

東京藝術大学音楽学部 紀要 第34集 抜刷 平成21年3月

J. A. ハッセのト長調ミサ曲の成立過程について

大河内 文 恵

J. A. ハッセのト長調ミサ曲の成立過程について

大河内 文 恵

はじめに

J. A. ハッセ Johann Adolf Hasse (1699-1783) が生涯に作曲した完全ミサ曲の中で唯一のト長調であるこのミサ曲は、謎の多い作品である。このミサ曲について最初に言及した文献は、ミュラーの主題目録¹で、9 番目の完全ミサ曲として、ベルリン筆写譜(スコア)²、ウィーン・パート譜³、クレムスミュンスター・パート譜⁴といった3種類の手稿譜から採られたインチビトとともに掲載している。その後、1965年にヴェルディ音楽院図書館で2種類の自筆譜(スコア)が発見され⁵、また、ザクセン州立=大学図書館でも筆写譜(スコア)⁶が見つっている。ニューグローヴ音楽事典第2版のハッセの項目に掲載されている作品表では、これら新たに発見された手稿譜が挙げられているものの、すべて1753年のミサ曲として処理されている。

資料の状況を、楽章ごとに【表1】にまとめた。

【表1】

	自筆譜A (1753)	ベルリン筆写譜/ウィーン・パート譜/クレムスミュンスター・パート譜	ドレスデン筆写譜	自筆譜B (1756)
キリエ	1753年稿	1753年稿	1753年稿	——
グロリア	(?) 年稿	(?) 年稿	(?) 年稿	1756年稿
クレド	——	(?) 年稿	1756年稿	1756年稿
サンクトゥス	——	(?) 年稿	1756年稿	1756年稿
アニュス・デイ	——	(?) 年稿	1756年稿	1756年稿

ここでは、自筆譜に年代が記載されているもの、およびその自筆譜からコピーしたと思われる筆写譜については年代をそのまま記し、年代が記載されておらず、かつ年代が記された自筆譜との一致もない手稿譜については(?)とした⁷。

楽章の一致具合からのみ推測すると、作曲の経緯は次のようになる。1753年に自筆譜Aにおいてミサ・ブレヴィスとしてあらわれたこのミサ曲は、クレドからアニュス・デイまでの楽章を追加されて、完全ミサ曲として再びあらわれる(ベルリン筆写譜、ウィーン・パート

譜、クレムスミュンスター・パート譜）が、1756年の自筆譜Bでは、まったく異なるミサ曲となって登場する。そして、1753年のミサ・ブレヴィスと1756年のグロリア以降の楽章を合体させたドレスデン筆写譜があらわれるに及んで、この2つのミサ曲は固い絆で結ばれることとなる。

とはいえ、ベルリン筆写譜などに見られるクレド以降の楽章は、どこからきたのか、ドレスデン筆写譜が作成されるにあたって、なぜ新しいほうの1756年稿ではなく、1753年稿のグロリアが選ばれたのか、1756年稿にキリエが欠けているのはなぜかといった疑問が次々と浮かんでくる。そういった疑問を解明するため、これらの手稿譜を比較分析し、ト長調ミサ曲の成立過程を明らかにしたい。

1. 各楽章の比較分析

1.1. キリエ

現存するキリエの手稿譜は、自筆譜A、ベルリン筆写譜、ヴィーン・パート譜、クレムスミュンスター・パート譜、ドレスデン筆写譜の5種類で、いずれも1753年稿である。Christeでは、すべての手稿譜の楽器編成・冒頭の発想標語が一致するが、Kyrie I、Kyrie IIでは、食い違いがみられる。Kyrie Iの楽器編成は、オーボエ2、ヴァイオリン2、ヴィオラ、通奏低音となっているドレスデン筆写譜に対し、自筆譜Aおよびヴィーン・パート譜、クレムスミュンスター・パート譜はそこにホルン⁸が加わり、ベルリン筆写譜ではホルンの代わりにトロンボーンが使われ、さらにティンパニとトランペット⁹が加わっている。冒頭の発想標語は、ドレスデン筆写譜のみ“Grave”との記載があり、残りの4つの手稿譜には“Adagio”と書かれている。この部分だけを見ると、ドレスデン筆写譜に異質性がみられるが、Kyrie IIも含めて考えると事情はかわってくる。Kyrie IIの楽器編成では、トランペット、ティンパニ、オーボエ2、ヴァイオリン2、ヴィオラ、通奏低音で編成されているベルリン筆写譜に対し、他の4つの手稿譜はいずれもトランペットとティンパニを欠いており、ベルリン筆写譜の特異性が顕著である。また、冒頭の発想標語も、ベルリン筆写譜には、“Allabreve Vivace”との記入が見られるものの、他の4手稿譜には何も記載されていない。

楽器編成と冒頭の発想標語の比較だけでは、ドレスデン筆写譜とベルリン筆写譜のどちらが他の手稿譜と遠い関係にあるか判断し難いが、各声部の比較をおこなうと、ベルリン筆写譜のほうが異質さが際立っている。その多くは、他の手稿譜で四分音符と八分音符のタイで書かれている音符が、ベルリン筆写譜では付点四分音符で書かれていたり、八分音符の連打をあらわすために、省略記号を用いて書いていたり、記譜のルール上はつけてもつけなくてもよい臨時記号がつけられていたりといった、音楽の内容というよりは、記譜の見かけ上の違いである。それ以外では、以下の2種類の相違が注目すべきものである。1つは、ベルリ

ン筆写譜において、他の手稿譜に書かれている強弱記号が欠けている箇所が、Christeに2箇所みられることである。12、19小節目では他の手稿譜ではTuttiの指示に加えて、各パートにfor: (=フォルテ) と書き込まれているのに対し、ベルリン筆写譜ではTuttiだけで済まされている。また、他の筆写譜には、34～35小節に声楽パートへのsoliの指示に加えて、pia: (=ピアノ) と器楽パートそれぞれに書き込まれているが、ベルリン筆写譜には見られない。もう1つは、旋律の差異である。Christeの8小節目のオーボエは、自筆譜A、ウィーン・パート譜、クレムスミュンスター・パート譜では、ヴァイオリンと同じ旋律となっているが、ベルリン筆写譜とドレスデン筆写譜では、ヴィオラや通奏低音と同じく四分音符と四分休符のみである。これとは反対に、Kyrie IIの38～39小節の第2オーボエは、自筆譜A、ウィーン・パート譜、クレムスミュンスター・パート譜において第2ヴァイオリンとは異なる旋律が書かれているのに対し【譜例1】、ベルリン筆写譜とドレスデン筆写譜では第2ヴァイオリンと同じままである。

これだけの材料で、新旧の判断を下すことはできないが、少なくともキリエにおいては、楽章構成によってみられたグループ分け、つまり、ベルリン筆写譜、ウィーン・パート譜、クレムスミュンスター・パート譜が一まとまりとなり、自筆譜Aとドレスデン筆写譜がそれぞれ独立しているという状態とは異なり、自筆譜Aとウィーン・パート譜、クレムスミュンスター・パート譜が同じグループに属し、ドレスデン筆写譜とベルリン筆写譜がそれぞれ独立しているといえるだろう。

1.2. グロリア

グロリアは、6種類すべての手稿譜で現存するが、自筆譜Bだけが1756年稿で、他の5種類はすべて(?)年稿である。(?)年稿と1756年稿はまったく別の楽曲で比較対象とはならないため、ここでは(?)年稿の5種類のみを検討することとする。

まず、楽器編成についていえば、ベルリン筆写譜がすべてのセクションでフルートを欠いていることが挙げられる。この筆写譜がベルリンでの演奏のために書かれたのか、それともドレスデンの演奏のために書かれたものがベルリンに持ち込まれたのかは不明だが、いずれにしても、1750年代にはベルリンにもドレスデンにもフルート奏者が何人もいることが確認されており、演奏形態に合わせるために削除されたとは考えにくい。ましてや、ベルリンは、かのクヴァンツJohann Joachim Quantz (1697-1773) がいた時代であり、もしベルリンで演奏されたのであれば、フルート抜きでおこなわれるという事態は想像し難い。ベルリン筆写譜にフルート・パートの記載がないのは、おそらくオーボエ・パートをそのままなぞる形で一緒に演奏することが暗黙の了解として成り立っていたのではないかと推測できる。そこから考えると、ベルリン筆写譜は、他の手稿譜からフルート・パートを削除したのではなく、元々フルート・パートがオーボエ・パートから独立していなかった時期の名残りを反映して

【譜例 1】自筆譜 A Kyrie II 35～39小節

35

[Ob] Col Vni

[Violin I]

[Violin II]

[Viola]

[Soprano] son, e le

[Alto] Ky ri e e le

[Tenor] son, e le i son

[Bass] e le

[B.C.]

6 7 6 4 6 7 6 6 7 # #4 6 7 #
2 2

おり、他の手稿譜よりも前の稿を反映していると考えるのが自然である。

楽器編成についてさらに付け加えるならば、GloriaとAmenで、ベルリン筆写譜、ヴィーン・パート譜、クレムスミュンスター・パート譜には、トランペットとティンパニのパートが見られることを挙げるべきであろう。

さて、冒頭の発想標語は、Gratiasで、ドレスデン筆写譜とベルリン筆写譜が“*Andante*”のみであるのに対し、自筆譜A、ヴィーン・パート譜、クレムスミュンスター・パート譜では“*Andante ma poco*”と記載されている。また、Quoniamでは、ドレスデン筆写譜には発想標語がみられないが、自筆譜A、ヴィーン・パート譜、クレムスミュンスター・パート譜には“*Allegro e con spirito*”と記載され、ベルリン筆写譜には“*Allegro con Spirito*”と書かれている。さらに、Cum Sanctoでは、ドレスデン筆写譜、自筆譜A、ヴィーン・パート譜には記載がないものの、ベルリン筆写譜には“*Andante*”、クレムスミュンスター・パート譜には“*Adagio*”と書かれている。

グロリアの場合、楽器編成や冒頭の発想標語でグループ分けをすることは困難だが、各声部の比較から、大きく分けて次の2点が言える。まず第1は、ベルリン筆写譜の特異性である。キリエ同様、コピストの不注意による転記ミスと考えられるもの、および記譜の仕方の違いからくるものが多くみられるものの、それ以外にも、ベルリン筆写譜だけがフルートを欠いているために、他の手稿譜でオーボエとフルートの掛け合いになっている箇所、オーボエだけで両方の旋律を担当したり¹⁰、簡単な音型に書き直されたり¹¹といった、場合に応じた処置がとられている。また、特にQuitollis以降、他の手稿譜に見られる強弱記号が、ベルリン筆写譜で記載されていないというケースが多くみられる。ハッセのミサ曲において全般的に、年代が下るほど、速度記号や強弱記号、発想標語の記載が増え、記載そのものも長く説明的になるという特徴がある。そこから考えると、ベルリン筆写譜は、他の手稿譜に比べて早い年代の手稿譜から筆写された可能性が考えられる。

第2に挙げられるのは、弦楽器と木管楽器との関係が、手稿譜によって異なることである。フルート・パートがないことによって、ベルリン筆写譜に他との違いが見られることは、先に述べたが、それ以外にも、たとえば、Gloriaの21～22小節において、ドレスデン筆写譜がヴィオラと同じ旋律を奏するのに対し、その他の、自筆譜A、ベルリン筆写譜、ヴィーン・パート譜、クレムスミュンスター・パート譜では、オーボエにはヴィオラの旋律とは別の簡単な音型が当てられている。また、同じくGloriaの36、48、61～62小節でも、ドレスデン筆写譜でヴァイオリンと同じ旋律を奏する箇所に、他の5種類の手稿譜ではそれとは別の簡易音型が当てられている。

手稿譜によって、弦楽器と木管楽器の関係に差異が見られる最も顕著な例は、Gloriaの冒頭4小節である。ベルリン筆写譜では、この4小節の間、オーボエが簡易音型を鳴らしているが、ドレスデン筆写譜ではフルート、オーボエともに、1小節目だけヴァイオリンと同じ旋

律を奏した後、2小節目から簡易音型となっている【譜例2-1、2-2】。

【譜例2-1】ドレスデン筆写譜 Gloria冒頭部分

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Cornì**: Two staves, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#).
- Flauti**: Two staves, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is marked "unis." (unison).
- Oboi**: Two staves, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is marked "co' Flauti" (with the Flutes).
- Violin I**: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Includes trills (tr) and slurs.
- Violin II**: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Marked "unis." (unison).
- Viola**: Alto clef, key signature of one sharp (F#).
- Soprano**: Soprano clef, key signature of one sharp (F#).
- Alto**: Alto clef, key signature of one sharp (F#).
- Tenor**: Tenor clef, key signature of one sharp (F#).
- Bass**: Bass clef, key signature of one sharp (F#).
- [B.C.]**: Bassoon part, bass clef, key signature of one sharp (F#). Marked "Allegro". Includes fingerings (6, 4, 2, 6) and a key signature change to D major (F# and C#).

【譜例 2-2】 ベルリン筆写譜 Gloria冒頭部分

Allegro

Timpani

Clarini in D

Trombone

Oboe

Violin I

Violin II

Viola

Soprano

Alto

Tenor

Bass

B.C.

Allegro

4 6 6

さらに、自筆譜 A とウィーン・パート譜、クレムスミュンスター・パート譜では、オーボエはドレスデン筆写譜と同様だが、フルートはずっとヴァイオリンと同じ旋律を吹いている。簡単にされているのは、4 度もしくは 6 度の跳躍を十六分音符で 2 拍分繰り返す箇所、いずれも最初の音を四分音符でのばし、2 拍目は四分休符が当てられている【譜例 2-3】。

【譜例 2-3】 自筆譜A Gloria冒頭部分

The image displays a musical score for the beginning of the Gloria from Beethoven's Symphony No. 9. It consists of two systems of staves, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system includes staves for Corni (Horns), Flti (Flutes), and Ovi (Oboes). The second system includes staves for [Violin I], [Violin II], [Viola], and [B.C.] (Bassoon/Contrabass). The score is marked 'Allegro' at the bottom left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and dynamic markings. The bottom right of the score features a sequence of numbers: 6, 4, 2, 6, 6, 6, which likely represent fingerings or articulation points.

技術的にみれば、ベルリン筆写譜→ドレスデン筆写譜→自筆譜A（ウィーン・パート譜、クレムスミュンスター・パート譜）の順に難易度が上がっており、この順序を手稿譜の成立順と読み替えることも不可能ではなかろう。

1.3. クレド、サンクトゥス、アニュス・デイ

1.3.1. (?) 年稿の成立

ベルリン筆写譜、ヴィーン・パート譜、クレムスミュンスター・パート譜のクレド以降の楽章は、ニ長調のミサ曲¹²と共有している¹³。このニ長調ミサ曲は、ほとんどすべての楽章を他のミサ曲と共有しており¹⁴、筆写年代こそ1770年～1780年頃と推定されているが、共有ミサ曲との比較によって、現存する筆写譜の筆写年代と作曲年代には大きな隔たりがあると考えられる¹⁵。すなわち、クレド以降の楽章においては、ニ長調ミサ曲とト長調ミサ曲の筆写譜は、片方からもう片方へと、一方的に筆写されたのではなく、両者の共通の筆写元である手稿譜Zが存在していたと考えられ、そこから別々に筆写された異稿の関係にあると思われる。

ト長調のミサ曲であるにもかかわらず、ニ長調の楽章を借用するということは、一見奇妙にうつるかもしれないが、ハッセのミサ曲においては、ニ長調のミサ曲とヘ長調のミサ曲の間で楽章を共有することもおこなわれており、さほど珍しいことではない¹⁶。むしろ、別の調の楽章を使ってでも完全ミサ曲を仕上げなければならない何らかの事情が生じたのであろう¹⁷。

1.3.2. 1756年稿の成立

クレド以降の1756年稿は、自筆譜Bとドレスデン筆写譜に現存している。この項では、この2つの手稿譜を比較することによって、1756年稿をとりまく様々な問題を考える。

記された内容の比較をする前に、まずは手稿譜の形態に目を向けてみよう。自筆譜Bは3分冊になっており、24フォリオからなるグロリア、18フォリオからなるクレド、12フォリオからなるサンクトゥスとアニュス・デイで構成されている。いずれも第1フォリオrectoに楽章のタイトルや作曲者名とともに、「1756」とハッセの自筆で書かれている¹⁸。この1756というのは作曲年なのか演奏年なのか、これだけでは不明だが、ハッセの他のミサ曲の例からみて¹⁹、演奏年とみて間違いなさだろう。とはいえ、この手稿譜の場合は、作曲年もそれほど遠い年代だとは考えにくいので、おそらく1756年だと考えてよいのではないだろうか。

一方、ドレスデン筆写譜は、ラントマンの手稿譜研究から、ドレスデン宮廷のコピストであるシュレットナー (Schlettner, Matthäus) によって筆写されたことがわかっており、シュレットナーのドレスデン宮廷在職期が1756年～1792年であるため、1756年以前には筆写され得ない²⁰。

以上の状況から考えて、作曲年はともかく、書かれた年代については、ドレスデン筆写譜のほうが自筆譜Bよりも後である可能性が高い。

それでは、記された内容はどうか。自筆譜Bとドレスデン筆写譜とでは、本質的な違いは見られず、細かい食い違いは散見されるが、いずれもドレスデン筆写譜が筆写される際に、コピストの不注意から起こったミスだと考えられる²¹。

2. ト長調ミサ曲の成立過程

2.1. 自筆譜Aはミサプレヴィスか？

自筆譜Aは、キリエとグロリアが別々に綴じられている。ヴェルディ音楽院図書館では、両方をまとめて1つとして扱っているものの、同時に成立したとは言い切れない。というのも、キリエは第1フォリオrectoに「Kyrie a 4/con Strom¹¹: /di Giov: il Adolfo Hasse/ditto il Sassone/Dresda/1753」と記されており、実際の楽譜は第1フォリオversoから始まっている一方、グロリアは第1フォリオrectoから楽譜が書かれており、五線紙の一番上の段に「Gloria di Giov: Adolfo Hasse」と書かれているのみであり、キリエのほうがグロリアよりも、丁寧に書かれていて、明らかに譜面の体裁が整っており、同じ時期に書かれたものとは考えにくいからである。

1.1.および1.2.で検討したように、キリエはともかく、少なくともグロリアはベルリン筆写譜→ドレスデン筆写譜→自筆譜A（ヴィーン・パート譜、クレムスミュンスター・パート譜）の順に成立したと考えることができ、おそらくベルリン筆写譜の元となった自筆譜も存在したはずである。

従って、自筆譜Aのキリエとグロリアは同時に書かれたとは考えにくく、自筆譜Aが最初からミサ・プレヴィスとして存在したというよりは、別々の時期に書かれたものが、結果としてミサ・プレヴィスのように見えているにすぎないと考えるのが妥当であり、自筆譜Aのグロリアにいたっては、1753年に演奏されたものである保証すらないのである。

2.2. 完全ミサ曲としての成立と経過

上記のベルリン筆写譜の筆写元となったと思われる手稿譜Xは失われてしまっているもので、それがミサ・プレヴィスであったのか、完全ミサ曲であったのかは不明である。クレド以降は、ニ長調ミサ曲の元ともなった手稿譜から直接筆写されたことも考えられるからである。いずれにしても、ベルリン筆写譜が成立した時点で完全ミサ曲としてすでに成立したことはたしかであろう。

しかし、ベルリン筆写譜のすべての楽章が一番古い稿であるとはいえない。なぜなら、ベルリン筆写譜のすべての楽章が一番古いとすると、その次の稿であるドレスデン筆写譜が、自筆譜Aよりも先に成立したことになり、1756年稿のクレド以降の存在が不可能になるからである。2.1.で述べたように、自筆譜Aのキリエとグロリアが別々の時期に成立したことを思い起こしてみると、キリエのみ、自筆譜A→ベルリン筆写譜→ドレスデン筆写譜という順序であったと考えることができる²²。

完全ミサ曲の第2段階として考えられるのが、自筆譜Bの1756年稿である。しかし、この自筆譜はキリエを欠いている。自筆譜Bは3分冊になっていることから、キリエだけが失わ

れたと考えることも不可能ではないが、1753年稿のキリエがそのまま使われたために1756年稿のキリエの手稿譜が存在しないのだと考えたほうが、辻褄があう。これは、自筆譜Bのすべての楽章がト長調で書かれていることから裏付けられる。

では、自筆譜Bとドレスデン筆写譜はどちらの稿の方が古いのだろうか。ドレスデン筆写譜のグロリアの調をみると、Gloriaがニ長調、Gratiasがト長調、Qui tollisがハ短調、Quoniamがト長調、Cum Sanct以降がニ長調と、ニ長調とト長調との間を行ったり来たりしていることがわかる【図2】。つまり、このグロリアはト長調のキリエとニ長調のクレド以降を結びつける架け橋の役割を担っていたことになる。とすれば、グロリアもすべてニ長調で書かれた自筆譜Bのグロリアを、ト長調とニ長調の架け橋となっているドレスデン筆写譜のグロリアに、後から置き換えるということは、考えにくい。おそらく、急ごしらえの架け橋で既存のニ長調のクレド以降をつないで作った完全ミサ曲に違和感をおぼえたハッセが、1756年までにはどうにか、ト長調で始まりト長調で終わるミサ曲に仕上げようとして、クレド以降をト長調で新たに作曲し、ニ長調とト長調の混合であるドレスデン筆写譜の形でいったんは完成させたものの、練習やりハーサルで実際に音にしてみたときに、違和感が完全にはぬぐえず、急遽グロリアもト長調で作曲し直したのが結果的に自筆譜Bになったと考えられる。

このように考えれば、ドレスデン筆写譜において、古いグロリアと新しいクレド以降が同居している説明がつく。

【図2】 ト長調ミサ曲の構成
初期稿 (=c1753)

楽章	セクション	楽器編成	発想標語	調
キリエ	Kyrie I	Tim, 2Cla, Tromb, 2Ob, 2Vn, Va, [B.c.] (ベルリン)/2Ob, 2Vn, Va, [B.c.] (ドレスデン)/2Cor, 2Ob, 2Vn, Va, [B.c.] (自A, ヴィーン, クレムスミュンスター)	Adagio(ベルリン, 自A)/Grave(ドレスデン)	G
	Christe	2Ob, 2Vn, Va, [B.c.]	Allegretto	e
	Kyrie II	Tim, 2Cla, 2Ob, 2Vn, Va, [B.c.] (ベルリン)/2Ob, 2Vn, Va, [B.c.] (自A, ヴィーン, クレムスミュンスター, ドレスデン)	Alla breve Vivace(ベルリン)/・・・(ドレスデン, 自A)	G
グロリア	Gloria	Tim, 2Cla, 2Tromb, 2Ob, 2Vn, Va, [B.c.] (ベルリン, ヴィーン, クレムスミュンスター)/2Cor, 2Fl, 2Ob, 2Vn, Va, [B.c.] (自A, ドレスデン)	Allegro	D
	Gratias	2Ob, 2Vn, Va, [B.c.] (ベルリン)/2Fl, 2Ob, 2Vn, Va, [B.c.] (自A, ヴィーン, クレムスミュンスター, ドレスデン)	Andante(ベルリン, ドレスデン)/Andante ma poco(自A, ヴィーン, クレムスミュンスター)	G
	Qui tollis	2Ob, 2Vn, Va, [B.c.]	Lento	c
	Quoniam	2Ob, 2Vn, Va, [B.c.]	Allegro con Spirito(ベルリン, クレムスミュンスター)/Allegro e con spirito(自A, ヴィーン)	G
	Cum Sanct	2Ob, 2Vn, Va, [B.c.]	Andante	D
	Amen	Tim, 2Cla, 2Tromb, 2Ob, 2Vn, Va, [B.c.] (ベルリン)/2Cor, 2Ob, 2Vn, Va, [B.c.] (ドレスデン)	Presto	D
クレド	Credo	Tim, 2Cla, 2Tromb, 2Ob, 2Vn, Va, [B.c.] (ベルリン)/2Cor, 2Ob, 2Vn, Va, [B.c.] (ヴィーン, クレムスミュンスター)	Allegro	D
	Crucifixus	2Ob, 2Vn, Va, [B.c.] (ベルリン)/2Vn, Va, [B.c.] (ヴィーン, クレムスミュンスター)	Lento	d
	Et incarnatus	2Ob, 2Vn, Va, [B.c.]	Grave	A
	Et resurrexit	Tim, 2Cla, 2Tromb, 2Ob, 2Vn, Va, [B.c.]	Allegro	G
サンクトゥス	Sanctus	Tim, 2Cla, 2Tromb, 2Ob, 2Vn, Va, [B.c.]	Andante--Allegro	D
	Benedictus	2Vn, Va, [B.c.]	Lento	h
	[Osanna]	Tim, 2Cla, 2Tromb, 2Ob, 2Vn, Va, [B.c.]	Allegro	D
アニュス・デイ	Agnus Dei	2Vn, Va, [B.c.]	Tempo di giusto	D
	Dona nobis*	Tim, 2Cla, 2Tromb, 2Ob, 2Vn, Va, [B.c.]	Presto(ベルリン)/---(ヴィーン, クレムスミュンスター)	D

* ベルリン筆写譜は、Amenの旋律に歌詞だけDona nobisに替えたもの、ヴィーン・パート譜とクレムスミュンスター・パート譜は、共有しているニ長調ミサ曲 (D-Dlb: Mus 2477-D-50) と同一。

**ベルリン：ベルリン筆写譜、ドレスデン：ドレスデン筆写譜、自A：自筆譜A、自B：自筆譜B、ヴィーン：ヴィーン・パート譜、クレムスミュンスター：クレムスミュンスター・パート譜

***Tim: Timpani, Cla: Clarino, Tromb: Tromba, Ob: Oboe, Cor: Corno, Fl: Flauto, Vn: Violino, Va: Viola, B.c.: 通奏低音

後期稿 (=1756)

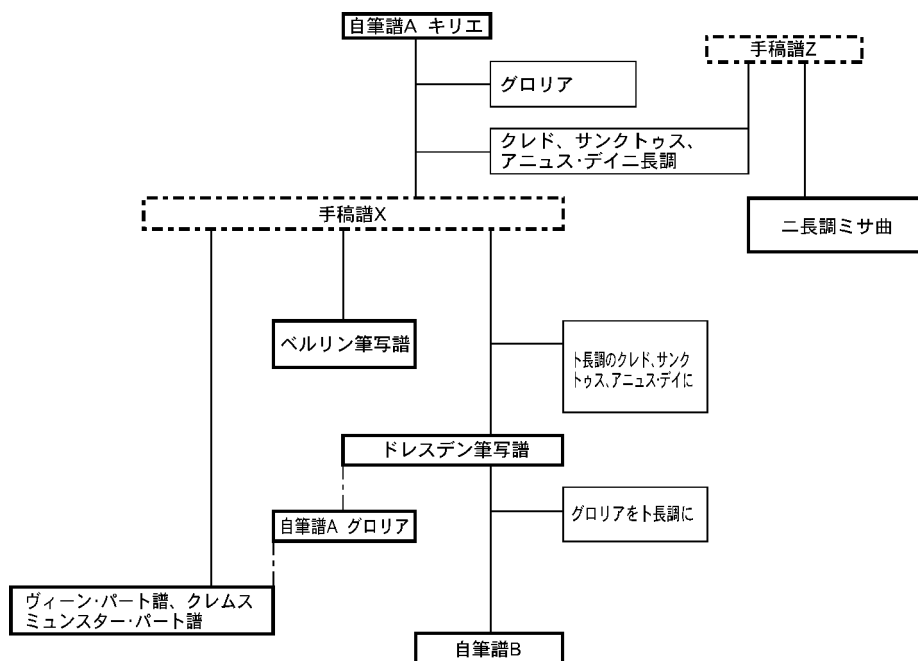
楽章	セクション	楽器編成	発想標語	調
グロリア	Gloria	2Cor, 2Ob, 2Vn, Va, [Bc]	Allegro	G
	Qui tollis	2Ob, 2Vn, Va, [Bc]	Larghetto	d
	Quoniam	2Cor, 2Ob, 2Vn, Va, [Bc]	—	F
	Cum sancto	2Cor, 2Ob, 2Vn, Va, [Bc]	Largo	d → G
クレド	Credo	2Cor, 2Ob, 2Vn, Va, [Bc]	Allegro assai	G
	Crucifixus	2Vn, Va, [Bc]	Lento	d
	Et resurrexit	2Cor, 2Ob, 2Vn, Va, [Bc]	Allegro	G
サンクトゥス	Sanctus	2Cor, 2Ob, 2Vn, Va, [Bc]	Grave	G
	Pleni sunt	2Cor, 2Ob, 2Vn, Va, [Bc]	Andante	G
	Benedictus	2Cor, 2Ob, 2Vn, Va, [Bc]	Andante, ma non troppo (自Bのみ)	G
アニウス・デイ	Agnus Dei	2Cor, 2Vn, Va, [Bc]	Largo	G

まとめ

ト長調ミサ曲は、1753年のキリエ（自筆譜A）から出発し、それを完全ミサ曲に仕立て直す必要ができた際に、急速、ニ長調ミサ曲のクレド、サンクトゥス、アニウス・デイを接続すべく、ト長調とニ長調を混ぜ合わせたグロリアが作られた。おそらく、この時点で自筆譜Xが作成され、のちに失われたものと思われる。この完全ミサ曲の演奏機会が、なんらかの晴れがましいミサが執り行われた際のものであったということが、ティンパニとトランペットを付け加えた編成（ベルリン筆写譜、ヴィーン・パート譜、クレムスミュンスター・パート譜）から察せられる²³。

このミサ曲が、次に日の目を見るのは1756年である。このときは前回ほど派手な機会ではなかったらしく、ティンパニやトランペットは編成に加えられていない。この時点では、ニ長調ミサ曲と共有していたクレド、サンクトゥス、アニウス・デイは破棄され、ト長調で新たに書き直された。ト長調とニ長調の混合であったグロリアは、当初はそのまま残された。この状態がドレスデン筆写譜である。ここで、練習なり、リハーサルなり、あるいは本番とは別の機会の演奏がおこなわれ、それを聴いたハッセは、グロリアもすべて書き直す決心をしたのであろう。1756と書かれた自筆譜Bのグロリアは、このようにして成立したものと思われる。この1756年の演奏の際には、キリエには問題がなかったため、1753年稿をそのまま使用したのだろう。また、自筆譜Aのグロリアは、ドレスデン筆写譜の状態での演奏を聴いたあと、若干の手直しを試みた結果ではなかろうか。手直し程度では満足できなかったがゆえに、自筆譜Bのグロリア（ト長調）が世におくり出されることとなったのである【図3】。

【図3】 ト長調ミサ曲相関図



このようにみえてくると、わずか10フォリオのキリエから出発したト長調ミサ曲が、「完全」なミサ曲になるまでには、多くの試行錯誤があり、その跡がそこかしこに残されていることがわかる。

ハッセの「改訂」されたミサ曲は、後期につくられたものが多い。いわゆる後期三部作と言われる、変ホ長調ミサ曲、二長調ミサ曲（M3の改訂稿）、ト短調ミサ曲のうち、変ホ長調ミサ曲と二長調ミサ曲は、以前の作品を改訂したもので、それぞれ1779年、1780年に書かれている。また、M8のヘ長調ミサ曲も複雑な過程を経て改訂されているが、これらも1770～1780年代である。

演奏環境の変更に合わせるためだけでなく、作品の質の向上のために改訂をおこなうということにハッセの意識が向くようになるのは、ドレスデンの宮廷楽長の職を解かれ、さらにヴィーンでの生活もやめ、ヴェネツィアに移った1770年代以降に多いことは間違いないが、その萌芽は1750年代にすでにみられる。つまり、1750年代にはすでに、「改訂をする」というハッセ自身の意識が芽生えていたと考えられる。ト長調ミサ曲の改訂には、演奏機会の違いだけでなく、作品そのものの質の向上をも目指していたことがうかがわれるが、それは、たとえば、音楽の一部を数小節単位で削除したり、逆に付け加えたり、いくつかの音を変更したりという、楽曲の細部にまでは及んでいない。そのようなこだわりをみせるのは、やはり1770年代以降なのである。

なお、今回は、手稿譜から読み取れることだけを対象としたため、演奏機会やその上演環境などを資料から跡づける調査は、今後の課題としたい。

註

- 1 Müller, Walther. *J. A. Hasse als Kirchenkomponist*, Reprint ed. Wiesbaden: Martin Sändig, 1973 (Leipzig 1911). ミュラーの主題目録でつけられた番号は、「M9」といった形で現在でも使用されているため、本稿でもそれを踏襲する。
- 2 ベルリン国立図書館 (D-Bsb) 所蔵 (Mus. ms. 9484)
- 3 オーストリア国立図書館 (A-Wn) 所蔵 (Mus Hs. 17.320)
- 4 クレムスミュンスター修道院 (A-KR) 所蔵 (Fasc. 38, No. 97)
- 5 自筆譜A：ヴェルディ音楽院図書館 (I-Mc) 所蔵 (M. S. M. S. 139-5/6)、自筆譜B：ヴェルディ音楽院図書館所蔵 (M. S. M. S. 140-2/3/4)。なお、自筆譜再発見の経緯の詳細については、Hansell, Sven Hostrup. *The Solo Cantata, Motets, and Antiphons of Johann Adolf Hasse*, Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International, 1966. pp. 473-475. を参照のこと。
- 6 ザクセン州立＝大学図書館 (D-DI) 所蔵 (Mus.2477-D-43)。以降、ドレスデン筆写譜と称す。
- 7 自筆譜A、ベルリン筆写譜 (ヴィーン・パート譜、クレムスミュンスター・パート譜)、ドレスデン筆写譜のグロリアは、ほぼ同一のものである。
- 8 手稿譜にはCornoと記載されている。
- 9 手稿譜にはClarinoと記載されている。
- 10 Gloria: 7～8小節、66～67小節、71小節、Gratias: 66～67小節、87小節。
- 11 Gloria: 36小節、48小節、52小節。
- 12 ザクセン州立＝大学図書館 (Mus. 2477-D-50) のみにて現存。
- 13 本稿では、「共有」という言葉を、「異なるミサ曲において、主題や旋律、和声構造や楽曲規模などの共通点を多くもつ楽章またはセクション」という意味において用いる。借用という言葉を用いないのは、ハッセの場合、一方的な借用ではなく、両者が互いに影響しあっていることが多数みられるからである。
- 14 Christeおよびグロリアを別のニ長調ミサ曲 (M3)、クレド、サンクトゥス、アニュス・デイをト長調ミサ曲と共有している。
- 15 詳細な比較分析結果については、大河内文恵『J. A. ハッセのミサ曲における改訂と成立に関する研究』コンテンツワークス、2006年 (BookPark、東京芸術大学大学院音楽研究科博士論文ライブラリー)：pp. 66-74を参照。これにより、ト長調ミサ曲のうち、自筆譜が現存しない部分は、他のミサ曲との共有によって成り立っていることがわかる。
- 16 大河内2006：pp. 35-40を参照。

- 17 なお、Dona nobisはベルリン筆写譜では、Amenを歌詞のみ付け替えて、そのまま使用する形をとっているが、ヴィーン・パート譜とクレムスミュンスター・パート譜では、新たに作曲されたものである。このDona nobisがどこに由来するものかは不明である。
- 18 たとえば、グロリアの第1 フォリオrectoには「Gloria/a Quattro/con Strom¹¹: /di Giov: Adolfo Hasses/detto il Sassone/1756/Dresda」と記されている。
- 19 ニ長調ミサ曲（M3）では、初期稿は1750年頃～1765年頃よりも前に作曲されたことがわかっているが、後期稿には1780と記されており、筆跡の特徴からみてその時期に書かれたものと判断することができる。
- 20 Landmann, Ortrun. *Katalog der Dresdener Hasse, Musikhandschrift: die handschriftlich überlieferten Kompositionen von Johann Adolf Hasse (1699-1783) in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden*, ed. by RISM-Arbeitsgruppe Deutschland e. V. und der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. München: Saur, 1999. なお、この筆写譜にはブズ（Buz, Tobias）の名前も挙げられているが、彼はごく一部を筆写したのみで、大部分はシュレットナーによるものである。
- 21 たとえば、トリルが落ちていたり、音の写し間違いなど。
- 22 1753年の演奏は、おそらく完全ミサ曲でおこなわれたと思われる。ハッセのミサ曲の中で、年号が振られているのはすべて完全ミサ曲であること、自筆譜AのタイトルページにDresda(=ドレスデン)と書かれており、カトリックであるドレスデンで演奏するには完全ミサ曲である必要があったことがその理由である。
- 23 とはいえ、この3つの筆写譜が、演奏と同時期に筆写されたのか、演奏後ある程度の時間が経ってからなされたのかは不明である。

The formation Process of J. A. Hasse's Mass in G major

OKOUCHI Fumie

This article aims to reveal the complicated process of how the mass in G major was composed by Johann Adolf Hasse (1699–1783). From the Comparative analysis between 6 manuscripts, the following hypothesis can be proposed. Mass in G major was completed first by adding Credo, Sanctus, Agnus-Dei in D major and Gloria in D major and G major that connects Kyrie and Credo, to Kyrie autograph of 1753. This process is expressed in the Berlin copy, Wien parts and Kremsmünster patrs. However Hasse who felt uncomfortable that the Mass in G major finish in D major, recomposed Credo, Sanctus, and Agnus-Dei in G major. This is reflected in the Dresden copy. In addition, Hasse recomposed Gloria in G major. There are autographs of Gloria, Credo, Sanctus, and Agnus-Dei in G major with signatures of 1756.

Thus Hasse, started from Kyrie, he went through many trial and errors to complete Mass and the track is marked in various manuscripts. In 1750s, while Hasse was still busy as a Kapellmeister, he already had the awareness to “revise” his works. This fact would trigger us to modify the image of composer in mid 18th century.