

国家をオペラ化する： *Albion and Albanus* の企て

松田幸子

1. はじめに

16世紀末にイタリアで誕生したオペラは、フランスを経由し、ほぼ半世紀をかけてイングランドへと到達した。宮廷や私邸ではなく、ロンドンの劇場でオペラが演じられるようになったのは1670年代のことである。しかし、この時期上演されたのは、現代のわれわれが想像するオペラとは異なったものであった。それが、台詞部分と歌唱部分とが分けられたセミ・オペラ (semi-opera) である¹。1660年の王政復古以後、内乱期に閉鎖されていた劇場が活動を再開してから、ロンドンの観客は演劇をかつてと同様楽しんでいたが、彼らにとって最初から最後まで台詞が「歌われる」、all-sung 形式のオペラは大いに奇異に映ったらしい。バッキンガム公 (Duke of Buckingham) に宛てた手紙の中で、ロンドンに亡命中のフランス人詩人サン・テヴルモン (Saint-Évremond) は次のようにイタリアで観たオペラを罵っている。

Would you know what an Opera is? I'll tell you, that is an odd medley of Poetry and Musick, wherein the Poet and Musician, equally confined one by the other, take a world of pains to compose a wretched performance. (56)

1669-70年頃書かれたとされるこの書簡は、オペラに対する彼の見解を長々と述べることに費やされているが、そこからうかがわれるのは、彼のオペラに対する違和感である。サン・テヴルモンはイタリアで観た all-sung 形式のオペラを“nature”に反するものだととらえているのである (“There is another thing in Operas so contrary to Nature, that I cannot be reconciled to it”) (53)。

サン・テヴルモンに限らず、全篇通して歌によって進行するオペラを、「不自然」(unnatural) なものとする見解は、同時代のテキストに散見される。オペラがイングランドにとって natural なものではない、とする考えはオペラを積極的に導入したウィリアム・ダヴェナント (William Davenant) にも明らかである。ダヴェナント

は王政復古以前に上演された、オペラの歌唱法レチタティーヴォを用いた劇 *Playhouse to Be Let* (1658) の中で、次のようにレチタティーヴォを紹介する。

MUSCIAN. I would have introduce'd Heroique story

In Stilo Recitativo.

PLAYER. In Steilo Recitativo? 'tis well;

I understand you, Sir. But do you think

That natural?

MUS. Because 'tis not in custom

You therefore think, Sir, it is out of Nature?

PLAY. It seem so, Sir; to me, unless you would

Metamorphise men into Birds. Suppose

I should not ask, but sing, you now a question,

And you should instantly sing me as answer;

Would you not think it strange? (72)

レチタティーヴォと聞いて戸惑う役者は、演奏家にそれを natural だと思いかと尋ねる。それを受けて、演奏家はそれが「我々の慣習」にはないから、“out of Nature”であると思うのかと、役者に問い直すのである。この場面には、外国産のものであるオペラを受容する際の、観客のみならず、劇場関係者たちの戸惑いもみてとることができる。すなわち、王政復古期のイングランド演劇には unnatural—異様な、イングランド固有のものではない—オペラを、どのようにして naturalize—土着化、イングランド化—するのかという問題が生じていたといえる。歌と台詞部分とを区別するセミ・オペラは、おそらくこのような拒否反応に対応するために生み出されたものであるだろう²。

本稿では、そのような風潮のなかで唯一上演された、全篇通して歌われたオペラ *Albion and Albanus* (1685) を取り扱う。製作者は、劇作家ジョン・ドライデン (John Dryden)、王室楽長であったルイ・グラビュ (Lois Grabu)、そして劇場経営者兼俳優のトマス・ベタートン (Thomas Betterton) であった。彼ら3人による、英語による all-sung 形式のオペラ制作の試みは、セミ・オペラが主流であったこの時代においては野心的な企てであるといつてよいだろう。本稿では、その企てがいっただいかなるものであったのかを、テキストとテキストが出版される際にドライデンが付した「序文」を中心に検討することによって、明らかにすることを試みる。このとき注目したいのが、その企てがどのようなものであるにせよ、*Albion and*

Albanus が上演／出版されたその瞬間から、当初の企てを離れて、多様な解釈が生まれてしまう、その過程である。そうすることで、製作者らの意図の及ばないところで、新しいジャンル、すなわちイングランドのオペラが生成される様子を確認し、その生成過程の中に *Albion and Albanus* を位置づけることができると考える。

2. スペクタクル政治寓意劇 *Albion and Albanus*

Albion and Albanus 「序文」において、ドライデンはこのオペラの主題について次のように簡潔に述べている。

The Subject of it [*Albion and Albanus*] is wholly allegorical; and the Allegory it self so very obvious, that it will no sooner be read than understood. (11)³

彼が述べている通り、*Albion and Albanus* のアレゴリーは、非常にわかりやすいものになっている。幕が開くと、マーキュリーが現れて、主人の不在を嘆くオーガスタ (Augusta) = ロンドンとタメシス (Thamesis) = テムズ川を責める。妻であるオーガスタの不実によって、夫アルピオン (Albion) = チャールズ2世は追放されてしまっているという。そこへデモクラシー (Democracy) とジール (Zeal) がアルコン (Archon) = ジョージ・マンク (George Monck) をともなって登場し、オーガスタとタメシスに更なる策略をもちかけるが、アルコンはマーキュリーの杖を借りてデモクラシーとジールを眠らせる。この時、アルピオンがアルバニウス (Albanus) = ヨーク公、後のジェイムズ2世 (Duke of York, James II) をともなって帰還したことがマーキュリーによって告げられる。一方、眠り込んだデモクラシーとジールは地獄へ赴く。そこでアルピオンの帰還以降、地獄へと来る人間が少なくなったことを憂慮するプルートーと共謀し、それぞれ愛国者 (Patriot)、真の信仰 (True Religion) を装って地獄から戻る。2人が再びオーガスタを誘惑し、アルピオンを裏切るように仕向けたために国は混乱に陥り、アルピオンはアルバニウスを追放せざるを得なくなる。孤立無援になったアルピオンはドーヴァー海峡の絶壁で我と自国の破滅を嘆くが、海神プロテウス (Proteus) は、天は常にアルピオンの味方であると予言する。そこへデモクラシーらが、さらに白い服を着た少年達 (White-boys) が現れ、片目の弓の射手にアルピオンを殺させようとするが、突如炎が立ち上がり、策謀は失敗に終わる。デモクラシーらは炎に吞まれて消え、アルバニウスもヴィーナスに伴われて帰還する。太陽神フィーバスが現れて、アルピオンは天上へと迎え入れられることが決まったと告げ、アルピオンは天上へと登っていく。

アルビオンが神々の同胞となったことを祝して幕は閉じる。

ここでえがかれているのは、内乱期にフランスへと亡命していたチャールズ2世が、1660年ロンドンに入城し、王政復古を成し遂げてから、1685年チャールズが没するまでの政治状況そのものである。クロムウェルの死後、政権奪取の鍵となったのはジョージ・マンクの動向であり、彼の支援がなければ、王政復古は成し得なかった。アルコンによる一撃によって、共和制を表すデモクラシーと、ピューリタンを表すジール、すなわち「狂信者」が眠りにおちるのは、それゆえである。

さらに、オーガスタの度重なる背信は、国王とシティとの対立を示している。オーガスタとは、ロンドンの古名であるとされており、ドライデン自身も *Annus Mirabilis* (1667) の中で、“*August, the old name of London*” (870) と注釈を加えている⁴。議会派であったシティ陣営は、たびたびチャールズ2世と衝突し、王党派にとってはシティとはホイッグや共和制の温床でもあった⁵。プロローグにおいて、詩人ドライデンが王への忠誠を求めるのは、明らかにシティ陣営とホイッグ陣営に対してである。

They [French] show themselves good Subjects by their singing.
On that condition, set up every Throat;
You Whiggs may sing, for you have changed your Note.
Cits and Citesses, raise a joyful strain,
'Tis a good Omen to begin a Reign:
Voices may help your Charter to restoring;
And get by singing, what you lost by roaring. (Prologue. 40-46)

フランスでは、王への賛歌を歌うことでよき臣下であることを示すのだとしたうえで、詩人はまずホイッグ陣営に調子を変えて歌うようにと呼びかける。次に“Cit and Citesses”への呼びかけが続く。*OED* (CD-ROM, second edition) によると、citの項には次のようにある。

1. a. Short for citizen; usually applied, more or less contemptuously, to a townsman or ‘cockney’ as distinguished from a countryman, or to a tradesman or shopkeeper as distinguished from a gentleman.

「コックニー」とあることからわかるように、ここでの“Cit and Citesses”とは、おそらくシティの住人を指す。このようなプロローグからうかがうことができるのは、このオペラは反国王派に対して、国王への恭順を示すよう求めるものでもある、と

いうことである。

アルビオンの帰還後、ジュールとデモクラシーとが共謀して、ロンドンであるオーガスタを誘惑するというプロットは、王政復古以後チャールズを悩ませ、ロンドンを混乱に陥れてきた、王党派対共和派、カトリック対ピューリタンという2つの対立項のアレゴリーであることは間違いない。ドライデンは、このように大きな枠組みで王政復古以降の政治的状況を劇化することに加えて、細かな歴史的事象を注意深くそこに組み込んでいく。

3幕1場でアルビオンはデモクラシーらの連れてきた片目の弓の射手によって、あわ殺されそうになるものの、突如立ち現れる炎によって難を逃れる。

OMENS. Shoot, Holy Cyclop, shoot.

The one-Ey'd Archer advances, the rest follows:
A fire arises bewitxt them and Albion.

DEMOCRACY. Lo! Heaven and Earth combine,
To blast our bold design.
What miracles are shown? (165-9)

この場面には、1683年に発覚したライ・ハウス陰謀事件（Rye House Plot）がえがかれている。これはチャールズ2世と王弟ヨーク公の暗殺を狙った陰謀事件である。1683年4月、リチャード・ランボルト（Richard Rumbolt）らが、チャールズが滞在するニューマーケット（New Market）からロンドンへの帰路にある、ライハウス（Rye House）で待ち伏せをして、チャールズを殺害しようとした。しかし、ニューマーケットで突然火事が起きたことで、前日にチャールズらはシティの別の場所へと移動しており、難を逃れたのである⁶。首謀者のランボルトは片目に傷があった。サイクロプス（Cyclop）の弓の射手の企みが炎によって阻まれる、というプロットは、このライ・ハウス陰謀事件を下敷きにしたものであると考えられる。このような歴史的事件の挿入は、神話や伝説から題材をとることの多かった当時のオペラにおいては、一見特異なものであるようにもみえる⁷。

しかし、ドライデンは、オペラが内在的に政治性を帯びてしまうことを、よく理解していたようである。

The first Opera's seem to have been intended for the Celebration of the

Marriages of their Princes, or for the magnificence of some general time of Joy. According the Expences of them were form the Purse of the Sovereign. . . . The Prologue of it, has given the Design to all the French, which is a Complement to the Sovereign power by some God or Goddess: so that it looks no less than a kind of Embassy form Heaven to Earth. (5)

オペラは当初王侯らの結婚や祝賀の際に、国庫からの支出によって上演されたことを記してから、ドライデンはオペラのプロローグは、神々による王権への賛辞であったこと、したがってそれは天上から地上への使者であるかのようでもあることを述べている。ルネサンス期のスペクタクル、すなわち国王の凱旋式や、イングランド宮廷仮面劇が、常に権力との隣接関係にあり、したがって強いプロパガンダの性質を帯びることはしばしば指摘されることである⁸。ドライデンは、もとは宮廷スペクタクルであったオペラの持つ権力との関係に自覚的であったがために、*Albion and Albanius* に歴史的の事件を挿入させることをためらわなかったのであろう。

このように、ドライデンは多様なアレゴリーを駆使することで、チャールズの王政復古以後の約4半世紀を凝縮して観客に提示し、その治世を讃えている。その際彼が用いるのは、これまでみてきたような言葉を用いたレトリックやプロットのみではない。オペラ *Albion and Albanius* は、その装飾によって王権賛美のレトリックとプロットを更に強化する。このオペラで用いられたシーン (scene) と呼ばれる舞台背景は、残念ながら現存していないが、われわれは、シーンを示すト書きからその壮麗さを垣間みることができる。1幕1場の舞台上の装置は、次のようなものである。

The Curtain rises, and there appears on either side of the Stage, next to the Frontispiece, a statue on Horse-back, of Gold, on Pedestal's of Marble, enrich'd with Gold, and bearing the Imperial Arms of England: one of these Statues is taken from that of the late King, at Charing-Cross; the other, from that Figure of his present Majesty (done by that noble Artist Mr. Gibbons) at Windsor.

The Scene, is a Street of Palaces, which lead to the Front of the Royal Exchange; the great Arch is open, and the view is continued through the open part of the Exchange, to the Arch on the other side, and thence to as much of the street beyond, as could properly be taken. (1. 1)

幕が開くと、そこには2つの像がある。ひとつは、チャリングクロスにある、1642

年に処刑された前王チャールズ1世の像を模したものであり、もう一方はウィンザー城にあるチャールズ2世の像をかたどったものである。これらの像は、その身に帯びているイングランドの紋章とともに、スチュアート王家によるイングランド、そしてロンドンの支配を謳うものであるだろう。父と子、2つの像によって強調されるのは、2人の王による王権の継承である。すなわち、内乱期、クロムウェル統治下にあった共和制期という王権の「断絶」は、舞台上から消去されてしまっているのである。

また、シーンには宮廷から、シティにおける商取引の中心地であったロイヤル・エクステンジへと続く通りがえがかれ、宮廷とシティとの結びつきが視覚化されている。以後ほとんど全てのシーンに言えることであるが、*Albion and Albanus*のシーンには、その幕でプロットの進行する地が示される。たとえば、2幕ではテムズ川中流、3幕1場では、ドーヴァーというように、シーンは常に特定の地を指し示す。つまり、観客は神々やアレゴリカルな人物らの登場するこのオペラと、現実のイングランドとを視覚によって容易に接続することができる。このような図像的な効果によって、ドライデン自身が序文で述べたとおり、このオペラのアレゴリーは「読めばすぐわかる」(“that it will no sooner be read than understood”) になっているのである。

しかし、*Albion and Albanus* においてドライデンが創出しようとしているのはただ忠実な王の臣下のみではない。ここで彼は全篇通して歌われるオペラという、イングランドにおいては新たなジャンルを創出する幸運に恵まれたのである。*Albion and Albanus* の「序文」で、彼はオペラについてまだ知識の浅いイングランドの観客／読者を相手に「オペラとは何か」について考察を加えていく。

3. オペラを定義するドライデン

オペラ受容時のイングランドにおいて、オペラがしばしば批判の対象となったことについては既に述べた。ドライデンも当初はオペラを非難したが⁹、英語で全篇歌われるオペラを書くという試みに取り組むにあたって、*Albion and Albanus* の「序文」で、まずオペラを定義してみせる。

An Opera is a poetical Tale or Fiction, represented by Vocal and Instrumental Musick, adorn'd with Scenes, Machines and Dancing. (3)

この後、オペラは神々や英雄、あるいはその子孫らを扱ったものであること、した

がって劇中で人知の及ばない力が働くことも許されること、また登場する神々は、フィーバス [アポロ] ならば予言をする、ジュノーならば結婚を祝う、というようにコンヴェンションにのっとった行動をしなければならないことなどを述べている。

次に、ドライデンはオペラの歌唱法にはレチタティーヴォと歌唱部分 (Songish Part) があることを述べ¹⁰、これらを発明したイタリアの文化的優位性を讃えている。

But however it began, (for this is only conjectural,) we know that for some Centuries, the knowledge of Musick has flourish'd principally in Italy, the Mother of Learning and of Arts; that Poetry and Painting have been there restor'd, and so cultivated by Italian Masters, That all Europe has been enrich'd out of their Treasury: and the other Parts of it in relation to those delightful Arts, are still as much provincial to Italy, as they were in time of the Roman Empire. (5)

ドライデンに言わせるならば、イタリアこそ学術と芸術の母 (“the Mother of Learning and of Arts”) であり、ヨーロッパの他地域は、あたかもローマ帝国時代そうであったかのように、イタリアの属領 (“provincial to Italy”) に過ぎないのである。

言語についても同様で、最もオペラに適しているのは言うまでもなくイタリア語である。

'Tis almost needless to speak any thing of that noble Language, in which this Musical *Drama*, was first invented and perform'd. All, who are conversant in the Italian, cannot but observe, that it is the softest, the sweetest, the most harmonius, not only of any modern Tongue, but even beyond any of the Learned. It seems to have been invented for the sake of Poetry and Musick. (6)

まるで、詩と音楽のために創られたかのごとく、イタリア語は他のどんな言語よりも優れているとドライデンは言う。特に強調されるのはハーモニーである。その点において、フランス語、英語は速く及ばない。フランス語については改良されつつあるようであるが、“So neither can the natural harshness of the French, or their perpetual ill Accent, be ever refin'd into perfect Harmony like the Italian.” (7) フランス語にもともと存在する「荒さ」やアクセントのために、やはりイタリア語のようなハーモニーを生み出すことはできないとする。英語は、「生来」 (“natural”) フランス語よりも不利である。

The English has yet more natural disadvantages than the French; our original Teutonique consisting most in Monosyllables, and those incumber'd with Consonants, cannot possibly be freed from those Inconveniences.... But on the other hand, the Effeminacy of our pronunciation, (a defect common to us, and to the Danes) and our scarcity of Female Rhyme, have left the advantage of musical composition for Songs, though not for recitative, to our neighbours. (7)

ここでは、英語の弱点が発音の「柔弱さ」(the Effeminacy of our pronunciation)であるとされているが、反対に、イタリア語の利点は「男性性」によって語られている。“Then the Pronunciation is so manly and so sonorous, that their very speaking has more of Musick” (6) イタリア語に母音が豊富であることがその理由であり、したがって、英詩の脚韻に“Female Rhyme”すなわち feminine rhyme が少ないことも、英語をオペラにしがたい根拠となる。feminine rhyme は強弱のペアで韻を踏むことであり、弱拍の余韻が残ることで、詩の響きは柔らかくなる。先に引用したとおり、発音の柔らかさこそが、イタリア語が詩や音楽のための言語となりえている所以だと考えるドライデンにとっては(“it[Italian] is the softest, the sweetest, the most harmonius”)、feminine rhyme で押韻することのない英詩は、オペラに向いていないものなのである。そのため、発音から言えば、フランス(“our neighbours”)に軍配があがることになる。イタリアを文化の中心と考え、その他の国(もちろんイングランドも含む)はその属領に過ぎないとするのと同じレトリックがここにみられる。イタリアで生まれたオペラは、フランスを経由し、それからイングランドに流入した。それにつれて、オペラに適用する際の言語上の欠点も増加するのである。

オペラについて入念に説明を加えていくこの「序文」からは、どうにかしてイタリア起源のオペラをイングランドへと根付かせようとする、ドライデンの野心がみとれる。オペラ発祥地のイタリアの絶対の優越性を認識しつつも、経由地フランスの言語との比較等を通して、ドライデンは英語でオペラを演じる可能性を模索している。これはトマス・シャドウエル(Thomas Shadwell)やマシュー・ロック(Matthew Locke)が *Psyche* でとった戦略、すなわち劇が「歌われる」ことに馴染みのないイングランドの観客のために、歌唱部分を台詞部分から完全に分離させるセミ・オペラ形式とは、全く異なったものである¹¹。この企てのためにフランスに渡ったベタートンによって選出されたのが、かつて王室楽長であり、フランスの音楽を好むチャールズ2世のお気に入りであったルイ・グラビュであった。*Albion and Albanus* は非常に野心的な試みであったが、この試みは二重の意味で失敗する。こ

れまでみてきたように、*Albion and Albanus* において、ドライデンはアレゴリーによってスチュアート家による王権の維持を賛美し、さらにイングランドで、全篇通して歌われるオペラを「自然化」する、というふたつの試みに着手している。次項では、このようなドライデンの思惑をいかにして *Albion and Albanus* が裏切っていくのか、その過程をたどる。

4. 不遇のオペラ

ジョン・ダウンス (John Downes) は *Roscicus Anglicanus* (1708) に *Albion and Albanus* についての次のようなコメントを残している。

In Anno 1685, The opera of *Albion and Albanus* was perform'd; wrote by Mr. Dryden, and compos'd by *Monsieur Grabue*: This being perform'd on a very Unlucky Day, being the Day the Duke of Monmouth, Landed in the West: The Nation being in a great Consternation, it was perform'd but Six times, which not Answering half the Charge they were at, Involv'd the Company very much in Debt. (40)

ダウンスによれば、*Albion and Albanus* が上演されたまさにその日に、モンマス公が反乱軍とともに上陸し、国中が混乱に陥ったため公演は6回に終わり、そのため劇団には借金が残ってしまったという。モンマス公は、チャールズ2世の庶子であり、ジェイムズ2世が即位した際、王位を求めて反乱を起こした¹²。ジェイムズ2世のカトリック信仰はよく知られたものであり、それに反対してプロテスタントのモンマス公を王に戴こうとする動きは根強かったのである¹³。チャールズ2世統治下でのモンマス公支持派の動きは、*Albion and Albanus* でも寓意化されている。3幕1場で登場する白い服の少年達 (White Boys) がモンマス公の支持者を指していると考えられている¹⁴。スチュアート王家の統治・王権の安定を讃えるものであるこのオペラは、まさに上演の初日に、王権の委譲をめぐる争いによって根底から切り崩され、スチュアート王家統治下のイングランドが孕んでいた様々な対立がここで露呈してしまったと言えるだろう。*Albion and Albanus* の「序文」では、このオペラはチャールズの2つの restoration を表しているとされる。

In the mean time, every Loyal English-man, cannot but be satisfy'd with the Moral of this, which so plainly represents the double restoration of his Sacred

2つの restoration とは言うまでもなく王政復古、そしてライ・ハウス陰謀事件の発覚であるだろうが、公演当日に起こったチャールズ2世の庶子モンマス公の反乱は、スチュアート王家の脆弱さを皮肉にも浮き彫りにする。

ダウンズはこの日を「不幸な日」(“Unlucky Day”)と呼んでいるが、このオペラの不運は上演前から既に始まっていたといえる。*Albion and Albanus* は、もともとはドライデンのセミ・オペラ *King Arthur* (1691) のプロローグ用に作られたものであったが、何らかの事情で、2幕付け加えられて独立したひとつのオペラになった¹⁵。チャールズ2世の好みに合わせて、フランス風に作曲されたこのオペラは、何度か御前でのリハーサルも行われて、上演を待つばかりであったが、1685年2月6日にチャールズは没し、上演は延期となってしまう。ジェイムズ2世が即位し、晴れて上演を迎えるに当たって、ドライデンは3幕1場におけるチャールズ神格化の場面を付け加えた。このように、何度か当初の予定より変更を加えられ、やっと上演されるやいなや、不運にもモンマス公の反乱が起こったのである。

しかし、このオペラの真の不運はダウンズが述べるような興業的な失敗にはない。*Albion and Albanus* の作曲家、ルイ・グラビュに向けられてきた非難を目にするとき、われわれはこのオペラがいかに不遇であったかを知る。イングランドにおけるオペラの黎明期についての詳細な研究を行ったエドワード・デント (Edward Dent) はグラビュが *Albion and Albanus* につけた音楽を痛烈に批判する。デントによれば、このオペラは「比類なき愚かしさの産物」(“monument of stupidity”) (165) であるが、先述したようなこのオペラにまつわる様々な不運の中でも最悪なのが、グラビュによって作曲されてしまったことなのである (“Worst misfortune of all, the music had been composed by Louis Grabu.”) (161)。注釈者アール・マイナー (Earl Miner) も、グラビュに対する批判は、彼がカトリック信仰をもったフランス人であったことと関連すると指摘しながらも¹⁶、このオペラは「美的な力」を持たないと断じる。

Albion and Albanus did not have the aesthetic strength to outlive the social and political events it reflected—as did Purcell’s *Dido and Aeneas*, *The Prophetess*, and *King Arthur*. (346)

このようなグラビュに対する批判は、*Albion and Albanus* 上演当初からすでに始まっていた。トマス・ダーフィー (Thomas D’Urfey) が出版した歌唱集 *Wit and Mirth*,

or, *Pills to Purge Melancholy* (1720) に載せられた、The Raree-show, from Father Hopkins の歌詞中で、グラビュはベタートンと並んで次のように揶揄されている。

Betterton, Betterton, thy decorations,
And the machines were well written, we knew;
But all the words were such stuff we want patience,
And little better is Monsieur Grabu.
Damme, says Underhill, I'm out of two hundred,
Hoping that rainbow and peacocks would do.
Who thought infallible Tom could have blunder'd?
A plague upon him and Monsieur Grabu. (166)¹⁷

虹や孔雀とは、劇中で登場した華々しい舞台装置のことであり、これら舞台の装飾は1-2行目で「ベタートン、ベタートン、お前の装飾と舞台装置は見事なものだ」と述べられている通り、劇場経営者であったベタートンの管轄である。グラビュはベタートンの舞台装置を揶揄するついでに、手酷く罵られてしまっているのである。

ドライデンは、グラビュへの批判に答えて、*Albion and Albanus* 「序文」で弁明を行っている。

And let me have the liberty to add one thing; that he has so exactly express'd my Sense, in all places, where I intended to move the Passions, that he seems to have enter'd into my thought, and to have been the Poet as well as the Composer. This I say, not to flatter him, but to do him right; because amongst some English Musicians, and their Scholars, (who are sure to judge after them) the imputation of being French-man, is enough to make a Party, who maliciously endeavour to decry him. (8)

グラビュを激しく批判しているのはイングランドの音楽家や学者達であって、ひとつの党派にまでなっているというが、ここでも、グラビュに対する批判は、彼がフランス人であったことに由来すると考えられている。ドライデンは、弁明のために彼のラテン語やイタリア詩人に関する知識をあげ、さらに彼はフランスのオペラに精通しているのだと主張する。

But the knowledge of Latin and Italian Poet, both which he possesses, besides

his skill in Musick, and his being acquainted with all the performances of the French Opera's adding to these the good Sense to which he is Born, have rais'd him to a degree above any Man, who shall pretend to be his Rival on our Stage.

しかし、このような弁明はおそらくグラビュの敵にとって、何の意味も持たないはずである。ドライデンが正確に見抜いている通り、問題は彼が音楽の技術の点で劣っている、ということではなく、彼がフランス人であるということなのである。

グラビュが最初にイングランドにやってきたのは1660年代のことである。1667年に彼は Master of King's Violin となるが、この時彼の代わりに職を退いたのが、この後ロンドンでコンサートという新たなビジネスに目をつけることとなるジョン・バナスター (John Banister) であった。ちょうどこの頃、サミュエル・ピープス (Samuel Pepys) は次のようなゴシップを耳にしたことを1667年2月20日の『日記』(*The Diary of Samuel Pepys*) に記している。

Here they talk also how the King's viollin, Bannister, is mad that the King hath a Frenchman come to be chief of some part of the King's musique, at which the Duke of York made great mirth. (73)

バナスターは、以降グラビュの敵となり、グラビュへのイングランド人の風当たりは厳しいものとなるのである。さらに、ピープスは『日記』1667年11月15日に、ペラム・ハンフリー (Pelham Humphrey) が次のようにグラビュについて述べたことを記している。

The truth is, every body says he is very able, but to hear how he laughs at all the King's musick here, as Blagrove and others, that they cannot keep time nor tune, nor understand anything; and that Grebus[sic], the Frenchman, the King's master of the musick, how he understands nothing, nor can play on any instrument, and so cannot compose: and that he will give him a lift out of his place; and that he and the King are mighty great! and that he hath already spoke to the King of Grebus[sic] would make a man piss. (529-530)

このときすでにグラビュは国王音楽顧問 (the King's master of the musick)、すなわち王室楽長の地位についていた。ハンフリーによれば、現在の国王付の音楽家はまったく拍子も音もとれない、さらにグラビュは何もわかっていないばかりか楽器

も弾けず、作曲もできないという。

グラビュに対するこのような敵意に注目して、ブライアン・ホワイト (Bryan White) は *Albion and Albanus* を次のように説明している。

Louis Grabu and his opera *Albion and Albanus* have long been victims of severe and unsubstantiated anglophile criticism influenced by a thinly veiled anti-French bias. (411)

すなわち、彼に対する過剰とも言える敵意は、フランスに対する敵意と同義であり、イングランドひいきの批評家は長くこのオペラを厳しい批判の対象にしてきたというのである。この見解はおそらく正しい。ホワイトは楽譜を詳細に検討し、グラビュの音楽はドライデンの劇作上の要求 (“dramatic needs”) に応えていることを明らかにしている (425)。さらにここで付け加えなければならないのは、グラビュは実際のところフランス人ではない、ということである。グラビュはスペインのカタルーニャに生まれ、詳細は不明であるがフランスに渡った後、パリのジャンバティスト・リュリ (Jean-Baptiste Lully) のもとで音楽を学んだ。フランスびいきのチャールズ2世のお気に入りであったことからわかるように、グラビュの音楽は、同時代パリの音楽家たちのものと非常に似通ったものであったとされる¹⁸。真の出身がどこであれ、フランス風の音楽を好んだ王のために宮廷にやってきたグラビュは、同時代人にとってはフランス人でしかなかったのだろう。これまで引用してきた文献では、“Monsieur”の敬称が冠されるなど、かならず彼がフランス人 (Frenchman) であることが強調されている。彼の音楽の良し悪し如何にかかわらず、彼に対する批判は、当時ジェイムズ2世のカトリック信仰で揺れていたイングランドにおいては、フランス・カトリックへの敵意と重なってくるのである。フランスに籠をとった *Albion and Albanus* は、このためにこそ批判の対象となってゆく。ここで再び、国家の団結を謳うこのオペラの目論見は破られる。グラビュへの激しい批判が明らかにするのは、対外政策やカトリック信仰をめぐる国内の対立である。

5. おわりに

これまで概観してきたように、*Albion and Albanus* は不成功に終わった企てであった。王権を賛美するはずのオペラは、まさにその王権の移譲にともなう闘争によって上演中止となり、劇中で称揚したはずのステュアート王家の権威の脆弱さが、むしろ露呈することとなってしまふ。さらに、チャールズ2世の死にともない、フ

ランス・オペラの例を用いて、反国王派であるシティ陣営やホイッグに呼びかける詩人の思惑とは裏腹に、このオペラは反フランス感情をもった人々の批判を買い、様々な陣営による錯綜した対立軸を浮き彫りにする。このような時代状況の中で劇作することの困難さにふれてキュウェス (Paulina Kewes) は次のように問いかける。

He[Dryden] had to serve the interest of his master, as best he could understand them, in commercially viable script. He had to do this without alienating too many members of his audience and without foreclosing arguments and positions that the rapidly changing political situation might lead him to adopt. How did he navigate his course between these often contradictory demands of his public and professional roles? (146)

商業的な成功と政治的スタンスとの間で、常に揺れ動き続けるドライデンに対するこの問いかけは、*Albion and Albanus* について考える際にも有効であるだろう。国家の一枚岩的な統一を謳えば謳うほど、複雑な対立軸が露呈してしまい、全ての観客を劇世界に包含することが不可能であることが明らかになる。

さらに、全篇通して歌で構成されるオペラをイングランドに創出する企ても、ここで頓挫する。*Albion and Albanus* が興業的に成功しなかったことで、続くオペラはセミ・オペラ形式で作られることとなった。つまり、この瞬間から 18 世紀に入りイタリア・オペラの攻勢が始まるまで、ロンドンでは他に類をみないセミ・オペラという上演形式を持つことになるのである。これ以降、ヘンリー・パーセル (Henry Purcell) という才能によって、イングランド・オペラは成熟していく。ここに *Albion and Albanus* という企ての、ひとつの結果をみてとることができるだろう。

注

- 1 1670 年代前半にイングランドで上演された、劇部分 (台詞の部分) と、音楽 (歌・楽器演奏) の部分に分けられているオペラのこと。「劇部分に声楽、器楽が付随している」、「ハイブリッド・オペラ」(Langhans 90) のことを指す。dramatic-opera、English opera といった呼称もあり、厳密な区分による用語ではないが、本稿ではそれらを指して、便宜的にセミ・オペラという呼称を用いる。
- 2 セミ・オペラ *Psyche* (1674) に付した音楽の楽譜を出版した際の「序文」において、作曲家マシュー・ロック (Matthew Locke) は、「われわれの気質に合わせて」(“therefore mixt it with interlocutions, as more proper to our Genius”) オペラと劇とを混合させたと述べている (Locke, Preface)。
- 3 John Dryden, *Albion and Albanus, The Works of John Dryden*, vol. 15, ed. Earl Miner (Berkeley:

- U of California P, 1970) 1-55. 以下、*Albion and Albanus* からの引用は上記の版によるものとし、幕、場、行をカッコ内に示す。また、序文からの引用はページ数を示すものとする。
- 4 ロンドンをローマ皇帝アウグストゥスに由来するオーガスタと名づけることの政治的な意図については以下を参照。伊澤高志「ジョン・ドライデンの『驚異の年』におけるロンドンとローマ」17世紀英文学会編『17世紀英文学と戦争』(2006) : 158.
 - 5 キュウェス (Paulina Kewes) は、国王とシティとの対立という観点から、ロンドン市長就任披露パジェント (Lord Mayor's Show) を概観している。一般的に議会派によって占められるシティ陣営であるが、その支配が王党派の手に渡った1683年のロンドン市長就任披露パジェントはチャールズ2世によるロンドンの支配、すなわちシティに対する国王の優越性を主張し、ホイッグを攻撃するものであった。キュウェスはそのパジェントと *Albion and Albanus* との図画的な類似を指摘している。Kewes (148) を参照。
 - 6 ライ・ハウス陰謀事件については以下を参照。Barry Coward, *The Stuart Age: England, 1603-1714* (London: Longman, 1994) 334-35.
 - 7 ギリシア神話に題材をとった *Psyche*、アーサー王伝説をえがいたドライデン作の *King Arthur* (1691)、ヴェルギリウスを下敷きとした、ネイハム・テイト (Nahum Tate) 作の *Dido and Aeneas* (1689) 等。
 - 8 ルネサンスのスペクタクルが持つ政治性については Roy Strong, *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-1650* (Suffolk : Boydell Press, 1984) を参照。
 - 9 John Dryden, "Prologue Spoken at the Opening of the New Theatre," *John Dryden: The Major Works*, ed. Keith Walker (Oxford: Oxford UP, 2003) 34-47.
ここでドライデンはシーンや、仕掛けをして「空虚な」("empty") オペラを同列に並べ、それらに重きを置いた公爵一座をあてこすっている。
 - 10 Songish-part は現在で言うアリアのこと。ドライデンは「相応しい英語の語がないために」("for want of a proper English word") (4) 便宜上 Songish-part としたのである。当時はまだはっきりとした歌唱法の分類はなされていなかった。
 - 11 この点については、拙稿「王政復古期におけるドラマティック・オペラの出現：*Psyche* と「ブシュケーとエロスの物語」」『Otsuka Review』41(2005): 19-34 を参照。
 - 12 モンマスの反乱については Coward (337) を参照。
 - 13 モンマス公を王に望む言説については、以下の論文に詳しい。Mark Goldie, "Contextualizing Dryden's Absalom: William Lawrence, the law of marriage, and the case for King Monmouth," *Religion, Literature, and Politics in Post-Reformation England, 1540-1688*, eds. Donna B. Hamilton and Richard Strier (Cambridge: Cambridge UP, 1996).
 - 14 Earl Miner, "Commentary," *The Works of John Dryden*, vol. 15, ed. Earl Miner (Berkeley: U of California P, 1970) を参照。
 - 15 明確な理由は不明だが、おそらくチャールズの助言があったのではないかと推測されている。Robert Shay, "Dryden and Purcell's *King Arthur*: Legend and Politics on the Restoration Stage," *King Arthur in Music*, ed. Richard Barber (Rochester, NY: D.S. Brewer, 2002) 9 を参照。
 - 16 Miner (337) を参照。
 - 17 The Raree-show, from Father Hopkins の引用は Edward Dent, *Foundation of English Opera* (New York: Da Capo Press, 1965) による。

- 18 グラビュとリュリの音楽の類似については、次の文献を参照 Bryan White, "Grabu's *Albion and Albanus* and the operas of Lully: ... acquainted with all the performances of the French Opera," *Early Music*, Aug. (2002): 411-27.

主要参考文献

- Coward, Barry. *The Stuart Age: England, 1603-1714*. London: Longman, 1994.
- Davenant, William. *Playhouse To be Let. The Works of William Davenant*. New York : Benjamin Blom, 1968.
- Dent, Edward J. *Foundations of English Opera*. New York: Da Capo Press, 1965.
- Downes, John. *Roscius Anglicanus or an Historical Review of the Stage*. New York: Garland Pub., 1974.
- Dryden, John. *Albion and Albanus*. Ed. Earl Miner. *The Works of John Dryden*. Vol. 15. Berkeley: U of California P, 1970.1-55
- . *Annus Mirabilis*. Ed. Keith Walker. *John Dryden: The Major Works*. Oxford: Oxford UP, 2003. 23-69.
- . "Prologue Spoken at the Opening of the New Theatre," Ed Keith Walker. *John Dryden: The Major Works*. Oxford: Oxford UP, 2003. 244-245.
- Gilman, Todd S. "Augustan Criticism and Changing Conceptions of English Opera." *Theatre Survey* 36 (1995): 1-33.
- . "London Theatre Music, 1660-1719." Ed. Cynthia Wall. *A Concise Companion to the Restoration and Eighteenth Century*. Oxford: Blackwell, 2005. 243-273.
- Kewes, Paulina. "Dryden's Theatre and the Passion of Politics." Ed. Steven N. Zwicker. *The Cambridge Companion to John Dryden*. Cambridge: Cambridge UP, 2004. 131-155.
- Langhans, Edward A., ed. "Introduction", *Five Restoration Theatrical Adaptations*. New York: Garland Pub., 1980.
- Locke, Matthew. *The English Opera or the Vocal Musick in Psyche, with the Instrumental therein intermixed*. Ed. Edward A. Langmans. *Five Restoration Theatrical Adaptations*. New York: Garland Pub., 1980.
- Miner, Earl. "Commentary." *The Works of John Dryden*. Vol. 15. By John Dryden. Ed. Earl Miner. Berkeley: U of California P, 1976. 323-495.
- Pepys, Samuel. *The Diary of Samuel Pepys*. Eds. Robert Latham and William Matthews. Vol.8. Berkeley: U of California P, 2000.
- Saint-Évremond, Charles de. "Saint-Évremond's View on Opera." Ed. Piero Weiss. *Opera: A History in Document*. Oxford: Oxford UP, 2002. 51-59.
- White, Bryan. "Grabu's *Albion and Albanus* and the operas of Lully: '...acquainted with all the performances of the French Opera.'" *Early Music*, Aug. 2002: 411-427.
- White, Eric Walter. *A History of English Opera*. London: Faber and Faber, 1983.
- Winn, James Anderson. *John Dryden and His World*. New Haven: Yale UP, 1987.
- . "Heroic Song: A Proposal for a Revised History of English Theater and Opera, 1656-1711." *Eighteenth-Century Studies* 30:2 (1997): 113-137.