

1870年代のオペラ座の舞台装置と模型 ——ジュール・マスネ《ラオールの王》(1877)の 初演批評の言及から——

Relations among Production Evaluation, Stage Devices and Stage Models
at l'Opéra de Paris in the 1870s: A Closer Look at the Critiques of
Jules Massenet's *Le Roi De Lahore* (1877)

小林佳織

Kaori KOBAYASHI

はじめに

ジュール・エミュー・フレデリック・マスネ (Jules Emile Frédéric Massenet, 1842 ~ 1912) は、19世紀後半から20世紀初頭に活躍したフランスの作曲家である。台本作者ルイ・ガレ (Louis Gallet, 1835 ~ 1898) の台本にマスネが作曲したオペラ《ラオールの王 *Le Roi de Lahore*》は、1877年4月27日にオペラ座で上演され成功を収めた。本作の成功により、マスネの名はオペラ作曲家と

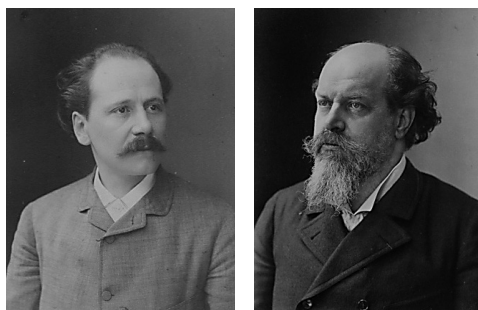


写真1 左:ジュール・マスネ

写真2 右:ルイ・ガレ

してヨーロッパ中に大々的に知れ渡ることになる。この成功にはマスネの作曲技術のみならず劇場側の尽力も不可欠であり、とりわけ支配人オリヴィエ・アランジエ (Olivier Henri Halanzier-Dufresnoy, 1819 ~ 1896) により本作を製作費用を惜しまずに上演されたことは知られている。

筆者はこれまで、本作の上演の周縁と、本作の出版楽譜を整理し、楽曲上の内容から作品の特徴について研究してきた。しかし初演時の演出装置の役割に関しては一部不透明なままであり、中でも視覚的効果の部分を担当、舞台上の演出に関する疑問が残っていた。そこで本論文では、1875年開場の新オペラ座 (通称ガルニエ宮) での作品上演とその演出環境を

明らかにするために、作品演出に関与する人物や事象を浮き上がらせることを目的とする¹。

『《ラオールの王》に関する紙上の見解』について

《ラオールの王》の初演資料の 1 つに、『《ラオールの王》に関する紙上の見解』(*Opinion de la presse sur le Roi de Lahore*) (以下『見解』と略記)がある。この資料はフランス国立図書館(BnF)が運営する電子図書館ガリカ Gallica で閲覧が可能である。新聞上の本作の初演評から、オペラ座が合計 44 箇所を選集した小冊子であり、『《ラオールの王》に関する先行研究でも度々触れられている。例えば初演 1 回の公演だけでは即座に音楽を評価することが困難であるために、記事ではスペクタクルについてまず賞賛している点²、舞台装置や衣装について褒めたたえる新聞から急いで再編集した点などに、一言二言で触れる者はい³。それらの記述のうち、アレンジエに関する論文にて音楽学者キャサリン・エリスは本資料を比較的丁寧に取り上げている。論文によれば、アレンジエは当時新作上演の少なさを理由に批判を受けていたため、この対策の 1 つとして小冊子を出版した。そのために選ばれたこの 44 箇所は、アレンジエの支配人としての芸術面の才能にも言及していると指摘している⁴。

これらの説明は、記述の具体的な検討や当時の初演時の演出との関係には言及していない。本資料からは作品と支配人の評価だけではなく、初演の演出の詳細を解き明かす視点を得ることもできる。本論文では、当該冊子の記述を初演鑑賞者の証言として捉え、19 世紀後半のオペラ座での上演演出を確認する。

本論文は 2 章で論じる。第 1 章第 1 節では、前述の先行研究の説明に対する再確認の意味も込め、『見解』の内容と冊子編集意図を明確にする。第 2 節では、抜粋元の新聞から、とりわけ作中の演出への記述を確認する。第 2 章では、読解で見えてきた舞台装置の重要性に視点を移し、当時の上演演目と支配人や舞台装置家が与えたであろう作品への影響を 4 つの項目より考察する。以上により、1870 年代のオペラ座での上演演出について明らかにする。

¹ 本論文は、2019 年 10 月 19 日(土)、大阪大学にて開催された日本音楽学会第 70 回全国大会での発表を基に、加筆・修正を加えたものである。

² Gérard Condé. “Les aventures du Roi de Lahore.” *L'avant-scène Opéra (Le Roi de Lahore, Hérodiade)*. No.187(11.1998) p.50.

³ Christophe Ghristi. Mathias Auclair. *La Belle Époque de Massenet*, Gourcuff Gradenigo, 2011, p.70.

⁴ Katharine Ellis “Olivier Halanzier and the Operatic Museum in Late Nineteenth-Century France,” *Music and Letters*, 96, no.3: 390-417, 2015, pp. 411-412.

《ラオールの王》について

本論に入る前に、《ラオールの王》の作品内容について概観しておきたい。作品の幕構成は、全5幕6景からなる⁵。舞台となるムスリム侵攻時代のインドにおいてドラマの中心となる主人公は、王アリムと巫女シタである。2人は相思相愛の関係になるのだが、大臣のシンディアは、この2人の仲を割いてシタを自分の妻にしようとする。物語はこの三角関係が中心となり進む。初演時のドラマは次のように進行する。

第1幕の第1景は、ラオールの神殿の前で始まる。シンディアがシタを巫女としての勤めから解放するようにティムールに告げる。ティムールはこれを断り、反対にシタが男性と寺院で密会している噂を確かめてくることをシンディアに命令する。第2景は寺院の中になる。シンディアのシタへの問答により男とシタの密会が発覚する。シンディアの怒りは収まらず、その結果国中に密会が知れ渡る。シタを庇うために正体を表した密会の相手は、王アリムであり、罪を償うために彼は戦地へ向かうことになる。

第2幕はトールの砂漠。アリム王の陣営が構えられた場所。シタと侍女カレドはアリムの無事を祈る。戦地でのシンディアの陰謀により、味方に傷つけられて陣営に戻ってきたアリムは、シタに看取られて息絶える。

第3幕ではアリムは天国にいる。様々な魂が幸福の時を過ごす一方、現世からやってきたアリムは想いを断ち切れず、神インドラとの対話により、平民となりシタと共に死ぬことを条件に生き返る許しをもらう。

そして第4幕は現世へ。生き返ったアリムは王宮の前でのシンディアの戴冠式に突入し、皆を動揺させる。アリムの生還に驚きながらも、シンディアはシタと自身の結婚をアリムに告げて、絶望を与える。

第5幕は第1幕第2景と同じ神殿の中。シタがシンディアから逃げ、絶望を嘆く。密会していた頃の晩祷の祈りが聞こえアリムが登場する。2人は互いの愛を再び確かめ合う。だがそこにシンディアが追って現れる。窮地に追い込まれたシタは自害し、インドラ神との約束によってアリムも共に倒れる。その時、2人はインドラの楽園に迎えられ、残されたシンディアは一人で嘆き悲しむ。

⁵ 本作の景の数え方は記述時点の版や、研究者の解釈により多少の変化があるため、詳細は第1章第1節冒頭に記した。この時点でのあらすじは、初演時のものである。

第 1 章 『見解』について

第 1 節 抜粋内容と発行目的

『見解』は全部で 23 頁あり、全ての抜粋の末尾には雑誌名が記されている。また執筆者も多く記名されている。表 1 はこれを基に一覧化したものである⁶。BnF のカタログ・データには本資料の日付の記載がなく、資料自体にも日付は記されていない。ただし今回確認ができた抜粋の元の発刊日は、多くが 1877 年 4 月 27 日の初演直後に発行された記事であるため⁷、初演後すぐに発行したと考えられる。まずこれらの抜粋と内容について概観する。1 頁目の冒頭には、資料中で唯一抜粋ではない文章が序文として記されている。(下線は筆者による)

以下はオペラ座の今シーズン大成功作である《ラオールの王》に関するパリの新聞・雑誌の見解である。これらの抜粋をお読みになればお分りのように、紙上の見解は、いわば作品の偉大な価値、出演者の功績、そして演出の類なき素晴らしさについて、口を揃えて述べている⁸。

序文からは、下線部の①作品の偉大な価値 “la grande valeur de l'œuvre”、②出演者の功績 “le mérite de ses interprètes”、③演出の類なき素晴らしさ “l'incomparable beauté de la mise en scène” の 3 点が重要であることが窺える。では、この 3 項目について抜粋内容を確認した結果を報告する。

⁶ 資料の全体がわかるように、まず全 44 箇所の抜粋を登場順に番号をつけ、筆者と記事名を一覧にした(表 1: 記事一覧表)。表記に不統一のものも見られたが、修正せず全て記載通表記した。次に、各抜粋の文書と雑誌名から、抜粋元の記事を調査した。引用元資料を確認できた 19 の記事には、発行日の列に日付を記した。

⁷ 抜粋された雑誌は、多くが各 1 回ずつ抜粋されている。ただし、*Le Figaro* や *La Liberté* のように、同雑誌の別日の記事を抜粋しているものもあった。例えば、*Le Figaro* は 1 番目(4 月 29 日刊)、32 番目(4 月 28 日刊)、36 番目(5 月 4 日刊)に記載があり、また *La Liberté* は 17 番目(4 月 30 日刊)と 28 番目(4 月 29 日刊)に記載がある。この場合、一覧の雑誌名の横に、丸付き番号で順に記した。

⁸ “Voici quelques extraits des journaux parisiens concernant le grand succès de la saison, le *Roi de Lahore*, à l'Opéra. Comme on le verra, par la lecture de ces extraits, l'opinion de la presse est pour ainsi dire unanime sur la grande valeur de l'œuvre, sur le mérite de ses interprètes et sur l'incomparable beauté de la mise en scène.”『見解』1 頁。なお、本資料の文章は部分的にイタリックになっているため、以下脚注に引用原文を記す際は、同じ状態で記している。

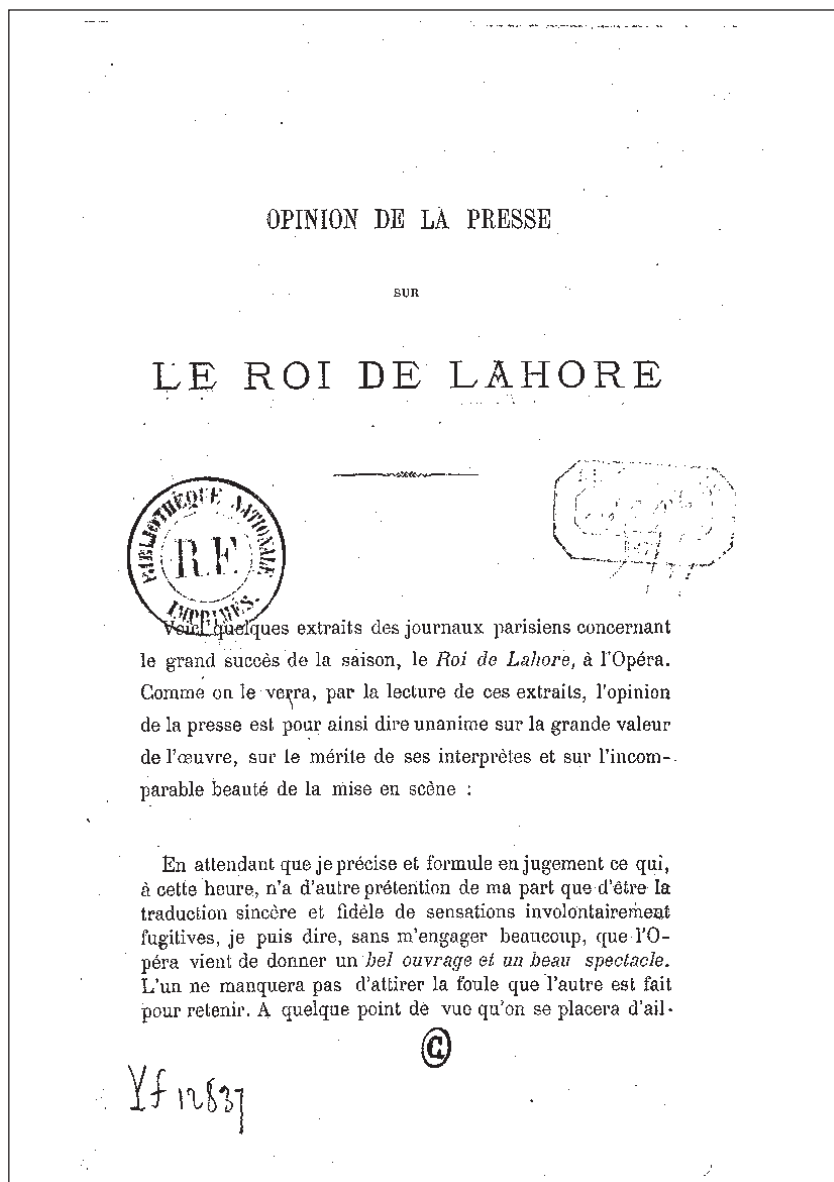
図1 *Opinion de la presse sur le Roi de Lahore*, 1 頁

表1 『見解』における抜粋記事一覧

列1	雑誌名	著者	引用記事の日付
1	Le Figaro ①	BÉNÉDICT	1877.04.29
2	XIX ^e Siècle	CH. DE LA ROUNAT.	1877.05.01
3	La France	HENRI DE LAPOMMERAYE.	
4	Le Courrier de France ①	なし	
5	République française	なし	
6	Le Télégraphe ①	MAGNUS.	
7	L'Homme libre ①	なし	
8	Le Soleil	JULES GUILLEMOT.	
9	Le Gaulois	GEORGES.	1877.04.29
10	L'Echo universel	なし	
11	La Rappel	なし	1877.04.30
12	Paris-Journal	FRÉDÉRIC	1877.05.03
13	Gazette musicale	なし	
14	La Patrie	DE THÉMINES.	1877.04.30
15	Le Pays	なし	1877.04.29
16	Le National	THÉODORE DE BANVILLE.	1877.04.30
17	La Liberté ①	VICTORIN JONCIÈRE.	1877.04.30
18	Siècle	OSCAR COMETTANT.	
19	Le Bien Public	DE LORBAC.	
20	L'Union	DANIEL BERNARD.	1877.04.30
21	Le Ralliement	なし	
22	Constitutionnel	HOSTEIN.	1877.04.30
23	L'Homme libre ①	STOULLIG.	
24	Messenger de Paris	TASSIN.	
25	Le Charivari	PIERRE VÉRON.	1877.04.30
26	La Défense	GÉRALD.	
27	L'Événement	TABARIN.	
28	La Liberté ②	LELIO.	1877.04.28
29	L'Estafette	STRAPONTIN.	
30	Le Télégraphe ②	D. MAGNUS.	
31	Petit Marseillais	THÉODORE HENRY.	
32	Figaro ②	Un MONSIEUR DE L'ORCHESTRE.	1877.04.28
33	Le Nord	GUSTAVE BERTRAND.	
34	L'Entr'acte	BAUDILLON.	1877.05.04
35	Le Petit Journal	JULES CLARETIE.	1877.05.03
36	Figaro ③	BÉNÉDICT.	1877.05.04
37	Le Moniteur	PAUL DE SAINT-VICTOR.	
38	(Le Télégraphe) 2 ^e article	D. MAGNUS.	
39	Le Courrier de France ②	Ch. BERNARD DE ROSNE.	
40	L'Univers illustré	GÉRÔME.	1877.05.05
41	L'Illustration	M. SAVIGNY.	
42	Le Peuple	Henri BECQUE.	
43	La République des Lettres	Octave FOUQUE	
44	Journal des Debats	E. REYER.	1877.05.10

①「作品の偉大な価値」に関する記述

当時の鑑賞者にとっての「偉大」な作品とは何を意味するのだろうか。2番目の抜粋では、「かつて、私が思うに、これより眩しいスペクタクルが人々の目に贈られたことは一度もなかった。(抜粋2:2頁)⁹」との記述がある。また7番目の抜粋では「記憶にある限り、今晚を通して常に大衆の眼前で次々と現れた舞台装置と衣装よりも美しく、優雅で、素晴らしいものをいままで一度も見えてこなかった。(抜粋7:4頁)¹⁰」と記されている。この2つの記述では、これまで劇場でみたことのない、スペクタクルの新奇性が強調されているうえに、華々しい上演も強調され、また舞台装置と衣装がその理由に挙げられている。次の記事からはこの「伝統」の捉え方について明らかにできる。

演出は、オペラ座にあるべき、我々のアカデミー・ナショナル・ド・ミュージックの200年の伝統に沿ったものだった。インドラの楽園は、今まで見たことのない最も輝かしいものであった。(抜粋33:17頁)¹¹

この記述から、「伝統に沿った」「オペラ座にあるべき」という記載があり、本作が今までに上演されてこなかった奇抜な作品としてではなく、伝統を受け継いだ最上の作品と捉えられていることを意味しているだろう。したがって、主にオペラ座の伝統に本作がどのように位置付けられるのかを述べる点が「作品の偉大な価値」にあたると考えられる。

②「出演者の功績」に関する記述

本作の中心となるシンディア、アリム、シタの初演歌手に関する賞賛や言及そのものは、抜粋に度々記されているが、具体的な説明を含むものは数少なかった。中でも21番目の記事では、3役それぞれの発音や技法について説明している。

ラサールは見事な役に当たった。彼はとても良く演じた。彼の声が前頭洞から迷子になることがより少なければ、完璧だった。第4幕のアリオースの後には、彼に喝

⁹ “Jamais, je crois, spectacle plus éblouissant n’a été offert à des yeux mortels. Quelle richesse! Quelle splendeur! Ah! la direction de notre Académie nationale de musique s’est piquée d’honneur et, dans tout ce qui a dépendu d’elle, rien n’a été épargné.” (XIXe Siècle, CH.DE LA ROUNAT, 2頁)

¹⁰ “Sans parler de ce qui ne nous regarde pas, nous pouvons constater que, de mémoire d’homme, on n’a jamais vu de plus beau, de plus riche, de plus merveilleux enfin, que les décors et les costumes qui ont défilé sous les yeux du public, pendant toute cette soirée à sensation.” (L’Homme libre, 筆者名なし, 4頁) 下線部引用。

¹¹ “La mise en scène est ce qu’elle doit être à l’Opéra, suivant les traditions deux fois séculaires de notre Académie de musique. Le paradis d’Indra est une des choses les plus brillantes qu’on y ait jamais vues.” (Le Nord, GUSTAVE BERTRAND, 17頁)

采を送ったが、それは当然のことであった。サロモンはセンス良く歌うが、役は彼にとっては高度である。加えて、彼の発音は品が悪い。彼は自身のアクセントを修正するように努めるべきだ。レシュケは鋭い音を発するメゾソプラノの声をもつ。レシュケはドラマの朗読の技量を十分に持っておらず、終結部や前打音、変格終始の上で音を過度に開く芸術を練習しすぎである。(抜粋 21：12 頁)¹²

シンディアを演じたジャン・ラサルル (Jean Lassalle, 1847 ~ 1909) は、度々頭部の響きからはずれていたこと、アリムを演じたモリウス・サロモン (Maurius Salomon, 1846 ~ ?) の声は、発音とくにアクセントが悪いこと、シタを演じたジョセフィーヌ・ド・レシュケ (Josephine de Reszké, 1855 ~ 1891) は、発音が鋭く、過度に音を開く (ここで意味しているのは響きの開きだろうか) 癖があると述べている。ここまで細かく述べられる記者がどのような人物なのか知りたいところだが、残念なことにこの記事には作者の記載がなく、また新聞自体も確認がとれていない。しかし、別の記事でも似たような記述がある。

アリムの非常に難しい役を熱心に演じたサロモンは、とてもよく歌っていた。彼の鋭い声は満ちており美しいのだが、私たちには彼の間音域の音の発音が、幾度か不完全であったと思われた。私たちは同様の非難をレシュケにもするだろう。彼女は自身のあらゆる手段を、もっぱら声の高音域を前面に打ち出すために、取っておいたようである。(抜粋 39：20 頁)¹³

ここではラサルルに関しては記載がないが、サロモンの中間音域の発音不足、レシュケの声の使い方への不満が同様に記されている。その他の抜粋では、「出演者の中で、ラサルル氏とレシュケ嬢は全てにおいて優れていた¹⁴」(抜粋 20：11 頁) というような表面上の賞賛にとどまることが多かった。

¹² "Lasalle est tombé sur un magnifique rôle; il l'a fort bien interprété; si sa voix s'égarait moins souvent dans les sinus frontaux, ce serait parfait. On lui a fait une ovation après l'arioso du quatrième acte, et c'était justice. M^{lle} de Reszké a une voix de mezzo-soprano qu'elle pousse jusqu'aux notes aiguës. M^{lle} de Reszké ne possède qu'insuffisamment la science de la déclamation dramatique, et pratique trop bien l'art d'ouvrir démesurément le son sur une cadence plagale sur une appoggiature et sur toute finale en générale." (*Le Ralliement*, 筆署名なし, 12 頁)

¹³ "Salomon a composé avec beaucoup de conscience le rôle très-difficile d'Alim et il le chante très-bien; ses notes aiguës sont pleines et belles, mais il nous a paru que l'émission de celles du médium laissait quelquefois à désirer. Nous ferons le mêmes reproche à M^{lle} de Reszké, qui semble réserver tous ses moyens pour faire valoir uniquement le registre élevé de sa voix." (*Le Courrier de France*, Ch. BERNARD DE ROSNE, 20 頁)

¹⁴ "Dans l'interprétation, M. Lassalle et Mlle Reszké ont eu tous les avantages." (*L'Union*, DANIEL BERNARD, 11 頁)

③「演出の類いなき素晴らしさ」に関する記述

『見解』において、最も頻繁に引用されていたのが、舞台装置“*décor*”や、衣装“*costume*”について賞賛した箇所である。またこれらを要約しスペクタクル“*spectacle*”作品や演出“*mise en scène*”が素晴らしいという簡潔な記述にとどまることも多い。ここでは具体的な描写と、現存の舞台模型を参照しながら確認する。なお舞台模型については2章にて詳しく取り上げる。

舞台模型に関する記述

本作の舞台模型は BnF に保管されており、ガリカでも現在その画像を確認することができる。まず記事に登場する本作の大まかな舞台場面の設定を、表2にまとめた。

表2 《ラオールの王》舞台場面設定一覧

幕	景	設定
第1幕	第1景	神殿の前
	第2景	神殿の中
第2幕		トールの砂漠
第3幕		インドラ神のいる天国の庭園
第4幕	(第1景)	王宮の一室(幕前演技。イタリア上演用で背景なし)
	第2景	大広場
第5幕	第1景	神殿の中(第1幕第2景と同じ場所)
	(第2景)	インドラ神の天国の庭の幻影(終幕時に舞台奥から見える風景)

今回確認した記事の多くが、第5幕第6景と記しているが、この表においてはカッコ付きの2景を加えて合計8景と記している。上記の表に記載した通り、追加した2景は後のイタリア上演用に場面が足される第4幕と、初演時よりシタとアリムが昇天する際に舞台奥から天国の場面が再度現れる演出がある第5幕のことである。前者は冊子が発刊された時点でまだ存在していないため注意する必要はないが、後者に関してはすでに初演時から行われていた舞台転換であるため、注意が必要である。

『見解』における場面の具体的記載は、第2幕の砂漠の場面、第3幕のインドラの楽園の場面が多く存在した。例えば、第2幕の砂漠の場面に関しては、次のような抜粋がある。

シンディアの軍列は、最も人目を惹く、インドの見事な想起であった。舞台装置は

見事で、例外は1つもない。他より例を挙げると、インドラの楽園（ラヴァストル氏）つまり果てしなく視野の広がる妖精の庭、とりわけトールの砂漠、つまりシェレ氏の素晴らしい風景は、大きく引き伸ばされたドカンの作品かと思うようなものだ。（抜粋8：4-5頁）¹⁵

ここでは第2幕の砂漠を「大きく引き伸ばされたドカン（Decamps）の作品」と喩えている。引用されているドカンとは、フランスの画家アレクサンドル＝ガブリエル・ドカン（Alexandre-Gabriel Decamps, 1803～1869）と考えられる。ドカンによる作品は、『キンプリ族の敗北』（1833）が有名である。彼の絵にはこの舞台模型（図1）と類似する色彩の砂漠が描かれており、記者が喩えに使用するのも理解できる。また、この記述から、舞台装置と現存の模型が同じように制作されていたことも分かる。



図2 《ラオールの王》第2幕の舞台装置模型

またこの2幕の舞台背景について他にも「オリエント考古学と演奏が、目の喜びのためにそこで一体化している。とりわけ第2幕のラオールの軍隊がテントを建てた赤みがかった地平線の風景には感嘆した。インドラの楽園に関しては、まさに驚嘆するものだ。¹⁶」（抜粋5：3頁）という引用もあった。このように、第2幕の砂漠の色合いや空間の広がり表現が、劇場の中で観客を魅了したことがわかる。

また、第3幕のインドラの楽園での舞台演出に関して詳述するものもある。

……特にそれらのうちインドラの楽園は私たちがこれまで見たものをはるかに凌駕している。幕が上がると、3幕において、幻想的な木々とともに、驚くべき景色が見え、湖が水平線上で光の透明さの中に消えながら、アプサラス¹⁷達と至上の喜びの魂

¹⁵ “Le Cortège militaire de Scindia est une merveilleuse évocation de l’Inde, dans ce qu’elle a de plus pittoresque. Les décors sont admirables, sans en excepter un. Citons entre autres, le Paradis d’Indra (M. Lavastre), un jardin féerique qui se prolonge jusqu’à des perspectives sans limites, et surtout le Désert de Thôl, un admirable paysage de M. Chéret, qu’on prendrait pour Decamps agrandi.” (Le Soleil, JULES GUILLEMOT, 4-5頁)

¹⁶ “particulièrement admiré le paysage aux horizons rougeâtres où l’armée de Lahore a planté ses tentes, au second acte. Quant au paradis d’Indra, c’est un véritable éblouissement.” (République française, 筆者名なし, 3頁)

¹⁷ アプサラス Apsaras はインドの下級女神で、舞う姿、楽を奏する姿で描かれることが多い。

は神の周囲に集まり、神のような金と光沢、そして高価な宝石に溢れている、劇場中に驚嘆のざわめきが起った。……(抜粋 26 : 14 頁)¹⁸

この記述では、木々と水平線上で消えかける湖が描写されている。実際の模型は以下の図3であり、全体に木々が、中央奥に湖が存在し、この記述と一致している。



図3 《ラオールの王》第3幕の舞台装置模型

衣装について

衣装については上記の記載のような描写はあまりなく、特に作者ラコストを褒める程度であり、多くがここで引用する必要はないものであった。下記はそのうち比較的多く言及しているものである。

舞台装置と衣装は非常に美しい。衣装はラコスト氏によってデザインされたもので、彼の様式と知識は愛好家から熱烈に評価されている。おそらくインドのものでないターバンを変えるとよかっただろう。この失敗を除いて、償うのは容易で、すべてが非の打ち所が無い。(抜粋 9 : 5 頁)¹⁹

¹⁸ “Lun de ceux-ci surtout, le paradis d'Indra, dépasse tout ce que nous avons vu jusqu'à présent. Quand le rideau s'est levé, au troisième acte, découvrant ce paysage merveilleux avec ses arbres fantastiques, son lac se perdant à l'horizon dans une lumineuse transparence, ses légions d'Asparas et d'âmes bienheureuses groupées autour du dieu et ruisselant comme lui d'or, de soie et de pierres précieuses, il y a eu dans toute la salle un frémissement d'admiration.” (*La Défense*, GERALD, 14 頁)

¹⁹ “Décors et costumes sont superbes. Les costumes ont été dessinés par M. Lacoste, dont le goût et l'érudition sont si fort appréciés des amateurs. Peut-être ferait-il bien de changer les turbans qui ne sont pas indiens ; hormis cette faute, facile à réparer, tout est irréprochable.” (*Le Gaulois*, GEORGES, 5 頁)

このように、抜粋の中には、具体的場面を列挙しながら、演出の素晴らしさを示していた。さらに特記すべきは、演出の賞賛に支配人への賞賛が含まれていることが多い点である。例えば、次のような記載である。

私たちは、《ラオールの王》は成功であること、これは明らかな成功で、宣伝や仲間の後押しのおかげでもないことを、喜んで表明する。

マスネ氏のオペラは一流の才能を証言している。そして、これまでにない演出の贅沢とともにこれを迎え入れ上演したアランジエ氏を、声高に祝うべきである。(抜粋 17：10 頁)²⁰

多くの記事は、若手の作曲家であるマスネの作品に贅沢な演出をつけて上演にかけたアランジエを褒める文言が抜粋されていた。次の記事では、これまでアランジエが批難を受けていたことにも言及している。

アランジエ氏がオペラ座の支配人に選ばれる少し前、皆さんがご存知の困難な状況においては、彼は厳しくて悪意のある、気難しい性格の人々からの批難にさらされた。もしこれらの非難が確かな根拠を持っていたとすれば、彼[アランジエ]がガレ氏とマスネ氏のオペラに対して示した反応や、彼が作品を上演した方法は、無意味な非難を減らすには十分であった。

《ラオールの王》の上演に出席した後、アランジエ氏が芸術的感覚を持たないと、未だに言う勇気がある者はいるのだろうか？(抜粋 34：17-18 頁)²¹

アランジエの批難については、エリスによって詳しく述べられている通りであり、本冊子は、作品の成功と支配人の尽力を関連付ける箇所を、意図的に抜粋している点は確かである。

以上より、本冊子においては次のことが明らかだ。まず、冊子の抜粋記事には、最初の 2

²⁰ “Nous sommes heureux de le constater, le *Roi de Lahore* est un succès, un succès bien franc, qui ne doit rien à la camaraderie ni à la réclame. (改行) L’opéra de M. Massenet atteste un talent de premier ordre, et l’on doit féliciter hautement M. Halanzier qui l’a accueilli et l’a monté avec un luxe de mise en scène inouï.” (*La Liberté*, VICTORIN JONCIERES, 10 頁)

²¹ “Peu de temps après que M. Halanzier eut pris la direction de l’Opéra, dans les conditions difficiles que l’on sait, il fut en butte à des critiques sévères, malveillantes, de la part de quelques esprits chargrins. Si ces critiques avaient eu un fondement sérieux, l’accueil qu’il a fait à l’opéra de MM. L. Gallet et Massenet et la manière dont il l’a monté suffiraient pour les réduire à néant. Qui oserait dire encore que M. Halanzier n’a pas le sentiment artistique, après avoir assisté à la représentation du *Roi de Lahore*.” (*L’Entr’acte*, BAUDILLON, 17-18 頁)

点、つまり作品の重要性や演者の技術について述べているものがあった。しかし、それよりも、3点目の作品の演出が優れていることを示すものが多い。さらに、演出が優れていると記すものの多くは、演出に費用を投じたアレンジエの貢献に注目していた。冊子発行の意図は、先行研究の記述と同様、アレンジエのイメージを払拭するため大きいと考えられよう²²。冊子の抜粋からは、当時の演出についての2幕3幕の記述があり、すでに模型と同じように舞台セットは作られていたことが確認できた。次節からは当時の演出に関する様子を引用元の記事をさらに参照する。

第2節 抜粋元からの演出に関する記述

『見解』においても舞台演出、とりわけ舞台装置が注目されている事実はすでに確認できたが、抜粋元の記事においても、いくつかの記述に興味深い点がみられた。まず、第5幕のフィナーレに関しての記述から、演出の一部が具体的に予想できる。

シンディアはそう遠くにいなかった。意地悪く脅しながら近づく。ああ！今やなにをしても意味がない！彼の脅しは無駄だ。2人の夫婦は固く結ばれていた。シタは短刀で胸を傷つけ、そしてアリムはインドラの命令通り、彼女に続きよろめき倒れる。強奪者[シンディア]は突然の恐怖に襲われる。2人の抱き合った亡骸は、変貌して見えない翼で持ち上げられ、天国に向かって羽ばたき、舞台の奥で夜が光り輝き、聖堂が開く。メロー山が華麗な終幕の華々しさの中で見え、幸福な人の中にアリムとシタが落ち着く。²³

これはシタとアリムがインドラの楽園に迎えられる際の描写である。このように、舞台の奥の装置が変化する演出は、前述のインドラの楽園が真っ白に光るような色彩の現存模型があり(図3)、また楽譜においても「奥の聖堂が開く」というト書きが存在するため、実際に

²² 記事内でのマスネの音楽に関する言及も触れておくべきと思われるだろう。記事の中にエールや二重唱を褒めるような文言はある。しかし本冊子の抜粋では以下のように、音楽については発言を一時的に控えようとする記述が目立った。この言及がある理由には、当時アレンジエが行った本作への特別対応が考えられる。通常、オペラ座では、作品の初演前のドレスリハーサルの時点で観客を入れる習慣があるのだが、アレンジエは新作の上演をより成功に導くために、《ラオールの王》でのドレスリハーサルを非公開にしている。このために、新聞批評が作品についての記事を書くまでに、作品について理解できることが少なかったと考えられる。これについては冒頭のコンデの説明と同じ意見である。

²³ “Mais Scindia n'est pas loin: il approche, menaçant et méchant. Eh! qu'importe à présent? Ses menaces sont vaines. Les deux époux se sont unis. De son poignard, Sità s'ouvre la poitrine et Alim, selon l'ordre d'Indra, chancelle et tombe auprès d'elle. L'usurpateur est saisi d'une terreur subite. Les deux cadavres enlacés se transfigurent et, soulevés par d'invisibles ailes, prennent leur essor vers le paradis. Au fond du théâtre, la nuit s'illumine, le sanctuaire s'ouvre: le mont Mérou apparaît dans une splendeur d'apothéose et, parmi les bienheureux, Alim et Sità vont prendre place.” (*Le Gaulois*, 1877.4.29. Georges.)

起きたこととして考えられる。この場面は楽譜上、舞台裏の合唱がインドラの楽園のモチーフを歌い、アリムとシタを迎える終わりになっており、演出と音楽が共に空間的に考えられて組み合わされていると解釈できる。

記事のいくつかには、各幕の舞台装置の説明に紙面を割くものがあった。最も紙面を割いていたものをここに紹介しよう。



図4 《ラオールの王》第5幕第2景の舞台装置模型

第1幕 第1景—ラオール、インドラの寺院の前。—遠くの高所には庭と村の建造物が落日の最後の弱い光に照らされている。

寺院の扉に向かって、寺院の聖職者らと奉公人たちが通り過ぎる中で、群衆がひしめいている。一ひれ伏している人々は祈っている、入り口にしゃがみこんだ苦行者に混ざっている。ダランによる作。

第2景—寺院の中—インドラの聖堂—奥、祈る者の中に祭壇上にある神の像。祭壇の柱の間にある隠し扉が、神殿の廊下に繋がっている。聖堂の聖職者たちを呼ぶためのブロンズの銅鑼。幕が上がる。シタが若い娘たち、仲間たちと舞台にいる（ルベとシャプロン）

第2幕—アリムのキャンプ。トールの砂漠—砂と不毛の地—果てしない地平線—天が赤く塗られている—1日の終わりに、幕が始まる—終わりに夜になる。左右に、王とシタと侍女のテント。—絨毯とクッションがテントの入り口にある。（シェレ）

第3幕—メロー山のインドラの楽園にある幸福な人々の庭。—見事な植生。—強烈な光。（素晴らしい者、シェレの署名）

第4幕—ラオールの大広場—奥に、村—右手に王宮—アリムは階段で眠っている。—彼は群衆の1人として生き返った。—1番の昼光。（ラヴァストルとカルプザ）

第5幕—インドラの神殿—第1幕第2景と同じ舞台装置—別の角度から見られる—

神の巨大な像がかげで輝いている。(ルベとシャブロン)²⁴

このような記載から指摘できることは、分量の違いこそあれ、上記の記事のような舞台装置家と衣装画家の名前が、記事内に明記されていることだ。このような記事から、鑑賞者は制作側の存在をある程度知っており、それぞれ個々に評価していたことがわかる。つまり、舞台装置の作者がある程度重要視されていたことを意味するのである。では、舞台装置の制作がどのようなものを次章で整理・考察する。

第2章 1870 年代のオペラ座の舞台演出資料に関する取り組み

《ラオールの王》の初演批評では、舞台演出に関する記述が強調されていた。衣装と舞台装置の描写と共に作者名を記した点などから、ある程度装置家や衣装画家は公表されており、その地位が高かったと考えられる。当時の舞台制作側の人物について整理し、彼らの作品創作への役割を確認する。

19 世紀のオペラ演出に関しては、前述の舞台模型や演出台本等の資料がある。オペラ座における当時の演出資料もいくらか整理されており、後述する資料リストがそれらの資料の重要性を物語る。

これらの資料がオペラ座で保管され整理されるようになったのは、19 世紀中頃からである。これから注目する点は、1860 年代と 1870 年代に起きていた次の 4 つの状況である。一つ目が 1866 年からの演出資料の整理開始、二つ目が支配人アランジェの監督下による新劇場でのグラントペラの再上演、三つ目に 1830 年代に人気を博したグラントペラの舞台演出のアトリエ単位での作家の継承、そして四つ目が 1878 年の万国博覧会での模型展示である。

第1節 オペラ座での資料整理の開始

まず、19 世紀のオペラに関する重要な資料を紹介する。ニコル・ヴィルドによりオペラ座から発行された 2 巻本 *Décors et Costumes Du XXI^e siècle, Opéra de Paris, Tome I* (1987) と *Théâtres et décorateurs: collections de la Bibliothèque-Musée de L'Opéra, Tome II* (1993) である。1 巻目には、オペラ座に保管されている舞台模型やデッサンが作品名毎に整理され、巻末付録として年表があり、この期間にオペラ座で上演された作品の衣装作者と舞台装置画家の時代毎の推移を、一目で確認できるようになっている。2 巻目の後半では、

²⁴ 抜粋 15 の引用元、*Le Pays*、1877 年 4 月 29 日の記事より。

主要な舞台装置家や衣装画家の伝記的情報を人物毎に掲載している。その他、近年のオペラ座博物館での取り組みとして、2012 年に開催された展覧会で出版されたカタログ *L'envers du décor: à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XXI^e siècle* も非常に興味深い。この展覧会カタログでは、19 世紀の舞台装置に関し原画や模型を紹介しながらその歴史を紐解いている。これらの先行研究は、当時のフランス・オペラの演出を理解するために重要な研究である。

前述した先行研究がすでに明らかにしているのは、1860 年代にオペラ座で過去の作品の資料を保存し整理する動きがあったことである。1863 年 9 月 1 日より当時のオペラ座の支配人エミーユ・ペランの監督下で古文書資料館 “la conservation du dépôt des archives” が設立され、その管理者として、シャルル・ニュイッテル (Charles Nutter, 1828 ~ 1899) が着任する。その後 1866 年にオペラ座の経営は支配人に完全に任されることとなり、支配人の名称が “directeur-entrepreneur” に変わる。この時、不安定な劇場の運営と切り離すため、資料館が美術学校と宮内庁大臣の保護下に置かれ²⁵、図書館員 bibliothécaire と文書館員 archiviste が配置される。ニュイッテルは、このうち後者の文書館員となった。

このニュイッテルが着任して開始した作業の中で、代表的な作業が上演日誌 “*Journal de l'Opéra*” である。これはオペラ座の毎月の上演を記録したもので、1870 年代のオペラ座での上演は、再演された作品を含めて記録されている。

このように資料保存の役職が増え、徹底して 19 世紀後半に過去の作品の資料を整理・保管することが始まったことで、後に説明する 1878 年の万国博覧会での展示につながっていくのである。

第 2 節 支配人アランジェの監督下での新劇場でのグラントペラの再上演

1871 年 11 月 1 日からオペラ座の支配人にアランジェが就任し、その任期を終えるまでの期間を特徴づける出来事が、劇場の火事であった。1873 年にこれまで長く上演を続けてきたサル・プレティエが焼失し、1875 年にガルニエ劇場が急いで建設され開場された。この新・オペラ座で上演された作品を鑑み、当時製作者と鑑賞者の双方が抱く感覚を、特にグラントペラ Grand opéra と呼ばれるレパートリーの上演の多さから推測しよう。

グラントペラの定義については自身の修士論文にて既にある程度論じている²⁶。さまざまな要素が複合していることが特徴であり、研究者によってその成立時期やジャンルの形式に

²⁵ また、ヴィルドのリスト上はもともと 1829 年から資料複写と図書館司書にはラボルス Leborne が担当していた。しかし 1866 年 3 月に亡くなったために、図書館員としてエルンスト・レイエル Ernest Reyer が 4 月 9 日に着任している。1873 年 12 月にはテオドール・ド・ラジャルト Théodore de Lajarte が図書館員に加わり、レイエルとの 2 人体制となる。

²⁶ 小林佳織『ジュール・マスネ《ラオールの王》(1877) —スペクタクル要素への作曲家の貢献』2017 年度申請修士論文、1～5 頁。

は違いがある。ただし一般的に多くが1830年代前後にオペラ座で上演され、華々しい演出と長大な音楽やバレエを有するものと捉えられている。またオベールによる《ボルティチの物言わぬ娘》(1828)がそのジャンルの成立に寄与したとされ、その後マイヤベーアによる《悪魔のロベール》(1831)や《ユグノー教徒》(1836)などの作品が常々代表作に挙げられている。

オペラ座の新たな時代の幕開けとなる1875年のガルニエ劇場の柿落とし上演では、これらのグラントペラの上演が中心であった。グラントペラの有名箇所を部分上演することを決定したのはアランジエであり、これが批判の理由とも捉えられている²⁷。しかし問題なのは開場後の上演である。前述の上演リストや上演日誌によれば、ガルニエ宮が開場されて以降、確かに過去の上演作品を多く再演していることがわかる。表3は、1875年以降に再演されていた作品を挙げたものである。

ここで注意しておきたいのは、再演と再制作の違いである。上演日誌に“reprise”という記載がある場合と、ヴィルドの2巻本の1巻目の年表で舞台装置作者が新たに記されている場合は全て一致はしていない。表に年号を記しているが、実際にいつ舞台装置が再制作されたのかは、個々の作品で検討しなければならない。この表では再演年自体は舞台装置家の担当一覧の表記を採用し、上演日誌において“reprise”の表記がある場合は、(再)と記している。また誤解のないように強調したいのは、例えば多くの作品において、1875年再演作品であっても、旧劇場時代から頻繁に上演はされていたということである。

模型の再制作から想定できるのは、火事による焼失が再制作を余儀なくさせたという可能性である。1875年や1876年の再制作の印が多く見られるのは、過去の演出資料が火事によって一部失われたことからであり、舞台装置の再制作が行われたと考えられる。

再制作かどうかの問題を一度おいて考えると、以上のようにグラントペラを積極的に再上演していることがわかる。ちなみに新作といえば1876年上演のオーギュスト・メルメ《ジャンヌ・ダルク》、今回論じている1877年上演の《ラオールの王》、1878年上演のシャルル・グノー《ポリュクト》とヴィクトラン・ジョンシエール《ベルト王妃》の2作、1879年は新作がなく、1880年にグノー《ザモラの捧げ物》が初演されている。この再演作品の多さに関しては、アランジエが新しい劇場の折衷形式の華々しさが客を呼び込んでいたため、これに依存し新作を制作していなかったという説もある²⁸。理由がどうあれ、当時の過去の作品が多く上演されていたことは確かであり、当時の人々が多く目にしていたことが推測される。

²⁷ オベール《ボルティチの物言わぬ娘》、アレヴィ《ユダヤの女》、バレエ《泉》、マイヤベーア《ユグノー教徒》、ロッシーニ《ギョーム・テル》の部分抜粋が上演された。竹原正三『パリ・オペラ座』(芸術現代社:1994年)84頁。

²⁸ 『Architecture』、田原桂一[写真]; アンリ・ロワレット、マルティヌ・カーン[文](Opéra de Paris)(文献社:1996年)194頁。

表 3 1875 年代にオペラ座で再演されたオペラ作品一覧²⁹

作品名	初演年	再演年
ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト 《ドン・ジュアン（ドン・ジョヴァンニ）》	1805年	1834年—1866年—1875年(再) — 1879(再) — 1880(再) — 1896年
フランソワ・オベール 《ボルティチの物言わぬ娘》	1828年	1863年—1879年(再)
ジョアキーノ・ロッシーニ 《ギョーム・テル》	1829年	1856年—1875年— 1880(再) — 1899年
ジャコモ・マイヤベーア 《悪魔のロベール》	1831年	1876年(再)
ジャック・アレヴィ 《ユダヤの女》	1835年	1875年
ジャコモ・マイヤベーア 《ユグノー教徒》	1836年	1875年—1897年
ガエターノ・ドニゼッティ 《ラ・ファヴォリータ》	1840年	1875年—1896年
カール・マリア・フォン・ウェーバー 《魔弾の射手》	1841年	1873年—1876年(再)
ジャック・アレヴィ 《キプロスの女王》	1841年	1877年(再)
ジャコモ・マイヤベーア 《預言者》	1849年	1876年(再)—1903年
ジャコモ・マイヤベーア 《アフリカの女》	1865年	1877年(再)
アンブロワーズ・トマ 《ハムレット》	1868年	1875年(再)
シャルル・グノー 《ファウスト》	1869年	1875年(再)—1893年
レオ・ドリーブ 《コッペリア》	1870年	1875年

第 3 節 アトリエ単位での作家の継承

作品の再演についてより理解を深められるのが、舞台装置家のアトリエの活動である。これまで見たように、記事で頻繁に記された舞台装置家や装置自体に注目すると、興味深いことがわかる。1832 年からオペラ座では外部舞台装置家 “décorateurs externes” が設置されており、作品演出に対し 1 つの大きな役割を果たしていたと考えられるからだ。

ここでは 1830 年代のグラントペラの演出を担当して活躍した舞台装置家ピエール・シセリ (Pierre Ciceri, 1872 ~ 1868) の存在とその影響が想起されよう。前述の《ボルティチの物言わぬ娘》、《ギョーム・テル》、《悪魔のロベール》といったグラントペラの代表作品の

²⁹ (再)と記したのは、(reprise) が日誌の作品名の後に記載されていたもの。網掛けは、舞台装置家が併記されている年表には再制作の記載がないものの、日誌に (reprise) の記載があったものである。

装置は、シセリのアトリエが担っていたのである。では、約40年の時を経た1870年代のアトリエはどのような状況だったのだろうか。先行研究より1877年に在職していた舞台装置家を確認し、以下の図5にまとめた。なお1877年の時点で役職に記されていない人物は、省略している。図のように、オーギュスト・ルベ、ジャン＝バプティスト・ラヴァストル、フィリップ＝マリー・シャプロン、ジャン＝エミュー・ダラン、ジャン＝ルイ・シェレ、アントワヌ・ラヴァストル (J.B. ラヴァストルの姉)、ウジェーヌ・カルプザの7人であった。

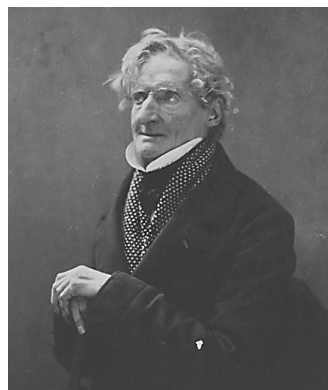
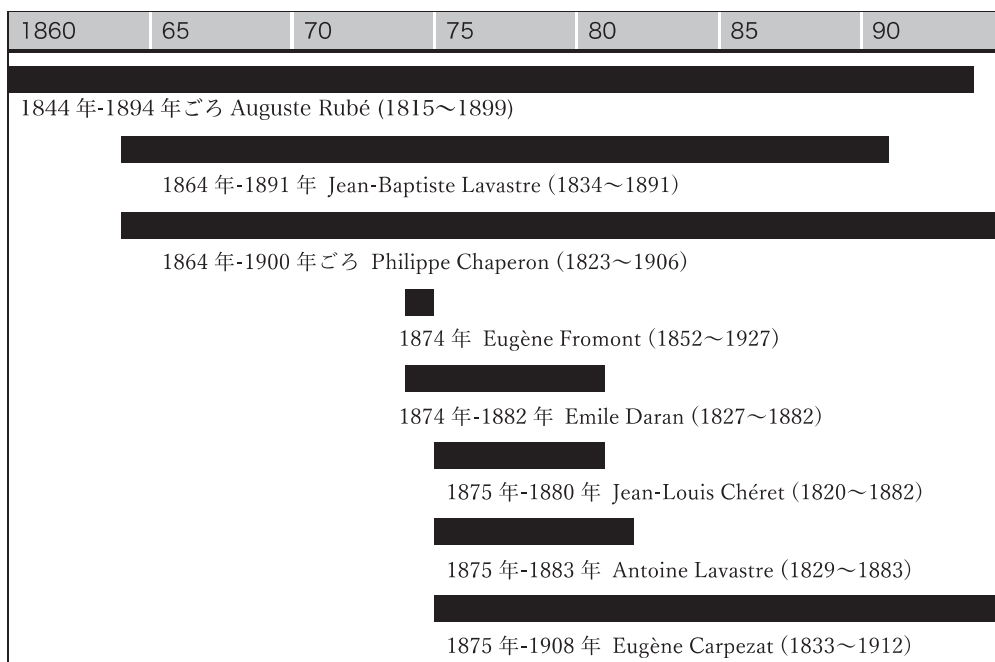


写真3 ピエール・シセリ

図5 1877年前後オペラ座の舞台装置家一覧



※ 在任期間、名前（生没年）で明記。「ごろ」の記載はリストに vers がついている場合に付した。

注目すべきなのはルベのアトリエだ。ルベはシセリのもとに婿として入り、その後シセリの後継者として、遅れて入ったノローとシセリのアトリエを再開している。そして64年にシセリの弟子であったシャプロンが入る。つまりルベとシャプロンは、シセリの直系の後継アトリエということになる。

ヴィルドによるこれらの装置家の簡単な略歴の記載を参照すると、それぞれの装置家が複数人で工房としてアトリエを持っていることが記載されている。ゆえにこれらの人物は全員で共同で制作をしていたわけではない。当時の舞台模型作者は、景毎に分担し舞台装置制作を担当していたのである。例えば《ラオールの王》での各場面の模型作者は、ガリカの資料データに情報が記されており、これは表4の右列に記した人物であることがわかっている。

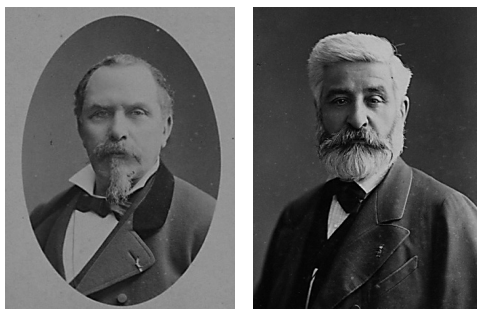


写真4 左:オーギュスト・ルベ
写真5 右:フィリップ・シャブロン

表4 《ラオールの王》における舞台画の場面設定

幕	景	設定	作者
第1幕	第1景	神殿の前	ダラン
	第2景	神殿の中	ルベ、シャブロン
第2幕		砂漠	シェレ
第3幕		インドラ神のいる天国の庭園	J.B. ラヴァストル
第4幕	(第1景)	王宮の一室 (イタリア版用、背景なし)	
	第2景	大広場	A. ラヴァストル、カルプザ
第5幕	第1景	神殿の中 (第1幕第2景と同じ場所)	ルベ、シャブロン
	第2景	インドラ神の天国の庭の幻影	ルベ、シャブロン

そのほかのアトリエについては、次節で述べる万国博覧会での模型展示のカタログ序文にて5つあったと示されていたため、合計5つのアトリエがオペラ座に舞台装置を提供していたと考えられる。実際《ラオールの王》の舞台模型の作者は、5つ（ダラン/ルベとシャブロン/シェレ/J.B. ラヴァストル/A. ラヴァストルとカルプザ）に分かれていることも、これに起因すると思われる。

1875年以降もそれぞれのアトリエが、1830年代前後の作品の装置に携わっていたため、直系のアトリエにいない場合でも、再演用に1830年代のオペラの舞台装置の制作を担当することがあり、それはすなわち、繰り返しになるがグラントペラ作品に触れる機会が多かったことを意味している。

1870年代における舞台装置や衣装への専心は、元を辿れば、1830年代のグラントペラの

制作に貢献した舞台装置家シセリのアトリエに繋がっていた。いくつかのアトリエに分かれてグラントペラの上演し続けていたことが、当時の演出への興味の大きな理由の一つとして挙げられるだろう。

第4節 1878年の万国博覧会での模型展示

最後に、第3節で挙げたアトリエの存在や、オペラ作品における当時の舞台装置の重要性に関して、明確な出来事として挙げられるのが、《ラオールの王》の初演の翌年に開催されたパリ万博でのオペラ演出資料展示である。当時の出展カタログではローマ数字24から37番の模型が新オペラ座の模型であり、表5に記した作品が掲載されている。

この序文には、舞台装置の重要性について記されている。例えば、舞台装置の作業工程について次のように記されている。

劇場の舞台装置上の幕が上がる時、大衆は現れたタブローを見てまず新鮮な印象を受け、効果を生み出すその努力や方法を気にもしない。

この努力は、相当なものである。すなわち、この方法はとても複雑である。舞台装飾は、実際、極めて複雑な作品である。作品 [= 著作] の作者は作用が起こる場所、演出に必要な道具を指示する。そして劇場支配人は、この筋書きに、自身の感覚と経験から筋書きに連想すること全てを加える。塗装専門の装飾家は作者と支配人の構想を実現して画を提示する。これが了承された場合、彼（装飾家）は、どういものかを構造の責任者である道具方に提示し、道具方は装飾を形成する幕とフレームを画家に委ねなければならない。(3頁)³⁰

台本作者と支配人の意図を装置画家が絵にし、実際に製作する道具方に知らせるという工程がここから見えてくる。

³⁰ “Quand le rideau se lève sur une décoration théâtrale, le public, à l’aspect du tableau qui lui est présenté, reçoit une impression plus ou moins vive, sans avoir à se préoccuper des moyens par lesquels l’effet est produit ni des efforts qui ont concouru à le produire. (改行) Ces efforts sont considérables; ces moyens sont très compliqués. Une décoration théâtrale, en effet, est une œuvre des plus complexes : l’auteur de l’ouvrage indique le lieu où se passe l’action, et les objets nécessaires à la mise en scène ; le directeur du théâtre ajoute à ce programme tout ce que son goût et son expérience peuvent lui suggérer; le peintre décorateur réalise les conceptions de l’auteur et du directeur, et présente ses dessins; quand ils ont été acceptés, il donne les mesures au machiniste, chargé de la construction et qui doit livrer aux peintres les châssis et les toiles qui formeront la décoration.” *Catalogue de l’Exposition théâtrale Exposition Universelle de 1878*, p. 3.

表 5 1878 年の万国博覧会における新オペラ座の舞台模型展示一覧

番号	作品名	場面	作者
24	《ギョーム・テル》	1 幕	ルベ、シャペロン
25	《悪魔のロベール》	3 幕 2 景	ルベ、シャペロン
26	《ドン・ジュアン》	2 幕 2 景	J.B. ラヴァストル、デブレシャン
27	《ユグノー教徒》	2 幕	J.B. ラヴァストル、デブレシャン
28	《キプロスの女王》	3 幕	シェレ
29	《キプロスの女王》	4 幕	ルベ
30	《魔弾の射手》	2 幕 2 景	J.B. ラヴァストル、デブレシャン
31	《ハムレット》	1 幕 2 景	ルベ、シャペロン
32	《ファウスト》	3 幕 3 景	カンボン
33	《ジャンヌ・ダルク》	4 幕 2 景	カンボン、A. ラヴァストル カルプザ
34	《ラオールの王》	1 幕	ダラン
35	《ラオールの王》	2 幕	シェレ
36	《シルヴィア》(バレエ・パントマイム)	1 幕	シェレ
37	《ファンダンゴ》(バレエ・パントマイム)	記載なし	ダラン

また、舞台装置 *décors* と舞台模型 *maquettes* については次のように言及している。

装飾が重要な役割を担う劇場においては、図案だけでは満足しない。舞台装置 *décor* は、組み立てられるがままのように、裁断された厚紙で製作され、丁寧に彩色される。これを舞台模型 *une maquette* と呼んでいる。

方眼線引きの模型によって、芸術家は線を引き、作品を彩色する。遠近法、専門研究、自然な大きさで細部まで最も変化に富んだ風景や全時代全国の建造物を再現するための根気のいる研究の了解が必要であるということ全ては、理解するに難しくない。(4 頁)³¹

³¹ “C’est exactement ainsi qu’on procède aujourd’hui. Dans les théâtres où la décoration joue un rôle important, on ne se contente pas d’un dessin ; le décor, tel qu’il doit être construit, est exécuté en carton découpé et peint avec soin ; c’est ce que l’on appelle une *maquette*. (改行) D’après cette maquette mise au carreau, l’artiste trace et peint son oeuvre. Tout ce qu’il faut d’entente de la perspective, d’études spéciale, de recherches patientes pour reproduire dans leurs proportions naturelles et avec leurs moindres temps et de tous les pays, on le comprend sans peine.” 同上, p. 4.

ここでは装飾の重要性を示している上に演出の検証にも触れている。度々引用してきた現存の舞台装置の模型は、当時のオペラ座において、作品演出を決める際の重要な道具として用いられていた。また、万博での展示計画の経緯は次のように記されている。

1864年にオペラ座の資料部が編成されてから、各舞台模型はオペラ座で保管されている。このコレクションの存在は、これまでは未だ企画されていない展覧会の考えを与えた。(4頁)³²

展示の経緯に第1節で述べた古文書資料館が挙げられており、過去の資料(作品)への興味が、演出資料の整理と密接に結びついていることが理解できる。1830年代のオペラが、作品を上演し鑑賞する方法による影響だけでなく、演出資料の保管と整理そして展示においても影響を与えていたことは、非常に興味深いだろう。

なお、「新オペラ座のすでに作られた舞台模型は、1メートル3センチの縮尺率であったので、同様の比率が作り上げられるすべての模型に適応された。(5頁)³³」とされていることから、装置の模型自体は、オペラ座に特有の模型であったと思われる。そして、前述のアトリエに関しては次のように記載されている。

24-37番に展示される模型は、舞台装置の組み立ての際に提供されたものである。これらは1866年5月15日のアレテ38条による舞台模型のコレクションの一部を成している。これらはオペラ座の製作所である5つのアトリエそれぞれから生じる異なるタイプを示している。(13頁)³⁴

ここから、アトリエが複数存在していたことが分かる。5つのアトリエが作った舞台模型であると説明されているため、《ラオールの王》の舞台模型の作者が5つに分かれていることに一致している。

³² “Depuis l’organisation des archives de l’Opéra, en 1864, les *maquettes* de chaque décoration y sont conservées. L’existence de cette collection a donné l’idée d’une exposition qui jusqu’ici n’avait pas encore été tentée.” 同上, p. 4.

³³ “Les maquettes déjà construites du nouvel Opéra étant à l’échelle de 3 centimètres pour mètres, les mêmes proportions furent adoptées pour toutes les maquettes à construire.” 同上, p. 5

³⁴ “Les maquettes exposées sous les n^{os} XXIV à XXXVII, sont celles-là même qui ont servi à la construction des décors. L’article 38 de arrêté du 15 mai 1866, doivent être conservées aux archives de l’Opéra. Elles présentent des types divers de décorations sorties de chacun des cinq ateliers qui travaillent pour le théâtre de l’Opéra.” 同上, p. 13.

おわりに

本論文からは、以下のことが明らかになった。第1章で確認した小冊子『見解』においては、作品の演出に関する記述が多く見られ、引用元の記事に関しても、同様に舞台の景についての記述が多く、その演出の華々しさが褒められていた。また、オペラの制作に関わる人物、とりわけ衣装画家や舞台装置画家について触れることが多かった。第2章では、名前が掲載されるような舞台装置画家の存在については、1830年代のグラントペラの流行から顕著であるのと同様に1870年代にも舞台装置画家の存在が重要である可能性を確認した。1860年代の資料の整理の動きは、過去のレパートリーの再演の歴史の確認を可能とし、また演出時に制作する装置模型などを保管する動きは、1878年に展示会を開催するという結果に結びついていた。1873年に不幸にも起きた火災は、演出装置を再制作させることを強いるが、それにより各アトリエでの過去作品への関わりもより強くなっていたと考えられる。アトリエについては今後活動の詳細を研究する必要があるが、グラントペラの演出で活躍したシセリのアトリエの他、師匠と弟子の関係で引き継がれたような様式があるのかもしれない。

したがって、当時の音楽批評やオペラの制作者に、演出の視点が音楽と別の重要な視点として捉えられていることが窺える。今回検証した《ラオールの王》について、作品の音楽は、すでに筆者の修士論文によって扱った。その音楽は1830年代に比べるとより滑らかであり、ナンバーオペラの形式を取りながらも、エールは短く、前後のつながりが強かった。つまり《ラオールの王》は、音楽面ではマスネが意図的にグラントペラから変化を生み出し、演出面ではグラントペラのような豪華な演出が依然として作られていたと考えられよう。

フランス・オペラにおける演出の視点をより遡れば、オペラ座の成立時であるバロック期のフランス・オペラにおいて既に演出が重要視されていた。内藤によれば、フランスにイタリアの最新の舞台演出技術が仕掛け装置家ジャコモ・トレッリによりもたらされたとされ、以降はカルロ・ヴィガラーニにより1660年のルイ14世の婚礼のためにテュイルリー宮殿にスペクタクル上演用の劇場が設立される³⁵。リュリのオペラにもこの影響があり、舞台上の「仕掛け」が重視されていた。

舞台上の仕掛けは驚異のスペクタクル、メルヴェイユ等の1つのイリュージョンとして言及されており、題材や表現方法には多少の違いはあるだろう。しかしながら、フランスにおいて、オペラは総合舞台芸術として舞台上でさまざまな要素を複合して作り上げられる作品ジャンルとして成立し、発展してきた。その結果として、1830年代のグラントペラに

³⁵ 内藤善博『フランス・オペラの美学：音楽と言語の邂逅』（水声社：2017年）185頁。

発展していったと考えることは間違いではないだろう。1870年代においては舞台装置と作曲家による音楽はそれぞれ特有の役割を持っていた。《ラオールの王》の成功とその評価は、これらの歴史や人々の意識が、強く反映されていたのである。

引用資料・文献一覧

一次資料

写真

- Image de Massenet: photographie, tirage de démonstration par Atelier Nadar. Album de référence de l'Atelier Nadar. Vol. 26. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 4-NA-238 (12). 1875-1895.
- Image de Gallet: photographie, tirage de démonstration par Atelier Nadar. Album de référence de l'Atelier Nadar. Vol. 7. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 4-NA-236 (5). 1870-1910.
- Image de Ciceri: photographie par Atelier Nadar. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, PET FOL-EO-15 (2). 1856-1858.
- Image de Rubé: photographie, tirage de démonstration par Atelier Nadar. Album de référence de l'Atelier Nadar. Vol. 6. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 4-NA-236 (4). 1910.
- Image de Chaperon: photographie, tirage de démonstration par Atelier Nadar. Album de référence de l'Atelier Nadar. Vol. 16. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 4-NA-238 (2). 1900.

冊子・記録

- Opinion de la presse sur Le Roi de Lahore [de J. Massenet.]*, L'Opéra de Paris. Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, YF-12837. 1877.
- Catalogue de l'Exposition théâtrale / Exposition Universelle de 1878*, Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts. impr. de A. Pougin (Paris). Exposition internationale. Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, YF-13185. 1878.
- Journal de l'opéra*. (1671-1981)
Gallica URL (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb426079139/date>)

舞台模型画

- Le roi de Lahore*. maquette construite de l'acte I, tableau 1, par Emile Daran. 1877.
- Le roi de Lahore*. maquette construite de l'acte I, tableau 2, par Auguste Rubé et Philippe Chaperon. 1877.
- Le roi de Lahore*. maquette construite de l'acte II, par Chéret. 1877.
- Le roi de Lahore*. maquette construite de l'acte III, par Jean-Baptiste Lavastre. 1877.
- Le roi de Lahore*. maquette construite de l'acte IV, par Antoine Lavastre et Eugène Carpezat. 1877.
- Le roi de Lahore*. maquette construite de l'acte V, tableau 1, par Auguste Rubé et Philippe Chaperon. 1877.

Le roi de Lahore. maquette construite de l'acte V, tableau 2, par Auguste Rubé et Philippe Chaperon. 1877.

二次資料

- Auclair, Mathias. "L'atelier des décors de L'Opéra (1803-1822)." *Revue De La BNF*, no. 37: 5-10, 2011.
- Cohen, H. Robert. *Cent Ans De Mise en Scène Lyrique En France (Env.1830-1930)*, pendragon Pr, 1986.
- Ellis, Katharine. "Olivier Halanzier and the Operatic Museum in Late Nineteenth-Century France." *Music and Letters*, 96, no.3: 390-417, 2015.
- Ghristi, Christophe. Mathias Auclair. *La Belle Époque de Massenet*, Gourcuff Gradenigo, 2011.
- Girard, Pauline. Mathias Auclair. Cécille Coutin. Alain Batifoulier. *L'envers du décor: à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIXe siècle*, Catal D Expo collection. Gourcuff Gradenigo, 2012.
- Oléon, Hervé. Mary Dibbern. *Massenet, Catalogue Général Des Oeuvres = Massenet, General Catalogue of Works*, Pendragon Press. 2016.
- Terrier, Agnès. *L'Orchestre de L'Opéra de Paris: de 1669 à nos jours*, Martinière: Opéra national de Paris, 2003.
- Wild, Nicole, Joël-Marie Fauquet. *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Symétrie, 2012.
- Wild, Nicole. *Théâtres et décorateurs: collections de la Bibliothèque-Musée de L'Opéra*, Tome II, Bibliothèque nationale, 1993.
- . *Décors et Costumes Du XIXe siècle*, Opéra de Paris, Tome I , Bibliothèque nationale, 1987.
- . *Les arts du spectacle en France: affiches illustrées, 1850-1950*. Bibliothèque nationale de France, 1976.
- 『Architecture』、田原桂一[写真]; アンリ・ロワレット、マルティース・カーン[文](Opéra de Paris)、文献社、1996 年。
- 小林佳織『ジュール・マスネ《ラオールの王》(1877)ースペクタクル要素への作曲家の貢献』2017 年度申請修士論文。
- 竹原正三『パリ・オペラ座』、芸術現代社、1994 年。
- 内藤善博『フランス・オペラの美学：音楽と言語の邂逅』水声社、2017 年。

本研究の一部は、青山学院大学アーリーイーグル研究支援制度の支援によって行われた。