

〔翻訳〕

## ヘンデルのオラトリオと18世紀思想（その2）

ルース・スミス 著  
赤井勝哉 訳

### 序説（承前）

#### 取り扱い領域

本研究が取り扱う範囲を明らかにしておく必要がある。書名に言う「オラトリオ」とは英語によるものであって、ヘンデルの唯一のドイツ語オラトリオおよび2つのイタリア語オラトリオ（《ブロッケス・パッション》、《時と悟りの勝利》、《復活》）は論考の対象から除外している。また、非宗教的な劇場作品（《エーシスとガラティア》、《アレクサンダーの饗宴》、《聖セシリアの日のためのオード》、《陽気の人、ふさぎの人、中庸の人》、《セメレ》、《ヘラクレス》、《ヘラクレスの選択》、《時と真理の勝利》）を詳細な考察から除くことにより、音楽の理解を持ち合わせた文学史家によって論究されるべき明確（かつ、私見によれば最も興味深い）主要な論題を選び出した。それはすなわち、ドラマやオードと同時代の文学的規範・慣行との関係はいかなるものであったかということ、および——これらは感情に訴えかけるものである——この論題を望ましい方向へ敷衍したものとして——これらの台本をヘンデルがどのように扱ったかということである。この論題は以下の関連する要素をも含みうるが、本論考からは除いてある。すなわち、台本の詩形式を詳しく論じたり、事細かにその言い換えを行ったり、台本の批評的評価やその情緒性について詳述したりはしてはいない。

同じく書名中の「18世紀思想」というのも、イングランドの、という意味である。また、主としてその当時一般に流布していた思想を指す。つまり、台本作家や彼らが聴衆として想定していた人々にとって、第二の天性とまではなっていない。

かったとしても、容易に手の届く範囲内にはあった思想のことである。私の目指すところは同時代人の目で台本を読むことなので、馴染みの薄い大陸の少数派の見解や無名の出版物、あるいは広く流通していなかった手稿には斟酌しなかったが、台本作家たち自身の著作についてはその限りではない。本書において省略したものの1つに、考えられうるフリーメイスンの影響がある（共にオラトリオの主人公となっているソロモンとキュロスは、フリーメイスン文化において大きな影響力を持った人物である）<sup>33</sup>。18世紀研究におけるこの困難な領域に取り組み得るほどの強靱な学者には、フリーメイスンは台本作家やその作品に対する大衆の理解に影響を及ぼさなかった、という私の仮説を検証していただきたいと思う<sup>34</sup>。私は1752年（ヘンデルが「新しい」歌詞に曲を付けた最後の劇場用英語作品である《イエフタ》の初演の年）で年限を切っているので、1750年代初頭よりも遙かにあとの同時代文献は考慮に入れなかった。

どの台本、どのオラトリオにも決定版テキストというものは存在しない。特に断らない限り、私が基本とするテキストは初演用の歌詞冊子——印刷された台本——である（大英図書館かケンブリッジ大学キングズ・カレッジのロウ図書館の一方または両方に所蔵のもの）。オラトリオに言及する際に用いる題名もこれに拠る<sup>35</sup>。「繰り返し大々的に改訂を行うことは非常に古典主義時代的な習慣であった」<sup>36</sup>が、ヘンデルはこの点においては完全に古典主義時代的なのであった。（ディーレンが示したように）多くの初演に先立って為された相当量の再考、およびヘンデルがほぼ毎シーズンほとんどの曲に加えた修正については、本書の取り扱い範囲の外側になるが、初演以後の演奏にも台本作家が関わっている可能性はあり、また実際のところ関わっている場合もあるのであって、台本作家あるいは各作品の誕生について完全な研究を行うのであれば、これらに考慮を払う必要はある<sup>37</sup>。

私は初演までを含めたオラトリオの誕生を中心に考えている。ただ1つの例外（《アタリア》）を除いて、初演は常に首都（ロンドン、および例外的にダブリン）において行われた。それゆえ私は、どのような場合でも18世紀英国の全体的な状況を捉えるためには必ず考慮されなければならないことが近年の研究によって明らかになっている地方の重要性に焦点を合わせることを疎かにしている<sup>38</sup>。私の関心は社会状況よりも歌詞や思想、出来事にあるのである（もっとも、本書第I部では地理的要素によって生じる問題を論じてはいる）。聴衆の社会的階層

は作品受容の点からすると重要であるが、作品の創出という観点からするとそれほど重要ではないので、詳細に探究することはしない（本序説の最後で概略は述べる）。

標準的となっているポール・ラングフォードの18世紀英国についての概観によると、「音楽学の領域を超えての18世紀音楽の研究の可能性は、まだまだこれから開拓されてゆかなければならない」<sup>39</sup>。私は本書が、近年の他の諸研究と一緒にラングフォードの評言を時代遅れなものとし、音楽と18世紀の英国人たちの「本質」<sup>アイデンティティ</sup>との関係を究明してくれる人を待ち望むというリンダ・コリーの呼びかけ<sup>40</sup>に応えるための一助となり、知識の拡大によって専門家たちが引くことを余儀なくされている学問間の境界線を解消することに貢献してくれるようにと望んでいる。この点に関して、本書は2つの成果を挙げることになるはずである。すなわち、聴衆や学者たちに対して18世紀イングランドの知的関心がヘンデルの英語作品の鑑賞と直結していることを示し、18世紀イングランドの思想を取り扱う歴史家たちに対してこれらの歌詞が彼らの研究材料の一部であることを提示する、という2点である。しかし、このような領域の学際的研究が網羅的になることは見込めそうもない。文学、神学、政治の分野における二次的資料からの引証は精選してある。また、第一次文献についても包括的に取り扱っているわけではない。例えば、私の主張を補強するために、既に名を挙げた作家たちのほかにも多くの18世紀の主要な作家たちを引き合いに出すことはできたであろう。私の意図は全てを論じ尽くすことではなく、この領域を開拓しその主要な特徴を指摘して、他の人々が探究を続けてくれるように奨励することなのである。同様に、複数の学問分野にまたがる書物においては、その語る内容が全編を通して常に全読者にとって未知の事柄である、などということは目指すべくもない。政治史学者ならば第Ⅱ部中の多くの論題およびその解釈について通曉しているであろうし、音楽史家にとっては第Ⅰ部で扱っている題材のなかには馴染み深いものもあるだろう。だがこの両者は共に、見慣れた地平から自分たちを飛躍させるに足るほどの目新しさは見出してくれるものと思う。不慣れた領域で道に迷わないようにするため、参考文献には概説や総論の類も含まれている。私は本書が同じ主題に関するより理解しやすい書物へとつながってゆくことを望んではいるが、まず第一段階としては、裏付け証拠に基づいた通常の学問的論拠の上に議論が展開されな

ければならない。とは言うものの、証拠から私が導き出す結論のなかには、証明ではなく意見提示でしかないものもあり、それらはさらに検証され探査される必要がある。

## 作曲家、台本作家たち、作品

台本の性質を理解するためには、ヘンデルの作曲の意図、利用可能であった資料・資材、および聴衆側の要求を理解するように努めなければならない。ヘンデルの作曲の根本原理について、何を見出すことができるであろうか。

### ヘンデルのオラトリオ経歴

ヘンデルはイングランドにオラトリオを導入した人物ということになっているが、自作オラトリオのうち1曲については、その第1回公演はどうか全くとヘンデルの主導によるものではなかったようである。お膳立てがされていたのである。1732年2月、おそらくヘンデルの誕生日を祝うためであろう、友人で王室礼拝堂少年聖歌隊隊長であったバーナード・ゲイツが、フィラーモニック協会（ママ。「紳士音楽家協会」の名でも知られる）の主催で、《エステル》——これは1718年にヘンデルが当時の支援者であったカーナヴォン伯爵（のちにシャンドス公爵となったジェイムズ・ブリッジズ）の田舎の本宅キャノンズ邸での私的演奏会のために書いた曲である——の上演を行なった<sup>11</sup>。この時の再演（3月にも開催）は私的なものであったが、この曲は外に「漏れ出た」に違いない。というのも、4月にはロンドンの主要な演奏会場であるヨーク<sup>ビルディングス</sup>館において、作曲家の承認を得ないまま公開演奏されたのである<sup>12</sup>。同様に、シャンドス公のためのヘンデルの世俗仮面劇《エーシスとガラティア》<sup>マスグ</sup>の最初の公開演奏もまた、これと同じ時期、ヘンデルが関知することなく、1731年3月にリンカーンズ・イン・フィールズ劇場でジョン・リッチにより、また1732年5月にはハイマーケットのニュー・シアターでアーン＝ランペー座によって、開催されている。この後者の一座は、それまでにロンドンが経験したこともないイギリス・オペラの大当たり興行によって、イタリア・オペラから客足を遠のかせつつあった。ある小冊子の著者が次のように伝える如くである——「劇場はガラガラの状態で、私はイタリア・オペラ<sup>パンフレティアー</sup>に見切りをつけ、通りを渡ってイタリア・オペラへ行きました。するとこっちは

超満員で、私はステージにまで押し上げられてしまいました、そこさえもがごった返していました。……これに驚愕したH—I [訳注：ヘンデルを指す]は、オラトリオを上演し始めるのです」<sup>43</sup>。この著者によれば、またのちの解釈者たちの見解では、英国民衆に向けてのヘンデル自身による最初のオラトリオ制作は競合状態への対応であったことになる。つまり、反動的かつ日和見主義的な処置として、急遽《エステル》を改作するという混成的・継ぎ接ぎ的な結果が生じたというわけである。しかしながら、本書第I部が明らかにするように、同時にまた、そのような冒険を促し、それが受容されやすい好環境を生み出しつつあった音楽的・文学的・道徳的な強い思潮も存在した。

1719年から1738年にかけて、ヘンデルが最も傾倒したのはオペラであった。だが、興行主であった彼は、《エステル》と《エーシスとガラティア》の両作を自ら上演することによって、英語作品の明白な流行と国内で作った自作に対する大衆の興味に乗じるべく、迅速に動いた。たとえそうだと<sup>かしこ</sup>しても、もしも<sup>かしこ</sup>畏き<sup>かしこ</sup>辺りから指令を受けなかったならば、海賊上演という挑発には乗らなかったかもしれない。18世紀の音楽史家チャールズ・バーニーによると、ヘンデル自身による1732年の《エステル》公演は、彼の音楽好きの教え子であった第一王女アンが「ハイマーケットのオペラ劇場で舞台にかけられるのを見たいと表明なされた」<sup>44</sup>ことに動かされてのことであった。王室はヘンデルの1732年の演奏のうちの数回に出席しているが、5月2日の最初の演奏も1733年3月12日の再演も「陛下のご命令によって」<sup>45</sup>予告が行なわれている。王室が聞いたのはシャンドスの《エステル》ではなく、それを改訂した、演技を伴わない、拡大版であり、1727年のジョージとキャロラインの戴冠式のためにヘンデルが書いた4つのアンセムのうちの2つと《アン女王の誕生日のためのオード》からの音楽を如才なく盛り込んだものであった。アン女王は、時の王室の直前に英国の玉座に坐っていた輝かしい前任者であり、時の王室が王位を継承することが確固たるものとなったのは、このアン女王の治世中である。この作品はオラトリオとして予告され、ヘンデルが他の国のために書いたオラトリオ《復活》（ローマ、1708年作）と《ブロッケス・パッション》（ハンブルクで1919年に上演）からも、さらに曲が付け加えられた。追加した曲の歌詞についてヘンデルは、当時の文学の面における補佐役であったサミュエル・ハンフリーに頼った。ハンフリーはそれまでもヘンデルのイタリア・

オペラの歌詞冊子用に英訳を提供してきており、またイギリス・オペラの台本作家として競争相手からも雇用されていた人物である<sup>46</sup>。

興味深いことに、キャノンズの《エステル》もキャノンズの《エーシスとガラティア》も、それぞれの1732年における再演と同様、当時の音楽の流行に対する反応と見なすことができる。両曲が書かれたのは、全ての台詞が歌われる英語仮面劇（長さの点を除いてはオペラと同じもの）という事実上新規の分野において、イングランドで仕事をしていたドイツ系の作曲家たちが並外れた活躍を見せた3年間の最後にあたる時期だったのである。ここからは、キャノンズにおいてヘンデルの同僚であったJ. C. ペープシュの手になる4作とジョン・ガリヤードによる2作が生まれている。これより先のガリヤードの作品《カリプソとテレマクス》（1712年）は、ヘンデルに賞讃されたと言われているもので、その台本はジョン・ヒューズによるものであったが、ヒューズはおそらくヘンデルが最初に曲を付けた英語の歌詞の作者である<sup>47</sup>。劇場音楽における新発達の所産に対して同じ物をもって応じようとする衝動、それを我がものとしようとする欲求は、ヘンデルの生涯を通じて見て取れるものである。これについては、若い頃、特に人格形成期における影響も作用していたのかもしれない。まだ20代前半であった1707年から1709年にかけて、ヘンデルはローマのフランチェスコ・ルスポーリ侯爵（のちに公爵）家で働き、アルカディア・アカデミーの集会のためのカンタータを作曲することを主な仕事としていた。この会は貴族と芸術家とが入り混じって一方が他方の創作を支援していた団体で、牧歌的理想規範の素朴さと自然さをオペラに取り戻すべく専心することを自称していた（ゆえに牧歌的テーマのカンタータが上演された）のであるが、直接の手本としたのはラシーヌやコルネイユによる極めて形式的で道徳的な劇であった<sup>48</sup>。10年後のバーリントン・ハウスやキャノンズにおけるヘンデルの社交の状況——このときもやはり貴族と知識人と芸術家とが入り混じっていた——は、その頃に彼が経験したうちでルスポーリ邸での状況に最も似ており、高尚で結びつきの緊密なこの2つの集団に受け入れられていたことがヘンデルにローマでの仲間の創造的な考えをイングランドの仲間に伝えることを思いつかせ、牧歌的な作品とラシーヌから引いた作品の両方を生み出させた、と考えることは可能であろう（ヘンデル作曲による最初の、イタリア語版の、エーシスとガラティアの物語を委嘱したのはルスポーリ本人であった）<sup>49</sup>。

最初の《エステル》には、のちの大半のオラトリオ台本に共通する特徴があった。すなわち、歌詞は新たに書き下ろされた、聖書の正典・外典の記述を劇化したものであるという特徴である（聖書の言葉の言い換えの場合もあるし、出来事が創作される場合もあった）。中間的な資料（ラシーヌ作の『エステル』）も利用するという手法も、のちの台本作家たちによって採用されることになる1つの手本となった。例えばニューバーグ・ハミルトンは、《サムソン》を書くのにミルトンの『闘士サムソン』と13の詩および詩篇の言い換えを使っている。あとの版の《エステル》においてはアンセムが挿入されたが、このことも——上記の手法ほど頻繁には見られないが——聖書の言葉をそのまま用いるという台本制作における別の特徴を典型的に示している（作品全体が聖書の言葉あるいはその祈祷書版のみによって成り立っているのは、《エジプトのイスラエル人》と《メサイア》だけである）。1732年の会場は、それ以後のヘンデルのオラトリオ演奏会がほとんど全てそうであったように、劇場であった。演技を伴わないという決定はおそらくヘンデル自身によるものではなかった（バーニーによると、これは最初の演奏の前にロンドン主教から出た命令に従った結果である）が、ヘンデルがその決定を覆そうとした様子はない。これから見てゆくことになるが、このことは当時の美的規範のいくつかと合致していたのである。最初のオラトリオに対するヘンデルの関わり方については、英語によって創出されたその他の作品についても当てはまる事実が、以上のほかにもいくつか存在する。ヘンデルは自分の作品を決して不可侵のものとは見なしておらず、再演のために手を加えることを常とした。台本構成の細目や歌詞の内容について、ヘンデルに固定した方針があるわけではなかった。我々の知る限り、ヘンデルが自分で歌詞を編纂したり書いたりしたことはなく、一度ある作家が使い物になる歌詞を提供してくれると、その作家にさらに台本を依頼したり、あるいはその作家の側からの新たな申し出を受け入れたりするとはあったようだが、計画的に台本作家を選んでいたという形跡はない。

《エステル》の方式で首尾よく事が運ぶことが分かり、ヘンデルは《エーシスとガラティア》でもそれを繰り返した。すなわち、自分自身による演奏を舞台に載せたのであるが、曲名はそのままにして、遥かに大きな規模の作品を遥かに大人数の出演者によって2ヵ国語で行うことによって、海賊版を打ち負かしたのである。結果的に作品を構成することとなった楽曲のうちの半分以上は、キャンノン

ズでの原作にはなかったものである<sup>50</sup>。これもまた上首尾であって、翌年にヘンデルは《デボラ》を制作することでまたもや《エステル》によって利益をあげたのであるが、このときは歌詞が全く新しいものではあったものの、やはりまた台本作家はハンフリーズであり、やはりまた競合作品（ヘンデルの競争相手のモーリス・グリーンによる《デボラとバラクの歌》）<sup>51</sup>にそれより規模の大きな作品で対抗しており、やはりまた王室の後押しを期待し（台本はキャロライン王妃に献じられている）、そしてやはりまた外来の抑圧者たちによる破滅から祖国を救う旧約聖書中の女主人公を誉め讃えていた。この最後の点に関して言うと、ヘンデルとハンフリーズは、ほんの少し前にジェイムズ・トムソンによって悲劇『ソフォニズバ』の中で投げかけられた挑戦の手袋——「女の愛国者だって！——虚しいことを！——馬鹿げたことを！」（4幕2場）——を拾ったのであり、より直截的なトムソンの訴え——その劇のエピローグの中で客席の女たちに向かって発せられた、男たちに手本を示し愛国者として行動するようという訴え——を支持していたことになる。このときもまたヘンデルは、《戴冠式アンセム》の音楽を再利用することによって、愛国主義にハノーヴァー王家支持の色合いを含ませている。実のところ《デボラ》の音楽の大部分は、《エステル》の場合と同様、過去に作った曲を作り変えたものであった。つまりここまでのところ、ヘンデルが最初からそのつもりでオラトリオの作曲を行なったことはなかったのである。

将来の支援者となりそうな人々のあいだで《デボラ》が酷く不人気であったとき（もっともそれは音楽的な理由によってではなかった——本書第9章を参照）、ヘンデルの対応はしかるべきものであった。次の英語作品であるオラトリオ《アタリア》（1733年作。ラシーヌの別の聖劇に基づく）は、オックスフォードでの演奏用に書かれたもので、ロンドンでは1735年になるまで上演されることはなかった。《アタリア》の初演に居合わせたチャールズ・ジェネンズは、1735年の7月、ヘンデルにオラトリオの台本（題名は不明）を送ったが、ヘンデルは1739年までロンドンで新しいオラトリオを発表することはなかった。《アレクサンダーの饗宴》は《エーシスとガラティア》以後で最初の世俗的な英語作品であり、大成功を収めたものの、とても繰り返しては演奏できないような「混合物」であった。ドライデンの<sup>オード</sup>頌歌——これは、40年にわたって相応の曲付けがなされることを待っていた英詩の傑作であると同時代人たちに認められ、ハミルトンが台本に付した

序文の中でもそう記されている詩である——に、イタリア語のカンタータ1曲と数曲の器楽曲を接木して、一夜の娯楽としたものだったのである<sup>52</sup>。

翌シーズン（1736年～37年）におけるヘンデルの演奏も、同様に、あらゆる嗜好を満足させようとしたもので、イタリア・オペラ6曲、イタリア語世俗カンタータ1曲、イタリア語オラトリオ1曲、英語オード1曲、英語オラトリオ1曲という内容であった<sup>53</sup>。1737年はまた危機的な年でもあった。ヘンデルは脳卒中と見られる病に襲われ、体の一部が麻痺して神経衰弱に陥り、聴衆はイタリア・オペラを笑いものにするバーレスク・オペラに殺到し、貴族オペラは閉鎖されてしまうのである<sup>54</sup>。ヘンデルは作曲を再開すると、以前にも増して英語による作品に精力を注ぐようになる。ドライデンに対する大衆の反響を利用して同じ詩人の手になる別の聖セシリア頌歌（もともと、これは短いものであったが）に曲を付けて成功を収めたあと、1739年から40年にかけて、極めて趣の異なる3つの英語の曲を作った。その3作品とは、聖書に基づきながらも歌詞自体は全編チャールズ・ジェネズによって書かれた《サウル》、歌詞は全て聖書から（おそらくジェネズによって）選ばれた言葉から成る《エジプトのイスラエル人》<sup>55</sup>、ミルトンの詩をジェネズが編集したものにヘンデルの要請によってジェネズが自作の歌詞を付け足した《陽気の人、ふさぎの人、中庸の人》である。その後また新しい英語作品の制作にはしばらくの中断があり、その次の英語作品《メサイア》は1742年にダブリンで初演されることになる。それまでは、ヘンデルによる劇場シーズンの演目には、イタリア・オペラと英語作品が混在していた。最後にイタリア・オペラの新作を上演したとき、ヘンデルは既に56歳になっていたのであるが、1743年のある手紙は彼がさらに1、2作ほど書こうか書くまいかと逡巡する様子を伝えている<sup>56</sup>。ヘンデルが英国の首都において毎年新しい英語作品を上演し始めたのは1743年であったが、それは最初の英語オラトリオを作曲してから25年後、最後のものを作るわずか9年前のことであった。イタリア・オペラを捨て去ってからの2年間においては《セメレ》と《ヘラクレス》を制作したが、この2作品はヘンデルがかつてないほどイギリス・オペラに近づいたものである。これらは最後の世俗劇となったが、大衆の評価は得られなかった<sup>57</sup>。これ以後はオラトリオ、および道徳的寓話である《ヘラクレスの選択》（1750年）、《時と真理の勝利》（1757年に旧版を改作）というオラトリオに近い作品しか書いていない。緒

家が指摘してきたように、ヘンデルは英語作品を作曲することに対して長期的な「展望」とか「使命感」と呼べるようなもの、あるいは「見通し」のようなものさえ持ち合わせていなかったようで、我々が一般的にオラトリオと考えているものは、彼の胸中で拮抗していたであろうと思われる様々な関心——興行収益についての懸念、最新の流行を主導することによってロンドンを代表する作曲家たらんとする野望、競争相手たちの裏をかいてやろうという決意、自らが認識している才能に応じて存分に曲を書きたいという欲求——に動かされながら、断続的に発展していったのである。

### 大衆の嗜好への対応

ヘンデルの、料金を払って聴いてくれる大衆を相手にした取り組みにおいては、市場の影響力が決定的に重要であった。唯一の恒常的な収入——王室からのもの——だけでは、大赤字が出た場合に穴埋めすることはできなかったからである。このオラトリオの時代の初期においてヘンデルがオペラおよびオラトリオ制作に関してどのような契約を結んでいたかについては、ジュディス・ミルハウスとロバート・ヒュームによって明らかにされたことも多い<sup>38</sup>とはいえ、まだ明確には分かってはいない。しかし、幾許かの財政的責任を負っていたために大儲けを当てることができなかったことは分かっている。イギリスでの仕事を続けるうちにヘンデルは、劇場での上演の運営について次第に大きな責任を負うようになり、興行主としての働きをするほどまでになった。つまり、劇場の賃借や歌手やオーケストラの採用、入場券購入方法の決定（最初はシーズンを通しての予約券と上演ごとの入場券の両方を販売していたが、のちには予約制は採らなくなる）、料金設定や広告の手配も行なったのである。歌手のアレグザンダー・ゴードンがヘンデルの伴奏の仕方に文句をつけ、チェンバロに飛び乗ってやると脅した際に、ヘンデルが返した大意即妙の言葉——「それをするときには教えてくれ。広告を出そうじゃないか。きっと君の歌を聞きに来るお客よりも、君の跳躍を見に来るお客のほうが多いだろうから」——が作り話かもしれないながらも永く伝えられているのは、おそらく、いかにもヘンデルらしい話だったからであり、財政管理の原則についてのヘンデルの理解を雄弁に物語っているからであろう。ヘンデルがまずもって第一に考えていたのは、市場価値および市場占有率のことだったの

である。芸術性の高い音楽劇は、たとえそれが舞台上での演技を伴わないものであったとしても、（今日と同様で）上演費用の嵩むものであった。《エステル》から始まった形式のオラトリオは、イタリア・オペラよりも大勢の人間を使った。ソリストに加えて合唱団も必要であったし、オーケストラもより規模が大きくて様々な楽器から編成されていた。しかしオラトリオには、（最初こそ違ったものの）莫大な出演料がかかるイタリア人スターたちは不要だったし、イタリア・オペラの愛好家たちが期待する新奇な衣装や奇抜な舞台装置も必要なかった。しかも、オペラとは違い、演技を伴わない作品は大斎節の期間中の水曜日にも金曜日にも上演が可能であった（し、オラトリオの上演期間が大斎節に限られていたわけでもない）<sup>59</sup>。イタリア・オペラを演奏するために結成されたヘンデルの一座は、1732年、（音楽的および興行的な理由から）イタリア人の歌手たちを主役に据えたのであるが<sup>60</sup>、これによって少なくとも一部の観客にとっては英語による作品の実現可能性は狭められたように思えた。先に引用した小冊子の著者は早速にヘンデルによる《エステル》初演について不満を表明し、「セネジーノとベルトッリは、てっきりウェールズ語だと思ってしまうような英語で、珍妙な演奏をしました。イタリア語でやってくれたらよかったのに、と私は思いました。そうすれば彼らはもっと自分たちの歌いやすいように楽に歌っていたかもしれません。英語ということにはなっていますが、あれではヘブライ語で歌っていたとしても大差はなかったでしょうから」と述べている。ヘンデルが《エーシスとガラティア》を改作し、その他の作品の1730年代の再演においてはイタリア人とイングランド人のソリストたちがそれぞれ自国語で歌っているのは、この批判に反応してのことだったのかもしれない。ヘンデルは1733年にほとんどのイタリア人歌手を失い、イングランド人歌手で埋め合わせをしているので、この問題にはいずれにせよ直面するはずではあった。しかしながら、1732年から33年にかけてのシーズンでイギリス・オペラを確立しようとした計画的試みが水泡に帰してしまうと、英語による歌詞付けに対する大きな衝動をもヘンデルは失ってしまい、次のシーズンには再びイタリア人の出演者たちを集めた。このときは貴族オペラ（1733年から37年）——かつてのヘンデルのイタリア人歌手たちはほとんどこちらへ移っていた——によるイタリア・オペラの制作がもたらした競争に対処するためであった。英語曲とイタリア語曲ごとに別々の一座を運営することはヘンデルの財政で

は無理であったろうが、言語の問題については徐々に妥協点が見えてきていた。ヘンデルの聴衆たちは英語の歌詞を歌うイタリア人歌手たちを受け入れ始めており、またイングランド人歌手の育成にますます力を注ぐようになっていたのである<sup>61</sup>。一方その間、英語による音楽劇は事実上バラッド・オペラに併合されていた。《乞食オペラ》が大成功を収めた1728年以降の10年間に、100を超えるバラッド・オペラが作曲されている。しかしヘンデルには、相手方の得意分野である、部分的に音楽抜きの台詞から成る滑稽な作品の制作においてその上をゆこうという気はなかった。

このオラトリオの時代の初期においてヘンデルが自作に対する大衆の反応から感じ取ったことの内容は、一筋縄ではゆかぬものであった。イタリア人の大スターを好む傾向と外国人を毛嫌いする空気が共存していたし、そうかと思えば、常に多様性・新奇性を求める声があって作曲における実験的試みが促されていたが、これはともすれば新し物好きに過ぎるとして拒絶される危険性も秘めていた。また、ヘンデルが英語の歌詞に取り組んだからといって、競争が収まったわけでもなかった。オラトリオという鉱脈を開発しようとする他の連中が作った粗悪で二番煎じ的な作品と争わなければならなかったのである。1740年、ロックマンとスミスによる《サウルとヨナタンへのダビデの嘆き》がヒックフォード劇場にかけられたが、これと同じ時期にはヘンデルの《サウル》がリンカーン・イン・フィールズ劇場で上演されていたし、1745年には、コヴェント・ガーデン王立劇場におけるデ・フェスの《ヨセフ》と、ヘンデル自身によるハイマーケット国王劇場での《ヨセフとその兄弟》が、上演時期が重なっている<sup>62</sup>。ヘンデルの動機については確たる証拠があるわけではないが、彼が英語による作品を求める大衆の要求を満たすことになかなか乗り気にならなかった要因はイタリア・オペラに対する愛着であった、とするのが大多数の研究者の一致した見解である。1730年代にヘンデルが見せたイタリア・オペラへの執着については、音楽面での説明が可能であろう。イングランド人の歌手たちはヘンデルが作曲したいような精妙な音楽を歌うことはできず、イタリア人歌手たちだけが当時作られていた最も複雑な独唱曲を歌いこなす技術を持ち合わせていた（金のかかるイタリアの才人たちをあぶれさせるべくイングランド人音楽家による一派の創設を推進したデフォーのような国粋主義者にとっては、この点が癪のたねであった<sup>63</sup>）。しかし、イタリア人た

ちは説得力をもって英語を歌うことができなかった。他方、例えば（セネジーノが名手として有名であった類の）英雄の愁嘆場などのような、ヘンデルが作曲を満喫できる男性主役用の音楽に相応しい演技力を持ったイングランド人の歌手はいなかったし、いわんや複数の高音域の声が拮抗し合うという壮烈な効果を可能にするカストラートの音楽的能力を備えたイングランド人など望むべくもなかった。（この点からすると、ディーンが指摘したようにヘンデルが自分の主要なイギリス人歌手たちの何人かをその演技力の故に選抜したことには、大きな意味がある<sup>94</sup>。）ヘンデルがイングランドで仕事を始めた頃にアーロン・ヒルが《リナルド》の歌詞冊子の序文で提唱していたオペラの理想型——それは、当のオペラ自体とは違って、音楽としてはイタリア的であるが歌詞は英語という形式である——は、その可能性を殺ぐような状況が恐ろしいほどに揃っていて、実現は難しかった。

それまでヘンデルは複雑で手の込んだアリアを多く作曲していたので、常にロンドンのオペラ愛好家たちの目には、同業のイタリア・オペラ作曲家たちのなかで——必ずしも良い意味においてだけでなく——際立った存在と映っていた。ヘンデルには繊細な単純さを生み出すこともできたが、貴族オペラのために曲を作っていたナポリ人作曲家たちによるより単声的な形式、つまり当時においては「現代的」であったギャラント・スタイルを大々的に採用することに、心が向いていなかったことは明白である。しかし、英語のオードとオラトリオにおいて、複雑さを好むヘンデルの気質は、アリアから合唱へと向けられることによって、別種の達成を見た。この動きは極めて現実的なものであった。イングランド人はオペラ歌手は育てていなかったものの、王室礼拝堂やセントポール大聖堂、ウェストミンスター寺院の聖歌隊において合唱の歌手の育成はしており、これらの団体こそがヘンデルのオラトリオの合唱団員を供給していたからである。ヘンデルがロンドン向けに書いた初期のオラトリオにはアンセムが多用されているという特徴があるが、このアンセムはこれらの聖歌隊が専門としていたものであり、特にヘンデルが作るアンセムはそれ以前に英語で書かれた聖歌隊用の音楽と比べて、例外的に多様性に富み、手が込んでいて、濃密かつ重厚なものであった。この方面におけるヘンデルの実験的試みは、ほとんどがアンセムとなっているオラトリオ《エジプトのイスラエル人》において頂点に達した（ラールセンが指摘し

たように、この作品においては「ソロ」のパートさえ合唱なのであって、それは歌詞が叙述的な語りとなっていたからでもある。このような歌詞は、ズィルカ・レオポルドが述べたとおり、ダカーポ・アリアでは適切に表現できなかったのである<sup>65</sup>。これほどまでの合唱曲の使用は聴衆には受け入れがたいものであったが、それでもヘンデルは、劇的観点からすると（少なくとも後代の聴衆には）不適当に思えるような文脈においてさえ、高度に練り上げられた大がかりな楽曲を作りたいという自らの欲求を満たすために、合唱を用い続けており<sup>66</sup>、同時代の批評は、彼の合唱および伴奏部の複雑さ、濃密さ、規模の大きさはイングランド音楽史上で空前のものであることを繰り返している<sup>67</sup>。ヘンデルの表現様式<sup>スタイル</sup>についての最初の真つ当な論評は1760年に出版された伝記<sup>68</sup>の結びの部分であるが、この論評はこの点および独唱曲の持つ哀愁に満ちた力強さをヘンデルの音楽様式における顕著な特徴と捉えており、当時の多くの個人的な見解と同様である。しかし私は、自分の作りたい類の音楽を乗せるための唯一利用可能な手段としての合唱曲に潜在的可能性を見出したという単純な理由だけでヘンデルがオラトリオに転向した、と言いたいわけではない。むしろ、そのことが強力な誘因となった可能性があるということを指摘したいのである。ヘンデルが自分の劇場用英語作品の固定した1要素として大規模で顕著な合唱を採用したことは、どの台本の編纂にも大きな影響を及ぼしていることは明らかである（劇中および楽劇中における合唱利用の復活を促そうとした同時代の批評については、本書第2章を参照されたい）。

英語の歌詞に曲を付けるに際しての芸術的目的にヘンデルが一貫性を欠いているように見えるのは、1つには、出来上がってきた作品の特性を我々の側が明確に定義づけてきていないからかもしれない。《エーシスとガラティア》（仮面劇）、《アレクサンダーの饗宴》、《聖セシリアの日のためのオード》、《陽気の人、ふさぎの人、中庸の人》（以上はオード）、《ヘラクレスの選択》、《セメレ》、《ヘラクレス》（以上は演技抜き<sup>ドラマ</sup>の劇）は今でもしばしば「オラトリオ」と呼ばれるが、英語で書かれており、演技を伴わずに上演され、全篇にわたってオーケストラの伴奏付でソリストと合唱団によって歌われ、往々にして歌手たちに役柄が設定されている点が、ヘンデルのオラトリオと同様だからである。音楽的観点から言うと、ヘンデルの聴衆の耳目には、何にもまして合唱——その規模、筋運

び上の重要性、大編成オーケストラの伴奏と相俟って生み出される音量、そしてしばしば「厳粛」で教会的で重々しくて対位法的なその音楽構成——こそが、彼の英語による劇場作品とイタリア・オペラとを隔てるものであった。（ヘンデルおよびその競争者たちによるイタリア・オペラは、通常、このジャンルにおける伝統的手法を踏襲しており、最終幕の最後に少数のソリストたちによって歌われるという小規模な合唱しか用いていなかった。）歌詞の面から言うと、オラトリオをヘンデルのイタリア・オペラおよび世俗的な英語曲から隔てていたものは、ヘンデル本人にも彼の聴衆にとっても、宗教的な題材なのであった。《サムソン》に付した序文の中でニューバーグ・ハミルトンはオラトリオを定義して、  
ミュージカル・ドラマ  
 「音楽劇であり、その題材は必ず聖書に拠らなければならず、そこにおいては教会音楽の荘厳さと舞台の最も心地よい空気とが調和的に結合している」と述べた。この簡潔な説明は、小さな但し書きを付けさえすれば、ヘンデルが生み出したオラトリオ群全体に当てはめることができる（《テオドーラ》は聖書に拠っていない）。18世紀の基準では、ある作品に演技が伴っていないからといって、即ちそれが劇ではないということにはならなかったのである。名前が付いた登場人物が出てこないという点についても同様だったようである（現代の一部の愛好家はこの点によって《エジプトのイスラエル人》、《メサイア》、《機会のオラトリオ》と他のオラトリオとを区別しているが）。1739年4月18日付の『ロンドン・デーリー・ポスト』紙に《エジプトのイスラエル人》評を載せた目利きの批評家は、その台本に目を通した上で、支援者（パトロン）たちに対しても前もって台本を読んでから劇場へも持参するようにと力説しているのだが、この批評家はこの作品を劇と読んでいる（本書169頁を参照）。宗教的か世俗的かという分け方は当時の人々にとっては十分に明解であったが、現代では人間の性格や感情を描出するヘンデルの能力を嬉々として認めるがゆえに、却ってこの区分方はぼやけてしまっている。この能力が宗教的か世俗的かという境界線を越えてしまうものであることは明らかであるが、このことをもってヘンデルの生み出した作品群を区分する特徴としてしまうならば、当時の人々——そして、もしかするとヘンデル本人——とは異なった見方を強要することにもなる。ヘンデルの見解と嗜好とが同時代人と異なっていたという現代的な歌詞解釈を裏付ける歴史的証拠は存在しないのである。  
 （以下、次回へ続く）

注

- 33 F. de. P. Castells, *English Freemasonry in its Period of Transition AD 1600-1700* (1931), pp. 81, 201; Leslie J. Biddle, 'The Principal Characters of the Royal Arch Story', *Ars Quatuor Coronatorum* 79 (1966), 283-9; Keith B. Jackson, *Beyond the Craft* (Shepperton, 2/1982), p. 12. (これらの情報はJane Clarkに負う。)
- 34 Jane Clarkの示唆に富む諸論文、特に 'Palladianism and the Divine Right of Kings', *Apollo* (April, 1992), 224-9 および "Lord Burlington Is Here": A View without Architecture,' in *Lord Burlington: Architecture, Art and Life*, ed. Toby Barnard and Jane Clark (1995) は、18世紀イングランドのフリーメイソンに関する最近の研究のなかにあつて、ヘンデル信奉者たちはフリーメイソンを斟酌すべきであるという考えを誘発する最大の論考である。ヘンデルがシャンドス公に雇われていた時期(ヘンデルは同公爵のために《エーシスとガラティア》、《エステル》および《シャンドス・アンセム》を作っている)、公のお抱え司祭が、「1717年以後イギリスのフリーメイソンの指導的な実力者」での中には皇太子フレデリック付きの司祭となったジョン・デザギュリエ(王立協会会員)であったことは、興味深いことである(Margaret C. Jacob, *The Radical Enlightenment* [1981], pp. 122, 124)。
- 35 それゆえに私は(今日的な用いられ方である*Judas Maccabeus*ではなくて) *Judas Macchabæus*と呼ぶが、この綴りはモレールがウルガタ聖書から導き出したものであるとMerlin Channonは推測している(私信による)。
- 36 Margaret Anne Doody, *The Daring Muse: Augustan Poetry Reconsidered* (Cambridge, 1985), p. 190.
- 37 初演以降の演奏に台本作家が影響を及ぼしている例で、資料による裏づけが最良で、最も顕著な変更がもたらされているものとして我々が知っているのは、イングランドでの《メサイア》初演に与えたジェネンズの影響である。以下を参照されたい：  
Burrows, *Messiah*, ch. 3.
- 38 地方での演奏に関しては、さらに以下を参照されたい：Dean, *Oratorios*, pp. 84-5.
- 39 Paul Langford, *A Polite and Commercial People: England, 1727-1783* (Oxford, 1989), p. 746.
- 40 *Britons*, p. 8.

- 41 この協会には「フィラーモニック・クラブ」(Philharmonic Club [ママ]) という別名もあり、その会合はストランド街の酒場「クラウン・アンド・アンカー」亭で行われた。ここでの演奏より前に、キャノンズ邸以外で《エステル》が演奏されたという記録はない。この演奏については以下を参照：Deutsch pp. 285-6。この作品はキャノンズ邸においては《ハマンとモルデカイ》および「オラトリウム」(‘The Oratorium’) として知られていた。以下を参照：Graydon Beeks, ‘Handel and Music for the Earl of Carnarvon’, in *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays*, ed. Peter Williams (Cambridge, 1985), pp. 1-20, at pp. 16-19。
- 42 1732年4月19日付の『デイリー・ジャーナル』に「これまでに一度も公開で演奏されたことのない」として広告され、「オラトリオ、あるいは聖なるドラマ」という、当時としては例外的に事情通の説明がなされている (Deutsch p. 288)。
- 43 *See and Seem Blind; or a Critical Dissertation on the Publick Diversions, & . . . in a Letter from . . . Lord B---- [Burlington?] to A-- H-- [Aaron Hill?] esq* (1732), quoted Deutsch pp. 300-1。以下を参照：Deutsch pp. 272-3, 290; Dean, *Oratorios*, pp. 171-2; Richard Platt, ‘Theatre Music I’, in *The Blackwell History of Music in Britain: The Eighteenth Century*, ed. H. Diack Johnstone and Roger Fiske (Oxford, 1990), pp. 96-158, at pp. 137-43。
- 44 Cited Dean, *Oratorios*, p. 205。
- 45 Deutsch pp. 288, 308。
- 46 ハンプリーに関して、また彼がヘンデルに提供した歌詞については、本書第8章および第11章を見られたい。《エステル》の音楽とその初期の演奏に関する最も詳細な論述は以下である：Dean, *Oratorios*, ch. 9。
- 47 その作品とはカンタータ《ヴィーナスとアドニス》で、これもおそらく1712年に作曲されたものと思われる。ペパーシュとガリヤードの仮面劇に関しては、例えば以下を参照：Platt, ‘Theatre Music I’, pp. 110-19; Roger Fiske, ‘Galliard, John Ernest’, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (1980), VII, 107-9。《エーシスとガラティア》の直近の先行作品に関しては、以下を参照：Dean, *Oratorios*, pp. 153-9。
- 48 Patrick J. Smith, *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto* (1971), pp. 65-7; Brian Trowell, ‘Libretto’, in *The New Grove Dictionary of*

*Opera*, ed. Stanley Sadie (1992), II, 1185-1252, at p. 1208.

- 49 ルスポーリはまた、ヘンデルの最初のオラトリオ《復活》——これは題材の点からすると《メサイア》の先行作品である——も委嘱している（この作品の解説としては、以下を参照：Anthony Hicks, ‘Handel’s “La Resurrezione”’, *MT* 110 (1969), 145-8）。オラトリオ作曲家としてのヘンデルの成長を簡潔に解説したものとしては、以下を参照：Burrows, *Messiah*, pp. 1-7。ヘンデルの英語オラトリオのドイツ語およびイタリア語による先行作品についてさらに詳しくは、例えば以下を参照：Dean, *Oratorios*, ch. 1; Smither, *Oratorio*, I, 4-15。
- 50 以下は作品の出来栄えについては嘆きつつも、ヘンデルの興行主としての動機は十分に評価している：Dean, *Oratorios*, pp. 173-5。以下も参照：Ellen T. Harris, *Handel and the Pastoral Tradition* (1980), pp. 212-23。
- 51 Dean, *Oratorios*, ch. 10。Deanはグリーン作品をオラトリオとして記述してはいない（p. 226）が、その台本は聖書の言葉を言い換えてレシタティーヴとアリアと合唱用に構成されたものであり、語りと劇化のあいだを揺れ動くというその行き方はイタリアのオラトリオに先例が見られる。
- 52 長さの点からすると、ドライデンの詩に曲を付けた部分は、ヘンデルが《アレクサンダーの饗宴》と呼んだ作品の半分に過ぎなかった。同じ主旨のことがKeatesによっても指摘されている（*Handel*, p. 190）が、比率の算出結果は異なっている。私の計算では、ドライデンに曲が付いている部分は（序曲を含めても）Keatesが言うように全体の3分の2ではなく、わずかに53%にしかならない。
- 53 詳細については以下を参照：Deutsch pp. 423-36。
- 54 バーレスク・オペラ（例えばヘンデルも楽しんだと言われているケアリーとランベによる1737年の《ウォントリーの竜》）について、また1730年代および40年代にイングランド大衆に供された様々な音楽劇全般については、以下を参照：Platt, ‘Theatre Music I’, pp. 132-58。
- 55 おそらくジェネズがこの作品の台本作者である点については、本書第12章で論じる。[訳注：ドライデンには聖セシリアの日を記念したオードが2作あり、ここで言っているのは、1687年の ‘A Song for St Cecilia’s Day’ のこと。ちなみに、もう一方の聖セシリア頌歌とは、直前の段落で言及されている《アレクサンダーの饗宴》の歌詞となった詩を指す。1697年作のこの詩の題名を省略せずに掲げると ‘Alexander’s Feast: or,

- The Power of Music, An Ode in Honour of St. Cecilia's Day' である。]
- 56 その手紙とはヘンデルの筆耕であったJ・C・スミスが第4代シャフツベリー伯爵に宛てたもので、以下で公表された： Betty Matthews, 'Unpublished Letters concerning Handel', *M & L* 40 (1959), 261-8.
- 57 1738年から45年にかけてのヘンデルの劇場に関わる活動について、さらに詳しくは以下を参照： Carole Taylor, 'Handel's Disengagement from the Italian Opera', in *Handel Tercentenary Collection*, ed. Stanley Sadie and Anthony Hicks (1987), pp. 165-81. この考察では、ヘンデルの動きとしては市場の間隙を埋めようとするもの、競争を避けようとするもの、あるいは競争相手の得意分野で逆に相手を打ち負かそうとするものが交互に現れていることが、説得力をもって示されている。
- 58 以下（およびその中で引証されている諸論文）を参照： Robert D. Hume, 'Handel and Opera Management in London in the 1730s', *M & L* 67 (1986), 347-62. これを読むと、確実に判明していることがいかに少ないかが分かる。
- 59 ヘンデルによるオラトリオのシーズンに関してはDeutschを見られたい。
- 60 ヘンデルの演目の詳細については以下を参照： Deutsch; E. L. Avery, A. H. Scouten and G. Winchester Stone, jnr, eds., *The London Stage 1660-1800* II-IV (Carbondale, IL, 1960-2)。
- 61 この動きは緩やかなものであった。1993年に開催されたLondon Handel Instituteの大会においてHoward SewerとDonald Burrowsはそれぞれ独自に発表を行なったが、共に以下のような結論であった——1730年代半ばにはヘンデルの一座にはイタリア人とイングランド人の歌手が混ざっており、おそらくヘンデルの英語作品の再演は、そのほとんどが、あるいは常に、2カ国語が入り混じったものであった。
- 62 *London Stage*.
- 63 'A Proposal to Prevent the Expensive Importation of *Foreign Musicians*, &c. by forming an Academy of our Own', in *Augusta Triumphans* (1728), repr. in *Selected Poetry and Prose of Daniel Defoe*, ed. M. F. Shugrue (New York, 1968), pp. 315-19. イングランドとイタリアの歌詞と音楽と歌手たちの才能に対して様々に異なる受容があったことについては、以下を参照： Stoddard Lincoln, 'Handel's Music for Queen Anne', *Musical Quarterly* 45 (1959), 191-207, at pp. 196-202.
- 64 *Oratorios*, p. 107.

- 65 Larsen, *Handel's Messiah*, p. 71; Leopold, “‘Israel in Egypt’—ein mißglückter Glücksfall”, *GHB* 1 (1984), 35-50, at pp. 46-7.
- 66 例えば《スザンナ》幕開けの合唱がそうである。例えば以下を参照： Dean, *Oratorios*, pp. 536-9。
- 67 詳しくは本書の第7章を見られたい。ヘンデルのオラトリオに見られる合唱の多様性については、例えば以下を参照： Larsen, *Handel's Messiah*, pp. 48-93; Dean, *Oratorios*, pp. 65-7。
- 68 [Mainwaring,] *Life*.

## 訳者付記

以上は Ruth Smith, *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought* (Cambridge University Press, 1955) の ‘Introduction’ の中ほどの3分の1 (pp. 11-22) を訳出したものである。この「序説」の訳は次回で終了の予定。

前号にも記したが、これはあくまでも試訳である。思わぬ不備はあるやもしれぬ。忌憚のないご意見・ご批判・ご指導を頂戴できれば幸いである。