおいて、1873年度を目標にした「祝祭劇建設の予告を初めて公表した。その内容は、後援者は必要な資金を納めれば、「バイロイト舞台祝祭劇のパトロン」という称号と、さまざまな権利を受けられる。それに対して事業面は、一切自分の経験と尽力に任せて欲しい。という彼独特の自信に溢れたこの呼びかけであった。これに対し、一面識もないマンハイムの楽譜商エミール・ヘッケルという人物から手紙が来た。彼が言って来たのは、

ヴァーグナー協会設立に関する具体的な提案であった。祝祭劇の資金を作る為に各地に資金募集の協会を設け、献金者にはパトロン証明書を与える。又資力の乏しい人達でも主旨に賛同すれば、証明書を手に入れる機会を与え得るように便宜を計る、という考えである。

ヴァーグナーは、ベルリンの旅から帰った後、《神々の黄昏》の作曲スケッチの仕事と共に、祝祭劇の為に組織方面の準備に取りかかった。その間にも、設立準備のマネージャーであるタウジヒがチフスで死亡したり、王からの同意が議会の審議にこぼまれて、なかなか得られなかったり、あれやこれやの心配が加わった。

1871年11月1日、ヴァーグナーは、バイロイト市代表委員会議長を務める、銀行家フリードリヒ・フォイステルに手紙を出し、劇場建設の意図を伝え、祝祭劇の為に適当な土地を譲ってもらえないかと頼んだ。直ぐに同議長より同意を得たヴァーグナーは、12月5日、バイロイトに赴いて劇場建設用地を検討し、一応郊外の小丘、シュトックベルクを劇場建設地として購入したい旨を伝えた承を得た。しかし翌年1月、突然バイロイト市長T・ムンカーとフォイステルの両名が、ルツェルンのトリブシェンに現われ、予定地の地主一人が売却に応じない事を話し、代案として、より有利な別の候補地をヴァーグナーに示し、それを10万4千グルデン(12万8千マルク)で購入してはどうかと伝えた。この代替地こそが、今日の祝祭劇場の所在地となったのである。後に世界的に名だかい通称、「縁ヶ丘」と呼ばれるものである。

2月1日、ヴァーグナーはバイロイトに改めて立ち寄り、現地を確かめた後、舞台祝祭劇開催の理事会を設けた。そのメンバーには、フォイステル、ムンカー、弁護士のケッファーライン等の面々が参加した。彼は更に劇場用地と共に私宅用の土地をも同時に購入した。計画が次第に現実化して行く間に、それに関する作業もふえたので、ヴァーグナーも直接現場で指示する為にも、4月には過去6年間住み慣れたトリブシェンを去り、バイロイトに移らなければならなかった。未の29日には、コジマも引っ越し、この日、初めて「縁ヶ丘」の用地にぐわ入れが行なわれた。続いて5月22日、59才の誕生日には、雨の降る中、午前11時より祝祭劇場の定礎式が行なわれた。礎石が大地に据えられた時、ヴァーグナーは、「我が石は、祝福を受けよ。末ながくゆるがざれ」と、ハンマーを三度打ちならし、感激を味わった。ここに彼の生来の夢の実現の一步が刻み付けられたのである。

劇場の建設はこのように始まったが、実際に上演する為の人はまだ整っていなかった。1872年11月初めから5週間にわたって、ヴァーグナーは、上演要員を募る為に縦横にドイツ各地の劇場をめぐる視察旅行を行なった。ヴュルツブルク、フランクフルト、ダルムシュタット、マンハイム、シュトウトガルト、カールスルーエ等々に出かけた。一方資金確保については、12月末に各地のヴァーグナー協会による努力の結果が発表されたが、それは内輪に見積った額にも達しなかったという管理委員会の報告で終わった。資金集めの唯一の成功例としては、ヴァーグナー自身がコンサートを指揮した事によりもたらされた額だけであった。このような状態の中で、彼は自分の事業の進行状況をありのままに知ってもらう為に、翌年の6月、友人やビスマルク等に建設図面の挿画の入った論文《バイロイトの舞台祝祭劇場》を印刷し送った。

資金集めに頭を悩まししながらも、8月2日、祝祭劇場の棟上式が行なわれた。当日の工務担当代表者はアルテンプルクの宮廷建築家、ブリュックヴァルトで、彼は宮廷機械師のプラントが推薦した工事主任であった。ヴァーグナーが最も実現を楽しみにしていた彼の劇場案、舞台下にオーケストラを隠蔽する事、そしてすり鉢状の半円陣形の客席を持つ劇場にする事など、それらの夢を図面上に具現化して見せたのは、建築監督であったノイマンによってであった。当時、初期の協力者であった建築家ゼンパーは、ミュンヘンの新劇場案にこだわりすぎていた為、かえってヴァーグナーと疎縁になってしまっていたのであった。3月前の定礎式の時は顔を見せなかったリストも、この式には出席し、ヴァーグナーを喜ばせた。建設が進むに従い、最大の難問である資金問題が表面化して来た。この為、彼は宮中書記官のデュフリッパてに王の援助を求めたが、王は自分の計画、つまりノイシュヴァーンシュタイン城の建設の為に、快い回答を得る事ができなかった。

10月31日、ヴァーグナーは、ヘッケルに、バイロイト祝祭劇場創立を国民的事業として呼びかける事により、一般の人々へ後援を頼むようにと提案した。この事を詳しく相談する為、各地の協会関係の代表者を集めた会合をバイロイトで行なった。この会合の結果、起草をニーチェに相談するようにヴァーグナー自身は望んだが、彼の作った起草文は、代表者達の意見により適当ではないと判断された。彼に変わって、ドレーズデンのシュテルン教授にアピールの起草を委任し、申込名簿を付けて、

ドイツ国内全ての書籍商、美術商、楽譜商に送る事にした。しかし、アピールを送った書籍商達は、これを「営業上の秘密」扱いする始末で、わずかの寄付で終わった。このような現状では、多くを期待できず、彼は王に再度助けを求めたが、代わりにマクシミリアン勲章を授けられたに終わった。しばらくして、ヴァーグナーは王の不興の原因を知り、王の誤解もとけた。

1874年2月20日には、祝祭劇場の管理委員会とバイエルン王国の宮中書記局との間に契約が結ばれた。内容的には次のようなものであった。委員会に対し、内閣金庫から10万ターラーの金が貸付けられる事。これによる付帯条件としては、今後の後援者証券の発行による収入は全て内閣金庫に納める事等であった。結局は、一時バイエルン王国が必要金額を立て替える事となったのである。

この援助も一時的なものにすぎず、資金集めにヴァーグナーは新春早々、ウィーンやブタペストへ、4月の初めにはベルリンで演奏会を催し、約140名の出演者を要請する為の1万2千ターラーという巨額の費用をかき集めた。しかし、この額は決して充分なものでなく、彼のF・ベッツ宛の手紙で明らかのように、《指環》上演するにあたり、参加者全員、金儲けなど論外である事をまず承知して貰う事が先決であって、必要な歌手、20名に旅費及び滞在費として1日当り、5百ターラー出す事にする予定だが、それよりも少ない額で満足する人もいる事を期待していると¹⁾、上演を成功させる為に、観る人、演ずる人の区別なく参加する全ての人々に、その協力を頼んだ。

1874年4月28日、ヴァーグナー一家はダムアル7番地から新居のヴァンフリート荘に移った。それ以後、百年に渡ってこのヴァンフリート荘において、上演に関する仕事を切り回される事となった。上演を成功させる為にヴァーグナーは、ペストのオペラ監督をしていたハンス・リヒターに援助を求め、次の3つの事柄を依頼した。第一に、現状では完全に連絡のとだえたままになっている女性の歌手達を各地を訪ね、再度吟味し、その結果を報告し、相互の連絡を可能にする事。第二に、管楽器奏者を選択する事、そしてコンサート・マスターのアウスト・ヴィルヘルムの応援を得て、弦楽器奏者達を調整しておく事。第三にこの夏パイロイトに出むいて、自分と共に歌手陣の歌いぶりを試聴して欲しい、²⁾との旨を希望した。これに答えたリヒターは、第一、第二の依頼を解決させる為に、5月23日、視察旅行に出かけた。

このようないろいろな人々の援助を受けながら、上演に関する準備段階が進み、この年の冬には、ヴァーグナーの指導を受けた練習指揮者達が、各々の歌手達を訪ね、それぞれのパートを繰り返し、徹底的におさらいする体制へと進んでいった。

芸術上の苦勞と共に金銭的な苦勞をも背負ったヴァーグナーは、宮中書記局との契約による厳しい条件を緩和させる努力を続けねばならなかった。例えば、国家元首に3万ターラーの貸付けを請願したり、帝国議会にも援助を求めたりしなければならなかったが、それもあまり効果は得られないままに、上演の下準備は次第に進み、1875年7月1日から8月1日までピアノを使つての稽古、8月2日から12日までオーケストラを使用する稽古と進められ、ヴァーグナー自身も午前と午後1回ずつ稽古に立ち合い、歌手達に一人から十まで自分で歌って聞かせ、自ら演技をして見せるという具合で舞台稽古を進めた。いろいろな仕事に忙殺されながらも、彼は練習を抜けて、1876年3月14日に皇帝がパイロイト後援の一つとして、ヴァーグナーに上演を命じた《トリスタンとイゾルデ》の下稽古に立ち合う為、ベルリンに赴き、その4日後(20日)にはなんとか第一回の公演を無事行なう事ができた。当夜《トリスタン》の幕が降りた時、観衆から熱狂的に迎えられた一方、人を通じて皇帝からも祝祭劇初演への出席を約束されたりして、有意義な時をもった。

劇場が完成されつつある中に、彼の63才の誕生日である5月22日には、名指揮者モットルがウィーンからヴァンフリート荘に着き、夜には、劇場のある丘に建つてレストランの落成式も行なわれ、ヴァーグナーにとっては楽しく幸せな日が続いた。

上演日を2ヶ月後にひかえた6月1日には、田舎町パイロイトに楽員や歌手達が一堂に集まり、4連作最後の総練習を迎える事になった。6月3日から7月12日まで、各々の楽劇の各幕から始めて全体の通しの練習を行なった。第一回の練習には各幕毎に3日間必要とし、7月14日から26日の第二回の練習では、連作全体を通しての総練習となり、残された日は各幕毎の一日だけずつの練習日しかなかった。8月13日に柿落しが行なわれるに当たり、8月6日から9日にかけて、本番と同じ舞台装置の前で衣装をつけての総練習が行なわれた。このゲネ・プロの機会を利用して、ルートヴィヒ王がおしのびで来られ、8年ぶりにヴァーグナーと再会し、親しく語り合う時をもった。

1876年8月13日、ヴァーグナーそして関係者一同の協力と努力の結果、皇帝を迎えての「舞台祝祭劇」《ニーベルングの指環》の上演の幕が上がった。

第二章 バイロイト祝祭劇場の構造と効果

今から百年前《ニーベルングの指環》を上演する為に作られたこの祝祭劇場は、二つの世界大戦を経た現在もバイロイトの丘の上に、ヴァーグナーの音楽のメッカとして存在し、毎年夏になると、『バイロイト音楽祭』が行なわれ、ヴァーグナーのファンをこよなく喜ばせている。

ミラノのスカラ座、パリのオペラ座、ウィーンの国立歌劇場、ニューヨークのメトロポリタン座など、音楽を愛する世界主要国は、それぞれオペラ専門の歌劇場を持っている、バイロイト祝祭劇場もその一つなのではあるが、ヴァーグナーの作品のみ取り扱っている事が、まず何よりも他の歌劇場と全く異なる特徴の一つと言える。

《指環》の創作中、自ら作り上げた劇場でこの作品を上演する事が必要であると考えたこの思いは、1876年8月13日、バイロイト祝祭劇場が開かれた事によって実現した。

個人の資材によって建てられたこの劇場は、二三の点で奇異な特徴を示している。

第一に木造建築である事。この様式の為に、百年経たこの建物のアクセシビリティの良さは、世界無類と言われている。(最初は石造りで計画されたことは前述した。)

第二にオーケストラ・ボックスが低い位置にある事。他の劇場に見られない唯一の試みである。客席と舞台の間に沈められ、客席から全く見えないように土堤が作られ、客席の人々の目は、自然に舞台に向けられ集中される。指揮者を一番上段に持って行き、段々後になるに従い低くなり、舞台の下にもぐっている状態に作られている。一般のオーケストラの楽器配置とは位置的に逆方向で、後ろへいくほど低く揃ぶわけである。作品の中の多様な器楽音は、巨大な音を生み出し、舞台の壁面に音が一度当り、歌手達の歌声と強度的にうまく調和し合い、調和されたアンサンブルが客席へ響くようになっている。

第三に観客席がすり鉢型の半円陣形で、古代ギリシャの円形劇場を思い描かせる。演劇上演の為だけでなく、合唱や音楽の競演の為に建てられた古代劇場は、オーケストラ、つまり円形の舞踏の場所が中心であった。ローマ劇場に移っては、全ての演技者が活動する一段高くなった舞台が中心的であった。³⁾このような古代の劇場を思

わせる観客席は、全ての人々がオーケストラにじゃまされる事なく、舞台に視線が届くように設計されている。

1876年に劇場が完成されて以来、百年間、この間劇場は少しずつ手を加えられ、今日に至っている。

この劇場の主な構造は次のようになっている。(後図参照)
Proscenium 前舞台：高さ11・80m(変化可能)、巾13m。
物を上げる鉄灸 舞台上方26m、たるき36・40m、舞台の下
のオーケストラピットの最も深いところでは、舞台面より10・40m。
舞台の最も幅のある場所27m。主要な舞台の深さ(奥行き)22m。
そして後方舞台の深さ13m。1mにつき2・5cm(2・5%)の割りの舞台傾斜
の劇場全ての長さは100m。観客席は1925名を収容する事ができる。⁴⁾

1882年、ヴァーグナーは劇場の前に王立の別館を加え、1925年には、広い倉庫室を舞台の後方に加えた。1931年に、事務所と倉庫の場所を西側に修正し、そして付け加えた。1961年から73年までに、殆んど建物の部分、つまり木骨建てはコンクリートの骨組みに取って変わり、煉瓦作りに改新された。又化粧室、リハーサル室、事務所の改造が行なわれ、舞台は4m広くなった。動く(揚げる)床と舞台の機構は新たにし、倉庫室とロビーは改築された。これらの改造された目的は、劇場の保護と舞台の能率を考へ合わせて行なわれた。又小道具室、機械室等の一般目的の建て物も、舞台を成功させる為に建てられている。⁵⁾

照明については、1876年にガス燈が備えられ、他に電気のアークランプが映写の為に使用された。1888年に電気の照明が持ち込まれた。照明においては、絶えず改良されていった。1973年に、完全な電子の『Sitalux』の機能が備えられた。

1968年に椅子が変えられた。1833名の座席の内前方は藤椅子でゆったりとしていたが、この年座席全部が固くて、窮屈な木椅子に統一せられ、数も多少増やされて、全部で1925名を収容できるようになった。しかし永久的とでも言える演奏時間を要求するヴァーグナーの楽劇を通して聴くのに、木の座席は相当な苦痛を聴手に要求して来る。女性の中には、毛皮の襟巻をクッションとして用いている人も見られる。

このような建物の改築、新しい機能の取り入れは、私的に、又公的に集められた資金援助をよりどころとして、祝典の運営と同様になされている。

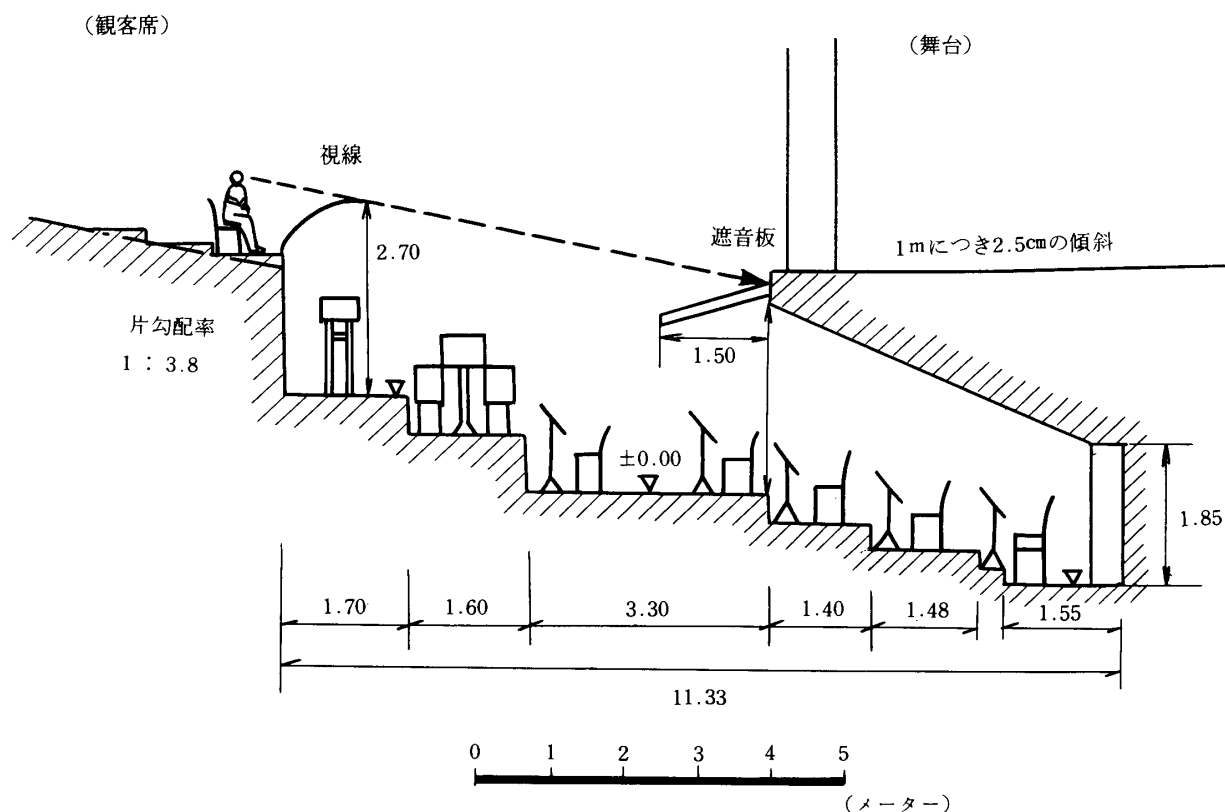
建物による効果、カーテンの利用、そして照明による

効果により、ある場面から次の場面に移り変わる時、一瞬にして変化させる動きは、ヴァーグナーが本来求めていたもの、つまり作品の有機的な統一、動きの流れを舞台の上で再現される為役に立っている。

オペラにおけるこの流れは、音楽、詩、舞踏、美術等全ての諸芸術が融合し合い、初めて可能とする。その点

で劇場は、諸芸術がうまく調和し合う事を最大の目的として存在しなければならないし、又それを創り出す為の場を提供しなければならない。この祝祭劇場は、この点で現在考えるかぎり可能で理想的なものであると言えよう。

オーケストラ・ピットの横断面図



第三章 バイロイト祝典音楽祭の歴史的意義

—音楽におけるロマン主義—

芸術・哲学・宗教等のあらゆる精神世界において、顕著な特徴を示すロマン主義思想は、19Cの約一世紀間、ドイツ・フランスを中心として、ヨーロッパ各地に浸透していった。

産業革命や市民革命の影響も手伝い、文化は普遍的なものとなり、個々の自由な感情の発露は、全ての芸術において現われている。政治的に圧迫されていたドイツにおいて、満たされない憧憬や非現実な世界を夢みる初期ロマン主義思想は、文人・詩人達により打ち出されられ、

この時代思想の基調となった。

この思想は、ウェーバーの《魔弾の射手》を始めとするドイツ・ロマン派オペラにもよく現われている。中世の物語、伝説、神話から素材を取り、超自然的な人物や出来事を絡ませ、現実から遠いところにある神秘性を、そして時には、極めて宗教的な意味合いをも含め、自由で広範囲な精神性を強調している。これらの傾向は、文学作品やその活動面にも一致して現われている。このような思想の「自然に対する神秘性」を受け継いだヴァーグナーは、オペラ史上、ロマン主義の一つの頂点を示すとともに、次の時代の橋渡しともなる偉大な業績を成し遂げたと言われている。

音楽におけるロマン主義を定義づける事は、困難である。が、決して不可能ではない。どの時代においても、社会思想に適った芸術思潮が必然的に要求される。新しい流れは、古い流れとの葛藤から生み出されるが、全て新しい特色に色づけられるのではなく、その中には、依然として新旧対立した概念も含まれている。古典主義から引き継がれたロマン主義も、その中にもれず、秩序、均整に対し、自由を求め、現実の状況を越え、過去に立ち返り、未来に走駆けようとする意志が起った。この意志は、完全に成就しえない為、そこに憧憬が生まれた。又、完全さを求めるがゆえに生じた自由さ、曖昧さを求める意志は、諸芸術を全く別々のジャンルとして区別する事を嫌い、「総合芸術」として全体化する傾向へと進んで行った。

このようなロマン主義の特質は音楽において、まず最初にリートが発達をうながした。音楽と詩との内的統一を計り、叙情的な表現を、それによって可能にしようとした。

多くの作曲家達は、何よりも文学に興味を示し、彼ら自信が小説家、随筆家、批評家としてペンを取り、言語によって一般大衆の音楽への興味を深めさせた。その初期の例を、シューマン Schumann (1810~56) において知る事ができる。その中の一人であるヴァーグナー自身も、作曲家であると同時に、優れた詩人、随筆家、哲学者として、多くの論文、随筆を残している。

一方、個々の思想や感情を器楽のみだけで、純粹にそして同時に、具体的に表現しようとする試みは、「標題音楽」(Program Music) として実を結び、決して言葉では表現する事のできない、微妙な感情を、すみずみまで示す手段として大いに成功している。このように「音と言語」の接点として「標題音楽」が創造され、純粹器楽曲が、人間や自然の自由な性格描写として、重んじられるようになって来た。

このように、ロマン主義思想を背景に創作された、ヴァーグナーの音楽劇は、台本のみでなく、管弦楽を非常に重要視している。ライトモチーフの使用は、彼に限った事ではないが、短いモチーフに、いろいろな意味合いを持たせ、その一つ一つを筋の運びに絡ませながら、全体の構想を積み上げて行くという方法を取っている。

又《トリスタンとイゾルデ》の中に顕著に見られる半音階の進行は、伝統的な音楽の基礎である調性や和音の明瞭性を根本からくずすこととなった。主に見られるこ

れらの革命的な技法の使用は、純粹音楽に劇的で、幻想的な雰囲気を出し出す事に充分成功している。

ヴァーグナーは、このような新しい作品が、自分の考えのもとに、完全な状態で上演される事を望んだ。音楽、詩、舞台装置等、全ての機能が実際に上演される過程において全体化されるよう、すなわち総合芸術作品として、一つの音楽劇を創り上げるように望んだ。この希望を実現させる為に、彼は多くの犠牲と努力を払って、パイロイト祝祭劇場を作り出したのである。

1876年の上演には、ヴァーグナー自ら指導に当たり、その作品の解釈は、後世にまで影響を与え、その影響下において上演され続けて来た。

ヴァーグナーが《ラインの黄金》でパイロイト祝祭劇場の柿落しをした第一回の音楽祭は、結局《指環》全曲を三回上演させた。次いで、第二回の音楽祭は6年間の休場の後、1882年、《バルジファル》の初演によって再開された。この6年間という長い休止は、第一回の音楽祭が想像以上の膨大な赤字を残した事と、その赤字を解く為に《指環》の上演権を他の都市の劇場に売った事によって生じたものである。その為、第二回の音楽祭を行なうには、ある程度の借金の返済と、何よりもヴァーグナー自身の手による新しい楽劇の上演が必要であったのである。6年の歳月を経て《バルジファル》の初演によって再会が可能となったのは、その為でもあった。

それ以後、《バルジファル》がヴァーグナーの死後30年間(1913年)は、パイロイト祝祭劇場のみで上演されるよう決められている。この事は、この楽劇の神秘性とその宗教性への尊敬、そしてパイロイト劇場の独特の音響性を初めて考え合わせて作った楽劇であった事。その他にこの《指環》の上演権売却の反省もあった事と思われる。第二回目の音楽祭は、ただこの《バルジファル》だけの演目であったが、16回も繰り返し上演され、最終回の演奏は、彼自身が第三幕を指揮したりした。

6ヶ月後の1883年2月13日、ヴァーグナーはヴェネツィアのあるホテルで狭心症の発作の為、息絶えた。こうして、ヴァーグナー自身によるパイロイト祝典音楽祭の第一幕は終わった。

つづく第二幕は、ヴァーグナーの後継者、コジマによって1883年から1906年にかけて15回の音楽祭を催した。1907年、コジマは監督権をヴァーグナーとコジマの三番目の子供(長男)であるジークフリート Siegfried (1869~1930) に譲った。コジマもジークフリートも、ヴァ

ーグナーの行なった意向や、楽譜、理論書などに残されたト書を守っていくことが第一であった。

指揮者であり作曲家でもあったジークフリートが、1930年の音楽祭中に死去した。わずか数ヶ月前にコジマは亡くなっていた。第4幕の後継者は再び未亡人（ジークフリートの妻で英国人のウィニフレッド）に決った。これまでの指導者達の苦勞とは違ってウィニフレッド Winnifred が主役をして立たされたパイロイト音楽祭の第4幕（1931年～44年）は、世界大戦という一つの大きな不幸との戦いであった。

ドイツにおいて、ヒトラーの率いる国民社会主義ドイツ労働者党（俗称ナチス）が、独裁主義を強化した時代なのであった。このような政治の動きはドイツ文化を衰退させ、民主主義の廃退を招いたが、ウィニフレッドはヒトラーを支持し、又ヒトラーもヴァーグナーの音楽が持つ国民的な偉大さを求めた。特に国民の眼をユダヤ人排斥に向ける事によって国民の意志統一をしようとする点で、良きにつけ、悪しきにつけ、結果的にパイロイト音楽祭はヒトラーの後援により、1944年の終戦近くまで開催する事ができた。戦争が未期的になった1943年と44年の音楽祭において、ヘルマン・アーベントロートやフルトベングラーの指揮による《マイスタージンガー》の上演が企てられている。「ドイツの精神を高揚させている」というこの曲のみが上演された事は、当時の追いつめられた日の社会的反映を見るものである。

私達はいま、パイロイトが、特にウィニフレッド・ヴァーグナーがあまりにも密接にナチスと手を組んでいた事を非難する事はできないが、このヒトラーイズムの汚名が、パイロイトに付きまとっていたことも事実であり、これを取り除ける事が戦後のパイロイトの最大の責任でもあった。

大戦を終え、新しい文化創造の時代が始まった時、その余波が来た。特にナチスと協力を共にしていたウィニフレッドは、自らパイロイトで演出する事を禁じられた。だが祝祭劇場は依然として彼女の所有物であったので、彼女はヴァーグナーの楽劇にとっての正しい道、なによりも祝祭劇場を永久に存続させる為に、息子のヴィーラント Wieland とヴォルフガング Wolfgang 兄弟に監督権を譲った。当時まだ二人は、34才と32才という若さであったが、他の劇場の助手としていろいろな仕事に携わっていたので、演劇に対して全く経験がなかったわけではない。ヴィーラントはアルテンブルクの宮廷劇場で色々

なオペラの演出を経験していたし、勿論その中には、祖父の《指環》もレパートリーとして入っていた。ヴォルフガングは、重傷を負って軍隊から退役した後、ベルリン国立オペラ劇場で、ハインツ・ティーチェン（1933年から44年までパイロイトで演出を担当していた）の助手として働いていた。ヴォルフガングが直接パイロイトに関係したのは、1942年、43年、44年の3回、ティーチェンの演出助手を勤めたのであった。ヴィーラントはもっと早く、1937年（20才）に《パルジファル》の装置をデザインした事があったが、実際には43年と44年の舞台装置と衣装の手伝いをする事からであった。⁶⁾

二人の兄弟は新しいパイロイトを再開させる為に、今までの経験を十二分に生かし、この仕事に精力を傾けた。劇場の建物は戦禍をまぬがれ無傷で残っていたが、その他の道具等は処分されてしまった。又経済的にも裕福でなかった。このような全て最初から始めるような状況の中での二人の試みは、計り知れない困難さを伴ったであろう。しかしパイロイトが政治的に利用され、悪い思い出をもっていても、ヴァーグナーオペラの復活を期待している聴衆が、国際的に存在している事には間違いなかった。総ての価値観が一変した戦後において、ヴァーグナーの音楽劇を再開する為には、全く斬新な演出で始める必要があった。その為に二人は意欲的な新しいアイデアを生み出した。

1951年に戦後の最初の音楽祭が7月29日に始まり、8月26日まで続いた。《指環》《パルジファル》《マイスタージンガー》の合計6曲に新しい演出が試みられた。これは驚異的な試みである。

このヴィーラントの演出は、人々を驚かせた。装置を曲線的なもので統一し、大道具の簡素化を企てる大胆な試みは、必然的に抽象的で象徴的な舞台を創り出している。従来の演劇の常識から全く想像もできないほどのうす暗い舞台は、特殊な照明と薄い幕の効果により、幻想的に或いは神秘的に作られている。彼の演出に影響を与えた人をあげるとすれば、アッピ Adolf Appia とグレイグ Gordon Graig、そしてブレヒト Bertolt Brecht であったと彼自身述べている。実際、ヴィーラントの舞台をみると、スイス人のアッピアの演劇理念である「実物そっくりの装置や、絵画的なものを舞台から締め出し、そのかわりに演劇活動（劇、場面、行動の統一）を完璧にくりひろげる事のできる実用的で機能的な（第三次元の）構成舞台を用いる事」（《音楽と舞台装置》⁷⁾18

99年), と言う主張はウィーラントの演劇理念でもある。又イギリス人のクレイグの演劇の理念「演劇とは、俳優の演技や台本や、演出や、舞踊によって成り立つのではなく、次の四つの要素すなわち、演技の魂である動作、台本の肉体である台詞、装置の存在そのものを作る線と色彩、舞踏の本質であるリズム」⁸⁾を演劇の構成要素として中心に置き、統一した。

ウィーラントの象徴的演出は、ヴァーグナーが持つ音楽と一体化し、聴く者にとってそこに想像を生み出す場ともなった。

演出面における試みもさる事ながら、それを実際に行なうアーティスト達も、歴史あるバイロイト音楽祭を再び成功させる為に努力を惜しまなかった。バイロイトにおける指揮者、歌手、コーラス、オーケストラのメンバーは、6月中頃から8月の終りまで、彼らの専属のヨーロッパ劇場が夏期休業をとるのを利用して、この夏の音楽祭に参加する為にやってくる。彼ら全員が常時バイロイトに居るわけではないので、稽古はわずか5週間程の期間で仕上げなければならない。しかし短期間の詰め込み練習による重労働にもかかわらず、歌手達は、バイロイトで歌う事を彼ら自身の誇りとし、毎年夏になると再び戻って来るのである。

百年前、世界を支配するという黄金の指環をめぐる物語っている《指環》を上演する為に劇場が建てられ、多くの人々がバイロイトに集まった。前日(12日)、この地に着いたというチャイコフスキーは、当時の模様を次のように述べている。「町は非常な活況を呈していた。四方八方からは参じた同国人や外国人が、ヴィルヘルム皇帝の歓迎に臨む為に停車場に急いだ。……皇帝の後から烈しい雑踏を縫ってゆくヴァーグナー自身も皇帝に劣らぬ歓呼を浴びせられた。ついにあらゆる障害を突破して、彼の意志を天才の力によって、彼の最も大胆な夢が実現されるのを、この人はなんと誇らかな感情を抱いた事であろう。」⁹⁾このようなにぎやかさの裏に、町では一片のパン、一杯のビールを得る事が、信じられぬ位に苦勞のいる事であったと言う。「四部作上演の第一回連続公演の間中、食事が一般の会話の主題となって、その為芸術への関心が著しく損われた。ヴァーグナーのライトモチーフよりも、ビーフステーキや仔牛のカツレツやローストポテトの方が多く耳に聞こえた」¹⁰⁾

このようにして始まった音楽祭は、5日間で一チクルスが上演された。最後の幕が降ろされた時、ヴァーグナ

ーは呼び出され、簡単な演説を行なった。そして次の言葉を最後に残した。

「さて貴方々は、ただ欲しさえばよいのです。そうすれば我々は、ドイツの芸術を持つのです。」と。

当時、ヴァーグナーがバイロイト劇場の創立を企てていた時のドイツの現状はどうであったろうか。「鉄血宰相」と異名をとるプロイセンのビスマルクが、彼独自の外交と武力にものを言わせた強引な手段でドイツの統一事業に猛進していた時である。彼はプロンヤ議会の反対を押し切って軍備の大拡張を遂行し、普墺戦争(1866)に突入して宿敵オーストリアの勢力をドイツから駆逐し、又一方、フランスの野心を挫折する為に普仏戦争(1870)を起し、ナポレオン三世を降伏させるなど、継横無人の活躍でドイツを統一し、大帝国を実現させた。勝利と優越感に沸くドイツ国民は、「ドイツの問題は鉄と血とで解決されねばならぬ」と信じていた。このような物質的勝利、利害を主にした現実主義が世の中を支配していた。経済的侵略と軍隊の攻撃力で攻め寄せて行く時、「オペラ」など一体どんな価値と意味があるのだろうか。ヴァーグナーとルートヴィヒ二世とはそのような時に、バイロイト祝祭劇場の建設を企てていたのであった。

このような社会的背景の中で、威厳に満ち、人々を圧倒させたその最後の言葉、「……我々はドイツの芸術を持つ……」は、殆んど全世界から集まった人々にとって、極めて複雑な意味を帯びて聴えた事であろう。

この時から百年の歴史がバイロイトにある。時が過ぎるに従い、演出方面には斬新的な試みを加え続けて来た。ヴァーグナーが創り出した機構を最大限に生かし、そして機能性をさらに高める為、最新の装置を絶えず据えつけてきた。よく鮮練された演技力とすばらしい声を持つアーティストも、裏方の人々も、この音楽祭に携わっている人々全てが、最高の芸術へと高めて行く努力を惜しまなかったのである。

結 語

バイエルン地方の田舎町バイロイトと、古城を見渡すザルツブルクは、共に自然的環境のすばらしさを誇る世界的音楽祭の中心地である。両者とも歴史的な偉容を持つが、特にバイロイト音楽祭は、数あるフェスティバルの中で最古のものであると言われている。この音楽祭は、1717年以来の歴史を持つ「英国三大聖歌隊フェスティバル」とは比較する事はできないが、現代のステージ・フェ

スティバルの中では、最も由緒あるものと言われている。特に、ヴァーグナーの作品のみ上演されている点や、現在まで、ヴァーグナー一族の手によって運営されていた事も、他の音楽祭とは異なるものである。

器楽作品と違い、舞台芸術であるオペラを理解するには、直接舞台に接する事が必然的要素となっている。ヴァーグナーの作品を理解するにあたって、この劇場において、実際上演された作品に接し、初めて理解されるであろうし、又彼の芸術に対する考えや執念も伺えるであろう。

18C頃から次第に確立されて来た音楽批評は、印刷術の発展に伴い発展した。19C、音楽が一般市民の中に浸透するに従い、音楽家自身の手による批評が音楽雑誌に書かれるようになり、日刊新聞が生まれた頃には、音楽批評の専門家が生まれた。現在、音楽批評は、確立した一つの専門分野を築いている。

オペラ批評を聞く時、ドイツ・オペラにおいては、演出の話題が主となる。それに対し、イタリア・オペラは、主にそのオペラに出演する歌手のできばえが評として上げられる。この現象は、オペラの本質によっても、国民性の違いによっても当然の事であろう。

今年百年を迎えるパイロイト音楽祭において、《指環》の新演出が試みられた。演出を、当年32才という若き、あまり名もないパトリス・シェローに、指揮を、ピエール・ブーレーズに託された。ゲルマンからフランスにまかされた《指環》が、どのように上演されるかが、今年のパイロイトにとり最大の話題であった。

シェローの数少ない演出の中での評価は、斬新な方法を用い、彼独自の世界を生み出している、というものである。

実際にこの新演出《指環》に接し、感じられた事は、感激とはほど遠い驚きであった。ライン川の水精の場面にはダムが現われ、第一幕第一場でのロマン的な舞台は、そこに見い出せなかった。巨人兄弟達は肩車をしてもらっているのか、ぎこちなく歩き回り、神々族は、背広姿にシルクガウンを用いていた。ローゲによってつけられた火は、実際のものであり、ジークフリートがノートウングを鍛える場では、機械が行っていた。馬もかえるも熊も大蛇も形として現われていた。

照明の効果を殆んど用いず、写實的に全てが運ばれたように思われる。彼の手によってなされたあのリアリティの舞台と音楽とをどのように結び付けてよいのか、又、あのようにしてまで現實的に描く必要があるのか、ヴ

ィーラント演出を描いた私にとり驚きととまどいの連続であった。

この舞台に接した人々の中で、一部は、彼の考えに賛同した人もいるであろう。しかし多くの人々は、戦後二人の兄弟により確立された、あのパイロイト演出を頭に描いたであろう。呼び子笛をわざわざ持って来て、精一杯の不満を現わしている人々、大声でブーブー怒鳴っている(ブーrufen)人々を見ていると、ヴァーグナーがパリで《タンホイザー》を上演した時もこのような状態であったのか、と想像させられた。

パイロイト音楽祭は、百年を契機として変りつつある。ヴァーグナー家の手によって運営されていたこの音楽祭は、今年から、ドイツ連邦政府、バイエルン州政府、パイロイト市、バイエルン放送局等が集まって財団法人を設けた。これによって財政的な基盤が確立された。

パイロイトの人々、いやそればかりでなく、ドイツの人々は、この音楽祭が開かれる事を誇りとし、心待ちにしている。

現在、日本においても毎年4月に、大阪フェスティバルが開かれている。日本の伝統芸能である能楽も含め、国内、国外からすぐれたアーティストが招かれ、音楽愛好家を喜ばしていると同時に、大阪の人々は、この音楽祭を楽しみに育て上げている。

このような音楽祭は、音楽発展の貢献的役割りを果す一つの大きな基盤のように思われると同時に、ひとえ「音楽」関係ばかりではなく、日本における芸術全般、ひいては、文化活動全般にわたる大きな礎となるものと思われる。私達は、今、現在ある音楽祭を、民族芸能にまで広げて理解し、暖かくそして精力的にその保存と発展を企てる事が必要である。ヴァーグナーと言う一人の巨人を持たない私達は、永い、高度な精神的文化を育てて来ている。このような芸能史を私達は大切にしていける必要があるであろう。(1976.9.20受理)

注

- 1) ヴァーグナー：ヴェステルハーゲン著 三光長治・高辻知義訳 白水社 P608
- 2) " P607
- 3) 美学事典：竹内敏雄編集 弘文堂 P432
- 4) Bagreuther Festspiele：Verlag Der Festspielleitung Bayr-

- euth P23
- 5) // P26~P27
- 6) 新バイロイト：ピネラピ・テュアリング著 徳
永毅春訳 富山書房 P22
- 7) 演 劇 (下)：レオン・ムウシナック著 利光
哲夫訳 美術出版社 P53
- 8) // P56
- 9) ワーグナー変貌：遠山一行・内垣啓一編 白水社
// P173
P174

参 考 文 献

- 標準音楽辞典 音楽之友社編 音楽之友社
- 美学事辞 竹内敏雄編 弘文堂
- ワーグナー ヴェステルハーゲン著 三光長治
高辻知義訳 白水社
- ワーグナー 高木卓著 音楽之友社
- リヒャルト・ヴァーグナーの芸術 渡辺護著
音楽之友社
- ワーグナー変貌 遠山一行・内垣啓一編 白水社
- ワーグナーと現代 トーマス・マン著 小塚敏夫訳
みすず書房

- ワーグナー マルセル・シュネデール著
海老沢敏・笹淵恭子訳 白水社
- オペラ史 D.J.グラウト著 服部幸三訳
音楽之友社
- 西洋音楽史 D.J.グラウト著 服部幸三・戸田幸
策訳 音楽之友社
- 音楽の歴史と思想 H.ライヒテントリット著 服部幸三訳
音楽之友社
- 演 劇 (下) レオン・ムウシナック著 利光哲夫訳
美術出版社
- 近代ドイツ史 ゴーロ・マン 上原和夫訳
みすず書房
- コージマ・ワーグナー アリス・ソロコフ 猿田真・森住衛訳
音楽之友社
- Bayreuther Festspiele. Verlag Der Festspiele-
itung Bayreuth.
- Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation-
von Joseph Wolf.
〔筆者・本学助手〕