

エックレス『セメレー』の作品的特質

高 際 澄 雄

序

18世紀初頭のイギリス演劇界にあつては、イタリア歌劇をどのように移入するかが大きな課題となっていた。前世紀の清教徒革命によってそれまでの音楽的伝統が中断されたことにより、王政復古以降、音楽において新しい様式が生まれ、次第に演劇と結びついて、やがて独自の「歌劇 (opera)」を生み出した。特に、天才的作曲家ヘンリー・パーセル (Henry Purcell) は、『女預言者』 (*The Prophetess*, 1690)、『アーサー王』 (*King Arthur*, 1691)、『妖精の女王』 (*The Fairy-Queen*, 1693)、『インディオの女王』 (*The Indian Queen*, 1695)¹において、イギリス独自の歌劇様式を完成させ、大きな人気を獲得した。ところが、18世紀に入ると、イタリア様式の歌劇がグランドツアーなどを通じて、主として貴族などの上流階級に知られるようになり、その移入が試みられるようになった。

パーセルが完成させたイギリス様式の歌劇、つまり後に確立した名称によればセミオペラであるが、それは台詞劇と音楽部分がほぼ完全に分かれ、各幕において、まず台詞劇が演じられ、その後に、内容において何らかの関連を有する歌唱なり合唱なりが、しばしば舞踊を伴って演じられる、という形式を持っていた。この様式が演劇的にどれほど大きな可能性を秘めていたかは、2009年におけるグラインドボーン祝祭歌劇場での『妖精の女王』の公演²で明らかになったが、18世紀初頭においては、新しい様式を求める上流階級の意識がイタリア様式に向かっており、イギリス様式の歌劇は1720年代まで上演され続けるものの、新しい可能性が追求されるべき様式の地位にはなかった。

一方のイタリア様式の歌劇は、イギリスでは実験段階であったが、移入されるべき様式として考えられていた。イタリア様式の歌劇は、劇を台

詞劇と音楽部に分けることなく、すべてを音楽で支え、劇を進行させていくものである。ただし演劇には会話部分が欠かせないので、その部分は音楽的要素をできるだけ会話体に近づけたレチタティーヴォと言われる形式で歌われた。レチタティーヴォには日常の発話に近く、通奏低音と言われる簡素な演奏形式で伴奏されるレチタティーヴォ・セッコと、多くの伴奏楽器が加わり、抑揚が大きく変わるレチタティーヴォ・アコンパニャートの二種類がすでに確立していた。これに登場人物の気持ちを深く、あるいは強く表現する完全な歌唱のアリアがあり、レチタティーヴォとアリア、それにとりどころ器楽音楽を加えながら、劇を進行していく様式がイタリア歌劇であった。18世紀初頭のイギリス知識人は、このイタリア様式がイギリス様式より歌劇として優れていると考えるようになっていた。

ただ、イタリア人によりイタリア語で上演されることには、一部の知識人が強く反発していた。またイタリア語の原作を英語に翻訳して使用することにも反対論があった。

このような事情から、1707年、ジョーゼフ・アディソン (Joseph Addison, 1672-1719) の英語台本で『ロザモンド』 (*Rosamond*) の上演が発表されると、大きな期待が寄せられたが、公演としては惨めな失敗に終わった。公演が3回しか行えなかったのである。

現在では、失敗の原因が台本にあるのではなく、作曲者トマス・クレイトン (Thomas Clayton, 1673-1725) の未経験によるものだと言われているが、楽譜が残っていないために正確なところは不明である³。

したがって、1707年にウィリアム・コングリーヴ (William Congreve, 1670-1729) が『セメレー』の台本を書き、それにジョン・エックレス (John

Eccles, 1668-1735) が音楽を書いて、上演に近づいていたことは、ある意味で画期的なことであった。コングリーヴは、書齋派でありそれゆえ理論派であったアディソンと異なり、実際に演劇を上演し、成功を取めた経験のある知識人であった。1692年に『老いたる独り者』(Old Bachelor)で絶賛を博して以来、『二心』(Double Dealer, 1693)『愛には愛を』(Love for Love, 1695)、『喪服の花嫁』(The Mourning Bride, 1697)そして一世を風靡した『この世の習い』(The Way of the World, 1700)と優れた演劇を書き、そして上演した経験を持ち、しかも文学の素養も備えていた。演劇では、観客の心をどう掴むかが極めて重要であり、その点、こうしなければならない、と押し切る書齋の理論派アディソンとは違って、理論を現実的な演劇術や作法で隠し、観客を魅了する心得をもっていたのであり、新しいイタリア様式の歌劇の台本として十分な魅力を持つはずであった。

またクレイトンと違い、エックレスは作曲家として十分な経験を積んでおり、1690年代の劇音楽に長く関与していて、1700年には宮廷楽団の楽長になっていた。したがって、アディソンの『ロザモンド』とは異なる期待が寄せられるべきであったが、現実には作曲が終わっていたにも関わらず、18世紀にはついに上演されることなく、1972年にやっと初演されたのである。一体それはどのような作品だったのであろうか。幸い2003年にフロリダ州立大学によって再演され、記録としてCDが発売されているので、私たちはこの音楽を親しく聞くことができる。その演奏は多くのことを教えてくれるので次に作品を分析してみよう⁴。

I あらすじ

コングリーヴは、その台本で『セメレー』のあらすじを次のように書いている⁵。

フェニキアの王アゲーノールの娘エウローペーとの情事の後、ユーピテルは同じ一族の者、すなわちエウローペーの姪であり、テーベの王カドモスの娘セメレーとの新たな情事でユーノーを怒らせる。セメレーは今まさにアタマースと結婚しようとしている。その結婚を、結婚

の女神ユーノーの神殿で祝おうとしている矢先に、ユーピテルが不吉な前兆で儀式を中断する。そしてそののちセメレーを彼女のために用意された密かな住居に連れ去る。ユーノーは、数多くの計略ののち、ついにセメレーの妹イーノーの姿になりすます。この変装の助けを借り、巧みな誑かしによって、ユーピテルに頼みごとをするようにセメレーを説き伏せる。この頼みごとは、聞き入れられれば、彼女の完全な破滅を間違いなく引き起こさねば済まないものなのだ。

続く2つの段落は、原作ではセメレーに近づくユーノーが老婆の姿であり、なぜイーノーに変えたかを弁明しており、さらに第3段落で、レチタティーヴォの部分で韻律を踏まなかった釈明をしている。物語と大きく関係していないのでこの部分は省略するが、第2段落で原典をオイディウスの『変身物語』巻3であることを明かしていることが大切である。つまり、コングリーヴは『変身物語』に依りながらも、物語を大きく脚色して、彼の『セメレー』を作り上げているので、つぎにあらすじを見ておこう。

第1幕は、テーベのユーノーの神殿の場面から始まる。セメレーとアタマースの結婚式を司る神官たちが、祭壇の火が強くなったり、弱くなったりする現象に一喜一憂している。セメレーの父カドモスと結婚相手でポイオティアの王子アタマースは、セメレーが結婚に乗り気でないことをなじり、早く決断するように促している。セメレーは、密かにユーピテルを思っているので、結婚を延ばしたいと考えている。一方、妹のイーノーはアタマースに思いを寄せており、セメレーが結婚式を進めたがっていないことに希望を託す。すると雷鳴が鳴り響き、アタマースとイーノー以外の人々は逃げていってしまう。(第1場)

アタマースはセメレーが結婚式を進めようとしないことに苦悩している。しかしイーノーが涙を流していることに気づき、言葉をかける。イーノーは自分の思いをアタマースが気づいてくれることを期待するが、まったくその様子がないことに落胆し、アタマースをなじる。(第2場)

そこへ、カドモスが入ってきて、娘セメレーが鷲に連れ去られてしまったと報告する。アタマース

スは驚き、イーノーは密かに喜ぶ。(第3場)

そこにさらにユーピテルの神官と占い師が入ってきて、セメレーはユーピテルに愛されて暮らしているの、喜ぶように、そして感謝の生贄を捧げるようにと告げる。(第4場)。ここで第1幕が終わる。

第2幕は、遠くに森と滝に飾られた山々が見える心地よい田園で、ユーノーは孔雀の引く戦車に乗って、虹の女神イーリスは虹に乗って、天上から下りてくる。ユーノーは夫の不貞を調べるために、イーリスを夫の宮殿に偵察に送ったのだが、帰りが遅いので迎えに来たのである。イーリスは遠くを旅したので、遅くなったと理由を告げ、今のセメレーの様子を伝える。ユーピテルはシテローンの地に新たな宮殿を造り、セメレーと愛の生活を営んでいると、その様子を事細かに伝える。嫉妬に狂うユーノーは、セメレーを地獄の底に落としてやると言いつつ、イーリスは宮殿が固く閉ざされ、竜で守られていて、容易に近づけないと論ずる。するとユーノーは眠りの神ソムヌスを使って竜を眠らせるとその企みを語る。(第1場)

セメレーは愛の神クピードーにかしずかれているが、なぜか満足していない。(第2場)

そこにクピードーに導かれてユーピテルが入ってくる。セメレーはなぜ一人にして旅に出たのかとユーピテルを詰る。ユーピテルは、最高神としてすべきことが多いのだが、セメレーへの愛は変わらないと答える。するとセメレーは人間である自分は限られた時間しか生きられないが、神は長く生きるの、心変わりをするのではないかと詰め寄る。ユーピテルは、ユーノーの嫉妬深さにうんざりしているだけだと告げるが、セメレーは人の身である自分は、どうしても不安になるのだと訴える。ユーピテルはセメレーの心を落ち着かせるために、妹のイーノーを風の神ゼピュロスに命じて、連れて来させる。セメレーは妹に会えると知って喜ぶ。イーノーが現われる。(第3場)

ユーピテルは退出し、セメレーとイーノーは抱きあう。場面は田園に変わり、羊飼いたちが踊り、セメレーとイーノーが野遊びを楽しむ。(第4場)ここで第2幕が終わる。

第3幕は、眠りの神の洞穴で、ユーノーとイーリスが眠りの神ソムヌスを起こそうとしている。

ソムヌスは2人の呼びかけにもなかなか起きない。ユーノーはソムヌスに、命令を聞いたなら、3美神の1人パシテアをやると約束してやっと起こすことに成功する。ユーノーは、ソムヌスに夢の神モルベウスを使ってユーピテルの夢の中にセメレーの姿をして入り込み、彼の情欲を掻き立てるように命ずる。つぎにソムヌスから杖を受け取り、自らセメレーの宮殿に行き、門番の竜を眠らせ、さらにイーノーを眠らせて、イーノーに変装しセメレーに近づくと明かす。(第1場)

セメレーは、自分の思いが遂げられると、さらに高い望みが湧いてきて、満足することがないと歌う。(第2場)

そこへイーノーの姿に変装したユーノーが入ってきて、鏡を渡し、いかにセメレーが美しいかを見せる。鏡で自分の美しさに驚いたセメレーは喜び、さらに鏡の中の自分の姿に見とれる。するとユーノーは、これだけ美しいイーノーだから、ユーピテルにどんな願い事も聞き入れさせられると信じ込ませる。そこでセメレーに、まずユーピテルに願い事を聞きいれと約束させ、つぎに人の姿ではなく神の姿で現れ、神の姿で彼女を愛するように頼めと勧める。そうすれば、セメレーは神の属性を得て、二人で最高神として、君臨することができるのだと言いくるめる。セメレーはその気になる。(第3場)

ユーピテルが入ってきて、セメレーを抱きしめる。しかしセメレーは身を引く。驚いたユーピテルはセメレーにその理由を尋ねる。セメレーは本当に欲しいものをくれないからだと答える。ユーピテルはどのような願いごとにも必ず叶えると約束する。するとセメレーはユーピテルに人の身ではなく、神の姿になって現われてほしいと頼む。すでに約束してしまったユーピテルは、願いを聞き入れる。(第4場)

ユーピテルは自分が神の姿で現れたとき、セメレーが犠牲になることを考えて苦しむ。しかし、約束を果たさねばならないと決意する。(第5場)

ユーノーが戦車に乗って現われ、復讐がうまくいき、女王の座を回復したと喜ぶ。(第6場)

セメレーの寝室にユーピテルが黒い雲と稲妻、雷鳴を伴って下りてくる。セメレーは自分の望みが身の破滅を招いたこと悟り、悲しみながら、息

を引き取る。場面は急にのどかな田園に変わる。
(第7場)

カドモスとアタマース、イーノーが入ってくる。イーノーは夢に恐ろしい出来事を見たと言語。そしてどのようにここに来たか分からないが、ヘルメスがセメレーの身に起こったことを幻想で教えてくれ、さらにユーノーの命令で、自分がアタマースと結婚するように言われたと語る。アタマースは結婚に同意する。そこに雲が下りてくる。(第8場)

シセローン山の頂に雲が下り、アポロンが姿を現す。彼は、愛の横暴から悲しみが生まれるので、愛の横暴から逃れれば、自由となる。セメレーの灰からは不死鳥が生まれ、愛よりも偉大な神となって、恋に苦しむ人々を救うだろう。だから毎日を喜んで生きなさいと述べる。人々は声を合わせて歌い踊る。(第9場) ここで最終幕である第3幕が終わる。

コングリーヴの『セメレー』のあらすじは以上の通りであるが、台本はそれぞれの登場人物の台詞とト書きから成り、台詞は立体であらわされる部分と斜体(イタリック体)であらわされる部分があり、斜体部分は完全に韻文となっているので、アリア用に書かれていることが分かる。立体の部分は、先に引用した梗概における弁明で、レチタティーヴォは会話を表し、それゆえ韻律も脚韻も不必要だと述べていることから、レチタティーヴォ用に書かれたことが理解されるのである。後に論ずるように、このような理解は、イタリア歌劇の慣習と必ずしも一致せず、それゆえコングリーヴに特有の書き方であるといつてよいであろう。それでは、この台本にエックレスはどのような音楽を作曲したのであろうか。

II 第1幕の音楽

第1幕は、表1のように音楽が配置されている⁶。

まず弦楽合奏と通奏低音による序曲で歌劇が開始する⁷。序曲は2部に分かれており、第1部は4拍子のゆっくりとした、静かで悲しみを含んだ楽曲であって、同じ旋律が繰り返される。やがて2拍子で快速の対位法部に移るが、2声の短調による短い楽曲であるにもかかわらず、作曲者の技量を十分に伝える完成度の高い音楽になってお

り、これからの展開を大いに期待させて巧みである。

続いて、再び器楽によるシンフォニーが演奏される。長調の4拍子による中庸の速度の舞踏的楽章であるが、途中で半音階表現があり、このパーセルに連なる精妙な表現によって、続く劇への期待がさらに高まる。

第1場のユーノーの神殿において、祭壇の炎が強く燃え上がり、それを生贄受け入れのユーノーの同意と解釈し喜ぶ神官の言葉は、レチタティーヴォ・セッコで書かれている。さらに喜びが、2人の神官のバスとテナーの二重唱によって表現される。この快速の二重唱は、二声の対位法で書かれており、幾度か繰り返しが用いられている点は、イタリア音楽からの影響であり、パーセルを始め、当時の作曲家に共通する書法である。この二重唱の終結部には歌唱部の旋律が用いられており、リトルネロとして発展はしないものの、余韻を残している。次にセメレーの父カドモスと許婚アタマースがセメレーに結婚に踏み切るよう決断を促すが、その言葉はレチタティーヴォ・セッコで定型通りに書かれている。

だが、ユーピテルに思いを寄せ、悩むセメレーの次の独白は、最初に弦楽合奏が奏され、続いてレチタティーヴォ・セッコとして始まるが、やがて強い感情表出に移っていき、レチタティーヴォ・アコンパニヤートとなる。ここでエックレスは、台詞の最後の2行が次のように韻を踏んで書かれていることに、音楽的に反応したのである。このセメレーの台詞をコングリーヴは次のように書いた。

SEMELE [apart.]

Ah me!

What Refuge now is left me?

How various, how tormenting,

Are my Miseries!

O Jove assist me.

Can Semele forego thy Love,

And to a Mortal's Passion yield?

Thy Vengeance will o'ertake Such Perfidy.

If I deny, my Father's Wrath I fear.

O Jove, in Pity teach me which to chuse,

Incline me to comply, or help me to refuse.

(ああ本当に／どんな逃げ場が今私に残ってい

るの？／何と気まぐれで、何と苦しいものかしら
 ／私の惨めさは！／ああユーピテル様、私をお
 助けください。／セメレーはあなたの愛を捨てて
 ／人間の愛情に身を委ねてよいのかしら？／きっ
 とあなたの復讐心が／不実を打ち砕くことでしょ
 う。／もしも拒めば、父の怒りを恐れねばなりま
 せん。／ああユーピテル様、哀れと思ってどちら
 をとればよいのか教えてくださいな。／父の言葉
 に従う気を起こさせて。でなければ断る手助けを
 してください。)

この台詞を次のようなレチタティーヴォ・アコ
 ンパニヤートとして作曲したのである。<>でく
 くった部分は独奏部、[]は伴奏部、下線部はメ
 リスマ唱法で歌われる箇所である。言うまでもな
 く、すべてに通奏低音（ここではハーブシコード
 とチェロの伴奏）が続いている。

<violin>

Ah me!

What Refuge now is left me?

How various, how tormenting,

Are my Miseries!

O Jove, O Jove assist me.

<violin>

Can Semele forego thy Love,

And to a Mortal's, Mortal's Passion yield?

Thy Vengeance will o'ertake

Such Perfidy.

<violin>

If I deny, my Father's Wrath I fear,

If I deny, my Father's Wrath I fear.

[violin]

O Jove, in Pity, in Pity teach me which to chuse,

Incline me to comply, incline me to comply, or
 help me to refuse.

Incline me to comply, incline me to comply, or
 help, help, help me to refuse.

<violin>

以上から分かる通り、苦しみを表す“O”はメ
 リスマ唱法で歌われ、“O Jove” “Mortal's” “in
 Pity”が繰り返され、最後から3行目と最後の行

が繰り返されているのである。しかも最後の行の
 繰り返しの際には、“help”が3度繰り返される。
 こうしてセメレーの最初の登場を複雑な状況にあ
 る豊かな感情をもった女性として描くことに成功
 している。

これに対するアタマースの台詞は以下のような
 韻律をもった詩で、イタリック体で書かれている。
 つまりアリア用に書かれているのである。ここで
 は立体で示す。

See, she blushing turns her Eyes;

See, with Sighs her Bosom panting:

If from Love those Sighs arise,

Nothing to my Bliss is wanting.

Hymen haste, thy Torch prepare,

Love already his has lighted;

One soft Sigh has cur'd Despair,

And more than my past Pains requited.

(ご覧、彼女は頬を紅めながら目をそらす／ご
 覧、溜め息で彼女の胸は高まっている。／もしも
 愛からあの溜め息が漏れているなら／私の至福に
 欠けるものはない。／ヒュメナイオスよ急げ、た
 いまつを用意せよ。／愛の神はもう彼のたいまつ
 に火を点けた。／わずかな一つの溜め息が絶望を
 癒し／昔の苦しみを償って余りある。)

最初の弱音節を欠いた、弱強四歩格の8行の詩
 で、1行置きに脚韻を踏んでいる。これに対して
 エックレスは、切迫感のある急速な弦楽合奏に伴
 奏されたテナーのアリアとして作曲した。歌詞の
 展開は以下の通りである。アリアが歌われている
 間も、弦楽合奏の伴奏は続いているが、ここでは
 記述は省略する。

<string music>

See, see, see, she blushing turns her Eyes, she blushing
 turns her Eyes, she blushing turns her Eyes,

See, see, see, with Sighs, with Sighs, with Sighs her
 Bosom panting.

<strings>

If from Love those Sighs arise,

Nothing, nothing, nothing to my Bliss is wanting,

Nothing, nothing, nothing to my Bliss is wanting.

If from Love those Sighs arise,
 Nothing, nothing, nothing to my Bliss is wanting.
 If from Love those Sighs arise,
 Nothing, nothing, nothing to my Bliss is wanting.
 <string music>
 Hymen haste, haste, haste, Hymen haste, Hymen, thy
 Torch prepare,
 <strings>
 Hymen haste, haste, haste, Hymen haste, Hymen, thy
 Torch,
 Haste, Hymen haste, thy Torch prepare, thy Torch
 prepare.
 <strings>
 Love already, Love already, Love already his has
 lighted,
 Love already, Love already, Love already his has
 lighted.
 <strings>
 One soft Sigh has cur'd Despair,
 And more, more, more than my past Pains required.
 And more, more than my past Pains required,
 And more, more than my past Pains required.
 <strings>

この楽曲はテナーのアリアのメロディーを主とする弦楽合奏で始まる。その長さからいってリトルネロに近いが、メロディーがそのまま用いられているわけではないので、前奏であるにもかかわらず、ほぼ一曲分にあたる規模である。アリアは、歌詞の語、句、行が繰り返され、またところどころにメリスマ唱法が加えられて、イタリア歌曲として作曲されていることが明白である。その切迫感にも並々ならぬものが感じられる。第4行を終って、弦楽が開始の楽曲を繰り返し演奏する。それが終わると、弦楽は速度を落とし、やや明るい楽曲を演奏する。そしてアリアは第5行目からの一縷の望みを託すアタマースの心の内を歌う部分へと進む。しかし作曲手法は、語、句、行の繰り返しと、メリスマ唱法の配置というイタリア歌曲の技法が使用されている点で、前半部と同じである。こうして、最新の技法を使用したこのアリアは、この作品中、もっとも忘れがたいアリアの一つとなっているのである。

この後、レチタティーヴォ・セッコが続くが、その直前、コントラバスによる経過句が挿入されている。この意味は不明だが、印象的である。

アタマースに思いを寄せるイーノーの複雑な気持ちが続くレチタティーヴォ・セッコにうまく現われている。

続く四重唱は、エックレスが台本を若干変更した重要な個所である。コングリーヴの原文は次のようである。イタリック体がアリアとして書かれた個所である。

CADMUS

*Why dost thou thus untimely grieve, And all our
 solemn Rites prophane?*

*Can he, or she, thy Woes relieve? Or I? Of whom dost
 thou complain?*

INO Of all; but all, I fear, in vain.

ATHAMUS Can I thy Woes relieve?

SEMELE Can I assuage thy Pain?

CADMUS, ATHAMAS, and SEMELE

Of whom dost thou complain?

INO. Of all; but all, I fear, in vain,

だがエックレスは次のような四重唱に変えた。ここではすべて立体で示す。

CADMUS

Why dost thou thus untimely grieve,

And all our solemn Rites prophane?

Can he, or she, thy Woes relieve?

Or I? Of whom dost thou complain?

Of whom dost thou complain?

INO

Of all, all, all, of all, all, all; but all, I fear, in vain,

But all, I fear, in vain.

[Ritornell]

SEMELE, INO, CADMAS

**Can I thy woes relieve?

**Can I assuage thy Pain?

**Of whom dost thou complain Of whom dost thou
 complain?

**Of thee, of me, of thee, of me, of all, of thee, of me

INO Of thee,

SEMELE Of me!
 INO Of thee,
 ATHAMAS Of me!
 INO Of all,
 CADMAS Of me!
 INO Of all, all, all, all, all, but all, I fear, in vain, but
all, I fear in vain.

＊＊の印を付けた箇所は、対位法が使われて作曲された箇所であり、下線を施した箇所はメリスマ唱法で歌われる箇所である。こうすることで、4人の異なる心の動きが巧みに表現されることとなった。またイーノーの言葉として、台本にはない 'Of thee' を加え、セメレー、アタマース、カドモスと言葉を交わすと設定することによって、より劇が立体化した。四重唱の中間部にリトルネロを置いたことも、この箇所を豊かにしている。

次には、台本のト書きにある通り、嵐と雷鳴を表す器楽曲が置かれている。この器楽曲は、バイオリンの急速な演奏によって表現され、所々に太鼓の雷鳴が加えられていて、ある意味で当時の常套的表現であるが、この器楽表現と神官のレチタティーヴォ、神官の合唱による祈り、そして密かにユーピテルの出現を待つセメレーの台詞が有機的に結合されているところに独創性がある。ここにも作曲家の技量が遺憾なく発揮されているといふべきであろう。以上が第1場である。

第1幕第2場は、密かにアタマースに思いを寄せるイーノーと、結婚を目前にしながら心を開かないセメレーをひたすら思い続けるアタマースの心のすれ違いを描いた箇所であるが、残念ながら音楽はイーノーのアリアにしても、アタマースのアリアにしても、台本に現われている微妙な行き違いを表現しきってはいない。しかし、この場面の最後は二重唱となっており、技法上注目されるので、詳しく見ておこう。

INO What, had I not despaired,
 You never shou'd have known.
 You've undone me;
 Look not on me;
 Guilt upbraiding,
 Shame invading;

*Look not on me;
 You've undone me.*

ATHAMAS

*With my Life, I wou'd atone
 Pains you've borne, to me unknown.
 Cease, cease to shun me.*

INO *Look not on me,
 You've undone me.*

ATHAMAS

*Cease, cease to shun me:
 Love, Love alone
 Has both undone.*

INO, ATHAMAS

*Love, Love alone
 Has both undone.*

(イーノー 何としたことかしら。私が絶望しなかったら／あなたには絶対に分からなかったなんて。／あなたは私を破滅させた。／私を見つめないでくださいな。／あなたの罪を非難してしまいそうですから。／私を見つめないで。／あなたは私を破滅させたのよ。／アタマース 私の命をかけて、あなたの耐えた苦しみを／償います。知らなかったこととはいえ。／私を避けるのは、どうぞ止めてください。／イーノー 私を見つめないで。／あなたは私を破滅させたのよ。／アタマース 私を避けるのは、どうかやめてください。／私たちはどちらも愛の神に／見捨てられてしまったのです。／イーノー、アタマース 私たちはどちらも愛の神に／見捨てられてしまったのです。)

ここで、立体はレチタティーヴォ、斜体はアリア用に書かれているが、エックレスは、レチタティーヴォの最後の行を、レチタティーヴォ・セッコとしては例外的に、次のように変化させ、アリアに接続している。

You never shou'd have known, no, never, no, never
 shou'd have known.

アリアの展開は以下の通りである。

<strings>

INO You've undone me;

Look not on me;

[strings]

You've undone me;

Look not on me;

Guilt upbraiding, Guilt upbraiding,

Shame invading, Guilt upbraiding,

You've undone me, look not upon me,

You've undone me, look not upon me.

[strings]

ATHAMAS

With my Life, I wou'd atone

Pains you've borne, to me unknown.

Cease to shun me.

INO You've undone me.

ATHAMAS, INO

Love alone, Love alone has both undone,

Love alone, Love alone, Love alone has both, has
both undone.

Love alone, Love alone, Love alone has both, has
both undone.

この巧妙な二重唱が、イーノーのアリアおよびアタマースのアリアの平凡さを救い、第2場を巧く第3場に繋いでいると言えよう。

第3場は、カドモスがアタマースに、セメレーが驚にさらわれたことを知らせる場面だが、台本ではレチタティーヴォとして書かれており、作曲もその通りになっていて、従ってとりわけ音楽として特徴があるわけではない。第4場は、セメレーがユーピテルに愛されて幸せに暮らしていること神官や占い師たちが知らせ、喜ぶように助言する場面である。台本には、婚約者を奪われ悲しんでいるアタマースを、全く考慮しない占い師や神官の無神経さが皮肉に描かれているが、音楽には全く反映されておらず、作曲者の限界を感じさせている。ただし技法的には、台本に第1占い師のアリアが、2人の占い師と神官の三重唱に変えられており、第3場の単調さを破る役割をしている。また最後の神官と占い師の合唱では、第1行目が削除されている。ただしその目的は明らかではない。こうして台本上にあるアイロニーは無視され、作曲者自身の独自の工夫が凝らされてはいるが、聴衆には理解されないうまに、第1幕は閉じられ

るのである。

したがって、第1幕は序曲と第1場にその優れた音楽が配置されているというべきであろう。

Ⅲ 第2幕の音楽

第2幕の楽曲構成は表2の通りである。

第1場は、アクトチューンとなる短いシンフォニーで開始される。4小節の単純な動機を变形させながら8回繰り返して、徐々に音量を高めていくにすぎないのだが、ちょうどパーセルの『妖精の女王』の日の出の音楽のように、意外性と滑稽さに満ちたウィットにあふれた曲調となっており、次のイーリスとユーノーのアイロニーに裏打ちされた会話の開始にはきわめてふさわしい。

ユーピテルと愛人セメレーの生活を偵察してきたイーリスの報告は、二人の楽しげな様子を詳細に伝えており、ユーピテルの嫉妬深い妻ユーノーの怒りを高める作用を巧みに果たしている。単なるレチタティーヴォ・セッコが、これほど軽妙で滑稽であることには、単に作詞者のみならず、作曲者の意識的な判断があるのであろう。

これに続く、イーリスの前半のアリアは音楽的に見ても軽妙な曲に仕上がっている。

There from Mortal Cares retiring,

She resides in sweet Retreat;

On her Pleasure, Jove requiring,

All the Loves and Graces wait.

(そこで人間の心配事から離れて／彼女は甘美な隠遁生活を送っている。／彼女が楽しく過ごせるように／愛の神と美の神にかしづくように／ユーピテルは命じている。)

この台詞は次のように展開されている。ここで目覚ましいのは、開始部に演奏されるからかうようなバイオリンの音形である。このバイオリンとソプラノの歌とが巧妙に対比され、イーリスの報告の皮肉な響きを巧く伝えている。

There from Mortal Cares retiring,

She resides in sweet Retreat;

There from Mortal Cares retiring,

She resides in sweet Retreat;

On her Pleasure, Jove requiring,
 All the Loves and Graces wait.
 All the Loves and Graces wait.
 All the Loves and Graces wait.
 All the Loves and Graces wait.
 All the Loves and Graces wait.
 On her Pleasure, Jove requiring,
 All the Loves and Graces wait.
 On her Pleasure, Jove requiring,
 All the Loves and Graces wait.
 There from Mortal Cares retiring,
 She resides in sweet Retreat;
 On her Pleasure, Jove requiring,
 All the Loves and Graces wait.
 All the Loves and Graces wait.
 All the Loves and Graces wait.

だが、せっかくのエックレスの作曲技法の活用もここで終わってしまう。台本では、さらにイーリスがユーピテルの命を受けた神々のセメレーにかしづく様を報告しているのであるが、なぜか新しい歌を、寂しげな曲調で作曲している。台本が、この3つの詩を別の曲に作るように予想していたかは、明確ではない。確かに歩格と脚韻から判断すると独立しているのだが、作曲の仕方では、第1連をA部とし、第2連と第3連をB部とすれば、ダカーポアリアにも作れたであろう。イーリスが2曲のアリアを歌うために、退屈さが生まれているのである。ここには、イタリア技法に通じていないエックレスの限界性が感じられる。

しかし、続くユーノーのレチタティーヴォは優れた曲付けが行われている。イーリスの報告を聞いて、耐えられなくなったユーノーは、怒りを表すに従って心が高ぶっていくのだが、曲もレチタティーヴォ・セッコからレチタティーヴォ・アコンパニャートに変わっていく。

これに対し、イーリスはセメレーのためにユーピテルの作った宮殿がいかに近づきたいかを語る。これに対するユーノーの策略が明かされる。この部分はレチタティーヴォ・セッコに戻るが、悪だくみを話し合う雰囲気は漂い、劇性が高まる。

第2場はセメレーの囲われている宮殿。最初にクピードーが、セメレーの眠る姿を見て、幸せな

様子を歌い、続いてゼピュロスに恋のほてりを冷ますように頼む。二つともに優れたアリアだが、同一の登場人物に歌われるのが何とも単調である。ここでも台本の意図を、作曲者が十分に汲み取っていないのではと疑わざるを得ない。

第3場に移るとセメレーが眠れないと嘆く。このアリアは活発さにあふれて優れている。だが続くユーピテルのアリアは、単調で最高神の威厳を欠き、失敗作と言えよう。

次のセメレーのアリアは、パーセルの音楽に特有の憂愁を湛えた優れた歌曲となっているので詳しくみてみよう。歌詞は次の通りである。ここで二人とはセメレーとユーピテルである。

SEMELE If cheerful Hopes
 And chilling Fears,
 Alternate Smiles,
 Alternate Tears,
 Eager Panting,
 Fond Desiring,
 With Grief now fainting,
 Now with Bliss expiring,
 If this be Love, not you alone,
 But Love and I are one.

BOTH If this be Love, not you alone,
 But Love and I are one.

(セメレー　もし陽気な希望と／背筋も凍る恐怖が／微笑みに変わり／涙に変わり／懇願に喘ぎ／浅はかな情欲に満たされ／悲しみで気を失い／幸福で死にそうになる／これが恋なら、あなたではなく／私こそ恋の化身。／二人　もしこれが恋なら、あなたではなく／私こそ恋の化身。)⁸⁾

この歌詞は次のように展開されている。

SEMELE
 If cheerful Hopes
 And chilling Fears,
 Alternate Smiles,
 Alternate Tears,
 Eager Panting,
 Eager Panting,
 Fond Desiring,

Eager Panting,
Fond Desiring,
With Grief now fainting, fainting, fainting,
Now, now with Bliss expiring,
If this, if this be Love, not you alone,
But Love, Love, Love, Love and I are one.
If this, if this be Love, not you alone,
But Love, Love, Love, Love and I are one.

BOTH

**If this be Love, not you alone,
**But Love, Love, Love, Love and I are one.
**But Love, Love and I are one, Love, Love and I
are one.
But Love, Love, Love, Love and I are one.
If this, if this be Love, not you alone,
But Love, Love, Love, Love and I are one.
**But Love, Love and I are one, Love, Love and I
are one.
But Love, Love and I are one.
If this, if this be Love, not you alone,
But Love, Love, Love, Love and I are one.

原詩と比べれば、それほど複雑な展開がなされているわけではないことが明らかとなろう。単語の繰り返しと行の繰り返しだけで意味の強調が行われているのである。しかし、中庸な速度で奏でられる短調の旋律は、憂いを含んで心に沁みる魅力を持ち、それがユーピテルの二重唱に発展すると、対位法により、互いの心の微妙なすれ違いが巧みに表現されて秀逸であり、和声法で結ばれることも終息感を生み出すことに貢献している。パーセルの伝統を引き継いだ名曲だと言ってよい。

続いて、セメレーの根本的な不満、人間であることの不満、そして密かな願望、つまり神になりたいという願望が、言葉のはしばしに表明される。ユーピテルはセメレーの気持ちを他に向けようとするが、彼女は不満を次のように訴える。

With my Frailty don't upbraid me,
I am Woman as you made me.
Causeless doubting, and despairing,
Rashly trusting, idly fearing.
If obtaining

Still complaining;
If consenting
Still repenting;
Most complying
When denying,
And to be followed, only flying.
With my Frailty don't upbraid me,
I am Woman as you made me.

(私の弱さを詰らないでください。／私は、あなたが作った通りの女です。／訳もなく疑い、絶望し／せっかちに信じ、たわいもなく怯え／手に入れても／やっぱり愚痴を言い／同意しながら／それでも悔み／ほとんど従っているのに／口では逆らい／追いかけてさせるために逃げる。／私の弱さを詰らないでください。／私は、あなたが作った通りの女です。)

このアリアもまた出色のアリアとなっている。伴奏は跳ねるような弦楽で奏され、きびきびとしたメロディーが、最高神に迫るセメレーの心意気を伝えている。またすでに詩形が示しているのであるが、最初の2行と次の9行で2部をなし、最初の2行が繰り返されていることから、音楽もまったく同じ旋律を繰り返す、ダカーポ形式となっている⁹。

これに対して、ユーピテルはできるだけセメレーの願いに知らんぷりを決め込もうとする。ここは独白で書かれており、台本の巧みさが際立っている。そして、こう語る。

Thy needless Fears remove,
My fairest, latest, only Love.
(そなたの不必要な恐れは捨てなさい／もっとも麗しく、一番最近の、唯一のわが恋人よ。)

たった一人の恋人でも、一番最近のと呼んで、過去にたくさん愛人のいたことを暗示させる巧みな歌詞であるが、この短い歌詞がつぎのように展開される。

Thy needless Fears remove,
My fairest, my latest, my only, only Love.
Thy needless Fears remove,

My fairest, my latest, my only, only Love.
 My fairest, my latest, my only, only Love.
 Thy needless Fears remove,
 My only, only Love.
 My fairest, my latest, my only, only Love.
 My fairest, my latest, my only, only Love.

つまりいかに無内容な言葉であるかが強調されるのである。この無内容さをからかうかのように、陽気なバイオリンが言葉を綾どり、極めて印象的である。

次は、もっぱらレチタティーヴォ・セッコで、ユーピテルがイーノーをゼピュロスに連れてこさせる様子が描かれる。

第5幕は、セメレーが妹に会えて喜び、再会を楽しむ二人の場面であるが、台詞はなく、音楽と舞踊に示される。音楽は、田園を表すのに適したシンフォニーとジグ、ラウンドオーである。こうして第2幕が終わる。

この幕では、優れた歌曲が増え、物語の緊張した展開とともに、作曲者の音楽技法の高さが示されている。全体として、優れた出来栄えだといえることができる。

IV 第3幕の音楽

第3幕は表3のように楽曲が構成されている。

第1場は弦楽器のピチカートで静かに始まる。これは、眠りの神ソムヌスに洞窟の静けさを表すものである。やがて弦楽の急速な音楽に変わる。言うまでもなく、これはユーノーとイーリスの飛行と到着を表すものである。やがて、ユーノーとイーリスはソムヌスに目覚めるように呼びかけるが、様式は通奏低音による伴奏のみで、レチタティーヴォ・セッコであるが、単語の繰り返しや、メリスマ唱法が用いられるなど、明らかにレチタティーヴォ・アコンパニヤートに移行している。これも随所に見られるエックレスの作曲の細やかさを表している。

やがて、ソムヌスが、眠いからうるさくしないでくれと言って再び寝てしまうアリアが歌われるが、使われている旋律には寒くて震える地霊を印象的に表した、パーセルの『アーサー王』第3幕第2場の影響が窺える。

続くユーノーの策略、つまりソムヌスの愛する美の女神パシテアを思い起こさせ、目を覚まさせようと、その名をソムヌスに語る。するとソムヌスは目をさまし、パシテアの思いを歌うアリアを歌う。

この部分に新鮮さはないが、最初の無関心から興味を示す反応に変わったその対照性は、ソムヌスの2つのアリアによく反映されていると言えよう。

まんまとソムヌスの目を覚まさせたユーノーは、さらなる策略をソムヌスに告げる。夢の神モルペウスにユーピテルの夢の中に入り込み、セメレーを見させて、欲情を掻き立てるように告げる。さらに自分はイーノーに変装して、セメレーに近づく計画を立てる。この一連の策略は、レチタティーヴォ・セッコで作曲されており、台本通りに物語が進行する。

第1場の最後に、ユーノーとソムヌスがそれぞれの目的地に急ごうと二重唱を歌うが、ここにも新鮮さはない。総じて第1場は、眠りの神という目新しさに依拠していて、音楽にというより台本自体の巧みに観客はひきつけられるといえることができる。

しかし第2場は、いきなりセメレーの斬新なアリアで始まる。歌詞は次の通りである。

I love and am lov'd, yet more I desire;
 Ah, how foolish a Thing is Fruition!
 As one Passion cools, some other takes Fire,
 And I'm still in a longing Condition.
 What'er I possess
 Soon seems an Excess,
 For something untry'd I petition;
 Tho' daily I prove
 The Pleasures of Love,
 I die for the Joys of Ambition.

(愛し愛されているのに、さらに多くを私は欲しがる。／ああ、なんてばかげたことでしょう、達成なんて／ひとつの熱情が冷えると、別の熱情が燃え上がる／それで私はいつも欲しがっている有様／持っているものは、すぐに余計に思える／だってまだ試してみないものが欲しくなるから。／毎日愛の喜びを／証明しているというのに／死ぬほど大望を遂げる喜びを求めているの。)

この歌詞が次のように展開される。

I love and am lov'd, I love and am lov'd, yet more,
 more, more I desire, yet more I desire;
 Ah, how foolish a Thing is Fruition! Ah, how foolish a
 Thing is Fruition!
 As one Passion cools, some other takes Fire,
 And I'm still, I'm still in a longing Condition.
 I'm still in a longing Condition.
 What'er I possess
 Soon seems an Excess,
 For something untry'd I petition;
 For something, something, something untry'd, for
 something untry'd I petition.
 Tho' daily I prove
 The Pleasures of Love,
 I die, I die, I die, I die, I die for the Joys of Ambition.
 I die, I die, I die for the Joys of Ambition.

上記の下線は、メリスマ唱法で歌われることを示している。ここで注目すべきは、弦楽伴奏である。短調で3拍子の跳躍的な音形で、1拍目をチェロが、残り2拍をバイオリンが音程を上げていく特徴的な伴奏が、切迫感を与え、セメレーが不安定な心理状態にあることを端的に表している。ところどころに用いられているメリスマ唱法も効果的である。このアリアはきわめてモダンな響きをもっていると言える。ここで、セメレーが新しき女として現われていることを感じる。

第3場になると、イーノーに変装したユーノーがしきりにセメレーの美しさを誉め、それにセメレーが次第に喜ぶ場面であるが、ユーノーのアリアは平凡である。それに対するセメレーの言葉を、コングリーヴは次のように書いた。

O Ecstasy of Happiness!
 Celestial Graces
 I discover in each Feature!
 Myself I shall adore,
 If I persist in gazing;
 No Object sure before
 Was ever half so pleasing.

How did that Glance bedome me!
 But take this flatt'ring Mirror from me!
 Yet once again let me view me.

Ah charming all o'er!
 [Offering the glass, withdraws her Hand again.
 Here?hold, I'll have one Look more,
 The' that Look I were sure would undo me.

ここで、イタリック体になっているのは、初版での版組である。つまり、コングリーヴ自身は、この台詞の第3行から第6行と、第9行から第12行までをアリアに予定していたのだが、エックレスは最後の2行しかアリアにはしておらず、それ以外はレチタティーヴォ・セッコとして作曲している。おそらくそれは正しい判断であった。あまり細かくアリアを配置するのは、物語の進行を妨げることになるからである。ただし、最後の2行のアリアの出来栄えについては、平凡だといふべきであろう。

さらに、せっかくセメレーをおだてあげて、ユーピテルの仕返しのための策略がうまく進みつつあるのに、次のユーノーのアリアも、それに応えるセメレーのアリアもこの状況のアイロニーを全く伝えておらず、月並みなアリアに終わっているのが残念である。こうして、ユーピテルに雷神本来の姿で現れるように懇願させ、セメレーを破滅に導く計略は順調に進むが、音楽とするとその深い意味を表していない。

第6場ではいよいよユーピテルが登場し、セメレーに傍に来るように懇願するアリアを歌う。ただし作曲自体は、ユーピテルがモルペウスの力で欲望を押さえ切れなくなっているようには描かれておらず、平凡な恋人の歌曲になってしまっている。答えるセメレーのアリアも、二重唱も同様である。ただし、最後の2行はさすがに速度を早め、急迫感を出している。

SEMELE I dare not, I cannot comply.

JUPITER Ah, fear not; you must not deny.

(セメレー だめです、従うことはできません。
 /ユーピテル ああ、怖がらないで、拒んではだめだ。)

この歌詞は二人で一緒に歌われるために、聞き取りにくいのが、二人を別々に記すと、その展開は明らかになるであろう。セメレーは次のように展開して歌う。

I dare not, I dare not, I cannot comply.
I dare not, I dare not, I dare not comply.
I dare not, I must not, I cannot comply.
I dare not, I must not, I cannot comply.
I dare not, I must not, I cannot comply.
I dare not, I must not, I cannot comply.

これに対して、ユーピテルは次のように展開して歌う。

Ah, fear not, you must not deny.
You must not, you must not, you must not deny.
Ah, fear not, ah, fear not, you must not deny.
Ah, fear not, ah, fear not, you must not deny.
Ah, fear not, ah, fear not, you must not deny.
Ah, fear not, ah, fear not, you must not deny.

この二人の歌が、次第に速度を速めていくのである。当然緊迫感が生み出される。

次のユーピテルの懇願を表すレチタティーヴォ・セッコはこの二重唱を受けているので、やはり緊迫感にあふれている。

これに対して、セメレーはこのように答える

SEMELE *I ever am granting,
You always complain;
I always am wanting,
Yet never obtain.*

JUPITER *Speak. speak your Desire,
I am all over Fire.
Say what you require,
I'll grant it — now let us retire.*

(セメレー 私はいつも与えているのに／あなたは不満ばかり。／私はいつも欲しいと思っているのに／手に入れたためしはない。ユーピテル 言いなさい、言いなさい、君の望みを／もう体中が火のようだ／何が必要なのか言いなさい／それ

をあげる — そしたらもう休もう。)

この歌詞は、セメレーの所だけがイタリック体になっているので、もともとはそこだけがアリアとして構想されていたのであろう。だがエックレスはこれで一体のアリアとして、次のように展開した。

SEMELE

*I ever am granting,
You always complain; You always
complain; You always complain;
I always am wanting,
Yet never obtain. Yet never obtain.
No, never obtain. No, never obtain.*

JUPITER

*Speak. speak, speak your Desire, speak, speak
your Desire.
I am all over Fire. I am all over Fire. I'm all, I'm
all over Fire.
Say what you require, and I'll grant it
Come, now let's retire.
Come, now let's retire.
Come, now, come, come now let's retire.
Come, now, come now let's retire.*

ここでも、速度が次第に増していき、ついになんでも願いを叶えると言ってしまふ成り行きが巧みに表現されている。

ここでセメレーが、ユーノーによって吹き込まれた願い、つまり雷神の姿で愛してもらいたい旨をアリアで告げる。残念ながら、この致命的な願いを表現するようなアリアにはなっておらず、平凡な願いの表現として表わされている。

このセメレーのアリアに対して、ユーピテルは次のように答える。

*Ah! take heed what you press,
For beyond all Redress,
Should I grant what you wish, I shall harm ye.
(ああ、何を強要しているのか気をつけて見たまえ／だって願うものを君に与えたら／助けようもないほど／君を傷つけてしまうかも知れないか*

ら。)

この歌詞は以下のように展開される。

<strings>

Ah! take heed, take heed, Ah! take heed what you
press,

<strings>

Ah! take heed, take heed, Ah! take heed what you
press,

For beyond all Redress, for beyond all Redress,
Should I grant what you wish, I shall harm ye.

<strings>

Ah! take heed what you press,

For beyond all Redress,

Should I grant what you wish, I shall harm ye.

Take heed what you press,

For beyond all Redress,

Should I grant what you wish, I shall harm ye.

<strings>

暗く重い弦楽の旋律に綾取られて、ユーピテルの警告は極めて深刻に歌われる。先行するセメレーのアリアとは全く異なる、真の悲劇の響きをもった、優れた歌曲となっている。これに、再びセメレーのアリアが、類似する音形を使って歌われる。ただし、ここでも平凡さをまぬかれていないのは残念である。

第5場に移ると、ユーピテルの自問自答の場面となる。ユーピテルは、セメレーの変化に訝りながらも、神の約束は果たさねばならないと自分に言い聞かす。ここで、コングリーヴは以下の2行をイタリック体で表し、3個所に挿入した。

'Tis past, 'tis past Recall.

She must a Victim fall.

(もうだめだ、取り返しがつかない／彼女は犠牲者とならねばならぬ。)

これをエックレスは、アリアではなく、レチタティーヴォとアリアの間ともいうべきアリオーンにして、作曲した。これはユーピテルが悩みながらも、セメレーの死ぬべき運命を自分に言い聞

かすという優れた効果を發揮している。

第6場は、自らの策略が見事に効を奏し、喜ぶと同時に、セメレーの愚かさを嘲笑うユーノーの場面であるが、音楽はこの台詞のもつ皮肉さに対応せず、平凡なものに終わっていて、残念である。ただし、劇の終末を表す音楽としてはその役割を果たしているというべきであろうか。

第7場は、セメレーが自分の愚かさに気付きながら死んでいく場面であるが、これをエックレスは、台本通りのレチタティーヴォ・セッコで書いた。しかし、嵐と雷鳴を表す音楽は効果的である。

第8場は、カドモスとアタマースがイーノーから、セメレーの運命を知らされる場面であるが、最初の通奏低音による短い導入を除いて、すべてレチタティーヴォ・セッコで書かれている。

最終場である第9場では、アポロがセメレーの灰から不死鳥が生まれ、この世の喜びとなることを預言する。そして、それゆえ陽気に生きるようにと助言する。この最後のアポロの言葉は次の通りである。

Then Mortals be merry, and scorn the Blind Boy;
Your Hearts from his Arrows strong Wine shall
defend:

Each Day and each Night you shall revel in Joy,
For when Bacchus is born, Love's Reign's at an end.
(だから人間たちよ、陽気になり、あの盲目の少年である愛の神を笑ってやりなさい／強いワインがあなたたちの心を彼の矢から守ってくれるだろう／毎日毎夜楽しく宴会をくりひろげなさい／バッカスが生まれれば、愛の神の支配は終わるのだから。)

アポロのアリアも、それほど優れているとは言えない。しかしこの部分を受けて、混声四部合唱が、アポロの旋律を和声法で次のように展開する。

Then Mortals be merry, be merry, be merry, be merry,
be merry and scorn the Blind Boy;

Mortals be merry, be merry, be merry, be merry, be
merry and scorn the Blind Boy;

Your Hearts from his Arrows strong Wine shall
defend:

Your Hearts from his Arrows strong Wine shall
defend:

Each Day and each Night you shall revel in Joy,
For when Bacchus is born, Love's Reign's at an end.

Each Day and each Night you shall revel in Joy,
For when Bacchus is born, Love's Reign's at an end.

{Your Hearts from his Arrows strong Wine shall
defend:

Your Hearts from his Arrows strong Wine shall
defend:

Each Day and each Night you shall revel in Joy,
For when Bacchus is born, Love's Reign's at an end.

Each Day and each Night you shall revel in Joy,
For when Bacchus is born, Love's Reign's at an
end.} ¹⁰

<orchestra>

Then Mortals be merry, be merry, be merry, be merry,
be merry and scorn the Blind Boy;

Mortals be merry, be merry, be merry, be merry, be
merry and scorn the Blind Boy.

この跳躍的で明るい三拍子の歌は、合唱となると突然生気を帯びる。そして、劇の最終曲として、見事な役割を果たすのである。

このように、第3幕にも、すべてとは言えないまでも、優れた音楽が配置されており、当時のイタリア様式の歌劇としては、記念すべき出来栄であったというべきであろう。

結び イタリア歌劇としての限界

プラットやケリーの評価¹¹を待つまでもなく、エックレスの『セメレー』は、パーセルの伝統を受け継ぎ、イギリス様式の美点を残しながら、イタリア様式として完成された作品として、優れたものであることが、以上の細かな分析から判明しよう。第1幕の、主として開始部の見事さ、第2幕の特にセメレーのアリアの素晴らしさ、そして第3幕のユーピテルの嘆きなど、高い水準に支えられた歌曲が多い。これだけ名曲がちりばめられれば、他の平凡なアリアの存在など無視してもよい。一般に、歌劇作品には構造を支える役割の音楽も必要であるため、すべての音楽を優れたものにするには難しいからである。

しかし、ここに随所にみられる伝統的なイギリス音楽の要素には、注意をしなければならない。

第1に挙げられるのは、アリアの持つ気品の高さと同時にその内向性である。17世紀後半から18世紀初頭にかけて、イタリア歌劇がヨーロッパで人気を博したのは、アリアに含まれた技巧性にあった。カストラート歌手にせよ、ソプラノ歌手にせよ、イタリア歌劇の歌手たちは、高音から低音までを見事に歌い、またメリスマ唱法をマスターしていなければならなかった。作曲家の大切な仕事は、歌手の技巧を十分に発揮させることにあるのである。

しかし、『セメレー』ではこのイタリア歌劇の要素がほとんどと言ってよいくらいに欠如している。セメレー、アタマス、ユーノーにはこの技巧性の発揮の場所が与えられなくてはならないが、セメレーとアタマスの一部を除いて、ほとんど技巧の必要なアリアは存在しないと言ってよい。実は、パーセルの場合、セミオペラ形式によることによって、華やかさをマースクの伝統で補っているのだが、エックレスはイタリア様式を使うことによって、マースク的な要素を入れられなくなってしまった。結果として、地味な作品となったのである。

第2に、レチタティーヴォの使い方である。少なくとも18世紀初頭のイタリア歌劇では、会話の部分を除けば、レチタティーヴォ・セッコとアリアは結ばれており、同一の歌手によって歌われることが多かった。レチタティーヴォで状況を説明し、アリアでその人物の心情を聴衆に伝える役割を果たしていたのである。ところが、エックレスは、その序で述べているように、レチタティーヴォの役割を会話ととらえており、厳密な韻文でない会話部分をレチタティーヴォに振り当てた。これは18世紀初頭のイタリア歌劇の慣習からははずれている。イタリア歌劇では、韻文で書かれたレチタティーヴォさえ存在した。このようにレチタティーヴォの役割を限定したため、『セメレー』においてはレチタティーヴォをを歌う歌手とアリアを歌う歌手が目まぐるしく交代する。このため出来上がりとして、良く言えばきめ細やかな、悪く言えば注意して聞かなければ理解のできない、展開となっているのである。パーセルの『ディドー

表1 エックレス「セメレー」第1幕楽曲構成

Vln(バイオリン) Vlns(全バイオリン) 1Vln(第1バイオリン) 2Vln(第2バイオリン) Vla(ビオラ) Bassi(低音部) BC(通奏低音) soloソロ Ritリトルネロ

楽曲番号	場	楽曲形態	声部	配役	器楽	演奏時間
1	1	序曲			1Vln 2Vln Vla Bassi	1.52
2	1	シンフォニー			1Vln 2Vln Vla Bassi	0.57
3	1	レチタティーヴォ・セッコ	バス	神官	BC	0.25
4	1	二重唱	テナー バス	神官	solo 1Vln solo 2Vln solo Vla Bassi	0.47
5	1	レチタティーヴォ・セッコ	バリトン アルト	カドモス アタマース	BC	0.27
6	1	レチタティーヴォ・アコンパニヤート	ソプラノ	セメレー	solo Vln BC	2.27
7	1	アリア	アルト	アタマース	Vlns BC	3.42
8	1	レチタティーヴォ・セッコ	ソプラノ アルト	イーノー アタマース セメレー	BC	1.24
9	1	四重唱	ソプラノ アルト バリトン	カドモス イーノー アタマース セメレー	1Vln 2Vln Bassi	2.05
10	1	レチタティーヴォ・アコンパニヤート	テナー アルト ソプラノ	神官 アタマース セメレー	1Vln 2Vln Vla Bassi	2.57
11	2	レチタティーヴォ・セッコ	アルト	アタマース	BC	0.47
12	2	アリア	ソプラノ	イーノー	1Vln 2Vln Bassi	2.15
13	2	レチタティーヴォ・セッコ	アルト	アタマース	BC	0.21
14	2	アリア	アルト	アタマース	BC (Rit) 1Vln 2Vln Vla Bassi	1.32
15	2	レチタティーヴォ・セッコ	ソプラノ アルト	イーノー アタマース	BC	1.42
16	2	二重唱	ソプラノ アルト	イーノー アタマース	Vlns BC	2.49
17	3	レチタティーヴォ・セッコ	バリトン アルト ソプラノ	カドモス アタマース、イーノー	BC	1.51
18	4	レチタティーヴォ・セッコ	バリトン	カドモス	BC	0.07
19	5	三重唱	テナー 2 バス	古い師 神官	1Vln 2Vln Bassi	1.45
20	5	アリア	テナー	古い師	BC (Rit) 1Vln 2Vln Vla Bassi	1.28
21	5	アリア	バス	神官	1Vln 2Vln Bassi	0.38
22	5	三重唱	テナー 2 バス	古い師 神官	1Vln 2Vln Vla Bassi	2.03

表2 エックレス「セメレー」第2幕楽曲構成

楽曲番号	場	楽曲形態	声部	配役	器楽	演奏時間
1	1	シンフォニー			1Vln 2Vln Vla Bassi	1.03
2	1	レチタティーヴォ・セッコ	ソプラノ 2	ユーノー イーリス	BC	1.12
3	1	アリア	ソプラノ	イーリス	1Vln 2Vln Bassi	1.49
4	1	アリア	ソプラノ	イーリス	BC (Rit) 1Vln 2Vln Vla Bassi	2.25
5	1	レチタティーヴォ・アコンパニヤート	ソプラノ	ユーノー	1Vln 2Vln Vln Bassi	1.54
6	1	レチタティーヴォ・セッコ	ソプラノ 2	ユーノー イーリス	BC	1.24
7	2	アリア	ソプラノ	クビードー	Vlns Bassi	1.47
8	2	アリア	ソプラノ	クビードー	Vlns Bassi	1.09
9	2	舞曲			1Vln 2Vln Vla Bassi	0.59
10	2	アリア	ソプラノ	セメレー	BC	0.5
11	3	アリア	ソプラノ	クビードー	Vlns Bassi	0.58
12	3	レチタティーヴォ・セッコ	ソプラノ	セメレー	BC	0.15
13	3	アリア	バス	ユービテル	Vlns Bassi	2.59
14	3	レチタティーヴォ・セッコ	バス	ユービテル	BC	0.17
15	3	二重唱	ソプラノ バス	セメレー ユービテル	Vlns solo Vln. Bassi	3.32
16	3	レチタティーヴォ・セッコ	ソプラノ バス	セメレー ユービテル	BC	1.01
17	3	アリア	ソプラノ	セメレー	Vlns Bassi	2.42
18	3	レチタティーヴォ・セッコ	バス ソプラノ	ユービテル セメレー	BC	1.26
19	3	アリア	バス	ユービテル	Vlns solo Vln Bassi	1.2
20	3	レチタティーヴォ・セッコ	バス ソプラノ	ユービテル セメレー	BC	0.51
21	4	シンフォニー			1Vln 2Vln Vla Bassi	0.52
22	4	ジグ			1Vln 2Vln Vla Bassi	0.52
23	4	ロンドー			1Vln 2Vln Vla Bassi	1.05
24	4	ジグ			1Vln 2Vln Vla Bassi	0.52

表3 エックレス「セメレー」第3幕楽曲構成

楽曲番号	場	楽曲形態	声部	配役	器楽	演奏時間
1	1	アクトチェーン			1Vln 2Vln Vla Bassi	1.03
2	1	レチタティーヴォ・セッコ	ソプラノ 2	ユーノー イリス	BC	0.55
3	1	アリア	テナー	ソムヌス	1Vln 2Vln Vln Bassi	1.3
4	1	レチタティーヴォ・セッコ	ソプラノ 2	イリス ユーノー	BC	0.35
5	1	二重唱	ソプラノ 2	イーリス ユーノー	1Vln 2Vln Bassi	1.15
6	1	レチタティーヴォ・セッコ	ソプラノ 2	ユーノー	BC	0.25
7	1	アリア	バス	ソムヌス	1Vln 2Vln Vla Bassi	2.29
8	1	レチタティーヴォ・セッコ	ソプラノ バス	ユーノー ソムヌス	BC	1.41
9	1	二重唱	ソプラノ バス	ユーノー ソムヌス	BC	0.57
10	2	アリア	ソプラノ	セメレー	Vlns solo Vln Bassi	2.07
11	3	レチタティーヴォ・セッコ	ソプラノ 2	ユーノー セメレー	BC	1.03
12	3	アリア	ソプラノ	ユーノー	Vlns Bassi	1.35
13	3	レチタティーヴォ・セッコ	ソプラノ	セメレー	BC	0.36
14	3	アリア	ソプラノ	セメレー	BC	0.26
15	3	レチタティーヴォ・セッコ	バス ソプラノ 2	ユーノー セメレー	BC	0.23
16	3	アリア	ソプラノ	セメレー	Vlns Bassi	2.18
17	3	レチタティーヴォ・セッコ	ソプラノ 2	セメレー ユーノー	BC	1.21
18	3	アリア	ソプラノ	ユーノー	Vlns Bassi	1.22
19	3	レチタティーヴォ・セッコ	ソプラノ 2	ユーノー セメレー	BC	0.24
20	4	アリア	バス	ユービテル	1Vln 2Vln Vla Bassi	4.25
21	4	二重唱	ソプラノ バス	セメレー ユービテル	BC (Rit) 1Vln 2Vln Vla Bassi	2.4
22	4	レチタティーヴォ・セッコ	テナー	ユービテル	BC	0.14
23	4	二重唱	ソプラノ バス	セメレー ユービテル	Vln Bassi	1.04
24	4	レチタティーヴォ・セッコ	ソプラノ バス	セメレー ユービテル	BC	0.25
25	4	アリア	ソプラノ	セメレー	Vlns Bassi	1.02
26	4	アリア	バス	ユービテル	1Vln 2Vln Vla Bassi	1.53
27	4	アリア	ソプラノ	セメレー	Vlns Bassi	0.39
28	5	レチタティーヴォ・セッコ/アコンパニヤート	バス	ユービテル	Bassi	2.24
29	6	アリア	ソプラノ	ユーノー	Vlns Bassi	2.24
30	7	シンフォニー			1Vln 2Vln Vln Bassi	1.24
31	7	レチタティーヴォ・セッコ	ソプラノ	セメレー	BC	0.58
32	7	シンフォニー			1Vln 2Vln Vla Bassi	0.48
33	8	レチタティーヴォ・セッコ	ソプラノ アルト バリトン	イーノー カドモス アタマース	BC	1.06
34	9	アリア	バス	アポロ	1Vln 2Vln Vla Bassi	3.05
35	9	合唱	四部合唱		1Vln 2Vln Vla Bassi	1.22

とアエネーイス』も同様となっているが、悲劇の結末が強調されているので、分かりやすい。しかし、コングリーヴの『セメレー』は、結末を、18世紀初頭のイタリア歌劇にならってハッピーエンディングとしているので、物語のもつ悲劇性が薄まり、分かりにくくなっているのである。

したがって、エックレスの『セメレー』は、のちに『スペクテイター』で表明されるアディソンのイタリア様式による英語歌劇の理想に近いのだが、時代に合っていたかについては疑問が残る。特にこの『セメレー』は、ある意味で微妙な心理の動きを映した室内劇の様相を見せているので、コングリーヴの計画通り上演されたとしても、観客に受け入れられたかどうかは分からない。アディソンの台本、クレイトンの作曲による『ロザモンド』の上演失敗がクレイトンの作曲のまずさにあったことは事実だが、アディソンの理想自体も当時の観客にそぐわなかったのではないかと思われる。1711年のヘンデルの『リナルド』の成功を待つまでもなく、当時の観客は、華やかで技巧性に富んだイタリア歌劇を待望していたのであり、必ずしも芸術性の高さを求めてはいなかった。それは『リナルド』の前に『カミラ』が大成功を収めていたことから明らかであろう。アディソンの主張するような英語上演が、必ずしも成功をもたらす条件ではなかったのである。したがって、エックレスの『セメレー』の上演中止は適切であったのだ。さもなければ英語によるイタリア様式の歌劇は完全に否定されていたであろう。

逆に言えば、エックレスの『セメレー』の価値を十分に評価できるのは現在なのである。これはイギリス音楽のもつ気品と精妙さを余すところなく伝えている、室内劇的作品である。プラットの考えるように、18世紀初頭に上演されていればイギリスにおいてイタリア歌劇の流れを変えることができた¹²、とは思わないが、イタリア歌劇の欠点を正確に見据え、あたらしい歌劇を提示しているという点において、エックレスの『セメレー』は評価されるべきである。

(本論は、平成21-24年度科学研究費補助金研究「18世紀前半イギリスにおける音楽と演劇」(課題番号24520236)における研究成果の一部である。)

¹ 正確には未完であり、弟のダニエルによって補筆されて、1696年に王立劇場で上演された。

² DVD *Fairy Queen*, (Glyndebourne Festival 2009, Opus Arte, B003H0ZGUO)

³ サミュエル・ジョンソンはその『詩人伝』で『ロザモンド』を擁護している。

⁴ CD *Semele* by John Eccles, Florida State University Opera, directed by Anthony Rooley (Forum, FRC9203, DDD 2003) に依った。

⁵ 楽曲の楽器については、*Musica Britannica* 版の *Semeley* の楽譜により、時間はCD記載の時間に依拠した。演奏に関して、指揮者 Rooley は、ほとんど *Musica Britannica* に依拠しているが、第2幕および第3幕でのユーノーのレチタティーヴォにとりどころシンバルを使用し、効果を高め、また第2幕のクビードーの歌にリコーダーを使用して音色を豊かにしている。またユーノーとイーリスの会話の通奏低音を、ユーノーはオルガンとチェロ、イーリスはハーブシコードとして、特徴づけを行っているのも、工夫の一つである。

⁶ 本論のテキストには、Google Books で入手した1774年版コングリーヴ作品集所載の台本を使ったが、大英図書館において、1710年の初版本コングリーヴ作品集所載の台本と照合した。

⁷ *Musica Britannica* で *Semele* を校訂した Platt によれば、エックレスの自筆原稿では、序曲やアクトチューンが欠落しているために、エックレスの別の作品で補ったということであるが、ここでは *Musica Britannica* 版を一体の作品として扱う。(Richard Platt, *Semele*, p.xxvi)

⁸ もちろん、not you alone/ But Love and I are one は「あなたとだけではなく、愛の神とも合体するのだ」という性的な意味を含んでいるが、日本語では表現できないために、このような訳とならざるを得なかった。

⁹ 楽譜ではダカーボの書き方ではないが、明らかにここはダカーボ形式が意識されている。

¹⁰ Rooley は CD での演奏では {} 部を省略している。

¹¹ Richard Platt, 'Introduction', (*Musica Britannica* LVVXI *John Eccles, Semele: An Opera*, London: Stainer and Bell 2000), Robert T. Kelley, 'Dramatic Themes in John Eccles's 1707 Setting of William Congreve's *Semele*' (Robert T. Kelley のインターネット上のホームページ) を参照のこと。

¹² Richard Platt, *Ibid.*, p.xxv.

参照文献

Congreve, William, *The Third Volume of Mr. William Congreve*, London: Jacob Tonson, 1710.

Congreve, William, *The Second Volume of Mr. William Congreve*, London: T. Lowndes, 1774.

Platt, Richard, Ed., *Musica Britannica* LXXVI *John Eccles Semele: An Opera*, London: Stainer and Bell, 2000.

Kelley, Robert T., 'Dramatic Themes in John Eccles's 1707 Setting of William Congreve's *Semele*', Rogert Kelley's Home Page, 2003.

Some Characteristics of Eccles's *Semele*

TAKAGIWA Sumio

Abstract

Handel's *Semele* is regarded as one of his masterpieces but the libretto Handel used for his oratorio, or precisely dramatic music, was originally written by William Congreve for the composer John Eccles, who composed music for the opera *Semele* in 1707 for actual performance. However it was never performed in Eccles's lifetime.

It was one of the trials to write and perform an opera in English in the manner of Italian opera. The most famous trial was that of Joseph Addison's, who wrote the libretto of *Rosamond* which many people expected to be a success. However it proved to be a failure as it was performed just for three nights. The reason seems to be that the composer Thomas Clayton was not skillful enough to compose good music to Addison's libretto.

In comparison, John Eccles was one of the experienced and skillful composers at that time, and the reason for its never having been performed must be found in order to find Handel's role in introducing genuine Italian opera.

The objective and close analysis conducted for this purpose shows its delicate and fine quality of the work. However, at the time of the composition audience in London expected some dazzling, technically complicated work according to their understanding of Italian opera, and Eccles's *Semele* was quite apart from their expectation.

The decision made by both theatres in Haymarket and Drury Lane not to perform it seems proper in the light of the quality of the work made evident by the analysis. However in these days, when we can judge an opera according to its proper character, Eccles's *Semele* should be performed so that the delicate quality of music enjoyed in late 17th century England should be appreciated.

(2011年11月2日受理)