

〔翻訳〕

ヘンデルのオラトリオと18世紀思想（その3）

ルース・スミス 著

赤井 勝哉 訳*

序説（承前）

作曲家、台本作家たち、作品（承前）

台本およびその作家たち

印刷された台本——これを歌詞冊子と言う——は、オラトリオを鑑賞する上で不可欠のものであった。ヘンデルの観客たちは、上演中に読むために劇場で歌詞を買い求めた。このことはフィールディング作『アミーリア』によっても立証される。アミーリアを崇拝する無名の人物が「彼女に冊子と蠟燭を調達してくれて、上演のあいだ中ずっと蠟燭を持っていてくれた」（第4書19章）という記述があるのである。歌詞冊子はまた、上演に先立って販売もされていたので、前もって丹念に読んでおくこともできた。歌詞冊子には演奏を十分に理解し堪能するための必須情報が含まれていた。オペラの台本も同様の販売形態を取っており、その多くが実際に舞台に掛けられている部分よりもさらに大きな物語の前後関係を示していたが、オラトリオの歌詞冊子のなかにも、それに倣って、元の物語から台本作家が割愛してしまった部分までを含んだ梗概を提供しているものもあった。1つの例がジェイムズ・ミラーによる《ヨセフとその兄弟》の台本で、これはときに現代の批評家によってなされる、台本作家は不可解な「筋運び^{プロット}」を仕立てたという非難を、事前に回避している（もっとも、いずれにせよ大多数の物語は聴衆にとっては極めて馴染み深いものであったので、台本作家が話の展開の細部を

* Peter Katsuya AKAI 本学文学部教授（言語文化学科）

省いてしまっただけに説明を加えることは可能であった)。目に見える演技が欠けていることは、印刷されている「ト書き」によって補われることが多かった。ソリストたちは主要な役柄と脇役を掛け持ちしていたので、どの登場人物にどの歌詞が割り当てられているのかを台本を参照することによって明確にしなければならないことが頻繁に起こった。例えば、《セメレ》においてエスター・ヤングはユーノーとイーノーの両役で初演した（前者が後者の偽装をするという筋運びなので、これは適切である）が、芝居衣装を着けておらず、演技も伴っていなかったためであるから、もし歌詞冊子がなかったならばこの二役は聴衆を甚だしく混乱させたであろう。⁽⁶⁶⁾

しかし、聴衆は必ずしも読んだことをそのままを耳にしていたわけではなかった。しばしばヘンデルは台本のある部分には曲を付けないという選択を行なったが、話の流れの整合性を保つために、そのような部分も印刷はされていた。曲付けされていない箇所は、通常、引用符^{インバーテッド・コンマ}を使って示された。逆に、大英図書館所蔵のヘンデルの自筆資料を見ると、ときとして台本作家が提供した歌詞のなかには、ヘンデルが曲を付けなかったか、あるいは一旦は曲付けしたものの台本が印刷される前に破棄してしまったために、結局は印刷された冊子には現れることのなかった歌詞もあることが分かる。そのような部分は台本作家の貢献についての我々の考えを修正してくれるであろう。個々の台本のうちのどれであれ、総括的に研究しようとすれば——それは本書の任ではないが——、自筆楽譜を含む初期の音楽資料を検討することが不可欠である。ディーンが示したように、自分の創作物に対する作家たちの批評的評価に関して自筆楽譜が提供してくれる証拠は、久しく待望されつつも徹底的に精査されてこなかったのである。ヘンデルが一旦世に出たあとのオラトリオを改訂した場合、通常は新しい台本が印刷されたようであり、ヘンデルの主要な台本作家のうちの少なくとも2人については、この段階においてどのように関係し、どのように貢献したかを示す証拠がある——チャールズ・ジェネンズとトーマス・モーレルの2人である。⁽⁷¹⁾

題材の選択にはほとんど目新しいところはなかった。台本作家たちの題材については（直接的に依拠した出典——付録IIを参照——は別として）、イタリアのオラトリオか、イタリアの宗教的カンタータ、ドイツの受難曲、ヨーロッパの宗教劇、博覧会の見世物小屋での道化芝居を含む当時最新のイングランドの劇や詩

歌、もしくは他の作曲家による英語オラトリオの中に——あるいはこれらのうちの複数のジャンルの中に——その先例を見出すことができる。デボラ、ダビデとヨナタン、イエフタ、およびヘラクレスの選択という題材は全て、ヘンデルがそれらを扱うよりも前に英語オラトリオの主題となっていたものである。出エジプト、ヨセフ、ダビデ、ソロモン、および救世主は、イングランドの18世紀の詩歌や劇の題材であった。サウルとエンドルの口寄せ女、それにイエフタは、18世紀の初期にロンドンの博覧会（そこではあらゆる社会階層が交わった）で演じられた道化芝居の題材であった。サウルがエンドルで口寄せ女と会うという題材は、パーセルの劇唱（罪深き夜に）^{シエーナ}で使われていた。ヘンデルを讃える詩や彼の作品に対する批評の中で論じられていた主題もある。⁽⁷²⁾「快活の人」、「沈思の人」、『闘士サムソン』、『樂園喪失』が選ばれている点、また《機会のオラトリオ》のためにミルトンによる詩篇の翻訳が用いられている点には、当時の熱狂的ミルトン讃美の風潮が反映されている。このうち最後の曲については、ジェネズが苦々しげにこう書いている——「これはもっぱらミルトンを書き写したものですが、ミルトンはいくつかの詩篇の自家版を作る際に、あまりにもスターンホールド＝ホプキンス風に書いており、誰の作なのか見分けがつかないほどなのです。それなのに世の中には、ミルトンの名前が付いてさえいれば何でもかんでも優れている⁽⁷³⁾と思っている連中がいるものです」。

知られているヘンデルのオラトリオ台本作家たちは皆、ヘンデルと協働関係に入った頃には既に別の分野において著作を持っていた（ジェネズだけは例外であったが、そのジェネズも友人のホールズワースによるウェルギリウス評釈に協力していたし、後年には革新的なシェイクスピア劇の校訂本を出版した）。ただし、ハンフリーズを除いて、専門的な作家であった者はいない。ジェネズは目利きの趣味人で広大な地所の相続人であり、ハミルトンはストラフォード伯爵家の執事であった。また、ミラーとモーレルは聖職者であった。ハンフリーズ以後のヘンデルの台本作家たちについて分かっているところでは、彼らは自発的にヘンデルに近づいていった（ジェネズ）か、誰かがヘンデルに薦めた（モーレル）かのいずれかであり、自ら申し出たにせよ依頼を受けて同意したにせよ、ヘンデルのために台本を書いた者の大多数は、彼の音楽の崇拝者であるか、彼の仲間内の人間であるか、あるいは——彼に一番最初の英語台本を提供した人々

（《エーシスとガラティア》の台本を書いた、バーリントン伯やシャンドス公の取り巻きに属していたゲイとその知友の文人たち）がまさにそうであったように——その両方に当てはまる者（ジェネズ、メアリー・ディレイニー、ジョン・アプトン、エドワード・スィング、ハミルトン、トーマス・ブロートン、ミラー）であった。後期のオラトリオのうち、3作（《ヨシュア》、《ソロモン》、《スザンナ》）は台本作家が分かっておらず、1作（《エジプトのイスラエル人》）については確定されていないが、いずれにせよ、ヘンデル自身が自分のために台本を書いたという例は全く知られていないし、現存する作品について、ヘンデルがその主題を台本作家に示唆したことを伝える記録さえ残っていない（ヘンデルの手許には預言者エリヤのオラトリオについてのメモがあったが、この考えが現実のものとなるまでには、さらに1世紀を経なければならない）。提供された歌詞の全てに曲をつけたわけではない。アプトンもディレイニー夫人も、ミルトンの『樂園喪失』から材を取ったオラトリオの可能性についてヘンデルを説得するまでには至らなかったし、⁽⁷⁵⁾《メサイア》と《快活の人、沈思の人、中庸の人》に感銘を受けたスィング主教が《告解者》と名づけられるべき作品を提案しその概要の草稿を示したときにも、ヘンデルは乗り気にならなかった。しかし、ある1つの作品の台本に関しては、それが採用されるべく制作に取り掛かった段階において、さらにはその制作中においてさえ、ヘンデルは全く関わる必要はなかった。《メサイア》はジェネズの発案によるものであり、台本はヘンデルに提供される前に既に完成していたのである。

台本作家との協働

ヘンデルが書いた手紙はわずかしかなかったり、しかもヘンデルとの活発な協働作業の最中に書かれた書簡で現存しているのは、ただ1人の台本作家のものだけである。このため、作曲家と台本作家たちとの協働関係がどのようなものであったかを確実に再現するのは不可能である。しかし、《ベルシャザール》をめぐってヘンデルがジェネズ——書簡が残っている唯一の台本作家というものこのジェネズである——に宛てた5通の手紙は、協働の経緯を実に雄弁に語ってくれるので、再度ここで詳しく引用する価値はあろう。ヘンデルは次のように書いている。

さて、あなたが私にご恵与くださるおつमりの新しいオラトリオ台本の第1幕、もしくは準備ができているところまでを、拝受できましたなら恭悦至極に存じます。私の蒙る大いなる恩義に幾ばくかでもお応えするべく、私は持てる限りの集中力と時間をこれに注ぎます。この新たなる御厚意⁽⁷⁶⁾によって私の感謝の念はいや増すばかりであります……（1744年6月9日）

ロンドンに戻ったのは昨日のことでしたが、到着するとすぐにあなたが私にご恵与下さったオラトリオの第1幕を拝読いたしました。短時間ではありましたが、大いに楽しませていただきました。第1幕が長くなった理由について、あなたが仰ることは全くごもっともです。続きの幕を短くしていただくことについても同感です。残りの幕もほどなくご恵与いただきましたなら大変に嬉しく、また有難く存じます。《メサイア》の中で修正が必要とお思いの箇所を、何卒ご指摘ください……（1744年7月19日）

オラトリオの第2幕、無事に拝受いたしました。謹んで御礼申し上げます。第2幕には大いに満足いたしておりまして、それに相応しい曲を付けられるように最善を尽くす所存です。第3幕も鶴首してお待ちいたします、とのみお伝えしておきましょう……（1744年7月21日）

あなたの傑作オラトリオに音楽を付けることは、私に大きな喜びを与えてくれており、私は熱心に取り組んでいます。これは実に崇高な作品であり、壮大にして非凡なものです。おかげで様々な^{エクスプレッション}発想が浮かび、多くの雄大な合唱に加えて、いくつかの極めて奇抜な考えを思いつく機会にも恵まれました。最終幕もすみやかにご恵与いただきたく、心よりお願いいたします。その長さにつきましては、改良を加えなければならないかと懸念いたしておりますが。このように惜し気もなくお与えくださった贈り物に、満腔の謝意を表する次第です……（1744年9月13日）

ご想像いただけるとは思いますが、第3幕を大きな喜びをもって拝受いたしました。私がこの作品を見事で崇高なオラトリオであると思っていることは信

じていただけるでしょうが、ただ、実のところ長すぎまして、それに合わせて音楽のほうを引き延ばしてしまうと、4時間以上もかかる曲になるでしょう。

できるかぎり詩のほうには手をつけないように、既に音楽のほうは随分と切り詰めましたが、それでもまだ短くなるかもしれません。アンセムは非常に適切です。が、「異教徒の間に、主こそ王であると告げよ」という歌詞〔《シャンドス・アンセム》第5曲bの一部〕は、1曲の合唱にするのに十分なのではないのでしょうか。アンセムの「あなた様を誉め讃えます、ああ我が王なる神よ。そして、世々限りなく御名を讃美いたします（ヴァース）、主は主を愛する者たちを保ち、神を畏れぬ者たち全てを散らす（ヴァースと合唱）、私の口は主の讃美を語る。また生きとし生けるものは、永遠に、主の聖なる御名に対して感謝を献げるべきである。アーメン〔《シャンドス・アンセム》第5曲aの一部〕」は、オラトリオの立派な締めくくりになっています。この冬にはロンドンにお越しになることを願っております。

歌手には優れた面々を揃えています。フランチェジナ女史がニトクリスを、ロビンソン嬢がキュロスを、シバー夫人がダニエルを、ピアード氏（彼は復調しました）がベルシャザールを、ラインホルド氏がゴブリアスを歌います。それに合唱にはかなりの数の聖歌隊員を使います。今シーズンは通常は土曜日に、大斎節中には水曜日か金曜日に、合わせて24夜の上演を予定しています。初日は来月11月3日に《デボラ》〔?〕で行うつもりです。

（1744年10月2日）

このような差し迫った手紙によって浮かび上がってくる協働の様子は、ヘンデルは何事も自分で決定したという考えに馴染んでいる人にとっては驚きかもしれない。ヘンデルは台本の全体を見ることもなくオラトリオの作曲に取りかかっている。台本の主要部分の均整の取り具合に関する台本作家の意図に応じる用意があると、協議もしないうちから告げている。台本作家の判断に従って既成の作品に変更を加えることを考慮しても構わないと言っている。台本作家の意図に合わせるために、自分の見解を修正し音楽を放棄することさえをも厭わないとまで語っている。音楽を短縮することに関するヘンデルの悲しげな発言は、掛け値のない

ものであった。もともとの第1幕は、それだけでオラトリオ1曲分の長さがあったのである。⁽⁷⁷⁾ヘンデルの口調は18世紀の基準に照らしてさえ丁寧なものであり、知られている彼本来の明け透けな文体と比較すると、明らかに機嫌を取り結ぼうとする調子である。歌詞との関連でヘンデルが明言している主な懸念は、その長さである。この最後の点についてのみ、ヘンデルは詳しく検討している。「^{アイデア}考え」についても言及されてはいるものの討議されてはおらず（しかも、その意味は音楽上のそれ、つまり楽想に限られているようであり）、登場人物の配役については全く触れられてもいない。第2幕、第3幕を求めるに際しても、その内容については云々していない。《ベルシャザール》の台本はキリスト教の啓示の正当性を肯定するもの、当時流行した多くの理想的愛国王像の描写の1つ（政治的には野党のホイッグが好んだ主題）、追放されたジャコバイトたちが本来いるべきところに復帰することの寓^{アイデア}、とも読むことができる。⁽⁷⁸⁾このような主題のどれにも、あるいは他のどのような宗教的もしくは政治的な示唆にも、また登場人物の振る舞いに関してさえも、ヘンデルは何も言っていない。もちろん、台本中の諸要素のうちでヘンデルが言及していないものがあったからとて、それらのうちのどれをもヘンデルは理解ができず考慮することができなかった、と言いたいわけではない。しかしながら、大まかな概要については事前に話し合われていたかもしれないものの、ヘンデルは自分の満足いくように歌詞を確定するのを待ってから作曲に取りかかるようなことはしておらず、時間をかけて歌詞を熟考した可能性は薄い。ヘンデルがジェネンズに告げていないこととしては、1ヵ月の間隔をおいて書かれた2通目と3通目の手紙のあいだに《ヘラクレス》を作曲したという事実と、3通目の手紙を送った2日後に《ベルシャザール》の曲付けを開始したという事実がある。

残念なことに、この手紙のやりとりの相手側の書いたことは我々には残されていないが、大概のことは推測することができるし、実際に残っている資料——友人のホールズワースに宛てたジェネンズの評言——のほうが、あるいはより多くのことを明らかにしてくれるかもしれない。そこには——特に《ベルシャザール》の構想以前に記された言葉に注目してみると——ヘンデルの礼儀正しさについての注釈ともなる発言が含まれている。

彼のメサイアには失望しました。1年はかけて取り組み、自分の全作品のなかで最高のものにしようと言っていたのですが、大急ぎで仕上げられてしまったのです。このように滅茶苦茶にされてしまうのであれば、私は二度と聖なる言葉を彼の手託すことはないでしょう。(J/H 1742/3年1月17日)

ヘンデルはオラトリオのメサイアを改訂すると約束してくれまして、彼と私の仲は良好なものに戻りました。どうしてかと言いますと、最近、彼は詩人のミラーを失ってしまいまして[4月26日に死去]、また私に仕事をしてもらいたがっているからです。このような利益目的一辺倒の関係よりは、宗教と道徳、感謝、善良な気質や良識などのほうがより好ましい行動理念とはなつたでしょうが、私としては見たままに彼を受け入れて、最大限に彼を利用しなければなりません。(J/H 1744年5月7日)

私はまたしても説き伏せられまして、これまでの恩義に対して不愉快な仕打ちで答えてきた男に恩義を施してやるために、批評家たちに自らを晒すことになりました。実のところ、これには更なる考えがあったのです。しかし彼が態度を改めないのなら、彼とはこれ以上の関わりは持たない決意です。しかし、この件に触れたのは、4ヵ月近くも前の日付のある貴方からのお手紙にお返事するのが遅れてしまったことの言い訳をするためでした。私の詩の女神は駄馬ほどに非力だというのに、ヘンデルが彼女をあまりにも急かすものですから、手紙を書く時間を見つけられなかったのです。(J/H 1744年9月26日)

[《ベルシャザール》台本は] ヘンデルのしつこい催促の手紙のおかげで時ならず無理強いされた極めて慌しい早産で……短縮するからという口実のもとに、彼が付加してしまったがらくた^{ナンセンス}……(J/H 1744/5年2月21日)

これは、全く正反対の仕事の習慣を持ち、互いに自らの判断の正しさを確信している2人の強靱な意志を持った知的な人間による、一触即発の関係である。しかも、ジェネンズは台本を提供してヘンデルに恩恵を与えようとしているのであ

るが、二人は仲たがいの関係を修復しつつ新しく心地良からぬ協働に乗り出さなければならぬという状況である。このことによって、ヘンデルが注意深く慇懃に振舞っていること、ジェネズがヘンデルの妥協的な姿勢に苛立っていることは、ある程度まで説明がつく。このような闘争的な関係をヘンデルがほかの台本作家たちと持ったことは、ありそうもない。ジェネズほど沢山のことを提供してくれる者は、ほかにはいなかったのである。しかしモーレルの回想にも、この作曲家が同じように台本の制作をしつこく急がせたこと、物語の内容に関しては文句を言わず字句についての細かい点（詩行の韻律は別）には無関心であったこと、歌詞の修正を求めて不興を買ったことが明かされている。ヘンデルの死後、モーレルは次のように回顧している。

さてオラトリオについてです。「一時は（と、アディソン氏は言います）、^{ナンセンス}たわごとでないものには上手に曲付けされ得ない、と格言の如く言い立てられていた」とのことです。私が思いますには、これがオラトリオの流行以前に書かれたものであったとしても、このことはオラトリオ作家（作家と呼ぶことが許されるとして）にとってある種の言い訳となります——特に、作曲家が尊大な性格で不完全な英語の心得しか持ち合わせていない場合にどこまでの歌詞修正に従わなければならないか、ということが問題となる際には。自分のことについて言いますと、私は大の音楽好きなのですが、そのような仕事（上述の理由により、ほとんどあるいは全く名誉が受けられないような仕事です）を一顧だにしなかったでしょう——1746年にキューにおいてヘンデル氏からの依頼、しかもフレデリック皇太子からの推薦状という栄誉まで伴った依頼を受けていなければ。そこで私は、自分以前の人たちと同程度のことはできるだろうと思い、2、3日のうちに《ユダス・マカベウス》の第1幕を持って行きますと、彼はこれを是としました。「さてと」彼は言いました、「この続きはどのように進めるおつもりですかな」。「もちろん、合戦を想定しています。イスラエル人たちが勝利し、それを受けて

敵は倒れたり (Fallen is the Foe)

といった感じの合唱が始まります」。「いや、私はこうしようと思う」と言う
とハープシコードに向かって仕事に取りかかり、現行曲のようになりました。

「結構です、続けてください」、「明日、もっと持って来ます」。「いや、今すぐに何か考えてください」。

「おお主よ、汝の敵はかく倒れり」(‘So fall thy Foes, O Lord’)

「それで結構」と言うと、すぐに作曲を続け、あの見事極まりない合唱を作ったのです。……[《アレクサンダー・バルス》の]最後のアリアについて言いますと……、ヘンデル氏は初めて歌詞を読んだときに「弱強格なんてクソ食らえだ!」と叫びました。「痼癢を起さないでくださいよ。簡単に強弱格になりますから」。「強弱格? 強弱格とは何なのかね」。「おや、ご存じないのですか。弱強格を逆にしたものです。各行から1音節省けばよいのです。例えば、

Convey me to some peaceful shore.

と言うかわりに、次のようにするのです。

Lead me to some peaceful shore.

「それこそ私が求めているものだ」。「居間へ行って、すぐに書き直しましょう」。私は階下へ降りて行き、3分ほどで書き直した歌詞を持って戻りますと、彼はそのまま使わせてもらおうと言って……曲を付けました⁽⁷⁹⁾。

この記述においてもヘンデルは、続きがどうなるのかも知らずに台本の第1幕を受け入れており、いったん作曲が始まると台本作家よりもはるかに先を進んでいて、あるアリアの韻律をどうするかを、その歌詞がまだ存在もしていない段階で決めてしまっているほどである。ディーンが指摘するように、自筆楽譜を見ると、ヘンデルには台本が完全に出来上がる前に歌詞に曲をつけ、そのあとで割愛したり縮小したり調整したりする習癖があったことがさらによく分かる。ヘンデルの協働の様子を最も雄弁に語ってくれる証言の最後のものとして、ジェネンズが書いた別の手紙がある。それは縁者のロード・ガーンズイー宛で、《サウル》の仕事の進捗状況と、その妨げとなっているヘンデルの様々な「奇想」(奇矯)について語ったものである。

彼の奇想の3番目は、私が田舎へ帰ってから彼がオラトリオの最後に付け足してしまったハレルヤです。彼はオラトリオの結末が十分に壮大ではないと

考えたのです。もしそうだとすると、それは彼の過失です。と言うのもこの歌詞は、彼がその気になりさえすれば壮大な音楽を生み出していたはずだからです。ところがこのハレルヤは、実際のところ壮大なものではあるのですが、それまでの内容と何の関係もなく非常に馬鹿げた存在です。この点は余計にとんでもないことです。なぜならば、彼は作品が長くなりすぎるという理由で、私が最も相応しい場所としてこのオラトリオの最初の合唱の終わりの部分に据えておいたハレルヤには曲を付けることを拒んだのですから。⁽⁸¹⁾

ヘンデルは劇に関する洞察力に富み、ジェネズは宗教的真実を最大の関心事としていたのだが、この事例の場合、劇についての理解が優っていたのは台本作家のほうであった。ハレルヤが追加されようとしていた最終幕の山場^{クライマックス}は、ダビデがサウルとヨナタンの死を嘆く場面であり、ここに歓びの合唱が加えられたのでは、まさに「非常に馬鹿げた存在」となってしまう。ジェネズがオラトリオの結びに据えた歌詞は、これからも続く苦難との格闘を自信に満ちてはいるが厳然たる態度で見据えるという内容であり、ヘンデルは「その気になりさえすれば壮大な音楽を生み出していたはずだ」とジェネズが考えたのも無理からぬことであった。しかし、明らかにヘンデルの関心は、不相応に熱烈で陽気な結末をつけること——そのほうが観客の嗜好には適合したかもしれないが——のほうにあり、劇の理論に沿うことではなかったようである（そして、作品の長さ云々の件でジェネズが自分の協働者の中に見て取った不誠実さを考えると、のちにヘンデルが《ベルシャザール》に加えた変更についてジェネズが「短縮するからという口実のもとに、彼が付加してしまったがらくた」と文句を言っているのも、ある程度は頷けよう）。ジェネズは自らの主張を認めさせた。完成作を見ると、ハレルヤはジェネズの思惑通りの場所に置かれてあり、結びのハレルヤはないのである。アンソニー・ヒックスが明らかにしているように、作曲家がこの台本作家の見解を考慮するのに吝かでなかったのは、この一件においてだけではなかった。ヘンデルは《サウル》の自筆楽譜、総譜、パート譜をジェネズに与えて講評を求めたし、音楽そのものについて修正を示唆された点のいくつかは実際に修正している。ジェネズのほうでも、自分たちの意図を示すためにはヘンデルが付した音楽に合わせて歌詞を修正する必要があると見て、自分の書いた歌詞を変

更している箇所がある。ヒックスが記すとおり、このことは協働にジェネズが熱心に関わっていたこと、およびヘンデルがジェネズの見解を尊重していたことを、如実に物語っている。⁽⁸²⁾これに比肩しうる協議の例はヘンデルの他の台本作家たちについてはまだ見つかっていないし、ヘンデルとジェネズのあいだでも、⁽⁸³⁾ここまで立ち入ったやりとりが頻繁にあったとは思えない。しかしこのことは、歌詞と音楽の両面において、また構成の点でも細部に関しても、ヘンデルが作品についての自らの判断を台本作家の意見に従わせる意志がどこまであったかを示すものである。

ここで疑問が生じてくる。人々は何故ヘンデルのためにオラトリオ台本を書いたのだろうか。イングランドにおいて音楽台本というものは、ドライデンが最初に提供して詰まらないものと見なして以来、最低級の文学形式の1つと考えられていた。⁽⁸⁴⁾以下のチャールズ・ギルドンによる批判（および解説）は、18世紀初頭の文人たちの態度を代表するものである。

我々の歌が完璧なものとなるのを阻む最大の障害の1つは、書き手が作曲家や音楽家の気に入るように歌詞を作ろうと奴隷の如き苦勞をし、そのことに満足していることではないだろうか。書き手は、今風の作曲法にいと也容易に利用できる韻律を作曲家に提供するには最適だからということで、響きのよい発音の単語を使ったり女性韻を用いたりして、そのために意味を犠牲にすることを余儀なくされている。そして極めて注目すべきは、技量と優れた感覚をもって作曲し、多少なりとも聞くに堪える曲を歌に付けたことのある、熟練の音楽家がまず1人もいないということである。彼らは大概、持てる音楽的能力の最も多くを、ほとんど無意味に近いような些細な言葉をめぐって使ってきたのである。⁽⁸⁵⁾

上に引用した回想においてモーレルも、そして《ヨセフとその兄弟》の献辞においてミラーも、共に、音楽家に対する従属性とその不可避の結果としての凡庸な出来栄とを理由に、台本の執筆を低く評価している。モーレルは自分の判断で愛想よくヘンデルの願いを聞き入れているが、皇太子の奨励に気をよくしたからでもあった。しかしながら、一見すると正直に語っているように見えるこの告

白も、真実をすべて語っているわけではなかった。モーレルは金が必要だったのである。そしてそれはミラーとて同様であった（本書第8章参照）。台本の執筆がどれほど儲かる仕事であったのか（例えば、歌詞冊子の売り上げに応じて報酬が支払われる契約が結ばれていたのかどうか）ということは分かっていないが、何がしかの金銭的見返りが見込まれたことは明白である。《ベルシャザール》の台本のことを「このよう惜し気もなくお与えくださった贈り物」（前出）と呼んでヘンデルがジェネズに感謝しているのは、台本が無償で提供されることは一般的でなかったことを示唆している。モーレルは《ユダス・マカベウス》に書いたカンバーランド公爵への献辞に対して通例の金銭的報酬を期待し、実際に受け取ってもいるし、3度目の演奏会の利益を作曲家から与えられている。しかし、金銭が目的であったかもしれない台本作家たちにも他の収入源があったし、台本以外の書き物で稼ぐこともできたわけであるから、何故オラトリオにまで手を広げたのかという疑問が湧く。⁽⁸⁶⁾

実際には作家たちは、職業を持った紳士の昔からの慣わしとして装っていたほどには、自分たちの台本に頓着していなかったわけではない。精力的で名望もあった古典文献学者のモーレルが注意を怠らずに《ユダス・マカベウス》の改訂版を吟味したのも、驚くにはあたらない。マーリン・チャノンは歌詞冊子の諸版を検討し、その結果から推測して、モーレルは「ワッツ[印刷業者]が出す印刷冊子……の歌詞がどのようなものになるのか、常に目を光らせており」、「自分の台本から逸脱することは何も認めなかった」と述べている。⁽⁸⁷⁾ジェネズも同様で、《メサイア》歌詞冊子の初版の「デタラメ」（誤植）に激怒し、ロンドンでの初演に間に合うように間違いを払拭する決意を固めている——「アイルランドで印刷されたものを1冊持っていますが、デタラメの山です。ですから、もしも彼[ヘンデル]がこちらできちんとしたものを印刷しないのなら、私が自分でそうします。⁽⁸⁸⁾そして、私の考えるところを序文というかたちにして彼に伝えてやります」。ウィントン・ディーンは、《スザンナ》台本の初刷に付された正誤表と、二刷中でそれに対応する訂正箇所とに着目して、「躍起になって些細な厳密性を求める気難しい作家」がいたことを立証している。⁽⁸⁹⁾モーレルは作曲家の気まぐれに応じて進んで韻律を変更したように書いているが、だからといって彼の詩的感覚が鈍かったなど考えるべきではない。ソフォクレスの作詩法に関する1通の手紙が母校

(ケンブリッジ大学キングズ・カレッジ) に保管されているが、これを見ると、モーレルが韻律変化に対する感性を具え、その他の聴覚的効果についての細かな点にまで鋭敏であったことが分かる。⁽⁹⁰⁾ 実際のところ、ヘンデルに提供された英語台本は、歌曲の歌詞に対する従来の侮蔑が通用しないものであった。台本の歌詞は聖書、ドライデン、ミルトンといった最高級の文学作品の言葉を用いるか、これらの作品に基づくものだったからである。ギルドンの不満は以下のように続く。

逆の例を1つだけ挙げよう。もっとも、同様の例はほかにも見つけられるかも知れないが、私が挙げたいのは、ドライデン氏の「アレクサンダーの饗宴」である。内容的にも立派であるし、韻律的にも英語で書かれたもののなかで最も調和が取れている。その韻律は実に良く調和が取れており、もし大昔の巨匠がこれに曲を付けていたならば、過去数千年のあいだに地上に現れた音楽のうちで、最も魅力的で素晴らしい作品の1つとなっていたと思われるほどである。

ギルドンは、しかし、そのために必要な才能を持った作曲家は今の時代にはいない、と諦めている。この点についての我々の応答は自明のものであるが、ギルドンがヘンデルの名を挙げていないのは、この頃(1721年)にはまだヘンデルは教会音楽の英語の歌詞にしか曲を付けていなかったからかもしれない。

同時代のイングランド人たちから、ヘンデルはこの国の第一級の作曲家と見なされていた。どのような基準に照らして見ても、ヘンデルはロンドンの音楽界において傑出した存在であり、ドイチェの大著『ヘンデル——文書資料による伝記』が立証しているとおり、ヘンデルほど多くのことが書き記された英国人作曲家は20世紀に至るまで1人もいなかった。彼の台本作家には洗練された文化の熱的な愛好者が多かったが、彼らがヘンデルのために台本を書いた理由の少なくとも一部には、ヘンデルの作品を賞讃しており自分も偉大な芸術の創造に参加したいという気持ちがあったようである。ディレイニー夫人やニューバラ・ハミルトンなどの熱狂的な愛好家を突き動かした主たる要因は、この気持ちであったと思われる。彼らは崇高美を創り出す才能で名高いお気に入りの作曲家の音楽と、韻文における崇高美の極致に達したドライデンとミルトンの傑作詩文とを結合させると

いう、申し分のない企てを行なった。「詩と音楽とを真に理解する人々を満足させる」ために「アレクサンダーの饗宴」を選択したハミルトンは、台本に付した序文の結びで嬉々として主張したように、「この2つの芸術分野において、ドライデンとヘンデルの苦心と最大の努力の結果とを結合させたもの以上に完璧なものを世界に提供することは、まず不可能である」ことを確信していた。ミラーは自分の労作を低く評価してはいるものの、ヘンデルのオラトリオのことを「洗練された崇高な娯楽作品^{エンターテインメント}」^{ハーモニー}と言い、この作曲家のことを「その神々しい調和が作品を支える、偉大なる巨匠」と述べている。幾人かの台本作家たちのヘンデル音楽への傾倒ぶりは、彼の作品の予約購読者名簿を見ることによって明らかにすることができる。ハミルトンとブロートンとジェネズは、三人ともヘンデルの出版楽譜を予約購読しており、ジェネズ（三人のなかで最もそうするだけの余裕があった）⁽⁹¹⁾に至っては終始一貫、欠かさずに予約購読を続けた。ヘンデルの全ての台本作家のなかで、その音楽の最も熱狂的な賞讃者として浮かび上がってくるのがジェネズである。それゆえ、歌詞を提供することによって傑作の作曲を積極的に推進しようとするジェネズの姿は、何ら驚くべきものではない。その姿はホールズワース宛の手紙が伝えている——ある手紙には「ヘンデルは次の冬には何もしないと言っていますが、私としては彼を説得して、私が彼のために作ったもう1つの聖句集に曲を付けさせたいと思っています。……彼が持てる限りの才能と技術を駆使し、彼が今までに作曲してきたどの曲よりも素晴らしい出来栄えにしてくれることを願っています。その題材はほかのどの題材よりも優れているのですから。その題材とは、救世主^{メサイア}です」とあり、数ヵ月後の手紙には「私は街[訳注：ロンドン]に到着して、ヘンデルがオラトリオ《メサイア》を作曲したと聞いて喜んだのですが、彼がそれをここで演奏せず⁽⁹²⁾にアイルランドへ持って行ってしまったと聞いたときには、相当に無念な思いをしました。しかし、彼が戻って来た際に聞くことができるでしょう」という記述がある。これに続いてジェネズが味わった例の失望は、もっぱら、ヘンデルが題材に対してそれ相応の扱いをすることができず、そのため自分の持ち味を十分に発揮できていない、とジェネズが感じたことによって引き起されたものである。ある同時代の作家の証言によると、ジェネズは少なくとも偉大な芸術を普及させるという目的は達成したという。ジョセフ・ウォートンはそのポウブ論の中で、「今や[1756年]『快

活の人』と『沈思の人』はあまねく知れ渡っている」と言っているが、これはジェネンズとヘンデルがオードを制作する以前にはなかったことであって、この2篇の詩は「ヘンデル氏によって素晴らしい音楽が付されるまでは、一部の好事家の読者だけがひっそりと楽しむ、ある種、世に埋もれた存在だった」のである。⁽⁹³⁾

ヘンデルは単なる熟練の芸術家ではなく、著名な芸術家であった。ヘンデルのためにオラトリオの台本を書いても、それによって台本作家の文学界における名声が高まることはなかったかもしれないが、読者層の拡大にはつながった。ヘンデルの交際範囲は王室からヴォクソール・ガーデンの^{パトロン}支援者たちにまで及び、またロンドンからダブリン、エディンバラに至るまで広がっており、しかもヘンデルの作品は長く演奏され続けた（彼のオラトリオやオペラは繰り返し再演されたが、これは18世紀初期のイングランドにおいては目新しい現象であった。音楽作品が全編そのままの形で復活することは珍しかったのである）。劇場は、大衆向けの真面目な書き物を発表する場としては最も人気があり、それゆえに何がしか伝えたいことを持った作家にとっては最も望ましい活動領域であったし、真面目な劇場用音楽作品は演劇作品よりも検閲が甘かった。教養があり影響力を有するロンドンの上流・中流階級層に伝えるべき主張を持った作家にとって、ヘンデルの音楽は理想的な媒体だったのではないだろうか。ミラーがヘンデルのために台本を書くようになるのが、それまでは成功していた自分の演劇が気分を害した^{さく}雇われ聴衆^らによって永久上演拒否の宣告を受けた直後であったことも興味深い。

《ベルシャザール》でもう1度ヘンデルと協働しようと言ったジェネンズの発言中で最も驚くべき言葉は、ジェネンズにも偉大な芸術の創造という目的以外に、何か具体的な個人的目的があったことを示している。「私としては見たままに彼を受け入れて、最大限に彼を利用しなければなりません」、「実のところ、これには更なる考えがあったのです」というジェネンズの言葉は、何事か肚に一物あったことを臭わせており、私は別の場所で、実際にジェネンズは自分の強い宗教的・政治的信条を広めるためにヘンデルのオラトリオを「利用」したことを示した。⁽⁹⁴⁾《メサイア》の場合がそうだったように、オラトリオの主題と出典は台本作家の側で選ぶことができた。また、《アレクサンダーの饗宴》と《スザンナ》に付されたハミルトンの序文からは、両作品の歌詞を提案したのはハミルトンのほうであったことが窺える。ジェネンズ以外の台本作家たちも、ヘンデルに提

供した歌詞の中に「更なる考え」を込めていた可能性はある。

台本作家ではなかったもののヘンデルに対して台本の案を提示したヘンデル礼賛者がいたが、この人物などは確実にこの作曲家の聴衆にオラトリオを通じて何事かを伝えたいと願っていた。エルフィン主教エドワード・スィングは、ダブリンにおけるヘンデルの演奏会に出席し、《メサイア》に非常な感銘を受けて、「ヘンデル氏がオラトリオにおいて私の知る限りの他のあらゆる作曲家を大きく凌駕しているように、《メサイア》と呼ばれるこのオラトリオにおいてヘンデル氏自身の全作品をも凌駕しているかのように思える」理由についての私見を記している。当然その理由の1つは、「最も偉大にして最も興味深いものであり、彼[ヘンデル]に靈感を与えたように思われる」題材である。しかしスィングは、作曲家・台本作家双方によるこの題材の表現の仕方こそが決定的に重要であることに気づいている——言葉は「全くもって崇高であり、最高に感動的である」し、音楽は極めて近づきやすく、「曲が非常に堂々としていて技巧に富んではいるものの、和声が素晴らしくて開放的なので、教養の有無には関係なく、聞く耳があり、聞こうとする気がある者ならば誰でもが楽しむことができる」ものであって、この点をスィングはこの作品の「特に顕著な」特徴として挙げている。スィングにとってはこのように感動的な作り方が為されていることの幸いなる結果ということになるのだろうが、聴衆は芸術的な歓びというよりは道徳的な決意をもって、この演奏に応えている——「多くの人々がこれによって教導され、より強力な私たちで適切な感情を心中に掻き立てられたものと思う」。スィングはヘンデルが次のオラトリオを考える際に自分の所見を利用してくれることを期待して、道徳的に有益なオラトリオについての私見を具体的に示した梗概を提示している。

オラトリオ試案

題名：悔俊者

第1部。神の義について語る詞句によって構成。神の清らかな目は悪を見るため以上のものであって、神は罪人を義しく裁き、悔い改める者には慈悲深く、善人を愛し慈しみ、悪を為す者に対しては怒りを示される。——個別的な具体例は容易に多数見つかるであろう。

第2部。2人の人物が登場する。1人は神の掟に従順な善人で、緑の月桂樹

の如く繁栄し、心の平安と富を享受し、不運の時にも忍従し、逆境にあっては諦観し、神を信じ、神によって支えられ救われる。もう1人は神に反抗する邪悪の人で、「フン、私は揺らぐことなどない」と言い、一時はその邪悪さによって力を得るが、ついには不幸に見舞われて、それによって困窮その他のおぞましい惨状へと堕ちるけれども、初めのうちは神への回帰を願う悔恨の念もない。この2人の登場人物には、快活の人と沈思の人がそうであるように、掛け合いをさせてもよい。そうすれば非常に効果的であろう。苦難の中の善人を罵って神を棄てるように誘惑する人物として悪人を登場させるのも悪くないだろう。この目的のためには、「ヨブ記」が様々な素晴らしい詞句を提供してくれよう。

第3部。苦しみに満ち、苦しみに沈む悪人を善人が訓戒し、悔い改めて神に帰ることを勧める場面から始まる。次に、この訓戒が奏功し、悪人は神に向かって語りかけ、罪を告白し、罪の赦しを乞い求める。これには、通常「悔罪詩編」と呼ばれる詩篇群が様々な素晴らしい詞句を提供してくれよう。最後は、祈りが聞き届けられて悔悛者が喜び、善人と悪人とが一緒になって、真摯な悔い改めと改心があれば罪人をお赦しになる神の慈しみと善性⁽⁹⁵⁾とを寿ぐ場面で締め括られる。これはさらに大合唱へとつながる。

ヘンデルは主教の論評と梗概をジェネンズに送っていて（それゆえ、我々は今でも読むことができるのである）、次のように書き添えている——「これをお送り致しますのは、ひとえに、アイルランドの人々がどれほどオラトリオに熱狂しているかをお示ししたいがためです。印刷されたものや手紙からほかにもいくらかでも具体例を選んでお送りできるほどです」。この行間を読むならば、ここでヘンデルは、賞讃を受けていることの喜びを伝えたがってはいらぬものの、ジェネンズがスィングの提案を実行に移そうなどと考えたりしないように躍起になっていることが窺えよう。

台本の構成要素に関してスィングが想定している顕著な前提に立ち帰ってみると、ここで注目すべきなのは、その甚だしく教訓的な目的——無神論や悪行ではなく神への信仰と高潔な行いこそが選り取られるべきであるという主張を、聖書の言葉とヘンデルの音楽が持つ感情に訴えかける力を通して伝えようとする目的——

である。この主題に関して小冊子^{トラクト}を印刷したところで、年に何十と発行されていて特に目立ちもしない他の小冊子と同じように効力のないものになってしまう可能性があったが、オラトリオならば狙い通りの聴衆に主張を伝え、心に残るものとする事ができよう。主教は嬉々として書き記している——彼に靈感を与えた《メサイア》の演奏会では、「若くて陽気な男女が共に大勢その場に居合わせたけれども、彼らの態度は一樣に厳肅かつ慎重深いものであり、このことは彼らが演奏をただ楽しんでいたのではなく、感動してもいたことを示していた」。言葉だけでキリストの神性を擁護しようとする、何十という同種の擁護論と同様、たちまち最新の宗教的出版物の一群に取って替わられてしまうだろうが、ヘンデルによって曲を付けられたならば、（《メサイア》の歌詞を使って言うと）その声は「全地に響き渡り、その言葉は世の果てにまで及ぶ」であろう。しかも、本書がこれから示すように、ヘンデルの音楽は人々の信仰生活のためだけでなく、市民生活のための教訓をも伝えるために用いられ得るはずである。

台本作家たちが狙いを定めていた聴衆の客層を正確に把握することは困難である。観客にとってオラトリオは、オペラと並んで、あるいはオペラに次いで、首都における最も金のかかる娯楽であった。ヘンデルのオラトリオの料金は演劇と比べて2倍以上もした。一等棧敷席の料金は3倍以上であり、最も安い客席ですら演劇の最高料金よりわずかに6ペンス安いだけであった。一階席は全面板張りで桝席に仕切られているのが普通で、そのことが収容人数を少なくし、座席の質（および観客の質）を高めていた。それで1738年4月10日付の『コモン・センス』紙上で「A・D」という人物が、「誰もが知っていることだが、彼[ヘンデル]の興行は質のことばかりを考えていて、並の財力しか持たない人間には手が出せない」と苦情を述べている。しかしながら、一等棧敷席1人分の料金は（他の贅沢品と比べてみると）長編の本1冊の値段ほどで、紅茶葉1ポンド分よりもはるかに安価であったし、さらには——今日のオペラの入場料などとは違って——⁽⁹⁶⁾ロンドンの労働者の週賃金の3分の1でしかなかった。⁽⁹⁷⁾1747年以降ヘンデルは入場券販売で予約制を採らなくなるが、これによってヘンデルは「新中産階級」にオラトリオの門戸を開いた、とはしばしば言われることである。しかし、スミスが指摘したように、⁽⁹⁸⁾料金は変化していない。むしろ、1745年から46年にかけての2倍の長さのシーズンで無理をし過ぎたヘンデルが、いくら売り上げられるかが不確

定な予約制度のために上演回数を決めた通し興行を確約するよりも、上演ごとに入場券を販売するほうが安全であることによりやく気づいた、と見るべきであろう。どのような場合でも、オラトリオのシーズンを通しての予約券はオペラほどの出費にはならなかった。例えば1742年から43年にかけてヘンデルの支援者たちは、最初の6公演を毎晩観ることができ、続く6公演についても同条件を選択できる権利の付いた、桮席3人分の予約に6ギニーを支払ったが、通常のオペラの予約通し券は20ギニーであった（もっとも、上演数は多かったが）。さらに言う、通し予約券の所有者が劇場を埋め尽くし一般の入場者が締め出されるという事態は起きたことがなかった。オペラやオラトリオの観客は貴族や富裕階級だけに限られていたわけではないのである。その証拠に、ディレイニー夫人やニューバラ・ハミルトンのようにヘンデルよりも裕福ではなかった友人たちもヘンデルの支援者であったし、現実を写した小説の世界においてもアミーリアがオラトリオの会場に顔を出し、ジョセフ・アンドリュースがオペラの二等桮敷席で下男たちの中心となって談義に花を咲かせている。なお台本作家たちは、楽譜や抜粋集が出版されることによって、劇場外のさらに広範囲にわたる聴衆にまで声を届かせることができた（フィールディングから別の例を挙げるならば、田舎生活をしてはいても鑑識眼を備えたソフィア・ウェスタンがそうである）。台本を十分に演奏を楽しむための必須物にしたオラトリオ作家たちは、主として観客のなかの教育を受けた人々、少なくとも読み書きのできる人々に向けて書いていた。しかし、エルフィンの主教は《メサイア》の会場に「若くて陽気な」人々が「大勢」いたことを書き留めているし、フィールディングは「2人の小賢しげな紳士」がおめでたいことに歌詞がミルトンからの引用であることを知らぬまま、上演に先立って《陽気の人》の台本を読んでいる様子を（これは現実に起こったこととして）描いている。⁽⁹⁹⁾つまり、おそらく観客の大勢は教養があり真面目で上品な人々によって占められていたのであろうが、そうでない人々も混じっていたということになる。また、次のように推理しても問題はなかろう。すなわち、オペラの聴衆と比べて英語オラトリオの聴衆のほうが、もっぱら歌手の歌声を聞くために来場していた可能性は低く、逆に歌われている歌詞に注意を向けていた可能性は高い、と。生真面目な性格だったベンダーヴズ夫人（のちのディレイニー夫人）は、「最も荘厳な方法で神様への語りかけがなされているというのに、オラトリオを

聞いて歌詞の意味を熟考する人はほとんどいません」と残念がっているが、これは1734年のことであり、話題にされているオラトリオはイタリア語で書かれたボルボラの《ダビデとバテシバ》であって、その主役のソプラノはイタリア人で、ペンダーヴズ夫人の描写するところによると、自分のなまめかしさを最大限に利用する歌手なのであった。⁽¹⁰⁰⁾ 1743年、フォークナーの『ダブリン・ジャーナル』紙は、「我々の友ヘンデル氏の調子は良好である。……もう民衆はイタリア人歌手や頑迷な粗悪オペラの請負人たちに欺かれることなく、ヘンデル氏の作品と英語による演奏の美点を見出すことになる。かの紳士は今まで以上に高い評価を得ている」とロンドンからの報告を伝えている。⁽¹⁰¹⁾

《ベルシャザール》に関するヘンデルの手紙は、仕事をする上での実際的な制約のことを想起させる。ヘンデルはその制約をどの台本作家の趣意よりも優先させていた。ヘンデルは一夜完結の娯楽作品として相応しい長さの曲を書く必要があった。最初に出演予定の歌手たちを斟酌して作曲し、次に当日の実際の出演者たちに合わせなければならなかった（ジェネズに説明した《ベルシャザール》の配役は、シバー夫人が離脱したため変更を余儀なくされている）。興行的にも成功しなければならなかった。また1737年以降は、劇場公開用作品を対象とした検閲に通るように作曲する必要もあった（ある報道によればと、ヘンデルは《エジプトのイスラエル人》をめぐって問題を起している。本書第12章参照）。オラトリオ作曲の意図について語ったヘンデルの言葉で、確実に本人のものと見られる記述としては、我々は以下のものしか持ち合わせていない。

私の理解するところでは、良識と意味深い言葉とを音楽に融合させることが、イングランドの聴衆の皆様これ〔音楽〕を奨励する最善の方策でありました。私はこの方向で精進し、最も崇高な思いを表現する力に富んだ英語こそが十全で荘嚴な音楽に最適な言語であることを実証するべく努めてまいりました。

これは『デイリー・アドヴァタイザー』紙（1745年1月17日）に投じられた手紙の一部である。その手紙は、あまりにも野心的で経済的大損害を生んだ英語作品のシーズンを途中で中止したい旨を予約者たちに説明するために、個人的窮状の

なかでヘンデルが書いたものであり、公開の声明文である。であるから、ヘンデルが聴衆を満足させるべく努めてきたことを強調しているのは当然である。しかしながら、重要な要素として英語の言葉を挙げ、「崇高な思い」と「十全で荘厳な音楽」を挙げている点、また（20世紀の一部のヘンデル賞讃者たちがそうするのと異なり）物語の筋運びや登場人物の性格づけを理由にして自作の優越性を主張していない点は、注目に値しよう。このことは《ベルシャザール》関係の手紙から読み取れることと一致しており、ヘンデルの仕事の流儀について推理させてくれるものである。台本が使えるかどうかを考える際にヘンデルが注意を払った点は、主として長さであり構成上の均整（ソリストの役柄にどのような変化を持たせるか、アリア・重唱・合唱の配置をどうするか、アリアとレチタティーヴォの分量をどの程度の比率にするか）であったように思われる。そして一旦作曲に取り掛かると、韻律を含めた言葉の面での細目が重要となった。⁽¹⁰²⁾ヘンデルにはロマン派の作曲家のような歌詞の「完全無欠性」への関心はなかった。再演のための書き換えは往々にして大胆なもので、实际的・音楽的な配慮を優先して、筋の運びや登場人物の性格づけの論理的脈絡を変質させたり、あるいは台無しにしてしまうことさえあった。⁽¹⁰³⁾初演に向けて作品を完成させようとしている段階においてすら、ヘンデルには既に作曲済みの音楽を破棄することだけでなく、宗教的・倫理的説明を加えるような歌詞つきの音楽を付け足す用意があった。このことは《サムソン》制作の際の再考の跡を見れば明らかである。⁽¹⁰⁴⁾ヘンデルの想像力は感情を掻き立てうるもの——それがどのようなものであれ——によって燃え上がった。例えば登場人物の葛藤、個人の思い、人と人との相手に対する思い、もしくは国民の不安や歓喜などといったものだけでなく、日が暮れ時（《陽気の人》）、天球の回転（《セメレ》）、抽象的な概念（《サウル》の合唱における「嫉妬」）、あるいは単に「アーメン」という一語（《メサイア》）でさえヘンデルの想像力を刺激したのである。このようなことは『デイリー・アドヴァタイザー』への手紙では触れられていない。様々なかたちで感情を掻き立てることは、つまるところヘンデルの全オペラの真髓であった。ここでヘンデルは、すでに作曲の筆を折ってしまったオペラと、空前の気高さと壮大さを持った自分のオラトリオとの相違点を際立たせようとしているのである。英語が「崇高な思い」を表現するのに特に優れており、そしてさらに「崇高な思い」は自分が作るような「崇高な」音楽

に特に適している——という発言は、当時の美学論争を踏まえたものであり、ヘンデルは自分の音楽こそが高遠な概念を盛るための完璧な器であると抜け目なく売り込んでいる。しかし、歌詞に曲を付ける際にヘンデルは頻繁に歌詞の意味を軽視あるいは無視していると現代の批評家たちは見ており、出来上がった作品が歌詞と音楽の作者双方に共通する目的から生み出されたものであることを確かに感じ取ることのできるオラトリオは1作もない。台本作家の側は何らかの^{メッセージ}「訴え」を伝えるために歌詞を用いたのかもしれないが、ヘンデルは必ずしもそのことに気づいてはおらず、協力もしなかった。（ジェネンズは、ヘンデルが《メサイア》のあとに新たに台本を依頼してきたのは「宗教と道徳」という大義に執着したからではなく自己の利益を考えてのことであった、と見て嘆いている。）この点は、台本が持ちうる意味をめぐる本書中の論考との関係において重要な問題である。我々は台本を読む際、ヘンデルは自分が全面的には賛同していない思想を含む歌詞には曲を付けなかったであろう、という考えに縛られるべきではない。同様に我々は、確実に本人の発言と見なしうる文献の中でヘンデルが当時一般に流布していた思想を支持する言葉を残していないというだけの理由で、彼がそのような思想には与しなかったと決めつけるべきでもない。

注

(69) Dean, *Oratorios*, p. 392. また、同書の例えばpp. 349, 471, Appendix Iも参照されたい。

詳細な台本の補助によって演技を伴わない劇が受容されていたことは、1745年に仮面劇《アルフレッド》が「オラトリオの流儀にならって」上演されたことによって示唆される。以下を参照。Memoirs of Dr Charles Burney 1726-1769, ed. Slava Klima, Garry Bowers and Kerry S. Grant (Lincoln, NE, 1988), p. 47.

(70) 台本の印刷に関しては、以下を参照。Dean, *Oratorios*, pp. 95-101.

(71) Burrows, *Messiah*, ch. 3; Merlin Channon, 'Handel's Early Performances of *Judas Maccabaeus*: Some New Evidence and Interpretations', *M & L* 77 (1996), 499-526.

(72) 英語オラトリオの、イタリアおよびドイツにおける先駆ける存在についてさらに詳しくは、例えば以下を参照。Dean, *Oratorios*, pp. 7, 11, 12; Smither, *Oratorio*; Denis and Elsie Arnold, *The Oratorio in Venice*, Royal Musical Association Monographs 2 (1986);

- Carolyn Gianturco, “Cantate spirituali e morali”, with a Description of the Papal Sacred Cantata Tradition for Christmas 1676-1740’, *M & L* 73(1992), 1-31. 道化芝居については、以下を参照。Sybil Rosenfeld, *The Theatre of the London Fairs in the Eighteenth Century* (1960). ヘンデルに捧げられた詩の中に後期オラトリオの題材が見出される点については、例えば以下を参照。Deutsch pp. 139-43, 306-7, 322, 533. また、以下も参照されたい。John Lockman, *Rosalinda: A Musical Drama . . . to which is Prefixed, An Enquiry into the Rise and Progress of Operas and Oratorios. With some Reflections on Lyric Poetry and Music* (1740), xx-xxi.
- (73) J/H 3 March 1745/6.
- (74) Dean, *Oratorios*, p. 87.
- (75) ディレイニー夫人がヘンデルの台本作家になる可能性があったことについては、以下を参照。Deutsch pp. 587-8. アプトンに関しては、以下を参照。Clive T. Probyn, *The Sociable Humanist: The Life and Works of James Harris 1709-1780* (Oxford, 1991), pp. 72-3.
- (76) これ以降のヘンデルの手紙は以下に活字化されている。Deutsch pp. 590-6.
- (77) Dean, *Oratorios*, p. 34.
- (78) 本書の第6章と第14章および以下の拙稿を参照。‘The Achievements of Charles Jennens (1700-1773)’, *M & L* 70 (1989), 161-90, at pp. 183-6.
- (79) Deutsch p. 851.
- (80) 特に《セメレ》および《スザンナ》との関連において、以下を参照。*Oratorios*, pp. 366-70, 395-7, 547, 549-55.
- (81) ジェネズからロード・ガーンズイー宛の1738年9月19日付の手紙（ロード・エイルズフォードの所蔵で、ご厚意により拝見させていただいた）。若干の間違いを含むものの以下でも見られる。Deutsch pp. 465-6.
- (82) ‘Handel, Jennens and *Saul*: Aspects of a Collaboration’, in *Music and Theatre: Essays in honour of Winton Dean*, ed. Nigel Fortune (Cambridge, 1987), pp. 203-27. さらに詳しくは本書第13章を参照。
- (83) ジェネズが注釈を加えたもう1つの自筆楽譜（《ベルシャザール》の楽譜）に施された変更はほとんどなく、しかも取るに足らないものである、とHicksは記している（‘Handel, Jennens and *Saul*’, p. 226）。
- (84) John Dryden, preface to *Albion and Albanus* (1685).

- (85) [Charles Gildon,] *The Laws of Poetry . . . Explained and Illustrated* (1721), pp. 83-4. これはバッキンガム公爵が自著 *Essay on Poetry* において行なった歌論に対してギルドンが加えた論評である。しかし、オペラ台本の執筆に関してヘンデルの初期の協働者が記した、より建設的な以下の論評と比較されたい。John Hughes, *Calypso and Telemachus: An Opera* (1712), preface, p. vii.
- (86) 《ユダス・マカベウス》からの支払いの領収書については以下を参照。Deutsch p. 851. 台本作家の経済的状況を示すものの1つに、ヘンデルの遺言の第1追加条項 (Deutsch p. 776) がある。ヘンデルはハミルトンとモーレルに遺産分与している。ハンフリーズとミラーはヘンデルより先に亡くなっており、ジェネンズは途方もなく裕福であった。
- (87) Merlin Channon, 'Handel's Early Performances of *Judas Maccabaeus*', p. 504-5.
- (88) J/H 21 February 1742/3.
- (89) *Oratorios*, p. 549.
- (90) King's College, Cambridge, Modern Archives, Coll.34.11. (文書係員Jacky Cox氏のご助力を得て閲覧させていただいた。)
- (91) ハミルトンがヘンデルの音楽に熱中していたことについては、ストラフォード家の子供たちへの手紙によっても確認できる。以下を参照。Ruth Loewenthal [= Smith], 'Handel and Newburg Hamilton: New References in the Strafford Papers', *MT* 112 (1971), 1063-6.
- (92) J/H 10 July 1741, 2 December 1741.
- (93) Joseph Warton, *An Essay on the Genius and Writings of Pope* (1756), quoted Deutsch p. 780.
- (94) 'The Achievements of Charles Jennens', pp. 175-89. 本書第6章および第14章も参照されたい。
- 95 故Gerald Coke氏の蒐集品の中にある原文から許可を載いて転記。主教の評言を書写したのはヘンデルの助手J・C・スミスである。この文章は以下で活字となっている。Walter and Margret Eisen eds., *Handel-Handbuch Band 4: Dokumente zu Leben und Schaffen auf der Grundlage von Otto Erich Deutsch, Handel, A Documentary Biography* (Kassel, 1985).
- (96) William C. Smith, *Concerning Handel* (1948), pp. 34, 146-7; *London Stage 1729-47*, Introduction, p. lxii; Deutsch p. 460. *Common Sense* は反体制派新聞であり、あるいは

「我々ー彼ら」という対決姿勢でヘンデルの宮廷との繋がりを喚起しようとしているのかもしれない。

- (97) Pat Rogers, 'Introduction: The Writer and Society', in *The Eighteenth Century*, ed. Rogers (1978), pp. 51-2.
- (98) *Concerning Handel*, p. 147.
- (99) これは初演の何回かの演奏のうちの1つについての記述で、以下に見える。*Covent-Garden Journal*, 31 March 1752 (quoted Deutsch pp. 722-3)。
- (100) Letter to Ann Granville, 28 March 1734, quoted Dean, *Oratorios*, p. 133. 観客のなかで最も退屈しているような者でさえ英語で書かれている限りは台本に注意を払っていたことを示唆するものとしては、以下を参照。*Common Sense*, 14 October 1738.
- (101) Letter dated 8 March, published 15 March 1743, printed Deutsch p. 562.
- (102) ヘンデルのオラトリオの作曲過程に関しては、以下を参照。Dean, *Oratorios*, pp. 86-95.
- (103) このような変更の本質、また考えられるその動機について要約したものとしては、以下を参照。Dean, *Oratorios*, pp. 91-3. (「このような変更点のほとんどに関して驚くべき点は、それが審美的な動機によるものでないことである。」)
- (104) Dean, *Oratorios*, pp. 346-7.

訳者付記

以上はRuth Smith, *Handel's Oratorios and Eighteenth Century Thought* (Cambridge University Press, 1955) の 'Introduction' の後ろ 3 分の 1 (pp. 23 - 29) およびその注の部分 (pp. 368 - 70) を試訳したものである。次回は本論の第 1 部第 1 章を訳出の予定。

注において、この本が出版された1995年の時点で「近刊予定」であった文献については、訳者の判断で、特に断ることなくその後の若干の書誌情報を付加している場合があることを記しておく（当然、1995年よりもあとに刊行されたものがこれに該当する）。

「その1」、「その2」に引き続き、不明の点については著者をお煩わせした。記して謝意を表したい。それでもなお思わぬ不備はあるかもしれない。忌憚のないご批判・ご指導を頂戴したく、読者をお願い申し上げる次第である。