東京音楽大学リポジトリ
Tokyo College of Music Repository

オペラ作品と演出について

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2022-04-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中川, 麗子, Nakagawa, Reiko メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1459

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

オペラ作品と演出について

中川　麗子（声楽）

はじめに

今年度の共同研究では「作品について考える」という大きなテーマのもと、私はオペラについて、作品はいつ誰によって成立するのだろうかということについて考えてきた。もちろん作曲家が曲を完成させた時点で成立するが、初演に至るまで、そして初演から再演に至るまで、上演地によって様々な改訂が行われている。作曲家が完成だと認めた場合でも、上演するにあたり指揮者、演出家、歌手、オーケストラ、合唱など、様々な人が関わるため、一つの作品に対して全く同じ条件のもとで上演が繰り返されることはほぼ不可能なものである。このようなオペラ作品の場合、一体いつどこで完成と言えるのだろうか。

今日オペラが上演されると、歌手より注目されるといっても過言ではないのが「演出」の存在である。演出家は楽譜に書かれている時代や人物設定、そしてト書きを自由に扱うことができ、独自の視点や解釈のもとで作品を上演している。作品をオリジナル（楽譜に書いてある指示通り）で扱うか、読み替え（オリジナルの設定を変える）を行うかは演出家に任されており、一つの作品に対して様々な演出が存在することは当然のことである。本論文では、最初に「演出」が注目されるようになった時代の流れ、そして演出家の役割とは一体何なのかということについて演出家の考えを踏まえたうえで、実際にオリジナルな演出と読み替え演出を例に挙げて考察を行う。オペラ作品は作曲家が作り上げるのだろうか、あるいは演出家によって完成されるのだろうか、さらにそれ以上の存在が関わってくるのだろうかということについて考えていきたい。

Ⅰ　演出の分岐点　（レジーテアターか、楽譜に忠実であるべきか）

オペラ演出は現在、楽譜に書かれてある設定やト書きに忠実な演出と、レジーテアターと呼ばれる演出と、大きく 2 つの傾向が存在する。レジーテアターとは、「原作に『意味

を与え、相互主体的な仲介および解釈を行うこと(eine sinnstiftende, intersubjektive Vermittlungs und Deutungsleistung)[1]』よりも、演出家の『個人的な体験、意味、知覚の地平およびその独裁的な（自己）表現の意図が舞台製作の主要な目的(deren subjektive Erfahrungs-,Bedeutungs-und Wahenehmungshorizonte sowie ihre autokratischen (Selbst-) Darstellungsintetionen werden dabei zum Hauptzweck Theaterproduktion)[2] 』となる演出（北川 2012：2－3）」である。演劇の世界では 20 世紀初頭の演劇改革の際、作品が原作者に帰属するのか、それとも演出家に帰属するのかといった論争が既に存在していたが、オペラ演出の中では 20 世紀後半に登場する。それ以降この 2 つの演出傾向は、どちらで上演されるべきなのかといった論争が繰り広げられており、特にレジーテアターの上演は物議を醸す対象であった。オペラ界でこの論争が激化したのは、1970 年代ドイツ語圏を中心とする歌劇場である。

これに先立って重要な人物であるのが、ワルター・フェルゼンシュタイン Walter Felsenstein（1901－1975）である。フェルゼンシュタインは 1947 年ベルリンにムジークテアターという音楽とドラマが一体となった理想の音楽劇の理念に基づいた劇場コーミッシュ・オーパーを創設する。この劇場創設の背景には、敗戦から立ち上がりにむけオペラ上演で観客が望むものに目を向けた時、「観客は単に娯楽を求めるだけでなく、娯楽の中に変わることのない人間の真実を、物の本質を、価値を、生きる歓びを、勇気、を求めている。私たちはそれに応えなければならない（寺崎 1995：25）。」つまり、人間の根本的な内面を浮き立たせ、観客に見せることだった。単にきらびやかなセットのもとで綺麗な声を聴きに来るのではなく、人間のドラマを見に来る当時の観客の要求に応えようとしてこの劇場が創設されたのである。

このように、観客の要求に対応しようとする考えがドイツで構築されていく中で、演出の時代となるきっかけとなった公演が 1976 年バイロイト音楽祭で上演されたワーグナー作曲《ニーベルングの指輪》である。この公演は、《ニーベルングの指輪》が初演から 100 周年という記念公演として上演され、演出には指揮者のピエール・ブーレーズからの推薦で選出されたパトリス・シェロー Patrice Chéreau（1944－2013）が携わった。この演出はいわゆる「読み替え演出」で、元の神話という設定を産業革命時代へと移し、ライン川を人

---

[1] Sven Friedrich: *Um die„Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“bittend-Überlegungen zum Regietheater aus der Opernbühne, in:wagner spectum*, 2005, S.31-42, hier S.36.（訳：北川）
[2] Ebd.

工的な巨大なダムに、ラインの乙女たちを娼婦へと設定を変更し、現代社会に対する批判的な視点により描かれた。そして物議をかもす歴史的な「読み替え演出」が行われ、当時の観客に衝撃を与えたのである。

この演出以降、「レジーテアター」がドイツを中心に広がっていく事になるが、同時に批判的な意見も存在している。2009 年ザルツブルグ音楽祭オープニングであいさつとしてドイツ人作家ダニエル・ケールマン Daniel Kehlmann（1975‐）は、「時代が変わった今、時流に対応できていないのはむしろレジーテアターのほうである。…レジーテアター系の演出家が原作者をないがしろにしている（北川 2012：5）」と述べている。さらに演出家であったケールマンの父親の言葉を借りながら、「演出家は原作の本質を観客に伝えるための補助的役割に徹するべきだ（北川 2012：5）」と発言していることから、現在でも、オペラを上演される際、「原作に忠実な演出」なのか、それとも「読み替え演出」なのかということに注目が集まり、演出が重要な位置を占めるようになったことが分かる。

Ⅱ　演出家それぞれの演出理念

このように「演出の時代」と呼ばれるようになった今、作品を上演する上で、演出家はどのような考えのもと演出に携わっているのだろうか。今回は４人の演出家の意見を取り上げて、演出をどうとらえているのかということについて考えを比較していきたい。

最初にオリジナル演出に定評のあるミヒャエル・ハンペ Michael Hampe（1935－）は自身の演出理念と共に、1976 年シェロー演出についても言及し、次のように主張している。

> 演出家は音楽を理解して扱わなければならない。「オペラ」はある物語を音楽を通して物語る。…演出家が音楽にそぐわないアイデアを持とうとすれば、音楽がだめになってしまう。…シェロー氏は偉大な演出家で、私自身、彼のことを本当に尊敬している。しかし、リングの演出に関していえば、「彼は音楽なしのオペラ」を作っていると思う。例えば、ラインの黄金の冒頭、137 小節まで変ホ長調でライン川が流れ、流れ、流れていく。ラインの流れ、全てが含まれている天才的な音楽だ。ここでシェロー氏はダムを作った。計算ずくだろうが、ワーグナーが表現しようとした逆のことをしていて、私は同意できない。…私は演出家が音楽に同意をして舞台を作るのでないならば、演出家自身が新しい音楽を生み出すべきだと考える。…作曲家が意図してい

ることと違うことをすると、意図が通じないし、上演する意味がないと考えている。…演出家とは、作品とそれを表現する歌い手が大きく花開くよう仕向けて、自分自身は消えてしまうこと。それこそが私の役割だと思っている。この点に関して違う意見を持ち、「私が演出しました」というような舞台を作る演出家もいる。それでも私は、作品と舞台上にいる人が目立って、お客様が演出のことを忘れてしまう、そんな舞台を作る人こそが「良い演出家」だと考えている。（濱弘 2019：毎日新聞有料記事）

このようにハンペ氏は、オペラ演出は音楽を十分に考慮し、作曲家の意図に即した演出でなければ観客に作品の本質が通じない、そして、演出は作品と歌い手を引き立たせることにすぎないと述べている。つまり、オペラ作品を演奏する場合しばしば問題になる「楽譜に忠実である」ということをハンペ氏は主張したいのだと思われる。

続いて、ハンペ氏と同じく「楽譜に忠実」な演出を行う馬場紀雄（生没年不詳）は、以下のように主張している。

私は「読み替え」をしません。美術や衣装に、時代を変えた要素を入れることはありますが、設定そのものを変えたり、台本と別な文脈を入れたりということを意図的に行ったことはありません。オペラを観る、ということは「生の演奏に触れる」ことでもあります。そこには、いつでも初めての、一期一会の作品との出会いがあるはずです。私自身は、アンチテーゼとしての「読み替え」は不要だと考えていますし、出会った作品に対する感動や思いにふさわしい形を提示することが、「現代人としての私の現代演出」だと思っています。（馬場 2019：17）

馬場氏も音楽があってこそのオペラであり、現代演出とは、単に「読み替え」行うことを意味するのだけでなく、現代を生きている自分自身が行う演出のことを指すことだとこの文脈から捉えられる。

次に、フェルゼンシュタインに師事していたことから、レジーテアター側の演出家と考えられる寺崎裕則（生没年不詳）は、

演出とは、まず作品本来のあるべき姿を、同時代の観客にいかに深く「分からせる」かということであり、あらゆる演劇的手法を駆使して、その作品に内在する独自の本

質を的確に表現することである。（寺崎 1995：38）

と、観客に作品の本質を「分からせる」ことが演出の役割だと主張している。

最後に、現在レジーテアターの演出家として代表されるペーター・コンヴィチュニー Peter Konwitschny（1945－）は 2010 年ライプツィヒ歌劇場シンポジウムで以下のように述べている。

多くの人は、作品の初演当時の形で再現することが「原作への忠実さ」だと思っているが、それは誤りである。初演当時とは作品のコンテクストが変化しているからだ。演出家の自らの役割は、原作者と観客の仲介者（Vermittler）として、作品に内在するメッセージ（Botschaft）を現代の観客に伝えることであり、それこそが「原作への忠実さ」であると述べる。（北川 2012：5）

そして、2018 年東京二期会オペラ《魔弾の射手》を演出した際のインタビューで楽譜通り、台本通りでない演出は何に対して忠実なのか、という質問に対し、次のように答えている。

最も聖域なる領域は、作品の核です。作曲家と台本作家が、何を考えて、当時の人に、作品を提示しようとしたのか。それをまず考えます。…音楽の感情は、今も昔も聴き手に直接的につたわります。歌詞にも、私は手を触れません。しかし、私が自由自在に変えるのは、当時の演出指示に対してです。それは生命が短く、当時にしか通じなかったものです。それは現代にフィットさせなければ、作品の核、心を忠実に伝えることはできない。…《魔弾の射手》は 200 年前の聴衆のために書かれた作品です。それを当時のままに見せれば、当時の聴衆は全部わかる。でも 200 年後は、そうはいかない。音楽は同じですが、言葉は変化していきますし、200 年前と同じように上演してしまうと、意味が変わってしまうのです。つまり、忠実には理解できない。現代の観客に合わせないとダメということです。（林田 2018：ONTOMO）

コンヴィチュニー氏も「原作に忠実」ということを主張しているが、それは作品を楽譜通りに演出するのではなく、現代の観客にも作品のメッセージが伝わるように演出するこ

とであると述べている。

このように演出家それぞれの意見を並べると、特に、ハンペ氏とコンヴィチュニー氏の意見は非常に興味深く、「作品そのものに忠実」というのは、「楽譜通りの指示に忠実であるべき」なのか、それとも「楽譜の指示は関係なく、作品の本質のみを伝えることに忠実であるべき」なのかという２つの視点が存在することが分かる。つまり、ハンペ氏もコンヴィチュニー氏も「作品に忠実」に演出をするということに変わりはなく、「作品」を軸に「楽譜通り」か「楽譜の裏にある内容の本質」に添って演出するのかといった２つの捉え方によるアプローチの違いであることが 2 人の発言から読み取ることができる。

よって、具体的に「作品そのものに忠実」とはどういうことなのかという視点から、プッチーニ作曲《トゥーランドット Turandot》を例にオリジナル演出と読み替え演出の考察を行う。

Ⅲ　読み替えオペラ演出　《トゥーランドット》を例に

《トゥーランドット》はオペラ作品の中でも様々な演出が存在する作品であり、今回は 2 つの演奏を比較したいと思う。ひとつ目は 1998 年フィレンツェ５月音楽祭、チャン・イーモウ張芸謀（1950 - ）の演出で、原作の舞台である北京の紫禁城で上演されたオリジナルに近いと言える公演である。そしてもうひとつが、2019 年新国立劇場で上演されたアレックス・オリエ Alex Ollé（生没年不詳）による読み替え演出である。これら２つから「作品」の捉え方を考察していく。

まず、チャン氏演出の《トゥーランドット》は、初演から 70 周年を記念して、指揮者のズービン・メータ Zubin Mehta（1936 - ）が中国政府に掛け合い、国家プロジェクトで上演され、大きな話題を呼んだ公演である。『魅惑のオペラ』の解説にも「演出家でもあるチャン・イーモウ（張芸謀）監督は、この天清殿にさらに二つの城門を付け加えて、明の時代の華やかな宮殿を創りあげた。600 人以上におよぶ中国人エキストラや舞踊団、さらに本物の軍隊まで登場させ、空前のスケールで上演されたのだ。豪華絢爛たる装置、目を見張るばかりにカラフルでまばゆい本物の刺繍をほどこした衣装などなど、見る人を圧倒せずにはおかない（石戸谷 2007：11）。」とあり、人員や衣装にも力を入れ、出来る限り当時の設定に合わせようとしていることが分かる。さらに、『魅惑のオペラ』DVD ドキュメンタリーの中で、衣装担当者も「音楽の美しさに衣装を調和させなければならない（プッチ

ーニ 2007）」と語っており、チャン氏も「まずはオペラの基本である音楽と歌を優先させ、さらに京劇の要素を取り入れて、スケールを拡大した（プッチーニ 2007）」と述べている。「原作に忠実」であるかどうかということまでは言及されていないが、時代設定に加え、場所までもできるだけ原作に近づけようとしているこの公演は、内容は誰もが容易に理解でき、初めてこの作品を見る観客も楽しめる演出であると考えられる。しかし、京劇の要素を取り入れるたり、国を追われたカラフ、リュウやティムールまでもがきらびやかな衣装であることには違和感を感じる。このため、原作に忠実であると言い難い部分も存在する。つまり、演出家のアイデアも加わるため、完全に原作に忠実で上演することは難しいとも考えられる。

一方、2019 年新国立劇場の《トゥーランドット》は、東京オリンピックと連動して「オペラ夏の祭典 19－20」の企画と題し、新制作として上演された。この公演は、舞台設定、人物設定の読み替えに加え、台本の読み直しも行われている点で大きな話題を集めた。舞台はオリエ氏がインスピレーションを受けたと話す、SF 映画《ブレードランナー》にみられる暗く冷たい世界観が広がり、正面にはいくつもの生首が吊り下げられている空間である。登場人物の人種も明確化せず、雑多な人間がうごめいており、明らかに原作にある豪華絢爛な明代とはかけ離れている。

オリエ氏は、今回の演出で２つのテーマを掲げている。一つは〈権力〉である。王国を追われ全てを失ったカラフが、再びその権威を取り戻したいという気持ちから、トゥーランドットに惹かれたという設定にしている。二つ目は、過去に祖先が虐待を受けたことで男性不信になるトゥーランドットと、国を失ったカラフ、２人の〈トラウマ〉である。単なるおとぎ話ではなく、物語の裏にある真実を浮かび上がらせ、現代にも存在する社会への問題提起として作品を捉えている。さらに、この公演で観客を驚かせたのが、最後の場面で幕が降りる直前に、トゥーランドットが刀で首を切り自害するという読み直しである。もともとこの作品は、完成する前にプッチーニが亡くなり、未完部分をフランコ・アルファーノ Franco Alfano（1875 - 1954）の補作によって現在は上演されている場合が多い。そのためオリエ氏は、「最終的にプッチーニが何を伝えたかったのかを考えねばなりません。…この重要な最後の部分の謎を解きたいのです（井内 2019：SPICE）」と述べており、今回はその謎に一つの答えを示す演出となった。私も最初はこのような演出に驚いたが、何人もの人を抹殺してきたトゥーランドットが、最後は幸せになることに疑問を抱いており、さらに、カラフも衝動的にトゥーランドットの見た目

にのみ惹かれたことから、この先の２人がうまくいくはずがないと感じていた。したがって、今回の演出は、おとぎ話を超え、現代の観客にもすんなり受け入れられる読み替え演出だったのではないか。この公演に対する評論を調べるにあたって、好評価な記事が多く、否定的な記事は見つからなかった。それほどこの演出に皆が納得し、説得力の高い読み替え演出だったことが分かる。実際に以下３つの評論を取り上げることで、読み替え演出にはどういう意図があるのか、考えていきたい。

最初に、毎日新聞の記事の中で宮島氏は次のように述べている。

> オリエは「もし、プッチーニが最後まで書いていたらどんな結末になったのか?」との発想を基にサプライズを仕込んでいたのである。そのサプライズとはカラフへの愛を貫いて命を落としたリューにならって、トゥーランドットも幕切れで自らの命を絶つというものであった。12 日の終演後、オリエがカーテンコールに登場すると一部からブーイングが出ていたが、この演出コンセプトはヨーロッパ各地のオペラ劇場や音楽祭の現状と比較すると決して過激ではないし、突拍子のないものとは感じられずむしろブーイングが出たことの方が意外であった。筆者はこれまでこのオペラをみるたびにリューがトゥーランドットとカラフのせいで命を落としたのにもかかわらず、それがまるで何もなかったことのようなノー天気なハッピーエンドが繰り広げられることに何となく違和感を覚えた。さらに父ティムールを見捨てて愛にのめり込むカラフの姿にも共感できなかった。同じように考えるのは筆者だけではないだろう。オリエの用意したサプライズはこうした違和感に対してひとつの答えを示してくれるものであり、全体としてもよく練られた演出であったといえよう。ただ一点、歌手にほとんど動きが付けられていなかったのが気になった。場面に応じてもっと動きがあれば舞台の完成度はさらに高まったと思う。（宮島 2019：毎日新聞）

宮島氏の意見は、私の抱いた印象に非常に似ており、宮島氏も以前からラストのハッピーエンドには違和感を抱いていたため、その違和感に対する答えを提示してくれた演出だと賞賛している。

続いて、日本経済新聞の山崎氏、ネット記事 Real Tokyo の藤田氏はオリエ演出の核心に迫る意見を述べている。まず、山崎氏から見ていこう。

アレックス・オリエの演出は、地底の貧しい庶民や難民と、高所の権力者との高低差を具体的に見せるもので、最後に卜書きとは異なる独自の動作を加えた。人の死を踏み台にして地位と愛を手に入れた男が賛美されるオリジナルの筋は、そのままでは現代では受けいれにくい。そこで、男の暴力に知略で対抗してきたトゥーランドットが知略でも敗れ、肉体的にも征服されたとき、彼女は自らの誇りを貫くために死を選ぶのだ。カラフを刺すのではなく、あえて自死を選ぶのは、短絡的な愛憎よりも、遠い過去からくり返される女性蔑視の歴史への絶望か、それとも、未来を変えようと願う抗議の表明か。どう考えるかは、見る者にまかされている。（山崎 2019：日本経済新聞）

最後に、藤田氏はこのように述べている。

男に連れ去られ乱暴され落命した祖先の王女のトラウマは純化され、トゥーランドットに引き継がれている。その復讐の念が、求愛する男たちを死に追いやって来た。オリエはそれを、単なるファンタジーに終わらせない。トゥーランドットがリューの自死に触発されて愛に目覚めるという終幕は、マチズムへの激しい怒りをトゥーランドットに体現させることにより、現代の問題と読み替えられている。圧政に苦しむ世界の人々、強国の争いに巻き込まれて命を失う子供たち、「#MeToo」のこと、女性への陵辱は、毎日のように聞こえ耳を塞ぎたくなる。男たちは自己中心的な欲望の有り様に余りにも無自覚だ。カラフのマチズムに対するトゥーランドットの抵抗、抗議を徹底させること。オリエの演出は、天才的メロディーメーカーであるプッチーニの甘美な旋律に、アクチュアルな苦味を注ぎ、見事だった。今後『トゥーランドット』を上演するうえで、オリエの企んだこの結末とどう向き合って行くのかが、大きく問われるに違いない。（藤田 2019：Real Tokyo）

山崎・藤田両氏それぞれ、楽譜をそのまま演奏する演出には出すことができないであろうトゥーランドット自身の背景を浮かび上がらせることで、「女性蔑視」「男性優位社会」という大きな問題を投げかけていることを述べている。特に、この結末に対してどう考えるのかを上演側も観客側も考えさせられる演出になったということは、とても意義深い内

容だったことを示す言葉であるように考えられる。しかし、これはレジーテアターという社会問題をテーマとする演出だから考えさせられるようになった、ということなのだろうか？私自身、原作に忠実である演出であっても結末について考えさせられることがしばしばある。レジーテアターの演出は、裏にある問題を表に持ってくることで、作品が観客に近づき、作品の内容が現実性を帯びて身近に感じられる。しかし、このように物語の核心を重視することで、ハンペ氏の言っている「音楽があってのオペラ（濱弘 2019：毎日新聞有料記事）」から遠のいていくことは事実である。実際オリエ演出では、登場人物のピン・パン・ポンは幕ごとに役柄を変化させており、第１幕は民衆と同じ衣装から浮浪者、第２幕は執行人、第３幕は白装束でトゥーランドットと似た衣装であるため、権力者側の高官といった具合になっている。そうなると、役に統一性がなくなり、歌詞と人物設定のつじつまが合わなくなる現象が起こる。おそらく、このオペラに登場するそれぞれの立場を幕ごとに置いたのであろうか？しかし私はそこから何を示したかったのかがよくわからない。さらに、《トゥーランドット》ならではの、中国を感じられる音楽と、SF 世界といった舞台設定とのつじつまも合わなくなる。このように、両演出どちらも、結局演出家が何をメインにその「作品」を伝えるかという視点で作品の見方が変わってくる。《トゥーランドット》というオペラ自体、プッチーニが最後まで作曲しておらず、結末部分をフランコ・アルファーノ Franco Alfano（1875-1954）によって補筆されたということもあり、オリエ氏の言う通り「最終的に何が言いたいのかを考える」ことが、作り手側、観客の受け取り方、両方に求められる作品でもあるが、それほどオペラという作品自体にはあらゆる可能性が潜んでおり、様々な角度から捉えることのできる作品なのだと考えることができる。

おわりに

オペラにおける演出は、戦後の復興に向け、人々が必死に上を向こうとしていこうとしていた時代にレジーテアターの演出が登場し、以降、「楽譜に忠実な演出」が良いのか、それとも読み替えを行い、身近に存在する社会問題を提起する演出が良いのかという論争が繰り広げられてきた。そこで「楽譜に忠実」であるべきとする演出家のハンペ氏、レジーテアターの演出家コンヴィチュニー氏の意見を踏まえると、ハンペ氏、コンヴィチュニー氏共に「作品に対して忠実」に演出することに変わりはなく、「作品」を軸に２通りの見方が存在するということが分かった。そこで《トゥーランドット》を例に、楽譜に忠実

である演出と、読み替え演出の公演が、「作品」とどう関わり、見る人に何が伝わるのかといった点で比較してみた。原作に忠実であると言える演出は、演出家のアイデアが入ることで、少し原作からのずれが生じる場合もあるが、原作の持つ世界観が音楽から離れることは極めて少ない事に加え、観客はありのままの姿の作品で鑑賞することができる。一方レジーテアターの演出は、物語を優先させることで音楽から離れ、音楽の世界と物語が乖離してしまう。そして、コンヴィチュニー氏が述べていた「物語の核を伝える」ことは、批評を読む限り、今回の《トゥーランドット》の読み替え演出では観客にも伝わったと考えられるが、もともとの原作を知らなければどう読み替えられたのか、それを深く理解することが難しいことだと思われる。そして、これは楽譜に忠実である演出とレジーテアターの両演出に言えることだが、オペラにおける「作品」は一体誰のものなのかということを考えた際に、物語の見方や核心は見る人の視点によって変わってくるため、最終的には観客個人に帰属されるのではないだろうか。どのような演出であれ、賛否を抜きにして考えた時、観客一人一人が思う感想に違いがあることは当たり前であり、作曲家や台本作家が作品を作った当初は考えもしなかった見方で作品が上演されている可能性もある。もしかすると、オペラは「作品」という大きなくくりで考えた場合、上演された時点で独り立ちし、時代と共に演出を伴いながら変化していくものであり、最終的には観客を含む議論と一緒にその「作品」が育っていくように思える。

参考文献

井内　美香

2019　「空前絶後の《トゥーランドット》～東京文化会館と新国立劇場の初コラボ・オペラ！」空前絶後の《トゥーランドット》～東京文化会館と新国立劇場の初コラボ・オペラ！ | SPICE - エンタメ特化型情報メディア スパイス（eplus.jp）

石戸谷　結子

2007　「トゥーランドット　北京・紫禁城公演／フィレンツェ五月音楽祭歌劇場」『小学館 DVDBOOK　魅惑のオペラ第 4 巻　あらすじと聴きどころ』（東京：小学館）10-15.

北川　千香子

2012　「オペラ演出における「原作への忠実さ」について―ワーグナーの作品を主として」広島独文学会『広島ドイツ文学』2, 3, 5.

佐川　吉男

2005a　『二十世紀のオペラ名演出家』（東京：芸術現代社）

2005b　『名作オペラ上演史』（東京：芸術現代社）

新国立劇場上演パンフレット

2019　「トゥーランドット」（東京：新国立劇場運営財団）

スケルトン, ジョフリー

1976 『バイロイト音楽祭の 100 年』山崎敏光 訳（東京 :音楽之友社）［Wagner At Bayreuth: Experiment and Tradition. Foreword by Wieland Wagner.(New York: G. Braziller, 1965)］

寺崎　裕則

1995　『音楽劇の演出―オペラをめぐって』（東京：東京書籍）

林田　直樹

2018　「林田直樹のレジェンドに聞け！第 2 回」
物議をかもすオペラ演出家、ペーター・コンヴィチュニーが考える「良い演出とは？」｜音楽っていいなぁ、を毎日に。｜ Web マガジン「ONTOMO」(ontomo-mag.com)

2019「新しい大人のためのクラシック再入門＃16 暗黒の近未来で繰り広げられた「トゥーランドット」
暗黒の近未来で繰り広げられた「トゥーランドット」 - otocoto｜こだわりの映画エンタメサイト

馬場　紀雄

2019　「特集 1 探究！オペラ演出の愉しみ　演出家のさまざま」

『ハンナ』11 月号, 17.

濱弘　明

2019　「「オペラの読み替え演出」は「音楽なしのオペラ」ミヒャエル・ハンペ氏が現代の潮流に意義」（毎日新聞電子版有料記事）

オペラの「読み替え演出」は「音楽なしのオペラ」ミヒャエル・ハンペ氏が現代の潮流に異議 ｜ 毎日新聞

（mainichi.jp）

藤田　康城

2019　「オペラ夏の祭典 2019-20 Japan↔Tokyo↔World プッチーニ作曲『トゥーランドット』」

オペラ夏の祭典 2019-20 Japan↔Tokyo↔World プッチーニ作曲『トゥーランドット』東京文化会館 大ホール 2019.7.12 – 14 | RealTokyo -CULTURE REVIEW SITE-

山崎　浩太郎

2019　「トゥーランドット見るものに委ねる独自の結末」

トゥーランドット: 日本経済新聞 (nikkei.com)

AV 資料

プッチーニ，ジャコモ

2007　「トゥーランドット　北京・紫禁城公演／フィレンツェ五月音楽祭歌劇場」『小学館 DVDBOOK　魅惑のオペラ第 4 巻』（BMG JAPAN 番号不明）