

G. F. ヘンデルと J. S. バッハ

——作品における互いの影響——

村原京子 (本姓 田中京子)

G. F. Handel and J. S. Bach

——Their Influence on Each Other——

Kyoko TANAKA-MURAHARA

同年の1685年、1カ月前後して、100マイルと離れていない地で生まれたヘンデルとバッハ^(註1)。この二人は、後の音楽史において、“バロック時代の終焉を飾った両極”として個別に研究され、全く異なった個性として語られる。筆者自身も、バッハの器楽語法、ヘンデルの声乐語法、という見方で両者を大別してきた。“生涯一度も会う事がなかった”という歴史の逸話が個別研究に拍車をかけているのではないだろうか。

筆者が常日頃思うこと——バッハの管弦楽組曲4曲 (BWV1066-1069) における1番と2、3番との作法上の違い。最も有名でしばしば演奏される第2番、《G線上のアリア》として愛される第3番に比べ、1番は有名でないと言えればそれまでであるが、“第1番はバッハらしくないが故に、有名になり得ない”というのが、筆者の長年の見解である。1番は、ヘンデル研究の立場からするとヘンデルの手法なのである。弦楽合奏とコンティヌオ (通奏低音) に加えて、2本のオーボエとファゴットのトリオという編成、管楽器によるこの協奏様式と、晴れやかな旋律線、音鳴りは、まさにヘンデルの合奏協奏曲の世界である。第1番と第2番の間に、バッハの中で如何なる変化があったか——この素朴な疑問に発し、両者の作品上の影響を求めるのが、本稿の目的である。

§ バッハが果たせなかったヘンデルとの2度の面会

バッハは生涯のうち2度、ヘンデルに会おうと努力したことが、バッハ評伝^(註2)から窺える。1700年代当時、バッハがドイツの一宮廷音楽家 (ケーテン)、一教会音楽家 (ライプツィヒ) であったのに対し、ヘンデルはヨーロッパ大陸中に名を轟かせる大作曲家だった。バッハにとってヘンデルは尊敬する憧れの大作曲家だった。

1) 1719年夏、既に宮廷楽長としてケーテンにいたバッハは、ロンドンで活躍していたヘンデルがハレに母を見舞って立ち寄ることを聞き、“ヘンデルに会いたい”と急遽ハレへ向かった。時期的には丁度そのころ《ブランデンブルグ協奏曲 (BWV1046-1051)》を作曲している最中だったことになる。しかし、バッハがハレに到着した時、既にヘンデルはドレスデンに向かって旅立った

後だった。バッハはケーテンへ失意の路を帰ったという。

2) 10年後の1729年6月にもヘンデルは瀕死の床にある母を見舞ってハレに立ち寄っている。ライプツィヒ聖トーマス教会のカントールの職にあったバッハはこの時も10年前に適えられなかった思いを新たに希望を募らせ、自らは病気のため、長男フリーデマンをハレに赴かせ、丁重にライプツィヒへ招待。母への最後の見舞いと覚悟する多忙なヘンデルは、バッハの招きに応ずる事が出来なかった。後の我々からすれば、バッハの一方ならぬ献身にも拘らず、不条理にもこの二人の歴史上の大家は永遠に会うことなく、語る事なく終ってしまった。

§ バッハが知った作品上のヘンデル

バッハにとって、ヘンデルは尊敬する同時代者、楽譜を通しての精神的な師でもあった。特にヘンデルの初期の作品に多大な影響を受けている。バッハは先人達の作品を書き移す事で学んだが、その中にヘンデルの最初のオペラ《アルミーラ》(1704) (H, G. 55) と器楽伴奏付イタリア語のカンタータNr. 13《棄てられたアルミーラ》(H, G. 52a)がある。これらの楽譜はバッハの自筆写譜として残されている。

1) 《アルミーラ》

《アルミーラ》はヘンデル19歳の時、ハンブルグ・オペラのために書いた、ドイツ語、イタリア語が混じったオペラ第1作だった。若きヘンデルにとってはそれなりの自信作であったが、当時のハンブルグ・オペラの巨匠マッテゾンが“旋律は二流、声楽語法を学ぶにはイタリアへ行け”と進言し、ヘンデルはそれに従ったという。この《アルミーラ》の楽譜を大切に持っていたのが、かつてのヘンデルの師ツァハウFriedrich Wilhelm Zachawだった。

バッハは1713年暮れから翌年1月にかけて、ツァハウの後任として公募されたハレ聖母教会のオルガニストの地位を求める試験を受けている。バッハは既にヴァイマルの宮廷楽長ではあったが、教会音楽家となることが、彼の望みだった。その折、ツァハウは自慢の教え子ヘンデルの《アルミーラ》の楽譜をバッハに見せたのであろう。ここでバッハは《アルミーラ》を写譜し、その旋律を借りてカンタータを作曲し、試験の課題として提出しているのである(譜例1)

譜例1 Händel: オペラ《Almira》 HG55 第1幕 Bellanteの aria (1704)

Bach: カンタータNo21 冒頭コーラ スBWV21 (1714, 1723改)

BELLANTE. *Der Mund spricht* *war ge- swun - gen: Nein, der Mund spricht*

Bassi.

Soprano
Ich, ich, ich, ich hat-te viel Be - kümmer-nis, ich hat-te viel Be-

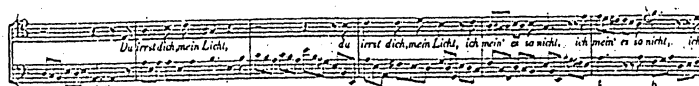
Alto
Ich, ich, ich,

Tenore
Ich, ich, ich, ich hat-to viel Be-küm-mer-nis, ich

Basso
Ich, ich, ich,

譜例 1 に見られるように、《アルミーラ》第 1 幕ベッランテのアリアにおける、冒頭 4 度の跳躍動機と続く通奏低音部分をバッハはカンタータ No21《わが心に憂い多かりき》(BWV21) の冒頭コーラスの動機として使っている。調性も全く同じ c-moll である。実に巧みなこの使用はツァハウ及びヘンデルへの敬意の証しと解釈しよう。この地位は、バッハ自身断念したようであるが、《アルミーラ》の影響はその後のカンタータにも拾い出すことが出来る。(譜例 2、3)

譜例 2 Händel: オペラ《アルミーラ》 第 1 幕オスマンのアリア



Bach: カンタータ No70 アルト・アリア BWV70



譜例 3 Händel: オペラ《アルミーラ》 第 2 幕フェルナンドのアリア



Bach: カンタータ No70 冒頭コーラス BWV70 (1716, 1723改)



譜例2は《アルミーラ》第1幕オスマンのアリアをバッハがカンタータNo70《目覚め、祈り、心を備えよ》のアルトのアリアとして使ったものである。調性はともにa-moll、動機の類似は明らかである。ヘンデルのバス3連音をバッハは歌声部に変形している。

譜例3に明らかのように、《アルミーラ》第2幕フェルナンドのアリアを、バッハは上記カンタータNo70の冒頭コーラスに見事な類型で借りているのではないか。C-dur16分音符の音階的走句、8分音符16分音符の分散和音、それに続く同音連打。このカンタータは譜例1の2年後、1716年の作曲で、後に1723年に手を加えたものである。

2) 器楽伴奏付イタリア語のカンタータ《棄てられたアルミーダ》

このカンタータの旋律を直接借用したと思われるバッハの旋律は見いだせないが、筆者は当楽譜を書き写し、大切に保管していたというバッハの鑑識眼に驚かさせる。先にも述べた通り、旋律が二流だと忠告され、イタリアへ旅立ったヘンデルの最大の収穫は、イタリアの声楽語法、とりわけ、ヘンデル音楽最大の魅力——シチリアーノの技法だった。シチリアーノについては、拙稿「G. F. ヘンデルのシチリアーノ技法とその変遷」^(註3)参照。

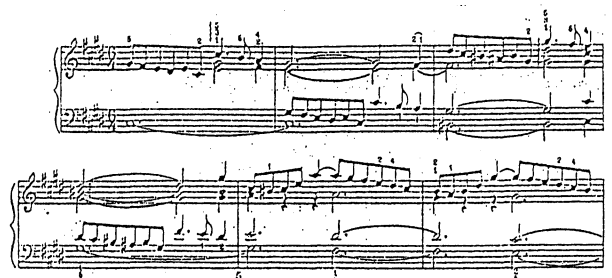
作曲年月日が殆ど定かでないおよそ100曲のカンタータの中で、《棄てられたアルミーダ》は日付の記された数少ないカンタータの1つであり(1707年6月30日)、その中にシチリアーノのアリアを含んでいる。棄てられたにも拘らず、なお恋人を諦めないアルミーダの悲しみに満ちた神への祈りが“愛の神様、私の多くの苦しみを救って下さい”と歌われる美しいこのアリアこそバッハが選んだものなのである。バッハに教えられて、このシチリアーノと他のシチリアーノを比較していくうちに筆者は1つの事に気付かされた。ヘンデルの数多くの作品の中からシチリアーノのリズムによる施律を捜し出すことに、長年の歳月をかけてきた筆者にとってこのシチリアーノは1つの指標となった。この曲こそ、ヘンデルが楽譜にSicilianoと銘名した唯一の作品なのである。日付あり、シチリアーノの銘名あり、言い換えれば、ヘンデルの習作時代の自信作であったということになる。これをバッハが見逃さなかったところに、我々は注目し、評価せねばならない。

3) バッハ《平均律》にみるヘンデルの影響 (譜例4 a, b)

譜例4 a Handel: 組曲No4 クー
ラント (1720出版?) HG2



Bach: 平均律 I プレリユード
cis-moll BWV849 (第1部完成
1722)



譜例 4 b Händel : <Dixit Dominus> (1704) HG38



Bach : 平均律 I フーガ cis-moll BWV849 (第1部完成1722)



“ピアノ学習の旧約聖書”と言われるバッハの<平均律>を、筆者もバッハ独自の世界として学んできた。余りにも整然と構築的に仕上げられた<平均律>の世界に、“バッハ信仰”とでも言おうか、疑う余地等全く無かった。

しかし譜例 4 a, bに見られるように、1720年に出版されたヘンデルの組曲No 4のクーラントはバッハ<平均律>第1巻No 4 cis-mollのプレリュードに変形借用されているではないか。更にこのcis-mollのフーガ楽章もヘンデルからの借用である^(註4)。ヘンデルの教会作品<Dixit Dominus>

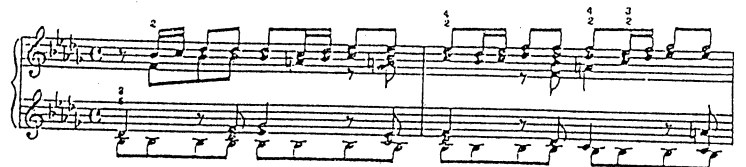
(1704) H. G. 38の“怒りの日”の動機がそのまま、バッハの5声フーガのテーマとなっているではないか。即ち、平均律の1巻第4番cis-mollはプレリュード、フーガ共にヘンデルのテーマを借りたと言うことになるのである。

更に本稿の域を越えてはいるが、バッハ<平均律>第1巻No11フーガのテーマがドイツの先人フィッシャーJohann Caspar Ferdinand, Fischer (c. 1665~1746)のプレリュード、フーガ・テーマを同じ調性でそっくりそのまま借りていること等を思えば、バッハも時に自在にテーマを借りていたと考えられよう。

§ ヘンデルにとってのバッハ

これまで、バッハの作品の中にヘンデルからの借用、類似をみてきた。その逆は？(譜例5、6)

譜例 5 Bach : 平均律 I プレリュード b-moll BWV867 (第1部完成1722)



Händel : フーガNo 4 HG 2 (1735 出版?)



譜例6 Bach : カプリッチョ
B-Dur. BWV992 (1704)



Händel : オラトリオ《セメレ》 第
2幕シンフォニア HG7 (1743)

SINFONIA.

Violino I. II.
Viola e
Violino III.
Bassi.

Händel : オラトリオ《ベルシャザール》
第2幕シンフォニア HG19
(1744)

SINFONIA.

Allegro Postillions.

Violino I. II.
Oboe I. II.
Violino III.
e Viola.
Tutti Bassi.

譜例5はバッハの平均律をヘンデルが借用したと思われるものである。すでに1722年完成、出版されたバッハの平均律第1巻No22 b-mollのプレリュード、16分音符が織り成す行きつ戻りつの順次上行音型を、ヘンデルは1735年に出版した《フーガ曲集》H. G. 2のNo4でそのまま使っている。

譜例6のバッハの作品は19歳の1704年の作品で、標題的クラヴィーア曲《カプリッチョ “最愛の兄の旅立ちに際して”》BWV. 992の第5楽章“馱馬車の御者のアリア”冒頭2小節目の特色あるオクターブ音型を、ヘンデルが借用した例である。1741年の《メサイア》によって、オラトリオ作曲家としての地位を確実なものにしたヘンデルは新しいオラトリオを書き続ける事を求められていた。そんな中で作曲したオラトリオ《セメレ》(1743) H. G. 7、第2幕冒頭のシンフォニアにおいて、このリズム・パターンを使っている。更に翌年作曲したオラトリオ《ベルシャザール》(1744) H. G. 19、第2幕中程のシンフォニーにおいて、“使者が急いで馬を走らせる様子を描く” 標題音楽として使っているのもこのオクターブ音型である。ヘンデルの脳裏にこの音型は御者のリズムとして強く印象づけられていたのであろう。

§ 借用——剽窃?

以上、二人の作曲家のテーマの借用、類似を求めてきた。“インクの乾かないうちに”の例えが示す通り、次から次へ新しい作品をステージに乗せることが求められたバロック時代において、全て新鮮な創意で作品を仕上げることは並々ならぬことであった。彼らは、時に自分の作品を一部再使用したり、他人のテーマを借りたりもした。後の歴史家達は借用、類似を発見しては歓喜し“剽窃”という言葉でその事実を証明してきた。バッハやヘンデルにおいても、当時の民謡、コラール旋律からの転用、他の作曲家からの借用等が、一つ一つ拾い出されつつある。しかし、18世紀当

