

日本におけるオペラ上演の変遷

— 東京文化会館完成を中心に —

成田 伊美

序論

上野駅公園口の改札を出ると、私たちは大きな2つの建物を仰ぎ見るだろう。それは国立西洋美術館と東京文化会館である。この2つの建物は重厚で、美しく、芸術の発表の場として長年健在している。1959年に国立西洋美術館が完成し、続いて1961年に東京文化会館が完成したということは既に60年以上経過しているが、現在でも多くの人が連日ここへ足を運んでいる。

本論文は筆者の博士論文『日本におけるオペラ歌唱言語についての考察—1903年の《オルフェウス》初演から、字幕付き原語上演定着まで—』の中で、考察の都合上、どうしても省略せざるを得なかった東京文化会館の誕生について、新たな視座から論じる。

東京文化会館は日本で初めて、欧米の音楽ホールやオペラ劇場を手本として設計された。明治、大正、昭和初期のオペラは歌舞伎座などで上演され、それらの舞台は、横に広く、奥行がなく、天井も低かった。またオーケストラピットに関して十分な設備がないまま、長年オペラやバレエは上演されていた。

これらの問題を解決したいという声が高まるようになった1952年、「コンサートホールの建築に関する意見書」が提出され、新しいホール建設に向け、計画が動き出す。

1961年に東京文化会館が完成したことにより、日本におけるクラシック音楽の質は明らかに向上した。オーケストラはより上質な響きで演奏され、オペラでは本格的な舞台設備のおかげで、一気に西洋のオペラに近付いた。

本論文では、東京文化会館が完成するまでの経緯を辿ると共に、東京文化会館の完成が日本のオペラ公演にどのような影響を与えたかのか明らかにする。

以下、本論文の構成について述べる。

第一章では東京文化会館が完成した1961年を一つの境として、それ以前の日本ではどのようにオペラが上演されていたのか、その歴史について述べる。

第一節では主に上演記録を辿り、その中でも重要な公演について記す。西洋の文化であるオペラが、日本でどのように受け入れられたか、明らかにする。第二節では、第一節で述べた公演がどのような上演環境で演奏されたのか、改めて検証する。また同時に、東京

文化会館着工時に、人々はどのような問題に悩まされていたのか考察する。

第二章では本論文のテーマである東京文化会館について述べる。第一節では、東京文化会館がどのように発案されたのか、またどのように完成に向けて人々が取り組んだのかを明らかにする。第二節では完成直後の人々の反応や、ホールの評判についてまとめる。

第三章では東京文化会館完成後、日本のオペラ公演はどのように変化したのか考察する。とりわけイタリア歌劇団の来日公演に焦点を当て、本場イタリアのオペラがどのように東京文化会館で上演されたのか記す。第一節では、まずイタリア歌劇団の来日公演の詳細について触れ、その後1961年9月10日に上演されたイタリア歌劇団公演について調査する。イタリア歌劇団公演は以前、東京宝塚劇場で上演されていたが、1961年に東京文化会館が完成すると東京文化会館で上演されるようになった。東京文化会館に移ったことによりどのような発展があったのか考察する。最後に第二節では、これからの課題として、上演環境や音楽施設の未来について述べる。

以上の手順を踏みながら、上演環境の変遷と東京文化会館誕生について明らかにしたい。

第一章 1961年以前の日本におけるオペラ上演について

西洋の文化であったオペラが日本で上演されるようになったのは、明治時代以降である。東京音楽学校の生徒有志で作られた「歌劇研究會」が中心となり、1903年7月23日にグルック作曲《オルフェウス》が旧奏楽堂にて上演された。この公演は日本人が中心となり作り上げた初めてのオペラ公演である。主催であった「歌劇研究會」のメンバーは、その後クラシック音楽の発展に大きく貢献した人物達である¹。この公演の上演言語だが、今ではあまり見かけない日本語訳詞であった。令和となった現在では、オペラと言えば字幕付き原語上演が主流だが、実は長年日本語訳詞でオペラは上演されていた²。

このように、上演言語を比較しても様々な変化があるように、上演形態や開催場所も現在のオペラとは多くの違いがあり、常に変化を続けてきた。本論文では東京文化会館の完成が、日本のオペラ上演にどのように影響を与えたかについて述べるが、まず第一章では1961年東京文化会館完成以前の日本におけるオペラ上演の変遷について述べる。

第一節 日本におけるオペラ上演について

先程述べた《オルフェウス》が上演される前にも、海外の歌劇団や外国人のアマチュア

¹ 例えば歌手の柴田環(のちの三浦環)、訳詞を手がけた石倉小三郎、乙骨三郎、近藤逸五郎(近藤朔風)などがいた。

² この上演原語の変遷は筆者の博士論文『日本におけるオペラ歌唱言語についての考察—1903年の《オルフェウス》初演から、字幕付き原語上演定着まで—』で詳しく述べた。

歌手による演奏はあったのだが、本論文では日本人の手で制作された《オルフェウス》から振り返って考察したいと考える。この《オルフェウス》は東京音楽学校で学んだ生徒有志の集まりである「歌劇研究会」が主催し、本公演は抜粋形式ではなく全幕上演された。

なぜ全幕上演されたことが重要かという点、同じくオペラが上演されていた帝国劇場、その後誕生したローヤル館、浅草オペラなども含め、日本では長い間オペラは抜粋形式、つまりハイライト形式で上演されることが多かった。帝国劇場では一晩に複数の演目が組み込まれており、オペラだけではなく、芝居や浄瑠璃なども一緒に上演されていた。そうになると、どのオペラも約1時間に縮小され、全幕を通して上演されることはほぼなかったのである。なぜその中で、この《オルフェウス》が全幕上演されたかという点、先程述べたように「歌劇研究会」が専門的に音楽を学んだ学生有志の集まりだったからである。学校主催ではないが、外国人講師のノエル・ペリー、ラファエル・フォン・ケーベルが参画し、彼らはヨーロッパで上演されているような本格的なオペラを目指していた。その為、途中の踊りの場面も省略せず上演され、その後のオペラ上演史を鑑みても特質な公演となった。

このようにオペラは明治時代、大正時代、昭和初期まで抜粋形式で、なおかつ基本的にオペラ単独で上演されるのではなく、他の芝居や浄瑠璃と一緒に上演されていた。日本には演芸場の文化が根付いており、オペラも演芸の一つとして含まれることとなった。なお上演言語は変わらず日本語訳詞で、伴奏はバンドや15人程度のアンサンブルが演奏していた。

1927年、NHKラジオ番組「放送歌劇」が誕生し、この頃より少しずつ日本のオペラは本場ヨーロッパのオペラに近づいていく。この番組はオペラをスタジオから生放送するもので、月に1演目ずつ、約1時間放送された。ラジオ放送されたことにより、多くの日本人がオペラを手軽に聴けるようになり、また知名度が上がったと推測される。ここで着目する点は、オーケストラ伴奏で演奏されたことと、声楽ユニット「ヴォーカル・フォア」の誕生である。

まずオーケストラ伴奏に関してだが、この番組は伊庭孝、堀内敬三、近衛秀麿が中心となって番組制作を担当していた。この近衛はドイツに留学しており、オーケストラの発展に貢献した人物。この頃、楽団内の問題で日本交響楽協会が分裂し、現在のNHK交響楽団の前身となる新交響楽団が誕生するのだが、脱退したその旧日本交響楽協会のメンバーが近衛の呼びかけに応じ、JOAKオーケストラとして参加するようになった³。そして第二回《フィデリオ》の放送から、大編成のオーケストラが放送歌劇の伴奏を担当するようになる。また、この番組では序曲や間奏曲も演奏されており、オーケストラの魅力も日本全国に伝わったと推測される。

³ 大野芳『近衛秀麿—日本のオーケストラをつくった男』講談社、2006年、158～159頁。

次に「放送歌劇」の初期メンバーで構成された「ヴォーカル・フォア」も重要である。「ヴォーカル・フォア」は松平佐登子（里子）、佐藤美子、田谷力三、内田栄一の四名で結成された。この四人は「放送歌劇」の初期から収録に参加しており、主要な役を歌っていた。四人揃っての活動は短く、田谷は脱退し、松平は留学中に急死、佐藤は留学した為、内田が一人残り活動を続けた。この「ヴォーカル・フォア」は次第に合唱団として実力を付け、藤原歌劇団の母体の一つとなるのである⁴。

そして「ヴォーカル・フォア」は1930年ビゼー作曲《カルメン》と1933年ヴェルディ作曲《椿姫》を定期公演で取り上げ、これらの公演は従来の抜粋形式ではなく全幕上演された。ラジオ番組「放送歌劇」でも抜粋形式が採用されていた中で、「ヴォーカル・フォア」が全幕上演を選んだ理由として、彼らが歌劇の正しい上演を目指して活動していたからだと考える。1930年代になると、数は少ないものの留学する人も増え、海外のオペラを聴く機会も増えたであろう。演芸場のような環境で上演されることが多かったオペラも、「放送歌劇」と「ヴォーカル・フォア」の誕生により、次第に単独で全幕上演されるようになった。しかし、上演言語はまだ日本語訳詞であり、原語上演が増えてくるのはまだ先のことであった。

続いて、1934年浅草オペラ時代から戸山英二郎の名前で活躍していた藤原義江が、藤原歌劇団を立ち上げた。旗上げ公演はプッチーニ作曲《ボエーム》である。藤原歌劇団は数々の日本初演オペラを企画し、上演形態も抜粋形式ではなく、全幕上演がほとんどであった。上演言語は一時期、原語上演に踏み切るなど画期的な面も見せたが、大部分は日本語訳詞上演に落ち着く。続いて、1952年に三宅春恵、川崎静子、柴田睦陸、中山悌一が中心となり立ち上げた二期会が誕生する。彼らは自らを第二の世代と呼び、更に本格的なヨーロッパのオペラ公演を目指し、活動を始めた。旗上げ公演は藤原歌劇団同様、《ボエーム》で、その後二期会はワーグナーの大作オペラを手がけ、またブリテンやメノッティなど当時としては前衛的なオペラにも数多く取り組んだ。藤原歌劇団と二期会は現在も存在しており、この二団体の活動、功績により、日本のオペラは和製オペラから脱却し、次第にヨーロッパでの上演形式や編成に近づいていくのであった。

第二節 東京文化会館完成以前の音楽施設について

令和になった現在、日本にはコンサートホールや、オペラ上演も可能な音楽施設が全国各地に存在している⁵。しかし、昔からこれらの施設が日本にあったわけではない。元々

⁴ 増井敬二『日本オペラ史上～1952』水曜社、2003年、201頁。

⁵ コンサートに適したホールとオペラ公演を行えるホールは必ずしも同じではない。基本的にコンサートホールではオペラを行うことは不可能である。オペラにはセットが必須であり、その為反響板が外せないホールでは設置が難しい。

あったのは歌舞伎座や演芸場など、日本の伝統芸能用の施設であってオペラを上演するためのホールではなかった。

ここでは第一節で述べた公演が、どのような場所で上演されていたか調査し、特徴や問題点について述べる。

まず、先程述べた歌劇研究会主催の《オルフェウス》は、上野の奏楽堂（現在の旧奏楽堂）で上演された。この公演はオーケストラ伴奏ではなく、ピアノ伴奏で行われ、ピアノは舞台下に設置された⁶。また、『演奏記録』には美術の山本芳翠が参画していたことが記されている。上演写真を見ると背景画は非常に繊細で美しく、また全面に大きく描かれており、質の高さが窺える。奏楽堂の舞台の大きさも歌舞伎座などと違い、横に広くなかったので比較的上演しやすかったのではないかと推測される⁷。この公演は上演史の中でも特質で、先程も述べたように学生有志と外国人講師によって上演された。ヨーロッパに習った質の高いオペラを目指した為、舞台に関してもこのように他の公演と異なっていたと思われる。ペリーとケーベルの助言は大きかったであろう。

一方、日本的な演芸場で様々な演目をハイライト形式で上演していたのが浅草オペラである。浅草オペラとは「オペラ」と呼ばれていたが、現在の「オペラ」とは様子が異なる。浅草オペラについて、『日本オペラ史上』の中で増井はこの様に記している。

浅草オペラとは、1916年～17年ころから、26年ごろまで、東京の浅草を中心とする小劇場（後述のように劇場の資格を持たない「こや」が大部分であった）で多く上演された音楽演芸である。一般にオペラと通称され、出演者はオペラ俳優と呼ばれたが、必ずしも西欧のオペラとは一致しないことを人々は知っていた。しかし、バンドマン喜歌劇団の来日もあって、当時は一般に「オペラ」という言葉を非常に広い意味で使っていたのである⁸。

ここで会場について「後述のように劇場の資格を持たない「こや」が大部分であった」と記されているが、これについて増井は、「これは法律上には劇場とみなされない「観物場」を浅草オペラでは使用していた」と続けて述べている。観物場ではカツラを使用できず、出し物は一幕二場までに限られ、大道具も使用できなかつたと記されており⁹、劇場としての機能はほぼなかつたといつて良いだろう。

⁶ 歌劇研究会『演奏記録』東京藝術大学音楽学部大学史料室所蔵。

⁷ 成田伊美「明治、大正時代のオペラ訳詞について」『桐朋学園研究年報第4集』桐朋学園、2021年、247頁。

⁸ 増井敬二『日本オペラ史上』水曜社、2003年、134～135頁。

⁹ 増井敬二『日本オペラ史上』水曜社、2003年、136頁。

また浅草オペラといっても浅草だけで上演されていたわけではなく、地方巡業も行っていた。いわゆる演芸場にオペラが取り入れられ、浅草オペラの上演環境は最も日本の文化に適合された時代だったと言える。

第二次世界大戦後、日本でも多くのオペラ公演が開催されるようになった。上演場所は大きくは変わらず、帝国劇場、歌舞伎座、日比谷公会堂などが多数を占めていた。日本の劇場とヨーロッパの劇場の違いについて、演出家の栗山昌良と舞台美術家の妹尾河童が『音楽芸術』の対談でこのように話している。

(妹尾) ローマから送ってきた装置デザインは全く日本の劇場機構を無視したとんでもなくデカイものでしょう。どうしてもその通りの装置をつくらなくちやならないということになると、劇場の奥の壁や天井をおちぬかなくちやアならないというもんだつたんです。大体日本の劇場は間口はあるんだが奥行きがない。東宝劇場でさえ八間しかないし、舞台の高さにしても二十四尺が限界なんです。そこへ奥行十二間、高さ四十尺の装置を作れというプランだつたからあわてちやつた。

(栗山) パラヴィチーニへ日本の劇場機構をくわしく伝えたというのに、どうしてこんな食い違いがでたか、ということで我々は頭をかしげたんだが、要するにその原因は欧米の劇場機構と日本のそれとが、根本的に余りにも違っているということになるんだろうね。

(妹尾) 例えばスカラ座は間口は東宝劇場よりも短い十間ですが、奥行は二十二間だし、それより小さいローマ国立歌劇場でも奥行が十三間もあるという風に、向こうでは間口より奥行の方が深いということが劇場の常識になつている。もつと小さい劇場だつて沢山あるけど奥行の方が深いという基本的な構造は同じことだ。ところが日本の劇場の常識はそれと全く反対だね。すべての劇場あり方が歌舞伎舞台のシステムによつている。つまり間口よりも奥行の方がアンバランスに浅い。そんな劇場をみたこともない彼等には、恐らく日本の劇場機構の特殊なスタイルをどうしても実感をもって理解できなかつたんだろうな¹⁰。

この二人の会話からヨーロッパの劇場と日本の施設に大きな違いがあったことがよくわかる。日本の施設はオペラを上演するには総じて奥行が足りなかったのである。この対談は1956年9月29日から上演されたイタリア歌劇団《アイダ》の演出助手を務めた栗山と、美術監督を務めた妹尾が公演までの苦労を回想し、日本とヨーロッパの劇場の違いについて語っている。対談の途中で栗山が述べているパラヴィチーニとは、美術を担当していた

¹⁰ 栗山昌良他「イタリア・オペラから」『音楽芸術』音楽之友社、1956年14巻12号、62～63頁。

カミルロ・パラヴィチーニのことで、この会話では登場しなかったが、ブルーノ・ノフリが演出を担当していた。

妹尾が最初に述べているように、イタリア歌劇団から送られてきた図面を東京宝塚劇場の舞台に当てはめると、奥の壁を壊さなければ入らないセットであった。またこの妹尾の言葉から天井も破らなければと語っているのも、高さも足りなかったことがわかる。

また、栗山はパラヴィチーニに日本の施設の事情を説明しても、理解されなかったと述べている。なぜ互いに理解できなかったのか、その理由として、そもそもヨーロッパの劇場と日本の施設が根本的に違うことにすら、互いに気づいていなかったと栗山は述べている。双方相手の劇場を見ていないので、共になぜ食い違いが起きているか理解できなかったのであろう。

オペラについて語る場合、歌手やオーケストラなどの出演者に注目されがちだが、このように劇場、更には栗山や妹尾などの舞台スタッフなしにはオペラ上演は叶わない。当時のスタッフは日本の文化ではないオペラを不明な点が多い中でも熟考し、数々の問題を乗り越えてきたのである。劇場の未発達さも当時は深刻な問題であった。同じ対談の中で、妹尾は日本の施設に関してこの様に述べている。

(記者) 劇場の問題なんか、妹尾さんあたりまた違った意味で随分切実だと思うんですが。

(妹尾) そりやもう。劇場のことで特に強く要望したいのは、ただ劇場をどんどん建てて数だけ無闇にふやして貰うことじゃない。いまのままのスタイルの劇場なら、僕の仕事の立場からすると何の魅力もないし、もう結構だといいたいですよ。新しい劇場ができるたびに、今度こそいいものが出るだろうと期待したけれど、これだっというような満足のゆく劇場はただの一つも出来ない。段々改良されてよくなるのは、客席のシートや、ロビーや外観だけだ。客席から見えない、緞帖の奥は十年一日どころか、宝歴年間に廻り舞台が発明されて以来、二百年後の今日でも少しも飛躍のあとが見られない¹¹。

劇場として本来重要なバックステージに関して、日本は長年手を付けていなかったことがこの文章からわかる。日本の舞台は歌舞伎に適した設計であった為、横に広く、奥行がない舞台であった。またオペラには大きな舞台転換があり、瞬時にセットを入れ替えることが求められるが、日本の舞台袖では狭すぎてそれが不可能であった。海外のオペラ公演が日本でも上演されるようになり、次第にこの問題が人々に認識されるようになってきた

¹¹ 栗山昌良他「イタリア・オペラから」『音楽芸術』音楽之友社、1956年14巻12号、69頁。

のである。これは日本のオペラが次第に本格化してきたとも言えよう。

第二章 東京文化会館完成

第二次世界大戦が終わり、日本経済が徐々に回復するなかで、オペラの需要は高まった。帝国劇場では昼、夜と一日2回もオペラ公演が設けられ、連日立ち見ができるほどの人気だった。西洋の音楽が流行し、オペラも度々上演されるようになると1950年代には会場設備の問題も問われるようになる。一流のコンサートホールや本格的なオペラ劇場を求める声は次第に増え、1960年代には本論文で取り上げている上野の東京文化会館、日比谷の日生劇場など大規模な音楽施設が建設された。それに伴い、従来の帝国劇場、日比谷公会堂なども改修工事や再建設などが話し合われ現在の姿に次第に近づくのであった。その中でとりわけ1960年代初期に大きな音楽施設として建設された東京文化会館に着目し、本章では完成までの経緯について述べる。

第一節 上野に新たに誕生した音楽総合施設「東京文化会館」

東京文化会館は1961年3月に竣工、4月に開館落成記念式典を行った。東京文化会館には大小ホール、大中小会議室、リハーサル室、更には音楽資料室もあり、これまでの施設と違った音楽総合施設である。設計は前川國男、総工費は16億3千万と莫大な規模のお金がかけられ、戦後荒れていた上野の森に象徴的な音楽の殿堂が誕生したのである¹²。

しかし、東京文化会館完成までに多くの苦労があった。特に予算の面で廃案になる危険もあり、東京文化会館が発案された1952年から完成まで9年の歳月を要した。1972年当時、館長を務めていた遠山一行はこのように当時を振り返る。

東京文化会館の今日までをふり返りますと、昭和27年、戦後7年を経過してクラシック音楽演奏会施設の貧弱さを憂える方々から、都知事、都教育委員長あてに「コンサートホールの建設に関する意見書」の提案がありました。翌昭和28年には、文化国家百年の大計を図るという見地から「ミュージックセンター設立発起人会」が結成され、昭和29年には上野公園内竹台高校跡地が建設地としてあげられましたが、その後計画変更により現在地に決定されました。さらに、昭和32年には設立発起人会から「開都五百年記念文化会館建設委員会」となり、計画は大きく動き出しました。昭和34年、クラシック音楽のコンサートを主とし、オペラ、バレエの上演をも可能とするホールとして、我国の建築音響技術の粋を尽くし、気品と美観を備えた音楽の殿堂を目指

¹² 「施設概要」『東京文化会館1961-1970』東京文化会館、1972年、1頁。

して実際に工事がはじめられました¹³。

戦後7年間というGHQが日本を占領していた時代である。昭和27年（1952年）にGHQは占領を終了しており、ちょうどその頃この意見書が提出された。この時期に市民からコンサートホールが欲しいと意見書が提出されたことは興味深い。戦争の傷は完全に回復していなかったと推測されるが、先程述べたようにオペラを見たいという人々の思いは強く、オペラ公演の需要が高まっていたのである。また次第に海外との交流も復活し、ヨーロッパのオペラを観劇した人も増えていたと推測されるので、日本のホールに対する不満も次第に高まっていたのではないかと思われる。

遠山の述懐で記されている「ミュージックセンター設立発起人会」結成後、発起人会や事務局は海外の施設を手本としながら、計画を進めていた。その様子が『音楽の殿堂』にこのように記されている。

発起会の発足、事務局の設置後、動きは素早かった。1953年（昭和28年）の7月には、発起会の中に、建設のための企画、規模などのプランを立てる建設委員会（会長・古垣氏）と、建設資金作りに知恵を絞る財政委員会（会長・藤山氏）が組織された¹⁴。11月には、事務局長に都市企画のパイオニアである石川栄耀氏を迎えている。（中略）

そして、その後、ロンドンのロイヤル・フェスティバル・ホール、およびアメリカの音楽文化施設の調査がすすめられていった。日本は、規模の大きなコンサート建設の経験をもっていなかった。都市における文化施設の役割についても欧米の例を参考にし始めるしか方法がなかったのである¹⁵。

このように東京文化会館を建設するにあたって、発起会は欧米の施設を手本にしていた。なぜならば第一章で述べたように、東京文化会館建設以前は、日本に昔から存在していた歌舞伎座や日比谷公会堂、帝国劇場でコンサート、オペラは上演されていた。しかし当然ながら、これらの施設は欧米のホールとはかけ離れていた。発起会や事務方はまず欧米のコンサートホールを視察し、学ぶことから始まった。またこの文章から東京文化会館は従来の日本のホールではなく、欧米のホールを目指して作られたことがわかる。

さて、ホール建設にあたり、一つの問題が議論を二分した。それは東京文化会館をコン

¹³ 遠山一行「ご挨拶30周年を迎えて」『東京文化会館三十周年記念誌—がいど復刻版—』東京都教育文化財団、東京文化会館、1頁。

¹⁴ この文章に登場する古垣とは当時、日本放送協会会長だった古垣鉄郎で、藤山とは当時、東京商工会議所会頭を務めていた人物。共にこのミュージック・センター発起会に所属していた。

¹⁵ 平田誠剛「第1部音楽の殿堂を造った人々」『音楽の殿堂』、東京新聞、2011年、48頁。

サートホールにするか、オペラ、バレエに適した劇場にするかという話である。コンサートホールとオペラ、バレエ用の劇場は同じように見えて、機能や設備が大きく異なる。オーケストラの定期公演などを行うコンサートホールには、まず反響板が必要である。オペラでは逆に反響板を使うことはなく、舞台には大きなセットを組む。そして、オペラやバレエ用の劇場に欠かせない設備と言え、オーケストラピットである。従来の歌舞伎座などでは、オーケストラピットを臨時的に作った。それらの会場では、床が沈まなかった為、オーケストラの音量が大きすぎたり、左右のバランスが悪かったりと不自由な面も多かった。先程の『音楽の殿堂』にもコンサートホールにするのか、オペラ、バレエ用の劇場にするのか、話し合った様子がこのようにまとめられている。

反響板を動かして格納するようにしたのは、ホールが多目的に使用されることを念頭に置いたものだった。ミュージック・ホール建設構想は、むろんクラシック音楽のコンサートを開催するホールというのがそもそもの始まりだった。しかし、コンサートを行うだけのホールでは、オペラやバレエの関係者やファンが承知するはずもない。(中略)

音楽を聴くためだけのコンサートホールにするか、それとも音響には目をつぶり、オペラやバレエも上演できるものにするか。それについて建設設計、音響、音楽家それぞれの立場から主張と熱い要望がぶつかり合っていた。

「(音響とオペラ、バレエに十全な装置の両立は) 技術的に非常にむずかしいと聞いていますが、何とか研究していただいて、五分五分にやれるホールにさせていただきたいと思います」(佐藤美子)(中略)

「今世界中の文明国、一等国、二等国おしなべて、オペラ劇場と音楽会場を一緒にしておる国はありません。……この貧乏な日本で今計画しております会場ができるなら、これが済んだならばもう一つできないことはないと思います。……音楽会場にするかオペラ劇場にするか、これはどちらでもいい。どちらか一つ作って、あとから余裕ができたときにもう一つ作れば、二つわれわれは併せ持つことができます。いま、虻蜂取らずに両方に足を跨いだりすると、十年たってもオペラ劇場は一つもない、演奏会の会場も一つもないという結果になりはしないか」(属啓成氏)

懇親会では、これらの意見表明のたびに、それぞれに拍手が鳴った。この外にも、舞台装置や収容人数の規模などについても意見など、あらゆることがらについて意見や感想が出されている¹⁶。

¹⁶ 平田誠剛「第1部音楽の殿堂を造った人々」『音楽の殿堂』、東京新聞、2011年、51頁～52頁。

この引用からわかるように、専門家はオペラやバレエの会場には特別な設備が必要で、コンサートホールと兼用することは難しいと理解していた。しかし、コンサートホールもオペラ劇場も不足していた当時の日本では、東京文化会館をどうするか難しい判断であった。反響板を動かして格納できるという対応は、双方の希望を上手く汲み上げた案であると筆者は考える。属啓成の言葉にもあるが、欧米ではコンサートホールとオペラやバレエの劇場が兼用されることはほとんどない。例えば、ウィーンではウィーン楽友協会やコンツェルトハウスはコンサートホールであって、オペラやバレエを扱うことはほぼない。逆にウィーン国立歌劇場はオペラ、バレエ専門の劇場である。このように日本と比べて明確に施設の構造が違うのである。

しかし、当時のミュージック・ホール発起人会ではどちらも譲れなかったのである。その結果、双方の希望を最大限取り入れた現在の東京文化会館が完成した。筆者はその決断は正しかったと考える。その後、このような反響板を動かして格納できる施設は日本中で多く建設され、日本の新しいホールの形となった。ちなみに現在でも東京文化会館では大がかりなオペラも、バレエも、そしてオーケストラの公演も開催されている。これは当時の判断が正しかったと証明しているのではないだろうか。

第二節 東京文化会館完成後の評価、評判

東京文化会館は上記のように多くの問題を乗り越えて、人々の期待を背負い、1961年完成した。同年4月7日には落成記念式典を執り行い、式典には建築協力会員201名、工事施設関係者170名、寄付関係者129名、音楽関係者172名、東京都関係者520名、文部大臣や外務大臣など政府・官庁の関係者126名、報道関係者135名、総勢1996名が参加した¹⁷。

記念演奏はベートーヴェン作曲《エグモント》序曲他を指揮ヴィルヘルム・シュヒターとNHK交響楽団によって演奏された。その他にも落成披露演奏会として、東京藝術大学音楽学部管弦楽部によってドヴォルザーク作曲《新世界より》が演奏され、またロイヤル・バレエ団によるアダン作曲《ジゼル》なども上演された¹⁸。ダンサーであり、浅草オペラでも活躍した高田せい子は完成したばかりの大ホールについて、『東京文化会館月報がいで』にこのように記している。

東京文化会館の起工以前からたびたび其の設計を拝見して、さぞ素晴らしいものが建築されると期待してはいたが、同時に、お役所のなさること、勿論気品高い外観と音楽演奏には音響など申し分ないであろうが、わたくしたち専門のバレエや舞踊また

¹⁷ 平田誠剛「第1部音楽の殿堂を造った人々」『音楽の殿堂』、東京新聞、2011年、40頁。

¹⁸ 「公演記録」『東京文化会館1961—1970』東京文化会館、1972年、1頁。

はオペラに必要な舞台条件が、どの程度可能であるかという点については、さほどの期待は持っていなかった。

いよいよ竣工なり昨春の開場式に此の目で観覧して、其の廣大華麗さに驚いた。そして秋の第1回東京都芸術祭には、わたくし自身仕事をして、想像以上の舞台機構や設備にほんとうに満足した。第一に構成や演出し易く其のうえ非常に踊り良い舞台であることを悦んだ。

それは間口や奥行の問題以外に、演目の進行の便宜さと、観覧席と舞台との角度のよさであり、出演者自身に佳い雰囲気を与えることである¹⁹。

高田は芸名原せい子として浅草オペラ、更にはローヤル館でも活躍したダンサーであり、女優である。つまり、高田はこれまでの日本のクラシック音楽、オペラ、バレエの変遷を全て見てきた人物である。その高田が東京文化会館の舞台で仕事をして、非常に感動している様子がこの文章からわかる。高田は豪華な外観やロビーに感動しているだけではなく、舞台裏の設備についても満足している様子がわかる。高田が想像していた設備より完成した舞台は何倍も優れていたであろう。これは従来の帝国劇場、ローヤル館、浅草オペラを経験してきた高田がどのように東京文化会館について感じたか語られている重要な証言である。

第三章 東京文化会館完成後のオペラ公演について

東京文化会館は第二章で述べたように、膨大な建設費をかけてそれまでの音楽ホールと全く違う総合音楽施設として、1961年に堂々完成した。多目的ではあったにせよ、本格的なオペラ用のホールがやっと日本に完成したのである。

本章では東京文化会館完成後に上演されたオペラ公演に着目し、とりわけ1956年から次々に来日し、日本で非常に高い人気を博していたイタリア歌劇団の公演に焦点をあてる。第一回、第二回のイタリア歌劇団の公演は東京宝塚劇場で上演されていたが、1961年の9月、10月公演からは東京文化会館で上演されるようになった。この公演の評価などを調査し、東京文化会館が完成したことにより、どのような効果があったのか述べる。更には昭和後期や平成の時代に舞台に関わった人物の述懐から、東京文化会館の今後の課題について考える。

¹⁹ 高田せい子「わたくしの希望」『東京文化会館三十周年記念誌—がいど復刻版—』東京都教育文化財団、東京文化会館、8頁。

第一節 イタリア歌劇団東京文化会館公演について

イタリア歌劇団とはNHK放送開始30年の記念行事として企画され、1956年から度々来日した海外招聘オペラ公演である。歌手はマリオ・デル・モナコをはじめ、ジュリエッタ・シミオナート、レナータ・テバルディ、フィオレンツァ・コッソット、ルチアーノ・パパロッチ、アルフレード・クラウス、モンセラット・カヴァリエ、ホセ・カレラス、プラシド・ドミンゴなどが次々と来日したことでも知られている²⁰。イタリアにこのような歌劇団があったわけではなく、ローマ歌劇場の協力を得て、アントニオ・ショーヤットがプロデューサーとして参加し、キャスティングを行っていた²¹。

まず、イタリア歌劇団の詳細と開催場所について表にまとめる。

表 1²²

年	演目	場所
第一回 1956年	《アイーダ》 《フィガロの結婚》 《トスカ》 《ファルスタッフ》	東京宝塚劇場 産経ホール 宝塚大劇場
第二回 1959年	《オテロ》 《ボエーム》 《愛の妙薬》 《椿姫》 《カルメン》	東京宝塚劇場 大阪フェスティバルホール
第三回 1961年	《アンドレア・シェニエ》 《リゴレット》 《トスカ》 《アイーダ》 《カヴァレリア・ルスティカーナ》 《道化師》	東京文化会館 大阪フェスティバルホール
第四回 1963年	《トロヴァトーレ》 《蝶々夫人》 《セビリアの理髪師》 《西部の娘》	東京文化会館 大阪フェスティバルホール
第五回 1967年	《ドン・カルロ》 《ルチア》 《仮面舞踏会》 《ボエーム》	東京文化会館
第六回 1971年	《ノルマ》 《トゥーランドット》 《リゴレット》 《ラ・ファボリータ》	東京文化会館

²⁰ 成田伊美「日本におけるオペラ歌唱言語についての考察」博士論文、桐朋学園大学大学院、2022年、66～67頁。

²¹ 関根礼子（増井敬二遺稿・杉理一補筆）『日本オペラ史下』水曜社、2011年、20頁。

²² 成田伊美「日本におけるオペラ歌唱言語についての考察」博士論文、桐朋学園大学大学院、2022年、66～67頁。

第七回 1973年	《アイーダ》 《ファウスト》 《椿姫》 《トスカ》	NHKホール (NHKホール落成記念)
第八回 1976年	《カヴァレリア・ルスティカーナ》 《道化師》 《アドリアーナ・ルクヴルール》 《シモン・ボッカネグラ》	NHKホール

イタリア歌劇団公演は第八回まで、20年間も行われた。開催地は第四回までは東京と大阪の二都市で上演されていた。東京公演は東京宝塚歌劇場、産経ホールを経て、本論文で取り上げている東京文化会館に移り、その後NHKホールが完成してからはNHKホールで上演された。第七回からは完成したばかりのNHKホールで開催されるようになるが、そもそもイタリア歌劇団はNHK放送開始30年の記念行事として、企画された。またテレビ中継を行っていた事を考えると、第七回からNHKホールに移ったのは東京文化会館が使えなくなったというよりは、主催事業として自身のホールで開催されるようになったということであろう。

イタリア歌劇団は従来の日本のオペラと違い、イタリアで作られたセット、衣装を使い上演された。総合芸術としてのオペラに、多くの日本人は圧倒された。イタリア歌劇団来日の印象について増井敬二は『日本オペラ史下』の中でこのように記している。

日本人がまず驚かされたのは、各脇役に至るまでの歌い手の見事な声（特にゲルフィの声量）と演技の巧みさ²³、装置や衣装もそれまでの日本の舞台に比べると格段の華麗重厚さ（装置のタッパの高さにも驚かされた）で、観客は勿論、海外経験の少ない当時の批評家までが、オペラとはこういうものかと初めて目が覚める思いをしたのである²⁴。

増井が語っているように、イタリア歌劇団の舞台は従来の日本の舞台とは大きく異なっており、舞台セットが本格化すれば、先程述べたような間口や高さは問題になっていたであろう。その点、新設された東京文化会館に移れば、それらの問題はある程度解決できたと考えられる。

また、1961年の第三回イタリア歌劇団では《アンドレア・シェニエ》、《リゴレット》、《トスカ》、《アイーダ》、《カヴァレリア・ルスティカーナ》と《道化師》の二本立てを含め、全五演目が2ヶ月間で上演された。これだけの演目の舞台セット、衣装などを置いて

²³ ゲルフィとはジャコモ・ゲルフィのことで、第一回イタリア歌劇団《トスカ》のスカルピア役を演じた。

²⁴ 関根礼子（増井敬二遺稿・杉理一補筆）『日本オペラ史下』水曜社、2011年、21頁。

おくだけでも、相当な広さを要する。それが東京文化会館には可能だったのではないだろうか。東京文化会館は延床面積21,234m²もあり、従来のホールとは広さが全く違った。また、控え室も充実しており、個室が6室、130人収容可のオーケストラ楽員用の控え室や30人収容可能な控え室、リハーサル室A・B、他にも14人収容可能の中型控え室が6室もあった²⁵。オペラは総合芸術なので多くの人が舞台裏で出演に向けて準備をする。オペラには広い楽屋スペースが必要だったのである。それが東京文化会館では十分に叶ったと思われる。

さて、公演初日の翌日である1961年9月29日の朝日新聞朝刊に第三回イタリア歌劇団公演《アンドレア・シェニエ》について、講評が掲載された。そこにはこのように記されている。

NHK主催のイタリア歌劇団公演の第一夜は当代随一のソプラノ、レナータ・テバルディとテノール、マリオ・デル・モナコの顔合わせでジョルダナーノの歌劇「アンドレア・シェニエ」が上演された。(中略)指揮者フランコ・カプアーナはオーケストラの明暗を巧みに処理し効果をあげていた。東京文化会館のオペラに向けたステージをはじめ使用したことも成功の原因の一つになったとみたい²⁶。

短いものの、この記事によると東京文化会館に会場を移したことが成功に繋がったと記されている。東京文化会館に移ったことにより、様々な面が充実したと推測できる。また、本文中に「指揮者フランコ・カプアーナはオーケストラの明暗を巧みに処理し」とあるが、これは東京文化会館のオーケストラピットが欧米のホールに習って、地下に潜るように作られた効果かと思われる。オーケストラピットが地下に潜ることによって、より小さい音量の表現が可能となり、明暗が容易に付くようになったのである。また東京文化会館完成直前の朝日新聞には「オペラ劇場として日本では初めての設備をもち」と紹介されており²⁷、人々がオペラ劇場の誕生に期待を寄せていたことがわかる。

第二章で述べたように、コンサートホールにするのか、オペラ、バレエ用の劇場にするのか悩まされた結果、反響板を動かして格納するという第三の手段を東京文化会館は選んだ。もし常設の反響板を入れていたならば、東京文化会館でオペラが上演されることはなかったであろう。筆者が所属する東京二期会のオペラ公演は、現在でも毎年東京文化会館

²⁵ 「施設概要」『東京文化会館1961-1970』東京文化会館、1972年、3頁。

²⁶ 「素晴らしい魅力イタリア歌劇団『アンドレア・シェニエ』」『朝日新聞』、1961年9月29日朝刊（オペラ評）12版、7頁。

²⁷ 「独特の音響効果」『朝日新聞』、1961年3月19日朝刊、10頁。

資料1 現在でも賑わう東京文化会館のエントランス（2023年筆者撮影）



で上演されている。筆者も何度か東京文化会館の舞台に立ったが、非常に歌いやすいし、楽屋スペースは今でも使いやすい。日本で数少ないオペラ劇場であると同時に、現在もオーケストラの公演も行なわれている。特に、春に大々的に行われている「東京・春・音楽祭」では日本のトップオーケストラと海外の客演指揮者、海外の有名歌手が揃い、反響板を利用しつつ、演奏会形式でオペラが上演されている。約62年前に完成した東京文化会館であるが、現在でも大いに活用されている。当初の狙い通り、コンサートホールでありながら、日本を代表するオペラ劇場になっている。その功績は大きいと筆者は考える。東京文化会館が完成してからオペラ公演の質が格段に上がったことは間違いなく、東京文化会館の誕生は、日本におけるオペラの歴史のなかで大きな分岐点になったことは間違いのない。

第二節 上演環境について今後の課題

この節では現在のオペラ上演環境が直面している問題点と、更にはこれからどのような上演環境が望ましいのか、未来について考えてみたい。

まず、東京文化会館完成後の変遷としては、1963年に日比谷の日生劇場が完成し、こちらはバックステージの充実に力を入れ、当時珍しかった全電気式遠隔操作が可能な照明設備を完備した²⁸。ちなみに日生劇場も東京文化会館と同じく現役で活躍している。1997年には新国立劇場が完成し、こちらはオペラ専用劇場として設計され、現在日本で唯一、シーズン制オペラ公演を実現している。

続いて、現在の東京文化会館と日生劇場についてだが、約60年間も日本のオペラ上演を支えてきた結果、施設に関して述べるとやはり古いことは否めない。裏方の仕事をするス

²⁸ 筆者不明「日生劇場の舞台機能」『音楽の友』音楽之友社、1963年11月号、72頁。

スタッフは当然、設備に対する不満を持っていただろう。

1961年にジャパン・アートスタッフに加わり、その後、昭和音楽大学で教授として若手育成にも取り組んだ広渡勲は、東京文化会館の舞台裏はまだまだ使いづらい部分があると語っている。

東京文化会館は、舞台技術者としては「使いにくいよなあ」というのが正直なところだった。欧米の歌劇場と違い、コンサートとバレエ、オペラすべてをこなさなければならぬ多目的ホールだからだ。機能的に構造的にも海外のオペラハウスとはまったく違う状況の中で、いかに本場どおりに再現するかが技術者の腕の見せどころであり、時間も金もかかるところ。奥行のない舞台、低い天井、限られた舞台袖スペースはたっぱ（背）の高い大道具の転換がむずかしいという構造上の問題がある。限られた時間で、その難問をどう解決するか長年の闘いだった²⁹。

2011年の取材でこのように広渡は述べており、おそらくこれらの問題はまだ解決されていない。広渡は欧米の劇場を視察して回った経験もあり、オペラ劇場について豊かな知識があった。その広渡からしたら東京文化会館の設備はまだまだ足りなかったのである。東京文化会館の袖は歌舞伎座等の施設よりは広かったが、セットや大道具を瞬時に転換できるヨーロッパの劇場ほどの広さなかった。広渡は続けて、演出家が求める舞台プランを実現することが難しかったと語っている。

また筆者も双方のホールで歌った経験があるが、設備や上演環境の古さは感じた。特に日生劇場は残響の面で改善が必要かと考える。他方、東京文化会館の方が残響に関しては優れているように感じたが、ホールが大きすぎるので日本人の声では十分に届かないという問題はあると思われる。東京文化会館はオーケストラピットを作らない状態で2303席となっており³⁰、少々大きすぎるのであろう。新国立劇場が同じくオーケストラピットを作らない状態で1806席なので、500人ほど東京文化会館の方が大きい。

最後にこれからはどのような劇場が求められていくのだろうか、筆者は上質な響きを持った1000人程度のやや小さめなオペラ劇場があったら良いのではないかと考える。規模を1000人程度とした理由は先程述べた音響の問題や、日本人の声の大きさを考えると1000人くらいが妥当かと考える。

本論文で検証したように、オペラには舞台設備の充実は必須である。舞台セットが問題なく転換できるような広い袖や、奥行、照明機材、そして音響設備が充実していることが、

²⁹ 広渡勲「奥行33m、舞台全体に炎が公演条件！」『音楽の殿堂』、東京新聞、2011年、126頁。

³⁰ 東京文化会館ホームページ、2023年2月27日閲覧、<https://www.t-bunka.jp/hall/large.html>。

望まれる。

筆者が様々な予算面や条件を全く気にせず、望むとするならば、ロングラン公演が可能なオペラ劇場を期待する。時代には逆行するのだが、第二次世界大戦後から1950年代に帝国劇場で上演されていたようなロングランオペラ公演を、設備の整った中規模オペラ劇場で開催できたらと考える。また、舞台スタッフの育成や、劇場設備の開発に対する援助や実験なども充実していくことを望む。国からの援助も欠かせないだろう。

一方、東京文化会館に関しては今後新しく立て直すのではなく、この美しい東京文化会館を使いやすいように改修、改善して継承してほしいという思いもある。

東京文化会館は現在も多くの観客、演奏者、スタッフに愛され活躍している。東京文化会館は多くの困難を乗り越え、また多くの人の期待を背負って完成した。美しく、立派で、まさに音楽の殿堂である。このホールは日本の宝だと言って良いだろう。

また先程述べたようにコンサートとオペラ、バレエの上演を共に可能にするために、東京文化会館は可動式の反響板を設置するという決断をした。可動式の反響板はその後、多くの市民会館に取り入れられ、さらには市民オペラが上演される際にも役立ったと推測される。その点で東京文化会館は地域音楽活動にも貢献したと言えよう。

結論

東京文化会館はオペラやバレエ、オーケストラの演奏を予め想定して建設された、それまでの音楽ホールとは全く異なる存在である。本論文では、その東京文化会館に焦点を当て、日本におけるオペラの上演環境の変遷について考察した。

そもそもオペラという芸術は日本に存在しなかった。明治時代、大正時代にオペラが輸入されるようになり、オペラは歌舞伎座、帝国劇場、演芸場、宝塚劇場などを利用して上演されていたが、日本の舞台構造と西洋の舞台構造は全く違った為、多くの問題点や不都合が生じていた。

第二次世界大戦後、海外招聘オペラプロダクションが次々と来日したことにより、我々日本人は初めてヨーロッパのオペラを知り、その歌唱や舞台演出に衝撃を受けた。日本の舞台スタッフは海外のスタッフと共に仕事をするなかで、日本の舞台構造の限界を感じ、観客も歌手も舞台スタッフも新しい音楽施設を望むようになった。

それらの声に応じて、総工費16億3千万円をかけて、東京文化会館は完成した。この東京文化会館は可動式の反響板を採用したことにより、コンサートホールとオペラ劇場の設備を兼任した施設となった。この功績は大きいと筆者は考える。東京文化会館では現在でも、本格的なオペラが上演されているし、反響板を利用してオーケストラのコンサートも行われている。また、当時珍しかった広い楽屋スペースを設けたことも成功の大きな要因であろう。

東京文化会館の誕生に影響を受け、その2年後、1963年に日生劇場が完成し、こちらも充実した舞台設備を完備して数々のオペラが上演された。この頃より、舞台設備にも意識が向けられるようになり、日本のオペラの上演環境は格段に向上した。その先駆けとなった東京文化会館の存在は重要であると考えられる。

以下、第一章から第三章で得られた結果を確認しておく。

第一章では1961年東京文化会館完成以前のオペラ上演記録についてまとめた。第一節では1903年から1961年までの公演記録や活動内容について考察した。その中で明治、大正、昭和初期のオペラは全幕上演されるのではなく、一時間程度に省略され、他のお芝居やダンスと一緒に上演されていた事に触れ、当時オペラは演芸場の演目の一つとして捉えられていたということを明らかにした。その上で、本格的なオペラを目指すヴォーカル・フォアの誕生や、藤原歌劇団、さらには二期会も旗上げについても触れ、どのようにヨーロッパのオペラに近付いたのか述べた。第二節では、視座を上演環境に絞り第一節で述べた公演がどのような環境で上演されたのか明らかにした。

第二章、第一節では東京文化会館の発案から完成まで、上演環境という点から丁寧に考察した。とりわけ東京文化会館をコンサートホールにしたいという声と、オペラ劇場にしたいという双方の意見に困惑しながらも、どちらかを諦めるのではなく可動式の反響板を設置するという第三の方法を選んだ経緯についても述べた。第二節では完成したばかりの東京文化会館について、人々の感想や評価についてまとめた。

第三章では、東京文化会館が与えた影響について考察した。まず第一節ではイタリア歌劇団の公演詳細や、組織について述べたのちに、東京文化会館完成後、会場を東京宝塚劇場から移したことに着目し、1961年の来日公演の様子を探った。また、第二節ではこれから日本はどのような上演環境を必要としているのか筆者の考えを綴った。

資料2 現在の東京文化会館（2023年筆者撮影）



本論文は東京文化会館が誕生した1961年を一つの区切りと考え、それ以前の上演環境についてまとめたのち、東京文化会館完成までの経緯を述べると同時に、東京文化会館の存在が日本の音楽施設全体にどのような影響を及ぼしたのかを明らかにした。

参考文献

- 大野芳『近衛秀麿—日本のオーケストラをつくった男』講談社、2006年。
歌劇研究会『演奏記録』東京藝術大学音楽学部大学史料室所蔵。
栗山昌良他「イタリア・オペラから」『音楽芸術』音楽之友社、1956年14巻12号。
関根礼子（増井敬二遺稿・杉理一補筆）『日本オペラ史下』水曜社、2011年。
高田せい子「わたくしの希望」『東京文化会館三十周年記念誌—がいど復刻版—』東京都教育文化財団、東京文化会館。
東京文化会館編集「公演記録」『東京文化会館1961-1970』東京文化会館、1972年。
東京文化会館編集「施設概要」『東京文化会館1961-1970』東京文化会館、1972年。
東京文化会館ホームページ、2023年2月27日閲覧、<https://www.t-bunka.jp/hall/large.html>。
遠山一行「ご挨拶30周年を迎えて」『東京文化会館三十周年記念誌—がいど復刻版—』東京都教育文化財団、東京文化会館。
成田伊美「日本におけるオペラ歌唱言語についての考察」博士論文、桐朋学園大学大学院、2022年。
成田伊美「明治、大正時代のオペラ訳詞について」『桐朋学園研究年報第4集』桐朋学園、2021年。
筆者不明「素晴らしい魅力イタリア歌劇団『アンドレア・シュニエ』」『朝日新聞』、1961年9月29日朝刊（オペラ評）12版、7頁。
筆者不明「独特の音響効果」『朝日新聞』、1961年3月19日朝刊、10頁。
筆者不明「日生劇場の舞台機能」『音楽の友』音楽之友社、1963年11月号。
平田誠剛「第1部音楽の殿堂を造った人々」『音楽の殿堂』、東京新聞、2011年。
広渡勲「奥行33m、舞台全体に炎が公演条件！」『音楽の殿堂』、東京新聞、2011年。
増井敬二『日本オペラ史上～1952』水曜社、2003年。