

伊庭孝と生駒歌劇（1921）

● 伊藤直子

はじめに

生駒歌劇とは1921（大正10）年の夏から秋にかけてほぼ1ヵ月半の間、奈良県生駒市を舞台に展開されたオペラ活動のことで、常設の歌劇場において短期間ながら、日本語による創作オペラやオペレッタ、舞踊など、オリジナリティに富んだ作品が提供され、俳優養成学校も付設されていた。中でも特筆すべきは、伊庭孝、佐々紅華、竹内平吉、篠原正雄、内山惣十郎といった、それまでの日本のオペラ活動、すなわち帝国劇場（以下、帝劇）、ローヤル館、浅草オペラにおいて制作面、音楽面で牽引役となってきた人々が中心となって生駒歌劇が営まれていた点である。

本稿の目的はその主要メンバーの一人であった伊庭孝の活動や発言に触れながら、一夜の夢の如く存在した生駒歌劇の実際を出来る限り明らかにすることにある。日本のオペラ受容史には必ず触れられてはいるものの、簡単な紹介のみにとどまり、論考も殆ど見られないのが実情である。数少ない参考文献としては以下の著作が挙げられる。そのほか、当時のオペラ雑誌である『歌舞』『オペラ』両誌の記事、あるいは関西各紙の上演広告や演劇欄の記事などがリアルタイムで生駒歌劇の様子を伝えている。

秋月正夫『蛙の寝言』山の手書房、1956年。

内山惣十郎『浅草オペラの生活』雄山閣、1967年

清島利典『日本ミュージカル事始め—佐々紅華と浅草オペレッター』刊行社、1982年。

増井敬二『浅草オペラ物語—歴史、スター、上演記録のすべて』芸術現代社、1990年。

浦谷純子「大正期、生駒山麓にあった音楽オペラの殿堂—瞬の光芒を残して消滅した生駒歌劇団」『乱声』第10号、2003年、18-24頁。

1. 生駒歌劇に至る道

それまで浅草オペラの草創に貢献し、第一線で華々しい活躍を見せていた人々がなぜ生駒へ向かったのか。伊庭孝（1887—1937）の生駒歌劇以前の活動⁽¹⁾や浅草オペラの状況を振り返れば、その理由が見出せるかもしれない。

1-1. 伊庭孝の活動から

伊庭の舞台活動は新劇から始まった。近代劇協会、新劇社などを興し、イプセン、ショー、ヴェーデキントなど西洋演劇の翻訳・上演において演出家、俳優、ときに翻訳者として力を尽くした。とくにゲーテの『ファウスト』（森鷗外訳）の本邦初演（1913年、帝劇）は重要な功績と見なされる。その一方で自ら『演劇評論』誌を発刊、理論面からも新劇運動を支えた。こうした活動の中で、伊庭が着目したのが演劇における音楽の導入であり、『ファウスト』中の音楽の使用を初めとして、手応えを得ていた。新劇が衰退を見せていた1916（大正5）年、伊庭はアメリカでダンサーとして活躍して帰国した高木徳子（1891—1919）と知り合い、二人は演劇と音楽と舞踊を融合した歌舞劇の構想に至り、創作・上演に向けて動き出した。

一方、東京のオペラ状況に目を向ければ、1911（明治44）年開場した帝劇におけるオペラ上演の試みが必ずしも成功したとは言えず、イタリアから招聘されたJ.V.ローシーが帝劇との契約終了に伴い赤坂に開設したローヤル館での活動（1916-1918）もさほど盛り上がりを見せずに終わり、失意のローシーはアメリカに去った。ローヤル館で指揮者として活躍していたのが竹内平吉（1887-1972）と篠原正雄（1894-1981）である。竹内は東京音楽学校卒業後に帝劇に所属してから、篠原は東洋音楽学校卒業後にそれぞれローヤル館で指揮の腕を振った。

1-2. 浅草オペラについて

ローヤル館の後にオペラ活動の中心地となったのが浅草である。新劇、舞踊、オペラ、少女歌劇といった様々な舞台芸術のジャンルの人々を受け入れ、彼らが展開する多彩な舞台活動すべてを包含したのが浅草オペラなのである。もちろん浅草では、多彩な大衆芸能、映画が日々賑やかに浅草オペラとともに提供されていた。そしてその開幕を告げる作品とされているのが、伊庭孝と高木徳子が制作・出演した歌舞劇『女軍出征』である。1917（大正6）年1月、浅草常盤座で初演された『女軍出征』は第一次世界大戦を背景に、出征した男性に代わって女性が軍服に身を包み活躍するという話で、既成の曲やダンスを挟みつつ、観客の眼と耳とを楽しませ、伊庭が浅草を離れてからも浅草オペラのレパトリーの一つとして人気を博した作品である。

伊庭とともに浅草オペラ勃興の中心にいたのが佐々紅華（1886-1961）⁽²⁾である。商業デザインを学んだ佐々は日本蓄音器商会（ニッポノホン）の図案室で働いたのち、東京蓄音器株式会社（東京れこをど）でレコード制作に当たり、ヒットを飛ばす。しかし1917（大正6）年10月、浅草の日本館開場に伴い東京歌劇座を興し、その際お披露目された彼の脚本・作曲・演出による《カフェーの夜》は大ヒットを記録した。

浅草オペラはその人気に応えるべく、昼夜二公演、1ヵ月を三の替りで興行が連日組まれていた。プログラムの多くは複数の短い演目で構成され、慌しい興行形態により、作品は商品の如く消費され、演じる側も疲弊していった。1920（大正9）年頃の浅草オペラの状況について伊庭自身、「混沌、乱雑の外には何者もないかの様に見える」とし、「理解だとか、経験だとかいふ事が、俳優の重要な資格だつたのが、この歌劇界に限つては殆ど無視されて何もかも滅茶苦茶に演ぜられ、担ぎ上げられ、賞讃された」⁽³⁾と述べている。伊庭の台本、たとえば《プラハの大学生》《戦争の始終》《スヴェンガリ》などに対しても独創性が薄れ、「アメリカあたりの安雑誌からネタが出て居る」との噂もあった⁽⁴⁾。このような興行形態を招いた責任は興行師、とりわけ経営一辺倒の松竹の存在にあると伊庭は指摘する⁽⁵⁾。

伊庭はさらに興行時間について、現行の午前10時開幕に対して午後4時始まりの2回興行説を提案している⁽⁶⁾。午後4時から10時までの6時間に各3時間ずつ、2つのプログラムを組み、幕間を短縮してそれぞれ正味2時間半くらいの上演を行うというものである。そうすれば俳優も体に負担となる夜間稽古を廃止することができるとしている。興行形態への異議申し立ての背景にあったのは、帝劇や新劇で舞台活動を始めた伊庭たちの芸術的志向であり、消耗の激しい浅草では思い通りの公演が実現できないことへの鬱積がかなり大きくなっていったようだ。

1-3. 生駒への誘い

浅草オペラが一世を風靡しながらもこうした問題に直面していた伊庭や佐々に生駒への誘いをもちかけたのが、生駒土地会社社長で奈良県選出の衆議院議員、福井甚三である。福井は大軌電車（大阪電気軌道、現・近畿日本鉄道）の後援で、生駒山上に一大遊園地を建設し、そこにオペ

ラの常設劇場を開設するとの計画を描いていた。この計画の先行例として誰しも思い当たるのは、阪急電車の前進である箕面有馬電気軌道の宝塚線開通（1910年3月）に伴う宝塚歌劇場の開設（1914年4月）であり、その大事業を推進した小林一三の存在である。宝塚に大規模な温泉施設があったのと同じく、生駒に日下温泉場があったことも類似する。このような計画から、郊外のリゾート地の存在や、そこでの余暇の過ごし方が大正半ばには人々の生活に徐々に浸透していったことがうかがえる。

伊庭によると、福井は「歌劇俳優の生活を改造したいといふ強い希望を持つて」おり、「生駒劇場を御客で一杯にする事よりも、技芸を上達させる事よりも、歌劇俳優その者を向上させ度い、そのためには、如何なる困難にも抗してゆかうといふ」⁽⁷⁾とある。こうした福井の思いが伊庭らを動かしたことになる。伊庭自身も、「本当の意味の国民歌劇を此の生駒山麓から生み出し度」く、「日本人は結局日本人であつて、…（中略）…西洋模倣から一步進んで、新しいものを創造してゆかねばなりません」との思いを新たにしている。

伊庭らの胸中には国民歌劇の創作という熱い思いがあった。それを常設の歌劇場で行えるという。これほど理想的な話はない。1921（大正10）年7月、伊庭、佐々、竹内、篠原、内山は所属する根岸歌劇団を脱退する。浅草オペラは戦力を失ったが、代わって生駒にはこれ以上強力な布陣はあり得ないと断言できるオペラの専門家たちが集結した。

伊庭らが生駒に向かうに当たり、「生駒歌劇技芸学校」（校長・佐々紅華、学監：伊庭孝）の設立が謳われ、1921（大正10）年6月22日付『読売新聞』東京版朝刊4面には女生徒募集の広告が見られる。ここには「大阪市郊外生駒温泉地に新築せる生駒歌劇場に出演せしむ可き女優生徒第一期生七拾名を限り募集す。年齢十四歳以上」、そして志願者は佐々紅華宅に来訪するよう記されている。こうした学校併設、そして女生徒の募集もまた宝塚音楽学校を意識したものと考えられる。

2. 生駒歌劇の位置

生駒歌劇の上演広告を掲載している当時の新聞⁽⁸⁾によると、劇場の場所は「生駒停留場、南2丁」とある。奈良民俗文化研究所代表の鹿谷勲氏⁽⁹⁾によると、1914（大正3）年に大軌電車が奈良一大阪間に開通し、生駒山の東麓に生駒停留場が設けられたとのことである。この生駒停留場から中腹の宝山寺まで新しい参道が開かれ、料理屋や旅館が立ち並び、芸妓置屋も次第に増え、歌舞音曲用の舞台が必要となり、ちょうど建て替え中の大阪新町遊郭の演舞場の建物を生駒土地会社が買い受けて移築したのが生駒劇場で、1921（大正10）年3月1日に落成したそうである。当地が鉄道敷設によって生駒新地として観光地化して発展、また同年、生駒が町制を施行する。こうした町の発展とともに、オペラ活動の推進が求められていたことが分かる。しかしながら、この劇場の実際の位置については複数の見解がある模様である。

3. 公演の実際

3-1. 公演方法・入場料

公演は平日午後2時開演、日曜祭日は正午と午後6時の2回開演で、30日連続興行を予定していた。この平日1回、日曜祭日2回の公演は宝塚歌劇と同様である。入場料は特等3円、1階席2円、2階席1円50銭、立見50銭⁽¹⁰⁾と設定された。これをほぼ同時期の浅草オペラの値段と比べてみると、常盤座、金龍館、東京倶楽部による三館共通チケットで完全な比較にはならないが、2階席20銭、1階席10銭で、生駒歌劇のチケットが相当高価であったことが分かる。同時期の大

芝居の入場料は、帝劇が3円20銭～40銭、歌舞伎座が3円50銭～50銭で、生駒歌劇の料金が東京のトップクラスの劇場に引けを取らないものとなっている。因みに宝塚歌劇はもともと宝塚新温泉の利用者へは無料（入湯料は15銭）で公開されていたが、観客の激増に伴い、1919（大正8）年3月の新劇場開設を機に平土間は無料のまま、特別席として栈敷椅子席を設けて予約代20銭とした⁽¹¹⁾。宝塚と比べると、生駒歌劇の入場料の高さがより際立ってみえる。

3-2. メンバー紹介

生駒歌劇の主要メンバーは以下のとおりである。

制作サイドとして全体を統括したのが、浅草オペラの創始を担った伊庭孝と佐々紅華で、帝劇、ローヤル館、浅草オペラの指揮者としてその名を馳せた竹内平吉と篠原正雄が音楽を、新劇時代から伊庭を支えてきた内山惣十郎（1879-1973）が装置と衣裳をそれぞれ担当した。そのほか伊庭の弟子で、のちに歌謡曲の作詞家として活躍した藤浦洸（1898-1979）、背景担当の奥村直二の名が挙げられる。

俳優陣⁽¹²⁾にはローヤル館を経て浅草オペラへと舞台活動を続けてきた堀田金星（本名・秋月正夫）や井上起久子や佐藤光照がいる。堀田はそれ以前に新派の俳優であったため芝居巧者で、また音楽学校出の井上は帝劇にも出演していた。高木徳子に師事していたのは沢マセロや小野喜美子（のちに伊庭と結婚・伊庭公子）、舞踊の名手としては花岡君子も知られている。そのほか東京女子歌劇団出身の園春枝、井上の弟子で新星歌舞劇団所属の高井ルビ（爾美）らが主な俳優である。高井のほか、井上、沢、小野、花岡もまた伊庭が松竹をバックに組織した新星歌舞劇団に所属していた。

3-3. プログラム

1921（大正10）年8月10日午後2時、生駒歌劇第1回公演が「夏期公演」として、以下のプログラム⁽¹³⁾によって行われた。

1. お伽歌劇《今様浦島》（2幕） 内山惣十郎作、伊庭孝作曲
2. 喜歌劇《アーティスト・ライフ》（1幕） 佐々紅華作・作曲
3. 国民歌劇《入鹿物語》（3幕） 伊庭孝作、竹内平吉作曲
4. ダンス〈ナポリの夕〉（1場）
5. 歌舞劇《ナポレオンと仕立屋》（2幕） フレデリック・マルテンス作、伊庭孝訳、ウィリ・マクファーレン作曲

《今様浦島》は坪内逍遙の楽劇《新曲浦島》（1904）を想起させるが、内山と伊庭の新作では、竜宮城に行くのは浦島太郎ではなく、情け深い貧しい少女（花岡君子、乙姫は伊庭公子）である。これは伊庭が作曲した非常に珍しい作品とされているが、残念ながら焼失したという。

国民歌劇と銘打たれた《入鹿物語》は奈良時代の蘇我入鹿討伐を主題とした歌舞伎で名高い『妹背山婦女庭訓』を底本としている。伊庭によると、構造は原作に準じているが、言葉と歌詞は一部の転用を除いて原作とも、あるいは西洋風な抒情的なものとも異なり、振付しやすいように、民謡的なものにしたという⁽¹⁴⁾。伊庭の胸中には生駒という土地への慮りがあったのかもしれない。竹内平吉の音楽については、「従来の和声本位の作曲を止めて純日本式の云はゞ対位法的な構成によつてゐる。従つて管弦楽は可成ユニゾン同声を含み曲は総て横に進行し続ける」⁽¹⁵⁾との指摘がある。

重唱が非常に多く、旋律も「奇怪」とあるが、すでにこの頃、西洋の和声に人々の耳が慣れ、反対に邦楽の音作りを不自然と感ずることがあったのだろうか。さらに《入鹿物語》では厳密な時代考証に基づいた衣裳や装置、贅沢な照明も話題となった⁽¹⁶⁾。主な配役は蘇我入鹿＝堀田金星、中大兄皇子＝伊庭公子、藤原鎌足＝園春枝、入鹿の妹・橘＝高井ルビ、お三輪＝井上起久子である。

これらの演目から推測されるのは、伊庭らによる創作オペラへの意欲である。しかしながら浅草オペラでは、日本語の創作オペラが広く人々に受容されたとは言い難く、娯楽として既知の曲を楽しむ傾向が観客に見られたのは否めない。そのなかでも伊庭の台本、竹内の作曲によって1920（大正9）年金龍館で初演された《釈迦》は2時間ほどの大作であったが、好評裡に終わり、このときの記憶が伊庭らをさらなる創作意欲へとかき立てたに違いない。そもそも国民歌劇への思いは伊庭らに始まったわけではなく、坪内逍遙の新楽劇論、帝劇での創作オペラ上演、小林一三の宝塚における国民劇構想などに見られるように、明治期に西洋オペラの受容が始まってから常に意識されてきた問題である。さらに日本語の創作オペラをめぐる試行錯誤は現代でもなお形を変えながら続いているのではないだろうか。

佐々紅華の台本・作曲による《アーティスト・ライフ》は『日本ミュージカル事始め』に台本の全体と〈序曲～冒頭の Aria〉の楽譜が収録されている。CDにも一部分だが復元されて、聴取可能となっている⁽¹⁷⁾。登場人物は貧しき画家ガムボージ（佐藤光昭）とその妻ローズ（高井ルビ）、および仕立屋メルトン・スコッチ（堀田金星）の計3人で、洋服の仕立て代を取り立てにきたスコッチが夫のいない隙にローズに恋心を告白していると、夫が帰宅、支払いをする・しないと押し問答をしながら幕となる。3人の歌と台詞の掛け合いがテンポ良く進む巧みな作品である。さらに、今回の舞台全体で装置と衣裳がもっとも成功したとされたのが本作で、映画『カリガリ博士』などを参考にドイツ表現主義の手法が用いられている⁽¹⁸⁾。

《ナポレオンと仕立屋》はもともと台本フレデリック・マルテンス Frederick Martens、作曲ウィリ・マクファーレン Willi Macfarlane による英語のオペレッタで、原題は《剣と鋏、あるいは不意をつかれたナポレオン Swords and scissors or Napoleon caught napping》⁽¹⁹⁾である。ナポレオン（原田耕造）と皇后ジョゼフィーヌ（井上起久子）、同姓の仕立屋（堀田金星）とナポレオンの敵将軍、それに探偵や警察大臣が加わってのドタバタ陰謀劇で、これを伊庭が日本語訳し、歌舞劇とあるように、歌あり、ダンスあり、芝居ありの作品に仕上がったと想像する。

ダンス〈ナポリの夕〉は町の男に扮する沢マセロと女優たちによる作品で、高木徳子によって舞踊に開眼した伊庭にとって、ダンス作品は舞台に不可欠の要素であった。

続く第2回公演は内山によると、《入鹿物語》のほか、佐々紅華の台本・作曲によるオペレッタ《嘘の皮》、リッチ兄弟作曲の喜歌劇《クリスピノ》、舞踊〈ハンガリアン・ダンス〉などとなっている⁽²⁰⁾。しかしながら、第1回公演の楽日および第2回公演の初日が不明な中、1921（大正10）年9月23日付『大阪朝日新聞』朝刊2面には、同日から「史劇入鹿物語。ナポレオンと仕立屋」を毎日午後2時開演にて上演するとの演芸広告が掲載されている。

そしておそらく同公演の最中に、経営陣から生駒歌劇の解散が伝えられたようである。内山によれば、地の利の悪さと宣伝不足から、観客の入り日が日曜祭日以外思わしくなく、劇団経費が膨らみ、また佐々、伊庭両氏の理想実現のための要求が負担となって赤字が累積したことなどが解散の理由に挙げられている⁽²¹⁾。

4. 京都公演から解散へ

生駒歌劇は完全に解散する前に、松竹によって京都夷谷座で公演を行っている。京都公演の様子は『京都日出新聞』紙上にほぼ連日掲載されているので、それらの記事を追いながら、生駒歌劇最後の公演の様子を概観してみたい。

初日は1921（大正10）年11月4日から13日まで、連日昼夜2公演で、プログラムは《今様浦島》《アーティスト・ライブ》《入鹿物語》および舞踊〈夜の影〉（1幕）から構成されている。このうち〈夜の影〉は、月の精演じる沢マセロと花形女優総出演による華やかな舞台とのことである。

続いて11月14日は舞台稽古による休演、翌15日からの二の替りは、佐々紅華作・作曲のオペレッタ《嘘の皮》（1幕）、ヴェルディ作曲・伊庭孝訳《アイダ》^(ママ)（3幕）、村山静夫按舞〈今様ダンス〉（1幕）、《ナポレオンと仕立屋》（1幕）から成る。しかし《ナポレオンと仕立屋》は、2人の探偵が侮辱されるシーンが関係者の神経に触れて、初日公演のみで上演禁止となり、リッチ兄弟作曲の《クリスピノ》（3幕）に変更されている。《クリスピノ》はローヤル館以来、何度も舞台上に掛けられてきた喜歌劇である⁽²²⁾。

しかしまもなく座長の堀田金星が病気のため、19日から休演との報道がなされ、結局同日で生駒歌劇は実質的に解散に至った。

5. 生駒歌劇の意味

生駒歌劇は非常に短命に終わったとはいえ、そこから見えてきたものはまず第一に、浅草オペラの実相であろうか。伊庭が端的に「今生駒の人々が、浅草を離れて生駒に来て見て、始めて自分達の臭味に気がつき出す」⁽²³⁾と述べているが、この「臭味」こそが浅草オペラ的一面を象徴的に示しているといえる。浅草オペラと生駒歌劇は興行方法、俳優養成、丁寧かつ贅沢な舞台づくり、自然環境、時間的余裕…あらゆる点において対極的であり、生駒において日本語による創作オペラの上演など、伊庭の理想とするオペラ作りが可能となるはずだったのだ。

束の間ではあるが、この理想が実現できたこともあってか、まとまった劇評はごく僅かしか存在しないものの、いずれも好評であった⁽²⁴⁾。それは伊庭らへの少なからぬ励ましとなったに違いない。しかしながら、採算を度外視することはできず、これは舞台制作、あるいは創造的な仕事において常に付きまとう問題である。生駒歌劇で得たものを浅草オペラに戻って生かすことは果たして可能であるのか。生駒歌劇が終わった今、伊庭の取るべき道はどこにあるのだろうか。

伊庭はその後、自らが蒔いた歌劇の種が金龍館で芽を出したことを喜ぶとしながらも、「輪転機から新聞が吐き出されるやうに、十日目十日目の狂言替りに頭を悩まして、自働ポンプが火事を消すやうに、さつさと生活を片づけてしまふのは、どうしても堪えられない」と浅草オペラ復帰の可能性を否定している。そして日本の歌劇の今後に対して「非常な執着は持つてゐない」ものの、「歌劇の発達の為めには今迄も惨憺たる苦勞をして来たし、またこれからも苦勞しようと思つている」⁽²⁵⁾との心情を明かしている。

おわりに

生駒歌劇の解散後、内山惣十郎はそのまま関西に残って松竹脚本部に入り、佐々紅華はレコードの世界へ戻りながらも、浅草で森歌劇団などに参加し、竹内平吉は宝塚歌劇へ、篠原正雄は浅草復帰後さらにレコード会社へ、それぞれ進路を変えている。伊庭の作品はその後も浅草で上演され続けていたが、自らは舞台生活に別れを告げて、音楽評論とともに、1927（昭和2）年2月に始まった東京放送局による「放送歌劇」の演出・解説を務めることとした。つまり、オペラ普

及のための啓蒙活動に舵取りを変えたのである。浅草オペラ自体1923（大正12）年9月1日の関東大震災によって衰退に拍車がかかり、日本のオペラ史も次なるステージに入っていくことになる。

註

・引用文中において旧漢字を新漢字に書き改め、ルビについては適宜省いたが、旧仮名遣いはそのまま記した。

- (1) 伊庭孝の生涯については略歴ではあるが、伊藤直子「伊庭孝の生涯と大正期における著作目録稿」（『国立音楽大学研究紀要』第47集、2013年）を参照。
- (2) 佐々紅華の生涯については、清島利典『日本ミュージカル事始め—佐々紅華と浅草オペレッター』（刊行社、1982年）を参照。
- (3) 伊庭孝「啖壺から」『オペラ』1920年6月号、10頁。
- (4) 紅提灯「伊庭孝論」『オペラ』1920年3月号、35頁。
- (5) 伊庭孝「松竹と歌劇」『歌舞』1920年9月号、20-22頁。
伊庭孝「興行師と劇団の変動」『オペラ』1920年11月号、18-19頁。
- (6) 伊庭孝「歌劇の興行時間を短縮せよ」『歌舞』1920年10月号、38-39頁。
伊庭孝「歌劇午後四時開演説」『オペラ』1920年12月号、19頁。
- (7) 伊庭孝「生駒歌劇の方針について」『歌舞』1921年10月号、70-71頁。
- (8) 『大阪毎日新聞』1921年8月10日付夕刊、2面など。
- (9) 鹿谷勲「生駒歌劇の挫折—国民歌劇創成と新地興隆の夢」『奈良新聞』2015年11月6日、7面。
- (10) 清島利典『日本ミュージカル事始め—佐々紅華と浅草オペレッター』113頁。
- (11) 『宝塚歌劇五十年史』宝塚歌劇団、1964年、121頁。
- (12) 俳優のプロフィールについては主に以下を参照。
* 『日本歌劇俳優写真名鑑』歌舞雑誌社、1920年（国会図書館デジタルコレクション）。
* 『日本歌劇俳優名鑑』活動倶楽部社、1923年（国会図書館デジタルコレクション）。
- (13) 第1回公演のプログラムは『大阪毎日新聞』（1921年8月10日付夕刊、2面）掲載の上演広告に拠る。
また配役については内山惣十郎『浅草オペラの生活』（99-101頁）を参照。
- (14) 伊庭孝「生駒歌劇の方針について」71頁。
- (15) 秋田春夫「歌劇作曲家としての竹内平吉氏」『歌舞』1923年3月号、24頁。
- (16) 内山惣十郎「生駒歌劇団夏期公演と舞台装置、衣裳考案に就て」『歌舞』1921年10月号、72-74頁。
- (17) 《アーティスト・ライフ》のCD復刻盤は以下のとおり。
* <アーティスト・ライフ—上・下>『復刻盤・浅草オペラの世界』（VZCP-1174）所収、原盤は「ニッポノホン3661・3662」（1920年2月新譜、七声歌劇団）。
* <アーティスト・ライフ—下>『浅草オペラ—華ひらく大正浪漫』（YMCD-1056）所収、原盤は上記と同じ。七声歌劇団は佐々紅華らによって1919年2月に結成された。
- (18) 内山惣十郎「生駒歌劇団夏期公演と舞台装置、衣裳考案に就て」72頁。
- (19) 《ナポレオンと仕立屋 Swords and scissors》の台本と楽譜については、それぞれ New York Public Library、University of North Carolina などのデジタルライブラリーで閲覧できる。
- (20) 内山惣十郎『浅草オペラの生活』100-101頁。
- (21) 同上、104-105頁。

- (22) 《クリスピノ》の原題は《クリスピーノと代母 Crispino e la comare》であるが、ローヤル館、浅草オペラを通して《クリスピノ》のほかに《靴直し》、内容が落語の『死神』に似ていることから《クリスピーノと死神》などの題名で何度も上演されている。
- (23) 伊庭孝「浅草の匂ひ」『オペラ』1921年10月号、24-25頁。
- (24) 観劇記などは以下のとおり。
- *小坂千秋「生駒歌劇団を観る記」『歌舞』1921年11月号、80頁。
 - *谷崎哲二「生駒を訪れて」『オペラ』1921年11月号、80-81頁。
- 《入鹿物語》については、『京都日出新聞』1921年11月12日付2面に劇評がある。
- (25) 伊庭孝「啖壺から」『オペラ』1922年7月号、18-19頁。