

G.F. ヘンデルのオペラ、カンタータにおける レチタティーヴォ技法

村原京子（本姓 田中）

（1995年10月16日 受理）

Die Technik der 'Recitativo' in der Opern und Kantaten

Georg Friedrich Händels

Kyoko Tanaka-Murahara

筆者はこれ迄、‘歌唱が歌唱で完結する’ヘンデルの aria に魅せられ、研究を続けてきた。歴大な数にのぼるカンタータ、オペラ、オラトリオ^(註1)の aria の1曲1曲を技法、18世紀のアフェクテンレーレとの関連等から探究する作業は今後も果てしなく続けねばならないが、‘歌われる’部分の研究に一呼吸置き、‘語られる’部分に焦点をあて、レチタティーヴォの作曲技法を求めるのが本論の目的である。

18世紀のカンタータやオペラの最も重要な構成要素は、セッコ・レチタティーヴォと aria だった。合唱が中心になるオラトリオに於いても、レチタティーヴォと aria は常に一對となって合唱の間に散りばめられている。物語の筋はレチタティーヴォにおいて語られ、その筋の進行の中で高められた感情は、aria の中で初めて表現のはけ口を与えられる。劇の進行に必要な戦い、殺害、死等は全てレチタティーヴォにおいて起こったのであった。従ってレチタティーヴォの機能は、物語の筋を語る事、対話を進めること、劇のアクションを展開することであった。元来、レチタティーヴォは‘語ること’に発したものであり、言葉の音節、強弱（アクセント）が土台となり、その上に作曲家自身の技法的抑揚、語りを支えるコンティヌオのハーモニー（通奏低音）が加えられるのである。従って言葉の持つ細かいニュアンスが非常に重要な問題となってくる。

本論では、イタリア語によるレチタティーヴォを中心にオペラとカンタータによって論を進めてゆきたい。

作曲年代順にレチタティーヴォ技法の変遷を見ようと楽譜を繰って、先ず気づかされるのは、ヘンデルのオペラ第一作《アルミーラ》（1704, 初演1705）と5年後の《アグリッピーナ》（初演

1707)の間(註2)に、非常に大きな違いがあるということである。むしろ《アグリッピーナ》以後、後期の作品迄、それ程違ってはいないと言える。

大変興味深い事に、《アルミーラ》では、レチタティーヴォはドイツ語で、アリアは時にドイツ語、時にイタリア語と両者が入り混じっている。ここぞという主要なアリアはイタリア語で歌われるが、物語の筋を語るレチタティーヴォはドイツ語でなくてはならなかった。従って、タイトル・ロールのアルミーラはじめ、登場人物達がイタリア語とドイツ語を区別なく語り、歌いまくるといふ面白い現象が見てとれる。これは、ハンブルグ・オペラ劇場で、ドイツ人を聴衆に上演されたものであったからと言えよう。オペラというジャンルは、当時イタリアに生まれ、発展しつつあったもので、作曲家達は各地でイタリア手法のオペラを上演し、聴衆はそれを享受したのだった。しかし、イタリア語の解らない多くのドイツ人に向かって、“大半をドイツ語で、しかしイタリア・オペラの雰囲気も出すべく、イタリア語も入れて”というのがハンブルグ・オペラへのサービスだったのであろう。

(譜例1) 《アルミーラ》Chr.50 s.54,55

Almisa (ドイツ語レチタティーヴォ)

Nein, Nein, Fernando nein; Ich würde nur mit solchem Zwange setze

der Freiheit schwere Fesseln legen Ich will nur, das man mich hit sam sein

Almisa (イタリア語アリア)

No, no non vo-glio non che sin.ca-ten ancor

《アルミーラ》のレチタティーヴォは、概して非常にスペースが広く、荒っぽいという感が否めない。更に譜例2. に示すように、6度、7度といった歌いにくい(語りにくい)音程の使用が目立っている。

(譜例2) 《アルミーラ》Chr.55 s.8

Handwritten musical score for "Almira" by G.F. Handel, showing two staves with vocal lines and basso continuo. The top staff is for Fernando and the bottom for Almira. The lyrics are in German. Handwritten annotations include "6度" and "7度" above certain notes.

Fernando
 Der hebstmich-grosse Kö-ni-gen der ich ein Freund und Fündling bin

Almira
 Die Tu-gend und der Augen mir grungsam offen-bar

《アグリッピーナ》に於いて、彼の注意力は極めて繊細になる。処女作《アルミーラ》は、レチタティーヴォ、アリア共に、当時ハンブルグ・オペラの代表者ガイザー^(註3)の影響強しというところが多々見られる。

アリアに於いても同じ事が言えたのだが、この5年間に何がヘンデルを変えたか——イタリアへの修行旅行である。イタリア・オペラの手法・語法を求めてイタリアへ到着したヘンデルであったが、ローマで彼を待ち受けていたのは、‘オペラ禁止令’だった。当時バチカンの膝元ローマでは、吹き荒れるオペラ熱に、‘オペラは不謹慎’として突如禁止令が出された矢先だった。これ迄、オペラ三昧だった貴族、文化人達は、オペラに代わるものとしてカンタータ（世俗カンタータ）を求めた。作曲家達は、カンタータをオペラのミニチュア版に仕立て、およそ2対のレチタティーヴォとアリアによって物語りの起承転結を図ったのである。本来、衣装、演技、舞台装置、etc. 無しのカンタータというジャンルであるから、それだけ一層歌唱力が求められた。それらは貴族の館でメンバー達が集まって演奏されたが、時にこっそり衣装、演技がつけられて上演されたという。この代表的サークルがアルカディア・サークルで、ヘンデルもこのサークルにメンバーとして快く迎えられた。4年間のイタリア滞在中、およそ100曲のカンタータ作曲の中でヘンデルのイタリア語手法は大きく変化したと言える。バーニーによると、“イタリアでは聴衆はセッコ・レチタティーヴォを非常に重要なものだと考えていた^(註4)。”という。

ヘンデルが語学に堪能で独、英、伊の3ヶ国語を同時に混ぜてしゃべったので聴く人は理解するのが大変だったとはいえ、当時彼にとって、‘外国語’であったイタリア語をイタリアの聴衆に向かって語ることは、並々ならぬ注意力と努力とを要したことであろう。ヘンデルは、当時イタリアの習慣に忠実に、大部分をセッコ・レチタティーヴォで作曲している。また、器楽伴奏付カンタータのうち7曲は、劇的な力を表現する手段として伴奏付レチタティーヴォによっている。カンター

タのレチタティーヴォに於ける、彼の語法の工夫、創意の豊かさが、後のオペラ、オラトリオを大きく支配していると言えよう。

第1節 セッコ・レチタティーヴォ

最も語りに近く、僅か通奏低音のみによって支えられるセッコ・レチタティーヴォは、ライヒテントリットの言を借りれば、“現代のオーケストラ・レチタティーヴォより、ずっと早くアクションを進めることが出来た”のである^(註5)。溢れるばかりに浮かんでくる旋律にペンを走らせたアリアとは逆に、レチタティーヴォにおいては、並々ならぬ苦心の跡を見る思いがする。

失意の恋人の限りなき泣き言を語っているルクレツィア・カンタータの冒頭のレチタティーヴォを例に、いくつかの点について考察してみよう。

(譜例3) ソロ・カンタータ Nr.46 Chr.51 s.32

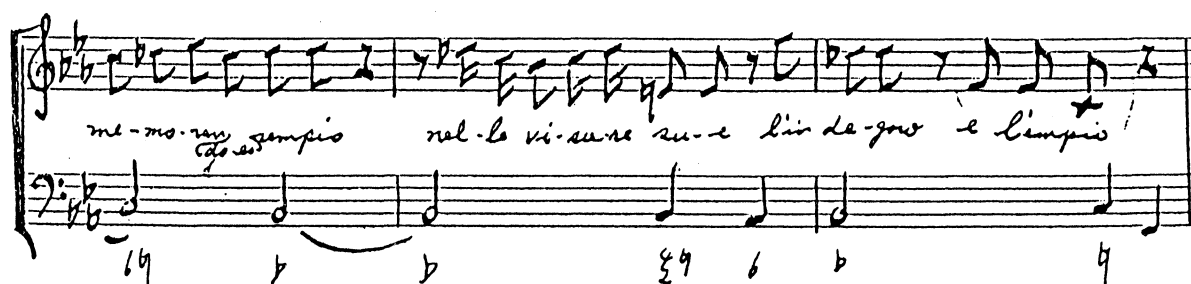
Handwritten musical score for a solo cantata, showing four systems of music with lyrics in Italian. The score includes treble and bass staves, lyrics, and figured bass notation.

System 1:
 O Nu-ni-a-ter-ni! o stelle, stelle! che ful-mi-ra-to em-pi-ti-
 6b x 29 24 24

System 2:
 non no, im-pu-gna-te a mi-ro-ti or-ni-di-stre-li voi con fo-chi To-nanti
 5 69 6 69 4 4 b 3 24

System 3:
 in-ce-re-ni-ti-ud-reo Tar-gui-nis e Ro-mae dal-la su-per-be chis-ma, o-
 24 24 3 6

System 4:
 -mai tra-bec-chi va-cil-lante glo-ro-sa appai-ato lo-mi-vo-ra-gi-ni si ce-li con
 64 19



“おゝ永遠の神々！ おゝ星よ！ 残酷な暴君を打ち殺して、私の願いを聞いて！
罪ある Tarquinio と Roma を滅ぼして！”

休止をはさんだフレーズは、非常に簡潔ではあるが変化に豊んでおり、特異な声部進行が感じられる。“O Numi eterni おお永遠の神々！”のCからFに至る5度間の下降音型は語りというより、既に旋律化している。神への嘆きに充ちた祈りが、レチタティーヴォ音型を越えた旋律的な叫びとなって、‘入り’の効果を存分に表している。このように、ヘンデルの第1レチタティーヴォの入りには、譜例4. に示すように常に計算された旋律的な動きが見られる。

- (譜例4) a. ソロ・カンタータ Nr.44 Chr.51 s.24
b. “ Nr. 8 Chr.50 s.34
c. “ Nr.32 Chr.50 s.149



再び譜例3. に戻るが、“O Stelle, stelle 星よ！”における6度と7度の跳躍に筆者は何か不思議なものを感じる。fからeへの7度の跳躍は、ヘンデル特有の7度の効果による激しさの表現となっている。かつての物まねは、イタリア語と共に彼の手法の中に同化し、むしろレチタティーヴォの単調さを救い、ヘンデル特有の効果的な技法と化していくのである。テキストの行の終りや、最後の終止に見られる声のパートの4度下降は、チェステイ^(註6)に例を見、その後スカラッティ^(註7)等イタリア・オペラ作曲家によって常に用いられた当時のレチタティーヴォの習慣的処方によるものである。ヘンデルにおいてもこの処理方が最も優勢を占めているが、2度上行、3度下

降で終止する例もしばしば見られる。調性的に見ると、このレチタティーヴォは、f-moll に始まり、b-moll をほのめかし、c-moll に移行し、第1段階を閉じる。A-dur に転調した第2段階は、b-moll を感じさせながら主調 (f-moll) に戻り、4度下降終止の後、コンティヌオが V-I のカデンツを作り、次の f-moll の第1アリアへと導く。

次に、ソロ・カンタータ Nr.29 《Lungi n' ando Fileno フィレーノは去ってしまった》の第2レチタティーヴォを見てみよう。

(譜例5) ソロ・カンタータ Nr.29 Chr.50 s.137

The musical score is presented in two systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The first system contains four measures of music. The lyrics for the first system are: "Ah! mi ganno infelice, sei così mesto. Tanto spero trovare la sem coirto la". The second system also contains four measures. The lyrics for the second system are: "tanto, spero trovare la del mio martir... re!". Below the bass line, there are numerical figures indicating the figured bass: 7b, 7, 7b, 7b in the first system, and 7b, 7b, 6, 6b 5 3 in the second system.

この曲の第1アリアも大胆な転調が見られるが、この第2レチタティーヴォにおいて、注目すべきことは、コンティヌオ声部のクロマティックな進行（半音階進行）である。常に第7音（7b）を要求しているが、声のパートがそれに応えて、コンティヌオと7度関係で進む。また“Pieta 哀れみ給え”の力の抜けたような下降も面白い。7度の跳躍というヘンデルのレチタティーヴォの特徴は、或る時は緊張を、また或る時は弛緩をもたらすと言えよう。そして martire（信仰）の語の所では、祈りをこめた全くの旋律型が当てられている。このようなヘンデルのレチタティーヴォの作り方は、言葉の音節的な問題もさることながら、‘語意’によって強く左右されているということが明白である。

絶えず生ずる方向転換、転調は、ヘンデルのレチタティーヴォの特徴の一つに挙げられるが、ここに表情豊かなデクラメーションの例を見ることが出来る。

(譜例6) ソロ・カンタータ Nr.18 Chr.50 s.81

The image shows a handwritten musical score for a solo cantata, consisting of four systems of music. Each system has a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are in Italian, and the basso continuo line includes figured bass notation and chord symbols.

System 1: *E par-ti rai, mia vit-a? nè in quel del tuo par-tir crudo momento fa-*
 Chords: b^f , b^b , $A \#$

System 2: *ria l'a-ni-ma mi-a da no par-ti-ta? Ah! se un-du-ro tor-men-to*
 Chords: $d:$, b , $\#E:$, $\#$, b (his \rightarrow c)

System 3: *nel ri-nen-sar-vi sol qua-si mi-ur-ci-de che fa-rà quel do-lo-re ch'al*
 Chords: $b^c:$, $F:$, b , $b^b:$, b , b^b

System 4: *-lo-ra (ah-me!) per gli occhi miei con tut-ti gli stra-li an-chi mi do-ra sul core?*
 Chords: b , $C:$, b , b , $D\#$

f-moll で始まり，3小節目で A-dur に転調，4小節目では d-moll 終止。第5小節で E-dur，第6小節の *tormento* (苦悩) で d , f , his の3和音を要求し，次の小節で his を c に読み替え，エンハーモニック転調して突然 C-moll へ。さらに第8小節で，F-dur, b-moll，そして g 音の属7和音 ($g h d e$) を鳴らし完全終止の C-dur。なおその上，最後の13小節で1拍の和音だけで D-dur。最後の1拍に疑問詞 (?) が託されていると言える。目まぐるしく転調し，悲しい出来事を語るレチタティーヴォである。この曲の第2レチタティーヴォも Es-dur に始まり途中で突如 D-dur, H-dur に転調，E-dur で閉じるという甚だしい変化を見せている (参照：同曲第2レチ Chr50 s.84)。

以上，大胆な転調例として述べた，Nr.18 《E partirai, mia vita 私の命よ，逝ってしまうのか》は，全く同じテキストによる Nr.17の改作である。原曲と改作の第2レチタティーヴォを比較する

ことによって、先に述べたレチタティーヴォにおけるヘンデルの苦心の跡が理解出来よう。

(譜例7) a. ソロ・カンタータ Nr.17 Chr.50 s.79

b. " Nr.18 Chr.50 s.84

a.

fa-ranno il mio morir più che mori- - - re

b.

fa ranno il mio morir fa ranno il mio morir più che mo-rire.

上記譜例 a. b. に見るように、声部進行、コンティヌオの進行、ハーモニーの複雑さ等、改作曲は、はるかに洗練されている事が明らかである。

ヘンデルのレチタティーヴォ作曲の苦心を、更なる一例によって推論したい。

(譜例8) a. ソロ・カンタータ Nr.56 Chr.51 s.93

b. " Nr.57 Chr.51 s.99

a.

e co-me in va-rio lo-co, vit-ti-ma troppa fi-da, ar-do nel fo- - - co.

b.

e come in vario lo-co, vit-ti-ma troppa fi-da ar-do nel fo-co

この2曲は、やはり同じテキストによる《Sento la che ristretto 私は感じる》の第2レチタティーヴォである。上記の a. b. を比べると、レチタティーヴォとして、デクラメーションという点であきらかに b. の方が迫力があり、言葉の音節、強弱がより考慮されている。しかし a. における表情豊かなカデンツ、これも捨て難いものがある。この辺りにレチタティーヴォの難しさを見る思いがする。

先に《ルクレチア・カンタータ》において、第1レチタティーヴォの入りが旋律的で、それがヘンデルの特徴になっていることを、例証した。更にその音型が次のアリアのモチーフとなり、全体を支配している例が、ソロ・カンタータ Nr.27 《Lungi de me, pensier tiranno 私から離れて、暴虐の思いよ》に見られる。

(譜例9) ソロ・カンタータ Nr.27 Chr.50 s.122

Raci. *Lungi, lungi da me, pensier ti - ranno!*

Aria *Pen-sier cru - de - le, se moichis cre - da,*

これは明らかに同一モチーフによって、レチタティーヴォとアリアの統一をねらったものである。

カンタータにおいて、生まれたレチタティーヴォの技法は《アグリッピーナ》以後のオペラにおいて、花開く。第4作《ロドリゴ》(C.1707 初演 フィレンツェ)と第5作《アグリッピーナ》(初演 ヴェネチア)の2曲がイタリアで上演された他、その後のオペラは全て、ロンドンでの彼自身のオペラ劇場経営と関わる作品であるが、イギリス人を聴衆に、全てがイタリア語で演じられた。時に、オペラの不評の折にオラトリオを上演(演奏)して喝采を浴び、晩年オラトリオに転じていったヘンデル。音楽的にはオペラ的とさえ思える彼のオラトリオが何故、かくも絶賛されたか。その背後には、オラトリオが英語で作られた、イギリス人にとって母国語の英語で語られるレチタティーヴォ、歌われるアリア、そして壮大な英語のコーラスが人々の深い理解と共感に繋がったと解釈出来よう。

さて、オペラにおけるヘンデルのセッコ・レチタティーヴォは、増々変化に富み、フレーズは簡潔で、しばしば休符があり、絶えず方向転換が起こる。感情的興奮、闘争の場等では、激しさを増し、対話の交換が急速になり、感情的乱れ、劇的アクションを一層強く伝える。

(譜例10) 《ラダミスト》Chr.63 s.22

Farasmane Radamisto Farasmane Radamisto

Se-qui-la, oh figlio Ma tu? Nul-la pensar; venne ubbi di-aci, e muori Ma

tu morir do-vrai? di me molla ti caglia (Gene-ro-sa tan-zon!) Co-si mi in

no-xi? Son pa-dre, e Re; co-si comando; par-ti! Ah! de-

更にオペラでは、語ることの美しさ、対話の美しさが至る所で感じられる。数人のおしゃべりが重なり合って、1つの音楽パターンを形成しているような箇所には、しばしば出会うのである。その時、レチタティーヴォであることさえ忘れてしまいそうな錯覚に捕らわれる。

(譜例11) 《ジュリオ・チェーザレ》Chr.68 s.109

Sesto Cesare Achilla

Ah see le ra to! Ah! in-ni-guo! da per a vella in

moglie contro le-sa-re or-di lial ta con-giu-ra Ah traditor! Fel-

Achilla

lo-ne! sol per ca-gion di ven-di-car-sim giorno contro il Ri-to-le-no.

対話において、一方がセッコ・レチタティーヴォ、もう一方がメロディーを歌っているものが見られる。例えば《アグリッピーナ》において、ポッペアが眠っているふりをしてしていると、オットーネが彼女にアリオーツを歌う。そのやりとりは、セッコ・レチタティーヴォとメロディーの何とも言いようのない美しい調和を成している。

(譜例12) 《アグリッピーナ》Chr.57 s.85

Poppea *Ottone*

Ot-to-ne tra-di-to-re! An-chi' il son-no, oh dio, l'in-

gan-na, perch'io sem brunnin-fe-de-le!

Poppea *Ottone*

In-gan-na-tor cru-de-le! dim-mi al-mon, qual sia il ful-

tr

li-re che ca-gio-na il tus-si-go-re?

第2節 伴奏付レチタティーヴォ

伴奏付レチタティーヴォ (Accompagnato, con stromenti) は、セッコ・レチタティーヴォとアリアの中間に位置するもので、大抵4本の弦が、和音、トレモロ、ファンファーレのモチーフの形で声の朗読を助ける。その起源は定かではないが、既にモンテヴェルディが、オペラ《オルフェオ》(1607)の中で伴奏付レチタティーヴォを使っていることから、オペラの誕生、ペリ、カッチーニの《エウリディーチェ》(1600)^(註8)に始まったセッコ・レチタティーヴォの書法とそれ程歴史的差が無い事になる。ヘンデルも最初期のオペラ《アルミーラ》から、劇的感情豊かな伴奏付レチタティーヴォを作曲し始めているし、それによって有名になったオペラも少なくない。

カンタータでは、7曲が伴奏付レチタティーヴォで作曲されている^(註9)。

最もセッコ・レチタティーヴォに近いものは、次に示すように、4本の弦が和音コードを奏すものである。

(譜例13) 器楽伴奏付カンタータ Chr.52a.s.101

The musical score is written for four staves. The top two staves are for strings (violin and viola), the third is for a cello/bass line, and the fourth is for the vocal line. The tempo and mood are marked "Largo e cantabile." The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line includes the lyrics "Look down, look down, homo - - - - - nium Saint, whilst do ce-le".

このカンタータ《Look down, harmonious Saint ハーモニーの聖人を見よ》は、チェチリア・カンタータの名で親しまれ、唯一英語によるものである。ここでは、声のパートの‘歌い’を柔らかくアルペジオで支え、テキストの‘harmonious’を表現するために楽器が使われたのである。伴奏付レチタティーヴォにおける声の線は、セッコ・レチタティーヴォに似ているけれども、幾分メロディックだと言えよう。そして弦楽器の中に感情が浸透していると言える。このような和音を持続させる伴奏付レチタティーヴォは、ヘンデルの作品の中でもむしろ数が少ない。カンタータにおいては、Nr. 2, Nr. 8 の2曲、及び Nr. 11 の前半だけがこの形に依っている。多くの場合、弦楽器によって様々な性格が与えられ、標題的な意味合いを持ったり、背景描写をしたりすることが多い。従って弦楽器の動きはスケール（音階）を使った激しいものとなる。逆に言えば、劇的な力を表現する手段として、伴奏付レチタティーヴォが用いられたと言えよう。

(譜例14) 器楽伴奏付カンタータ Nr. 1 Chr.52a s.10

Ba-la-na il cie-lo, e il
 tur-li-re che passa

“空に閃光が走り、旋風が通り過ぎる”という語り、16分音符の疾走によって、まさにテキストの背景描写をしているのである。2小節目に見られる同音連打は、荒々しい憤激、緊張等を表す伴奏付レチタティーヴォにおいてヘンデルがしばしば用いた手段である。Nr.13《Armida abandonata 棄てられたアルミーダ》の第2レチタティーヴォもこれと非常に似た手法で書かれている。

更に一層注目すべき作品は《棄てられたアルミーダ》の第1レチタティーヴォである。

(譜例15) 器楽伴奏付カンタータ Nr.13 Chr.52a s.153

Senza Basso. Die-tro l'ar-me fu-ga-ci del guerrier *da gran tempo* in la.
 - si-vo sog-giorno a re-a re-a Ar-mi-da aban-do-ni-ta

これはコンティヌオなしの非常に独創的なレチタティーヴォである。第1ヴァイオリンが最初に入り奏した後、3本の弦のアルペジオが続き、これがコンティヌオの代わりをしている。楽器の動きによって背景描写をする伴奏付レチタティーヴォには、しばしば音画の手法がみられる。それについては次の節で述べる事としよう。

オペラにおける伴奏付レチタティーヴォは当初、伴奏部は和音やトレモロを奏すだけだった。しかしカンタータ作曲を経て、ヘンデルの伴奏付レチタティーヴォは華やかさを増した。

(譜例16) 《ジュリオ・チェーザレ》 Chr.68 s.102

Giulio Cesare

Dall'on-doso pe-riglio sal-vo mi-por-taal

最もこれが目立つ《ジュリオ・チェーザレ》(1724)においては、単に和音やトレモロを持続する事を止め、表情豊かなモチーフ、また模倣のパターンなども使っている。

ロマン・ロランは、「《ジュリオ・チェーザレ》のレチタティーヴォ“Dall ondosso periglio 慈悲深い我が運命が波打つ”は特に効果的である^(註10)。」と述べているが、初演の時から、これと、“Alma del gran Pompeo 偉大なポンペオの霊が”(譜例17)をはじめとする豊かな伴奏付レチタティーヴォによって名声を博したとまで言われている。これらの伴奏部は、チェーザレの“悲しみ

の独白”の背景描写をしていると言えるであろう。更に伴奏付レチタティーヴォの中には、セッコ・レチタティーヴォが入り混じっている例（《アルミーラ》Chr.55 s.106）もある事を付しておこう。

（譜例17）《ジュリオ・チェーザレ》Chr.68 s.26

Giulio Cesare
Largo

Al - ma del gran Pompe - o,

最後に、ヘンデルの伴奏付レチタティーヴォの最高傑作と思える《アルチャーナ》（1735）の“A h! Ruggiero crudel! あゝ! むごいルッジェーロ!”の譜例を見てみよう。

(譜例18) 《アルチーナ》 Chr.86 s.97

Alcina

Ah! Ruggie-ro crudel; tu non mia-ma-sti! Ah!-

- che finge-sti an-cor, e mi in-gan-na-sti! E pun-ti-do-ra ancor, e

この曲は悲哀、愛の思い、哀愁、当惑、確固たる決意、激しい怒り、荒々しい憤激の変化を描いている。全体を h-moll が支配し、a, Es, d, cis, F, を経て Fis-dur, そして h-moll に戻る。

第3節 レチタティーヴォにおける音画技法

レチタティーヴォにおいて音画書法を用いる——当時の習慣からしても、また歴代の作曲家の作品においても稀な現象と言えよう。絵を描くが如くに音で表現する音画の殆どは動きを伴ったものである。従って、‘歌詞のシラブルに基づいた同音の連続反復と僅かばかりの抑揚’というレチタティーヴォ概念と音画は、結びつき難いものとされてきた。しかし、ヘンデルのカンタータにおいてレチタティーヴォ音画の占める位置は、その数こそ少ないが、非常に重要な、特異なものと考えられる。

それぞれの音画書法から、

- a) 視覚的な現象を音に置き換えたもの
- b) 聴覚的な現象を音に再現したもの
- c) テキストの言葉を音に直訳したもの

の3種に分類出来ると考える。

a) 視覚的な現象を音に置き換えたもの

自然界の現象を音によって巧みに表現した音画として、器楽伴奏付カンタータ Nr.11 《Coorpe tal volta il cielo こんなに曇った空》の第1レチタティーヴォにその例を見ることが出来る。

(譜例19) 器楽伴奏付カンタータ Nr.11 Chr.52a. s.122

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Violin I (Vn1) and Violin II (Vn2), both in G major. The bottom two staves are for Bassoon (Fag) and Bass (B), both in G major. The lyrics are written below the Bassoon staff: "e per le spiagge a pri - cha ca - doxo dis - si - pa - ti". The music for the recitative part (starting at measure 122) features a series of repeated notes and rests that visually represent the text "ca doxo".

(譜例19 暴風が海辺を吹き払い、落ちて散る花と葉)

第1ヴァイオリンから第2ヴァイオリンへ、そして声のパートへ、さらにコンティヌオへと受け渡される下降音型は、押し寄せてくる暴風が海辺を吹き払い、そこに咲き残っていた花や葉を、あつという間に吹き落としてしまう様子を巧みに表している。この下降音型が、作品全体(第1アリア:コンティヌオ声部, 第2アリア:全4声部がこの下降音型)を支配している点に、音画を単に音画に終わらせることなく発展させていくヘンデルの技量を窺い知ることが出来よう。このような卓越した技法から、クリュザンダーが当曲をイタリア初期の作品としている説に筆者は異論を發したい^(註11)。少なくとも、この技法は中期以後のものである。

b) 聴覚的な現象を音に再現したもの

レチタティーヴォ音画の中で、最も描写的であり、最も並外れた形態を見せていると思われるものは、ソロ・カンタータ Nr.36 《Ne11'Affricane selve アフリカの森で》の第1レチタティーヴォであろう。

(譜例20) ソロ・カンタータ Nr.36 Chr.50 s.172

The image shows a musical score for a solo cantata. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the vocal line with lyrics, and the bottom staff is the basso continuo line. The score includes handwritten annotations 'a.' and 'b.' above the vocal line. The lyrics are: 'lu - la - ti di bel - ve u - lu - la - ti di bel - ve, si - li - li di ser - pen - ti' and '- gel - li ra - pa - ci or - ni - de stri - da'.

(譜例20) 野獣の遠吠え、蛇のしゅっしゅっという音、そして貪欲なものすごい金切り声の鳥

ナポリ時代にボスキ^(註12)のために書かれたと思われる数少ないバス・カンタータの一つであるが、《アチ、ガラテア、ポリフェーモ》(1708)のポリフェーモ役で見せた、凄味の効いた素晴らしいバス、驚くべき音程によってアフリカの原生林の恐怖を描き出している。

譜例20の中で記した、a. は声をひきずるような3音と12度の跳躍によって、野獣の遠吠えを表し、さらに2度上行した同じ音型で、音量を増すことによって、野獣が一步近くへ接近して来るような不気味さを表していると言えよう。b. はまさに、蛇が草むらを‘しゅっしゅっ’と音を立てて動き回る様である。次に、c. において、猛鳥がバスの音域を越えて金切り声を発する。この様に良く動き、連続的に異様な音型を展開させるというやり方は、レチタティーヴォにおいては全く珍しい例と言えよう。しかも自然現象を、これ程までに、いささか露骨とも思われる程に写實的に描写することは、アフェクトとの関連が問題になるアリアにおいては許されない技法かもしれない。しかし、これらの非常に可動的なレチタティーヴォ声部に支えられ、次のアリアの気分を高めている。ヘンデルの技量もさることながら、ボスキという最高の、特殊な歌唱能力を持った歌手が、ヘンデルの創意に大きな力を貸したということは疑い得ない事実である。

c) テキストの言葉を音に直訳したもの

レチタティーヴォに格好の手段と思えるこの方法は、ともすると定型的で陳腐なものともなりかねない。これを巧みに、効果的に使っている例として、器楽伴奏付ソプラノ・カンタータ Nr.12 《Delirio amoros 愛の妄想》第2レチタティーヴォを見てみよう。

(譜例21) 器楽伴奏付カンタータ Nr.12 Chr.52a. s.142

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The vocal line has lyrics 'na - - - - - pi-da io scendo' with a fermata over 'na'. The continuo line has a rapid sixteenth-note passage. The second system also has a vocal line and a continuo line. The vocal line has lyrics 'ra-pir il mio be-ne'. The continuo line continues with rapid sixteenth-note passages.

(譜例21) 急いで私は駆け降りる、私の愛しい恋人を奪い

恋人ティルススの死を悲しむクロリスは、愛の妄想に捕らわれ、黄泉の国において愛する人に出会えると信じる。このレチタティーヴォは黄泉の国への旅を写実的な画法で描いている。“rapido io scendo 私は急いで駆け降りる”のところでレチタティーヴォ声部は32分音符で下降疾走する。さらにコンティヌオ声部はレチタティーヴォにおけるコンティヌオの概念の枠からはずれて、これを受継ぎ、同型で疾走する。言葉の直訳を、コンティヌオに模倣させることによって、その印象を一層強めたものである。この張り詰めた緊張は、そのまま、コンティヌオ声部の同音連打に通じている。《a rapir il mio bene 私の愛しい恋人を奪い》とものしるような同音連打。ヘンデルがレチタティーヴォにおいて、しばしば用いているこの同音連打の手法には、常に緊張感があり、アフェクトと結びついた一種の音画とも解釈出来ないだろうか。

最後に直訳の手法を用いながら、同時に視覚的な現象を描き、さらに先に述べた同音連打によってレチタティーヴォを緊張のうちに終らせている素晴らしい例を、器楽伴奏付カンタータ Nr.20 《Sponde ancor a mio dispetto 私の軽蔑するのは》のアコンパニアート（伴奏付）レチタティーヴォの中に求めてみよう。

(譜例22) 器楽伴奏付カンタータ Chr.52b s.62

4.

Vn1

Vn2

A.

fiè nel ma-rea-gita - - - - - to

6

Detailed description: This system contains measures 4, 5, and 6. It features two violin staves (Vn1 and Vn2) and two bassoon staves. The key signature is one sharp (F#). Measure 4 starts with a forte dynamic and contains a complex rhythmic pattern. Measure 5 is marked 'A.' and features a melodic line in the bassoon with lyrics 'fiè nel ma-rea-gita'. Measure 6 continues the melodic line and ends with the word 'to'.

B.

nun non con
laurea me+ne, ma nel bio spovivento cor - - - - - re la via del cielo

Detailed description: This system contains measures 7, 8, 9, and 10. It features two violin staves and two bassoon staves. Measure 7 is marked 'B.' and features a melodic line in the bassoon with lyrics 'nun non con laurea me+ne, ma nel bio spovivento cor'. Measure 8 continues the melodic line. Measure 9 continues the melodic line. Measure 10 continues the melodic line and ends with the word 're la via del cielo'.

C.

Pro-ci-pi-to-ro il fù me

Tuo ra lo tra e balla

24.

Detailed description: This system contains measures 11, 12, 13, and 14. It features two violin staves and two bassoon staves. Measure 11 is marked 'C.' and features a melodic line in the bassoon with lyrics 'Pro-ci-pi-to-ro il fù me'. Measure 12 continues the melodic line. Measure 13 continues the melodic line. Measure 14 continues the melodic line and ends with the word 'Tuo ra lo tra e balla'. The system concludes with a measure marked '24.'.

‘agitato’ という激しい言葉を直訳するコロラトゥーラによって海の大波のカーブを描かせ(譜例A), ‘corre (correre) 走る’ の語に16分音符の下降音型を与えることによって、激しく吹く風を表し(譜例B), 譜例Cで泡を立てて駆け降りる急な谷川を、2本のヴァイオリンとコンティヌオに描かせている。そして譜例最後の24小節目以後にみられる同音連打は、このレチタティーヴォの終わり迄続けられ、そのまま次のアリアへ緊張感を受け渡している。

以上の例において、別な観点から注目すべき事実は、レチタティーヴォ音画の殆どが、バス・カンタータに見られるということである。これを‘偶然’と片付けることが出来るだろうか。当時のイタリア・オペラにおいてバスはあまり重要な役を演じていなかった。ところが楽器のように良く鳴る喉を持った歌手(ボスキ)の出現によってヘンデルはレチタティーヴォにおいて、奇怪とも思える音画を描いてみようという新しい挑戦を試みた、と解釈出来ないだろうか。そしてその試みは見事に成功し、どの曲においても作品全体を引き締めていると言える。音画については、今回カンタータをみることで精一杯で、オペラにまで行きつくことが出来なかった。今後の課題として残したいと思う。

通常、言葉の韻律に忠実に、限りなく語りに近く作られるレチタティーヴォであるが、本研究によって、ヘンデルが、いかにレチタティーヴォに‘語り’以上のものを求めたかが明らかになった。ある時は、それが作品全体を支配する事さえあった。又、クロノロジー(作曲年代)不明のカンタータにおいて、時期決定の基準となり得る要素を見出す事が出来たことは、大きな収穫であった。今後、レチタティーヴォとアリアの両面からカンタータのクロノロジー研究、オペラの技法研究に臨みたいと考える。

(註1) カンタータ100, オペラ40, オラトリオ20余曲

(註2) この間, 《ネロ》(初演1705), 《フロリンドとダフネ》(初演1708)の2曲の楽譜は消失。1707年に初演されたと思われる《ロドリゴ》のレチタティーヴォは第1作と大きな違いは無い。

(註3) Reinhard Keiser (1674~1739) ハンブルグ時代, ヘンデルはカイザーのオペラから多大な影響を受けた。

(註4) Charles Burney: A General History of Music p.62

(註5) Hugo Leichtentritt: Händel s.599

(註6) Marc Antonio Cesti (1623~1669) イタリアの初期オペラに貢献。

(註7) Alessandro Scarlatti (1660~1725) イタリア滞在中, ヘンデルは多大な影響を受けた。

(註8) Jacopo Peri (1561~1633), Giulio Caccini (c.1545~1618) イタリアの初期オペラに貢献。

(註9) 器楽伴奏付カンタータ	Nr. 1	Chr.52a.	s. 10
〃	Nr. 2	〃	s. 17
〃	Nr. 8	〃	s.101
〃	Nr.11	〃	s.121
〃	Nr.13	〃	s.153
		〃	s.156
〃	Nr.20	52b.	s. 62

(註10) Romain Rolland: Handel (英語版) p.126

(註11) Karl Friedlich Chrysander: Händel s.238

(註12) Giuseppe Boschi (生死年不明) 18世紀イタリアで最も人気の高かった広い音域を持ったバス歌手。

参 考 文 献

- ・ Abraham, Gerald: Handel. A Symposium edited Geraldo Abraham London 1963
この書のなかで特に Anthony Lewis: The Songs and Chamber Cantatas
Edward, J.Dend: The Operas
- ・ Burney, Charles: A General History of Music 4vols. London 1776~89 (Reprinted 1935)
- ・ Dent, Edward J: Itarian Chamber Cantatas (Musical Antiquary 1911)
- ・ Deutsch, Otto Erich: Handel A Dokumentary-Biography Edinburgh 1955
- ・ Lang Paul Henry: George Frideric Handel New York 1966
- ・ Leichtentritt, Hugo: Händel Stüttgart und Berlin 1924
- ・ Mattheson, Johann: Der Vollkommene Kapelmeister Hamburg 1739
- ・ Rolland, Romain: Handel (英語版 by Eaglefield Hull) London 1916
- ・ Sadie, Stanley: Handel London 1968 (日本語版 村原京子訳 全音楽譜出版社)
- ・ Sasse, Konrad: Händel-Bibliographie Leipzig 1963
- ・ Schmitz, Eugen: Geschichte der weltlichen Solokantate 1954
- ・ Serauky, Walter: G.F. Händels italienische Kantatenwelt
- ・ Siegmund-Schultze Walther: Georg Friedrich Händel Leipzig 1980
- ・ Smith, William C: A Handelians Notebook London 1965
- ・ Strietfeild, R.A.: Handel London 1909 (New York 1964)
- ・ 事典 : M. G. G (Musik der Geschichte und Gegenwart)
: New Grove Dictionary
- ・ 楽譜 : ヘンデル全集 Chrysander 編 Leipzig
Republished by Gregg Press Incorporated U S A 1965