

G. F. ヘンデルのオペラ・アリアにおける 〈アフェクト〉表現 (I)

村 原 京 子

Die Darstellung der Affekte in der Opernarien Georg Friedrich Händels (I)

Kyoko MURAHARA

§. 序

〈アフェクテンレーレ (情緒論)〉は、18世紀音楽美学の主流を成す理論である。従って、当時の音楽を論ずる際に、常にその主張の拠り所となるのは、〈アフェクテンレーレ〉であり、“バロック音楽の神経中枢”^(註1)としての〈アフェクト〉の概念に接近する事が、ヘンデル・オペラ理解の根本原理となる事は云う迄もない。これを論ずる事は、今日の意味での音楽美学の専門分野に在るのではなく、むしろ、ハイニヒェン Johann David Heinichen (1683~1729)、マッテゾン Johann Mattheson (1681~1764)、シャイベ Johann Adolf Scheibe (1708~1776)、マールブルク Friedrich Wilhelm Marpurg (1718~1795)、クヴァンツ Johann Joachim Quantz (1697~1773) などの実践音楽家の筆による理論書に裏付けられた作曲学の領域に在ると云える。この事実は、〈アフェクテンレーレ〉は、決して理論的思索が問題なのではなく、実践に於る適用が問題なのだという事を意味している。ヘンデルは、〈アフェクト〉の概念を音楽の中でどの様に処理し、表現したのだろうか。ヘンデルのオペラ作品を、単に作品研究としてではなく、18世紀精神の中で捕えるというのが、「ヘンデル研究」に於る、筆者の当初からの目的であった。しかし、今日演奏の舞台に登る事すら稀であり、楽譜としてのみ存在する彼の40曲にのぼる長大なるオペラ作品を概観する事、その傾向性を求める事、カンタータ、オラトリオとの関連を探る作業が優先し、〈アフェクト〉の問題は極めて表面的に扱って来たに過ぎなかった。〈アフェクテンレーレ〉によって決められたバロック時代の音楽家共通の精神的態度を考慮し、ヘンデル特有の〈アフェクト〉表現、表現形式を究明する事を、今後数年間の課題とする。

§I. 18世紀の理論書にみる〈アフェクト〉^(註2)

18世紀音楽と〈アフェクト〉の関係が論ぜられる時、常にその規範となるのは、マッテゾンの「完全なる楽長 Der vollkommene Kapellmeister (1739)」である。この著の中で述べられているマッテゾンの〈アフェクト〉概念、即ち、それは彼の音楽観であり、又、18世紀共通の音楽観と云

える。〈アフェクト〉を音楽の最も重要な要素とする意識が、老大な書を貫いている。

この書の中でマッテゾンには、人間の心情について知る事が、メロディーを創作する際、最も大きな役割を有する事であり、従って賞讃すべきアフェクトなしに起った事は、いかなる事も全く意味が無く、無価値であると主張している。そして彼にとって、音楽の目的は、この〈アフェクト〉の表現により、声楽・器楽の手段を借りて、神を最も美しく讃美する事であった。マッテゾンの展開する〈アフェクト論〉の中から、1) 個々の〈アフェクト〉の列挙とその音楽上の表現について、2) リズムと〈アフェクト〉について、3) 楽曲形態とそのメロディーの特性について、以上三点を重点的に考察し、ヘンデル作品との関連に於て必要と思われる〈アフェクト〉を選択する。

個々の〈アフェクト〉を説明するに先立ち、マッテゾン自身の〈アフェクト〉に対する観方が窺える。

“どの様なものがアフェクト (Leidenschaft) であるか、それはどれだけの数があるか、またどんな方法で、それらを起したり、動かしたりするかは、音楽家 Kapellmeister よりも、完全な哲学者に論及させるべきであるが、音楽家は必ず、人間の心の動き Gemüts-Neigung は徳 Tugend の真の素材であり、徳は良く整えられ、巧みに抑制された心の動きに他ならないという事を知るべきである” また “自然科学に精通している人 Natur-Kündiger は、我々の〈アフェクト〉 Gemüts-Bewegung が、本来どの様にして起るものか、いわば、肉体的にどんな状態であるかについて言う事が出来る。この点について未経験でないという事は、作曲家にとって非常に役立つ事である” とする彼の主張は、“〈アフェクト〉は人間の体内の動物精気 Lebens-geister の運動によって起され、維持され、強められる” というデカルト René Decartes (1596~1650) の説を引くものである。なお、マッテゾンは、Affekte, Leidenschaft, Gemüts-Bewegung という語を任意に用いているが、これらの語は〈アフェクト〉と同義に用いたものと解釈する。

以下、個々の〈アフェクト〉の列挙と説明を記する。

〈喜び〉Freude: 喜びは動物精気の拡大であるから、この〈アフェクト〉には、広い、非常に幅広い音程が最も適している。

〈悲しみ〉Traurigkeit: 悲しみは動物精気の収縮であるから、この〈アフェクト〉には、狭い、非常に狭い音程が最も適している。

〈愛〉Liebe: 愛は動物精気の拡散を根底に有している。愛は音楽に於ても、他の〈アフェクト〉よりもはるかに広い場所 Raum を占めているから、他の全ての上に置かなければならない。どの程度の、どの様な種類の愛を楽曲に選ぶかを細かに区別すべきである。動物精気の拡散は、非常に多様な形で起るから、全ての愛を同じように扱う事は不可能である。

〈希望〉Hoffnung: 希望は心情 Gemüt の、或は精神の高揚である。希望は或種の大胆さをもって心情を占める喜ばしい渴望である。

〈絶望〉Verzweiflung: 絶望は心情あるいは精神の全くの落下である。

〈欲望〉Begierde: 欲望は愛から分つ事は出来ないが、愛は現在を、欲望は未来を望むという事

そして欲望は時折、烈しさ、焦燥を有するという事に違いがある。憧れ Sehnsucht, 渴望 Verlangen, 望み Wunschen, 努力 Trachten, 熱望 Begehren, などは欲望に属する。これらを音楽に適用する際には、それぞれの特質に従って処理されるべきである。

〈高慢〉Stolz: 高慢は虚栄 Hoffart, うぬぼれ Hochmut, と共に音楽に於て、大胆な誇張した性質を適用し、常に上昇させるのが良い。

〈謙遜〉Demut, 〈忍耐〉Geduld: 謙遜, 忍耐は、高慢の反対であり、下降音程を適用するのが良い。

〈強情〉Hartnackigkeit: 強情は、音楽に有効な〈アフェクト〉であり、音楽に表現する場合には、‘狂詩的な’ capricci と呼ばれるような、或は‘奇妙な着想’ seltsame Einfalle などを使うのが良い。

〈怒り〉Zorn: 怒り Zorn, 興奮 Eifer, 復讐 Rache, 激怒 Wut, 憤激 Grimm などは、全て激しい〈アフェクト〉に関係し、同類である。従って、柔和な快適な〈アフェクト〉よりも、あらゆる音楽上の着想を巧みに用いて表現すべきである。

〈妬み〉Eifersucht: 妬みは、詩に於ると同じく、他の7つの〈アフェクト〉——燃えるような愛、不信 Mißtrauen, 欲望, 復讐, 悲しみ, 恐れ Furcht, 羞恥 Schaum ——の合成である。従って、その表現も7つの〈アフェクト〉によってなされなければならない。

〈恐怖〉Furcht, 〈小心〉Kleinmutichkeit: 恐怖, 小心, 小胆な性質 verzagtes Wesen などは、〈希望〉と対立するものである。驚愕 Schrecken, Entsetzen も、ここに属するものである。

〈憐憫〉Mitleit: 憐憫は、愛と悲しみから合成されたものであるから、音楽に於て主要な位置を占めている。

〈平静〉Gelassenheit: 平静を一つの〈アフェクト〉と見て良いかどうかは疑問である。これは音楽に於て重要な役割を果すけれども、特別な音の動きはせずに、自己の中に静かに満足しているものである。

以上、〈アフェクト〉の列挙と表現手法を、マッテゾンは次の言葉で締めくくっている。“〈アフェクト〉と音楽との関連については、ここではこれ以上記す事をしないでおく。〈アフェクト〉には、底知れぬ海と同じようなものがある事を考えると、これについて完全な事を書くには、非常な苦勞が要るだろう。実際極めて僅かの事しか本に書けず、無限に多くの事が言われないうままに置かれて、各自の固有の自然な感情に委ねられて良いであろう。”

以上見てきたように、マッテゾンの〈アフェクト〉の選び出し方は極めて任意的である。統一路線を決める事なく、むしろ、そぞろに思いつくままに列挙している事が、人間の複雑な、捕え難い心的情緒という、事柄の性質上、却って真实性と説得力を増していると言える。彼自身“全ての〈アフェクト〉を数え上げる事は冗長に過ぎないが、最も重要なものだけは触れずにおれない”と述べているように、マッテゾンの主眼は音楽に多く適用しうる〈アフェクト〉の性質を説明する事にあり、〈アフェクト〉もその見地から選択されている。理論家である以前に実践音楽家であった彼の

記述方法は、決して整理されておらず、例えば、マッテゾンが最も重要視した〈愛〉の〈アフェクト〉を説明する間に、〈希望〉〈絶望〉が入ってくる。それらの記述はその間に特別の関係を意図したものではなく、極めて任意的な記述方法なのである。だが、彼の意識の中には、ある〈アフェクト〉と他の〈アフェクト〉との対概念といったものが存在していると解釈出来る。

次に、リズムと〈アフェクト〉について、いわば彼のリズム論を概略する事にする。

音楽に於る広義のリズムの中で、ここでは Metrik (拍節, 韻律) だけを取りあげ、詩の韻律との関係に置き、Klang-Füsse (協和の脚), と呼んでいる。古代ギリシャの韻律の組合わせを、音楽のリズムと結合させ、それに〈アフェクト〉の特性を記し、更にその用法について述べている。リズム型は26型 (二綴脚:4, 三綴脚:5, 複三綴脚:3, 四綴脚:14) に分類されている。

〔二綴脚〕

1) Spondäus (— — — —) 譜例 1

特性: 真面目, 威厳あり, 理解し易い

用法: 信仰的なもの, 威厳あるもののみならず理解し易いものを表現する時に良い。

2) Pyrrhichius (・ ・) 譜例 2

特性: 迅速

用法: 戦いの表現に適する

3) Iambus (・ — —) 譜例 3

特性: 節度あり, 楽しげ

用法: メヌエットに良く用いられる。シチリアーナにも用いられる。

4) Trochäus (Choräus) (— — ・) 譜例 4

特性: 諷刺的, かなり無邪気

用法: Iambus と合わせてメヌエットに良く用いられる。これのみでは滅多に用いられない。

〔三綴脚〕

5) Dactylus (・ — ・ —) 譜例 5

特性: / (記述なし)

用法: 真面目なものにも, 諧謔的なものにも適する。

6) Anapästus (・ ・ —) 譜例 6

特性: /

用法: 楽しいメロディー, 珍奇なメロディーに適す。真面目な楽曲に於ても有用である。

7) Melosus (— — —) 譜例 7

特性: 困難, 難渋

用法: 重々しいから行進 (特に太鼓を伴った) に適する。非常に厳格な, 憂うつな状態にも適する。

8) Tribracky (・・・) 譜例8

特性：／

用法：ジークやそれと類似したものに良く用いられる。

9) Bacchius (— — ・) 譜例9

特性：／

用法：今日メロディー作法上、少なからぬ用途を持つ

〔複三綴脚〕

10) Amphimacer (— ・ —) 譜例10

特性：／

用法：戦いの楽器に適する。

11) Amphibrachius (・ — ・) 譜例11

12) Polymbacchius (— — ・) 譜例12

〔四綴脚〕

13) Päon 1 (— ・ ・ ・) 譜例13

用法：序曲、前奏曲に用いられる。

14) Päon 2 (・ — ・ ・) 譜例14

15) Päon 3 (・ ・ — ・) 譜例15

16) Päon 4 (・ ・ ・ —) 譜例16

17) Epitritus 1 (・ — — —) 譜例17

18) Epitritus 2 (— ・ — —) 譜例18

19) Epitritus 3 (— — ・ —) 譜例19

20) Epitritus 4 (— — — ・) 譜例20

21) Ionicusmajori (— — ・ ・) 譜例21

22) Ionicusminor (・ ・ — —) 譜例22

23) Antifpactus (・ — — ・) 譜例23

用法：Iambus と Choräb から成る

24) Choriambus (— ・ ・ —) 譜例24

用法：船人のような命令的な鼓舞するような叫びを表すのに用いる。

25) Procelefmaticus (・ ・ ・ ・) 譜例25

26) Ditrochäus (— ・ — ・) 譜例26

以上、複三綴脚、四綴脚については、あフェクトの特性、及び用法に関して殆んど規定されていない。唯、リズムの長短を記しているだけである。しかしこれらは、ヘンデルの実作品に於る〈アフェクト〉の表出と照らし合わせる時、後に述べる〈混合アフェクト〉の表現用法として必要と思われるので特性、用法の無いまま記す事とした。

第三番目のメロディーの種類とその特性について述べた項で、マッテゾンは38種のメロディーを分類し、各々に規定を行っている。その中から〈アフェクト〉との関連に於て述べられているものだけを選択する。

〔声楽曲〕(世俗楽曲)

- 1) セレナータ：やさしさ
- 2) バレット：喜びと歓喜
- 3) オペラ：不安（何故ならば、力強い愛が主なアフェクトであるにしても、それは必ず嫉妬、悲しみ、希望、満足、復讐、怒り、狂気などによって多くの不安と動揺を起すから）

〔声楽曲〕(宗教楽曲)

- 4) ディアローゴ（対話）：物語的、信仰的
- 5) オラトリオ：信仰、聖なる畏怖、憐憫、神の賛美、宗教的喜び

〔器楽曲〕

- 6) メヌエット：節度ある快活
- 7) ガボット：真に歓呼する喜び
- 8) ブレー：満足、好ましい性質
- 9) リガードン：戯れる諧謔
- 10) マーチ：豪勇、大胆
- 11) エントウレー：崇高、荘厳、厳格さ
- 12) ジーグ
 - a) 一般的（イギリス的）なもの：烈しい一時的興奮
 - b) ゆっくりなもの：高慢な性質
 - c) カナリー風なもの：欲望、活撻さ
 - d) 踊るためでなく弦のためのもの：迅速さ敏速さ
- 13) ポロネーズ：特別な素直さ、自由な性質
- 14) アングレーゼ：むら気（但し拘束されない寛容、高貴な善良さを伴う）
- 15) パスピエ：軽率、
- 16) ロンドー：不動性、確固たる信頼
- 17) サラバンド：名誉心
- 18) クーラント：甘い希望
- 19) アルマンド：秩序と落ち着きを楽しむ充ち足りた感情の姿を持つ
- 20) ファンタジー：想像、幻想
- 21) ソナタ：移り気と快適
- 22) コンチェルト・グロッソ：享楽
- 23) シンフォニア：ダ・キエザ（他の2つより控え目）、ダ・カメラ、デル・ドラマ、これら三者

共作品自体に表われるアフェクトに従うべし

24) 序曲：高潔

マッテゾンには、メロディーの種類を声楽曲と器楽曲に分けているが、ヘンデルはオペラ作品（アリア）に於て、メヌエット、サラバンド、ジグ等々のリズム、旋律を用いているので、マッテゾンの規定、記述がどの様に關係してくるかその都度詳査する事にする。

§II. ヘンデルのオペラに於る〈アフェクト〉とその表現技法

既に見て来た様にマッテゾンは思いつくままに〈アフェクト〉を拾い上げ羅列して来たが、ヘンデルの百余曲に及ぶアリアを〈アフェクト〉によって分類しようとする時、先ず〈アフェクト〉それ自体の整理分類の必要に迫られる。“底知れぬ海の如くにある〈アフェクト〉”とマッテゾンも述べた様に、溢れる様に豊かな種々のメロディーを分類しようとする試みは、確かに一方では危険に充ちている。“分類”とは、ややもすると“束縛”を意味する事になるが、歴史的にスタイルを調べるために“分類”は不可欠な前提であり、それは様々な人、学派、国、型式、ジャンル、とりわけ構造要素に適用される。分類の重要な手段となるのは、メロディーであり、単にリズムと韻律にだけ基いた分類では一面的で片手落ちなものになってしまう。しかも〈アフェクト〉という抽象的情緒を扱いながら、一貫した観点に従った論理的方向を持った分類をするという事は、至難と言わねばなるまい。マッテゾンの著の中で18世紀特有の〈アフェクト〉表現、その妥当性を客観的に認めた上で、人間の心理的瞬間、色々な種類のアフェクト、また音楽の形式、主題・速度を分類のための原則として選びながら、アフェクト内容と音楽の一致を求めてみたいと考える。勿論18世紀の音楽理論をマッテゾンだけに求めるのは一面的であり、冒頭にも述べた通り、当時の多くの理論家兼実践音楽家の主張に目を向けなければならない。その中でもとりわけ〈アフェクト〉に関する記載が克明なマッテゾンを中心に、哲学者のヴォルフ、理論家のクラウゼ、クヴァンツ^(註3)の著を参照しながら、ヘンデル・オペラに於る〈アフェクト〉を規定した。

大分類は、ヴォルフの方法に倣うのが最も便利であると考えられる。即ち、彼は、全ゆる〈アフェクト〉は Lust (快いもの) と Unlust (不快なもの) に分類出来ると主張するのである。根本的に喜びと悲しみ、即ち、人間の積極的な感情と、消極的な内に籠った感情とに大別しているのである。その上でそれぞれの〈アフェクト〉グループは、自己に対する感情と他者に対する感情に、対概念として分類する事が出来よう。

I. Lust

喜び Freude affecti jucundi (喜ばしいアフェクト)

1. 愛

自己の幸福、或は他者の幸福に際しての自己の喜び

1. 憎しみ

他者の不幸に際しての喜び
(侮蔑嘲笑とは異なる)

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 2. 満足
喜ばしい慰安, 幸福 (最高に喜ばしいアフェクト) | 2. 侮蔑, 嘲笑 Irrisio
他者の肉体的欠陥, 欠点についての喜び |
| 3. 栄光
我々に示された敬意, 敬服への喜び, 名誉心の喜び | 3. あざ笑い
不合理 (馬鹿げたこと), 笑い草への喜び |
| 4. 希望, 期待
待ちわびる幸福への喜び | 4. 怒り
受けた不正に報復する喜ばしい熱望 (貧欲) |
| 5. 確信
最高級の期待 | |
| 6. 勇気
待ち焦れた幸福の実現に対する妨害を完全に克服する事の喜び | |
| 7. 快活
苦しみ, 悲しみが通り過ぎた喜び | |

II. Unlust

悲しみ Traurigkeit, affecti molesti (苦しいアフェクト)

- | | |
|---|-----------------------|
| 1. 憐憫
他者の不幸に対する悲しみ | 1. 嫉妬
他者の幸福に対する悲しみ |
| 2. 後悔
犯された不正に対する悲しみ, 最も悲しいアフェクト, しばしば焦燥, 不安と結びつく | |
| 3. 羞恥
他者による軽蔑的批判に対する悲しみ | |
| 4. 恐怖
予期しうる不幸への不安な悲しみ | |
| 5. 絶望
避ける事の出来ない来るべき不幸への深い悲しみ | |
| 6. 小心・落胆
待ち焦れた幸運が仲々厄介で困難な事に対する悲しみ | |
| 7. 願望・憧憬
期待した幸運が仲々巡ってこない事への悲しみ | |

8. 不快・嫌悪

以前には快かった事への悲しみをも含む

9. 怒り

受けた不正に対する悲しみ

恐怖（羞恥，後悔，恐怖，絶望の混合）

以上、ヘンデルのオペラ・アリアに現われる〈アフェクト〉を分類したところで、個々のアリアを速度によって分類してみよう。そうする事によって〈アフェクト〉とその表現技法との繋がりが納得出来る。

18世紀の速度用語は、単に時間的速度を表すばかりでなく、演奏の気分や方法をも示していた。即ち速度と〈アフェクト〉は密接な関係にあったと言えるのである。

彼のアリアの中で速度指示の無いものも多々あるが——特に初期の作品——、それとて音型その他の点から速度を決定する事は容易であろう。それらは 1) アレグロ型、2) ラールゴ・アダージョ型、3) アンダンテ型の3つのグループに分けられる。唯考慮せねばならないのは、テンポの指示が、ヘンデルの時代と現代とでは、速度それ自体に於ても、（アンダンテが現代よりもかなりゆっくりだったというように）、違うという事である。アレグロ型のアリアはおよそ Lust 的アフェクトの表現に、又ラールゴ・アダージョ型のアリアは Unlust のアフェクトの表現と結びついていると断言出来る。それではアンダンテ型のアリアがいかなる〈アフェクト〉の表現に用いられているか。特に温やかなやさしい愛の表現にはこのグループが好んで用いられている。又、先に述べた様な数種のアフェクトの交錯した混合アフェクトの表現には、アンダンテ型のアリアが最も適していると言えよう。感情表現の場としてのアリアには、当然、人間の複雑な心的状況の表現が要求される。例えば喜びと苦しみの間を揺らぐ精神状態などを表す〈混合アフェクト〉と呼べるような状況は、この中庸よりややゆるやかなテンポに托されたのである。

☆ アレグロ型アリア

ヘンデルのオペラに於てアレグロのアリアは、ほぼ他のグループの総計に匹敵する。著者の分類によると、全950曲余のアリアの内アレグロと解すべきものが550曲余、ラールゴ・アダージョに属するもの220曲余、アンダンテ・アリア230曲余になる。アレグロはオペラの筋の劇的發展に必要な動きと興奮をもたらす事から、彼が好んで用いたと解釈出来る。従って、喜び、戯れ、気まぐれ、侮辱と恨み、挑戦と憤激、また戦い、英雄の行為などを表現しようとする時、即ち Lust 的アフェクト、動的感情の表出には躍動する速いテンポを想定したと考えられる。アレグロのアリアの大半は2分の2拍子である。今日では2分の2拍子を“Allegretto”と言うが、ヘンデルの楽譜に於ては、このアラ・ブレーヴェは、表情標語、アフェクトを表す用語でもあった。この拍子は、この種のアリアになくてはならない堅固さ、強さを与えるものである。楽しげな、或は興奮のアフェク

トは豊かな生き生きとした感動的な旋律によって一層高められる。この動的アフェクトを表すアレグロ・アリアの旋律線は、概して上昇的な動きで始まり、テキストに内在する高揚するエネルギーを示す。時折このメロディーのエネルギーは15~25小節の間、休みなく駆廻る (ex. 1)。

ex. 1. 《トロメオ》 p. 20 (20小節間), 《アタランタ》 p. 14 (19小節間), 《フロリダンテ》 p. 87 (24小節間), 《アグリッピーナ》 p. 77 (22小節間) (註4)

アレグロ・アリアのグループに於て、ヘンデルは明らかにイタリア楽派の影響を示している。その多くは、短いフレーズ、ゼクエンツ、フレーズやパターンの繰返し、シンメトリックな均整のとれた構造から成っている (ex. 2)。

ex. 2. 《テセオ》 p. 17, 《ムツィオ・シェヴォラ》 p. 22, 《アマディージ》 p. 52, 《ポーロ》 p. 15,

民族的アリア

アレグロ・アリアの多くは民族的な性格を持っている。ヘンデルの中に民族的なものを追求すること、即ちそれは、ヘンデルという芸術家の本質を推論する事にもなる。故郷を越えて、イタリア、フランス、イギリスの民族的流れを自己の感情の流れの中に拾い挙げ、彼特有の生き生きとした姿で表わしたもののの中に、その源を見つけ出す事は容易ならぬ事である。民族的な型に於ては、アレグロ・アリアの大半がそうであるように楽しげな興奮のアフェクトが支配し、純粋な全音階、基本三和音のメロディー、音の繰返し、ゼクエンツ、また、4度、5度、6度、8度の単純な音程跳躍などで表れる。そしてこれらは殆んど8分音符から構成されている。

さて次に、メロディー構造の個々の具体的な点について論じなければならない。楽曲構成上から見て旋律は、対称的な音型の反復による型 Lied タイプと、1つの素材から、その後の発展を紡ぎ出していくような型 Fortspinnungs タイプの2つに分ける事が出来る。この本質的特徴をフィッシャーは次の様に述べている(註5)。リート・タイプは、2つのフレーズ (α , β) から成っているグループが楽段の前提部を作り、それは後の部分で完全に繰返される。この際全く変らないか、第2部に於て β の部分に修飾が加えられるかであり、いずれの場合にも α の部分は文字通り繰返される (ex. 3)。(譜例27)

ex. 3. 《アルチャーナ》 p. 80, 《フロリダンテ》 p. 84.

一方、Fortspinnungs タイプは、全終止或は半終止の次に、1つ或はそれ以上のゼクエンツから成る“Fortspinnung 紡ぎ出し”が続く。そして多くは結尾としての第3のグループ (γ) が全体を

終結する。このタイプのメロディーは愛のアフェクト、とりわけ希望に満ち溢れた愛のアフェクトを表現する際に用いられる (ex. 4.) (譜例28)

ex. 4. 《アルミーラ》 p. 57, 《アグリッピーナ》 p. 20.

民族的アリアに於る低音進行は、常に単純明快であり、簡潔なメロディーを支えている。ヘンデルは決して定型に頼るという事はなかったが、民族的なアリアの低音進行をしばしば、アルベルティ・バス、ムルキー・バス、トロンメル・バスに依っている (ex. 5)。

ex. 5. 《フロリダンテ》 p. 10, 《ジュスティーノ》 p. 111, 《タメルラーノ》 p. 109, 137, 《シッラ》 p. 12, 《テセオ》 p. 17, 《ジュスティーノ》 p. 14, 《アリアンナ》 p. 78, 《ソザルメ》 p. 94, 《ファラモンド》 p. 62, 《アルミーラ》 p. 11, 《アルチャーナ》 p. 122,

こうした低音声部の動きを見ると、メロディーのみならず、バス声部が〈アフェクト〉表現に大きな役割を果している事が明らかになる。移り進むアルベルティ・バスは、‘愛’の表現に参加し、太鼓を打鳴らす様なトロンメル・バスによって‘怒り’‘恐怖’のアフェクトを表現する。

和声も鮮明で、主和音、属和音を中心とし、その周囲を回転している (ex. 6.)。

ex. 6. 《デイダミア》 p. 126, 《アレッサンドロ》 p. 115, 《フラヴィーオ》 p. 32,

以上述べて来た通り、民族的な型に属するアリアは、リズム、メロディー、ハーモニーすべて単純、明快である。しかも四声部を越える楽譜は極めて少なく、終始あるいは部分的にユニゾンを使用したり、三度の平行で一声部を伴わせたりする事によって声部を少なくしている。このユニゾンの使用法に関して、フレーゲルが、“当時の聴衆や歌手の趣味を考慮したものである”^(註6) と言っている通り、このユニゾンのハーモニーの美しさは聴衆を満喫させるに足るものであり、浄化された静かな〈アフェクト〉の世界に導いてくれる。

英雄的アフェクトのアリア

オペラが貴族から広い市民層に根を張るにつれ、台詞も根本的に変化した。即ち従来の牧歌的要素に比べて、人間が直接携わった歴史領域——古代ギリシャ・ローマの偉大な人々の賛美——が聴衆の興味をゆさぶった。シーザーやアレクサンダーなどの英雄行為に彼等は熱狂し、誇りを感じたのだった。非現実的な牧歌詩や神話に対する反動でもあったろうか。ともあれ、この意識革命と共にオペラに新しいアフェクト領域——激しい英雄的アフェクト——が現われた。そしてゼーノとメタスタージオのリブレット改革、その美的傾向の重視と共に、英雄的アリアはオペラに於て長く続

く確固たる地位を築いていったのである。‘英雄’，我々はそれを強い激しいものとの結びつきに於て連想する。そこにはあらゆる激しい感情——怒り，妬み，勇気，復讐，戦い，勝利等——が渦巻いている。マッテゾンの激しいアフェクトについての記述^(註7)によると，“怒り，妬み，復讐，勇気，憤激は，柔和で快適な熱情と同じく，音楽にする場合多くのそれにふさわしい表現がなされるべきである。しかもその際に，ただ煩雑な騒ぎをし，勇ましく激怒するだけならば，それは間違っている。多くの人々が考えるように符鉤の多山ある音符を並べるだけでなく，この激しいアフェクトの特徴は特別な方法を必要とする。従ってそれにふさわしい歌い方で強い印象が与えられるべきである。” マッテゾンは決して一定の表現型を強要していない。” あらゆる可能な表現” とすると，ヘンデルはこの〈アフェクト〉の表出にいかなる手段を用いたであろうか。

彼は，憤激，復讐，勝利を固い決然たる筆法で描き出している。英雄を描くのにヘンデルは，勇壮，力，エネルギーを表現するモチーフを生み出した。多くの創意工夫の中で，第一に注目すべき事は，高らかな英雄的コロラトゥーラの使用である。これは英雄と戦いのアリアの性格づけに有効な役割を演じる。第一級のコラトゥーラ歌手の出現もあって，ヘンデルの作品には彼等の技量の披露の場が至る所に見られるが，聴衆や歌手の好みであるばかりでなく，やはりこの手法は〈アフェクト〉表出を第一とした18世紀音楽家ヘンデルの本領だった (ex. 7.)。

ex. 7. 《アルミーラ》 p. 19, 91 《リナルド》 p. 16, 48 《シッラ》 p. 38, 《シロエ》 p. 9, 《オートーネ》 p. 24. etc.

又，これらのコロラトゥーラ旋律は，伴奏部にオーケストラのユニゾン，オクターブ重複の手法を用い，声とオーケストラの響きの主体を入替える事により勇壮なアフェクトを表出している。しかし，英雄的なアフェクトの旋律を，高らかで誇らしげなコロラトゥーラにのみ頼っているわけではない。その激しさを表わすのにヘンデルはしばしば休止符を巧みに使用した。休止を挟んだ音型は大概，ゼクエンツで発展する。歌われる部分よりも，休止が一層多くを語っていると言わねばなるまい。絶高頂に達した激しいアフェクトは，ぶっきらぼうな程の集約的な表現によって我々に立ち向かってくる。従ってその殆んどが最も高潔な和音的動機である事は疑いが無い (ex. 8)。

ex. 8. 《アグリッピーナ》 p. 125 《リナルド》 p. 26.

あらゆる手段を用いて激しいアフェクトを表わす旋律を支える低音声部は，明晰であるが，しばしば激しい跳躍が見られる。そしてトロンメル・バスやムルキー・バスよりも更に激しいアフェクトの表出に時としてヘンデルはスケール・バスを用い，苦悩や怒りのアフェクトを表出している (ex. 9)。

ex. 9. 《ラダミスト》 p. 48.

オーケストレーションは豊かで豪華で、英雄アリアではホルン、戦いのアリアではトランペットを高らかに吹鳴らす。こうした楽器の使用は、楽器とアフェクト、調性とアフェクトの問題ともからまってくる。引続きこうしたテーマを研究課題としたい。

《リナルド》 p. 104 の“Or la tromba, さて、ラッパよ” (D-dur) は、和音的モチーフ、シラビック・モチーフ、軽快なモチーフがコロラトゥーラで交錯する英雄アリアである。ここに於て声と第1トランペットは対話し、声の他の部分では全オーケストラが、4本のトランペット、ティンパニーと共に強い対比をもたらす。騎士道精神はまさに輝やかなしい技巧で描き出される。こうした例はヘンデルのオペラの中で多々見られる (ex. 10.)。

ex. 10. 《フロリダント》 p. 28. 《テセオ》 p. 56, 《リナルド》 p. 4, 13, 54, 《ロデリンダ》 p. 9, 《ジュスティーノ》 p. 95, 《デイダミア》 p. 7, 《ロタリオ》 p. 90, 《アルミーラ》 p. 69, 96, 《エツィオ》 p. 108, 《パルティノーペ》 p. 46, 《ファラモンド》 p. 118, 《アリアンナ》 p. 19, 58, 《ロドリゴ》 p. 30 《ソザルメ》 p. 29.

この他、アレグロ型アリアの中に分類されるものとしてガボット・アリア、メヌエット・アリア、ジグ・アリアの様式化された舞踏のリズムがある。しかし、これらに就ては後稿に於て舞曲リズムとしてまとめて論及する。

☆ ラールゴ・アダージョ型アリア

数に於てはアレグロ・アリアの半数にも充たないが、ラールゴ・アダージョ型のアリアは、劇的作曲家としてのヘンデルを最も顕著に表わしている。人間の心の内奥、Unlust のアフェクトを、ヘンデルはラールゴ・アリアに於て導き出しているのである。これらのアリアの1つ1つに於て、彼は非常に個性的な音楽、劇的節づけをした。哀愁的牧歌的気分、暗い寂しい愛、平和への憧れ(切ない願い)、運命に対する嘆きと抵抗などが、このグループの根本的気分であり、悲嘆、苦悩、深い嘆き、尽きる事のない悲しみがこれらを貫いている。ラールゴ・アリアの中で最も魅力的なシチリアーノの繊細で、牧歌的・田園的気分、またサラバンドに於て表わされる激しい苦悩に就いては、後稿に於て述べるが、その旋律の美しさ、歌唱が歌唱で完結する充実感、ヘンデルの時代のみならず、今日の我々をも充ててくれるに足るものである。

ラールゴ・アリアは、カンタビレの特徴であるなめらかな曲線も、サラバンドにみられる短く劇的なフレーズに於ても自在である。ヘンデルの音楽に於る3/8, 3/4拍子の自由なカンタビレは人間の深さと高貴さを表わしている。表現の簡潔さ、率直さ、真実性がそれらの1つ1つを特徴づけており、単純な形式の中で深い劇的感情を具現している (ex. 11.)。

ex. 11, 《ラダミスト》 p. 6, 《ロデリンダ》 p. 6, 《オットーネ》 p. 55, 《イル・パストロ・フィドー》 p. 31, 《シッラ》 p. 22, 《セルセ》 p. 6, 《アグリッピーナ》 p. 50, 《アマディージ》 p. 46

4/4 拍子のラールゴ・アリアには、深さの中に安らかな落ち着き、静けさ、秘かな喜びなど牧歌的優美さが漂っている (ex. 12)。

ex. 12 《リナルド》 p. 31, 《アルミーラ》 p. 14, 《パルティノーペ》 p. 63.

これらのアリアの伴奏部は、普通5声部を越えず、一般に各声部は独立して扱われている。大変動の中で深い苦悩、深い悲しみを伝えるアリアのメロディーは、フレーズの簡潔さ、朗読的リズム、休符による静止、劇的構成などの特徴を示している。モザイクのような小さな構成単位から成り、統一のとれた全体へと発展するところにこれらのアリアの美しさがある。

☆ アンダンテ型アリア

このグループのアリアは、まさにそのテンポの性質によって中庸な強さのアフェクトを伝えている。そして様々な感情の交錯する混合アフェクトの表出にアンダンテ・アリアが用いられる。ソフトでデリケートなアフェクト——喜ばしい興奮から悲しみの侮辱まで——がアンダンテ・アリアの内容の大半を占めている。様々なアフェクト表出ゆえに、他のテンポ・グループよりもこのグループの中には、楽句や動きに著しい変化さえもが目立っている。アンダンテ・アリアのアフェクトの大半を占める“*affetti amorosi*”^(註8)の表出を担う最も有力な形式はメヌエットである。即ち、このアフェクトは3拍子によって支配されているとも言える。そこには、しばしば音階的な上昇、下降、或は単純な響きの跳躍がある。ハーモニーは響きが良く、鮮明で、まれには半音階的な使用も見られる。伴奏は概して薄く、透明であり、時折フルート、オーボエ、バスーンが弦楽オーケストラに加えられる。騎士、貴族を表現しようとする時にはホルンを使用する事により厳やかな雰囲気を表出した (ex. 13.)。

ex. 13, 《アルミーラ》 p. 23, 《オットーネ》 p. 110, 《ジュリオ・チェーザレ》 p. 69 《ポーロ》 p. 90,

アンダンテ・アリアの中には、当時最も美しいとされ、人気のあったアリア、《アルチャーナ》p. 100の“*Ombre pallide* 青白い影”がある。怒りを伴った願望を表わすこのアリアを、ライヒテントゥリットは、“この曲とそれを導く伴奏付レチタティーヴォは、ヘンデルの芸術の代表的な作品に属する”^(註9)と言い、ラングは“オペラ文献に於て他には匹敵するものが無い”^(註10)と称め讃えている。

なお、アンダンテ・アリアの大半を占めるメヌエット・アリアに就いては後稿に於て、舞曲のリズムとアフェクトの関連として論及したいと考える。メヌエット・アリアには、アレグロ型に属するものと、アンダンテ型に属するものがある事を付記しておく。

本来ならば、拙稿の中に譜例を全て挿入すべきところであるが、限られた頁数の中で致し方無く例証箇所の出所のみを記した。なお最小限必要な譜例のみ次頁に掲げた。

- (註1) Paul Henry Lang: Music in Western Civilization p. 436 "the nerve center of baroque music"
- (註2) Johann Mattheson: Der vollkommene Kapellmeister (1739) から引用し、その論を中心に展開。
- (註3) Christian Wolff: Psychologia empirica (1738)
Krause: Von der musikalischen Poesie (1752)
Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen
- (註4) 以後 example として引用する楽譜例は Chrysander 編: Georg Friedlich Händel Ausgabe, Leipzig, Republished by Gregg Press Incorporated U.S.A (1965) による頁。
- (註5) W. Fischer: Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. 1915 Studien zur Musikwissenschaft III, S 26~29.
- (註6) Bruno Flögel: Die Arienteknik in den Opern Händels (Phil. Diss, Halle Univ. 1928) Leipzig 1929
- (註7) J. Mattheson: 前掲書 p. 18.
- (註8) B. Flögel: 前掲書 p. 69.
- (註9) Hugo Leichtentritt: Händel p. 753.
- (註10) Paul Henry Lang: Händel p. 252.

(1979年10月15日 受理)

譜例

Handwritten musical score for an aria by G.F. Handel. The score is divided into two main sections. The first section consists of 26 measures, with measures 1 through 4 on the first line, 5 through 8 on the second line, 9 through 12 on the third line, 13 through 16 on the fourth line, 17 through 20 on the fifth line, and 21 through 26 on the sixth line. Measure 5 includes the handwritten annotation "(音程特有の型として)". The second section begins at measure 27 and spans four measures across four staves. Dynamic markings 'p' and 'B' are present in the second section. The notation includes treble clefs, various time signatures, and complex rhythmic patterns.