

大正期日本における白系ロシア人のオペラ活動

— 1919, 21年の「ロシア大歌劇団」公演を中心に —

Opera Performances by White Russian in Taisho Era

Focusing on the Performances by “Russian Grand Opera Company” in 1919 and 1921

森 本 頼 子

Yoriko MORIMOTO

1. はじめに

1917年のロシア革命を機に、世界各国へ亡命した白系ロシア人¹と呼ばれる人々のなかには、芸術家も多く含まれており、彼らが20世紀の各国における芸術文化の振興に貢献したことはよく知られている。日本もまた、こうした人々の受け皿となり、音楽、バレエ、美術などの分野に、白系ロシア人たちが大きな足跡を残した²。白系ロシア人が日本に伝えたものの一つに、オペラがあった。帝政末期のロシアでは、モスクワやペテルブルグと

いった大都市の帝室劇場をはじめとして、地方都市でもオペラ文化が栄え、ロシアだけでなく西欧各国の作曲家による豊かなオペラ・レパートリーが上演されていた。そのため、白系ロシア人の音楽家たちは、オペラ文化の伝道師となりえたのである。

1919年と21年に来日した「ロシア大歌劇団 Russian Grand Opera Company」は、およそ90名から構成される白系ロシア人の集団であった。この歌劇団は、革命の年にロシアで結成され、ロシア国内で活動したのちに、日本、上海などのアジア各地、アメリカでオペラ上演を行った巡業歌劇団だった。この歌劇団が来日した当時の日本は、浅草オペラの全盛期にあたり、本格的な外国オペラ上演は皆無であったため、そのオペラ公演は、日本人に大きな衝撃を与えることになった。

「ロシア大歌劇団」の日本公演に関するおもな先行研究としては、増井 2003がある。同書は、明治期から昭和前期に至るまでの日本のオペラ史を描いたものであり、「ロシア大歌劇団」についても、「日本人に初めて本物のオペラを見せ且つ聴かせて驚嘆させた」（増井 2003: 149）として、公演の日時、会場、演目、出演者の氏名などを明らかにしている。

¹ 日本において、「白系ロシア人」という用語は、きわめてあいまいに用いられてきた。本稿では、白系ロシア人の日本での活動に関する代表的研究である沢田 2007の「1917年（大正6年）のロシア革命後1921年までに、約200万人のロシア人がソビエト政権を受け入れず国外へ亡命した。〔中略〕これらの人々は内戦時に白衛軍を支持したので、「白系ロシア人」と呼ばれる」（沢田 2007: 1）という説明にもとづき、1917年のロシア革命後に亡命したロシア人という意味でこの語を用いる。

² 日本における白系ロシア人の活動については、沢田 2007が詳しい。日本を訪れた白系ロシア人音楽家は多く存在するが、渡米の折に1918年に来日したプロコフィエフ Sergei Prokofiev (1891-1953) や、1930年代にたびたび来日したチェレプニン Alexander Tcherepnin (1899-1977)、大阪や京都で活躍した指揮者のメッテル Emmanuel Metter (1878-1941) らが有名である。

また、近年には、井口 2016; 2019により、この歌劇団が来日した背景に、上海在住の興行師ストローク Awsay Strok (1875-1956) がかわっていたことや、この歌劇団が1919年の日本公演後に、上海でもオペラ公演を行ったことが明らかにされた。その一方で、これまでの研究では、この歌劇団が白系ロシア人の集団であったという事実はあまり注目されず、この歌劇団の出自や、日本公演の狙い、実際の公演の反響や評価といった点については、十分検証されてこなかった。

そこで、本稿では、「ロシア大歌劇団」の日本公演を、白系ロシア人によるオペラ文化の伝播の一事例としてとらえ直し、それが日本の音楽・劇場文化にどのような影響をもたらしたかを再考する。まず、歌劇団の出自や、日本以外での活動について、各国語の資料をもとに浮き彫りにしたうえで、2回の日本公演について、先行研究もふまえつつ、公演プログラムや新聞雑誌などを精査し、詳細を明らかにする。

2. 「ロシア大歌劇団」について

「ロシア大歌劇団」の出自については、各国で発行された新聞雑誌にさまざまな記述がある。NYT 1922/05/21では、一座は、フョードロフ Лео Фёдоров (1867頃-1949) という人物により、1917年にモスクワで結成されたと伝えている。フョードロフは、歌劇団の活動期間中、一貫して歌劇団の代表者を務めた人物であり、NYT 1949/11/25の彼の訃報記事によれば、オデッサ出身の元バス歌手であった。一方、ST 1919/09/11では、興行師ストロークの談話として、一座は、1918～19年頃にエカテリンブルクで結成されたとしている。

この点について、筆者が、ロシア国内で発行されていた『劇場と芸術 Театр и искусство』

誌³を調査したところ、一座のモスクワでの活動は確認できなかったものの、少なくとも、エカテリンブルクの市立劇場で、1917年12月から1918年5月にオペラ公演を行ったことが明らかになった (ТИ 1917 №51: 855; 1918 №10-11: 121; 1918 №18-19: 201)。ただし、この一座がエカテリンブルクで結成されたという事実は確認できなかったため、NYT 1922/05/21が伝えたように、モスクワで結成されたのちに、エカテリンブルクに巡業した可能性も当然ある。

その後、一座は、1918年5月20日にエカテリンブルクからシベリア横断への旅に出発し (ТИ 1918 №18-19: 201)、ロシア各地を巡業したのちに、極東のウラジオストクで活動したと考えられている (時事 1919/09/06)。そして、1919年9～10月に第1回日本公演を行ったのを皮切りに、同年10～11月に上海公演を行い、マニラ、香港、インドで活動を続けた。さらに、1921年9～11月には、第2回日本公演を行い、同年12月にはシアトルに到着して、アメリカを横断し、1922年5～6月には、ニューヨーク公演を実現している。その後の足取りは詳しく分かっていないものの、アメリカの興行師ヒューロック Sol Hurok (1888-1974) の手によって一座が再編され (NYT 1922/10/01)、アメリカ各地やトロントに足を伸ばし、1924年頃に解散したとされている (NYT 1949/11/25)。これらの情報を総合すると、この歌劇団は、1917年から1924年頃までのおよそ7年間、ロシア、アジア、北米と、世界各国を巡業したことになり、日本は、あくまでもその通過点の一つだったことが分かる。

³ 同誌は、1897～1918年にロシア国内で隔週発行されていた劇場に関する情報誌であり、モスクワやペテルブルグのほか、ロシアの地方の劇場に関する話題も収録された。

「ロシア大歌劇団」のメンバーは、各国で発行された新聞雑誌の記事や、日本公演のプログラムを参照すると、80～100名程度であり、長い巡業のあいだに、その顔ぶれもしばしば入れ替わった。その一例として、1919年9月に行われた東京・帝国劇場公演のプログラムに掲載された一座のメンバーリストをみると、歌手22名（ソプラノ6名、メゾ・ソプラノ2名、テノール6名、バリトン4名、バス4名）、バレエ5名、合唱20名、オーケストラ35名、代表者1名、指揮者2名、コンサートマスター1名、舞台監督1名、衣装係1名と、総勢88名が挙がっている。オペラ上演に必要なあらゆるスタッフがそろえられているだけでなく、歌手だけでも男女22名が在籍していたほか、オーケストラや合唱など、オペラ上演の脇を固めるメンバーも、かなり充実していたことがうかがえる。まさにこれは、彼らが自称した「大歌劇団」という名にふさわしい組織だったのである。

3. 第1回日本公演（1919年）

3. 1. 来日までの経緯

「ロシア大歌劇団」が1919年に日本公演を行うことになった経緯について、当時帝国劇場専務取締役だった山本久三郎（1874-1960）は、次のように述べている。

一座は露西亜の藝術家で統帥者はフェオドロフといふ歌手出身の人であります。この人が浦潮を本拠として西比利亜の各都市に滝留してゐた歌手を集めて来たのです。西比利亜は今尚ほ過激派が跳梁してゐて人々は不愉快な不安な生活を送つてゐます、其際帝劇の方から招聘の報が伝はつたのですから、平和な安穩な日本の樂土に憧憬れてゐた彼等は給料なんか

は眼中になく翕然として応募したのであります⁴。（時事新報 1919/09/06）

この文章によれば、「ロシア大歌劇団」は、来日前にウラジオストックを拠点に活動しており、山本の働きかけによって日本に招聘されたことになる。さらに、『帝劇の五十年』には、「山本帝劇専務は、このオペラ団をウラジオストックから、一日千五百円のギャラで呼んだのだが、そんな法外な出演料を独断で取り決め、しかも二万円の契約金を前払いしたということで、時の福沢桃介重役に、何たる無謀かと叱られている」⁵（帝劇史編纂委員会 1966: 170）とあり、やはりこの歌劇団の招聘が山本の肝いりであったことが分かる。山本は、慶應義塾大学卒業後、北海道炭砒鉄道、山陽鉄道、日清紡などを経て、帝劇に入社し、1914年に専務に就任した人物であり（嶺 1996: 184）、エルマンやジンバリストら有名演奏家の帝劇公演を実現した敏腕プロデューサーである。「ロシア大歌劇団」の公演は、その破格の契約金と出演料からして、山本による冒険的事業だったと考えられる。そしてそれは、日本初の本格的なオペラ興行を実現しようとする帝劇の思惑と、情勢不安の続くロシアを抜け出し、一獲千金を狙う歌劇団の利害が一致した結果だったといえる。

一方で、井口 2019は、「ロシア大歌劇団」

⁴ 本稿では、大正時代の刊行物からの引用文については、旧漢字は新漢字に改め、仮名遣いおよび送り仮名は、原文通りとした。

⁵ 参考までに、当時の貨幣価値を測る目安として、東京の公立小学校教員の初任給を挙げると、1920年は40～55円だった（森永 2008: 398）。現在の初任給を20万円として、1920年の40円を基準に単純計算すると、当時の貨幣価値は、現在のおよそ5000倍ということになる。したがって、現在の貨幣価値で、一座の一日あたりの出演料は750万円、契約金は1億円だった計算になる。しかしながら、後述するように、日本公演の観覧料はきわめて高額に設定され、収益も上がったため、こうした金額は十分にまかなえたと考えられる。

の招聘には、上海の興行師ストロークが関与したことを明らかにしている（井口 2019: 178-181）。ストロークは、帝政ロシア時代のラトヴィア出身であり、ロシアのオペラ文化にも通じていた⁶。そのため、「ロシア大歌劇団」の来日にあたっては、彼が一座のマネージャーとなり、帝国劇場との交渉を行ったのである。実際に、帝国劇場の公演プログラムには、一座の「監督direction」として、ストロークの名前が掲載されているため、彼が一座の取りまとめを行っていたと推測される。一方で、ストロークは、「私は、彼らが日本に来るまで、このカンパニーの演奏を一度も聴いたことがなかった」（ST 1919/09/11）とも語っており、ストロークがどのようにしてこの一座を知り、マネージャーを務めることになったのかという経緯については明らかになっていない。

3. 2. 公演の日程と演目

こうして、「ロシア大歌劇団」は、1919年8月中旬に来日し、同16日には、東京・芝公園の料亭「紅葉館」で開かれたレセプションで、山本とストロークによって報道陣にお披露目された（JTM 1919/08/17）。その後すぐに、新聞各紙が、帝劇で9月に公演が行われることを、花形歌手の写真つきで報じるとともに、帝劇による広告を掲載した。

日本公演の日程および演目については、すでに増井 2003で明らかになっている。それによれば、公演は、1919年9月1日から10月9日まで、帝国劇場を皮切りに、横浜ゲーテ座、神戸聚楽館、神戸体育館劇場、大阪市中央公会堂、京都市公会堂の各会場で、合計41回行

⁶ これまで、ストロークの人物像については謎に包まれていたが、井口淳子氏による入念な調査により、その出自や生涯の詳細が明らかになった。その成果は、井口 2016; 2019にまとめられている。

作曲者	作品名	原語	上演回数
ヴェルディ	リゴレット	伊	2
ヴェルディ	椿姫	伊	7
ヴェルディ	アイダ	伊	6
マスカーニ	カヴァレリア・ルステイカーナ	伊	3
レオンカヴァッロ	道化師	伊	3
プッチーニ	トスカ	伊	3
グノー	ファウスト	仏	6
ビゼー	カルメン	仏	8
ドリーブ	ラクメ	仏	2
ムソルグスキー	ボリス・ゴドゥノフ	露	4

表1 第1回日本公演の演目

われた（増井 2003: 463-464）⁷。演目は、イタリア語、フランス語、ロシア語を原語とする10作のオペラであり、上演回数の上位3位は、《カルメン》（8回）、《椿姫》（7回）、《アイダ》（6回）、《ファウスト》（6回）であった（表1）⁸。なお、「ロシア大歌劇団」の日本公演では、イタリア語とフランス語のオペラは、すべてロシア語翻訳で上演された。伊・仏・露のオペラが演目選ばれていることは注目に値するが、10という演目数は決して多いとはいえない。というのも、この歌劇団は、実際には、はるかに多くのレパートリーをそなえていたからである。

一座は、1919年の日本公演の後、上海に約1か月巡業するが、筆者のこれまでの調査から、この地で行った38回の公演では、24作におよぶオペラが上演されたことが判明した⁹。上海には、各国の人々が集う租界があったた

⁷ 公演は、演目を変えて、1日につき2回（昼夜）行われることもあった。

⁸ この表は、増井 2003の「ロシア、カーピ、サン＝カルロ歌劇団来日公演表」（増井 2003: 462-480）の情報をもとに、筆者が作成した。表では、イタリア語、フランス語、ロシア語の原語別に作品を分け、作品の初演年（世界における）が古いものから順に掲載した。

⁹ 筆者による、上海発行の英字新聞雑誌（NCH; ST; SG）の調査にもとづく。

め、多様なニーズに応じて、多くの演目が用意されたと考えられる。一方、日本公演では、その半数以下の演目しか上演されていない。しかも、作品の中身を見ると、お国物の《ボリス・ゴドゥノフ》を除くと、他はすべていわゆる「名作オペラ」としてポピュラーな作品である。つまり、日本公演にあたっては、外国オペラの上演そのものがほとんど行われていなかった日本の状況を考慮して、演目がかなり絞り込まれた可能性がある。

3. 3. 第1回日本公演の狙い

それでは、「ロシア大歌劇団」の日本公演は、興行的に何を狙い、どのような成果を上げたのだろうか。本稿では、日本公演が行われるきっかけとなり、最も大きな話題を呼んだ、帝国劇場での公演に焦点をあてる。

帝国劇場での公演は、1919年9月1～15日に行われ、21日および24日の昼にも追加公演が行われた。先述したように、公演の広告は、8月中旬から新聞各紙に打ち出された。ここでは、朝日新聞に掲載された帝国劇場による広告をみてみよう。この広告では、「九月帝劇の夜 九月一日より露国大歌劇」という見出しで、9月15日までの演目、出演者、観覧料が掲載されているほか、「大歌劇開演に付稟告」として、下記のように書かれている。

空前の大歌劇——従来我国に渡来せる歌劇は喜歌劇にして、正統なる大歌劇の渡来は実に今回のを以て嚆矢とす、其規模の雄大なる到底、前者の比にあらず。

稀有の機会——露国の国状と欧米諸国の物情とに依り、偶然にも我邦に大歌劇の上演を見るに至れり。斯くの如き機会は断じて再びし難し。

特別回数券——本大歌劇に限り特に四回分の代金を以て五回分一冊の回数券発

行、御使用者は必ずしも御当人に限らず。但し冊数に定限あり、速に御購求を要す。
(朝日 1919/08/18)

これらの宣伝文句からは、「ロシア大歌劇団」の公演が、初めから「外国歌劇団による日本初のグランド・オペラ公演」であることが強く意識されたものであったことがうかがえる。

さらに、この広告の出演者についての記述をみると、「彼得俱羅土〔ペトログラード〕、莫斯科〔モスクワ〕両歌劇場付プリマドンナ、露国帝室舞踊学校出身舞踊手、コーラス二十名、オーケストラ三十五名、総員九十余名」と書かれている。日本公演に出演者した歌手の名前については、公演プログラムなどから明らかになっているため、筆者がその情報をもとに、当時のロシアの帝室劇場の年鑑や、ロシア側の先行研究を調査したところ、少なくとも、この歌劇団のメンバーのなかに、帝室劇場で主要歌手を務めていた人物の存在は確認できなかった¹⁰。その一方で、一部の歌手は、ロシアの地方の劇場で歌手を務めていたことが判明した¹¹。つまり、この広告における「彼得俱羅土、莫斯科両歌劇場付プリマドンナ」という記載は、正しくなかった可能性がある。むしろ、こうした肩書や、歌劇団のメンバーの数を載せることが「本場の歌劇団である」という印象を日本人に与える演出だったのかもしれない。

¹⁰ 『帝室劇場年鑑 Ежегодник Императорских театров』(1892-1915) および Келдыш; Левашёва; Кандинский 2011を調査した。

¹¹ たとえば、ソプラノのグセヴァ Н. Гусеваは、1915年にベルミのオペラ公演に出演している(Келдыш; Левашёва; Кандинский 2011: 173)。また、ソプラノのオシボヴァ С. Осиповаは、1912年にイルクーツクのオペラ公演に出演している(Келдыш; Левашёва; Кандинский 2011: 152)。メゾ・ソプラノのブルスカヤ И. Бурскаяは、1915年にキエフの市立劇場に出演している(Келдыш; Левашёва; Кандинский 2011: 173)。

実際、明治期から大正期の日本には、外国の劇団がしばしば訪れ、オペラを上演することもあったが、いずれも劇団の規模は小さく、上演されたオペラも、オペレッタを中心とした喜歌劇や、名作オペラの抜粋であった。そのため、「ロシアで活躍しているプロの歌手によるグランド・オペラの上演」というのが日本公演の大きな目玉となったと考えられる。

この広告には、帝国劇場公演の観覧料についても記載がある。それをみると、特等12円、一等10円、二等7円、三等3円、四等1円となっている。1918年の帝国劇場の観覧料は、最高でも4円であったため（森永 2008: 334）、1919年の「ロシア大歌劇団」の公演に至って、通常の3倍という破格の値段設定がなされたことになる¹²。これは、先述したように、そもそもこの歌劇団が帝国劇場に出演するにあたり、きわめて高額な出演料と契約金を条件としたことから、それを回収する必要があったためだと考えられる。しかし、帝国劇場には、こうした強気の価格設定をしてもチケットが売れるという勝算があったのだろう。実際、朝日 1919/09/02では、初日から10日間のチケットが売り切れたことを伝えている。つまり、日本人は、高額な観覧料にものともせず、オペラに飛びついたのである。日本人のこうした反応からも、「ロシア大歌劇団」のオペラ公演が、当時の日本においていかに目新しく、期待されるものだったかが読み取れるとともに、帝国劇場がそのニーズをうまく察知したことが分かる。

3. 4. 第1回日本公演の反響と成果

それでは、実際の公演は、どのような印象

を日本人に与えたのだろうか。ここでも、やはり帝国劇場の例をとり、新聞記事の批評などをみてみよう。

朝日 1919/09/02では、「帝劇に昨夜初日のグランドオペラ 古代埃及〔エジプト〕の恋物語り 満員の見物は扇使ひも忘るる許りであつた」という見出しで、聴衆が熱心に見入っていたことを伝えている。一方、時事新報には、次のように書かれている。

一日夜の帝劇は日本に於ける最初のグランド、オペラと云ふので開場前から満員と云ふ大人気である、初日のアイダ劇は我国に於ても相当に知られて居るが、其歌唱は難曲多き為め未だ日本の声楽家が余り手を付けて居ないだけに凡て眼新しく且耳新しい、オーケストラは触れ込みより人数が少くグランドオペラとしては少々貧弱であり又背景衣装共に米国辺のものに比べては見劣りするらしいが、流石に堂々たる世界の大国露西亜が生み育てた歌劇団丈あつて立派なものである、（時事新報 1919/09/02）

続いて、何名かの歌手について名を挙げて称賛し、合唱が美しかったことを伝え、「兎に角東京で此大歌劇が味はへるだけでも感謝せねばならぬ」と記している。さらに、聴衆のなかに各界の名士の姿があったことも伝えている。この記事からは、オーケストラや舞台装置および衣装に貧弱さが見受けられたものの、総じて、この公演がグランド・オペラ上演として新奇で、人々の大きな興味を引いたことが読み取れる。

さらに、「ロシア大歌劇団」の公演は、文学者たちにも強い印象を残している。9月4日の《カルメン》を観劇した芥川龍之介（1892-1927）は、タイトル・ロールを務めたブルス

¹² 参考までに、東京・歌舞伎座における1919年の正月興業の観覧料を挙げると、65銭～4円30銭であった（森永 2008: 337）。当時の貨幣価値については、注5を参照されたい。

カヤИнна Бурская (1887-1954) の演奏に感銘を受け、1926年に短編小説『カルメン』を著した。一方、1903～08年に欧米諸国を外遊した際、各国の歌劇場に足繁く通った体験をもつ永井荷風(1879-1959)は、1927年の「帝国劇場のオペラ」と題した随筆のなかで、1919年の「ロシア歌劇団」の公演について次のように振り返っている。

顧るにオペラの始て帝国劇場に演奏せられたのは大正八年の秋九月であった。わたくしは其の時までオペラの如き西洋の演芸が極東の都会に於て演奏せられようとは夢にだも思っていなかった。当時我国興行界の事情と、殊にその財力とは西洋オペラの一座を遠く極東の地に招聘し得べきものでないと臆断していたので、突然此事を聞き知った時のわたくしの驚愕は、欧洲戦乱の報を新聞紙上に見た時よりも遙に甚しきものがあつた。(永井1999: 150)

この文章からは、永井が、日本におけるオペラ上演の実現をきわめて感慨深く受け止めていることが伝わってくる。実際、同じ随筆のなかで、永井は、帝国劇場での公演期間中、毎日欠かさず観劇し、心奪われたことを述べている。

その一方で、初日を観た山田耕筰(1886-1965)は、「昨夜の「アイダ」は、全体から見ると、多くを望むのが無理である。この歌劇団そのものが混成のものであるし、十分に合奏〔アンサンブル〕されてるとは言ひ難い。従つて統一がないと言はれやう。も少し統一があつて欲しい」(読売1919/09/03)と述べ、舞台装置と衣装の貧弱さ、歌手やオーケストラ、合唱にみられた欠点などを細かく指摘している。この手厳しい批評から分かる

ように、ベルリン留学時に、西欧の大劇場でオペラを観劇した体験があつた山田にとって、「ロシア大歌劇団」の上演は、かなり見劣りしたというのが率直な印象だつたようだ。実際に、同じ記事で、山田は、「昨夜も、独逸にゐた頃の友人二三と同席して話し合つたことだが、人口三四万といふ見当の小都会に在るオペラ座、例へば伯林から二三十哩離れたコツトブスの市のオペラ座といつたやうな、片田舎でオペラを聴くといふ感がある」(読売1919/09/03)とも述べており、「ロシア大歌劇団」のオペラ公演を、ドイツの地方都市におけるオペラ公演にたとえている。

さらに、山田は、読売1919/09/04で、『アイダ』が、イタリア語でなくロシア語で上演されたことも、上演の欠点として挙げている。イタリア語やフランス語のオペラをロシア語翻訳で上演するというのは、当時のロシアの歌劇場における一般的な慣習であつたが、原語上演を知る山田にとっては、違和感がぬぐえなかつたに違いない。

一方、評論家でロシア文学者であつた片上伸(1884-1928)は、9月5日の『ボリス・ゴドゥノフ』を観劇し、次のように述べている。

私は第一日と三日目と昨夜と一日置きに聴いたのだが、「アイダ」や「ファウスト」よりも「ボリス・ゴドノフ」が一番感興が深かつた。無論、音楽には素人の私であるから、専門家からは随分乱暴な批評だと笑はれるに違ひない。然し、「アイダ」の作曲者、ヴェルディや「ファウスト」の作者ゲーノーに比べると「ボリス・ゴドノフ」の音楽が、或る特殊の意味で、リアリスティックだと感ぜられる。又別の言葉で言つてみれば、コンヴェンションを打破して全く現実の生地から出て行くといふ意気込を持つた

音楽であるといふ感じがする。（読売
1919/09/07）

この批評では、帝国劇場で上演された、「ロシア大歌劇団」の唯一の「お国物」であった《ボリス・ゴドゥノフ》を、片上が最も高く評価していることが注目される。続いて、片上は、ムソルグスキーの音楽や、作品内容などを紹介したうえで、今回の上演について感想をつづっている。

昨夜の「ボリス・ゴドノフ」では、序曲で、群集が出てきて、僧院に引籠つてゐる、ボリス・ゴドノフに位に即けと、群集に言はせる場面は、省かれてゐた。第四幕第一場も亦省かれてゐた。二場面とも、沢山の群集のある場面なので人数と時間との点からであらうが、省かれたのは物足りなかつた。何故なら、ドラマティック・エフェクトから言つても、面白い意味ある場面だし、殊に作品が、舞台に一人若しくは二人の主人公となる人物を主として出さないで、全く舞台の群集をして歌はせ、その一緒になつた力や意志や感情などを音楽に依つて表現せしめるといふことが、矢張りムソルグスキーの特色的な点であるから、そこにも、一面、マキシム・ゴルキーと比較されるところがあるのであらう。（読売 1919/09/07）

ここで片上は、群集による2つの合唱のシーンが、この公演で省略されたことについてふれている。動乱時代のロシア皇帝ボリス・ゴドゥノフの生涯を描いたこのオペラでは、時には皇帝を賛美し、時には皇帝に歯向かつていく、時代に翻弄されるロシアの民衆たちの姿が、力強い合唱を通じて描かれていく。そ

のため、片上が指摘しているように、合唱のシーンはきわめて重要な意味をもつのである。「ロシア大歌劇団」の公演では、おそらく出演者の人数の都合で、それらが省略されてしまったというのである。

さらに、片上は、歌手についても批評しており、主役のバリトン歌手のホフロフБ. Хохлов（生没年不詳）については、「少し強すぎて、〔中略〕先年モスクウで、シヤリアピンのボリス・ゴドノフが頭に印象されてゐるせいか、少々物足りなく思はせた」（読売 1919/09/07）と述べている。1915～18年にロシアに留学していた片上は、おそらく留学先でシヤリアピン主演の《ボリス・ゴドゥノフ》を聴いたのだろう。やはり、名歌手の演奏を知る片上にとっては、この歌劇団の歌声は、決して満足のいくレベルではなかつたようである。その他に、片上は、オーケストラの貧弱さや、舞台装置のみすぼらしさも指摘している。

以上のように、「ロシア大歌劇団」の公演は、当初から、帝国劇場による「外国歌劇団による日本初のグランド・オペラ上演」を前面に打ち出したマーケティングにより、大勢の日本人の関心を集めた。その証拠に、破格の観覧料だったのにもかかわらず、チケットはすぐに売り切れ、興行的に大きな収益を上げることができた。一方で、山田や片上のように本場のオペラ上演を知る識者にとっては、その公演は、決して満足のいくものではなかつたと考えられる。しかしながら、彼らが残したオペラ上演に対する的確な批評からは、一部の日本人には、すでに「オペラを見る目」が着実に養われていたことがうかがえる。これは、その後の日本におけるオペラ文化の発展を期待させるものだといえるだろう。総じて、1回目の「ロシア大歌劇団」の公演は、多くの日本人に西洋式のオペラ上演

を初体験させる貴重な機会となったと結論付けられる。

4. 第2回日本公演 (1921年)

4. 1. 公演の日程と演目

1919年10月に日本公演を終えると、一座は、次の巡業地である上海へと旅立ち、同地で11月まで公演を行った後に、マニラ、香港、インドを巡業し、上海に戻った。その後、1921年9月1日から、2回目となる日本公演を開始した。朝日新聞に掲載された帝国劇場の公演広告には、一座が、「今回米国に渡航の途次、再び我邦に立ち寄りたれば」（朝日 1921/09/10）とあるので、来日は、当初から渡米が目的だったと考えられる。

しかしながら、渡米の準備に手間取ったのか、日本公演は、9月1日から11月19日まで、神戸聚楽館、神戸体育館劇場、大阪市中央公会堂、大阪浪花座、京都市公会堂、帝国劇場、

有楽座、横浜ゲーテ座、名古屋国技館と、全国9か所で、およそ2か月半にわたって行われることになった（増井 2003: 465-466）。公演の回数は、67回に及び、演目も18作品と、第1回目の日本公演よりも拡充された（表2）。

9月21～29日に公演が行われた帝国劇場の新聞広告では、「特に高名なる代表作のみを選び、通計十一曲、連日更改上演、何人をも此九日間に忽ちにして一廉の歌劇通たるを得しめんことを以て期す」（朝日 1921/09/10）と宣伝されている他、時事新報でも、「帝国劇場が露西亜のグランドオペラの大一団を迎へ、九月二十一日から二十九日まで、世界的のオペラの名曲を十一種も上場すると云ふことは、日本が文化の上からも世界的になると云ふ事実の一つの基石を積み上げて行きます様で、喜ばしくもあり、又心強く思はれます」（時事新報 1921/09/17）と伝えている。これらの文章からは、第1回日本公演のふれこみが、「外国歌劇団による日本初のグランド・オペラ公演」であったのに対し、今回は、すでにオペラを体験した日本人に対して、一座のレパートリーの豊富さがアピールポイントになったことがうかがえる。

上演作品の中心は、ヴェルディやプッチーニ、グノーらの名作オペラだったが、12回という上演回数で群を抜いていたのが、ビゼーの《カルメン》である。《カルメン》は、第1回日本公演や、上海公演でも上演された演目であり、一座の花形歌手ブルスカヤの演奏が、上演のたびに大きな話題を集めてきた。それをふまえると、第2回日本公演に至り、この作品が一座の完全な十八番として確立したといえるだろう。

なお、今回の帝国劇場における観覧料は、特等10円、一等8円、二等6円、三等2円、四等1円と、前回の公演に比べて全体的に値下げされているものの、なお高額であった。一

作曲者	作品名	原語	上演回数
ロッシーニ	セビリヤの理髪師	伊	2
ヴェルディ	リゴレット	伊	4
ヴェルディ	トロヴァトーレ	伊	4
ヴェルディ	椿姫	伊	1
ヴェルディ	アイーダ	伊	6
レオンカヴァッロ	道化師	伊	5
プッチーニ	ボエーム	伊	6
プッチーニ	トスカ	伊	1
プッチーニ	蝶々夫人	伊	6
グノー	ファウスト	仏	4
トマ	ミニョン	仏	4
グノー	ロメオとジュリエット	仏	4
ビゼー	カルメン	仏	12
マスネ	タイス	仏	3
ダルゴムイシスキー	ルサルカ	露	1
チャイコフスキー	エフゲニー・オネーギン	露	2
チャイコフスキー	スペードの女王	露	3
不明	月下の愛 (バレエ)		4

表2 第2回日本公演の演目

方で、帝国劇場では、9日間の公演期間中3日間は昼公演も行い、その際には、これらの観覧料を半額にしている。これは、高額な観覧料に手の届かない人々をターゲットに、少しでも収益を増やそうとする帝国劇場の戦略だったと考えられる。

4. 2. 第2回日本公演の反響と成果

今回の日本公演については、前回に比べると、新聞雑誌の報道は格段に少なくなった。これは、日本でオペラを上演することの目新しさが、徐々に薄れてきたためだろう。それでもやはり、今回の公演もまた、多くの聴衆を集めたようである。帝国劇場での9月21日の公演初日の様子について、都新聞では、次のように伝えている。

帝劇の露国歌劇一座の第一夜（二十一日）はグーノー作曲の歌劇界に於て有名な大曲ゲーテの『ファウスト』五幕であった、二時間も前から詰めかけた観衆で開幕前忽ち満員となつた、午後七時半老人の淋しさを偲ぶ緩やかな序楽の後老博士ファウストの懊悩の様が一人広い舞台を引締めた五幕中最も脂ののつたのは第四幕目寺院前の場でファウストのブサノフスキーやマルガレーテのマシヤーの歌も振もきは立つて見聞きさした、堪へず活躍して居る魔人メフィストフレスのカーラツシの高い身丈と場を圧する高く太い声は如何にも魔人らしいが昨年に比べて登場員が多いので賑やかである。（都 1921/09/23）

このように、ここでは、やはり帝国劇場が満席であったことが伝えられるとともに、前回に比べて出演者が増えたことが指摘されている。

さらに、今回の公演にあたっては、ロシア生まれのヴァイオリニスト、小野アンナ（1890-1979）が、「露国歌劇団を迎へて」と題した文章を読売新聞に寄稿している（読売 1921/09/21; 22）。小野は、ペテルブルグ音楽院でアウアーに学んだ後、ロシア留学中の小野俊一と1917年に結婚し、1918～60年に日本で後進の育成に励んだ。寄稿文のなかで、小野は、ロシアにおけるオペラの歴史や、当時の日本におけるロシア人演奏家の活躍などにふれた後、次のように述べている。

斯のやうな状態の下に楽壇の一部と民衆とが置かれてゐる現在、来朝中の露西亜歌劇団が其出し物に純然たる露西亜ものでなく、伊太利初期の影響を受けて書かれたものばかり、それは外国もので而かも軽い気持ちのもの、日本の言葉で言へばつまり「結構な出来だ」と云はれるものばかりを選んだことは、オペラを広く一般人に紹介する意味から頗る好いと思ひます。またその一般の聴衆の中から音楽を専門にしたい人、またはその人たちの子供等の為めにも善く、尚ほ日本にないこれ等西洋のオペラを一人でも多く知つて置くことは国の文化の上から云つても亦、意義のあることでせう。（読売 1921/09/22）

ここで小野が伝えているように、帝国劇場における公演では、ロシアものはレパートリーに入っておらず、イタリアおよびフランスの名作オペラが中心となっていた。小野は、この点について、一般向けのオペラ上演としてよい判断だと評価している。逆に言えば、これは、外国人の目からみて、日本では、ロシア・オペラのように世界的に知名度の低いオペラは、受け入れ難いだろうとする見解であ

る。

しかし、小野のこうした見方とは裏腹に、読売新聞では、「本年は彼等の得意なロシア歌劇を上演しなかったので、かなり一部の人々を失望させた」（読売 1921/11/08）と伝えている。これは、帝国劇場において、前回の公演時には《ボリス・ゴドゥノフ》が上演されたのに対し、今回は、ロシア・オペラが1作も上演されなかったことに対する反応だと考えられる。こうした反応は、当時の日本に、早くもロシア・オペラの上演を期待する聴衆が存在していたことを裏付けるとともに、前回の《ボリス・ゴドゥノフ》の上演が、一部の日本人にはきわめて強い印象を残したことを示唆している。

さらに、先に挙げた永井荷風は、第2回日本公演について、次のように述べている。

露西亜オペラの一座はそれより二年を過ぎて大正十年の秋重ねて渡来し、東京に在っては帝国劇場と有楽座とに演奏をつづけた。わたくしが始めてチャイコウスキイの作曲イウジェーン・オネーギンの一齣が其の本国人によって其の本国の語で唱われたのを聴得たのは有楽座興行の時であった。斯くの如き演奏は露西亜に赴くに非らざれば、歐洲に在っても容易に聴く機会なきものであろう。（永井 1999: 152）

ここで永井が挙げている《エフゲニー・オネーギン》は、「ロシア大歌劇団」が、帝国劇場の姉妹劇場だった有楽座で、10月15日に抜粋で上演した作品であった。帝国劇場と有楽座で行われた公演のなかで、ロシア・オペラの上演は、この日一回限りであった。永井は、おそらくこの公演において、これまでの欧米各地の劇場では観たことのない、ロシア

人によるロシア・オペラの上演を初めて目の当たりにし、感銘を受けたと考えられるのである。

以上のように、「ロシア大歌劇団」の第2回日本公演は、第1回目よりもレパートリーを拡充し、日本全国で興行することにより、より多くの人々に幅広いオペラを紹介する機会となったといえる。第1回目に比べると、オペラに対する人々の関心は薄れたようにも見受けられるが、ロシア・オペラの上演を望む人々や、ロシア・オペラの上演にとりわけ感銘を受けた永井のような聴衆もいた。1921年の第2回「ロシア大歌劇団」の公演に至り、日本では、着実にオペラの聴衆が育ちつつあったのである。

日本公演を終えた一行は、1921年11月に横浜を出港し、12月にアメリカ・シアトルに到着した。そして、翌年5月から6月にかけて、ニューヨークで公演を行い、話題を集めている。その後、一座は、しばらくアメリカで活動を続け、1924年頃に解散したらしい（NYT 1949/11/25）。こうして、白系ロシア人たちの長い巡業の旅は、幕を閉じたのだった。

5. おわりに

本稿では、「ロシア大歌劇団」の2回にわたる日本公演について考察した。この歌劇団の来日の背景には、混乱のロシアを逃れ、オペラを武器に一獲千金を狙った白系ロシア人と、本格的なオペラに飢えていた日本人にオペラを売り込もうとした劇場や興行師の存在があり、それぞれの思惑が一致したことにより、日本公演は実現したといえる。結果として、彼らの狙いは見事に的中し、日本人はこの歌劇団によるグランド・オペラ公演に飛びつき、公演は興行的に大成功を収めることになった。そして、その公演は、多くの日本人

に西洋式のオペラ上演を初体験させる機会となり、印象深く受け入れられた。一方で、「ロシア大歌劇団」の公演について、識者のなかには、臆することなく上演の欠点を指摘する者や、この歌劇団の持ち味であるロシア人作曲家のオペラ上演を期待する者などもおり、早くも、一部の日本人のあいだでは、「オペラを見る目」が養われていたことがうかがえた。

その後、日本では、1920年代を通じて、大小さまざまな外国歌劇団の来演が続くとともに、「ロシア大歌劇団」の公演を観た山田耕筰ら日本人の手による本格的なオペラ上演も行われるようになっていく。「ロシア大歌劇団」の日本公演は、まさにこうした日本におけるオペラ文化の成熟の出発点になったと位置づけられるだろう。また、この歌劇団の日本公演は、いわばロシア革命がもたらした偶然の産物だったわけだが、彼らが帝政ロシア時代の豊かなオペラ文化を知る白系ロシア人だったからこそ、本格的なオペラ上演を実現できたのであり、結果として、それが日本の音楽・劇場界に絶大なインパクトを残すことになったといえる。

先述したように、「ロシア大歌劇団」の日本公演は、あくまでも、彼らの長い巡業の旅の通過点だった。今後は、この歌劇団の各国におけるオペラ活動の詳細も明らかにし、白系ロシア人が、20世紀前半の世界における音楽・劇場文化の発展に果たした役割を明確にしたい。

引用・参考文献

定期刊行物

・日本発行

『朝日新聞』『音楽』『音楽界』『月刊楽譜』『時事新報』『都新聞』『読売新聞』The Japan Times

& Mail [JTM]

・外国発行

New York Times [NYT]; The North China Herald [NCH]; The Shanghai Gazette [SG]; The Shanghai Times [ST]; Театр и искусство [ТИ]

その他

芥川龍之介 1987 『芥川龍之介全集6』ちくま文庫

井口淳子 2016 「A. ストロークのアジアツアー——上海租界で発行された英字新聞にもとづいて」『音楽学』第62巻2号: 73-85

———. 2019 『亡命者たちの上海楽団——租界の音楽とバレエ』音楽之友社

円城寺清臣編 1961 『帝劇二十年——興行年表を主とする帝劇の記録』帝劇旧友会

大橋毅彦, 関根真保, 藤田拓之編 2015 『上海租界の劇場文化——混淆・雑居する多言語空間』勉誠出版

財団法人日本オペラ振興会編 1986 『日本のオペラ史』岩波ブックセンター信山社

沢田和彦 2007 『白系ロシア人と日本文化』成文社

杉浦善三 1920 『帝劇十年史』玄文社

帝劇史編纂委員会編 1966 『帝劇の五十年』東宝

永井荷風 1999 『日和下駄 一名 東京散策記』講談社文庫

平野恵美子 2016 「1890-1910年のロシア帝室劇場におけるオペラのレパトリー」『プロジェクト研究』（早稲田大学総合研究機構）第12号: 117-129

増井敬二 1984 『日本のオペラ——明治から大正へ』民音音楽資料館

———. 2003 『日本オペラ史～1925』水曜社

升本匡彦 1986 『横浜ゲーテ座——明治・大正の西洋劇場』（第2版）岩崎博物館出版局

嶺隆 1996 『帝国劇場開幕——「今日は帝劇明日は三越」』中公新書

森永卓郎監修, 甲賀忠一編, 制作部委員会編 2008 『物価の文化史事典: 明治・大正・昭和・平成』展望社

森本頼子 2016 「1920年代のハルビンにおけるオペラ文化の様相——ロシア語の公刊資料を手がかりに」『愛知県立芸術大学紀要』第45号:

137-150

矢吹時中 1920 『帝劇十年』 矢吹高尚堂

Келдыш Ю. В., Левашёва О. Е. и Кандинский А. И.

(ред.) 2011. История русской музыки. Т. 10В. М.

Пружанский А. М. 1991. Отечественные певцы.

1750—1917: Словарь. М.

1892-1915. Ежегодник Императорских театров.

СПб.