

ヨーロッパの歌劇場と音楽祭のコロナ禍における現状と対応戦略

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学人文科学研究所 公開日: 2023-05-31 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 辻, 昌宏 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/00023046

ヨーロッパの歌劇場と音楽祭の コロナ禍における現状と対応戦略

辻 昌 宏

Current Situations and Risk Response Strategies of European Opera Theatres and Music Festivals under the Covid-19 Pandemic

TSUJI Masahiro

Whether in Europe or in Japan, there was a big change or transformation between February and March of the year 2020 concerning performance of operas and various kinds of concerts. For over six months, there were no opera performance and the only concerts held were those streamed live without an audience. But with the progress of the vaccination, promoters resumed opera performances they and concerts with a great deal of obstacles that they had never experienced before.

This study compares the way of running the theatre before and during the Covid-19 pandemic and analyzes how promoters were striving to maintain and strengthen the solidarity among the theatres or festivals, the citizens of the town where performances were held and the overseas visitors who came to visit the theatre/festival.

As for the countermeasure against Covid-19 contamination, the measures the Innsbruck early music festival took were relatively looser than those by Bayreuth Baroque Opera Festival and the Rossini Opera Festival. As many as 10-20% of the audience in Innsbruck took off their masks as soon as they were seated. The person in charge in the hall never reprimanded anyone for removing their masks.

All the opera theatres and music festivals receive the subsidiary from the city or the province or the state where it is situated. The subsidiary became all the more important owing to the decreased ticket revenues because they could not sell the tickets for the revenue's whole capacity during the epidemic. To strengthen the tie between the theatres / festivals and the local and national governments, organisers felt obliged to appeal to the citizens of the town and foreign audience as well who could not come to the theatre because of the restriction of the movements. They had to cope with this situation in any possible way.

Rossini Opera Festival issues its annual reports every year. It makes a report about the number of the employees regular or temporary and the taxes they paid and the contribution of the social insurance. They try to emphasize the contribution of the festival to the city or the province. On top of that, the visiting audience uses local hotels and restaurants during their stay and they consequently contribute to the local economy.

During the year 2020 when the influence of epidemic was so devastating that the number of the audience, especially that of the foreign audience dramatically decreased, many opera theatres and music festivals distributed live or recorded streamings mostly gratis in order to maintain the tie between them and the unwillingly absent audience especially those abroad.

In conclusion, we could say that during the Covid-19 epidemic, the opera theatres and the music festivals have been doing every effort to maintain and strengthen the tie between the theatre and the citizens of the city and/or the foreign audience. They are using the Internet to inspire the people's interest in their activities and making a report of their activities to show that the music festivals are contributing to the local economy as well as to the local culture in general.

ヨーロッパの歌劇場と音楽祭の コロナ禍における現状と対応戦略

辻 昌 宏

以下に論じるのは、コロナ禍におけるヨーロッパの歌劇場および音楽祭のコロナ禍での現状と各国政府の文化活動に対する緊急援助政策に関する報告・考察である¹⁾。コロナ禍においては、文化活動とりわけ劇場での活動の多くが中止に追い込まれたり、劇場に入場する人数を大幅に制限し、PCR検査やコロナ・ワクチン接種証明書が必要になったりと、2019年以前とは大きく事情が変化した。本稿では、筆者の実体験を基に3つの音楽祭とイタリアの歌劇場を対象として考察を進めていく。論考の方法としては、まず先行研究を参照しつつ、音楽祭を評価・考察する際の評価軸を考える。さらにその評価軸に従って選ばれた3つの音楽祭の特性とその現状を記述していき、またコロナ禍での興業の具体例として、上記の音楽祭およびイタリアの複数の歌劇場のコロナ感染対策の実際を報告する。そのうえで、音楽・舞台芸術の世界が現状を乗り越え生き残りを模索する様態及び音楽祭や歌劇場への各国政府の支援策に言及する。特にイタリアの歌劇場のコロナ禍でのソーシャルメディアを通じての発信と市民の反応を、社会全体のデジタル・トランスフォーメーションの中でとらえ、社会の中での音楽世界の在り方を未来への期待を込めて考えていきたい。

I. 音楽祭の評価軸

音楽祭と歌劇場シーズンの相違

まず音楽祭の特徴を考える前提として、歌劇場の通常の公演と音楽祭の性格の相違を整理しておく。一回限りの特別な催しは別として、定期的なオペラ上演は両者が担っているからだ。

ヨーロッパ在住の人々にとってオペラと言えば、通常地元の劇場のシーズン（通常、秋から冬にかけて）を指すが、音楽祭は、原則、それ以外の季節に開催されることが多い。それには主として2つの理由がある。一つには、音楽祭で演奏するオーケストラは、しばしば他の地の歌劇場のオーケストラがオフシーズンに言わば出張してきているからだ。両者の季節が重複してはまずいのである。もう一つには、音楽祭は、観客自体が地元の人々というよりも、海外を含む広い観客層を招きよせることを考えて設計されているからだ。

そこで音楽祭にはどういったタイプのものがあるのかを考えてみよう。

音楽祭の類型

音楽祭の特性を考える際にまず、先行研究を参照してみよう。上記のように、音楽祭は海外から観客をも想定しているため夏に催されることが多い。日本のオペラ研究者も、留学生時代や在外研究時を除いては、通常のヨーロッパの歌劇場のオペラシーズンを観ることは難しく、夏期休暇中に催される音楽祭を実際に見聞しているケースが多い。

そういった事情もあって日本の音楽ジャーナリズムでは『ヨーロッパ夏の音楽祭』などという特集が組まれたりする²⁾。そこでしばしば紹介されるのは、ザルツブルク音楽祭、バイロイト・ワーグナー(音楽)祭、ミュンヘン・オペラ音楽祭、アレーナ・ディ・ヴェローナ音楽祭、ブレゲンツ音楽祭、オランジュ音楽祭、エクス・アン・プロヴァンス音楽祭、サヴォンリンナ音楽祭、グラインドボーン音楽祭である。

音楽祭の分類について、日本における音楽祭を対象にした考察ではあるが、山本美紀は、音楽祭基本分類図というものを考案している³⁾。

これは4つの階層に分かれている。

(1) 定地開催型か移動型か。(2) 都市型か、地方都市型か、リゾート型か。(3) 複合型か、単一型か。(4) コンサート型か、セミナー型か、コンクール型か。この分類は、ヨーロッパの音楽祭を考察する際には、修正をすることが必要となる。

(4) のコンサート型かセミナー型かコンクール型か、についてであるが、日欧の際だった相違点としていわゆるクラシック音楽の活動でオペラが中心か否かという点が極めて重要である。先に紹介した音楽祭でもバイロイト音楽祭やミュンヘン・オペラ音楽祭、アレーナ・ディ・ヴェローナ音楽祭、グラインドボーン音楽祭は、もっぱらオペラを上演する音楽祭である。グラインドボーン音楽祭は、レクチャーを付随しているが、上演演目はもっぱらオペラかオペラ化して上演する(舞台上で衣装をつけ演技をしながら歌う)オラトリオである。

そこで、ヨーロッパの音楽祭を分類する場合には、オペラ上演が中心にある音楽祭がメジャーなものとして存在することを前提にして考察すべきであると考えられる。

一方、高崎保男は、ヨーロッパの音楽祭を対象にした考察の中で、音楽祭を2つに分類している。彼の分類では、ひとつは「風光明媚な観光地、もしくはふだんはほとんどめぼしい音楽活動をもっていない辺鄙な場所やリゾートに…特別な音楽な催しを行うもの」で、具体例としてはバイロイト・ワーグナー祭やザルツブルク音楽祭をあげている⁴⁾。もう1つは、「ふだんから活発で豊富な音楽活動を持っている大都会が、年に一度、日頃の音楽生活の総決算として行う、音楽の見本市的性格のフェスティバル」として、実例としては、ミュンヘン・オペラ・フェスティバルやウィーン芸術週間をあげている。これは開催地およびそこでの音楽活動に着目した分類で有効な考え方ではあると思う。しかしこの場合には音楽学的な研究活動との連関は考慮されていない。

そこで本稿では、高崎の考え方を参照しつつ、音楽学的研究活動との連関の有無を考慮にいたした音楽祭の分類を考案したい。

分類の指標としては、(1) 音楽研究所や財団と連携し、あらたなエディション（クリティカル・エディションを含む）の作成と上演・演奏が関連しているか。(2) 蘇演（復活上演）を初めとして、埋もれた作品、埋もれた作曲家を掘り起こし、知らしめる役割を積極的に担っているか。(3) 音楽祭の内容と密接に関連したレクチャーを開いているか(4) 開催都市の文化的・経済的活性化に貢献しその都市の存在を広く世界に知らしめる一助となっているか、以上の4点とする。(1)(2)(3)は、音楽祭が興行の面を持ちつつも、音楽学の最新成果を広く伝える機会としての役割をも果たしていることに着目したものである。(4)は、開催地の性格とも関わってくるが、音楽祭は開催している町を文化的・経済的に活気づけるだけでなく、その町の存在自体を世界にアピールする意義があり、さらに近年はこういったイベントがSDGに適合的であるかどうかを市当局者が留意する傾向が強まっている。

この分類法の利点は、音楽祭と作曲家との関わりあるいはオペラの新演出という、ジャーナリズムが注目しがちな観点から解き放たれ、音楽をより広い開かれた立場から考察しつつ音楽祭にアプローチ出来ることだ。例えば、バイロイト・ワーグナー音楽祭とペーザロのロッシニ・オペラ・フェスティバルは、単独の作曲家のオペラを上演する音楽祭という点は共通している。しかし(1) 新たなエディションとの作成との関連は前者には無く、後者にはあり、(2) 埋もれた作品の発掘でも、前者は無く、後者にはある。(3) 関連したレクチャーにおいても、前者は無く、後者にはある。(4) 町の活性化、都市の知名度に関しては両者とも貢献している。以上のように単一の作曲家のオペラ上演をする音楽祭という点で似た音楽祭と捉えられてしまいがちな2つの音楽祭は、実は大きく異なった性格を持っていることが明らかになる。上記の(1)(2)(3)の指標は、単に音楽学とフェスティバルが結びついているということではない。すでに知られている曲であればどう演奏を変えるのか、あるいは埋もれていた曲の発掘であればそれによってこれまで見えていなかった作曲家の一面が明らかになるわけで、音楽学の成果が市民社会に還元される機会でもあるわけだ。音楽ファン、一般聴衆を通じて、研究というものの意義を、市民に実感してもらえる貴重な機会なのである。

一方(4)の音楽祭の開催地に対する文化的・経済的活性化への貢献は、常識的には明らかなのであるが、それを実証的に調査した報告書として *Il Rossini opera festival nell'economia pesarese* がある。これは2011年に実施した社会調査の報告書でジョルジョ・カルカニーニとフランチェスカ・マリア・チェザローニによるもので、現在は、ROF (Rossini Opera Festival) のホームページからダウンロードすることが出来る。この報告書によると、文化を経済面から研究するアプローチは比較的新しいもので、1991年に *Economia della cultura* (文化の経済) という雑誌が創刊された。さらに2006年に欧州委員会は、「ヨーロッパにおける文化の経済」という調査報告を出版し、これが現在でも参照すべき基準となっている⁵⁾。

ここで強調されているのは、文化セクターの経済的意義である。例えば2001年の自動車産業の売り上げが2,710億ユーロであったのに対し、2003年の文化セクターの売り上げは6,540億ユーロで倍以上あることをあげ、また、EUROPE域内総生産（国単位で言えば国内総生産に相当するもの）全体の2.6%に相当すること、2004年時点で580万人がこのセクターで働いており、それはEUの全就業者の3.1%にあたることをあげている⁶⁾。これは文化活動が決して非生産的な娯楽・贅沢な消費活動として

片付けるべきものではなく、社会・経済的にも大きな役割を果たしていることを主張している文書である。こうした文章には直接は書かれていないが、文化セクターに対する一部の冷ややかな視線に対する対抗心、あるいは自分たちの活動の正当化に対する意欲がほの見えると言っても過言ではあるまい。

詳論すべき音楽祭の基準

拙論で詳しく取り上げる音楽祭は、ロッシーニ・オペラ・フェスティヴァル、インスブルック古楽音楽祭、バイロイト・バロック・オペラ・フェスティヴァルであるが、何故この3つの音楽祭を他のものより詳しく論じるのか、その基準を明らかにしておく。1つは、単に商業的に成功しているのではなく、音楽学的な意義を有し、文化的意義が高いと認められることだ。それによって他の音楽祭のモデルや参照点となっている。それが上記の3音楽祭の共通点で、個別の特徴としては、ロッシーニ・オペラ・フェスティヴァルは、作曲家ロッシーニの作品に特化しており、インスブルック古楽音楽祭は、バロック音楽のなかの埋もれた作品を発掘し広く紹介している。バイロイト・バロック・オペラはまさにコロナ禍の渦中に生まれた音楽祭であることが注目すべき点であり、音楽学的には特にナポリ楽派のバロック・オペラの蘇演に秀でている。

II. 3 音楽祭の特性と現状

ロッシーニ・オペラ・フェスティヴァルにおける研究と興業のバランス

バイロイト・ワーグナー音楽祭と同様に一人の作曲家の作品を上演する音楽祭である。ロッシーニ・オペラ・フェスティヴァル（正式略称ROF）は、ロッシーニ生誕の地ペーザロで1980年に始まった。

この街には Rossini Opera Festival と Fondazione Rossini（ロッシーニ基金あるいはロッシーニ財団）があり、両者は密接な関係にある。Fondazione Rossini は研究を推進し、ロッシーニの自筆稿や同時代のスコアからロッシーニのオペラ作品その他の批評校訂版を編集し出版している。ROFでは、あるオペラの批評校訂版が出版されるとその年あるいは翌年のROFでその演目を上演し、楽譜の編集をした人がレクチャーをしたり、指揮をしたりする。レクチャーは、楽譜の編集者だけではなく、ロッシーニを研究している若手研究者、音楽学の大学教授、音楽評論家による場合もある。また、ROFでは若手歌手のためのアカデミアがあって、長年指揮者・研究者のアルベルト・ゼッダが直接指導にあたっていた。このアカデミアはロッシーニの歌唱法を教授する場であると同時に、その年の若手歌手によるロッシーニのオペラ《ランスへの旅》出演者の長時間にわたるオーディションを兼ねている。ペーザロの観客はリピーターが多く鑑賞の批評レベルが高い。イタリアだけでなく、ヨーロッパ諸国、アメリカ、日本の客もリピーターが多く、こうした熱心な聴衆だけでなく、劇場関係者（著名な劇場支配人や音楽祭のプロデューサーもまれではない）も来ている。ROFでは、通例、若手が歌う《ランスへの旅》と3つのオペラを上演する。アカデミアで優秀と認められた歌手が《ランスへの旅》でアリアの多い役をもらい、そこで実力を認められると、翌年、翌々年にはメインの3つのオペラのどれか

に抜擢されるといった具合である。だからよその劇場関係者も《ランスへの旅》や伸び盛りの若手の出演するオペラ上演に注目するのである。言うまでもなくオペラは研究対象となりうる芸術作品であると同時に、その上演自体は興行でもあるという二面性を持っている。ROFは、若手歌手や近隣の生徒たちの教育、自筆稿や初演当時のスコアに基づいた批評校訂版編纂を始めとする研究、そして興業という三つの面が三位一体となって展開し、運営されている。このような教育・研究・興業が一体となった運営は、インスブルック音楽祭にも見られる。ただしインスブルックではそこにコンクールを組み入れている点が異なるがこの点は後述する。

コロナ禍でのROFは2020年の夏、特別体制をとった。それまでと異なり、夏と秋に上演を分けている。そして海外からの観客で来られなくなってしまった人のために無料のストリーミング配信を行った。ストリーミング配信に関しては、コロナ禍のもとでは、従来とは比較にならないほど多くの劇場や音楽祭がストリーミングの同時配信や録画配信を行った。この点はコロナ禍がもたらした数少ない貴重なポジティブ面と言えるだろう。ROFも自ら作成したレポートで明言しているが⁷⁾、音楽祭の観客は、単なる観客ではなくサポーターでもある。ROFの場合、Amici del ROFという音楽祭の友の会があって大まかに言えばamico(友)は年会費200ユーロで sostenitore(支援者)は年会費700ユーロ、さらに上のランクもある。Amicoになると一般客よりも早く切符が予約でき、プログラムが無料で提供され、プログラムに名前が掲載される。こうして観客との連帯を強める様々な仕組みが出来ている。

ROFは2020年までの報告書をホームページにあげており、音楽祭にかかったコスト、何人常勤および非常勤を雇ったか、業者にどれだけ払ったか、それにより税金をどれだけ納めたかななどを‘Bilancio sociale’(社会的バランスシート)と称するレポートとしてROFのホームページに掲載している。それによると、音楽祭自体のコストは2019年(Covid-19の影響無し)と2020年(Covid-19の影響有り)に大きな差はない。ペーザロ市の支出は一割強減、県の支出は二割増、州は微減、国も微減である。しかし収入は、たとえばチケット収入でみると2019年が107万3千ユーロだったのに対し、2020年は19万4千ユーロで5分の1以下に激減している。コロナ禍の移動制限の影響である。2020年の観客数は5,900人でそのうち外国人は33パーセント、14カ国から来ており、上位はフランス、ドイツ、ベルギー、オーストリア、スイス、イギリス、スペイン、イスラエル、アメリカ、香港であった。ちなみに2019年の観客数は16,517人で、フランス、ドイツについて日本からの観客数が第3位であった。

インスブルック古楽音楽祭

オーストリアのインスブルック古楽音楽祭は、古楽を専門とする音楽祭としては比較的古い音楽祭で、1976年に設立された。特定の作曲家中心ということはなく、ルネサンス、バロックの楽曲全般を広く扱う。オペラあるいはオラトリオ上演を中心として様々なコンサートが、州立劇場をはじめ公園や教会を含む町のあちこちで繰り広げられている。オペラやオラトリオに関しては、埋もれた作品を発掘して蘇演(復活上演)することに力を入れている。

2021年の音楽祭では、ベルナルド・パスクイーニのオペラ《イダルマ》と若手歌手の歌うオペラではヨハン・マッテゾンのオペラ《ボリス・コドゥノフ》が上演された。前者は17世紀のオペラであ

り、後者のマッテヅンは18世紀、ヘンデルのライバルだった作曲家で、現代では彼が残した音楽理論書でよく知られているが、彼の作品の上演に出くわすことはきわめて稀である⁸⁾。

さて、インスブルックの古楽音楽祭はオペラ上演を中軸とするものの、数多くのコンサートがある。オペラは若手によるオペラ上演とそういう限定のないメインのオペラ上演があるのはロッシーニ・オペラ・フェスティヴァルと同様である。その他に州立劇場以外の場所——アンブラス城や王宮やいくつかの教会、さらに王宮庭園の東屋や街の広場など——で様々なコンサートが開かれている。コンサートにはチケットが必要なものと、無料で市民に開放されているものと両方ある。また、この音楽祭ではとりわけ、音楽祭とインスブルックの住民との関係に配慮が行き届いている。音楽祭があれば海外を含め外から観客がやってくるので、ホテルやレストラン、その他の需要が生まれ、町に経済的恩恵がもたらされる。しかし前述のように音楽祭というものは単なる興業とは異なる性格を持っているので、主催する側の町およびその住民との精神的なつながりをどう築きあげていくかも重要なファクターの一つと考える。住民も観光客も気楽に楽しめるコンサートの機会を提供するのは説得力のある一つの解であろう。なお、チケットが必要なオペラやコンサートと無料のコンサートでは、コロナ対策が異なっていたのだがそれについては他の音楽祭とまとめて後述する。

インスブルック古楽音楽祭は、もともとはインスブルック市とティロル州が補助金を出して運営していたが、2000年にインスブルック古楽音楽祭有限会社を創設して、市と州が株主となった。さらに2016年には、インスブルック古楽音楽祭有限会社の株式をすべてティロル州立劇場有限会社に譲渡したが、この州立劇場有限会社の株式は市と州が所有している。こうした組織の変化により、音楽祭の国や自治体による直接運営から完全な民営化に移行するのではなく、両者の中間形態を取るようになったのである。この音楽祭に関しては、残念ながらコロナ禍の下での経営的な数字は2022年12月現在公表されていない。

ところでインスブルックではアレッシンドロ・デ・マルキが芸術監督であった2010年からピエトロ・アントニオ・チェスティ国際バロック・オペラ声楽コンクールを開催している。音楽祭の開催中に予選審査が実施され最終選考は公開コンサートの形式を取っている。審査員とは別に、観客にも投票券が配られコンサートの最後に回収される。多くの地元民も積極的に参加していた。賞には1位から3位までであるのだが、その他に聴衆賞というもあり、観客の票をもっとも多く獲得した歌手が受賞する。またその他に、音楽祭や劇場関係者が審査員に加わっていて、来シーズンや来年度の音楽祭への出場がオファーされるという賞もある。興味深いことに来シーズンへのオファーが来る人が必ずしも1位から3位の入賞者とは限らない。入賞者たちは、次年度の若手オペラに出場することになる。2021年度のコンクールでは各歌手は2曲の課題曲を歌い、1曲は必ず次年度の若手オペラの演目からアリアを選ぶことになっていた。若手オペラの演目は、きわめて演奏が稀あるいは復活上演的なものが多いので若手歌手にとって、曲に解釈をほどこすこと自体が試練だし、大いに勉強になることは疑いがない。参照するためのCDやDVDなど存在せず曲作りを一から構築しなければならないからだ。

この音楽祭でも興行、若手歌手の教育および新たな才能の発掘、研究がバランスよく進行していると言えるだろう。

バイロイト・バロック・オペラ・フェスティヴァルの創設

この音楽祭に関しては、バイロイト市の文化担当官ベネディクト・シュテグマイヤーとの2021年9月と2022年9月のインタビューにより音楽祭成立の契機、財政負担の比率などを知る機会を得たので簡潔に記す。以下の音楽祭に関する情報は当音楽祭のホームページには記載されていない情報がほとんどである。

バイロイトの辺境伯劇場は、長年修復がなされておりその間は劇場として使用することは出来なかった。劇場は2012年にユネスコの世界遺産として認められる。修復が終わって2018年に劇場活動が再開し、バロック時代の姿を取り戻した劇場を記念してバロック・オペラが単発の催しとして上演された。その際に、歌手兼演出家のマックス・エマニュエル・ツェンチッチとParnassus Arts Productionsの共同経営者ゲオルク・ラング、バイロイトでアート系の企画会社を運営するクレメンス・ルーカス、バイロイト市の当局者、バイエルン州の当局者の間でカジュアルな話し合いがもたれ、世界的に貴重なバロック劇場を用いて、バロック・オペラを上演する音楽祭のアイデアが浮上したのである。その後は、ツェンチッチ、ラング、ルーカスがチームを形成し、彼らがバイロイト当局に対して音楽祭企画のプレゼンテーションをし、それが認められて実現への道が開けた。

ドイツの音楽祭は、アメリカの音楽祭あるいはオーストリアのザルツブルク音楽祭とは異なり、企業からの寄付にはほとんど頼っていない。では実際にどこがどれだけ財務的な支援をしているのか、詳細な数字はどこの音楽祭でも公表されていないのだが、バイロイト市文化担当官シュテグマイヤーによれば、当音楽祭の場合、バイロイト市が約3分の1、バイエルン州が約3分の1、オーバーフランケン行政管区⁹⁾が残りの3分の1を分担しているとのことである。この3者が公的機関であることのメリットは、音楽祭の内容がコモーションに流されたり、多大な影響を蒙ったりすることの可能性が極めて小さくなることだ。前述の3者は、ツェンチッチが芸術監督、ラングがクリエイティブ・プロデューサー、ルーカスが製作責任者という役割分担となっているが、1つのチームであり、密に連絡を取り、会合を重ね、意思統一を図っている。ツェンチッチはこの音楽祭における芸術的な意図を、ラウラ・セルヴィデイとのインタビューで明言している¹⁰⁾。約めて言えば、上演が稀なバロック・オペラを選びすぐりの歌手とオーケストラで今後の基準点となる高い水準で上演するということである。

市の文化担当官シュテグマイヤーは、芸術的な意義の他に、市としてはこの音楽祭によってバイロイトを広く世界の人に知ってもらいたいのだと言う。ワグナーファンにとっては聖地と化しているわけだが、バイロイトには宮殿、辺境伯劇場、離宮、多くの壮麗な教会（プロテスタントのもの、カトリックのもの両方が点在している）、美術館、博物館があり、音楽祭がこの町をより多くの人に知ってもらおう契機となることを強く望んでいる。言い換えれば、文化的観光を推進する起爆剤となることが市当局の狙いの一つでもあるのだ。

感染症対策に関しては、この音楽祭では、インスブルックとは対照的に、マスク着用は厳格に求められた。

Ⅲ. 音楽祭、歌劇場のコロナ感染対策

コロナ禍直前の状況

以下、コロナ禍の現状を記述する前に、どう状況が変化したかを確認しておくために、コロナ禍直前の状況を記す。2020年2月から3月が、ヨーロッパおよび日本の歌劇場が通常通り活動出来るかどうかの分水嶺であった。

2020年2月にはドイツのカールスルーエで毎年恒例のヘンデル音楽祭が、例年通りに実施されていた。この音楽祭は、先の分類からすれば、(1) 新たなエディションとの連携はない。(2) 蘇演とまではいかないが上演が稀な作品を上演することがある。(3) 上演前にそのオペラのレクチャーを実施している。また毎年ではないがこの音楽祭の時期にカールスルーエの音楽大学を会場にして声楽や器楽のマスタークラスが開催されており、マスタークラスの最終日には学生・院生らの演奏会が音楽祭の一部として組み込まれている。(4) 社会・経済的貢献。この音楽祭に、ドイツおよび海外からの観客がいて、町のホテル業、レストラン業の売りに貢献していることは疑いがなく正確な数字は公表されていない。また、2021年の当音楽祭は中止となった。2022年は例年よりは小規模な形で実施された。カールスルーエのヘンデル音楽祭の生き残り戦略として評価できるのは、一つは地元の音楽大学と提携してマスタークラスを開催し、若手演奏家たちを育成し、若手演奏家と観客と音楽祭の相互の結びつきを確かなものに行っていること。もう一つは、地元の音楽家や教会との連携である。音楽祭の演目はオペラ上演が中心なのであるが、その他に小さな演奏会をいくつかの教会で催しており、ここでは地元の教会関係の合唱団や音楽指導者を音楽祭に組み込んで地元との連携を強めているのである。

日本でも2020年2月29日および3月11日に上演が予定されていたフォビオ・ビオンディ指揮エウローパ・ガランテ演奏でのヘンデルのオペラ《シッラ》、続いて新国立劇場で上演予定だったヘンデルのオペラ《ジュリオ・チェーザレ》が指揮者アレッサンドリーニも来日して舞台稽古の進行中であったが上演中止となった。これらはどちらも2022年10月に上演された。新国立劇場の場合、今までにない試みを実施している。3月24日に公演中止がアナウンスされたのだが、翌25日には舞台稽古の様子を録画したYoutubeを作成し、芸術監督の大野和士が必ずあらためて上演するという決意を示す発言とあわせて配信したのである¹¹⁾。

海外では、2020年3月にスペインのマドリッドで、メタスタジオの国際学会とタイアップする形でフランチェスコ・コルセッリのオペラ《アキッレ・イン・シーロ》がリアル劇場で上演されるはずだった。こちらは国際的にも注目すべき上演で、なぜなら、これまで、コルセッリのオペラに接する機会は現代のわれわれには全くなかったからだ。2020年3月には上演の一手手前まで舞台稽古も着々と進んでいた。しかしその間にコロナ感染はヨーロッパでイタリアを始めとして、ドイツ、フランス、スペインにも拡がり、観客を入れての上演が危ぶまれるようになった。劇場側はぎりぎりの決断として、観客を入れての上演は断念し、ゲネプロ（舞台衣装をつけた総練習）をウェブ上に配信すると告知した。しかし最終的にはそれも中止となってしまったのだ。この《アキッレ・イン・シーロ》の上演は

2023年2月に上演することが告知されている。

以上の3例（日本の2例とスペインの1例）はいずれも2020年3月に上演予定だったオペラが直前になってコロナ禍ゆえに上演中止となり、2年間ないし3年間の延期を余儀なくされたという事例である。個人の都合ではなく、全世界的な感染症の影響によって、日本でもヨーロッパでも上演が次々に中止になるという事態はまったく経験がないもので、オペラやコンサートを運営、マネージする側の困難も察するに余りある。それに対する各国政府の支援策については後述する。最後にあげたメタスタジオの国際学術シンポジウムも延期され、2022年5月に実施された¹²⁾。

感染状況をにらみながらのチケット販売

2021年のバイロイト・バロック・フェスティバルでは、感染状況に応じたチケット販売、即ち、座席数を大幅に制限したチケット販売がなされていた。こうした措置は経営的に見るとチケットの売り上げ枚数の予想が極めて困難になり、チケットの価格設定も連動して困難になる。価格設定が高すぎれば、チケットの売り上げ枚数が減ってしまうおそれがあるからだ。同じく2021年のバイロイト・バロック・フェスティバルで生じたことであるが、座席数制限の緩和がフェスティバル開催の直前であったため、新たなチケット（緩和制限によって売ることが可能になったチケット）販売を告知したものの宣伝する期間があまりに短く主催者の希望通りには売り上げが伸びなかったとのこと。これは観客が国際化している場合に顕著となる現象だ。こうして主催者側も観客側も、二重三重にコロナの感染状況およびそれによる行動制限、劇場の制限および制限緩和に振り回されてきたのがコロナ禍での現状である。

2021年時点でのコロナ禍におけるイタリア・ドイツ・オーストリアの歌劇場・音楽祭における感染対策

2022年末現在、新型コロナウイルス感染症の広がりには全世界的に収束とはほど遠い状況である。2021年時点でイタリア、ドイツ、オーストリアでどのような対策を施しつつ音楽祭を開催していたかを記録しておくことにもささやかなりとも歴史的意義があるだろうし、将来に備える参考になれば幸いである。

まずは、先に音楽祭の成り立ちを述べたオーストリアのインスブルック古楽音楽祭のコロナ対策の詳細を紹介しよう。この音楽祭は、コンサートの種類が多く、それによって感染対策も異なっていた。前述のように、この音楽祭には有料の催しと無料で参加できる催しがある。

(1) 有料のコンサート、オペラの場合

場所：インスブルックの州立劇場や郊外のアンブラス城

(あ) 前日に切符購入者にはメールが来て、会場に入るためには、ワクチン・パスポート（ヨーロッパの人はスマートフォンに入れてある場合が多かった、私の場合は、紙媒体のものしか入手できていなかった）およびIDカード（日本人の場合、パスポート）が必要で、安全のためマスクを持参し会場に滞在中は着用するようとの通知。

(い) 当日、会場の入口でワクチン・パスポート、IDカード（あるいはパスポート）、マスク着用のチェック。

(う) 着席すると、観客の2割程度はマスクを外してしまう。

着席してマスクを外すのは、2週間に渡る観察の結果なので、たまたまあるコンサートにそういう客がいた、という話ではない。マスクを外した客たちは、休憩時間にロビーなどに行く時にはまたマスクをするのである。アンブラス城での室内楽コンサートで、行政府の要人と高位聖職者と思しき人たちが最前列に着席した際にも、一行の全員が着席するやマスクを外した。休憩時にはまたマスクをして、という具合だ。休憩時にはしゃべるからマスクが必要で、着席して静かに音楽を聴いているだけなら飛沫は飛ばないからマスクを外しても大丈夫という考えのように見えた。不思議と言えば不思議なのは、それぞれの会場に複数の係員がいるのだが、マスクを外した人に対して注意をする係員は一度も一人も見なかったことだ。後述するドイツのバイロイトの事例とは全く異なっていたのである。オーストリアのインスブルックの事例は、2021年8月のことで、ドイツのバイロイトの事例は同年9月のことで特に感染状況が大きく異なっていたということはない。むしろ国や州によって対策、ルールの適応の厳格さ・柔軟性が異なるのだと思われる。

さて次は

(2) インスブルック古楽音楽祭の無料の催しである。

(あ) 王宮公園での催し

これには2つの場合があって、

a. 芝生の上に演奏者も観客もいる場合（青天井の場合）

グリーン・パス（ワクチン接種済み証明書）のチェックもIDカードのチェックもない

b. 東屋での演奏（出入り口は開け放たれている）

グリーン・パスのチェックもIDカードのチェックもない

(い) 教会での催し

グリーン・パスのチェックはないが、観客は全員マスク着用を求められる。

市民が自由に参加できる無料の催しの場合、グリーン・パスの提示は求められず、屋内である教会での催しの際にのみ、マスク着用が求められるのであった。これは思想信条からノーワクチンの人も存在するわけで、その人たちにも開かれた催しであるということを含意している。

ドイツのバイロイト・バロック・オペラ・フェスティヴァルの事例

バイロイト・バロック・オペラ・フェスティヴァルの2021年の対策例である。音楽祭の会場は、1747年に建設された辺境伯歌劇場が主で、他に市内の教会、郊外のエルミタージュ宮殿も使われる。

(1) 歌劇場が会場の場合。辺境伯歌劇場のすぐそばに登録所があり、そこでグリーンパスとIDカード（パスポート）を提示すると、腕に紙のリングをはめてくれる。結び目の糊は強力で、紙リングは破らないと取れないので、他人に譲渡することは事実上不可能である。日替わりで色が変わるので、前日のものを流用することも出来ない仕組みだ。劇場の入り口では、この紙リングとチ

ケットを見せて入る。

(2) 教会が会場の場合には、教会は歌劇場から徒歩数分なので、手続きは(1)と同じである。

(3) バイロイト郊外(市の中心部から5キロ程離れている)にあるエルミタージュ宮殿でのコンサートでは、その場でグリーンパスポートとIDカード(パスポート)をチェックされた。

バイロイト・バロック・オペラ・フェスティヴァルは2年前、2020年に誕生した新しい音楽祭だ。しかし最初の年からコロナ禍に襲われてしまったのである。2020年の音楽祭は、海外からの予約客の多くがCovid-19による行動制限のためにドイツへの渡航が不可能になってしまった。この音楽祭こそ経営戦略が立ち上がりから困難を極めたと言ってよいだろう。バイロイトに行けなくなった予約客たちはキャンセルしてチケット代を取り戻そうとする。それに対して、音楽祭の当事者は、どうしても現金化したい人には応じるが、来年も必ず同じ演目を同じメンバーで上演するのでバウチャー化して翌年の音楽祭のチケットを買う際に使って欲しいという提案をした¹³⁾。少なからぬ該当者がバウチャー化に応じたようだ。しかし2021年の音楽祭もコロナ禍は続いていた。前述のように、2021年のバイロイト・バロック・オペラ・フェスティヴァルでは、感染対策として客席の販売を、全客席数の数分の1に絞って販売した。この頃、感染者数が収まってきて、当局は音楽祭開催の直前になって感染対策の規制緩和をしたので、フェスティヴァル側はチケットを追加販売したのだが、タイミングが遅すぎたためか期待通りにはいかず、平土間では1列18席のところ3、4人しか座っていなかった。劇場の係員の観客に対するマスク着用チェックは厳格で、マスクが覆っているのが口のみで鼻が出ているとすぐさま本人に注意していた。当音楽祭のバイロイト市の文化担当官シュテグマイヤーによれば、このコロナ感染症への対応によるチケット販売収入の激減については、バイロイト市当局もバイエルン州当局も十分に理解しているとのことだった¹⁴⁾。しかし、この音楽祭の2020年のチケット代(コロナ禍を前提としていない)と2021年のチケット代(コロナ禍で人数制限を前提としている)を比較すると、価格が倍以上に跳ね上がっている。

イタリアの歌劇場の事例

イタリアで見聞したのは、2021年10月および11月、12月のコンサートホールと歌劇場のコロナ対策の事例である。

(1) フィレンツェ、ペルゴラ劇場

体温チェック、グリーンパスポートの提示を求められた。

(2) フィレンツェ、マッジョ・フィオレンティーノ劇場

歌劇場のシーズンの公演。体温チェックとグリーンパスポートの提示。

(3) ミラノ・スカラ座

体温チェック、グリーンパスポートの提示。

体温のチェックをしているのはイタリアのみだった。ちなみに、イタリアではスーパーマーケットの入り口にも体温測定器と消毒液が設置してあった。

(4) ベルガモ、ドニゼッティ劇場

前記の体温チェックとグリーンパスポートの提示の他に、会場に入る際に、平土間席と栈敷席の入り口を完全に分離（別の入口）し、密を避けていた。

(5) コモ、ソチャーレ劇場

体温チェック、グリーンパスポートの提示。

上記の5つの事例は、それぞれ活動形態が異なり、その特徴を活かすことが対応戦略になっていると考えられるので、簡潔に記す。

上記のうち(1)は、1656年に創建されたイタリアでも最も古い劇場の1つで、もともとはオペラ劇場であったが、現在は演劇を演じることが主になっており、音楽は室内楽を中心に定期的にコンサートが催されている。コンサート活動をオーガナイズしているのは‘Gli Amici della Musica di Firenze’（フィレンツェ音楽友の会）という組織で、1928年に創設され現在もこの団体が積極的に動いている。地元住民の有志が地元の伝統ある劇場の活動を支えているのである。

(2)と(3)はイタリアを代表する12歌劇場の中の2つであり、Le Fondazione Lirico-Sinfoniche（オペラ・交響楽財団）から財政的援助を受けている。Le Fondazione Lirico-Sinfonicheはもともとは国営のEnti Liriciであったが、1996年に民営化され名称が変更された¹⁵⁾。援助の対象となる歌劇場は12でイタリアの各地域を代表する歌劇場として認められているが、だからといって経営状況が好調なわけではなく、ローマやジェノヴァの歌劇場ではコロナ禍以前にも経営側の方針に反対するストライキが起こっていた。2007年のリーマンショック以降は民間のスポンサーが撤退する事例が少なくない¹⁶⁾。

(4)のドニゼッティ劇場のフェスティヴァル・ドニゼッティ・オペラはベルガモで開催されているが、ペーザロのロッシーニ・オペラ・フェスティヴァルと共通点が多い。まず、開催地ベルガモはドニゼッティの生誕地（ROFの開催地ペーザロはロッシーニの生誕地）であり、どちらも研究センターに相当するものを持ってオペラの楽譜の批評校訂版を作り、できあがるとその新しい版に基づいた上演をする。音楽学への貢献と話題性を兼ね備えているわけだ。ベルガモの場合、上演前に劇場前で公開のアトラクション（上演オペラと密接に関連している）をやっている、子どもたちにオペラの世界になじむ機会を与えている。また、演出においても合唱の一節を観客にも歌わせるなどして観客の積極的参加を促している¹⁷⁾。

(5)のコモのソチャーレ劇場の活動は、独自性の強いものだがすでに高い評価を得ている。また、コロナ禍を生き延びるだけでなく、観客の高齢化というオペラ興行界を全世界的におおむね根本的問題に対する対抗策として注目されている。具体的にはOpera Educationというプロジェクトを実施しているのだが、これは、小学生がオペラ上演に参加するというプロジェクトで、2021年はロッシーニの《チェネレントラ》が上演演目であり、歌の一部に小学生と舞台上の歌手が掛け合いをしたり、一緒に歌う部分が進み込まれているのである（原曲でそうなっているのではなく、アレンジを加えている）。子どもたちは、客席に座ってはいるのだが、単なる観客ではなく演奏者として参加しているのである。このプロジェクトに演奏者として加わっているバス歌手の友杉誠志によると、このプロジェクトを推進している人たちの考えでは、オペラを子どもに親しませるには、中学生、高校生では遅すぎるのだ。

理由は明快で、中学生になるとポップスに親しんでしまいオペラを古くさく感じるようになってしまふからだ。1996年以來これまでこのプロジェクトに参加した子どもは約14万人、教師7千人、公演数は289に登っている¹⁸⁾。

IV. 対応戦略

各国政府の助成金

各劇場の個別の努力と並行して、各国政府はコロナ禍の状況に鑑み、2010年以降、劇場に対して、あるいは音楽関係の催しに対して、あるいはフリーランスの音楽家に対しての補助、助成を実施した。以下に、オーストリア、ドイツ、イタリアの例をあげる。

早い時期に手を打ったのはオーストリア政府であった¹⁹⁾。2021年5月には劇場を再開させることを決定し、コロナに関連した原因で催しが開けなくなった場合、キャンセル料の90%（上限は1,000万ユーロ）を補償するプログラムを作ったのである。

ドイツでは、もともと歌劇場および芸術活動に対する補助金がEU各国のなかでも手厚いのであるが、2021年6月に連邦政府が12億ユーロの基金を設立した。その中には劇場・コンサート会場の換気システムの改善（コロナ対策である）のための資金が含まれている。さらに財務相は2つの基金を用意していて、1つは数百人以下の小規模のイベントがソーシャル・ディスタンスを実施しても利益が出るように主催者への補助をするもので、もう1つは、数千人の大規模なイベントにキャンセル料の補償をするものである²⁰⁾。

イタリアは、ヨーロッパの中ではコロナ禍の被害がもっとも大きく、2020年3月から6月まで国全体でロックダウンを実施し、すべての文化的イベントがキャンセルまたは延期された。これに対応してイタリア政府は緊急対策として舞台芸術・映画等には2億4,500万ユーロの基金を用意した。それとは別に、フリーランスのアーティストは2020年3月から5月には月600ユーロの補助を受けた²¹⁾。

歌劇場とソーシャルメディア

歌劇場や音楽祭は、コロナ感染状況が深刻な状況の間は、活動をキャンセルしたり、観客数を大幅に制限したりせざるを得ない。そのため、収入面の打撃は大きく、それを補うものが前項であげた国からの補助であった。歌劇場が閉鎖されていたり、活動が大幅に制限されている間に注力したこととして注目されるのがソーシャルメディアとの関わりである。

これについて、Covid-19直前の2019年11月から2021年10月までを対象とした調査で次のことが明らかになった。これはピサ聖アンナ高等研究院の経営研究所によりなされたものであるがデータ収集を担当したのはLingfluenceでAIを用いてデータを収集・解析している²²⁾。

15のイタリアを代表する歌劇場²³⁾が、2019年11月から2021年10月の間にソーシャルメディアに発したコンテンツが12,300。それを閲覧した人は7,800万人。そのうち、「いいね！」を押したり、コメントを残したり、シェアをしたりというリアクションを起こした人は314万人である。プラットフォーム

ムとして最も使われたのはFacebookで56%、ついでインスタグラム、ツイッターと続く。劇場のうち最も閲覧者が多かったのはスカラ座の3,222万人で、このうち102万人が「いいね!」などのリアクションをしている。ここから得られるデータの中で注目すべきは、劇場について発言している人の68%が18歳から34歳であるということだ。ソーシャルメディアを通じたコミュニケーションに若い観客獲得の可能性を感じさせるデータである。

結論

以上の観察、考察、調査からコロナ禍における歌劇場、音楽祭の経営戦略、生き延びるための戦略とも言うべきものをいくつかの点にまとめておこう。

1. コロナ禍は、いまだ完全に収束したとは言い難い状況の中で、各歌劇場・音楽祭は、丁寧な感染対策を取りつつ、オペラ上演やコンサートを実施することに最大限の努力を払っている。
2. 歌劇場も音楽祭も、そこに足を運ぶ観客だけでなく住民との連帯を築き、維持することに注力していることが窺われた。ペーザロのロッシェニ・オペラ・フェスティヴァルでは、そこで働いている人たちが健康保険料や税金をどれだけ納めたかの資料を公開して、音楽祭が単に補助金を必要とする「贅沢品」ではなく、地元経済に貢献していることを示している。
3. コロナ禍のため海外から足を運べなくなった観客との結びつきを弱体化させないため、また新たな愛好者を得るために、オペラ上演やコンサートを、インターネット上で無料で同時配信、あるいは録画配信したところも少なくなかった。また、ソーシャルメディアを通じて、個々の歌劇場・音楽祭は、各種の発信を続け、それを閲覧し、リアクションをする人の数も百万人単位に上り、劇場に足を運ぶ人をはるかに上回るものであることが判明した。
4. こうした危機的状況にあって、各国政府は通常の補助金に加えて、危機対応の特別な補助を提供している。

以上に共通して窺えるのは、歌劇場や音楽祭が、ごく一部の音楽ファンのためのものではなくて、町全体ひいては社会全体（そこには海外の音楽ファンも包摂されている）のものであろうと努めていることであり、各国政府もそのことを認識しつつ文化活動の意義を認めてしかるべき支援の手をさしのべていることであった。思えば、歌劇場や音楽祭が存在し続けることは、Covid-19以前から困難を伴うことであった。それゆえ、ヨーロッパの音楽関係者は、感染対策は別として、小手先の対策でしのげるとは考えていなかった。中長期的視野にたつて、Youtubeでの配信やソーシャルメディアの活用に大きく踏み込んでいったのだと考える。この時期、たとえばイタリアでは、ロックダウンの間に音楽関係の現場のみならず、医療現場（処方箋はすべて医師から患者のスマートフォンへ電子的に渡されるようになった）でも大学の事務手続きでも大きくデジタル化が進行していたのだ。社会全体のデジタル・トランスフォーメーションというコンテキストにおいて歌劇場・音楽祭のネット発信やソーシャルメディア活用を捉えるべきと考える。音楽祭や歌劇場が、芸術活動の拠点であると同時に社会的存在であり公共財であることを市民社会が認知し、音楽祭や歌劇場の側も自らのアイデンティティ

の理解を得る努力をたゆまず続けていることを認識した。

註

- 1) 筆者は2021年4月から2022年3月にかけてのイタリア滞在を希望していたが、結果的に2021年8月から2022年3月までイタリアに滞在することができた。コロナ禍のため4月から7月にかけては海外に赴くことは不可能だった。当時海外に行く際に必要とされた2回のワクチン接種およびその証明書を入手するのに時間がかかったため、当初想定していた調査対象の複数の音楽祭に行くことが出来なかった。また、イタリアに渡ってからも、オミクロン株の出現によって、イタリア国内では州ごとに感染状況の段階づけ（白、黄、オレンジ、赤）がなされ感染状況に応じて行動規制がめまぐるしく変わった。時には一週間程度のアナウンス期間で移動に関するルールが変わり、イタリア国外に行く際に犯すリスクが大きくなり（隔離等のリスク）、イタリア国外の音楽祭や歌劇場に予定通りに出張することが出来なかった。上記の事情を記すのは、個人的事情を示すためではなく、コロナ禍における調査の困難という歴史的事象を記録しておくことが10年後、20年後の読者には有益になる場合があると信ずるからである。
- 2) 『ライジング 19号』（新書館、1990年）
- 3) 山本美紀「戦後の日本における国際音楽祭の受容に関する一考察」『文化経済学』第3巻第3号、2003年、pp.65-75
- 4) 高崎保男・黒田恭一編『ヨーロッパの音楽祭』（朝日新聞社、1994年）、p. 3。バイロイト音楽祭は、原語はBayreuth Festspiele でワーグナーは入っていないのだが、2020年以降はバイロイトでバロック・オペラ・フェスティバルも誕生したので、ワーグナーの名をいれておいた方が区別しやすいので本稿では高崎保男、渡辺護にならないバイロイト・ワーグナー祭としておく。
- 5) Giorgio Calcagnini e Francesca Maria Cesaroni, *Il Rossini opera festival nell'economia pesarese* (Dipartimento di Economia, Politica Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo", 2012), p. 7.
- 6) *L'economia della cultura in Europa* (Direzione Generale per L'Educazione e la Cultura, 2006), p. 6
- 7) <https://www.rossinioperafestival.it/bilancio-sociale/>（2022年12月26日閲覧）。ROFでは2010年以降 'Bilancio sociale'（社会的なバランスシート）と称するレポートをホームページに掲載している。音楽祭の果たしている社会的・経済的役割、経済的・税務的な収支や観客の国別の人数などが詳細に報告されている。こういったレポートを一般に公開している音楽祭は極めて稀である。
- 8) 筆者は、それぞれのオペラを指揮したアレッシンドロ・デ・マルキとアンドレア・マルキオルに直接インタビュー（2021年8月21日および8月23日）して確認したのだが、どちらのオペラのスコアもオーケストレーションの部分は無く、歌唱のメロディーと通奏低音が書かれているのみで、オーケストレーションは自分（指揮者）がほどこしたと断言していた。
- 9) 行政区というものは、州と市の中間の広域自治体で、バイエルン州には7つの行政区がある。行政区の長である知事は、公選ではなく、州から派遣される行政官である。
- 10) <https://bachtrack.com/interview-cencic-bayreuth-festspielhaus-august-2022>（2022年12月29日閲覧）
- 11) <https://www.youtube.com/watch?v=rmPHGBvb8Ig>（2022年12月22日閲覧）。
- 12) バロック音楽の音楽学的な見直しについては、アーノクール著、樋口隆一・許光俊訳『古楽とは何か——言語としての音楽』（音楽之友、1997）を、古楽器の奏法については、アンナー・ビルスマ／渡邊順生・著『バッハ・古楽・チェロ——アンナー・ビルスマは語る』加藤拓未・編訳（アルテスパブリッシング、2016）を参照。シンポジウムについては <https://didone.eu/index.php/metastasio-conference/> 参照。
- 13) バイロイト・バロック・オペラ・フェスティバルのチケットのパウチャー化措置の詳細は公表されたものではなく、チケットを購入した本人へのメールで伝えられたもので、筆者が当事者であったために得られた情報である。
- 14) シュテグマイヤーに2021年9月および2022年9月にインタビューをし、音楽祭の創設の経緯、財政的支援の市、州、広域自治体の比率、芸術面での決定プロセス、最終的な認可の決定権は政治家にあることなどの情報を得た。

- 15) <https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2020/10/privatizzazione-fondazioni-lirico-sinfoniche/> (2022年12月30日閲覧)。
- 16) <https://www.theflorentine.net/2009/05/07/struggling-to-survive/> (2022年12月30日閲覧)。
- 17) フェスティバルの詳細な実情については拙ブログ「イタリアに好奇心」の2021年12月の項参照のこと。
<http://senese.cocolog-nifty.com/koukishin/2021/12/index.html> (2022年12月30日閲覧)。
- 18) <https://www.operaeducation.org> (2022年12月31日閲覧)。
- 19) <https://ovationdmc.com/austria-launches-key-programs-to-support-planners/> (2022年12月31日閲覧)。
- 20) <https://www.nytimes.com/2021/01/13/arts/coronavirus-pandemic-arts-support.html> (2022年12月31日閲覧)。
- 21) <https://www.statista.com/statistics/1129710/financial-measures-to-support-arts-and-culture-during-the-coronavirus-in-italy/> (2022年12月30日閲覧)。
- 22) <https://www.agisweb.it/lirica-presentato-il-rapporto-tra-i-teatri-dopera-e-i-social-media/> (2022年12月29日閲覧)。
- 23) 調査対象となった歌劇場等は、アレーナ・ディ・ヴェローナ、バーリ・ペトルツェッリ劇場、ミラノ・スカラ座、ジェノヴァ・カルロ・フェリーチェ劇場、ノヴァーラ・コッチャ劇場、ローマ・オペラ座、ボローニャ・テアトロ・コムナーレ、モデナ・テアトロ・コムナーレ、フィレンツェ・テアトロ・デル・マッジョ、ヴェネツィア・フェニーチェ劇場、トリエステ・ヴェルディ劇場、カリアリ歌劇場、パレルモ・マッシモ劇場、トリノ・テアトロ・レージョ、ナポリ・サンカルロ劇場である。