

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

アッコムパニャートにみるヘンデルの劇作品創作活動

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2008-01-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/863

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



アッコパニャートにみるヘンデルの劇作品創作活動

河村 泰子

I. 分析の目的及び対象

1. なぜ「アッコパニャート」か

来年 2009 年に没後 250 年のメモリアル・イヤーを迎えるヘンデル（1685 - 1759）は、器楽曲も多数残しているが、主として興行主またはこれに準ずる立場にあって活動した人物であって、本来的に劇場人であり、その創作活動の中心も劇作品にあった。ここで劇作品とはオペラ・オラトリオ・カンタータ等を含むが、作品の数、規模、創作期間という観点から、ヘンデルにおいてはオペラとオラトリオが中核をなすといえることができる。

筆者は、ヘンデルのレチタティーヴォ・アッコパニャート（以下、アッコパニャートという）を切り口として、彼の約 50 年間（1705 - 57）に及ぶ劇作品創作活動の足跡を総合的に分析しようと試みた。ここに「アッコパニャート」とはレチタティーヴォを伴奏楽器の観点から性格づける概念であり、「セッコ」が通奏低音のみであるのに対し、更にヴァイオリンを中心とする器楽が付されたレチタティーヴォである。

まず、分析に入る前に、なぜ筆者が分析対象としてアッコパニャートという形式に着目したのか、その理由を簡単に述べておきたい。彼のオペラやオラトリオを聴いて筆者が胸を打たれ、また強く心を揺さぶられた場面が多くは、この形式で書かれたものであった。そして実際に様々な作品のスコアに接した種々の演奏を聴き進めてゆくと、この形式に極めて重要な役割が与えられていることが判ってきたのである。すなわち、ヘンデルの劇作品は極めてドラマ性が強いと言われるが、この形式がドラマ展開上重要な場面で用いられる例が非常に多く、とりわけ嘆きや葛藤等の心情描写に極めて効果的に用いられているのである。つまり、「劇」作品としてのオペラ及びオラトリオを分析するにあたって、この形式を避けて通ることはできないと考えたのである。

2. デイジャナイラのアッコパニャート

ここで、その最も顕著な例を紹介する。1745 年¹初演のオラトリオ《ヘラクレス》の第 3 幕中盤（第 3 場）に位置するデイジャナイラのアッコパニャートである（資料 1）。

1 本稿では、各作品を初演年で表記する。

デイジャナイラは英雄ヘラクレスの妻であるが、彼女は自らの嫉妬心から仇敵ネッソスの術中にはまってしまい、ネッソスの呪われた衣によって愛する夫を壮絶な死へと追いやったことを知る。そして気がふれそうなほどの苦しみに襲われるが、この場面ではその内心が歌われていくのである。

このアッココンパニヤートは、曲全体で143小節、演奏にも6～7分を要するという長大なもので、ヘンデルのオラトリオ作品に含まれるアッココンパニヤートの中では最大規模を誇る。拍子、調号、テンポ、音形が目まぐるしく変化し、フォルテとピアノが交錯しながら展開していき、起伏と変化に富んだ音楽によって、デイジャナイラが、理性と狂気の狭間、狂乱寸前の精神状態にあることが真に迫って描写されている。構成的には、前半の純然たるアッココンパニヤート部分と後半のアリオソ的な部分からなっており、更に、曲調から前半を5部分（資料1の細線が境界）に、後半を3部分（ABC）に区分することができる。なお、後半のアリオソ的な部分はA-B-A-B-C-A-C-Aと繰り返される。

ヘンデルが、感情、とりわけ嘆きや苦悩を表現するに際してアッココンパニヤートという形式をいかに効果的に用いているか、その卓越した技法の一端を感じ取ることができる曲である。

II. 分析の手法

ヘンデルのアッココンパニヤートについては複数の重要な先行研究がある²が、それらは、全曲を対象にしつつも曲数の変動のような外形のごく一面のみについての考察であったり、あるいはごく一部の作品のみを対象とするに留まっているなど、なお個別研究の域を出ないものであった。

これに対し本稿の分析対象は、一側面や一部作品のみでなく、ヘンデルのオペラとオラトリオに含まれる全てのアッココンパニヤート合計239曲（オペラ39作品中104曲、オラトリオ31作品中135曲）に及ぶ網羅的かつ総合的なものである。

分析の中心的関心は、彼の50年に及ぶ劇作品創作活動におけるアッココンパニヤートの創作の変遷がいかなるものであるかということであり、分析は次の6項目から行った。①曲数、②規模（小節数）、③配置、④音構造、⑤重唱アッココンパニヤート、⑥結合曲、である。各項目の具体的内容は次のとおりである。

2 主要な研究は次の2つである。

Silke Leopold. "Wahnsinn mit Methode: Die Wahnsinnsszenen in Händels dramatischen Werken und ihre Vorbilder," in *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), edited by K. Hortschansky (Hamburg u.a.: K.D. Wagner, 1991), pp. 71-83.

R. Lustig, "Händels Oper "Tamerlano" in historischer Perspektive," *Händel Jahrbuch*. (1992): 49-55.

① 曲数

創作の軌跡を観察するにあたり、曲数が最も重要な指標となると思われるので、まずこの点から分析を開始した。作品により全体の曲数が異なる以上、曲数自体を比較するのは必ずしも適当でないことから、各作品について、全曲のうちアッコムパニヤートが占める割合を算出しこれを比較する手法をとった。具体的には、ハレ・ヘンデル新全集 (Hallische Händel Ausgabe: Kritische Gesamtausgabe) と作品目録 (Händel-Handbuch) において曲番号が付されている曲 (レチタティーヴォ・セッコと序曲以外の曲、すなわち、アリア、アリオソ、アリエッタ、アッコムパニヤート、重唱、合唱、コーロ、器楽曲) の合計数に対するアッコムパニヤートの数の割合を比較した。

② 規模 (小節数)

個別の曲の規模に注目し、小節数の年代的变化を追った。

③ 配置

ヘンデルのオペラとオラトリオは、基本的に3つの大きな構成単位を持ち、オペラの全部とオラトリオの約半分では「幕」が、オラトリオの残り約半分では「部」が用いられる³。アッコムパニヤートの位置及びその年代的变化を、幕との関係で調査した。

④ 音構造

音楽の内側に踏み込むため個別の曲の内容に着目し、音構造の分析を通して曲内部の多様性を考察した。分析方法としては、5つの「型」を設定し (資料2)、各曲の構成を調査したのち、作品毎に5つの型のうちの何個が使われているかをまとめ (資料3)、これに基づいて全体の平均値を算出した。

⑤ 重唱アッコムパニヤート

アッコムパニヤートは通常1人の歌手によって歌われるが、重唱によるものもあり、筆者はこれを重唱アッコムパニヤートと呼んでいる。これが用いられている作品とその配置を調べた。

⑥ 結合曲

結合曲とは筆者が命名した音楽形式であり、複数の形式が結合して単一の曲を形作っているものである。アッコムパニヤートを含む結合曲に注目したのは、作品中特に重要な場面で用いられていること、音楽が多彩で変化に富みしかもドラマティックであること等の特徴を持ち、圧倒的な存在感を放っていると感じられたためである。結合の対象は、レチタティーヴォ・セッコ、アリオソ、シンフォニア、合唱曲等様々である。

なお曲の単一性の判断は、ハレ・ヘンデル新全集、クリュザンダー F.Chrysander 校訂の旧全集 (Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft) 及び作品目録における曲の区切りを基準とし、形式の分類は、新全集と作品目録に記載された曲の表題も参考にしつつ⁴、楽器編成及び拍の

3 本稿の分析においては、オペラ、オラトリオともに「幕」で統一して表記する。

4 自筆譜における曲の表題の記載の有無は一貫していない。

有無等の観点を踏まえた筆者自身の判断による。

本稿では、結合曲の分析に重点を置いて論ずる。

以上の6項目から分析した結果、彼のアッコムパニヤート創作には、ある、明確でしかも極めて特徴的な軌跡があることが確認できた。以下、オペラ、オラトリオの順に見ていく。

Ⅲ. オペラにおけるアッコムパニヤート創作の軌跡

オペラ 39 作品中のアッコムパニヤート 104 曲について、上記の項目による分析の結果を以下で説明する。

1. 曲数

オペラ全作品における平均は 7.2%であったことから、この平均値を基準とする比較を行った(資料4)。1724～33年(以下、年号は1700年代である)の約10年間に多数のアッコムパニヤートが集中しているが、特に、24～27年の7作品(《ジューリオ・チェザレ》《タメルラーノ》《ロデリンダ》《シピオーネ》《アレッサンドロ》《アドメート》《リッカルド・プリーモ》)の全てにおいて10%以上と、4年間にわたり相対的にかなり高い割合の作品が連続していること、及び、33年の《オルランド》が22.5%とずば抜けて高い割合を示していること、が目目を引く。

以上の曲数分布から明らかになるのは、20年代中盤と33年の都合2回アッコムパニヤート創作のピークが存在し、あたかもアルファベットの「N」の文字を描くような「波」が打ち寄せているという事実である。ここで筆者は、この「N」または「波」の軌跡が、アッコムパニヤート創作全体の軌跡を端的に象徴しているのではないかとの仮説に至った。

2. 規模

アッコムパニヤートの規模⁵は、小さいものでは2小節、最大58小節と相当な幅があるが、全104曲の平均値19.9小節を超える長さのアッコムパニヤートは、23～26年の5作品(《オートーネ》《フラヴィオ》《タメルラーノ》《ロデリンダ》《シピオーネ》)と、33～36年の4作品(《オルランド》《アリアンナ》《アルチーナ》《アタランタ》)の2つの時期に集中的に分布していた(資料5)。

つまり、この項目においても、前述の「1. 曲数」と同様の「N」の軌跡が明確に表れているのである。そして、曲数の割合と小節数を折れ線グラフにして重ね合わせてみると(資料6)、20年代半ばと30年代半ばに頂点が訪れるという軌跡の類似性は一目瞭然である。

5 本項では、結合曲の場合はアッコムパニヤート部分のみを対象としている。

3. 配置

配置の面でも、20年代半ばと30年代半ばに顕著な特徴が見られる。

まず、24年の《タメルラーノ》以降、アッコムパニヤートを幕の第1場または最終場に最低1曲置くことが習慣化する。

しかも、その配置には一定の法則性が存在した。すなわち、24年の《タメルラーノ》から26年の《アレッサンドロ》までの4作品ではアッコムパニヤートが幕の最終場に置かれるが、その後暫く第1場（しかも第1幕の）に置かれた後、33年の《オルランド》から36年の《アタランタ》までの作品においては再び幕の最終場に配置されるようになるのである。つまり、24年と26年と33年に、アッコムパニヤートの配置における決定的な転換点が訪れていると言えるのである。

特に26年の《アレッサンドロ》と33年の《オルランド》では、幕の第1場と最終場の双方に置かれ、しかも、これらの場に多くのアッコムパニヤート（それぞれ5曲と3曲）が配置されているのが特徴的かつ象徴的であり、過渡期的作品と位置づけられる。

以上のような分析結果も、アッコムパニヤート創作において20年代半ばと30年代半ばが特別な時期であることを示唆している。

4. 音構造

前記の5つの型の使用頻度について平均値を算出した結果は、2.8種類であった。そして、平均値以上の作品は、23～26年の3作品（《フラヴィオ》《タメルラーノ》《シピオーネ》）と33～35年の3作品（《オルランド》《アリアンナ》《アルチャーナ》）という2つの時期に集中していた。

つまり、音楽の多様性という面でも、20年代半ばと30年代半ばの時期が際だった特徴を示していたのである。

5. 重唱アッコムパニヤート

重唱アッコムパニヤートは全部で10曲のみである。10曲の登場時期をみると、そのうちの7曲が2つの時期に集中していた。具体的には、26～27年の《アレッサンドロ》《リッカルド・プリーモ》に4曲、33～35年の《オルランド》《アリアンナ》《アリオダンテ》に3曲となっていた。

この結果もまた、20年代半ばと30年代半ばという時期が特別であることを示していると言える。

なお、26年以降の作品では、重唱アッコムパニヤートが幕の第1場または最終場に配置されるようになっており、部分的ではあるが「3. 配置」における軌跡との共通性も確認できた。

6. 結合曲

結合曲はオペラのアッコムパニヤート 104 曲中 42 曲である。この 42 曲がどの作品において用いられているか調査し表に整理した（資料 7⁶）。その結果明らかになった特徴は、以下のとおりである。

① 結合パターン

結合パターン（どの形式の曲と結合しているか）についてみると、セッコが 25 曲とずば抜けて多く、また創作活動の最初期から用いられている。他には、15 年の《アマディージ》以降はアリオソと（計 6 曲）、更に 25 年の《ロデリンダ》からはシンフォニアとの結合も登場する（計 5 曲）。このことから、ヘンデルが結合パターンを次第に多様化させていっていることが窺われる。

上記以外では、少数ながらも、3 つの形式からなる結合曲として、シンフォニアとセッコ、及びアリオソとセッコという 2 つのパターンが見られた。

② 規模

結合曲 1 曲あたりの平均は 35.6 小節であるが、100 小節以上にも及ぶ際立って長大な結合曲が 4 曲存在する。24 年の《ジューリオ・チェーザレ》に 190 小節、同じく 24 年の《タメルラーノ》に 125 小節、33 年の《オルランド》に 195 小節、34 年の《アリアンナ》に 132 小節、というものである。

つまり、24、33、34 年に大規模な結合曲が書かれているということになる。

③ 配置

結合曲が置かれる箇所はかなりバラエティに富んでいるものの、26 年の《アレッシサンドロ》以降、幕の第 1 場に結合曲が置かれる傾向が見られ、「3. 配置」とも共通する転換点として注目される。幕の第 1 場に置かれる結合曲は、合計すると結合曲 42 曲中 12 曲に及んでいる。なお、この 12 曲には資料中枠をつけている。

幕の第 1 場は、物語の出発点であるのみならず、聴衆の意識を現実から非現実の舞台世界へ移行させるという役割をも担っていたと思われる。従って、このような配置の傾向は、ヘンデルが結合曲に重要な役割を与えていたことを示唆するものである。

以上①～③の分析結果を総合すると、結合曲の作曲における 2 つのピークが浮かび上がってきた。

第一は、24 年の《ジューリオ・チェーザレ》から 27 年の《リッカルド・ブリーモ》にかけ

6 「I」は第 1 幕を、「1」は第 1 場を示す。資料 11 も同様。

ての時期である。この時期は、結合曲を含まない《シピオーネ》以外の6作品全てにおいて複数の結合曲が書かれており、最も多い《ロデリンダ》では4曲にも及んでいる。また結合パターンの点でも、5種類のうち4種類が含まれており多様性が見られる。規模からしても、24年の2作品《ジュリオ・チェザレ》と《タメルラーノ》にそれぞれ190小節と125小節、25年の《ロデリンダ》にも75小節と、長大な結合曲が目立つ。さらに配置についても、26年の《アレッサンドロ》から27年の《リッカルド・プリーモ》までの3作品では幕の第1場に6曲もの結合曲が置かれ、しかもその半数にあたる3曲が第1幕の第1場、つまり作品全体の冒頭に用いられている。

第二は、33年の《オルランド》と34年の《アリアナ》の時期であり、特に《オルランド》が重要である。曲数では、《オルランド》において27年の《アドメート》以来9作品ぶりに3曲が含まれているほか、規模でも、《オルランド》に195小節、《アリアナ》にも132小節と長大な結合曲が含まれ、配置に関しても、両作品ともに幕の第1場に結合曲が置かれており特徴的である。

結合曲についての分析結果をまとめると、オペラにおける結合曲の作曲は20年代中盤に最大のピークを迎えた後、30年代に入ると選択の幅が絞られいわば「衰退期」に入る。そして、再度33年から34年にかけてやや小さなピークを築いた後は再び徐々に減退していき、ついに36年の《アルミーニオ》を最後に結合曲は姿を消し、それ以降の6作品では全く作曲されていない。

7. まとめ

以上オペラについての分析結果を総合すると、アッコムパニヤート創作のピークは、《タメルラーノ》《ロデリンダ》《シピオーネ》《アレッサンドロ》に代表される24～26年の時期と《オルランド》の33年に訪れていることが明らかになった。先に「N」字型の軌跡と述べたように、20年代、30年代の中間に1度ずつ、つまり約10年に1度アッコムパニヤート創作のピークがきているわけである。

IV. オラトリオにおけるアッコムパニヤート創作の軌跡

さらに、オラトリオ31作品中のアッコムパニヤート135曲についてもオペラと同様に分析したところ、注目すべきことに、曲数、規模、配置、音構造、重唱アッコムパニヤート、結合曲の各項目いづれについてもオペラと酷似した軌跡を示した。

すなわち、オペラにおける20年代と30年代をピークとした「N」の軌跡をそのまま平行移動したように、オラトリオにおいても、40年代と50年代の2回アッコムパニヤート創作の明

らかなピークが発見されたのである。

以下でその内容を述べるが、分析項目及び方法のいずれについてもオペラと同一であるので、結果に絞って要点を概観する。

1. 曲数

平均割合が11.7%であるのに対し、40～45年の7作品（《享楽の人、憂鬱の人、中庸の人》《メサイア》《サムソン》《セメレ》《ヨセフとその兄弟》《ヘラクレス》《ベルシャザール》）が14～28%、52年の《エフタ》が16%と高い比率を示している（資料8）。なお《エフタ》は、57年の《時と真理の勝利》という編曲作品を除けば、ヘンデル最後のオラトリオに位置付けられる作品である。

ここに、ある一定の時期に集中して多数のアッコムパニヤートが書かれ、その後の減退期を経て再びアッコムパニヤートが存在感を示す1作品が現れるという、オペラと類似した「N」の軌跡が見られたのである。

2. 規模

規模の面では44～46年に際だった特徴が見られる。この間の連続する5作品（《セメレ》《ヨセフ》《ヘラクレス》《ベルシャザール》《機会オラトリオ》）のアッコムパニヤートは全て平均値である17.6小節を上回っており、大規模なアッコムパニヤートがこの時期に集中しているのである（資料9）。

曲数と小節数のグラフを重ね合わせると、オペラ同様、類似した軌跡を示していることが明らかである（資料10）。

3. 配置

40年の《享楽の人、憂鬱の人、中庸の人》において、初めて第1幕の冒頭つまり作品全体の冒頭にアッコムパニヤートが置かれた。この手法は46年の《機会オラトリオ》までの間ほぼ常套手段として用いられるが（8作品中6作品）、47～50年の6作品では一旦途絶えた後、51年の《ヘラクレスの選択》と52年の《エフタ》の2作品において再び出現する。

これら作品冒頭曲のアッコムパニヤートはいずれも、華やかな前奏を伴い大規模で強い存在感を放っており、重要な役割が与えられていたものと推測される。

4. 音構造

前記の5つの型（資料2）の使用頻度について平均値を算出した結果は、2.5種類であった。多彩な型を持つアッコムパニヤートは、44～45年の3作品（《セメレ》《ヘラクレス》《ベルシャザール》）と、49～52年の4作品（《スザンナ》《ソロモン》《ヘラクレスの選択》《エフタ》）において集中的に作曲されていることが判明した。特に44～45年の3作品は、型の種類が際

立って豊富であった。

5. 重唱アッコムパニヤート

オラトリオのアッコムパニヤート 135 曲中重唱アッコムパニヤートはわずか 6 曲のみであるが、そのうち半数にあたる 3 曲が 44 年の《セメレ》と 45 年の《ヘラクレス》という連続する 2 作品に含まれている。

6. 結合曲

結合曲は全部で 17 曲あるが、その全てが 36 年の《アレクサンダーの饗宴》から 48 年の《ヨシュア》までの間に集中しており（資料 11）、ほぼ毎作品に結合曲が含まれている。中でも 43～48 年の時期には 17 曲の約半数にあたる 8 曲が集中し、特に 45 年の《ベルシャザール》には最多の 3 曲、同年の《ヘラクレス》にも 2 曲が含まれている。その後数年間にわたって（5 作品）結合曲が全く書かれないが、52 年の最後の作品《エフタ》には 2 曲が含まれている。

以下、オペラと同様の観点からの分析結果を示す。

① 結合パターン

結合パターンは 5 種類あり、うち最も多いのはセッコとの結合で 11 曲ある。

② 規模

結合曲の平均小節数は 18.4 小節であるが、100 小節を超える曲が 1 曲のみ存在する。それは、冒頭に紹介した 45 年の《ヘラクレス》に含まれるデイジャナイラのアッコムパニヤートであり、143 小節にも及ぶ。

③ 配置

配置については、年代の変遷は見られないものの、17 曲の約半数にあたる 8 曲が第 3 幕に、5 曲が第 1 幕に配置されており、第 3 幕に重点的に置かれる傾向がある。

この点と関連して、45 年の《ベルシャザール》で複数のアッコムパニヤート（2 曲）が第 3 幕に置かれていること、また、既述の 45 年の《ヘラクレス》に含まれる最も長大なデイジャナイラのアッコムパニヤートも第 3 幕に配置されていることが注目される。

以上の分析結果から、結合曲作曲のピークは 45 年の 2 作品（《ヘラクレス》《ベルシャザール》）にあることが読み取れる。

以上をまとめると、30 年代末から結合曲の作曲が本格化し 45 年に大きなピークを迎えるが、その後は減少に向かい、48 年の《ヨシュア》以降結合曲は書かれなくなってしまう。しかし 52 年の《エフタ》では再び複数（2 曲）の結合曲が書かれており、うち 1 曲は 50 小節と、平

均値の18.4小節を大きく上回る大規模なものである。

7. まとめ

オラトリオにおいても、《セメレ》《ヘラクレス》《ベルシャザール》に代表される44～45年と、実質的に最後のオラトリオである《エフタ》の52年という2つの時期に、やはり10年弱の間隔を開けて2度アッコムパニヤート創作のピークが訪れており、「N」字型の軌跡が描かれていることが明らかになった。

V. 考察——アッコムパニヤートの軌跡とヘンデルの創作活動——

以上の分析によって明らかになったアッコムパニヤート創作の軌跡からは様々なことを読み取ることが可能であるが、本稿では、その中から特に興味深いことがらを3点のみ指摘しておきたい。

(1) 〈オペラとオラトリオに同様の軌跡〉が見られること。

ヘンデルの創作活動は、30年代後半から40年代初めにかけてオペラからオラトリオに軸足が移っていく。オペラの大半はイタリア語、オラトリオの大半は英語であるが、ジャンル及び言語の変化にもかかわらず類似した軌跡を描いている。

(2) 「波」が〈ほぼ定期的〉に訪れていること。

オペラで20年代と30年代、オラトリオで40年代と50年代と、各年代に（つまり約10年おきに）都合4回のアッコムパニヤート高揚期が訪れている。

(3) 「波」は〈30年以上の長期間〉に及んでいること。

ヘンデルの劇作品創作活動の中心をなすのは20年頃から52年までであるが、アッコムパニヤート創作のピークは、この30年以上にも及ぶ期間全体をカバーする形で訪れている。

では、この特徴的な創作の軌跡はなにゆえに生じたのだろうか。本稿の締め括りに、ヘンデルの創作環境を踏まえてこの疑問に対して筆者なりの考察を試みたい。

まず4つのピーク（頂）に注目してみよう。

第一のピークである20年代半ばは、オペラの興隆期であった。ヘンデルが所属したオペラ上演団体「ロイヤル・アカデミー・オブ・ミュージック」(RAM)には、セネジーノ Senesino やクッツォーニ F. Cuzzoni を初めとして第一級のイタリア人スター歌手達が招聘され、極めて上質のオペラが上演された。聴衆は絢爛豪華な舞台、ヨーロッパ随一のカストラートやソプラノの技巧と美声に酔いしれ熱狂した⁷。この頃、ロンドンっ子の音楽的関心は専らイタリア・オペラ、とりわけヘンデルのオペラに向けられていたといっても過言ではない⁸。

第二のピークである《オルランド》の33年⁹は、英語オラトリオという新ジャンルへの道が開けた時期である。20年代後半からイタリア・オペラ人気は衰退し¹⁰ RAMの公演も不振が続いていた。ところが、32年に音楽劇《エステル》が評判を呼んだ¹¹ことから、英語によるオラトリオとして改訂し劇場で上演したところ大好評を博したのである¹²。ロンドンの聴衆に母国語である英語の劇作品を求める気運が高まっていたという必然に、私的な機会に上演された英語音楽劇が大衆の耳に触れるという偶然が重なった、奇跡的な出来事であった。

第三のピークである44～45年は、ヘンデルの創作活動が決定的な転機を迎えた時期であった。ロンドンにおけるオペラ人気の衰退には歯止めがかからず、40年の《イメーネオ》、41年の《デイダミア》がいずれも大失敗したのを受けて、ヘンデルは、ついに、30数年続けたオペラ作曲の筆を折る決意を固める。彼はこうして大きな挫折感を味わい、一時期は、翌シーズンに上演するオラトリオを作曲する意欲さえも失っていた¹³。ところが、失意の底に沈んでいた丁度その時オラトリオ《メサイア》作曲の依頼が舞い込み、翌42年春のダブリンでの初演も歴史的な大成功を収めたのである。ヘンデルはこの成功に大いに意を強くし、以後英語オラトリオの創作上演に邁進していくのである。

そして第四のピークである52年は、視力を失いつつある中で自身最後の作品と自覚して作曲した¹⁴《エフタ》の初演年である（そして、その自覚は現実のものとなった）。

このように、オペラ興隆期、オラトリオ開拓期、オラトリオへの転向期、最晩年期という彼の劇作品創作活動中の「節目」ともいえるべき極めて重要な時期に、際だって意欲的にアッコン

7 「旋律の違いすら分からなかったのに、今や誰もが、ヘンデルとボノンチーニ G.B.Bononcini、そしてアッティリオ [・アリオステイ] A.Ariosti の個性を日々論じ合っている」。23年、ゲイ J.Gay がスウィフト J.Swift に宛てた手紙。 *Händel-Handbuch* 4, p. 114.

8 RAM に所属した作曲家は、筆頭格であったヘンデルの他にボノンチーニとアリオステイがいたが、ヘンデルの人気は抜きん出ている。

9 作曲は32年。作曲年と初演年は通常一致するが、上演日程の関係から、作曲の翌年に初演された作品もあった。

10 28年初演の台本作家ゲイ（注7参照）による英語の音楽劇《乞食オペラ》が空前の大成功を収めたことが一大要因である。

11 《エステル》は18年に英語の音楽劇（マスク）として作曲された。その後、32年のヘンデル47歳の誕生日に開催された私的な祝賀会における上演が大きな評判を呼び、次々と海賊上演されるほどの人気となった。そこでヘンデルも、アン王女の薦めもあり、英語オラトリオとして改訂し上演することとなった。これにより、音楽史に「英語オラトリオ」というジャンルが加わることになる。

12 「この流行もの [オラトリオ] は世界を興奮の渦に巻き込んでいる。『お前はオラトリオを聴いたことがないのか？』『ああ！オラトリオこそ世界の全てだぞ！』といった会話が飛び交っている。だから私もオラトリオに通い詰める」。32年『見て見ぬふり See and seem Blind』と題されたパンフレットに掲載された文章。Editionleitung der Händel-Ausgabe ed., *Händel-Handbuch 4: Dokumente zu Leben und Schaffen*. (Kassel: Bärenreiter, 1985), p. 206.

13 ヘンデルは《メサイア》の台本作者ジェネズ C.Jennens に対して、「この冬は何も [公演を] やる気が起きない」と語った。41年7月、ジェネズが友人に宛てた手紙。 *Händel-Handbuch* 4, p. 334.

またロンドンでは、「ヘンデルはドイツの温泉地アーヘンに行ってしまう」という噂で持ち切りだった。エグモント伯爵ジョンの日記。 *Händel-Handbuch* 4, p. 334.

14 51年2月、ヘンデルは、自筆譜の第2幕最終曲の途中で「ここに至り、左目の視力が著しく減退し作曲を中断せざるを得ない」と書き残している。 *Händel-Handbuch* 4, p. 334.

彼は1作品を1ヶ月程度で作曲するのが通例だったが、《エフタ》は視力減退のハンディと戦いながらの作曲であり、途中2度、合計約4ヶ月の休止期間を挟み、完成までに足かけ8ヶ月もの期間を要した。

パニャートが作曲されているといえるのである。つまり、4つのピークは、いずれもヘンデルの創作意欲が充実している時期と一致していることになる。

では次に、ピーク（頂）とピークの間をなす「谷」の時期について見ていく。

まず第一のピーク（20年代半ば）の後に最初の谷が訪れる。先に述べたように、20年代後半以降、ロンドンではイタリア・オペラの人気は衰退していく。28年¹⁵に書かれた手紙¹⁶に既にその様子が見られるが、数年後（32年）のパンフレットの文章¹⁷にもオペラの不人気は克明に言及されていることから、低迷が続いたものと推測される。

第二のピーク（33年）に続くのが第二の谷である。ヘンデルはなおもイタリア・オペラに情熱を燃やし続けていた¹⁸が、36年頃以降、オペラ人気は更に下降の一途を辿り公演は苦戦する¹⁹。それに追い打ちをかけるように、37年には、ヘンデルは、おそらくは極度の疲労とストレスから脳卒中に襲われ床に臥してしまう²⁰。超人的な回復力で復帰するものの、37年、38年の興行も決定的な失敗が続いた²¹。そして、オペラとしては最後の2作品にあたる40年の《イメーネオ》と41年の《デイダミア》は、不人気のため、それぞれ2晩と3晩で上演打ち切りとなった。その後ヘンデルが失意の底に沈んだことは既に述べたとおりである。この時期は、オペラ興行の不振という外部的要因に加え彼自身も病魔に襲われるという内的要因も相まって、ヘンデルが最も苦難に喘いだ時期だったと思われる。

そして、第三のピーク（44～45年）の後が第三の谷である。47年の《ユダス・マカベウス》の大成功を機に、ヘンデルはイギリスの国民的作曲家としての揺るぎない地位を獲得し、それは終生変わることがなかった。この時期になると年齢も60歳を超え、興行的にもおおむね成功が続くなど²²安定（円熟）期に入っていたといえることができる。ヘンデルといえども、もはや強い芸術的欲求に突き動かされることがなくなっていたのだろうか。

このように、アッコパニャート創作の「谷」を構成する減退期は、ピークの時期と対照的に、極度の逆境や晩年の安定期など、創作活動自体が低迷した時期または積極的、意欲的な創作の動機が弱い時期と一致していると言えるのである。

15 「28年」という年については注10を参照。

16 「この町の聴衆はすっかり悪趣味に墮してしまい、コミカルな風刺劇ばかりを好むようになっていました。《乞食オペラ》がイタリア・オペラを制圧してしまったのです。28年2月にヘンデルの支援者ペンターヴズ夫人が書いた手紙。Händel-Handbuch 4, p. 157.

17 「私はイタリア・オペラに見切りをつけた。オペラ・ハウスは閑古鳥が鳴いている」。32年『見て見ぬふり』に掲載された文章。Händel-Handbuch 4, p. 206.

18 32年の《エステル》改訂上演の成功によりオラトリオへの展望が開けたものの、本格的にオラトリオの作曲に取り組むようになるのは30年代末になってからである。

19 「あなたの友人ヘンデルは財政難で破綻してしまいこの冬は越せないだろう、というのが大方の見方です」。36年の手紙。Händel-Handbuch 4, p. 266.

20 新聞は、極めて病状が重く右手が動かなくなった旨を報じている。Händel-Handbuch 4, p. 281.

21 各作品の上演回数は次のとおりであった。37年は《アルミーニオ》が5晩、《ジュスティーン》が9晩、《ベレニーチェ》が4晩。38年は《ファラモンド》が8晩、《セルセ》が5晩。

22 47年のシーズンから、ヘンデルは事前予約制を廃止して当日券のみの興行方式に変更した。

こうして「ピーク（頂）」と「谷」とを合わせ考察するとき、ヘンデルの劇作品創作活動と彼自身の創作意欲との間の強い相関関係、または相互の影響が浮かび上がってくるように思われる。ではその理由は何であろうか。

彼の時代、音楽家は、王や貴族に雇われまたは教会に所属し、いわば職人的に作曲するのが一般的であった。そこでは、自身の創作意欲というよりは、主君の意向や趣味嗜好を反映した作曲活動が中心とならざるを得なかったであろう。これに対してヘンデルは、終生、実質的にフリーの音楽家として活動し、途中からは興行主として劇場公演を主宰するなど、当時としては極めて特殊な立場にあった。確かに、そのような活動形態には、常に聴衆の反応を顧慮しなければならないことによる悩みもあったはずである。しかし一方で、誰から指示されるのでもないからこそ、自身の芸術的指向を作品に反映させることは比較的容易であったと考えられる。

現代を基準にしてしまうと、真に自身の書きたい音楽のみを書くというロマン派以降の理想的「芸術家」としての在り方とは、なお相当の距離があると言えるだろう。しかし視座を再び18世紀に戻してみれば、このような特殊な立場ゆえに、一定程度ではあったかもしれないが、自身の創作意欲が作品に反映する（あるいは、意図的に反映させる）「芸術家」的な創作活動が可能だったのではないだろうか。そうしてみると、ここまで見てきたアッコムパニヤート創作の軌跡に、「御用音楽家」でも「職人作曲家」でもない「芸術家」ヘンデルの片鱗が現れている、そう思えてならないのである。

ただ、この点の論証には、他形式の曲や器楽曲を含む他ジャンルの作品等も視野に入れた詳細な分析が必要であり、その点は今後の課題とならざるを得ない。今後、他方面からの分析も含め、さらに考察を深めてゆきたい。

（付属高校講師＝音楽史担当）

資料1 《ヘラクレス》第38番 デイジャナイラのアッコムパニャート

	原 語	対 訳
	Where shall I fly? Where hide this guilty Head? O fatal Error of misguided Love! O cruel Nessus, how art thou reveng'd! Wretch that I am!	どこへ逃げたらよいの？ どこへこの罪深い頭を隠そうかしら？ この愛は、取り返しのつかない過ちに迷い込んでしまった！ 残忍なネッソス！お前の復讐は、 何と惨いのか。浅ましい私！
	By me Alcides dies:	ヘラクレス様をこの手にかけてしまうとは。
Acc	These impious Hands have sent my injur'd Lord Untimely to the Shades,	この呪わしい手が、 手負いの主を 黄泉へ押しやってしまった！
	Let be mad! Chain me, ye Furies, to your Iron Beds, And lash my guilty Ghost with Whips of Scorpions!	いっそ狂ってしまえたら！ 復讐の女神たちよ、 私を鉄の寝台に括り付け、 罪深い魂をサソリの鞭で 打ち据えておくれ！
	See! see! they come, Alecto with Her Snakes, Megaera fell, and black Tisiphone!	ほら！女神たちがやって来る！ 蛇をまとったアレクトが、 恐ろしいメガイラが、 そしてどす黒いティシボネが！
A	See the dreadful Sisters rise! Their baneful Presence taints the Skies See the snaky Whips they bear! What Yelling rend my tortur'd Ear!	ほら、おぞましい三姉妹が迫り来る！ その異形に空が翳る！ ほら、手には蛇の鞭！ 金切り声が耳をつんざく！
B	Hide me from their hated Sight, Friendly Shades of blackest Night!	漆黒の闇よ、敵意の眼差しから 私を守り隠しておくれ！
C	Alas! no Rest the Guilty find From the pursuing Furies of the Mind.	ああ！罪が心を責め立てる。 彼女らの追及からは逃れようもない。

河村泰子：訳

資料2 5つの「型」

A：アクセント型

声楽の1フレーズの終わりに、歌詞の一語を強調するように器楽が鋭く短く入る音型である。
ヘンデルのセッコの器楽によく見られる音型である。

B：保続和音型

器楽と声楽が同時に奏されており、器楽は和音を長く響かせている。A型と同様、ヘンデルのセッコの器楽によく用いられる音型であり、セッコの器楽に音の厚みを加えた「セッコの音響拡大版」ともいえるものである。

C：断続的旋律型

器楽と声楽が時間差で登場し、いわば「掛け合い」の形をとる音型である。

D：旋律的導入&保続和音型

CとBが結合して一つの音型を形成しているものである。

E：旋律通奏型

器楽と声楽が同時平行して奏され、器楽は長い音価の和音ではなく旋律を奏する音型である。
他の型よりも拍節感が強く、アリオソの性質を帯びている。

資料3 音構造分析の一例

年	作品	幕・場	No.	音構造	「型」の数	結合	小節数 (accの小節数)
表の用語及び記号の説明				★：作品の冒頭曲(第1幕または第1部の冒頭曲)			
「幕・場」について				☆：第2幕(部)、第3幕(部)の冒頭曲			
				●：作品の最終曲(第3幕または第3部の最終曲)			
				○：第2幕(部)、第3幕(部)の最終曲			
「結合」について				☆：シンフォニア(sinf)部分			
				■：アリオソ(arioso)、アリア(aria)部分			
				△：セッコ(sec)部分			
				◆：合唱部分			
1705	アルミーラ	II 9	40	E1-A1-B1-E1	3	なし	20
		III 6	57	C1	1	なし	19
		III 10	64	E1-A1-E2-A1-E2- E1-A1-E2	3	なし	18
		III 15	69	B1-A1-B1	2	■△	91 (25)
1707	ロドリゴ	III 7	30	B1-C1	2	△	acc—sec (Flo, Eva, Giu, Esi)
1710	アグリッピーナ	II 5	26	D1-C1-C2-B1-A1- C3-B1	6	なし	18
1711	リナルド	I 5	9	B1	1	△	sec (Arg, Arm)—acc— scc (Arg, Arm)
		II 8	26	B1-C1-A1-B1-C1- A1-C2-B1	4	なし	18
1712	羊飼	II 7	23	C1	1	☆△	Sinf—acc—sec (Mir, Ama)
		III 6(○)	22	C1	1	△	acc—sec (Cli, Arc, Med)
		III 6(○)	23	C1	1	△	acc—sec (Agi)
		V 4	36	C1	1	△	acc—sec (Tes, Ege)
		V 7(●)	39	C1-B1	2	なし	15

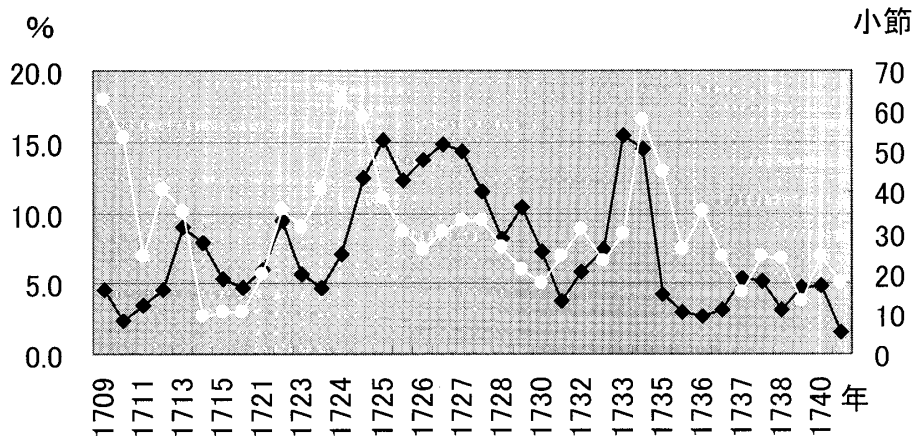
資料4 アッコンパニャートの曲数割合一覧（オペラ）

初演年	作品名	HWV	acc の数	全曲数	accの 割合 (%)	平均 (7.2%) 以上は●
1705	ネロ（音楽消失）	2	不明	不明	不明	
1708	幸福なフロリンド（音楽消失）	3	不明	不明	不明	
1708	変容のダフネ（音楽消失）	4	不明	不明	不明	
1707	ロドリゴ（一部音楽消失）	5	1	37	2.7	
1710	アグリッピーナ	6	1	49	2	
1711	リナルド	7a	2	39	5.1	
1712	忠実な羊飼ひ	8a	1	27	3.7	
1713	テゼーオ	9	5	40	12.5	●
1713	シッラ	10	0	24	0	
1715	ゴールのアマディージ	11	3	32	9.4	●
1720	ラダミスト	12a	0	32	0	
1721	ムツィオ・シェーヴォラ	13	3	18	16.7	●
1721	フロリダンテ	14	2	35	5.7	
1723	ゲルマニア王オットーネ	15	2	36	5.6	
1723	ランゴバルド王フラヴィオ	16	1	27	3.7	
1724	エジプトのジュリオ・チェーザレ	17	4	44	9.1	●
1724	タメルラーノ	18	7	44	15.9	●
1725	ロンバルディア王妃ロデリンダ	19	5	35	14.3	●
1726	シピオーネ	20	4	38	10.5	●
1726	アレッサンドロ	21	7	42	16.7	●
1727	テッサリア王アドメート	22	5	39	12.8	●
1727	イングランド王リッカルド・ブリーモ	23	5	31	16.1	●
1728	ペルシア王シローエ	24	2	30	6.7	
1728	エジプト王トロメーオ	25	3	31	9.7	●
1729	ロターリオ	26	4	36	11.1	●
1730	パルテノーペ	27	2	46	4.3	
1731	インド王ポーロ	28	1	32	3.1	
1732	エツィオ	29	3	36	8.3	●
1732	メディア王ソザルメ	30	2	31	6.5	
1733	オランダ	31	9	40	22.5	●
1734	クレタ島のアリアンナ	32	2	36	5.6	
1735	アリオダンテ	33	2	57	3.5	
1735	アルチーナ	34	1	42	2.4	
1736	アタランタ	35	1	32	3.1	
1737	アルミーニオ	36	1	32	3.1	
1737	ジュスティーノ	37	3	42	7.1	
1737	ベレニーチェ	38	1	34	2.9	
1738	ファラモンド	39	1	31	3.2	
1738	セルセ	40	3	53	5.7	
1740	イメーネオ	41	1	30	3.3	
1741	デイダミア	42	0	36	0	
合計	39 作品（音楽が残っているもの）		104	1450	7.2	

資料5 アッコムパニャートの小節数一覧（オペラ）

HWV	初演年	作品名	平均小節数	平均（19.9小節） 以上は●
1	1705	カスティーリャ王妃アルミーラ	20.5	●
5	1707	ロドリゴ	17	
6	1710	アグリッピーナ	18	
7a	1711	リナルド	16.5	
8a	1712	忠実な羊飼	12	
9	1713	テゼーオ	14.8	
10	1713	シッラ（accなし）	—	
11	1715	ゴールのアマデージ	12.3	
12a	1720	ラダミスト（accなし）	—	
13	1721	ムツィオ・シェーヴォラ	20.7	●
14	1721	フロリダンテ	21	●
15	1723	ゲルマニア王オットーネ	31	●
16	1723	ランゴバルド王フラヴィオ	25.5	●
17	1724	エジプトのジュリオ・チェーザレ	19.8	
18	1724	タメルラーノ	26.6	●
19	1725	ロンバルディア王妃ロデリンダ	24.3	●
20	1726	シピオーネ	25.8	●
21	1726	アレッサンドロ	22	●
22	1727	テッサリア王アドメート	19	
23	1727	イングランド王リッカルド・ブリーモ	16.6	
24	1728	ペルシア王シローエ	8.5	
25	1728	エジプト王トロメーオ	18	
26	1729	ロターリオ	16	
27	1730	パルテノーペ	12	
28	1731	インド王ポーロ	15	
29	1732	エツィオ	14	
30	1732	メディア王ソザルメ	14	
31	1733	オランダ	20.2	●
32	1734	クレタ島のアリアンナ	27.5	●
33	1735	アリオダンテ	13	
34	1735	アルチーナ	39	●
35	1736	アタランタ	25	●
36	1737	アルミーニオ	13	
37	1737	ジュスティーノ	14.3	
38	1737	ベレニーチェ	34	●
39	1738	ファラモンド	13	
40	1738	セルセ	13.3	
41	1740	イメーネオ	35	●
42	1741	デイダミア（accなし）	—	

資料6 アッコムパニャート割合と小節数の推移（オペラ）



黒線：アッコムパニャート割合　　白線：小節数

資料7 アッコンパニャートの結合曲 (オペラ)

HWV	初演年	作品名	結合曲 の数	結合曲の 小節数	sec	arioso	arioso+ sec	sinf	sinf+ sec
1	1705	カステイーリヤ王妃アルミーラ	1	91			III15		
5	1709	ロドリゴ	1	89	III7				
6	1710	アグリッピーナ							
7a	1711	リナルド	1	32	I5				
8a	1712	忠実な羊飼	1	52					II7
9	1713	テゼオ	4	14, 13, 33, 19	II6, III6*, V4				
10	1713	シッラ							
11	1715	ゴールのアマディージ	1	38		III5			
12a	1720	ラダミスト							
13	1721	ムツィオ・シェーヴォラ	2	56, 21	III2, III3				
14	1721	フロリダンテ	2	45, 18	II9	II7			
15	1723	ゲルマニア王オットーネ							
16	1723	ランゴバルド王フラーヴィオ	1	51	III4				
17	1724	エジプトのジュリオ・チェザレ	2	190, 61	III7	III4			
18	1724	タメルラーノ	2	125, 51	III0, III10				
19	1725	ロンバルディア王妃ロデリンダ	4	31, 12, 8, 75	I7, II11, III3			I6	
20	1726	シピオーネ							
21	1726	アレッサンドロ	3	33, 53, 11	III7	II1		I1	
22	1727	テッサリア王アドメート	3	63, 60, 15	II1	I1			I4
23	1727	イングランド王リッカルド・プリーモ	2	38, 59	III1			I1	
24	1728	ペルシア王シローエ	1	54	I1				
25	1728	エジプト王トロメオ							
26	1729	ロターリオ	2	19, 40	I5				II1
27	1730	バルテノーベ							
28	1731	インド王ポーロ	1	37	I1				
29	1732	エツィオ	1	53	II5				
30	1732	メディア王ソザルメ	1	24	I2				
31	1733	オランダ	3	29, 13, 195	I1, I4	II11			
32	1734	クレタ島のアリアンナ	1	132			II1		
33	1735	アリオダンテ							
34	1735	アルチャーナ							
35	1736	アタランタ	1	32				III7	
36	1737	アルミーニオ	1	17				III1	
37	1737	ジュスティーノ							
38	1737	ベレニーチェ							
39	1738	ファラモンド							
40	1738	セルセ							
41	1740	イメーネオ							
42	1741	デイダミア							
合計		39 作品	42 曲		26 曲	6 曲	2 曲	5 曲	3 曲

* : 2 曲

資料8 アッコパニャートの曲数割合一覧（オラトリオ）

初演年	作品名	HWV	acc の数	全曲数	accの 割合 (%)	平均 (11.7%) 以上は●
1707	時と悟りの勝利	46a	2	31	6.5	
1708	復活	47	4	29	13.8	●
1708	☆アーチ、ガラテア、ポリフェーモ	72	2	20	10	
1714	★アン女王の誕生日のための頌歌	74	0	9	0	
1718	エイシスとガラテア	49a	3	22	13.6	●
1719	ブロッケス受難曲	48	3	56	5.4	
1720	エステル	50a	2	22	9.1	
1733	デボラ	51	2	39	5	
1733	アタリア	52	5	36	14	●
1734	☆パルナッソス山の祭礼	73	1	33	3	
1736	★アレクサンダーの饗宴	75	6	21	29	●
1739	★聖セシリアの日のための頌歌	76	2	11	18	●
1739	サウル	53	8	86	9	
1739	エジプトのイスラエル人	54	0	28	0	
1740	享楽の人、憂鬱の人、中庸の人	55	11	40	28	●
1742	メサイア	56	9	48	19	●
1743	サムソン	57	7	56	14	●
1744	セメレ	58	11	55	20	●
1744	ヨセフとその兄弟	59	8	44	18	●
1745	ヘラクレス	60	7	44	14	●
1745	ベルシャザール	61	10	50	20	●
1746	機会オラトリオ	62	3	40	8	
1747	ユダス・マカベウス	63	3	37	8	
1748	ヨシュア	64	3	40	8	
1748	アレクサンダー・バルス	65	3	38	8	
1749	スザンナ	66	3	42	8	
1749	ソロモン	67	3	39	8	
1750	テオドーラ	68	3	42	7	
1751	ヘラクレスの選択	69	2	17	11.8	●
1752	エフタ	70	7	44	16	●
1757	時と真理の勝利	71	2	32	6.3	
合計	31 作品		135	1151	11.7	

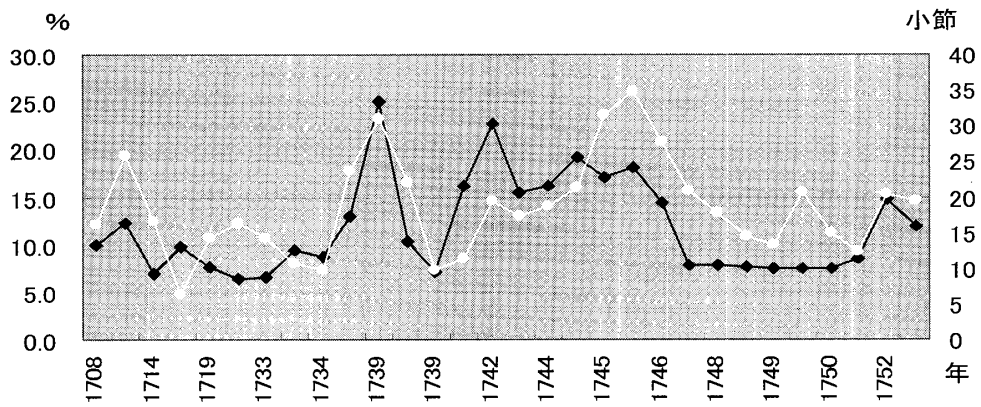
☆：セレナータ、★：頌歌

資料9 アッコムパニヤートの小節数一覧（オラトリオ）

HWV	初演年	作品名	平均小節数	平均（17.6小節） 以上は●
46a	1707	時と悟りの勝利	13.5	
47	1708	復活	18.3	●
72	1708	☆アーチ、ガラテア、ポリフェーモ	16.5	
74	1714	★アン女王の誕生日のための頌歌(accなし)	—	
49a	1718	エイシスとガラテア	12.7	
48	1719	ブロッケス受難曲	15.7	
50a	1720	エステル	17	
51	1733	デボラ	11.5	
52	1733	アタリア	9.6	
73	1734	☆パルナッソス山の祭礼	10	
75	1736	★アレクサンダーの饗宴	24	●
76	1739	★聖セシリアの日のための頌歌	24.5	●
53	1739	サウル	16.5	
54	1739	エジプトのイスラエル人（accなし）	—	
55	1740	享楽の人、憂鬱の人、中庸の人	14.4	
56	1742	メサイア	16.3	
57	1743	サムソン	13	
58	1744	セメレ	19	●
59	1744	ヨセフとその兄弟	23.1	●
60	1745	ヘラクレス	38.4	●
61	1745	ベルシャザール	23.4	●
62	1746	機会オラトリオ	25.7	●
63	1747	ユダス・マカベウス	12.7	
64	1748	ヨシュア	19.7	●
65	1748	アレクサンダー・バルス	9	
66	1749	スザンナ	17.7	●
67	1749	ソロモン	23.7	●
68	1750	テオドーラ	6.3	
69	1751	ヘラクレスの選択	18.5	●
70	1752	エフタ	13	
71	1757	時と真理の勝利	8.5	

☆：セレナータ、★：頌歌

資料10 アッコムパニャート割合と小節数の推移（オラトリオ）



黒線：アッコムパニャート割合 白線：小節数

資料 11 アッコムパニャートの結合曲（オラトリオ）

HWV	初演年	作品名	結合曲 の数	結合曲 の小節数	sec	arioso	合唱	arioso + 合唱	sec + 合唱
46a	1707	時と悟りの勝利							
47	1708	復活	1	22	II				
74	1714	アン女王の誕生日のための頌歌							
49a	1718	エイシスとガラテア							
48	1719	ブロッケス受難曲							
50a	1720	エステル							
51	1733	デボラ							
52	1733	アタリア							
73	1734	バルナツソス山の祭礼							
75	1736	アレクサンダーの饗宴	1	59			II		
76	1739	聖セシリアの日のための頌歌							
53	1739	サウル	2	12, 41	III(2曲)				
54	1739	エジプトのイスラエル人							
55	1740	享楽の人、憂鬱の人、中庸の人	2	50, 59			III	I	
56	1742	メサイア							
57	1743	サムソン	1	46	III				
58	1744	セメレ	1	42	I				
59	1744	ヨセフとその兄弟							
60	1745	ヘラクレス	2	143, 14	III	III			
61	1745	ベルシャザール	3	39, 6, 43	III(2曲)				II
62	1746	機会オラトリオ							
63	1747	ユダス・マカベウス	1	23	I				
64	1748	ヨシュア	1	32	I				
65	1748	アレクサンダー・バルス							
66	1749	スザンナ							
67	1749	ソロモン							
68	1750	テオドーラ							
69	1751	ヘラクレスの選択							
70	1752	エフタ	2	26, 50	I	II			
71	1757	時と真理の勝利							
合計		31 作品	17 曲		11 曲	2 曲	2 曲	1 曲	1 曲