

ベンジャミン・ブリテンのオペラ『小さな煙突掃除』

——子どもを描くオペラの可能性と問題点——

一 はじめに

オペラにおいて子どもがどのように描かれているかを考察することは、単にオペラ史のひとつの側面を、あるいは子どもをめぐる芸術の在り方のひとつの場面を切り取ることに以上の意義を持つ。オペラに子どもを登場させることによって、あるいはオペラに登場する子どもを鑑賞することで、大人が子どもとの関係をどのように取るうとしているのか、という問題が見えてくるからである。もちろんこのことは、オペラ以外のあらゆるジャンルにも当てはまるだろう。しかし、特にオペラは、子どもをひとりの登場人物として扱いはじめた時代が遅く、個性のある人物として扱う場合にも、子どもを他の登場人物とは異なる特別な存在

井上征剛

として扱っている(あるいは、容姿や声などの問題により、特別な存在として扱わざるを得ない)ために、子どもがきわめて特殊な存在として映りやすい。そのため、オペラは、大人(作曲家)が作品という場に、どのような意図をもって子どもを登場させ、そこに自らの子ども観がどのように反映されているのかを考察するのにきわめて有効な分野である、といえる。

子どもをオペラを中心人物として描くことに取り組んだ最初の作品は、ドイツの作曲家エンゲルベルト・フンパーディンク(Engelbert Humperdinck, 1854-1921)のオペラ『ヘンゼルとグレーテル H_änsel und Gretel』(一八九三)である。このオペラは、もともと中産階級の家庭の楽しみのために書かれた歌つきの劇をオペラとして書き直

したものであり、このオペラに登場する子どもたちの個性は、十九世紀の中産階級にとつての理想の家族像の枠内から踏み出さないという前提のもとで発揮されるように描かれていた⁽¹⁾。

二十世紀に入ってから、ヨーロッパのさまざまな作曲家によって子どもに重要な役割を与えるオペラが数多く書かれるようになった。そして、一九三〇年代のドイツで数多く書かれた「学校オペラ」において、子どもが中心となって演じるオペラを通して、子ども自身がどのように考え行動するかを意識的に描く試みが始められた。作曲家パウエル・ヒンデミット (Paul Hindemith, 一八九五—一九六三) やクルト・ヴァイル (Kurt Weill, 一九〇〇—一九五〇)、また劇作家のベルトルト・ブレヒト (Bertolt Brecht, 一八九八—一九五六) らは、教育を目的としたこれらの作品群において、子どもが作品世界において主体性を発揮することの意義を示し、あるいはその主体性が大人の思惑とどのような関係を持つのかについて問題提起を行った。

一九四〇年代以降、子どもをオペラの中心人物として描くことに重点的に取り組む、刺激的な問題提起を行ったの

が、イギリスの作曲家ベンジャミン・ブリテン (Benjamin Britten, 一九一三—一九七六) である。彼がいくつかのオペラ作品において提示した問題意識は、しばしば大人が抱く、「子どもの側に立つ」という一見もっともではあるが、問題を含む発想に向けられている点で特徴がある。彼のオペラ『ピーター・グライムズ Peter Grimes』(一九四五) やオペラ『ねじの回転 The Turn of the Screw』(一九五四) には、子どもの立場、あるいは子どもが主体性を重視すると口にする大人が登場するが、実は大人たちはそのような名目を利用して子どもを自分のコントロール下に置こうとしているに過ぎない。しかも、彼らは自分たちが子どもを利用しているということに気づいていない——ブリテンはこの二つのオペラで、そのような大胆な問題提起を行ったのである⁽²⁾。

大人が子どもという存在をどのように扱っているかということをテーマとして設定するだけでなく、子どもが中心になって歌ったり役を演じたりする作品をブリテンが積極的に書いているということでも、彼のオペラは子どもを描くということの問題を考える上で重要である。そのような作品のうち、ここで取り上げるのは、彼が子どもを主要人

物として書いた最初の舞台作品であるオペラ『小さな煙突掃除 The Little Sweep』(一九四九)である。従来の研究では、このオペラについては主に三つの点から言及が行われている。第一は、ブリテンがオペラにおいてしばしば取り上げた、「無垢なるもの」が虐げられるというテーマを論じるものである。⁽³⁾この議論の背景には、オペラ『小さな煙突掃除』が、彼の出世作となったオペラ『ピーター・グライムズ』と、子どもが不当な労働活動に従事させられているという共通した内容を持つ、ということがある。第二は、社会的弱者への共感もしくははいたわりという観点からこのオペラを論じるものである。⁽⁴⁾この議論の背景には、ブリテン自身が平和主義に基づいた社会的・政治的意識を強く持っており、世間で起きているできごとについて新聞やラジオなどで頻繁に発言していた、ということがある。⁽⁵⁾第三は、主にオペラ歌手としての力量や経験を持たない子どもを舞台に乗せるということで、アマチュアリズムを具現化した一つの形としてこの作品を論じるものである。⁽⁶⁾この議論の背景にあるのは、制作に関わった側自身がアマチュアによるオペラ上演に関心を持っていたということである。

以上の論点は、それぞれ作品の成立や内容と深く関わるものである。しかし、これらの議論には、大人が子どもに作品を供給して表現活動をさせるといったことそのものの意味を見出そうとする姿勢は、まだ見られない。ブリテンの活動について議論するのであれば、子ども向けの作品が彼の作曲活動においてひとつの重要な軸であったということを見落としてはならない。このことを意識してオペラ『小さな煙突掃除』を論じる場合、子ども集団がオペラの中心人物として物語を動かしていくということの意味とその描き方や、子どもが舞台の上に立ち、中心となって役を演じたり歌ったりすることが作品に与える影響についての議論が必要となろう。

ここでは、以上のことを踏まえてオペラ『小さな煙突掃除』の特徴と作品が提示している意識、その成果と問題点について考察する。テキストとしては、一九三六年から一九六三年までブリテンの独占出版権を保持していた、ブージー・アンド・ホークス社から出版された総譜(Britten, *The Little Sweep. The Opera from "Let's Make an Opera!" An Entertainment for Young People. Op.45* (London: Boosey & Hawkes, 1950))を用いる。⁽⁷⁾

二 成立のプロセス

ブリテンは、一九三九年から一九四二年までアメリカ合衆国で活動していた。この頃、彼が親しくつきあったアメリカ人の一人に作曲家アーロン・コープランド (Aaron Copland, 一九〇〇—一九九〇) がいる。コープランドは一九三七年に『セカンド・ハリケーン The Second Hurricane』という、ハイスクールの生徒たちが上演することを想定したオペラを作曲しており、このオペラの上演を観たブリテンが称賛した、という記録もあること⁽⁸⁾から、ブリテンが子ども向けのオペラを作る下地は、既にこの頃からあったのかもしれない。このオペラ『セカンド・ハリケーン』は「学校オペラ」の影響を色濃く受けており、オペラ『小さな煙突掃除』の源流は、あるいはここまでたどることができるともいえない。プレヒトやヴァイルなど、「学校オペラ」の制作に関わっていた人々の多くはドイツで左翼的な活動を行っており、コープランドもまた政治的に左翼的な立場にあったことを考えると、政治的な意識を強く持っていたブリテンが、彼らの発想や活動に共鳴した可能性は十分にある。

ブリテンは一九四二年にイギリスに帰国し、オペラ『ピーター・グライムズ』の成功で作曲家としての地歩を築いた。その後は、イングランド東部、海岸地方のサフォーク州オールドバラに住み、そこを活動拠点とした。オールドバラでの活動の中で特に注目されるのは、一九四八年から自ら運営した、小規模編成によるオペラ団体「イングリッシュ・オペラ・グループ」(EOG)と、そのEOGの公演を中心に、ブリテン自身が主催したオールドバラ音楽祭である。ここでは彼自身が音楽会の企画を立て、彼自身の作品が多数初演された。ブリテンがEOGを創立した背景には、第二次世界大戦が終了した直後のイギリスでは経済状態が思わしくなく、大がかりな舞台作品を制作することが難しかったために、小規模の編成によるオペラ団体と、その団体が上演できる作品が必要とされた、という事情がある。⁽⁹⁾子どもがオペラで役を演じる場合の最大の障害として、子どもの声が大人のオペラ歌手のそれに比べると小さくて弱いために大きな規模を持つオーケストラと共演すると声が聞こえにくい、という問題があったから、小規模のオペラが求められたこの時代の状況は、子どもの登場するオペラが誕生するには非常に恵まれた環境であっ

た。そして、ブリテンが子どもに関心を抱き、早くから子どもが演奏する作品や子どもが登場する作品をいくつも書いていたことを考えると、オールドバラ音楽祭のために子どもが中心となるオペラを書くということは、極めて自然な成り行きであった。

ブリテンがオペラ『小さな煙突掃除』を作曲する直接のきっかけとなったのは、一九四八年の音楽祭で初演された、彼のカンタータ『聖ニコラス Saint Nicolas』である。

この作品はテノール歌手と大人の合唱が三人の子どもの歌い手を交えてオーケストラを伴奏に歌う合唱曲であり、アマチュアでも演奏に参加できる、ということを意識して書かれた。この企画が大変評判がよかったために、ブリテンは演奏技術が拙いアマチュアでも演奏できるような作品を書くことに大きな意義を見出し、カンタータ『聖ニコラス』の次の企画として、子どもたちが役を演じるオペラを書くことにしたわけである。

子どもたちの活躍するオペラの題材としてブリテンが最初に構想したものの中には、アーサー・ランサム(Arthur Ransome, 一八八四—一九六七)の「ツバメ号とアマゾン河 Swallows and Amazons」シリーズ(一九三〇

—一九四七)があった。ブリテンがこの作品を題材として考えた理由は、彼がこのシリーズの愛読者であること、少年時代に海や湖でよく遊んでおり、このシリーズで描かれたことごとくに思い入れがあったこと、シリーズの中に彼の住むイングランド東部を舞台とする作品があることが挙げられる。また、カンタータ『聖ニコラス』がアマチュアの合唱を重視し、多人数で音楽を進めていくという趣旨で書かれた作品であったことを考えると、ランサムの作品では必ず複数の子どもたちが一緒にあって活躍しているということもまた、ブリテンの選択の理由として考えてよいだろう。⁽¹⁰⁾一方台本作家のエリック・クロージャー(Eric Crozier, 一九一四—一九九四)は、子ども用のオペラのために子どもたちが協力して危機を切り抜けるという物語を作ることを考えていた。

このように二人が検討を進めるうちに、ウィリアム・ブレイク(William Blake, 一七五七—一八二七)の『無垢の歌 Songs of Innocence』(一七八九)の中の、煙突掃除の少年についての詩をモチーフにしたオペラを書く、という案が浮上する。ブリテンは結局、子どもたちが集団で活躍するという基本線を維持し、一方でクロージャーの案

も取り入れて、煙突掃除の少年を扱ったオペラを書く、という新しいプランにとりかかることになった。この新しいオペラにおいてブレイクの詩は、煙突掃除の少年がまだ小さい頃に母親を失ったということ、子どもの純粹無垢性を示唆する白い肌が煙突掃除をしているうちに黒い煤によって汚されること、というふたつのモチーフの原型となるにとどまり、物語の筋はかなりの部分を、これも子どもによる煙突掃除労働を扱ったチャールズ・キングズリー (Charles Kingsley, 一八一九—一八七五) の小説『水の子 The Water Babies』(一八六三) に負った⁽¹¹⁾。

こうして成立したオペラ『小さな煙突掃除』は、弦楽四重奏と二台のピアノ、打楽器が伴奏を受け持ち、後述する『オペラを作ろう』Let's Make an Opera』のパートを加えなければ、上演時間は約四五分というこじんまりとした作品であった。内容は以下の通りである。

舞台は一八一〇年、オールドバラにほど近いアイケンである。煙突掃除の親方ボブとその助手クレム、家政婦のミス・バゴット、子守のローワン、御者のトムと園丁のアルフレッド(この二人は、多くの場合ボブ役とクレム役の歌手が演じる)が大人の登場人物で、アイケンに住む三人

きょうだい、ジュリエット、ゲイ、ソフィーと、そこに遊びにきた三人きょうだい、ジョン、ふたごのティナとヒュー、それに煙突掃除の少年サムが子ども達の登場人物である。この七人の中で、ジュリエットだけは大人の歌手が演じることになっている。大まかな筋は、親方に連れられて煙突掃除の仕事させられているサムが煙突に引っかかって四苦八苦しているところを、かくれんぼをしている子どもたちに発見されて助けられる。子どもたちはローワンを巻き込んでサムをかくまい、ジョンたちが帰るときに彼らのかばんの中に隠して家に帰してやる、というものである。

ブリテンは、オペラの題材を何にするかということとは別に、声楽技術の十分でない子どもがオペラの舞台上に立つということを前提とした上で、いかに観客を舞台に引きつけるか、という問題にも対処しなくてはならなかった。そこで彼が取った対策は、観客を合唱として参加させることで彼らにオペラの上演に主体的に関わらせる、というものだった。そのために彼は、オペラ『小さな煙突掃除』の前に、『オペラを作ろう』というオペラ制作の裏幕を描写した一幕を用意して、オペラ『オペラを作ろう』／小さな煙突

掃除 Let's Make an Operal / The Little Sweep』と
う、ふたつの部分からなるオペラを構成した。『オペラを
作るう』の中で上演準備が進められていたオペラが『小さ
な煙突掃除』だった、という設定になったわけである。前
半の『オペラを作るう』では、オペラの上演準備の様子を
見せるとともに、観客に合唱の練習をさせる。そこで練習
した曲を、観客はオペラ『小さな煙突掃除』の要所四箇所
で歌うのである。

『オペラを作るう』のパートを作ったことは、オペラ
『小さな煙突掃除』に構成上の大きな特色をもたらした。
それは、オペラ『小さな煙突掃除』がいわば劇中劇のよう
に枠の中に収められた一方で、観客がこのオペラの中で歌
唱パートを与えられたことにより、観客自身が劇中劇とい
う形で自分とオペラの間に設定された枠を乗り越えて物語
にはたらかける役割を持った、ということである。この
仕組みは、後述するようにオペラ『小さな煙突掃除』で提
示される、異なる領域に所属する者どうしが接触するとい
う物語に説得力を与えている。観客自身が領域を越える役
割を与えられている以上、物語において領域を越えた出会
いがあることもまた、不自然とはいえなくなるのである。

一方で、観客が劇中劇の進行に関わるという外部条件が、
劇中劇そのものの物語を拘束することになる。観客に物語
に関わったということについてある程度の満足を与えるた
めには、その物語をハッピーエンドにすることが必要とな
る。しかも、観客の中のかんりの部分を子どもたちが占め
ているということを考えると、オペラを観る子どもたちは
オペラの登場人物である子どもたちと一緒に物語の
進行に主体的にかかわっている、という意識を持つことが
予想される。つまり、オペラ『小さな煙突掃除』は観客が
オペラの物語の進行に関与するという仕組みを盛り込んだ
ことで、子どもはオペラを観る意欲を刺激することがより
容易になったと同時に、結末によっては多数の子どもたち
に後味の悪い思いをさせることになるという危険をも抱え
込むことになったわけである。

三 『水の子』とオペラ『小さな煙突掃除』

それでは、複数の子どもたちが煙突掃除の少年を助ける、
という物語そのものには、どのような意味がこめられてい
るのだろうか。このことについて考えるためには、オペラ
の筋と、その原型となった児童文学作品、キングズリーの

『水の子』との共通点と相違点について触れる必要がある。

オペラ『小さな煙突掃除』とキングズリーの『水の子』の最も重要な共通点は、両方の作品で、煙突掃除をしている少年が裕福な家で煙突掃除の仕事をしているうちに、偶然家の子ともと出会う、という場面が設定されていることである。とくに、煙突掃除の少年と家の子どもの出会う場所が清潔な子ども部屋で、家具に布がかぶせてあるところは全く一緒である。けれども一方で、それぞれの少年が豊かな家の子ともと出会う方法には明確な違いがある。この違いに、『水の子』とオペラ『小さな煙突掃除』が異なる点は何なのか、『水の子』をオペラに活用するにあたって、ブリティンとクロージャーとが何を考えていたのか、ということを読み取るのにちょうどよい手がかりがある。

まず『水の子』では、トムが煙突掃除をしているうちに、ある部屋に紛れ込んでしまう。トムはそのきれいな部屋で眠る、色白で美しい少女エリを発見し、自分が汚いということを知る。ちょうどその時、トムのたてた物音で目覚めたエリはトムの姿を見る。

小さな白のお嬢さんはベッドで飛びあがって、トムを

見ると、クジャクのようにするどいさげび声をあげた。すると次の間から、強そうな、年寄りの乳母が飛びこんで来て、トムを見つけると、これはきつとどろぼうしたり、強盗したり、物をこわしたり、火をつけたりしに来たのだと思いきんできました。暖炉の格子に腰をかけていたトムをめぐって矢のようにとびかかってきたかと思うと、もうトムの上衣をつかまえていた。⁽¹³⁾

このあとトムは、乳母を振り切り、さらに家の人々に追いかけて逃げ出す。言うなれば、エリはこの場面で、トムを追いやったことになるわけである。この物語の後の方で、トムは彼女と再会するが、少なくともこの世に生きている間には、トムにはエリの善意に出会う機会とは与えられない。

一方、オペラ『小さな煙突掃除』のサムは、煙突掃除の仕事をしている最中に煙突に引っかかってしまう。するとたまたま、この家の子ともたちとそのいとこたちがかくれんぼをしていてこの部屋に入りこみ、サムを発見して救出に乗り出す、ということになる。

子どもたち (遠くで) ジョニー! ジョニー! ど

こにいるの?

(シーツの下からくすくす笑う声。突然、暖炉の中の

ロープが乱暴に揺れて、サムが叫ぶ。)

サム (煙突の中から) 助けて! 引っかかっ

ちゃったよ!

ジュリエット、ジョニー

(顔を見合わせながら) 何だろう?

(中略)

サム (煙突から) 助けて! 息ができない

よ!

ジュリエット 降ろしてあげましょうよ!

ジョニー 急いで!

(子どもたちは全員暖炉の方に動く。ジュリエットが

煙突に向かってよびかける。)

ジュリエット しっかりつかまって、放しちゃだめ

よ! ロープを下から引っ張るから!

(子どもたちはロープを手にして、引く準備をする。)

(総譜二〇頁。以下、楽譜による指摘と引用については、頁数のみ記載する。)

『水の子』のエリは、生きている間はトムに対して何らかの善意を示す(あるいは善意を抱くということを実感すること)ができないが、サムは早々に、豊かな家の子どものたちの善意に出会うことになるわけである。

『水の子』のトムとエリの関係と、オペラ『小さな煙突掃除』のサムと他の子どもたちの関係の違いは、主にふたつの点に拠っている。ひとつは、キングズリーが主人公を幻想の世界に旅立たせることを重視していたのに対し、ブリテンとクロージャーは登場人物たちが現実の世界で起きている問題を解決する、ということにこだわっていた。第二次世界大戦をまたいで、一九四〇年代のイギリス政府が、政府の負担によって安定した福祉を実施する方針を保持していたことも、このオペラの中心人物たちが貧しい家庭の子どもに深い思いやりを持つ、という設定の背景にあるとみていいだろう。

四 サムと豊かな家の子どもたちの出会いの意味

しかし、サムが家の子どもたちと出会って助けられるという展開には、単に彼が助けられるかどうかという以上の意味が与えられている。それは大きく、ふたつの異なる階級（観客が物語の進行に参加するというこのオペラの仕組みがもたらすファンタジー性を考慮するならば、ふたつの異なる世界と呼ぶこともできよう）に属する者が価値観を共有する瞬間がこのオペラにおいてとらえられている、ということと、子どもたちがサムを見つけて救出し、かくまうて故郷に帰してやるという展開が、シリアスな事件というよりは、遊びの一環として行われているということに分けることができる。

まず、異なる階級、もしくは世界に属する者が価値観を共有するということについて、ブリテンは三つのパターンを提示している。第一は豊かな層の子どもたちと貧しい層の子どもたちの接触、第二は大人と子どもと貧しい層の第三は、舞台となっている十九世紀はじめの人々と、オペラが制作され上演された二十世紀の人々の接触である。

まず、第一の点について、このオペラの世界では、家の

子どもたちがサムを発見するまで、豊かな家庭の子どもは貧しい家庭の子どもと、また貧しい家庭の子どもは豊かな家庭の子どもと触れ合うことはない。かくれんぼをしている最中にたまたま子どもたちがサムを発見した瞬間が、両者が初めて接触する瞬間であり、このあとの、サムを煙突から救出し、故郷に帰そうと子どもたちが奮闘するプロセスは、二つの異なる世界に住む者たちが同じ空間を共有して活動するプロセス、より正確には、豊かな家庭の子どもたちの方から貧しい家庭の子どもの方へと手をさしのべる形での接触ということになる。このような形での接触は、観客や子どもたちを巻き込むオペラを作るという構想が基本にある以上、必然的に生じるものであった。煙突掃除の少年をテーマとする以上、物語には貧富の差が持ち込まれることになるが、このオペラが書かれた第二次世界大戦直後のイギリスでは、主に労働者階級が生活水準の向上を享受することによって、貧富の差は縮小している。したがって、オペラの上演に参加しあるいは観る二十世紀の子どもたちには、煙突掃除の親方のもとに売られ過酷な労働を強いられるという十九世紀はじめの子どもの境遇を身近なものとして受け取ることが難しい。むしろ、ジュリエットな

ど豊かな層の子どもたちが、彼らにとっては親近感のわく登場人物であろう。このように考えると、二十世紀の子どもたちが主体的に物語の進行に関わるためには、彼らと比較的近い、豊かな家庭の子どもを主人公に据え、自分たちと主人公たちが同じ立場にあるのだと意識させる、という方法が便利である。当初ブリテンが、子ども向けオペラの題材として考えていたランサム「ツッパメ号とアマゾン号」シリーズの主人公たちも比較的豊かな家庭の子どもたちだったから、主人公が観客と近い家庭環境にあるということは、子どもも集団を主人公としたオペラ計画が始まったときからの考えを受け継いだものだったといえる。

第二の、大人と子どもの接触は、大人が基本的にサムを働かせる側であり、子どもたちはサムの労働とは関係なく無邪気に遊んでいるという、この作品が始まった時点での違いを根本としている。両者のサムとの関わり方は、物語の出発点では一致していない。サムが働かされるということとは、富裕層と貧困層の格差が厳然としている十九世紀当時の社会状況を反映しているわけだから、大人はサムを働かせるという意味で社会と関わっており、逆に子どもたちは、サムと関係なく遊んでいる、という意味で社会とは関

わっていない。両者の社会との関わり方がこのように隔たっているところに、大人と子どものそれぞれが異なる世界に属しているという現象を見ることができるのである。

しかし子どもたちは、自分たちの世界の中での出来事、つまり遊びの最中にサムを発見することで、自分たちが所属している世界、つまり社会と関わらないという在り方を否応なしに揺るがされることになる。そのとき、大人の世界と子どもの世界の橋渡しをするのが、他の大人たちがサムに煙突掃除をさせることしか考えていない中で唯一サムに同情している、子守のローワンである。親方たちやミス・バゴットがサムが逃げ出したと思いき、彼を追うべく飛び出していったあと、残ったローワンは、サムが追っ手の追跡から逃れることができばいいのに、と願う。それを見て子どもたちは、彼女が自分たちと同じ考え方をしていると知り、彼女を味方に引き入れることにする。一方ローワンは、子守という仕事柄もあり、子どもたちに引きずられるようにしてサムを救出する作業に加わる⁽¹⁵⁾。こうして、子どもたちは初めて、大人が自分たちの側に立つことがあり得るのだ、ということを知るわけである。

第三の、十九世紀はじめの人々と二十世紀の人々との間

に生じている接触は、二十世紀の子どもが十九世紀の子どもの役を演じる、あるいは観るという、作品の成立する前提条件を反映している。その結果、子どもが悪条件下で働かされていたという十九世紀の設定と、ローワンのような子どもたちの考えを尊重し彼らと行動を共にする大人が登場する、すなわち大人が家庭における子どもの自主性を認めるようになったという、一九五〇年頃のイギリスの状況が、同時に一つの舞台上に出現することになった。いうなれば、二十世紀の子どもたちが十九世紀の世界に乗り込んで、十九世紀の子どもを助ける、という形になっているわけである。一見奇妙な展開であるが、観客自身が物語の進行に関わっているという前提条件が存在している以上、これは当然の成り行きであった。というのは、二十世紀の観客がオペラの上演に参加している以上、ある程度彼らの考え方に近い方向で物語が進み、しかもその結末がハッピーエンドになるということが、観客を満足させるための最低条件だからである。その一方で、このような条件に従ってオペラを造型していくことによって、物語の背景に存在する社会問題があいまいにされるといふ問題も発生したが、このことについては後で述べる。

ブリテンは、このような異なる領域、あるいは階級どうしの接触を描くということを意識的に行っていたのではないか。というのは、台詞をとどころはさみながら進行するこのオペラにおいて、一方の領域に属する人物たちの場面からもうひとつの領域に属する人物たちの場面への移行は、台詞ではなくて音楽によって描かれたからである。たとえば、サムを働かせる大人たちの場面（十九世紀の論理によって動く場面でもある）から子どもたちのかくれんぼの場面（二十世紀の論理によって動く場面でもある）へ移行する場面では、大人たちの冷酷さを示す、*b*を多用した低音域の和音を中心とする音楽が、サムの哀れな境遇を示すヴァイオリンのフレーズを経て、無邪気な子どもたちを示す、*b*を含まない歌へと移行する（譜例一、総譜一九—二〇頁）。そして、三つの接触がいずれも、物語の子どもたちにとっては近くにありながらもそれまで触れたことのない者や要素との出会いであることから、登場人物たちも観客や歌手として子どもたちも間違いなく、このオペラの中で新しい出会いを体験しているのである。

このオペラの根本をなすもうひとつの要素は、サムの救

出が、ひとりの人間の運命を左右する行為だというよりは、むしろ遊びの一環として行われている、ということである。

サムにとっては、煙突掃除は自分の運命に関わる問題である。しかし、彼を助ける子どもたちにとってはそうではない。彼らがサムを発見するのは、家の中でかくれんぼをしている最中であり、言うなれば、彼らは遊びの最中にサムを見つけたわけである。そして、サムを発見するや否や、彼らはサム救出作業を、シャンティ (Shanty) という、水夫の作業歌を模した音楽に合わせて行う。この作業は、ふたつのグループに分かれて代わるがわる、軽快なゲームであるかのように行われる(譜例二、総譜二一―二五頁)。そして最後には、サムが煙突から落ちてきてみんなびっくりする、というややコミカルな結末を迎える。

子どもたち全員 ロープをちゃんと引こう、いちにの

さん、で!

いちにのさん、それ!

ロープをちゃんと引こう、いちにの

さん、で!

いちにのさん、それ!

サム あああああああああああああ!

(大声で叫びながら、サムが大量のすすと石ころの中心を転がり落ちる。彼は暖炉の床にのびてしまう)

子どもたち (怖がって) おお!

ふたご、ソフィー 死んじゃったよ!

(子どもたちは心配そうにサムを囲み、彼を抱え上げ、その涙を拭くためにハンカチを取り出す。サムは悲しみと恐怖で絶望的になっている)

(二五頁)

子どもたちのサム救出作業は、彼らにとってはいわば、遊びの延長として展開される。そして、この後で展開されるサムを助ける行動は、いずれも行進曲や踊りの歌など、子どもの遊びの歌をモデルにしたような、わかりやすく歌いやすい音楽に合わせて行われる。今紹介した「シャンティ」に続き、サムが窓から逃げたように偽装する場面では行進曲に、サムを入浴させる場面(これは、虐待の象徴である黒い煤を落とされ、自由の身になる、ということを示している点で、ブレイクの詩とつながっている)ではワルツに模した曲が歌われる。サムが故郷に無事帰ることを

譜例1 ブリテン/オペラ『小さな煙突掃除』より

ボブとクレムがサムを残して部屋を出ていってから、子どもたちのかくれんぼが始まるまでの場面。

- ① b を多用した低音域の和音。
- ② サムの悲しみを示すヴァイオリンのフレーズ。
- ③ 子どもたちの歌 (③a) は、ヴァイオリンのフレーズのバックで予告されている (③b)。

that Sam is up the chimney. Ancora piu lento ②
pp dolente

①

③

Gang pp B.D. pp

Allacca

① The bass tremolando only if no percussion.

IIIa. HIDE AND SEEK

CHILDREN off stage

③ *Vivace*

TWINS (far) with SOPHIE with JONNY with GAY (ALL)

Ju - liet! Ju - liet! Ju - liet! Ju - liet! We're co - ming!

(The door opens gently, Juliet sits in, shuts it carefully behind her and crosses to an armchair covered with a dust sheet.)

譜例2 オペラ『小さな煙突掃除』より

子どもたちによるサム救出作業 (シャンティ、伴奏部略)。

- ①と②のふたつのグループに分かれてサムを引っ張り出そうとする。

Gracefully swinging (♩)(♩)=98
Allegretto grazioso

① JULIET, SOPHIE, TINA

Pull the rope gently un-til he is free... O

Jul. Sop. Tina

② pull! GAY, JONNY, HUGHIE

Pull the rope gently un-til he is free... O pull! Heave O! Heave O!

示す終曲「馬車の歌 Coaching song」も木馬遊びを思わせるところがある。これは、子どもが問題なく歌うことができる音楽を作るには遊び歌が最も便利なモデルであり、フレーズの長さも短いために、複数の登場人物に短い台詞を割り振ることが出来るといふ現実的な利点を反映している。しかし同時に、サムを助けるという冒険が、子どもたちにとっては最初に登場していたときにしていたかくれんぼのいうなれば延長という形で行われるということをも示している。複数の子どもが活躍するという前提条件は、子どもたちの遊びの要素が物語を進める、という構成によって生きることになったのである。

ブリテンはこのような形で、オペラと観客としての子どもたちを接近させる試みを行った。それは、単に子どもが主人公になり、音楽が分かりやすいということにとどまらず、観客である子どもたちと登場人物である子どもたちが物語の展開を共有するように工夫されていること、それから子どもたちの日常の風景に煙突掃除の少年を助けるということ、ちょっとした冒険を挿入することで、日常の冒険がオペラ、もしくは音楽作品の題材として成立しうると提示した点でも、大きな意味がある。オペラの側から見ると、この成果

は、オペラの題材を飛躍的に拡げるといふ意味で重要である。異なる領域や階級に属している者同士の接触というテーマを、子どもが参加できるような、演奏が容易で理解しやすい音楽を書くことで描いた、という成果も、音楽のごとを描く能力を上げたという意味と、子どもが世界と接触し自らの世界を拡げていく瞬間をいかにとらえるかという試みの意味から、忘れることはできない。

その一方で、オペラ『小さな煙突掃除』は、子どもを描くということにおいて見過ごすことのできない問題点を含んでもいた。次に、この点について見ていくことにする。

五 オペラに子どもを登場させることの問題点

オペラ『小さな煙突掃除』が含まれていた問題点は、主に二つある。一つは、ブリテンの社会問題への意識が、この作品を書いた大きな理由のひとつであるにもかかわらずオペラの中でさほど大きな比重を占めていないという問題であり、もう一つは、オペラの中心人物として描かれる子どもたちの個性がさほど明確でない、という問題である。

一つめの問題は、作品の特徴でもある、十九世紀の論理と二十世紀の論理が同居しているということが最大の原因

である。この場合問題があるのは、二つの時代の考え方が同時に存在しているにもかかわらず、専ら二十世紀の側の考え方に基づいて物語が進められる、ということである。

確かにサムというひとりの登場人物に関しては、彼が婦郷を果たしたという一点にのみ考えを絞れば、物語はハッピーエンドを迎えたといえる。けれども、サムをめぐる出来事背景になっている十九世紀初期の社会状況に照らし合わせた場合、これは本当にハッピーエンドになったと言いつけるだろうか。サムがいなくなれば、ミス・バゴットと親方は別の煙突掃除の少年を見つけてくるわけである。サムひとりが逃げ出したからといって、掃除しなくてはならない煙突の数が減るわけではないし、他の大勢の煙突掃除の少年が働かなくてすむというわけでもない。このオペラは、以上のような問題に関して何も語っておらず、ブリテンのオペラとしては珍しく、描かれていることへの踏み込みが足りないという印象を与える。

実際、このオペラでは十九世紀の社会状況に生きるサムの個性は、さきに紹介した、裕福な家庭の子どもたちと出会う直前のヴァイオリンによる楽句で示唆されるだけで、あとは全く描かれていない。歌うパートを与えられたとき

にも、フリーズの最後にくっついたり、他の人物が歌ったフリーズを繰り返したりするだけで、彼が自分から何かを表現するという瞬間はついに最後まで訪れないのである（譜例三三、総譜二六頁）。

つまり、このオペラにおけるサムの位置、またサムをはじめとする貧困層の人々の置かれた境遇は、裕福な家庭の子どもたちが自分たちの冒険を楽しむための道具という域を出ていない。さきに、このオペラでのサム救出作戦が子どもたちの遊びの一環として描かれているということを指摘したが、サム本人は主体性を与えられず、その子どもたちのいわばおもちゃとして扱われているのである。

したがって、このオペラでは主に裕福な家庭の子どもが貧しい家庭の子どもをどのように見るか、ということが大きな比重を占めていることになる。それでは、比較的主体性を与えられている裕福な家庭の子どもたちは、しっかりと描かれているのだろうか。これが、このオペラにおけるもう一つの問題である。

この問題を考える上で前提としなくてはならないのは、伴奏が小規模の合奏であるとはいえ、子どもがオペラで中心的な役を演じるということが技術的な限界を伴う、とい

譜例3 オペラ『小さな煙突掃除』より

サム救出直後のアンサンブル。①②③④⑤と、子どもたちはフレーズを分け合いつつ歌う。⑥でサムは後からくつつく形で歌う。

34

V. ENSEMBLE

Sam and Children

Presto agitato

① SOPHIE ② JULIET ③ JONNY

1st Verse
Is he wound-ed? Pleasee forgive us! Are you ve - ry much in pain?

2nd Verse
Poor young boy! He's just a ba - by! Weak with toil sad wan with strain.

p dolce

sim.

④ TWINS ⑤ with GAY

1. All we wanted was to help you, All we wanted was to help you.
2. Fan - cy making him sweep chimneys, Fan - cy making him sweep chimneys!

⑥ SAM
Please don't send me up a - gain!

pp *piu f* *mf*

ppiu f *mf*

う事実である。子どもの声が技術的にも肉体的にも弱いということを考えると、彼らに歌える音楽の内容は必然的に限られてしまう。しかも、七人もの子どもたち（サムも入れば八人）それぞれに独立した歌唱を与えなくてはならないということになると、一番便利な方法は、簡単なフレーズを分担させることで何と複数の登場人物の台詞を

さばく、ということになる。これでは子どもたちに個性的な役柄を割り振ることは難しく、オペラの中にいるはずの子どもの心情を描くことができなくなる。そこで、内面を吐露する代表として一番年上の子どもであるジュリエットだけは大人の歌手が演じる、という手順になる。ジュリエットは子どもたちの中でも主導的な役割を与えられ、サムがミス・バゴットに発見されそうになると機転をきかせて気絶したふりをしたり、サムのことを思いやるアリアを歌ったりと、比較的個性を發揮しているが、これは彼女が他の子どもたちとは違って音楽上の規制が少ないということによるものだろう。こうして、子どもの行動や心情に何とか一定の役割は与えられたわけだが、逆に他の子どもたちの個性がますます見えにくくなる、という結果になってしまった。具体的には、遊び歌風の曲にあわせてさしさわ

りのない台詞を交替で歌う（再び譜例三）、ということになる。その結果、子どもたちは個性が十分に描かれないうただけではなく、無邪気さが不自然に強調される、ということにもつながってしまったわけである。

十九世紀の社会状況が作品に十分に反映されていないという問題は、このオペラが書かれ上演された二十世紀の観客が主体的にオペラ上演に関われるようにする、すなわち彼らの主観に沿った形で物語が進んでいく、という前提によって導かれたものである。また、子どもたちの個性を十分に描くことが難しいという問題は、子どもをオペラの中心人物として登場させるという条件がある限り、どうしても向き合わざるを得ない。ブリテンとクロージャーが突き当たった問題は、作品が成立する動機を考えれば、ある程度必然的なものであったともいえる。

このように、オペラ『小さな煙突掃除』は、子どもがオペラの上演の中心人物として関わっていく可能性を開き、子どもたちが新しいものごとと出会う様子をとらえる一方で、子どもの登場人物を用いて、純粹無垢である、無邪気に遊ぶことが何よりの関心事である、という子ども像を描いた点で、大人によって操作される子ども像を保存したと

いうことも事実であった。そのような子ども像と、作品のもつ、社会的問題を本質に触れない程度に扱ってハッピーエンドにもっていく点が、このオペラにおいて見かけ上の無邪気さが前向きさと混同されていくような図式を作り出すことに貢献している。子どもたちがサム救出に励むとき、彼らに児童の虐待という社会問題への認識は一切生じていない。彼らは社会と、社会を体現するミス・バゴットたちとは相対せず、すり抜けるのみである。こうして、作品の中で作者と子どもや社会との距離感を測ることは回避されている。

そして、ブリテンはこのような問題に自覚的であったようだ。オペラ『小さな煙突掃除』以降、彼は子どもを描くということ、ことに音楽作品において子どもに重要な役を担わせるということについて、より慎重な対応をするようになる。たとえばこの作品に続くオペラ『ねじの回転』では、オペラ『小さな煙突掃除』に見られたような、日常風景の描写と子ども像についての問題意識を組み合わせることで、一見純粹無垢に見える子ども像が実は大人の意図を反映したものであり、子どもは大人との関係を保って自分の身を守るために純粹無垢であることを装っているのでは

ないか、という問題提起を行った。

また、児童合唱のために書いた『ゴールデン・ヴァニティ号 The Golden Vanity』(一九六六)のように、子どもが演奏する作品においても、ブリテンは無理にハッピーエンドを用意することはせず、子どもが大人によって虐げられ悲劇的な結末を迎えるプロセスを積極的に描くようになった。とりわけ、子どもをめぐる現実についてのブリテンの見方が音楽としての表現と結びつけられたという点で注目されるのが、ブレヒトの原作による『子どもの十字軍 Children's Crusade』(一九六八)である。この作品では、第二次世界大戦期にポーランドの荒野をさまよう子どもたちの集団が児童合唱によって描かれている。ソロの歌手は個々の登場人物に対応するべく設定されたが、彼らは登場人物の感情を代弁するのではなくて、登場人物の行動や言動を伝える役割を与えられている。そんなソリストたちは、あたかも子どもたちの群れの中から時折個々の子どもの姿がかいま見えるかのように、ほんの時たま自分のパートを割り当てられ、すぐにまた合唱の中に埋もれていってしまう。ソリストのこのような扱いは、子どもたちが第二次世界大戦の戦禍に追われて雪の世界へと消えて

いく、という『子どもの十字軍』の展開と重ねられている。この作品では、ブリテンの社会意識は子どもの個性の消失という形で表現されているのである。このように、オペラ『小さな煙突掃除』を転回点として、ブリテンの子どもを描くときの意識は、子どもをめぐるブリテン自身の問題意識を作品の背景となっている出来事や社会状況といかに絡み合わせていくか、という方向へと向かっていったのである。

六 おわりに

オペラ『小さな煙突掃除』は、子どもが表現者となるべき可能性と問題を明確に示した作品である。オペラという、もともと子どもを観客や出演者として想定していないジャンルの中心に子どもを据えることで、従来のオペラでは扱いきれなかった、日常のなかの冒険的な要素を拾い上げたり、大人と子どもの接点やすれ違いがどのあたりにあるのかを示したりした点で、このオペラはそれまでにない作品であった。一方でこのオペラは、子どもの行動や意識が、子どもの主体性を尊重するという題目の裏で大人のコントロール下に置かれる危険が、実際の社会だけでなく、

子どもを何らかの表現媒体で描く際にも必ず出てくるということを示す典型的な例でもある。作曲家や作家本人が意図していなくても、「子どもを重視する」、「子どものため」といった考え方にはどうしてもあいまいな一面があり、時代の空気に動かされたり、表現活動の条件に影響されたりして、結果的に作品が作者が本来意図した「子どもの在り方」とは別のものを提示してしまうことは、非常によくあることである。オペラ『小さな煙突掃除』の場合、主な登場人物が子どもたちであり、かつ出演者もまた子どもが多い。したがって、この作品を、その抱える問題を認識せずに上演するならば、子どもの主体性を反映しているかのような偽装を無自覚のうちに行うという危険は避けられなくなってしまう。

オペラ『小さな煙突掃除』は初演で成功をおさめ、その後も世界各地で頻繁に上演されている。つまり、子どもがオペラという場で表現するという可能性を上げるといふ役割を、この作品は確実に果たしている。それと並行して、この作品の、社会問題への意識、とくに富裕層と貧困層の関係という問題をしっかりと扱っていないこと、また、子どもたちの個性を描く試みが不自然な無邪気さの強調という

段階にとどまっていることといった問題点に注意しなければ、このオペラを上演することで、「子どもを重視する」という名目のもとに大人が子どもをコントロールするという状況の拡大再生産に貢献してしまう、という危険への意識も必要である。オペラ『小さな煙突掃除』のように比較的幅広い人気を得ている作品の場合とはくに、その意義と問題点が慎重に検討されるべきだろう。この問題は、子どもが演じる演劇や朗読、作文など、子ども自身の手になる表現活動にどのように大人が関わるか、また、子ども自身が表現活動に加わるという前提で大人がどのような作品を創作するかということに関して、児童文学や児童文化研究にもつながる事柄である。

ブリテンの子どもを描いた作品についての従来の考察では、子どもは弱者への共感や無垢なるものと悪との対立といういわば作曲家の追求したテーマを支える材料として扱われることが多かった。しかし、彼自身が子どもを描こうとするときにどのような困難に出会うかを常に意識し、自身の作品においてその困難を解決する試みを続けていたことはもっと認識されてよい。ブリテンはその試みを続ける中で、大人が子どもをコントロールしようとするこの問

題が、子どもと大人の対立構造からではなく、子どもと大人がそれぞれ問題を抱え、そのまま相対したところから生じていることを明確にした。このような構図は、登場人物の描写や物語だけではなく、ブリテンのそれぞれのオペラがつきあたる困難や、子どもを描くときにはらむ矛盾においても示されているのである。

*本稿は、日本児童文学学会第四十三回研究大会(東京芸芸大学、二〇〇四年一月)において行った口頭発表をもとに、加筆・修正したものである。

(1) 井上征剛「オペラに描かれた子ども像——フンパーディングのオペラ『ヘンゼルとグレーテル』の場合」『一橋論叢 第一三二巻 第三号』一橋大学一橋学会、二〇〇四年九月、一四一—一六五頁。

(2) この問題については、以下を参照。井上征剛「ベンジャミン・ブリテンのオペラ『ねじの回転』にみる、子ども観への問題提起」『児童文学研究 第三七号』日本児童文学学会、二〇〇四年十二月、一一—一九頁。

(3) H. Carpenter, *Benjamin Britten: A Biography* (London: Faber, 1992), p. 275 など。

- (4) M. Wilcox, *Benjamin Britten's Operas* (Somerset: Absolute Press, 1997), p. 45. など。
- (5) ブリテンは自らの政治的姿勢を音楽活動に反映させることも多かった。代表的な例としては、日本から皇紀二六〇〇年を祝する管弦楽曲を委嘱された際に、「好戦的愛国主義(jingoism)を称賛するつもりはない」という理由で、祝賀的な作品ではなく、きわめてシリアスな内容を持つ『鎮魂交響曲 Sinfonia da Requiem』(一九四〇)を作曲した、ということがある。このとき、ブリテンは祝賀的ではない作品を送るということで日本側の担当者と合意したのだが、実際にはこの作品は日本側に受理されなかった。
- (6) 奥田恵一「ブリタットン オヌラを作ろう(小さな煙突掃除) 作品四五」『最新名曲解説全集 第二〇巻 歌劇Ⅲ』音楽之友社、一九八〇年(三八四―三八八頁)、三八四頁 など。
- (7) 同社の楽譜は、一九六三年までのブリテンの作品を、作曲者自身の了解を得た上で出版している唯一のものである。
- (8) H. Pollack, *Aaron Copland: The Life and Works of an Uncommon Man* (New York: Henry Holt and Company, 1999), p. 309.
- (9) ロンノート・P・モーガン(長木誠司監訳)『西洋の音楽と社会⑩ 音楽の新しい地平 現代Ⅰ』音楽之友社、一九九六年、一九七頁。R. P. Morgan (ed.), *Modern Times: From World War I to the Present* (Basingstoke: Macmillan, 1993), p. 281.
- (10) ちなみに、ランサムはオペラ『小さな煙突掃除』が初演された一九四九年のオールドボラ音楽祭で、「イースト・アングリアでの帆走」というタイトルで講演を行った。
- (11) なお、ブリテンは一九六五年に作曲した連作歌曲『ウィリアム・ブレイクの歌と箴言 Songs and proverbs of William Blake』の一曲として、ブレイクの『経験の歌 Songs of Experience』(一七九四)の中の煙突掃除の歌に作曲している。
- (12) チャールズ・キングズリー(阿部知二訳)『水の子——陸の子のためのおとぎばなし—— 改版』岩波少年文庫、一九七九年、三三頁。C. Kingsley, *The Water Babies: A Fairy Tale for a Land Baby* (London: Macmillan, 1879), p. 31.
- (13) ハンフリー・カーペンター(定松正訳)『秘密の花園——英米児童文学の黄金時代』こびあん書房、一九八八年、七八頁、八六―八八頁。H. Carpenter, *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature* (Boston: Houghton Mifflin, 1985), p. 38, 42.

(14) ピーター・クラーク(西沢保他訳)『イギリス現代史 1900-2000』名古屋大学出版会、二〇〇四年、二〇七―二一四頁。P. Clarke, *Hope and Glory: Britain, 1900-1990* (London: Allen Lane, 1996), pp. 216-224.

(15) ローワンを、オペラ『ピーター・グライムズ』のエレンやオペラ『ねじの回転』の家庭教師のように、自分が子どもの味方であるということに意識的である人物と重ね合わせる論考もあるが、実際には彼女はそれほど自分の立場を鮮明にしていない。逆にいうと、彼女のこのはつきりしない性格が、彼女に子どもと大人の境界をつなぐ役割を果たすことを可能にさせたといえる。

(16) ジョン・R・ギリス(北本正章訳)『若者』の社会史ヨーロッパにおける家族と年齢集団の変貌』新曜社、一九八五年、二八七―二八八頁、二九四―二九六頁。J. R. Gillis, *Youth and History: Tradition and Change in European Age Relations, 1770-Present, Expanded Edition* (New York, 1981), pp. 186-187, 191-192.

(17) M. Wilcox, op. cit., pp. 48-49.

二〇〇五年一月二〇日受稿
二〇〇五年一月三〇日レフェリーの審査
二〇〇五年一月三〇日を経て掲載決定

(一 橋大学大学院博士課程)