

玉置真吉(1885-1970)の社交ダンス前史

—浅草オペラにおける活動の意義—

中西みなみ・杉山千鶴

This study explores Shinkichi Tamaki's (1885-1970) progress towards social dance through analyzing his autobiography and other sources, focusing on his activities with the Asakusa Opera.

Tamaki initially made postcards for the Asakusa Opera, and later served as translator, prompter, and also chorus boy. During this time Tomoharu Nishimoto composed a music and dance drama for the Opera, and Baku Ishii and Masao Takada, who were pioneers of modern dance in Japan, released many pieces of New Dance. Tamaki realized his limitations compared to their works, but when he saw Nishimoto dance the foxtrot for the first time, he thought he had a possibility with this social dance, which was different from the New Dance of Ishii and Takada.

An operetta which Tamaki translated for the Asakusa Opera continued to be performed even after Tamaki left. It was the first translation of Tamaki's to be made public, and showed him how written texts can take a life of their own. Later, Tamaki established a method of learning social dance oneself, through the use of published texts rather than face-to-face from a teacher. His many writings and translations contributed to the popularization of social dance, and the prehistory of this can be found in his time with the Asakusa Opera.

はじめに

玉置真吉は、我が国の社交ダンス史において、その普及とブック・ダンスという学習方法の確立〔永井1994：97, 156〕という2点において、大いに貢献した人物である。この玉置の社交ダンス以前の経歴については、玉置の自伝『猪突人生』（玉置真吉伝刊行会、1962年）と回想（「日出造見参 ヤァこんにちは 社交ダンスの草分け玉置真吉」『週刊読売』1960年2月21日号）と、これに大いに拠った永井良和の先行研究『にっぽんダンス物語』（リプロポート社、1994年）からその概略を知ることができる。これらによれば、玉置は浅草オペラと大いに関わっており、後に社交ダンスに進もうと決意した契機がこの時期にあったことがわかる〔玉置1960：60, 永井1994：134-139〕。

しかし自伝は玉置の記憶を根拠としているため、史実に合わない点が見受けられる。また玉置が社交ダンスへと進む契機については、先行研究では玉置の回想の引用にとどまる。そこで本稿では、当時の新聞・雑誌等の資料や現物資料を用いて浅草オペラにおける玉置の活動を追跡し、また玉置が社交ダンスへと進む契機についても考察を行う。そして以後の玉置の活動における意義を見出すことを本稿の目的とする。

なお本稿では作品タイトルの表記には〈 〉を用い、引用文は「 」で括弧することとする。また、玉置の自伝・回想と永井の先行研究からの出典に関しては、本文中に〔 〕でページ数を挿入した。

1. 浅草オペラ以前

玉置の出身は三重県である。和歌山師範学校卒業後に洗礼を受け〔玉置1962：44〕、これ以後キリスト教へ傾倒し、1912年には明治学院に進学すべく上京、朝礼時には讃美歌のオルガン伴奏を担当していた〔玉置1962：44, 57〕。また在学中は青年会館講堂で開催された音楽会に、更にその後は帝国劇場（以下「帝劇」と略す）歌劇部（1914年に洋劇部に改称、ただし以下「歌劇部」に統一して表記）による公演すなわち帝劇オペラに「一つの曲を二回も三回も聞きに行」くほど熱心に通った〔同上：74〕。

表-1は、自伝の中で帝劇オペラで観賞した作品として挙げている5作品について、その上演時期をまとめたものである。帝劇の番組や絵本筋書によれば、これらのいずれもG.V.ローシー（Rosi, Giovanni Vittrio 1867- ?）による指導であることがわかる。またその時期は1913年6月以降であり、従ってそれは青年会館講堂の音楽会に1年ほど通った後であると推察される。このことから、玉置が上京を機に洋楽に出会い、さらにオペラへと関心を絞っていったことがわかる。

玉置は1915年に明治学院を卒業し、本所にあるメッキ工場に勤務する〔玉置1962：63-64, 永井1994：134〕。帝劇オペラは1916年5月末をもって終了するが、先述のローシーが私財を投じて1916年5月に赤坂ローヤル館で新たな歌劇団を旗揚げし、歌劇部員数名がこれに参加している。自伝によれば玉置はこのローヤル館にも通い、チケット

表－1. 玉置が観賞した帝劇オペラ作品の全上演一覧

	作品名	作曲者	公演と会場	
①	歌劇 魔笛 (抜粋)	モーツァルト	1913年6月1～25日日本興行：帝劇	
②	喜歌劇 天国と地獄	オッフェンバック	1914年10月1～25日日本興行：帝劇	1915年1月15～24日歌劇部・無名会合同：有楽座
③	歌劇 夢遊病者	ベルリーニ	1914年11月26～30日歌劇部・無名会合同：帝劇	1915年3月5～14日専属女優・歌劇部・無名会合同：有楽座
④	喜歌劇 古城の鐘	ブランケット	1915年3月26～31日：帝劇	1916年5月26日白塞両国救済資金寄付事前興行：帝劇
⑤	喜歌劇 戦争と平和	オッフェンバック	1915年5月27～6月2日：帝劇	

※作品名は玉置の記述のままとした。
 ※帝国劇場筋書、帝国劇場番組を元に作成した。

を売り歩く高田雅夫 (1895-1929) と知り合っている [玉置1962:75, 永井:同上]。しかしこのローシーの新たな試みも1918年2月に失敗に終わる。

この当時、本所や深川に勤務する工場労働者は、そこを後背地とする浅草へ通い、多様な興行を享受していた⁽¹⁾。従って玉置も浅草に行ったことが想像されるが、それ以上に赤坂へと頻繁に通っていたのである。永井によると玉置は最も安価な3等席で観賞していたという [永井1994:132]。この当時を回想し書き残した内山によれば、「その時 (註・1917～18年) の入場料は、ボックス (特等) 三円五十銭、一階席二円五十銭と二円、二階席一円五十銭、立見席五十銭」⁽²⁾とあり、また当時の新聞広告を見ても3等席50銭と記されている。当時の浅草では活動写真や観物場の入場料は20銭程度であったことを考えれば、オペラに対する玉置の関心が如何に強かったかがわかる。

2. 浅草オペラとの出会い

玉置は本所のメッキ工場に1年間勤務した後に芝・愛宕町に工場を開業するが、業務終了後は浅草に向かい、浅草オペラに出会ったという [玉置1962:68,71, 永井:同上]。

この浅草にオペラが登場したのは1917年1月、アメリカ帰りのトーダンサー・高木徳子 (1891-1919) が一座を率いて常盤座にて喜歌劇《女軍出征》を上演した時である。続いて西本朝春 (生没年不詳) 率いる日本歌劇協会が同年4月からみくに座に、10月末から三友館に登場するが、それは10代の少女ばかりが熱演する「少女歌劇」であった⁽³⁾。同年10月には日本館で、帝劇歌劇部出身の石井漠 (1886-1962) と沢モリノ (1890-1933) を中心とした東京歌劇座が旗揚げしている。

玉置は自伝の中で、初めて出会った浅草オペラを「日本館のオペラと称するもの」とし、学生たちの掛け声の交錯する熱気に満ちた様子を記している [玉置1962:71]。そしてその一座は「西本朝春という舞踊家が振付」を担当し、「『ベニスの

夕べ』という」作品を上演していたという [同上:72]。するとその一座は西本朝春率いる日本歌劇協会であると考えられ、従ってそれは1917年、浅草オペラの草創期であり、かつ玉置が工場を持った時期に相当する。しかし日本歌劇協会は三友館とみくに座で公演しているのみであり、この時に日本館で公演していたのは先述の東京歌劇座である。そしてここでは帝劇歌劇部出身のアイドル・沢モリノとコーラスガールの妖艶な河合澄子 (1898-?) の熱狂的なファンがそれぞれに客席の左右に分かれて掛け声や唱和で場内を大いに盛り上げ、これが以後の浅草オペラの隆盛を招くことになる。つまり玉置の記憶の中では日本歌劇協会と東京歌劇座が混同していた可能性が高く、同時に玉置が東京歌劇座の公演も見えていたこともわかる。

この西本について詳細は不明であるが、長く海外で過ごし、帰国後は1916年夏の宝塚少女歌劇の公演用に《ヴェニスの夕》を振り付けている⁽⁴⁾。宝塚少女歌劇からヒントを得た [玉置1962:71] という日本歌劇協会も度々この作品を上演していた。東京音楽学校の学友会による雑誌『音楽』には、その様子を「男女優は赤や白や脂粉を不自然に粧ひ、名状すべからざる装ひをなし、少女たちは「舞台の上を無遠慮に飛廻」っていた」と、ネガティブに記されている⁽⁵⁾。その記述は、浅草オペラが当時の音楽アカデミズムからは低俗かつ俗悪であると蔑視されていたことを物語っている。しかしそのような立場とは無縁だった浅草の観客にとっては、頬紅と鼻立ての厚く塗られた顔面コントラストという和風メイク、一風変わった洋装、そしてそれらを纏った少女たちが舞台上で「無遠慮」なほど澁刺と快活に舞い踊る生き生きとした姿は、それまで知ることのなかったオペラというもの、活動写真で知ることしかできなかった西洋を体現するものとして映ったであろう。そこに注がれる観客のまなざしの熱さは、日本館の熱狂的なファンのそれと通じるものがあるために、記憶が混同したのかもしれない。



図-1. メロディー社の絵葉書(杉山所蔵)
裏面にはメロディー社の住所が記されている。

玉置は勧められるままにこの作品の絵葉書を作ることになり、メロディー社と称しこれを自宅住所に置いた〔玉置1962:72, 永井1994:136〕。図-1はメロディー社の絵葉書であるが、舞台写真と玉置の採譜した⁽⁶⁾五線譜を並べたものであることがわかる。それは浅草オペラをリアルに伝えるものであり、オペラの魅力を広く紹介する媒体という役割を担うものであった。玉置は自伝の中で、絵葉書を作成しながら帝劇にも熱心に通ったとし、具体的に作品名も挙げている〔玉置1962:74〕。しかしこの時点では既に帝劇オペラは終わっており、浅草オペラとおそらくはローヤル館の両方に足を運んでいたと考えられる。このことからオペラへの深く強い関心がうかがわれるが、一方で帝劇歌劇部出身者のその後の活動を見届けたいとの思いもあったかもしれない。特に帝劇歌劇部出身でローヤル館のオペラ俳優であった高田雅夫と知己を得たことが、オペラ俳優という存在を身近に引き寄せる機会となったと想像できるのである。

3. 浅草オペラ時代

続いて玉置は、原信子(1893-1979)率いる原信子歌劇団で脚本係として《リゴレット》《ボヘミアン・ガール》他を翻訳し〔玉置1962:76〕、コー

ラスボーイとして舞台にも立ったようである〔永井1994:137〕。しかし原は1919年3月突然引退を発表し渡米したため、玉置は「鈴木康義氏と近藤氏」の率いる「東京少女歌劇団」に参加、唱歌指導とプロンプタを担当し、ここでは玉置の翻訳・振付した《軍艦ピナフォア》を上演している〔玉置1962:81, 永井1994:139〕。この一座は巡業を中心に活動しており、「一応中津で打ち上げ、相当収益を上げて帰京し」、玉置は「劇団を離れて自由に行動に移り、前のハガキ楽譜にかか」〔玉置1962:82〕り、やがて浅草オペラから離れていく。

帝劇オペラに出演した歌劇部員たちはローヤル館を経て、或いは経ずに、時期を前後して浅草オペラに登場している。後者の例には先述の石井漠と沢モリノがおり、前者の例には帝劇歌劇部の教師でありローヤル館のスターであった原信子がいた。この原信子歌劇団の活動については、都新聞の遊覧案内欄や公演広告で追跡したが、各作品について翻訳者はもちろん作曲家すら記載は無かったために、玉置の翻訳について確認できなかった。さらに都新聞を追っていくと、根岸歌劇団(1919年10月旗揚げ、於・金龍館)が1922年~1923年に、玉置翻訳を謳った喜歌劇を上演していることがわかり(表-2参照)、公演プログラムにも玉置の翻訳であることが明記されている(図-2参照)。

表-2. 根岸歌劇団公演における玉置作品のリスト

年	日程	会場	分類	作品名	構成	作曲	
①	1922年	3月20日～	金龍館	コミックオペラ	軍艦ビナフォア	2場	サリバン
②		7月12日～	金龍館	喜歌劇	パイレット	2幕	サリバン
③		9月16日～	金龍館	ミュージカルプレー	一寸法師	2幕	アルフレッドスコットキツテイ
④		12月11日～	金龍館	喜歌劇	ペーシエンス	2幕	サリバン
⑤	1923年	2月10日～	金龍館	喜歌劇	軍艦ビナフォア	1幕	サリバン

※ 都新聞遊覧案内欄・公演広告を元に作成

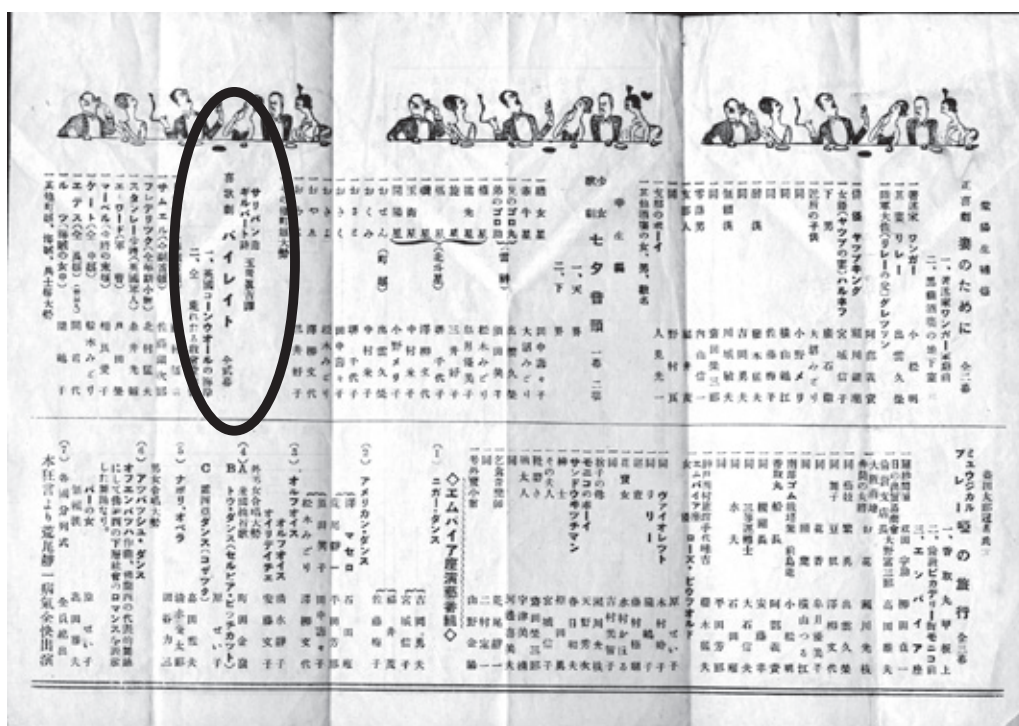


図-2. 根岸歌劇団公演プログラム（杉山所蔵）

*上段左の喜歌劇《パイレット》のタイトルの右横に、「玉置眞吉譯」とのクレジットが見える。

しかしこの時期、玉置はすでに浅草オペラから離れて文化学院に勤務していた〔玉置1962：215、永井1994：141-142〕。従って玉置が原信子歌劇団等で翻訳したものが歌い継がれたものと考えられ、これらの作品は玉置が浅草オペラに残した足跡と位置付けることができよう。

その後に参加した東京少女歌劇団に関しては資料が非常に少なく、そのため現時点では玉置の名を確認できなかった。なおこの歌劇団が京都座で行った公演のプログラム（「4月18日初日」と記載、年は不明）によれば、作曲者名に鈴木康義と近藤十九二（生没年不詳）の名があり、先述の「近藤氏」がこれに該当すると考えられる。この巡業を通して、玉置が自ら翻訳し振り付けた作品は広く各地の人々に披露されることとなった。そして日本歌劇協会がそうであったように、この一座も宝

塚少女歌劇に倣ったものであり、従って玉置らによる作品ではなく、むしろ少女たちが舞台を所狭しと跳ね回る姿が観客に受け入れられたものと考えられる⁽⁷⁾。

4. 社交ダンスへ

玉置は西本朝春を通じて社交ダンスと初めて出会うが、その時の様子を、後に雑誌記事の中で振り返っている。当該記事は永井の先行研究にも引用されている〔永井1994：140-141〕が、ここではこれについて検討・考察するために、改めて引用したい。

わたしはオペラで身を立てようと思っていたんですが、考えてみると、西本朝春、石井漠、

高田雅夫という連中がすでに一家を成しているのに、三十近いおれが、この方にはいってもしようがないかと思っていたんですが、そのときにフォックス・トロットというのを見せられて「これはおもしろい、これを一つやってみよう。これならば石井も高田も手を着けないだろう」とそこで西本について一生懸命習ったんです。[玉置1960:60]

先述の通り、この当時の玉置は舞台裏では翻訳に脚本係、舞台上ではコーラスボーイを務めることもあり、まさに浅草オペラに没頭した日々を過ごしていた。それゆえに自然と「オペラで身を立てよう」と考えるようになったのであろう。

ここに名前の挙がっている3名のうち、西本は海外に長く滞在し、先述の通り宝塚少女歌劇に作品を提供したり帝劇で東洋古典舞踊を踊った経歴を有している⁽⁸⁾。石井と高田は帝劇歌劇部の出身であり、共にローシーからバレエのトレーニングを受け、舞踊作品やオペラに出演するなど、豊富な舞台経験を有していた⁽⁹⁾。彼らの活躍はこのような経歴の上に開花したものであった。この当時の浅草オペラは、演目は10日替り、終演後には次興行の舞台稽古をするというスケジュールであり、オペラ役者は舞台稽古後に解散するが、舞台裏を支えるスタッフはその後も打合せ等があるために、心身を削るような日々を送っていた。当然、玉置には舞踊の基礎トレーニングに割ける時間はなかった。

この3名について、関東大震災（1923年9月1日）以前の浅草オペラにおいて関連した舞踊作品をそれぞれにまとめたものが表-3～5である。石井と高田は後に日本のモダンダンスの草創となるが、この表からは、浅草オペラでは試作的なあるいはその後も再演された作品を発表していたことがわかる。高田は1922年9月に妻の原せい子（1895-1977）と共に洋行しているが、これ以後も高田の作品は上演されている。石井は自作自演であるのに対し、高田とおそらく西本の作品は本人が不在であっても踊り継がれていること、また石井は新舞踊、高田は新舞踊やボードビルと銘打った作品を精力的に発表していることもわかる。同年代の石井や年下の高田の活躍が玉置を焦らせるものであったことは、容易に想像できる。

西本の踊るフォックス・トロットは、下肢や上肢を大きく動かすものではなく、上半身は固定したままステップを踏むだけのシンプルなものであるかのように見え、それゆえ玉置はこの社交ダンスに可能性を感じたのかもしれない。玉置は後に、これらオペラや「舞臺ダンス」すなわち西本や石井、高田らによるダンスを「見るダンス」、社交ダンスを「踊るダンス」と分類し位置付けている

が⁽¹⁰⁾、前者はまさに西本や石井、高田のように踊るためにはキャリアを要するものであり、後者は玉置の進んだジャンルである。そしてこの後者は、舞踊の基礎トレーニングを十分に積んでいない者であっても容易にできるものという、自らを顧みてのネーミングであると考えられよう。そして玉置は西本に師事して社交ダンスを熱心に学習するのである。

なお、この回想は玉置が社交ダンスで一家を成した後のものであるために、舞踊へのこだわりが読み取れるのかもしれない。浅草オペラから離れた玉置は、先述のように文化学院に勤務するが、そこでは山田耕作（耕筈1886-1965）による舞踊詩の授業の助手を務め[永井1994:143]ながら社交ダンスを学び、1927年4月に四谷見附に玉置舞踏学院を開設するに至る。このような経歴を振り返ると、玉置が浅草オペラにおいて高田や西本、石井といった舞踊家たちと知り合い、また自ら翻訳した作品を振り付けるようになって、その関心をオペラ全体から、その一要素である舞踊へと向けていったと考えることもできるのである。

おわりに・浅草オペラにおける活動の意義

以上のように、玉置は浅草オペラで西本朝春を通じて社交ダンスを知り、これが、以後進んでいく社交ダンスの道へのスタートとなっている。社交ダンスへと進む契機が浅草オペラにあったという点において、まず、浅草オペラにおける活動の意義の一つをここに見出すことができる。

玉置の翻訳した作品は歌劇団の公演で披露され、また玉置が浅草オペラを去った後も上演され続けたが、このことは台本が継承されれば、当該作品は翻訳者の手を離れても上演可能となることを意味した。後に玉置は社交ダンスに関するテキストや、V.シルベスター（Silvester, Victor 1900-1978）によるテキストの訳補本⁽¹¹⁾等を多く出版する。浅草オペラにおける翻訳は、これらの出版以前に披露されたという点において、公的なその第一歩と言うことができる。またこれらの訳補本や翻訳書は、指導者がカリキュラムや指導方法を学習することを、学習者がダンスホールや舞踏研究所に通って実践として学ばずとも習得することの双方を可能とし、これがブック・ダンスという学習方法として確立する[永井1994:156]のである。そしてこのブック・ダンスによって社交ダンスは大いに普及するのであるが、それは、書籍に記された内容が執筆者の手を離れて自在に伝播していったということであり、その点において玉置のオペラの翻訳に通ずるのである。

以上より、浅草オペラにおける玉置の活動は、舞踊との関わり、翻訳という2点において、その

表一3. 西本朝春の関わった舞踊作品

年	作品名	関与	年	作品名	関与	年	作品名	関与	年	作品名	関与
1917	ミニエエレットダンス		1918	ダンス：スパニッシュカワルツ	振付	1920	歌舞劇：エンゲーチ	作	1921	歌舞劇：ペンデッタ	振付
	コミックダンス			舞踊劇：カンミール城	作曲		古典的バレエ：水の精	振付		歌舞劇：初日の前夜	作
	西洋舞踊：真夏の夜の星	指導	1919	ダンス：アラビスク	作曲	1921	歌舞劇：ベニスのおタ	作	1922	歌舞劇：ペラ・エスバナ	作、作曲

表一4. 石井漢の関わった舞踊作品

年	作品名	関与	年	作品名	関与	年	作品名	関与	年	作品名	関与
1917	新舞踊		1918	新舞踊：純潔	作	1919	新舞踊：オリエンタル		1921	舞踊劇：明園	振付
	舞踊：生きる霊	監督		新舞踊：フーベリア			歌舞劇：王女メロ			バレエ：ピエロットの夢	振付
	新舞踊：若き牧神と水の精			古典舞踊：オリエンタル	振付		歌舞劇：明園			新舞踊詩：若き牧神と水の精	振付
	舞踊：アーティスト・ライフ			舞踊：水の精			古典舞踊		1922	新舞踊	舞台監督
1918	新舞踊：法悦		1919	ダンス	振	1920	新舞踊/新舞踊：ジプシーの生活	作並振付		古典舞踊：アラビア情調	
	新舞踊：荒城の月			新舞踊：ヒューモレスク			無言劇：ロスムンダ	振付		舞踊：ヒューモレスク	
	新舞踊：ユモレスク			新舞踊：スーヴェニア			新舞踊詩：若き牧神と水の精	振付		舞踊詩：森の誘惑	
	新舞踊劇：明園	振附		新舞踊：ジプシーの生活	振附		新舞踊詩：黙禱	振付		舞踊劇：森の誘惑	考案

表一5. 高田雅夫の関わった舞踊作品

年	作品名	関与	年	作品名	関与	年	作品名	関与	年	作品名	関与
1918	新舞踊：美醜			舞踊：黒白ダンス			舞踊：エスパニヨル	振付		舞踊：月の世界	作・曲編
	新舞踊：ジプシーライフ			新舞踊/舞踊：ラ・カーニバル	振付・編曲		舞踊：ラ・カーニヴァル	振付		ボードビル：ニュー・ファッション	振舞
	新舞踊：パンフエター	案		仏国舞踊：アパッシェダンス	振付/振舞		舞踊：ジプシー	振舞		ボードビル：スカッチ・ダンス	編曲
	舞踊：勇ましきカウボーイ			新舞踊：ピエロットの夢	振舞・編曲		サンゴ	編曲		ボードビル：ファンニーホーム	編作振舞
	舞踊：ピエロット		1920	ダンスエスパニオル：スパニッシュ		1921	新舞踊/舞踊/舞踊：ボードビル	振舞/振舞・編曲/編曲	1922	舞踊/新舞踊：ボードビル	編作振舞
	舞踊：ハンガリアン			舞踊：ディアナと半歌神			ボードビル：ジャンピング	振舞		ボードビル：パッシング・ショウ	編作振舞
	バレエ：雪の精			ミュージカルプレイ/ダンス：ポオドビル	編曲		日露大合同ボードビル：舞踏			ボードビル：ボールスラッフィン	編作振舞
1919	舞踊：ディアナと半歌神			ミュージカルブレイ：活動の女王	編曲		ボードビル：パッシングショウ	振舞		ボードビル：月の世界	振舞・編曲
	舞踊：回想			バレエ：回想			ミュージカルブレイ：ニュー・イヤ	編作振舞		ミュージカルブレイ：活動の女王	編曲
	新舞踊：ラ・カーニバル	案		ダンス：ハンガリア			ミュージカルブレイ：甘き人々の群	作		ミュージカルブレイ：暗にまぎれて	編曲
	新舞踊：ロシヤンダンス		1921	舞踊：流行ダンス	振付		舞踊：ディアナと半歌神	振舞		ボードビル	振舞・編曲
1920	舞踊：ハンガリアン	振舞		新舞踊：雪おと	振舞・編曲	1922	バレエ/新舞踊：グリイダ	作並振付	1923	ボードビル：ボールス・ラッフィン	編並振舞・編曲
	舞踊：ハンガリアン			バレエ：ハンガリア			舞踊：春	振舞		ボードビル：パッシング・ショウ	編曲
	舞踊：スバニッシュダンス			新舞踊：いちご	振舞		歌舞劇：甘き人々の群	編曲		ミュージカルブレイ：活動の女王	編曲

・表一3.～5. は、1917年1月1日～1923年8月31日（関東大震災の前日）までに発行された都新聞と東京毎日新聞を元に作成した。
 ・振付或いは出演として氏名の記載のある舞踊作品と、記載はないが同名タイトル或いは3名の所属していた歌劇団で上演された舞踊作品である。

後の社交ダンスにおける活動の伏線に相当するといふ意義を有していたことが明らかになった。

なお、先述のシルベスターの訳補本に関しては、原書と比較して追加或いは削除された部分があるために「訳」あるいは「翻訳」となっていないものと思われる。この追加部分についても、浅草オペラで得た収穫を反映している可能性があるものと予想されるが、この点については別の機会に譲るものとする。

註及び引用文献

- (1) 石川弘義編著:『娯楽の戦前史』東京書籍, 1986, p.86.
- (2) 内山惣十郎:『浅草オペラの生活』雄山閣, 1967, p.36.
- (3) 「浅草の少女歌劇」『東京毎日新聞』1917年12月1日、「三友館歌劇の盛況」『中央新聞』1917年12月5日
- (4) 増井敬二:『日本のオペラ』民音音楽資料館, 1984, p.342.
- (5) 小川友吉:「俗悪音楽の取締に就て(一)」『音楽』1919年1月号, p.54.
- (6) 玉置は村立高等小学校在学中にオルガンの練習をすることになり、五線譜を用いた『日本軍歌』と、教員の所有する「略譜(123の字で書いた楽譜)の本の中に、十何曲か同じものがあるのを発見し、これを比較対照」することによって、五線譜を読み取ることができるようになったという[同上:15]。
- (7) 先述の京都座のプログラムを見ると、白川澄子、貴島田鶴子、千種百代らの名前が記載されているが、白川と千種に関しては、都新聞1919年2月14日付の「歌劇ロマンス九、カフエーの女」の中に「発展女優」、貴島と千種に関しては、『花形』1919年9月号に掲載された佐藤鳴皇の記事「一條チャボさんがお職」の中に「秋波を巖んに送っている」との記述があった。未成年者による少女歌劇ながら、このような少女らしからぬ話題を提供したことも人気を呼ぶ一因となっていたのかもしれない。
- (8) 1915年3月中旬の帝劇マチネー興行の新聞広告には、「東洋古典舞踊家 西本朝春」の出演が記載されている。
- (9) 1911年に開場した帝国劇場では養成機関として歌劇部等を設置したが、石井はこの第1期生、高田は第2期生であった。1912年からはローシーがバレエを指導したが、徹底かつ厳格な訓練を行っていたことは、後に歌劇部出身者によって多々語られている。高田はローシーの代稽古を務めており、石井も高田も帝国劇場という大劇場の本興行や歌劇部公演等で上演されたローシー作の舞踊作品やローシー指導の喜歌劇等に出演していた。特に高田は1914年6月の本興行で上演されたローシー作の默劇<金色鬼>ではタイトルロールを務めている。
- (10) 玉置眞吉:『七訂増補社交ダンス必携』楽友社, 1956, pp.15-16.
- (11) V.シルベスターの著書『Modern Ballroom Dancing』はイギリスで改訂を重ねて出版されており、玉置もこれに添うように『モダン社交ダンス』を改訂を繰り返しながら出版している。