

〔翻訳〕

ヘンデルのオラトリオと18世紀思想（その7）

ルース・スミス 著
赤井 勝哉 訳*

第2章 芸術の目的（承前）

芸術の言語：英語の歌詞を求める運動

芸術改良運動の推進者たちが世俗的音楽の状況に目を向けたとき、そこには様々な種類の「不自然さ」が見出されたが、その主たるものは（無言で軽業をしたり早変わりを演じたりする）パントマイムと、イタリア・オペラとに関わるものであった。この2種類の音楽劇様式は、良識と優れた審美眼にとっては不自然で侮辱的である、というわけである。パントマイムの無意味でグロテスクな側面に対する異議については容易に合点がゆく。しかし、ヘンデルのイタリア・オペラの復活上演^{リバイバル}を観るために劇場を満員にしてきた20世紀の観客には、以下の点についての説明が必要かもしれない。何故、イングランドへのイタリア・オペラの到来を英国芸術の新しい栄光の夜明けであると（《リナルド》の台本において）歓迎したヒルのような男が、20年の時を経た今や、新聞雑誌の記事や献辞、手紙においてこれを痛烈に批判し、ヘンデルがこれを捨て去るように求めていたのか、という点である。

イタリア・オペラを批判するイングランドにおける膨大な文献（のうちで、ここではその代表的な1例しか詳細に検討できないのであるが）の多くは、職業的な理由からこれに反対する人々によって生み出されたものである。その人々とは、自らの作品、さらには生計さえもが社交界におけるオペラ熱によって危機に晒さ

* Peter Katsuya AKAI 本学文学部教授（言語文化学科）

れていた著作者たちであった。そのなかには、デニスやアディソン、スティールといった第一級の劇作家や批評家も含まれていた。自己の利益に絡んでいたからとか、実際のところ彼らの作品は競合する様式の息の根を止めることができなかつたからとあって、彼らの反対意見を無視するべきではない。多くの者（例えばポウプ）にとって、自らの成功に対する関心と芸術の全一性に対する関心とは一体化しており、後者あってこそ前者なのであった。自己の利益が絡んでいるからこそ、多くの場合、彼らの批評は微に入り細を穿ったものとなっていて、何が芸術を愛好する大衆に益すると自国の芸術家たちが考えていたかを十分に伝えてくれる。イタリア・オペラに反対し、自国の言葉に自国の特質と国家的特色とを持った音楽を付けることに賛成して発せられた彼らの主張は、英語オラトリオ生々の背景にあった様々な見解を指し示してくれるものとして、またそのための青写真——その大部分は現実のものとなった——を見せてくれるものとしても、我々にとって重要性を持つのである。

先に見たとおり、鑑識眼を具えた正統派の面々は芸術が道徳的に有益であることを求めていた。そしてイタリア・オペラにはそれができる、というのが『ユニヴァーサル・スペクテイター』誌に記事を載せた者のような洗練された愛好家たちの見解であったことも、既に見たとおりである。ヘンデルやその競争相手たちによってロンドンで制作されたイタリア・オペラが、いかに振る舞うべきか（あるいは振る舞わざるべきか）についての教訓を提供したのは間違いのないのだが、多くの英国人はむしろ嘆かわしいと思える要素のほうに目を留めた。よく知られているように、ジョンソン博士はイタリア・オペラのことを不合理な異国の娯楽と述べている⁽⁴⁸⁾。しかしジョンソンは、その大部分が歌詞の意味を解さないイングランドの聴衆にとって、イタリア・オペラの内容は合理的ではない、その発生の起源は外国である、と言っているにすぎない。ジョンソンの言い回しは、ヘンデルの同時代人たちがイタリア・オペラに浴びせかけた非難の声を要約したものとなっているが、さらに詳しく見ると以下のごとくである。イタリア・オペラは、理解できないのであるから無意味であり、したがって理知的な人間にとっては屈辱的である。聴衆にとって歌詞が意味を成さない以上、イタリア・オペラの魅力はひとえに感覚に訴えかける音楽によるものであるが、音楽それ自体には人の情念に働きかけて耽溺させ堕落させてしまう力もある。特に異国生まれの柔弱なイ

タリア・オペラの音楽には公序良俗に反するところがあり、妖艶な美人歌手や去勢された男性歌手など、出演者もまた同様である。イタリア・オペラはイギリスの国柄に挑みかかり、3つの点において、じわじわと国力を殺いでしまう。つまり、「我らが君公・諸侯、それに我々のイスラエルの首たち」が、良識よりも非常識を、英語よりもイタリア語を、同国人よりも外国人の作家・作曲家・演奏家を、自国の歌よりもイタリアの音楽を、英国人よりもイタリアの半端男を好むようになってしまう。退廃と柔弱と不信仰と家族の諍いを助長してしまう。そして国の財政を消耗させてしまう、というわけである。⁽⁵⁰⁾

音楽史家のあいだでヘンリー・ケアリは、特にイタリア・オペラを真似た最も愉快な戯作の1つ《ウォントリーの竜》（1737年）の作詞者として名が通っている。ヘンデルはこの喜歌劇を好んでいたことが知られているが、ヘンデルはその最後の詩行によって勇気づけられてオラトリオを作り続けるのである。⁽⁵¹⁾ この作品の序言においてケアリは、「イタリア・オペラにかくも蔓延する無意味の美を英語で披露するために、単語や音節や句を削ったり、変えたり、縮めたり、引き伸ばしたり、捏造したりする」に際して自分と作曲者のジョン・ランプとが経験した苦勞（と楽しみ）を回想している。しかしケアリは、別の著作においてはこれほど暢気な態度を取ってはいない。その著者とは『様々な機会に詠んだ詩』で、そこには「この時代の贅沢と軟弱さについての風刺」が含まれている。⁽⁵²⁾ イタリア・オペラを容赦なく攻撃したこの詩は、イタリア・オペラに対する不平不満の常套句の集成となっている。

英国人よ！ 恥を知って、かくの如き愚をみな捨て去れ。

いにしえの自国の気高さを取り戻せ。

雄々しくなれ、真面目になれ。

そうして世界をして英国の名を崇敬せしめよ……

この忌むべきイタリアの男色趣味の流儀を呪え……

このように知らぬ言葉で歌うことを私は嫌悪する。

それは我々の理性と感性を過つ……。

わけのわからぬ馬鹿者を私は呪う——

確とは知らぬが、ミサの言葉を歌っているのかもしれないよう

な馬鹿者を……

では、もう我が英国の歌姫たちは魅了する力を持たないのか——
 異国の歌手たちをはるばる輸入せねばならないとは——
 これほど金をつかって、イタリアの浜辺から。

18世紀前半を通じて、音楽は政治的駆け引きのための主要な^{メタファー}隠喩であった（本書第9章を参照）。イタリア・オペラは、性と金という極めて微妙な点においてイギリス人を脅かすものであったため、一般に広がっていた外国嫌悪の風潮につけこもうとする者にとっては有効な照準であった。カストラートたちは嫉妬心を駆り立てた。本当の男ですらないにもかかわらず女たちが夢中になったからである。また、彼らを称讃する英国の男たちの軟弱さを助長するという害毒を流していると取り沙汰された（カストラートが同時に呼び起した嫌悪と熱狂を理解するには、少女のような出で立ちをした怪しげなライフ・スタイルの現代の男性ポップ・スターたちがどのような影響を及ぼすかに思いを馳せてみるとよいかもしれない）。トーマス・マクギアリーが指摘するように、オペラは渾沌を引き起こし、秩序ある社会に不可欠であるけじめを曖昧にしてしまうものと感じられたがゆえに、『愚物列伝』に登場する愚鈍^{ダールネス}の女神による支配を予感させるものとして相応しいわけである⁽³⁵⁾。しかしカストラートたちは、男にも女にも莫大な金を出費させ、その金を海外に持ち出した。彼らは巨額の報酬を獲得しただけにとどまらず、貿易赤字をも生んだのである。のちにヘンデルの台本作家となったジェイムズ・ミラーは、自作の劇『趣味人』の献辞の中で次のように抗議している——「肩をすくめる動作を見たり歌を聴いたりすると引き換えに、フランスの道化師やイタリアの去勢男に財産を与えるために、夫たちが破滅し、子供たちがふんだくられ、商人たちが飢餓に瀕しているとき、理性と分別とを踏みにじるこの言語道断に対しては、巧みで大胆な風刺をもって対抗しようではありませんか」。以下に見るとおりミラーの献辞の文章は、彼の劇や詩の多くがそうであるように、そのような風刺を含んでいる。紳士たちが興奮しながらご婦人たちに告げる——

我々は各国の歌手たちを取り揃えるべくヨーロッパのあらゆる諸侯と交渉中であります——少なくとも20の知らない言語で。そうすれば我々は

ヨーロッパの全ての国々の歌手を手に入れることができます。我が国の歌手を除いては。

しかもこれをすべて、ご婦人方よ、我々の目論見どおりに考える限りで最も些細な金額で行うのです。

最大でも年に5万ポンドを超えることはありません。そしてこの金が1ペンス残らず王国の外へ流出したとしても、富裕な通商国家にとって何ほどのことがあります。ねえ、そうでしょう。⁽⁵⁴⁾

イタリア人歌手たちは、ただ政治的な外国嫌悪の感情を掻き立てただけではなく、カトリックの国から来たということで、宗教的な意味でも外国嫌悪の念を刺激した。彼らがオペラを歌うふりをしてミサの典礼文を歌っているのではないか——観客は気にしてなどいなかったのだが——というケアリの疑念は、スティールが最初に『優しき良人』（1705）の納め口上^{エピローグ}の中で発して以来、多分に冗談としてはあるが、他の多くの痛烈な批難文においても引き合いに出されていた（本書第9章を参照）。イタリア・オペラの支持者であった『試金石』の著者は冷笑的にこう書き記している——「オペラが異国の言葉で演じられることを多くの我が同胞たちは不快に思っているが、彼らは（大の音楽好きではあるけれども）やはり真の英国人であり忠実なプロテスタントであって、自国を愛し自分たちの宗教に熱心であるため、知らない言語で祈りが献げられることにも歌が歌われることにも悪印象を抱くわけである⁽⁵⁵⁾」。オペラとカトリック教国との不気味な関連性については、世紀の初めにデニスが『イングランドの舞台上に確立されつつあるイタリア様式のオペラについて——それが大衆に及ぼしうる損害に関する省察を含む』において強調したが、なおもデニスはその後1726年にかけて4つの著作の中でさらに警告を発し続けた⁽⁵⁶⁾。スペイン継承戦争によって国家主義を燃え立たせたデニスは、「オペラが恒常的な娯楽となってきたところではどこでも、隷属状態が見られる」と表明した。カトリック諸国の絶対主義的な支配のことを指しているのである。イタリア・オペラの上演を目的としてロイヤル・アカデミーが設立された頃まで、イタリアは王位僭称者^{フリテンダー}の拠点としても好ましからざる国と見られていた⁽⁵⁷⁾。18世紀英国の国家主義に関する近年の研究は、外国嫌悪の念——文化面における外国嫌いも含む——の矛先がフランスに向けられていたことを強調し

⁽⁵⁸⁾ているが、世紀前半に書かれた音楽に関する評言を読むかぎり、文化的・道徳的な脅威の最たるものと見られていたのはイタリアなのであった。オラトリオに注目している我々にとっては、しかし、イタリアのものとしてのオペラへの異論がその形式に関するものではなく、歌手や歌詞に対して投げかけられたものであったように見える点こそが、特筆に値する。同じく特筆すべきは、イタリア形式だからということでオラトリオに異論を唱える声は上がっていないように見えることである。これはオラトリオが、名称こそイタリア語であったけれども、その発祥において明らかにイングランドの教会音楽およびイングランドの王室音楽を連想させたからかもしれない。⁽⁵⁹⁾

危険な流行を見せるイタリア・オペラへの対処策は、明らかに、イングランドの言葉にイングランドの音楽を付けることであった。合理的に意味を伝えることのできる歌詞で、自国の音楽を、自国出身の歌手が歌う、というわけである。デフォーは説得力のある問いかけを發した——「我々自身の実に高貴なる言語で書かれ、我々自らが生み育てた作曲家と歌手とオーケストラの手になる、我々独自のオペラがあったとしたら、それは素晴らしいことではないだろうか」。⁽⁶⁰⁾ 今日と同じく当時においても、言語は国家的独自性を示す主要な指標の1つと考えられていた。スティール他編『英語の文法』（1728年の第5版）に付されたネイハム・テイトの巻頭詩は、英語文化の世界普及を呼びかけて、読者に

かの長らく疎かにされてきた土地、つまり
 （あらゆる種子を蔵しながらも、外来の雑草に
 阻害されてきた）我々の英語を耕すこと

を奨励している。ポウプの「ボリングブルックへの書簡」の中では、イタリア・オペラは空虚で悪趣味な流行の極致として嘲笑されており、「クレシーとポンテュー [での大勝利] において語られた言葉」や「古き良き歌」とは対極にある「新しい宮廷用語」や「腐敗した貴族どもの今風の言葉」と同列に並べられている。⁽⁶¹⁾ デニスは「劇詩の衰退」が（1689年の名誉革命において、1701年の王位継承法成立によって、また「ハノーヴァー家による王位継承」のせいで）陸続と外国人が流入してきたことに起因すると示唆している。外国人たちは「我々の言語を理解し

ておらず、[単なる]^{サウンド ショウ}音と見世物が導入される際に大きな役割を果たしてきた」のであって、その最たる例がイタリア・オペラである、というわけである。⁽⁶²⁾ヘンデルによる自作《エステル》の最初の公演を広告した新聞のうちの少なからぬものは、題名に用いられたのと同じ大きさの大文字で‘ORATORIO IN ENGLISH’と特筆大書している。英語の歌詞を求める声が上がっていることを、市場の動きに敏感なこの作曲家が見逃すはずもない。ヘンデルは歌詞が英語であるということを、新しい事業における目玉として売り込んだわけである。

英語の本質は、英語によって体现されるイングランド人の本質がそうであるように、「男らしさ」であると考えられていた。その対極にあるのがイタリア語の持つ滑らかな柔軟性であった（曲を付けるにはまさに打ってつけのこの特質は、愚かな戯言を表現するのに役立つとされた）。同様の見解が英国の音楽に関しても通用しており、英語による歌詞の推進運動を展開した台本作家のうちの少なからぬ者が、音楽についても基準を示している。特にミラーが顕著である。

いにしえの昔、イングランド人が——男であった頃、
その音楽は彼ら同様、荘重かつ簡明なるものであった。
雄々しいラッパと純朴な葦笛とが
街の者にも田舎の者にも等しく相和し、
観念高邁なる彼らの歌と、慎ましやかなる詩は
彼らの愛と戦争とを交互に繰り返し唱えた……。
^{マスカレード}仮面劇とオペラとが入り込み、
ハイデガーとヘンデルが我らの紳士階級^{ジェントリー}を統治してこのかた、
百もの異なる楽器が結合し、
外国の歌い手たちが演奏会に加わっている……。
あらゆるものが結託して、旋律美しき戯言をまき散らし、
^{センス}意味ではなくて^{サウンド ショウ}音と見世物を我々に提供し、
知らない言葉で不可思議な退屈事を詠唱し、
旋律をつけて愛を交わしたり、全音域を使って暴言⁽⁶³⁾を吐く。

ここでミラーは、^{センス}分別を順朴さと古き良き時代に結びつけ、多様性を混乱と無秩

序な現在とに関連づけて語っている。同様にケアリも、伝統的な流儀の復興を願っている――

偽りの上品さがこの島国全体に取り憑いてしまい、
何事であれイングランド的なものはみな流行遅れ。
天国から下ったパーセルでさえ、今では物笑いの種。
輝かしい一時代を彩ったあのパーセルでさえ！
あの高潔なる魂が、かつて我らが英国のオルペウスを鼓舞して
我々すべてを武器へと掻き立てさせた、かの勇敢なる炎が、
すっかり忘れ去られてしまっている。
我々は何事かを目指してはいるが、それが何かは分かっていない。
服装は軟弱になり、物腰は洗練されて、
今や我々は何事であれ我々独自のものを蔑むようになっている。
同じようにローマも、かつて諸芸と武力の誉れが高かったとき、
(豪奢が持つ人を衰弱させる魔力に惑わされて)
柔弱の深みに沈み、その帝国は没落してしまった⁽⁶⁴⁾。

ミラーとケアリは共にヒルに共鳴していたのである。1720年代の初頭以来ヒルは、人心を鼓舞するような芸術を要求し、パーセルのような音楽が付いたオペラの出現を呼び求めていた。ヒルによると、パーセルの音楽「にあっては、今のように理性の威厳が音の放縦の犠牲になってはおらず、言葉と意味とが持つ力強さが音楽と舞台装飾とによって増幅されて、魂に訴えかけてきた」のであって、このように音が意味と結合したならば、

イタリアの享楽を好み、浮ついた音楽を嗜好する現在の我々の女々しい趣味は、より情熱的で活力に富んだオペラに屈することになろう。そのようなオペラにおいては、目と耳だけが魅了されるのみならず、心が掻き立てられ圧倒されることさえも期待される。……物事を軟化させる才を持ったこの妖婦^{セイレン}の影響で、我が国の勇敢なる精神は柔弱化し、じわじわと弛んできている。⁽⁶⁵⁾

というわけである。音楽論がここでは、18世紀の英文学と結びついている。夥しい数の文学作品が、感知されつつあった芸術の凋落と、人々の公私にわたる生活の墮落や国力の減退とを関連づけて描いたのである。バラッド・オペラは自国の歌詞と旋律を要求する声に応えるものであった——それゆえに非常に人気を博した——が、「公共心」の復興という要求に応えることはなかった。風刺的なバラッド・オペラは英国政界におけるあらゆる不正を暴き出したものの、見習うべき模範を示すことがなかったからである。この高みへは、古今の国史上の大きな出来事を描くことをもって英語オペラが到達を目指したのであるが、パーセルの死後、題材の大きさに見合う音楽を提供する力を持った作曲家が不在のなかでは、ただ単発的に成功することがあるにとどまった⁽⁶⁶⁾。またバラッド・オペラは、大衆が「良い」娯楽と「悪い」娯楽の違いを識別できるように啓発することもなかったが、この鑑識眼を養うことは、我こそは前者の提供者であると思い、蔓延する趣味の低俗化の原因をイタリア・オペラであると見る者たちにとって、重要な目標であった——「かくも長きにわたってこれに慣れ親しんできた国民には、良質の悲劇を見極める力はない。砂糖菓子ばかり食べている子供らがシャンパーニュ産やブルゴーニュ産のワインを聞酒することができないのと同様である」⁽⁶⁷⁾。

国を覆うこの沈滞状況の矯正策を模索するなかで、ミラーもケアリもヒルも、ヘンデルのオラトリオを構成することになる基本的性格を具体的に明記している。それはすなわち、（例えば《ヨシュア》のように）愛と戦争を扱い、聴く者を強く感動させ、積極的な感情と愛国的な自尊心を掻き立てる、「高邁なる意義と慎ましやかな言葉づかい」を具えた歌詞と音楽の融合物ということである⁽⁶⁸⁾。先に引用したミラーの言葉は、『道化のホラティウス』の1735年2月版からのものであったが、同じ年に次の版が出るまでのあいだにミラーはヘンデルに対する見解を修正している——「ハイデガーとヘンデルが我らの紳士階級を統治して……」のところ「ハイデガーが我らの紳士階級の守護者として統治して……」と変えられていて、もはやヘンデルは否定的に「旋律美しき戯言」と結びつけられていないのである。ミラーは、3月にヘンデルがコヴェント・ガーデンで行なった《エスター》、《デボラ》、《アタリア》の再演を耳にして、影響を受けたのかもしれない⁽⁶⁹⁾。この日を境にミラーがヘンデルを批判する文章を発表していないのは確か

であり、1739年には『生活の芸術』においてヘンデルに最大限の讃辞を送り、ポウプと結びつけて語り、賞讃に満ちた13行を費やして《サウル》について熱烈に説明し、「かくの如き喜悦を汝の余暇の時間が知るときに / 娯楽の中から美德と知恵とが流れ出す」という2行連句においてこの作曲家が自分の改革運動の盟友であることを主張しつつ、ヘンデルのオラトリオを推奨している。オラトリオに関して言うとヘンデルは、ミラーが『道化のホラティウス』の中で異議を唱えたパントマイムとは全く逆のものを制作していた。つまり、舞台上での演技を伴わず、観客が緊張を持続させることを求め、またそれに見合う価値を有するものであって、英語によるほかのどの舞台作品よりも本質的に言葉と結びついた作品であった（支援者たちが実際に目の前に歌詞を置いて上演に接するということは、ほかでは見られなかった）。

ミラーは音の錯乱には反対したが力強い楽器法は求めていた。のちにポウプの『愚物列伝』第4巻において、ヘンデルが作者の賞讃を受ける極めて稀な人物の1人となることは有名であるが、その賞讃の理由はまさにオラトリオにおいて力強い楽器法を提供していることなのであった。娯婦「オペラ」によって語られる、『愚物列伝』からの既出の引用文（45頁）は、以下の詩句に挟まれるかたちとなっている。

「大いなる混沌に喜びあれ！ ディヴィジョンに統治させよ。
 ほどなく半音階の拷問が連中をここから追いたて、
 その神経をすっかり損壊し、その分別をすっかり切り刻む……

しかし間もなく、嗚呼、ほどなくすると、反逆が始まろう——
 もしも卑しくも分別の助けを借りたりするならば。
 新しい武器に力強く身を固めて、見よ、巨人ヘンデルが立ち上がる。

百の手を持つ豪胆なブリアレオースのように。
 魂を突き動かし、掻き立て、揺さぶるために、彼は来る。^{きた}
 そしてユピテル自らの雷がマルスの太鼓に続く。
 女帝よ、彼を捕縛せよ。さもなくば、もはや汝に眠りはない」。

彼女はこれ聞き、彼を^{ヒベルニア}アイルランドの岸辺へと追いやった。⁽⁷¹⁾

ポープおよびウォーバートンによる「ディヴィジョンに統治させよ」に対する注は次のように説明している——「ヘンデル氏は非常に多くの手〔演奏者〕と、より多様な楽器をオーケストラに導入し、さらに十全な合唱にするために太鼓や大砲まで用いたのであったが、これは氏と同時代の上品な紳士方にはあまりにも雄々しすぎるのが分かったので、氏は自らの音楽をアイルランドへ持ち去ることを余儀なくされた」（ここで言う「大砲」とは、おそらく、ヘンデルが《サウル》の演奏用にロンドン塔から借り出した、大砲部隊が持つ極端に厚みのあるティンパニーを指しているものと思われる。⁽⁷²⁾ ブリアレオースはオリュンポス山が混沌状態になるのを防いだ巨人であるが、ポープはヘンデルが同様にイギリスにおける混沌の支配を回避しようとする勢いであるように描いている。嫉妬心に燃える仲間の神々がゼウスを百の足枷でもって束縛するが、ブリアレオースがその百の腕の力を振ってゼウスを解放したので、無秩序状態に陥らずにすんだという話への引喩である）。

ヘンデルのオラトリオは音量が並はずれており、それゆえに比類のない活力を持っていると記述した者は多く、ポープはそのなかの1人にすぎなかった。ヒルやミラーやケアリによる代表的な推奨の辞は、ヘンデルがこの点においても人々の要望に⁽⁷³⁾応じていたことを示している。それはただ単に一般的な意味で人心を奮起させる音楽を求めるものではなく、国家の音楽を求める要望でもあった。力強い音楽は最も英国気質に合った音楽であると同時に、英国気質を表現するための音楽としても最適であると考えられていたのである。『コモン・センス』誌上にヘンデルの《アレクサンダーの饗宴》に関する記事を書いた者の信じるころでは、どの国にも、それを聞くと国民が自ずと心を動かしてしまう、その国固有の音楽様式、特有の楽器、あるいは旋律というものがある。スイス人は「最も感情の激しい国民というわけではない」けれども、自国の楽器によって演奏されるある特定の旋律に対して極めて敏感に反応し、その旋律を聞くと「全速力で家に走り帰ってしまう」ほどなので、スイス人が国外で兵役に従事する場合にはその旋律を聞くことは固く禁じられているらしい、と記事の著者は語る。かくの如き愛国的献身に駆り立てずにはおかないような旋律を、イギリス人の作曲家が創出し

てほしいものだ。議会の審議の開催に際して祈祷を献げても役に立たないことが分かっているのであるから、代わりにその旋律を演奏して有効に活用してほしいものだ、と言うのである。ヘンデルはドイツ生まれで、そのためおそらく、必要とされている純粋に英国的な表現形式を提供することはおそらく無理であろうが、この出自という点を除けば、ヘンデルこそが理想的な選択肢ということになる。というのも、《アレクサンダーの饗宴》が示したように、ヘンデルは「オルシオ、つまり戦闘的な曲においては間違いなく傑出している」からである（ここでいう‘ortio’とは、‘orthio’とも綴るが、文字どおりには物理的に真っ直ぐであることを指す言葉で、テルパンデロスの7つの作曲様式のうちの1つで、心を掻き立てるような軍樂的旋律のことである⁽⁷⁴⁾）。この記事の著者が、ヘンデルが——外国人であるにもかかわらず——「英国の」音楽を提供することを期待しているという事実は、彼の音楽に対する民衆の反応を示している。

妖艶な弱々しさを持つ娼婦の姿に仮託されたイタリア・オペラに苛まれて^{ムーサ}女神たちが意気消沈する、というポウプの筋書は、ヒルによって先取りされていた。ヒルが書いた『女神たちの涙』には、ゲルマニクス（皇太子フレデリックを指す）が、政治的内紛と非情なオペラのためにイングランドを追われて立ち去ろうとするムーサたちから、涙ながらの懇願を受ける場面がある。彼女らは自分たち（すなわち良質の芸術を指す）を元のあるべき地位へと復帰させてほしいと乞い求めるのである。テルプシコラーは嘆く——

オペラのよろめくフーガのそばに、いかなる思いが留まっていられるでしょう。

言葉にならない^{さえず}囀りが思考を吹き飛ばしてしまうようなところで！

音楽は、意味によって道を指し示されることがないときには、魅了はしてもそれは騙すため、和ませはしてもそれは蝕むため。^{センス}意味を缺くのであれば、魂をそそのかすこの芸術は
じわじわと効き目をあらわす毒薬を、病みゆく心に投げつけます……

それゆえに、名声の領域へと、汝らムーサたちよ、飛びなさい。

そこでは、太鼓の轟音に合わせて、心が高揚します。
そこでは、溜息の笛が、戦さの熱を和らげる以外に、
遠く隔たった憐憫の情と復讐心とに交わることを教えます。
かの地では雄々しい^{ハイフ}管が、大げさな^{シェークス}顫音を嘲笑します——
波打つ^{しれごと}痴言を繰り出す、聴くに堪えないあの顫音を。
そこでは今や、鍵盤と弦とが同時に音を奏でて、心の
穏やかな交わりの絆を強め、平安を育みます。
すると、ラッパにラッパが応酬して鋭い音を上げ、かなたで
その心掻き立てる戦いは、轟音を立てて吹く風となります。
そこでは、覚醒した魂が、修練によって強くなりますし、
長すぎる停滞のために汚泥と化すこともありません。
詩人の炎によって強めつつ、かつ強められながら、
そこでは音楽の意味深長な声によって欲望が膨らみます。
そこでは、^{ハーモニー}調和は思考を溺れさせるのではなく活気づけ、
歌詞からだけなら何も感じ取れない愚者たちも、音符によって
理解⁽⁷⁵⁾します。

ここでもまた、「雄々しい」音楽が必要とされている。しかもヒルは、この時期にあっては珍しいほど具体的かつ詳細なかたちで、次のような強烈な感情——戦場における勇気、親愛の情、大いなる野望、平和を愛する心、また憐憫の情によって相殺されてしまう闘争心までもが見られる——を掻き立てる音楽を要求している。これらの感情はすべて、のちにヘンデルのオラトリオにおいて専ら取り扱われることになる要素である。^{ヘンデルリアン}ヘンデル信奉者にとって興味深いことにヒルは、思考を活気づける調和と、「波打つ痴言を繰り出す、聴くに堪えない」「大げさな顫音」を対比して描いている。過度に引き延ばされて、和声的にも均衡の上からも迷子になったようなメリスマは、ヘンデルの英語作品において、しばしば精神的な欠陥を暗示するために用いられる。例えば、ガラティアに求愛する際の巨人ポリュペーモスの愚朴さ（「ああ、サクランボよりも赤く」）や、セメレが鏡に映った自分の姿に夢中になってしまう愚かさ（「私は自分を崇めよう」）や、母ニトクリスによって非難されるベルシャザールの「放埒な浮かれ騒ぎ」（「戦場の名誉の

リース
葉冠も)」などがそうである。

英語オペラを求める運動には、ほかにも数人、ヘンデルに近い作家たちが加わっていた。そのうちの1人にジョン・ヒューズがいる。ヘンデルが最初に曲を付けた英語の歌詞と考えられている曲の台本提供者、という榮譽を得ている人物である。その曲とは、カンタータ《ヴィーナスとアドニス》⁽⁷⁶⁾である。この作品は、ヘンデルを英語オペラの作曲家にしようとしてイングランドの作家たちが行なったと解釈しうる一連の試みの、その最初のものであった。これらの試みのうちで最も顕著な成功例は《エーシスとガラティア》であるが、ヒューズはこれにも関わっていた。1732年、《エスター》を改訂して上演することによってヘンデルが一般大衆向け英語音楽劇制作の意欲を見せたとき、彼の別の台本作家は英語台本を提供するのではなく、専門を変えるようにとの嘆願を行なっている。同じ年の12月に、ヒルが次のような手紙をヘンデルに書き送っているのである。

私は我が切なる望みをお伝えすにはいられません。すなわち、それに向けて既にかかなりの歩みを踏み出しておられるからには、貴方様の無比なる才能をもちまして、我々のために、優れた詩に基づく音楽を確立して戴きたいのです。もはや音の素晴らしさが、それに結びつけられた意味の貧弱さによって貶められることがない音楽の確立であります。

私が申し上げたいのは、貴方様には十分な覚悟がおりだろうということです。つまり、我々をイタリア語の束縛から解放し、詩人によって書かれた場合には英語は立派にオペラに見合う柔らかな言葉であることを証明してくださる覚悟です。詩人たちは、我々の言語が持つ甘美さと力強さを——後者が前者ほど必要ではない場面において——識別する術を心得ています。

私見によりますと、必要なことを全てこなせる男女の歌手をこの王国内で見つけ出すことは可能です。また、新種の劇的オペラを創出することもできるはずで。それは、理性および威厳と、音楽ならびに入念な舞台装置とのあいだの折り合いをつけることによって、耳を魅了すると同時に、心をしっかりと掴むような新種オペラです。

かくのごとき改良種は必ず、永続性を持つだけでなく、大いに利益

をもたらしてもくれるでしょう。そして、確実に、万人から評価され、
 奨励されることとなるはず⁽⁷⁷⁾です。

ヒルがヘンデルを煽ってロンドンの聴衆に向けた最初のイタリア・オペラを作らせたときには、道徳心を高揚させる総合芸術としての可能性に満ちたこの外来の表現形式が、イギリスに根付くことを望んでいた。《リナルド》台本におけるアン女王へのヒルの献辞は、次のように強調している——この作品は「陛下の領土」で創り出された「生れながらの陛下の臣民」なのであって、「英語のオペラがその母親たるイタリア・オペラよりも素晴らしいものになるのを見ようとする私の奮闘努力」の始まりとなるものです、と。その後の20年、そのほとんどの期間を通じて英語オペラは、イタリア・オペラを併合するどころか、イタリア・オペラの力に圧されて憂き目を見つづけていたのであり、東の間の成功の兆しを見せてはいても、凋落寸前の状態なのであった（本書の序説を参照）。イングランドでの活躍の度合いが増すにつれてヘンデルは、心の琴線に触れ、魂を揺さぶる「雄々しく」て「ナーヴァスな」（「力強い」、「大胆な」、「どっしりとした」、「驚異的な」という意味）音楽を生み出す作曲家として認識されることが多くな⁽⁷⁸⁾った。ヘンデルこそ、明らかに、劣化した音楽趣味と自国の音楽劇の脆弱な伝統とを救ってくれる人物だったのである。実際には、イタリア・オペラの偉大なる作曲家ヘンデルが英語オペラの偉大なる作曲家ヘンデルとなることはなかった。しかし、ヒルが上の手紙を書いた年以降、英語による作品の公演は行なってはいたのであって、その大半は道徳心を向上させる歌詞を持ち、その多くは愛国的な主題を扱うものであった（本書第2部を参照）。ヒルが実現を目指して運動した政府による芸術の後援が現実のものとなるまでには2世紀もの年月を要したが、彼が望んだ王室による援助はヘンデルの最初のオラトリオに対しては与えられており、ギブソンの干渉さえなければ、演技を伴った完全な舞台化がなされていたかもしれない。改革者たちの目標は、彼らが最も期待をかけてきたヘンデルによって、ほとんど達成されるどころであった。ヘンデルが英語の劇場用作品を作曲した20年間のうちの半ばまでは、イングランド人歌手のために英語の歌詞に曲を付けているが故に大衆の気持ちをつかんでいると言われていたのであり、最後のオラトリオの年には「繰り返されるイタリア軍勢の攻撃に、かくも勇敢に抗った」ことを賞

讃されているのである。⁽⁸⁰⁾1745年のオラトリオ・シーズンが失敗に終わり、英語の歌詞に曲を付けることに関する弁明を行なったとき（本書37-8頁を参照）ヘンデルは、ヒルやミラーおよび道徳的芸術と英語歌詞を求めるその他の運動家たちの言葉を用いて、歌詞付き音楽の諸規範に訴えかけたのであった。その規範を自分の支援者たちが広く受容していることをヘンデルは知っていた。またその規範は、ヘンデルが自らのオラトリオ諸作品において達成しているとして賞讃を受けてきた規範なのであった。⁽⁸¹⁾

（以下、次回へ続く）

注

- (47) デニスについては本論で見てゆくが、*Spectator* 紙におけるアディソンとスティールに関しては、例えば以下を見られたい。Nos. 5 (6 March 1711), 13 (15 March 1711), 14 (16 March 1711), 18 (21 March 1711), 29 (3 April 1711), ed. Donald F. Bond (Oxford, 1965), I, 22-7, 55-65, 78-82, 119-23. アディソンは英語オペラ《ロザモンド》の台本作家で、この作品はクレイトンによって曲を付けられて失敗に終わった（1707年）が、アディソンの死後にアーンによってより適切な作曲がなされた（1730年）。スティールは自作の劇の中でもイタリア・オペラを批判している。以下を参照。*The Conscious Lovers* (1723), II, 1.
- (48) Elizabeth Gibson, 'The Royal Academy of Music (1719-28) and its Directors', in *Handel Tercentenary Collection*, ed. Stanley Sadie and Anthony Hicks (1987), pp. 138-64, at p. 149.
- (49) Samuel Johnson, 'Life of Hughes', *Lives of the English Poets*, ed. G. B. Hill (Oxford, 1905), II, 160. ここでジョンソンは「常に攻撃に晒されながらも常に勝利してきた、異国の不合理な娯楽」と述べている。イタリア・オペラを「異国の娯楽」とする見解には、ジョンソンよりも先に以下がある。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), p. ii.
- (50) 最も包括的な研究は今なお以下である。K. G. Ruttkay, 'The Critical Reception of Italian Opera in England in the Early Eighteenth Century', *Angol és Amerikai Filológiai Tanulmányok / Studies in English and American Philology*, ed. L. Kéry

- and N. J. Szenczi, I (Budapest, 1971), 93-169. 閲覧が容易でないため、その主張のいくらかをここに記述しておいた。
- (51) Richard Luckett, *Handel's Messiah: A Celebration* (1992), p. 38. ヘンデルが《ウオントリーの童》を認めていたことについては以下を参照。Deutsch p. 449.
- (52) Henry Carey, 'Satyr on the Luxury and Effeminacy of the Age', *Poems on Several Occasions* (3/1729), pp. 28-37.
- (53) Thomas McGeary, "'Warbling Eunuchs": Opera, Gender, and Sexuality on the London Stage, 1705-1742', *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research* 2nd ser. VII/1 (Summer, 1992), 1-22.
- (54) James Miller, *The Man of Taste*, Dedication (to Lord Weymouth) and pp. 61-2. 同じ著者による以下も参照。 *The Coffee House* (1737), I. 2.
- (55) *Touch-stone*, p. 21.
- (56) John Dennis, *Essay on the Opera's after the Italian Manner, which are about to be Establish'd on the English Stage . . .* (1706, reprinted in *Select Works*, 1718), *Works*, ed. Hooker, I, 382-93; *An Essay upon the Publick Spirit* (1711), *Works*, II, 394; *Reflections Critical and Satyrical, upon a Late Rhapsody, Call'd, An Essay upon Criticism* (1711), *Works*, I, 396-7; *Remarks upon Cato, a Tragedy* (1713), *Works*, II, 41-80; *The Stage Defended, from Scripture, Reason, Experience, and the Common Sense of Mankind for Two Thousand Years. Occasion'd by Mr. Law's Late Pamphlet against Stage-Entertainments* (1726), *Works*, I, 304.
- (57) 王位僭称者〔訳注：老僭王ジェームズ・エドワード〕がローマに落ち着いたのは、ロイヤル・アカデミーが創設された1719年であった。以下でデニスは、^{ノン・ジョーラー}宣誓拒否者たちがイングランドの演劇を攻撃したことと、僭称者のためにジャコバイトたちが陰謀をめぐらしたことを結びつけて論じている。Dennis, *The Stage Defended*, *Works*, ed. Hooker, I, 321.
- (58) Gerald Newman, *The Rise of British Nationalism 1740-1830: A Cultural History* (1987), pp. 37-9, 63, 74, 110-13; Linda Colley, *Britons: Forging the Nation 1707-1837* (New Haven, 1992), pp. 17, 24-5, 33-5, 86, 88-90. Newmanの論考は「イングランドによる^{ナショナル・アイデンティティ}国家的独自性の探求は、1750年頃に始まった」(p. 127) という主張によって著しくその価値を低めてしまっている。
- (59) ヘンデルの初期オラトリオにおけるこの側面に関しては以下を参照。A. H. Shapiro,

- “Drama of an Infinitely Superior Nature”: Handel’s Early English Oratorios and the Religious Sublime’, *M&L* 74 (1993), 215-45.
- (60) Daniel Defoe, ‘Proposal to prevent the Expensive Importation of *Foreign Musicians*, &c. by forming an Academy of our own’, *Augusta Triumphans* (1728), repr. in *Selected Poetry and Prose of Daniel Defoe*, ed. M. F. Shugrue (New York, 1968), pp. 315-19.
- (61) Pope, ‘The First Epistle of the First Book of Horace Imitated’, *Imitations of Horace*, ed. John Butt, *The Poems of Alexander Pope*, IV (1939), p. 287 (ll. 97-104).
- (62) Denis, *The Stage Defended*, *Works*, ed. Hooker, II, 302.
- (63) Miller, *Harlequin Horace*, ll. 337-42, 353-6, 363-6.
- (64) Carey, ‘The Poet’s Resentment’, *Poems on Several Occasions*, pp. 75-8.
- (65) Aaron Hill, *The Plain Dealer* (2/1734), II, 309-11 (no. 94, 12 February 1724/5).
- (66) オラトリオが国家的出来事を扱うようになること（本書第2部で論じる）の予兆は、例えば以下のオペラの中に見て取れる——《ダイドーとイニーアス》（テイト作詞、パーセル作曲）、《アルピオンとアルバニウス》（台本：ドライデン、作曲：グラビュ）、《アーサー王》（台本：ドライデン、作曲：パーセル）、《英国の魔法使い》（台本：グランヴィル、作曲：エックルズ他）、《ロザモンド》（台本：アディソン、作曲：クレイトン）。以下を参照。Curtis Price, ‘Political Allegory in Late-Seventeenth-Century English Opera’, in *Music and Theatre: Essays in honour of Winton Dean*, ed. Nigel Fortune (1987), pp. 1-29.（この論文は18世紀の初頭も扱っている。）
- (67) Dennis, *Remarks upon Cato, a Tragedy*, *Works*, ed. Hooker, II, 44.
- (68) その他の例証は以下を参照。Thomas McGeary, ‘Opera, Satire, and Politics in the Walpole Era’, in *The Past as Prologue: Essays to Celebrate the Twenty-Fifth Anniversary of ASECS*, ed. Carla H. Hay with Syndy M. Conger (New York, 1994), pp. 347-72.
- (69) O’Brien, ‘James Miller’, p. 89.
- (70) James Miller, *The Art of Life, in imitation of Horace’s Art of Poetry* (1739), pp. 14, 16.
- (71) *The Dunciad*, IV, 54-6, 63-70, ed. James Sutherland, *The Poems of Alexander Pope*, V (3/1963), pp. 346-8.

- (72) 以下を参照。Deutsch pp. 472-3; Dean, *Oratorios*, p. 275.
- (73) ヘンデルの音楽における並はずれた演奏者数と音量に関する同時代人の言及については、例えば以下を参照。Deutsch pp. 140-2, 308 (12 March), 309 (27 March), 322, 424 (18 January), 640 (18 April), 715, 729, 758, 761; *Common Sense*, 14 October 1738.
- (74) *Common Sense*, 14 October 1738. ここで開陳されているのは感動的な音楽に関するありきたりな理論を応用した見解である。以下を参照。Dean Tolle Mace, 'The Doctrine of Sound and Sense in Augustan Poetic Theory', *Review of English Studies* new ser. 2 (1951), 129-39.
- (75) Hill, *The Tears of the Muses: in a Conference between Prince Germanicus and a Male-content Party* (1737), repr. in *Works* (2/1754), IV, 163-88, at pp. 175-6.
- (76) In John Hughes, *Six Cantata's or Poems for Musick. After the Manner of the Italians* (1710), repr. in *Poems on Several Occasions* (1735), II, 64-5. この序文においてヒューズは、英語は（イタリア語と比べて）申し分のない曲付けを行うのに十分なほど甘美な言語であるかという問題に取り組んでおり、その2年後にも以下において同じ問題に立ち戻っている。The preface, *Calypso and Telemachus: An Opera* (1712), pp. v-vii. 協働を提案したものと思われるヒューズからの手紙に、ヘンデルが共通の友人であるアンドレアス・ロウナーへ返事を送っているが、その中には次のように書かれている——「よろしければ、できるだけ早い機会に私のほうから氏にお便りを差し上げようと思います。しかしもし、氏のほうから氏の魅力的な英語の詩を1篇添えてご指示くださいましたならば、限りなく大きな喜びとなりましょう」（Deutsch pp. 44-5）。
- (77) Hill, *Works* (2/1754), I, 174-5. この手紙は、以下のほか多数に再掲されている。Deutsch p. 299.
- (78) Deutsch p. 32.
- (79) 例えば以下を見られたい。Deutsch pp. 159, 169, 231, 322, 349-50, 389, 396, 458, 469, 476, 547, 618, 634-5, 640, 677（フィールディングの評言）、695, 715, 733-4, 736, 761, 842; Miller, *The Art of Life*, pp. 14-16; Bishop Syngge's notes on *Messiah*（本書の序説を参照）; [John Mainwaring et al.] *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel* (1760), pp. 162-3, 167, 174-6, 201, 204.
- (80) この文の前半部分は先に序説でも引用した以下による。Faulkner's *Dublin Journal*, 15 March 1743. 後半部分は以下からの引用。[William Hayes.] *Remarks on Mr Avison's*

Essay on Musical Expression (1753), p. 130. Hayesは、ヘンデルに関するこの点を「ヘンデルについてまだ指摘されていない美点で……、しかもヘンデルが他の全ての同業者を凌駕している様々な美点のなかの」第一のものである、と述べて自著を締めくくっている。

(81) *Daily Advertiser*, 17 January 1745, repr. Deutsch p. 602. ヘンデルが英語の歌詞に曲を付けたことを観客が好意的に受けとめた点に関して、さらに詳しくは本書の序説を参照されたい。

訳者付記

以上はRuth Smith, *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought* (Cambridge University Press, 1995) 第1部 'English origins of English oratorio'の第2章の最後の約1/3 (pp. 70-80) とその尾注の部分 (pp. 376-78) を試訳したものである。

例によって、原著の難解な部分——といっても、その多くはもっぱら訳者の知識不足に起因するもので、ただ訳者にとって難解だったというだけのことであるが——については、質問メールで著者を煩わせた。しかし、なお思わぬ不備もあるかもしれない。読者の忌憚のないご批判・ご指導を切にお願い申し上げます。