

【論文】

大正・昭和初期のカルメン受容

—「オペラ抜粋曲」のレパートリー形成とその背景—

井上 登喜子

1. はじめに

ジョルジュ・ビゼー (Bizet, Georges, 1838-1875) のオペラ《カルメン *Carmen*》⁽¹⁾ (1875年にパリのオペラ・コミック座で初演) は、19世紀後期から20世紀初頭にヨーロッパのオペラ劇場で人気の演目となり (丸本・他編 2017: 120-123)、それに伴い、オペラの抜粋曲や編曲が演奏会のレパートリーとして広く普及した。こうした《カルメン》の普及過程は、「オペラ抜粋曲」⁽²⁾の楽譜出版に顕著に見て取れる。ライプツィヒの楽譜出版社フリードリヒ・ホフマイスターの音楽出版物目録の「ビゼー／カルメン」の項目を一例に挙げると、1881年にはヴォーカルスコアと「ハバネラ」「闘牛士の歌」のピース楽譜など数えるほどだったが (Hofmeister 1881: 56)、1904-1908年には54種類に増加し、総譜、ヴォーカルスコア、アリアのピース楽譜に加えて、ピアノ連弾、バイオリンやチェロ等の弦楽器とピアノの合奏、サロン・オーケストラなど多様な編成によるオペラ抜粋曲の編曲楽譜が出版された (Hofmeister 1910: 75-77)。出版楽譜の種類と数の増加や楽器編成の多様化は、ヨーロッパにおいて「オペラ抜粋曲」がさまざまな種類の演奏会文化をつなぐ「共通文化 *common culture*」 (Weber 2008: 4) として機能してきたことを示唆している。

日本に目を向ければ、初期のカルメン受容は、オペラそのものでなく、まずもって「オペラ抜粋曲」の導入と普及によって推進された。その役割を担ったのは東京音楽学校と軍楽隊である。東京音楽学校 (明治20 (1887) 年創設) では、お雇い外国人の音楽教師たちが《カルメン》の器楽や声楽の抜粋曲 (組曲やアリア) を指導教材として導入し、同校在學生や出身者の日本人が学内外で演奏した記録も残される (第2節で詳述)。軍楽隊では、オペラやオペレッタ等の劇音楽は重要なレパートリーであり、《カルメン》からの器楽抜粋曲の演奏頻度は高かったという⁽³⁾。明治45 (1912) 年にオペラ歌手の柴田 (三浦) 環著『世界のオペラ』で《カルメン》の梗概が紹介され (柴田 1912: 418-425)、大正期に入ると《カルメン》の台本と歌詞の日本語翻訳が登場し、声楽曲のピース楽譜が出版された。浅草オペラや芝居の興行で「カルメン」が大衆の人気を得たのは大正期半ばである。一方、同じ頃に若者の知識人層によって設立された学生オーケストラの演奏会では、ベートーヴェンやシューベルトの交響曲とならんで《カルメン》

組曲が人気のレパートリーとなった。ヨーロッパでは、「オペラ抜粋曲」はオペラから派生したレパートリーとして流通したが、日本の洋楽受容過程では逆のルートを辿った。「オペラ抜粋曲」は、さまざまな音楽活動を通して全国に浸透し、オペラ受容の足掛かりを築いたのである。

本稿は、「カルメン抜粋曲」の受容と普及に注目し、第2節では東京音楽学校の初期の演奏、第3節では大正期半ばの「カルメン」の翻訳と舞台上演、第4節では大正から昭和初期の学生オーケストラのレパートリー形成の考察を通して、日本におけるカルメン受容の一過程を明らかにすることを目的とする。

2. 初期の「カルメン抜粋曲」受容

明治20(1887)年に音楽取調掛を母体とする東京音楽学校が創立し、正規の教育を受けた音楽家が誕生するようになると、学校が主催する「卒業演奏」のほか、学友会(明治25年)・同声会(明治29年)組織が運営する演奏会が盛んになった(『東京藝術大学百年史』演奏会篇第一巻:3-6)。これらの初期の演奏活動⁴⁾において、ビゼーの小品は取り上げられた(表1参照)。最初の演奏記録は、明治26(1893)年7月8日の卒業式でのバイオリン独奏とオルガン伴奏による「セルツォ⁵⁾[スケルツォ](風琴伴奏)ビゼー作曲」であり、同年12月17日の学友会演奏会では「ラルシエン中のインター、メヅ」[《アルルの女》より間奏曲]が演奏されている(前掲書:20-22)。選曲者は明記されないが、当時東京音楽学校で「バイオリン・指揮・音楽一般」の指導にあたった外国人教師、ルドルフ・ディットリッヒ(Dittrich, Rudolf, 1861-1919. 在職:1888-1895)の意向が反映されていると考えるのが妥当だろう(前掲書:6, 23)。

明治31(1898)年に東京音楽学校で定期演奏会が開始されると、ドイツ人のアウグスト・ユンケル(Junker, August, 1868-1944. 在職:1899-1912)がオーケストラの指導者として雇用され、その教育の成果として、定期演奏会で管弦楽小品が披露された。ビゼー作品としては、明治33年12月8、9日の第5回定期演奏会で《カルメン》組曲抜粋⁶⁾、明治37年6月4、5日の第10回定期演奏会で《アルルの女》(演奏曲目不詳)、翌年3月18、19日の第12回定期演奏会で《アルルの女》第一組曲が演奏された(前掲書:95, 165)。

契約満了のユンケルに替わり、大正2(1913)年に雇用されたグスタフ・クローン(Kron, Gustav, 1874-没年不詳. 在職:1913-1924)は、ベートーヴェンの交響曲や協奏曲を中心に、リストやシベリウスの交響詩など、ヨーロッパの管弦楽演奏会がレパートリーとしてきた作品を定期演奏会に導入した。それと引き換えに、ビゼーのオペラ(劇音楽)抜粋曲は、定期演奏会の目次から外れていくことになる。

一方、卒業式や学友会主催の演奏会において、オペラ《カルメン》のアリアが取り上げられるようになる。この時期のアリア抜粋演奏の増加は、ノルウェー出身の音楽家兼ピアニスト、ハンカ・ペッツォルト(Petzoldt, Hanka, 1862-1937; 在職:1910-1923)の指導に負うところが大きい。ペッツォルトの弟子たちは学内演奏会のみならず、学外の公開演奏会でもアリアを演奏

【表 1】 東京音楽学校の演奏会におけるビゼー作品の演奏

西暦	和暦	演奏機会	演奏曲目	演奏形態
1893	明治 26	卒業式	バイオリン曲セルツォ (風琴伴奏)	独奏
		学友会演奏会	ヴァイオリン曲：ラルゼン中のインター、メヅ	独奏
1900	明治 33	第 5 回定期演奏会	カルメン (プレリュード、アラゴネーズ、インテルメッツォ、フィナーレ)	管弦楽
1904	明治 37	第 10 回定期演奏会	ラルゼヌ	管弦楽
1905	明治 38	第 12 回定期演奏会	ラルゼヌ (プレリュード、ミニユエット、アダジエット、カリオン)	管弦楽
1910	明治 43	第 23 回定期演奏会	スモト「ラルゼンヌ」 (プレリュード、ミニユエット、アダージョ、カリヨ)	管弦楽
1911	明治 44	夏期講習演奏会	カルメン抜粋	管弦楽
1914	大正 3	学友会恤兵演奏会	ソプラノ：「カルメン」中のミカエラの宣叙調と抒情調	独唱
1915	大正 4	卒業式	ベルトの愛らしき娘	独唱
			歌劇「カルメン」の三部連唱曲	合唱 (三部)
		学友会春季演奏会	管弦楽組曲カルメン	管弦楽
		御大礼奉祝演奏会 (名古屋・京都・大阪)	「カルメン」の花の Aria	独唱
1916	大正 5	皇后行啓演奏会	「ラルゼンヌ」のメヌエット及びファーランドール	管弦楽
1917	大正 6	学友会秋季演奏会	「カルメン」より、ハバネラ	独唱
		学友会第 21 回土曜演奏会	「カルメン」中のトリアドルの歌	独唱
1918	大正 7	学友会第 22 回土曜演奏会	「カルメン」第二幕中の合奏	合唱
			「カルメン」第四幕中の合唱	合唱
		学友会春季演奏会	「カルメン」より、ミカエラの抒情調	独唱
1919	大正 8	学友会第 27 回土曜演奏会	「カルメン」より、ミカエラの Aria	独唱
1922	大正 11	学友会秋季演奏会	「カルメン」第二幕ジブシーの歌	独唱
1923	大正 12	卒業式	歌劇カルメン中の第 20 番三部唱	合唱
1930	昭和 5	卒業式	歌劇「カルメン」のミカエラの抒情調	独唱
		選科演奏会 (洋楽・邦楽)	組曲「ラルゼンヌ」中のメヌエット	ピアノ二重奏
1931	昭和 6	学友会秋季演奏会	ミカエラの詠唱、カルメンより	独唱
1933	昭和 8	卒業式	「カルメン」中、ミカエラの Aria	独唱
1934	昭和 9	特別演奏会	「アルルの女」第二組曲	管弦楽
		第 75 回学友会演奏会	「アルルの女」第二組曲	管弦楽
		第 76 回学友会演奏会	「アルルの女」第二組曲	管弦楽
		演奏旅行 (仙台・小樽・札幌・旭川・秋田・横浜)	「アルルの女」第二組曲	管弦楽
1935	昭和 10	研究科演奏会	カルメン幻想曲	ピアノ独奏
1937	昭和 12	第 103 回学友会演奏会	「カルメン」より、ハバネラの歌、セギデーラの歌	独唱
1939	昭和 14	学友会第 115 回洋楽演奏会	「カルメン」より、ハバネラの歌	独唱
		第 116 回洋楽演奏会	「カルメン」より、ホセの詠唱	独唱
		第 116 回洋楽演奏会	「真珠採り」より 夢の如く聴く歌声	独唱
1940	昭和 15	卒業式	「カルメン」中ミカエラの詠唱	独唱
		総裁宮奉戴記念演奏会	「真珠とり」ナデールの詠唱	独唱
		学友会第 124 回洋楽演奏会	「カルメン」より、ミカエラの詠唱	独唱
		演奏旅行 (仙台・函館・小樽・札幌)	「カルメン」中、エスカミリオの詠唱	独唱

* 本表は『東京藝術大学百年史 (演奏会篇)』第 1 巻 (1990) に基づき、筆者が作成したもの。作品名の表記は同書の記載に倣った。

している。例えば、ソプラノの永井いく子（後年は「郁子」と表記）とアルトの柳（中島）兼子は、大正3（1914）年12月6日に帝国劇場で開催された「東京フィルハーモニー会第14回演奏会：恤兵シンフォニー音楽会」⁽⁷⁾で、管弦楽伴奏でミカエラのアリアと「ハバネラ」をそれぞれ演奏している⁽⁸⁾。

以上のように、《カルメン》や《アルルの女》の管弦楽組曲は、東京音楽学校創設期の外国人教師の教育的意向を反映した選曲を通してもたらされたが、大正後半期以降は次第に演奏されなくなった（表1）。一方、《カルメン》のアリアは、大正期から昭和にかけて、学内のさまざまな演奏機会で開催されるとともに、東京音楽学校出身の声楽家が学外の演奏会、浅草オペラ⁽⁹⁾、ラジオ放送⁽¹⁰⁾に出演して歌唱したことで広く普及していった。

3. 大正期の「カルメン」受容の背景

昭和14（1939）年4月発行の『月刊楽譜』に、堀内敬三（1897-1983）⁽¹¹⁾は、「ビゼー百年祭記念 歌劇『カルメン』上演に就いて」と題した記事を書き、オペラ《カルメン》が「芸術的にすぐれたものであり、且つ大衆の心にぴつたり触れる」「真の傑作」であり、世界各国の歌劇場で「重要な出し物」（堀内1939：35）になっていると述べた後、大正期の日本における「カルメン」上演について次のように回顧している。

日本音楽愛好家にとっても「カルメン」は最も親しい最も懐かしい歌劇であると思ひます。日本では大正八年九月に帝国劇場で露西亞歌劇団が初めて上演して以来、或は浅草オペラにより、或いはカーピイ太利歌劇によつて親しまれましたが、近年に到つてはさう云ふ団体が無くなつたので、たまに此歌劇が上演されても抄演程度のものしか見られませんでした（前掲書：35-36）⁽¹²⁾。

堀内が言うように、日本の音楽愛好家が「カルメン」の舞台上演に初めて接したのは大正期半ばであり、海外歌劇団の来日公演によるいわゆる西洋直輸入のオペラと、「浅草オペラ」の興行による日本語台本に西洋風の音楽を合わせた折衷的な音楽劇を、ほぼ同じタイミングで受容したのだった。

大正期の人々にとって《カルメン》が「最も親しい歌劇」になった大きな理由の一つに、原作やオペラ台本の翻訳・刊行が進んだことが挙げられる。オペラ原作となったプロスペル・メリメの作品「カルメン」の日本語翻訳が初めて刊行されたのは、江口；富田によれば、大正4（1915）年の『メリメ傑作集』（厨川白村；一宮栄蔵訳）だった。その後も、大正から昭和戦前期までに9種類の翻訳が出版されており（江口；富田1978：63-64）、文学界においても「カルメン」作品がこの時期に注目を集めていた様子が窺える。オペラ《カルメン》の訳詞が発表されたのは、メリメの原作の翻訳が刊行された翌年のことだった。

3-1. 堀内敬三の「歌劇『カルメン』台詞」

大正5(1916)年、堀内敬三による《カルメン》の訳詞は、大田黒元雄(1893-1979)が同年3月に創刊した雑誌『音楽と文学』に、「歌劇『カルメン』台詞」という連載記事として、4月から7月まで4回にわたり掲載された。タイトルに「台詞」とあるように、ビゼーの《カルメン》全4幕にわたる日本語翻訳である。初回の記事の冒頭で、堀内が「此の訳は全部曲譜につけて歌ひ得べく作り。時に原意を遠ざかり或は晦渋の句を連ぬ」(『音楽と文学』4月号:13)と記しているように、その日本語訳は、譜例こそ掲載されないが、楽曲の旋律に合わせて日本語で歌唱することを前提に語数や音韻に気が配られている。翻訳にあたり、原語(フランス語)、ドイツ語、英語の歌詞を参考にし、米国留学中にこのオペラに合唱で参加した演奏経験も活かされたとのことだ⁽¹³⁾。

同年(大正5年)、堀内の《カルメン》訳詞は、妹尾幸次郎(号は幸陽、1891-1961)の勧めにより、セノオ音楽出版社が出版する「ハバネラ」、「闘牛士の歌」、「ミカエラのアリア」等のピース楽譜の歌詞に採用された。その折に、堀内は訳語を改訂し、例えば「ハバネラ」では合唱部分を省略して、伴奏パートに統合するといった改変も加えている⁽¹⁴⁾。また、大正13(1924)年に『セノオ歌劇全譯叢書』の刊行が始まると、第1巻に《カルメン》が当てられた⁽¹⁵⁾。訳詞の発表から、ピース楽譜、オペラ全訳シリーズが相次いで出版されたことは、大正年間に「カルメン」の知名度と人気がいかに高まっていったかを物語っている。

3-2. 「カルメン」の舞台上演：浅草オペラとロシア大歌劇団

『音楽と文学』5月号に掲載された「歌劇『カルメン』台詞」の第2回以降には、タイトルに続いて「禁無断興行」と記されている。翻訳台本を無断使用する興行を牽制するような書きぶりからは、(そうした事例があったかは不明だが)、当時「カルメン」の舞台上演の需要が高まっていたことを窺わせる。実際、浅草の興行指定地域「六区」の浅草オペラや京都の新京極の劇場街で、大正7(1918)年から大正12(1923)年の間に、「カルメン」は繰り返し上演される人気の演目だったのである⁽¹⁶⁾。

これらの「カルメン」上演が、ビゼーの《カルメン》からどのくらい隔たっていたかは、例えば、東京有楽座での高木徳子出演の「カルメン」が「メリメの原作にオペラの音楽を少し使う」(増井1984:373. 強調は筆者による)程度だったことや、芸術座の松井須磨子出演の「カルメン」には中山晋平作曲・北原白秋作詞による曲⁽¹⁷⁾が使われたことから類推できよう。また、浅草オペラの典型的な興行は、「1公演に3~6本の作品を並べ、1日3~4回、年末年始などのかき入れ時には10回近くプログラムが繰り返された」(中野2011:67)⁽¹⁸⁾とのことで、こうした興行形態からは、当時の舞台が原作オペラからかなり抜粋し、変更を加えたものだったことが窺い知れる。浅草独特の歌劇「カルメン」は、オペラ《カルメン》と同一視はできないが、

それ故に大衆娯楽として人気を誇り、大正期の人々にとって「最も親しい歌劇」との評判を集めたのだろう。

こうした浅草オペラの全盛期に、大正8（1919）年と大正10（1921）年の2回にわたってロシア大歌劇団が来日し、本場西洋式のグランドオペラを上演したことは、日本の音楽界に大きな影響を与えた。ロシア大歌劇団はロシア革命のために祖国を逃れて極東へ渡ってきた90人余の白系ロシア人からなる歌劇団で、東京、横浜、神戸、大阪、京都を巡業し、さらに「上海をはじめとするアジア各地や、アメリカにまで及んだ」（森本2021：89）。日本での第1回公演は、大正8年9月1日から10月9日までにオペラ10作品、41公演、第2回公演は大正10年9月1日から11月19日までに18作品、67公演が行われた（増井2003：462-466、森本2021：95, 105）。公演に関しては新聞等で「本格的なオペラ」と大々的に宣伝され、東京を始めとする公演地での音楽愛好家や知識人層の関心は高く、高額入場料にも拘らず、連日劇場は満員となった（増井2003：150）。ただし、原語上演でないことや合唱の不足、舞台美術の貧弱など、知識人からは不満の声も聞かれた⁽¹⁹⁾。

ロシア大歌劇団による日本での上演作品の内、《カルメン》は最も上演回数が多く（第1回日本公演では8回、第2回日本公演では12回）、公演を鑑賞した音楽評論家や文人たちは著作でそれぞれに言及しており⁽²⁰⁾、その反響の大きさを窺わせる。

以上のように、大正期には、「カルメン」をめぐる出版物（メリメの原作、オペラの台本の翻訳や梗概、楽譜、批評や随想など）と多様な形態の舞台上演を通して、民間でのカルメン人気も醸成されていった。当時の「カルメン」人気も、音楽愛好家の音楽趣味やレパートリー形成にも少なからず影響を与えたであろうことは想像に難くない。

4. 大正・昭和初期の「カルメン抜粋曲」の普及

明治期に東京音楽学校や軍楽隊に導入された《カルメン》組曲は、大正から昭和にかけて、プロ⁽²¹⁾や学生のオーケストラによって演奏されるようになった。また、一般大衆の間に楽器演奏の趣味が流行するのにもない⁽²²⁾、マンドリンやハーモニカを始めとする多様な楽器の演奏曲目に取り入れられ⁽²³⁾、受容層の裾野を広げていった。一方、《カルメン》のアリアは、東京音楽学校出身の声楽家や浅草オペラの歌手たちが、オーケストラ演奏会の客演やリサイタル、ラジオの「放送歌劇」⁽²⁴⁾に出演して歌唱したことにより、広く知られるようになった。

本節では、音楽愛好家の演奏活動のうち、若者知識人層の代表的な事例として、学生オーケストラの演奏会を取り上げ、「カルメン抜粋曲」のレパートリー形成について分析する。

4.1. 学生オーケストラのレパートリー形成

本稿では、旧帝国大学および私立大学において、明治末期から大正期までに設立された学生オーケストラをサンプルとする（表2）⁽²⁵⁾。学生オーケストラに注目する理由は、高等教育機関が地理的に全国の拠点をカバーしていること、「大正年間に限って見た場合、これらのわが国の洋楽普及にもっとも貢献した団体」（西原 2000：153-154）と評価され、その演奏活動は当時の若者の知識人層の音楽趣味を反映すると捉えうるからである。

表3は、サンプルとする学生オーケストラ9団体が昭和16（1941）年までに行った公開演奏会（計405回）で演奏した管弦楽作品（のべ1,560曲）を集計し、演奏回数をもっとも多い上位10曲を示したものである⁽²⁶⁾。ビゼーの《カルメン》組曲が全体の1位であり、巷での人気に劣らず、若者知識人層の間でも高く支持されていたことを示すデータと言えよう。シューベルトの《未完成交響曲》とベートーヴェンの交響曲第5番が同数で2位に位置する。交響曲が半数を占めるのと並んで、オペラ（や劇付随音楽）の抜粋曲が学生オーケストラの主要なレパートリーを築いていたことは興味深い。

次項で「カルメン抜粋曲」のレパートリー形成について考察する前に、ここでは上位10曲のレパートリー形成にみられる全体的な特徴を捉えておきたい。

第一に、オペラ抜粋曲と交響曲は、設立年が早い二団体、すなわち明治35（1902）年設立の慶應義塾ワグネル・ソサイエティー（以下、慶應ワグネル）と明治42（1909）年設立の九州帝国大学フィルハーモニー・オーケストラ（以下、九大フィル）の先駆的な演奏によって、それぞれに演奏会曲目として導入された。慶應ワグネルは、明治39年にヴァーグナーの《タンホイザー》からの抜粋、明治41年

【表2】 学生オーケストラのサンプル

学生オーケストラ	設立年
慶應義塾ワグネル・ソサイエティー	1902（明治35）
九州帝国大学フィルハーモニー会	1909（明治42）
早稲田大学交響楽団	1913（大正2）
京都帝国大学学友会音楽部オーケストラ	1916（大正5）
東京帝国大学学友会音楽部オーケストラ	1920（大正9）
東北帝国大学学友会音楽部オーケストラ	1921（大正10）
北海道帝国大学・札幌シンフォニー・オーケストラ	1922（大正11）
学習院輔仁会音楽部オーケストラ	1922（大正11）
北海道帝国大学・文部会音楽部オーケストラ	1924（大正13）

【表3】 学生オーケストラの管弦楽レパートリー上位10曲（1902～1941）

順位	作曲家	作品	演奏回数
1	ビゼー	《カルメン》組曲	40
2	シューベルト	《未完成交響曲》	36
3	ベートーヴェン	交響曲第5番	36
4	ビゼー	《アルルの女》組曲	29
5	ベートーヴェン	《エグモント序曲》	22
6	ブラームス	《ハンガリー舞曲》	21
7	ベートーヴェン	交響曲第1番	21
8	ベートーヴェン	交響曲第8番	20
9	ワーグナー	《タンホイザー》抜粋	19
10	ベートーヴェン	交響曲第6番	13

* 【表2】のサンプル9団体の公開演奏会405回における演奏回数を集計した。

** 井上 2010（p. 57）の表2を再構成したものの。

に《カルメン》からの抜粋（いずれも弦楽合奏）を演奏している（『慶應ワグネル 65 年史』：10-14）。また、九大フィルは、大正 8（1919）年にベートーヴェンの交響曲第 1 番（本邦初演）を皮切りに、第 5 番（1921 年）、第 6 番（1920 年）、シューベルト《未完成交響曲》（1920 年）を演奏している（『九大フィル 100 年史』：40）⁽²⁷⁾。多くの曲が、東京音楽学校による初演年代⁽²⁸⁾に続いて導入されており、先行団体から後続団体へのレパートリーの伝播と捉えることもできるだろう。

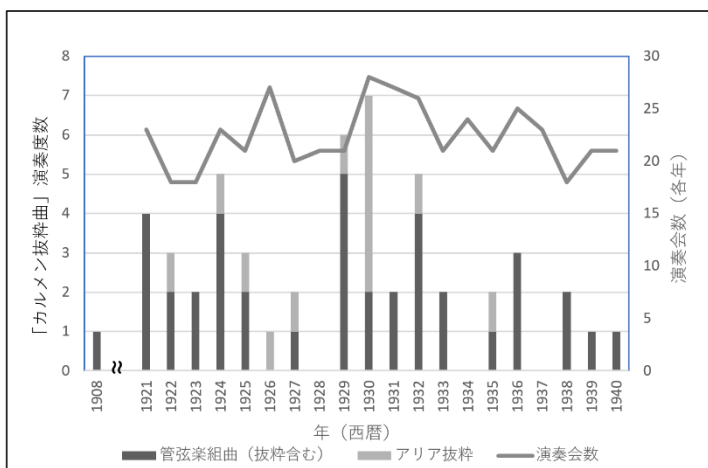
第二に、レパートリー形成とその時期に注目すると、《カルメン》、《未完成交響曲》、交響曲第 5 番、《アルルの女》、《タンホイザー》は大正期半ば（1920 年代）から複数団体に普及した一方、ベートーヴェンの一連の交響曲（第 5 番以外）と《エグモント序曲》は昭和初期（1930 年代）に普及し始める。後者のベートーヴェン・レパートリーの形成には、学生オーケストラによる作品受容の拡大や深化が見て取れるが⁽²⁹⁾、こうしたレパートリー選択の傾向は、大正から昭和の変わり目にラジオ放送（1925）や国産レコード（1927）等の新しいメディアが登場し、音楽の聴取機会や情報の伝達範囲が増大したこととも関係している（井上 2010：60, 63-65）⁽³⁰⁾。

第三に、複数のメディアが作用し、レパートリー形成を推進した例も指摘しておきたい。シューベルト作品は、明治末より東京音楽学校や慶應ワグネルで歌曲や《軍隊行進曲》を中心に受容されてきたが、昭和 3（1928）年の作曲家没後百年記念を機に、音楽雑誌がシューベルト記念号を刊行し、国産レコードの発売種類数が増加するなど、メディアの働きかけによって、《未完成交響曲》のレパートリー形成が急速に進んだ（前掲論文：65）⁽³¹⁾。

4-2. 学生オーケストラの演奏会と「カルメン抜粋曲」

明治末に導入され、大正半ば（1920 年代）に普及した「カルメン抜粋曲」はどのように演奏されてきたのだろうか。図 1 は学生オーケストラによる「カルメン抜粋曲」の曲種別（管弦楽組曲とアリア）の演奏度数の推移を棒グラフで、参考値として年ごとの演奏会総数を折れ線グラフで示したものである⁽³²⁾。そのうち、各団体の曲種別の初演情報を表 4

【図 1】学生オーケストラの「カルメン抜粋曲」の演奏度数と種類



* 演奏度数は 1 回の演奏会で《カルメン》の曲が扱われていれば、抜粋でも組曲でも「1」と数えた。

** 参考値として、本サンプルによる年ごとの演奏会の総数を折れ線グラフで示した。1908 年の演奏会数合計は 2 回、いずれも慶應ワグネルによる。

【表4】学生オーケストラによる「カルメン抜粋曲」の曲種別初演情報

演奏年月日	学生オーケストラ	「カルメン抜粋曲」の曲目	独唱者の情報
明治41 (1908) /11/22	慶應義塾ワグネル	カルメン抜粋、弦楽合奏	—
大正10 (1921) /11/11	京大	カルメン組曲抜粋、管弦楽演奏	—
大正10 (1921) /12/10	東大	カルメン第1組曲	—
大正11 (1922) /2/25	慶應義塾ワグネル	カルメンより、闘牛士の歌	有馬大五郎 (バリトン)
大正11 (1922) /10/14	慶應義塾ワグネル	カルメン組曲、管弦楽演奏	—
大正13 (1924) /10/28	北大札幌シン	カルメン組曲	—
大正13 (1924) /11/30	早稲田	カルメンより、ハバネラ	柴田秀子 (メゾ・ソプラノ)
大正14 (1925) /6/6	慶應義塾ワグネル	カルメンより、アリア抜粋	藤原義江(テノール)
大正14 (1925) /11/3	北大文部会	カルメン、第2幕の間奏曲	—
昭和2 (1927) /6/19	京大	カルメンより、ジプシーの歌	柳兼子 (アルト)
昭和4 (1929) /11/16	北大文部会	カルメン、前奏曲	—
昭和5 (1930) /6/7	北大札幌シン	カルメンより、ハバネラ、ジプシーの歌、間奏曲第2	太田恒子(ソプラノ)
昭和7 (1932) /11/12	学習院	カルメン、行進曲	—
昭和10 (1935) /10/27	東北大	カルメン組曲	—

* 各団体による、「カルメン抜粋曲」の曲種・演奏形態別の初回演奏の情報のみ記した。

にまとめた。今回のサンプルで最も早い演奏記録は、先述の通り、明治41 (1908) 年の慶應ワグネルの弦楽合奏⁽³³⁾による演奏である(資料1)。以後13年の空白を経て、大正10 (1921) 年に東大オケと京大オケが組曲(抜粋)を演奏すると、演奏団体は増加し、大正13 (1924) 年から昭和10 (1935) 年には九大フィル以外のすべての団体が演奏するようになった⁽³⁴⁾。

管弦楽組曲の導入に続いて、大正11 (1922) 年以降はアリアもプログラムに登場し、独唱者には東京音楽学校出身の柴田秀子 (1894-1980) や柳兼子 (前出)、浅草オペラを経て海外経験をもつスター歌手の藤原義江 (1898-1976) 等の名前が確認できる(表4右欄)⁽³⁵⁾。

最後に、演奏会のプログラム構成に注目したい。明治41 (1908) 年11月22日の慶應ワグネルの演奏会で初めて「カルメン抜粋曲」が演奏された際はプログラムの途中に配置されている(資料1)。当時の慶應ワグネルのプログラム構成は、声楽と器楽、独奏(唱)と合奏(唱)という異なる演奏形態が組み合わせられ、さらに邦楽曲も含む和洋折衷の寄せ集め形式だった。初

【資料1】慶應義塾ワグネル・ソサイエティー第12回演奏会(『音楽界』2(1))

慶應義塾ワグネル・ソサイエティー		
明治41 (1908) 年11月22日 第12回演奏会 定期演奏会		
ラインバッハ	ファンタジー	ピアノ独奏
パーティング	プリース・ノット・オブ	独唱
ゴタート	ベルソイス	ヴァイオリン独奏
ウェーバー	御堂の夜	合唱曲
ロッシェニ	楽しき農夫	合唱曲
—	磯千鳥	三曲
—	弁内侍	薩摩琵琶
—	不詳	ピアノ独奏
—	松竹梅	三曲
—	道成寺	長唄
ハイドン	セレナーデ	弦楽合奏
ビゼー	カルメン 抜粋	弦楽合奏
バーナード	キングローズ序曲	管弦楽合奏
パーロー	エンゼルポルカ	管弦楽合奏
リックスナー	アウスシェーネル・ツァイト・ワルツ	管弦楽合奏
クラーク	ラマッチッシュ	管弦楽合奏

めて管弦楽組曲の全曲演奏が行われたのは、大正10(1921)年12月の東大オケの第2回定期演奏会である(資料2)。シューベルトの《ロザムンデ序曲》で始まり、サン・サーンスの管弦楽組曲で終わる管弦楽作品を中心としたプログラムで、モーツァルトの交響曲「ジュピター」と《カルメン》第一組曲、バッハの鍵盤音楽とハイドンの《天地創造》のアリアを間に配置した構成だった⁽³⁶⁾。

《カルメン》組曲のレパートリー化が進むにつれ、プログラムの最後(トリ)に置かれる事例が登場する。大正11(1922)年10月14日の慶應ワグネルの演奏会は、全て西洋曲の声乐と器楽からなるプログラム構成のトリを《カルメン》組曲が飾っている(『慶應ワグネル65年史』:30)。

また、大正13(1924)年の北大札幌シンの演奏会では、《アルルの女》第一組曲の「前奏曲」で始まり、ベートーヴェンの交響曲、ドヴォルザークの弦楽四重奏、山田耕筰《日本組曲》ほか数曲を挟み、《カルメン》組曲で終わるといふビゼー作品で外枠を固めるプログラム構成が見られる(資料3)⁽³⁷⁾。

初期の学生オーケストラの演奏会は、さまざまな来歴、曲種や演奏形態の曲を取り込み、プログラムとして並置するという寄せ集め形式によって特徴づけられる。そこには軍楽隊、東京音楽学校、西洋直輸入の曲、邦楽などさまざまな経路からもたらされた音楽が雑居し、併存していた。「カルメン抜粋曲」は、そうした雑居性のうちに取り込まれ、学生オーケストラの演奏曲目となった。大正から昭和にかけては、ベートーヴェンの交響曲という正統的レパートリー形成が登場するが、同時に、帝劇・浅草オペラからラジオの放送歌劇へと引き継がれたオペラ抜粋曲レパートリーへの関心も健在だった。学生オーケストラの演奏会で交響曲と「カルメン抜粋曲」が同居し、後者がトリを飾るといふプログラム構成は、東京音楽学校やプロ・オーケストラの定期演奏会から《カルメン》組曲が消えていったのとは対照的な音楽受容の態度を示

**【資料2】東京帝国大学オーケストラ第2回演奏会
(『東京大学音楽部管弦楽団60年史』:85)**

東京帝国大学オーケストラ	
大正10(1921)年12月10日・11日 第2回演奏会 上野公園東京音楽学校奏楽堂	
指揮	瀬戸口藤吉 独唱 沢崎定之
シューベルト	戯曲「ロザムンデ」序曲 作品26
モーツァルト	「ジュピター」交響曲ハ長調(第1楽章)
バッハ	前奏曲、コラール及びフーガ
ビゼー	歌劇「カルメン」第1組曲
ハイドン	聖曲「天地創造」中のウリエルのアリア
サン・サーンス	アルジェリア組曲 作品60(第三)タペの想ひ(第四)仏蘭西

**【資料3】北海道帝国大学札幌シンフォニー・オーケストラ第1回発表演奏会
(『北海道大学交響楽団50年史』:50)**

北海道帝国大学 札幌シンフォニー・オーケストラ 第1回発表演奏会	
大正13(1924)年10月28日~11月10日(小樽・札幌・函館・八雲)	
指揮	森田繁 宗知康
ビゼー	アルルの女 第1組曲 前奏曲
ラロ	スペイン交響曲 第4楽章
ベートーヴェン	交響曲第5番ハ短調 「運命」
山田耕筰	日本組曲 さらし、お江戸日本橋、かっぱれ
ドヴォルザーク	弦楽四重奏曲 第6番ヘ長調「アメリカ」
ジャーマン	戯曲「ヘンリー8世」より、羊飼の踊り
ビゼー	歌劇「カルメン」組曲
	前奏曲・アルカラの騎兵・第3幕への間奏曲・闘牛士の歌

すーそれはベートーヴェンの交響曲も、「カルメン」の流行も、同じ地平から眺め、自らのレパートリーに取り込んでいく柔らかな態度といえよう。

5. 結び

本稿では、大正から昭和初期の「カルメン抜粋曲」の受容と普及の考察を通して、次の三点が明らかになった。

第一に、日本では西洋音楽を受容する過程で、オペラ上演に先んじて、東京音楽学校や軍楽隊で「オペラ抜粋曲」が選択的に導入されたが、「カルメン抜粋曲」の初期の受容については、東京音楽学校の正規教育の文脈ではまず管弦楽組曲が、次に声楽曲が導入された。《カルメン》組曲は、定期演奏会の開始直後には演奏されたが、ベートーヴェンの交響曲がレパートリーとなる大正期半ば以降は消えていった。一方、《カルメン》のアリアは声楽教師ベッツオルトの下で指導され、音楽学校出身の声楽家は、大正から昭和にかけて、オーケストラ演奏会やラジオ放送への出演を通して、その普及に貢献した。

第二に、日本人は大正期半ばに初めて、海外歌劇団の来日公演や浅草オペラによる「カルメン」の上演に接した。舞台上演とならんで、「カルメン」の翻訳や梗概、楽譜などの出版物の普及が音楽愛好家の間のカルメン人気を醸成した。

第三に、「カルメン抜粋曲」の受容と普及を、学生オーケストラの演奏会レパートリーから考察した結果、明治末期に弦楽合奏で導入され、大正期半ばに管弦楽組曲、それに続いてアリア抜粋がレパートリーに編成されるプロセスを確認した。学生オーケストラが「カルメン抜粋曲」をレパートリー化したのは、まさに世間で「カルメン」が評判を集めた1920年代と一致しており、レパートリーの全国への普及に貢献した役割は大きい。若者インテリ層の音楽愛好家である学生が、オペラの鑑賞者、翻訳や批評等の読者という「受け手」としてのみならず、楽器演奏者として自らレパートリー形成に関与した点には留意すべき必要があるだろう。彼らにとって、ベートーヴェンの交響曲もカルメンの音楽も、等しく演奏意欲をかきたてるレパートリーだったにちがいない。

本稿は、「カルメン抜粋曲」レパートリーの担い手が時代とともに引き継がれ、ジャンル横断的に普及していった様相の一端を示してきた。大正から昭和初期にかけて、音楽愛好家に広がった学生オーケストラ以外の楽器演奏（マンドリン、ハーモニカを始めとする諸楽器）とカルメン・レパートリーの普及については、西洋音楽受容の大衆化を考える上でも重要な視点を含むものであり、今後の課題とし、稿を改めて論じることとしたい。

<注>

- 1) 本稿では、全幕オペラは《カルメン》、外題にカルメンを掲げた舞台作品やあらすじ紹介等は「カルメン」と区別して表記する。
- 2) 以下、オペラの序曲や声楽曲抜粋、そこから派生した管弦楽組曲などのオペラ関連楽曲を総称して「オペラ抜粋曲」と呼ぶ。なお本稿は《カルメン》の個別楽曲の演奏傾向ではなく、「カルメン抜粋曲」として括られるレパートリー全体を捉えることに主眼を置く。
- 3) 塩津洋子によると、明治・大正期の関西の洋楽界を先導した陸軍第四師団軍楽隊による明治 21 (1888) 年から大正 12 (1923) 年までの 35 年間の演奏曲のなかで、オペラ、オペレッタ、ミュージカル等の劇音楽の演奏回数は圧倒的に多く、ビゼーの《カルメン》(抜粋曲) は第 4 位を占めた(塩津 1998 : 68)。なお、「第四師団軍楽隊の楽譜は、陸軍戸山学校軍楽隊の楽譜から写譜したものが大部分」であり、「オペラが多い傾向は陸軍軍楽隊全体に及ぶものと思われる」とのことである(前掲論文 : 74-75)。
- 4) 初期の演奏会曲目は、唱歌や、洋琴・風琴・バイオリン・箏曲の独奏、重奏(連弾)、合奏などから構成された(『東京藝術大学百年史演奏会篇第一巻』参照)。
- 5) 引用文のかなづかいやカタカナ表記の揺れは、典拠となる文献の記載をそのまま採用し、必要に応じて補足した。旧漢字は固有名詞を除き原則として現行書体に改めた。
- 6) 演奏曲目は「プレリユード、アラゴネーズ、インテルメッツォ、フィナル(原文ママ)」であり、同日にメンデルスゾーンの「シンフォニー(スコットランド)」とシュトラウスの「ダニユーフ舞踏曲[美しく青きドナウ]」が演奏された(前掲書 : 94-95)。
- 7) ドイツ留学から帰国した山田耕筰の指揮により、自作の管弦楽作品「曼陀羅の華」と交響曲「かちどきと平和」、リヒャルト・ヴァーグナーの楽劇《ローエングリン》より前奏曲、ビゼーの《カルメン》よりアリア抜粋(管弦楽伴奏)が演奏された(早稲田大学文化資源データベース所蔵のパンフレット「東京フィルハーモニー会第 14 回演奏会『恤兵シンフォニー音楽会曲目』」参照)。
- 8) 柳(中島)兼子はその前年(1913 年) 11 月 8 日に文芸雑誌『白樺』が主催する帝国ホテルでの音楽会で「ハバナネラ」の日本人初演(ピアノ伴奏)を行い、以後ハバナネラを「何回となく演奏会のプログラムに載せ、生涯を通して歌い続けた」(松橋 1987 : 11)。
- 9) 例えば、清水金太郎(1889-1932)や原信子(1893-1979)は東京音楽学校で声楽を学んだ後、帝国劇場歌劇部や赤坂のローヤル館を経て、浅草オペラで活躍した。
- 10) 東京音楽学校出身の佐藤美子(1903-1982)と松平里子(本名・佐登子、1896-1931)は東京放送局の「放送歌劇」(注 24 参照)に中心メンバーとして出演した。二人は、田谷力三(1899-1988)、内田栄一(1901-1985)らと「ヴォーカル・フォア」という歌劇研究グループを結成して演奏会形式のオペラ上演にも取り組み、《カルメン》も各所で公演した(増井 2003 : 201)。
- 11) 浅田鮎本舗初代伊太郎、母ゑんの三男として東京に生まれる。東京高等師範学校附属中学校卒業後、ミシガン大学で工学を学び、マサチューセッツ工科大学大学院修了。中学時代から作曲・訳詞を手がけ、「カルメン」「ファウスト」「リゴレット」「ミニョン(君を知るや南の国)」等の訳詞を刊行。音楽評論のほか、放送局囑託の音楽主任として放送歌劇の企画・演出で活躍した。1939 年の《カルメン》の成功以後、戦前・戦中の藤原歌劇団の演出も手掛けた(増井 2003 : 264, 日本近代音楽館編 2002 : 33)。
- 12) 記事の後半は、同年 3 月 26、27 日に藤原歌劇団が(初めてこの団体名の下で)歌舞伎座で上演する《カルメン》に言及している(堀内 1939 : 35-36)。この上演で堀内は演出を手掛け(翻訳は伊庭孝)、上演を成功に導いた(増井 2003 : 263-264)。
- 13) 「此の訳詞はシューダン版の原歌詞付管弦楽譜、ペイタース版のドイツ語訳詞付管弦楽譜、シャーマー版の原語及英訳付ピアノ伴奏譜に依って作った」(堀内 1924 : 136)。
- 14) 「原譜には之に合唱がついてみて、実際演奏会に於て独唱する時などに不便なので合唱の部分は…伴奏に加へて奏させるやうにした」(セノオ楽譜二十八番、奥付)。
- 15) 「妹尾君からの勧告で残部の改訂を思い立ち其の年十二月から大正十三年一月にかけて此の訳詞を完成した」(堀内 1924 : 136)。
- 16) 増井敬二によると、大正 7 (1918) 年に日本バンドマン一座「カーメン」二場(河合澄子出演)(増井 1984 : 366. 以下、ページ数のみ記す)、有楽座「カルメン」(高木徳子出演)(373)、大正 8 (1919) 年に

- 芸術座「カルメン」(松井須磨子出演) (373)、根岸歌劇団「カルメン」全二場 (394)、大正9 (1920) 年に朝日座「カルメン」全三場 (387)、京都夷谷座ミナミ歌劇団「カルメン」(木村時子出演) (401)、大正11 (1922) 年に金竜館時代の根岸歌劇団「カルメン」全二幕(カルメン(清水静子)、ドン・ホセ(田谷力三)、ミカエラ(安藤文子)、エスカミリオ(清水金太郎)) (410)、大正12 (1923) 年の関東大震災後に森歌劇団「カルメン」、歌劇協会「カルメン」(425-427) が上演された。
- 17) 「煙草のめめ」「恋の鳥」「酒場の唄」など(中山晋平記念会(編)1963)。
 - 18) 中野正昭によると、大正期の浅草オペラは「観物場」興行に分類され、正規の劇場と区別するために、上演については「観物場取締規則」によって、各演目は一幕二場を超えてはならない、同一プログラムは10日間しか上演できないなどの制約が設けられていたという(中野2011:57-63)。
 - 19) 山田耕筈は大正8 (1919) 年9月3、4日の『読売新聞』朝刊に《アイダ》公演の辛口の批評「アイダ細評」を寄せた。大田黒元雄は同年9月7日付の日記に、《椿姫》公演の合唱と舞台美術の貧弱さについての不満を記している(大田黒1920:151-152)。
 - 20) 大田黒は大正8年9月9日に帝国劇場の《カルメン》公演を鑑賞し、タイトルロールの歌手ブルスカヤ(1887-1954)の好演を日記に記している(大田黒1920:152-153)。芥川龍之介はこのブルスカヤに着想を得て、のちに短編小説『カルメン』(1926年)を執筆した(芥川1955:131-133)。また、永井荷風(本名、壮吉)もロシア大歌劇団の公演を回想した随想「帝国劇場のオペラ」(1927)を残している(永井1964:329-333)。
 - 21) 新交響楽団(現NHK交響楽団)は昭和5年から22年(1930-1947)までの定期演奏会で計8回、《カルメン》の演奏会形式やアリアの演奏を行ったが、以後、定期演奏会では取り上げていない(NHK交響楽団演奏会記録)。
 - 22) 明治30年代後半から大正期には、バイオリンに始まり、ピアノ、マンドリン、ハーモニカ、手風琴、オルガンなどの洋楽器から、邦楽器にいたるまで、一般大衆が楽器を演奏することを趣味とする傾向が多くみられるようになった(塩津1989:33)。
 - 23) 国立国会図書館「近代日本刊行楽譜総合目録 洋楽編」データベースによると、大正から昭和初期に出版された「カルメン」の楽譜には、バイオリン、マンドリン、ハーモニカのために編成された楽譜も含まれる。
 - 24) 東京放送局(JOAK)が昭和2 (1927) 年2月に開始し、昭和9 (1934) 年5月まで続いたオペラのスタジオ中継放送。浅草オペラと新劇で活躍した伊庭孝(1887-1937)、前出の堀内敬三、新交響楽団の指揮者近衛秀麿(1898-1973)により、解説・管弦楽・日本語訳詞の歌唱でオペラを紹介した約1時間のラジオ番組。伊藤2017及び注10参照。
 - 25) 明治19 (1886) 年に公布された帝国大学令により、帝国大学は内地に7校(東京、京都、東北、九州、北海道、大阪、名古屋)、外地に2校(京城、台北)の計9校が設置された。本論では東京、京都、東北、九州、北海道の帝国大学5校(6団体)と慶應義塾大学、早稲田大学、学習院大学の私立大学3校を加えた9団体をサンプルとした。
 - 26) 表3のうち、《カルメン》組曲、《アルルの女》組曲、《ハンガリー舞曲》は、作品全体であっても、そのうちの1曲であっても、1回の演奏と数えている。《タンホイザー》もオペラ全幕上演ではなく、「行進曲」などの抜粋曲を指す。
 - 27) 《ハンガリー舞曲》(1919)は京都帝国大学学友会音楽部オーケストラ(以下、京大オケ)、《エグモント序曲》(1922)は東京帝国大学学友会音楽部オーケストラ(以下、東大オケ)、《アルルの女》(1924)は北海道帝国大学札幌シンフォニー・オーケストラ(以下、北大札シン)が学生オーケストラの中では最も早い時期に演奏を手がけている。
 - 28) 東京音楽学校ではビゼー《カルメン》抜粋(表1参照)、シューベルト《未完成交響曲》、ヴァーグナー《タンホイザー》より「行進曲」は明治30年代から演奏されたが、ベートーヴェンの交響曲はクローンの指導の下、大正7 (1918) 年5月26日の第5番(本邦初演)以降、大正13 (1924) 年11月29・30日の第9番(全曲本邦初演)までの間に「順次定期演奏会に登場」(『東京藝術大学百年史(演奏会篇)』第1巻:138,351)している。

- 29) こうした態度は、19世紀後期にヨーロッパのオーケストラ演奏会で顕著になったような、巨匠作曲家の作品を網羅的に演奏する方式や、ベートーヴェンの交響曲を普遍的なものとして「正典化」していく態度（Weber 2008：173）と共通する。
- 30) 井上 2010 は学生オーケストラの曲目選択に関わる外的要因を分析し、マス・メディアとの関連、とくに 1926 年以前は音楽雑誌等の紙メディアと、1927 年以降は国産レコードやラジオ等の新しいメディアとの強い関連があることを統計的に検証している。
- 31) さらに、映画『未完成交響楽』（日本公開 1935 年）や『楽聖ベートーヴェン』（日本公開 1937 年）の影響でシューベルト《未完成》やベートーヴェン・レパトリーの受容が促進された側面もあり得るが、今回はサンプル数と分析期間（1941 年まで）の制約のために十分に検証できていない。この点については今後の課題としたい。
- 32) 1908 年の次に 1921 年を示しており、年度は連続していない。1921 年以降は連続年で示すが、1928 年、1934 年、1937 年には演奏記録がない。
- 33) 初期の慶應ワグネルは部員のみで演奏する際は弦楽合奏に留まり、管弦楽演奏には宮内省式部職雅楽部の楽師が加わった（『慶應ワグネル 65 年史』：3）。
- 34) ベートーヴェンの一連の交響曲を積極的に導入した九大フィルが《カルメン》をレパトリーとしなかったことは留意しておく必要があるだろう。
- 35) 1930 年にアリア抜粋演奏が集中したのは、北大札シンが 6 月 7、8 日に太田恒子夫人（詳細不詳）のソプラノ独唱会で「ハバナエラ」と「ジブシーの歌」を演奏し、8 日には札幌放送局（JOIK）で「ハバナエラ」を収録したためである（『北大 50 年史』：64-65）。
- 36) 同年の京大オケの定期演奏会では管弦楽小品中心のプログラムに、《カルメン》組曲より「スペインの踊り」が含まれている（『京都大学音楽部交響楽団七十五年史』：279）。
- 37) 北大札シンの昭和 2（1927）年 11 月 9 日の「ベートーヴェン没後 100 年記念」の演奏会でも、ベートーヴェンの交響曲や協奏曲と「カルメン」を組み合わせたプログラム構成が見られる（『北海道大学交響楽団 50 年史』 1971：150-151）。

<引用文献>

[定期刊行物・楽譜・資料・目録]

『音楽界』2（1）（1918 年 1 月）。

『音楽と文学』1（1）-1（5）（1916 年 3 月～7 月）。

『セノオ楽譜二十八番 ハバナエラの歌』東京：セノオ音楽出版社。

「東京フィルハーモニー会第 14 回演奏会 恤兵シンフォニー音楽会曲目」（早稲田大学文化資源データベース所蔵。資料番号：No. 08295-30-1914-12-0）。

国立国会図書館「近代日本刊行楽譜総合目録 洋楽編」データベース（<http://mavi.ndl.go.jp/score/>）。

[年史・記念誌・演奏会記録]

学習院輔仁会音楽部編 1973 『学習院輔仁会音楽部五十年史』。

九大フィルハーモニー会編 1963 『九大フィルハーモニー・オーケストラ 50 年史』。

----- 2011 『九大フィルハーモニー・オーケストラ 100 年史』。

京都大学音楽部交響楽団 75 年史編纂委員会編 1992 『京都大学音楽部交響楽団七十五年史：京大オーケストラと日本の交響楽運動』。

慶応義塾ワグネル・ソサイエティー 65 年史編纂委員会編 1968 『慶応義塾大学ワグネル・ソサイエティー 65 年史』。

東京芸術大学百年史編集委員会 1990-2003 『東京芸術大学百年史』演奏会篇第一巻、東京：音楽之友社。

東京大学音楽部管弦楽団編 1981『東京大学音楽部管弦楽団 60 年史：1920-1980』。
東北大学交響楽団同窓会編 1989『東北大学交響楽団史：1921-1988』。
北海道大学交響楽団編 1971『北海道大学交響楽団 50 年史』。
早稲田大学交響楽団編 1970『早稲田大学交響楽団史：第 100 回定期演奏会記念』。
NHK 交響楽団編「演奏会記録」<http://www.nhkso.or.jp/> (2019/8/31 最終アクセス。現在、「演奏会記録」は非公開)。

[二次文献]

Hofmeister, Friedrich (Hg.) 1881 *Handbuch der musikalischen Literatur oder Verzeichnis der im deutschen Reiche und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien auch musikalischen Schriften, Abbildungen und plastischen Darstellungen mit Anzeige der Verleger und Preise*. Leipzig: Friedrich Hofmeister.

----- 1910 *Handbuch der musikalischen Literatur oder Verzeichnis der im deutschen Reiche, in den Ländern deutsches Sprachgebietes sowie der für den Vertrieb im deutschen Reiche wichtigen, im Auslande erschienenen Musikalien auch musikalischen Schriften, Abbildungen und plastischen Darstellungen mit Anzeige der Verleger und Preise*. Leipzig: Friedrich Hofmeister.

Weber, William 2008 *The great transformation of musical taste: concert programming from Haydn to Brahms*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

----- 2016 日本語訳『音楽テイストの大転換—ハイドンからブラームスまでの演奏会プログラム』松田健(訳)、東京：法政大学出版社。

芥川龍之介 1955「カルメン」『芥川龍之介全集第七巻』東京：岩波書店：131-133。

伊藤直子 2017「伊庭孝と放送歌劇」『コミュニケーション文化』(跡見学園女子大学紀要) 11：111-117。

井上登喜子 2010「戦前日本における学生オーケストラの曲目選択に関する実証研究」『音楽学』55 (2)：53-67。

江口清；富田仁(編) 1978「日本におけるプロスベル・メリメ書誌」『比較文学』21：61-77。

大田黒元雄 1920『音楽日記抄。第 2 (1916 年至 1919 年)』東京：音楽と文学社。

厨川白村；一宮栄蔵(訳) 1915「カルメン」『メリメ傑作集』東京：大日本図書：173-308。

塩津洋子 1989「関西洋楽文化史Ⅳ：洋楽愛好者層形成期」『音楽研究』(大阪音楽大学音楽研究所年報) 7：23-36。

-----1998「陸軍第四師団軍楽隊の選曲傾向」『音楽研究』(大阪音楽大学音楽研究所年報) 14：43-80。

柴田環 1912『世界のオペラ』東京：共益商社。

永井壮吉 1964「帝國劇場のオペラ」『荷風全集第十六巻』東京：岩波書店：329-333。

中野正昭 2011「オペラという見世物—大正期浅草オペラと観物場興行—」『演劇映像学』(演劇博物館グローバルCOE紀要) 3：57-63。

中山晋平記念会(編) 1963『中山晋平作曲全集 新民謡編』東京：全音楽譜出版社。

西原稔 2000『「楽聖」ベートーヴェンの誕生：近代国家がもつた音楽』東京：平凡社。

日本近代音楽館(編) 2002『大田黒元雄とその仲間たち：雑誌『音楽と文学』(1916~1919) 回想・プロフィール・記事一覧』(奏楽堂特別展 2002)。

堀内敬三 1924「此の譯詞」『セノオ歌劇全譯叢書 第一編 カルメン』東京：セノオ音楽出版社：136-138。

-----1939「ビゼー百年祭記念 歌劇「カルメン」上演に就いて」『月刊楽譜』28 (4)。

増井敬二 1984『日本のオペラ：明治から大正へ』東京：民音音楽資料館。

増井敬二(著)；昭和音楽大学オペラ研究所(編) 2003『日本オペラ史~1952 (上)』東京：水曜社。

松橋佳子(編) 1987『柳兼子音楽活動年譜』東京：日本民藝協会。

丸本隆；荻野静男；佐藤英(他編) 2017『キーワードで読む オペラ/音楽劇研究ハンドブック』東京：アルテスパブリッシング。

森本頼子 2021「白系ロシア人によるオペラ文化の伝播：一九一九、二一年来日の「ロシア大歌劇団」の足跡をたどって」、佐藤英；大西由紀；岡本佳子編、『オペラ/音楽劇研究の現在：創造と伝播のダイナミズム』東京：水声社：89-112。

山田耕筰 1919「アイーダ細評(上・下)」『読売新聞』(1919 年 9 月 3・4 日、朝刊)。

The reception of the "Carmen excerpts" repertoire in Japan from the 1910s to the 1930s

Tokiko INOUE

This study examines the reception of opera excerpts in Japan during the Taisho and early Showa periods (1910s-1930s). It focuses on Bizet's *Carmen*, with specific reference to early performances at the Tokyo Music School, translations and stage performances of the work, and the repertoire of student orchestras throughout Japan.

As a result of my research, the following points became clear. First, "Carmen excerpts" were introduced selectively in the formal education of the Tokyo Music School prior to the opera itself. The orchestral suite did not survive as part of the school's subscription concert repertoire, but the vocal excerpts were popularized by graduates who sang them at concerts, at the Asakusa Opera, and on radio broadcasts. Second, Japanese people first experienced the stage performance of *Carmen* by foreign opera companies and the Asakusa Opera in the mid-Taisho period. Translations, commentaries, and scores of *Carmen* were published during this period, fostering its popularity. Third, student orchestras incorporated *Carmen's* orchestra suites and aria excerpts into their repertoire, just as the popularity of *Carmen* was spreading in the general public. It is noteworthy that young intellectuals not only supported *Carmen* by being part of opera audiences and readers of literary works, but also consciously participating in repertoire-building as instrumentalists. The relationship between the popularity of amateur instrumental performance and the spread of *Carmen's* repertoire during this period provides an important perspective of the popularization of art music.