[研究ノート]

第二次世界大戦後のヴィーンにおけるミュージカル受容史 (1956-1990)

--フォルクスオーパーおよびテアター・アン・デア・ヴィーンを中心に--

田中 里奈

[Research Note]

Abstract

The Acceptance of Musicals in Vienna from 1956 to 1990**The Shift of the Leading Role from Volksoper to Theater an der Wien**

Rina TANAKA

Although musicals from Broadway and the West End are generally regarded as the mainstream ever since the genre was established, since 1992 musicals from Vienna have been gradually recognized on a global scale. This research note outlines the acceptance of musicals in Vienna from the first performance in 1956 to the preparation for the original productions aiming at the global market in the 1990s, focusing on two main musical theaters, the Volksoper Wien and the Theater an der Wien.

The Volksoper took the initiative to introduce musicals to the Viennese audience. Led by Ernst Marboe and Marcel Prawy, American musicals were first incorporated in the annual repertoire of the Volksoper, one of the state theaters, with *Kiss me Kate* (1956). In fact, considering the Volksoper as a responsible for music dramas in Vienna, musicals remained as a sub category of its repertoire.

On the other hand, musicals were regarded as one of the main categories at the Theater an der Wien since their first appearance under the direction of Fritz Klingenberg (1962-1965). While staging imported musicals, the Theater an der Wien created four original productions under the direction of Rolf Kutschera (1965-1982). *Polterabend* (1967), *Helden, Helden* (1972), *Das Glas Wasser* (1977), and *Die Gräfin vom Natschmarkt* (1978), were performed not only in Vienna but also in the other German-speaking countries. As not only the productions but also the management structure as well as the actors and actresses were expected to be homemade, Peter Weck (directed 1982-1992) established a management foundation »Vereinigte Bühnen Wien« in 1970 and a musical academy »Tanz-Studio Theater an der Wien« in 1984. His attempt was to produce high quality musical performances that not only meet the global standards but also clearly Austrian, in response to the criticism that the conventional performances were imperfect in quality or too Anglo-Saxon-styled for Vienna.

The acceptance of musicals in Vienna was influenced by a multitude of cultural and social factors in the post-war era. For example, musicals were both accepted and rejected because of political factors

such as the Viennese cultural policies and the relationship with the United States. Economic factors such as tourism and theater management were also influential. In addition, differences between high culture and popular culture influenced the reception to musicals. By these factors, the center of musical theater shifted from the Volksoper to the Theater an der Wien, and finally it got ready to produce the original musical series in the 1990s.

1. 序論

ミュージカルというジャンルでは、一般にアメリカ・ブロードウェイまたはイギリス・ウエストエンド発の作品が主流とされてきた。だが今日ではオーストリア・ウィーン発のミュージカル作品も世界的に浸透しつつある。1992 年以降、オーストリアのミュージカル制作会社、〈ウィーン劇場協会 Vereinigte Bühnen Wien〉が制作したミュージカル作品（当時の呼称は〈オーストリア・ミュージカル Austrian Musical〉¹⁾は、日本をはじめ世界 22 カ国²⁾で上演され続けている。

ウィーン産ミュージカルの出現と台頭は、一方ではミュージカルというジャンルがドイツ語圏で確立される際に決定的な影響を与えた (Schmittner 2005, S. 2)。そして他方では、第二次世界大戦後のヨーロッパでミュージカルが確かな社会的地位を占めている場がイギリスしかなかった状況で (Pelz 1995, S. 29)、英米の上演を基準としてきたミュージカルの形式を解体し、ミュージカル作品とそれが上演される地域との多様なつながりのあり方を示唆するものだった。

さて、いったいなぜこのような、英米に続く第三の流れがウィーンから³⁾現れ出たのだろうか。詳しく言うなら、作品制作の基準を英米に求めない(あるいは英米のそれに代わる基準を求めた)ミュージカルは、ウィーンでどのように形成されたのだろうか。こうした問いに答えるには、ウィーンという都市とミュージカルの関係の歴史的変化に注目しなければならない。国際的な市場を狙って 1990 年代以降に制作された〈オーストリア・ミュージカル〉が成立した背景を概観することで、これを対象とする研究の論点を明らかにすることが本稿の目的である。

都市ウィーンとミュージカルの関係は、ドイツ語による研究ではしばしば議論されてきたが (Back-Vega 2008; Lang 2001; Pelz 1995; Steinberg 2003 ほか)、他の言語による研究ではテーマとして注目されていない。英語ではアーレンスおよびマゲアヌが論じているだけで (Arens 2006; Mageanu 2015)、日本語での研究は皆無である。またそれ以前に、ウィーンで制作されたミュージカルに関する日本語での研究ではそもそも、研究の対象が特定の一作品に、

¹⁾ ウィーンから発信されたミュージカル作品に対する呼称は、「オーストリア・ミュージカル」(VBW 1992, 1997), 「ウィーン発のドイツ語ミュージカル」(VBW 2003), 「ウィーナー・ミュージカル Wiener Musicals」(VBW 2016) などと、公演期間に応じて様々である。

²⁾ アメリカ, イタリア, エストニア, オランダ, 韓国, スイス, スウェーデン, スロヴァキア, セルビア, チェコ, 中国, ドイツ, 日本, ハンガリー, フィンランド, フランス, ベルギー, ポーランド, ルーマニア, ロシアにオーストリアを加えた 22 カ国 (VBW 2016)。

³⁾ オーストリアにおけるミュージカル制作・上演の場はウィーンにほぼ一極集中している (Schmittner 2005, S. 2)。

またはその翻案に限られていたり (小山内 2007; 阪上 2010; 鈴木 2012; 渡辺 2008, 2010a), 限られた外国語文献しか参照されていなかったりする (後藤 2005; 渡辺 2010b)。

ある上演作品を十全に理解することは、それが形成された環境を考慮することなしには不可能のはずである。舞台芸術は「ある時代の社会を源とする」ため、それが「いかなる形式でもある時代とその社会の風潮の表れとなる」ものである⁴ (Silvermann 1966, S. 175)。くわえて、ある上演での体験は、上演される劇場の社会的役割や上演に居合わせる観客の持つ文化的背景といった、上演を取り巻く諸要素によって規定され、これらの要素はさらに大きな枠組み--特定の地域および時代--によって規定される。「社会現象」としての演劇=劇場 (Rapp 1973, S. 19) が、上演を流動的なものにする⁵。

上演とそれを取り巻く環境は、ミュージカルの輸出可能性を論じるうえでも、切り離して考えられはしない。演劇のグローバル化は十分なローカル化によってのみ成されるというフィッシャー-リヒテの主張 (Fischer-Lichte 2009, 訳書, p. 203) に即していえば、ヴィーンから輸出されたミュージカル作品を研究する際、ミュージカルのヴィーンにおけるローカライゼーションという主題を避けて通ることはできない。

本稿は、これまで十分に顧みられてこなかった、ミュージカルとその制作・受容時の社会的環境との関係に着目し、1956年に英米ミュージカルがヴィーンの公共劇場で初めて上演されてから、1990年代に輸出を念頭に置いたオリジナル作品がヴィーンで制作されるまでの間に、ミュージカルがヴィーンにどのように受容されていったのかを整理する。具体的には、同市でミュージカルの伝播を主導した二つの劇場--フォルクスオーパー・ヴィーン **Volksoper Wien** (以下「フォルクスオーパー」と略記) とテアター・アン・デア・ヴィーン **Theater an der Wien** (以下「TadW」と略記)--でのミュージカル公演の展開を明らかにする。そしてこの取り組みにより、日本語によるヴィーン産ミュージカル研究のための基礎の一部をつくることをここに試みたい。

2. 理論的前提

2-1. 本稿におけるミュージカルの定義

まず「ミュージカル」という概念についてだが、これはヴィーンにおけるミュージカル受容について論じる本稿では、ドイツ語圏における理解に基づいて用いられる。よく引き合いに出されるのは、ミュージカル研究をドイツ語で行ったパイオニアとして知られる、シュミット-ヨースによる次の定義である。

ミュージカルは、ニューヨークで成立した、原則として二幕構成の大衆的な音楽劇 **Musik-Theater** のことであり、これは、演劇、オペレッタ、レビュー、ヴァリエテ、そして--例外

⁴ 以下、すでに翻訳があるものを除き、英語およびドイツ語文献からの引用の日本語訳は筆者による。

⁵ 本稿の理論形成には、ペルツのヴィーン・ミュージカル史論から大きな示唆を得た (Pelz 1995)。

的な場合--オペラの諸要素をつなぎ合わせる。[...] ショー・シーン、歌曲、バレエがストーリーの展開の中に統合されている。(Schmidt-Joos 1965, S. 15)

シュミット・ヨースが指す、筋書き、登場人物、楽曲、ダンスといった構成要素が一つに統合された形式としてのミュージカルは、1940年代後半にリチャード・ロジャースとオスカー・ハマースタインⅡ世によって打ち立てられたものであり、一般的なミュージカルの定義と長らくみなされてきた (McMillin 2006, p. 1)。そしてシュミット・ヨースを筆頭に、ドイツ語圏における多くの研究者がこの定義を用いている (Gruber 2010, S. 26; Pelz 1995, S. 15; Rommel 2007, S. 5; Sonderhoff & Weck 1986, S. 6 ほか)。ドイツ語圏でミュージカルはあくまでもアメリカで形成され発展したジャンルとして認識され、その定義もアメリカにおけるそれが援用されているのである⁶。

そうではあるものの、「大衆的な音楽劇」という上記の言葉には、ヨーロッパに端を発する音楽劇の系譜の中にミュージカルを位置づけようとする姿勢が見て取れる。とりわけミュージカルとオペレッタの類似性はこれまでたびたび指摘され、時に同一視すらされてきた⁷。その事実を鑑みれば、シュミット・ヨースによる「大衆的な音楽劇」という用語の使用は必然的といえる。

2-2. ミュージカルの同時代性

ただし、このようにミュージカルとオペレッタが同一視される流れがある一方で、シュミット・ヨースは両者を以下のように区別している。

「ミュージカルが取り上げる」数々の問題は、現代人の抱えるそれである。[...] ミュージカルは、時代のアクチュアルな書き割りの前で展開する。[...] ミュージカルは、オペレッタというよりはむしろ、音楽付きの演劇 *Schauspiel mit Musik* である。(Schmidt-Joos 1965, S. 13)

つまりシュミット・ヨースによれば、ミュージカルはその同時代性によって、旧時代的なテーマおよび音楽性を有したオペレッタ⁸からは区別される。そしてこの関連では、ゾンダーホフとヴェックが、ミュージカルを以下のように定義づけていることも注目される。

⁶ むろん、ベルトルト・ブレヒト Bertholt Brecht の『三文オペラ *Dreigroschenoper*』のように、ヨーロッパにもミュージカルの前身といえる作品はあった。だが、同作をミュージカルとみなされることをブレヒト自身が嫌ったことが象徴しているように、こうした先行作品はアメリカで成立・発展した「ミュージカル」とは別物とされる (Rommel 2007, S. 15)。本稿もこの立場を共有する。

⁷ ドイツ語圏におけるミュージカルが、たびたび「オペレッタ・ミュージカル *Operetten-musical*」(または「ミュージカル・オペレッタ *Musical-Operette*」) という名称で呼ばれていたことも、ミュージカルとオペレッタの類似性を示す一例である (Pelz 1995, S. 5)。

⁸ オペレッタとは一般的に、ロマンティックで冒険小説的なストーリーと、19世紀ヨーロッパの音楽的形式を用いた、比較的旧式の作品を指す (Grove 1980, p. 815)。

ミュージカルは、時代のその時々への傾向に対して開かれた、常に変容し続けるジャンルである。このジャンルは、テキスト・音楽・演技の完璧な調和を通じて、数多の使用可能な様式上の手段的統合によって、ある全体へと融合させられる。(Sondehoff & Weck 1986, S. 6)

シュミット・ヨースの場合と同様、ここでもまた、ミュージカルが多くの形式を断片的に組み合わせ構成したモザイクであり、上演される時および場所に合わせて、それぞれの形式的要素を絶え間なく構成し直していることが指摘されている。言い換えれば、ミュージカルはエンターテインメントの原則に則って、「目の前にいる大衆の趣向 gegenwärtiger Publikums-geschmack」に応じるように上演を鋳直すのである (Schmittner 2005, S. 17)。劇場が社会のシステムの一部であるかぎり、舞台芸術は社会と密接に関係し、大衆の需要に左右されざるを得ない (Bab 1974, S. 113)。そして舞台芸術のなかでも、エンターテインメントの分野に属するミュージカルにこそ、同時代の大衆の要請は顕著に表れる。ミュージカルが「大衆の日常に適合すればするほど良い」(Schmidt-Joos 1965, S. 13) とされるのはそのためである⁹。

こうしてみると、ミュージカルの本質は、「形式に関するこの多彩さないし豊かさの集合から、多様性と対立が生じる」状態にあると言っていい (Pelz 1995, S. 15)。ミュージカルは、形式の伝統的な分類に従うことはない。そうではなく、ミュージカルの場合、他のジャンルの種々の形式が「目の前にいる大衆の趣向」に従って自由な配分で混ぜ合わされ、互いに矛盾しながら一つの作品の中に共存している。

そしてこの状態は、ミュージカルがヨーロッパに輸入されるといわれる〈アメリカらしさ〉とみなされた。ウィーンにおけるミュージカルの第一人者として知られるドラマトルク／ディレクター／評論家のプラーヴィが、作曲家のバーンスタインの発言を引用して、「ミュージカルはオペレッタの現代的な形式ではなく、未来のアメリカ風オペラの先駆けだ」と定義づけたように (Prawy, et al. 2000, S. 316)、ミュージカルは、まずその成立において〈アメリカらしさ〉という要因によって既存の音楽劇の流れから区別され、それが輸入先のヨーロッパでいっそう強く意識された。それを裏付けるように、音楽評論家のマックス・グラフ Max Graf は、戦後ウィーンにやってきたミュージカルを「アメリカにとって最も典型的な上演形式」だと形容している¹⁰。

要するに、ドイツ語圏におけるミュージカルは、ヨーロッパにおける音楽劇の伝統の流れの中に位置づけられる傾向がある一方で、同時代性と〈アメリカらしさ〉という二つの要素によって、その流れから疎外されもする (本稿 3-3 で詳述)。「ハイブリッドなジャンル」(Gruber 2010, S. 27) と形容されるように、「ミュージカル」という語にはすでに、ヨーロッパとアメリカの文

⁹ これはシュミット・ヨースの言だが、1980年代のミュージカル・ブームを牽引したヴェックによる前出の定義との連続性を顧慮すれば、シュミット・ヨース以来のドイツ語圏におけるミュージカル観が実践の場でも共有されていたとみなすこともできる。

¹⁰ 1954年11月11日付の墺日刊紙『ヴェルトプレス (Weltpresse)』上での発言 (Rumpel 1981, S. 382)。

化的衝突が含意されているが、こうした衝突が、音楽（劇）の長い伝統を有し、第二次世界大戦後にアメリカに占領されたヴィーンではとりわけ際立ったであろうことは想像に難くない。事実、ヴィーンでは、ミュージカルは輸入された時点の大衆の趣向に応じて、そして上演を担う劇場の環境および文化的背景に応じて、その姿を変えていった。またその過程と並行して、ミュージカルの上演をめぐる都市ヴィーンの状態も変化していった。

3. フォルクスオーパー（1956-90）：英米ミュージカルのヴィーン到来

ミュージカルがヴィーンにやってきたのは、第二次世界大戦の終結直後、オーストリア第二共和国の時代（1945-55）だった。ナチス・ドイツによる「合^{アンシュルス}邦」（1938）以降、その支配下に置かれていたオーストリアは、終戦を機にドイツから分離したものの、1955年の独立までの10年間は、イギリス、アメリカ、フランス、ソヴィエト連邦の4か国によって分割統治された。

そのような状況下でオーストリアの文化的再建は始まった。戦後ヴィーンの音楽劇再興には前述のグラーフや作曲家／カバレッティストのヘルマン・レオポルディ Herman Leopoldi が尽力した。一方、元オーストリア放送協会の編成局長で作家・演出家のエルンスト・マーボー Ernst Marboe と前出のプラーヴィは、とりわけフォルクスオーパーに新風を巻き起こした点で--もちろんミュージカルを持ち込んだという意味で--特別な働きをした¹¹。

以下、本章では、戦後のフォルクスオーパーにミュージカルが輸入され、ミュージカルが一つのジャンルとしてヴィーンに定着するまでを概観する。

3-1. 史的背景

そもそもフォルクスオーパーは、1898年にフランツ・ヨーゼフ I 世 Franz Joseph I の在位 50 周年を記念して建てられて以来、主にオペラやオペレッタといった音楽劇を上演する劇場に位置づけられてきた（Pelz 1995, S. 26）。そして第二次世界大戦終結の翌年 1946 年、〈連邦劇場管理局 Bundestheaterverwaltung〉¹²に編入され、大戦で損壊し一時閉鎖を余儀なくされた国立歌劇場 Staatsoper の代替劇場¹³として使用され始めた（Rathkolb, 2015, S. 336-337）。このことで、「大衆向けのオペラと古典的なオペレッタ」を「最高の水準で保護」（Schaupp 1990, S. 1）する公共劇場としての地位は、より確かなものになっていった。

その後の転機は、国立歌劇場が再始動する 2 年前の 1953 年 11 月、マーボーが連邦劇場管理局局長に任命されたことだった。当時のフォルクスオーパーでは、国立歌劇場の代わりに、多様なジャンルの現代の作品群をどのように提供するかが焦眉の課題だったが、これに対し、マーボ

¹¹ 戦後、フォルクスオーパーの芸術監督は 1955 年までをヘルマン・ユッフ Hermann Juch が、1963 年までをフランツ・ザルムホーファー Franz Salmhofer が務めた。

¹² 1946 年に編入されたとする資料もある（Pelz 1995, S. 25）。なお、同管理局は 1971 年に「オーストリア連邦劇場連盟 Österreichische Bundestheaterverband」と改称された。

¹³ 同時期に、TadW およびホーフブルク宮殿内の「舞踏の間 Redoutensaal」も国立歌劇場の代替劇場として利用された。

ーは年間レパートリー¹⁴にミュージカルを導入することを考えた (Rumpel 1981, S. 372)。その背景には、フォルクスオーパーのあるヴィーン 9 区が当時アメリカ軍の管轄下にあったこともおそらくあるが、何よりマーボーが、ミュージカルを「オーストリアではほとんど知られていない、知的水準でみて文化的に洗練された音楽的娯楽劇」とみなし、それがアメリカのみならず「フランス、イギリス、またはオーストリアにもその発祥を持つ」と判断していたことがあった (id., S. 390)。劇場の年間レパートリーへの管理局局長による干渉は異例だったが、当時の教育大臣 **Unterrichtsminister** だったハインリヒ・ドゥリンメル **Heinrich Drimmel** はマーボーの行いを認めた (id., S. 486)。

一方、マーボーが連邦劇場管理局長の任につく 8 年前の 1946 年、もう一人の立役者であるブラーヴィが、アメリカ軍駐屯部隊の文化担当官 **Kulturoffizier** としてヴィーンに帰還した。彼は 1939 年のアメリカ亡命前にオペラを学んでおり、さらに--渡米当時の彼は知る由もなかったが--アメリカにおけるミュージカルの黄金時代を経験した。すなわち彼は、アメリカとヨーロッパ、双方の音楽劇に関する素養を有した唯一無二の人材だった。

終戦直後のヴィーンで、ミュージカルというジャンルはまったく知られていなかった。そこでブラーヴィは、劇場コスモス・テアター **Kosmos-Theater**, 1954 年以降は **Cosmos-Theater**)¹⁵に若いアメリカ人歌手を集めて「ミュージカルの夕べ **Musicalabend**」を催した (Pelz 1995, S. 29)。アメリカのミュージカル作品の抜粋およびフォーク・ミュージックを、ブラーヴィの解説付きで紹介するこのプログラムは、ヴィーンで予想外の人気を呼んだ。当初、一回限りのイベントとして企画された「夕べ」は 1952 年から 1955 年まで三年続き、ヴィーンのみならず、オーストリア各州およびドイツで計 400 回開催された (Prawy 1989, S. 18)。

この「夕べ」の成功を目の当たりにしたマーボーは、すぐさまフォルクスオーパーでのミュージカル公演に手を貸すようブラーヴィに打診し、ブラーヴィはこれを快諾した。国立歌劇場の代替劇場としての役割をフォルクスオーパーが失った 1955 年秋、執行部員 **Direktionmitglied** に「ミュージカル特別部門 **Spezialgebiet „Musical“**」担当枠が設けられ、この執行部員¹⁶にブラーヴィが就任した (Prawy 1956, S. 110)。

3-2. ミュージカル公演の始動

ブラーヴィが執行部員に就任した翌年の 2 月 14 日、さっそくブロードウェイ・ミュージカルの『キス・ミー・ケイト **Kiss me Kate**』が、フォルクスオーパーで初めての--ヴィーンでも、

¹⁴ ドイツ語圏の公共劇場の多くで採用されているレパートリーシステムについては、平田 (2010) と丸本 (2006) に詳しい。

¹⁵ 1950 年以来、コスモス・テアターはアメリカ軍情報サービス部門の管轄下であり、アメリカのオーストリア国民向けプロパガンダにおける中心的機関として機能した (Brandtner 2012, S. 50)。

¹⁶ ブラーヴィの役職の表記は資料によって様々だが、概してドラマトゥルクの役割を果たしていたようである。

オーストリアの国立オペラ劇場でも史上初のミュージカルとして上演された (Pelz 1995, S. 25, 50-51)。公演は大成功で、同作は 1965 年までフォルクスオーパーのレパトリーに毎年組み込まれた。これに続き、『ワンダフル・タウン *Wonderful Town*』(1956) と『アニーよ、銃をとれ *Annie, Get Your Gun*』(1957) が上演された。ミュージカルに対する当時の反発 (次項で詳述) にもかかわらず、これら三作がそれほど間をおかずに上演されたのは、マーボーとプラーヴィの手腕に依るところが大きい (id., S. 27)。

マーボーの急死でミュージカルの波はいったん途絶えるが、1965 年、8 年ぶりの新作『ポーギーとベス *Porgy and Bess*』が、1968 年には『ウェスト・サイド・ストーリー *West Side Story*』が上演され、両作とも大ヒットを記録、以降は継続的にフォルクスオーパーの公演レパトリーにミュージカル作品の名が載った。

こうして 1956 年から 1991 年までの間に、フォルクスオーパーでは 13 本のミュージカル作品 (うち 1 本は客演) がドイツ語で上演された (巻末資料: 表 1)。このうち 10 本がブロードウェイのミュージカル作品で、さらにそのうち既訳のなかった 4 本がこのさいドイツ語に初翻訳された¹⁷。一方、ドイツで制作された『花火 *Feuerwerk*』(1983)¹⁸とフォルクスオーパーのオリジナル作品『ギルベルト&スリヴァン *Gilbert & Sullivan*』(1983) は、ミュージカルというよりもむしろオペレッタ寄りの作品で、興行的には不成功に終わった (id., S. 48-49)。またこれらの作品の多くで、プラーヴィはドイツ語翻訳から脚色・演出、製作総指揮といった多岐にわたる役割を担当した (id., S. 32-33)。

3-3. 反響

『キス・ミー・ケイト』以来の、フォルクスオーパーでのミュージカル公演の盛況は、ヴィーンにおけるミュージカルの存在感を一気に高めた。ただし肯定的な評価よりも、むしろ公演に対する非難によって、ミュージカルは注目を集めた (Pelz 1995, S. 51)。

実のところ、フォルクスオーパーでミュージカルが上演される前からすでに、座付き俳優・演奏家から不満の声が上がっていた。というのも、ミュージカルをフォルクスオーパーで上演するにあたって、「本場」ブロードウェイのやり方を可能な限り踏襲すべく、新たな主演俳優の契約とオーケストラの刷新が行われたためである (id., S. 30)。

くわえて、利益代表者と報道陣も、ミュージカル公演が計画された段階でこれを盛んに糾弾した。大半は、アメリカの娯楽演劇であるミュージカルを連邦劇場で上演することに異を唱えるものだった (id., S. 30-33)。公演前からすでにオーストリア各紙は、「文化施設」としての価値を

¹⁷ 当時、ドイツもブロードウェイ・ミュージカルを盛んに輸入しており、ドイツ語訳も並行して進められていた (Schmittner 2005, S. 26-44)。メロディと訳詞の調和が目指されただけでなく、『マイ・フェア・レディ』(1961 年、テアター・デス・ヴェステンス Theater des Westens) では当地のベルリン弁 Berlinerisch が用いられるなど、ドイツ語のテキスト制作には工夫が見られた。

¹⁸ 同作についてはコサーツカの研究に詳しい (Kosacka 2012)。

有したフォルクスオーパーが、ミュージカルを演目として採用することで、単なる娯楽劇場へと成り下がるのではないかと危惧していた¹⁹。

そして公演が成功しても、ヴィーンに浸透していたミュージカルの否定的なイメージが完全に覆ることはなかった。たとえば、ナチス・ドイツ時代のドイツとオーストリアで活躍していた指揮者のクレメンス・クラウス **Clemens Krauss** は、文化的責任はあらゆる外国的要素の徹底的な排除によって成立するとして、『ポーギーとベス』を「外国的 *ausländisch*」だと一蹴した (Steinberg 2003, S. 170)。彼ほどではなかったにせよ、ヴィーンの人々にとって--おそらくコスモス・テアターでの「タベ」からすでに--ミュージカルは駐屯軍の文化、ないしアメリカ風のプロパガンダの表現として体験され、「外国的なもの」として意識された (ibid.)。フォルクスオーパーで 1950 年代以来行われてきたミュージカル公演が、この「外国的なもの」という枠を超えて観客に受け容れられることはなかった²⁰。

事実、オペラやオペレッタとの接続を試みた、すなわち音楽劇としての側面を強く打ち出したミュージカル『花火』と『ギルベルト&スリヴァン』の公演は失敗に終わった。この失敗から、ミュージカルと既存の音楽劇の接続が、フォルクスオーパーの観客から期待されていなかったことが見て取れる。現に、『プレッセ *Die Presse*』紙は、「我々には、我々のヴィーン・オペレッタがある。アメリカ人に教えてもらうことは何もない」と断言し、「ヴィーンのオペレッタ作品に総じてまだまだ学び発展する力があるとすれば、学んでみずからを充実させる機会は今だ」と報じた (*Die Presse* 1956, S. 4)。ミュージカルは、新たなジャンルとして肯定的に受け入れられることはなく、むしろオペレッタに対する生産的な刺激とみなされ、ヴィーンにおけるオペレッタの音楽的優位がここに強調されたのだった (Pelz 1995, S. 34)。

実際、ブラーヴィ自身も、ミュージカルに対するヨーロッパの音楽劇の優位を念頭に置いていた。後述する TadW がミュージカル劇場としての立場を推進していく際、有力な芸術監督候補としてブラーヴィの名が挙げだったが、彼は次のように発言して辞退した。「なぜなら、私の心はオペラのものだからだ。私はつねに口にしてきた--オペラは私の伴侶であり、ミュージカルは一時の恋人に過ぎないと。私は伴侶のもとに留まっていたかった。だから、ロルフ・クツェラ **Rolf Kutschera** を芸術監督に推薦したのだ」(Prawy 1989, S. 20)。

総括していえば、フォルクスオーパーは、ヴィーンにミュージカルというジャンルを輸入するうえで重要な役割を果たす一方、このジャンルに対して一定の距離を保ち続けた。同劇場はヴィーンを代表する連邦劇場の一つであり、あくまでもその中心にはヨーロッパの音楽劇があった。そして第二次世界大戦終結直後のヴィーンにおける文化的復興と表裏一体の関係の、ある種の排外主義がそこにあったことは想像に難くない。

¹⁹ 1954 年 10 月 23 日付の『アルバイター・ツァイトゥング *Arbeiter Zeitung*』, 1954 年 11 月 9 日付の『ノイエス・エーステライヒ *Neues Österreich*』, 1954 年 11 月 11 日付の『ヴェルトプレッセ *Weltpresse*』, 1954 年 11 月 13 日付の『ヴィーナー・ツァイトゥング *Wiener Zeitung*』など。

²⁰ アメリカ人俳優が主演するケースが多かったことも一因だったと考えられる。

これに対し、次章で扱う **TadW** はミュージカルに対して積極的な態度を取り続けた。その結果、ウィーンにおけるミュージカル公演の中心地はフォルクスオーパーから **TadW** へ移っていった。

4. テアター・アン・デア・ウィーン (1962-90) : ミュージカルの主演目化

フォルクスオーパーがオペラやオペレッタを主演目とし、その傍らでミュージカルを上演した一方、**TadW** はミュージカルを年間レパートリーの中心に据えようとした²¹。このような積極策の背景には、戦後まもなくの同劇場が抱えていた経済的な苦境があった。本章では、**TadW** が再開場した 1962 年以降、1990 年までの同劇場におけるミュージカル公演とその反響を、三人の芸術監督の在任期間ごとに追究し、輸出を念頭に置いたミュージカル作品が 1990 年代に **TadW** で制作されるまでの過程を明らかにする。

4-1. フリッツ・クリンゲンベック (1962-65) : 劇場の再興

TadW もフォルクスオーパーと同じく、第二次世界大戦後の 1945 年から 1955 年にかけて国立歌劇場の代替劇場として運用されたが、1955 年に経済的な理由で閉鎖された点で異なっていた。一時、大型映画館に改装されるか、取り壊されて立体駐車場が建てられるのではないかという憶測もあったが、当時のウィーン市長フランツ・ヨナス **Franz Jonas**、市文化参事のハンス・マンドル **Hans Mandl**、市経済参事のフェーリックス・スラヴィク **Felix Slavik** が **TadW** の市営化と全面改装を決定した (**Tolar 1991, S. 232**)。

1962 年、**TadW** は 7 年ぶりに公演を再開、同劇場を 1801 年に創設したエマーヌエル・シカネーダ **Emanuel Schikaneder** 作、モーツァルト作曲の『魔笛 *Die Zauberflöte*』を上演した。劇場はその後に客演または連邦劇場の公演のための小劇場として利用される予定だったが、経営難を理由にこの方針は見送られ、代わりに貸し劇場としての利用が推進された (**id.**, **S. 234**)。だが、当時の一日当たり使用料の相場が 21,000 シリングだったことに鑑みると非常に高額な、61,000 シリングという価格設定 (**Lang 2001, S. 104**) でも経営を立て直せず、**TadW** は二度目の方針転換を迫られた。

当時、**TadW** の経営母体はウィーン市が設立した〈テアター・アン・デア・ウィーン有限会社 **Theater an der Wien GmbH**〉で、市文化参事のカール・ヤンコ **Karl Janko** がその指揮を執っていたが、これがフリッツ・クリンゲンベック **Fritz Klingenberg** へと引き継がれた (**id.**, **S. 102-104**)。

クリンゲンベックは年 2 本の主催公演の制作を監査役会から命じられたが、これに先んじて、
テアター・デア・ユーゲンツ
 青少年劇団による公演と、5 月から 6 月にかけて毎年開催される国際舞台芸術祭ウィーン芸術週間の公演がすでに年間スケジュールに組み込まれていた。クリンゲンベックは **TadW** の芸術監督を 3 年務め、1965 年に退いたが、辞任の一因は監査役会からの無理な注文にあったと報じられた (**id.**, **S. 105**)。

²¹ 2006 年の経営方針の変更に伴い、**TadW** でミュージカルが上演されることはなくなった。

だが一方でクリンゲンベックは短い在任中にいくつかの重要な仕事を実現させた。まず 1962 年夏、ヴィーンを訪れる観光客向けに、以後ほぼ毎年恒例のイベントとなる〈夏のオペレッタ Sommeroperette〉を開催、さらに 1963 年 9 月には『マイ・フェア・レディ *My Fair Lady*』を、1965 年 4 月には『ウエスト・サイド・ストーリー』を上演に導いた（巻末資料：表 2）²²。

これらに加えて、クリンゲンベックは年 2 本の主催公演というヴィーン市との約束を、ヨーロッパ、とりわけドイツ語圏にもたらされたばかりのミュージカルというジャンルで果たそうと考えていた（id., S. 106）。だがそのアイデアを実行に移す前に辞任してしまった。

4-2. ロルフ・クッチェラ（1965-82）：ミュージカルの定着

1965 年 4 月にクリンゲンベックが TadW の芸術監督の座を退いたのち、後を継いだのが前出のクッチェラだった²³。舞台・映画俳優としてのみならず、主にベルリーンで演出家としても活躍していた彼は、TadW を「現代的で音楽を軸にした娯楽劇場」にすべく、改革に乗り出した（id., S. 107）。

9 月から 5 月までのシーズンでつねに 2 本の主催公演を制作し、かつこれらの公演で TadW を満員にするという市の要求に応えるには、ミュージカルの導入が最適だとクッチェラは考え（ibid.）、計画を即座に実行に移すべく、TadW 執行部を含め、あらゆる方面から理解を得た。先述の通り、プラーヴィも助力を約束した一人だった（*Die Presse* 1965, S. 6）。

ミュージカルを TadW に迎える環境がこうして整えられる一方、経費削減のため、仲介業者や出版社を間に挟まず、直接ブロードウェイの作者からミュージカル作品の上演権を獲得することが試みられた（Lang 2001, S. 107; Pelz 1995, S. 93）。また当時の TadW には座付き俳優・演奏家を持つ経済的余裕がなかったため、これについてはオーケストラとダンサーを探し出すところから始めなければならなかった（Tolar 1991, S. 236）。

こうしてクッチェラの芸術監督就任から 1 年足らずの 1965 年 12 月、ブロードウェイ・ミュージカル『努力しないで出世する方法 *Wie man was wird im Leben, ohne sich anzustrengen*』（原題：How to Succeed in Business Without Really Trying）が TadW で上演された。同劇場主催のミュージカル公演はこれが初であり、同作のドイツ語上演²⁴も初だった（Pelz 1995, S. 59）。ヴィーンでのミュージカル公演の質をブロードウェイの認める水準に高めるため、演出・振付には、ニューヨーク初演版（1961）にアシスタントとして携わっていたデイル・モレダが招聘された。「本場」のやり方は制作組織にまで及び、クッチェラには「芸術総監督 künstlerische Gesamtleitung」という肩書が与えられた（Lang 2001, S. 110）。

²² ただし両者とも客演で、前者はベルリーンのテアター・デス・ヴェステンズから、後者はフィンランドのタンペレ市からの招聘だった。

²³ TadW の支配人にはローベルト・ユングブルート Robert Jungbluth (1964-69 年在任) が就いた。

²⁴ ドイツ語翻訳には、ベルリーン版『マイ・フェア・レディ』で好評だったローベルト・ギルベルト Robert Gilbert に加えて、ヴィーン弁を取り入れるべくゲアハルト・ブロンナー Gerhardt Bronner が携わった（Back-Vega 2008, S. 21）。

反響については、一部の地元紙の反応は芳しくなかったものの²⁵、多くの全国紙・ドイツ各紙が公演の成功を報じた (ibid.; Tolar 1991, S. 236)。例えば『クロネン・ツァイトウング *Kronen Zeitung*』は 1965 年 12 月 23 日付の記事で、「ヴィーンで良質なミュージカルの上演が見たければ、TadW に行けば間違いない」と断言した (*Kronen Zeitung* 1965)。

ヴィーン版『努力しないで出世する方法』は初日から 4 か月後の 1966 年 3 月までに計 62 回上演され、成功裡に幕を下ろしたが、この成功が TadW の今後歩むべき路線を決定づけた。すなわち、ミュージカルを主演目に据えた劇場運営である。この方針は、クッチェラと、TadW に迎えられた新たな運営ディレクターであるフランツ・ホイスラー Franz Häußler (1969-2008²⁶在任) によって、以後も推進された。

クッチェラの 18 年に及ぶ在任期間中 (1965-83)、計 26 本 (うち 1 本は客演)²⁷のミュージカル作品がドイツ語で上演された。その約半数が英米から輸入されたミュージカル作品だったが、うち 10 本がこのさいドイツ語に初翻訳されたもので、また 9 本にはブロードウェイから演出家が招聘された (Back-Vega 2008, S. 59; Pelz 1995, S. 93)。

さらにクッチェラは、TadW で 4 本のミュージカル作品を独自に制作し、「世界初演 *Weltaufführung*」に導いた。すなわち、『ボルターアーベント *Polterabend*』(1967)、『ヒーローズ・ヒーローズ *Helden, Helden*』(1972)、『一杯の水 *Das Glas Wasser*』(1977)、そして『ナッシュマルクトの女伯爵 *Die Gräfin vom Naschmarkt*』(1978) である。ゲオルグ・クライスラー Georg Kreisler 作曲の『ボルターアーベント』こそ振るわなかったものの、ドイツ語圏で不動の人気を誇るウード・ユルゲンス Udo Jürgens を作曲家に迎えた『ヒーローズ、ヒーローズ』は、1973 年に再演されただけでなく、ドイツのハンブルクとヒルデスハイム、スイスのルツェルンでも上演された (Lang 2001, S. 113, 125-127)。『一杯の水』は 1960 年公開の同名の映画をミュージカル化した作品で、同映画作品の監督ヘルムート・コイトナー Helmut Käutner が演出した (id., S. 132)。そして 2 年以上の制作期間を経て上演された『ナッシュマルクトの女伯爵』は、戦前から映画界で、戦後はオペレッタやミュージカル界でも活躍してきたマリーカ・レック Marika Röck を主役に据え、両大戦間期のナッシュマルクト [ヴィーン名物の市場] 特有の人物像を舞台上に現出させた。この公演はオーストリアとドイツでテレビ放映もされ、また TadW での計 2 シーズンの上演期間中、計 145,000 人の観客動員数を記録した (ibid.)。これら一連の公演が上首尾に終わったことで、オーストリアでも優れたミュージカル作品を制作できることが証明された。

TadW に到来したミュージカル・ブームは、過去の同劇場でのオペレッタの時代を彷彿とさせた。というのも、オペレッタはパリに起源を持ち、ヴィーン輸入時に改変され、「ヴィーナー・

²⁵ 『ノイエス・エーステライヒ』、『ヴィーナー・ツァイトウング』など。

²⁶ 1987 年以降はヴィーン劇場協会の運営ディレクターとしての在任。

²⁷ プラーヴィ作・出演のマルチ・メディア・ショウ『ロベルト・シュトルツと彼の世紀 *Robert Stolz und sein Jahrhundert*』(1980) を加えて 27 本とする表記もある (Back-Vega 2008, S. 59)。

オペレッタ」として世界的に認められるまでに成長した経緯があったからだ (Kutschera 1983, S. 17)。この先例に照らせば、ウィーンで制作されるミュージカルが〈ウィーンらしさ〉を獲得し、かつブロードウェイやウエストエンドといった発信地のミュージカルと肩を並べる可能性は十分あった。ウィーンを舞台にして書き下ろされた『ナッシュマルクトの女伯爵』は、まさにこの〈ウィーンらしさ〉を意識した先駆的作品だった。

だが上記一連の **TadW** による主催公演には問題もあった。一作目の『努力しないで出世する方法』にブロードウェイの制作陣を迎えたことにより、「ウィーンの演劇界は初めてアメリカのショービジネスの過酷さと精確さに直面した」(Lang 2001, S. 110)。なるほど、同作ほかの上演によって、**TadW** はウィーンの他の劇場よりも質の高いミュージカル公演を提供できた。クツェラの働きで、ミュージカルは **TadW** に定着もした。だがそれでもなお、クツェラのミュージカル作品は、「ブロードウェイとは違って 100%の完成が決して見出されなかった」と報道陣からいつも非難された (Tolar 1991, S. 258)。こうした背景から、**TadW** は次の課題--世界的な水準の精確さと、世界に通用する〈ウィーンらしさ〉の獲得--に取り組むことになる。

4.3. ペーター・ヴェック (1982-90²⁸) : 世界的な水準の獲得へ

クツェラの後任はペーター・ヴェックだった。ドイツ語圏で俳優として活躍する傍ら、映画・テレビ俳優および演出家としても活動していた彼のもとで、**TadW** のミュージカルは次の段階へと進むことが目論まれた。すなわち、社会的・時事的問題を表現するとともに文学的な価値を有した現代的なミュージカルの創出である (Pelz 1995, S. 80)。

ヴェックが就任する直前の 1981 年、アンドリュース・ロイド・ウェバー作の 2 本のミュージカル作品、『エヴィータ *Evita*』と『ジーザス・クライスト・スーパースター *Jesus Christ Superstar*』が **TadW** で上演された。オペレッタ的な形式ではなく、アクチュアルな演劇の形式をここに見て取ったヴェックは、ロンドンの制作スタッフと共同で、まったく新たなミュージカル作品をウィーンで制作、世界に向けて発信することを企てた。ただしその実現には最高の水準が求められた (Bömh & Weck 1982, S. 7)。

公演の質を高めるためにヴェックがまず着手したのは劇場の人員整理だった。アメリカでの公演の水準に達していないと判断された歌手・ダンサーは解雇され (Pelz 1995, S. 81)、並行して、長期契約に適用ミュージカル俳優の養成のために〈タンツ・シュトゥーディオ・テアター・アン・デア・ウィーン *Tanz-Studio Theater an der Wien*〉が 1984 年に創設された (Kutschera & Weck 1984, S. 8)。研修生は 2 年の養成期間で (のち 2 年半に延長) 歌唱と舞踊双方に秀でたミュージカル俳優になることが求められた (**TadW** 1984, S. 94)。

年間レパートリーも大幅に刷新された。**TadW** はオペレッタやジングシュピール、懐古的なミュージカル作品ではなく、劇場に若い人々を呼び込むようなミュージカル作品を上演すべきだとヴェックは考えた (Löbl & Weck 1983, S. 4)。というのも、先行ジャンルの公演はすでにライムントテアター *Raimundtheater* やフォルクスオーパーといったウィーンの他の劇場

²⁸ 本稿で扱う範囲は 1990 年までだが、ヴェックは 1992 年まで芸術監督を務めた。

が十分提供しており、ジングシュピールに至っては古い映画のモチーフがそのまま使い回されていて、とても若年層向けではなかったからだった (ibid.)。

くわえて、ちょうどその頃、あるロンドンのミュージカル作品が英米で大旋風を巻き起こしてもいた。ロイド・ウェバー作の『キャッツ *Cats*』である。1981年にロンドンで初演され、翌年にブロードウェイで上演された同作を、ヴェックはただちに TadW の公演スケジュールに取り入れたいと考えた。ただし彼の目論見は、単にオリジナル版のコピーをウィーンで上演することではなく、オリジナル版の制作陣と一緒に、ウィーンに合った新演出を作り上げるというものだった (Lang 2001, S. 144)。

まずは上演権の獲得、次に劇場の規模に合わせた演出が課題となった。それまでのロイド・ウェバーとの仕事上でのやり取りが奏功し、ヴェックはドイツ語圏で初めて、ミュージカル作品の著作権に関する認可の取得に成功した (Schmittner 2005, S. 29-30)。TadW は運営資金の 50～60%を公的助成に依存していたため (Pelz 1995, S. 91)、英米でのように劇場を『キャッツ』のために大改装することは不可能だったが (Lang 2001, S. 144)、その一方、ロンドン初演版の制作陣によって、ウィーン版のために演出・振付に手が加えられた (Pelz 1995, S. 84)²⁹。俳優については同公演のためだけに選考が行われたが、歌唱とダンス双方の能力を重視した結果、ドイツおよびオーストリア出身の俳優は皆無だったため、俳優たちの発音を矯正すべく、音声学のトレーナーが制作陣に加わった (Schmittner 2005, S. 30; Tolar 1991, S. 260)。

こうして 1983 年 9 月、ウィーン版『キャッツ』の公演が TadW で始まったが、結果は大入りで、1983/84 年の劇場稼働率は 99.60%を記録した (Pelz 1995, S. 84)。『キャッツ』はその後も、ウィーン芸術週間やビエンナーレ・タンツフェスティヴァルといったイベントの期間を除き、1990 年 9 月まで繰り返し上演され³⁰、220 万人以上の観客動員数を記録した³¹。

ウィーン版『キャッツ』の大成功はウィーンでミュージカルを圧倒的な人気ジャンルにした。それは統計にも表れ、この時点で TadW は観客動員数でフォルクスオーパーを凌ぎ、ウィーンの全劇場中第 4 位に位置した (Österreichischer Statistisches Zentralamt 1985, S. 13)。さらに TadW は、ミュージカルをウィーン観光のアトラクションの一つにすべく、市観光局の協力を取り付けもした (Back-Vega 2008, S. 116-122; Schmitter 2005, S. 68)。

『キャッツ』が巻き起こしたミュージカル・ブームによって、ヴェックの最終目標である〈ミュージカルの中心地・ウィーン Musicalmetropole Wien〉はにわかに現実味を帯び出した。この目標に向かう次の段階は、1987 年、TadW とライムントテアター、そしてローナッハ劇場 Ronacher という三劇場の運営を一元化するための〈ウィーン劇場協会 Vereinigte Bühnen Wien〉の設立だった。興味深いのは、同協会が市文化担当局 Kultur-Beamtenamt の管轄下に

²⁹ 一例として、バルコニー席の手すりの上に俳優が登場した (Weck 2010, S. 277-278)。

³⁰ 1988 年 10 月以降は TadW ではなく、ローナッハ劇場で上演された。

³¹ ウィーン版『キャッツ』については以下に詳しい。Back-Vega 2008, S. 104-115; Pelz 1995, S. 82-86; Lang 2001, S. 140-145。

は収まらず、市が 100%出資するヴィーン・ホールディング社 **Wien Holding**³² (1970 年設立) の文化・イベント部門に組み込まれたことである (Lang 2001, S. 147)。総支配人となったヴェックのもとで目指されたのは、「芸術的かつ商業的な共同運営 **gemeinsamen künstlerischen und kaufmännischen Führung**」を合言葉にした、三劇場の運営のための、可能な限り最も経済的な基盤の形成だった (Back-Vega 2008, S. 122)。その実現に際して、ミュージカルは、**TadW** の「文化史的課題」を維持するための強力な土台となることが目論まれた (ibid.)。

一方、ヴェックによるこのような刷新は反発も招いた。ヨーロッパの音楽劇の伝統を有したヴィーンの劇場という **TadW** に刷り込まれたイメージからの乖離に、とりわけ同劇場でのオペラ公演に親しんだ文化担当記者や知識人層から非難の声が上がったのである (ibid.)。一部の報道は、ミュージカルのロングラン公演が **TadW** を「占領」してしまうことを嫌った (Lang 2001, S. 147)。ミュージカル公演へのマイクの導入に際して、劇場の音響設備が十分に生かされないのではないかと危惧された (id., S. 150)。

4.4. ミュージカルの受容に果たした役割

ここまで、**TadW** がいかなる背景からミュージカルを輸入し、どのように受容していったのかを、戦後の同劇場を担った三人の芸術監督の任期に即して整理してきた。以下、あらためて確認しよう。

クリンゲンベックの在任期間 (1962-65) から、**TadW** がミュージカル路線に転向する準備は始まっていた。というのも、その短い任期中に実行こそされなかったものの、ヴィーン版ミュージカルのアイデアは、すでに彼によって提案されていたからである。さらに、彼はヴィーンを訪れる観光客を新たな客層に見込み、この視点は以後の芸術監督にも受け継がれた。フォルクスオーパーがミュージカルをあくまでもサブ・カテゴリーとして導入したのに対して、**TadW** はこのような思い切った新方針を打ち出したが、その背景には当時の深刻な経営難があった。

クツェラの在任期間 (1965-82) には、継続的にミュージカル作品が上演され、ミュージカルは **TadW** に徐々に定着していった。クツェラは各方面からの理解を取りつけることで、市からの助成を失わずにミュージカル公演を続けることに成功した。また彼はミュージカル公演を主催する一方、オペラやオペレッタ、一連の特別イベント **Sonderzyklus**, スタジオ・プロダクション、バレエのタベ、朗読会といった多岐にわたるジャンルの催しを取り仕切っており (Lang 2001, S.139)、結果としてミュージカルは **TadW** が扱うジャンルの一つとなった。そしてクツェラの在任中、4 本のオリジナル作品が制作され、オーストリアでもミュージカルの良作を生み出せることが証明された。

とはいえ、クツェラ期のミュージカルの成功はドイツ語圏に留まり、その外へは展開しなかった。これに対して、後任のヴェックは、ヴィーンで上演されるミュージカルを世界的な水準に高めるべく、在任期間 (1982-92) の前半期である 1980 年代半ばをミュージカル公演の質の向上と後進の育成に捧げ、オリジナル版の制作陣と協働し、国際的な水準を有したヴィーン・ヴァ

³² 同社は市内計 75 の所属企業 (2016 年時点) の監査・予算管理を主に行っている。

ーションを制作した。ただしこれらヴィーン版は、オリジナル版の制作陣によって英米ミュージカルのやり方で翻案されたという点で、完全なローカル化には至らなかった。

またクッチェラとは異なり、ヴェックは **TadW** を、ヴィーン芸術週間などの年間行事を除き、専らミュージカル公演のために使った。これによって高い劇場稼働率が維持されたが、劇場の持つ文化史的価値の擁護を唱える人々からは、フォルクスオーパーへのミュージカル公演導入時ほどではなかったにせよ、反発の声が上がった。ミュージカルの文学的・芸術的価値は、ここに至ってもなお疑問視されていた。

5. 〈オーストリア・ミュージカル〉前夜：ヴィーン産ミュージカルへの期待

以上、ミュージカルがヴィーンの公共劇場で初めて上演された 1956 年から、ドイツ語圏外への進出を目的にしたミュージカル作品が制作される 1990 年代まで、ヴィーンでミュージカルがどのように受容されてきたのかを、フォルクスオーパーと **TadW** という二つの劇場での対照的な受容プロセスを通じて概観してきた。

フォルクスオーパーは、いち早くミュージカルを公演レパートリーに導入した点で、ヴィーンのミュージカル受容における先駆的役割を果たした。だが同劇場はヴィーンを代表する連邦劇場の一つとして音楽劇を保護する立場を取り、ミュージカルはあくまでも年間レパートリーの一つとして上演された。従来音楽劇とミュージカルを接続しようとする試みが幾度かなされたが、フォルクスオーパーの観客は、ミュージカルを〈アメリカ的なもの〉にとどめ、それ以上の翻案を望まなかった。

これに対して、**TadW** は 1962 年以降、ミュージカルを徐々に年間レパートリーの中心に据え、このジャンルがヴィーンに定着する際、主導的な役割を果たした。輸入されたミュージカル作品は英米の手法に則って翻案され、完全なローカライゼーションは果たされなかったが、これによって、同劇場は国際的水準を満たしたミュージカル公演の手法を経験的に獲得した。また、同劇場はオリジナル・ミュージカルの制作にも着手した。これらの成功はドイツ語圏内に限られたものの、オーストリアでミュージカル作品を制作できることがここに証明された。

これらの受容プロセスのなかで、戦後ヴィーンでミュージカルを取り巻いていた諸要素は複合的に作用した。すなわち、ヴィーンの音楽劇をめぐる「真面目 **Ernst**」と「エンターテインメント **Unterhaltung**」の対立史、ヴィーンの（公共）劇場のシステム、制作スタッフ・俳優・批評家・観客間の関係、映画やテレビといったメディアの影響、観光・文化政策との関係、戦後ヴィーンにおける〈アメリカらしさ〉と排外主義などである。

ともあれ、ヴェックが掲げていた目標--「社会的・時事的問題を表現するとともに文学的な価値を有した現代的なミュージカル」--に達するミュージカル作品を制作・上演するための準備はここに整った。ヴィーン劇場協会が創設され、運営ディレクターであるホイスラーの全面的な協力が約束されていたことにより、新たなプロジェクトに関して資金面の不安はなかった。ミュージカル公演の質が向上したことで、**TadW** で上演可能な公演の幅も広がっていた。

次の課題は、国際的な水準を満たしたオリジナルのミュージカル作品をウィーンで制作・初演し、世界に発信することだった。具体的には、既存の英米ミュージカルと少なくとも同規模の商業的成功を手にし、ウィーンでのミュージカルの価値を高めて市の助成を盤石なものにするという二つの目標が立てられた。〈ミュージカルの中心地・ウィーン〉を国内外に知らしめるべく、1990年代に入って始動した新たなプロジェクトについては、稿をあらためて論じることにした。

参考文献一覧

英語文献

- 1) ARENS Katherine, “Glücklich ist, wer [nicht] vergisst: From Museum Culture to Broadway-an-der-Wien“. In: Bayer, Gerd. ed., *Mediating Germany: Popular Culture between Tradition and Innovation*, Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006, pp. 73-91.
- 2) Grove, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, SADIE Stanley ed., Vol. 12, London: Macmillan Publishers Ltd, 1980.
- 3) MAGEANU Daniela F., *The aesthetics of Takarazuka: a case study on Erizabēto – ai to shi no rondo*, Master's thesis, University of Canterbury, 2015.
- 4) MCMILLIN Scott, *The Musical as Drama*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.

ドイツ語文献

- 5) BAB Julius, *Das Theater im Lichte der Soziologie. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1931 mit einem Geleitwort von Alphons Silbermann*, Stuttgart: Ferdinand Enke, 1974.
- 6) BACK-VEGA Peter, *Theater an der Wien: 40 Jahre Musical*, Wien: Amarthia Verlag, 2008.
- 7) BÖMH Gotthard und WECK Peter, „Ich habe keine Angst“, in: *Die Bühne*, Wien: Geyer, Oktober 1982, S. 7.
- 8) BRANDTNER Wilhelmine, *Dr. Marcel Prawy - Pionier und Wegbereiter des Musicals vom Broadway nach „Good Old Europe“*, Dissertation, Universität Wien, 2012.
- 9) *Die Presse*, „Triumphaler Einzug des ‚Musicals‘ ‚Kiss me, Kate‘ in der Volksoper“, Februar 16, 1956, S. 4.
- 10) *Die Presse*, „Musicals für Theater an der Wien. Rolf Kutschera gibt seine Pläne bekannt“, April 14, 1965, S. 6.
- 11) GRUBER Martina Elisabeth, *Die Vereinigten Bühnen Wien und ihre Musicalproduktionen*, Dissertation, Universität Wien, 2010.
- 12) FISCHER-LICHTE Erika, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. Stuttgart: UTB Franke, 2009. (フィッシャー＝リヒテ エリカ『演劇学へのいざない 研究の基礎』山下純照, 石田雄一他訳, 国書刊行会, 2013)
- 13) KOSACKA Małgorzata, „Zum Phänomen des deutschsprachigen Musicals, dargestellt auf der Grundlage *Das Feuerwerk* von Paul Burkhard, Erik Charell und Jürg Amstein“, *ACTA Philologica*, 41, 2012, S. 105-110.
- 14) *Kronen Zeitung*, „Haupttreffer im Theater an der Wien“, Dezember 23, 1965.
- 15) KUTSCHERA Rolf, „Ich war eine Notlösung“, in: *Die Bühne*, Wien: Geyer, Dezember 1983.
- 16) KUTSCHERA Edda und WECK Peter, „Österreicher an die Front!“, in: *Die Bühne*, Wien: Geyer, Dezember 1984, S. 8.

- 17) LANG Attila E., *200 Jahre Theater an der Wien*, Wien: Holzhausen, 2001.
- 18) LÖBL Hermi und WECK Peter, „Unmögliches möglich machen“, in: *Die Bühne*, Wien: Geyer, September 1983, S. 4.
- 19) Österreichischer Statistisches Zentralamt, hrsg., „Kulturstatistik 1985“, in: *Statistik Austria. Beiträge zur österreichischen Statistik*, Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1985.
- 20) PELZ Martina, *Historischer Abriss der Entwicklung des Musicals in Wien - dargestellt am Beispiel von Volksoper, Theater an der Wien und Raimundtheater*, Diplomarbeit, Universität Wien, 1995.
- 21) PRAWY Marcel, „Der Text macht die Musik. Anmerkung zur Ankunft des Musicals in Europa“, in: *Forum*, 3, Wien, 1956, S. 110-113.
- 22) PRAWY Marcel, „Der Pionier“, in: *Das Musical. Die Musicalzeitschrift*, Februar/März 1989, S. 18.
- 23) PRAWY Marcel, DUSEK Peter und WAGNER-TRENKWITZ Christoph, *Marcel Prawy erzählt aus seinem Leben*, München: Heyne, 2000.
- 24) RAPP Uri, *Handeln und Zuschauen, Untersuchung über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1973, S. 19.
- 25) RATHKOLB Oliver. *Die paradoxe Republik: Österreich 1945 bis 2015*, Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2015.
- 26) ROMMEL Birgit, *Aus der ‚Schwarzen Möwe‘ wird ‚Elisabeth‘: Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Musicals über die Kaiserin von Österreich*, Hamburg: Diplomica Verlag, 2007.
- 27) RUMPEL Karl Paul, *Ernst Marboe als Leiter der Bundestheaterverwaltung*, Dissertation, Universität Wien, 1981.
- 28) SCHAUPP Andreas, *Die Geschichte der Wiener Volksoper von 1945 bis 1955. Die Stellung des Hauses zwischen der Zerstörung und der Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper am Ring*, Dissertation, Universität Wien, 1990.
- 29) SCHMIDT-JOOS Siegfried, *Das Musical*, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1965.
- 30) SCHMITTNER Anna, *Entwicklung des Musical-Tourismus im deutschsprachigen Raum*, München: Der GRIN Verlag, 2005.
- 31) SILVERMANN Alphons, „Die soziologischen Aspekte des Theaters“, in: SILVERMANN Alphons, hrsg., *Militanter Humanismus, von den Aufgaben der modernen Soziologie*, Frankfurt am Main: Fischer, 1966.
- 32) SONDERHOFF Joachim und WECK Peter, *Musical. Geschichte - Produktionen - Erfolge*, Braunschweig: Westermann, 1986.
- 33) STEINBERG Michael P., „Leonard Bernstein in Wien, oder: Das Judentum durch die Musik“, in: BOTSTEIN Leon und HANAK Werner, hrsg., *Quasi una fantasia: Juden und die Musikstadt Wien*, Wien: Wolke Verlag, 2003, S. 169-177.
- 34) TadW (Theater-an-der-Wien-Betriebsges.b.H), *Geschäftsbericht Theater an der Wien*, 1984.
- 35) TOLAR Günter, *So ein Theater! Die Geschichte des Theaters an der Wien*, Wien: Ueberreuter, 1991.

36) VBW (Die Vereinigte Bühnen Wien) *Elisabeth* (公演プログラム), 1992, 1997, 2003.

37) VBW (Vereinigte Bühnen Wien) *Schikaneder* (公演プログラム), 2016.

38) WECK Peter, *War's das? Erinnerungen*, Wien: Amalthea Signum, 2010.

日本語文献

39) 小山内伸『『エリザベート』』『進化するミュージカル』論創社, 2007, pp. 78-85.

40) 後藤綾香『ミヒャエル・クンツェの＜ドラマ・ミュージカル＞研究』修士論文, 東京藝術大学, 2005.

41) 阪上由紀「海外ミュージカルのタカラヅカ化:《エリザベート》の場合」『関西学院大学人文論究』第60巻, 第1号, 2010, pp. 183-203.

42) 鈴木国男「エリザベート変容」『共立女子大学文芸学部紀要』第58巻, 2012, pp. 59-74.

43) 平田栄一郎『ドラマトウルク 舞台芸術を進化／深化させる者』三元社, 2010.

44) 丸本隆「ドイツの演劇制度」『現代ドイツのパフォーミングアーツ』三元社, pp. 21-23, 2006.

45) 渡辺芳敬「ヨーロッパ発ミュージカルの現在 ―ロック・オペラからスペクタクル・ミュージカルへ―」『早稲田大学教育学部学術研究 (複合文化学編)』第56巻, 2008, pp. 37-55.

46) 渡辺芳敬「ウィーン発ミュージカル『エリザベート』」『早稲田大学教育学部学術研究 (複合文化学編)』第58巻, 2010a, pp. 13-26.

47) 渡辺諒 (芳敬)『「エリザベート」読本 ウィーンから日本へ』青弓社, 2010b.

巻末資料

表1 フォルクスオーパーで上演されたミュージカル作品一覧 (1956-91)

初日	公演名 (○ドイツ語初翻訳)	作曲者	初演地 (初演年)
1956. 2	Kiss Me, Kate!	Porter	NY, 1948
11	○Wonderful Town!	Bernstein	NY, 1953
1957. 2	○Annie, Get Your Gun!	Berlin	NY, 1946
1965. 3	Porgy and Bess	Gershwin	NY, 1935
1968. 2	○West Side Story	Bernstein	NY, 1957
1971. 3	Show Boat	Kern	NY, 1927
1972. 10	○Karussell	Rodgers	NY, 1945
1974. 12	Anatevka (客演)	Bock	NY, 1964
1979. 11	My Fair Lady	Loewe	NY, 1956
1983. 2	Das Feuerwerk	Burkhard	München, 1950
12	Gilbert & Sullivan	Sullivan	Wien
1984. 3	Hello, Dolly!	Herman	NY, 1964
1991. 1	La Cage Aux Folles	Herman	NY, 1983

(Pelz 1995, S. 118-122 をもとに加筆修正)

表2 TadW におけるミュージカル公演の上演記録 (1962-90)

初日	公演名 (○ドイツ語初翻訳)	作曲者	初演地 (初演年)
Intendant: Fritz Klingenbeck (1962-65)			
1963. 9	My Fair Lady (客演)	Loewe	NY, 1956
1965. 4	West Side Story (客演)	Bernstein	NY, 1957
Intendant: Rolf Kutschera (1965-82)			
12	○Wie man was wird im Leben, ohne sich anzustrengen	Losser	NY, 1961
1966. 3	Irma La Douce	Monnot	NY, 1960
9	Heimweh nach St. Pauli (客演)	Olias	Hamburg, 1954
12	Der König und ich	Rogers	NY, 1951
1967. 3	Polterabend	Kreisler	Wien
1968. 1	○Der Mann von La Mancha	Leigh	NY, 1965
3	Can Can	Porter	NY, 1953
9	Hallo, Dolly!	Herman	NY, 1964
12	Der Mann von La Mancha	Leigh	See above
1969. 2	Anatevka	Bock	NY, 1964
9	Hallo, Dolly!	Herman	See above
11	My Fair Lady	Loewe	See above
1970. 2	Anatevka	Bock	See above
9	Der Mann von La Mancha	Leigh	See above
11	○Cabaret	Kander	NY, 1966
1971. 1	○Sorbas	Kander	NY, 1968
1972. 2	Anatevka	Bock	See above
10	Helden, Helden	Jürgens	Wien
1973. 2	Kiss Me Kate	Porter	See above
9	Helden, Helden	Jürgens	See above
11	Das Appartement	Bacharach	NY, 1968
1974. 2	○Pippin	Schwartz	NY, 1972
10	○Gigi	Loewe	NY, 1973

1975. 2	Das Lächeln einer Sommernacht	Sondheim	NY, 1973
9	Gigi	Loewe	See above
1976. 2	○Billy	Barry	London, 1974
11	○Evviva Amico	Trovaioli	Rom, 1974
1977. 2	Das Glas Wasser	Eichhorn	Wien
9	Evviva Amico	Trovaioli	See above
12	○Mayflower	Charden	Paris, (No date)
1978. 2	Das Glas Wasser	Eichhorn	See above
10	Die Gräfin vom Naschmarkt	Halletz	Wien
1979. 2	Chicago	Kander	NY, 1975
9	Die Gräfin vom Naschmarkt	Halletz	See above
12	Chicago	Kander	See above
1981. 1	○Evita	Webber	London, 1978
9	Der Mann von La Mancha	Leigh	See above
12	Jesus Christ Superstar	Webber	London, 1971
1982. 3	Evita	Webber	See above
9	Jesus Christ Superstar	Webber	See above
Intendant: Peter Weck (1982-92)			
12	Anatevka	Bock	See above
1983. 9	Cats	Webber	London, 1981
1984. 7	Cats	Webber	See above
1985. 7	Cats	Webber	See above
1986. 6	Cats	Webber	See above
1987. 7	Cats	Webber	See above
1988. 6	Cats	Webber	See above
12	Das Phantom der Oper	Webber	London, 1986
1989. 7	Das Phantom der Oper	Webber	See above
1990. 6	42nd Street (客演)	Warren	NY, 1980
12	Freudiana	Woolfson	Wien

(Lang 2001, S. 209-216 をもとに加筆)