

広島大学学術情報リポジトリ

Hiroshima University Institutional Repository

Title	ドライデンの頌歌「アレクサンダー大王の饗宴，または音楽の力」における詩と音楽の分裂
Author(s)	吉中，孝志
Citation	英語英文學研究 ， 68 ： 47 - 63
Issue Date	2024-03-20
DOI	
Self DOI	10.15027/55133
URL	https://doi.org/10.15027/55133
Right	著作権は，執筆者本人と広島大学英文学会に帰属するものとします。
Relation	



ドライデンの頌歌 「アレクサンダー大王の饗宴、または音楽の力」 における詩と音楽の分裂*

吉中 孝志

序—詩と音楽

Philip Sidney は、*The Defence of Poesy* (c. 1579) において、イギリスの作家として初めて「堅琴の」(‘lyric’) という言葉を抒情詩と詩人を表す言葉として使った。また、当時、旧約聖書の詩人ユバルの堅琴(‘lyre’) は、ギリシア神話のオルフェウスに体现された力のもう一つの形であり、両者は共に詩人であり伝説的な音楽家であったと信じられていた。だから Shakespeare は、登場人物の一人に「オルフェウスのリュートは詩人の神経を弦にしたものだった」(‘Orpheus’ lute was strung with poets’ sinews’) と言わせたのである。¹ イギリス初期近代においては、詩と音楽とは姉妹芸術(sister arts)であるというだけでなく、むしろ同じものだという考え方、少なくとも理想的にはそうあるべきだという考え方が支配的だったように思われる。その頃の人文主義者の考えでは、音楽には人の心を動かす、つまり説得を目的とする修辞技法の一種という側面があったが、² George Puttenham は、*The Arte of English Poesie* (1589) の中で、詩を「調和した」(‘symphonical’), 「和声的な」(‘harmonical’), 「音楽的な」(‘melodious’), 「リズムカルな音」(‘cadences’) によって朗々と響く、修辞やテクスチャーをまさに音楽と共にする「旋律」(‘tunes’) もしくは「協和音」(‘concord’) として言及した。Dudley North は、1610年に「詩は、本当は音楽の一種である」(‘Poetry is in truth a kind of music’) と書いたし、George Herbert は、自らの抒情詩を「私の音楽」(‘My music’) と呼び、それを書く自らの技を「歌うこと」(‘singing’) と見なした。³ 音楽と詩の合体に成

* 本論文は、2023年10月29日に鳥根大学で開催された第75回日本英文学会中国・四国支部大会シンポジウム「英文学と音楽／音楽性」において報告した「『曖昧過ぎる正解も譜面にして』—ドライデンの頌歌について」を加筆修正したものである。

¹ Shakespeare, *The Two Gentlemen of Verona*, 3.2.77.

² Lindley, p. 37 を見よ。修辞技法の主たる目的は聴衆や読者の感情を動かすことであると考えた人文主義者の伝統と併せて、反ストイシズム、すなわち人間的な感情を超越した「賢者」を否定する考え方は、此の世を超越した聖人崇拜に対する宗教改革の伝統でもあったことを Strier, pp. 23-42 が例証している。

³ Correa, pp. 183, 167 に引用。音楽と言葉の共存を考える際に、初期近代におけるバラッドの流行は注目に値する。Lindley が指摘するように、このジャンルは「口承文化と活字文化の中間的な領域を占めていた」(‘[ballads] occupied a liminal space between oral and print culture’, p.

功した作品は、理論的には、T. S. Eliot が言うところの「思想を直接感覚的に理解する力」（‘a direct sensuous apprehension of thought’）に基づいた知的・感情的複合体を作り上げただろう。⁴ エリオットは、ハーバートの詩の「思想と感情に対する忠実さ」（‘a fidelity to thought and feeling’, p. 115）について、「この忠実さが思想と感情の多様性を惹起するように、そのように、それは音楽の多様性を惹起する」（‘as this fidelity induces variety of thought and feeling, so it induces variety of music’, *ibid.*）と述べた。

ところが、エリオットによれば、同じ17世紀のうちに思想と感情の分裂、すなわち「感性の分裂」（‘a dissociation of sensibility’, p. 117）が生ずる。もし、この思想と感情の分裂という概念が、意味を伝えようとする詩と情緒を伝え、操る音楽との分裂であるとするならば、Edmund Waller が、自らの詩に曲を付けた Henry Lawes を讃えつつも、後者をあくまで例外として語った状況こそが、少なくともその亀裂を明示していることになるだろう。⁵

For as a window thick with paint
 Lets in a light but dim and faint,
 So others with Division hide
 The Light of Sense, the Poets Pride,
 But you alone may truly boast
 That not a syllable is lost;
 The Writer's and the Setter's skill
 At once the ravish't Eare do fill.

72) からである。また、Strier は、ハーバートの「制限されていない感情の弁護」（‘his defense of unfettered emotion’, *ibid.*, p. 39）が「激情の宗教改革的な擁護」（‘the Reformation defense of passion’, *ibid.*）の伝統を引き継いでいると論じ、‘Sion’ では、信者の「呻き声は、ヒバリのように歌い、／その調べは悲しいが、皇天にとっては音楽である」（‘grones ... like larks, they sing; / Their note is sad, yet musick for a King’, lines 23-4）という例を引いている（p. 40）。

⁴ Eliot, p. 116. 以下、エリオットからの引用はこの版に拠る

⁵ 詩と音楽との分裂は、John Donne の ‘The Triple Fool’ でも、話者が自分の詩に曲が付けられることを嫌がっている状況に読み取ることが出来るのかもしれない。しかしここでは、詩と歌との違いが、それぞれの媒体が自分の恋の「悲しみ」にどのような効果を与えるかによって区別されている。前者は「悲しみ」を制御する力があるのに対して、後者は多くの人々を喜ばせることによって「悲しみ」を解き放ち、増長させると話者は言う（‘Some man, his art and voice to show, / Doth set and sing my pain, / And, by delighting many, frees again / Grief, which verse did restrain’, lines 13-16）。ダンの区別は、詩は一人で書き、一人で読むもの、あくまで私的なものであり、歌は大勢で聞くもの、公にされるものという当時の媒体自体の性質がもとになっているように思われる。「三重の馬鹿」を初期近代の音楽文化の文脈で論じたものとしては、例えば、Trudell, pp. 23-25 を見よ。

Let those which only warble long,
 And gargle in their throats a Song,
 Content themselves with *Ut, re, mi*,
 Let words and sense be set by Thee.⁶

ここでは、詩人にとって思想を伝える媒体である言葉の意味の方が感情や情緒を操る音楽に優先する、という主張そのものが、思想と感情とは一体であるべきであるという前提を裏切っている。この亀裂が拡張した結果こそが、現代の我々がそれから回復しなかった分裂状態、すなわち音楽と詩とは違う媒体であるという自明の概念規定である。我々が「詩の音楽」(the music of poetry)と言う時にでさえそれは、詩の、特にその韻律が持つ音楽的な響き、曖昧な意味での音楽性(musicality)を意味しているにすぎない。ドイツの哲学者であり音楽批評家であった Theodor Adorno にとっては、例えば、スウィンバーンやリルケの「音楽的な言葉」(‘the “musical” language’)とは、「音楽的効果の模倣」(‘imitation of musical effects’)という意味であり、むしろ「真正の音楽性からの隔たり」(‘remoteness from true musicality’)を表した。⁷

John Dryden の聖シリアの日を祝う頌歌は、それらが音楽の聖人に捧げられ、音楽の力を寿ぐゆえに、何らかの方法で音楽を詩の中に取り込むことによって、詩が音楽であることを証明した作品だと誤解されてしまうかもしれない。しかし、実際は、以下に論じるように、詩と音楽との分裂を如実に示した作品であり、ドライデンの詩が詩であることを止めて音楽となるにはヘンデルのような真正の音楽家が必要だったと思われる。エリオットが、「感性の分裂」の原因に大きな影響を与えたと主張する、その世紀の最も有力な二人の詩人として、ミルトンとドライデンを名指したこと(‘this dissociation ... was aggravated by the influence of the two most powerful poets of the century, Milton and Dryden’, p. 117)は、注目すべきである。先に引用したウォラーよりもさらに言葉の優位性を主張する、特に墮落後の音楽の持つ情緒的な誘惑を制御、統御するための言葉の役割、重要性を強調したピューリタン詩人としてのミルトン。器楽曲が充実し、情緒的な音楽が発展していく時代に諷刺を得意としたドライデン。この両者が思想と感情との分裂に資した詩人たちであったことは偶然ではない。

⁶ Edmund Waller, ‘To Mr. Henry Lawes, who had then newly set a Song of mine in the year, 1635’, lines 17-28, in Lawes, sig. b’.

⁷ Adorno, p. 3.

ドライデンの頌歌

王政復古がもたらした体制では、国王の絶対主義が制限され、国王の権威に対置されるべく議会や法の権威が正式に制定された。これを受け入れた人々は、保守的で変化のない理想主義を盲目的に支持することと革新的で動的な歴史の進行という現実認識とを調整する必要があった。この時代に頌歌を書こうとする詩人たちにとっては、同様に、古典主義への先験的な安定に対する忠誠心と新たな科学や哲学的な経験主義の現れに対する積極的な関与とを混ぜ合わせる必要があったに違いない。ドライデンの「聖シシリアの日のための歌」(‘A Song for St. Cecilia’s Day’, 1687) は、古きと新しきとの間の交渉の典型的な例を提供してくれる。

From harmony, from heavenly harmony
This universal frame began:
When Nature underneath a heap
Of jarring atoms lay,
And could not heave her head,
The tuneful voice was heard from high,
‘Arise, ye more than dead.’

(lines 1-7).⁸

一方で、頌歌の伝統的手法が、音楽の守護聖人を讃える詩人をして、調和という古い価値観、そしてプロトマイオスの宇宙論に基づいた天球の音楽という古い概念を褒めたたえさせる。しかし他方で、コペルニクス的大転換から時を経て書く詩人の天地創造の描写は、ルクレティウスを經由したエピキュロスの原子論に由来しており、17世紀の粒子哲学を組み込んだものになっている。ここでのドライデンは、もう既に自分自身が信じてはいない神話を用いることによって、音楽の、調和をもたらず力を寿ぐことに辛うじて成功しているようにも思える。George N. Shuster が指摘したように、王政復古期には「ミルトンやカウリー、クラショーのような詩人たちによって充たされた頌歌の詩的な道具が、現実的で理性主義的な詩人たちの使用に供されることはかなり難しかった」(‘the poetic instrument of the ode, as designed by such writers as Milton, Cowley, and Crashaw, could be made to serve the uses of realistic and rationalistic poets

⁸ Dryden, *The Poems*, III, 185-6. 以下、ドライデンの詩の引用は、この版に拠る。

only with extreme difficulty') ののである。⁹ 換言すれば、王政復古期の頌歌詩人たちは、彼らの時代には既に非現実的なものになっていた神話的で階層的な幻想を用いることにますます困難を感じていたに違いなかっただろうし、保守的で動きのない理想主義に対する彼らの懐疑主義が原因で、必然的に読者は、頌歌の中で褒めたたえられた対象や人物への作者の賛辞の誠実さに対して疑問の念を抱く可能性があっただろう。そして少なくとも読者は、作者の意識的な、もしくは無意識的な皮肉を感じ取る契機ともなっただろう。王政復古後にチャールズ2世やウィリアム3世、そしてメアリー王妃を賞賛し、さらにはプロパガンダとしても機能した頌歌というジャンルは、特にドライデンにおいては、名誉革命後に桂冠詩人の座を追われたことが契機となって、ウィリアム国王との複雑で曖昧な関係を反映するようになり、批評精神とも結びついた。ドライデンが聖シシリアの祝日のために書いた頌歌もその性質を帯びている。「諷刺の偉大な時代はいつも頌徳文の偉大な時代であった」(‘A great age of satire is always a great age of panegyric’) と Christopher Ricks は言い、さらに「英雄二行連句の偉大な時代は、『マック・フレックノー』から『髪の手盗み』、『愚者列伝』に至る疑似英雄詩体の偉大な時代でもあった」(‘The great age of the heroic couplet is the great age of mock-heroic, from *MacFlecknoe* through to *The Rape of the Lock* and *The Dunciad*’) と述べたが、¹⁰ ドライデン自身も1683年には「本当に、諷刺にのみ適した時代だ」(‘Tis an Age indeed, which is only fit for Satyr’) と言い、¹¹ 翌年に書いた一種のホラチウス風オードである「オールダム氏の思い出に」(‘To the Memory of Mr. Oldham’) の中では、諷刺詩人の役割を支持することが中心になっていた。

言うまでもなく、疑似英雄詩とは、自らの敵に偉大さを付与することによって巧妙に敵を貶めながら、格調高い嘲笑を浴びせる特殊な手法である。Laura Brown がドライデンのそれについて述べたように、「極めてこれ見よがしに転覆を求める編曲であるのと同程度に、分離性の表現形式の最も芸術的で意識的な編曲」(‘the most artful and conscious version of his disjunctive form as well as the version that most ostentatiously courts subversiveness’) である。¹² ドライデンの後期の頌歌が、必ずしも疑似英雄詩であるとは限らないが、それはしばしば疑似英雄体の様態へと転調、もしくは疑似英雄体の様態を取り込む。ピンダロス風オードの原型に規定された、3つに分かれた動き、左方転回 (strophe),

⁹ Shuster, p. 126.

¹⁰ Ricks, pp. 95-96, 94.

¹¹ Dryden, trans., *Plutarchs Lives*, sig. B4.

¹² Brown, p. 401.

右方転回 (antistrophe), 静止 (epode) が内在化して, 相反する知的見解を表現しながら, それを解決する手段になっていると考えることも出来るのかもしれない。単純な言い方をすれば, ドライデンの頌歌はオーガスタン期の感性が生み出したものである。褒めたたえる対象を理想化して高める一方で, 同時にその対象が持つ現実的な欠点を看過できないのである。Carol Virginia Pohli が正しく指摘したように, 「ドライデンの手によって, 頌歌は, 詩人に複数の仕事をするためのスペースを提供して, 皮肉の意図という無秩序を収容できるジャンルになった」(‘In Dryden’s hands ..., the ode becomes a genre which accommodates the “disorderliness” of ironic intention, providing the poet with space for his multiple task’) のである。¹³ 逆に, オーガスタン期の読者は, 過度に飾り立てられた誉め言葉に対して疑心を抱き, その賛辞が過度に繰り返されることによって賛辞の対象が矮小化され, 誇張の様式に潜む皮肉を味わうことが, ほとんど期待されていたと言えるのかもしれない。

ドライデン後期の頌歌において, 皮肉な, 脱神話的な, 反対方向への方向転換が顕著に表れているのは, 「アレクサンダーの饗宴, または音楽の力, 聖シシリアの日を祝して」(‘Alexander’s Feast or, The Power of Music; An Ode in Honour of St. Cecilia’s Day’, 1697) においてである。先行する聖シシリア頌歌のどれも, このドライデンの劇的頌歌ほど物語風ではなく, これほどに特定の状況設定はなく, これほどに劇的登場人物を使ったものはない。その劇的な焦点は, 「神のごとき英雄」(‘The godlike hero’, line 4) としてのアレクサンダー大王である。ところが, ドライデンの頌歌は, 主張された英雄の神性を賞賛するというよりも, 自己耽溺した英雄の, 芝居がかった言動を強調することで, むしろそれを破壊してしまっているように思える。自らの出自を讃える聴衆の声を聴くアレクサンダー大王は, 次のように描かれる。

With ravished ears
The monarch hears,
Assumes the god,
Affects to nod,
And seems to shake the spheres.

(lines 37-41, my emphases).

¹³ Pohli, p. 28.

さらに、アレクサンダー大王の、神話的な宮廷音楽家であるティモテウスが「葡萄酒の神バッカスの賞賛」(‘The praise of Bacchus’, line 47) を歌う時、王は軍事的な栄光の、酔った夢へと誘い込まれている。

Soothed with the sound the king grew vain;
Fought all his battles o’er again;
And thrice he routed all his foes, and thrice he slew the slain.
(lines 66-68)

この頌歌全体のリズムが二行連句によって作られていることを思い出すと、ドライデンが、この支配的な二行連句の流れの中に殊更、三行連句を導入することを選ぶ時、意図するものがあつたことは明らかであろう。『アエネイス』の翻訳への献辞では、ドライデンは「三行連句の脚韻」(‘Triplet Rhymes’)の使用、そして「三行連句の最終行をピンダロス風、すなわちアレクサンダー格」(‘the last Verse of the Triplet a Pindarique [alexandrine]’)にする理由として、この組み合わせが「威風堂々とした風格」(‘the Majesty’)を与えるからだとして述べている。¹⁴ しかしながら、上に引用した三行連句の場合、別の文脈でリックスが述べたことが特に当てはまると思われる。「三行連句についての多くの利点の一つは、二行連句とその独特の強調の終局性をもたらす専制主義を拒む、もしくは和らげる効果である」(‘one of the many good things about the triplet is the way in which it resists or tempers the despotism of the couplet and of its particular finality of emphasis’)¹⁵ 換言すれば、この三行連句は、保守的であると同時に進歩的な1688年の名誉革命体制の性質を物理的なレベルで体現しているとも言えるのかもしれない。そして、この三行連句最終行のアレクサンダー格プラス1詩脚(iambic heptameter)は、「威風堂々とした風格」のふりをした疑似英雄体で、強調の終局性を否定し、専制主義的な権威を拒んでいる。さらに、類語反復的で不合理な「殺された者を殺した」(‘slew the slain’)という表現が如実に示しているように、王の栄光は、強い虚栄心から来るものであることが今や明らかである。「戦争とは」(‘War’), とティモテウスは歌う、「苦勞と困難。／名誉とは虚しきあぶくに過ぎず」(‘is toil and trouble; / Honour but an empty bubble’, lines 99-100)と。これは、サミュエル・バトラーが清教徒主義を諷刺した『ヒューディブラス』の中で使った表現の變化形でもある。¹⁶ 実際のところ、

¹⁴ Ricks, p. 105 に引用。

¹⁵ Ricks, p. 107.

¹⁶ *Hudibras*, II, ii, 385-6: ‘Honor is like that glassy Bubble / That finds Philosophers such

多くの批評家たちが、カトリックに改宗し、ジェームズ2世を支持したドライデンの頌歌は、カルヴィン主義的な響きを持つ「破壊する熱情」(‘zeal to destroy’, line 147)に満ちて王位を篡奪したウィリアムの軍国主義に対する諷刺であるかもしれないと論じている。¹⁷そして、親族に宛てた書簡の中で、ドライデンがウィリアム3世をアレクサンダー大王に喩えたことだけは少なくとも分かっている。¹⁸この流れで考えると、ティモテウスは、聖シシリアの「美徳を励ます」音楽に相反する、「墮落させる音楽」の師匠であり、¹⁹アレクサンダー大王の情緒を操るように、ウィリアム3世を操る「議会」を表していることにもなるだろう。²⁰もしくは、吟遊詩人ティモテウスは、Thomas Shadwell や Thomas Rymer のように、ウィリアム3世の偉大な戦勝の記憶で国王を追従する、「桂冠詩人の類い」を表しているとも考えられる。²¹そうすると読者は、高次の神話の世界から現実の政治の世界へと引き摺り下ろされるわけである。ティモテウスのことが「彼は人間を天空へと引き上げた」(‘He raised a mortal to the skies’, line 169)と歌われる時も、読者はその言葉を額面通りに受け取れなくなる。彼の不誠実さは、シェイクスピア劇で音楽と共に登場するアンタイオカスの娘と同じかもしれない、と。彼女は美しい弦楽器で、「地上に天国を引き摺り下ろし、あらゆる神々に耳を傾けさせただろう」(‘[Daughter to Antiochus] Would draw heaven down and all the gods to hearken’, *Pericles*, 1.1.84)というペリクリーズの賛辞は、あくまで現実仮想でしかなかったように。ドライデンの詩は、音楽の力を讃えると見せて、シェイクスピアの『尺には尺を』の公爵が「音楽はしばしば悪を善に変え善から害を呼び起こすような魔力を持っている」(‘music oft hath such a charm / To make bad good, and good provoke to harm’, *Measure for Measure*, 4.1.14-15)と気付いていたように、音楽の危険性をも示していたと論じることが出来る。²²

trouble’, in Samuel Butler, p. 297.

¹⁷ 例えば、Winn, p. 505: ‘The analogy between William and Alexander, quite explicit in this poem, strengthens the political innuendo of *Alexander’s Feast*’を見よ。Dryden, *The Poems*, V, p. 5 の注は、名誉革命後の1690年台には、新君主に対する忠誠義務の宣誓拒否者やジェームズ2世派のパンフレットで、否定的にアレクサンダー大王とウィリアム3世が結び付けられていることを指摘している。

¹⁸ Roper, pp. 8-9, 13, 28を見よ。

¹⁹ Smith, p. 484.

²⁰ Proffitt, p. 1315.

²¹ Paulson, p. 54.

²² Christopher Marlowe の *Gaveston* は、「弦を掻き鳴らして、言いなりになる国王をどうとでも望む方に引き回せる楽師たち」(‘Musitians, that with touching a string / May draw the pliant king which way I please’, *Edward II*, 1.1.52-53, *The Complete Works*, vol. 2, p. 16)に言及して、音楽が同性愛的な関係にある国王に影響を与えるために有効であることを主張している。この台

しかしながら、ドライデンの頌歌が持つ諷刺性は決してあからさまではない。むしろドライデンは、頌歌の伝統的な考え方に常に忠実であると我々はおもうかもしれない。公の、特別な日を祝って作られた詩の中で、よもや、アレクサンダー大王とウィリアム3世を敢えて重ねるなどしたのだろうか。もしそうなら、その類似は非難や糾弾を逃れるだけ充分に間接的なものでなければならない、と考えるのは当然のことである。²³ さらに、ある書簡の中でドライデン自身が、「私の頌歌は私の全詩作品の中の最高傑作だと街の皆によって高く評価されている」(‘my Ode is esteemed the best of all my poetry, by all the Town’)と述べてもいた。²⁴ もしこの頌歌が時の国王に対する諷刺だったならば、社会的な検閲を逃れられなかったばかりか、「街の皆」が「高く評価」したのだろうか。18世紀の受容史が示唆しているのは、この頌歌が祝賀のための賞賛詩として高く評価されていたということである。そして、たぶん我々が忘れてはならないことは、この頌歌がリブレット(libretto)として、殊更音楽のために作られたという事実である。例えば、ドライデンのリフレインやコーラスの使い方は、ある程度、音楽によって要請されたものである。そしてかなり以前に Robert Manson Myers が思い出させてくれたように、「音楽家は一つの言葉を、そのような繰り返しが滑稽に響くであろう時でさえ、反復するだろうということに気がついて、ドライデンは物惜しむすることなく単語と句の両方に、

詞に暗示された ‘Elizabeth’s “easy softened mind”’ と ‘some Elizabethan courtiers’ political use of lute songs’ については、Katherine Butler, p. 11 を見よ。この個所に注意を引いてくれた西野友一朗氏に感謝する。Lindley の言を借りれば、「無秩序な情念に秩序をもたらす音楽の力に対する信仰は、好色な欲望を刺激する潜在能力に対する恐怖心と当時は共存していた」(‘The belief in music’s capacity to bring order to disordered passions coexists in the period with fear of its potential to stimulate lascivious desire’, p. 8) のである。しかし、シェイクスピアの場合、例えば、『シンペリン』のクロートンが、歌を悪用してイノジェンを口説こうとする時(‘Come on, tune. If you can penetrate her with your fingering, so; we’ll try with tongue, too’, *Cymbeline*, 2.3.14-15) や『冬物語』のオートリカスが、歌でうっとりさせている間に財布を盗もうとする時(‘No hearing, no feeling, but my sir’s song, and admiring the nothing of it. So that, in this time of lethargy, I picked and cut most of their festival purses’, *The Winter’s Tale*, 4.4.616-619) にも、それらは「すばらしく甘い曲に含蓄のある素敵な歌詞の付いた」(‘a wonderful sweet air with admirable rich words to it’, 2.3.17-18) 音楽であり、「節と文句の両方」(‘both tune and words’, 4.4.612) にその害のある働きを担わせている。この一体性は、「音楽とは、本質的に三つの要素、すなわち言葉(歌詞)と調べ(音階)とリズム(拍子と韻律)とから成り立っている」(‘music is essentially composed of three elements: words, harmonic mode and rhythm’, *The Republic*, 398d) というプラトンの定義に遡ることができる。

²³ Maccubbin, p. 38 を見よ。

²⁴ Dryden, *The Letters*, p. 98.

ドライデンの頌歌
「アレクサンダー大王の饗宴、または音楽の力」における詩と音楽の分裂

Fallen, fallen, fallen, fallen
Fallen from his high estate

(lines 77-78)

や

And sigh'd and look'd, sigh'd and look'd,
Sigh'd and look'd, and sigh'd again

(lines 112-113, 119-120)

のような、論理的で詩的な反復を提供した」のである。²⁵ 言い換えれば、言葉の反復や反響が滑稽に思える時、もしくはアレクサンダー大王の栄光の空虚さが響くように感じられ、それによって芝居がかった言動が滑稽に思える時、その時でさえ、ドライデンの言葉は、不思議な「音楽の力」に魅せられて、聴衆には全く違った幻想を与えた可能性があるのである。実際、ヘンデル作曲の演奏で前者のリフレインを聞く者には、それがペルシアの王大arius 3世の（そしてジェームズ2世の失脚を暗示して）その没落を嘆き、同情した表現であるにもかかわらず、イザヤ書やヨハネの黙示録で繰り返される「バビロンは倒れた」（‘Babylon is fallen, is fallen’, Isaiah 21:9; Revelation 14:8; 18:2）が想起されて、むしろ悪を倒したアレクサンダー大王の功績を讃えているようにさえ響く可能性を持っている。たとえ彼の詩自体が、「詩人たちによって神々へと祭り上げられた、／嘘をつく頌歌の中でアレクサンダー大王に祭り上げられた君主たち」（‘princes raised by poets to the gods, / And Alexandered up in lying odes’, ‘The Cock and the Fox’, lines 659-660）に対する警告であったとしても、楽器による伴奏を付けられた歌詞は、「人を空へと舞い上がらせ」（‘raise[] a mortal to the skies’, line 169）、聴衆が、刺激された想像力によって、神々しい国王と彼の劇的な身振りを彷彿させるために「自発的な不信の中止」（a willing suspension of disbelief）を許すことになるのである。Lindley が別の文脈で述べたように、「曲付けは、単に歌詞に付随して決まるのではなく、歌詞に対する我々の反応を作り替え、決定する」（‘The musical setting is not simply contingent upon the words, but remakes and determines our response to them’）のである。²⁶ 聴衆

²⁵ Myers, p. 420.

²⁶ Lindley, p. 208. 歌詞と歌手と聴衆との共感、同一化の経験について、次の言葉も参照せよ。‘A singer, once launched into a song, generally must seem to mean what he or she sings; they may know that what they sing is self-indulgent, but they must appear precisely to be indulging

が、より深い皮肉のレヴェルまで沈むことなく、心地よく、そして速やかに音楽の表層によって流され運び去られる限りにおいて、「冠を二人で分かつ」(‘both divide the crown’, line 168) ティモテウスと聖シシリアだけでなく、アレクサンダー大王もまた、この劇的頌歌の(疑似ではなく)純粋な英雄であることが出来るのである。その場合には、アレクサンダー・ポープが鋭敏に察知したように、「かつてのティモテウスは、今のドライデン自身である」(‘what *Timotheus* was, is *Dryden* now’) だろう。²⁷

さらに、ティモテウスがドライデンと混じり合っているならば、聖シシリアもそうだと言える。ドライデンの芸術は、世俗的な詩の「狭い境界線」(‘narrow bounds’, line 164) を拓けて、聖シシリアの芸術と同じように、宗教詩をも網羅している。彼は、両者ともに音楽の力を体現する伝説のティモテウスと神聖なシシリアを通して自己投影し、それによって自らの詩の力を寿いでいるのである。聴衆は、必ずしも読者は、ではないけれども、最終的に、ドライデンの最も見事な音楽的頌歌に内蔵された構造によって意図されたエポードの地点に到達することになるのであろう。

結論

W. H. Auden は、音楽とオペラについての覚書の中で、「言語芸術は考えるために立ち止まる」(‘A verbal art ... stops to think’) が、「音楽は生ずるために進み続ける」(‘Music ... goes on to become’) ことを指摘し、次のように述べた。

Poetry is in its essence an act of reflection, of refusing to be content with the interjections of immediate emotion in order to understand the nature of what is felt. Since music is in essence immediate, it follows that the words of a song cannot be poetry.

さらに、詩によって刺激された Thomas Campion のような作曲家の例をあげながら、「しかしながら聞き手が、歌われた言葉を詩の中の言葉として聞くのか、それとも、私はこちらの方を信じる傾向にあるのだが、歌われたただの音節とし

himself in it. Of course, by exaggerated vocal mannerism a singer may choose to send up what they sing, but even here ... the really successful performance comes from a singer who conveys pleasure in what (s)he guys’, p. 206; ‘we are drawn by the music into the song; temporarily at least it casts us too in the role of melancholy lover as we identify with the situation the singer represents’, p. 207; ‘we are drawn into the state, the pose, the attitude, the self[,] offered by the song’, p. 208.

²⁷ Pope, *An Essay on Criticism*, line 383, in *The Poem*, p. 155.

て聞くのか疑問は残る」(‘The question remains, however, whether the listener hears the sung words as words in a poem, or, as I am inclined to believe, only as sung syllables’) と書いた。²⁸ ドライデンの「アレクサンダーの饗宴」がヘンデルのような作曲家によって音楽に載せられた時、聴衆はほぼこの後者の場合に類する反応、つまり「歌われたただの音節として聞く」のではないか。もし歌われた言葉が詩の中の言葉として聞かれないならば、当然ながらそこでは、心理的な複雑性は拒まれ、〈諷刺的な疑似英雄詩としての言葉〉と〈英雄詩を歌詞とする音楽〉とが分離する可能性が高いのではないかと考えられる。もしそうならば、その分離現象は、Diane Kelsey McColley が論じたように、王政復古以降、プロの名演奏家によるコンサートやオペラなどがしばしばロンドンの公の場で披露されるようになり、音楽、特に器楽曲の発展がめざましく、²⁹ その洗練の度合いが、王位空白時代の、ピューリタンの言葉の呪縛を逃れた結果、³⁰ 音楽が自律的に

²⁸ Auden, pp. 466, 472, 473. オーデンは、後者の可能性を支持して次のように続けている。‘A Cambridge psychologist, P. E. Vernon, once performed the experiment of having a Champion song sung with nonsense verses of equivalent syllabic value substituted for the original; only six per cent of his test audience noticed that something was wrong.’

²⁹ McColley, p. 219. Lindley は、シェイクスピア時代の楽器について、「リュート、ヴァージナル、ヴァイオリンのような楽器の幾つかは 17 世紀の間に完全に消えてしまった…。なかんずく、おそらくシェイクスピアの同時代人たちが慣れ親しんでいた音楽の音量は、現代の基準からすると、とても慎ましいものだっただろう。楽器の中で最も力強い、教会オルガンでさえ、17 世紀後半のドイツ製オルガンと比べれば、ちっぽけだった」(‘some, such as lute, virginals and viols, disappeared almost entirely during the seventeenth century Above all, perhaps, the volume of the musical sounds with which Shakespeare’s contemporaries were familiar was, by modern standards, very modest. Even the mightiest of instruments, the church organ ... was tiny by comparison with the German organ of the later seventeenth century’, p. 89) と述べている。「アレクサンダー大王の饗宴」において、オルガンの発明者 (‘Inventress of the vocal frame’, line 162) とされる聖シシリアは、‘Enlarged the former narrow bounds, / And added length to solemn sounds’ (lines 164-5) とあり、‘arts unknown before’ (line 166) をもたらしたとされている。また、ドライデンの時代に導入された最新の楽器の一つは、オーボエ (‘hautboys’, line 53) で、広範な感情表現を担うことができた (Dryden, *The Poems*, V, p. 12, footnote 53)。

³⁰ 「調べとりズムは、言葉に従わなければならない」(‘the mode and rhythm must follow from the words,’ *The Republic*, 398d) という考え方が、プラトンの理想国家での音楽のあり方であることは意義深い。古典復興を試みる初期近代の人文主義者たちも、「手の込んだポリフォニーが、感覚に訴える音の誘惑で語の意味という理性的な喜びに取って代わり、言葉を覆い隠した」(‘elaborate polyphony obscured the words, substituting the sensuous allure of sound for the rational delight of verbal meaning’) ことを非難したが、ピューリタン宗教改革者たちが神聖国家を作り出そうとした時も、同じ理由で教会の伝統的な音楽に反旗を翻したのである (Lindley, p. 46)。クロムウェルを始めとする革命派が教会音楽を破壊する方向に向かったことはよく知られているが、音楽の持つ危険性とそれを統御するピューリタンの言葉の優位性については、例えば、Andrew Marvell が音楽を ‘A Dialogue, between the Resolved Soul and Created Pleasure’ の中で ‘this sweet chordage’ (line 44) と言い、‘The Fair Singer’ では ‘fatal harmony’ と呼ぶ時や、ミルトンが *Paradise Lost* 第 11 巻で、カインの息子たちが、「美しい無神論者たち」(‘fair

活躍する時代へと移行した音楽史の流れと平仄を合わせていると言えるだろう。聖シシリアの祝日に、説教者たちは、演奏された音楽を聴いた後で、説教には耳を傾けず、そそくさと教会を出ていく会衆たちに不平を言う一方で、礼拝の儀式で使われる器楽曲が如何に信者たちの心の琴線に触れて、言葉を越えた影響力を持つかを力説した。例えば、Ralph Battell の、1693年の聖シシリアの祝日になされた、*The Lawfulness and Expediency of Church-Music* についての説教は、イスラエルの初代国王サウルの病をダビデが癒したのはひとえに「音楽の調べ」(‘the Notes of Music’) の力であったと主張することで、音楽の、神の言葉に優る効力をも示唆していた。また、国王の常任礼拝堂付き牧師であった Nicholas Brady も、1697年の説教で、「歴代誌下」からソロモンの神殿が奉献された際に、百二十人の祭司たちが「ラッパと、シンバルとその他の楽器をもって声をふりあげ、主をほめた」(‘they lifted up their voice with the trumpets and cymbals and instruments of music, and praised the LORD’, 2 Chronicles 5:13) という聖句を引用して、情熱をこめて音楽を援護した。³¹ 音楽は、「以前には知られていなかった人工」(‘arts unknown before’, line 166)、すなわち新しい楽器をもたらした聖シシリアと同じように、いわば偶像化して崇められることが可能な時代になったのである。それは、思想と感情とが分離したように、詩の中に音楽が内在するのではなく、詩も音楽も人為的な二分法の下でお互いに独立した、外在的な媒体となることが出来るようになった時代でもあるのである。

広島大学

Bibliography

- Adorno, Theodor W. *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*. Trans. Rodney Livingstone. London, Verso, 1992.
- Auden, W. H. ‘Notes on Music and Opera’, in *The Dyer’s Hand and Other Essays*. 1948; London, Faber and Faber, 1962: 465-474.
- Brown, Laura. ‘The Ideology of Restoration Poetic Form: John Dryden’, *PMLA*, 97, 3 (1982): 395-407.
- Butler, Katherine. *Music in Elizabethan Court Politics*. Woodbridge, Boydell

Atheists’, line 625) の「柔らかな恋の小曲」(‘Soft amorous Ditties’, line 584) に誘惑されて、美徳を放棄する様子が予言されている箇所、また ‘At a Solemn Music’ (1633?) で、‘we on earth with undiscording voice / May rightly answer that melodious noise’ (lines 17-18) と書いた時などに示されている。

³¹ McColey, pp. 219, 228-230.

- Press, 2015.
- Butler, Samuel. *Hudibras in Three Parts: Corrected, with Several Additions and Annotations*. London, W. Rogers, 1684.
- Correa, Delia da Sousa ed. *The Edinburgh Companion to Literature and Music*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020.
- Donne, John. *The Poems of John Donne*, 2 vols. Ed. Robin Robbins. Harlow, Pearson, 2008.
- Dryden, John. *The Poems of John Dryden*, 5 vols. Ed. Paul Hammond and David Hopkins. Harlow, Longman, 1995-2005.
- . *The Letters of John Dryden*. Ed. Charles E. Ward. Durham, Duke University Press, 1942.
- . Trans. 'Epistle Dedicatory'. *Plutarchs Lives: Their first volume translated from the Greek by several hands; to which is prefix The life of Plutarh*. London, Printed for Jacob Tonson, 1683.
- Eliot, T. S. 'The Metaphysical Poets', in *Selected Prose*. Ed. John Hayward. Harmondsworth, Penguin, 1953: 111-120.
- Lawes, Henry. *Ayres and Dialogues, for One, Two, and Three Voices*. London, Printed by T. H. for John Playford, 1653.
- Lindley, David. *Shakespeare and Music*. Arden Critical Companions. London, Bloomsbury, 2006.
- Maccubbin, Robert P. 'The Ironies of Dryden's "Alexander's Feast; or The Power of Musique": Text and Contexts', *Mosaic: A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas*, 18, 4 (1985): 33-47.
- Marlowe, Christopher. *The Complete Works of Christopher Marlowe*. Ed. Fredson Bowers. Second edition. Volume II. Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Marvell, Andrew. *The Poems of Andrew Marvell*. Ed. Nigel Smith. 2003; Harlow, Pearson, Longman, 2007.
- McColley, Diane Kelsey. *Poetry and Music in Seventeenth-Century England*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Ed. Alastair Fowler. Harlow, Longman, 1985.
- . *Complete Shorter Poems*. Ed. John Carey. Harlow, Longman, 1984.
- Myers, Robert Manson. 'Neo-Classical Criticism of the Ode for Music', *PMLA*, 62, 2 (1947): 399-421.
- Paulson, Ronald. 'Dryden and the energies of satire', in *The Cambridge*

- Companion to John Dryden*. Ed. Steven N. Zwicker. Cambridge, Cambridge University Press, 2004: 37-58.
- Plato. *The Republic*. Cambridge Texts in the History of Political Thought. Ed. G. R. F. Ferrari. Trans. Tom Griffith. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Pohli, Carol Virginia. 'Formal and Informal Space in Dryden's Ode, "To the Pious Memory of ... Anne Killigrew"', *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*, 15, 1 (1991): 27-40.
- Pope, Alexander. *The Poems of Alexander Pope*. Ed. John Butt. 1965; New Haven, Methuen, 1984.
- Proffitt, Bessie. 'Political Satire in Dryden's Alexander's Feast', *Texas Studies in Literature and Language*, 11, 4 (1970): 1307-1316.
- Ricks, Christopher. 'Dryden's triplets', in *The Cambridge Companion to John Dryden*. Ed. Steven N. Zwicker. Cambridge, Cambridge University Press, 2004: 92-110
- Roper, Alan. *Dryden's Poetic Kingdoms*. London, Routledge and Kegan Paul, 1965.
- Shakespeare, William. *The Two Gentlemen of Verona*. Arden Shakespeare Third Series. Ed. William C. Carroll. London, Bloomsbury Publishing Plc, 2004.
- . *Measure for Measure*. Arden Shakespeare Third Series. Ed. A. R. Braunmuller and Robert N. Watson. London, Bloomsbury Publishing Plc, 2020.
- and George Wilkins. *Pericles*. Arden Shakespeare Third Series. Ed. Suzanne Gossett. London, Bloomsbury Publishing Plc, 2004.
- . *Cymbeline*. Arden Shakespeare Third Series. Ed. Valerie Wayne. London, Bloomsbury Publishing Plc, 2017.
- . *The Winter's Tale*. Arden Shakespeare Third Series. Ed. John Pitcher. London, Bloomsbury Publishing Plc, 2010.
- Shuster, George N. *The English Ode from Milton to Keats*. Gloucester, Mass., Peter Smith, 1964.
- Smith, Ruth. 'The Argument and Contexts of Dryden's Alexander's Feast', *Studies in English Literature, 1500-1900*, 18, 3 (1978): 465-490.
- Strier, Richard. 'Against the Rule of Reason: Praise of Passion from Petrarch to Luther to Shakespeare to Herbert', in *Reading the Early Modern*

- Passions: Essays in the Cultural History of Emotion*. Ed. Gail Kern Paster, Katherine Rowe, and Mary Floyd-Wilson. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004: 23-42.
- Trudell, Scott A. *Unwritten Poetry: Song, Performance, and Media in Early Modern England*. Oxford, Oxford University Press, 2019.
- Winn, James Anderson. *John Dryden and His World*. New Haven, Yale University Press, 1987.
- Yoshinaka, Takashi. 'Ode', in *The Oxford History of Poetry in English. Volume 5: Seventeenth Century British Poetry*. Ed. Laura L. Knoppers. Oxford, Oxford University Press, 2024: forthcoming.

The Dissociation of Poetry and Music
in Dryden's Ode, 'Alexander's Feast or, The Power of Music'

Takashi Yoshinaka

In his famous essay 'The Metaphysical Poets', T. S. Eliot asserted that 'a dissociation of sensibility' had occurred during the seventeenth century, and that it 'was aggravated by the influence of the two most powerful poets of the century, Milton and Dryden'. This paper argues that the second of Dryden's two odes written for St. Cecilia's Day provides a concrete piece of evidence for Eliot's otherwise abstract assertion. In theory, if music be the food of love, that is, if it stimulates emotions, and if poetry conveys meanings, a happy marriage of music and poetry would generate what Eliot called 'a direct sensuous apprehension of thought'. In practice, however, the 'musical language' of the poets may merely imply imitation of musical effects, thus disclosing the remoteness of true musicality.

The divorce of poetry and music could happen either when the words of a song acquired a dominant priority over music, as in the works of the Puritan poets like Milton who believed that the words should control emotions, or when instrumental music matured and became independent enough to be played in concerts and other public performances by professional virtuosi. After the Restoration, Dryden's odes enjoyed the latter environment, and consequently, I argue, his 'Alexander's Feast', set to music by great composers like Handel, shows an obvious reduction of the connectedness of music to particular words. Demonstrating that 'Alexander's Feast' is a mock-heroic poem, this paper points out that so long as the listeners are pleasantly and swiftly carried away by the musical surface without sinking into the deeper level of ironic meanings, not only Timotheus and Cecilia, who 'both divide the crown' (168), but also Alexander could be genuine (as opposed to mock) heroes of this dramatic ode.

Hiroshima University