

パリ・オペラ座とバイロイト祝祭劇場

純粋鑑賞の起源についての一考察

大山 浩太

はじめに

クラシック音楽のコンサート会場に入れば、携帯電話などの電源を切るように促され、演奏中は無言となり、みな音楽に集中する。(咳払いすら憚られるので、楽章間には堰を切ったような咳払いがホールを支配する。)だがこうした慣例は、長い西洋音楽の歴史のなかでも決して古いものではないようである。ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修行時代』には次のように記されている。

「オラトリオでもコンサートでも、音楽の姿がいつも我々の邪魔をする。本当の音楽はただ耳のためのもので、美しい声は考えられる最も普遍的なものだが、その声を発する限られた個人が目の前に現れると、その普遍性の純粋な効果を破壊してしまうのだ。私は人と話をする時には、相手の顔を見たいと思う。というのは、話に価値を与えるのも与えないのも、各個人の姿や人柄だからだ。その一方で、私に歌ってくれる人は姿を見せないようにしてほしい。その姿は私を誘惑したり、惑わしたりしてはならないからだ。ここでは、ただ器官が器官に話かけるだけで、精神が精神に話かけるのでも、多様な世界が眼に、天が人間に話かけるのでもない」と叔父はよくこう言っていました。また叔父は器楽の場合でも、できるだけオーケストラを眼にふれないようにしておきたがりました。[...]それゆえ彼は音楽を聞くときは、耳だけで純粋に楽しむことに全神経を集中させるために、いつも眼を閉じていたのです。¹

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*: herausgegeben von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder; Bd. 5. S.544. Carl Hanser Verlag, München, 1988.

様々なジャンルが存在するとはいえ、音楽を聴く際に眼をつぶるということは今日の鑑賞スタイルにはあまり当てはまらないだろうが、ゲーテがわざわざこう書いたのには、当時は今日とは全く異なった鑑賞がなされていたからだ、と推測出来る。本稿はこの『ヴィルヘルム・マイスターの修行時代』が世に出た 18 世紀後半から 19 世紀後半にかけての芸術作品、特にオペラの鑑賞スタイルを劇場を中心に考察するものである。それまで宮廷や貴族の間を中心に演奏、受容されてきたオペラが、この頃市民階層へと裾野を広げていった。当時オペラの提供の場となった劇場の様子を考察しつつ、純粋な鑑賞の源流を探ってみたい。

1. オペラ誕生とその担い手

オペラは 1600 年頃、フィレンツェで創作されたことはよく知られている。構想したのは当時の富裕層の教養人サークル「カメラータ」であった。彼らは資料から復元したギリシャ悲劇を模してこの新しいジャンルを創り出した。それはルネサンス精神を反映させたものであり、世俗の音楽ジャンルである。そこでは教会音楽の規則から自由な音楽表現が追求され始めた。そうした先進的な文化としてのオペラは、ヨーロッパ中の宮廷と貴族社会に溶け込んでいった。

だが多くの場合、オペラ劇場は宮廷の付属施設として作られており、出入りを許されたのは当然のことながら一部の特権階級のみであった。それゆえ、そこでの上演は純粋な芸術鑑賞の場というよりは、貴族たちの社交的な活動の場という雰囲気だった。オペラの好きな人が作品を観るために集まってくるということは皆無であり、当然最初から最後まで真剣に見入ることなどほとんどなく、評判の歌手の妙技に拍手喝采を送ればよいという状況だった。宮本直美は当時のオペラ劇場の構造を以下のように述べている。

多くのオペラ劇場では舞台に対して三方を取り囲むようにバルコニー席が並んでいる。大きな劇場ではそのボックス席は四階から五階にも及ぶ。そのバルコニー席のうち、舞台正面に位置する場所は、大抵、二、三フロアを貴いたひとときわ豪華なボックスとなっており、舞台からの距離が最も離れているその場所が王族のための貴賓席である。周囲のバルコニーは貴族のためのボックス

席であり、この小部屋は貴族にとっては不動産資産ともなっていた。舞台を観るのに必ずしも適当とは言えないこの周囲のボックス席の構造は、明らかに舞台を観るためのものではなく、むしろ見られるためのものであり、また私室のようにくつろぐ場でもあった。バルコニー席の貴族たちは、階下の平土間席を見下ろす立場にあり、平土間の人々から見上げられる場所にいた²。

重要なことは、当時の貴族は劇場に芸術作品を観るために行ったのではないということであり、劇場は純粋に芸術を鑑賞する場ではなかったということである。

ところが宮廷および貴族の私的な「所有物」だったオペラが、18世紀末から19世紀にかけての市民社会の到来とともに、市民階層(Bürgertum)の共有財産として解放されることになった。もちろん一夜にして起こった訳ではないが、貴族たちが独占的に所有していたオペラ劇場を市民階層が奪い取り、自分たちの共有財産として広く公開する動きがこの時代に始まったのだ。市民階層は貴族の所有物として権力と富にまみれていたオペラをそこから救済すると共に、自分たちの共有する「文化的財産」として再編成しようとしたのである。つまりオペラ劇場は、ヨーロッパにおける貴族社会から市民社会へという転換期を象徴的に映し出す場であったと言えるだろう。18-19世紀のヨーロッパでは急速に都市化が進み、市民を主体とした観客を収容するに足る劇場やコンサートホールが各都市に建造された。音楽を中心とした市民の社交の場やコミュニケーションの場は、貴族や国王等の特権階級が愛用したサロンに取って代わり、多くの人々を収容するコンサートホールが主流となっていった。

こうして貴族の所有物として社交という不純な要素が含まれていたオペラは、富や権力から救い出された。ここに今日に至る純粋な芸術鑑賞の場を提供する劇場の源流を見出せるかのように思われる。しかし貴族の社交から解放されたオペラ劇場の中での市民階層の行動も、純粋な鑑賞などと呼べるようなものとはほど遠かったようである。そのことを象徴しているのが、1861年パリ・オペラ座におけるリヒャルト・ヴァーグナー

² 宮本直美、『コンサートという文化装置』(岩波書店、2016年)、47-48頁

の『タンホイザー（パリ版）³』初演時の出来事⁴である。

2. パリ・オペラ座における『タンホイザー』とその観客

1845年のドレスデン初演から14年が経過した1859年、パリに滞在していたヴァーグナーはナポレオンⅢ世からパリ・オペラ座での『タンホイザー』上演の命令を受け、台本をフランス語に翻訳させるのに並行して、音楽面も含めて大幅改訂に取り掛かった。もっともパリ・オペラ座が『タンホイザー』を上演することになった背景には、外交上の問題があった。つまりプロイセン大使プールタレス、大使館文化担当官アツフェルト、さらにドレスデンでこのオペラを観てヴァーグナーのファンになっていたメッテルニヒ夫人の顔を立てるために、ナポレオンⅢ世が上演命令を出したのである。

ヴァーグナーは、当時のパリにおける主流であったグランド・オペラ⁵のスタイルに近づけるために第1幕冒頭に官能の世界「ヴェーヌスベルク」をモチーフにした「バックナール」と呼ばれるバレエのシーンを創設した。この版は1861年3月13日にパリ・オペラ座で初演されたが、観客からは大不評で、上演が3回で打ち切られるという結果に終わってしまう。

この失敗の最大の原因として指摘されるのが、バレエの挿入箇所である。当時のパリ・オペラ座ではオペラの第2幕にバレエのシーンを入れるのが通常であった。オペラ座に来る大半の観客の目的は純粋な作品鑑賞ではなく、このバレエのシーンを観ることだったからである。1845年初演の『タンホイザー（ドレスデン版）』にバレエのシーンが入っていなかったことを知った劇場監督は、ヴァーグナーを説得してバレエを入れさせようとしたのだが、当初ヴァーグナーはその受け入れを拒否した。ヴァーグナ

³ 『タンホイザー』にいくつかのヴァージョンが存在するが、本稿では1845年にドレスデンで初演されたものを「ドレスデン版」、1861年にパリで初演されたものを「パリ版」と表記する。

⁴ パリ・オペラ座での『タンホイザー』初演時の様子は、浅井香織『音楽の〈現代〉が始まったとき—第三帝政下の音楽家たち』（中公新書、1989年）の第2章に記載されている。

⁵ 宮本はグランドオペラを、様式から定義することは難しい、曖昧な概念としながらも、スケールの大きい物語で、バレエを含む5幕もの、異国趣味を合わせてスペクタクルを堪能できる豪華なオペラ、と記している。宮本直美、『コンサートという文化装置』（岩波書店、2016年）、55頁。

ー自身は作品にバレエを入れる必要性を感じなかったのだろう。結局ヴァーグナーは妥協をしたが、第2幕ではなく第1幕にバレエを挿入することになった。しかしながら「バックナール」と通常呼ばれるこのバレエのシーンは、ヴェーヌスベルクで展開される官能的で狂気に満ちたものであり、当時の観客が求めていたような優雅なバレエとはかけ離れていたものであった。

さらにバレエを楽しみにオペラ座にやってくる観客は、夕食後の夜10時ごろに劇場にやってくるのが普通であったので、挿入されたバレエが序曲直後の第1幕冒頭にあったのでは全くの無意味だった。以上が『タンホイザー（パリ版）』のパリ初演が不評に終わる大きな一因であるが、この事態はヴァーグナーの理想と観客の作品に対する姿勢とが大きくずれていたことを示すものである。おそらくヴァーグナーにしてみれば、バレエの挿入はパリでの上演の為に必要な妥協に過ぎなかったのだろう。

またヴァーグナーは、当時のパリ・オペラ座に存在していた「成功請負業者⁶」、いわゆる「さくら」も否定した。パリ・オペラ座の「さくら」システムは王政復古に始まり第一次世界大戦直前まで認可されていた職業で、成功を望む歌手、作曲者、台本作者、出版社等が謝礼金を出すことを約束して監督に雇ってもらうものであった。彼らの業務内容についてここでは詳しくは触れないが、新人歌手が登場する際には緊張をほぐして勇気づけるために大いに拍手をしたり、第1幕をあまり盛り上げず終幕にクライマックスを作るように劇場内の雰囲気を作り出したりするといった類のもので、要するに「盛り上げ屋」である。成功を望む作曲家でこうした「さくら」を依頼しない者はなく、「さくら」には十分な報酬を用意し、場内の座席配分にも気を配っていた。しかしヴァーグナーだけは「さくら」を要請しないばかりか、支持してくれる友人のための座席の確保さえ拒んだのだ。こうしたヴァーグナーの態度からは、彼が「真の芸術家」として自らの作品を徹底的に磨き上げることに専念しており、また観客にも自らの表現を純粋に鑑賞することを要求していたことが見て取れるだろう。

しかしこれまで見てきたように、パリ・オペラ座の観客たちはそのような要求に応えるような存在ではなかった。『タンホイザー（パリ版）』に背を向けた観客は、明らかに特権意識を持っており、それゆえ彼らは（彼らにとっては）下品ともいえる官能的なバレ

⁶ 「成功請負業者」の組織や役割については浅井香織、『音楽の〈現代〉が始まったとき—第三帝政下の音楽家たち』（中公新書、1989年）、117-119頁に詳しい。

エを受け入れることが出来なかったのだ。

さらに彼らを劇場に惹きつけた要因として、「地上のマホメットの楽園 le paradis de Mahomet sur la terre」と呼ばれていた楽屋へ立ち入る権利が与えられていたことが挙げられる。オペラ座の常連客には鼻屑のバレエダンサーと直接会えるという特権が与えられており、場合によってはそのパトロンになることも可能であったのである。これは1831年に経営責任者に任命されたルイ=デジレ・ヴェロンが、オペラ座の観客数を増やすために講じた方策⁷のひとつだった。

オペラの受け手が貴族中心から市民階層中心に移行することで、受容スタイルにも変化が見られるかに思われたが、そこに大きな変化はなかったと言える。もっともこれは劇場に限った話ではなく、当時の社会全般に当てはまることであり、市民社会になったとはいえ貴族が滅亡した訳ではなく、貴族が政治面で権力を振るうことはなくなったとしても、依然として「上流階級」として温存されていた。むしろ、新たに支配階級となった市民階層(ブルジョワ)が、限りなく「上流階級」化していったのである。19世紀に新築されていったオペラ劇場が、本稿でも触れたような従来のスタイル、いわゆる「馬蹄形」を踏襲しているということは、貴族に代わって新たな主人公となった市民階層の観客が基本的には同じ振る舞いをしていたことを証明している。彼らもまたかつての貴族同様に、「上流階級」の一員であることを示すかのように、「見られるために」劇場に行ったのである。

3. バイロイト祝祭劇場の内部

ヴァーグナーがオペラ座のこのような状況に反感を抱いたことはすでに述べた。自らの芸術の理想的な上演空間を追求した彼は、最終的にバイロイト祝祭劇場(1876年)を建設する。当時人口2万人にも満たない辺境の地に劇場を建てたこと自体、ヴァーグナーの作品を純粹に鑑賞したい人だけが来てくれれば構わない、という考えのもとにこの劇場を作ったということを示すものだろう。この劇場で彼は自分の理想とするオ

⁷ ヴェロンの劇場改革については、宮本直美、『コンサートという文化装置』(岩波書店、2016年)、52-54頁、浅井香織、『音楽の〈現代〉が始まったとき—第三帝政下の音楽家たち』(中公新書、1989年)、115-116頁で具体例が示されている。

ペラ劇場のあり方を追求している⁸。

ヴァーグナーはこれまで誰も考えなかった姿にオーケストラ・ピットを変えてしまった。舞台上の演出効果を最大限に引き出すために、客席の照明を落とすということも始められた。彼の描く神話的世界や異次元空間の情景を描き出すためには、現実的な光を遮断する必要があったからである。上演中は暗くなる、という今日では当然のこともこの時に導入されたのだ。つまり、物語を写實的に表現するのではなく、抽象性や幻想性を追求することによって、観客の心に直接的にその世界を写し出させようとしたのである。

このため、ヴァーグナーは観客の目からはオーケストラの存在を消し去る必要があると考えた。その姿はもちろんだが、光すら観客に意識させないことが重要だった。目に見えない深みから大編成のオーケストラが鳴り響き、観客を包み込むようにヴァーグナーの作品へと引きずり込むのである。こうして彼が「神秘の深淵(mystischer Abgrund)」と呼んだ、パイロイト祝祭劇場独特のオーケストラ・ピットが誕生した。このオーケストラ・ピットは、広さという点において、明らかに抜きん出ている。ほぼ同時期に開場したパリ・オペラ座(ガルニエ宮、1875年)は、舞台の大きさからホワイエの立派さに到るまで、あらゆる面において世界一の規模を誇っていたが、オーケストラ・ピットに関しては、パイロイトの方が2倍程度大きいのである。

客席についても観客全員が等しく舞台に集中できるように、同心円状に扇型に配置されている。どの席からも舞台を正面に見ることができるこの客席配置は、今日からすれば当たり前と思われるが、どの劇場でも馬蹄形を採用していた当時において、このようなスタイルは画期的であった。本稿の冒頭で引用した『ヴィルヘルム・マイスターの修行時代』の一節は、目には見えないオーケストラの幻想が聴く者の心をいっぱい満たして純粋に芸術鑑賞できる環境を作り出すことを予感させたという意味で、ヴァーグナーのオペラ劇場を先取りしたものであったとも言えるだろう。ゲーテからおおよそ1世紀を経て、それは実現されたのである。ただこのような扇型の客席を持つ劇場が広く普及するのは、20世紀になってからのことである。

⁸ ヴァーグナーは音楽が劇よりも重視されていた従来のオペラを批判し、新たに「総合芸術作品」Gesamtkunstwerk という概念を提唱した。これは諸芸術の寄せ集めではなく、本来一つであった諸芸術を「ドラマ」の実現のために統合しようという思想である。

4 結びに代えて

ヴァーグナーはかねてより理想の劇場を建設するという計画を立てていたが⁹、その計画が具体化するかに見える機会が訪れたのはパリでの『タンホイザー』公演が失敗に終わった直後の 1864 年のことであった。バイエルン国王ルートヴィヒ II 世が『ニーベルングの指環』の完成を依頼し、そのための祝祭劇場をミュンヘンに計画するようヴァーグナーに伝えてきたのである。ヴァーグナーはすぐに旧友で、ドレスデンの歌劇場も設計した建築家のゴットフリート・ゼンパーに協力を依頼した。2 人はまず仮設の劇場で実験をして、その成果を得てからヴァーグナーの作品に相応しい常設の劇場を作ることにした。しかしながら仮設劇場も常設の劇場も、国王やヴァーグナー、ゼンパーの熱意にもかかわらず、ついに陽の目を見ずに終わってしまう運命にあった。ただし、この時期に考えられたものが、その後のバイロイト祝祭劇場のオーケストラ・ピットへと繋がる下地となっている。例えば、観客の視線の妨げとならないように、客席より深くオーケストラ・ピットを沈め、舞台下まで潜り込ませることが、この時期すでに考案されていたのである。

結局、ルートヴィヒ II 世の支援に基づいたミュンヘンでの劇場建設計画は破綻となってしまうが、バイロイト市が土地を無償で提供してくれることを手がかりに、ヴァーグナーは資金調達のためにドイツ国内をまわることになる。この時期ヴァーグナーは劇場建設費用の援助を 2 度にわたってビスマルクに願い出ているが、結局応じてくれたのはルートヴィヒ II 世だった。そして 1872 年、ようやく起工にこぎつけることとなる。貴族や 18-19 世紀の市民階層がやってきたような社交関係など、観客同士の関係をすべて断ち切り舞台に向き合う関係を作り出すこと、そして観客が純粋に作品を鑑賞できる環境を作り出すこと。それこそがヴァーグナーの目指したものであった。バイロイト祝祭劇場はまさにその思いの結実だったと言えるだろう。

しかしここで忘れてはいけないのは、自分の才能とその結晶である作品を信じて純粋な鑑賞を目指し様々な改革を試みたヴァーグナーでさえ、劇場建設についてはルートヴィヒ II 世の援助を必要としたことである。ヴァーグナーの理念は、芸術鑑賞の場

⁹ 仮設および常設の各劇場のコンセプトと図案は、Heinrich Habel, *Festspielhaus und Wahnfried: Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners*, S.198, Prestel-Verlag, München, 1985 に詳しい。

から不純なものを排除し、純粹鑑賞が当然となっている今日の受容スタイルの先駆けであった。しかしその理念は、国王ルートヴィヒ II 世、つまりパトロンへの援助なしでは現実のものとはなり得なかった。これは芸術や文化というものは、いかに自律的な理想を掲げても、パトロンなしには成立し得ないことを物語っている。

本稿は宮廷や貴族が育んだ劇場が市民階層により受容されていった経緯を考察してきたが、その流れはやがて大衆消費の時代へと続いていく。しかしいつの時代にも、多くの聴衆や観客を求める芸術が「自立」したことは稀有だったのではないだろうか。ブルジョワが支配するパリの歌劇場を嫌悪したヴァーグナーもパトロンを必要とした。劇場の資金源は、当初は宮廷であり、貴族であり、それがブルジョワ市民に移り、やがて国家や自治体などの公共団体に担われるなど、様々な変貌を遂げてきたが、芸術文化は巨額投資を必要とする限り、常に何らかのパトロンとの共生と共に成り立ってきたことに変わりはなく、そこから自由にはなれないのである。本稿ではクラシック音楽、特に 19 世紀のオペラを中心に扱ってきたが、このことはほぼすべての芸術に当てはまるだろう。我々の生活の中に入り込んでいるポピュラー音楽や CM 音楽についても、そこではプロデューサーやスポンサーの意向が重視され、「売れる」ことが何よりも重要なのだ。アイドルグループのコンサート(ライブと表現すべきか)の高額なカテゴリーのチケットを購入した者には、終演後に握手ができたり、一緒に写真を撮ってもらえたりする特典が与えられるものもあるようだが、これはかつてのパリ・オペラ座の常連客にバレエバンサーの楽屋に立ち入る特権があったのと同じ構図であろう。コンサートホールや劇場で「お行儀良く」鑑賞している今日の観客や CD(最近ではネットによる配信が主流)を購入する消費者が支払うチケット代や CD 代という対価が、そもそもいかなる意味を持つのかについて考えれば、「本当に芸術を純粹に鑑賞しているのだろうか、そもそも純粋な芸術鑑賞など存在するのか」という疑問を禁じ得ないのであるが、この問いはまた機を改めて取り組むこととしたい。

【文献リスト】

- 浅井香織、『音楽の〈現代〉が始まったとき——第三帝政下の音楽家たち』中公新書、1989年
- 宮本直美、『教養の歴史社会学——ドイツ市民社会と音楽』、岩波書店、2006年
- 宮本直美、「19世紀ドイツの教養と音楽」、ドイツ研究(42)(日本ドイツ学会、2008年)、47-63頁
- 宮本直美、『コンサートという文化装置』、岩波書店、2016年
- 吉田真、『ワーグナー（作曲家・人と作品シリーズ）』、音楽之友社、2004年
- 渡辺裕、「オペラ劇場の社会史」日本ワーグナー協会編『年刊ワーグナー・フォーラム』、東海大学出版会、2003年、80-97頁
- 渡辺裕、『聴衆の誕生——ポスト・モダン時代の音楽文化（中公文庫）』、中央公論新社、2012年
- Heinrich Habel, *Festspielhaus und Wahnfried: Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners*, Prestel Verlag, München