

エッセイ

ヴィクトリア朝の音楽生活

高 橋 裕 子

はじめに



ヴィクトリア朝の画家オーチャードソン (Sir William Quiller Orchardson, 1832-1910) が 1888 年に発表した *Her Mother's Voice* という絵 (カンヴァスに油彩、101.6 × 148.6cm、ロンドン、テイト) がある。描かれているのは裕福な

家庭のドローイングルーム。左側では、年配の男性が一人、安楽椅子に腰掛けている。椅子と身体は斜め横向きだが、顔は正面を向き、両手を握り合わせて物思いに耽る表情がよく見える。膝の上に新聞を広げたまま、画面の右側で起きていることに注意を集中している。そちらにはグランド・ピアノがあり、若い男女が鍵盤の前にいる。女性は譜面台の楽譜を見ながら自分の伴奏で歌っており、男性は真剣な顔で楽譜を見つめ、譜めくりをして演奏に協力している様子である。3人はいずれも正装だが、上層階級では家庭内のディナーでも衣服を改めたから、夕食後に家族で音楽を楽しんでいる情景と見てよいだろう。若い男女はおそらく新婚の夫婦か婚約者同士で、そちらに背を向けた父親は、娘の歌に亡き妻の声を聞きながら、娘婿に若き日の自分を重ね合わせているのかもしれない。

わが国ではヴィクトリア朝の文学が昔から熱心に研究され、近年では美術も学問的な関心を集めている。だが、同時代の音楽はどうだろう。音楽への関心は、学術的な研究以上に演奏という形で現れるが、ヴィクトリア朝の音楽は、少なくとも日本のコンサートのプログラムにはまず登場しないのではないか。古楽演奏家のあいだでは、16世紀から17世紀にかけてのタリスやダウランド、またパーセルの作品を無視することはいえないだろうし、ヴォーン・ウィリアムズ、ブリテンなど、20世紀の作曲家の名前は、いちおう一般的に知られている。しかし、音楽に比較的親しんでいる人でも、ヴィクトリア朝の作曲家の名前を挙げるようにと言われたら、戸惑うに違いない。エルガー（威風堂々）とホルスト（惑星）はかろうじて思いつくかもしれない。が、二人ともヴィクトリア朝生まれではあっても、主な活動期は20世紀、エドワード朝とそれ以降である。

「ヴィクトリア朝文化研究学会」の会員なら、サリヴァン（Sir Arthur Sullivan, 1842-1900）を挙げるだろうが、その場合、「ギルバートとサリヴァン」コンビのサリヴァン、となる可能性が高い。リヒャルト・ヴァーグナーのように、作曲家が台本も自分で書いた例がないわけではないが、普通、オペラは台本作者が別にいる。だが、ヴェルディやプッチーニのオペラを語る場合、台本作者の名前が前面に出てくることはない。ギルバート & サリヴァンの「サヴォイ・オペラ」では台本作者のギルバート（Sir William Schwenck Gilbert, 1836-1911）の名に、作曲家と同等、むしろ作曲家以上の比重が置かれているのは、作曲家の存在感がそれだけ薄いということだろう。

本稿では、ヴィクトリア朝の音楽自体よりも、ヴィクトリア朝の人々が音楽とどのように関わったかということについて、私が興味深く思うことを書き出し、考察を加えてみたい。音楽史の専門家ではなく、音楽には趣味的に関わっているに過ぎない美術史家の試論が、読者の関心を喚起し、本格的研究を進めていただくきっかけとなれば、と願っている。

Ⅰ「ヴィクトリア朝音楽」を求めて

ヴィクトリア朝の音楽についての研究が乏しいのは日本だけの話ではなく、英語圏においても、少なくとも30年ほど前には事情はあまり変わら

なかったようだ。その頃米国で刊行されたヴィクトリア朝音楽をめぐる論文集では、編者による序論は次のように始まる。

ヴィクトリア朝の歴史や文学を研究してきた人なら誰でも、たぶん音楽の存在感の大きさに気づいているはずだ。音楽はヴィクトリア朝の生活の中で重要な役割を果たしていたからである。にもかかわらず、音楽はヴィクトリア朝研究の中では小さな役割しか果たしてこなかった。この事実には何らかの説明が必要である。事態の改善も求められるわけで、本書は、この領域を開拓し、さらなる探究を鼓舞することを意図している。¹

ヴィクトリア朝音楽の研究が進まない理由として、この論文集の編者テンパリーは、他の芸術分野とは異なる音楽自体の特性を挙げる。文学作品は個人が読めばいいし、造形芸術の場合は見ればいい。ところが音楽作品は演奏によって再現する必要があり、ピアノ音楽や歌曲ならともかく、室内楽、合唱曲、交響曲、オラトリオ、オペラと、作品の規模が大きくなるにつれ、この再現は難しくなる。総譜を見るだけでその音楽がわかる人はごく僅かなので、多くの人々が鑑賞できるためには演奏や録音が必要だが、忘れられた作品の再現にお金や時間や手間をかけようという人はめったにいない。というわけで、ヴィクトリア朝の音楽研究は進まないのだという。‘Serious Victorian music is a Lost Chord: the sound of it is out of our reach, in a way that the sight and message of other Victorian arts is not.’²

テンパリーが引き合いに出している *The Lost Chord* は、詩人で慈善家のアデレイド・プロクター (Adelaide Proctor, 1825~64) の詩に、アーサー・サリヴァンが作曲した1877年の歌曲である。詩の大意を示そう。「ある日、物憂い気持ちでオルガンの前に座っていると、指がひとりでに動いて荘重な祈り (a great Amen) のような和音を鳴らし、私の心に平和をもたらした。同じ和音を意識的に探してみるが、あの神聖な和音は失われてしまった。おそらく天国においてのみ、もう一度聞くことができるのだろう。」³

テンパリーは次のように続ける。‘The chord was heard only faintly by the Victorians themselves, being drowned out by sounds coming across the Channel;’ ヴィクトリア朝の音楽は、大陸から訪れる音楽家、彼らがもたらす音楽にかき消され気味だったというわけである。実際、すでに18世

紀から、英国のオペラ界はイタリアの作品（または、英国に帰化したドイツ人ヘンデルがイタリア語の台本に作曲した作品）に支配されていた。今日、欧米の主要歌劇場の一つとして知られるロンドンのロイヤル・オペラハウスは、もとは Royal Italian Opera House, Covent Garden で、この名称から Italian が外れたのは1892年のことだった。⁴ 上演に際しても、主役級の歌手はイタリアから迎えられ、ドイツやフランスのオペラすら、イタリア語訳で上演された。一方で、器楽曲と芸術歌曲の本場はドイツだという通念があったので、この分野で将来を嘱望された若手は、ドイツに留学した。1856年にわずか14歳で「メンデルスゾーン記念奨学金」を受け、ロンドンの英国音楽アカデミーを経てライプツィヒ音楽院に留学したアーサー・サリヴァンは代表的な例である。英国音楽を国際的レベルに高めることを期待されていたサリヴァンが娯楽的な喜歌劇の作曲家として人気を得たとき、批評家の中には失望を顕わにした人もあり、⁵ サリヴァン自身、作曲家としての自己のあり方に葛藤を抱えていたようだが、その点は後述する。

もともと英国人には音楽的才能が乏しい、という意見も内外から出されてきたようだが、厄介なのは、一口に英国と言っても、「連合王国」を構成する地域はイングランド、ウェールズ、スコットランド、アイルランドに分かれており、民族も伝統も一括りにはできないことである。スコットランドとアイルランドは、少なくとも「民謡」に関しては世界的に有名な曲を生んでいる。この「民謡」についても後述するとして、とりわけイタリアやドイツで音楽が栄えた18世紀末から19世紀前半のロマン主義の時代に、英国には「大作曲家」が出現していないことは、客観的に指摘できる。英国のロマン主義文学やロマン主義絵画は存在感が大きいが、ロマン主義音楽があるか、という話になると、英国の教養人でも返答に窮するようである。しかし、音楽の場合、美術や文学と違って、「創造」だけでなく「再創造」つまり「演奏」が享受の前提条件となる。そして、自ら演奏し享受する習慣は、英国人の中に広く根付いているように思われる。

私が英国の音楽を「発見」したのは、四半世紀ほど前、当時の駐日英国大使 Sir John Boyd が創設した British Embassy Choir に加わったときだった。創立メンバーは大使館の人たちだったが、『メサイア』のような大曲を演奏するには人数が足りないということで、大使館外からも英日両国のア

マチュア多数が参加するようになった。私がアルトの一員として最初に歌ったのは、クリスマス・コンサートでの『メサイア』(抜粋)と幾つかのキャロルだったが、その中でも *Once in Royal David's City* と *In the Bleak Midwinter* の素朴な美しさに魅了された。前者は、ゴントレット (H.J.Gauntlett, 1805-76) というオルガニストが、ある女性詩人の詩に作曲した1849年の曲である。後者はクリスティーナ・ロセッティの詩によるホルストの曲(1906)だったが、同じ詩にダーク (Harold Darke, 1888-1976) が作曲したキャロル(1909)も翌年歌った記憶がある。レパートリーは英国の作曲家に限定されていたわけではなく、モーツァルトの『戴冠ミサ』、フォーレの『レクイエム』など、日本の合唱団でおなじみの曲も歌ったが、英国大使館合唱団ならではの体験は、「第二の英国国歌」とも言われる *Jerusalem* (1918) の作曲者パリ——(Sir Hubert Parry, 1848-1918) のアンセム *I was glad when they said unto me* を歌い、ギルバート&サリヴァンの『ペンザンスの海賊』の演奏会形式の上演に参加したことである。

数年間のこの経験から、英国人のアマチュア歌手にはプロ並みの歌唱力の持ち主が稀ではないことがわかり、ヴィクトリア朝には魅力的な音楽作品が少なくないことを知った。合唱団だから、それらはいずれも合唱曲だったが、この分野は、実際にヴィクトリア朝音楽の中心を占めていたと言われる。特に英国国教会の典礼音楽を作曲することは、当時の作曲家にとって最も安定した仕事であり、演奏する聖歌隊のレベルも高かった。この「大聖堂の伝統」が、王侯貴族のパトロネージが手薄だったヴィクトリア朝の音楽家にとっての重要な支えであったことは、先行研究に指摘がある。⁶

II 「輸入超過」の音楽市場

さて、テンパリーがヴィクトリア朝における音楽の存在感の大きさを指摘しているように、ヴィクトリア朝はいろいろな意味で音楽が栄えた時代だった。

まず注目すべきは、ヨーロッパ大陸から海峡を越えてこの国を訪れた著名音楽家の数の多さである。18世紀前半のヘンデル、18世紀末のハイドンの英国での活動は本稿の扱う範囲外だが、両者、ことにヘンデルの芸術的遺産は、ヴィクトリア朝にも圧倒的な影響力を持ち続いていた。これは、

オラトリオという形式の存続に特に顕著である。ここで、英国の『ニュー・グローヴ音楽事典』のOratorioの項目の冒頭を要約して紹介しよう。オラトリオとは「宗教的テキストに長大な音楽を付けたもので、劇的、叙述的、瞑想的な各要素を含む。音楽としての形式的特徴は同時代のオペラに近いが、オラトリオでは合唱により大きな比重が置かれている点に相違がある。通常は、演奏会形式（舞台装置・衣装・演技を伴わない）で上演される。17、18世紀に発達したが、その後も今日まで重要なジャンルであり続けている。」⁷（下線は高橋による。）

ヘンデルの『メサイア』（1742年ダブリンで初演）とハイドンの『天地創造』（1799年ウィーンで初演）がオラトリオ黄金時代の代表作であるが、19世紀にメンデルスゾーンが作曲した『エリヤ』もこれらと並び称されている。作曲者はドイツ人だが、初演は英国で行われた。1846年のバーミンガム音楽祭でメンデルスゾーン自身が指揮をしている。先述の『天地創造』も、ミルトンの『失樂園』に基づく台本のドイツ語訳に作曲されたものであり、ハイドンの二度目のロンドン滞在中（1794～95）に、同地で興行主として活動していたドイツ人ヨハン・ペーター・ザロモンの依頼を受け、帰国後に制作された。つまり、音楽史上、オラトリオというジャンルを代表する3曲は、いずれも英国と密接な関わりを持っているのである。英国人作曲家によるオラトリオとしては、ヴィクトリア朝の事実上最後の年である1900年に、これもバーミンガム音楽祭で初演されたエルガーの『ゲロンティアスの夢』が特筆されるが、その前に、サリヴァンが『放蕩息子』（1869）、『世の光』（1873）、『アンティオキアの殉教者』（1880）、『黄金伝説』（1886）という4曲のオラトリオを発表していることは、オラトリオがヴィクトリア朝の英国において最重要の音楽分野と見なされていたことに加えて、音楽家としてのサリヴァンの大きな抱負を推察させるのである。

『エリヤ』の作者メンデルスゾーンは1829年以来10回も英国を訪れており、1847年に38歳で世を去るまでの間に通算2年近く滞在している。主に指揮者として活動したが、スコットランドへの旅から靈感を得て序曲『フィンガルの洞窟』や交響曲『スコットランド』を書いており、創作の上でも英国訪問は重要な機会となった。だが、ヴィクトリア朝に英国を訪れた大陸の作曲家はメンデルスゾーンだけではない。イタリアからはドニゼッ

ティ、ロッシーニ、ヴェルディ、フランスからはマイヤーベアやベルリオーズ、ドイツからはヴェーバーやヴァーグナー、東欧からはショパンやリスト——彼らはいずれも、短期間ではあるにせよ、英国で指揮者やピアニストとして活動している。ヴァイオリンのパガニーニやソプラノ歌手のジェニー・リンドなど、演奏家も次々にやってきた。ロンドン、あるいは産業革命で豊かになったバーミンガム、マンチェスターなどの地方都市ではオペラやコンサートが盛んに開かれるようになっており、「本場」の音楽家は、英仏海峡の船旅を厭わなければ、短期間に結構な収入を得ることができたのである。18世紀以来、大陸の音楽家を英国に招く、前述のザロモンのような興行主も存在した。こうした「輸入超過」の社会では、英国人音楽家が外來の作曲家や演奏家と競って頭角を現すことは容易ではなかった。

しかも、英国には若手を育てるパトロネージが不足しているという根本的問題が存在した。そこには、音楽への関心の低さというよりも、社会構造的な理由があったと考えられる。ロマン主義の時代に音楽が栄えたイタリアとドイツは、どちらも今日ではそれぞれ一つの国家をなしているが、当時は大小の君主国や共和国に分かれて覇を競っていた。イタリアの国家統一は1861年、ドイツは1871年である。そうした状況下では、軍勢力や経済力だけでなく、優れた芸術を生み出すことも国威発揚の重要な契機となりうる。そこで、割拠する国々が君主国である場合、儀式にも娯楽にも欠かすことのできない音楽を宮廷の庇護のもとに育てようという機運があったのではないか。この問題はここでは追究しないが、はっきりしているのは、英国では伝統的に、王室や貴族による芸術庇護が手薄であったことだ。音楽だけでなく、美術の分野にも同様のパトロネージ不足が認められる。

英国王室で最初に美術蒐集に意欲を示したのは17世紀前半のチャールズ1世だが、イタリア・ルネサンス以来の美術作品の蒐集や、ヴァン・ダイクら同時代の大陸の美術家の招聘に出費を惜しまなかったことが、議会派による反乱の一因となった。⁸ この事例に教訓を得たというべきか、以後、王政復古時代になっても王室は芸術の庇護には消極的であった。また、貴族たちも、グランド・ツアーの目的地イタリアで購入した絵や彫刻を邸宅

に飾ったり、イタリアやフランスから美術家を招いて天井画や壁画を描かせたりすることはあっても、自国の画家には、肖像画という、当時の美術理論上あまり重要ではないジャンル（最重要なのは歴史画）を注文するくらいだった。

18世紀の前半に、パトロン層の外来美術家偏重に対抗する名案を思いついたのがホガース (William Hogarth, 1697-1764) である。彼は銅版画家であり、傍ら油彩画も手掛けていたのだが、絵画では注文制作が大半だった時代にも自主制作されていた版画というメディアを油彩画と結びつけることで、パトロネージに依存しない創作活動を実現した。つまり、自作の物語を連作仕立てで油彩画とし、これを展示して版画ヴァージョンを予約販売したのである。『娼婦一代記』(6連作) は1732年刊行の版画しか現存しないが、引き続き制作された『蕩児一代記』(8連作) や1740年代前半の『当世風結婚』(6連作) は、版画とともに油彩原画も残り、前者はロンドンのジョン・ソーン博物館、後者はナショナル・ギャラリーで見ることができる。1734年には版画著作権法が成立するが、「ホガース法」とも呼ばれるこの法律制定には、海賊版による利益の減少を防ごうとするホガースの積極的な働きかけがあった。⁹

ジョンソン博士の『英語辞典』刊行(1755)に対するチェスターフィールド卿の寄与(あるいはその少なさ)の逸話でも明らかなように、当時は書物の出版にも有力者の後援が必要だったが、リチャードソンの『パメラ』(1740~41) やフィールディングの『トム・ジョーンズ』(1749) のように、勃興する中産階級の読者を想定した新しいジャンルである「小説」では、著者は印税収入によって、パトロンなしに(あるいは、広く市民的読者層全体をパトロンにして)、生活を成り立たせることができるようになった。現代にも通じる出版と作家活動のあり方が18世紀半ばに成立したことになる。

Ⅲ「ドローイングルーム・ミュージック」の盛況

さて、音楽の場合、英国では美術や文学の領域で生じた変化、つまり王侯貴族の庇護への依存から自立し、中産階級の受容者に支えられるという変化は、1世紀近く遅れ、ヴィクトリア朝の開始と相前後して起こったよ

うに見受けられる。それはピアノの普及と楽譜の大量生産によって示される。今日親しまれているピアノの前身は18世紀初頭に登場した。当時普及していたチェンバロとは異なり、音に強弱の変化を付けることができるのが特徴で、そこから「フォルテ（強）・ピアノ（弱）」または「ピアノ・フォルテ」と呼ばれることになり、短縮して「ピアノ」となる。現在のグランド・ピアノ型以外に、奥行きが浅い小さなスクエア・ピアノもあったが、こちらは19世紀後半にアップライト・ピアノにとって代わられる（音域の狭い初期のピアノに代わり、7オクターヴ余りの音域を持つモダン・ピアノが登場するのも同じ頃である）。¹⁰ これら省スペース・タイプのピアノは、価格も下がり、月賦で購入したり貸しピアノを利用したりすれば、中産階級ばかりか一部の労働者階級にも手が届くものになっていた。同時代の調査によれば、ヴィクトリア朝末期のヨークでは、ピアノは熟練労働者の家庭にもあったという。¹¹

では、ピアノはどのように使われたのだろうか。日本でピアノを習う人は、当然ピアノのために書かれた曲を弾く。しかし、ヴィクトリア朝においては、日本のピアノ学習者も親しんでいるモーツァルトやクレメンティのソナチネも弾かれたにしても――ちなみに、このクレメンティ（Muzio Clementi, 1752-1832）は長らく英国で作曲家、ピアニスト、ピアノ製造業者として活動し、英国の土となったイタリア人――より広く親しまれたのは、技術的にも易しく、想像力に訴えるタイトルのついた小品であった。有名どころでは、ベートーヴェンの『エリーゼのために』やメンデルスゾーンの『ヴェネツィアの舟唄』などが挙げられるが、こうした名だたる作曲家の作品よりも、現在では忘れられた小曲専門の作曲家の作品が多数を占めていた。このような作品を鍵盤上で奏することは、演奏者自身の楽しみのためである以上に、夕刻、ドローイングルームで寛ぐ家族や友人に聴かせるためであった。そして、演奏者は通常、女性限定だったのである。¹²

ピアノ伴奏による歌曲も、こうした家庭音楽会の重要なレパートリーだった。‘drawing-room ballads’ というジャンルが存在する。20世紀末に刊行されたアンソロジー『ブージー・バラッド・アルバム』（ブージーというのは、ヴィクトリア朝のバラッド楽譜出版の大手で、このアンソロジーを出した Boosey & Hawkes の前身）のイントロダクションには次のようにある。

「ミュージック・ホールの歌が労働者階級のあいだで流行したのに対して、バラッドは中流以上の階級のもだった。ヴィクトリア朝とエドワード朝で、ピアノを囲んで音楽を楽しむ夕べにおいて広く歌われたのは、これらドロ잉ルーム・バラッドであった」。¹³ 本稿の初めに掲げたオーチャードソンの絵に描かれているのも、ドロ잉ルーム・バラッドの演奏情景といえる。

「バラッド」とは、中世に遡る歌曲の形式で、ODEによれば、「短いスタンザを連ねてストーリーを物語る詩ないし歌。伝統的にはバラッドは作者不詳であり、口承で何世代にもわたって受け継がれた」とある。音楽史的な使い方を調べると、『ニュー・グローヴ音楽事典』は、Balladの項目を I. Folk and popular balladry と II. The 19th-century art form に二分し、後者をさらに 1. German song と 2. The English sentimental ballad に分けている。それによると、19世紀ドイツのバラッドは、しばしば悲劇的な状況を客観的に物語る点に特徴があり、伝說的、超自然的主題が取り上げられることが多い。シューベルトの『魔王』などを想起すればいいだろう。一方、英国のバラッドは、18世紀末から台頭した歌曲のタイプで、通常は同じ旋律を1番、2番、…と繰り返して、ある物語や状況を述べ、ノスタルジーの要素を含むことが多い。小項目名に「センチメンタル」の語が含まれるように、ドイツのバラッドの客観的傾向に対して、主観的要素が強いことになる。ここでは、*Home, Sweet Home* が代表例とされている。¹⁴

前述のヴィクトリア朝バラッド・アルバム中で日本でも良く知られている例としては *Danny Boy* がある。曲は「アイルランド民謡 (Irish trad.)」だが、同じ旋律は『ロンドンデリーの歌 (*Londonderry Air*)』として1855年刊行のアイルランド伝統音楽集に収録されている。¹⁵ 『ダニー・ボーイ』のタイトルと歌詞は1910年になって ウェザリー (Frederic Weatherly, 1848-1929) が付けたもので、ウェザリーは弁護士が本職だったが、世紀転換期の英国で作られた多くの歌曲に歌詞を提供している。

同じく有名なアイルランド民謡に *The Last Rose of Summer* がある。「庭の千草」というタイトルで明治17(1884)年、文部省刊行の『小学唱歌集 第三編』に収められ、日本でも昔から親しまれていた。歌詞は原詩の「薔薇」が「白菊」になっている翻案だが、少なくとも1番の内容はいちおう原詩

の要点を押さえている。¹⁶ この作品は、アイルランドの詩人トマス・ムーア (Thomas Moore, 1779-1852) の詩による *Moore's Irish Melodies* (10 vols., 1808-34) に含まれる。この歌曲集は、詩人で歌手でもあったムーアが既存のアイルランド民俗音楽集成から旋律を選んで自作の歌詞をつけたものだ。全124曲の典拠は、今日ではほとんどが突き止められている。¹⁷ さらに、アイルランドの作曲家スティーヴンソン (Sir John Andrew Stevenson, 1761-1833) がムーアに協力し、ピアノ伴奏を付けて編曲した。終わりの3巻に収められた曲はヘンリー・ビショップ (Sir Henry Bishop, 1786-1855) の編曲である。こうした共同作業の結果、『ムーアのアイリッシュ・メロディーズ』はドローイングルーム・バラッド群の中核をなすものとして、ヴィクトリア朝を通じて高い人気を維持し続けた。チャールズ・ディケンズは特に『アイリッシュ・メロディーズ』を愛好し、彼の全作品中、約30箇所で見られているという指摘がある。¹⁸

ところで、『アイリッシュ・メロディーズ』の二人目の編曲者ビショップは、わが国では『埴生の宿』として知られる *Home, Sweet Home* の作曲者である。この曲が典型的なドローイングルーム・バラッドであるのは前述の通りだが、もとはビショップのオペラ『ミラノの乙女クラリ (*Clari, or the Maid of Milan*)』(1823) 中の歌であった。意外の感があるが、18世紀以来、英国の「オペラ」には二つの系統が存在したのである。一つはヘンデルに始まるイタリア語の正統的オペラで、すべての言葉が歌われる。もう一つはゲイ (John Gay, 1685-1732) の『乞食オペラ (*The Beggar's Opera*)』(1728) に始まる英語のバラッド・オペラで、当初は既存の民衆的バラッドに適切な歌詞を付け、歌と歌の間は台詞でつなぐというものであった。¹⁹ 歌と台詞が組み合わされている点、今日のミュージカルに近い。『ミラノの乙女クラリ』はこちらの系譜に属していた。

ヴィクトリア朝において、バラッド・オペラ作曲で最大の人気を博したのはアイルランド出身のバルフ (Michael William Balfe, 1808-70) で、『ニュー・グローヴ音楽事典』によれば、19世紀にその名声がヨーロッパ中に広まった唯一の英国人作曲家だった。²⁰ 代表作は『ジプシーの娘 (*The Bohemian Girl*)』(1843) で、この作品は直ちに仏、独、伊の各国語に訳され、ヨーロッパと南北アメリカの主要都市で上演されて成功を収めたとい

う。このオペラは全曲のCDが少なくとも一つは出ており、なかの1曲 *I Dreamt I Dwelt in Marble Halls* は単独で現代の女性歌手たちが歌っている。YouTube でエンヤ、エリーナ・ガランチャ、ジェシー・ノーマン、ジョーン・サザランドらの歌唱例が見つかったが、アイルランドの音楽家エンヤが、おそらく楽譜通りと思われる単純な旋律を歌っているのと極端な対照をなしているのが、ドニゼッティやベッリーニなど、19世紀初頭の「ベル・カント・オペラ」で名声を博したサザランドの歌いぶりだ。高音域で細かく動くコロラトゥーラの技巧を駆使して元の旋律を入念に装飾しているのである。イタリア・オペラでも、ロッシーニ(1792~1868)以降はこうした装飾的楽句も作曲家が楽譜に書き込むものとなったが、²¹ プリマ・ドンナが超絶的技巧を披露するのが聴きどころとされたそれ以前のオペラでは、装飾は個々の歌手たちの即興に任されていた。とすれば、現在では、誰でも歌える素朴な曲と思われる *Home, Sweet Home* も、装飾を盛大に付けて歌われた可能性がある。YouTube 上で見つけれられた限りでは、1917年のアメリータ・ガリ＝クルチの録音²² に多少装飾が見られたただけだが、ビショップはほかに非常に技巧的な曲も作曲している。

フルートとコロラトゥーラ・ソプラノの掛け合いが印象的な『見よ、優しきヒバリを (*Lo! Here the Gentle Lark*)』(1819)がそれで、シェイクスピアの『間違いの喜劇』に基づくオペラの中の曲である。これはドローイングルーム・バラッドではありえない超絶技巧歌曲であり、YouTube では、ジョーン・サザランドがオーケストラ伴奏で歌っているものをはじめとして、何種類ものプロの演奏を聴くことができる。装飾の付け方は歌手によってさまざまであり、往時も歌い手の声質や技術次第で、いろいろな装飾があり得たと推察される。

ドローイングルームのピアノは、ピアノ曲の独奏、歌(あるいはヴァイオリンやフルート等)の伴奏に使われるほかに、ピアノ用に編曲されたオーケストラ曲の演奏にも使われた。家庭で再生できる録音もラジオ放送もなかったヴィクトリア朝(厳密に言えば、録音も放送もヴィクトリア朝末期には登場していたが)において、こうした編曲物に大きな需要があったのは当然だった。コンサートやオペラハウスで聴いて気に入った曲を好きな時に聴きたいと思えば、楽譜を入手して自宅のピアノで弾いてみるしか

かったわけである。生涯にわたってピアノ演奏を趣味としたジョージ・エリオットは、1859年7月30日付のチャールズ・ルイス(彼女のパートナー、ジョージ・ヘンリー・ルイスの長男で当時17歳)宛の手紙で、一緒にピアノの連弾をしたり、彼の演奏を聞いたりするのを楽しみにしている、と書いている。ちょうど最初の長編小説『アダム・ビード』で成功を収めたときで、この調子で仕事を続けていけば、良いグランド・ピアノを手に入れられると思う、と書いてもいる。同年10月7日の同じくチャールズ宛の手紙には、自分はベートーヴェンのソナタと交響曲の楽譜をおよそ18冊持っている、とあるが、この場合、「交響曲」はオリジナルをピアノ版に編曲したもので、連弾用もあったかもしれない。²³

コンサートと楽譜出版の関係は、商業的にも利用された。ドローイングルーム・バラッドに話を戻すと、楽譜出版社は作曲者や作詞者よりも、新曲をコンサートで歌ってくれる歌手のほうに高い金額を払った。楽譜には、それを持ち歌とする有名な歌手の名前が、作曲者や作詞者の名前よりも大きな活字で書かれることすらあったという。²⁴

したがって、小説と違って、楽譜が売れば作曲家は生計が成り立つというわけにはいかなかったかも知れないが、薄利多売ということもある。そして、一度に大量の楽譜を買ってくれそうなのは、聖俗の合唱団だろう。実際、1834年にウェストミンスター・アビーで開催された「ヘンデル・フェスティヴァル」で、全644人の出演者の一人だった声楽家でオルガニストのノヴェロ(Vincent Novello, 1781-1861)は、合唱曲の楽譜の製造販売に商機を見出し、『メサイア』を皮切りに宗教曲のピアノ・ヴォーカル・スコアを前例のない格安価格(6シリング)で販売して大成功を収めた。²⁵ 当時、下層中産階級や上層労働者階級に手の届いた演奏会のチケットは1〜5シリングだったというから、²⁶ 6シリングの楽譜は手ごろな価格と言える(Novello版は、現在も流通しており、いまだに他社の楽譜より安い)。ヘンデルはノヴェロ版発売当時、世を去って久しかったが、現存作曲家であれば、出版社の利益の正当な分け前に与ることができたと考えたい。

IV ピアノとジェンダー

19世紀半ばまでには、ピアノはヨーロッパ全体でブルジョワ家庭に不

可欠なものとなり、ピアノが弾けることは、女性の場合には結婚市場における付加価値となった。英国国教会の牧師ホーイズ (Hugh Reginald Haweis, 1838-1901) は、ラテン語文法が少年の記憶力を強めるように、「ピアノは少女の座る姿勢を正し、細部への注意力を高める」とピアノの教育的効果を認めている。²⁷何よりも、ピアノ演奏は、当人にとっては罪のない気晴らしとなり、家族、特に仕事で疲れて帰宅する父や夫や兄弟に、くつろぎのひとときを与えることができる。たとえば、ジョージ・エリオットの『ミドルマーチ』(1871~72)で、熱心に仕事に取り組んでいるにもかかわらず、周囲の理解が得られないことに悩む医師リドゲイトが、ある夜、帰宅して長椅子で物思いに耽っていると、「そのかたわらで、ロザモンドはピアノにむかって、1曲、そしてまた1曲と弾きつづけた。それを聞く彼女の夫の耳には(中略)その音楽は詳しいことは何もわからないで、ただ調べ美しい海のそよ風のように、彼の気分には調和して響いてくるのであった。」(第45章、工藤好美・淀川郁子訳、講談社文芸文庫、1998年、第3巻、p.58~59) 実はロザモンドも、その贅沢好みによって夫の悩みを増やしているのだが、ここではピアノを弾き終えると、夫のそばに来てしおらしい様子を作り、「殿様、音楽はこれでもう十分でございますか」とふざけて言う。家庭における「音楽の効用」が典型的に示されている場面である。

だが、男性にあっては事情が異なった。ピアノを弾く男性は軟弱と見なされ、真面目な仕事に従事して家族を養うという男性の義務を放棄する存在になりかねないとすら見られたのである。²⁸文学において、ピアノ演奏がそうしたネガティブなものとして描かれている好例は、ディケンズの『荒涼館』(1852)に登場するスキンポールの場合である。医師免許を持ちながら仕事に就かず、妻子と共にボロアパートで気楽に暮らしている男で、口癖のように「自分は子供と同じなので、金のことはわからない」と言い、友人たちに金を無心して生きのびている。そのスキンポールの特技の一つは巧みなピアノ演奏である。『荒涼館』第6章では、友人宅にいる時に借金とりが取り立てに来るのだが、当然のように人に払ってもらい、何事もなかったように、ピアノにむかって、「1日を長くする最良の方法は、夜から二三時間盗むこと」とムーアの『アイリッシュ・メロディーズ』の1曲「五月の若い月 (*The young May Moon*)」を楽しげに歌う。愉快でかつ不愉快な、

そして不可解な人物である。

19世紀の風俗画にはピアノを弾く女性や子供はしばしば描かれるが、音楽家の肖像画を別とすれば、ピアノに向かう男性の絵はめったに描かれなかったことは、「ピアノを弾く男」への偏見の存在を裏書きするかもしれない。ウィリアム・ホルマン・ハントの『良心の目覚め』(1853、テイト)には、ピアノを弾く男性が描かれている。膝に愛人を載せているので、真剣に演奏しているわけではないが、いずれにしても、この紳士がピアノを弾いていること自体が、当時の鑑賞者には「遊び人」としてネガティブに受け取られた可能性がある。²⁹

一方で、女性とピアノもあらゆる場合にポジティブに捉えられたわけではなさそうである。ヴィクトリア朝ではなくエドワード朝の話になるが、E.M. フォースターの『眺めのいい部屋』(1908)第3章に、主人公ルーシーのピアノ演奏をめぐる興味深いエピソードがある。チャリティ・コンサートのプログラムに、『『ホニーチャーチ嬢のピアノ演奏、ベートーヴェン』』というのがあり、きっと『アデライーデ』か『トルコ行進曲』くらいだろうと思っていると、いきなり作品111番の冒頭が鳴りだして、ビーブ牧師は面くらった。(中略)冒頭の主題が轟いたとき、彼はとてつもない演奏が行われていることを知り、終わりを告げる和音の中に、彼は勝利の槌が振り下ろされるのを聞いた。演奏が第一楽章のみであったことに彼はほっとした。十六分の九拍子の複雑きわまる曲折に、注意を払って聞くことはとてもできそうになかったのだ。」(北條文緒訳、『E.M. フォースター著作集2』、みすず書房、1993年、p.46)

『アデライーデ』も『トルコ行進曲』も、ピアノ曲としてはベートーヴェンのオリジナルではなく、第三者の編曲により、ドロージングルーム・ミュージックになっていた。演奏は容易で、楽しく聴ける曲である。だが、ルーシーが弾いたピアノ・ソナタ32番ハ短調(作品111番)は、ベートーヴェン最後のピアノ・ソナタ(1822)で、1楽章だけでも高度な技術が必要であり、聴き手も大きな集中力を要求される。気楽に聞くわけにはいかないのである。しかし、真剣に耳を傾けたビーブ牧師は、感動のあまり足を踏み鳴らす。そして、催し物の後援者で、彼女の選曲に批判的な教区牧師に、「ホニーチャーチ嬢がああピアノの演奏のように生きるようになったら、これは手

に汗握ることになりますよ。われわれにとっても、彼女にとってもね」と洩らした。若いルーシーは、技術的には不完全でも、演奏に没入し、自分の演奏が誰の演奏よりもいい、と主張する娘である。母親からは、「人生の二重奏は絶対できないだろう」と言われている。重厚な曲を情熱的に弾くルーシーの姿勢は、ヴィクトリア朝・エドワード朝において、彼女の母や教区牧師のような保守的な立場からは、女性に相応しくないとされていたのである。だが、それはビーブ牧師や作者フォースターの意見ではなかっただろう。

V 英国の伝統音楽としての合唱

英国の合唱では「大聖堂の伝統」である宗教的合唱が重要だが、世俗的合唱も特に18世紀末からさかんになった。1787年にはロンドンに「グリー・クラブ」が発足し、グリー専門の作曲家も存在した。ODEによれば、「グリー(glee)」とは「三部ないしそれ以上のパートに分かれた男声合唱曲で、通常無伴奏」とある。18世紀末から19世紀初頭に栄えたとりわけ英国的な音楽形式としてグリーに言及しているある音楽史家は、次のように述べる。「グリーが特に英国人にアピールしたのは、アマチュアを称揚していることによる。エリザベス朝のマドリガル以来、そうした歌唱の偉大な伝統があった。教会では、その伝統はアンセムやヒムと呼ばれる賛美歌として繁栄した。カトリックのハイドンも含めて、外国から来た音楽家も、喜んでこうした英国固有の宗教音楽の作曲に手を染めたのである。」³⁰

オラトリオも多くの部分は合唱からなっている。英国におけるオラトリオの人気について、1855年にロンドンに滞在したあるドイツ人作曲家は、次のように記した。

ここ[エクセター・ホール]でほとんど毎週行われるオラトリオの演奏会は、頻繁に繰り返し演奏されることから得られる自信に満ち、それが効果を発揮していることは認めねばならない。700人の大合唱が極めて正確に歌うのを認めるにやぶさかではない。僅かだがある場合、特にヘンデルの『メサイア』では極めて高い水準を示していた。私はここでイギリスの音楽文化の真髄が分かってきた。それはイギリスのプロテスタントの精神に通じている。このことは、オラトリオがイギリスではオペラより遥かに人々

の心を捕えていることの理由を示している。さらにその強みは、聴衆の感情に支えられていることである。彼らはオラトリオを聴くために過す夕べは一種の祈りであり、教会へ行くのと同じくらい善いことだと確信しているのである。³¹

これはリヒャルト・ヴァーグナーの感想なのだが、引用した英国の音楽史家レイノアは、続けて、当時、作曲家としてのヴァーグナーに共感を示した例外的な英国の音楽評論家ジョージ・ホガース (George Hogarth, 1783-1870) が、同様の見解を持っていたことを紹介する。ホガースが1835年に書いた音楽演奏と労働者階級の道徳的向上の関係についての記事によると、英国の新興工業都市は、地域のアマチュアに支えられた合唱団、器楽合奏団をもっており、ヘンデルやそれ以降の作曲家の作品を労働者たちが上手に演奏しているという。雇用者たちは費用を払ってこの健全な娯楽を奨励し、希望者には音楽教育の機会も与えている。その結果「労働者の情操が覚醒され、家族や家庭を愛するようになった。そして彼らは目立った浪費もせず、生活態度が向上したと同時に幸せにもなった」。このような意義を認められたことにより、「合唱運動は、大陸のほとんどの音楽的發展とは関わりなく、イギリスの作曲家にその存在理由を与えたのである」とレイノアは指摘する。³² ヴィクトリア朝に労働者の間で盛んになったブラスバンド活動の背後にも、音楽演奏が道徳性を涵養するという同様の考え方があったと推測できる。

ジョージ・ホガースの娘婿にあたるディケンズも、この音楽観を共有していた。彼は、慈善家アンジェラ・バーデット・クーツの出資のもとに、1847年、ロンドン郊外に娼婦たちの更生施設「ユーレイニア・コテージ」を開設する。12人程度の入居者は、寮母のもとで健全な生活を送りながら、読み書きや種々の家事などを習い、オーストラリアへの移住をめざすことになっていた。自身も歌が好きで、音楽の力を信じていたディケンズは、入居者たちにパート・ソング (通常は無伴奏の三部または四部の合唱) のレッスンも受けさせようとした。だが、これは費用が掛かりすぎることによって、出資者の賛同を得られなかった。³³ ディケンズが教師に選んだのは友人の作曲家フラー (John Hullah, 1812-84) で、ヴィクトリア朝にお

ける音楽教育の第一人者だったから、実現していればユーレイニア・コテージの女性たちは、最良のレッスンを受けられたことだろう。

VI 「サヴォイ・オペラ」と合唱の伝統

サリヴァンは、³⁴ 1861年ライプツィヒ音楽院の卒業演奏会で劇付随音楽『テンペスト』を発表して評価され、帰国後の62年にロンドンでもこの作品をクリスタル・パレス（シデナムに移築されてコンサート会場になっていた）で、自身の指揮により発表、好評を博した。翌年のプリンス・オヴ・ウェールズの結婚式のための行進曲の作曲は、名声の速やかな確立を裏書きする。バレエ音楽、交響曲、チェロ・コンチェルトなどの大規模な作品に加えて、賛美歌やドローイングルーム・バラッドも作曲し、教会のオルガニストも務めていた。

当時はフランスのオッフェンバックの『地獄のオルフェウス（天国と地獄）』（1858）などの喜歌劇がロンドンでも人気を集めていたが、ソーホーのロイヤルティ・シアターのマネジャー、ドイリー・カート（Richard D'Oyly Carte, 1844-1901）は、1875年にオッフェンバックの『ラ・ペリコール』（1868）を上演する際、プログラムに追加する短い喜歌劇（約40分）をサリヴァンと劇作家ギルバートに注文した。そこで生まれた『陪審裁判』は、オッフェンバックの作品を圧倒する成功を収める。以後、ギルバートとサリヴァンのコンビは、1896年の『大公』まで、20年間に13本の喜歌劇（コミック・オペラ）を世に送り出す。ギルバート&サリヴァンものの成功で大儲けをしたドイリー・カートは、ロンドンはストランドに、より広くて設備の良い劇場を新設、1881年の『ペイシェンス』の公演の途中から、会場はその「サヴォイ・シアター」に移った。そこで、移転以前の作品も含めて、ギルバートとサリヴァンの共同制作になるコミック・オペラは「サヴォイ・オペラ」と呼ばれることになった。サヴォイ・オペラのなかで、『軍艦ピナフォア』（1878）、『ペンザンスの海賊』（1880）、『ミカド』（1885）などは、今日に至るまで、英語圏で広く親しまれ、プロばかりでなく、アマチュアによっても上演され続けている。私が英国大使館合唱団で参加した『ペンザンスの海賊』上演も、そうした伝統の延長上にあったわけである。

その人気が英語圏以外にはあまり伝わらないのは、サヴォイ・オペラに

おける言葉の比重の重さによるところが大きい。ギルバート自身、言葉を非常に重視し、音楽が言葉を掻き消すことがないように、サリヴァンにも強く求めていた。³⁵ 一般的には、特にイタリア・オペラの場合、言葉は音楽に従属しており、繰り返しが多く、内容は単純でわかりやすい。極端に言えば、粗筋を知っていて、‘t'amo’（愛してる）とか‘traditore’（裏切り者）とか、オペラに頻繁に登場するようなイタリア語の単語が幾つかわかれば、字幕などなくても鑑賞できた気になる。サヴォイ・オペラの場合はそうはいかない。特に、どの作品にも必ず出てくる patter song（早口歌）は、情報量が多すぎて、事前に台本を読んで予習しておかないと、非英語国民にはお手上げである。さらに、ヴィクトリア朝の社会事象に対する風刺を現代に置き換えたりするから、予習しても歯が立たない（もっとも、時事的であるためにわかりやすい場合もあり、1994年の英仏海峡海底トンネル開通以前にロンドンで聴いた『ミカド』では、首切り役人ココの「首切れ候補者リスト」に、「海峡トンネルに賛成の奴」というのがあって、これはよくわかった）。言葉による情報伝達が笑いを喚起する以上、翻訳上演は不可能である。数年前、『ミカド』の日本語上演に接して、さらにその確信を強めた。

したがって、サヴォイ・オペラが「国際的」にならないのは、サリヴァンの音楽に責任があるわけではない。また、ギルバートの書いた台詞が観客を笑わせたり、長く記憶に留まったりするのは、サリヴァンの音楽に載っているからこそであるのも、忘れてはならないだろう。そのサリヴァンの音楽については、次のような指摘がある。「サリヴァンのオペレッタの特に素晴らしいところは、音楽的機知と洗練を保ちつつ、英国民の大半に親しまれ、サリヴァン自身も貢献している二つの音楽形式——賛美歌とドロウイングルーム・バラッド——を高め、賛美している点である。」³⁶

サヴォイ・オペラにおける賛美歌つまり「大聖堂の伝統」は、合唱の比重の大きさに如実に現れている。もちろん、オペラでも、例えばヴェルディの『ナブッコ』（1842）における「行け、わが想いよ、黄金の翼にのって」や、ヴァーグナーの『タンホイザー』（1845）の「巡礼の合唱」のように、合唱がそのオペラで最も親しまれている曲になる場合もあるが、サヴォイ・オペラでは、独特な意味で合唱が重要なのである。先に挙げたヴェルディ

とヴァーグナーの例では、合唱は捕虜とか巡礼といった「群衆」が歌うものだが、サヴォイ・オペラの場合には、合唱は個別のキャラクターの集団によって歌われるのである。

『ペンザンスの海賊』を例にとると、男声合唱の担い手は、海賊たちと、彼らを討伐する使命を帯びた警官たちである。団の規模にもよるが、それぞれ5～10人程度である。女性合唱は、スタンリー少将の「娘たち」によって歌われるが、この娘たちは皆、少将の実子ではなく被後見人 (ward) なので、同じ年頃の娘たちが5人、10人いても構わない。そして、その一人で女主人公のメイベル以外にも、合唱の中でごく短いソロを歌う娘が二人いる。これは男性の場合も同様で、海賊王と見習い海賊である主人公フレデリックという二人のソリスト以外にも短いソロを歌う海賊がおり、警官隊の隊長は部下をバックコーラスにして、コミカルなソロを披露する。

要するに、ソリストと合唱のあいだに中間層が存在し、参加者の「出番」が平準化される傾向があるのだ。これはサヴォイ・オペラ一般に指摘できる特徴だが、合唱団員の一部がときにソロを歌うというのは、聖歌を歌う「大聖堂の伝統」に通じる。そして、ソリストも、本格的なオペラに比べると、声楽的に特に高度な技巧が求められるわけではなく、むしろパター・ソングを鮮やかにこなしうる滑舌の良さや役者としての演技力が大切なのだ。³⁷ 以上、アマチュアにとって、サヴォイ・オペラの上演が魅力的な理由である。

しかし、サリヴァン自身にとっては、サヴォイ・オペラでの成功は手放しで喜べるものではなかった。³⁸ 莫大な報酬は得られるにしても、「真面目な音楽」を作曲する時間とエネルギーはそちらに吸い取られ、しかも、台本作者のギルバートの言葉の重視は、ときに作曲者の自由を束縛した。だが、ギルバートとの緊張を孕んだ関係が、サリヴァンの作曲の原動力になった面もあるかもしれない。サヴォイ・オペラ以外のサリヴァンの作品では、行進曲風の賛美歌 *Onward, Christian Soldiers* (1871) や前述の *The Lost Chord* (1877) が今日まで歌い続けられている。が、サヴォイ・オペラ時代になると単独の作品で良く知られたものがないのは、多忙のせいなのか、あるいはサリヴァンの音楽家としての限界なのか。

いずれにしても、ヴィクトリア朝の終焉が近づくにつれ、人々の趣味も

変わった。ドイリー・カートは、1891年にロンドンの盛り場レスター・スクエアにさらに大きな劇場を建て、この「ロイヤル・イングリッシュ・オペラ・ハウス」をシリアスな英国オペラの拠点にしようとした。柿落^{こけら}しに上演されたのは、サリヴァンが念願かなって作曲したオペラ『アイヴァンホー』だった。しかし、劇場が大きすぎて採算が取れず、1年も経たないうちに、カートはこれを手放した。劇場は巨大ミュージック・ホール「パレス・シアター・オブ・ヴァラエティーズ」に転身する。ミュージック・ホールは労働者や下層中産階級の娯楽の殿堂として、世紀転換期に最盛期を迎えていたのである。コミック・オペラの時代は終わったともいえる。だが、20世紀半ば以来、パレス・シアターはミュージカルを上演する劇場として人気を集めて今日に至っている。「サヴォイ・オペラ」は形を変えて21世紀にも生き残ったと言えるかもしれない。生き残りと言え、合唱団のそれを含めて、演奏会で男性出演者が着用する黒の上下と白シャツは、ヴィクトリア朝の男性の正装だった。オーチャードソンの絵の二人の紳士は、そのまま現代の演奏会の舞台に立てるだろう。

註

1. Temperley, 'Introduction' in Nicholas Temperley (ed.), *The Lost Chord: Essays on Victorian Music*, Indiana UP, 1989, 1.
2. *Ibid.*, 14.
3. 歌詞は次の楽譜を参照した。'The Lost Chord' in *The 2nd Boosey Ballad Album: 17 Victorian and Edwardian Favourites*, London, 1991, 76-81.
4. Temperley, 9.
5. 例えば、『陪審裁判』(1875)の初日の批評の中には、『ミュージカル・タイムズ』の「何でも屋の『世の光』の作曲家は、今度は音楽的茶番劇に関心を転じた」という冷ややかなものもあった (Lesley Bailey, *Gilbert & Sullivan and their world*, London, 1973, 42)。また、『魔術師』(1877)について『ワールド』は、「[サリヴァンは] いっときはメンデルスゾーンと共に飛翔するかと思われたものだが、今ではオッフェンバックと共に沈没して満足であるように見受けられる」と評した (E.D. Mackerness, *A Social History of English Music*, London & New York, 2007 (1st ed. 1964), 191)。
6. Temperley, 12; H.C. Robbins Landon, 'Music', in Boris Ford (ed.), *The Cambridge Guide to the Arts in Britain, vol.6: Romanticism to Early Victorians*, 1990,

- 252.
7. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol.13, London, 1980, 656.
 8. 高橋裕子「英国の蒐集とルネサンス、バロックの美術——チャールズ 1 世の幻のコレクションをめぐる」『ルネサンスと美術』（ルネサンス叢書）、荒竹出版、1991、51-70；
Per Rumberg et al., *Charles I: King and Collector*, exh.cat., The Royal Academy of Arts, London, 2018.
 9. Mark Hallett, *Hogarth*, London, 2000, 94-96.
 10. ピアノの歴史については、次の本を参照した：ジョン＝ポール・ウィリアムズ（元井夏彦訳）『ピアノ図鑑——歴史、構造、世界の銘器』、ヤマハミュージックメディア、2016.
 11. Asa Briggs, *Victorian Things*, London, 1988, 243.
 12. ‘Gentlemen were not expected to play the piano in the drawing room: the only male pianists were professionals, providers, not consumers of piano music.’ (Nicholas Temperley, ‘Ballroom and Drawing-room Music’ in *The Blackwell History of Music in Britain, vol.3: The Romantic Age 1800-1914*, 1988, 120.)
 13. Introduction (by Andrew Lamb), in *Boosey Ballad Album: 17 Victorian and Edwardian Favourites*, London, 1990.
 14. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol. 2, London, 1980, 70-76.
 15. *Londonderry Air* は *The Petrie Collection of the Ancient Music of Ireland* (1855) に歌詞のない旋律のみが収録されていた。(Denis Stevens (ed.), *A History of Song*, rev.ed., New York, 1970, 147.)
 16. 堀内敬三・井上武士編『日本唱歌集』 岩波文庫、1958 年、25 頁。作詞の里見義は「埴生^{ただし}の宿」の作詞者でもある。トマス・ムーアの原詩は Richard Stokes (ed.), *The Penguin Book of English Song*, 2016, 337 に掲載。
 17. Una Hunt, *Sources and Style in Moore’s Irish Melodies*, London, 2016. 36 頁にわたる巻末の一覧表を参照。
 18. Donal O’Sullivan, ‘Charles Dickens and Thomas Moore’, in *Studies: An Irish Quarterly Review*, Vol.37, No.146 [June 1948] p.169. この論文の存在は、元東京大学講師 Clive Collins 氏に教えられた。本稿執筆にあたり、氏には他にも多くの示唆を得たことを、感謝と共に記しておく。
 19. H.C. Robbins Landon, ‘Music’, 248.
 20. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol. 2, 66.
 21. 広瀬大介『楽譜でわかるクラシック音楽の歴史』音楽之友社、2014 年、82 頁。
 22. Amelita Galli-Curci (1889-1963) はイタリア出身のアメリカのソプラノ。YouTube では、同様に装飾されたアデリーナ・パッティ (Adelina Patti,

- 1843-1919) の 1905 年の歌唱も聴くことができるが、ヴィクトリア朝のロンドンで人気を博したこのイタリア人プリマ・ドンナも、さすがに盛りを過ぎており、録音状態も良くない。
23. *The George Eliot Letters*, ed. Gordon S. Haight, 1954, vol.3, 125-26. (30 July 1859), 177-79. (7 October 1859). エリオットの手紙のこの 2 箇所は、Mary Burgan, 'Heroines at the Piano: Women and Music in Nineteenth-Century Fiction', in *The Lost Chord* に引用されているが (47, 62)、62 頁では 'In 1859' のはずが 'In 1850' になっている。
 24. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol. 2, 76 (Ballad).
 25. H.C. Robbins Landon, 233.
 26. 長島伸一『世紀末までの大英帝国』法政大学出版局、1987 年、167 頁。
 27. Briggs, 248. ヴィクトリア朝の極端な慎み深さ (prudishness) の例として、ピアノの「脚」に服を着せたという逸話が語られることがある。たまたま、ここで引用したブリッグズの本の同じページに、室内装飾関係の著述で知られる Mrs Pantton という女性が、ピアノは「とても醜悪な家具」なので、美しい布を掛けて隠してしまうのがよい、と書いていることが紹介されており、このあたりが出典かもしれない。
 28. テンパリーは、男性の場合、音楽への強い関心は非実用的で軟弱とみなされたので、音楽は、通常、パブリック・スクールのカリキュラムには含まれていなかったことを指摘し (Temperley, 1989, 11)、パーガン は、19 世紀の英国には優れたプロの男性作曲家や演奏家が存在したにもかかわらず、中産階級の男性がアマチュアとして器楽演奏を学ぶことは時間の無駄とみなす偏見があったと考えている (Mary Burgan, 50)。
 29. チャールズ・ルイスはプロのピアニストにはならず、公務員試験に合格して郵便局に勤めたのだが (Rosemary Ashton, *George Eliot: A Life*, Penguin Books, 1996, 244)、エリオットが男性アマチュア音楽家に対する偏見と無縁だったのは怪しむに足りないだろう。
 30. H.C. Robbins Landon, 231.
 31. ヘンリー・レイノア (城戸朋子訳)『音楽と社会：1815 年から現代までの音楽の社会史』、音楽之友社、1990 年、190 頁。
 32. 同書、191 頁。
 33. Claire Tomalin, *Charles Dickens: A Life*, Penguin Books, 2011, 203-07.
 34. 以下、サリヴァンの伝記については Percy M. Young, *Sir Arthur Sullivan*, London, 1971 を、サヴォイ・オペラについては W.A. Darlington, *The World of Gilbert & Sullivan*, New York, 1950 と Lesley Bailey, *Gilbert & Sullivan and their world* を参照した。
 35. Bailey, 80.

36. Michael Kennedy, 'Music', in Boris Ford (ed.), *The Cambridge Guide to the Arts in Britain, vol.7: The Later Victorian Age*, 1989, 281.
37. サヴォイ・オペラの主役のソプラノだけは、オペラ的な声と技巧を求められる。大使館の公演でも、音大出身の団員が務めた。滑舌の良さは、とりわけパター・ソングを歌うバリトン、スタンリー少将（メイジャー・ジェネラル）に不可欠である。そして、演技力ないし劇的表現力が期待されるのは、サヴォイ・オペラではアルトの役で、『ベンザンスの海賊』の場合、フレデリックの乳母で「海賊用何でもメイド」のルースがそれにあたる。
38. サリヴァンの晩年の失意については多くの文献に記載があるが、ここでは英国の演劇批評家ダーリントン（1890～1979）によるサヴォイ・オペラの解説書の冒頭を引用する。 '... [Sullivan] died in 1900 with the bitter taste of defeat upon his lips. He had not, so he thought, done his best work, and almost all the work he had done seemed to be doomed to swift oblivion.' (W.A. Darlington, 1)

——学習院大学名誉教授

Summary

British Musical Life in the Victorian Period

Hiroko Takahashi

When we think in terms of the number of great composers, the Victorian age in Britain seems to have been rather unproductive in the field of music. Actually, however, Victorian musical life was amazingly active. Even if famous foreign musicians tended to monopolise the stage, the concert business was flourishing in London and other large cities; there was a constant increase in the production of pianos, which now became an almost indispensable item to the middle-class drawing-room. And sheets of 'drawing-room music' (easily performable songs and piano pieces with attractive titles), were published in quantities.

To be able to play the piano was regarded as one of the accomplishments of a middle-class girl and she was expected to amuse her family as well as herself with her musical skills. On the other hand, there was a bias against male amateur pianists: such men were often considered effeminate and impractical. There are examples of genderism concerning playing the piano in Victorian literature: in *Middlemarch* by George Eliot, the young Rosamond plays one tune after another at the piano to refresh her husband Lydgate, when he comes home from work tired and troubled (Ch.45); in *Bleak House*, Dickens depicts Harold Skimpole, an irresponsible family man who sponges off his friends, justifying himself by saying that he is 'a mere child', as quite a good pianist.

Choral music, supported by 'the cathedral tradition', was very popular generally, and its morally uplifting effects, especially on the working class,

was valued highly by contemporary critics. The German composer Richard Wagner, who visited London in 1855, wrote that Britons seemed to equalise listening to oratorios with attending church. The oratorio, indeed, had been regarded as the highest musical genre in Britain since the time of Handel, and Arthur Sullivan, the most ambitious Victorian composer, created four oratorios while making thirteen comic operas in collaboration with William S. Gilbert. Their operettas still remain popular in English-speaking countries, and although Sullivan's more serious works are nearly forgotten, he is indisputably the most famous Victorian composer. The music critic Michael Kennedy says, 'The particular brilliance of Sullivan's operettas is that, ..., they were the up-market apotheosis of the two musical forms with which the majority of British people were familiar and to both of which Sullivan contributed -- the hymn-tune and the drawing-room ballad.'