

伊庭孝と「放送歌劇」

● 伊藤直子

はじめに～「放送歌劇」とは

「放送歌劇」とは、ラジオ放送黎明期の1927（昭和2）年2月に東京放送局（JOAK）によって始められたオペラのスタジオ中継放送のことである。日本におけるラジオ放送は1925（大正14）年3月の東京放送局による試験放送と仮放送を経て、同年7月に本放送の運びとなっている。「放送歌劇」は初年度においては1ヵ月に1作、その後は間隔を開けながら1934（昭和9）年5月まで続いた。放送は夜間ほぼ1時間のダイジェスト上演で、名作オペラ・オペレッタが解説および管弦楽と訳詞による歌唱を通して続々と紹介された。放送に合わせて専門紙の『日刊ラヂオ新聞』だけでなく、『読売新聞』『東京朝日新聞』『都新聞』『時事新報』など主要各紙には梗概、出演者紹介、歌唱部分の訳詞などが大きな紙面を割いて掲載され、放送の理解を助けた。

「放送歌劇」は1927（昭和2）年1月、新劇と浅草オペラの舞台で活躍を続けてきた伊庭孝（1887—1937）、アメリカで工学とともに作曲・音楽史を学んで帰国した堀内敬三（1897—1983）、そして西欧で作曲および指揮を学んで帰国後、山田耕筰と創設した日本交響楽協会の分裂を経て新交響楽団を結成した近衛秀磨（1898—1973）の3人により発案された⁽¹⁾。3人はそれぞれとくに、伊庭が解説と訳詞を担当、堀内は局の洋楽主任の傍ら訳詞に参加、近衛は指揮者として演奏面で貢献した。

本稿では伊庭孝に着目して、浅草オペラを中心人物の一人であった伊庭が次なる活躍の場として選んだ「放送歌劇」を通して彼のオペラ活動の展開を概観・考察していく。その際、伊庭が「放送歌劇」で訳詞に携わった《カヴァレリア・ルスティカーナ》《フィデリオ》《フィガロの結婚》《ファウスト》《軍艦ピナフォア》《アイダ》《タンホイザー》《ボエーム》《魔弾の射手》《トロヴァトーレ》《ヘンゼルとグレーテル》《椿姫》《トスカ》《カルメン》（堀内との共訳）《ルチア》のうち、グノー作曲《ファウスト》を取り上げる。それは、伊庭が新劇時代にグノーのオペラの原作となったゲーテの韻文劇『ファウスト』を帝国劇場で初演（1913）したほか、浅草オペラではグノーの《ファウスト》を上演しており、自家薬籠中の作品となっているからである。さらに堀内敬三が訳した《蝶々夫人》《リゴレット》《道化師》《メリー・ウィドー》、オペラ歌手の清水金太郎の訳による《コルヌビルの鐘》、帝劇オペラ時から訳詞・評論で活躍していた小林愛雄の訳による《クリスピーノとその女房》を合わせると、「放送歌劇」でいかに名作オペラ・オペレッタが紹介されたかが自ずと分かる。

「放送歌劇」に関する論考は殆どなく、佐藤英氏による諸論文（「1925～1926年にかけてのJOAKにおけるオペラ関連番組」「放送歌劇」の開始」「日本のラジオ放送におけるヴェーバーのオペラ《魔弾の射手》」「放送歌劇」の興隆と「ヴォーカル・フォア」の結成」「日本のラジオ放送におけるリヒャルト・ヴァーグナー」）が貴重な存在としてある。また「放送歌劇」の概要については増井敬二氏の労作『日本オペラ史～1952』中に記載がある⁽²⁾。

1. 「放送歌劇」の頃

伊庭孝の舞台人生はそのまま日本の西洋演劇およびオペラの受容史と重なり合う部分が多い。1913（大正2）年のゲーテ『ファウスト』の本邦初演は自ら興した近代劇協会によるものであり、その後も新劇社などを立ち上げていくが失敗続きのところ、アメリカ帰りのダンサー高木徳子と知り合い、歌舞劇を構想し、これが浅草オペラへとつながっていく。浅草オペラの立役者として日夜奮闘したが、やがて消費されるだけの舞台に見切りをつけて、奈良県生駒市に開場した生駒歌劇⁽³⁾に日本語による国民オペラ創成や余裕ある上演形態を目指して理想のオペラの間を求めていく。しかしこれも経済的理由などで頓挫した。時は1921（大正10）年11月のことである。その後の1923（大正12）年9月1日の関東大震災は陰りを見せていた浅草オペラの衰退にさらに拍車をかけた。

伊庭はそれまでも上演の傍ら自ら演劇雑誌を刊行したり、新聞・雑誌へ寄稿したりしていたが、オペラの舞台活動を離れるに際して、今度は本格的に書くことを仕事の中心に据え、持ち前の古今東西の音楽の知識をベースに30冊以上の音楽書を大正末期までに世に送り出している。内容は音楽入門書、西洋音楽史、音楽理論、楽曲解説、歌唱法、楽器奏法、音楽辞典など多岐にわたり、これらはシリーズとなっているものも多い。そのほかりーマン『音楽美学』の翻訳も発表している⁽⁴⁾。書き言葉で音楽を伝えるという、一種の啓蒙的活動に多忙を極めていたうちに、ラジオ放送の開始が告げられた。

ラジオ放送の目的の一つに洋楽放送の普及、ひいては民衆の音楽趣味の向上があった⁽⁵⁾。その一環として「放送歌劇」があり、聴取者がオペラを理解し親しむよう解説付きによるオペラの訳詞上演が企図されたわけだが、それに必要なのはオペラの実演と理論、双方にかなり知悉している人物であり、伊庭は確かに適任であった。

2. 《ファウスト》放送の実際

2-1. 放送日時

《ファウスト》は1927（昭和2）年6月16日（木曜日）夜、「歌劇と映画劇の夕」という枠内で、菊池寛原作の放送映画劇『慈悲心鳥』とともに放送された。「番組確定表」⁽⁶⁾や各紙掲載のプログラムによれば、午後7時10分からの「ニュース」、7時25分からの平澤照尊講演「内面充実の生活」に続いて、放送歌劇《ファウスト》（抄演）として8時頃から約1時間にわたりスタジオ中継で聴取者の耳に届けられることになっていた。そしてそのあと『慈悲心鳥』が続く。しかし聴取者の投書⁽⁷⁾によると、オペラの放送は実際には1時間半続いたようだ。

2-2. 放送に携わった人々

出演の歌手（配役）、スタッフは以下の通りである⁽⁸⁾。

マルガレーテ（ソプラノ）＝菅野遊亀子　　ジーベル（メゾ・ソプラノ）＝佐藤美子
マルテ（アルト）＝植村政子　　ファウスト（テノール）＝田谷力三
ヴァレンティン（バリトン）＝内田栄一　　メフィストフェレス（バス）＝原田潤
男女市民・兵士＝JOAK 劇楽合唱団　　管弦楽＝JOAK オーケストラ
音楽指揮＝大塚淳　　放送指揮・解説＝伊庭孝

『都新聞』の出演者紹介⁽⁹⁾によると、菅野、植村の二人は新進の女性歌手、佐藤美子は広い音

域をもち、ジーベル最適の歌手、内田栄一は最近舞台慣れして一段の進歩を見せている歌手、そして田谷力三は紹介の要なく、また原田潤はベテラン声楽家、さらに指揮者の大塚淳については指揮界の大物で、その指揮はよく歌手を生かすとある。しかしながら大塚が放送歌劇において棒を振ったのはこの《ファウスト》だけである。伊庭は田谷力三と浅草オペラ時代から舞台をともにし、原田潤とは帝劇の『ファウスト』公演からの旧知の仲である。さらに内田栄一、田谷力三、佐藤美子は松平里子とともに1927(昭和2)年10月オペラの正統的上演を目指して「ヴォーカル・フォア」を結成し、「放送歌劇」だけでなく、実際の舞台上演でも目覚ましい活躍を見せていくことになる。

日本放送博物館には《ファウスト》放送時のスタジオ写真が保存されている。それによると、中央に設置された人の顔ほどもある大きなマイクのもと、伊庭がランニング姿で座り、台本に目を向けている。その右横に半袖シャツ姿の指揮者、その後ろにはアップライト・ピアノに座る奏者と譜めくりの男性二人、オーケストラのメンバーは最前列のヴァイオリン奏者4人が写っているだけなので全体の規模は分からない。写真左にはおそらく前列のソリストのほか合唱団員15人ほどが立ち姿で歌っている。男性はワイシャツ、あるいは麻と思われるジャケットを身に付けて皆ネクタイ姿、女性は着物姿である。放送日はちょうど梅雨の頃で蒸していたのか、さらに出演者が多いせいかスタジオが狭く感じられ、上演の熱気もあって余計に暑かったのか、伊庭のランニング姿が印象的である。

《ファウスト》はさらに1934(昭和9)年5月25日(金曜日)、夜8時から50分にわたり、新交響楽団練習所からの中継で放送された。

このときの配役・歌手、スタッフは次のとおりであり、伊庭の訳詞が再び使われた。指揮の篠原正雄は浅草オペラから伊庭と行動を共にしていた音楽仲間である。

マルガレーテ＝関種子 ジーベル＝沖津正子 マルテ＝熊代とよ子 ファウスト＝
小野博 ヴァレンティン＝東海林太郎 メフィストフェレス＝下八川圭祐
男女市民・兵士＝ヴォーカル・フォア合唱団 管弦楽＝日本放送交響楽団
音楽指揮＝篠原正雄 放送指揮・解説＝伊庭孝

2-3. 上演の実際

グノーのオペラ《ファウスト》(1859年初演)⁽¹⁰⁾は全5幕8場である。伊庭の構成も同じ5幕ではあるが、各幕において場を複数設定せず、多少構成を変えている。以下は「放送台本」の冒頭に記載されている全18曲から成る曲目一覧を幕構成に合わせて分割したものであり、曲目の表記は変えていない。

第1幕…ファウストの書斎

第1曲＝序曲 第2曲＝復活祭の歌と合唱 第3曲＝書斎の二重唱

第2幕…街頭

第4曲＝出陣の歌 第5曲＝金の子牛の歌 第6曲＝合唱(円舞曲)

第3幕…マルガレーテの隣家の庭

第7曲＝花の歌 第8曲＝カヴァチナ 第9曲＝ツウレの王の歌 第10曲＝宝石の歌

第11曲＝四重唱 第12曲＝夜の歌 第13曲＝恋の二重唱

第4幕…マルガレーテの家の付近

第14曲＝兵士の合唱　第15曲＝悪魔のセレネード　第16曲＝ヴァレンティンの死
第5幕…牢獄
第17曲＝牢獄の三重唱　第18曲＝天使合唱

伊庭の《ファウスト》をグノーの原曲と比較してみると、前者においては同じ幕内で場が転じるところ、すなわち第4幕における第1場の「マルガレーテの部屋」と第3場の「教会」、第5幕における第1場の「ハルツ山中、ワルプルギスの夜」と第2場の「古代の女王や遊女たちが集う壮麗な洞穴」の各場面がカットされている。それによって、第4幕第1場の〈紡ぎ車の歌〉などが省略されている。各幕単一場面によるのは視覚的要素をもたない放送の特性を考慮しているとも、放送時間の制約を受けているとも考えられる。そのほか、放送であるためか、原作にあるバレエ・シーンもカットされている。

前述したとおり、伊庭にとって『ファウスト』上演は初めてのことでない。1913（大正2）年にゲーテの『ファウスト』を森鷗外訳により本邦初演した際、演出を行うとともに、メフィストフェレス役での出演を果たしている。韻文劇である原作には本来挿入歌が数曲あり、伊庭は作曲をオペラ歌手の清水金太郎に依頼するとともに、グノーのオペラから数曲を盛り込んで、全体を一種の音楽劇の体裁に仕上げている⁽¹¹⁾。

さらに伊庭は浅草オペラにおいて、1919（大正7）年5月結成した新星歌舞劇団とともに10月に京都座で、12月には本郷座でグノーの《ファウスト》を上演した。本郷座の「絵本筋書」⁽¹²⁾と「放送台本」とを比較してみると、舞台構成にさほど変更のないことが分かる。「絵本筋書」には訳詞が含まれていないものの、この時の訳詞が「放送歌劇」でも用いられたのではないかと思われる。浅草オペラの特徴として、短い演目を複数組み合わせる趣向があり、《ファウスト》は「大歌劇」として2回に分けて他の演目（神秘劇『プラハの大学生』、新舞踊『ラ、カアニバル』、歌舞劇『戦争の始終』）とともに上演されている⁽¹³⁾。浅草オペラでの体験上、伊庭は放送時間に合わせた作品のダイジェスト化には難なく取り組めたのではないかと推測される。

2-4. 訳詞の特徴

実際の舞台公演と異なり、視覚的な助けなく聴覚だけで作品を理解する必要から、訳詞は非常に重要な役割を果たしていたように思われる。実際、「西洋式発声になじみ切れない人びとにとって、声楽放送は好まれなかったが、放送開始当初から、音楽講座の開設、邦訳歌詞の作成など、理解力を進めるための努力が続けられていた」⁽¹⁴⁾という。伊庭は「放送歌劇」開始前にすでに西洋音楽講座で「オペラの話」（1926年8月22日）をしている。

具体的にどのような訳詞となっているのだろうか。第1幕「ファウストの書齋」の冒頭で歌われるファウストの嘆き、そしてそこに重なる娘たちの暁を告げる合唱、それぞれの始まりの部分は以下のとおりである⁽¹⁵⁾。

嗚呼、塵ふかき此の書齋にて／眠りもやらず／真理を究めんために学びつくし／悶え苦しめても／奥義はとこしへに蔽ひかくされ／昔ながらの愚かの此身ぞ／ああ　ああ

眠れる乙女、目さめよ／朝日の光り、輝りそひて／森の小鳥は、歌をうたふ／ややに去りゆく、暗き光り／泉に湧くは、銀の水／花の蕾は、ほころびて／もの皆すべて、愛にみつ

ここから感じられるのは七五調の名残であり、古語や漢語が殆ど含まれていないにもかかわらず感じられる多少の古めかしさである。これは現代の眼から見ているからそう感じられるのだろうか。伊庭にとっては先駆的な森鷗外の訳語がたえず気になっていたのかもしれない。そしてこうした訳詞がどのように聴取されたのか、気になる点である。

2-5. 放送の反響

ラジオ放送に対する批評は現在でも一般紙誌においてはごく一部のページしか割かれていない。多く掲載されているのは聴取者の簡単なコメントである。まして録音体制の整っていなかった昭和初期において、ラジオの番組批評が殆ど行われなかったのも当然のように思われる。《ファウスト》放送後、新聞各紙に寄せられた批評も短くて、単なる印象を述べた感覚的批評になってしまっているのも、ラジオという特性から致し方ないのかもしれない。

まず1時間半に延びてしまった放送時間に対しては「長すぎる」⁽¹⁶⁾との指摘があった。伊庭に対しては解説も訳詞もおおむね評価されており⁽¹⁷⁾、放送全体については良い印象がもたれたようだ⁽¹⁸⁾。一方、前項で挙げたように、西洋式発声に慣れていないせいだろうか、「歌になると音楽が小うるさく聴こえ、合唱の文句は殊にガヤガヤするばかりでさつぱり分らない」⁽¹⁹⁾との指摘もあった。

3. ラジオでオペラを聴く

聴取者の投書によれば、「放送歌劇」の放送時間は長すぎたとある。どうしてそのように感じたのだろうか。そもそもラジオでオペラを聴くとはどういう状況であろうか。そして「放送歌劇」前史に当たる浅草オペラの熱狂的ファンは果たして「放送歌劇」の愛聴者となったのだろうか。

聴覚だけに頼るラジオはホールでの舞台観劇とは異なり、聴取者と基本的に一對一の関係をつくる。視覚的要素に頼らない分、想像力を喚起するともいえるが、一方で集中力を必要とする場合もあるだろう。もし「放送歌劇」の演目が未知のものであったなら、それだけいっそう傾聴しなければその内容を理解することが難しくなる。音楽だけならまだしも、オペラは言葉を伴うために、その意味の把握が求められるし、母国語であっても歌詞の聴取が難しく感じられる場合がある。集中を長く続けるのは体力的にも精神的にも楽なことではないため、放送時間が長く感じられたのかもしれない。

一方、浅草オペラの場合は作品の享受の仕方がまったく異なり、まずは身体的、感覚的にその場を楽しむことに観客の喜びがあった。歌に陶酔し刺激され、観客同士も連帯しよう。そこは〈いまここ〉的性質⁽²⁰⁾が、すなわち猥雑さの中に歪曲した形であるにせよ、アウラが多少は失われずに存在する場所であり、観客もそれを求めて足を運んだのだろう。しかし、伊庭が退散せざるを得なくなったように、このアウラは過度の消費・消耗により、その光を消失してしまった。

「放送歌劇」にも〈いまここ〉的性質が見られるのだろうか。オペラのスタジオ上演を伝えるという意味で〈いま〉的性質は保持されているが、場所を共有しないという意味で〈ここ〉的性質はあらかじめ失われているといえる。それまでのオペラの舞台上演の片鱗を残しながらも、新しい技術、あるいはメディアと結びついた作品の提供と享受の形を示しているのが「放送歌劇」ではないだろうか。従って受け手の聴取のあり方についても、従来のオペラ観客のそれとは当然異なっているはずである。

おわりに～「放送歌劇」の果たした役割

増井敬二氏は「放送歌劇」の成果として、①オペラを一般の人に伝えたこと、②専門家に対しては浅草オペラで崩れていた日本のオペラ状況を認識させ勉強し直させたこと、③マイクにより声量の少ない当時の歌手の声が明瞭に聞こえたこと、④聴取率が非常に良かったこと、を挙げている⁽²¹⁾。佐藤英氏は1927（昭和2）年の「放送歌劇」の特徴として、①西欧各国のオペラが満遍なく選択されていたこと、②大スターの客演に頼らなかったこと、③日本人歌手のオペラ経験の場となったこと、を指摘している⁽²²⁾。両氏の分析から、「放送歌劇」が歌手の側からも、また聴取者の側からも有用な場であったことが分かる。

伊庭は後年、「洋楽放送の新形態」⁽²³⁾を問われた際に、「放送歌劇」を先行例として振り返り、その長所として、目的が明確にあり、連続した仕事であったため洋楽プログラム中もっとも成果をあげたこと、また出演者を固定することにより生活の安定が図れたことなどを挙げている。これは浅草オペラには求めても得られなかったことであり、こうした観点から、洋楽放送を行っていくべきだと強調している。「放送歌劇」はいったん終了したが、伊庭はそのほかに洋楽放送の向上推進のための洋楽選曲協議委員会（1929年設置）や、放送における音楽語彙を統一するための西洋音楽語彙格定委員会（1928年設置）のメンバーとして洋楽放送の発展に寄与していくこととなる⁽²⁴⁾。

註

・旧漢字を新漢字に書き改め、引用文中のルビは適宜省いたが、旧仮名遣いはそのまま記した。

(1) 堀内敬三『音楽五十年史（下）』講談社学術文庫、1977年、199頁。

(2) 「放送歌劇」における佐藤英氏の論文は以下の通り。

・「1925～1926年にかけてのJOAKにおけるオペラ関連番組」『桜文論叢』第85巻、2013年。

・「『放送歌劇』の開始」『桜文論叢』第86巻、2014年。

・「日本のラジオ放送におけるヴェーバーのオペラ《魔弾の射手》」『桜文論叢』第87巻、2014年。

・「『放送歌劇』の興隆と「ヴォーカル・フォア」の結成」『桜文論叢』第88巻、2015年。

・「日本のラジオ放送におけるリヒャルト・ヴァーグナー」『桜文論叢』第89巻、2015年。

そのほか「放送歌劇」については、増井敬二『日本オペラ史～1952』（水曜社、2003年、198～200頁および481～483頁）を参照。

(3) 生駒歌劇については、伊藤直子「伊庭孝と生駒歌劇（1921）」（跡見学園女子大学『コミュニケーション文化』第10号、2016年）を参照。

(4) 伊庭孝の大正期の著作目録については、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。

(5) 日本放送協会放送史編修室編『日本放送史 上』日本放送協会、1965年、214頁。

(6) 日本放送協会編『NHK番組確定表／ラジオ』CD-ROM版（NHK放送博物館所蔵）。

(7) 『日刊ラヂオ新聞』（1927年6月20日、4面）および『都新聞』（1927年6月25日、7面）。

(8) グノー《ファウスト》「放送台本」（NHK放送博物館所蔵）。

(9) 『都新聞』1927年6月16日、8面。

(10) グノーの《ファウスト》についてはスタンリー・セイディ編『新グローヴ オペラ事典』（中矢一義・土田英三郎日本語版監修、白水社、2006年、555～559頁）を参照。

(11) 『ファウスト』本邦初演については、伊藤直子「伊庭孝における音楽劇の萌芽―ゲータ『ファウスト』

- の上演（1913）をめぐって」（『国立音楽大学研究紀要』第49集、2015年）を参照。
- (12) 『大歌劇 ファウスト 他—絵本筋書』新星歌舞劇団・本郷座、1919年12月（早稲田大学演劇博物館所蔵）。
 - (13) 増井敬二『浅草オペラ物語』芸術現代社、1990年、127-129頁。
 - (14) 『日本放送史 上』215頁。
 - (15) グノー《ファウスト》「放送台本」。
 - (16) (17) (18) 『日刊ラジオ新聞』（1927年6月20日、4面）および『都新聞』（1927年6月25日、7面）。『都新聞』（1927年6月16日、8面）番組紹介欄の見出しには「努力の跡見える伊庭氏の訳詞」とある。
 - (19) 『都新聞』1927年6月25日、7面。
 - (20) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」久保哲司訳『ベンヤミン・コレクション1—近代の意味』所収、ちくま学芸文庫、1995年、588-591頁。
 - (21) 増井敬二『日本オペラ史～1952』198頁。
 - (22) 佐藤英「放送歌劇」の興隆と「ヴォーカル・フォア」の結成」139-140頁。
 - (23) 伊庭孝「洋楽放送の新形態」『放送』1935年10月号、59-60頁。
 - (24) 『日本放送史 上』214、216頁。