

# J. A. ハッセにとって完全ミサ曲とは

— 変ホ長調ミサ曲 (M6)<sup>1</sup>を例にして —

大河内 文 恵

## はじめに

18世紀の人気オペラ作曲家、およびドレスデンの宮廷楽長として活躍したことで知られるヨハン・アドルフ・ハッセ Johann Adolf Hasse (1699-1783) は、彼が1730年から1763年まで仕えたザクセン選帝侯でありポーランド王も兼任していたフリードリヒ・アウグスト2世 Friedrich August II (1696-1763) (ポーランド王としてはアウグスト3世 August III) および妃マリア・ヨゼファ Maria Josepha (1699-1757) がカトリック信仰者であったことから、15作品もの完全ミサ曲を残している<sup>2</sup>。この中で、自筆のタイトルページが遺されている10作品のうち、「完全ミサ曲 *messa intiera*」と明記されているのは、変ホ長調ミサ曲のみである。他のミサ曲においてタイトルに「完全ミサ曲」と銘打っていないのは、あまりにも当然で取って書かなかつたため、あるいは「完全ミサ曲」という意識がなく、結果として完全ミサ曲になったにすぎないことによるものと推測することができるがそのどちらかはタイトルページを見ただけでは判断できない。ハッセにとって「完全ミサ曲」とはどのようなものであったのか、変ホ長調ミサ曲に遺されている8種類の手稿譜を検証することによって、明らかにしていきたい。

## 1. 資料状況

変ホ長調ミサ曲について最初に言及した文献は、ミュラー著『教会音楽作曲家としてのJ.A. ハッセ』<sup>3</sup>である。巻末の主題目録では、オーストリア国立図書館所蔵のパート譜(以下、ウィーン・パート譜と称す)<sup>4</sup>、ベルリン国立図書館所蔵の筆写スコア(以下、ベルリン筆写譜と称す)<sup>5</sup>、現在はザクセン州立=大学図書館所蔵されているグロリアのみの筆写スコア(以下、筆写譜aと称す)<sup>6</sup>とクレドの自筆スコア<sup>7</sup>、オーストリア国立図書館所蔵の自筆断片(スコア、以下、自筆断片Cと称す)<sup>8</sup>が挙げられ、第6番目のミサ曲として掲載されている。列举されている資料のうち、ウィーン・パート譜とベルリン筆写譜、自筆断片Cは現在の資料番号と一致しているが、ミュラーが参照した時点では、現在のザクセン州立=大学図書館ではなく、王の私的音楽コレクションに所蔵されており、資料番号が現在とは異なっている資料が2点

ある。Mus. A144bと記載されているグロリアのみの筆写譜スコアは、現在のMus. 2477-D-1 (筆写譜 a) であると同定されている<sup>9</sup>。一方、Mus. A144と記載されているクレドの自筆スコアについてラントマンのカタログ<sup>10</sup>では該当する手稿譜が記載されていないが、王の私的音楽コレクションにかつてに所蔵されており、現在では他の楽章とともに「完全ミサ曲」の一部とされているクレドの自筆譜 (Mus. 2477-D-2-3) であると筆者は考えている。

変ホ長調ミサ曲の手稿譜は、1965年にヴェルディ音楽院図書館において自筆を含む手稿譜 (スコア、以下、手稿譜 B と称す) が発見され<sup>11</sup>、現在では、ザクセン州立=大学図書館のほぼ自筆のスコア (以下、自筆譜 A と称す)<sup>12</sup>、クレドからアニヌス・デイまでの筆写スコア (以下、筆写譜 b と称す)<sup>13</sup>、筆写パート譜 (以下、ドレスデン・パート譜と称す)<sup>14</sup>の存在が確認されている。また、このミサ曲にはモテットが含まれているとされており、ヴィーン・パート譜と手稿譜 B にいずれも筆写の形で遺されているが、自筆譜に関しては、1945年まではザクセン州立=大学図書館に所蔵されていたものの、現在は消失している<sup>15</sup>。変ホ長調ミサ曲の各楽章ごとの資料状況を【表 1】に示す。

【表 1】 変ホ長調ミサ曲の資料状況

	資料番号	キリエ	グロリア	クレド	モテット	サンクトゥス	アニヌス・デイ
自筆譜 A	Mus. 2477-D-2-1/2/3/4	第1フォリオ (表紙+verso) は自筆でない	自筆	自筆	/	自筆	自筆
手稿譜 B	M. S. M. S. 140-5/6/7	/	○	/	○	自筆	自筆
自筆断片 C	Mus Hs. 18359	第1フォリオ (表紙+verso) のみ	/	/	/	/	/
筆写譜 a	Mus. 2477-D-1 (旧: 144 b)	/	○	/	/	/	/
筆写譜 b	Mus. 2477-D-511	/	/	○	/	○	○
ベルリン筆写譜	Mus. Ms. 9486	○	○	○	/	○	○
ドレスデン・パート譜	Mus. 2477-D-53-1/2/3/4/5	○	○	○	/	○	○
ヴィーン・パート譜	Mus Hs. 17.324	○	○	○	○	○	○
モテット自筆譜	Mus. 2477-E-40	/	/	/	消失	/	/

筆写資料が現存するものは○印で、自筆の手稿譜には「自筆」と記した。

ニューグローヴ音楽事典第2版のJ. A. ハッセ項目の作品表には、新たに発見された手稿譜も含めてこれらすべてが記載されており、「初期稿も知られている earlier version also known」と改訂の度合いが述べられている。しかし、キリエの冒頭以外はまったく別のミサ曲であると考えざるを得ないほど完全に異なる楽曲であるニ長調ミサ曲 (M3) にも、「初期稿も知られている」と記載されている<sup>16</sup>。変ホ長調ミサ曲にも改訂は見られるものの、「同じ」

ミサ曲であると同定しうる程度の相違でありレベルのはなはだしく異なる改訂に同じ表現を用いるべきでないことは指摘しておきたい。そのほか、後述するように、変ホ長調ミサ曲はザクセン選帝侯妃に献呈されているのだが、献呈された手稿譜はどれなのか、また、この変ホ長調のミサ曲の「初期稿」はどの手稿譜で、完成稿はどれなのか、さらに、全楽章が揃っていない手稿譜はどのような位置づけるべきなのか、このミサ曲に含まれるとされているモテットはミサ楽章とどう関係するかなど、資料状況をみただけでも、次々と疑問が浮かぶ。本稿は、現存する資料を突き合わせることによって、これらの問題への解決の糸口を見つけようとするものである。

## 2. 各手稿譜の特徴および、稿比較の結果

### 2.1. 自筆譜A

自筆譜Aは、モテットを除くすべての楽章が揃った手稿譜で、本来なら最も頼りにすべき資料であるが、非常に保存状態が悪く、汚れのために読み取りが困難であったり、逆に薄くなって五線もろとも飛んでしまっている箇所があり、この資料のみから判別することが困難な箇所も随所に見られる。大部分はハッセの自筆であるが、タイトルページおよび譜面の最初のページである第1フォルオのみが自筆ではなく、ドレスデンのコピストによる筆写である。これと同一内容が自筆で書かれたものが、オーストリア国立図書館に自筆断片Cとして保管されている<sup>17</sup>。自筆断片Cのタイトルページには、Messa intiera/per Clementissimo Comando/di Sua Alt<sup>za</sup>: Ser<sup>ma</sup>: Elektorale di Sassonia/composta/da Giov<sup>ni</sup>: Adolfo Hasse./1779/originales (筆者訳：ザクセン選帝侯妃殿下のご寛容なる御命による完全ミサ曲、ジョヴァンニ・アドルフ・ハッセが1779年に作曲。オリジナル) と記されている<sup>18</sup>。ここで注目すべきは、「完全ミサ曲」と謳われていることである。たとえ結果的に完全ミサ曲となっている楽曲が多数存在しているとしても、「完全ミサ曲」とはっきり宣言されている唯一の作品であるということは、彼のミサ曲創作を考える上で重要な鍵となることは間違いなく、現在は自筆断片Cとして離れているとはいえ、自筆で書かれたタイトルページが存在しているということは、作曲者自身に「完全ミサ曲」への志向があったことを裏付ける証拠となろう。

楽章によって、ザクセン州立=大学図書館より以前に所蔵されていた場所が異なるのもこの手稿譜の特徴である。キリエ、グロリア、サンクトゥス、アニュス・デイはカトリック宮廷教会、クレドのみが王の私的音楽コレクションに所蔵されていた。作曲者自身が「完全ミサ曲」と見做していたとしても、後世にはそのように扱われてはいなかった可能性をここから指摘することができ、このミサ曲におけるクレドの特異性も浮かび上がってくる。すなわち、手稿譜Bで、クレドの代わりにモテットが記されていることから、演奏される際に必ず

しもクレドは必要とされなかったとも考えられるからである。

また、グロリア以降の楽章はすべて縦長に紙が使用されているのに対して、キリエのみ横長に紙が使用されており、すべての楽章が同時期に書かれてはいないということを暗示している。

次に、自筆譜Aの譜面から読み取れる特徴を挙げたい。まず1点目は、自筆譜Aは自筆で書かれているものの、作曲譜ではないということである。キリエからアニユス・デイまでの膨大な楽譜の中に、変更を加えた形跡が1つも見当たらないというのは、ハッセの作曲譜においては考えにくいことである。また、手稿譜Bと比べると、譜割りが的確になされており、五線紙の右端が余ったり、逆に足りなくなって五線を手書きで書き足して記入するといったことも見られないことから、浄書譜であると考えるのが妥当である。

ここで、別の手稿譜を筆写したものであると推測できる具体例を挙げる。グロリアのDomine Deusの65小節目には、第2オーボエを書くべき五線に、すぐ下の段の第1ヴァイオリンの旋律を書いてしまい、それを斜線で消した上で、正しい音符（この場合は全休符）を記している。また、Qui tollisの42小節目は第27フォルオの冒頭に当たるのだが、テノールの声部の欄外にTuttiとの書き込みがされた後、斜線で消されている【譜例1】。この直前の第26フォルオの2小節目から始まる旋律が、ちょうどTuttiで開始されており、おそらくそこと間違ったのであろう。

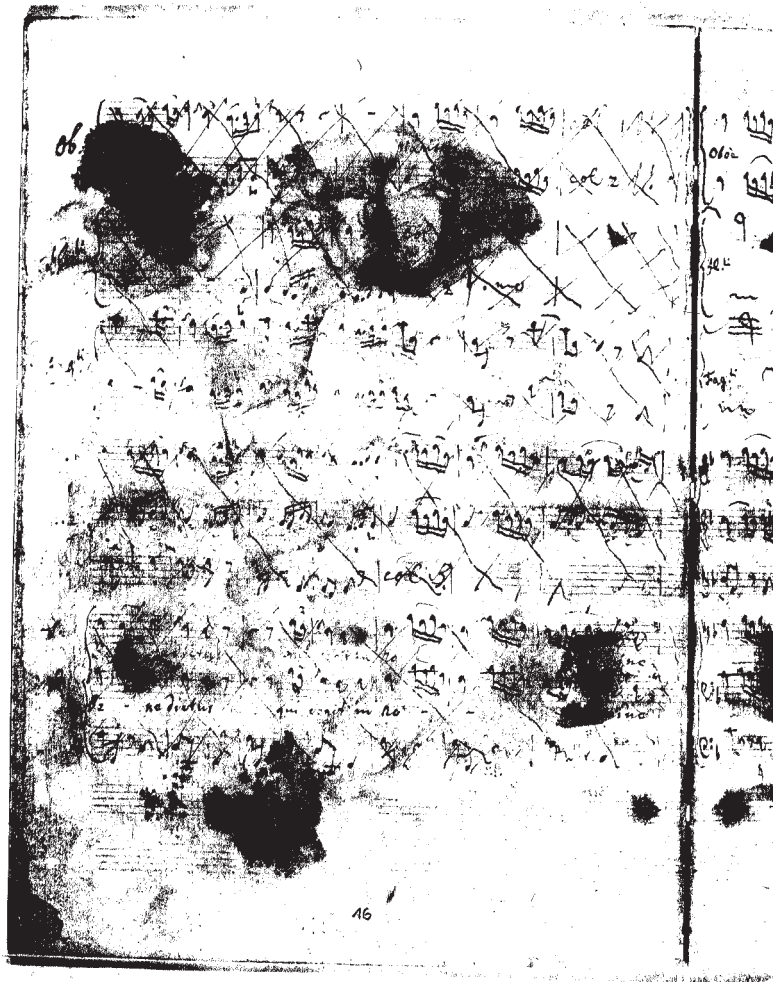
#### 【譜例1】 自筆譜A Qui tollis 42-45小節



クレドのEt in carnatusの最後の部分にあたる第11フォルオは、それまでの倍の小節を詰め込み、第11フォルオrectoでEt in carnatusを書き終えようとする意図がうかがえる。これは、あらかじめ曲の終わりまでの小節数がわかった上で、区切りのよいところで書き終えようとしたためであると考えられる。

サンクトゥスのBenedictusでは、第8フォルオrecto全体が斜線で消されている【譜例2】。斜線の下にうかがえる楽譜から、直前の第7フォルオrectoをすべて書き写してから、間違いに気づいたと考えられる。第7フォルオversoの最後の小節の続きは、第8フォルオversoにきちんとつながっており、結果的には問題ないが、これも何かを見ながら書き写した証左となろう。

【譜例2】 自筆譜A Benedictus 第8フォルオ



## 2.2. 手稿譜B

手稿譜Bはコピストによって筆写されたグロリアおよびモテットと、自筆で書かれたサンクトゥス、アニュス・デイから構成されている。グロリアとモテットのコピストの筆跡を見ると、1783年に作曲されたハッセ最後の作品であるト短調ミサ曲<sup>19</sup>の、パリ手稿譜およびミラノ手稿譜のコピストの筆跡と酷似している。このパリ手稿譜は、キリエからクレドまでがハッセの自筆で、サンクトゥスとアニュス・デイはコピストによる筆写である。これとは逆に、ミラノ手稿譜はサンクトゥスとアニュス・デイが自筆で書かれており、キリエからクレドまではコピストによる筆写である。これらの筆写部分はラントマンのカタログにおいて「ヴェネツィアのコピスト」として挙げられているコピストの筆跡に酷似しており、手稿譜Bのコピストも「ヴェネツィアのコピスト」であると考えられる。1つのミサ曲の自筆譜の半分を自筆のまま残し、残りをコピストに筆写させるというのは、いささか奇異にみえるが、その先触れが手稿譜Bにみられるともいえる。

手稿譜Bの筆写部分では、自筆譜Aとの大きな違いは見られず、大半がスラーや通奏低音の数字が落ちているといった単純な筆写ミスによるものである。また、グロリア楽章は、自筆譜Aから直接筆写されたと考えられる。それは、自筆譜Aと手稿譜Bとで、グロリアの第16フォリオrectoまで小節線の割り振りが完全に一致していることからみて明らかである。

手稿譜Bの自筆部分に目を転じてみよう。サンクトゥスとアニュス・デイを他の手稿譜と比較してみると、手稿譜Bの特異性が浮かび上がる。まず第1に、書き直し跡の多さが挙げられる。たとえば、サンクトゥス冒頭セクションにおいては、10から12小節目の第2ヴァイオリン・パートや、16小節目のバス声部、18小節目の第2ヴァイオリン・パートに、いったん書いたものを削り、その上に書き直した跡が見られる。また、Pleni suntの最後の小節は、第6フォリオversoの右端に、手書きで五線を書き足して記されている【譜例3】。作曲して五線が足りなくなったの窮余の策と考えられ、手稿譜Bのサンクトゥスが作曲譜であることを示唆している。また、サンクトゥス終結部のHosannaのセクションでは、17から18小節目の第1ホルン【譜例4】、20小節目のティンパニに書き直しが見られる。これらはいずれも削って書き直したのではなく、斜線で消してあるために、前に書かれたものが読み取れる。前者は第2ホルンのパートを第1ホルンに書き足してしまったため、後者は一段下の第1ホルンのパートを書き込んでしまったための訂正である。前者はおそらく、夢中になって書いているうちに、第1ホルンと第2ホルンとで段を分けていることを忘れてしまったためと思われる。後者はちょうど新しいフォリオに移ったところで、段を間違えたのだろう。

【譜例3】手稿譜B Pleni sunt

Handwritten musical score for 'Pleni sunt' by J.A. Hasse, page 5. The score is written on ten staves. The top staves are for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the bottom staves are for instruments (Flute, Oboe, Violin, Viola, Cello, Bass). The lyrics are: *pleni sunt caelus et terra gloria tua. Gloria in excelsis deo. Gloria in excelsis deo. Gloria in excelsis deo. Gloria in excelsis deo.* The score includes dynamic markings such as *piu*, *for*, and *for*. A circular stamp is visible on the second staff. The page number '5' is in the top right corner. At the bottom right, there is a note: *Signa Benedictus dopo l' Elevazione*.

【譜例4】手稿譜B Hosanna 9-19小節

Handwritten musical score for 'Hosanna' by J.A. Hasse, measures 9-19. The score is written on ten staves. The top staves are for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the bottom staves are for instruments (Flute, Oboe, Violin, Viola, Cello, Bass). The lyrics are: *Hosanna in excelsis deo. Hosanna in excelsis deo. Hosanna in excelsis deo. Hosanna in excelsis deo.* The score includes dynamic markings such as *piu*, *for*, and *for*. A circular stamp is visible on the second staff. The page number '14' is in the top right corner.

アニェス・デイの冒頭セクションでは、14小節目の次の小節がすべて、細かい縦線で消されている【譜例5】。このセクションはソプラノとアルトによる二重唱で始まり、その後4声のトゥッチェとなるのだが、筆写譜Bではアルトのパートをソプラノ記号にし、アルト音域でソロ・パートを記入している。細かい縦線で消されているのは、まさにこの「アルトの段にソプラノ記号で書かれたアルト・ソロ」の直前なのである。細かい縦線をかいくぐると、第1ヴァイオリンだけがすでに書かれており、まさに作曲の経過が垣間見える。

### 【譜例5】手稿譜B Agnus Dei

A handwritten musical score for the Agnus Dei movement. The score is written on ten staves. The top two staves are for Soprano and Alto, with lyrics written below the notes. The lyrics include "Agnus Dei qui tollis", "qui tollis", "qui tollis", "qui tollis", "qui tollis", "qui tollis", "qui tollis", "qui tollis", "qui tollis", "qui tollis". The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamics. There are some markings on the staves that appear to be crossed out or corrected.

アニェス・デイの最後には、終止線の後ろにLaus Deo et Beate Maira simpliciter Virginiと書き込まれている<sup>20</sup>。これは、ハッセが宗教音楽作品の最後に作品の終了とともに書き記すもので、ここで作品が完結していることを示す。このことから、手稿譜Bのサンクトゥスとアニェス・デイは、当初これだけで独立したミサ楽章として作曲されたものと考えられる。

### 2.3. 筆写譜 a

筆写譜 a はミュラーの主題目録で言及され、グロリアのインチピトはここから採られている。現在はザクセン州立=大学図書館所蔵だが、以前には王の私的音楽コレクションに含まれていた。ラントマンによると、コピストはフンケ Funke Christian Friedrich で、筆写年代は1780年頃とされている。これだけを見れば、1779年より後に筆写されたように見えるが、



他の筆写譜と比較すると、異なる展開となった。

グロリアは、この筆写譜 a のほかに、自筆譜 A、手稿譜 B、ウィーン・パート譜、ドレスデン・パート譜の計 5 種類の手稿譜が現存している。それらを比較すると、筆写譜 a の特異性が際立っていることがわかる。まず、クレド冒頭セクションでは、筆写譜 a とドレスデン・パート譜のみ楽器編成にフルートが加わっている<sup>21</sup>。

また、Qui tollisの冒頭の発想標語は、自筆譜 A、手稿譜 B、ベルリン筆写譜、ウィーン・パート譜では Grave, con espressione maestoso となっているのに対し、筆写譜 a とドレスデン・パート譜は Grave, e con espressione のみである。同様に、Quoniam でも、自筆譜 A、手稿譜 B、ベルリン筆写譜、ウィーン・パート譜では Molto Allegro con spirito staccato となっているのに対し、筆写譜 a とドレスデン・パート譜は Molto Allegro con spirito のみである。さらに、Cum Sancto では、自筆譜 A、手稿譜 B、ベルリン筆写譜、ウィーン・パート譜では Tempo risoluto, ma non troppo presto となっているのに対し、筆写譜 a とドレスデン・パート譜は Risoluto, ma non troppo presto のみである。このように、筆写譜 a とドレスデン・パート譜には近似性が見られること、後になればなるほど発想標語を増やしていくというハッセの特質を考え合わせると、筆写譜 a は他の手稿譜よりも前に作成されたものであり、筆写譜 a をパート譜に起こしたのがドレスデン・パート譜であるといえよう。

発想標語以外の面にも目を向けてみよう。筆写譜 a の特殊性は至るところに見られるが、その多くは、トリルの有無や楽譜の書き方の違い、指示の仕方など、演奏上はとても重要であるものの、音楽内容に大きな変更を迫るものではない。ただし、以下の 4 箇所は音楽的な変更と思われる。Quoniam の 29 小節目のヴィオラの旋律は、筆写譜 a では d'd'd'd'c'c' となっているが、他では d'd'c'c'c'c' となっている【譜例 6-1、6-2】。筆写譜 a の旋律は第 2 ヴァイオリンの f'f'f'f'e'e' という旋律の 3 度下を重ねているため、一見問題がないようだが、通奏低音に付けられた数字と合っていない。これは筆写譜 a での間違いが後に訂正されたものと思われる。また、Quoniam の 62 小節をみると、筆写譜 a では、すべての楽器が c' を弾いている瞬間にヴィオラだけが d' になっているという誤りが、他の手稿譜では c' に直されている。

さらに、Cum Sancto は、筆写譜 a とドレスデン・パート譜では、二分音符 2 拍分を 1 小節としているが、他の手稿譜では、二分音符 4 拍分を 1 小節としている。息の長いフーガ旋律を細切れではなく、見た目にも旋律の性質に相応しい形に書き換えたものと思われる。また、Cum Sancto の 69 小節で、筆写譜 a とドレスデン・パート譜では第 1 ヴァイオリンと同一であったが、他の手稿譜では、第 2 オーボエと合わせた独自の旋律になっている。

このようにみえてくると、筆写譜 a はグロリアのみの独立した楽章として、当初なんらかの元になる手稿譜から筆写され、のちに自筆譜 A に組み入れられる際に、変更が組み入れられたものと思われる。つまり、筆写譜 a は変ホ長調ミサ曲の前の稿としてみなすことができ、グロリアに関しては、筆写譜 a からドレスデン・パート譜が作成されたと考えられる。

【譜例 6-1】筆写譜 a Quoniam 28-30 小節

Horn in F

Oboe

Violin I

Violin II

Viola

Soprano  
Do mi nus, tu so lus Al ti ssi mus

Bass

6 6 7  
5 4 3

【譜例 6-2】手稿譜 B Quoniam 28-30 小節

Horn in F 1

Horn in F 2

Oboe 1

Oboe 2

Violin I

Violin II

Viola

Soprano  
Do ni nus, tu so lus Al ti ssi mus

Bass

6 6 7  
5 4 3

#### 2.4. 筆写譜 b とベルリン筆写譜

筆写譜 b は、現在はザクセン州立=大学図書館所蔵だが、以前にはドライシヒ・ジングアカデミーに所蔵されていた。ラントマンによると、ドレスデンのコピストによって筆写されたもので、筆写年代は19世紀初頭と推測されている。

一方、ベルリン筆写譜は、ベルリン国立図書館に所蔵されているということのみが知られており、それ以上の情報はこれまでない。ベルリン国立図書館には、ハッセのミサ曲の筆写譜が数多く所蔵されているものの、その来歴など詳しいことはわかっていなかった。

筆写譜 b もベルリン筆写譜もおそらく自筆譜 A から筆写されたと推測され、ごくわずかな写し間違いを除けば、ほぼ自筆譜 A と同内容である。Et in carnatus に、筆写譜 b とベルリン筆写譜が自筆譜 A から筆写されたことを示唆する箇所がある。22小節目からそれまでなかったホルンが追加されるのだが、筆写譜 b もベルリン筆写譜も、まるでその瞬間まで気づかなかったかのように、いきなり上の2段にホルンを潜り込ませ、それまで2段で書かれていたオーボエを1段にし、他のパートは1段ずつ下にずらして書いている【譜例7】。自筆譜 A では、ちょうどこの22小節目が第9 フォリオrecroからversoへ切り替わる箇所に当たっており、紙をめくるといきなり編成が変わるという様相を呈している。筆写譜 b のコピストもベルリン筆写譜のコピストも、すでに2小節をホルンのない段組で書いてしまっており、窮余の策でこのようにしたのであろう。

【譜例7】 筆写譜 b Et in carnatus 20-28小節

さらに興味深いのは、筆写譜bとベルリン筆写譜との関係である。この2つの筆写譜は、ハッセの自筆譜やドレスデンの筆写譜には見られない、五線紙の上から下まで引いた小節線が共通するだけでなく、五線譜の使い方から、譜割りのしかたに至るまで、まるで同一人物がまったく同じ楽譜を作ろうとしたかのように酷似しているのである。とはいえ、筆跡を見ると、別人であることがわかる。おそらく、自筆譜Aからほぼ同時に2つの筆写譜が作成され、そのうちの片方がプロイセン経由でベルリン国立図書館に辿り着いたものと思われる。ただし、ラントマンが推測しているように、筆写されたのはハッセの死後であり、ハッセの監督下ではなかったと思われる。

とはいえ、これまで素性のわからなかったベルリン国立図書館の筆写譜が、少なくともドレスデン宮廷の正統な筆写譜に属するものであることが確認できたことは、今後の手稿譜研究において意義のあることであるといえよう<sup>22</sup>。

## 2.5. ヴィーン・パート譜とドレスデン・パート譜

同じパート譜でありながら、ヴィーン・パート譜とドレスデン・パート譜とは、大きな違いがある。ヴィーン・パート譜は、原則として1つの楽器に対して1つのパート譜で構成されており、1つのパートがキリエからアニュス・デイまで、クレド後のモテットも含めて、切れ目なく書かれている。実際の演奏に使用するというよりは、パート譜という形ながら、保存用に作成されたものと考えられる。一方、ドレスデン・パート譜は、キリエのパート譜はそれだけで1つの纏まりをなし、グロリア、クレド、サンクトゥス、アニュス・デイと、それぞれ楽章ごとに別々になっている。また、第1ヴァイオリン6部、第2ヴァイオリン5部、ヴィオラ2部といったように、実際の演奏に即した冊数が残されている。また、ラントマンによれば、コピストはシュレットナー-Schlettner Matthäus、ウーレUhle Gottlob、フンケら、ドレスデンの主要なコピストたちで、筆写年代は1779年頃とされている。おそらく、1779年にこのミサ曲が演奏された際に作成されたものと思われる。ただし、ラントマンの推測では、すべての楽章が1779年頃となっているが、前述したようにグロリアについては自筆譜Aではなく筆写譜aから筆写されており、筆写年代が前にずれ込む可能性があることを指摘しておきたい。

## 3. 比較分析から想起される問題

### 3.1. 献呈された手稿譜はどれか？

タイトルページに詳細な記載があること、キリエからアニュス・デイまでの楽章が揃っており、すべてハッセの自筆で書かれていることなどから、自筆譜Aであるのが妥当であろう。何らかの演奏機会のために書かれ、実際に演奏されたことが、ドレスデン・パー

ト譜の存在から確認できる。

### 3.2. 手稿譜Bにキリエとクレドがないのはなぜか？

手稿譜Bの自筆部分（サンクトゥスとアニュス・デイ）が自筆譜Aよりも前に成立していると思われること、グロリアとモテットのコピストがヴェネツィアのコピストで、筆写年代がこれよりも後であることが想定されうることなどから、手稿譜Bは自筆譜Aとは別の事情から成立したものと思われる。モテットの歌詞が詩篇49-14からとられており、死をテーマにしていることから、庇護してくれる人物の死に際して書かれたものと考えられる<sup>23</sup>。折りしも、1780年4月23日には変ホ長調ミサ曲の献呈者であるマリア・アントーニアが、同年11月29日にはハッセと親交の深かったマリア・テレジアが没しており、そのいずれか、もしくは両者の死を悼むために急遽作成されたと考えられる。であれば、キリエは自筆譜Aに組み入れられる前の（現存しない）手稿譜X、クレドも自筆譜Aに組み入れられる前の（現存しない）手稿譜Yから筆写されたのではないか。この状態を一番よく反映している手稿譜がウィーン・パート譜であることを考えると、マリア・アントーニアよりもマリア・テレジアである可能性が高いと思われる。

### 3.3. 手稿譜Bのグロリアとモテットのコピストがg3と同一なのはなぜか？

手稿譜Bがマリア・テレジアのためであり、ドレスデン宮廷とは関係ない場所で作成されたのであれば、手稿譜Bにドレスデンのコピストを使う道理はない。ハッセは居住地のヴェネツィアで信用に足るコピストを手を尽くして探したに違いない。そして、手稿譜Bでハッセの信頼を得たコピストは、最後の作品の筆写も任されたのであろう。

### 3.4. 自筆断片Cはなぜ存在するのか？

自筆譜Aの第1フォルオは、マリア・アントーニアに献呈する際には脱落していなかったと考えるのが妥当であろう。ほとんどすべてを自筆で書いているのに肝心の献辞を代筆で済ませるといことは考えにくい。おそらく手稿譜Bを作成する際に、タイトルページが必要になり、ウィーンにもってこられたものと思われる。自筆と筆写とを混合させて手稿譜を作成するというト短調ミサ曲で使われたアイデアはこんなところから端を発しているのかもしれない。

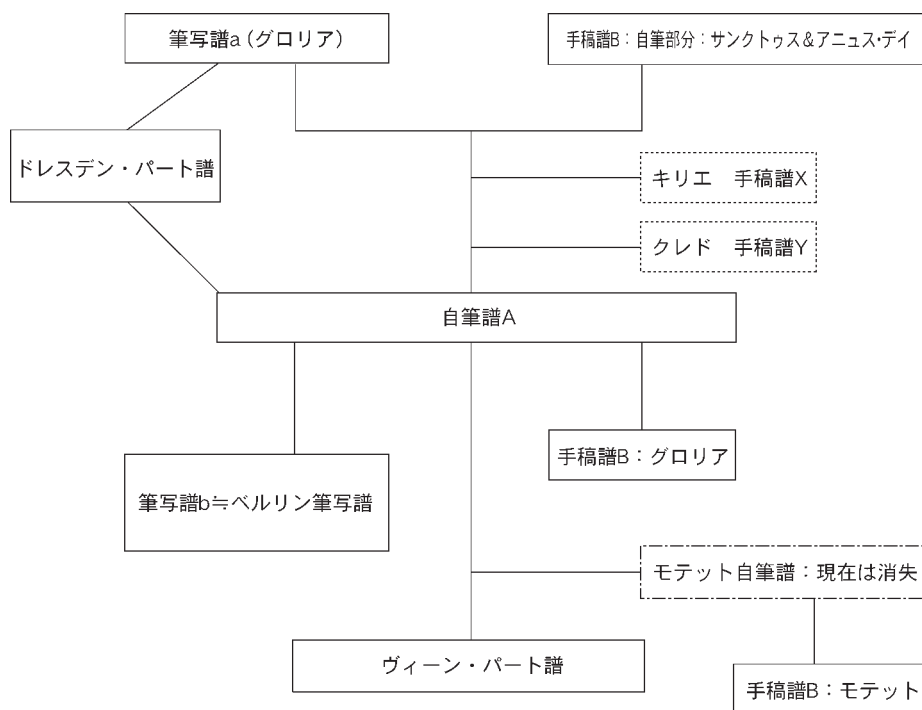
## 4. 変ホ長調ミサ曲における「完全ミサ曲」への道

これまで述べてきたように、筆写譜aのグロリア、手稿譜B自筆部分のサンクトゥスとアニュスデイに、キリエとクレドを追加することによって「完全ミサ曲」の自筆譜Aが完成し、

ドレスデン・パート譜が作成された。その後、このミサ曲は2種類の筆写譜が作成されその片割れがプロイセンに持ち込まれベルリン筆写譜となり、ドレスデンに残ったものが筆写譜bとなった。

これらの動きとは別に、手稿譜Bのサンクトゥスおよびアニヌス・デイに、キリエ（手稿譜X）、グロリア（ヴェネツィアのコピストによる筆写）、クレド（手稿譜Y）、およびモテットを加えて、別の演奏機会があったと考えられ、手稿譜Bはその名残りであり、もっともよく反映されているのがヴィーン・パート譜であるといえよう。

【図1】 ト長調ミサ曲相関図



## まとめ

変ホ長調ミサ曲は、ニューグローヴ音楽事典第2版で「初期稿も知られている」と書かれているが、同じように記載されているニ長調ミサ曲のように、他のミサ曲と楽章もしくはセクションを共有しているわけでもなく、初期稿といえるもののうち現存するのは筆写譜aのみである。

筆者はこれまで、楽章もしくはセクションの一部を他のミサ曲と共有しているミサ曲、あるいは複数の年に帰されており2つ以上の稿が存在することが確実視されている作品を主に

扱い、その成立過程をみてきた。しかし、今回の変ホ長調ミサ曲のように、一見単純に見える作品でも、その成立とその後の過程は単純なものとは限らない。

ハッセはこのミサ曲を「完全ミサ曲」と呼んだが、これは通作されたものではなく、既存および新規の個別楽章による、いわば寄せ集めである。彼にとって、「完全ミサ曲」とはその瞬間に「完全」であればよいのであって、「完全ミサ曲」として最初から構想されたものである必要はない。また、一度「完全ミサ曲」になったからといって、未来永劫その形を変えることなく存在しつづけなければならないものでもない。翻っていえば、通作されていないことも、既存の個別楽章の使いまわしであることも、ハッセにとっては「完全ミサ曲」であることを阻害する要因にはならないのである。彼にとって「完全ミサ曲」とは揺れ動く創作の中の一瞬を切り取ったものに過ぎないといえる。このように考えると、少なくともハッセに関しては、我々が完全ミサ曲に対して抱くイメージに変更を迫るものとなるといえよう。

## 註

- 1 Müller, Walthe. 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、彼の頭文字をとって「M 6」といった形で現在でも使用されている。
- 2 疑作・消失作品は除く。ニューグローヴ音楽事典のハッセの作品表では、12作品とされているが、筆者は15作品とした。新たに見つかっているへ長調ミサ曲1作品の追加、ニューグローヴ音楽事典では1作品として数えられているものの、複数の稿の隔たりの大きさゆえに別の作品とみなすべきだと判断したミサ曲が2作品あることがその理由である。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)：11～12頁参照。
- 3 註1を参照。
- 4 A-Wn: Mus. Hs. 17.324
- 5 D-Bsb: Mus. Ms. 9486
- 6 D-Dl: Mus. 2477-D-1
- 7 D-Dl: Mus. 2477-D-2-3
- 8 A-Wn: Mus. Hs. 18359
- 9 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.

- 10 同上
- 11 I-Mc: M. S. M. S. 140-5, M. S. M. S. 140-6, M. S. M. S. 140-7. 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。
- 12 D-DI: Mus. 2477-D-2-1, Mus. 2477-D-2-2, Mus. 2477-D-2-3, Mus. 2477-D-2-4.
- 13 D-DI: Mus. 2477-D-511
- 14 D-DI: Mus. 2477-D-53-1, Mus. 2477-D-53-2, Mus. 2477-D-53-3, Mus. 2477-D-53-4, Mus. 2477-D-53-5.
- 15 所蔵当時の資料番号は、Mus. 2477-E-40である。
- 16 大河内2006：pp. 30-34を参照。
- 17 第1フォルオのみが脱落し、別々に保管されている理由は不明であるが、ハッセがオーストリアの「女帝」マリア・テレジアMaira Theresia (1717-1780) と親交が深かったことと関係あると考えられる。
- 18 ここでいうザクセン選帝侯妃殿下とは、1779年当時の選帝侯妃であるマリア・アマーリエ・アウグスタMaria Amalie Augusta (1752-1828) ではなく、その前の選帝侯、故フリードリヒ・クリスティアンFriedrich Christian (1722-1763) の未亡人であるマリア・アントーニア・ヴァルプルギスMaria Antonia Walpurgis (1724-1780) を指している。
- 19 筆者はg2と呼んでいる。大河内2006：p. 23参照。
- 20 神と永遠なる聖母に感謝しますという意味。頭文字だけ記されることもある。
- 21 他の手稿譜は、トランペット、ティンパニ、ホルン、オーボエ、弦4部のみの編成である。
- 22 ベルリン国立図書館のRoland Schmidt-Hensel氏によれば、Mus. ms 9486の手稿譜は1841年にGeorg Poelchanのコレクションの一部として受け入れたもので、それ以上の情報はPoelchanのカタログにもないとのことである。
- 23 歌詞は、Immola Deo/Sacrificium Laudis/Et redde altissimo vota tuaとなっている。



**What “Messa intiera” means for J. A. Hasse:  
A Comparative Study of the Manuscripts of the Mass in E flat major**

OKOUCHI Fumie

Johann Adolf Hasse’s Mass in E flat major, is the only one of his mass-settings that is entitled “Messa intiera” on the title page in his own handwriting. The aim of this paper is to reveal what “Messa intiera” meant for Hasse through a comparative study of eight different manuscripts of the work.

The results can be summarized as follows:

- 1 . According to Müller, in his thematic catalogue, Mus.A 144 and Mus.A 144b were housed in the Königliche Privat-Musikaliensammlung in Dresden. I have found out that they are now cataloged under numbers Mus. 2477-D-2-3 and Mus. 2477-D-1 in the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.
- 2 . The Dresden autograph is a fair copy in Hasse’s own hand, not his composing score.
- 3 . The hand-copied part of the Milan manuscript was made by a copyist in Venice. On the other hand, the autograph part, Sanctus and Agnus Dei, is Hasse’s composing score.
- 4 . Dresden copy (Gloria) dates before the Dresden autograph.
- 5 . Dresden copy (Credo, Sanctus, Agnus Dei) and Berlin copy are almost identical and I found out that this Berlin copy was made by a copyist in Dresden.
- 6 . Mass in E flat major was commissioned by Kurfürstin Maria Antonia and one can assume that the Dresden autograph was the presentation copy.
- 7 . By adding Kyrie and Credo to the existing Gloria (in the Dresden copy) and the Sanctus and Agnus Dei (in the Milan manuscript), the Dresden autograph, namely the “Messa intiera” was completed, and this was then reflected in the Dresden parts. Subsequently, it is thought that the mass was also performed with an added motet and this is reflected in the Viennese parts.

Hasse called this work “Messa intiera (complete mass)”, but this study has shown that in fact it was compiled from movements of different origins. For him, “complete mass” did not have to be music composed from beginning to end for an occasion, but it just had to exist as a “complete mass” at a particular moment. This will throw a new light to the image of the “complete mass” in the eighteenth century.