バレエ教師G.V.ローシーの業績

― 帝国劇場での上演作品を通して ―

木山 慶子（群馬大学）

The Achievements of G.V. Rosi as Seen Through Works Performed at the Imperial Theater

Keiko KIYAMA (Gunma University)

Abstract

This article clarifies G.V. Rosi's achievements and importance in the development of opera and dance in Japan.

The Imperial Theater opened in Tokyo in March 1911. One year later, Italian ballet teacher Rosi arrived in Japan with his wife and child. Known as a ballet master during his time with His Majesty's Theater of London, Rosi began to teach classical ballet to members of the Imperial Theater. Soon after, he began to move beyond teaching just dance, guiding theater members in song performance.

Rosi left the Imperial Theater in August 1916 to establish Royal Hall, but it closed after operating for only a year and a half. Rosi fell into despair and left Japan in 1918.

Rosi managed productions from multiple fields during his time with the Imperial Theater, including creative ballet, dance, opera, operetta, and pantomime. He presented mainly operetta at Royal Hall for the period of its operation. Many actors who performed at Royal Hall became top stars and seeded the prosperity of Asakusa Opera. During his time in Japan, Rosi taught Japanese professional classical ballet. He did not perform classical ballet, but rather creative ballet and dance. In a short time, his work became the touchstone of Western dance in Japan. Moreover, Baku Ishii and others who received training from Rosi became the first generation of Western dancers in Japan, and Ishii went on to found Modern dance in the country.

In summary, Rosi was critical to the promotion of opera and Western dance in Japan, primarily by nurturing Japanese actors and catalyzing the establishment of Modern dance. Overall, Rosi had a major influence on the history of opera and dance in Japan.

Key Word : G.V.Rosi, opera, operetta, western dance, Baku Ishii

1．はじめに

1911年（明治44年）、帝国劇場は幕を開け、そして同時に日本の洋舞[注1)]の歴史も始まることになる。その帝国劇場で、日本初のバレエ教師として雇われたのが、ローシーことG.V.ローシーGiovanni Vittorio Rosi[注2)]である。

ローシーは、日本で初めて本格的なバレエを教えたことでよく知られている。その生徒に石井漠がいたこと、石井はローシーのもとを離れバレエではなくモダン・ダンスの道へ進み（邦、1968：186）、モダン・ダンスの父と呼ばれるようになった（上林、1986：68）ことも知られている。また、ローシーは、舞台芸術に対する才覚を持ち、バレエ教師であったのみならず、歌劇（オペラ）や喜歌劇（オペレッタ）などの演出家としてもその功績を遺したことは、歌劇史に詳しい。

ローシーは、日本の舞踊史においても歌劇史においてもその名を遺している。しかしながら、その詳細について多くのことを知る資料は少ない。先行研究についても同様で、上野の『日本初のバレエ教師 G.V.ローシー　来日前の歩みを探る』（1992）にてローシーの来日前の経歴を知ることができるが、他には見あたらない。

舞踊史におけるローシーは、「日本初のバレエ教師」であり、「洋舞の先駆者」であるという位置づけに過ぎない[注3)]。日本のバレエのルーツを辿れば、ローシーの存在に行きあたる。しかしながら、ローシーが日本のバレエ発展に貢献したという評価ではない。

一方、歌劇史におけるローシーは、松居（1926：274）が「日本歌劇の犠牲者」と名づけ、松本（1966：592）も、「まことに惨憺たる敗北であった」、「オペラ運動の犠牲者として特等席を占める資格を持つ」と表現し、嶺（1966：iii）は、「ローシーは破滅した」と述べており、これらの評価は、一様に悲観されている。しかしながら、一方で、日本の歌劇の勃興はローシーの帝劇にて蒔いた種子が萌芽したものに他ならない（杉浦、1920：152）との評価もある。

そこで、本稿では、ローシーの日本での６年間は、敗北の６年間であったのかを念頭に置きながら、ローシーに関する文献資料より、帝国劇場での上演作品を通して、ローシーの歌劇史及び舞踊史における位置づけや影響を再考することを目的とする。その手順は以下のようになる。１）ローシーの経歴および帝国劇場就任の経緯を明らかにする。２）帝国劇場にてローシーが手がけた作品について整理する。３）１）および２）について明らかになったことから、ローシーの歌劇史、舞踊史それぞれについての業績や影響を考察する。そして、最後にローシーに対する評価を再考することとする。

２．帝国劇場の舞踊教師として

2.1　ローシーの経歴

ローシーは、1867年、ローマに生まれ、幼年期には、エンリコ・チェケッティ[注4)]に教えを受け、イタリア、ロンドンで、ダンサーとして、指導者としてキャリアを積み上げた。

杉浦（1920：146）は、「ジー、ヴィー、ローシー氏は、歌劇俳優のイタリアに生まれ、父親の業を継ぎて身を劇界に投じ、研鑽多年、倫敦ヒズ、マゼスチース座に於いて、名優ツリーの下にバレー、マスターたる事数年、舞踏術に於いて非凡の手腕あるのみならず、一般演劇に対する造詣亦浅からず」と述べている。また、「このローシーは、実は、パントマイムの名手でもあったという。彼は、世界的舞踊家エンリコ・チェケッティの四人の高弟の一人であり、噂されたほどの人物であったという」（松本、1966：550）との記述もある。

2.2　帝国劇場との契約

1911年3月、帝国劇場開場式が行なわれた（嶺、1996：6）。

ローシー来日前の1911年８月、歌劇部部員が公募され第１期生15名が採用となり（帝劇編纂委員会、1966：160）、翌1912年２月に上演された日本製オペラ「熊野（ゆや）」の舞台に出演している（杉浦、

1920：146)。しかしながらこの作品は、失敗という評価であった[注5)]。この失敗を経て、帝国劇場専務の西野恵之助は、本格的な西洋舞台芸術の指導者の必要を痛感し、ヨーロッパでの舞踊教師探しに奮闘することになる（日下、1976：38)。

西野は、ヨーロッパを視察中に、ロンドンのヒズ・マジェスティ劇場に赴いた（嶺、1996：251)。この劇場で、当時バレエ・マスターをしていたローシーを推薦され、交渉に成功し、招聘するにいたった（松居、1956：274)。その際に結ばれた契約の内容は、契約金は1万円、月給は四百円のほかに、作品ごとに千円ないし、千数百円の報酬（松本、1966：585）とされており、破格の金額[注6)]であった。1912年に来日したローシーは、厳しいクラシックバレエの訓練を行なった（左本、1971：215)。

2.3　契約満了と歌劇部解散

ローシーが来日して4年、1916年5月26日に『古城の鐘』が一日限定で再演され、専務の山本久三郎は、この年、洋劇部を解散し、ローシーとの契約も更新しなかった（嶺、1996：260)。

歌劇（オペラ）を上演することは、予想以上にお金がかかり、経済的な負担があまりにも大きかったことがその大きな原因であった（帝劇史編纂委員会、1966：161）といわれている。杉浦（1920：151）は、「大天災の続出によって営業上不利を被れる会社は、支出多くして、収益の之に伴わざる洋劇部を存続せしむるを得ざる立場に陥れり」と記している。

2.4　ローヤル館発足から離日へ

1916年、ローシーは、帝国劇場時代に蓄えた私財をもとに、「ローヤル館」を起こした（帝劇史編纂委員会、1966：162)。10月に第1回興行として喜歌劇「天国と地獄」を上演し、その後も『マダム・マンゴーの娘』(11月)、『クリスピノと妖精』(12月)、翌1913年には、『小公子』（1月)、『美しきヘレナ』（3月）など、ローシーオペラといわれた喜歌劇（オペレッタ）を上演する（小林、1919：108-110)。このローヤル館での上演作品には、舞踊として上演された作品の記録は確認できなかった。

ローヤル館では、次第に客足が落ち、凋落の一途を辿った（松本、1966：558)。1918年2月、1年4ヶ月にして閉館を余儀なくされた（松本、1966：589)。同年3月、ローシーは日本を離れることになるが、見送る人もない寂しい出発であった（松居、1926：274）という。

3．ローシーの業績

3.1　ローシーに求められたもの

杉浦（1920：146）は、ローシーを「西野前専務が会社の依頼を受けて招聘したるダンスの教師也」と、左本（1971：212）は、「西洋舞踊のほうでは、優れた指導者が当時の国内では、求められず、西野が欧州で奔走の結果、招聘に成功したのがローシーという人材である」としている。松居（1926：274）もローシーを「舞踏（バレー）教師として」招いたと述べる。

ただし、嶺は、「西野が、帝劇歌劇部の指導者」(1996：ｉ）として、ローシーを招いたとしている。帝国劇場前後の日本の音楽の概況について嶺（1996：247）は、「客観的に見て、オペラへの挑戦は、なお時期尚早だったろう。試演はいずれも散発に終わり、継続した例は皆無だった」と述べているように、西野は日本での本格的な歌劇（オペラ）上演を目標とした。よってローシーに対し歌唱や演技指導にも力を発揮してほしいとの思いがあったと考えられる。小林（1919：102）によれば、「ダンスを部員に教えると共に歌劇の振付にあたることとなった」とされ、ローシーの役割が、バレエ指導のみならずやがて歌劇指導へも広がって

いったことを示している。

ローシーは、バレエ・マスターであった。ローシー自身も、日本でバレエを教えるためにやってきたのではあったが、次第には、歌劇（オペラ）、そして喜歌劇（オペレッタ）の指導、即ち舞踊のみならず、歌唱、演技の指導にも大きく関わってくるようになる。

3.2　帝国劇場における作品

1912年８月に来日したローシーが、1916年８月に契約を終了するまでの４年間に手がけた作品をまとめた（表１参照）。

表１は、①「帝劇の五十年、主要興行年譜（帝劇史編纂委員会、1996、101-107）」、②「モダン・ダンス出航（日下、1976、45-48）」、③「日本新劇史（松本、1966、593-594）」④「レヴュウ百科（青山、1935、142）による。

「公演日程」「作品名」については、①よりそのままを引用した。「作品内容」については、②④を参考にした。「ローシーの関わり」については、①②③を参考にした。

表１　ローシーの手がけた作品

	公演日程	作品名	作品内容	ローシーの関わり
1912年	10月16日～11月10日	犠牲	無言劇	作・振付・出演
1913年	１月５日～１月29日	マリー・ド・クロンビツレ	無言劇	作・振付・出演
	２月２日～２月26日	夜の森	歌劇	企画・指導・補作
	３月27日～３月31日	ファウスト		振付
	４月１日～４月25日	エレクトリック・ダンス	ダンス	振付・指導・出演
	６月１日～６月25日	魔笛	歌劇	企画・指導・演出
	６月１日～６月25日	トスカ		振付
	８月１日～８月20日	生ける立像	西洋舞踏	作・振付
	９月１日～９月25日	喜歌劇　マスコット	喜歌劇	企画・指導・演出
	９月25日～９月30日	マクベス		振付
	10月１日～10月20日	エレクトラ		振付
	10月19日	オペラティック・コンサート ラ・ボーム、カヴァレリア・ルスチカーナ	オペラティック・コンサート	企画・指導・演出
	12月２日～12月26日	サロメ		演出・振付
1914年	１月１日～１月25日	マダムバタフライ	歌劇	振付
	２月１日～２月25日	連隊の娘	喜歌劇	企画・指導・演出
	３月１日～３月25日	ダンス 春の宵、ガヴォット、ハンガリアン・ダンス	ダンス	企画・振付・演出
	６月１日～６月25日	黙劇　金色鬼	無言劇	作・振付・演出
	８月１日～８月31日	西洋舞踏　夏の園	西洋舞踏	振付・指導・演出
	９月26日～９月30日	カアニバルの夜、ロズムンダ、霊感		振付
	10月１日～10月25日	天国と地獄	喜歌劇	企画・指導・演出
	11月26日～11月30日	夢遊病	喜歌劇	企画・補作・指導
1915年	２月１日～２月25日 ３月26日～３月31日	夢幻的バレー	バレエ	作・振付・演出
	３月26日～３月31日	古城の鐘	喜歌劇	企画・補導・演出
	４月26日～４月30日	サロメ		振付
	５月27日～６月２日	喜歌劇　戦争と平和	喜歌劇	企画・指導・補作
	７月１日～７月25日	バレー　猟の女神	バレエ	作・振付・演出
	９月26日～９月30日	ボッカチオ	喜歌劇	企画・指導・演出
	９月26日～９月30日	二人軍曹	楽劇	企画・補導・補作
	10月１日～10月25日	バレー　嫉妬	バレエ	作・振付・出演
	12月25日～12月27日	お伽話　ハンガリアン・ダンス	お伽話	企画・振付・演出
1916年	３月25日～３月27日	タンバリン・ダンス	ダンス	企画・振付・演出
	５月１日～５月25日	楽劇　昇る旭	楽劇	企画・指導・演出
	５月26日	古城の鐘	喜歌劇	企画・補導・演出

このうち、作品名、作品内容から、舞踊作品として創作、上演されたものは、『エレクトリック・ダンス』(1913)、『生ける立像』(1913)、『春の宵、ガヴォット、ハンガリアン・ダンス』(1914)、『夏の園』(1914)、『夢幻的バレー』(1915)、『猟の女神』(1915)、『嫉妬』(1915)、『タンバリン・ダンス』(1916) であろう。『春の宵』『ガヴォット』『ハンガリアン・ダンス』の作品については、中村 (1935：140-141) が、「ヴァラエティ風の濃いものでしたが、初めて見た時分には、醜い西洋風の化粧と、拙い西洋風の表情が悪感を催さしめたが、長い間にはこれも物になったかして大勢が美しく動く処は決してそんな悪い感じを与えるものではないといった按配で、それほどの不評を蒙らずに済んだようでした」と記している。また、『夢幻的バレー』『猟の女神』『嫉妬』については、「バレエ」であるとされ、作品名にもバレー (現文のまま) との記載もあったが、ローシー自作の創作バレエ作品であったと考えられる。『猟の女神』(1915) について、日下 (1976：91) は、「本格的なバレエであった」と記している。高田せい子が初めてトウ・シューズで踊ったとされる (日下、1976：252)。『嫉妬』は、日本的なものをという要望に応じ上演した (左本、1971：48) 作品であったとされる。しかしながら「新作・劇的バレエを、歌舞伎や女優陣から参加させて上演したが、それでもまだ「バタ臭い」という声も聞かれた」(左本、1971：216) と記されている。

無言劇 (パントマイム) の『犠牲』(1912) (図１) は、彼の手がけた最初の作品 (松本、1966：550) であり、10月に来日していることから、来日後２ヶ月で仕上げた作品となる。ローシー自身も出演している。エジプト古代五朝期時代に設定された悲恋ものであり、舞台中央に大きなスフィンクスの顔があって舞台一面エジプト式の豪華な雰囲気のものであった (日下、1976：41) という。しかし、それほどの評判にものぼらなかったようで「一風かわったはじめての洋風作品」(松本、1966：550-551) と評されたにすぎない。無言劇 (パントマイム) の作品は、この『犠牲』を含め次の作品となる『マリード・クロンビツレ』(1913)、『金色鬼』(1914) の３作品であった。『金色鬼』(1914) は、高田雅夫の特徴を、アクロバティックなパントマイムで生かそうと、バレエテクニックや他の作品を組み合わせ創作したローシーオリジナルの作品であった (日下、1976)。中村は「歌劇というよりは、むしろオペレッタとショウを衝き交ぜたようなものでしたが、浅草の電気館で見た方が興味があるようだが、しかしロオシイがやくざもやくざ、あれ迄に仕込んだ努力は多とせねばなるまいというような出し物でした」と述べており、パントマイム、舞踊、歌劇の要素が組み込まれたローシー自作の創作作品であったと考えられる。

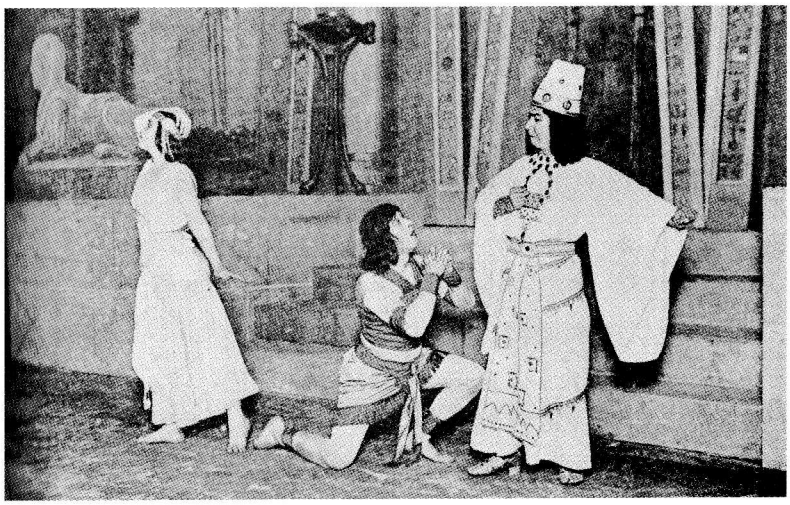

図１　1912年10月「犠牲」
右より、松本幸四郎のラダメス、ローシーのユーラム、ジュリアリーベのナラス (1966年「帝国の五十年」より)

これらの無言劇 (パントマイム) 作品に関して日下 (1997：23) は、「最初から舞踊作品として創った」

としており、「パントマイムだから舞踊ではないし、かといって台詞なしでは演劇作品とも言いかねる。だが背景にコールド・バレエ風の21名からなる群舞を配し動かした」（日下、1997：23）とも述べている。歌唱や台詞がない、音楽と身体表現から構成されていたとすれば、舞踊作品としての分類も可能であると考えられる。

ローシーは、『魔笛』（1913）で最初に本格的な歌劇（オペラ）を手がけ、3ヵ月後には『マスコット』で喜歌劇（オペレッタ）を手がけていく。次に、歌劇（オペラ）、喜歌劇（オペレッタ）作品に関する批評をあげる。

『魔笛』（1913）は、ローシーが最初に手がけた歌劇（オペラ）といえる。ロンドンのヒズ・マジェスティック劇場での経験（上野、1992：8）が生かされたものと思われる。ローシーの来日前に上演された『熊野』に比べ、その舞台は、見違えるように整っていた（小林、1919：102）とされ、ローシーの指導の効果が現れていたといえる。小林（1919：103）は、「時間の制限のためにかなり省略されたことと、この難曲を歌いこなす俳優に乏しかったためと、ローシー氏がこうした曲を手がけたことがなかった為とで、成功したものとは云えなかった」と評しているが、左本（1971：214-215）は、「歌劇『魔笛』の成功は、ローシーにとっては、幸先がよかったが、当時の歌劇部員の力では、本格的な歌劇（オペラ）は、まだ無理ではないかと悟ったらしい彼は、しばらくはオペレッタで行くことにした」と述べている。

『マスコット』（1913）は、喜歌劇の作品として手がけられた。わが国初の喜歌劇への試みだとされる（小林、1919：147）。小林（1919：103）は、「河合磯代嬢（後の山田耕筰夫人）が、声量は少ないながらも日本人としては、珍しい晴れやかな微笑と可憐な声とを舞台の上に現した」と述べ、左本（1971：216）も「河合磯代の好演が評判で、まず成功だった」としている。

1914年の『連隊の娘』は小林が訳した作品であり、小林自身（1919：104）が「今までの歌劇中最も成功したものという評判であった」と述べている。

『天国と地獄』（1914）について左本（1971：216）は、「清水（金太郎）の大神ジュピターと、沢モリノの愛の神キューピットが受けて、この二役は、浅草オペラ[注7)]に移ってからも当たり役とうたわれた」と評した。訳を手がけた小林（1919：104）は、「快活な音楽は、一般大衆に受けたようであった」とし、また「こうした喜歌劇の歌詞に、全部現代の口語を用いて、軽快な滑稽味を出そうと苦心した」（小林、1919：104-105）とも述べており、観客に受ける作品を上演しようとの努力が窺われる。

『夢遊病』（1914）も小林が訳を手がけ、「伊太利風の美しい旋律は、この曲にも随所に流れていたけれども、一般の聴衆は喜歌劇により多く共鳴する現象は、容易に去ろうとしないを見た」（小林、1919：105）とした。このことから、喜歌劇への人気が高いことを示している。観客も帝国劇場の喜歌劇（オペレッタ）への転換には好意的であり、毎公演ごとに相当のファンが詰めかけていた（帝劇史編纂委員会、1966：161）という。

1915年の『古城の鐘』（図2）は、プランケッティ Planquetteのオペレッタ『Les Cloches de Corneville』を翻案した作品であり（上野、1992：6）、ロンドンのアルハンブラ劇場でローシーがダンサーとして在籍していた時（1907年）に出演した。左本（1971：216）は、「守銭奴ガスパールに特別出演した（松本）幸四郎がバリトンで歌い上げて喝采を浴びた」と述べ、小林（1919：105）は、「帝劇の歌劇部は、この作品を上演したころが極盛期であった」と当時のことを思いやっている。この頃には、約三時間を要する歌劇を独立して上演することができた（小林、1919：105-106）ようである。観客に歌劇（オペラ）を見ることの素地ができつつあったと考えられる。翌1916年にこの作品は再演され、それが帝国劇場でのローシーの最後の上演作品となる。

図2　1915年3月「古城の鐘」清水金太郎のヘンリー（1966年「帝国の五十年」より）

1916年には、『昇る旭』が上演された。この作品は、日本版『Excelsior』とされる（上野、1992：4）。『Excelsior』は、ローシーが、イタリアでダンサーをしていた頃（1900年頃）、イタリア内外で人気のあった喜歌劇である（上野、1992：4）。

表1及び作品の批評から、以下のことが明らかとなった。

1）ローシーの手がけた作品は、1912年10月～1916年5月にかけて、確認できたもので30作品を超えた。1913年、1914年、1915年では、ほぼ毎月のように作品を上演している。

2）ローシーの関わりについては、自作、振付、演出、指導、さらに出演もしている。

3）作品の内容は、無言劇（黙劇）、歌劇（オペラ）、喜歌劇（オペレッタ）、楽劇[注8)]、西洋舞踏、ダンス[注9)]、バレエとされた。

4）ローシーが最初に手がけたのは、無言劇（パントマイム）であった。その後、『魔笛』（1913）で歌劇（オペラ）への挑戦を試み、喜歌劇（オペレッタ）にも取り組んだ。ただし、完全に喜歌劇（オペレッタ）へ転向したのではなく、舞踊作品も手がけた。

作品内容に関しては、資料によって異なった表記もみられ、当時の観る側の舞台作品に対する認識の相違が推察された。また、ローシー自らの創作によって、作品にさまざまな要素が加味され、さらに分類が難しくなっていたと考えられる。

ローシーは、古典バレエ作品の上演が難題だと悟り、歌劇に挑戦、ここでもすばやく時期尚早と判断し、その後は喜歌劇（オペレッタ）に取り組み、まずまずの高評価を得ることに成功した。この方向転換の早さ、創作力、幾多のジャンルへの挑戦から、ローシーは舞台芸術に対する才覚を持ち合わせていたと考えられる。

歌劇（オペラ）や喜歌劇（オペレッタ）の作品についての批評に比べ、舞踊作品に関して評されている資料はわずかしか見つけることができなかった。当時は、西洋舞踊（洋舞）が日本に披露されたまもなくの時期であり、初めて洋舞を見た人にとっては、舞踊のジャンルへの理解は薄く、異国趣向の踊りはすべて「日本舞踊ではない洋風の踊り」と纏められるに留まったと思われる。また、独立した舞踊作品を上演することがまだまだ難しい状況であったことが伺われる。

3.3　ローシーの歌劇史における業績

左本（1971：217）はローシーを「日本の歌劇運動の黎明期に光明を投じた歴史的な存在」とする。松本（1966：592）は、「彼は単なるお雇い外人教師ではなかった、彼のオペレッタ運動は全てにおいて時期尚早

であった。それもホンのわずかの差であった。」と述べている。中村（1935：149）も、「我国のオペレッタ運動の端緒を開いたものと云わねばなりますまい」という。ローシーのロイヤル館から離れた俳優たちは、浅草オペラへと向かい、その隆盛を支える大スターとなった（日下、1976：115）。杉浦（1920：152）は、「ローシー氏の帝劇に蒔ける種子が萌芽せるものに外ならず」と記している。西野は、日本への歌劇（オペラ）という文化の移入を試みた。ただし、ローシーが、帝国劇場のめざしたいわゆる本格的な歌劇（オペラ）のみにこだわっていたら、浅草オペラは生まれることもなかったといえ、ローシーの奮闘も歴史的意味を持たなかったことになる。

ローシーが、バレエ、そして歌劇（オペラ）から、喜歌劇（オペレッタ）へすぐさま舵を切ったことが、歌劇史に名を遺す大きな分岐点であったといえる。ローシーの業績を確かめる資料は、歌劇史に多くみることができる。本稿で着目した帝国劇場でのローシーの業績は、本格的なバレエを初めて日本人に教えたことよりも、歌劇（オペラ）あるいは喜歌劇（オペレッタ）での先駆としてその後の道筋をつくったことで評価されている。

3.4　ローシーの舞踊史における業績

20世紀に入り、ヨーロッパでは、ロイ・フラー、イサドラ・ダンカン、ルース・セント・デニスなどの舞踊家が登場し、伝統的な古典バレエに反旗を翻し、自由な独自の新しい舞踊を創りだそうとしていた（片岡、1986：18）。同時期、日本の西洋舞踊の歴史も始まった。帝国劇場に舞踊教師ミス・ミクス（詳しい経歴は不明）が来日し、帝国劇場で『フラワー・ダンス』を披露した。これが日本における西洋舞踊についての最初の上演記録とされている（片岡、1986：18）。そして、1912年にG.V.ローシーが帝国劇場洋劇部の教師として来日、本格的なバレエを教えた。ローシーにバレエの指導を受けた洋劇部の第1期生と第2期生が、日本の西洋舞踊の第一世代となった。石井漠（1886-1962）、伊藤道郎（1893-1961）、小森敏（1892-1951）、高田雅夫（1895-1929）、高田せい子（1895-1977）である（片岡、1986：19）。ただし、彼らはローシーからバレエの訓練を受けたが、彼らの選んだ道は、バレエではなくモダン・ダンス（現代舞踊）であった。

なかでも日本のモダン・ダンスの父といわれる石井は、帝国劇場でのローシーのバレエ指導に反抗した。西洋における現代舞踊の誕生が、伝統の古典バレエへの反逆であったように、上林（1992：18）は、石井も「ダンカンと同様に、古典バレエ（原文：古典バレー）に対する反逆が出発点」としている。ただし、石井はローシーから西洋の舞踊空間に目覚めた（神澤、1990：193）ともされる。石井は、バレエに疑問を持った。バレエの究極の理想は「美」の追求にある。しかし一方で石井の関心は、思想の表現や露骨とも言える肉体の動きそのものであり、（片岡、1986：18）西洋に生まれ、西洋の土壌で培われてきたバレエを自分が踊ることが、無意味に思えてきた（片岡、1986：19）という。ローシーのもとを離れた石井は、日本の伝統舞踊でもない、西洋舞踊のものまねでもない、新しい日本の舞踊の創造を求め舞踊詩を生み出していくこととなる。

ローシーは、1912年帝国劇場に来るや、バレエの基礎練習に取り掛かった。先にも述べたように、それは厳しい稽古であり、朝早くから夕方遅くまでレッスンが組まれていた。しかしながら、ローシーのバレエの教授が、日本人のバレリーナ、バレエダンサーの誕生や日本のバレエの発展につながったと示された資料は見つからなかった。ローシー離日の20年ほど後に、古典バレエの本格的な基礎訓練は、1936年の松山樹子ら日劇バレエ科の生徒が受けた（上林、1992：70）とされる。

「洋舞のメルクマール」、片岡（1986：18-19）はローシーをこう示す。ローシーが日本の洋舞界の系譜を作り始めた、という。日下（1976：45）は、「ローシーは独自の才能と器用さにものを言わせ、日本の題材や観客の趣向に合わせた作品を次々と考案し準備した」と評している。また「彼の感受性と即応性が、日本の洋舞に決定的な色彩と傾向を注入した」（日下、1976：45）とも述べている。さらに日下（1976：45）は、

「このローシーの作品に流れる技法やテーマは、日本の現代舞踊、すなわちモダン・ダンスのジャンルである」ともいっている。西洋におけるモダン・ダンスの黎明は、古典バレエの束縛を打ち破ることから始まった。伝統によって構築されたバレエ・クラシックの技術からの解放であった。一方ローシーは、バレエの技法を基礎にしながら、新しい舞踊のスタイルを創造していったと考えることができる。日本人に合わせて、である。バレエ、創作された舞踊作品、そして歌劇（オペラ）に挿入された舞踊を上演した。そしてこれらは、全て洋舞と呼ばれたのであり、ローシーが洋舞のメルクマールとして語られて必然であろう。ただし、これらの作品が、舞踊作品としてその作品自体を評価されるまでには至らなかった。当時、日本人の観る側のありさまが、舞踊作品を評価する物差しをまだ持たなかったと考えられる。ローシーの創作バレエも他の創作舞踊も歌劇（オペラ）の中で振りつけられた舞踊も「日本の舞踊ではない西洋の舞踊」と位置づけられたに留まった。

モダン・ダンスの父、石井漠を語る上でも、ローシーの名は、筆頭である。ダンカンが古典バレエの形を否定したように、ローシーから石井は、自分の進むべき道は、バレエでないことを教えられたことになる。ローシーは、日本のモダン・ダンスの父を生み出した動機であったといえよう。バレエ教師ローシーは、日本に古典バレエのテクニックを遺したともバレエの発展の基礎をつくったとも言い難いが、日本の洋舞の幕開けに大きな影響を与えたと評価できる。

4．おわりに

文献資料から明らかになった点は、以下の通りである。

1）ローシーは、バレエ・マスターとして、日本でバレエを教えるためにやってきたが、次第に、歌劇（オペラ）、そして喜歌劇（オペレッタ）の指導にも関わった。

2）ローシーが帝国劇場にて手がけた作品は、30作品を超え、自作、振付、演出、指導、さらに出演もしている。作品の内容は、バレエばかりではなく、無言劇（黙劇）、歌劇、喜歌劇、西洋舞踏、と多岐にわたり、自らの創作作品も生み出した。

3）ローシーが最初に手がけたのは、無言劇（パントマイム）であった。歌劇（オペラ）への挑戦を試みるが、時期尚早と判断し、その後は喜歌劇（オペレッタ）に取り組んだ。

歌劇史におけるローシーの業績は以下の通りである。

1）ローシーの指導は、日本人俳優に歌劇（オペラ）や喜歌劇（オペレッタ）を演ずる技術や技能を身につけさせた。

2）ローシーの帝国劇場における数々の歌劇（オペラ）、喜歌劇（オペレッタ）の作品の上演は、日本人の歌劇（オペラ）、喜歌劇（オペレッタ）を観る目を育てた。

また舞踊史における業績は以下の通りである。

1）日本人ダンサーの身体的特徴や観客の趣向に合わせて、バレエ技法を基礎とした洋舞を創作し披露した。

2）ローシーの持ち込んだ古典バレエに違和を抱き反抗することで、石井はモダン・ダンスへの飛翔を決意した。この石井から、日本の現代舞踊は創生した。

ローシーについて、一人の見送りもない離日は、「犠牲、悲劇、敗北のローシー」を想像するしかなかったが、みな同様にローシーの日本の歌劇史に対する功績も認めている。本稿で明らかになった点からも、日本の歌劇の先駆となり、歌劇発展への道筋をつくったことに異論はない。100年を過ぎた今、改めて、ロー

シーの歌劇史における功績、貢献を認めることができる。

また、日本の洋舞の幕開けを語る上でも、欠かせない。本格的なバレエ技術を紹介し、指導したことは明らかである。ローシー離日後、バレエ文化が脈々と受け継がれていたとは言い難いし、日本バレエ史において日本のバレエはローシーから始まった、とはならなかった。しかし、バレエを含む洋舞の出発点となる役割を果たした、と言い得る。やはり舞踊史にも影響を与えたと評価できる。

本稿では、ローシーの手がけた作品に関する１次資料の収集が十分とはいえなかった。今後は、これら作品についての更なる資料を収集し、詳細を分析することとしたい。

注

注１）バレエもダンスも西洋から持ち込まれた踊りを全て西洋舞踊とし、後に略されて洋舞といわれるようになった。後に外遊した石井や高田らが持ち込んだ近代舞踊も洋舞と呼ばれていた。

注２）「Rossi」と記す資料も多いが、上野（1992）は、「Rosi」の英字標記が正式なスペルである、と判断している。出生届やカリフォルニアの新聞記事では、「Rosi」のスペルで統一されている、としている。

注３）邦（1968）、江口（1968、1969）、日下（1976）、片岡（1986）、長谷川（1986）、神澤（1992）、上野（1992）、上林（1992）らの文献による。

注４）エンリコ・チェケッティEnrico Cecchetti（1850-1928）は、ローマに生まれたイタリアの舞踊家である。アンナ・パブロワやニジンスキーを生み、多くの有名なバレエダンサーを育てた。彼の技法は、チェケッティ派と呼ばれるメソッドを確立し、今もってバレエクラスの技術としてその指針になっている。さらにチェケッティは、「黙劇的演技は世界に冠絶していた」（蘆原、1950）とされる。

注５）嶺（1996：ｉ）、小林（1919：100-101）、左本（1971：214）らの文献による。

注６）日下（1976）は、「当時（1992年）の100円は、現在の600万円くらいの相当する」と記している。

注７）第一次世界大戦の勝利後1914年頃から、日本は、経済的に資本主義活況にあり、庶民の楽しみを満たす娯楽芸能が飛躍的に膨張し、浅草には、三友館、日本館、観音劇場、金龍館などが誕生した（日下、1976：115）。1918年～1919年ごろは、朝から晩まで浅草ではオペラかオペレッタをやっていた（日下、1976：116）とされる。

注８）ワーグナー（1835-1917）が自身の作曲したものを「歌劇」ではなく、「楽劇」と称した（小林、1919：8-9）。

注９）日下（1976：45-48）によると、「エレクトリック・ダンス」（1913）、「春の宵、ガヴォット、ハンガリアン・ダンス」（1914）、「タンバリン・ダンス」（1916）は、作品内容を「ダンス」としている。「ダンス」は、舞踊の総称であるが、日下にとっては、バレエ以外の西洋的な舞踊を指すものと考えられる。しかしながら、「生ける立像」（1913）、「夏の園」（1914）について「西洋舞踏」としており、日下の示す「ダンス」と「西洋舞踏」の違いについては明らかにすることができなかった。

文献

１）秋月正夫，1956，『蛙の寝言』，山ノ手書房：東京.

２）秋山龍英，1966，『日本の洋楽百年史』，第一法規出版株式会社：東京.

３）蘆原英了，1950，『バレエの基礎知識』，創元社：東京.

４）蘆原英了，1981，『バレエの歴史と技法』，東出版：東京.

５）江口博，1968，「モダン・ダンスの系譜4」，『モダン・ダンス　研究と評論』，4：22-24.

６）江口博，1969，「モダン・ダンスの系譜5」，『モダン・ダンス　研究と評論』，5：34-35.

７）江口博，1986，「モダン・ダンスの系譜」，長谷川六　編著，『石井漠研究　日本近代舞踊の黎明』，ダンスワーク舎：東京，82-107.

8）江口隆哉，1967，「創刊によせて」，『モダン・ダンス　研究と評論』，1：2.
9）フェルディナンド・レイナ：小倉重夫訳，1974，『バレエの歴史』，音楽之友社：東京.
10）長谷川六，1986，「私的評伝・石井漠」，長谷川六　編著，『石井漠研究　日本近代舞踊の黎明』，ダンスワーク舎：東京，70-71.
11）長谷川六，1986，「私的評伝石井漠」，長谷川六　編著，『石井漠研究　日本近代舞踊の黎明』，ダンスワーク舎：東京，70-72.
12）市川雅，『ダンスの20世紀』，新書館：東京.
13）いづみ生，1916，「ローシイ氏の歌劇団」，『新演芸』，第三巻第参号：19-21.
14）石井漠，1917，「喜歌劇印象記　ロシー氏オペラコミック」，『新演芸』，第二巻第一号：85-88.
15）石田種生，2007，『随想』―バレエに食われる日本人―，文園社：東京.
16）上林澄雄，1992，『二十世紀の舞踊史』，ダンスワーク舎：東京.
17）神澤和夫，1990，『20世紀の舞踊』，未来社：東京.
18）神澤和夫，1996，『２１世紀への舞踊論』，大修館書店：東京.
19）川路明，2009，『バレエ用語辞典』，東京堂出版：東京.
20）川路柳虹，1917，「ローシー氏の喜歌劇団」，『新演芸』，第二巻第7号：16-18.
21）片岡康子，1986，「時代の芸術家としての石井漠像」，長谷川六　編著，『石井漠研究　日本近代舞踊の黎明』，ダンスワーク舎：東京，17-44.
22）片岡康子，1991，「現代の舞踊―モダニズムを超えて―」，舞踊教育研究会　編著，『舞踊学講義』，大修館書店：東京.
23）小林愛雄，1919，『現代の歌劇』，学芸書院：東京.
24）小林信次，1960，『舞踊史』，逍遥書院：東京.
25）邦正美，1968，『舞踊の文化史』，岩波新書：東京.
26）日下四郎，1976，『モダン・ダンス出航―高田せい子とともに―』，木耳社：東京.
27）日下四郎，1997，『現代舞踊がみえてくる』，沖積舎：東京.
28）桑野桃華，1934，『水のなかれ』，総合演芸通信社：東京.
29）松居松翁，1926，『劇壇今昔』，中央美術社：東京.
30）松本克平，1966，『日本新劇史　新劇貧乏物語』，筑摩書房：東京.
31）森龍朗，2011，『舞踊とバレエ』，文園社：東京.
32）森田哲至，2012，「日本橋高等女学校出身「天野喜久代」の活動の奇跡（上）―日本のモダン化における帝劇・浅草オペラ女優としての先駆的意義―」，日本橋学研究，5（1）：35-51.
33）嶺隆，1996，『帝国劇場開幕「今日は帝劇　明日は三越」』，中公新書：東京.
34）中村秋一，1935，『レヴュウ百科』，音楽世界社：東京.
35）左本政治，1971，「ROSSIの思い出」，『日本及日本人』，211-217.
36）杉浦善三，1920，『帝劇十年史』，玄文社：東京.
37）帝劇史編纂委員会，1966，『帝劇の五十年』，東宝株式会社：東京.
38）上野房子，1992，「日本初のバレエ教師G.Vローシー―来日前の歩みを探る」，『舞踊学』，14：1-11.
39）上野房子，1993，「G.V.ローシー日本初のバレエ教師　離日後の歩み」，『舞踊学』，16：61-62.
40）矢吹時中，1920，『帝劇十年』，矢吹高尚堂.