

黎明期の子どものためのオペレッタ創作についての考察 —明治期のオペラ受容、和洋折衷の音楽教育の影響を受けたお伽歌劇《ドンブラコ》—

渡 邊 寛 智
(保育学科)

Consideration of Operetta Creation for Early Children:A Fairy Tale Operetta “Dom-Brako” Influenced by the Reception of Opera in the Meiji Era and the Blending of Japanese and Western Music Education

Hironori WATANABE

キーワード：オペラ、オペレッタ、音楽教育、舞台芸術
Opera, Operetta, Music Education, Performing Arts

1. はじめに

現在の日本国内で行われている子どものためのオペレッタの先駆的な作品となったのは、1914年(大正3年)に、宝塚少女歌劇の第1回公演で上演されたお伽歌劇《ドンブラコ》である。作曲者は、日本で初めての創作オペラと言われている《露^{すえはる}の夢》を作曲した北村季晴(1872-1931)である。本研究では先行研究を踏まえて、明治初期に始まった西洋からのオペラの伝来と受容、西洋から取り入れられた音楽教育、この2つの視点から考察を進める。オペラについては、オペラがどのように伝来し、明治・大正期における日本人のオペラの受容について考察を行う。また、音楽教育については、近代的な音楽教育を行うために設置された音楽取調掛、後に改称された東京音楽学校がどのような教育、活動を行っていたのかを考察する。その上で、黎明期の子どものためのオペレッタであるお伽歌劇《ドンブラコ》がどのような経緯で創作されたのかを明らかにし、その作品が明治・大正期における日本のオペラ受容、音楽教育の中でどのような意味合いを持つ作品であるのかを解明することが本研究の目的である。

2. 明治期におけるオペラの伝来

1868年(明治元年)より50年ほど前の、1820年(文政3年)10月に長崎の出島で、オランダ人によって日本における最初のオペラが上演された記録が確認されている¹⁾。もちろん、鎖国を行っていた日本では、多くの日本人はそれを鑑賞することはできなかった。日本国内で本格的にオペラが上演されるのは明治維新後である。1870年(明治3年)9月28日に横浜の居留地で、居留民たちがオペラの上演を行った記録が残っている²⁾。ただし、この公演は居留民を楽しませるものであり、日本人のために行われた公演ではなかった。本格的なプロの演奏家によるオペラ公演は、1876年(明治9年)に来日したロネイ・セファス喜歌劇団である。横浜のゲーテ座³⁾において、オペレッタの公演を1か月ほど行った⁴⁾。しかし、この公演も居留民を楽しませるものであり、日本人向けの公演ではなかった。

日本人のために行われた最初のオペラ公演は、音楽教育の研究機関である音楽取調掛が設置された1879年(明治12年)に、新富座で行われたヴァーノン歌劇団による公演である。同年6月から7月に

かけて当時の大衆劇場であった東京の新富座で、フリードリッヒ・フォン・フロトー Friedrich von Flotow (1812-1883) 作曲の《マルタ Martha》、ガエターノ・ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797-1848) 作曲の《連隊の娘 La figlia del reggimento》などの本格的なオペラ作品が上演されている。ところが、初めて西洋のオペラに接した日本人は、オペラ独特の発声法の理解が難しく、プリマドンナの高い声を聞いて笑い出すなど、興行的には不評であった⁵⁾。

明治維新後に日本にオペラが伝来し、国内でオペラが上演され始めるようになるが、当然のことながら当時の日本にはオペラの文化は存在せず、西洋のオペラが日本人にとって理解し難いことは致し方ないことであった。音楽取調掛が設置された日本であったが、西洋音楽の受容にはまだ時間を要することになる。

3. 音楽取調掛の設置

1872年(明治5年)に、明治新政府は学制を公布し、近代的な学校教育が開始される。しかし音楽の教科については、これを教える教員も教材もなかったことから「当分之ヲ欠ク」との但し書きにより授業が行われなかった。そのため、文部省は1879年(明治12年)に音楽取調掛を設置し、音楽教育が実施できる人材の育成、教材の開発を行うことになる。初代音楽取調掛長の伊澤修二(1851-1917)は、単純に西洋の音楽を教育するのではなく、「東西二洋ノ音楽ヲ折衷」とし、西洋の文明的な技術を用いて日本人のための新曲を作り、それを新しい日本の国民音楽とすることを目標とした。また、伊澤は将来の国民音楽は広く国民によって歌われるべきであるとし、小学校での唱歌教育に力を入れた⁶⁾。そのために、アメリカ人のルーサー・ホワイティング・メーソン Luther Whiting Mason (1818-1896) を招聘した。メーソンは、伝習生(学生)たちへの音楽指導、音楽教材の開発に携わることになる。やがて音楽取調掛は、1881年(明治14年)に『小学唱歌集』初編をまとめ、1883年(明治16年)に『小学唱歌集』第二編、1884年(明治17年)には『小学唱歌

集』第三編を出版するなど、日本における近代音楽教育の礎を築いた。

1887年(明治20年)に、音楽取調掛は東京音楽学校(後の東京藝術大学)と改称される。初代校長には、音楽取調掛に引き続き伊澤修二が務めた。音楽取調掛は、主に唱歌教育を実施するための音楽教員や教材を開発する研究教育機関であったが、東京音楽学校は、音楽教員を要請するための師範部に加え、音楽家を養成するための専修部が新たに設置された⁷⁾。新たな外国人指導者として、オーストリア人のルドルフ・ディートリッヒ Rudolf Dittrich (1861-1919) を招聘した。メーソンが音楽教育を専門としているのに対して、ディートリッヒはオルガン、ヴィオラの演奏を専門としていた。東京音楽学校では、ディートリッヒを初め、複数の外国人音楽家による指導が行われることになる。

音楽取調掛は近代日本の音楽教育を行うために設置された機関であり、これまでの日本になかった西洋音楽を教えることのできる人材を育成し、教材の開発も行った。その機関は、東京音楽学校へと発展し、音楽教育に加え、音楽芸術家を育成することとなる。卒業生たちの多くは全国の師範学校で教鞭を執るようになり、日本の音楽教育が充実して行くのである。

4. 日本人による初めてのオペラ公演

明治初期から中期にかけて、日本に数多くの歌劇団が来日し、オペラ、オペレッタの作品を上演したが、西洋の音楽劇に親しみのない当時の日本人がオペラ、オペレッタを理解することは難しかった。日本でオペラに注目が集まったのは、1902年(明治35年)、ドイツ留学中であった思想家の姉崎正治(1873-1949)が、高山林次郎(1871-1902)に宛てた書簡の中で、リヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813-1883) について「革命的天才」と評し、《ラインの黄金 Das Rheingold》、《タンホイザー Tannhäuser》のあらすじなどを紹介した⁸⁾。このことが雑誌『太陽』に掲載され、日本で若い学生を中心にヴァーグナー・ブームが起こる。しかし、このブームは楽劇⁹⁾を日本国内で鑑賞する

ことは不可能であったため、日本にヴァーグナーの作品の題材、楽劇理論を紹介したものに、当時の若者たちが刺激されたものである。そのため、音楽的というよりも文学的な色合いが強いブームであった。

ヴァーグナーの楽劇が日本に紹介された頃、東京帝国大学文科学科（後の東京大学）にはヴァーグナーの熱狂的な学生の集いである「ワグネル会」、東京音楽学校では「歌劇研究会」がそれぞれ結成されていた。当初、「ワグネル会」がヴァーグナーの《タンホイザー》を翻訳し、その作品を上演しようとしていたが、東京音楽学校の「歌劇研究会」では、ヴァーグナーという作品があまりにも巨大すぎたのか、グルックの《オルフェウス》¹⁰⁾という比較的小規模で上演が現実的な作品を選択した。そしてついに、1903年（明治36年）7月23日、東京音楽学校で日本人による初めてのオペラが上演されることになる。演目は当初から予定されていた《オルフェウス》が上演された。この《オルフェウス》は、18世紀に活躍した作曲家クリストフ・ヴィリバルト・グルック Christoph Willibald Gluck（1714-1787）の歌劇《オルフェオとエウリディーチェ Orfeo ed Euridice》のことである。キャストは以下の通りである¹¹⁾。

指揮：ノエル・ペリイ先生

伴奏：博士フオン・ケエベル先生

オルフォイス（アルト）：吉川やま

百号姫（オイリディケエ）（ソプラアン）：

柴田環（後の三浦環）

アオモル（ソプラアン）：宮脇せん

歌詞記者（歌詞訳者）

石倉小三郎

乙骨三郎

吉田豊吉

近藤逸五郎

この上演では、後に日本人として初めて欧米で活躍することになる柴田環（後の三浦環、1884-

1946）が百号姫（オイリディケエ）を演じた。柴田は自叙伝の中で、公演を行うために半年以上も時間を費やしたこと、日本で初めてのオペラの公演にみんな非常に興奮して、夢中になって練習したことを述べている¹²⁾。

この日本人によって初めて行われたオペラ公演は、明治維新後に西洋音楽を受け入れた日本人が自らの力でオペラを行った画期的な出来事である。1879年（明治12年）に音楽取調掛が設置され、和洋折衷の音楽教育が徐々に行われ始めた。8年後の1887年（明治20年）に音楽取調掛は東京音楽学校に改称され、1898年（明治31年）12月に東京音楽学校定期演奏会が初めて行われた。そして、音楽取調掛設置から24年後には日本人が初めてオペラの公演を行うまでになる。日本人にとって馴染みのない西洋音楽が身近なものになりつつあったが、子どものための音楽劇が誕生するまでにはまだ時間が必要であった。

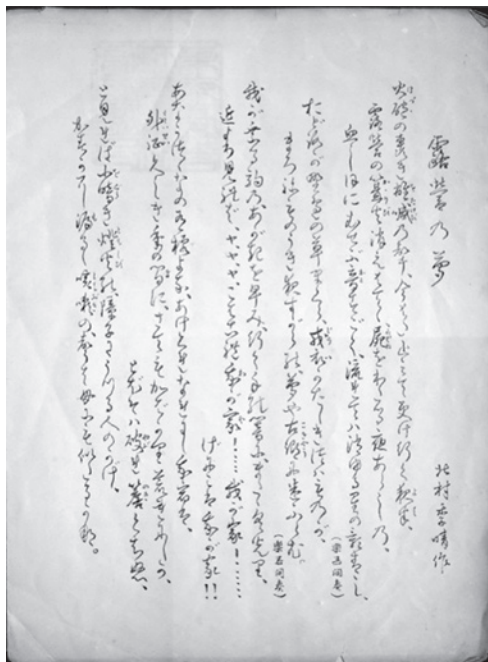
5. 北村季晴による《露営の夢》

東京音楽学校で、日本人による初めてのオペラ公演《オルフェウス》が上演された2年後の1905年（明治38年）に、日本で初めての創作オペラと言われる作品が上演されることになる。この作品を作曲したのは北村季晴（1782-1931）である。北村は、先祖に江戸時代に国学者として活躍した北村季^き吟（1625-1705）がおり、自身は東京音楽学校（後の東京芸術大学）の師範部で学び、西洋音楽だけではなく日本音楽にも通じていた¹³⁾。卒業後、1897年（明治30年）に青森師範学校教諭となり、2年後の1899年（明治32年）には長野県師範学校に赴任している。長野では、現在でも県歌として歌い継がれている「信濃の国」の作曲を行った。その後、東京に戻った北村は、三越呉服店（後の三越百貨店）の音楽部主任を務めることになり、人々の関心を寄せるために少年音楽隊を考案することになる。また、長野時代に作曲されたとされる《露営の夢》が、1904年（明治37年）5月に慶応ワグネルソサエティの演奏会で発表された。作品の内容は、戦場で露営する兵士が夢のなかで母親と再会するが、敵の夜襲

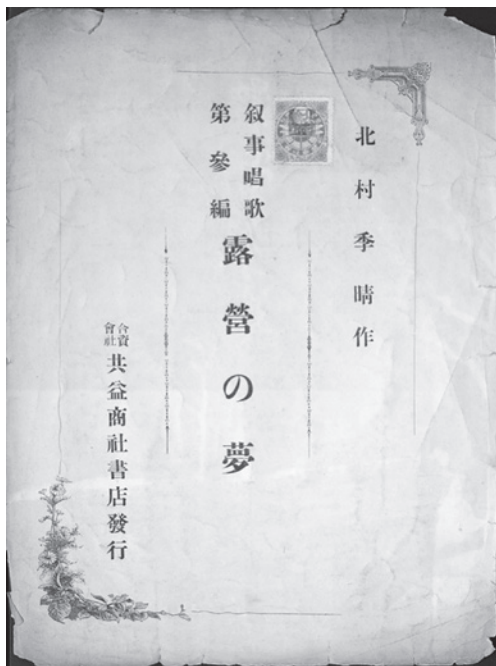
により目覚め、敵を撃退するものである。日露戦争が行われている中で、このような内容を持つ作品は好評を博すことになった。

《露營の夢》の評判を知った市川高麗蔵(後の七代目松本幸四郎, 1870-1949)は、《露營の夢》を歌舞伎座で上演することを北村に提案する。北村は、この提案に全面的に協力し、舞台の演出から演奏まで様々な面で公演の実現に向けて尽力した¹⁴⁾。市川高麗蔵が主演し、独唱も務めた《露營の夢》は、1905年(明治38年)に歌舞伎座で3月29日から4月23日まで上演され、この公演も好評を博すことになった。先述した《オルフェウス》に出演した柴田環は、舞台上歌うのは高麗蔵一人で、他の役、合唱の慶応ワグネルソサエティは舞台袖でうたう陰歌であったことや、北村がヴァイオリンやアコーディオンなどを使用した小合奏で伴奏を行ったことを自叙伝で述べている¹⁵⁾。

今日でも日本人による初めての創作オペラとされているが、北村はこれを「叙事唱歌」として作曲し



(図2) 《露營の夢》歌詞部分。北村季晴 (1912)
「露營の夢」共益商社(筑波大学附属図書館蔵)



(図1) 《露營の夢》表題部分。「叙事唱歌」と表記されている。北村季晴 (1912)

「露營の夢」共益商社(筑波大学附属図書館蔵)



(図3) 《露營の夢》楽譜部分。北村季晴 (1912)
「露營の夢」共益商社(筑波大学附属図書館蔵)

ており（図1）、オペラ作品のように舞台上で演技が
付く形式で上演される作品として作曲した訳ではな
かったようである（図2、3）。しかし、市川高麗蔵
の提案により舞台化されることになったのである。
歌舞伎役者である市川高麗蔵が自ら西洋の音楽を歌
うという型破りな興行であったが、意外にも高麗蔵
の声量は豊かで、公演自体も大きな反響を呼ぶこと
になるのであった。後世に語り継がれる歌舞伎役者
の挑戦的な試みと、北村の献身的な公演に対しての
サポートは、結果的にオペラ作品ではなかった《露
宮の夢》を、当時の聴衆たちが日本の創作オペラ作
品であると捉えるほどの上演にしたのである。この
歌舞伎座での公演は、その後の日本のオペラ受容に
大きな影響を与えることになる。

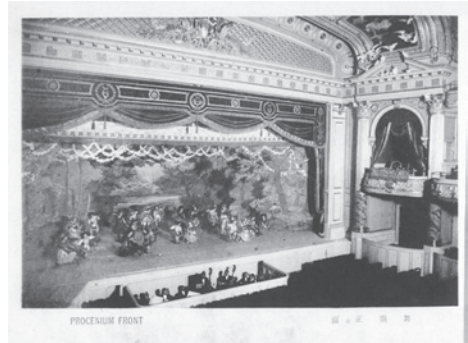
6. 帝国劇場の開場

日本で初めてのオペラの作品とされている《露宮
の夢》が上演されたのは歌舞伎座であった。明治維
新後に急速な西洋化を急いだ日本であったが、西洋
的な劇場は未だ存在することなく、芝居小屋で座布
団に座って飲食をしながら観劇する習慣が一般的で
あった。1906年（明治39年）にイギリスのコンノ
ート王子が来日した際に、歌舞伎見物でその習慣が大
きな障害となったことから、西洋的な劇場の建設が
望まれるようになる。建設の主旨は、「歌舞伎など
を諸外国に紹介する国際的な文化施設を作る」「在
来の劇場の水商売的経営ではなく、観劇方法を定め
た近代的な模範劇場とする」「歌舞伎を含め、諸舞
台芸術を発展向上される本拠とする」であった¹⁶⁾。
1911年（明治44年）3月に開場した帝国劇場は、
パリのオペラ座を手本にした立派な外観であり、客
席数も1700席と西洋に劣らない見事な劇場が完成
した（図4、5）。観劇の習慣についても上演中の飲
食喫煙は禁止とされ、劇場内に食堂、喫煙室が設け
られた。三越百貨店の宣伝に使用された「今日は帝
劇、明日は三越（三越百貨店）」というキャッチフ
レーズは当時の流行にもなった¹⁷⁾。

帝国劇場では、単に舞台芸術を披露するだけで
はなく、女優、洋楽団（オーケストラ）、歌劇（オペ
ラ）の養成が行われた。女優部門は川上貞奴（さだ



（図4）帝国劇場外観。帝国劇場写真帖（1911）
（国立国会図書館デジタルコレクション）



（図5）帝国劇場舞台。帝国劇場写真帖（1911）
（国立国会図書館デジタルコレクション）

やっこ）が担当し、洋楽団では東京音楽学校で教鞭
を執るアウグスト・ユンケル August Junker (1868-
1944)、ハインリヒ・ヴェルクマイスター Heinrich
Werkmeister (1883-1936) を招いた。歌劇部の設
置予定は当初考えられていなかったが、柴田環（後
の三浦環）が独唱を披露したところ大変好評であっ
たため、急遽指導者に柴田環を招き、歌劇部の設置
が決まった。

帝国劇場は、日本で初めて西洋的な劇場運営がな
された。また、音楽劇、舞踊の上演だけに留まらず、
人材の育成を行うなど、日本に西洋の舞台芸術を広
める大きな役割を果たすことになった。

7. ローシーによる舞台芸術の展開

帝国劇場開館から1年後の1912年（大正元年）
8月、ロンドンから帝国劇場の指導者として着任す

るため、イタリア人のジョヴァンニ・ヴィットリオ・ローシー Giovanni Vittorio Rosi (1867-1940) が来日する。ローシーは西洋舞踊の指導者として迎えられたが、その後オペラやオペレッタの演出を行い、帝国劇場で数多くの舞台芸術を日本に紹介することになる。オペラでは、エンゲルベルト・フンパーティング Engelbert Humperdinck (1854-1921) 作曲の《ヘンゼルとグレーテル Hansel und Gretel》、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) 作曲の《魔笛 Die Zauberflöte》、ジャコモ・プッチーニ Giacomo Puccini (1858-1924) 作曲の《トスカ Tosca》《蝶々夫人 Madama Butterfly》、ヴィンチェンツォ・ベッリーニ Vincenzo Bellini (1801-1835) 作曲の《夢遊病の女 La Sonnambula》などを上演した。またオペレッタ上演では、ジャック・オフエンバック Jacques Offenbach (1819-1880) 作曲の《天国と地獄 Orphée aux Enfers》、フランツ・フォン・スッペ Franz von Suppé (1819-1895) 作曲の《ボッカチオ Boccaccio》などがある¹⁸⁾。

当時、オペラは原語上演ではなく、日本語による翻訳上演が主流であった。ローシーは厳しい指導でオペラなどの指導も行い、精力的に多くの演目を上演したが興行は振るわなかった。オペラ、オペレッタ、ダンスと様々な公演を行ったローシーは、1916年(大正5年)に契約が満了するが、帝国劇場の経営陣はその契約を更新することはなかった。

帝国劇場での契約が終了したローシーは、帰国することなく日本に留まり、私財を投じて赤坂にローヤル館という名の劇場を開設する。1916年10月のこけら落とし公演にはオフエンバックのオペレッタ《天国と地獄》が上演され、その後も多くの音楽劇が上演されたが、厳しい指導と経営難からローヤル館の運営が立ち行かなくなり、1918年(大正7年)2月のジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813-1901) 作曲の《椿姫 La Traviata》を最後にローヤル館は閉館に追い込まれた。

ローシーは、自身が運営したローヤル館が経営難で閉館する際に、出演者に報酬を払わなかったとして出演者から訴えられていた。巨費を投じて劇場を

運営したが、結局は一文の得することなく日本を離れる。当時のマスメディアは、ローシーに対して批判的な報道を行った¹⁹⁾。当時の日本で西洋的な劇場運営を行うことは困難であったかもしれないが、明治から大正に移る最中の日本において、理解が難しい西洋の舞台芸術をローシーは数多く上演した。また、多くの日本人の芸術家を育成し、その日本人芸術家によって定期的な劇場公演を可能にしたのである。帝国劇場におけるローシーの舞台芸術の展開があったからこそ、日本国内でオペラをはじめとする舞台芸術の受容が進んだのである。

8. お伽歌劇《ドンブラコ》

1909年(明治42年)に三越呉服店(後の三越百貨店)が少年音楽隊を結成し、宣伝と斉唱趣味の普及を目的に無料演奏会を開催し大きな評判となった。そのきっかけを作ったのが作曲家の北村季晴である。彼は三越呉服店の音楽部主任を務めていた時に少年音楽隊を考案した²⁰⁾。その音楽隊は評判となり、1911年(明治44年)には、白木屋呉服店(後の東急百貨店)も少女音楽隊を創設することになる。やがて、少年少女の音楽隊は全国的に広がり、1912年(明治45年)には、大阪三越、京都大丸百貨店が相次いで少年音楽隊を創設する²¹⁾。

お伽歌劇《ドンブラコ》は、その名の通りお伽噺の「桃太郎」を題材にした作品で、子ども向けに作曲された作品である。1912年(明治45年)1月に楽譜が出版され、同年5月に全幕を通しての上演が歌舞伎座で行われた²²⁾。日本において、子どものためのオペレッタと言える作品が本格的に上演されたのは、この作品が初めてであった。この作品は日本蓄音器商会の「アメリカン」レーベルからSPレコード5枚で発売されている。楽譜の出版とレコードの販売は、作品を多くの人々に広める機会になった。そして、この《ドンブラコ》に目をつけたのが、箕面有馬電気軌道(後の阪急電鉄)の小林一三(1873-1957)である。小林は、1914年(大正3年)に、前年に創設したばかりの宝塚少女歌劇(後の宝塚歌劇団)の第一回公演で《ドンブラコ》を上演する。この宝塚少女歌劇による《ドンブラコ》の上演は、子

どもの教育現場での音楽活動に影響を与えることになる。当時、子どものためのオペレッタは唱歌劇、あるいはお伽歌劇などと呼ばれていた。教育現場で本格的に取り入れられたのは、1919年(大正8年)、広島高等師範学校付属小学校の学芸会で上演された唱歌劇である。同校訓導であった山本壽(1886-1975)らによって発表され、その後も音楽教育の一環として普及して行くのである²³⁾。

現代の日本では、子どもためオペレッタ作品は数多く存在するが、《ドンブラコ》が作曲された時代は、当然のことながら多くはなかった。《ドンブラコ》などの子どものためのオペレッタ作品は、オペレッタという名称ではなく、「唱歌劇」あるいは「お伽歌劇」であった。《ドンブラコ》の楽譜の裏表紙(図6)には「オトギ歌劇 ドンブラコ」と表記されているが、表表紙(図7)には「CHILDREN'S OPERETTA DOM-BRAKO」と表記されている。北村は、《ドンブラコ》を子どもたちのオペレッタとしていたのである。作曲された経緯は、はしがき(図8)にも書かれているが、楽譜が出版される数年前に、出版社から少年、少女を集めて「読者の会」を催すにあたって北村の妻に演奏の依頼があった。北村は、その子どもたちの集まりのために「桃太郎」を題材としたお伽歌劇《ドンブラコ》の作曲を始める。結局、「読者の会」には第一場から第五場まで全曲完成することなく、第二場までしか完成しなかった。その後、閑院宮殿下、ならびに同妃殿下の御前で演奏する機会があった際に、同席される姫君にも聞いて頂けるものかと考えて第3場までが完成する。その後、第4場、第5場が補足され全曲が完成する。やがて、その作品は先述の通り、宝塚少女歌劇の第1回公演で取り上げられたことから話題となり、音楽教育の現場でも取り入れられることになる。

このお伽歌劇《ドンブラコ》が当時の多くの子どもたちに受け入れられる作品となったのは、宝塚少女歌劇が取り上げたこと、レコードが発売されたことなどの理由が挙げられる。しかし、それ以上に《ドンブラコ》が教育現場で用いられることになった大きな理由は、それぞれの教育現場に合う形で使用される利便性の高さであると本研究では考える。まず、

出版された楽譜には「登場者及び其聲部別」というページ(図9)で、桃太郎などの登場人物を担当する声部は「復性重音(男女混合)」「女声」「男声」と、3つの編成で演奏が可能であるとしている。これは、実際に演奏する際に、男声、女声の編成によって演奏に制限されるのではなく、声種、性別に関係なく演奏することが可能な作品であることを示している。また、はしがきの中で北村は演奏上の留意点を9つ書いている(図8)が、その中でも利便性の高さが伺えるのが、以下の点である²⁴⁾。

- 全曲を通して背景、衣装を用いて動きをもって演奏することも可能であるが、それを用いることなく2、3人の歌い手で台詞入りの唱歌として演奏することも可能である。また、台詞を一切省いて歌のみでも演奏することが可能である。
- それぞれの場面は独立しているので、一部の場面だけを抜き出して演奏することが可能である。また、全曲を通す際には、ある場面を省略して演奏することも可能である。
- 二重唱、四重唱(合唱になる部分)は、すべてユニゾン(単旋律)にしても演奏が可能であるので、演奏者によってはメロディーだけを歌うことも可能である。

このように、お伽歌劇《ドンブラコ》は、使われる現場の状況に応じて臨機応変に仕様を変更することができる作品作りとなっている。このような作品のあり方は、現在の子どものためのオペレッタ、ミュージカルにも繋がる部分である。《ドンブラコ》は、歌われる子どもたちの人数、それぞれの歌唱レベルにあった形で作品が演奏できる極めて利便性の高い作品なのである。楽曲についても、「開いた開いた」「霞か雲か」など、当時の子どもの歌を基に作曲されており、誰が歌っても聞いても馴染みのある音楽となっている。

東京音楽学校の師範部で学び、卒業後は師範学校教諭として音楽教育を行っていた北村は、作曲だけではなく、唱歌教科書の編集にも携わっていた。このように、北村は子どもの目線で《ドンブラコ》を創作することができたのである。また、西洋のオペラ、オペレッタ作品が帝国劇場などで行われており、

その作曲手法をある程度知ることでもできたに違いない。そのような視点で作曲された作品だからこそ、全国的に知れ渡るようになったのである。

9. まとめ

本研究では先行研究を踏まえて、明治初期に始まった西洋からのオペラの伝来と受容、西洋から取り入れられた音楽教育、この2つの視点から考察を行った。明治初期に学制の公布がなされたが、音楽教育に関してはこれを教える人もいなければ教材も存在しなかった。近代的な日本の音楽教育を行うために音楽取調掛が設置され、和洋折衷の考えを基にした音楽教育が行われるようになる。オペラの伝来と受容も同時期に始まるが、西洋のオペラが日本人に理解されるまでには時間を要することになった。当時の日本人は、欧米から優れた指導者を招聘し、彼らの教えを乞うことになる。その結果、東京音楽学校では、日本人に馴染みのなかった西洋的な演奏会やオペラ公演を行うまでになり、優れた芸術家、音楽教育者を多く輩出することに成功する。また、東京では帝国劇場が開場し、西洋的な劇場運営が行われることになる。

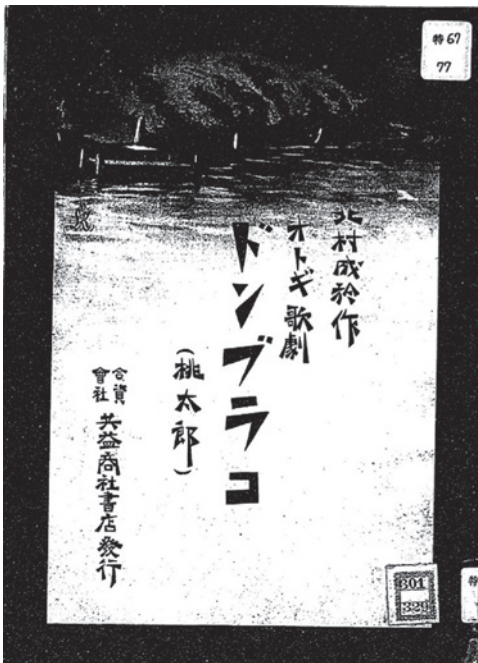
このような状況の中で、東京音楽学校の卒業生の一人である北村季晴は叙事唱歌《露営の夢》の作曲を行う。その作品は、市川高麗蔵の提案によって歌舞伎座で披露されることになる。《露営の夢》はオペラ作品ではなかったにもかかわらず、オペラ的な演出により当時の人々に、日本人作曲家の日本語による日本初のオペラ作品として受け入れられることになった。オペラ文化がある程度受容されるようになり、日本人の西洋音楽体験が重なった折に、子どもためのオペレッタが北村によって創作されるのである。

お伽歌劇《ドンブラコ》は、明治・大正期における西洋音楽の教育、舞台芸術の受容がなされた段階で、本格的に子どものために作曲されたオペレッタ作品である。北村が子どもの目線で作曲を行い、教育現場での仕様変更などを想定した作品であることから、《ドンブラコ》は様々な教育の現場で取り入れることが可能な利便性の高い作品となったのであ

る。その作品は宝塚少女歌劇や、多くの教育現場で取り入れられ、日本の子どもたちの音楽劇、音楽表現活動の可能性を大きく広げる役割を果たすのである。お伽歌劇《ドンブラコ》は、明治・大正期に受容された西洋音楽を土台として芸術性を保ちながらも、様々な教育の現場で演奏が行えるように配慮された教育的、教材的側面を兼ね備えた子どものための芸術作品と言える。



(図6) 《ドンブラコ》表紙部分。北村季晴 (1912)
「ドンブラコ」共益商社(国立国会図書館デジタルコレクション)



(図7) 《ドンブラコ》裏表紙部分。北村季晴 (1912)
 「ドンブラコ」共益商社(国立国会図書館デジタルコレクション)

◎登場者及び其聲部別

桃太郎	ソプラノ	第一ソプラノ	第二ソプラノ
壱子山幸麿	アルト	第一アルト	第二アルト
眞目野歌之助	テノール	第一テノール	第二テノール
大野熊二郎	バス	第一バス	第二バス

◎場別及び各場の登場者

第一場 登壇住家の場	登場者 桃太郎 壱子山幸麿 眞目野歌之助 大野熊二郎
第二場 山登途上の場	登場者 桃太郎 壱子山幸麿
第三場 鬼が島海上の場	登場者 桃太郎 壱子山幸麿 眞目野歌之助 大野熊二郎
第四場 鬼が島城内の場 (前入場)	登場者 桃太郎 壱子山幸麿 眞目野歌之助 大野熊二郎
第五場 桃太郎故郷の場	登場者 桃太郎 壱子山幸麿 眞目野歌之助 大野熊二郎

(図9) 《ドンブラコ》「登場者及び其聲部別」。北村季晴 (1912)
 「ドンブラコ」共益商社(国立国会図書館デジタルコレクション)



(図8) 《ドンブラコ》「はしがき」。北村季晴 (1912)
 「ドンブラコ」共益商社(国立国会図書館デジタルコレクション)

注

- 1) 増井 (2003) p.12
- 2) 増井 (2003) p.14
- 3) 1870年に横浜居留地内に建てられた日本で初めての本格的な劇場。
- 4) 増井 (2003) p.17
- 5) 増井 (2003) p.19
- 6) 森 (2004) p.173
- 7) 竹中 (2016) p.65
- 8) 増井 (2003) p.38、大西 (2018) p.53
- 9) ヴァーグナーが提唱したオペラの形式。音楽と劇を一体化したオペラを意味する。
- 10) ドイツ語のタイトルは《Orpheus und Eurydike》であることから、《オルフォイス》と訳されることもある。
- 11) 大西 (2018) p.117
- 12) 吉本 (1997) p.170
- 13) 中村 (1980) p.292
- 14) 中村 (1980) p.297
- 15) 吉本 (1997) p.171

- 16) 増井 (2003) p.58
- 17) 中野 (2017) p.352
- 18) 増井 (2003) p.82
- 19) 増井 (2003) p.117
- 20) 中村 (1980) p.296
- 21) 中野 (2017) p.361
- 22) 大西 (2018) p.339
- 23) 澤崎 (2004) p.468
- 24) 現代語に要約している。

参考・引用文献

- 大西由紀 (2018) 「日本語オペラの誕生—鷗外・逍遙から浅草オペラまで—」 森話社
- 奥中康人 (2014) 「和洋折衷音楽史」 春秋社
- 竹中亨 (2016) 「明治のワーグナー・ブーム」 中央公論新社
- 津金澤聰廣、近藤久美 (2006) 「近代日本の音楽文化とタカラヅカ」 世界思想社
- 帝国劇場写真帖 (1911) 「国立国会図書館デジタルコレクション」
- 戸口幸策、森田学 (2013) 「オペラ事典」 東京堂出版
- 中村佐伝治 (1978) 「「信濃の国」物語」 信濃毎日新聞社
- 日本音楽教育学会 (2004) 「日本音楽教育事典」 音楽之友社
- 増井敬三 (2003) 「日本オペラ史～1952」 水曜社
- 丸本隆・荻野静男・佐藤英・佐和田敬司・添田里子・長谷川悦朗・東晴美・森佳子 (2017) 「キーワードで読む オペラ/音楽劇 研究ハンドブック」 アステルパブリッシング
- 森佳子 (2017) 「オペレッタの幕開け オフエンバックと日本近代」 青弓社
- 吉本明光編 (1997) 「三浦環「お蝶夫人」」 日本図書センター
- 渡邊寛智 (2019) 「子どものためのオペレッタの楽譜と台詞の構成についての研究」 『島根県立大学松江キャンパス紀要』 第59号 p.67-78

参考・引用楽譜

- 北村季晴 (1912) 「露営の夢」 共益商社 「筑波大学附属図書館蔵」
- 北村季晴 (1912) 「ドンブラコ」 共益商社 「国立国会図書館デジタルコレクション」

(受稿 2020年9月30日, 受理 2020年11月4日)