

G.F. ヘンデルのオペラ・アリアにおける 〈アフェクト〉表現 (II)

村 原 京 子

(1982年10月15日 受理)

Die Darstellung der affekte in der Opernarien
Georg Friedrich Händels (II)

Kyoko MURAHARA

前拙稿 (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))¹⁾において筆者は、18世紀の理論書による〈アフェクテンレーレ〉の概観、ヘンデルのオペラ・アリアに表われる〈アフェクト〉の分類を試みた。更に40余曲のオペラの全アリアを分析の上で、個々のアリアを速度によって分類し、〈アフェクト〉との関連を求める事で一つのまとめとした。その結果、実作品における場合、理論書に見られるよりはるかに多岐にわたる〈アフェクト〉が表出されている事、ヘンデルが当時の理論に捕われる事なく〈アフェクト〉の選択をしている事が明白になった。本稿では更に個々のアリア研究を進め、別な側面から〈アフェクト〉表現を求めたいと思う。

☆舞曲のリズムによるアリア

前稿において述べてきたように、アリアは率直な、真に劇的な表現による多くの見本を示してくれるが、一方には、劇的というよりも、非常に抒情的なアリアもある。これら抒情的アリアに対して、ヘンデルは、しばしば舞曲形式 (ガボット、メヌエット、ジーク、シチリアーノ、サラバンド) を使った。もっともこれはヘンデルの革新ではない。イタリア・オペラの他の作曲家達も同じ事をやっていたし、リュリ Lully (1632~1687) からラモー Rameau (1683~1764) に至るフランス・オペラのコーラスやアリアにおいて舞曲形式が支配していた事は良く知られている。ヘンデルの場合、これらの形式に関して注目すべき事は、工夫に富んだ処理の仕方である。それらを通して、彼は巧妙な効果を成し遂げた。彼の前任者、同時代者、後継者の中で、この特質においてヘンデルを凌いだ者がいるだろうか。この舞曲のリズムによるアリアの中のあるものは、民族的アリア²⁾と同様の、或は良く似たアフェクトが作用する。バロック時代のオペラ作曲家の意のままになった音楽様式・形式は、おびただしい数であったので、一つのアフェクトが、様々な表現手段によって描き出され得るのだった。言葉と音楽の関係、或は外的な条件——歌手の問題、時には劇場の問題等も絡んだ——を考慮し、一つの与えられたアフェクト内容に、どの様な表現手段が、最も強力に役立つか判断する事が作曲家に任せられていた。ヘンデルは、Lustのアフェクトを一面的に民族的なタイプのアリアと結びつけはせず、ガボット、メヌエット、ジークによっても表現し、Unlustのアフェク

トの表出にはシチリアーノ、サラバンドの聴衆に慣染み深いリズムを使った。これら個々の曲を調べていくと、既成のリズムから、彼が何と豊かな、変化に富んだ美しいメロディーを作り出した事かと驚嘆し、そこに楽譜に接する最大の喜びを感じずにはおれない。

a) ガボット・アリア

ガボット・アリアは、音楽的観点から見ると、他のグループとの関連（類似）が、かなり強く、それらをはっきり認識するために、リズム、拍節の特性に留意しなければならない。速度は、それ程速くなく、4/4 (2/2) 拍子により、4分音符2つから成るアフタクトを持ち、小節の中央で始まり、終る事が殆んどである。通常4分音符と8分音符から成り、殆んど8分音符より細かく分けられる事はない。ヘンデルのアリアの中で、この種のもは比較的少い。それらのアリアに関して、ヘンデルが曲の冒頭に速度表示をしたものは見当らない。即ち *Allegro* 程速くなく、また当時の *Andante* が意味する程ゆっくりなテンポでもなかったと言えるのではないだろうか。ガボット・アリアは、*Lust* のアフェクトと *Unlust* のアフェクトの両方を表現していると言える。マッテゾン は、ガボットを “真に歓呼する喜び, *rechte jauchzende Freude*”³⁾ と述べているが、ヘンデルのガボット・アリアにおいて表わされた‘愛’の感情は有頂点に華やかなものではない。どこか抑制された心から湧き上がってくる様なものを感じずにはおれない (ex. 1)。

ex. 1 《デイダミア》 p. 80

ヘンデルは不安定、動揺を表わすのにもガボットを巧みに使っている。《アグリッピーナ》(ex. 2)の嘆願する様な愛の表出は実に素晴らしい。休符によって分割された16分音符は、ガボットにおいては特殊な例であるが、それが曲の途中において“ずっと友達であるでしょう”の‘sarà’という未来を表わす語を、自らに言い聞かせる様に最大の効果を発している。

ex. 2 《アグリッピーナ》 p. 53

生来のはっきりした2拍子のリズムを、そのままの形で使い、激しい勇壮なアフェクトを表した例が《アルミーラ》(ex. 3)において見られる。ドイツ語のはっきりした音節とガボットのリズムの融合、それはまさにドイツ人ヘンデルであるり、19才の青年ヘンデルである。

ex. 3 《アルミーラ》 p. 81

音楽的にみて、最も効果的なガボット・アリアは《アリオダンテ》におけるアリオダンテとジネブラの二重唱であろう (ex. 4)

ex. 4 《アリオダンテ》 p. 52

また、ヘンデルは終幕のコーラスの多くのものにガボットのリズムを使い、喜びに満ちたハッ

ピー・エンドをもたらしている (ex. 5)

ex. 5 《アタランタ》 p. 91, 《エツィオ》 p. 115, 《パルテノーベ》 p. 125, 《アルチーナ》 p. 149, 《ソザルメ》 p. 98, 《オットーネ》 p. 100, 《セルセ》 p. 72

これ迄示した実例によって明らかなように、その旋律は、単純でなめらかに音階的に一步一步動く形を執っている。そしてガボットにおいては、装飾はなされない。

ガボットと類似しているが、ガボットより幾分速い舞曲が、ブレーである。この場合、必ず *Allegro* の指示がある。これは1拍のアーファクトを特徴とし、用法はガボットと同じである。ヘンデルはこのリズムも、あまり多く使ってないが、前者との比較のために《リナルド》のアリア (ex. 6) は、良い例であろう。

ex. 6 《リナルド》 p. 54

またブレーのリズムで我々に最も慣染み深いのは《ジュリオ・チェーザレ》の終幕のコーラスではないだろうか (ex. 7)。このコーラスにおいて我々はマッテゾンの言う“満足 *Zufriedenheit*”を満喫する⁴⁾

ex. 7 《ジュリオ・チェーザレ》 p. 132

b) メヌエツト・アリア

メヌエツトは、17・18世紀の最もポピュラーな舞踏形式で、器楽のあらゆる部門——組曲、ソナタ、コンツェルト、シンフォニー——において好んで用いられていたばかりでなく、オペラ、カンタータ、リート等の声楽作品においても実り、洗練されていった。マッテゾンは、メヌエツトを“節度ある快活 *mäßige Lustigkeit*”と性格づけている⁵⁾。ヘンデルが、彼のオペラに多く使い、しかもそれが支配的な位置を占めている事からも、メヌエツトが時代と強く結びついた精神であったと考えられよう。だが、メヌエツトが我々に与えるのものは、決して統一的でない。根本的にテンポも二種のグループ——アレグロとアンダンテ——に分けられる。時にはアンダンテよりも更にゆっくりなテンポが要求される。即ち一方ではジグに、もう一方ではサラバンドに近いと言えるかも知れない。それゆえ、アフェクトの面でも、悲しみ、災難、楽しげな喜びから、気まぐれ、気難しさ迄、色々な形の愛や感傷を含んでいる。メヌエツトには3/4、3/8拍子の両方が見られ、普通それは、4分音符と8分音符、8分音符と16分音符で動く。量的にみると3/8拍子の方がはるかに多いが、いずれにせよ、3拍子の支配が舞踏の印象を強めてくれる。

i) アレグロ・メヌエツト

アレグロ・メヌエツトの場合、3/8拍子を執り、全音階と協和音がメロディーを支配する。輪郭的に見て、それは上昇的旋律と云えよう。アレグロ・メヌエツトは英雄的アフェクトを表わすのに

好んで用いられた。メヌエット・アリアの動機構成に多くの新しい変化を与えるのは、シンコペーション、附点リズム、鋭いアクセントのトゥリラ等の風刺的リズムである。また声部第一拍目の休止、4分音符によって受け継がれる8分音符の効果が、メヌエット・アリアの魅力を一層高めている (ex. 8)。《アグリッピーナ》のアリア (ex. 9) は、喜びのアフェクトを表すメヌエット・アリアであり、ここではアレグロ・メヌエットの様々な特徴が出ていると言えよう。

ex. 8 《リナルド》 p. 4

ex. 9 《アグリッピーナ》 p. 18

ii) アンダンテ・メヌエット

アンダンテ・メヌエットを支配するのは、何と云っても愛の表現“*affetto amoroso*”である。ゆったりとした速度に乗った旋律の曲線は、常に短く、優美で、品格があると同時に、感傷的で繊細な感情を表わしている。旋律線は、アレグロ・メヌエットが上昇的であったのに対し、下降的だと解釈して差仕えないと思う (ex. 10)。《ジュリオ・チェーザレ》のホルネリアのアリア (ex. 11) は、トレミーの愛を拒絶し、亡夫の復讐の時が来たと激しく動揺するホルネリアの心理を描いているアンダンテ・メヌエットである。

ex. 10 《アルミーラ》 p. 23

ex. 11 《ジュリオ・チェーザレ》 p. 69

これらメヌエット・アリアのバスの動きは単純で、稀に数字が付けられている。そして所々に入れられた簡単な装飾によって基本カデンツァを目立たせている。

c) ジーグ・アリア

ジーグは、その速い動きのために、特に激しい急激な興奮のアフェクトの表出にふさわしい。喜びや怒りを表わす軽快さと活気がジーグ・アリアを特徴づけている。マッテゾンは、この走るような動きを“矢のように走る小川の流れ *glattfortshiessenden Storm Pfeil eines Baches*”と述べ、ジーグの四種の方法——一般的なもの、Loure, カナリー, ジーガー——を挙げている⁶⁾。ヘンデルのオペラのジーグ・アリアに示された無数の影響の中で、コレッリ Corelli (1653~1713) と彼の楽派から生じたものが最も強い。そこでは、所々に4分音符の入る8分音符の流麗な旋律が支配している (ex. 12)。一方、8分音符と16分音符を主体としたフランス・タイプのもも、数こそ少いが使われている (ex. 13)。両者を比べてみると明らかに前者の方が歌い易い。ジーグ・アリアの精神に内在する平等な音価が、速い発音を助けているイタリア・タイプの方が、より歌唱的である事は疑いの余地が無い。しかし我々は後者の別な面に留意しなければならない。それは、跳躍するアフタクトを持ったジーグ——カナリー・ジーグ——であるが、そこに漂っている音階的な、*dur-moll* の変化のメロディーは、シチリアーノの息吹きを感じさせる。ヘンデルは終幕のコーラスの前の二重

唱をしばしばこのジグ・リズムで書き、物語のハッピー・エンドを快活に歌いあげている (ex. 14)。

ex. 12 《ラダミスト》 p. 85

ex. 13 《アグリッピーナ》 p. 92

ex. 14 《ジュリオ・チェーザレ》 p. 128

その他、《デイダミア》の愛の二重唱もこのジグ型で書かれている。

これらの動きの速いジグの旋律を支えるバスは極めて単純であり、装飾の形でアクセントを付けたり、時には簡単な全音階的動きをする。また非常に繊細なバスの動きも見られる (ex. 15)。この例におけるバスは、あたかもヴァイオリンとの共同作業によって、声の進行を強めている。

ex. 15 《アグリッピーナ》 p. 40

d) シチリアーノ・アリア

シチリアーノとして知られている形式は、流れるような旋律線、12/8拍子の揺れ動くリズムによって特徴づけられる。ヘンデルは旋律、その他の処理においても、シチリアーノの場合特に注意を払ったと思われる。彼はオペラやオラトリオ (ex. 16) ばかりでなく、器楽作品 (ex. 17) においても表情豊かなシチリアーノ楽章を作曲している。それは非常に変化に富み、‘これ以上美しい旋律はこの世に存在しない’と叫びたい程甘く、悲哀に充ちている。このシチリアーノの美しさは、我々をヘンデルの虜にってしまうと言っても過言ではない。

ex. 16 《メサイア》 p. 103

ex. 17 《合奏協奏曲》Nr. 8 第4楽章

これ程我々を魅了するシチリアーノがオペラに導入されたのは何時頃からであろうか。シルバルトは、その初期の例をパラヴィンチーニ Palavincini (?~?) のオペラ《Il Gallieno》(1676)の中に見出している⁷⁾。

シチリアーノの作曲家として最も知られているのはスカラッチィであろう。彼は、《幸運な囚人 Il Prigioniero Fortunato》(1698[?], 1699)において58曲中19曲をシチリアーノで、また《デチェムヴィーリの崩壊 La Caduta dei Decemviri》(1698)では59曲中13曲をシチリアーノで作曲した⁸⁾。ヘンデルの時代の作曲家がスカラッチィの例に従った事は言う迄もない。ヘンデルがオペラにおいてシチリアーノ・リズムのアリアを作曲し始めたのは《ロドリゴ》(1707)においてである (ex. 18)。ヘンデルのアリアの中には、多くのシチリアーノがみられるが、彼自身‘シチリアーノ’と命名したのは《アマディージ》における1曲だけである (ex. 19)。だが作品中4曲のシチリアーノを含むものもある (ex. 20)

ex. 18 《ロドリゴ》 p. 51

ex. 19 《アマディージ》 p. 28

ex. 20 《フロリダンテ》 4曲のシチリアーノ

シチリアーノ・アリアはどれも美しいが、《ジュリオ・チェーザレ》におけるセストとコルネリアの二重唱 (ex. 21) は、“美の極を究め尽したようなデュエット”と言いたい作品である。言い表わし難い悲しみをこれだけ表現しえた音楽が他に存在するだろうか。‘ah’の嘆きの溜息に乗って動く‘ah sempre’は、h, cis, d—e, fis, gと昇っていく。そして2人は3度の音程でah, ah, ahと悲痛な落胆の叫びを投げる。最後のah, のところでは、長い装飾をつけるのが通例である。またこの曲において注目すべきもう一つの点は、‘チェンバロなし (senza cembalo)’の指示であろう。バスにおいて必要なのは、たった一本のゆるやかな線の動きだけなのである。

ex. 21 《ジュリオ・チェーザレ》 p. 48

シチリアーノ・アリアは、悲しみ・悲嘆のアフェクトの表現を中心としている。だがこれらの感情には、冷静な諦めが感じられる。ヘンデルは、このなめらかで優美なシチリアーノ・リズムを悲しみの表現だけに委ねる事なく、悲しみながら、既に自らを慰め、そして諦めの心境に迄導いていったと言えるのではないだろうか。各声部は、声のパートとユニゾンで進んだり、厳格に和声的な平行進行をしたり、また模倣や装飾を加える事によって、シチリアーノの基本リズムを複雑化している。その結果、多声的な織物が同時に進行している観がある。そこではバスの動きも完全にシチリアーノと言える。単に他の声部の底辺の支えとしてではなく、一つの悲しみのメロディーとして、そのアフェクト表出に参加していると考えられるのではないだろうか。

e) サラバンド・アリア

シチリアーノで表わされた悲しみ、悲嘆には‘諦め’という救いがあった。しかし更に深い救い難い悲しみ、嘆き、絶望を表わすのにヘンデルは、サラバンドのリズムを使っている。常にラルゴ、ラルゲット、アンダンテの指示を持つこのアリアの主な特徴は、第2拍の長い事、或は休止によってそれが強調されている事である。長い流れるような曲線で悲しみを歌ったシチリアーノとは対照的に、サラバンド・アリアの旋律は、休止によって分けられた簡潔な短いフレーズから成っている。その劇的なフレーズが救いの無い嘆き、絶望を表わす最大の手段となっている。また、フレーズとフレーズとの間の広い跳躍が、一層嘆きと不安に落し入れる。これらは劇的変動から生じたものと言えるかも知れない (ex. 22)

ex. 22 《ラダミスト》 p. 56, 102,

ガボット、メヌエット、ジグ・アリアの伴奏部が殆んど2, 3, 4声部から成っていたのに対し、

威厳ある深い悲しみを持ったサラバンド・アリアは、更に念入りなオーケストレーションにより、時には7声部に迄達する (ex. 23)。シチリアーノと同じく、バスの動きもサラバンド・リズムを強調し、声のパートと共に、半音階進行や、大きな跳躍を特色としている。《リナルド》におけるアルミレーナのアリア“苦しい運命に泣く事を止め、自由を望みたい。/ *Lascia ch'io pianga mia cruda sorte* ~”は古典イタリア歌曲として愛唱されているサラバンド・アリアである。こゝでは深い溜息と共に苦悩の嘆きが綿々と歌われている。

ex. 23 《アレッサンドロ》 p. 60

☆アリアの形式

a) ダ・カーポ・アリア

ヘンデルの時代のオペラに対する第一の非難は、アリアのダ・カーポ形式に対して向けられてきた。19世紀の合理主義者達は最初の部分の繰返しに反対した。彼等にとって、それは劇の論理と継続・進行を乱すものであったのだろうか。しかし、ヘンデルのアリアの一曲一曲を見ていくと、この態度は全く誤っていると断言出来る。それらは抒情的な思想・感情を表現しているのであって、筋の発展を意図しているものではない。従ってダ・カーポがアクションを妨げるという懸念は全く無いのである。ダ・カーポは音楽的必然の問題だった。即ち、繰返しと統一の必然とも言おうか。初期オペラ作曲家——モンテヴェルディ、カヴァッリ、チェスティ、ステッファニ等——は、パッサカリア、オスティナート・バス、変奏形式を統一の根本原理として使った。ヘンデルのアリアにおいて、これらの例はめったに見当たらないが、《ジュリオ・チェーザレ》の有名な“私は泣こう *Piangerò*” (ex. 24) はパッサカリアと解すべきであろう。聴者がそれら楽器のバス・パートによる構成、発展を聴くだけで満足しただろうか。それだけでは魅力を感じ得なかったと言えるのではないだろうか。聴衆が魅せられたのはメロディーである。それを容易に理解出来るようにするために、繰返しと統一の原理が、旋律線に移されたに違いない。公式的な対照という観点からも、理解と記憶に便利だという点からも、ダ・カーポの正当性は充分認められよう。最初の部分の繰返しは変奏を意味し、そこで歌手は創造芸術家として技巧を披瀝し、存分に装飾を入れる事が出来た。聴衆は、繰返しを熱心に期待していたに違いない。何故ならば彼等聴衆の興味の中心は、豊かな旋律のアリアであり、歌手であり、声の美しさであったのだから。

ex. 24 《ジュリオ・チェーザレ》 p. 100

ダ・カーポ・アリアのAとBの部分は明らかに違う。Bは常にAより短く⁹⁾、伴奏は一般にバスだけに縮められる。例えば《リナルド》の良く知られたトランペット・アリア“さてラッパ *Or la tromba*”において56小節のAの部分は、4本のトランペット、ティンパニー、弦管楽器、合計9声部の壮麗な伴奏により、Bは僅か7小節でバスだけの伴奏に限られている。

ヘンデルのアリアのBの部分のテキストは大概Aの部分のアフェクトと関連している。この場合、Bはアフェクトの拡張、つまりBの音楽はAのそれと同じ、或は似かよったモチーフに基づいて発展している。彼はBへの転調に際して、殆んどの場合、3度転調に依っている。稀に属調、更に遠隔調への転調も見られるが、その数は極めて少い。

アフェクトの継続・拡張を担ったダ・カーポ・アリアの一方には、発展のための激しい変化、対照を持ったものがある。速度、拍子、調性、テーマ素材における著しい変化、それをヘンデルはいかなる場合にいかなる効果を企んで使っているのであろうか。最も著しい変化の例として《アグリッピーナ》《アルチーナ》(ex. 25, ex. 26)の場合によって考えてみよう。

ex. 25 《アグリッピーナ》 p. 94

ex. 26 《アルチーナ》 p. 116

《アグリッピーナ》のA・Bにおけるアフェクトは、アグリッピーナの‘切なる願い’である。Aはおそらくラルゴ・テンポ、Bはアレグロ・テンポによるのが適当であろう。同類のアフェクトを異った音楽手段で表現した例であるが、細かく見るとAはその対象が息子であり、Bは神である。救いを求める彼女の心の動きが非常に巧みに計算されていると言えよう。

《アルチーナ》の方は、異ったアフェクト、異った表現手段の例である。Aの部分で妖女アルチーナは、自分から離れていくルジューロに対して怒り狂う。だが女性として彼に対する愛は変らない。彼を許したい気持で一杯のアルチーナは、中間部Bに於て、過去の愛を思い起こさせ、もう一度我胸元に帰らん事を願う。このサラバンド・リズムの中間部は、‘愛’であり、おそらくは取戻す事の出来ない愛に対する悲嘆である。こゝでもう一度、ダ・カーポ形式に対する非難について考えてみよう。劇的發展を疎外するとしたそれらの声は、A・Bが同じアフェクトを歌っている場合より、むしろA・B違ったアフェクトの場合に向けられた。即ちAの結果生まれたアフェクトが、また元に戻るという事は、彼等にとって更に耐え難い事だったのだ。A—B—A、公式的に見れば確かに逆戻りである。だが一曲だけ見る事なく、前後のアフェクトの脈絡の上に乗せて考えれば、むしろそれは必要な条件と言える。上記の《アルチーナ》においても、それは明らかである。‘愛’を歌った中間部で終わったとしたら、劇としての発展はむしろそこで止ってしまう。取戻す事の出来ない愛が再び怒りに変わり、以前より一層強調されて初めて劇は発展する。ヘンデルはこの様に、物語の筋とアフェクト表出の関係をしくじる事は無かった。従って劇的な危急が要求される場合には、彼はダ・カーポを使っていない。例えば《リナルド》のアルミーダのアリア(ex. 27)に見られるように、ヘンデル自身このアリアの冒頭に *Furioso (Presto)* の指示を与えており、力強く劇的な語法により、ダ・カーポ無しで完結している。無論この曲の後半は中間部に相当する。

《ジュリオ・チェーザレ》のクレオパトラのアリアにおいて、我々はダ・カーポ・アリアの一風変わった例を見る事が出来る(ex. 28)。これは中間部後半にチェーザレのレチタティーヴォが4小節入り、その後クレオパトラがAの部分に戻る(ダ・カーポする)という珍しいケースと言えよう。

ex. 27 《リナルド》 p. 26

ex. 28 《ジュリオ・チェーザレ》 p. 56

ダ・カーポ・アリアについて筆者は最後に一言つけ加えたい。ダ・カーポ形式はバロック・オペラの華やかな概念と結びついたと言えないだろうか。英雄的人物、王、女王によって一層きらびやかな装飾ダ・カーポが歌われる。それに反し《アルミーラ》のタバルコ、《アグリッピーナ》のレスポのアリアに見られるように、召使いの役はダ・カーポ・アリアを殆んど歌わない。後の時代のオペラにおける配役とダ・カーポ・アリアの関係の源が既にヘンデルにおいて見られるのではないだろうか。

b) アリオート

ヘンデルは、憂うつな悲しみの場面、辛らつな劇的瞬間を表わすのに推移的形式——アリオート——を用いた。《ジュリオ・チェーザレ》の悲劇的人物コルネリアに、ヘンデルは2曲のアリオートを歌わせている。アリオートは、伴奏付レチタティーヴォと非常に似かよっており、そこから発したものととも考えられる。それは陰うつな気分に従って、暗い調子で響き、旋律線はしゃべる様なリズムによるが、伴奏付レチタティーヴォの旋律線よりはるかにメロディックで抑揚がある。それがために、アリアとの間のはっきりしたボーダーラインを引き難い事さえある。アリオートのフレーズは短く、しばしば休止符によって分割される。そして重い溜息をつくような附点リズムのパターンが全声部を支配している。伴奏楽器は、伴奏付レチタティーヴォよりも重要な役割を演じている。レチタティーヴォにおいては、持続和音によって声の伴奏をし、声が休止している時には和音を繰返すといった程度であるが、アリオートの伴奏は豊かで劇的であり、しばしば声と同時に奏される。その楽器構成は弦楽オーケストラによるものが最も多く、次いで、ヴァイオリン(声)、バスの3声部、バスだけの伴奏によるもの、時にはオブリガートの楽器を伴うものさえある(ex. 29)。

ex. 29 《ラダミスト》 p. 39

☆歌手と装飾

ヘンデルは歌手の横暴に悩まされ続けた。だが、こうした事態に悩んだのはヘンデルばかりではない。18世紀は歌手が作曲家を含めあらゆる人々を支配した時代であった。歌手がいて初めて作品が生まれたその時代、オペラ作曲家の運命はすべて彼等との関係に委ねられていたと言えよう。ヘンデルが彼等歌手のために払った犠牲は大きかった。だが彼等の存在が、あの美しい旋律に何らかの影響を与えた事は疑い得ない。非常な軽快さを必要とするパッセージや、複雑な音程の作品は、それを演奏する能力のある歌手が存在して初めて具現されるのである。またダ・カーポ・アリアが歌手の創造的能力に負うところが大きであった事は前に述べた通りである。

ヘンデル・オペラに参加した歌手の細かい数や、彼等の優秀さは、オペラのパトロン達の手紙や日記に残されている¹⁰⁾。それらの称め言葉はさておき、ヘンデルが横暴な歌手に勝った2つの例をここに紹介しよう。シェルヒャーは、これをヘンデルが傲慢な歌手に打勝った‘歴史的証拠’と言っている。その一つは、クッツォーニが“Falsa imagine”《オットーネ》を歌うのを拒んだ時、彼は怒って彼女を窓から突き出した。もう一つは、カレスティーニが、“緑の牧場 Verdi prati”《アルチーナ》を自分に合わないと言って、ヘンデルに突き返した時、彼の所へ行って“歌手にどんなものが合うかは本人よりも作曲家の自分の方が良く知っている”¹¹⁾と行って強引に歌わせた。これ等の事件がむしろ‘ヘンデルの横暴’として騒がれた当時である。

ヘンデル・オペラで活躍した代表的歌手には次の人物が挙げられる。

ソプラノ：クッツォーニ，ファウスティーナ，ストラータ

男性ソプラノ：セネソーノ

バス：ボスキ，モンタニャーナ

彼等のそれぞれの声の質に合わせて、ヘンデルは様々な要素を持ったアリアを作曲している。流れる様な発音，リズム的な軽快さを持ったファウスティーナのための作品，そのレースのような魅力的なコロラトゥーラのパターンは，他のオペラには絶対に見られない(ex. 30)。またクッツォーニのために作曲された極めて美しい悲劇的アリアは他の人のためには作曲され得なかった(ex. 31)

ex. 30 《アリオダンテ》 p. 115

ex. 31 《ジュリオ・チェーザレ》 p. 83

ゴールドシュミットは“これら芸術家，クッツォーニ，ファウスティーナ………のためのアリアには巧みな妥協がある”¹²⁾と述べている。彼の言う‘妥協’とは何を意味するものであろうか。ヘンデルは作曲に際して無論特定の歌手に歌わせる事を念頭に置いた。だが，彼はそれだけに縛られる事は無かった。歌手の声の質や響きは，常に強力なヒントであったが，アリアの音楽的素材迄もそれによって振廻されるという事は無かった。特定の歌手によって最も効果的に歌われながら，その背後には更に普遍的，永続的なものへのヘンデルの意志が感じられるのである。強烈なコロラトゥーラを売り物にしていた当時の慣習に比べれば，ヘンデルのスコアにコロラトゥーラ過多の例は稀であり，むしろ抑制されていると言える。そして，それは単なる技量の披瀝に終る事なく，テキストとの緊密な統合，性格づけとの明らかな関連を示し，意味ある使用がなされている。ファウスティーナのものとしてそれ程長くはない。ヘンデルは装飾によって音楽の本質を欠く様な事は絶対に無かった。それでいて歌手の能力は充分に発揮された。即ち，彼は歌手をいかにうまく歌わせるかを心得ていたのである。現在我々の手にするヘンデルの楽譜，それはそれだけで美しく完全であり，歌の醍醐味を満喫させるに余りある。だが18世紀の歌手のレベルは，その後再現不可能な域に迄達していた。彼等の最大の技巧は即興的なものであり，その可能性を最大限に発揮させるよう作曲するのが，作曲家の技であった。最高の上演効果をもたらすのは，至る所に装飾の可能性

の与えられた楽譜、余力のある楽譜だった。そこで歌手は持前の即興性を生かして、コロラトゥーラ、カデンツァを挿入し、作曲家との共同作業の素晴らしい結果を生み出したのである。特にダ・カーポ・アリアの最後に初めの部分が繰返される時に、歌手は持てる力の全てを発揮した。これらの装飾はアリア・カンタビレにおいて重要であり、歌手は良い趣味、創造力、鋭敏な判断力、それに加えて対位法の知識を持っていなければならなかった。クツォーニはそれら全てにおいて素晴らしい才能を有していたと言われる。またバーニーによれば、“ストラダは、ヘンデルのアリア“私に授けられるこの胸 *Quel cor che ni donasti*”《ロタリオ》において‘素晴らしい輝やかなしい顫音’を30回以上使ったという。しかし‘即興’ということの性質上、個々の細部にわたって詳しく知る事は難しい。装飾音楽の責任は、作曲された形においても、即興の形においても主として歌手に負わされていたという事を我々は忘れまい。豊かな装飾、それは音楽においてばかりでなくあらゆる芸術形態において重要な位置を占めているのであるから、その現象を精神的理想、文化哲学の現われとしても再認識すべきである。

☆アリアにおける直喩表現

18世紀のオペラのアリアの中で最も厄介なのは、直喩による表現であろう。それだけを取り出してみると全く劇的な前後関係を持つ事がなく、しばしば手の込んだ旋律による長いアリアとなる。だがそれだけに、歌手の技巧やオーケストラの効果の見せどころともなるのであった。これはヘンデルの時代には、まだ比較的新しい型の表現手段であったといえる。

登場人物が自分の状況を自然の現象に準える。或は自然固有の言葉で表現する。この様なパッセージにおいて、作曲家は自然の音や動きを音楽で再現する。海と風、船と波、鳥と木、その他多くの自然が詩を通して音楽に表われる。華やか舞台作品（オペラ）が、音楽によって音画を連想させるという事は必然のことかも知れない。台詞作家は流行の文学様式——隠喩、直喩——から示唆を得た。その伝播は詩から音楽へ拡がったものと言える。

ヘンデルは直喩によるアリアをぼゞ40曲作曲した。数的に見ればアリアの一隅にすぎないが、彼のオペラの中で重要な位置を占めている事は疑いの余地がない。そこにはヘンデル特有の巧妙な楽器の使用がある。いや、むしろ描写的要素を彼は器楽パートに限って使っていると言っても良い。歌手の声の軽快さを示すための‘鳥’のアリアを除いて、ヘンデルは殆んど楽器によって絵を描いたのである。

‘音画’を描くヘンデル、その徴は早くも《アグリッピーナ》(ex. 32)において見られる。この曲において2本のフルートは、“*Vaghe fonti che mormorando* つぶやく様な水の流れ”を、の音型によって、あたかも‘水のつぶやき’‘小川のせゝらぎ’のごとく描いている。また‘曲りくねる *serpeggiate*’という語に、いかにも曲りくねったコロラトゥーラが与えられているのも面白い。

直喩のタイプの最も良い例は、《ジュリオ・チェザレ》の第一幕においてチェザレの歌うアリア“黙って秘かに行け。 *Va tacito e nascosto, quand' avido*”である。饗宴の席で、プトレミー

が自分を暗殺しようという意図を持っているという事を知ったチェーザレは、飼食に忍び寄る一人の猟師が静寂の互に秘かに隠れているのを見る。ヘンデルの音楽は、この‘猟師’にヒントを得て、必然的に猟師を暗示すべく、歌をホルンの妙技へと変えている。名人芸を披瀝しながら、その事態を表わそうとするホルンの響きは実に見事である (ex. 33)。

ヘンデルは特に狩猟の絵を好んで描いた。ホルンの輝やかなしい英雄的響きが彼をそうさせたのであろう。《アルチーナ》第3幕においても、ヘンデルの高度な技術で展開した情熱の絵が見られる。狩人を待つ虎、闘い、若者の必死の防御、聴衆は当然、リアリスティックな音画によるこの曲に重要な役割を聴くのである。ホルンの高らかな響き、特徴ある音型 () で走り廻る弦楽オーケストラ、それらが怒り、恐怖、そして愛の勝利へと我々を運んでくれる (ex. 34)。

ex. 32 《アグリッピーナ》 p. 83

ex. 33 《ジュリオ・チェーザレ》 p. 40

ex. 34 《アルチーナ》 p. 119

ヘンデルのアリアの中で最も写真的な描写をしたものが、《リナルド》のアルミレーナのアリア“さえずる小鳥よ! Augelletti, che cantate, zefiretti”であろう。この曲のロンドン初演の時、フルートが小刻みな音型をさえずっている間に、舞台に本物の小鳥を放って歌われたというが、おそらく2本のフルートが奏でる音楽は、当時の聴衆には鳥の声の模写に聴こえたであろう。そして声も一つの楽器としてオーケストラの中に入っている感がある (ex. 35)。

また《リナルド》には、直喩表現によるすさまじい憤激のアリアがある。アルミーダのアリア“恐しい火” (ex. 36) の冒頭にヘンデルは、“Furioso”の指示を与え、ト書には‘戦車の上で口から火を吐く二匹の竜によって歌うアルミーダのアリア’と記されている。このプレストのヴァイオリンの動きは恐ろしい竜の姿を思わせ、聴衆を震えあがらせた事であろう。そしてこの危急を要するアリアは、一方ではその完全さも手伝ってダ・カーポされない。最後の作品《デイダミア》になると、これ迄の大仰な直喩表現を捨て、ヴァイオリンとコンティヌオだけの伴奏で‘蛇と猟師に狙われて巣に隠れるうぐいす’を、そしてユニゾンの上昇音階で、うぐいすがぱっと飛び立つ様を描いている。ここに表現された‘愛の憧れ’は、あたかも画家の一筆描きを見る思いがする (ex. 37)。

ex. 35 《リナルド》 p. 31

ex. 36 《リナルド》 p. 25

ex. 37 《デイダミア》 p. 47

以上の例によっても我々は画家ヘンデルを充分に知る思いがする。ヘンデルは直喩のテキストを絵を描く様な大きなキャンバスの上に置き、その曲の概念を一つの風景画として思い切ったストロークで描いた。そして音楽家ヘンデルは、そこに細かなアフェクトのニュアンスをつけ加えていたのである。

§ III. 調性と楽器によるアフェクト表現

a) 調性とアフェクト

個々の音階が作品に特定の性格、或は表現価値を与えるかどうかという疑問に関する論究は、古代、中世、そして音素材の完全に变化した現在もなお、止む事なく多くの研究対象となっている。従って合理主義によって決定された18世紀の美学が、調性格の領域にも注目しようとしたという事は決して驚くに値しない。

ヘンデルの音楽に‘調性概念’がどれ程の影響を及ぼし、また彼自身それをどの程度意識したか考察するに先立って、調性格に対する当時の一般概念を探ってみたいと考える。ここでは賛否両論の渦の中で、非常に主観的な“何よりも自己の印象に基いた見解”¹³⁾を記したマッテゾン¹³⁾を範とする事にしよう。

マッテゾンの‘調性格’は《新設のオーケストラ》*Das neu-eröffnete Orchetra* (1713)において述べられている。《完全なる楽長》において彼は‘調性格’については、《新設のオーケストラ》と1717年の第2の《オーケストラ》を参照する様に述べ、事の詳細についての記述を避けているが、既に彼の‘調性格’に対する概念は動揺していたものと思われる。だが現段階においては、《新設のオーケストラ》における列挙によって当時の‘調性格’を把握する事にしよう。

§. マッテゾン：《新設のオーケストラ》における調性格

- C-dur : かなり粗く、大胆な性質であるが、お祭り騒ぎや、喜ばしい時には悪くない。
- G-dur : 人をひきつける様な、雄弁な性質が強いが、輝くばかりでもあり、快活なものにも、また真面目なものにも向いている。
- D-dur : 幾分激しく、頑固な性質を持ち、騒ぎや、快活で好戦的かつ鼓舞する様なものに最適である。
- A-dur : 輝やかしいものであるにも拘わらず大変攻撃的である。また気晴しよりも歎く様な悲しい情緒に傾いている。
- E-dur : 絶望にみちた、或は死ぬ程の悲しみを比類無く良く表現する。恋愛上の途方に暮れた、希望の無い事態に最も適切である。
- F-dur : この世の最も美しい感情を表現する事が出来る。
- B-dur : 非常に楽しく、そして華美であるが、その場合幾分控え目で、従って同時に堂々とも、また愛らしくも見られる。
- Es-dur : それ自体大変壮重なものであり、全く真面目で、しかも訴えるようなものに好んで関わりを持つ。
- a-moll : 性質は悲嘆的で、真面目で落ち着いている。眠りを誘うが、その際も決して不快なものではない。

- d-moll** : 敬虔な安らぎを与えるものであるが、その場合また、何か大いなるもの、快適なもの、そして満足したものを持っている。
- g-moll** : 何と云っても一番美しい調である。というのは、**d-moll** と結びついているかなりの真面目さと快活な愛らしさが混じり合っているばかりでなく、稀な優美さと快さが同時に存しているからである。
- c-moll** : 非常に愛らしいと同時に陰うつな調子でもある。
- f-moll** : 穏やかで落ち着いた、しかしその際深く重い、何か絶望と組み合わせさせた致命的な心の不安を表わすように見え、不幸な救い手のないメランコリーを見事に表現する。
- e-moll** : 快活なものは殆んど与えられていない。考え込み、沈思し、憎前として悲しんでいるがなお慰めを望んでいる。
- h-moll** : 異様で不快でメランコリックである。

以上、《完全なる楽長》におけるアフェクトの列挙の際もそうであった様に、マッテゾンには、言葉にならない理論も見られる。彼が理論家である以前に作曲家であったという事、そして人間の感情という最も複雑で言葉に表現しにくい領域の言求である事から、我々音楽せんとする者は、文字の背後にある何かを感じとる事が出来るような気がする。

さて、この様に‘調性格’に対する通念が行き渡っていたと思われるヘンデルの時代、彼は本当にある調性と、ある印象、あるアフェクト領域を結びつけたらうか。この目的のために筆者は、2つの問を發し、これ迄の研究の上に立って答を求めてみたいと思う。

1. 歌手の交替、その他上演の際の技術上の要求によって調性が変えられた場合、調性格の意味での処理が認められるだらうか。
2. 一定の規則に従ってダ・カーポ・アリアの两部分に現れた調性と、そこに属するテキストの内容との間にアフェクト的な一致があるだらうか。

1. の問に対して《リナルド》と《ラダミスト》の初演と、後の上演に際して転調を余儀無くされたものとの比較によって、何らかのヒントが得られるのではないだらうか。この場合ダ・カーポのAの部分の調性のみを問題とする事にする。

《リナルド》:	初演	再演	アフェクト
p. 4	F-dur	A-dur	栄光
p. 35	A-dur	G-dur	愛 (二重唱)
p. 39	e-moll	d-moll	愛する人への憧れ
p. 42	c-moll	b-moll	絶望
p. 46	G-dur	F-dur	嘆願
p. 51	e-moll	a-moll	慰安

p. 54	d-moll	c-moll	確信
p. 58	g-moll	h-moll	栄光, 勝利
p. 65	B-dur	G-dur	愛と拒絶 (二重唱)
p. 68	G-dur	F-dur	憤激

《ラダミスト》

p. 43	f-moll	d-moll	愛
p. 53	A-dur	F-dur	苦悩
p. 65	c-moll	g-moll	侮辱
p. 84	g-moll	d-moll	愛
p. 100	e-moll	g-moll	絶望
p. 102	G-dur	E-dur	苦悩 (不安)

以上の例において初演と再演の場合の間に調性的関係は成立している。またマッテゾンの調性格を, Lust, Unlust 程度に大別してヘンデルの場合にあてはめてみると, それ程飛躍する事実は認められなかった。上記の例は明らかに上演上の便宜的な移調例であり, それ程深い考慮は無かったかも知れない。従って我々にとって, もっと重要な意味を持つのは, 同じ歌詞に対して, 違う音楽づけがされた曲の調性という事になる。

《アグリッピーナ》

p. 77	e-moll	B-dur
-------	--------	-------

《デイダミア》

p. 20	g-moll	G-dur
-------	--------	-------

《アグリッピーナ》の初演楽譜は, アレグロ・アリアについて述べた際に, 22小節休符無しで歌いまくる至難の技のアリアの例として出したものである。この困難に対する改作がされた訳であるが, ここで問題にしたいのは両者において明らかな, ヘンデルの調性無視の態度である。ヘンデルは調性の選択をアフェクト表出の第一のよりどころとしてはいなかった, という事だけは断言出来る。

2. の間に対して, もう一度ダ・カーポ・アリアの調性構造に戻ってみよう。長調のアリアの多くはBの部分で3度上の短調, 並行短調, 稀に属調へ, 短調のアリアの殆んどが属調 (molldominanto) に, 稀に並行長調に進む。またダ・カーポ・アリアをアフェクト面から見ると, AとBが全く同じアフェクトを扱ったもの, 逆に異ったアフェクトを目的としたものがある事は前に述べた通りである。それらを2~3の例によってみてみよう。

1)	A=Bのアフェクト	A	B	アフェクト
	《ラダミスト》 p. 22	A-dur	cis-moll	復讐
	《アルミーラ》 p. 40	c-moll	e-moll	愛

2) A≠B のアフェクト

《アルチーナ》 p. 116 F-dur 怒り c-moll 愛

《アルチーナ》 p. 46 E-dur 果せ得ぬ愛 A-dur 侮蔑

以上の例において、テキストと調性は必ずしも一致しないということは確かである。最後の《アルチーナ》の例は下属音転調による稀な例であるが、おそらくこの曲において、ヘンデルはたまたま調性格を意識しているのではないだろうか。これはむしろ例外に属するものであり、彼は純粋な調性格を意識する以前に、他の必然的条件に従ったと考えられる。

b) 楽器とアフェクト

弦楽器——ヴァイオリン（第1, 第2, 時には第3ヴァイオリン）、ヴィオラ、チェロ、コントラバス——が、ヘンデルのオーケストラの基礎を成している。そして上声部をオーボエ、バス声部をファゴットが強める事がしばしばある。この基礎の上に、必要に応じてフルート、ホルン、トランペット、その他の楽器が入り、ソロにおいても、協奏においても重要な役が課せられる。さて、ここで注目しなければならないのは、楽器の調性による制約である。

ヴァイオリンの場合、長調の方が容易であり、調号が少ければ少い程都合が良い。

Es, B, F, C, G, D, A, E

また、短調の場合には、容易に演奏出来る範囲は一層限られる。

c, g, d, a, e, h

オペラの終曲において、特にしばしば見られる様に、喜ばしい幸福なアフェクトを持ったアリアの多くは、輝かしい弦の伴奏に乗って G-dur, A-dur で鳴り響く。A-dur よりも D-dur がより演奏が容易であると思われるが、ヘンデルのオペラの中で、D-dur は最もはっきりしたアフェクトと結びついている。ヘンデルは英雄的行為を表わす調性の選択には先づ D-dur を考えた。即ち、英雄＝トランペットの概念である。トランペットという楽器が英雄的行為、戦い等の激しいアフェクトを表現する際に不可欠の楽器とされ、その結果 D-dur が非常に明確な性格を帯びたと帰納的に考えるのが適確だと思う。この様なアフェクトのアリアの場合、たとえトランペットが要求されなくとも、ヘンデルのオーケストラにおいては D-dur が現れる。ヘンデルの脳裡に刻まれたこの D-dur と誇らしげなアフェクトの結びつき。ここに一つの例を見よう。セレナータ 《アチ、ガラテア、ポリフェーモ》(1708) 終幕のトランペット伴奏による高らかな‘希望’を表わす D-dur の三重唱 (ex. 38)。これが《リナルド》(1710) において同じ‘希望’のアフェクトを表わす際に音じ音型で C-dur に移されて出てくる (ex. 39)。我々はこの背後にトランペットの響きを感じずにはおれない。ヘンデルはこの勇壮なメロディー音型が、いかにも気に入っていたようである。

ex. 38 《アチ, ガラテア, ポリフェーモ》 p. 49

ex. 39 《リナルド》 p. 29

トランペットと並んで激しいアフェクトの表出手段として用いられる楽器がホルンである。多くの場合 F-dur で用いられ、トランペットと協演する場合には D-dur に譲歩する。ヘンデルがホルンを最も印象深く使ったのは狩猟を表わす曲である (ex. 33, 34 参照)。以上、トランペット、ホルンの楽器の制約によって D-dur, F-dur が英雄的な激しいアフェクトと結びついたと言える。

次にフルート属について考察してみよう。横笛 (Traversa) は、調性的にかなり動かし易いが、2つのブロックフレートは強く調性と結びついている。ヘンデルはスコアにおいて、これら2本の区別をそれぞれ “Flauto” “Flauto piccolo” と書いている。Flauto (F-Altflöte) は、F-dur と g-moll (ex. 40), Flauto piccolo (g-Flageolett) は G-dur でのみ現われる (ex. 31 参照)。こゝでも楽器の調性選択の影響が明らかである。それは柔らかい上声、しかし強く引きつける音によって、明るく、柔和で、しかもどこなく悲哀に満ちた表現をするのだ。この事から楽しげな、だが幾分メランコリックな愛のアリアが F-dur, g-moll で鳴り響くという事が明らかになる。

ex. 40 《アルチーナ》 p. 75

これらの解釈によって実証の戸口が開かれたと信ずる。これ迄探求してきた全ての問題において、ヘンデルは調性の性格づけの観点、あるいは調性の象徴的観点による処置を採らなかったという事、即ち楽器の技術的な所与から生じた必然性、歌手の声域の問題など、それに加えて、何よりも彼の自由意志と好みによって調性が選ばれたという事が明らかになった。

註

- 1) 鹿児島大学教育学部研究紀要 (人文・社会科学編) 第31巻 拙稿
- 2) 鹿児島大学教育学部研究紀要 p. 44 以下前稿に述べた事は註としての記載を省く。
- 3) J. Mattheson: Der vollkommene Kapellmeister (1739) p. 225 § 87
- 4) J. Mattheson: Der vollkommene Kapellmeister (1739) p. 225 § 90
- 5) J. Mattheson: Der vollkommene Kapellmeister (1739) p. 224 § 81
- 6) J. Mattheson: Der vollkommene Kapellmeister (1739) p. 227~8 § 102
- 7) Poladian Sirvirt: Handel as an Opera Composer
- 8) Dent, J. Edward: Alessandro Scarlatti (London 1905)
- 9) Bの方がAより長いもの: 《リナルド》 p. 42 A: 11小節, B: 14小節。しかしこの場合、Aは Adagio, Bは Presto であるから時価的にはAが長いものと同じになる。
- 10) Otto, Deutsch: Handel — A Documentary Biography (Edinburgh 1955)
- 11) Victor, Schoercher: The Life of Handel p. 375
- 12) Hugo, Goldschmidt: Die Lehre vonder vokalen Ornamentik (Charlottenburg 1907) p. 153
- 13) J. Mattheson: 前掲書