

『ベガーズ・オペラ』とイタリア・オペラ  
— ジョン・ゲイとヘンデルの異文化交流 —

*The Beggar's Opera* and Italian Opera:  
Intercultural exchange between  
John Gay and George Frederick Handel

磯部 哲也  
Tetsuya ISOBE

John Gay's *The Beggar's Opera* is often said to be written in order to attack Italian opera, especially that of Handel. However, John Gay had been close to Handel for sixteen years before *The Beggar's Opera* was produced in 1728. This article examines intercultural exchange between John Gay and Handel. Gay first met Handel at Burlington House in 1710. And then as a secretary to Aaron Hill, the theatre manager at the Queen's Theatre in the Haymarket in 1711, he observed the process of production of *Rinaldo*, the first opera Handel composed in London. John Gay wrote a script for *Acis and Galatea* for Handel in 1718. Collaborating with Handel, Gay learned the technique to bring together words and music. Though *The Beggar's Opera* satirizes simile arias, a prison scene, impartiality to two heroines and recitative, it does not attack Handel's operas, but the social context of English reception of Italian opera.

オペラは16世紀末にイタリアのフィレンツェでカメラータと呼ばれるグループによって生み出された。カメラータは、ジョヴァンニ・デ・バルディ伯爵の屋敷での音楽家や詩人たちの集まりであった。彼らは古代ギリシャの文化について議論し、ギリシャ劇はせりふも含めてすべて歌われていたと考え、ギリシャ芸術を模範とする音楽劇を作り出すことを試みたのである。ここからオペラが誕生した。オペラはイタリアの各都市の貴族の祝宴で上演されることによって、イタリア全土に広まって行った。そして、ザルツブルクからウィーンを経て、ドイツに渡り、それからヨーロッパ大陸に浸透して行った。

オペラ誕生から100年たって、オペラが

イギリスに伝わってきた。それ以前には、イギリスには宮廷や劇場で上演されていたマスク（仮面劇）という音楽劇の伝統があった。マスクでは普通仮面をつけた出演者がせりふで対話を進め、歌が挿入されるのが一般的な形式であった。共和制時代に劇場が閉鎖されたが、マスクは音楽劇であるということでもろろじて上演が許された。ウィリアム・デブナントの台本に、ヘンリー・クック、ヘンリー・ロウズ、マシュー・ロック、チャールズ・コールマン、ジョージ・ハドソンが作曲した『ロードスの包囲』が1656年9月に上演された。楽譜は残っていないが、せりふにも曲がつけられていたらしく、これが事実上、イギリスの最初のオペラであると考えら

れている。王政復古でフランスに亡命していたチャールズ二世が即位すると、劇場が再開されるとともに、宮廷にイタリア・オペラが入ってきた。完全な楽譜が残っている最初のオペラであるジョン・プロウの『ヴィーナスとアドニス』が1680年代の初めに上演された。プロウの弟子であるヘンリー・パーセルは唯一のオペラである『ダイドとイニース』を1689年に作曲した。しかし、パーセルが1695年に36歳という若さで死亡した後、イギリスのオペラ作曲界は200年の空白時代を迎えることになる。オペラの分野に関して未発達な国であるイギリスに、イタリア・オペラを専門とする作曲家や歌手が17世紀末からヨーロッパ大陸から多数移入してきた。本稿では1710年末にドイツのハノーヴァーからイギリスに招かれたヘンデルとイタリア・オペラを風刺した作品であると一般に考えられている『ペガーズ・オペラ』の作者であるジョン・ゲイとの異文化交流を考察する。

## I

ホガースが1741年に制作した銅版画『怒れる音楽家』(図版1)は、イギリスにイタリア・オペラの文化が入ってきた18世紀初頭における、イギリスの文化人たちの態度を的確に示す一枚の絵である。譜面台の前でヴァイオリンの練習をしていたイタリア人の音楽家は、窓の外から聞こえてくる騒音に対して、両手で耳をふさぎながら静かにするよう叫んでいる。「ロンドンの叫び声ほど外国人を驚かせ、地方の大地主をこわがらせたものはない」<sup>1</sup>とアディソンは『スペクテイター』の中で書いている。このイタリア人はヘンデルのオペラを恒常的に供給することを目的に設立された「ロイヤル・アカデミー・オブ・ミュージック」の首席ヴァイオリン奏者であるピエトロ・カストルッチと考えられている。窓の外の通りにはさまざまな音があふれている。一番左の街灯の下で、泣き叫ぶ赤ん坊を抱いている妊娠した女性が左手に「貴婦人たちの

転落(The Ladies' Fall)」と題されたブロードサイド・バラッドを歌いながら売っている。彼女の足元には、少女が左手にがらを持って鳴らしている。少年が窓の下の穴に向けて小便をしている。がらを持っていて少女が少年の小便をしているところを見て驚き、右手からボールが今にも落ちようとしている。少年の腰にまかれたひもの先にはスレート板がつながれていて、歩くと音が鳴る仕掛けになっている。老人が窓の方に向かってオーボエを吹いている。絵の中心には、頭の上に載せている牛乳の入った桶を左手で支えながら、牛乳売りの女性が売り声を上げている。そして右手で少年の小便がかかるのを避けるためにスカートを少したくし上げている。彼女の手前で、かつらをかぶった少年が腰に木で作った剣をさし、近衛連隊兵のまねをして、ドラムをたたいている。牛乳売りの女性の後ろには、人夫が重しをついて道路の舗装工事をしている。その後ろで、ごみ清掃人が左手に持った鐘を鳴らしながら、廃財を集めている。さらにその後ろには、右手で手綱を持って馬にまたがっている男性が、左手に持った角笛を吹いている。胸に馬蹄の形の印のついたベルトを身に付けていることから、蹄鉄工であることがわかる。右側の手前には、研ぎ師が左足で研ぎ石を回転させながら包丁を研いでいる。一番右側に、魚売りが左手を頬に当てて売り声を拡声させている。右手奥の建物の煙突から煙突掃除人が上半身を出して、ブラシを持ち下に向かって何か叫んでいる。

画面から動物の声も聞こえてくる。おおむが街灯にとまって、バラッド売りとは合唱をしている。研ぎ師の足元で犬が吠えだしている。右端の建物の屋根の上で猫が二匹向かい合って鳴いている。さらに、牛乳売りの女性の背後にある教会に旗が掲げられているところから、何かの祝日であり、教会の鐘が鳴り響いているようである。右端の建物の壁には、「John Long, pewterer (しろめ製造業者ジョン・ロング)」と書かれている。工場の中から機械の音が漏れてきているようである。

ヘンリー・フィールディングは、『リスボ



図版1. ウィリアム・ホガース, 『怒れる音楽家』 (1741年)



図版2. 図版1の部分拡大図

『航海日誌』の中で、立ち寄った港の喧騒は「ホガースの想像力が版画の中に集めた、ただで耳をつんざくのに十分なものより多種多様な音の調和を構成している」<sup>2</sup>と1754年6月27日に記録している。フィールドイグは『怒れる音楽家』を最も音の満ちあふれているものの例として使っている。

窓の内側の世界と外側の世界は全く対照的である。内側の音楽家の世界は、すべての音が楽譜に書き表せられる様な人工的で、そして秩序だった世界である。一方、外側の世界は楽譜には書き表せられない無秩序ではあるが自然の音から構成されている世界である。イタリア人の音楽家は自国の音楽文化の優越性を誇り、土着の文化に対して耳を閉ざして受け入れようとはしないのである。町の喧騒は「二つの文化に通じていない一本気の半エリート音楽家にたいする、近隣社会による制裁」<sup>3</sup>である。

窓の内側の世界に対抗するものとして、窓の左側に、街灯に半分隠れている『ベガーズ・オペラ』の宣伝ポスター(図版2)が貼られている。ポスターには、「The Sixty Second Day . . . Comedians . . . the . . . [Theat]re Royal . . . Beggars Opera . . . Macheath by Mr. Walker. Polly . . . by Mis Fenton. Peachum by Mr. Hippisley . . . Vivat Rex.」の文字が見える。『ベガーズ・オペラ』は1728年1月29日に初演され、6月19日で幕を閉じた最初のシーズンで62回上演された。ポスターの一番上に書かれている62日目とは最終日のことである。ロイヤル劇場は、リンカーズ・イン・フィールズにある劇場で、ロンドンでドルリー・レイン劇場と共に勅許状が与えられた劇場であるので、「ロイヤル」の名が付けられている。ウォーカー、フェントン、ヒッピスリーはいずれも初演の役者である。

ホガースはイタリア・オペラという外国文化に対抗できる自国の文化として『ベガーズ・オペラ』を使っている。

## I I

ジョン・ゲイは1707年にバーンステイブル・グラマー・スクール時代の友人のアロン・ヒルを頼ってロンドンに出てきた。作家志望であったゲイにとって、ヒルは文学界に属する唯一の知人であった。ヒルは当時劇場の仕事に関係していて、演技、衣装や史実など演劇にまつわるありとあらゆることを研究し、舞台で実践していた。ゲイはヒルの秘書として手助けすることになった。1709年ヒルはトーリー党の国会議員ウィリアム・コリアーによってドルリー・レイン劇場の劇場支配人に指名された。しかし、1710年6月に劇団員に反発され、劇場から追放された。1710年秋に、今度はヘイマーケット女王劇場の劇場支配人に任命された。1710年当時の勅許劇場は1674年に開場した第二次ドルリー・レイン劇場と、1705年に開場したヘイマーケット女王劇場の二つであった。アン女王にちなんで名付けられた女王劇場は、劇作家ジョン・ヴァンプルーによって設計、建築された。コングリーブが劇場支配人となり、初めはベタートン一座の常設劇場であった。しかし、1500人から2000人を収容できる劇場は大きすぎて演劇には向かないので、オペラを上演するイギリスで最初のオペラ劇場へと方針を変えられた。ヴァンプルーはヴェネチア駐在大使マンチェスター公爵との関係を利用して、イタリアの一流歌手を呼び寄せ、イタリア・オペラ上演の独占権を獲得した。

1711年ヒルはロンドンにやって来たばかりのヘンデルにオペラを作曲するように説き伏せた。ヒル自身が英語で台本のあら筋を書き、それを劇場付の台本作家ジョコモ・ロッシがイタリア語の台本に仕上げた。こうして二週間で『リナルド』が完成され、2月24日に初演された。『リナルド』はこのシーズンに15回上演されるという大成功を収めた。成功の最大の要因は舞台装置であった。ヒルはイタリア・オペラの欠点は、まず第一に、イタリア人とイギリス人の趣味と声異なる

ことであり、そして二番目に、外観に美しさを与える舞台装置や装飾がないことであると分析した。この二つの欠点を解消する方法として、同時に耳と目に同じような快楽を与えるために、音楽に卓越さを提示させ、そして美しい情景で目を満たすようなドラマを形成することを決意した。このヒルの理論から生まれた『リナルド』は、第一幕で口から火と煙をはく二頭の巨大な竜に引かれた戦車に登場人物が乗って空中を飛んでいき、第一幕の終わりですずめが舞台を飛び回った。第二幕で二人の人物が水中で歌い、第三幕は滝、雷、稲妻、光、花火が満ちあふれていた。観客は、スティールの批判的な批評が出たにもかかわらず、このようなスペクタクル性にひかれて劇場に足を運んで行ったのである。ゲイはヒルの秘書として、このオペラの創造の場に立ち合うことができた。『リナルド』はゲイが「いわば内側からオペラについて学び始めた学校であった。」<sup>4</sup>

ゲイがヘンデルと初めて交流を持ったのは、『リナルド』の初演より3ヶ月前にさかのぼる。ヘンデルは1710年11月にロンドンにやって来て以来、バトロンであるバーリントン卿のバーリントン・ハウス内に部屋を与えられて、滞在していた。バーリントン卿は知的サークルを主催していた。そのサークルにはアレクサンダー・ポープ、ジョン・アーバスノットそしてゲイなどの文学界の人々や建築家や画家が参加していた。ヘンデルはゲイよりわずかに6ヶ月年上であった。ゲイはその時のヘンデルの姿を1716年に出版された『トリヴィア』の中でバーリントン卿に敬意を払いそしてヘンデルの音楽を賛えて次のように描いている。

バーリントン卿の目の前で、衰微しつつある芸術が復興する、  
壁が活気ある絵画で生きている。  
その場所でヘンデルが弦をつまびくと、とろけるような調べが  
魂をとりこにし、あらゆる血管にしみ渡る。  
私は（きれいな靴をはいて）時折入ってい

く、

あらゆる芸術の女神に愛されているバーリントン卿の屋敷に。<sup>5</sup>

ゲイが初めてヘンデルと会ってから7年後に、ゲイ自身ヘンデルにオペラの台本を提供することになる。ヘンデルは生涯でイギリスの作家や古典文学の研究者たち合計11人に台本を依頼することになる。イタリア・オペラは当時ギリシャ神話や、古代ギリシャ・ローマの古典文学や聖書の物語などを題材とするのが常であった。

ヘンデルのために台本を進んで書いたり、あるいは書くことを承諾した人々のほとんどは彼の音楽を認めている人であったり、以前からの知り合いであったり、またその両方であったりだった。（中略）ヘンデルの台本作者の中で、高い文化に対する多くの熱狂者たちは少なくとも一部にはヘンデルの作品を崇拝し、偉大な芸術を創造することに参加したいという理由でヘンデルのために執筆したように思われる。<sup>6</sup>

ゲイはジョン・ヒューズ、アレクサンダー・ポープ、ジョン・アーバスノットの作品の一部を利用して、ヘンデルが1718年に作曲した仮面劇『エーシスとガラテア』の台本を執筆した。この仮面劇は、ジョン・ドライデンが翻訳したオヴィディウス作『転身物語』、ポープが翻訳したホメロス作『イリアド』とポープ作『秋』を基にした、せりふがなく、すべて英語で歌われるものである。ゲイは他の台本提供者とは異なっていた。他の作者は既成の文章を再構成して台本を提供し、ヘンデルがその台本を部分的に削除したり、言葉を変更したりしながら、曲を付けやすいように編集していたのである。ヘンデルは提供されたものすべてに曲を付けていたわけではなかった。一方、ゲイはヘンデルが曲を付けることを前提に台本を執筆したのである。

ゲイはヘンデルに理想的な牧歌詩の台本を

提供した。共同でこのジャンルの最高傑作を作り出した。言葉と音楽が密接に結合した牧歌オペラとして理解されることが出来る。<sup>7</sup>

ゲイはヘンデルと共同作業で台本を執筆することにより、ヘンデルからオペラの技法を学ぶことができた。ウィントンがゲイの『エーシスとガラテア』の台本執筆を「『ベガーズ・オペラ』に至る道のりでの、ゲイの演劇の徒弟時代の完了」<sup>8</sup>と位置づけている。ヘンデルもまた、バーリントン卿の屋敷でパーセルのマスクを研究したことを活かして、初めて英語の詩によるマスクを作曲する機会を得たのである。

## I I I

1707年にロンドンに来て以来20年間、ゲイはヘンデルを通してイタリア・オペラと関わってきた。『ベガーズ・オペラ』の中にこの20年間のイギリスにおけるイタリア・オペラにまつわる出来事が描かれている。そのため、『ベガーズ・オペラ』は当時の観客にとってイタリア・オペラを風刺した時事的な作品として受け止められていた。序幕で、三幕から成るバラッド・オペラの作者として登場するベガーは、プレイヤーにオペラの制作意図を次のように説明する。

当世の名高いオペラにきまって登場する直喩の類は、もちろん入れてある。燕、蛾、蜜蜂、船、花だとかをね。それに主婦の方が大好きな牢獄の場面も忘れてないよ。これで彼女たちの紅涙をしぼろうという算段さ。役柄については、花形女優のお二人にたいして細かなところまで配慮してあるから、どちらからも文句の出る気遣いはないね。ただ、目下流行のイタリア・オペラとは違って、徹頭徹尾わざとらしく仕立てることは避けたから、その点はお容赦願いたいな。たとえばレチタティーボは廃止したよ。そのことを別にすれば、どこからどう

見ても本物のオペラに違いはないさね。<sup>9</sup>

ゲイは四つの点でイタリア・オペラを風刺している。一番目に挙げられている直喩を用いたアリアは「イタリア・オペラの大きな特徴である」<sup>10</sup>。序幕で述べられている直喩の例は、『ベガーズ・オペラ』の中で、アリア第34番（燕）、4番（蛾）、6番と15番（蜜蜂と花）、10番（船）、22番（花）に使われている。その他にも、11番（狐、雌鶏）、13番（キジバト）、23番（雌鶏、雄鶏）、26番（蠅）、27番（鼠、猫、犬）、40番（狐、獵犬）、45番（鳥）、46番と49番（鳩）、47番（小船）、48番（小羊）の直喩を用いたアリアがある。

牢獄の場面はヘンデルのオペラ『タメラノ』、『ラダミスト』と『フロリダンテ』に登場し、渡辺恵一郎は『フロリダンテ』におけるエルミーラとフロリダンテの別れの場は、『ベガーズ・オペラ』のポリーとマックヒースの別れの場面になっていると述べ、ゲイがヘンデルのオペラを借用していることを指摘している。<sup>11</sup> 牢獄の場面はヘンデルのオペラの風刺であるだけでなく、また時事的な題材であった。『ベガーズ・オペラ』の登場人物マックヒースとピーチャムのモデルはジャック・シェパードとジョナサン・ワイルドである。押し込み強盗のシェパードは1724年2月に逮捕されたが、すぐに脱獄した。シェパードの追跡を依頼されたワイルドは5月に居所を突き止め逮捕したが、一週間もたたないうちにシェパードは脱獄した。7月に三たび逮捕されるが、8月30日に処刑される直前に脱獄に成功した。10日後逮捕されるが、5日後には脱獄した。10月に五たび逮捕され、ついに11月16日に処刑された。シェパードを執拗に追跡したワイルド自身1725年5月24日に処刑された。ワイルドは裏で盗賊団を組織し、手下に物品を盗ませて、その品物を表の稼業である盗品仲買人としてワイルドは盗品を持ち主に返すことによって手数料を受け取っていた。さらに、仲間に加わらない盗人を密告して死刑台に送っていた。

次第に、ワイルドは政府のために働いて報酬金を受け取る泥棒連行人になっていった。そしてついには「ブリテン島とアイルランドの泥棒連行人長官(Thief-Taker General of Great Britain and Ireland)」と自ら名乗るようになった。シェパードの追跡を依頼されたのはこの時期である。しかし、民衆は何度も脱獄を繰り返すシェパードを英雄視し、ワイルドを悪者扱いするようになっていった。ワイルドは仲間の密告により過去の悪事がばれて、死刑が宣告されたのである。『ベガーズ・オペラ』の中で、ワイルドの盗品仲買人と報酬金目当ての密告の性格はピーチャムに与えられ、何度も脱獄するシェパードの性格はマックヒースに与えられている。

シェパードが処刑された8日後に、ドルーリー・レイン劇場でシェパードを描いたパントマイム劇『ハーレクイン・シェパード』が上演された。ゲイのバラッド「ニューゲイトの花輪」がこのパントマイム劇の中で使われた。さらに、1725年に『監獄破り：ジャック・シェパードの冒険』、そして27年5月30日に『ニューゲイト監獄の結婚』が上演された。『ベガーズ・オペラ』の観客にとって牢獄の場面は、イタリア・オペラのパロディーであるだけでなく、現実の世界でも舞台の上でも身近で時事的な題材であった。

序幕でのベガーズの「花形女優のお二人にたいして細かなところまで配慮してあるから、どちらからも文句の出る気遣いはないね」(5-6)という言葉は、『ベガーズ・オペラ』の上演の一年前にロンドンで話題となった、二人のソプラノ歌手の間で起こった出来事を基にした時事的なものである。ヘンデルのイギリスでの最初のオペラ『リナルド』が上演された時の劇場支配人はアーロン・ヒルであったが、ヒルは『リナルド』の上演二日目と三日目の間に解雇された。後任のオーウェン・スウィニーは1713年に多額の負債を返済できないために、売り上げ金を持ってヨーロッパ大陸に逃亡してしまった。そして、1717年6月の『リナルド』と『アマディー』の再演を最後に、オペラのシーズンが終了し

た。そのため、ヘンデルのオペラがロンドンの劇場で連続して二シーズン上演されなかったのも、オペラ復興の運動が起こり、ヘンデルの作曲および指揮によるオペラを恒常的に供給することを目的に音楽協会が設立された。この協会は国王ジョージ一世が設立に名を連ねたことから、「ロイヤル・アカデミー・オブ・ミュージック」と命名された。ロイヤル・アカデミーは資本金一万ポンドの株式会社であった。オペラの公演を成功させて利益を上げるためには、イタリア人歌手が絶対に欠かせないものであった。ロイヤル・アカデミーの第二シーズンの1720年11月19日にセネジーノがボンノチーニ作曲『アスタルト』でロンドン・デビューをした。第四シーズンの1723年1月12日にイタリアのソプラノ歌手フランチェスカ・クッツオーニがヘンデル作曲『オットーネ』でハイマーケット国王劇場でロンドン・デビューをした。三日後、アリオスティ作曲『コリオラーノ』、続いてボンノチーニ作曲『エルミニア』が上演され、オペラに対する異常なほどの熱狂的状况がロンドンで起こった。ゲイはスウィフトにあてた2月3日付けの手紙で次のように書いている。

かつては君の詩を鑑定したように、今誰もが音楽を大いに鑑定するようになってきた。一つの旋律と別の旋律とを聞き分けるのでできなかった人々が今ヘンデルとボンノチーニとアリオスティの異なる様式について毎日議論している。人々は今ホメロスやウェルギリウスやシーザーを忘れてしまっている。というのは、ロンドンやウエストミンスターでの教養ある会話の中で、セネジーノが今までで一番偉大な人物であると毎日認められているのだから。<sup>12</sup>

セネジーノとクッツオーニに続いて、イタリアのソプラノ歌手ファウステーナ・ボルドーニがロイヤル・アカデミーと年2500ポンドで契約を結び、1726年5月5日にヘンデル作曲『アレックスandro』でロンドン・

デビューをした。一流のイタリア人歌手を三人同時に雇うことはロイヤル・アカデミーにとって、財政的だけでなく精神的な圧迫になっていた。ヘンデルは『アレッシンド』で三人のイタリア人歌手を出演させなければならぬため、構成に苦心した。二人のソプラノ歌手には、交互に歌う同じ数のアリアが与えられ、二人とも主役のセネジーノとの二重唱を一曲ずつ歌い、ともに主役と恋に落ちるように全体が構成された。さらに、二人のソプラノ歌手がうたう二重唱では、どちらが主要なパートであるかわからないようにヘンデルは作曲しなければならなかった。

セネジーノは二人のソプラノ歌手に比べて扱いが悪いという理由で、最終公演を迎える前にイタリアに帰ってしまった。二人のソプラノ歌手はライバル心で一杯になり何が起こるかかわからない緊張状態が続いた。二人のライバル心は1727年6月6日のボンノチーニ作曲『アスティアナッテ』の公演で頂点に達した。1727年6月10日号の『ブリティッシュ・ジャーナル』は次のように伝えている。

いさかいは初めは、一方がシッと言う声を出し、もう一方が拍手をすることだけで起きていた。しかし、ついにやじや下品な言葉にまで進展した。キャロライン王女が臨席していたにもかかわらず、どんな敬意も敵対者の無作法を制止する力にはならなかった。<sup>13</sup>

観客のやじに刺激されて、クッツォーニとファウスティーナが舞台上でつかみ合いの乱闘を始めた。劇場は大混乱になり、オペラは中断された。

この二人のソプラノ歌手の舞台上での争いをゲイは第二幕十三場のニューゲイト監獄の中のマックヒースの独房の場面で劇化している。ポリーとルーシーは二人とも自分がマックヒースの妻であると思っている。二人はマックヒースの独房で初めて対面し、お互いマックヒースに騙されたことを知る。しかし、二人は妻の座を譲らず、独房の前から立ち去る

うとしない。そして、アリア第38番の中で対決することになる。「役柄については、花形女優のお二人にたいして細かなところまで配慮してあるから、どちらからも文句の出る気遣いはないね。」(5-6)というベガの言葉は『アレッシンド』に当てはまっても、『ベガーズ・オペラ』には当てはまらない。『ベガーズ・オペラ』における女性の主役はポリーである。第一幕十場でのポリーが歌うアリア第12番以降、観客はポリーに感情が移入していくのである。<sup>14</sup>一方、ルーシーは舞台がニューゲイト監獄に移ってからの第二幕九場になって初めて登場するのである。ルーシーはポリーと同等の役割を与えられていない。序幕のベガの言葉はポリーとルーシーの力関係について語るというよりもむしろ、観客に一年半前の事件を思い出させるものである。

アディソンは『スペクテイター』第29号(1711年4月3日号)の冒頭で、「舞台の最初の登場で、イタリア語のレチタティーボほどイギリス人の観客を驚かせるものはない」<sup>15</sup>と述べている。レチタティーボについての問題には様々な側面がある。第一に、音の高低と言葉の感情の問題がある。アディソンは同号で次のように説明している。

それぞれの言語の音の高低やアクセントが異なるように、すべての言語のレチタティーボの音楽も異なるべきである。さもなければ、一つの言語で感情を適切に表わすものが別の言語ではその感情を表わさないであろう。(中略)たとえば、イタリアの音楽における疑問や賞賛の音符は、そのような場合の会話のアクセントに似ているが、イギリス人が怒った時の声の普通の音の高低に似てなくもない。主人公が伝令に質問しているだけなのに、主人公が伝令を殴り倒すものだと予測したり、友人に別れの言葉を言っている時に、友人とけんかをしていると考えたりして、イギリス人の観客が舞台上で起こっていることに関して極端に誤解しているのを時折見るほどである。<sup>16</sup>

第二に、翻訳の問題がある。アディソンは第18号（3月21日号）で、イタリア語から脚韻を守って語順通りに英語に翻訳していくと、本来ならイタリア語で「哀れみ」という語に付けられた柔らかい音符に、英語では「怒り」という語が歌われることになる例を挙げている。<sup>17</sup>

こうした問題が起こるのは、イタリア・オペラ受容の過渡期にはオペラは様々な方法で上演されていたためである。「1705年から10年間は、劇団の国内向け改作においても、上演ジャンルにおいても、ロンドンの劇場は混乱と混沌の時期であった。」<sup>18</sup> 1705年1月にドルーリー・レイン劇場で上演された『キプロスの女王アルシノエ』はイギリス人歌手によって全曲英語で歌われた。同じく1705年に女王劇場で上演された『エルガストの愛』は最低のイタリア人歌手によってイタリア語で歌われた。1708年12月に女王劇場で上演された『ピュロスとデメトリオス』では主役のカストラートヴァレンティーニとニコリーニの二人はイタリア語で歌い、残りの役については、ある部分はイタリア語で、ある部分は英語で歌われていた。このため、イギリス人の観客はオペラ全体やあるいは話の半分が理解できなくなり、イタリア・オペラを「奇妙なオペラ(the outlandish opera)」と呼ぶようになった。

ベガーとプレイヤーは劇の最後のマックヒースがまさに処刑されようとする場面で再び登場する。

プレイヤー：まかさ本当にマックヒースを刑場に送ってしまうおつもりじゃないでしょうな。

ベガー：もちろん奴を縛り首にするつもりさ。芝居を完璧なものにするには、詩的正義すなわち勸善懲悪を厳重に守るべきだっていうのが、かねてからの私の見解だからね。(中略)この点は観客もすでに予期しているはずだと思うがね。

プレイヤー：しかしねえ、そうなると、こ

の芝居は純然たる悲劇ってことになりますよ。やっぱりこの結末はよかありませんや。オペラはハッピーエンディングって決まってるんですぜ。

ベガー：貴君の言い分もはなはだごもっともだね。なあと、手直しはいたって簡単さ。この種の芝居では、物語の進行がいかにか荒唐無稽だろうと、全然かまわないうてことになってるんだから。さあ、そこの野次馬諸君、ひとつ走りまわって、「執行猶予」って叫んでくれないか。(82)

この悲劇的な結末からハッピーエンディングへの書き換えはイタリア・オペラを風刺したものである。オペラは貴族の屋敷で祝宴の時に上演されるものとしてイタリア全土に広まって行った。現存する最古のオペラであるヤコポ・ペーリ作曲『エウリディーチ』は、1600年10月6日にフランス王アンリ四世とフィレンツェのメディチ家の令嬢マリアが結婚した時に上演された。元のギリシャ神話では、オルフェウスが死別した妻エウリュディケーを追いかけて地下界に降り、音楽でプルートの心を動かし、地上に達するまで妻の顔を振り向かないという約束で妻を連れ戻すことになったが、出口で約束を破ったため、その希望を果たせなかつたというのが結末である。しかし、「婚礼の披露宴の出し物にはハピ・エンド(イタリア語で *lieto fine*) がふさわしい」<sup>19</sup>ので、オペラではオルフェオがエウリディーチとともに戻って、一同が喜んで歌い踊る結末に変更されている。

『ベガーズ・オペラ』も、「二人の囚抜けたバラッド歌手ジェームズ・チャンターとモル・レイの結婚祝い」のために書かれたという枠組みが与えられている。そのため、マックヒースの処刑の場面は執行猶予で死刑が免れる結末に突然変わる。劇それ自体に結末を変える動機が存在しないので、序幕に登場したベガーとプレイヤーが再び登場し、機械仕掛けの神のように結末を変更するのである。

オペラでは常に和解の場面で終わっていた。その場面で悪人たちは許され、自分たちの行いを改めることを約束させられた。ロンドンの人々はジョン・フレッチャーの劇でそのような結末に慣れていて、オペラではその結末は動機が与えられていないので、より不合理なものであった。<sup>20</sup>

今まで見てきたように、『ベガーズ・オペラ』はイタリア・オペラそれ自体を攻撃しているのではなかった。『ベガーズ・オペラ』が風刺していたのは、イタリア・オペラを受容するイギリスの社会やイタリア・オペラに関する舞台外で繰り広げられていたスキャンダルや時事的な話題である。

#### IV

『ベガーズ・オペラ』は初日を迎えるまで成功するかどうかかわらなかった。ドルーリー・レイン劇場の支配人コーリー・シバーは『ベガーズ・オペラ』が「風変わりな、実験的で、標準外」<sup>21</sup>であるので、上演を断わった。しかし、『ベガーズ・オペラ』はまさにシバーが上演を断わった理由である作品の独創性のために大成功を収めた。ゲイはロンドンに行けなかったスフィフトに手紙で逐次報告している。1728年2月15日付けの手紙で次のように書いている。

『ベガーズ・オペラ』はリンカーズ・イン・フィールズの劇場で上演されている。大成功であるので劇場は毎夜満席になっている。今夜が15回目の上演で、もう二週間は続くと思う。(中略)「奇妙なオペラ」は最近とても客が入らないので、もし『ベガーズ・オペラ』の公演が続けば、ロイヤル・アカデミー・オブ・ミュージックから私に対する抗議が起こされるのではないかと思う。<sup>22</sup>

続いて3月20日付けの手紙で次のように書いている。

『ベガーズ・オペラ』は今36回上演されている。初日と同じくらい昨夜も満席であった。しかも観客が減る見込みはほとんどなさそうだ。しかし、ロイヤル・アカデミー・オブ・ミュージックの取締役たちは、「奇妙なオペラ」の公演日は『ベガーズ・オペラ』の上演の中止を懇願するつもりであるという町の噂がある。<sup>23</sup>

『ベガーズ・オペラ』は1728年1月19日から6月19日までの最初のシーズンで合計62回上演されるという大成功を収めた。ゲイはロイヤル・アカデミーからの反応を常に気にしているが、ロイヤル・アカデミーは、1728年6月1日に資本金約二万ポンドを使い果たして、破産した。『ベガーズ・オペラ』に観客が奪われたことが第一の原因であると言われたが、実際は、『ベガーズ・オペラ』の上演があるうとなかろうと、いずれは破産することは目に見えていた。アカデミーの一シーズンの収入の見積りは1万1千ポンドに対して、支出は1万3700ポンドであった。しかも、この収入の見積りは毎夜満席になるという非現実的な算定によるものであった。最大の支出項目は歌手の出演料であった。1726年からはセネジーノ、クッツォーニ、ファウスティーナのイタリア人歌手にそれぞれ年間2000ポンド支払っていたのである。このような収支決算で破産しないほうが不思議である。

オペラ会社は経営には向いていなかった。ロイヤル・アカデミーは年間50公演で、レパートリーの数は6から10作品であった。演劇の劇場であるドルーリー・レイン劇場は年間200公演を行い、3000ポンドの純益を上げていた。イギリスの役者の年俵は、最高でも150ポンドであった。レパートリーの数も50から60作品揃えていた。

『ベガーズ・オペラ』の上演とロイヤル・アカデミーの破産とが重なったため、外国文化のイギリスへの侵入を快く思っていなかったイギリスの知識人たちに、『ベガーズ・オ

ペラ』の成功はイタリア・オペラを攻撃する格好の機会を与えたのである。しかし、ゲイはヘンデルのオペラそれ自体を攻撃していたのではなかった。ゲイが風刺していたのは、イギリスにおけるイタリア・オペラ受容の状況であった。

ゲイはヘンデルから学んだ技法を使って、イギリスの文化に合った新しいオペラを作り出そうとした。その基本的な考えは、イタリア・オペラから「わごとらしさ」(6)を取り除くことである。そのため、主役をカストラートではなくバリトンの役にし、レチタティーボと取り除き、イタリア・オペラの作曲法によるアリアではなく、イギリスの伝統的なバラッドを用いたのである。この新しいオペラはドルーリー・レイン劇場の支配人ですら上演を却下するほど独創的な作品であった。ゲイはヘンデルを通して、イタリア・オペラを知ることによって、新しいオペラを作り出すことが出来たのである。

## 注

1. Donald F. Bond, ed., *The Spectator*, vol.2 (Oxford: Oxford University Press, 1965) 474.
2. Henry Fielding, "Journal of a Voyage to Lisbon." *The Works of Henry Fielding*, ed., James P. Browne, vol. 10 (London: Bickers, 1871) 216-17.
3. 近藤和彦, 『民のモラル: 近世イギリスの文化と社会』(山川出版社, 1993) 236.
4. Calhoun Winton, *John Gay and the London Theatre* (Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1993) 8.
5. John Gay, *Trivia*, Book II: ll. 495-500.
6. Ruth Smith, "Handel's English Librettists." *The Cambridge Companion to Handell*, ed., Donald Burrows (Cambridge: Cambridge University Press, 1997) 107.
7. Bertrand H. Bronson, "The True Proportions of Gay's *Acis and Galatea*" *PMLA* 80 (1965): 331.
8. Winton 59.

9. John Gay, *The Beggar's Opera*, ed., Edgar V. Roberts, Regents Restoration Drama Ser. (London: Edward Arnold, 1969) 5-6. このテキストに言及する場合は訳文を含めて、すべて括弧内に原典によるページ数で示す。訳文については、海保眞夫訳, 『乞食オペラ』(法政大学出版局, 1993)を参照した。
10. Roger Fiske, "English Theatre Music in the Eighteenth Century." *Twentieth Century Interpretations of The Beggar's Opera*, ed., Yvonne Noble (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1975) 51.
11. 渡部恵一郎, 『ヘンデル』(音楽之友社, 1966) 85.
12. John Gay, "To Swift," 3 Feb. 1723, letter 31 of *The Letters of John Gay*, ed., C. F. Burgess (Oxford: Oxford University Press, 1966) 43.
13. *British Journal*, 10 June 1727. quoted in David Nokes, *John Gay: A Profession of Friendship* (Oxford: Oxford University Press, 1995) 410.
14. cf. Wheatley, *Hogarth's London: Pictures of the Manners of the Eighteenth Century* (London: Constable, 1909) 307. Nokes 417.
15. *The Spectator*, vol.1, 119.
16. *The Spectator*, vol.1, 121.
17. *The Spectator*, vol.1, 80.
18. ドナルド・バローズ, (三澤寿喜訳) 「ロンドン: 商業的富裕と文化の伸張」『ドイツ音楽の興隆』ジョージ・J・ビューロー編, (関根敏子監訳) (音楽之友社, 1996) 180.
19. 戸口幸策, 『オペラの誕生』(東京書籍, 1995) 53.
20. Fiske 50.
21. Winton 93.
22. Gay, "To Swift," 15 Feb. 1728, letter 49, *Letters*, 70-71.
23. Gay, "To Swift," 20 Mar. 1728, letter 50, *Letters*, 72.

## 図版に関する注

- 図版 1. William Hogarth, *The Enraged Musician*,

plate 47 of *Engravings by Hogarth*. ed.,  
Sean Shesgreen (New York: Dover Publications,  
1973)

図版 2. William Hogarth, *The Enraged Musician*  
(detail).

本研究は第 13 回 (平成 8 年度) 「財団法人  
日東学術振興財団」の研究助成を受けました。

(受理 平成10年 3 月20日)