

18世紀英国の劇場によるスコットランド・バラッドの 包摂と「スコットランド的なるもの」の創出

松田幸子

(受理日 2012年9月28日, 受稿日 2012年12月13日)

The Containment of Scotland Ballads and the Invention of “Scottishness” in 18th Century British Theatre

Yoshiko MATSUDA

(Received Sept. 28, 2012, Accepted Dec. 13, 2012)

1. はじめに

1724年、スコットランドの詩人アラン・ラムゼイ (Allan Ramsay) は、スコットランド伝承のバラッドに、詩を付したバラッド集『ティーテーブル選集』(The *Tea-table Miscellany*) をエディンバラで出版した。ブリテンの娘たち (British Lass) に捧げられた献辞のなかで、彼はアメリカにいる友人のバナーマン博士 (Dr. Bannerman) から届いたという手紙を紹介している。博士は、ラムゼイが作詞したバラッドがブリテン島のみならず、全世界に鳴り響いていることを、賞賛をこめて次のように伝える。

Nor only do your lays o'er Britain flow,
Round all the globe your happy sonnets go;
Here thy soft verse, made to a Scottish air,
Are often, sung by our Virginian fair.
Camilla's warbling notes are heard no more,
But yield to *Last time I came o'er the moor*;
Hydaspes and *Rinaldo* both give way

To *Mary Scot*, *Tweed-side*, and *Mary Gray*.

(4)

この手紙の中で、バラッドに道を譲ったされる『カミラ』(*Camilla*) や『ヒュダスペス』(*Hydaspes*)、『リナルド』(*Rinaldo*) は、18世紀初頭にロンドンで人気を博していたイタリア・オペラであり、その楽曲はヘンデルら外国人作曲家によって作られていた。ラムゼイ作詩のバラッドの人気によって、それらのオペラの楽曲は聞かれなくなったのだという記述の真偽はどうあれ、博士の手紙は、当時、スコットランド・バラッドがオペラの楽曲とも対置される、独自性をもったものとして立ち現われつつあったことを示すものだろう。

本稿では、1730年代にロンドンで上演されたバラッド・オペラにおいて、スコットランド・バラッドがどのように使用されたのかを論じる。バラッド・オペラは、1728年初演のジョン・ゲイ (John Gay) による『乞食オペラ』(*The Beggar's Opera*) の成功をもって確立した音楽

劇の一形式である。¹『新グローヴオペラ辞典』(*The New Grove Dictionary of Opera*) (1992)では、バラッド・オペラとは、「台詞であるダイアローグと、役者によって歌われる、伝統的あるいは人気の楽曲に付せられた歌とが交互になっている、イングランドに特有の劇形式」(Price and Hume 289)であると定義される。この形式は1730年代半ばには廃れたとされるが、その間に80作程度の作品が上演された(Price and Hume 289)。その中でも『乞食オペラ』をのぞけば、現在までレパートリーとして残っているものはごくわずかであり、また、風刺的あるいはバーレクスの色彩の強い音楽劇であるという特色ゆえに、詳細な研究の対象となっていないのが現状である。

本稿では、その中でも、スコットランド発祥(とされる)バラッドを数多く用いている、『パティとペギー』(*Patie and Peggy*) (1730)について論じる。18世紀初頭、それまで「異質」(strange=unnatural)だとされてきたスコットランドの音楽がロンドンで脚光を浴びるようになり、スコットランドを舞台としたバラッド・オペラも上演されるようになる。それらを分析することで、スコットランド・バラッドが、イングランドにいかにか包摂されていくのか、そして、それらのバラッドがスコットランド、ひいては「英国」(Britain)の過去を想像あるいは創造する過程といかにか結びついていたのかについて論じるのが本稿の目的である。

2. バラッド・オペラの誕生

現在上演されることのないバラッド・オペラについて概観するために、先駆となった『乞食オペラ』を例にとり、その特徴を簡単にとらえ

る。1728年1月に、ジョン・リッチ(John Rich)が経営するリンカーンズ・イン・フィールズ劇場(Lincoln's Inn Fields)で上演された『乞食オペラ』は、初日からワンシーズンで62回もの公演を行った。これは、当時ロンドンの劇場で上演されたほかのどんな芝居よりも多い再演回数である。オペラと銘打たれてはいるものの、イタリア・オペラでとられていた歌唱法、レチタティーヴォ(recitativo)を用いず、18世紀初頭、すなわちイタリア・オペラの台頭が始まるまで、イングランドの歌劇の中心となっていたドラマティック・オペラ(dramatic opera)と同じく、台詞部分と歌曲部分とを分ける形式をとっている。ただし、ドラマティック・オペラとは異なり、書割や舞台装置を用いた派手なスペクタクルとはなっておらず、この点ではイタリア・オペラの形式を踏襲している。楽曲にはバラッドや当時の流行曲を使用し、歌詞は芝居の内容に合わせてゲイが作詞した。編曲を担当したのは、ベルリン出身の作曲家クリストファー・ペプシュ(Christopher Pepusch)である。このように、芝居の内容に応じて既存の楽曲を用いるという試みこそ、ヘンデルら外国人作曲家による新曲で構成されていたイタリア・オペラとも、また、ロックやパーセルといったイングランド出身の作曲家による楽曲を用いたドラマティック・オペラとも異なった、バラッド・オペラ独自の取り組みであることに注意すべきである。

一般的に、バラッド・オペラのジャンルの特性は風刺であると指摘される。初期近代イングランドの演劇史家ロバート・D・ヒューム(Robert D. Hume)が論じるように、『乞食オペラ』の風刺はとりわけ際立っている。²しかし、スコットランド・バラッドについて論じるとい

う本稿の主旨上、この芝居におけるゲイの巧みな政権批判についてここで確認することはせず、イタリア・オペラというジャンルへの、自己言及的な風刺を概観するにとどめたい。

『乞食オペラ』は、このオペラを執筆したという乞食 (Beggars) が、役者 (Player) に対してこれから演じられる自らの作品についての解説を行う「イントロダクション」(Introduction) から始まる。乞食は、このオペラを現在流行っているものの様には、不自然 (unnatural) にはしなかったこと、すなわちレチタティーヴォを用いなかったことについて、次のように弁明する。

BEGGAR. I hope I may be forgiven,
That I have not made my opera throughout
unnatural,
Like those in vogue; for I have no recitative.
Excepting this,
As I have consented to have neither prologue
nor epilogue,
It must be allowed an opera in all its form.
(Introduction 22-26)³

ここでの乞食の弁明は、もちろんレトリックであるだろう。レチタティーヴォを用い、全編通して歌唱によって構成されたオペラを不自然であるとするこのような態度は、オペラがイングランドに紹介されるようになった 17 世紀後半から、繰り返されてきたものである。⁴ その不自然さを回避するために、イングランドでは、レチタティーヴォを排し、歌曲部分と台詞部分とを明確に分けたドラマティック・オペラが発展した。しかし、1705 年の『アルシノエ』(Arsinoe) の成功をもってはじまるイタリア・オペラの流行とともに、ドラマティック・オペラ

は上演されなくなっていく。『乞食オペラ』は、そのような動向に対するゲイの批判であると受け取ることができるだろう。すなわち、乞食はここで、この芝居がイタリア・オペラとは異なり、自然 (natural) なものであることを訴えているのだ。このようなイタリア・オペラに対する風刺的態度は、処刑寸前のマクヒースが、突如再登場した役者の「オペラはハッピーエンドでなくてはいけない」という主張によって、あっけなく恩赦され、大団円を迎えるという展開からも確認できる。

しかし、『乞食オペラ』を、イタリア・オペラを批判した単なるバーレスクととらえることは適切ではない。きわめて意識的な劇形式への言及から見ると、ゲイはおそらく、イタリア・オペラとは異なった、イングランド独自の音楽劇を創出しようとする試みをここでやっている。⁵ それが、アリアとしてのバラッドの採用である。本来、アリアとはオペラにおける独唱部を指す。これは、台詞部分を叙述的に語るレチタティーヴォと区別される歌曲部であり、とりわけ、感情の高まりを表現する際に用いられる。『乞食オペラ』では、登場人物の心情をツバメや蝶などになぞらえて歌う、イタリア・オペラにおける「シミリー・アリア」(simile aria) の部分が、バラッドで表現される。

ただし、バラッド・オペラで用いられる曲は、いわゆる伝統的なバラッドだけではない。使用される楽曲は、詩人・劇作家のトマス・ダーフィー (Thomas D'Urfey) 編の『ウィットと楽しみ』(Wit and Mirth, or Pills to Purge Melancholy) 等の歌曲集に集められた流行歌、あるいは、ジョージ・フレデリック・ヘンデル (George Frideric Handel) やジョヴァンニ・バッティスタ・ボノンチーニ (Giovanni Battista

Bononcini) 等の作曲家による、イタリア・オペラからの楽曲、またマシュー・ロック (Matthew Locke)、ヘンリー・パーセル (Henry Purcell)、ジェレマイア・クラーク (Jeremiah Clarke) 等のイングランド出身の作曲家による楽曲など多岐に渡っていることから、バラッド・オペラという呼称は誤解を招きやすい、誤った呼称であるといえるだろう。『乞食オペラ』でアリアとして採用された69曲のバラッドのほとんどは、後述する、当時流通していた歌唱集からとられているが、その中には、「チェヴィー・チェイス」(Chevy Chase) のようなイングランドとスコットランドの国境地帯での伝説的な戦いを歌ったバラッドや、「ベッシー・ベル」(Bessy Bell) のようなスコットランド伝承のバラッド、「南海バラッド」(South-Sea Ballad) のような同時代に起こった政治的事件について歌ったバラッド、さらにヘンデルの『リナルド』からとられた「『リナルド』のマーチ」(March in *Rinaldo*) などが雑多に含まれていた。

このように、『乞食オペラ』は過去と現在が強固に書き込まれたこれらの楽曲を、イタリア・オペラではないもの、すなわち、英国(Britain)に属するものとして取り込むことで、自然な、自国の音楽劇を作り出そうとするものであったといえる。しかし、このような形で無造作にバラッド・オペラに取り入れられた、スコットランド・バラッドは、一方で、英国に包摂されえない文化的独自性を主張するための場としても機能していくことになる。

3. スコットランド・バラッドの「発見」

イタリア・オペラに対抗しうる音楽劇を創出するという試みに際して採用されたのが、バ

ラッドや流行歌であったことは、スコットランド・バラッドについて論じる上でも、見逃してはならない事実である。というのも、18世紀初頭、バラッドはただ単に人々によく知られた人気曲だったというのみならず、ナショナル・アイデンティティ形成の場として機能していたからである。17世紀末、それまではブロードサイド(broadside)という形で流通していたバラッドを収集し出版する動きが始まるが、その中でもスコットランドのバラッドは、イングランドとは異なった「スコットランド的なもの」を表明するための手段として持ち出されるようになっていく。

17世紀前半、スコットランドの音楽は、ロンドンの人々にとってそれほどなじみ深いものではなかった。ジョン・プレイフォード(John Playford)は、1651年に、当時人気のあった楽曲の楽譜とその踊り方を紹介する『ダンシング・マスター』(*Dancing Master*)を出版したが、収録された105曲中、スコットランドの曲は数曲にすぎない。しかし、1603年のエリザベス女王(Queen Elizabeth)の死後、スコットランド王ジェームズ6世(James VI)が、イングランド王ジェームズ1世(James I)として即位し、イングランドとスコットランドの同君連合が成立する。この時、ジェームズやその廷臣にともなってロンドンにやってきたスコットランド人たちが、故郷の音楽を徐々に広めていったことは、想像に難くない。たとえば、17世紀後半の社会状況を克明に知らせる日記を残した人物として知られる、海軍書記官サミュエル・ピープス(Samuel Pepys)は、1666年7月28日付の日記に、スコットランド国務長官で、またチャールズ2世の国王代理としてスコットランドに20年近く君臨したローグデイル伯ジョン・メイ

トランド (Duke of Lauderdale, John Maitland) を訪れた際に、伯爵の家人らが、晚餐の席でスコットランドの音楽を演奏したことを記している。

To my Lord Lauderdale's, where we find some Scotch people at supper. Pretty odd company; though my Lord Brouncker tells me, my Lord Lauderdale is a man of mighty good reason and judgment. But at supper there played one of their servants upon the villain some Scotch tunes only; several, and the best of their country, as they seemed to esteem them, by their praising and admiring them: but, Lord! the strangest ayre that ever I heard in my life, and all of one cast. But strange to hear my Lord Lauderdale say himself that he had rather hear a cat mew than the best musique in the world; and the better the musique, the more sick it makes him; and that of all instruments, he hates the lute most, and next to that, the bagpipe. (7: 224-25)

この時聞いた音楽に対して、ピープスは「これまで聞いた音楽の中で最も耳慣れない (strange) なものだった」と多大なる違和感を表明している。しかし、このような私的な演奏の場が設けられたことによって、スコットランドの音楽がロンドンに浸透していったことは確かだといえる。17世紀末、ロンドンの劇場での幕間やコンサートでは、スコットランドの音楽が盛んに演奏されるようになっていたのだ。その人気は、ヘンリー・パーセルに「スコットランドの調べ」(Scotch Tune) と題される楽曲を作らせるほどであった。⁶

さらに、同時期に始まった歌曲集の出版に

よって、スコットランドの音楽は新たな意味を持つようになる。17世紀末、当時よく歌われていたバラッドや流行歌を収集し、出版する動きが生まれる。代表的なものは、トマス・ダーフィー編の『ウィットと楽しみ』であり、その人気のために、1698年から1720年にかけて第6巻まで出版された。バラッド・オペラの誕生に、『ウィットと楽しみ』が果たした役割は大きく、たとえば『乞食オペラ』では69曲のアリアのうち、40曲がこの歌曲集からとられている。

このような歌曲集の中でも、スコットランド・バラッドの占める位置は独特である。『ウィットと楽しみ』は、由来は問わずバラッドや流行歌を集めたものであるが、その成功を受けて、スコットランド伝承のバラッドのみを取めたバラッド集が出版されるようになるのである。その嚆矢となったのが、ジャコバイト (Jacobite) のジェイムズ・ワトソン (James Watson) が、1706年に出版した詩集『喜劇かつ真剣なスコットランド詩選集』(*A Choice of Collection of Comic and Serious Scots Poems both Ancient and Modern*) (1706)である。ジャコバイトとは、1688年の名誉革命によるメアリ (Mary) とオレンジ公ウィリアム3世 (William III of Orange) のイングランド王位継承を認めず、この時フランスに亡命を余儀なくされたジェイムズ2世 (James II) がイングランドとスコットランドの正統な王であるとして、ジェイムズの復位を要求した一派であり、ジェイムズのラテン語である“Jacobus”にちなんでこのように呼ばれた。彼らは、スチュアート家の再興を夢見て、18世紀に入ってから、ジェイムズ2世の息子であるジェイムズ・スチュアート (James Stuart) を擁すなどしてたびたび反乱を起こしたために、名誉革命以降の体制に

対抗するイングランドにとっての脅威であり続けた(キレーン 153)。とりわけ、1707年のイングランドとスコットランドの合同法によってグレートブリテン王国が成立し、スコットランドは実質上イングランドの統治下におかれることになるが、このような状況に対して、彼らジャコバイトは、何らかの形でイングランドとは峻別されるスコットランドの独自性を示し、政治的な独立を保つことの正当性を主張する必要があったのである。合同に向けて動きつつあった1706年に出版されたワトソンの詩集も、イングランドに対抗するための、ジャコバイトによる戦略のひとつとみなすべきであるだろう。

ジャコバイトの活動は18世紀前半を通して続けられるが、そのような状況下で、1724年にはアラン・ラムゼイが『ティーテーブル選集』を、1725年にはエディンバラ出身の歌手で、ロンドンで活躍していたウィリアム・トムソン(William Thomson)が『カレドニアのオルフェウス』(*Orpheus Caledonius*)を出版する。このタイトルは、おそらく、ヘンリー・パーセルの死後に出版された作品集『ブリテンのオルフェウス』(*Orpheus Britannicus*)を意識したものであるだろう。個人の作曲家ではなく、バラッドこそをカレドニア、すなわちスコットランドのオルフェウスだと謳っている点からも、この時スコットランドのバラッドが、ある種の文化的独自性をもったものと認識されていたことがうかがえる。このようなバラッドへの関心は、トマス・パーシー(Thomas Percy)の『英国古語拾遺集』(*Reliques of Ancient English Poetry*) (1765)の出版で頂点に達し、バラッドへの憧憬はロマン派へと受け継がれていくこととなるが、この問題については別稿に機会を譲りたい。

1720年代中頃に出版された、ラムゼイやトム

ソンのバラッド集において、スコットランド・バラッドは「自然な優しさ」(natural sweetness)を有した、往古から存在する歌謡として再想像されていく。ラムゼイは『ティーテーブル選集』の序文(Perface)で次のように述べる。

THO' it be acknowledged, that our Scots tunes have not lengthened variety of music, yet they have an agreeable gaiety and natural sweetness, that make them acceptable wherever they are known, not only among ourselves, but in other countries. They are for the most part so chearful, that on hearing them well play'd or sung, we find a difficulty to keep ourselves from dancing. What further adds to the esteem we have for them, is, their antiquity, and their being universally known. (v)

このように、無害かつ甘美な、往古から存在する歌謡としてのスコットランド・バラッドというイメージを形成するまでには、様々なプロセスがあったであろう。ラムゼイも、ワトソン同様に、おそらくは(穏健ではあるものの)ジャコバイトとして、スコットランドの文化的独自性を訴えるために、スコットランド方言によるバラッドを収集、出版したと指摘される。そして、その時とられた手法は、バラッドによって、スコットランド人の勇猛さを強調し、ロンドンに根強く残っていた、ジャコバイトの反乱への恐怖心をあおることではなく、むしろ、スコットランドの自然、牧歌的な恋人たちのやりとり、そして乙女的心情を謳うことだったと考えられる。

トムソンの『カレドニアのオルフェウス』に寄せられた、作者不詳の詩は次のように歌う。

Love's brightest Flames warm Scottish Lads,
 Tho' coolly clad in High-land Plads;
 They scorn Brocade, who like the Lass,
 Nor need a Carpet, if there's Grass;
 With Pipe and Glee each Hill resounds,
 And Love that gives, can heal their Wounds.

 Thus merrily they court the Fair,
 And love and sing in Northern Air:
 Thus the gay Warblers of the Spring
 Form Spray to Spray do hop and sing;
 Kind Nature fills their little Throats,
 With sweet and unaffected Notes;
 Their flutt'ring Wings to Love she prunes,
 Their Voices wild to Love she tunes;
 And all the Cares they ever prove,
 Is Life, half Harmony, half Love.
 (Thomson, "On Mr. Thomson's Orpheus Caledonius")

ジャコバイトを想起させる冷酷な戦士であったはずのハイランドの若者は、ここでは草原の中にこだまするバグパイプの音と歌声によってその傷をいやし、ただ「愛」という性質によって語られる存在に馴致され、バラッドが表象する「優しい自然」(Kind Nature)の一部になっている。この戦略はおそらくは成功した。これらのバラッド集出版から約5年後の1730年、スコットランド・バラッドに対する無害で甘美なイメージを採用したバラッド・オペラが、ロンドンで上演されることになったのである。

4. 『パティとペギー』におけるスコットランド・バラッド

ここでは、ドルリー・レイン (Drury Lane)

劇場の俳優であり、劇作家でもあったセオフィラス・シバー (Theophilus Cibber) 作の『パティとペギー』におけるスコットランド・バラッドについて論じる。『パティとペギー』は、ラムゼイの『優しき羊飼い』(*The Gentle Shepherd*) をバラッド・オペラにしたものである。『優しき羊飼い』は、1725年にエディンバラで出版された劇形式の牧歌詩で、5幕からなり、20曲が楽譜とともに挿入されているが、おそらくは、上演を想定して作られてはいなかった。この牧歌詩は、当初挿絵とスコットランド方言のグロッサリー付で出版され、1726年と、さらに1729年にエディンバラで上演されている。スコットランド方言とスコットランド・バラッドの使用が示すように、この牧歌詩は、ラムゼイの「スコットランド的なるもの」を生成しようという試みのひとつであるといえるだろう。

ラムゼイの、きわめて「スコットランド的」な牧歌詩を、ロンドンの劇場に移したのは、イングランド人のセオフィラス・シバーである。彼は、名優コリー・シバー (Colley Cibber) の息子であり、またドルリー・レイン劇場の株主のひとりでもあった。イングランド人の彼が『優しき羊飼い』をバラッド・オペラにした理由は、はっきりと明かされてはいないものの、ひとつには、劇場経営における当然の要請があったと考えられる。というのも、1728年の『乞食オペラ』の成功以来、ロンドンでは、5幕物のフル・レングス (full-length) の芝居のあとに、アフターピース (afterpiece) としてバラッド・オペラを上演することが流行していたのである。通常2~3幕からなる、これら短いアフターピースは、たとえメインであるフル・レングスの芝居が上演されなくなっても、再演され続けた。たとえば、1729年のシーズン中、W.R. チェットウッド

(W.R. Chetwood) 作のバラッド・オペラである『恋人のオペラ』(*The Lover's Opera*) は6回、チャールズ・コフィー作の『乞食の結婚』(*The Beggar's Wedding*) は7回、アフターピースとして上演されている。また、『乞食オペラ』の人氣も衰えておらず、1729年のワンシーズンのみで、6回の上演が確認できる。1730年になっても、これらのバラッド・オペラが再演され続けていることから、当時のバラッド・オペラの人氣がうかがえるが、シバーはこのような観客の要求にこたえて、バラッドを豊富に含んだ既存の『優しき羊飼い』をバラッド・オペラ化したものと、ひとまずは考えることができるだろう。

『パティとペギー』は、1730年11月25日に、リチャード・スティール (Richard Steel) の喜劇『葬式あるいは当世風悲しみ』(*The Funeral or Grief a la Mode*) のアフターピースとして上演された。シバーはこのオペラを「スコットランドのバラッド・オペラ」(Scotch Ballad Opera) と銘打ってはいるものの、アリアとしてスコットランドのバラッドのみを使っている訳ではなく、『乞食オペラ』でも使用された、人氣のバラッドである「丘を越えて遠く」(O'er the Hills and far away) を加えたり、さらに大幅に歌詞を変更するなどして、結果的に22曲を劇中に加えている。『優しき羊飼い』からの大きなプロットの変更はないが、簡明さのためにスコットランドの方言を英語にしたことが序文で言明される。

『パティとペギー』は、スコットランド・バラッドによって、イングランド人にとっての理想的なスコットランドの牧歌的空間を創造することに成功している。序文において、シバーは次のようにラムゼイの牧歌詩をバラッド・オペ

ラ化した理由を語る。

As Nature is the same in all Ages, and Climes, I thought, the Simplicity of Characters, Manners, Sentiments, and Passions, which has gain'd That Poem its Reputation, cou'd not prove unentertaining to an ENGLISH AUDIENCE; which induced me to turn it into a Ballad Opera. (A2)⁸

シバーは、ここで自然はすべての時代や風土で共通して存在するものであるがゆえに、『優しき羊飼い』で描かれるスコットランド人の登場人物の(自然な)感情の簡明さは、イングランドの観客にも楽しめるものなのだと説明する。これから確認するように、ここでシバーによって高らかに謳われる自然、そして感情の簡明さを、この劇のプロットと、挿入されるバラッドは確かに表現しているといえる。

この芝居を通して、スコットランド人の登場人物は、無害で牧歌的な人物として造形される。舞台は、エディンバラ近くの羊飼いの村であり、その村の羊飼いの若者であるパティ (Patie) は、同じ村に住む娘であるペギー (Peggy) と恋仲にある。お互いに深く愛し合い、結婚を約束したふたりであったが、実はパティは、亡命していた領主サー・ウィリアム (Sir William) の息子であったことが、領主の帰還によって判明し、ふたりの仲は引き裂かれそうになる。しかし、ペギーも幼いころにこの村に預けられた、サー・ウィリアムの姪であることが分かり、ふたりは結婚を許されるというのが、この芝居のあらすじである。時代設定はされておらず、漠然とした過去に位置する、無垢な羊飼いの純粋な恋愛がバラッドによって描かれることから

も、この芝居において、スコットランドが、ある種幻想的な牧歌空間として想像されていることが確認できるだろう。

また、この時スコットランド人は、イングランド人にとって徹底的に無害な人々として描かれる。パティの人となり、を、帰還したサー・ウィリアムによって尋ねられたグロード (Glaud) は、彼を次のように評する。

In Word and Deed his Birth's so confest,
That out of Sight he runs before the rest,
With a firm Look, and a commanding way,
He makes the proudest of our Herds obey.
Whene'er he walks to Edinborough Port,
He buys some Books of Hist'ry, Songs, or
Sport: About one Shakespear, and the famous
Ben, He often speaks, and calls them best of
Men. (11)

イングランドが誇る劇作家シェイクスピアやベン・ジョンソンをたしなむ羊飼いは、素朴であると同時に教養もある、イングランドに従順な、理想的スコットランド人であるといえるだろう。

さらに、サー・ウィリアムは、息子パティに再会したのち、エディンバラ、ロンドン、そしてパリに向けて旅立ち、パリでパティにしかるべき教育を受けさせるつもりであったが、息子とペギーの結婚を許し、次のように宣言する。

Sir Will. I shall remain Friends with you from
this Day,
And never from these fields again will stray.
Let Countries sweat in State, and toil for Fame,
The Poor and Rich but differ in the Name;

Content's the greatest Bliss we can procure
Beneath the Sun---without it Kings are Poor.
(29)

彼が、最初にこの地を離れざるを得なかった理由、そして、再びこの地に戻ってきて、他国に進軍しようとした理由については、この芝居では一切触れられない。しかし、「この野から決して離れまい」と誓うウィリアムは、この時、おそらくは他国への侵攻をあきらめ、スコットランドで汗を流して労働をすることを決意したのである。このように、『パティとペギー』は、太陽の下で労働に精を出すことで、貧富のない幸福な社会が達成されるとする、きわめて牧歌的なイメージを、スコットランドに付与している。すなわち、ラムゼイの『優しき羊飼い』にはないこのような場面を付け加えることで、この芝居は、イングランドにとって脅威となりうるスコットランド人を、バラッドによって作った、この牧歌的な空間に封じ込めるものだと考えられるのである。

同様の操作を、シバーはバラッドによっても行っている。『パティとペギー』で用いられるバラッド 22 曲のうち、6 曲がラムゼイの『ティーテーブル選集』に、12 曲がトムソンの『カレドニアのオルフェウス』に収められており、両方の選集に掲載があるのは、そのうち、4 曲である。⁹ したがって、これら 4 曲は、スコットランド・バラッドの中でも、ロンドンでよく知られており、また人気のあったものだと考えられる。その中のひとつ、「年老いたロブ・モリス」は、年老いたロブ・モリスと結婚しろという母親と、それを嫌がる娘の対話となっており、ラムゼイの『ティーテーブル選集』には、次のような歌詞が収められている。

Mither.

There's auld Rob Morris that wins in yon Glen,
He's the King of good Fellows, and Wale of
auld Men,

Has fourscore of black Sheep, and fourscore
too;

Auld Rob Morris is the Man ye maun loo.
.....

Doughter.

But auld Rob Morris I never will hae,
His Back id sae stiff, and his Beard is grown
gray:

I had titter die than live with him a Year;
Sae mair of Rob Morris I never will hear. (52)

ロブ・モリスは80歳であり、それに対して娘は15歳である。母親は、ロブ・モリスは80頭の黒い羊を飼っている、最上の老人であり、人々の王であるというが、娘は1年でも彼と過ごすぐらいなら、死を選ぶとって彼との結婚を拒んでいる。『カレドニアのオルフェウス』収録のこのバラッドの歌詞も、ラムゼイのものと同じになっており、おそらくこのバラッドのメロディを聞いた時、人々が想起するのは、極端に年齢が不釣り合いな結婚という、(ややグロテスクではあるものの)笑劇的な物語であっただろう。

この「年老いたロブ・モリス」を、『パティとペギー』は、若い男女の純粋な愛を高らかに謳う際に用いる。

Pat.

When the Corn it wav'd yellow, the dair flow'ry
Field,

If my Peggy was absent, no Pleasure cou'd

yield;

But Bryes and Thorns gave no Trouble to me,
If I found the Berries right ripen for thee.
.....

Peg.

How soon we believe whate'er we desire!
And Prase from our Lover increases Love's
Fire;

Give me still this Pleasure, my Study shall be
To make my self better and sweeter for thee.

Give me still, & c. (13)

このアリア第10番は、パティとペギーが互いへの愛を誓う際に挿入される。彼らは、緑の丘で暮らし、穀物やベリーを収穫するという労働の喜びの中で、お互いを愛するようになったことを歌うが、そこには、当時流布していた「年老いたロブ・モリス」のイメージは見当たらない。かろうじて残っているのは、スコットランドにまつわる労働の牧歌的イメージのみであり、その主題は、老人と若い娘の結婚から、若い男女の愛へと変容しているのである。

「年老いたロブ・モリス」を知っていた人々が、アリア第10番を聴いた際、大胆な主題の改変に興ざめたか、あるいは皮肉な笑いの要素を見出したかは定かではないが、確かにいえるのは、このような改変によって、バラッド・オペラは、無垢で牧歌的なスコットランド像を徐々に生成していったということである。「年老いたロブ・モリス」は、主題を書き換えることでそれをなしているが、既存のイメージを上書きすることで、「スコットランド的なもの」を構築しようとするアリアもある。それが、アリア第18番の「ツイードサイド」である。「ツイードサイド」は、スコットランドを流れるツイー

ド川と、歌い手の恋人であるメアリの、花にも勝る美しさを歌った歌であり、ラムゼイの選集では次のような歌詞が付されている。

What beauties does Flora disclose?
How sweet are her smiles upon Tweed?
Yet Mar's still sweeter than those;
Both nature and fancy exceed.
Nor daisy, nor sweet blushing rose,
Not all the gay flowers of the field,
Not Tweed gliding gently thro' those,
Such beauty and pleasure does yield. (4)

ここでは、花の咲き乱れる野を流れるツイード川と、それに比する美しさを有するスコットランドの乙女が憧憬をもって描かれている。しかし、『パティとペギー』の aria 第 18 番では、「ツイードサイド」のメロディにのせて、次のような歌詞が付された。

Pat. The Beauty that's only Skin-deep,
Must fade like the Flowers of Life;
But inwardly rooted, will keep
For ever without a Decay.
.....
Both. Nor Age, nor the Changes of Life,
Can quench the fair Fire of Love,
If Virtue's ingrained in the Wise,
And the Husband have Sense to approve. (23)

この aria は、サー・ウィリアムの帰還によって、別れることになったパティとペギーが、たとえどんなに離れていても、ふたりの愛は不変であることを歌うデュエットである。ここでパティは、花々の美しさは外見上のものであるが、

内面の美しさは決して色あせないことを訴えているが、このような、美しい花にも勝る無垢な恋人というイメージは、「ツイードサイド」に由来するものであるだろう。そして、この aria は、その主題をさらに恋人たちの愛へと敷衍する。そうすることで、色あせることのない純粋な美と愛情とが、スコットランドの自然と結び付けられることになるのである。このように、バラッド・オペラにおいて、バラッドの歌詞を書き換える行為は、そこに付随するイメージを絶えず刷新していくことに他ならない。この時、スコットランド・バラッドは、理想的なスコットランド像を生成するひとつの場として機能しているのである。

5. おわりに

17 世紀後半に活躍し、多くの詩、芝居、エッセイ、そして古典の翻訳を残した当時の桂冠詩人ジョン・ドライデンは、ホメロス (Homer) や オウィディウス (Ovid)、ボッカッチョ (Boccaccio)、チョーサー (Chaucer) の作品を翻案した『古今寓話集』(*Fables, Ancient and Modern*) (1700) の序文で、「チョーサーの詩には、スコットランドの音楽の粗野な美しさがある。それは確かに完全なものではないが、しかし、自然で快いものなのだ」(“There is the rude Sweetness of a Scotch Tune in it [the verse of Chaucer], which is natural and pleasing, though not perfect.”) (34) と述べる。この時、イングランドはスコットランドの音楽を、チョーサーの詩と同じく、素朴ではあるものの、自然で甘美なものとして認識しつつあった。

これまでみてきたように、18 世紀前半、ロンドンの劇場はスコットランドのバラッドを「発

見]した。バラッド集に収められたバラッドは、劇中で使用され、人気が出るとその歌詞が、再び別のバラッド集に収められる。このような絶え間ない参照の反復のなかで、スコットランドのバラッドは、自然で甘美なものとして立ち現れる。そして、そのバラッドによって、ロンドンの劇場では、理想的な牧歌的空間としてのスコットランドが想像されていったのだ。この時想起されたノスタルジックですらある優しいスコットランド像は、当時形成されつつあった「英国的なもの」(Britishness)の一部となり、現在まで引き継がれている。スコットランド・バラッド・オペラは、劇場が流行歌を絶え間なく参照しながら、その力を借りて、ある種の理想を舞台に投射していった、その営みを、現代のわれわれに伝えてくれるものであるといえるだろう。

Bibliography

Primary Sources

- Cibber, Theophilus. *Patie and Peggy: or, the Fair Foundling. A Scotch Ballad Opera. The Ballad Opera: A Collection of 171 Original Texts of Musical Plays Printed in Photo-Facsimile in 28 Volumes*. Vol. 24. Ed. Walter H. Rubsamen. New York: Garland, 1974.
- Gay, John. *The Beggar's Opera*. Ed. Edgar V. Roberts. Lincoln: U of Nebraska P, 1969.
- Pepys, Samuel. *The Diary of Samuel Pepys*. Ed. Robert Latham and William Matthews. Vol. 1-11. Berkeley: U of California P, 2000.
- Ramsay, Allan. *The Gentle Shepherd: A Scots Pastoral Comedy. The Ballad Opera: A Collection of 171 Original Texts of Musical Plays Printed in Photo-Facsimile in 28 Volumes*. Vol. 24. Ed. Walter H. Rubsamen. New York: Garland, 1974.
- . *The Tea-table Miscellany: A Collection of Choice Songs, Scots and English. In Four*

Volumes. 1762.

Thomson, William. *Orpheus Caledonius*. Hatboro: Folklore Associates, 1962.

Secondary Sources

- Aspeden, Suzanna. "Ballad and Britons: Imagined Community and the Continuity of 'English' Opera." *Journal of the Royal Musical Association* 122.1 (1997): 24-52.
- Fisk, Robert. *English Theatre Music in the Eighteenth Century*. London: Oxford UP, 1973.
- . *Scotlandin Music: A European Enthusiasm*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.
- Friedman, Albert D. *The Ballad Revival: Studies in the Influence of Popular on Sophisticated Poetry*. Chicago: U of Chicago P, 1961.
- Gilman, Todd S. "The Beggar's Opera and British Opera." *University of Toronto Quarterly* 66: 3 (1997): 539-62.
- Harker, Dave. *Fakesong: The Manufacture of British 'Folksong' 1700 to the Present Day*. Milton Keynes: Open UP, 1985.
- Pittock, Murray G. H. *The Invention of Scotland: The Stuart Myth and the Scottish Identity, 1638 to the Present*. London: Routledge, 1991.
- Price, Curtis and Robert D. Hume. "Ballad Opera." *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie. Vol. 1. London: Macmillan, 1992.

-
- 1 ドラマティック・オペラの存在が示すように、17世紀末の劇場においても音楽はきわめて重要な要素であったが、バラッド・オペラの隆盛を導いたゲイの独自性は、1) すべての役者が劇中で台詞と同程度に歌うこと、2) 既知の曲を用いることにある(Price and Hume 290)。
 - 2 ヒュームは『乞食オペラ』の諷刺を複雑で理解しがたいものと指摘し、便宜上次の4つに、その諷刺の対象を整理している。それは、1) 政治、とりわけウォルポール体制、2) 「イタリア・オペラ」、3) 感傷喜劇、悲劇、そしてオペラにおける大団円のコングェンション、4) 社会構造とコングェンションである。『乞食オペラ』における諷刺の問題については、Robert D. Hume, *The Rakish Stage: Studies*

- in English Drama, 1660-1800* (Carbondale: South Illinois UP, 1983) 246 を参照。
- 3 John Gay, *The Beggars Opera*, ed. Edgar V. Roberts (Lincoln: U of Nebraska P, 1969). 本稿における『乞食オペラ』からの引用は、すべてこの版によるものとし、括弧内に幕、場、行数を示す。
- 4 たとえば、1663年に上演された芝居『許可された劇場』(*Playhouse To be Let*)には、これから上演する悲劇をレチタティーヴォで演じたいという音楽家 (Musician) が登場するが、これに対して役者は (Player) は、レチタティーヴォは自然ではないのではないかと戸惑いをみせている。William Davenant, *Playhouse To be Let, The Works of William Davenant*, vol. 2 (New York: Benjamin Blom, 1968) 72.
- 5 イタリア・オペラを受容という観点から『乞食オペラ』について論じたトッド・ギルマン (Todd S. Gilman) は、乞食によるイタリア・オペラへのメタ的な言及に注目し、このような手法によって、ゲイは1670年代以降イングランドのオペラ制作者らによって続けられてきた、オペラをどのように馴致していくのかという議論に参加しているのだと指摘する (Gilman 547)。
- 6 たとえば、ジョン・ドライデン (John Dryden) がモリエール (Molière) 作の同名の芝居を翻案した喜劇『アンフィトリオン』(*Amphitryon*) (1690) や、トマス・シャドウェル (Thomas Shadwell) によるシェイクスピア作品の改作『アセズのタイモン』(*Timon of Athens*) (1678) の劇中歌がある。
- 7 これらの上演記録については、Arthur H. Scouten ed., *The London Stage 1660-1800: A Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces, together with Casts, Box-receipts, and Contemporary Comment: Compiled from the Playbills, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period*, part 3: 1729-1747 (Carbondale: Southern Illinois UP, 1968) を参照した。
- 8 Theophilus Cibber, *Patie and Peggy: or, the Fair Foundling. A Scotch Ballad Opera. The Ballad Opera: A Collection of 171 Original Texts of Musical Plays Printed in Photo-Facsimile in 28 Volumes*, vol. 24, ed. Walter H. Rubsamen (New York: Garland, 1974). 本稿における『パティとペギー』からの引用は、すべてこの版によるものとし、括弧内にページ数を示す。
- 9 “Polwart on the Green,” “Auld Rob. Morris,” “The Lass of Paties Mill,” “Tweed-Side” の4曲。