

## 帝国劇場の活動 - 日本におけるオペラ開始

フランス国立東洋言語文明学院日本研究センター  
クロード・ミッシェル＝レーヌ

### はじめに

多くの部門にわたる明治セミナーの考察の中で、この論文は明治時代末に創立された帝国劇場（以下 帝劇とも通称される）の例を通じて、「音楽」の点から明治維新による文明開化として直輸入された洋楽がどのように受容されたかということ、そして大正時代の歌劇までの発展を考えたい。様々な分野で西洋からの芸術・技術・知識の大量の導入による伝統の「破棄」という明治時代独自の課題を平易化したら、伝統を守るか、伝統を改良するか、または新たな芸術の基礎を築くかという多項選択状況がよく挙げられる。そういう対立路線のなかで、芸術家は芸術の再定義をすることになったけれども、「西洋＝近代化」という視点を避けて、それより民衆やメディア性などを通じて大正・昭和までの娯楽の行方を描きたいと思う。つまり、本論文は「帝国劇場の活動」というタイトルでありながら、その洋劇部の解散までの出来事を主に紹介する。日本におけるオペラの導入についていくつかの学問的な著作が既に刊行されているので、その情報を単に集めるのではなく、筆者個人の研究とできる限りうまくつなぎ合わせ、最終的に初期の宝塚少女歌劇団などとの未発表の関連を報告したいと思う。

本論文では、「官」（明治政府による規律化）の施策として導入された洋楽が「民」（民衆）へ普及していく過程を簡単に概括してから、帝国劇場で活躍をした数名のキー・アーティストを具体的に紹介する。次に帝国劇場専属の洋劇部の失敗から浅草オペラや宝塚少女歌劇団という民衆的な娯楽への時代を背景に、作品の受容、芸術的な問題と当時考え出された解決方法を触れる。個人の研究に戻り、宝塚少女歌劇団の創業者・小林一三氏の理想の日本歌劇の源にある西洋オペラと帝国劇場の決定的な役割についての考察をめぐり結論としたい。

### 1. 「官」の施策として導入された洋楽は「民」へ

1911年(明治44年)に竣工式の行われた帝国劇場は、明治・大正初期の実業家渋沢栄一(1840-1931)などが発起人となり、横河民輔の設計によるルネサンス建築様式による日本初の西洋式演劇劇場として一般的に知られている。演劇主体の劇場ではあったが、音楽演奏会や映画上演なども開催されていた。現在は東宝株式会社の直営で、『レ・ミゼラブル』など、ミュージカルを定期的で開催する。

帝国劇場の竣工と開幕までの五十年の間に、文明開化の影響で日本における西洋音楽のステータスも大きく進化してきたことを強調しよう。1860年代に近代化施策の一つとして、軍隊や国民大衆の規律化のために導入された洋楽は、陸軍・海軍のライバル軍楽隊の設置を通じて軍楽が先ず普及されていた。政府に留学を命ぜられる日本人の中に少数ながらも音楽家がいて、政府が日本伝統・西洋伝統を組み込む一つの新しい国民音楽の創始を促進するために、また音楽家を本格的に養成するためにも、1880年(明治13年)に日本初の国立音楽学院を創立した。「国民音楽」という方向を早くに放棄した学院が、1887年(明治20年)から東京音楽学校(現在の東京芸術大学)という名称で音楽専門教育機関として音楽家・音楽教育者の養成や演奏活動、学校教育としての唱歌への影響といった方法で次第に洋楽を普及していた。

その後、西洋音楽を教える東京音楽学校のカリキュラムの中に、歌劇部が創立されることで明らかにオペラへの興味が段々と大きくなった。オペレッタとオペラは既に、1890年(明治23年)に横浜の居留地にてアマチュアの劇団によって上演されて、近代演劇のパイオニアである坪内逍遙(1859-1935)と小山内薫(1881-1928)も図らずも観劇したと言われる。坪内逍遙は洋楽の影響に呼応して、1904年(明治37年)に『新楽劇論』を著し、日本の古典演劇や舞踊を取り入れた日本独自の「国民楽劇」の樹立を主張した。坪内によれば、邦楽が洋楽を模倣することよりも、単に感興をそそるだけにとどめている方が良かったと云う。

横浜の上演にもかかわらず、日本で行われているオペラの原点と公式に認められた上演は1894年(明治27年)、東京音楽学校奏楽堂でオーストリア＝ハンガリー大使館職員によるシャルル・グノー作曲の『ファウスト』の第一幕であった。東京音楽学校と東京帝国大学の教師らの指導の下にグルック作曲の『オルフェオとエウリディーチェ』は1903年(明治36年)に上演されて、最初の日本人キャストによるオペラ上演となった。

## 2. 帝国劇場とロイヤル館の試み

初期の帝国劇場で特筆すべきは、1912年(大正元年)からイギリスのアマチュア・ドラマチック・クラブのスタッフと、イタリアの「ベル・カント」専門家アドルフ・サルコリ(1872-1936)と東京音楽学校の卒業生とが協力して、帝劇専属の歌劇部(のちの洋劇部)が設置されたことである。この時代はピエトロ・マスカーニの作曲した一幕物『カヴァレリア・ルスティカーナ』など西洋の作品の上演とともに、すでに東儀鉄笛(1829-1925)や小松耕輔(1884-1966)など、日本人による創作オペラの小規模な上演が行われていた。しかし、日本におけるオペラが新たな芸術として認められるには、日本人の歌劇歌手、特に男性歌劇歌手の能力にはまだ限界が多かった。全幕を歌える歌手が当時珍しくて、その故に一幕物や短化された作品を上演する他に解決が見つからなかった。

同 1912 年、歌劇部より帝劇専属の「歌劇団」を組み立てるために、ミラノのスカラ座に育成された有名のバレエ教師ヴィットリオ・ジョバンニ・ローシー（1867 ?）がロンドンから莫大な費用をかけて招かれた。ここから柴田(のちの三浦)環（1884 1946）、清水金太郎（1889 1932）、石井漢（1886 1962）、沢モリノ（1890 1933）らが巣立つことになる。ローシーの指導の下で 1916 年（大正 5 年）まで評判の良い独自のオペレッタ公演がおこなわれていたが、幕を開ける消費時代の一つのキーポイントとなるメディアによるコミュニケーション不足などで、帝劇の公演が商業上の成功を収めたとは言えなかった。やがて財政難から上演の継続が困難となり、1916 年に帝劇洋劇部は解散となる。

ローシーはそこにとどまらず、日本で集めた収益を元に、さらに自腹を切って、東京の赤坂にオペレッタ劇場「ローヤル館」を開設・運営することになる。しかしながら、東京音楽学校で養成を受けた元帝劇洋劇部のスタッフの一部を採用したのに、立地の悪いローヤル館は非常に値段の高いチケットと上流的なポリティックスのせいで全く当たらない。失敗に打ちひじがれて失望したローシーは、1918 年（大正 7 年）の冬、日本を去る。

### 3. ローシー作戦の失敗 - 民衆的な娯楽の時代

ローシーの態度は「エリート対大衆」という問題、つまり作品の受容の問題を示す。エリート主義の限界を分析していた芸人はたびたびローシーと喧嘩になり、観客に礼服用を強いるマエストロのポリティックスを批判する出演者たちが一人ひとりずつローヤル館を去り、歓楽街であった東京・浅草に間もなく大衆客を狙う活躍を始めた。そのアーティストたちは、『世界バライティ』などの上演で当時人気高かった高木徳子（1891 1919）などをはじめとして、いわゆる「浅草オペラ」のパイオニアと認められた人物である。ローヤル館と正反対な態度をとる若い芸人達が、帝劇の失敗の理由について考えて妥当な値段のチケットで観客を引き寄せた。当時西洋作品に親しくなかった観客には、理解しづらくて、作品の長さも親めない点だった。拒否現象を避けるために、初期の浅草オペラのレパートリーでは抜粋曲、軽いコメディ、短化されたオペレッタや人気の西洋メロディーを中心とした短い日本歌劇に基づいたモンタージュを主に上演することになった。1920 年代になり、様々なオペラ劇団による完全作品の公演はオペラの大衆化に貢献したが、関東大震災による劇場の焼失とともに浅草オペラが衰退し、1925 年（大正 14 年）には消滅した。

結果として、浅草オペラは十年間も経ず、未成熟に終わった試みだったけれども、帝劇の活動の直接的な影響を受けた現在まで至る実績はいくつか残る。1934 年（昭和 9 年）に創立されたりリック芸術で活躍の藤原歌劇団も存在するが、様々な分野に取り組んだ興味深い娯楽であると思われるのは、著者の博士論文の主題となる宝塚歌劇団である。当時の宝塚少女歌劇団は、近代化と消費時代の開幕という環境の中で明治時代末の帝国劇場が描き始めた日本歌劇、邦楽と洋楽の関係、エリートと民衆、メディアの役割など、複数の

課題を考察させる事実として特に顕著である。本格的なオペラの方へ持って行きたがっていた創立者小林一三（1873 - 1957）著の『宝塚漫筆』などで次に語られているように、間違いなく帝劇の影響を受けた上に、このエピソードは、洋風に編曲された能楽に対する一般の観客の興味不足や帝劇のオペラ公演の雰囲気についても示唆している。

「まだ宝塚歌劇を創めない前に、私は帝劇にオペラを見たことがある。三浦環や清水金太郎らが出ていて、出し物は「熊野」であった。ところが、それを見ながら観客はゲラゲラ笑っている。そのころの観客は大體芝居のセリフ、講談のセリフを聞きつけている人たちだから、『もオーしもオーし』と云って奇声を発してやるのがおかしくてしょうがない。だが見渡すと、これを笑わないで聞いている一団が三階席にいた。三階席の中央部にいた男女一団の学生達である。私は冷評悪罵にあつまる廊下の見物人をぬけて三階席に上がって行った。みんな緊張して見ている。（略）オペラの将来が洋々と展けていることを知った。

もっとも、その前からそのくらいのことは多少知っておったけれども、いよいよ自分が少女歌劇をやり出すについて、これは笑うどころじゃない、みんな必ずついて来るといふ確信がついた。それからは私はどんどん自分の考えどおり進むことができたものだ。」（448 - 449ページ）

初期の宝塚歌劇団の音楽・演出スタッフも音楽の重要性を強く認識させる結果となった。1913年（大正2年）に、初公演まで宝塚少女唱歌隊の少女たちを養成する指導者として採用された安藤弘も、帝劇でオペラ歌手としての経験があつて、初期の作曲家・竹内平吉（1887 - 1972）も帝劇管弦楽部の指揮者として活躍した。歌劇に対する一つの理想を持っていた安藤は、小林一三と対立して「少女だけのオペラは世界にも例がない、男子を入れる」と先ず主張したようだった。小林の拒否に対して、せめて男装で、少女を舞台上に立たせろという考えを提案したという。つまり、それ以後の宝塚歌劇団の特徴的な「男役」の産みの親が、安藤弘である可能性があると言える。証拠として、その後の小林一三は、劇団の機関紙『歌劇』に毎月連載された「おもひつ記」と複数の記事などに、男子生徒を追加するその願望について何度も論じた。男役の原点は歌舞伎の女形であると思われているけれども、私の仮定では西洋歌劇を熟知していた安藤が、男性役の若さなどを強調するメゾソプラノ声域で作曲し、男装の女性歌手によって演じられた「ズボン役」を確かに知っていたらう。当時の宝塚の演技者が非常に若い少女で、昭和初期の録音を聴けばその声も現在の男役のアルト声域と正反対にメゾソプラノとソプラノに近い高さであった結果として、部分的には「男役」が西洋オペラの「ズボン役」に基づいている可能性が高いと考える。有名なズボン役は、シュトラウス作曲『ばらの騎士』のオクタヴィアン役、モーツァルト作曲『フィガロの結婚』のケールビノ役、また同作曲『皇帝ティートの

慈悲』のセスト役、アンニオ役などが挙げられる。宝塚歌劇団が今でも、関東で「オペラ」を意味する「歌劇」という略で関西に広く知られていて、原点との細い線がまだ存在すると言える。

## おわりに

帝国劇場は、発表が浅草オペラと宝塚少女歌劇団の例に限るけれども、いわゆる「大正時代の 대중娯楽」に直接的な影響を与えたといっても過言ではないと思う。しかし、今回題材としている帝国劇場の活動は、オペラやシェイクスピア劇の上演、つまり芸術的なアスペクトに限らず、創立当時の「今日は帝劇、明日は三越」という流行語にもなった宣伝文句などが消費時代の幕開けを実証として、社会的な現象としても非常に意味深い例である。「帝国」という名前でありながら、劇場は商業的には国営ではなく、株式会社による民営であった。この点も実業家として箕面有馬電気起動（のちの阪神急行電鉄）に採用されたばかりの小林一三にインスピレーションを与えたのだろう。当初規律化の手段として導入された西洋音楽は、メディアの発達とともに大衆に浸透し、娯楽や教養の要素を備えるようになった。

## 主な参考文献

- 堀内敬三、『音楽明治百年史』、音楽の友社、1968。  
小林一三、『宝塚万筆』、小林一三全集第二巻、ダイヤモンド社、1961。  
小林一三、『おもひつ記』、阪急コミュニケーションズ、2008。  
倉田喜弘、『芸能の文明開化—明治国家と芸能近代化』、平凡社選書、1999。  
増井敬二、『日本のオペラ - 明治から大正へ』、民音音楽資料館、1984。  
嶺隆、『帝国劇場開幕 - 「今日は帝劇 明日は三越」』、中央公論社、1996。  
渡辺裕、『宝塚歌劇の変容と日本近代』、新書館、1999。