

## G.ゲイの《乞食オペラ》について A Study of G.Gay's 'The Beggar's Opera'

今 井 民 子\*

Tamiko IMAI

### 論文要旨

1728年、ロンドンのリンカーンズ・イン・フィールズ劇場で上演されたJ.ゲイの《乞食オペラ》は、18世紀イギリスのバラッド・オペラの最初のものとして画期的な作品である。本稿は《乞食オペラ》をテキストと音楽の両面から検討し、その特質を明らかにするものである。まず、バラッド・オペラが誕生するまでのイギリスオペラの変遷を概観し、バラッド・オペラが18世紀初頭のイタリアオペラの急激な進出に対抗する、イギリス固有の、かつ庶民の活気あふれるオペラとして誕生した経緯を述べる。テキストに関しては、著者J.ゲイの主張する思想、及びオペラの冒頭と末尾の乞食と役者による対話に表明されたゲイのオペラ手法を明らかにする。楽曲では、既成の作品を再構成するバラッド・オペラの作曲が、創造力よりも豊かな学識にすぐれた作曲者J. Chr.ペプシュにいかにもふさわしかったこと、及びオペラに用いられた多数のバラッドの特徴について述べる。

キーワード：バラッド・オペラ、乞食オペラ、18世紀音楽

### はじめに

1728年、ロンドンのリンカーンズ・イン・フィールズ劇場で上演されたJ.ゲイの《乞食オペラ》は、18世紀イギリスのバラッド・オペラの最初のものとして画期的な作品である。盗賊や娼婦といった無法者たちを主人公とした異色のオペラが、今世紀のプレヒトの手で忠実にパロディ化され、資本主義社会を先鋭に戯画化した《三文オペラ》として甦ったことは周知のことである。同時代のイギリスの音楽史家、J.ホーキンスの見解は、このオペラの不道徳性を強調するあまり、その価値を不当に貶めたものといわざるを得ない（『音楽通史』、第5巻、1776、F. Kidson, 1971, P.96に所収）。彼は《乞食オペラ》が社会に与えた有害な影響を厳しく告発する。つまり、強奪や暴力が横行するので、人々は堅固な城のような家に住み、また若者は勤勉実直さを軽蔑して怠惰と犯罪の虜となり、ついには主人公のマックヒースに憧れて盗賊となり刑場の露となるものも少なくなかったという。本稿の目的は、《乞食オペラ》をテキストと音楽の両面から検討し、オペラ史の上で果たした役割を正しく評価することにある。

### I. バラッド・オペラの誕生

まず、バラッド・オペラが誕生するまでのイギリスオペラの変遷を概観する（F. Kidson, 1971,

\* 弘前大学教育学部音楽教室  
Department of Music, Faculty of Education, Hirosaki University

PP.6~28)。17世紀前半のイギリスでは、エリザベス朝以来の伝統であるマスク（仮面音楽劇）が盛んで、J.ミルトン作、H.ローズ作曲の《コーマス》（1634）はその代表である。共和制（1642~60）のもとでは、台詞劇が禁じられたため、W.ディヴナントは《ロードス島の包囲》（1656）を「レシタティーフで歌われる物語付きの有益な見物」という巧みなタイトルで当局を容認させ公演した。H.ローズ、M.ロックを含む複数の作曲家の共作とされるこの作品は、レシタティーフを含む点で、イギリス初のオペラの試みとして注目される。王政復古後、復位したチャールズII世は亡命時に会ったフランス趣味の愛好者で、凡庸なフランス人音楽家のL.グラヴュを重用したため見るべきオペラは生れなかった。

しかし、夭折の天才作曲家、H.パーセルの登場でイギリスオペラはかつてない頂点に達する。彼は師のJ.ブローに倣い、《ガイドーとイニーアス》（1669）《アーサー王》（1690）《妖精の女王》（1692）をはじめとする劇音楽作品で、イギリスの真面目で素朴なふんい気を失うことなく、最新のイタリアとフランスのオペラの手法を巧みに取り入れてイギリス固有のオペラの確立に成功した。従ってパーセルの早すぎる死は、イギリスオペラの発展に致命的な損失となり、その後のイタリアオペラによる席卷を許す結果となった。はじめ、二流の作曲家、T.クレイトンがイタリア様式のオペラを試みたが失敗に終わり、1706年、M.A.ボノンチーニの《カミッラ》の上演を皮切りにイタリアオペラの進出が始まる。その後、パステイッチョの《トミスリス、スキタイの女王》（1707）、A.スカラルッティの《ピュロスとデメトリオス》の翻案オペラ（1708）が続くが、その上演方法はイギリスとイタリアの歌手が入り混じり、各々が自国語で歌うという奇妙で乱暴なものだった。

当時の著名な批評家、J.アディソンは、イタリア語で話す王や英雄に、下僕が英語で答えたり、恋人たちが異なる言語を交わして愛を成就させる不自然さを批判する（『スペクテーター』No18, 1711, D.J.グラウト, 1971, PP.216~17に所収）。さらに彼は、原語を全く無視した粗雑な英語のテキストが旋律と言葉の甚だしい不一致を生じたと憂える。そして、ついに聴衆はこのわずらわしい方法をやめて、意味を全く理解できなくてもすべてイタリア語でオペラを楽しむことに決め、歌手もイギリス人をしめ出しイタリア人だけとなった。

その後、イギリスのイタリアオペラは、《リナルド》（1710）の大成功でイギリスでのデビューを飾ったヘンデルにより完成をみるが、アディソンは愛国的な立場からこのようなイタリア色にぬりつぶされたオペラ状況を嘆く（『スペクテーター』No29, 1711, 及びNo18, 1711, D.J.グラウト, P.215, P.217）。「私は、イタリアオペラがわれわれイギリスの音楽を洗練された優美なものにする力は認めよう。しかし、イギリス音楽を根こそぎ破壊してしまうことは断じて許せない。」「……われわれの子孫の時代は、なぜ祖先の人達が、自分の国の劇場にゆくの、まるで外国人のようにして坐り、わけのわからぬ言葉で語られる劇を少しも飽かずに聴いたかを、不思議に思うに違いない。」「……ただ一つ、われわれはイギリス以外のものなら、およそ外国のものなら、そのきき目は同じである。要するに、イギリスの音楽は根こそぎ途絶えてしまったのだ。しかも、その跡には、まだ何一つ植えつけられていない。」等々。

アディソンはまた、精巧な機械仕掛けに象徴される当時のオペラの現実ばなれした舞台にも批判の眼を向けるが、この虚構性、非現実性こそバロックオペラの特長でもある。パーセルのオペラの台本を担当したすぐれた文人、J.ドライデンが言及しているように、それは神々や英雄といった主人公が超自然的能力を発揮して奇跡を行う世界である（F. Kidson, P.12）。バラッド・オペラは、このようなイタリアオペラと旧弊で不合理なバロックオペラ対し、イギリス固

有の、かつ日常生活の活気あふれるオペラを待ち望む気運の中で誕生した。

G.タフツは、バラッド・オペラの特徴として、一部に新曲を含むが伝承の歌を基本とすること、台詞による会話、喜劇的内容を挙げる(G. Tufts, 1913, PP.61~63)。そして、プロローグやエピローグ、韻文の台詞は必ず除くというきまりはないが、これらはバラッド・オペラの性格を損なうものとされる。彼は膨大な資料を参照の上、1706年から1800年に至るバラッド・オペラのリストを作成しているが、この中には参考として新曲だけのオペラも「コミック・オペラ」として含まれている。A. V.ベルガーは、バラッド・オペラの源泉を王政復古以来のパロディ風刺オペラに求めている。これは、原作の正歌劇を忠実にパロディ化し、俗謡やオペラのアリアを用いるもので、18世紀初頭には新来のイタリアオペラに対するパロディが幾つか生まれ、《乞食オペラ》も特定のモデルはもたないがこの系統に十分属するという(A. V. Berger, 1936, P.93)。

ほぼ一世紀に及ぶバラッド・オペラの歴史の中で、その最盛期は《乞食オペラ》上演後の10年間(1728~37)で、その後一時停滞するが、《村の恋》(1763)に始まる第2期以降は、俗謡の他に作曲家の新曲を多く含むものに変質する(F. Kidson, 1971, PP.102~104)。バラッド・オペラの内容は多岐にわたるが、一つの顕著な傾向は《乞食オペラ》に代表される無法者たちを扱った「監獄もの」であろう。《乞食オペラ》以前にも、当時の悪名高き犯罪者、ジョナサン・ワイルドとジャック・シェパードや娼婦たちの登場する戯曲として、J.サーモンドのパントマイム、《道化のシェパード》(1724)、作者不詳の《監獄破り》(1725)が書かれ、また同じ年にはマックヒース役を演じたT.ウォーカーが《監獄破り》をもとに自ら《クエーカー教徒のオペラ》(1728)を仕立てた(以上は、G. Tufts, 1913, P.82, W. H. Rubsamen, 1980, P.80)。

またバラッド・オペラにはパストラル(牧歌劇)の系譜もある。A.ラムゼーの《優しい羊飼い》(1725)がゲイの《乞食オペラ》の執筆に少なからず影響を与えていることは一般に認められている(G. Tufts, 1913, P.82, F. Kidson, 1971, P.31)。スコットランド民謡の挿入歌と「牧歌喜劇」のサブタイトルはゲイを大いに啓発し、スウィフトのすすめもあって彼は「監獄のパストラル」というバラッド・オペラの着想を得たのである。その他のバラッド・オペラには世相を辛辣に風刺したもの、歴史的、愛国的主題のもの、ギリシャ、ローマ神話を題材にした風刺喜劇、特定のトピックを扱ったもの、素朴な田園生活を描いたもの、感傷的ないし道徳的喜劇、あらゆる題材のバラッド・ファルスなど多様なものが含まれる(W. H. Rubsamen, 1980, PP.80~81)。なお、ドイツのジングシュピールの最初とされるC. F.ヴァイセ作、J. A.ヒラー作曲の《さあ大変、Der Teufel ist los》(1766)は、コフィーのバラッド・オペラ《後難恐るべし、The devil to pay》とそのフランス語翻案オペラ、スーデーヌの《大騒ぎ、Le diable à quatre》をもとに生まれた点で、バラッド・オペラのオペラ史の上で果たした役割は重要である(今井, 1989, PP.40~42)。

## II. テキストについて

作者のJ.ゲイ(1685~1732)は、デヴォンシャーのバーンスタプルに生まれ、幼くして両親を失い、町の無料のグラマースクールを唯一の学業の場として古典の教養を身につける。ロンドンでしばらく徒弟生活を送ったのち本格的に文士を志す。世俗の出世願望も強く、はじめウィッグ党派に与しながら、その後反対派のトーリー党派の貴族高官の秘書役をつとめ、トーリー党の失脚後は皇太子妃カロラインの愛顧を得て、王子ウィリアムのために書いた『寓話』第

1集で好評を博す。しかし、1727年、王妃となったカロラインから推挙された王女ルイーザの式部官職の辞退後は、宮廷と疎遠となり失意のうちになくなった。同時期に書かれた体制批判の《乞食オペラ》は、彼の最後の不遇な境遇と無関係ではあるまい。ゲイはすぐれた風刺詩の他に、3つの遺作を含む12の劇作品を残した。この中には喜劇の他、正統的な悲劇や悲喜劇、牧歌劇なども含まれるが、彼の最も得意としたのは喜劇の中でもパロディによる風刺劇で、《乞食オペラ》はこの系列に入る。因みにバラッド・オペラは《乞食オペラ》の他にその続編の《ポリー》(1729)と遺作の《アキリーズ》(1733)がある(以上、海保, 1993, PP.157~67, F. Kidson, 1971, PP.39~42)。

文学仲間のポーブの証言によれば、ゲイは友人のスウィフトのすすめる「監獄のバストラル」に想を得て《乞食オペラ》を書きはじめ、彼ら2人の助言を得ながらこれを完成したといわれる。69曲の劇中歌のうち、1歌と67歌はスウィフトの作であり、また、44歌はチェスターフィールド卿、30歌はスウィフト、6歌と24歌もゲイ以外の作とする説もある(F. Kidson, 1971, P.63)。

主な登場人物のうち、盗品故買商のピーチャムは、当時の有名な組織犯罪のボス、J.ワイルドをモデルとする。彼は街道強盗たちの盗品を横流しして利益をあげ、さらに監獄の看守と通じて手下たちを密告して賞金を稼いでいる。看守のロキットはピーチャムのおこぼれにあずかり、また囚人たちからは減刑や釈放の代価として賄賂を搾取している。この2人は、いわばウォルポール内閣の醜悪な腐敗政治の象徴である。これらと並ぶ主要人物の盗賊の首領マックヒースにもJ.シェパードという追剥ぎのモデルがいるが、彼は手下の信頼厚く、また多くの女性を魅了する陽気な放蕩児として描かれる。マックヒースの一団と娼婦たちは庶民の代弁者的存在である。

娘のポリーとマックヒースの結婚を知ったピーチャムが、自分の悪事の露見を恐れてマックヒースを絞首台に送るというストーリーの展開の中で、作者ゲイの思想が辛辣にまた機知豊かに語られる。その一つは、いうまでもなく権力者たちの告発である。それは処刑前にマックヒースが歌う戯唄に端的にあらわれている。「法のまえでは万人が平等。あらゆる悪は処罰が建前。ああそれなのにタイバーンの刑場。なぜかお歴々は吊されぬ。……」(3幕13場, 67歌, 以下訳文は海保訳)。彼は権力者の不正が一向に罰せられない理不尽さに抗議している。

しかし、3幕16場の乞食の台詞には次のようにある。「……当節は上流と下層の人間の行状が互いにすこぶる似通っているんだよ。目下人びとが耽っている種々の悪徳にしたって、お歴々が追剥ぎの真似をしているのか、それとも追剥ぎがお歴々の真似をしているのか、区別ができかねるほどさ……」海保氏が指摘するように、ゲイがここで糾弾しているのは、上流のものたちだけではなく下層の庶民も例外ではない。盗賊たちは、今や上流階級で失墜した名誉や信義は、自分たち無法ものたちにこそふさわしいと豪語するが、これは上流の風習をまねようとする下層庶民の俗物根性にすぎないという。マックヒースは決して讃美されるべき反権力のヒーローではなく、下層庶民のおごりの象徴として否定的存在にとどまる(海保, 1993, PP.172~73)。ゲイの批判の眼は、身分の上下なく蔓延する当時の社会秩序の崩壊そのものに向けられているというべきであろう。その意味でこのオペラは、資本主義の階級闘争という近代的視点から描かれたプレヒトの《三文オペラ》と本質的に異なっている。

このオペラで注目されるのは、序幕とエピローグにあたる3幕13場の乞食と役者の対話である。乞食は仲間のバラッド歌手の結婚祝いにこのオペラを書いた作者であり、役者はすぐれた

審美家を自認する批評家である。このような舞台関係者を登場させる手法は、王政復古時のバッキンガム公の《舞台げいこ》(1671)以来イギリスのパロディ風刺喜劇の一つのタイプとして確立され、18世紀の笑劇にも少なからずみられる。そこでは劇作家、批評家、役者あるいは聴衆がけいこ中の芝居を評して演劇観を述べあう(A. V. Berger, 1936, P.96, 102)。従って、《乞食オペラ》の2人の対話も作者ゲイ自身のオペラ観の表明と解釈できよう。

序幕の乞食の台詞では、まず、イタリアオペラの常套法とされる詩の術学趣味、つまりこの場合は動植物の名を多く連ねる比喩の修辞法と牢獄場面の愛用が皮肉られ、さらに当時話題をさらった2人のプリマドンナの確執が言及される。ゲイはここで、敢えて比喩の詩(4, 6, 10, 15, 34歌では蛾、蜜蜂、蝶、難破船、燕がモチーフになる)を用い、ニューゲイト監獄を舞台としてイタリアオペラを風刺する一方、神々や英雄ではなく下層の人々を主人公とし、レチタティーヴォの代わりに台詞を用いることでイタリアオペラと決別したことを明らかにする。3幕16場の対話では、「詩的正義」に反して悲劇の結末を幸福なものに変えて上演するイタリアオペラの慣例が議論される。これに批判的な乞食はマックヒースを絞首刑にしようとするが、最後には慣習に従い彼を赦免する。

### III. 楽曲について

《乞食オペラ》の音楽を担当したJ. Chr.ペプシュ(1667~1752)は、プロテスタントの牧師を父にベルリンに生まれ、早くから音楽理論、オルガンを学び、その後プロイセンの宮廷で認められて14歳から約16年間オルガニストを勤めた。宮廷の役人が不当に処刑される事件をきっかけに、ドイツを去りオランダを経て1701年頃渡英し終生離れることはなかった。ロンドンでは、はじめドルリー・レーン劇場のヴィオラ奏者、後にハーブシコード奏者となり、その後リンカーンズ・イン・フィールズ劇場に移るが、両劇場ではオペラの制作者として活躍した。ドルリー・レーン劇場ではパスティッチョ《トミス、スキタイの女王》(1707)と《ヴィーナスとアドニス》(1715)《アポロとダフネ》(1716)《デイドーの死》(1716)などのマスクを手がけ、またリンカーンズ・イン・フィールズ劇場ではオペラ《預言者》(1724)と3つのバラッド・オペラ、《乞食オペラ》(1728)《結婚式》(1729)《ポリー》(1729)を作曲した。

その他シャンドス公の礼拝堂の音楽監督を勤めた縁でマニフィカートや幾つかのアンセムなどの宗教音楽、また幕間用の世俗カンカータが残されている。器楽曲には多数のヴァイオリン・ソナタの他に、フルートやリコーダーのソナタが含まれるが、A.コレッリ風の古風な作風を特徴とする。実際、ペプシュはコレッリに深く傾倒し、そのソナタやコンチェルトを校訂出版している。

創作と並んで音楽理論家、古楽研究者としてのペプシュの活動は重要である。彼は早くから古楽アカデミーを設立し、古今の作品の収集とその紹介に努めた。彼の古楽復興の活動は、著名な歌手との結婚で裕福となり(妻のマルガリータ・デ・レピーヌはイギリスに進出したイタリア人歌手の草分け的存在)、フェッター・レーンに移り住む後半生から本格化する。楽譜や理論書の膨大なコレクションには、《フィッツウイリアム・ウァーヅナル曲集》やF.サリナスやT.アルポーの理論書など貴重なものが含まれていたという確証がある。

ペプシュはその後古楽アカデミーで少年の合唱教育も始め、イギリスの有用な音楽家を育てた。ペプシュの薫陶を受けた古楽アカデミーのメンバーにより、マドリガル協会も組織された。このような古楽アカデミーの活動は、19世紀に入り本格化する音楽愛好家の市民による古楽復

興運動の貴重な先がけとして特筆されなければならない。ペプシュが著した理論書では、匿名で出版した『和声論』(1730)が重要で、これはコレッリの作品を模範とする作曲の技法書でもある(以上はC. W. Hughes, 1945, PP.54~70, M. Boyd, 1980, PP.357~360)。既成の作品を再構成したバラッド・オペラの作曲は、あふれる創造力よりも豊かな学識に恵まれたペプシュにこそふさわしいものであったといえよう。

ペプシュの役割は、序曲の作曲と劇中歌のバスの設定に限られ、数多くのバラッド(俗謡)は著者のゲイが選択したというのが一般的な見方である(F. Kidson, 1971, P.66)。ゲイのバラッドに対する精通ぶりは、初期の詩集『羊飼の一週間』(1714)に登場する田舎楽師が有名なバラッドを歌う場面に早くもあらわれている(C. W. Hughes, 1945, P.60)。ゲイが典拠としたのは主に次の3つの曲集で、これらは多くのバラッド・オペラの拠りどころとなった(F. Kidson, 1971, PP.65~66)。その一つは、T.ダーフィ編の《機知と浮かれ騒ぎ、あるいは憂うつに効く薬 Wit and Mirth, or Pills to Purge Melancholy》(全5巻, 1719~20)で有名な劇中歌やバラッドが多数含まれている。第2はスコットランドの歌謡を収めるW.トムソン編の《スコットランドのオルフェウス Orpheus Caledonius》(1725~26頃)である。第3の出典はJ.プレイフォード編の《舞踊教師 The Dancing Master》で、多くの舞曲を集めたこの曲集は1650年の初版以来1728年に至るまで多くの版を重ねた。

《乞食オペラ》に用いられたバラッドは全部で69曲に上る(但しマックヒースによる58歌から67歌は冒頭部分だけがメドレー風に歌われる)。そのうち海保氏は作者不詳の俗謡が41曲、残る28曲が同時代の作曲家のものとするが(海保, 1993, P.180)、キドソンが作曲者を明らかにしたものはヘンデルとパーセルの曲を含む13曲である(F. Kidson, 1971, PP.64~79)。ほとんどの曲が規則的小節構造と旋律の反復をもち、また一部に旋法性を示すものがあるがこれらは民謡の特徴である。リズムは舞曲風のものが多く、中でもイギリス起源のジグ風のが43曲と全体の2/3近くを占める(ほとんどの拍子が6/4または6/8で9/4が1曲ある。なお43歌は3/4だがジグに含める)。

例えばピーチャムによる冒頭の歌の元歌はよく知られたバラッド《An old woman cloathed in gray》で、ジグ風のリズムをもち後半は設定バスからも明らかのように旋法的である。これはブレヒトの《三文オペラ》にもそのままとり入れられている(楽譜1)。一方、スコットランド起源のものも幾つかあり、拍子は4/4または6/8、旋律には広い跳躍と狭い音程間の装飾的動きの対照がみられるものが多い(楽譜2, 18歌)。その他、ヴォードヴィル曲集などを介してイギリスで親しまれたメヌエットやガヴオットなどのフランス舞曲風のものも多い。例えば22歌はフランス舞曲のコティロンに基づいている(楽譜3)。

有名なオペラ作品からの転用は6歌(パーセルの《ディオクレシアヌスの物語》)、20歌(ヘンデル《リナルド》のマーチ)、41歌(パーセルの《妖精の女王》)、60歌(パーセルの《ボドゥカ》)などであるが、とりわけ20歌ではヘンデルの格調あるマーチが街道強盗たちの団結の歌になり変わり、強烈な風刺の効果をあげている。これらは41歌に細かい装飾的フレーズが若干みられるが、概して舞曲風の単純な曲である。パスティッチョと異なり、単純、明快さを旨とするバラッド・オペラでは、イタリアの華麗なブラヴァー・アリアの転用は極めて少ないといえよう。

最後にペプシュが関与した序曲と劇中歌の和声づけについてふれておく。序曲はやや符点の多い緩徐部分(B Dur, 4/4)と小さな模倣を含むジグ風のアレグロ部分(B Dur, 12/8)から構成される。とりわけ後半では、47歌でも歌われる有名なバラッド《I'm like a skiff on the

ocean tossed》《Happy Clown》《Walpole》ともよばれる)のモチーフが展開される。一方、ペプシュのバスの特徴は、その後のT.A.アーンによる改訂版と比較すると明らかである。例えば67歌の《Green Sleeves》では、機能と声重視した動きの細かいアーンのバスに対し、ペプシュは民謡の素朴さを生かして旋法的和声と長い音価のバスを用いている(楽譜4, C.W. Hughes, PP.61~62)。

## 楽譜 1

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system begins with a decorative initial 'T' in a square frame, surrounded by ornate scrollwork. The piano part includes a dynamic marking 'mp'.

**System 1:**

*T* hro' all the em-ploy-ments of life Each  
 In je-dem Be-ruf weit und breit Be-

**System 2:**

neighbour a-bu-ses his bro-ther; Whore and Rogue they call Hus-band and  
 schummt der Bru-der den Naeh-bar; Dieb und Dir-ns heist heut Mann und

**System 3:**

Wife: All pro-fes-sions be-rogue one a-no-ther. The  
 Weib, Kein Stand hält den an-dern für acht-bar. Der

**System 4:**

Priest calls the Lawyer a cheat, The Lawyer beknaves the Di-vine. And the  
 Prie-ster den Rich-ter ver-dammt, Der meint dann, der Pfaf-fe be-trügt. Und der





## 参考文献

- テキスト及び楽譜, G. Calmus, *Zwei Burlesken aus der Rokokozeit*, PP.64~216, Berlin, 1912
- 訳文テキスト, J.ゲイ, 乞食オペラ, 海保真夫訳, 法政大学出版局, 1993, 訳者解説, PP.159~187
- A. V. Berger, *The Beggar's Opera, The Burlesque, and Italian Opera*, *Music and Letters*, Vol. XVII, No.2, 1936, PP.93~105
- M. Boyd, J. Chr. Pepusch, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.14, PP.357~360, London, 1980
- F. Kidson, *The Beggar's Opera*, Cambridge, 1922, rep., Westport, Connecticut, 1971
- C. W. Hughes, J. Chr. Pepusch, *The Musical Quarterly*, Vol.31, 1945, PP.54~70
- W. H. Rubsamen, *Ballad Opera*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.2, PP. 79~82
- G. Tufts, *Ballad Operas: A List and Some Notes*, *The Musical Antiquary*, Vol.4, 1913, PP.61~86
- 今井民子, J. A. ヒラーのジングシュピール研究, 東京芸術大学修士論文, 1989
- D. J. グラウト, 服部幸三訳, オペラ史(上), 音楽之友社, 1971第3刷

(1998, 12, 24受理)