



パリのイタリア座1883 年～1885 年 : テオドール・デュボワのオペラ『アベン・アメット』の不幸な初演

吉岡, 政徳

(Citation)

近代, 130:1-42

(Issue Date)

2025-09

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100497757>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100497757>



パリのイタリア座 1883 年～ 1885 年 — テオドール・デュボワのオペラ 『アベン・アメット』の不幸な初演

吉 岡 政 徳

はじめに

テオドール・デュボワはその著『我が人生の思い出』の中で、オペラ『アベン・アメット (Aben-Hamet)』の台本を書いたデトロワについて次のように書いている。「有名なバリトン歌手モレルはシャトレ広場でイタリア座を設立しようとしていたが、彼（デトロワ）はその劇団のための脚本を書いていた。彼は私に親しみを感じるようになり、私が『アベン・アメット』の作曲家になることを望んでいた」。そして、そのオペラの上演について、「1884 年末にシャトレ広場のリリック劇場、現在のサラ・ベルナール劇場で、『アベン・アメット』が日の目を見ることになった。・・・この作品は大成功を収め、全マスコミから賞賛されたが、劇団は何をしても救えない状況にあった。私の作品は 3 回しか上演されず、その後劇場は閉鎖された。・・・『アベン・アメット』は再演されることは決してなかった」と記している (Dubois 2009:132,134)。つまり、デュボワのオペラ『アベン・アメット』は、1884 年にシャトレ広場にあるリリック劇場でイタリア座によって初演されたが、3 回上演されただけで劇団が財政的に破綻し、その後も再演されることはなかった、ということである。

さて、この記述からいくつかの疑問が浮かび上がる。一つ目は、1884 年に『アベン・アメット』を初演したイタリア座とは何だったのだろうか、という疑

問である。というのは、いくつかの文献では、イタリア座は1878年に消滅したとされているからである（竹原 1994:69、ヴァルター 2000:97、Wild 2003a:1207、Cailliez 2018:19）。二つ目の疑問は、リリック劇場というのはリリック座の本拠地であったが、なぜイタリア座が使用したのか、という疑問である。三つ目は、大成功だったはずの『アベン・アメット』が3回の上演で終了し、なぜ他の劇団でも再演されることがなかったのか、という疑問である。本論では、これらの疑問を当時の資料を参照しながら解明していく。

本論を始めるにあたって、「～座」という日本語の表現について整理しておきたい。日本語での使い方では、例えば「ミラノのスカラ座」という場合は、一般的には「ミラノのスカラ座という歌劇場」という意味で使われる。しかし、「スカラ座の引っ越し公演」の場合のように、スカラ座という歌劇場で演奏しているオーケストラや歌手などがそのまま移動してくる、というニュアンスが強くなる場合もある。この場合には、歌劇場ではなく「歌劇団」を指すことになる。これと同様に、フランス語の「テアトル (théâtre)」も劇団を指す場合や劇場を指す場合がある。しかも、19世紀当時のフランスでは、劇団とそれが本拠地として使用していた劇場は切り離されては考えられていなかった（浅井 1989:176）。そのため、例えばテアトル・イタリアン (Théâtre Italien) といえば、それは劇団もその劇団が拠点としていた劇場も両方を指していた。その意味では、「座」という日本語が「テアトル」の訳語としては最適ということになるが、それでは劇団と劇場の区別が曖昧なままになる。そこで本論では、「座」という言葉を劇団を指すためにだけ用いようと思う。つまり、テアトル・イタリアンという言葉が劇団を指す場合には「イタリア座」と、劇場を指す場合には「イタリア劇場」と訳し分けることにする。

1 1878 年以前のイタリア座の歴史的変遷

イタリア座の歴史は、一般に、1801 年に始まり 1878 年に終わりを告げるとされている。1801 年から 1815 年にかけて、イタリア語で様々なオペラを上演するオペラ・ブッファ、通称イタリアンと呼ばれる諸劇団がパリに定着していった。この時代は、ナポレオン・ボナパルトが権力を掌握した統領政府時代から第一帝政の時代にかけての頃であったが、当時、1791 年に革命政府が發布した劇団自由化令、つまり、フランス市民は誰でも自由に劇団を設立することができるという法令が生きており、劇団は林立状態だった。そして、オペラ・ブッファは、ナポレオンのイタリア趣味を背景として活性化していったといわれている（浅井 1989:93）。

ナポレオンは 1806 年に一度（6 月 8 日付）、1807 年に二度（4 月 25 日付と 7 月 29 日付）劇団に関する新たな法令を發布したが、最初の法令で、革命政府が發布した劇団自由化令を廃止し、劇団を指定制としたうえで、オペラ座、コメディー・フランセーズ、オペラ・コミック座を三大劇団と規定している（Duvergier 1836a:372）。次の 1807 年 4 月 25 日付の法令では、各劇団が演じる演目が詳細に規定されるとともに、三大劇団のうちコメディー・フランセーズはフランス座（Théâtre-Français）と呼ばれ、その中に皇后座（Théâtre de l' Impératrice）が配置された（Duvergier 1836b:119）。皇后座というのは、ほとんど他の劇団の補助が仕事で、フランス座のためにコメディーを上演し、「オペラ・コミック座のためにはイタリア語のオペラ・ブッファやオペラ・セミセリアを上演した。・・・つまり音楽付きの劇に関していえば、この劇団が実質的にはのちの「イタリア座」の先駆けだったことになる」（ヴァルター 2000:64）。ただし、オペラ・ブッファは、公式にはオペラ・コミック座の付属機関としての位置づけにあった（Duvergier 1836b:119）。

さて、オペラ・ブッファのアーティストたちを集め、その権利を継承して

1815年に王立イタリア座（Théâtre Royal Italien）が、ファヴァール・ホール（salle Favart）を拠点としてその活動を開始した（図1参照）。当時は、オペラ・ブッフア時代と同じく、イタリア座はオペラ・コミック座の付属機関としての位置にあった。その後、王立音楽アカデミー（オペラ座の当時の名称）の管理下に入り、オペラ座とスタッフの一部を共有しながらルヴォワ・ホール（salle Louvois）で活動を続けた。1824年にロッシェニが監督に任命されることにより活発な活動期に入り、ファヴァール・ホールに戻って活動を続けた。

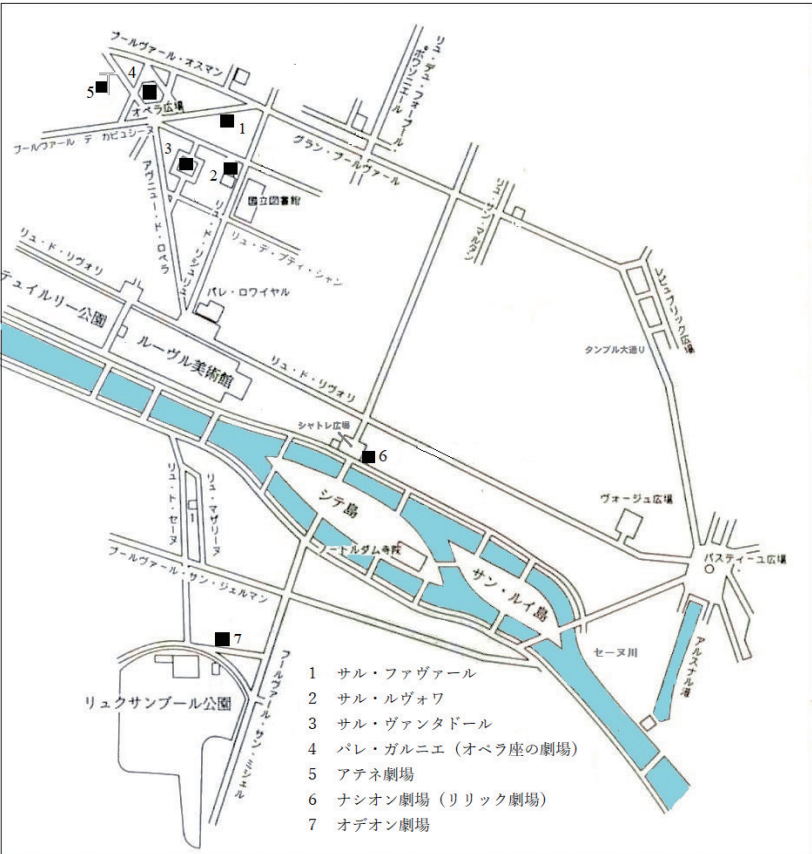


図1 19世紀のオペラ劇場の位置⁽¹⁾

しかし、1838年にファヴァール・ホールが火災に遭い、イタリア座は一時的にオデオン劇場（Théâtre de l'Odeon）などで公演を行ったが、結局、1841年に正式にヴァンタドール・ホール（salle Ventadour）に拠点を移した。その後、拠点劇場は変わらないが、政治体制の変化によって名称は変わっていく。1848年から1852年の第二共和政の時代には王立ではなくなり「イタリア座」となるが、1852年から1870年までの第二帝政の時代には「帝国イタリア座（Théâtre Imperial Italien）」となり、第三共和政になってからは再び「イタリア座」に戻っている（Wild 2003a:1207、ヴァルター 2000:92-93）。

イタリア座は、発足当初から助成金を受けて運営されてきたが、その額は決して多くはなかった。例えば1830年代半ばにオペラ・コミック座が年間19万フランの助成金を受けていたのに対して、イタリア座は9万2,000フランで、それはさらに7万フランに減額されている。1830年代初頭のイタリア座の5年間の支出を見ると、年間平均45万フランだが、歳入は43万フランで、常に赤字を抱えていたことになる。50年代初頭には助成金は10万フランへと増額されるが、興行収入が減少していったため、財政的には苦しい時代が続いた（ヴァルター 2000:96-97）。

1864年、時の皇帝ナポレオン3世は、ナポレオン・ボナパルトの発布した劇団の指定制に関する法令を変更し、再び、劇団自由化令を出すことになる。これはある意味、劇団の民営化を意味した（Ellice 2012:328）。つまり、それまでの公的な助成金の停止をも意味していたのである。第1条で「特に奨励に値する劇団は、国家または地方自治体から助成金を受けることができる」と謳っていたが（Ménestrel 1864:44）、「特に奨励に値する」というのは、音楽劇ではなく台詞による舞台劇を念頭に置いてのものであった（Ellice 2012:333）。しかし、イタリア座も含めた国立の劇団には、助成金が国から支給され続けることになった。

1870年に第二帝政が終了し、第三共和政へと体制が変わり、変わってすぐの

1871年にはパリ・コミューンが勃発したため、パリは騒動続きで劇場は閉鎖されたままであった。イタリア劇場であるヴァンタドール・ホールも、1870年5月から72年3月まで閉鎖された。第二帝政時代の助成金システムは継続されたが、1871年秋の国民議会では劇場が閉鎖されていた分減額され、それまでの助成金10万フランは半額になることが決定した。そして、1872年末の国民議会では次の年の助成金停止が決められた。それもあってか、劇場は1873年1月から10月まで再度閉鎖されるが、その年の末の国民議会でも、次年度の助成金停止が決められた⁽²⁾。助成金は停止され、結局、イタリア座は1878年には破産に至るのである (Wild 2003a:1027)。

イタリア座に限らず、ほとんどの劇団は財政難に悩んでいた。しかし特にイタリア座の場合、イタリアから有名な歌手などを呼び寄せることでイタリア・オペラを上演していたため、歌手への支払いが重い負担になっていたことも確かであろう。なお、1864年の劇団自由化令がこうした苦難に拍車をかけたといわれている。というのは、それによって上演レパートリーが他の劇団にまで共有されるようになったからである。イタリア座の独自性はなくなり、興行的にもうまういなくなっていく (Wild 2003a:1208)。

2 イタリア座とリリック座

イタリア座の人气が衰退していったのと対照的に、大きな人気を獲得していったのがシャトレ広場の劇場を拠点に活動していたリリック座であった。この劇場は、ナポレオン3世のパリ大改造の中で新たに建設された劇場であった。ナポレオン3世の命に従ってパリの改造に取り組んだオスマンは、レピュブリック広場 (当時のシャトー・ドー広場) の拡張のためタンブル大通りを整備したが (松井 1997:198)、それによって、それまでそこで活況を呈していたリリック劇場が取り潰されることになった。しかし、オスマンの計画の中でパリの中心

地と位置付けられたシャトレ広場に、新たな劇場が2つ建設され、その一つがリリック座に貸し出されたのである（Wild 2003b:1208）。1862年からスタートしたシャトレ広場のリリック劇場は大いなる躍進を見せたが、1868年、リリック座の監督カルヴァロは、イタリア座が拠点としていたイタリア劇場（ヴァンタドール・ホール）で、イタリア座が公演をしていない曜日に公演する権利を獲得した（Bertrand 1868a:91, 1868b:134）。この点について浅井は次のように述べている。「1868年は一つの意外なニュースで始まった。芸術大臣ヴェイヤン元帥がイタリア座監督バジェに対し、いまや一大活況にあるリリック座にイタリア座の本拠地サル・ヴァンタドゥールを転貸するように命じたのである。それはリリック座の発展と裏腹に人氣が落ち目になり、助成金も打ち切れ収益が上がらないこのホールを何とか有効に利用しようとするものだった。・・・（イタリア座が）ホールを使用しない毎週水金曜日は、ここをカルヴァロの自由な裁量に任せてリリック座に上演させるというのである。・・・ただしリリック座はシャトレ広場のリリック劇場で上演するかぎりにおいてこの名前を名乗ることができたのであり・・・、サル・ヴァンタドゥールで公演するときのリリック座は、同じ団体でありながらルネサンス座と名称を異にしなければならなかった」（浅井 1989:176）⁽³⁾。

1868年の3月から始まったヴァンタドール・ホールにおけるルネサンス座の公演は、リリック座のスタッフが掛け持ちで担当することになったため、歌手や団員たちに大きな負担をかけることになった。5月になって、監督のカルヴァロは、イタリア座がシーズンを終えてヴァンタドール・ホールを使わなくなった時期は毎日ルネサンス座の公演をするということを提案したが、これが楽員たちの大きな反発を招き、ルネサンス座は閉鎖に追い込まれた。おりしも、シャトレ広場の劇場も賃貸契約を解除せざるをえない財政的な状況が生じ、こちらのリリック座も活動を停止した（Moreno 1868a:179, 1868b:188）。カルヴァロは2度リリック座の監督を務めているが、彼の在任中には特に豪華な演出が行わ

れたため、財政的に極めて苦しい状態になったといわれている (Wild 2003b:1209)。

シャトレ広場のリリック劇場は、1871 年パリ・コミューンで焼失したため、リリック座はアテネ劇場 (Théâtre de l'Athénée) に移動したが、1872 年破産することになった (今谷・井上 2010:308)。シャトレ広場の劇場はその後再建されて、リリック・ドラマティック劇場 (Théâtre-Lyrique-Dramatique)、イストリック劇場 (Théâtre-Historique)、ナシオン劇場 (Théâtre des Nations)、サラ・ベルナール劇場 (Théâtre Sarah-Bernhardt)、シテ劇場 (Théâtre de la Cité)、ヴィル劇場 (Théâtre de la Ville) と名前を変えていった。デュボワが『我が人生の思い出』の中で、『アベン・アメット』が上演された劇場を「リリック劇場」と述べているのは、1880 年代の全期間はナシオン劇場という名前であったが、主たる劇団の本拠地であったわけでもなく、火災に会うまでの栄光を担っていたリリック座の劇場というイメージが記憶の中で生きていたからであろう。この点は後に再び触れる。なお、デュボワ自身が「現在のサラ・ベルナール劇場」と補足説明しているのは、『思い出』を執筆していた 1909 年～1912 年には、この劇場は演劇を上演するサラ・ベルナール劇場として知られるようになっていたからである。

一方、イタリア座の拠点となっていたヴァンタドール・ホールは、イタリア座が破産した 1878 年にエスコント銀行に売られ、さらにフランス銀行に転売されて現在に至っている。ヴァンタドールの音楽活動は、イタリア座の消滅と共に終わったのである (竹原 1994:69)。

3 新しいイタリア座の始動

さて、イタリア座が破産した後も、パリでは散発的にイタリア語でオペラを上演する公演が開催されていた (Wild 2003a:1208)。まず 1880 年に、移動型の性格を持ち、当時はゲテ劇場 (Théâtre de la Gaîté) を使っていたオペラ・ボ

ピュレールで、イタリアの劇団による公演が行われた。ヴェルディの『椿姫』、『リゴレット』、ロッシーニの『セヴィリアの理髪師』、ドニゼッティの『ドン・パスクワレ』などがその演目である。1881年には、その時の歌姫であったパッティによる17回の類似の公演が、ナシオン劇場で行われた。1889年にも、ゲテ劇場で海外からの演奏者による劇団が一時的に結成され、様々なイタリア・オペラが上演され、1909年と1910年などでもイタリア・オペラの連続公演などが行われた。そして、これら短期の、あるいは単発の公演は「イタリアン・シーズン」と呼ばれていた。しかしイタリアン・シーズンを展開していた諸劇団とは異なり、一つの劇場に拠点を置き、それらとは比べ物にならないくらいイタリア・オペラの上演回数を誇る劇団が出現した。それが、シャトレ広場のナシオン劇場を拠点として活動を行った「イタリア座」なのである(Soubies 1913:174-176,180,184)。

1883年設立されたこのイタリア座は、発足当初、「新しいイタリア座」と表現されることもあったが(Journal Officiel 1883a:3587, Journal Officiel 1883b:3963, Moreno 1883c:235)、「イタリア座の復活」と呼ばれることもあった(Moreno 1883b :229, 1883f :268)。劇団設立が自由化されているので、イタリア座を名乗る権利の継承などもないといえるが、イタリア語によるオペラの公演というイタリア座の伝統を引き継ぎ、イタリアの作曲家の作品を積極的に取り上げていった。その意味で、イタリア座という名称に相応しい活動を展開したといえることができるだろう。

イタリア座の復活ということでは、かつてのイタリア座が拠点としていたヴァンタドール・ホールを再び利用することがベストではあったが、既に銀行となってしまっており、空いている劇場でイタリア座との接点の深い劇場といえば、旧リリック劇場のナシオン劇場であった。この劇場は、契約後イタリア座に相応しい改装工事が行われ、イタリア座が活動を開始するとイタリア劇場と呼ばれるようになった(Journal Officiel 1883f:6275)。『メネストレル』誌

では、次のように記されている。「私たちはついにこのイタリア劇場を手に入れた。最初の住まいから金融によって追い出され、長い間新しい建物を求めているのだ。ナシオン劇場がこの高貴な追放者を受け入れた・・・ナシオン劇場のイタリア的なしつらえも軽視することはできない。それは非常に華やかで、目を引くものであり、装飾は素晴らしく趣味に満ちている。白く豊富な照明が鮮やかな衣装を際立たせ、影を残さない。絨毯や花が廊下やロビーを飾っている。この設備は何も不足がなく、見事に設計されている。この劇場の前の借主である可哀そうなバランド氏は、この変身に驚き、彼がコルティ氏とモレル氏の手に残した不完全な蛹から、こんな素晴らしい蝶が出てきたことに驚いていることだろう」(Moreno 1883h:2)。

この新しいイタリア座は、監督がコルティ、彼の芸術面での代理をバリトン歌手のヴィクトール・モレルが務めた (Moreno 1883c:235)。その陣容は、ソプラノ 6 名、アルト 3 名、テノール 6 名、バリトン 4 名、バス 3 名、指揮者 3 名、合唱指揮 2 名、合唱団員 75 名、バレエ・ダンサー 24 名、オーケストラ 70 名という大きなものだった。なお、合唱団とダンサーはイタリアの学校の学生から選んで呼び寄せ、合唱指揮、舞台装飾、衣装の担当者もミラノのスカラ座から招いた。そして、オーケストラ団員は、パリの中でも最高の演奏者たちの中から選ばれた (Ménestrel 1883a:315-316, Journal Officiel 1883d:4563)。

イタリア座旗揚げ公演の演目として選ばれたのが、モレルが 2 年前にミラノのスカラ座で主演を演じたヴェルディの『シモン・ボッカネグラ』であった (Moreno 1883e:259, Soubies 1913:176)。今回は、シモン役をモレルが、その娘のアメリア役をフィデス・ドゥヴリエスが担当したが、後者はイタリア座立ち上げの準備の最初の段階で、いち早く契約を済ませた高名なソプラノ歌手であった (Moreno 1883c:235)。当初は、このオペラをヴェルディ本人が指揮するという話があり、ヴェルディもフィデス・ドゥヴリエスのために新しいアリアを書き加えたりしていた (Journal Officiel 1883c:4275, Ménestrel 1883b:397)。しか

しヴェルディ指揮は実現せず、代わりに、ミラノ・スカラ座の指揮者であるファッチョを専属指揮者にしようとしたが（Journal Officiel 1883d:4563）、有名な指揮者であるファッチョをスカラ座が手放さず、結局『シモン・ボッカネグラ』の最初の4公演だけの指揮をするという約束で、この問題は決着した（Moreno 1883d:251,1883f:267,1883i:11）⁽⁴⁾。

『シモン・ボッカネグラ』の配役が発表され、ガラ公演が11月27日、初演が29日に行われた（Journal Officiel 1883e:5795, Moreno 1883g:412）。先述のモレル、フィデス・ドゥヴリエスの他にも、オッタヴィオ・ヌヴェリ、エドアルド・レスケなど当代一流の歌手を集めて行われた開幕公演ではあったが、人々の反応は予想に反して「平凡な成功」に終わった。その結果モレルは、予定していた今後の演目の再考を迫られ、より知られた作品を取りあげることになったといわれている（Soubies 1913:177）。事実、開幕直前にはマスネのイタリア語版『エロディアード』やボンキエッリの『ジョコンダ』などが『シモン・ボッカネグラ』に続く演目として提示されていたが（Journal Officiel 1883d:4563, Ménestrel 1883a:316）、実際には、続いてフロトーの『マルタ』、ベッリーニの『清教徒』、ヴェルディの『エルナーニ』の順に上演されていった（Moreno 1884a:91）。『マルタ』の公演の後の批評でモレノは、かつてのヴァンタドール・ホールの栄光の日々が蘇り、新しいイタリア座のデビューは成功であったと締めくくっている（Moreno 1883j:19）。第一シーズンで上演された演目の中で、フランス人の作品はマスネの『エロディアード』だけだったが、「来年にはフランスの作曲家による4つか5つの大規模な新作が、第一級のキャストによって上演されることになる」と報じられ、「もしこれらすべての計画が実行に移されるなら、私たちはイタリア劇場に投げかける賛辞も花も足りなくなるだろう。この劇場は、やや時代遅れになったその呼び名を小道具倉庫にしまい込み、正面に『リリック劇場』という栄光ある名を掲げるにふさわしいものとなるだろう」といわれた（Moreno 1884e:187）。



図2 1883年11月公演の『シモン・ボッカネグラ』の招待状⁽⁵⁾

そしてデュボワの『アベン・アメット』の上演が決定すると、「そこでは、次々と上演される予定の新しいフランスの作品や、結ばれていくアーティストとの重要な契約を通じて、かつての栄光あるリリック劇場の復活を見る様である」といわれた (Moreno 1884j:283)。要するに、新しいイタリア座が劇場として使ったナシオン劇場は、その名前よりも、その前のリリック劇場の名前でデュ

ボワや音楽誌の記事を書いていた批評家たちの心に残っていたのだ。

さて、ヴェルディの『シモン・ボッカネグラ』に始まった第一シーズンは、ヴェルディに戻って彼の『仮面舞踏会』で締めくくられた。「イタリア劇場は良い印象で閉幕し、素晴らしい最後の思い出を残すことだろう」といわれた通り、第一シーズンはその演目、演奏などの点において好評のうちに幕を閉じたのである（Moreno 1884f:203）。

4 財政難

表1は、イタリア座が発足して最初の30回の公演の収入である。最初の30回の公演で、43万999フランの収益を得ており、1回平均約14,367フランという数字は、グランド・オペラでも叶わない極めて良好な数字であった（Moreno 1884a:91）。

表2は、続く第31回公演から第一シーズンを締めくくった第73公演までの売上げである。こちら43公演の合計売上は67万8,286フランであり、平均1公演あたりは約15,774フランになり、最初の30公演よりも成績が良い（Moreno 1884g:212）。また、表1と表2の合算、つまり、最初のシーズンの公演すべての売り上げは110万9,285フランとなり⁽⁶⁾、これは第二回万国博覧会による好景気を背景として最大の年間収益となった1867年のリリック座のそれ（139万7,000フラン）に迫る金額で、2番目の高収入となった前年のもの（100万443フラン）よりも多い（cf. 浅井 1989:159）。つまり、新しいイタリア座はその出発から半年たって最初のシーズンを終えたが、公演収益だけを考えれば極めてよい成果を上げており、いわば、文句のつけようのない成績だったといえる。

表1 最初の 30 公演の収益

回	オペラ名	収益	回	オペラ名	収益
1	シモン・ボッカネグラ	20,778	16	エルナーニ	9,789
2	同	11,913	17	同	11,927
3	同	12,908	18	同	15,925
4	同	16,208	19	清教徒	11,553
5	同	10,027	20	同	12,079
6	マルタ	13,093	21	同	16,128
7	同	20,954	22	エルナーニ	9,623
8	同	14,834	23	同	11,552
9	同	13,527	24	清教徒	15,263
10	同	18,225	25	エルナーニ	11,624
11	シモン・ボッカネグラ	12,515	26	エロディアード	15,235
12	同	11,849	27	同	18,670
13	シモンとバレー	15,508	28	同	15,375
14	マルタとバレー	12,021	29	同	18,152
15	エルナーニ	16,811	30	エルナーニ	16,933

表2 最初の 30 公演の続きの第一シーズンの公演収益

回	オペラ名	収益	回	オペラ名	収益
31	エルナーニ	9,591	53	リゴレット	19,184
32	同	11,544	54	ランメルモールのルチア	16,702
33	ルクレツィア・ボルジア	19,829	55	ルクレツィア・ボルジア	20,786
34	同	17,517	56	リゴレット	18,068
35	同	16,802	57	同	17,977
36	同	19,802	58	同	15,905
37	同	11,650	59	同	25,484
38	同	15,867	60	夢遊病の女	11,318
39	同	21,100	61	リゴレット	12,487
40	同	11,010	62	夢遊病の女	16,289
41	同	12,705	63	同	11,263
42	清教徒	23,303	64	同	12,362

43	同	14,826	65	ランメルモールのルチア	16,116
44	同	15,084	66	同	10,522
45	エロディアド	16,207	67	エルナーニ	11,912
46	エルナーニ	9,694	68	ランメルモールのルチア	15,132
47	エロディアド	10,474	69	リゴレット	12,372
48	ランメルモールのルチア	21,717	70	セヴィリアの理髪師	12,738
49	同	25,534	71	同	16,208
50	同	20,863	72	ランメルモールのルチア	10,722
51	エロディアド	13,159	73	仮面舞踏会	12,278
52	ランメルモールのルチア	24,183			

ところが、このシーズンは最終的に赤字となり、再出発したイタリア座はこの半年だけで財政難に陥っていた。1885年の『メネストレル』誌の記事では、次のようにいわれている。「この劇団が再開以来、絶望的な状況と闘っていることは誰にとっても秘密ではなかった。昨シーズンが残した膨大な負債と戦わなければならなかったのだ。コレラの流行や商業的・財政的危機がもたらした新たな困難の中で、長い間持ちこたえたのは驚異的だ」(Moreno 1885a:34)。

コレラは、パリでは1832年と1849年に大流行したが(大森 2013:68)、第二シーズンが開始されようとしていた頃にも再びパリを襲い⁽⁷⁾、イタリア座は1884年の10月15日に犠牲者となった人々のために特別な公演を組織している(Soubies 1913:178)。また、コレラを理由に高名なソプラノ歌手トレメリがイタリア座を退団している(Moreno 1884n:4)⁽⁸⁾。しかし、財政難に陥ったより大きな原因は、「恐ろしい経費と、アーティストに支払われた無秩序な報酬」だった(Moreno 1884g:212)。

リリック座の財政が逼迫した原因の一つが、カルヴァロの豪華な演出、つまりは、豪華な衣装、舞台装置などであったと述べたが、イタリア座はナシオン劇場のしつらえをイタリア劇場用に変更するために工事をしており、その経費も必要であった。さらに市に預ける保証金 70,000 フラン、劇場の賃貸料が年約

77,000 フラン (Temps 1885b)、監督への報酬 70,000 フランが必要だった (Moreno 1884c:123)。しかし、歌手に対する報酬が法外なものであったという点が、どの劇団も赤字を抱えていた状況を作り出しているといえる。例えば、イタリア座が契約したソプラノのパッティの場合は、主役となる『椿姫』を 2 回出演すれば 25,000 フラン、3 回で 36,000 フラン支払う、という「無秩序な」契約をしている (Moreno 1884l:355)⁹⁾。1 回公演だけで 12,000 フランから 12,500 フランの支払いということは、他の出演者への支払いなしに一人の歌手のために、興行収入を大体すべて支払うということになるのである。管理者と歌手を兼ねたモレルの場合も、1 か月 20,000 フランもの報酬が設定されていた。また、テノールのガイヤールの場合には、彼の取り分にさらに毎回の公演のたびに 5,000 フランが上乗せされた (Moreno 1884c:123)。ちなみに、オペラ座などで歌う当時の大物歌手 9 名の年収は、最大で 12 万 7,500 フラン、最低で 48,000 フラン、平均すると一人 76,000 フラン余り。モレノは、「これが、事業が苦しむ原因となる 1 回の公演あたり 20,000 フランの費用を説明しているのだ」と強調している (Moreno 1885e:84)。

さて、モレルは第一シーズンの終わり近くに監督の座に就き、イタリア座はコルティと共に 2 人監督の体制を取るようになった。しかし両者の意見は食い違い、モレルは 1884 年 3 月の株主総会でコルティ解任の動議を提出し、認められた。ここにイタリア座はモレル単独の監督という体制となった (Moreno 1884a:90, 1884c:123)。コルティが解任された次の株主総会も 3 月中に行われ、そこで財政難を改善する提案が行われた。それは、500 フランの額面の債権 600 件を 1 件あたり 475 フランで発行するという提案であった (Moreno 1884d:139)。これにより劇団には 28 万 5,000 フランの一時金が入るが、そうまでしないと劇団の運営が危ぶまれていたということなのである。

パリの劇団は、いつの時代も財政難に見舞われていたといわれるが、それを何とか緩和してきたのが助成金であった。第 1 節で、オペラ・コミック座は

1830年代半ば年間19万フランの助成金を国からもらっていたと書いたが、それより少し前の復古王政の時代にオペラ座は桁違いの130万フランの助成金を受け取っていた（今谷・井上 2010:269）。かつてのイタリア座も、国家の助成金が重要な収入源でもあった。しかし、助成金を打ち切られたことでかつてのイタリア座が破産への歩みを早めたことは既に述べた。そして、新しいイタリア座は出発当初からこの助成金がなかったのである。このイタリア座の活動を評価していた音楽専門誌の『メネストレル』は、イタリア座がフランスの作曲家のオペラを複数上演する予定であることを聞き、せめて市当局は劇場の賃料だけでも無料にできないだろうかと提案したり（Moreno 1884k:299）、ヴェルディの『イル・トロヴァトーレ』を格安で公演した時には、モレルがパリ市当局に申請している助成金獲得の後押しになると述べたり（Moreno 1884o:11）、デュボワの『アベン・アメット』の初演が大成功したのを受け、「モレル氏は市から正当な助成金を得る大きなチャンスを得たことになる」と主張したりしたが（Moreno 1884q:27）、結局イタリア座は助成金を獲得することは出来なかった。

5 歌劇『アベン・アメット』について

『アベン・アメット』は1884年12月16日に初演された。その日の朝の『マタン』誌には、同誌からの依頼でデュボワ自身が書いた手紙が掲載された。彼はその中で次のように述べている。

「ある日、ついにオペラ座でデトロワ氏に出会い、彼が『アベン・アメット』のことを話してくれました。台本はイタリア語の韻文で書かれており、彼はイタリアでの上演を視野に入れて、私に作曲を依頼してきたのです。私はそれを受け入れましたが、その作品がいつどこで上演されるのか、あるいは本当に上演される日が来るのかもわからないまま、作業に取りかかったのです。私は最初の3幕分の音楽を作曲し、デトロワ氏は自宅で試演会を開いてくれました。こ

の試演は大成功でした。その作品を仕上げようとしていたとき、私はオペラ座からバレエ「ファランドール」の音楽作曲を依頼されました⁽¹⁰⁾。そこで『アベン・アメット』は中断し、私は今年になってからそれを再開し、非常に短期間で完成させました。その経緯はこうです。このあいだの5月、私たちは内輪の試演会をモレル氏の自宅で行い、彼は最初の3幕を聴きました。彼はこの作品を気に入り、シーズン開幕に間に合うよう完成させてほしいと私に依頼してきたのです。台本の共著者であるデトロワ氏とロジエール氏の二人は作業に取りかかり、私も同様に仕事を始めました。私はそれで、最後の二幕を作曲し、6月15日から10月1日までのあいだに全曲をオーケストレーションしました」(Matin 1884e)。

デュボワは、この作品がいつどこで世に出るのかわからないまま作曲にかかったと述べているが、『アベン・アメット』がデトロワのところで試演されたのは、1882年の5月である(Moreno 1882:203)。この時点では、古いイタリア座は破綻して消えてしまい、新しいイタリア座もまだ発足していなかったが、デトロワはどうやらミラノのスカラ座で上演することを考えていたらしい。しかしそれは実現しなかった(Matn 1884d)。その後どこにも上演の話はなく、1884年までの2年という時間が流れた⁽¹¹⁾。

さて、デトロワのサロンで行われた試演会では、観客にトマ、マスネ、サン＝サーンスらの作曲家や文人、画家、政治家などが並び、デュボワ自身がオーケストレーションを済ませた楽譜をピアノ用に編曲して弾き、名だたる歌手をそろえて最初の3幕分が「室内公演」と称して演奏された(Moreno 1882:203)。この「室内公演」に観客として参加していたモレノは、『アベン・アメット』を高く評価しデュボワの力量を絶賛すると同時に、イタリア語の歌詞について次のようなコメントをつけている。これは、デトロワのフランス語の詩をドゥ・ロジエールがイタリア語の韻文に翻訳した作品だが、「デュボワ氏とデトロワ氏による『アベン・アメット』を、誰もがフランス語で聴きたかったと思うのは明

らかである。—— もっとも、試演に立ち会ったイタリア人たちは、ロジエール氏の詩句を「見事なものだ」と称賛していたが、もし著者たちが、今はなきヴァンタドゥール・ホールで行われていたように、フランス語版を聴衆の手に渡してさえいれば、それぞれの楽曲を追って鑑賞することができたはずであり、すでに非常に高かった関心は、確実にさらに高まっていただろう」(Moreno 1882:203)。かつてのイタリア座では、イタリア語のオペラでフランス語訳を配布していたようだが、やがて新イタリア座で初演されることになる『アベン・アメット』の場合には、フランス語訳が配布されたという記事は見当たらない。

さて、この試演会が終わった後、バレエ「ファランドール」の作曲依頼を受けたため、その作曲に専念し、デュボワはそれを 1883 年 1 月に完成している (Moreno 1883a:43)。『アベン・アメット』はその後、1883 年の 1 年間は手つかずであったのだろう。1884 年も約半年経ったころ、まだ 3 幕のままの『アベン・アメット』が、もう一度小さな集まりで演奏されている。それが、イタリア座を率いていたモレルのところでの演奏会である。デュボワはこの会が 5 月に行われたと上記の手紙に書いているが、実際には 1884 年 6 月 14 日に行われている (Ménestrel 1884:230)。この演奏会は、重要な役が複数欠けていたり、合唱がなくそのパートをオルガンで代用したり、数日間の練習による間に合わせの仕上げ、などの欠点にもかかわらず、参加者の称賛を得たものとなった (Moreno 1884h:236)。それは、デトロワのサロンでの試演会のように多くの聴衆に披露するものではなく、モレルを中心とした仲間内で確認するためのものであったようだ。モレルは、イタリア座の第二シーズンではフランスの作曲家の新作を上演するという方針を打ち出していたが、ここで 3 幕までの『アベン・アメット』の出来を確認したのであり、その結果イタリア座での上演が確定したのである。

このオペラは、シャトーブリアン短編『アベンセラージュの最後の者』に着想を得て台本が書き上げられたもので、スペインにグラナダを奪われたムー

ア人の王子アベン・アメットが主人公である。簡単なあらすじは以下のようなものである。アベン・アメットは、復讐を誓う母ズレマとカルタゴで暮らし、ムスリムの反乱を起こして復讐する機会を待った。時期が来たと考えたアベン・アメットは、母と義理の姉であるアルファイアを残してグラナダに行く。そして、そこでスペイン人のグラナダの知事の娘、ビアンカと出会う。二人は恋に落ちるが、それを知った母ズレマは二人を引き離そうとし、かねてより考えていた反乱を実行に移そうとする。その最中、知事は娘のビアンカとフランスの若い貴族の婚約を発表する。落胆したアベン・アメットは、ムスリムの反乱の先頭に立って激しい戦いを経た末に、山の方へ逃げ、父が倒れたのと同じところで倒れる。ビアンカは彼の元に駆けつけるが、アベン・アメットは彼女の腕の中で息を引き取るのである（Moreno 1884p:17-18）。

なお、デュボワは『アベン・アメット』を5幕からなるオペラと位置付けており、それを受けて『メネストレル』誌では、6月の段階で「現在、5幕のうち3幕のみが作曲されている」と報告している（Moreno 1884h:236）。しかし次の月には、「舞台装置や衣装の準備が進められ、少なくともプロローグと最初の2幕の楽譜は印刷中だ。・・・彼は今月末までに第3幕を、そして非常に短い最後の幕である感動的なエピソードを8月中に完成すると約束している」と変わっている（Moreno 1884i:259）。デトロワのところで行われた「室内公演」の講評と、イタリア座での初演の講評を比較すると、最初第1幕としていたものをプロローグと位置付け直していることがわかる（Moreno 1882:203, 1884p:18）。『アベン・アメット』は、最終的に、プロローグ付きの全4幕オペラということになったのである。

6 『アベン・アメット』の不幸な初演

『アベン・アメット』を高く評価するモレノは、モレルの所での試演会より前

の5月に、イタリア座が上演しようとしていたフランス人作曲のオペラのリストの中に『アベン・アメット』も加えるように進言している (Moreno 1884e:187)。そして、7月には、「11月15日から20日までの間に上演されるだろう」と報告しているが (Moreno 1884i:259)、さらに8月には、『アベン・アメット』がイタリア座の第二シーズンの開幕オペラとなると述べている (Moreno 1884j:283)。

ところが、現実には、開幕公演はドニゼッティの『ランメルモールのルチア』で、開幕日は10月25日であった (Matin 1884a, Temps 1884a)。その後、『アベン・アメット』は11月15日に上演されると予告されたが (Matin 1884b)、15日に上演されたのはロッシーニの『セヴィリアの理髪師』であった (Temps 1884b)。各紙の予告は外れてしまった。原因は、主要な役であるアベン・アメットの母、ズレマを歌うはずのトレメリが、コレラの脅威を理由に、『アベン・アメット』の初演前日に突如退団してしまったことであった。そのため上演は中止となり、ようやく代役の若い歌手を見つけて練習が再開された時には、既に12月に入っていた (Matin 1884c, Moreno 1884n:4)。上演準備が整って12月11日に初演かと思った矢先、今度はビアンカ役の歌手の声が出なくなってしまった (Moreno 1884o:11, Matin 1884f)。初演はさらに延期となった。結局、最終的に上演が可能となったのは、12月16日であった。

しかし、不幸はこれらだけではなかった。デュボワは、『思い出』の中で次のように書いている。「劇団が崩壊状態にあり、アーティストに報酬が支払われていないことを、私は知らなかった (知らなかったのは私だけだったかもしれない)。・・・初演の前日に行われた非常に素晴らしい全体リハーサルの後、監督のモレルが私に警告したのは、イタリアの合唱団が、もし翌日に12,000フランの金額をイタリア領事の手に預けなければ、夜には歌わず、すぐにミラノに出発するといってきた、ということだった。(同僚たちは消えてしまったので) 私は劇場で一人、決断を迫られた。動揺のあまりどうしていいかわからず、もし私の作品が上演されなかったら作曲家としての将来が危うくなると思い、一瞬正

気を失って、翌朝領事のところに 12,000 フランを預けることを約束してしまった。どうやってそのお金を工面するのか、自分でもよく分かっていなかったのに。私がどんな興奮と緊張状態で家に帰ったかは、皆さんの想像に任せよう。目に涙を浮かべながら妻にことの次第を話すと、妻は立派なもので、「あなたはよくやったわね!」とシンプルな言葉をかけてくれた。苦勞して貯めた貯金のおかげでいくつかの債権を持っていたが、それを犠牲にすることを決意した。こうして、『アベン・アメット』の初演が行われた」(Dubois 2009:133)。

上演された『アベン・アメット』について『メネストレル』誌では、ところどころに見られる演出の不備、不完全な演奏を指摘しつつ、「この作品の成功は非常に大きく、また非常に当然のものであった。そして、リハーサルの様子から私たちが予感していたとおりに、結果は私たちの期待を裏切らなかった。12月16日の夜以降、テオドール・デュボワ氏はフランス舞台芸術の巨匠のひとりに数えられるようになった」と述べている (Moreno 1884p:18)。

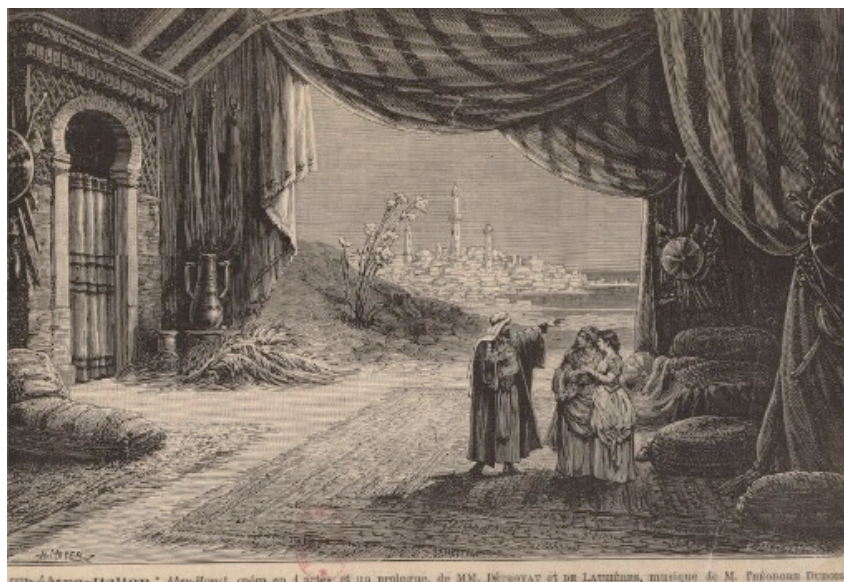


図3 イタリア座で初演されたときの『アベン・アメット』の一場面 (版画)⁽¹²⁾

一方『マタン』誌では、「テオドール・デュボワ氏の曲は、批評家や観客の注目 に値する重要な作品だ。・・・作品全体はよく考えられ、よく書かれているが、一部の箇所は退屈に思えるかもしれない。・・・アルハンブラにおけるビアンカとアベン・アメットの愛の二重唱は感情豊かで美しい構成を持っている。これは本当にドラマティックな音楽だ。次の幕の合唱付きの七重唱は素晴らしいが、アラビア風の趣向は貧弱だ。そのほか、作品の終わりは始まりに比べて価値がない」と多少批判的な部分も含めているが、大枠は称賛している (Matin 1884f)。そして、『メネストレル』誌が紹介している他誌のかかなりの量の批評は、基本的に絶賛であり (Moreno 1884p:17-20, 1884r:28-29)、例えば『ゴロワ』誌では「テオドール・デュボワ氏のオペラは、ついに脚光を浴びる日を迎えた。満を持しての登場であり、演奏者にとっても作曲者にとっても大成功の上演となった。イタリアン・ホール (イタリア劇場のこと) がこれほどまでに輝いたことはなく、優雅な雰囲気の中、学識ある謙虚な音楽家の作品に拍手喝采がなされたが、その作品は、芸術家の世界では共感を生み出し、すべての目利きは、その質の高さを満場一致で認めた」と述べられているのである (Moreno 1884p:19)⁽¹³⁾。

高い評価を得た『アベン・アメット』ではあったが、デュボワは3回しか上演されなかったといっている。一方、イタリア座の歴史を著したスビーは、4回上演されたと述べている (Soubies 1913:180)。この相違点を、『アベン・アメット』が何日に上演されたかを探ることで整理してみよう。

『マタン』誌にも『タン』誌にも、「○月○日○曜日の催し物」という記事があり、前者の場合は毎日、各劇場でその日の夜に「開催される予定の演目」を提供し、後者の場合は、毎日、新聞発行の1日前の「開催された演目」と、同日の「開催される予定の演目」が一部掲載されている。それらを見ると、『アベン・アメット』のイタリア座における12月24日までの上演は、16日 (火)、18日 (木)、20日 (土)、23日 (火) の4回ということに一致している。ただし、19日の『タン』誌の「18日木曜日の催し物」のコーナーには、イタリア座の記

事が掲載されていない。実際に上演がなかったかのような印象を与えるが、どうやら18日にも『アベン・アメット』は上演されていたようである。というのは、プーガンがブリュッセルの『ガイド・ミュージカル』誌の12月25日に、「アベン・アメットは・・・先週の木曜日に上演され大好評を博した」と記しているからである（Pougin 1884:367）。25日に「先週の木曜日」といえば、18日のことなのである。

さて、24日の『マタン』誌では、「明日、イタリア劇場で『アベン・アメット』が最後のイタリア語公演を行う。来週の火曜日から、テオドール・デュボワ氏のオペラがフランス語で上演される」と報じられている（Matin 1884g）。ところが、25日の『マタン』誌では『ランメルモールのルチア』が上演される、という具合に演目が変わっており、『公報』でも『ランメルモールのルチア』の予定とされている（Matin 1884h, Journal Officiel 1884b :6803）。一方『タン』誌は26日の「25日の演目」では、イタリア座は「休み」となっている（Temps 1884d）⁽¹⁴⁾。どちらが正しいのか定かではないが、『アベン・アメット』が25日には上演されなかったことだけは確かであろう。そして、次の27日の上演予定も不運によって妨げられてしまった。予定されていた『アベン・アメット』が、前日の歌手の体調不良によって上演できなくなってしまったのである。この酷い風邪が他の歌手にもうつり、イタリア座は、30日火曜日のフランス語の『アベン・アメット』の公演も、あきらめざるを得ないと考えていた（Matin 1884i）。ただし、そうした事情とは別に、イタリア座の財政難による劇場の賃料未払いなどを理由に、劇場は30日に閉鎖されてしまったのだ（Temps 1884g）⁽¹⁵⁾。結局『アベン・アメット』は、フランス語版公演も実現せず、4回上演されただけで幕を閉じてしまったのである⁽¹⁶⁾。

7 イタリア座の破産

財政難に関して、1885年1月5日に株主総会が開催された (Matin 1885a)。12名が参加し、イタリア座の監督のモレルが議長を務めた。モレルは劇団の財政状況を説明したが、かなりの赤字が出ており、その原因は、最近のコレラの流行と契約を破ったパッティと突然退団したトレメリの不在が大きいということだった。そしてモレルは、以前から考えていた解決のための提案を披露した。それは、まず、イタリア座の借金の清算、そして次に、劇団の名前をイタリア座からリリック座に変更すること、である。モレルは新しくリリック座として再出発したいという意向を持っていたのである。これを受けて、総会では以下の2点が決定された。一つ目は、劇団の監督や理事たちの職務を一時的に停止すること。二つ目は、4名からなる管理委員会を結成し、モレルの提案を議論すること (Matin 1885b, Temps 1885c)。そして、委員会は1週間のうちに劇場を再開できるだろうと予想をつけた (Matin 1885c, Temps 1885c)。

しかし4名の委員のうち2名は、膨大な負債を抱えたイタリア座は破産するしかないと考えていたようだ (Moreno 1885b:43)。この管理委員会は、1ヶ月以内に株主を招集して、彼らが採決した決議を承認してもらうことを株主総会から求められていたが、その結論を待たずして、商事裁判所は1月13日にイタリア座の破産を宣告したのである (Temps 1885d, Matin 1885d, Moreno 1885c:51)⁽¹⁷⁾。破産宣告を受けてからはさっそく、イタリア劇場は、「かつてのイタリア劇場、現在のナシオン劇場」といわれるようになった (Matin 1885f)。

劇場は、支配人のバランドが市と賃貸契約を結んでいたが、芸術局の予算委員会と市の予算委員会が共に彼の契約延長を拒否していた。そして賃貸権の入札が行われたが受け手がなく、契約は宙に浮いてしまった。しかしその後、パリ音楽院の若い学生が破産管財人と話をつけて、20,000フランを現金で支払うことで11月まで劇場を使用する権利を獲得した⁽¹⁸⁾。学生は、劇場で歴史劇と現

代喜劇をするつもりだということであった (Moreno 1885d:79)。

さて、『アベン・アメット』はイタリア座の破産によって上演が4回で止まってしまったが、『アベン・アメット』以降に上演予定であった新作オペラは、一度も上演されないままになってしまった。例えばジョンシエールの『騎士ジャン』は、12月23日には最初の読み合わせが行われていたが (Journal Officiel 1884a :6787)、上演されないままになってしまった。しかしジョンシエールは、当時、オペラ・コミック座の監督になっていたカルヴァロと付き合いが長く、彼にオペラ・コミック座で『騎士ジャン』を上演できないか打診し、それが実現することが決まった (Matin 1885e)。一方デュボワの場合は、オペラ・コミック座やオペラ座に話を持っていったが、どちらからも再演を断られている。彼は『思い出』で次のように書いている。「アベン・アメットは再演されなかった。カルヴァロは、仲の良い友人たちに説得されたが、聞く耳を持たなかった。オペラ座もそうだった。この失敗によって、私は劇場への嗜好を強めることはなくなり、しばらくの間は何も考えることがなかった」 (Dubois 2009:134)。

なお上記で、イタリア座の合唱団のためにデュボワは12,000フランをイタリア領事に預けたと述べたが、それらのお金は合唱団には届かなかった。領事が、主たる債務者であるイタリア座の監督モレルに要求すべきお金だと主張し、保証金として受け取ることにしたからである (Moreno 1885a:35, Temps 1885a)。しかし、合唱団はデュボワからお金を受けとろうとして、彼のところに押しかけた。デュボワは『思い出』の中で次のように述懐している。「イタリアの合唱団員たちは、彼らの報酬が思ったほど迅速に領事から支払われなかったため、私が約束を破ったと思い込み、集団で私の家の窓の下にやってきて、侮辱の言葉を浴びせ脅しを口にした。私が外に出ると、彼らは恐ろしい目で睨みつけ、哀れな妻は怯えていた。しかし、このような状況も終わり、私たちは静かな生活を取り戻した。この事件では、私は皆から見捨てられたといわざるを得ない。協力者たちも監督も、私が払った犠牲を分かち合おうとは一瞬たりとも思わなかつ

た。私はそれを一人で背負い込んでしまった。私は死ななかったが、それによって、いくらかの苦みを伴った哲学的な省察をさらに重ねることになった」(Dubois 2009:134)。心が折れたデュボワは、『アベン・アメット』の再演に向けたさらなる努力を放棄しても致し方がなかったであろう。

8 デュボワとオペラ

デュボワは、『アベン・アメット』を突き返したコミック・オペラ座のカルヴァロとは相性が悪かった。デュボワは、ローマ賞のコンクールで大賞を得てローマに留学し、1863年にパリに戻って、サント・クロティルド教会の合唱長になった。そこで宗教曲やオルガン曲を作曲したが、当時のフランスの作曲家の常として、オペラの作曲で名をあげることが望んでいた若きデュボワは、台本を探していた。その一環として、今まで作曲した曲のいくつかを持ってオペラ・コミック座とリリック座をまわった。ところが、どちらでもデュボワは宗教曲の作曲家というレッテルを貼られ、オルガン曲はあまり価値を認められなかった。というのも、劇場ではオルガン曲は軽蔑されていたからである。この時にリリック座の監督が、カルヴァロだったのだ (Dubois 2009:77)。

その後デュボワはパリ音楽院の教授になっていたが、未だにオペラの台本がなかなか見つからなかった。そうした状況を見かねた師のアンプロワーズ・トマが、『エミールのグズラ (La Guzla de l'Emir)』というコミック・オペラの台本を見つけてくれた。デュボワは早速曲を書き、オペラ・コミック座に持っていったが、当時の監督がその曲名を聞くと、「またトルコ趣味か！」と叫び⁽¹⁹⁾、その内容も知ろうともせずにデュボワを追い出したという (Dubois 2009:98)。しかし、彼の最初のオペラは、アテネ劇場で初演を迎えることになった。この劇場は、シャトレ広場のリリック劇場が1871年に焼失した時に、カルヴァロの後の監督となったマルティネがリリック座を移動させた先だった。彼のリリッ

ク座は既に述べたように 1872 年に破産したが、彼の秘書であったジュール・リュエルが監督として同年にアテネ座という名前で公演を復活させた⁽²⁰⁾。デュボワはこの監督をちょっと知っており、彼に『グズラ』を持っていくと、それを受けとってくれたという。アテネ座での公演は、1873 年であった (Dubois 2009:103)。

その後、再び次のオペラの台本を提供してくれる作家を見つけることもなかなかできずにいたデュボワは、その苦難を芸術局劇場課長の職にあったド・ボーブランに訴えた。すると、エッセイストでもあった彼はデュボワに、自身が書いた一幕ものの物語を渡してくれた。そしてそれをオペラ・コミック座の監督になっていたカルヴァロに提示してくれたのだ。劇場課長からの推薦ということがあったからか、デュボワの二つ目のコミック・オペラ『ビス・パン (Le Pain bis)』はオペラ・コミック座で 1879 年に上演されたのである。そして 3 作目が、試練にあった『アベン・アメット』で、これはどこからの推薦もなく、カルヴァロに軽く断られている。

第 4 作目のオペラの台本は、デュボワの曲を出版していたユジェルが探してきてくれた。4 幕からなる『キルケ (Circé)』で、彼は、「これはカルヴァロ氏が受け取った台本で、彼はあなたに音楽を書いてもらうことを私に許可しており、準備が整い次第、あなたにリハーサルをさせると約束している」といったという。デュボワは、カルヴァロがようやく自分に対する偏見を克服したのだと思って嬉しかったと述懐している。そして喜び勇んで曲を書き、カルヴァロの所へ行った。しかし、デュボワが期待した反応はなく、ユジェルの話を知らなかったかのように冷たい反応だった。彼は、作品の詩についてや作品の上演の費用などについて述べたが、3 年かけて完成した音楽を聴くのでもなく、受け入れを拒んだのである。デュボワがあまりにも落胆したので、その様子を見てカルヴァロは、自分が気に入るようなテーマを提案してくれれば考えるといったという。そこでデュボワは、読んだばかりの『ザヴィエール (Xavière)』の

話をすると、カルヴァロはすぐにそれを台本にする手続きに入った（Dubois 2009:141）。

しかし、カルヴァロとの確執はこれで解消されなかった。デュボワ自身が、自分の作品は、当時のオペラ・コミック座で好まれていた「卓越して国民的」というジャンルには少しそぐわない雰囲気を持っていたと思っていた。この点がオペラ・コミック座の監督カルヴァロともめた点なのかもしれない。最初のリハーサルで、しゃべり台詞なしの喜劇や叙情劇として作曲したデュボワに、昔のコミック・オペラのようにしゃべり台詞を導入することで、形を変えさせようとしたが、デュボワはそれを拒絶している。「助成金をもらっている監督の全能性に抵抗すること…自分の考えを持ち、それを守ること…。なんという大胆さだろう」と自分の行動を振り返っている。こうしたズレが何度もあり、カルヴァロはオーケストラの面々の前でデュボワに向かって、「あなたのように独断的であるのなら、責任も分かち合うべきです。でも支払うのは私なのです」といった。それに対してデュボワは、「もし私の作品が失敗するのなら、あなたのやり方で失敗するよりは自分のやり方で失敗した方がましです」と返答している。これは決定的な亀裂であった。結局デュボワの意向どおりに進み、オペラは拍手喝采を浴び 11 回上演されたという（Dubois 2009:142-143）。

このオペラ『ザヴィエール』が初演されたのは 1895 年で、デュボワはこの時にはバリ音楽院の作曲の教授であり、学士院の会員でもあった。その翌年には彼はバリ音楽院の院長に就任しており、フランスの音楽界で知られた作曲家となっていた。しかし、彼よりも 12 歳年長で、リリック座で 1856 年～1860 年と 1862 年～1868 年に監督を務め、オペラ座でも 1874 年～1875 年、オペラ・コミック座でも 1876 年～1887 年、監督を務めたカルヴァロも、超大物の劇場監督であった。この超大物との劇場でのめ事は、デュボワの悪い評判として様々なところに伝わったといわれている（Dubois 2009:77,142-143）。そうしたこともあって、苦労を重ねてきたオペラの作曲をデュボワはあきらめてしまった。彼

は、交響曲、協奏曲、室内楽の分野など、いわゆる「絶対音楽」の領域に力を注ぐことになるが、それはちょうどフランスの音楽界が、オペラ中心から器楽曲中心の音楽へと移行する時期でもあった。デュボワはその先駆けの一人となったのである（cf. 吉岡 2024）。

おわりに

短いながらも華々しい活動を展開してきたイタリア座（1883 年～ 1885 年）は、当時のナシオン劇場に拠点を置いていた。この劇場の前身はリリック劇場で、デュボワをはじめ音楽評論家たちの記憶の中では、栄光のリリック座の本拠地としてのイメージが強い場所であった。その場所でイタリア座は、イタリアの作曲家のオペラを中心に最終的に 100 回ほどの公演を行って幕を閉じた。第一シーズンの演目については表 1 と表 2 に示してあるが、第二シーズンの演目は、以下の通りである。ドニゼッティの『ランメルモールのルチア』4 回、ロッシーニの『セヴィリアの理髪師』3 回、ヴェルディの『仮面舞踏会』4 回、『椿姫』8 回、『エルナーニ』3 回、『イル・トロヴァトーレ』2 回、そしてデュボワの『アベン・アメット』4 回⁽²¹⁾。

第二シーズンを迎えたイタリア座は、フランスの作曲家を積極的に取りあげるという目標を持っていたようであるが、結局は果たせなかった。第一シーズンでは、フランス人作曲家マスネの『エロディアード』が上げられたが、それは、1881 年にブリュッセルのベルギー王立モネ劇場で初演されたフランス語のオペラであり、イタリア語に翻訳された上でイタリア座で上演されたのだった。つまりイタリア座にとっては、デュボワの『アベン・アメット』が最初で最後のフランス人作曲家によるイタリア語の新作、ということになったのである。

ただ破産していなければ、モレルは『アベン・アメット』に続いてサルヴェー

ルの『リシャール3世』、ディアズの『ベンベヌート・チェルリーニ』、ジョン・シエールの『騎士ジャン』などを上演していく予定だった（Moreno 1884i:259）。それはまるで、フランスの若手作曲家の新作をどんどんと上演していくという使命をもって出発したリリック座のようであった（Wild 2003b:1208）。モレル自身は、借金を清算した後にイタリア座をリリック座として再生したいと考えていたわけだが、彼のフランスの作曲家の新作上演にかけた情熱の一端を見る思いがする。なお、イタリア座が両シーズンで取り上げた7人の作曲家のうち、デュボワ、マスネ、ヴェルディは存命であり、フロトーもイタリア座が成立した時点では生存者であった。その意味では、同時代の作曲者の作品にも目配せしていたことは確かであろう。

ところで、デュボワは既に述べたように、パリ音楽院の院長、フランス・アカデミーの会長などを歴任したフランス音楽界の巨星であった。作曲の自由を求めて1905年に音楽院の院長を辞めて以降（吉岡 2024:49-77）、積極的に作曲にエネルギーを注ぎ、交響曲、協奏曲、室内楽などの器楽作品を生み出していった。しかし、時代は既に20世紀に突入しており、デュボワの後任として院長になったフォーレの音楽がもてはやされ、彼の弟子のラヴェルらが近代音楽の推進者となっていった。デュボワはそうした流れから取り残され、やがては歴史の記憶から抜け落ちていったのである。近年、ようやく再評価の機運が高まり、デュボワの名前は徐々に音楽の世界に再登場してきているが、オペラ作曲家としての名声は未だにないといえる。

1884年にイタリア座で初演された『アベン・アメット』は、彼のこれまでのどのオペラよりも高い評価を受け、絶賛の嵐が沸き起こった。批判的なコメントが散見された『マタン』誌でも、大枠ではその出来栄を称賛することになったのである。イタリア座の破産という悲劇によって『アベン・アメット』の上演は断ち切られたが、もし、デトロワの最初の思惑通り、ミラノのスカラ座で上演がかなっていれば、『アベン・アメット』の運命は間違いなく変わっていた

だろう。いや、それだけではなく、歴史の淵に沈んでしまったデュボワの運命そのものさえ、変わっていたかもしれない。

なお、『アベン・アメット』の「不幸」はこれで終わりではなかった。デュボワが歴史から消えたように、このオペラのオーケストラのスコアも消えてしまったのである。現在我々が知るのは、歌とそのピアノ伴奏の楽譜だけであり、オーケストラによる完全なオペラを聴くことはもはやできないのである⁽²²⁾。

註

- (1) 地図「パリ・オペラ座 劇場の変遷」(竹原 1994)を筆者が本論に合わせて多少修正したもの。
- (2) 第三共和政に入ってもイタリア座はいわゆる「国立」の劇団であり、オペラ座やオペラ・コミック座と比べると少ないが、年額 10 万フランの助成金を受けていた。しかし政府は、イタリア座を終わりにしたかったようで (Lagenevais 1873:456)、1872 年の 12 月と 1873 年の 12 月の国民議会では、翌年の助成金の停止が宣言されている。井上は、「・・・第三共和政は補助金の見直しと削減を行った。1873 年から 1878 年までは、テアトル・イタリアンとテアトル・リリック座に助成金が出ているが・・・」と述べているが (井上 2000:71)、井上の説明とは逆に、イタリア座への助成金は 1873 年から停止されているのである (Journal Officiel 1871:4066-4067, 1872:7690, 1873:7893)。1874 年には、焼け出されたオペラ座がヴァントール・ホールを借用するようになり、イタリア座との共用で混乱が続き、それが引き金で 1875 年にも一時的に劇場は閉鎖されたが (Moreno 1875a:35, Ménestrel 1875:85)、イタリア座の公演は単発的にはあったようである (Ménestrel 1874:356, Moreno 1875b:3)。そして 1876 年には、「助成金のない劇団」として本格的な活動を再開している (Moreno 1876:163)。その活動はイタリア座の復興として期待されたが、財政的に苦しい立場には変わりがなく、結局 1878 年に破産するにいたっている。なお、イタリア座の公演は原則的に冬の間 (11 月から 4 月まで) であり (ヴァルター 2000:69)、例えば 1873 年の劇場閉鎖期間内 (1 月から 10 月) では、本来のイタリア座公演が行われたはずの 1 月から 4 月までの間、休演せざるを得なかったということである。
- (3) 浅井は、1868 年の段階でイタリア座の助成金が打ち切られたと述べているが、1868 年は、これまでと同様に現状維持で助成金が出ている (Bertrand 1868c:275)。
- (4) 表 1 を見ると、『シモン・ボッカネグラ』は 5 回公演されているように思える。これはおそらく、1 回目のガラ公演と以降の 4 回公演が含まれていると思われる。
- (5) フランス国立図書館 (BNF) に所蔵されているイタリア座の開幕上演となった『シモン・ボッカネグラ』の招待状。BNF でのタイトル: Théâtre Italien, Simon Boccanegra, [carton d'invitation, 1883]: [gravure sanguine] / J. Chauvet ft. 1883 Notice du catalogue Simon Boccanegra: opéra en 3 actes / musique de Giuseppe Verdi. - Paris: Théâtre Italien, 27-11-1883.
- (6) モレノは合計売上を 110 万 9,281 フランと計算している (Moreno 1884g:212)。
- (7) 「パリの下水道とその博物館: 稼働中の下水道」

<https://visitingparisbyyourself.com/ja/%E3%83%AA%E3%82%B9%E3%83%88/%E3%83%91%E3%83%AA%E3%81%AE%E4%B8%8B%E6%B0%B4%E9%81%93%E5%8D%9A%E7%89%A9%E9%A4%A8%E3%81%8C2021%E5%B9%B4%E3%81%AB%E6%94%B9%E8%A3%85%E3%81%95%E3%82%8C%E3%81%BE%E3%81%97%E3%81%9F-%E6%95%99%E8%82%B2%E8%A8%AA%E5%95%8F-%E3%82%A8%E3%82%B0%E3%83%BC%E3%83%88%E3%81%AE%E3%82%A2%E3%82%AF%E3%83%86%E3%82%A3%E3%83%93%E3%83%86%E3%82%A3%E3%83%88%E3%83%AC%E3%83%BC%E3%83%89%E3%81%AE%E3%82%AE%E3%83%A3%E3%83%A9%E3%83%AA%E3%83%BC/>
(2025 年 3 月 22 日閲覧)

- (8) イタリア座には、結局イタリア人の歌手があまりいなかった (Soubies 1913:179)。トレメリはその中でも高名なイタリア人歌手だったが、彼女も抜けてしまったのである。また、イタリア人歌手があまり多くないイタリア座は、歌手の構成の点で他の歌劇団との差異化があまりなくなり、優秀だがオペラ座と縁のなかった歌手たちが集まり、「ガルニエ宮に拒否された者たちのサロン」といわれていた (Moreno 1884b:99, 1884m:387)。
- (9) パッティは結局イタリア座のためには歌うことはなかった。契約不履行であるが、モレルは報酬はすでに支払っていると主張している (Temps 1885c)。
- (10) このことに関してデュボワは以下のように回想している。「オペラ座は 2 年に 1 度、かつてのローマ賞受賞者の作品を上演することになっていることを知っていた私は、自分の番が来たに違いないと判断し、大胆にも、当時の公教育・芸術大臣であったジュール・フェリーに謁見を願い出て、自ら訴えたのである。その甲斐あって、2 幕のバレエ「ラ・ファランドール」の音楽を担当することになった」 (Dubois 2009:130-131)。
- (11) 1882 年には、パリでもイタリア語によるオペラは単発的に行われていたし、ニースにイタリア座を作ろうという動きもあった。また、イタリア座の復活を考えてイタリアから劇団経営者がパリに来たりしていたので (Ménestrel 1882a:278, 1882b:302)、デトロワには、スカラ座での公演以外に何かの目算があたのかもしれない。
- (12) フランス国立図書館に保管されているエミール・ドゥシャンによる『アベン・アメット』の一場面の版画。BNF でのタイトルは、Théâtre-italien : Aben-Hamet, opéra en 4 actes et un prologue de MM. Détrouyat et de Lauzières, musique de Théodore Dubois : [estampe] / [dessin de] H. Meyer ; [gravé par] E. Deschamps 1884 Notice du catalogue Aben Hamet / opéra en deux actes de Théodore Dubois. -

Paris : Théâtre Italien, 16-12-1884

- (13) ただし、一貫して保守的な音楽を批判してきた『タン』誌は、12月30日の「音楽批評」で、『アベン・アメット』の台本、音楽、歌手すべてを徹底的に批判している(Weber 1884)。この段階では、こうした見解は一般的ではなかったが、やがて後年音楽批評をピエール・ラロが担当すると、保守的な音楽、ひいてはバリ音楽院への批判は、筆者には的外れなところが多いと思うが、広く一般に受け入れられて、歴史は1905年の音楽院の「改革」へと流れていくのである (cf. 吉岡 2024)。
- (14) 12月24日(水)は、『ランメルモールのルチア』が上演されたと思われるが(Matin 1884g, Temps 1884c)、多少奇妙なところがある。というのは、イタリア座は、昔のイタリア座に倣って火曜日、木曜日、土曜日に公演を行い、格安公演の場合は特別に、水曜日から日曜日を使っていたのに、24日の水曜日は通常公演だからである。25日のイタリア座が『タン』誌が報じるように、「休み」だったとしたら、水曜日と木曜日が何らかの事情で入れ替わったのかもしれない。
- (15) 『タン』誌は26日には「明日の土曜日(27日)には『仮面舞踏会』」と予告しつつ、27日の「27日の催し物」のコーナーでは『アベン・アメット』と報告。しかし28日の「27日(前日)の催し物」で『仮面舞踏会』と書いている(Temps 1884d, 1884e, 1884f)。一方、12月28日の『マタン』誌は、27日(土曜日)の夜予定していた『アベン・アメット』は歌手の体調不良で中止せざるをえなくなり、『仮面舞踏会』に変更を考えたが、それも別の歌手の体調不良でだめになった、と報じている(Matin 1884i)。イタリア座から各新聞にもたらされる情報が、混乱している様子が伺えるが、この辺りから劇場の閉鎖が上演に影を落とすのである。イタリア座の財政難が報じられ(Moreno 1885a:34, Temps 1885a)、1885年1月6日付けの『タン』紙には、劇場の支配人であるバランドのインタビューが掲載された。そこで彼は、劇場の賃料、機材の賃料、ガス代など様々なものが未払いの状態になっているため、劇場を24日から閉鎖していると述べている。24日、25日に上演されたとされる『ランメルモールのルチア』の情報が揺れているのは、この辺りが原因だったかもしれない。バランドは、さらに、パリ市との契約で、閉鎖が3日を超えると毎日200フランの罰金が科されると述べており(Temps 1885b)、そのまま長く閉鎖は続かなかったのかもしれない。従って、27日には劇場は再び開いており、イタリア座は、結局中止になったが、『アベン・アメット』の上演を考えていたのかもしれない。
- (16) 『アベン・アメット』の上演回数に関しては、デュボワ自身がなぜ3回であると記憶しているのかは、不明である。時間がたっているための記憶違いということはあるが、これほど問題になった自らのオペラの上演について、思い違いをしているとは

考えにくいことも事実であろう。

- (17) 管理委員会が結論を出す前に裁判所が破産宣告をしたのは、債権者達が破産を急がせたからであろうと思われる。
- (18) パリ音楽院とは、パリ国立高等音楽院・舞踏学校の通称であるが、この当時は、国立音楽・演劇学校と呼ばれて、音楽だけではなく演劇部門も組み込まれていた。ナシオン劇場と賃貸契約を結んだのは、この演劇部門の学生であろう。
- (19) トルコ趣味は、18世紀から19世紀にかけてヨーロッパで流行った東洋趣味の一つであるが、『グズラ』が作曲された頃には、それも食傷気味に思われていたようである。なおこの時のオペラ・コミック座の監督は、カルヴァロではなかった。
- (20) アテネ座は、以前の名称であるリリック座という名称がポスターなどで残っていたため、リリック座での公演という言い方もされたようである (Théâtre de l'Athénée (rue Scribe)
([https://en.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_de_l%27Ath%C3%A9n%C3%A9e_\(rue_Scribe\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_de_l%27Ath%C3%A9n%C3%A9e_(rue_Scribe)) 2025年3月20日閲覧) 参照。
- (21) この上演演目は、『タン』誌の「前日の催し物」のリストを基準に導き出した。これとモレノが提示した第一シーズンでの上演演目 (表1と表2) を合算すると、イタリア座の全期間の演目が出る。以下の通りである。

ヴェルディ	『シモン・ボッカネグラ』	8回 (8回)
	『エルナーニ』	15回 (17回)
	『リゴレット』	7回 (0回)
	『仮面舞踏会』	5回 (9回)
	『椿姫』	8回 (7回)
	『イル・トロヴァトーレ』	2回 (5回)
ドニゼッティ	『ルクレツィア・ボルジア』	10回 (7回)
	『ランメルモールのルチア』	13回 (12回)
ベッリーニ	『清教徒』	7回 (6回)
	『夢遊病の女』	4回 (4回)
ロッシーニ	『セヴィリアの理髪師』	5回 (5回)
フロトー	『マルタ』	6回 (6回)
マスネ	『エロディアド』	7回 (10回)
デュボワ	『アベン・アメット』	4回 (4回)

丸括弧内の数字は、スピーが数えあげたものである (Soubies 1913:180)。違いがはなはだしいが、彼のデータでは『リゴレット』が0回となっていることを考えると、モレノが提示した第一シーズンでの公演 (表2だけで『リゴレット』は7回上演ということになる) と齟齬をきたしているということになる。また、第二シーズンでは『タン』誌でも『マタン』誌でも、さらには『公報』でも、『エロディアード』、『清教徒』、『ルクレツィア・ボルジア』は上演演目として登場してこないで、これらの上演回数ズレも、モレノの表における第一シーズンでの上演回数とのズレから生まれていると思われる。その他に関しては、本文でも触れたように、第二シーズンの演目が、開幕あたりと12月中旬あたりには混乱しているので、多少のズレが生じているかもしれない。スピーは、彼の数え方の根拠を示していないが、もし彼が正しくてモレノが演目名を間違っていたとしても、モレノの提示した表1、表2における収益に関しては十分に参考になるとと思われる。

- (22) マルゴワールによって作成された『アベン・アメット』のCDは、残されたピアノ伴奏の譜面をもとに、新たにオーケストレーションがなされたものである。

(Anaclose: la musique au jour le jour

<https://www.anaclose.com/content/th%C3%A9odore-dubois-0>)

(2025年3月16日閲覧)。

引用文献

浅井香織

- 1989 『音楽の「現代」が始まったとき — 第二帝政下の音楽家たち —』東京：中央公論社

Bertrand, G.

- 1868a «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 1116 (16 février 1868), 91

- 1868b «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 1121 (22 mars 1868), 133-134

- 1868c «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 1139 (26 juillet 1868), 275

Cailliez, M.

- 2018 «Les acteurs italiens de la vie musicale en France au XIXe siècle. Approche prosopographique et analyse des réseaux », *Transalpina* 21, 17-34

Dubois, T.

- 2009 *Souvenirs de ma vie*, Lyon, Symetrie

Duvergier, J.-B.

1836a «8 Juin 1806. — Décret concernant les théâtres (4, Bull. 101, n° 1663) ». *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, réglemens et avis du Conseil d'État*. Tome 15, deuxième édition, Paris chez A. Guyot et Scribe, Libraires-Editeurs, 372

1836b «25 Avril 1807. — Arrête portant règlement pour les théâtres de la capitale et des départemens, en exécution du décret du 8 juin 1806 (Recueil off. de l'intérieur, 1.2, p. 25.) ». *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, réglemens et avis du Conseil d'État*. Tome 16, première édition, Paris chez A. Guyot et Scribe, Libraires-Editeurs, 119-121

Ellice, K.

2012 “Unintended consequences: Theatre deregulation and opera in France, 1864–1878” , *Cambridge Opera Journal* 22–3:327–352

今谷和徳・井上さつき

2010 『フランス音楽史』東京：春秋社

井上さつき

2000 「共和国と音楽 — フランス第三共和制初期の音楽助成 —」『季刊エクスムジカ』
プレ創刊：65–75.

Journal Officiel

1871 *Journal officiel de la République française*, (20 octobre 1871) , 4066–4067.

1872 *Journal officiel de la République française*, (10 décembre 1872) , 7690.

1873 *Journal officiel de la République française*, (18 décembre 1873) , 7893.

1883a *Journal officiel de la République française*, (12 juillet 1883) , 3587.

1883b *Journal officiel de la République française*, (31 juillet 1883) , 3963.

1883c *Journal officiel de la République française*, (15 août 1883) , 4275.

1883d *Journal officiel de la République française*, (30 août 1883) , 4563.

1883e *Journal officiel de la République française*, (8 novembre 1883) , 5795.

1883f *Journal officiel de la République française*, (4 décembre 1883) , 6275.

1884a *Journal officiel de la République française*, (24 décembre 1884) , 6787.

1884b *Journal officiel de la République française*, (25 décembre 1884) , 6803.

Lagenevais, F. de

1873 «Revue musicale. — L'incendie de l'Opéra, la réouverture du théâtre italien, etc. », *Revue des Deux Mondes*, 2e période, tome 108, 453–465.

Matin

- 1884a «Tablettes Théâtrales », *Le Matin*, 20 octobre 1884
- 1884b «Tablettes Théâtrales», *Le Matin*, 28 octobre 1884
- 1884c «Tablettes Théâtrales », *Le Matin*, 19 novembre 1884
- 1884d «Les Théâtres», *Le Matin*, 10 décembre 1884
- 1884e «Théodore Dubois», *Le Matin*, 16 décembre 1884
- 1884f «Les Théâtres», *Le Matin*, 17 décembre 1884
- 1884g «Tablettes Théâtrales», *Le Matin*, 24 décembre 1884
- 1884h «Spectacles du jeudi 25 décembre», *Le Matin*, 25 décembre 1884
- 1884i «Tablettes Théâtrales», *Le Matin*, 28 décembre 1884
- 1885a «Tablettes Théâtrales», *Le Matin*, 1 janvier 1885
- 1885b «Tablettes Théâtrales», *Le Matin*, 3 janvier 1885
- 1885c «Tablettes Théâtrales», *Le Matin*, 6 janvier 1885
- 1885d «Tablettes Théâtrales», *Le Matin*, 13 janvier 1885
- 1885e «Tablettes Théâtrales», *Le Matin*, 14 janvier 1885
- 1885f «Tablettes Théâtrales», *Le Matin*, 17 janvier 1885

松井道昭

- 1997 『フランス第二帝政下のパリ都市改造』 東京：日本経済評論社

Ménestrel

- 1864 «La Liberté des Théâtres», *Le Ménestrel* 902 (10 janvier 1864), 44-45.
- 1874 «Nouvelles Théâtrales», *Le Ménestrel* 2308 (11 octobre 1874):356
- 1875 «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2749 (14 février 1875), 84-85.
- 1882a «Nouvelles diverses — Paris et départements», *Le Ménestrel* 2682 (30 juillet 1882), 278-279.
- 1882b «Nouvelles diverses — Paris et départements», *Le Ménestrel* 2685 (20 août 1882), 302-303.
- 1883a «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2739 (2 septembre 1883), 315-316.
- 1883b «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2749 (11 novembre 1883), 394-397.
- 1884 «Nouvelles diverses — Paris et départements», *Le Ménestrel* 2780 (15 juin 1884), 230-231.

Moreno, H.

- 1868a «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 1127 (3 mai 1868), 179-180.
- 1868b «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 1128 (10 mai 1868), 188-189.
- 1875a «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2320 (3 janvier 1875), 35.

- 1875b «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2368 (5 décembre 1875), 3.
- 1876 «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2388 (23 avril 1876), 163-164.
- 1882 «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2673 (28 mai 1882), 202-204.
- 1883a «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2705 (7 janvier 1883), 43-44.
- 1883b «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2728 (17 juin 1883), 229.
- 1883c «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2729 (24 juin 1883), 235-236.
- 1883d «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2731 (8 juillet 1883), 251.
- 1883e «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2732 (15 juillet 1883), 259.
- 1883f «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2733 (22 juillet 1883), 267-268.
- 1883g «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2751 (25 novembre 1883), 411-413.
- 1883h «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2752 (2 décembre 1883), 2-3.
- 1883i «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2753 (9 décembre 1883), 11-12.
- 1883j «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2754 (16 décembre 1883), 19-21.
- 1884a «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2763 (17 février 1884), 90-91.
- 1884b «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2764 (24 février 1884), 99-100.
- 1884c «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2767 (16 mars 1884), 123-124.
- 1884d «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2769 (30 mars 1884), 139-140.
- 1884e «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2775 (11 mai 1884), 187.
- 1884f «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2777 (25 mai 1884), 203-204.
- 1884g «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2778 (1 juin 1884), 211-212.
- 1884h «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2781 (22 juin 1884), 235-236.
- 1884i «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2784 (13 juillet 1884), 258-259.
- 1884j «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2787 (3 août 1884), 283.
- 1884k «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2789 (17 août 1884), 299.
- 1884l «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2796 (5 octobre 1884), 355-356.
- 1884m «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2800 (2 novembre 1884), 387-388.
- 1884n «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2805 (7 décembre 1884), 3-4.
- 1884o «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2806 (14 décembre 1884), 11.
- 1884p «Aben-Hamet», *Le Ménestrel* 2807 (21 décembre 1884), 17-20.
- 1884q «Bulletin Théâtral», *Le Ménestrel* 2808 (28 décembre 1884), 22-27.
- 1884r «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2808 (28 décembre 1884), 28-29.
- 1885a «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2809 (4 janvier 1885), 34-36.
- 1885b «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2810 (11 janvier 1885), 43-44.

1885c «Bulletin Théâtral», *Le Ménestrel* 2811 (18 janvier 1885), 51.

1885d «Nouvelles diverses—Paris et départements», *Le Ménestrel* 2814 (8 février 1885), 78–79.

1885e «Semaine Théâtrale», *Le Ménestrel* 2815 (15 février 1885), 83–84.

大森弘喜

2013 「19 世紀パリの住宅改革と公衆衛生」『成城大学経済研究』200:67–121.

Pougin, A.

1884 «Étranger – France», *Le Guide Musical – Revue Hebdomadaire des Nouvelles Musicales de la Belgique et de L'Étranger*, n° 52, 367–368.

Soubies A.

1913 *La Théâtre Italien de 1801 à 1913*, Librairie Fischbacher, Paris.

竹原正三

1994 『パリ・オペラ座—フランス音楽史を飾る栄光と変遷』東京：芸術現代社

Temps

1884a «Spectacles et Concerts», *Le Temps*, 26 octobre 1884

1884b «Spectacles et Concerts», *Le Temps*, 16 novembre 1884

1884c «Spectacles et Concerts», *Le Temps*, 25 décembre 1884

1884d «Spectacles et Concerts», *Le Temps*, 26 décembre 1884

1884e «Spectacles et Concerts», *Le Temps*, 27 décembre 1884

1884f «Spectacles et Concerts», *Le Temps*, 28 décembre 1884

1884g «Spectacles et Concerts», *Le Temps*, 31 décembre 1884

1885a «Dernieres Nouvelles», *Le Temps*, 4 janvier 1885

1885b «Spectacles et Concerts», *Le Temps*, 6 janvier 1885

1885c «Spectacles et Concerts», *Le Temps*, 7 janvier 1885

1885d «Spectacles et Concerts», *Le Temps*, 14 janvier 1885

ヴァルター、M.

2000 『オペラハウスは狂気の館 — 19 世紀オペラの社会史』小山田豊訳、東京：春秋社

Weber, J.

1884 «Critique Musicale», *Le Temps*, 30 décembre 1884.

Wild, N.

2003a «Théâtre-Italien», in *Dictionnaire de la Musique en France au XIXe siècle*, sous la direction de Joel-Marie Fauquet. Paris, Librairie Arthème Fayard,

1207-1208.

- 2003b «Théâtre-Lyrique», in *Dictionnaire de la Musique en France au XIXe siècle*, sous la direction de Joel-Marie Fauquet. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1208-1209.

吉岡政徳

- 2024 『忘れられた作曲家テオドール・デュボワ — 人類学から見たフランス近代音楽史 —』 諏訪：鳥影社