

ピーター・グライムズ
10/2(火)～10/14(日)

ウィリー・デッカー

二〇世紀オペラの最高傑作のひとつであり、イギリスを代表する作曲家ベンジャミン・ブリテンの代表作である「ピーター・グライムズ」。

二〇三年のブリテン・イヤーに先駆け、二〇二二/二〇二三シーズンのオープニングとして上演する舞台の演出を担うのは、ドイツの名匠ウィリー・デッカーだ。

二〇〇八年に新国立劇場で上演した「軍人たち」でも見せた、作品の本質を深く突くデッカーの演出。今回「ピーター・グライムズ」ではどんな世界を見せてくれるか。デッカーの考える「ピーター・グライムズ」とは――

インタビュー後藤菜穂子(音楽ライター)

グライムズは無罪か、有罪か その答えを提供するのが芸術の役割

デッカーさんが演出家をめざしたきっかけは？

デッカー(以下D) ■私にとって子供の頃から音楽が最大の関心であり、当初はヴァイオリニストを目指していました。しかし十代後半になると演奏だけでは満たされなくなり、哲学や文学などより学問的な関心が芽生え、やがてヴァイオリンをやめて、大学で哲学や文学、演劇学を学びました。そして演劇学のコースの中にオペラのゼミがあり、そこで音楽と文学への関心を組み合わせることができるとを発見したのです。大学を卒業後、二十二歳で歌劇場の演出助手となり、その後は一歩ずつゆくりと演出家への道を進んできました。

■どちらの歌劇場に所属されていたのでしょうか。

D ■ケルンの歌劇場に一九七五年からほぼ十年間所属し、その後も八〇年代末までは関わっていました。最初の五、六年は演出助手として、ポネル、ク

いて考えるためにはグライムズという人物の背景について深く掘り下げなければなりません。私の考えでは、グライムズは世間の常識の枠を超えたキャラクターであり、その結果、町社会の狭量で、保守的で、偽善に満ちた住民たちと衝突するのは避けられないのです。そのため彼はつねに孤独であり、自分の繊細な面を隠すことで社会から自分を守るうとしていたのです。たとえば彼は本当は徒弟の少年をととも気にかけているのですが、かえって厳しく、乱暴に扱ってしまうのです。そうした中で少年の死という悲劇の事故が起きるわけですが、それはいわばギリシャ悲劇のように、必然の結果であったといえるかもしれません。

グライムズは果たして無罪か、有罪か。ある意味、法律や政治などが解決することができないこうした問題について答えを提供するのが芸術の役割なのではないでしょうか。

オペラの演出と禪の修行 このバランスが大切

今回の「ピーター・グライムズ」は、もともとブリュッセルのモノ劇場のためのプロダクションです。演出のアプローチについてお聞かせください。

D ■どんなオペラを演出する時でも、まず登場人物についてできるかぎり深く掘り下げ、その作品の問題の核心がどこにあるのか、すなわち「演出家としての視点」を見つけなければなりません。それを出発点にしてプロダクションを発展させていくわけです。そのためにはまずスコアを非常に精緻に、しかも集中して研究することから始めます。

この演出では、舞台美術のジョン・マクファーレンと私は、自然や海といった広大な空間を表現しよ

プファー、ハンベラ、七〇年代や八〇年代の重要な演出家のアシスタントを務めました。たとえば、急に歌手が病気で出演できなくなった時に代理の歌手に二日間演技を付けたら、といった日々の経験を通して非常に多くのことを学びました。

初めての演出は二十八歳の時に、歌劇場の小劇場で手がけたメノッティの「泥棒とオールドミス」でした。その二年後、一九八〇年にモンテプルチアーノでヘンツェの「ポリチーノ」を演出したのが初めての外部でのプロダクションでした。現代の若い演出家とは違って、こうしてじっくりと経験を積み上げてきてありがたく思っています。

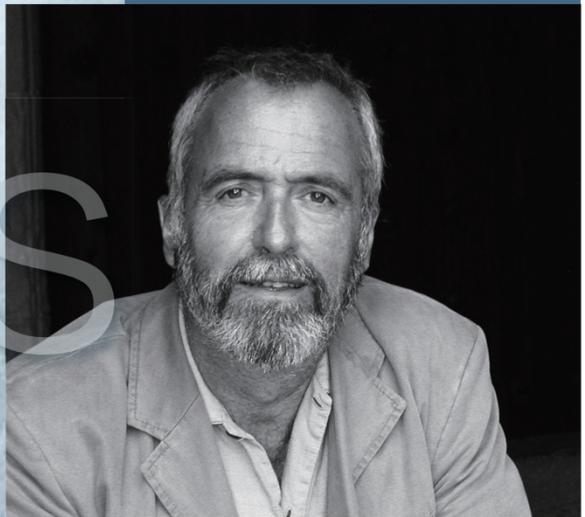
■これまでにベンジャミン・ブリテンのオペラは多く手がけられていますか。

D ■「ピーター・グライムズ」をはじめ、「真夏の夜の夢」「ペリー・バッド」「アルバート・ヘリング」「ヴェニスに死す」など彼の主要作品のほとんどを手がけてきました。また二〇一四年にはチュールリヒ歌劇場で「ねじの回転」を演出します。

うとしたのですが、モノ劇場の舞台は狭くて奥行きがないので、舞台上に傾斜をつけた高い壁を動かしたりといった工夫が必要でした。今回、新国立劇場で上演する際にはこうした問題はありませんが、デッカーさんは、「ピーター・グライムズ」も含めて、特定の時代に縛られない、時代を超えた演出を目指していらっしゃるのでしょうか。それはザルツブルク音楽祭のための「椿姫」やコルンゴルトの「死の都」、ネーデルラント・オペラのための「ドン・カルロ」など、デッカーさんの他の作品においても感じます。

D ■その通りです。私はなるべく歴史的なディテールを排し、登場人物が観客にとって身近に感じられるような演出をいつも心がけています。とはいえ、二〇世紀あるいは二十一世紀の特定の時期に設定すれば、それはむしろ近すぎてしまうのです。

たとえば、二〇〇五年のザルツブルク音楽祭で手がけ、最近ではニューヨークのメトロポリタン



Willy Decker

ケルン生まれ。アルベルト・マクス大学でヴァイオリン、音楽学、文学、哲学を学び、さらにバリトン歌手。メッテルニヒに声楽レッスンを受ける。22歳でエッセン劇場の演出助手、その後ケルン歌劇場でノイゲバウアー、クプファー、ポネル、ハンベラといった著名演出家の助手を務めた後、1986年ケルン歌劇場の首席演出家に任命される。ドイツ各地の主要歌劇場や、ウィーン国立歌劇場、パリ・オペラ座、英国ロイヤルオペラ、ザルツブルク音楽祭、フィレンツェ五月音楽祭などで活躍。09年から11年までルーヴル・トリエンナーレの総裁を務めた。新国立劇場では08年「軍人たち」が上演され、日本オペラ史上に残る公演となった。

私はブリテンの音楽に対して強い親近感を抱いており、彼は二〇世紀最大のオペラ作曲家のひとつだと考えています。彼は周りにまどわされずに自分の内なる声に忠実に、自らの音楽語法を守りぬいた作曲家であり、私は昔からブリテンの大ファンなのです。

また、ブリテンは二〇世紀の偉大なモラリストでもありました。彼のオペラの主人公はいずれもアウトサイダーであり、彼は作品を通じて社会とアウトサイダーの関係について、さらには罪と正義といった問題を扱い、深く考察しています。特に「ピーター・グライムズ」「ペリー・バッド」「ヴェニスに死す」では、主人公に果たして罪があるのかどうかという問題が大きな焦点になっています。

■ピーター・グライムズが単なる社会の被害者なのか、それとも彼自身にも罪があるのか、という点についてどのようにお考えですか？

D ■これはきわめて複雑な問題であり、この作品を考える上でもっとも核となるテーマです。これにつ

歌劇場で再演された「椿姫」においても、こうした時代を超えた設定にしています。衣裳も十八世紀でも十九世紀の派手な衣裳ではなく、だからといって、まったく今風の衣裳というわけでもありません。

■デッカーさんの「椿姫」は、ザルツブルク音楽祭の時のDVDおよび最近のMETライブ・ビューイングを通して日本でも広く親しまれています。今後はどのような作品を演出されるのでしょうか。

D ■今後の予定としては、チュールリヒ歌劇場においてモンテヴェルディの「ウリッセルの帰還」と「ねじの回転」があります。また、パリ・オペラ座でアリベルト・ライマンの「リア王」、そして二〇一六年にはメトロポリタン歌劇場で新しい「トリスタンとイゾルデ」を演出します。

■デッカーさんはいつもひとつの作品にじっくり時間をかけていらっしゃるようにお見受けします。

D ■ひとつのオペラを準備するにはたっぷり時間が必要ですし、さらにはオペラから離れる時間も私にとっては必要です。私は禪に強い関心を持っており、しばらく前から、ドイツにも指導に来られる佐々木玄宗老師のもとで禪の修行をしています。目下、私にとってオペラの演出と禪の修行のバランスを取ることが最大の関心事です。また佐々木老師も私の仕事に興味を持ってくださっており、ここ数年の私の演出作品をすべて観てくださっています。秋の「ピーター・グライムズ」のあとも座禪をしに行く予定です。

■今回は、デッカーさんが来日なさって自ら再演の演出を手がけるといふことで、日本のオペラファン一同大変楽しみにしております。今日はありがとうございました。



「ピーター・グライムズ」モノ劇場 2003-2004 シーズン ©Johan Jacobs