

「ミヒャエル・ハイドンとモーツァルトのレクイエムの比較考察」

—— 歌唱における演奏解釈と表現法の提案 ——

東京芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程

平成 21 年度入学

学籍番号 2309901

声楽専攻（ソプラノ） 臼木 愛

謝辞

本論文を執筆するにあたり、筆者は沢山の先生方にご指導を頂いた。この場をお借りして心より感謝申し上げたい。

佐々木典子先生には論文の主査としてのみならず、日頃のレッスンで温かくご指導頂き、声楽的な技術と音楽性を結びつけるための沢山のアドバイスを頂いた。

論文副査の寺谷千枝子先生、檜山哲彦先生、井形ちづる先生には、筆者の至らぬ点を多数ご指摘頂き、論文の内容について丁寧にご指導を頂いた。

また、筆者がインタビューを行ったザルツブルク大聖堂の音楽監督ヤノシュ・チフラ氏、モーツァルテウム音楽大学音楽学教授であり、18世紀宗教音楽の研究を行っているトーマス・ホッホラーダー氏にも心より感謝申し上げます。

そして、リサーチセンターで実質的な論文執筆を直接ご指導下さった遠藤衣穂先生、新堀敏乃先生、中村美亜先生に厚く御礼申し上げます。

平成 25 年 (2013 年) 10 月 臼木 愛

凡例

1、本論文中に記載された個人名は全て敬称略とする。

2、本論文では、以下の参考文献は略号をもって表記する。

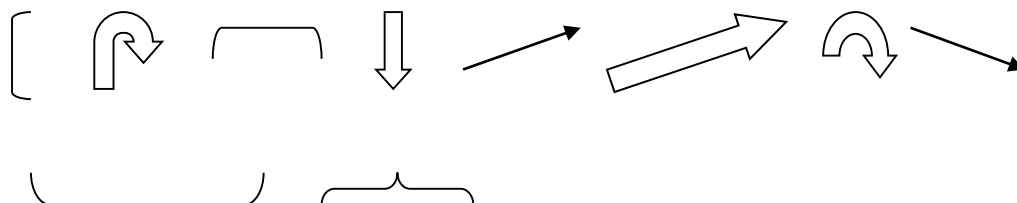
NG: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.11, 2nd. ed., ed. Stanley Sadie, executive editour, John Tyrrell, London: Macmillan, 2001.

MGG: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed., Hrsg. Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1994-2008.

MSZ: ヴィルヘルム・A・バウアー、オットー・エーリヒ・ドイチュ『モーツァルト書簡全集 I～VI』(Wilhelm, A. Bauer und Otto Erich Deutsch, *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen (I ~ VI)*, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel, 1962~63) 海老澤敏、高橋英郎編訳、東京：白水社、1976~2001年。

3、本論文インターネット公開に際し、論文中の譜例が出版社の著作権を侵害する恐れがあるため、筆者の判断により大部分に黒塗の処理を行っている。

4、本論文中の譜例に記した以下の記号は、論文記述内容をより明確に理解する為、筆者が加えたものである。



目次

序論.....	1
第1章 ミヒャエル・ハイドンとモーツァルト父子.....	4
第1節 ミヒャエル・ハイドンの生涯概説.....	4
第2節 18世紀ザルツブルクにおける宗教音楽事情.....	9
1. 18世紀ザルツブルクと教会改革.....	9
2. 教会改革がハイドンとモーツァルトに与えた影響.....	14
第3節 ミヒャエル・ハイドンとモーツァルト父子.....	17
1. ミヒャエル・ハイドンとレオポルト・モーツァルト.....	17
2. ミヒャエル・ハイドンとヴォルフガング・アマデーウス・モーツァルト.....	21
第2章 忘れられた名曲、ミヒャエル・ハイドンのレクイエム (MH155)	27
第1節 ミヒャエル・ハイドンのレクイエムに関する先行研究.....	28
第2節 ミヒャエル・ハイドンのレクイエムの成立とその初演.....	30
第3節 楽曲分析.....	33
1. イントロイトゥス (入祭唱からキリエ)	34
2. セクエンツィア (続唱)	46
3. オッフエルトリウム (奉献唱)	65
4. サンクトゥス (聖なるかな)	77
5. ベネディクトゥス (祝福されますように)	81
6. アニウス・デイとコンムニオ (平和の賛歌と聖体拝領唱)	84
第3章 ミヒャエル・ハイドンとモーツァルトのレクイエムの比較考察.....	105
第1節 モーツァルトのレクイエムの信憑性.....	105
1. レクイエムの依頼から完成までの流れ.....	106
2. ジュスマイヤー版と新たな他の補完版.....	113
第2節 合唱部分の類似点と相違点、演奏表現の提案.....	117
1. イントロイトゥス (入祭唱)	117
2. セクエンツィア (続唱)	128
3. オッフエルトリウム (奉献唱)	149
第3節 独唱部分の類似点と相違点、演奏表現の提案.....	169
1. イントロイトゥス (入祭唱)	169
2. セクエンツィア (続唱)	172
3. オッフエルトリウム (奉献唱)	189
結論.....	195
参考文献.....	198

図表一覧

図 1. ヘンリー・ネルソン・オニールの絵画.....	111
表 1. ポーランドによるアニュス・デイの楽章構成.....	87
表 2. ポーランドによるアニュス・デイの調性変化.....	87
表 3. ポーランドによる“Cum sanctis tuis”の合唱部分の構造.....	90
表 4. 〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」におけるテキストとソロ配分の類似性.....	172

譜例一覧 (譜例 1 から譜例 55 まではハイドンのレクイエム)

譜例 1. 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」冒頭のオーケストラ前奏部分 (第 1~4 小節)	35
譜例 2. 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」 金管楽器とティンパニを伴うヴァイオリンによる前奏部分 (第 5~7 小節).....	35
譜例 3. 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」 和声的な調和をつけながら反復を持つ前奏部分 (第 8~10 小節)	36
譜例 4. 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」合唱の冒頭部分 (第 11~16 小節)	37
譜例 5. 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」 前奏のテーマ(b) を繰り返す合唱部分 (第 18~20 小節)	38
譜例 6. 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」 テーマ(c) が繰り返される間奏部分 (第 23~25 小節)	39
譜例 7. 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」 “Te decet hymnus” を斉唱する合唱部分 (第 26~29 小節)	40
譜例 8. 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」ソロによる四重唱部分 (第 39~42 小節)	41
譜例 9. 〈イントロイトゥス〉「キリエ」冒頭のヴァイオリン部分 (第 43~44 小節)	42
譜例 10. 〈イントロイトゥス〉「キリエ」 楽章冒頭の合唱フーガが再現される“Kyrie II”部分 (第 51~55 小節)	43
譜例 11. 〈イントロイトゥス〉「キリエ」 “Kyrie eleison” が繰り返される部分 (第 60~66 小節)	44
譜例 12. 〈セクエンツィア〉「怒りの日」冒頭部分 (第 1~9 小節)	47
譜例 13. 〈セクエンツィア〉「怒りの日」 <i>f</i> と <i>p</i> によって対比がつけられている部分 (第 14~17 小節)	48
譜例 14. 〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」 “Per sepulcra regionum” の合唱の動機 (第 26~30 小節)	49

譜例 15.	〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」 ソプラノ・ソロの冒頭部分 (第 39~46 小節)	51
譜例 16.	〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」 アルト・ソロに見られる強調部分 (第 71~75 小節)	52
譜例 17.	〈セクエンツィア〉「恐るべき王」 “fons pietatis” で 1 小節拡張される部分 (第 98~102 小節)	53
譜例 18.	〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」 嘆きの核音型 a から派生したモチーフ b (第 101~107 小節)	55
譜例 19.	〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」 “Ingemisco” の音型が“Culpa rubet”で繰り返される部分 (第 130~139 小節) ...	56
譜例 20.	〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」 下行形の旋律が繰り返されるバス・ソロ (第 155~159 小節)	57
譜例 21.	〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」 二重カノンによる独唱部分 (第 200~204 小節)	59
譜例 22.	〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」 保続音とカノン技法の融合部分 (第 205~209 小節)	59
譜例 23.	〈セクエンツィア〉「涙の日」力強い 4 声部合唱 (第 215~224 小節)	61
譜例 24.	〈セクエンツィア〉「涙の日」 モチーフ b が繰り返されるソロの四重唱 (第 256~265 小節)	63
譜例 25.	〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」の冒頭部分 (第 1~3 小節)	66
譜例 26.	〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」 ポーランドが指摘する 3 つの特徴部分 (第 7~13 小節)	67
譜例 27.	〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」 三和音で下行する合唱フーガ (第 20~23 小節)	68
譜例 28.	〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」 ソプラノ・ソロによる独唱 (第 33~38 小節)	69
譜例 29.	〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “Quam olim Abrahae” の合唱フーガ (第 49~66 小節)	71
譜例 30.	〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」 転調を重ねながらシンコーションで歌われる合唱部分 (第 73~79 小節)	72
譜例 31.	〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」終結部の合唱 (第 91~103 小節) ...	73
譜例 32.	〈オッフェルトリウム〉「賛美の犠牲と祈りとを」冒頭部分 (第 104~109 小節) ...	75
譜例 33.	〈オッフェルトリウム〉「賛美の犠牲と祈りとを」 テノールとバスの二重唱部分 (第 115~120 小節)	76
譜例 34.	〈サンクトゥス〉冒頭部分 (第 1~7 小節)	78

譜例 35.	〈サンクトゥス〉 アルト・テノール・バスの独唱三重唱 (第 19~28 小節)	79
譜例 36.	〈サンクトゥス〉 三重唱から合唱へ受け継がれる部分 (第 28~32 小節)	80
譜例 37.	〈ベネディクトゥス〉 の前奏部分 2 小節目と 4 小節目に短 7 度音程が見られる (第 1~5 小節)	81
譜例 38.	〈ベネディクトゥス〉 独唱によるカノン形式の四重唱 (第 11~30 小節)	82
譜例 39.	〈ベネディクトゥス〉 綿密な和声と自由な旋律で書かれた二重唱の対 (第 45~49 小節)	83
譜例 40.	〈アニュス・デイとコンムニオ〉 「平和の賛歌」 前奏部分 (第 3~4 小節)	84
譜例 41.	〈アニュス・デイとコンムニオ〉 「平和の賛歌」 ソプラノ・ソロ部分 (第 5~8 小節)	85
譜例 42.	〈アニュス・デイとコンムニオ〉 「平和の賛歌」 バス・ソロ部分 (第 14~17 小節)	85
譜例 43.	〈アニュス・デイとコンムニオ〉 「平和の賛歌」 ソプラノ合唱の保続音と他 3 声部の合唱部分 (第 31~32 小節)	86
譜例 44.	〈アニュス・デイとコンムニオ〉 「聖体拝領唱」 “Lux aeterna” を歌うソプラノ・ソロ部分 (第 33~35 小節)	89
譜例 45.	〈アニュス・デイとコンムニオ〉 「聖体拝領唱」 四重唱の部分 (第 36~38 小節)	89
譜例 46.	〈アニュス・デイとコンムニオ〉 「聖体拝領唱」 主題提示部 I “Cum sanctis tuis” の合唱フーガ (第 39~56 小節)	91
譜例 47.	〈アニュス・デイとコンムニオ〉 「聖体拝領唱」 主題提示部 I 合唱フーガにおける通奏低音の動き (第 39~50 小節)	93
譜例 48.	〈アニュス・デイとコンムニオ〉 「聖体拝領唱」 挿入部 I (第 63~74 小節)	94
譜例 49.	〈アニュス・デイとコンムニオ〉 「聖体拝領唱」 挿入部 I <i>p</i> と <i>f</i> の強い対比で書かれた合唱部分 (第 75~80 小節)	94
譜例 50.	〈アニュス・デイとコンムニオ〉 「聖体拝領唱」 主題提示部 II 長 2 度ずつ上昇しながら進むフーガ (第 81~92 小節)	96
譜例 51.	〈アニュス・デイとコンムニオ〉 「聖体拝領唱」 主題提示部 II から挿入部 II へ 挿入部 I が模倣される (第 99~110 小節)	97
譜例 52.	〈アニュス・デイとコンムニオ〉 「聖体拝領唱」 コーダ厳格な対位法による合唱 (第 123~134 小節)	98
譜例 53.	〈アニュス・デイとコンムニオ〉 「聖体拝領唱」 コーダ、終結部 (第 135~148 小節)	99
譜例 54.	〈アニュス・デイとコンムニオ〉 「聖体拝領唱」 独唱によって歌われる入祭唱の再現部分 (第 154~159 小節)	101

譜例 55.	〈アニュス・デイとコムニオ〉「聖体拝領唱」 “主よ、彼らに永遠の安息を与え給え”の冒頭部分（第 149～153 小節）103
譜例 56.	ハイドン 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」冒頭合唱部分（第 11～13 小節）118
譜例 57.	モーツァルト 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」冒頭合唱部分（第 5～11 小節）	..118
譜例 58.	ハイドン 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」 “aeternam”における跳躍（第 14～16 小節）119
譜例 59.	ハイドン 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」“et lux perpetua”（第 18～20 小節）	...120
譜例 60.	モーツァルト 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」 “et lux perpetua”（第 15～17 小節）120
譜例 61.	ハイドン 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」“luceat”の部分（第 20～22 小節）	...121
譜例 62.	ハイドン 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」 “Requiem aeternam”の繰り返し部分（第 38～39 小節）123
譜例 63.	モーツァルト 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」 “Requiem aeternam”の繰り返し部分（第 34～36 小節）123
譜例 64.	モーツァルト 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」 “aeternam”の上行音型（第 40～43 小節）124
譜例 65.	ハイドン 〈イントロイトゥス〉「キリエ」 独唱と合唱の組み合わせ（第 50～51 小節）126
譜例 66.	ハイドン 〈セクエンツィア〉「怒りの日」の冒頭部分（第 1～4 小節）128
譜例 67.	ハイドン 〈セクエンツィア〉「恐るべき王」（第 90～93 小節）129
譜例 68.	モーツァルト 〈セクエンツィア〉 「恐るべき王」における付点音符（第 4～6 小節）129
譜例 69.	モーツァルト 〈セクエンツィア〉 「恐るべき王」のカノン技法による合唱（第 7～9 小節）130
譜例 70.	モーツァルト 〈セクエンツィア〉「恐るべき王」の終結部（第 19～22 小節）130
譜例 71.	ハイドン 〈セクエンツィア〉「恐るべき王」の終結部 “salva me, fons pietatis”（第 99～104 小節）132
譜例 72.	モーツァルト 〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」 冒頭の弦楽器による伴奏音型（第 1～2 小節）133
譜例 73.	ハイドン 〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」 冒頭の弦楽器による伴奏音型（第 169～172 小節）133
譜例 74.	ハイドン 〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」 “Voca me cum benedictis”の歌唱旋律とオーケストラ（第 180～184 小節）134
譜例 75.	モーツァルト 〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」 “Voca me cum benedictis”への移行部分（第 14～22 小節）135

譜例 76.	ハイドン〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」 “Voca me cum benedictis” の部分 (第 177~187 小節)	136
譜例 77.	ハイドン〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」 “Oro supplex” のカノン技法 (第 190~194 小節)	136
譜例 78.	ハイドン〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」 “Cor contritum” で見られる二重主題のカノン技法 (第 200~204 小節)	137
譜例 79.	モーツァルト〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」 “Oro supplex” を和弦的に歌う合唱部分 (第 23~27 小節)	138
譜例 80.	モーツァルト〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」 “Oro supplex~” の 4 声部合唱部分 (第 26~30 小節)	140
譜例 81.	ハイドン〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」 “Gere curam” の部分 (第 205~209 小節)	142
譜例 82.	モーツァルト〈セクエンツィア〉「涙の日」自筆部分 (第 1~8 小節)	143
譜例 83.	ハイドン〈セクエンツィア〉「涙の日」冒頭部分 (第 215~224 小節)	144
譜例 84.	モーツァルトによる「アーメン・フーガ」のスケッチ.....	145
譜例 85.	ハイドン〈オッフェルトリウム〉 「主イエス・キリスト」の冒頭部分 (第 1~3 小節)	149
譜例 86.	モーツァルト〈オッフェルトリウム〉 「主イエス・キリスト」の冒頭部分 (第 1~3 小節)	149
譜例 87.	ハイドン〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “de poenis inferni” につけられた合唱部分 (第 6~9 小節)	150
譜例 88.	モーツァルト〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “de poenis inferni” につけられた合唱部分 (第 7~12 小節)	151
譜例 89.	ハイドン〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “ne absorbeat” のフーガ合唱 (第 20~23 小節)	152
譜例 90.	モーツァルト〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “ne absorbeat” のフーガ合唱 (第 22~24 小節)	152
譜例 91.	ハイドン〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “in obscurum” につけられた和声的な合唱 (第 30~32 小節)	153
譜例 92.	モーツァルト〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “ne cadant, in obscurum” の合唱部分 (第 28~31 小節)	153
譜例 93.	ハイドン〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “Quam olim Abrahae” のフーガ冒頭部分 (第 49~60 小節)	154
譜例 94.	モーツァルト〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “Quam olim Abrahae” のフーガ冒頭部分 (第 43~50 小節)	155

譜例 95.	ハイドン 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “et de profundo lacu” の“lacu”につけられた音型 (第 10~13 小節)	156
譜例 96.	モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “et de profundo lacu” の“lacu”につけられた音型 (第 13~14 小節)	156
譜例 97.	ハイドン 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」 最後の“promisisti”で見られる合唱フーガ (第 91~103 小節)	157
譜例 98.	ハイドン 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “Abrahae”につけられた上行音型 (第 61 小節、ソプラノ)	160
譜例 99.	モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “Abrahae”につけられた下行音型 (第 47 小節、バス)	160
譜例 100.	モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “Quam olim Abrahae”の細分化された主題 (第 55~58 小節)	161
譜例 101.	モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “et semini ejus”の合唱部分 (第 63~72 小節)	162
譜例 102.	ハイドン 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “et semini ejus”の合唱部分 (第 85~96 小節)	163
譜例 103.	モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「賛美の犠牲と祈りとを」 冒頭部分 (第 1~8 小節)	165
譜例 104.	ハイドン 〈オッフエルトリウム〉「賛美の犠牲と祈りとを」 前奏ヴァイオリン部分 (第 1~2 小節)	165
譜例 105.	モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「賛美の犠牲と祈りとを」 <i>f</i> と <i>p</i> が交互に歌われる部分 (第 28~37 小節)	166
譜例 106.	ハイドン 〈オッフエルトリウム〉「賛美の犠牲と祈りとを」 “fac eas, Domine” テノールとバスによる二重唱 (第 115~122 小節)	167
譜例 107.	モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「賛美の犠牲と祈りとを」 “fac eas, Domine” の合唱部分 (第 46~54 小節)	168
譜例 108.	ハイドン 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」 “Te decet hymnus” の部分 (第 26~29 小節)	169
譜例 109.	モーツァルト 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」 “Te decet hymnus” の部分 (第 19~27 小節)	170
譜例 110.	エレミヤ哀歌の冒頭部分	170
譜例 111.	ハイドン 〈セクエンツィア〉 「怒りの日」から「不思議なラッパ」の変わり目 (第 18~27 小節)	174
譜例 112.	モーツァルト 〈セクエンツィア〉 「不思議なラッパ」の冒頭部分 (第 1~13 小節)	175

譜例 113.	モーツァルト 〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」 “Mors stupebit” のテノール・ソロ (第 18～23 小節)	176
譜例 114.	モーツァルト 〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」 “Mors stupebit” のテノール・ソロの終わり部分 (第 30～34 小節)	176
譜例 115.	ハイドン 〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」 “Mors stupebit” のソプラノ・ソロ (第 37～44 小節)	177
譜例 116.	ハイドン 〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」 “Judex ergo” のアルト・ソロ部分 (第 63～66 小節)	178
譜例 117.	モーツァルト 〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」 “Quid sum miser” のソプラノ・ソロ (第 40～51 小節)	179
譜例 118.	ハイドン 〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」 “Quid sum miser” のアルト・ソロ (第 76 ～85 小節)	180
譜例 119.	ハイドン 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」 テノール・ソロ (第 120～129 小節)	181
譜例 120.	モーツァルト 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」 主題再現部 (第 52～57 小節)	181
譜例 121.	ハイドン 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」 バス・ソロ (第 150～159 小節)	182
譜例 122.	モーツァルト 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」 主題回帰部分 (第 93～98 小節)	182
譜例 123.	モーツァルト 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」 “Quaerens me” で音楽が変化する部分 (第 33～46 小節)	183
譜例 124.	ハイドン 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」 “Quaerens me” で「怒りの日」の動機が再登場する部分 (第 108～112 小節)....	184
譜例 125.	モーツァルト 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」 “Statuens in parte dextra” (第 119～124 小節)	184
譜例 126.	ハイドン 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」 “Statuens in parte dextra” (第 164～168 小節)	185
譜例 127.	モーツァルト 「思い出して下さい」 主題となる冒頭のソロ四重唱 (第 13～19 小節)	187
譜例 128.	ハイドン 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “in lucem sanctam” の半終止 (第 45～48 小節)	189
譜例 129.	モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “in lucem sanctam” の半終止 (第 38～43 小節)	189

譜例 130.	モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」 独唱部分から合唱部分への移行 (第 43~46 小節)	190
譜例 131.	ハイドン 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」 ソプラノ・ソロによる歌唱部分の最後 (第 45~48 小節)	190
譜例 132.	ハイドン 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」 短調へと変わる “repraesentet” の部分 (第 39~48 小節)	191
譜例 133.	モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」 “sed signifer sanctus Michael” の重唱フーガ (第 32~37 小節)	192
譜例 134.	モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」 重唱フーガの続き部分 (第 38~42 小節)	193

序論

本論文は、ヨハン・ミヒャエル・ハイドン Johann Michael Haydn (1737-1806) とヴォルフガング・アマデーウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) の《レクイエム》(死者のためのミサ) を対象とし、ハイドンの楽曲を分析した上で両作品の比較考察を行う。比較考察を行なうことにより、演奏家としての立場から両作品における歌唱法を提案し、今日数えきれない程演奏されているモーツァルトのレクイエムの歌唱法と演奏解釈について考察を深めると同時に新しい視点を見出し、それらを今後の演奏に活かしていくことを目指す。

本論文の発端は、筆者が留学中にザルツブルク大聖堂で行われた演奏会に出演した際、かの大作曲家フランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn (1732-1809) の弟であり 18 世紀ザルツブルクで名声を得た作曲家、ミヒャエル・ハイドンの《レクイエム ハ短調 MH155》(大司教ジークムントのための追悼ミサ曲 *Missa pro defuncto Archiepiscopo Sigismundo*) (1771 年) の演奏に触れたことにある。

ミヒャエル・ハイドンは日本においては余り耳にすることのない作曲家だが、彼が 26 歳から没するまでの 40 年間音楽活動を行っていたザルツブルクでは、今日でも非常に重要な作曲家として認識されている。特に彼の《レクイエム ハ短調 MH155》は、彼の作品の中でも傑出した名曲であり、ザルツブルクが生んだ偉大な作曲家、ヴォルフガング・アマデーウス・モーツァルトの《レクイエム ニ短調 KV626》に多大な影響を与えた作品として知られている。モーツァルトの《レクイエム》と、その 20 年前に作曲されたミヒャエル・ハイドンの《レクイエム》には、随所に音楽的な共通点や類似点が存在する。それは和声・旋律・テキストの音楽表現など様々な観点において見出すことが出来る。今日、日本ではモーツァルトの《レクイエム》は誰もが知る名曲として繰り返し演奏されているが、その作品に大きな影響を与えたミヒャエル・ハイドンの《レクイエム》の重要性が日本でまだ認識されていないのは極めて遺憾であり、音楽を演奏する者として大きな過失であるとさえ考えられる。モーツァルトの作品を演奏するならば、その原点とも言うべきミヒャエル・ハイドンの作品に目を向ける事こそ、音楽家として当然の務めなのではないだろうか。

モーツァルトのレクイエムは未完成のため、その全てをミヒャエル・ハイドンの作品と比較することは不可能だが、モーツァルトの書簡から彼が宗教音楽作曲家としてミヒャエル・ハイドンを尊敬していたという事実を認めることができ、レクイエムのみならず宗教音楽

の分野においてモーツァルトがミヒャエル・ハイドンから多大な影響を受けた事は間違いない。本研究では、同時代に生き、互いに影響関係にあった両者の《レクイエム》を比較考察することにより、モーツァルトがミヒャエル・ハイドンから着想を得た音楽的素材を明確にすると同時に、両作曲家の相違点にも着目していく。なぜなら、類似点・共通点を明らかにしてこそ、両者の相違点がより浮き彫りになるからである。数多くの類似点の裏にある相違点は両者の個性の表れであり、それら相違点への着目は結果として、モーツァルトの《レクイエム》の演奏解釈に新しい視点を生み出すこととなる。

また 18 世紀当時のザルツブルクの音楽（宗教音楽）事情が二人に与えた影響は、彼らが歩む作曲家としての道を大きく二分したと言っても過言ではない。大司教コロレド（在位 1777-1803）の指示に忠実に従い、ザルツブルクを愛し、生涯宗教音楽家として着実に生き抜いたミヒャエル・ハイドン。コロレドと決裂し、窮屈なザルツブルクを嫌い、己の溢れ出る音楽の才能を型にはめることが出来ず、あらゆる土地やジャンルで創作意欲を存分に発揮していったモーツァルト。その生き方は正に両極端にあり、それが二人の音楽の個性となって表れている。そういった当時の歴史的背景にも注目することにより、両作品の相違点が生まれた原因についても考察する。

本論文は 3 章から構成される。まず第 1 章では、ミヒャエル・ハイドンとモーツァルト父子について記述する。第 1 節でミヒャエル・ハイドンの生涯について概説した後、第 2 節では両作曲家にとって非常に重要となる 18 世紀のザルツブルクにおける宗教音楽事情について詳しく見ていく。皇帝ヨーゼフ 2 世並びに大司教コロレドが行った教会改革と、その教会改革が二人に与えた影響について論じる。第 3 節では書簡の記述に基づき、ミヒャエル・ハイドンとモーツァルト父子の関係について考察する。

第 2 章はミヒャエル・ハイドンの《レクイエム》について詳しい楽曲分析を行う。第 1 節では、ミヒャエル・ハイドンの《レクイエム》に関する先行研究を紹介し、本研究の意義について述べる。第 2 節では、ミヒャエル・ハイドンの《レクイエム》の成立について、ハイドン自身の個人的な状況についても考慮しつつ概説する。その際、「ミサ曲としてのレクイエム」という観点から、宗教音楽史の流れにおけるその位置づけにも着目していきたい。続く第 3 節では、ミヒャエル・ハイドンの《レクイエム》に焦点を当て分析を行う。

本論文の核ともいえるべき第 3 章では、両レクイエムの比較考察を行う。まず第 1 節では、未完のため様々な加筆や補筆がほどこされたモーツァルトの《レクイエム》について、彼の死から完成までの流れを辿り、現在最もよく演奏されているジュスマイヤー版に基づいた

モーツァルトの自筆部分、あるいは明らかにモーツァルト自身によって楽曲構造が示されたと考えられる楽章を明らかにする。それらを踏まえた上で第2節では、両レクイエムの合唱部分における類似点と相違点を明らかにし、その演奏表現法について提案をする。続く第3節では、独唱部分における類似点と相違点、またその演奏表現法について提案していく。いずれも、楽曲ごとに区切った記述方法で行う。これらの類似点と相違点は同時発生している場合が多く、類似している箇所を詳しく見ることによって、その中に潜む相違点を発見できると考える。つまり、類似点と相違点が生じた理由を考察することこそが、演奏表現法や歌唱法の提案へと結びつくのである。第4節ではまとめとして、第2節及び第3節から読み取れる両レクイエムの特徴を抽出していきたい。

結論では、第3章第4節で導き出した両レクイエムの特徴を踏まえ、それらを演奏する上での今後の在り方について提案していく。ミヒャエル・ハイドンの《レクイエム》は極めて優れた音楽と構成力を備えているにも関わらず、日本では余り演奏されることがない。しかし筆者は、モーツァルトのレクイエム同様、多くの人々から支持される作品となるべきだと考える。そして何よりも、現在数えきれない程多くの演奏機会が持たれているモーツァルトの《レクイエム》の今後の在り方に疑問を呈さずにはいられない。古典派宗教音楽の典型とも言えるべきミヒャエル・ハイドンの《レクイエム》を通して、今日不朽の名作として君臨するモーツァルトの《レクイエム》の基盤となったもの、つまりモーツァルトが着想を得たミヒャエル・ハイドンの楽曲構成、旋律の導き方、対位法等などを認識することができ、それらを明確に意識して初めて、モーツァルトの演奏方法を真に熟考できるのではないだろうか。

第1章 ミヒャエル・ハイドンとモーツァルト父子

まず第1章では、日本では余り耳にすることのないミヒャエル・ハイドンについて、18世紀のザルツブルク宗教音楽事情、そしてモーツァルト父子との関係に着目しつつ概説する。

第1節 ミヒャエル・ハイドンの生涯概説

ヨハン・ミヒャル・ハイドン Johann Michael Haydn (1737-1806) は、1737年9月13日にローラウ¹ で生まれ、1806年8月10日にザルツブルクで没した。彼の兄は、かの有名なフランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn (1732-1809) である。1745年ミヒャエルは8歳の時、当時既に兄がいたウィーンのシュテファン大聖堂聖歌隊学校に入学した。ウィーンの作曲家の重要な作品を多く学んだが、とりわけ音楽監督であったゲオルク・ロイター Georg Reutter (1708-72) の作品を学んだと言われている。MGGによれば、ミヒャエルはここで「3オクターヴ (f-f^{'''}) の声と器楽の基礎を学んだ」とあり、彼が類いまれな声の持ち主であったことが窺い知られる。² 12歳まではオルガニストの代理も務めるなど活躍していたが、1753年頃(16歳) 声を壊して学校を去り、その後の数年は近くのイエズス会学校にいたと言われている。シャーマンの『年代別主題目録』によれば、彼の処女作品は1754年に作曲された聖三位一体の祝日ミサ曲とされているので、³ シュテファン大聖堂の聖歌隊を辞めた後に作曲を始めたと考えられる。

1757年20歳の時、グロスヴァルダイン⁴ の司教であったフィルミアン伯爵から、カペルマイスター(宮廷楽長)の職を得、5年間に渡り交響曲や協奏曲、ミサ曲などを作曲し名声を挙げた。1762年、フィルミアン伯爵はハイドンに更なる名誉ある地位を得させるため、伯爵の叔父であるザルツブルクのジギスムント・クリストフ・フォン・シュラッテンバッハ大司教 Sigismund Christoph von Schrattenbach (1698-1771) にハイドンを推薦した。その結果、ハイドンはザルツブルクで宮廷音楽家とコンサートマスターの地位を得ることとなる。雇用書類の署名は1763年8月14日に行われているので、ハイドンはグロスヴァルダインから一度ウィーンに戻り、その後ザルツブルクに移り住んだとみられる。音楽監督で

¹ ローラウ Rohrau とは、現在のオーストリアとハンガリーの国境近くにある小さな村である。

² Manfred Hermann Schmid, Petrus Eder und Gerhard Walterskirchen. "Haydn, (Johann) Michael," in *MGG*, Personenteil 8, S.1095.

³ Charles H. Sherman and T. Donley Thomas. *Johann Michael Haydn (1737-1806): A Chronological Thematic Catalogue of His Works*. New York: Pendragon Press, 1993, p.1.

⁴ グロスヴァルダインとは当時のハンガリー、現在のルーマニア、オラデアに位置する。

あったヨハン・エルンスト・エーベルリン Johann Ernst Eberlin (1702-62) が 1762 年 6 月に亡くなったこと、1762 年の夏から宮廷楽長として在職していたジュゼッペ・ロッリ Giuseppe Lolli (1701-78) が器楽音楽の分野で領主の要求に応えられなかったこと、また当時宮廷副楽長であったレオポルト・モーツァルト Johann Georg Leopold Mozart (1719-87) が、1762 年 6 月 9 日から息子と共に演奏旅行をしていたことなどの事情も、ハイドンの雇用の要因になったと言われている。¹ その後、ハイドンはその生涯をザルツブルクで過ごすこととなる。

ハイドンの同僚達には、先に述べたロッリやレオポルト・モーツァルト、エーベルリンのあとを実質上担っていたアントン・カエタン・アードルガッサー Anton Cajetan Adlgasser (1729-77)² などがおり、そして後にはヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトも彼の同僚となった。1763 年頃からシュラッテンバッハ大司教が没する 1771 年まで、ハイドンは主にベネディクト大学劇場のために劇作品を幾つか作曲しているが、1767 年に作曲された音楽劇 《第一戒律の責務 *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* KV35》は、第 1 部をモーツァルトが、第 2 部をハイドンが、第 3 部をアードルガッサーが担当するという、3 人の共作によって完成された作品であった。³

1768 年 8 月 17 日、ハイドンは宮廷オルガニストの娘で宮廷歌手だったマリア・マグダレーナ・リップ Maria Magdalena Lipp (1745-1827) と結婚する。⁴ マリアはイタリアで教育を受けたソプラノ歌手で、彼女のためにモーツァルトは後に《レジナ・チェリ KV127》(1772 年) を作曲している。彼ら夫婦は聖ペーター修道院の敷地内に住み、ハイドンはしばしば、家賃の代わりとして修道院に作品を奉納していた。1770 年 1 月 31 日、唯一の子である娘のアロイージア・ヨーゼファ Aloysia Josepha が生まれたが、翌 1771 年 1 月 27 日に亡くなっている。幼い愛娘を失った悲しみに暮れたであろうこの年の 12 月 16 日、ハイドンをザルツブルクに迎え入れてくれたシュラッテンバッハ大司教もこの世を去り、大司教の死への追悼ミサ曲としてハイドンが作曲したのが、本論文で取り上げている《レクイ

¹ レオポルト・モーツァルトはエーベルリンの死後、副楽長の職に就いている。

² アードルガッサーはエーベルリンの弟子であると同時に娘婿であり、モーツァルトもその才能を認めていた。

³ 第 2 部と第 3 部の楽譜は、総譜、パート譜共に紛失しており、唯一現存するのはモーツァルトが担当した第 1 部の自筆譜及び総譜だけである。

⁴ *MGG* には、結婚したのは 1767 年と記載されている。Schmid, Eder und Walterskirchen. "Haydn, (Johann) Michael." in *MGG, Personenteil* 8, S.1095. ここではニューグローヴ世界音楽大事典の記載に従った。ラインハート・G・パウリー「ハイドン、ミヒャエル」中野博詞、西川尚生訳、スタンレイ・セイディー編『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京：講談社、1996 年、第 12 巻 422 頁。

エム ハ短調 MH155》である。¹

シュラッテンバッハ大司教亡き後、ヒエロニムス・フォン・コロレド伯爵 Count Hieronymus von Colloredo (1732-1812、在位 1772-1803) が大司教の座に就いた。コロレドはすぐに財政制限を始め、大学劇場も 1778 年に閉鎖されるなど、音楽事情にも影響を与えることとなった。² ハイドンはコロレドの行った規制のもとで成功を収め、1777 年には楽長候補と言われるまでになった。1777 年 12 月 22 日、アードルガッサーが突然死去したため、ハイドンは急きょ三位一体教会 Dreifaltigkeitskirche のオルガニストに就任した。この事により、かねてから計画されていたイタリアへの出張は実現しなかったという。³ 1781 年にモーツァルトがコロレドと決別してザルツブルクを去ると、その後任として 1782 年、ハイドンが宮廷オルガニストの座に就くこととなった。

MGG によれば、大司教に忠実な彼の主な務めは「少年聖歌隊を教え、大聖堂と室内楽のために頻繁に作曲し、自ら指揮をすること」であった。そしてこの「少年聖歌隊を教える」ということが「彼の教授論ならびに作曲の向上につながった」とも記述している。⁴ 彼の弟子の中で最も有名な人物はカール・マリア・フォン・ウェーバー Carl Maria von Weber (1786-1826) であった。ウェーバーの父親は旅音楽一座の座長であったため、ウェーバー自身も幼い頃から各地を転々としていたのだが、1797 年から 98 年にかけて滞在したザルツブルクで、ハイドンの指導を受けたことがわかっている。彼の弟子には他に、ノイコム Sigismund Ritter von Neukom (1778-1858) やディアベッリ Anton Diabelli (1781-1858) などがいた。

ザルツブルクという小さな街でしか活動をしていなかったハイドンだが、晩年には 2 度ほどウィーンへ旅行している。1 度目は 1798 年 8 月半ばから 11 月初旬までであったが、この時ウィーンに住む兄ヨーゼフと、実に 27 年ぶりに再会し、共に演奏会も行った。このウィーン滞在をハイドンは後で振り返り、弟子のノイコムに宛てた手紙で「かつてウィーンを去ることをあんなに急がなければ、もしかしたら私は大物になっていたかもしれない」と述べている。⁵ ザルツブルクでの長きに渡る穏やかな生活を送っていたハイドンにとって、

¹ 別名は《大司教ジークムントのための追悼ミサ曲 *Missa pro defuncto Archiepiscopo Sigismundo*》である。

² コロレドの行った改革については、第 1 章第 2 節で詳しく述べる。

³ Jeffrey Thomas Poland. "Michael Haydn's Masses and Requiem Mass Compositions." D.M.A. diss., University of Cincinnati, 1984. p.4.

⁴ Schmid, Eder und Walterskirchen. "Haydn, (Johann) Michael." in *MGG*, Personenteil 8, S.1099.

⁵ Poland, op. cit., p.6.

ウィーンへの旅行が大きな刺激となったことが、この発言から窺い知る事ができる。ザルツブルクに戻ったハイドンを襲ったのが、1800年のナポレオンフランス軍による侵攻であった。ザルツブルクはフランス軍に占拠されハイドンは財産も地位も失ったが、兄ヨーゼフからの経済的援助を受け、翌年にはウィーンへ一時避難している。奇しくもこれが2度目のウィーン旅行ということになる。避難した時期は定かではないが、皇后マリア・テレジア¹に依頼されたミサ曲 (MH796/797) を演奏する目的もあり、少なくとも1801年9月までには再びウィーンへ行きリハーサルを行ったという。なお、このミサ曲でマリア・テレジアはソプラノ・ソロを歌っている。

フランス軍によるザルツブルク侵攻という状況下で、かつて兄ヨーゼフが仕えたエステルハージ家のニコラウス2世から、音楽監督としての職務を提案された。この時ニコラウス2世から提案された給料はそれまでの2倍以上であり、1801年10月には、*Allgemeine musikalische Zeitung* がハイドンのエステルハージ家音楽監督就任を報道しているが、実際にはハイドンはこの申し出を断った。²

1803年、ザルツブルク大司教の座を退位させられたコロレドに代わり、2月11日にはトスカーナ大公だったフェルディナンド3世がザルツブルク選帝侯となる。³ フェルディナンド大公による新しい制度の下、大聖堂のオルガニストという地位だけ与えられたハイドンであったが、給料は以前より上がり、その後ザルツブルクを離れることなく余生を過ごすこととなる。

その一方で、ハイドンはオーストリア皇帝夫妻から更なる作曲の依頼を受けていた。フランツ2世の聖名祝日の為に、グラドゥアーレ、オッフエルトリウム、テ・デウムを伴う作品を依頼され、皇后マリア・テレジアは自ら作曲構成の細部に多くの注文を出したと言われている。⁴ 《ミサ曲 *Franciscusmesse* MH826》が完成したのは1803年8月16日、《オッフエルトリウム MH827》は8月23日、《グラドゥアーレ MH828》は8月30日、《テ・デウム MH829》は9月20日に完成した。⁵ 皇帝夫婦は1804年にザルツブルクを訪問した

¹ ここで言うマリア・テレジアはマリア・テレジア・フォン・ネアペル＝ジツィーリエン *Maria Theresia von Neapel-Sizilien* (1772-1807) を指す。神聖ローマ皇帝フランツ2世の2人目の妃だが、フランツ2世は1804年以降オーストリア皇帝フランツ1世を名乗り、マリア・テレジアは最後の神聖ローマ皇后および最初のオーストリア皇后となった。

² ポーランドの論文では「音楽監督」ではなく「音楽監督助手」としての職務であったと書かれているが、ここでは *The New Grove Dictionary* の記載に従った。Dwight Blazin. "Haydn, (Johann) Michael." in *NG*, 2001, p.273.

³ 同じ日、既にウィーンに亡命していたコロレドはザルツブルク君主権放棄を宣言した。

⁴ 例えば、オッフエルトリウムはカノン様式でなければならない、など。Poland, op. cit., p.26.

⁵ Sherman and Donley, op. cit., pp.246-48.

際、再びハイドンに皇帝レオポルトの聖名祝日のためのミサ曲を依頼しているが、この作品 MH837 が完成したのは 1805 年 12 月 22 日のことであった。1803 年に推薦を受け、スウェーデンの王立音楽アカデミーの会員になったことも作曲の遅れの一要因になったのではないかとみられている。ハイドンは更に、皇后マリア・テレジアから、自身のレクイエム 2 作品目となる《死者のためのミサ曲 MH838》の作曲依頼を受けるが、体調の悪化により完成することが出来なかった。そして彼は 1806 年 8 月 10 日、ザルツブルクで友人や生徒が見守る中死去している。大変興味深いことに、この未完に終わったレクイエムは、ハイドン自身が影響を与えたモーツァルトの《レクイエム KV626》の影響を、今度はハイドンが大きく受けた形で作曲されている。

第2節 18世紀ザルツブルクにおける宗教音楽事情

ミヒャエル・ハイドンとモーツァルト父子を論じる上で重要な要素の1つである、当時のザルツブルクにおける宗教音楽の状況についてみていきたい。

1. 18世紀ザルツブルクと教会改革

ザルツブルクで音楽活動を行うミヒャエル・ハイドンとモーツァルト父子にとって多大な影響力を持っていた人物、それは1772年からザルツブルクの司教に就任したヒエロニムス・フォン・コロレド伯爵 **Count Hieronymus von Colloredo** (1732-1812、在位 1772-1803) であったことは疑う余地がない。そしてそのコロレド司教に大きな影響を与えた人物こそが、ヨーゼフ2世 **Joseph II** (1741-1790) であった。ヨーゼフ2世は1765年から神聖ローマ帝国の皇帝に在位し、母のマリア・テレジア **Maria Theresia** (1717-80) と共に共同政治を行っていたが、母が没してからは単独政治を行った。宗教寛容令、農奴開放令、修道院解散、貴族の特権排除、商工業の育成などの改革を押し進め、典型的な啓蒙専制君主として知られている。彼の哲学と改革は「ヨゼフィニズム」**Josephinism** と呼ばれ、コロレド司教はこのヨゼフィニズムの熱烈な信仰者であったと言われている。ヨゼフィニズムの啓蒙主義は「国家が教会を支配する」という新しい構図を生み出すべく様々な改革を行うこととなるが、歴史的には彼の改革は貴族の反感を買い、中途半端なままに終わると解釈されている。

1) ヨゼフィニズム以前に起きていた改革の動き

ポーランドによれば、「オーストリア帝国の歴史の中で国家が教会を超えて支配するという前例、つまり世俗支配者がその国の教会のトップとなると宣言した事例は1555年にアウグスブルクで見られた」¹ という。結果として領邦教会の設立が行われ、この頃からオーストリアはローマから独立しようとしていた。また、ドイツの哲学者クリスティアン・ヴォルフ **Christian Wolff** (1679-1754) が「国家は表面上の儀礼と礼拝に対し責任がある」と宣言したことからも、² ヨゼフィニズムが既に進行中であった思想であったことが窺える。ポ

¹ Jeffrey Thomas Poland. "Michael Haydn's Masses and Requiem Mass Compositions." D.M.A. diss., University of Cincinnati, 1984, p.13.

² Reinhard G. Pauly. "The Reforms of Church Music under Joseph II." *Musical Quarterly* Vol.43, No.3, Oxford: Oxford University Press, 1957, p.373.

ーランドによれば、ローマ教会での具体的な改革の動きがはっきりと見られたのは1749年に教皇ベネディクトゥス14世（1675-1758 在位 1740-58）が出版した“Annus Qui”という回勅であったという。¹ この回勅では、典礼における音楽の役割は信仰心を呼び起こすことであり、音楽が世俗的または劇場的に聴こえないことが主張されている。そのために、当時劇場で使用されていたティンパニ、トランペット、ホルン、フルート、プサルテリウム、リュートといった楽器の使用が禁止され、1753年には祝日儀式の数が削減された。² ウィーンでも教会の権威者達がオルガンを含む全ての楽器の使用禁止を試みたものの、この禁止令は施行されることなく廃止された。つまりオーストリアではローマ教皇の教書が大部分で無視されたわけだが、皇后マリア・テレジアは以上の改革の流れを受け、教皇によって削減された祝日に加え、20以上の祝日を抑圧した。しかし彼女の動機は、国家による教会の支配や楽器の使用制限ではなく、民衆の利益のために典礼を簡素化するためであったという。³

2) ザルツブルクの状況

ザルツブルクは「ドイツ圏のローマ」「北のローマ」などと呼ばれるほど、長きに渡ってローマと教会によって支配されてきた。その起源は696年、バイエルンのテオドール大公が聖ルーペルトにザルツブルク周辺の領地を寄進し、⁴ 彼を司教としてこの地を管轄するよう認めたことにある。聖ルーペルト司教はメンヒスベルク山麓に聖ペーター僧院教会を創設し、774年には司教聖ヴィルギリウスがメンヒスベルクの山裾に大聖堂を建造した。798年にザルツブルクは司教領管区から大司教領管区へと昇格し、ザルツブルク大司教はローマ教皇特使となった。1278年、ハプスブルクの皇帝ルードルフ1世はザルツブルク大司教を帝国領主に任命した。農民戦争の期間を除いて比較的平和であった数世紀の間に、ザルツブルクは勢力と威光を強め、1700年時点の国境線は北と西が現在のバイエルン州、東がヴェーナー・ノイシュタット、南はグラーツまで広がっていた。

ザルツブルクの正式な宮廷楽団は、1591年に大司教ヴォルフ・ディートリヒ・フォン・キューンブルク（在位 1587-1612年）の手によって創設された。宮廷楽団は当初、大聖堂の礼拝のみに従事していたが、大司教マルクス・シティクス・フォン・ホーエンエムス（在

¹ Poland, op. cit., p.13.

² Ibid.

³ Poland, op. cit., p.14.

⁴ 西はキムゼー、南はザルツァッハ川上流土地まで。

位 1612-19 年) の時代からは劇音楽も重視されるようになり、1622 年に創設されたベネディクト派大学と宮廷がその活動拠点となった。17 世紀の大司教たちは特に世俗音楽の面で宮廷楽団の活動を拡張し、ハラッハ侯フランツ・アントン (在位 1709-27 年) の時代には、祝典劇《ザルツァッハの歓喜》(1716 年) や牧歌劇《ダフネ》(1720 年) など多くの作品がこの地で初演されたという。¹

ハラッハ侯の次の時代を継いだのが、シュラッテンバッハ伯ジークムント 3 世 Siegmund III Graf von Schrattenbach (在位 1753-71 年) であった。彼はモーツァルト父子のザルツブルクにおける強力な後援者であったことは有名だが、宮廷音楽への出費を惜しまなかっただけでなく、器楽に高い関心を寄せ、宮廷所属の音楽家たちをイタリアへ留学させたほか、新作の作曲に対して多額の報酬を与えた。しかし 1771 年のシュラッテンバッハ大司教の死後を引き継いだコロレド伯ヒエロニムス Hieronymus Graf von Colloredo (在位 1773-1803 年) によって、繁栄を続けてきたザルツブルクの音楽と教会社会は大きな転機を迎えることとなる。結果的にザルツブルク最後の大司教となったコロレド大司教は、ヨゼフィニズムを信奉し様々な改革を行うが、それらが芸術音楽の促進を妨げたということは疑いようのない事実であった。

3) ヨーゼフ 2 世とコロレド大司教の改革

では、実際にヨーゼフ 2 世とコロレド大司教によって行われた改革とはどんなものだったのだろうか。ヨーゼフ 2 世は 1781 年、ハプスブルクの諸国内におけるプロテスタントの諸権利を制限する法律の多くを撤廃するという「寛容の勅令」を公布した。彼はユダヤ人の権利を制限する法律の多くを撤廃し、「教会の富と財力が教会や学校の建設そして教師の俸給のためといった、より建設的な目的に使われるように、数百の修道院を解散するように命じた。」² 彼はまた、出費を減らし宗教的儀式を可能な限り簡素なものとする為に、「行進や彫像、ロウソクの数を制限し、教会内で上演しえた音楽の種類を制限した」³ という。マリア・テレジアの治世には、ロイター (マリア・テレジアの宮廷楽長)、ハッセ、ガスマン、ハイドンなどの作曲家によってウィーンの教会音楽が豊かな完成を迎えた時代であった。

¹ ザルツブルクの歴史に関しては主に以下の文献を参考にした。クリフ・アイゼン「教会統治下のザルツブルク」西川尚生訳、ニール・ザスロー編『西洋音楽の歴史 6—啓蒙時代の都市と音楽』樋口隆一監訳、東京：音楽之友社、1996 年、190~191 頁。

² ジョン・A・ライス「ヨーゼフ 2 世とレーオポルト 2 世時代のヴィーン」樋口隆一訳、ニール・ザスロー編『西洋音楽の歴史 6—啓蒙時代の都市と音楽』樋口隆一監訳、東京：音楽之友社、1996 年、160 頁。

³ 同上。

しかし 1780 年代前半を通じて、ヨーゼフは規制の精神と反聖職者的な姿勢をもって「手の込んだ教会音楽の作曲や上演、さらにはその普及を妨げたと思われる」¹ とライスは述べている。彼は 1782 年に書かれたヴィーンの報告を「おそらくかなりの誇張はあると思われる」としながらも、「オーケストラ伴奏の教会音楽（フィグラーウムジーク）² は、きわめて重要な祝日を除いては、いま教会から完全に排除されてしまった」と紹介している。³

ヨーゼフ 2 世の哲学を信仰していたコロレド大司教もまた、大司教領の近代化と世俗化を目指し、政治的・社会的な改革を推し進めた。1782 年、ザルツブルク大司教区 1200 周年を記念の年、コロレド大司教は“Hirtenbrief”（司教教書）を出版し、その中で大司教はヨゼフィニズムの教義を宣言している。この教書はその後すぐにヨーゼフ 2 世（当時皇帝）自身の手によって出版されることとなるが、その内容をヨーゼフ 2 世は以下のように概説している。⁴

- 1、楽器付きの荘厳ミサ（大きなミサ）は日曜と特定の祝日のみに執り行われること。
- 2、死者のためのミサは曲数を減らし、自国の言葉による聖歌以外の音楽を含んではならない。
- 3、音楽を伴うリタニア、祝祷、晩祷は中止。
- 4、教区の中の全ての教区民と僧院は毎年、音楽に使用したお金の総額を報告すること。

上記の中でも特に項目「2」は注目に値する。この規制により、これまでのようなラテン語による「レクイエム」（死者のためのミサ）は作曲を禁止されたのである。これらの項目と更に多くの規制は、1783 年 2 月 25 日、宮廷宗教委員会の法令にのり、4 月 20 日には法律として有効化された。⁵ イタリア音楽の影響を受け、オーストリアでは 20 年以上もの間、名人芸的な声乐と器楽音楽が教会で繁栄してきたが、こういった劇場的で華美な音楽に対し、皇帝のみならず聖職者や一部の音楽家も反感を抱いていたため、ヨーゼフ 2 世は宗教的な儀式の数を減らし、残った儀式についても簡素化し、教会での器楽音楽と華美な独唱・独奏音楽に対抗することとなった。

1782 年から 85 年の間に、ヨーゼフ 2 世は宗教的な祝日の数を 47 から 27 へ減らした。

¹ 同前、161 頁。

² Figralmusik. 15～16 世紀に用いられた言葉で、高度に装飾された多声音楽様式を意味する。

³ 同前、161 頁。

⁴ Poland, op. cit., p.16.

⁵ Ibid. 宗教的宮廷委員会は、ポーランドの原文では“Sacred Court Commission”と記載されている。

1783年には新しい典礼の式次第が公布されたが、それは典礼と教会音楽の簡素化を重んじるものであった。共同社会のため、礼拝が会衆によって理解されるものであるべきだという考えに基づき、「オペラさながらになったミサ曲を用いるよりも、会衆がドイツ語の讃美歌を唱うプロテスタントの礼拝音楽に近づけようとし」¹ 自国の言葉（ドイツ語）による讃美歌が増加した。このドイツ語讃美歌の普及については、次の項「2. 教会改革がハイドンとモーツァルトに与えた影響」で更に述べることにする。

これら教会音楽の簡素化を目指した改革により、ウィーンでは何百人もの教会音楽家が職を失ったといわれているが、² その結果、聖職者からも一般会衆からもヨーゼフ 2 世の改革に対する反対が寄せられたとポーランドは述べている。³ そしてヨーゼフ 2 世は統治最後の年に、これまで試みてきた改革の多くを廃止し、1790年に没した後は新しい皇帝レオポルト 2 世 Leopold II（1747-92）によって更に多くの改革法案が廃止されたという。

1791年3月17日、レオポルトはヨーゼフの規制の多くを事実上撤廃する布告を発した。「教会の財源が支払い可能である限り、盛儀ミサとリタニアも器楽付きで上演されることができる」⁴

これまで10年に渡り制限されてきたオーケストラ付きの教会音楽が、皇帝の名によって晴れて解禁されたのである。この布告の年にモーツァルトのレクイエムが作曲されている点に井上は注目し「これが交付されなかったらモーツァルトのレクイエムは生まれなかったかもしれない」とさえ述べている。⁵ 筆者もこの推論には賛同する。先程指摘したように、1783年に「死者のためのミサは曲数を減らし、自国の言葉による聖歌以外の音楽を含んではならない」という規制が法律化されたが、レオポルト 2 世によってこの規制が撤廃されたからこそ、モーツァルトはレクイエムを作曲したのではないだろうか。とすると、仮にこの規制がもっと前に撤廃されていれば、モーツァルトはレクイエムを完成させていたはずであった。

¹ 井上太郎『レクイエムの歴史——死と音楽の対話』東京：平凡社、1999年、156頁。

² 同上。

³ Poland, op. cit., p.18.

⁴ ジョン・A・ライス、前掲、182頁。

⁵ 井上、同上。

2. 教会改革がハイドンとモーツァルトに与えた影響

1) ミヒャエル・ハイドンへの影響

既に述べたように、コロレド大司教はヨーゼフ 2 世の改革に同調する形で様々な改革を推し進めたが、ミヒャエル・ハイドンはその改革と関係のある 2 つの任務をコロレド大司教から受けたとポーランドは述べている。¹ まず 1 つは、華美な器楽音楽の削減に関連して、日曜日と祝祭日の特定聖務日課のための短いコラールを作曲したことであった。ハイドンはまた、多くの素晴らしいモテットを作曲してコロレドの改革に貢献したのみならず、ザルツブルクの保守的な音楽的伝統を保つことにも成功した。

そして 2 つ目は、教会の会衆が自国のドイツ語で歌うための聖歌を作ることであった。そもそも、ドイツ語の讃美歌を促進したのは女帝マリア・テレジアであり、その結果として 1770 年代までに沢山のドイツ語聖歌が生まれていた。ここで最も重要となるのが、1777 年にコールブレンナー Franz Seraph Kohlbrenner (1728-83) が出版した「ローマカトリック教会の礼拝における聖歌」(Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römischkatholischen Kirche) であった。この中にはコールブレンナーが伝統的なラテン語の代わりにドイツ語の歌詞を書いた“Hier liegt vor deiner Majestät” という名の Singmesse (ドイツ語聖歌) が含まれており、これらはハウナー-Nobert Hauner によって作曲されたとみられている。1781 年、コロレドはこの Singmesse の改訂版をザルツブルクで使用することにし、その数年後ハイドンに第二のザルツブルク版を作るように指示した。ハイドンは不適切な装飾を取り払い、オリジナル旋律の幾つかを簡素化し、聖歌旋律を幾つか追加し、また曲ごとに区切った作曲を施し、1790 年に出版されたという。²

また、ハイドンはコロレドによって様々な宗教音楽の規制が行われている期間もずっと、ザルツブルクに留まっていた。シュラッテンバッハ大司教の時代に比べ、教会の規模が大幅に削減され、宮廷の音楽家達が半分以下に減らされようとも、³ 改革の流れに従い忠実に仕えていたのである。これはハイドンの性格的な部分も関係しているのかもしれないが、この改革があったからこそ、彼は規則の中で与えられた仕事を全うする職人的音楽家だったということを証明しているのではないだろうか。

¹ Poland, op. cit., p.23~24.

² Ibid.

³ Poland, op. cit., p.20.

2) モーツァルトへの影響

モーツァルトがマルティーニ師に宛てた書簡の中で、コロレド大司教の行った改革に対して不満を述べているということは非常に有名である。

●モーツァルトよりボローニャのジョヴァンニ・バッティスタ・マルティーニ師に¹

[全文イタリア語] (1776年9月4日)

(前略)・・・私どもの教会音楽はイタリアのそれとは大いに異なっているばかりか、いっそうそれが強まり、キリエ、グローリア、クレード、ソナータ・アレピストラ²、オッフエルトリオ、あるいはモテット、サンクトゥス、それにアニュス・デイのすべてを含むミサ、さらにもっとも荘厳なミサですら、大司教御自身がじきじきに取りおこないますときには、一番長くてさえ45分以上にわたって続いてはならないのです。

ミサは45分以内でなくてはならない、つまりコロレド大司教の改革によってミサが短縮されたとする文献は多く存在するが、この解釈はこのモーツァルトの書簡から見出されたものである。しかしながら、この文章はモーツァルト自身が書いたのではなく、筆跡から父レオポルトが書いたとする説が今日では主流となっている。筆者がモーツァルテウム音楽大学の音楽史教授であるトーマス・ホッホラードナー Dr. Thomas Hochradner (1963-) にインタビューを行った際にも、ホッホラードナーは「この書簡は大きな誤解である。文章を書いたのは父レオポルトであったし、またミサが45分以内でなくてはならないというのはコロレドの治世よりも遙か昔から、ザルツブルクで行われてきた伝統であった」と述べていた。³

ミサが45分以内でなくてはならない、というザルツブルクの伝統がいつから始まったのか、その正確な年代は不明であり、一般的によく語られるモーツァルトとコロレド大司教の不仲説の信憑性についても不明瞭な部分が否めないが、実際にモーツァルトがコロレド大司教と決別したのは、1781年5月のことであった。それ以降モーツァルトはウィーンに定住し、自由に音楽活動を続けることとなるが、そのウィーンはコロレド大司教が信仰するヨゼフィニズムのヨーゼフ2世が統治していた。このことを考えると、ザルツブルクでコロ

¹ MSZ 第3巻、24~25頁。

² いわゆる教会ソナタのことで、1776年にもモーツァルトの手からこの種の作品が生み出されている。

³ 筆者はこのインタビューを、2012年2月8日、モーツァルテウム音楽大学のホッホラードナー教授の研究室で行った。

レド大司教が行った宗教音楽の改革が決別の理由になったとは考えにくい。ライスは、ウィーンに定住したモーツァルトの宗教音楽活動について、以下のように述べている。

1783年からヨーゼフの治世が終わる1790年まで、ウィーンの最高の作曲家たちが教会音楽をほとんど作曲しなかったということは、偶然ではあり得ない。1770年代を通じて教会音楽を数多く作曲していたモーツァルトとハイドン¹は、1783年以降は突然教会音楽から離れるが、2人ともヨーゼフが没した翌年になって再びこのジャンルに戻るのである。・・・(中略)・・・1783年から90年までの間、モーツァルトとハイドンは・・・(中略)・・・その創造的エネルギーのすべてを世俗音楽に集中することができたのである。1780年代を通じてモーツァルトがイタリア・オペラと協奏曲で達成し、ハイドンが交響曲において達成した成功は、間接的にはそのいくらかをヨーゼフの宗教上の改革に負っていると思われる。ウィーンの教会音楽の衰退は、ハイドンとモーツァルトに他のジャンルに集中する自由を与えたのである。²

このライスの記述は非常に興味深い。つまり、ヨーゼフ2世の行った大胆な宗教改革は、宗教音楽という芸術を圧迫し、多くの音楽家の職を失わせ、またモーツァルトやヨーゼフ・ハイドンといった才能ある作曲家達に宗教音楽の作曲をさせることを妨げた。これは政治の犯した大きな芸術的損失であるように見えるが、一方で、その間他ジャンルに専念したことにより彼らは宗教音楽以外の分野で大きな発展を遂げることとなった。モーツァルトにおいてはそれはオペラというジャンルであったが、その経験知が後のレクイエム作曲に活かされたということである。

¹ ここで言うハイドンとは、兄ヨーゼフ・ハイドンのことを指している。

² ライス、ジョン・A「ヨーゼフ2世とレーオポルト2世時代のウィーン」樋口隆一訳、ニール・ザスロ一編『西洋音楽の歴史6——啓蒙時代の都市と音楽』樋口隆一監訳、東京：音楽之友社、1996年、161頁。

第3節 ミヒャエル・ハイドンとモーツァルト父子

ミヒャエル・ハイドンとモーツァルト父子の個人的な繋がりについて、「1. ミヒャエル・ハイドンとレオポルト・モーツァルト」「2. ミヒャエル・ハイドンとヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト」の2項に分けてみていく。なお、彼らの関係に言及する上で最も有効な参考資料は、モーツァルトの書簡となる。本論文では、海老澤敏、高橋英郎編訳の『モーツァルト書簡全集 I～VI』に記載されているモーツァルトの書簡日本語訳を参照し、引用する場合には「MSZ 第〇巻」と略して脚注に記す。¹

1. ミヒャエル・ハイドンとレオポルト・モーツァルト

ミヒャエル・ハイドンとレオポルト・モーツァルトは、まさしく「同僚」同士であった。ハイドンがザルツブルクでコンサートマスター（第一ヴァイオリン奏者）の職を得たのが1763年。当時レオポルト・モーツァルトは宮廷楽長に昇進したロッリの後を継いで宮廷副楽長の職を得ていたが、息子と共に演奏旅行に出かけることが多かったためか、レオポルトがそれ以上昇進することはなかった。² ロッリが没する1772年まで、ザルツブルクの宮廷音楽界はロッリ、レオポルト、ハイドンの3人が上層部を構成していた。レオポルトはロッリの死後、ハイドンと競う形で宮廷楽長に昇進することを望んでおり、この昇進争いに関する様々な憶測やゴシップは家族間でも起こっていたことが、1777年10月23日付のナンネルから弟ヴォルフガングへの書簡で窺い知られる。

●ナンネルよりヴォルフガングに（1777年10月23日）³

（前略）・・・つまり、あんたとそれにパパが、1600グルデンでミュンヘンに迎えられたということです。こうした作りごとは、私が思うに、ハイドンの奥さんとその家族が広めているのです。というのは、あの人たちはパパがここからいなくなればいいなと思っているからで、そうなればあの人の夫が楽長になるのが確実だからです。

¹ ヴィルヘルム・A・バウアー、オットー・エーリヒ・ドイチュ『モーツァルト書簡全集 I～VI』（Wilhelm, A. Bauer und Otto Erich Deutsch, *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen (I～VI)*, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel, 1962～63) 海老澤敏、高橋英郎編訳、東京：白水社、1976～2001年。

² 1762年に宮廷楽長（カペルマイスター）のエーベルリンが死に、そのあとをロッリが継いでいる。

³ MSZ 第3巻、168頁。

結局新コロレド大司教はレオポルトもハイドンも昇進させず、1777年6月12日にイタリアの作曲家ジャコモ・ルスト Giacomo Rust (1741-86) を宮廷楽長に任命した。¹ しかしながらルストは、ザルツブルクの気候が健康を害すとして辞職を願い出、翌1778年2月にヴェニスに戻った。ルストがザルツブルクを去ったことにより、宮廷楽長の座をめぐる昇進争いが再び勃発することとなる。1778年5月28日付のレオポルトの書簡によれば、司教の叙階式の為のミサ曲をめぐるやり取りが記されている。

●レオポルトよりパリの妻と息子に (1778年5月28日)²

(前略)・・・奏楽の折にいつもブルネッティから話しかけられ、いったい誰が叙任式ミサを作るはずだったのか、それにハイドンが大司教から命令を受けるにちがいないはずだと思っていると喋ったものだった。でも大司教は返事を与えなかった・・・

(中略)・・・私はヴォルフガングのオルガン・ソロつきのミサを取り上げ、³ キリエはしかしシュパウアーのミサから取って、それらを写譜させ、実際のところ6ドゥカーテンもらいました。⁴

この書簡からは、控え目ながらもモーツァルト父子がザルツブルクで昇進できるよう画策していたことがわかるが、結果としてレオポルトもハイドンも次の宮廷楽長には任命されず、コロレド大司教は別のイタリア人音楽家ルイー・ガッティ Luigi Gatti (1740-1817) を任命している。この件に関して、レオポルトはヴォルフガングと妻に宛てて以下のような書簡を記している。

●レオポルトよりパリの妻と息子に (1778年6月11日)⁵

(前略)・・・大司教はイタリアじゅうに欠員募集をしていますが、ひとりの楽長も手に入りません。——楽長たちのあいだでは、ベルトーニ⁶ ではなくにひとつできません。・・・(中略)・・・マントヴァのルイー・ガッティは、オルミュッツの大司教

¹ ポーランドによれば、この時のルストの給料は1000グルデンという高額なものであったらしい。

² MSZ 第4巻、80頁。

³ 『ミサ・プレヴィス ハ長調』(『オルガン・ソロ・ミサ』KV259)。

⁴ 『ミサ・プレヴィス ハ長調』(いわゆる『シュパウアー・ミサ』KV258)ではなく、『ミサ・ロンガ ハ長調』(KV262)と考えられる。

⁵ MSZ 第4巻、100頁。

⁶ フェルディナンド・ジュゼッペ・ベルトーニ (1725-1813)。マルティーニ師の弟子。

がすぐれたクラヴィーア奏者として褒めそやしている男で¹、マントヴァでおまえのミサを写譜してくれたのでおまえも知っているし、またオルミュッツの大司教が手紙を書いたはずだが、マントヴァを去ろうとは思っていません。・・・(中略)・・・ハイドンの昇進ももう考えられないでしょう。²

レオポルトは、中々決まらない宮廷楽長を外部から迎えるよりは、自身の競争相手であるハイドンを奨励したかったのかもしれない。大司教とガッティの交渉は5年以上に渡り、ついにガッティは新しい宮廷楽長として1783年にザルツブルクへ来た。そして1817年に没するまでザルツブルクに留まったという。

同僚として互いを意識し合い(ハイドンもそうであったのかどうかは、それを立証する証拠はないが)、昇進をめぐる競争してきたハイドンとレオポルト・モーツァルトであったが、レオポルトはハイドンの才能を評価し、時には彼の作品を勉強のための模範として用いていたことを示す書簡がある。

●レオポルトよりミュンヘンの息子に(1777年9月末日)³

今朝、劇場で試演があって、ハイドンが『ザイール』用の幕間音楽を作らなければなりませんでした・・・曲は筋にとっても良く合い、しかも良い出来のはずです・・・(中略)・・・ハイドンの幕間音楽はたいへん良かったので、大司教は饗宴の折に彼に敬意を表して次のように仰せになりました。「わしはハイドンがこんなものが作れるとは思ってもみなかったわしはビールの代わりにブルゴーニュ・ワインしか飲むまいぞ。」

●レオポルトよりアウグスブルクの息子に(1777年10月15日)⁴

(前略)・・・今回の手紙は曲⁵が入っているので、かなり部厚いものとなりました。こうしたものをおまえに送らないでいることは私にはあえてできませんでした。こん

¹ オルミュッツの大司教とはコロレド大司教のこと。

² ハイドンの義妹とヴァイオリン奏者ブルネッティが不倫のすえに娘をもうけ、義妹とその娘をハイドンが面倒を見たことについて、ハイドン自身も周囲からの批判を受けたという。

³ MSZ 第3巻、71頁、74頁。

⁴ MSZ 第3巻、139頁。

⁵ おそらくはレオポルトの手によって筆者された『作曲家諸氏による教会作品』と思われる。(現在ロンドン大英図書館所蔵。) ミヒャエル・ハイドンとヨハン・エルンスト・エーベルリンの作品からなっている。

なものを作る機会があるもので、こうしたものは、しかしいつでも良き模範なのです。

善き競争相手としてその才能を評価していた一方で、ハイドンの個人的な人間性、特にその酒癖の悪さに関してレオポルトは辛辣な記述も残している。

●レオポルトよりパリの妻と息子に（1778年6月29日）¹

（前略）・・・午後、ハイドンが連禱とテ・デウム・ラウダームスの際（大司教が出席でした）オルガンを弾きましたが、まったく途轍もないもので、私たちみんなびっくりし、彼も亡くなったアードゥルガッサーさんの時に起こったようになるのじゃないかと思ったほどです。でも彼はただほんの少しばかり酔っばらっただけで、頭と——それに両手がおたがいにちっともうまく行かなかったのですが、アードゥルガッサーの災難以来こんなのは聴いたことがありませんでした。・・・（中略）・・・ハイドンは2、3年したら、首の水腫で病気になってしまうことでしょう。あるいはすくなくとも、彼は今だって万事に対してあまりにも怠け者すぎるので、年をとればとるほどますます怠け者になってしまうでしょう。

ハイドンの過度なアルコール摂取は事実だったのかもしれないが、この書簡で書かれている内容が「善き競争相手の私生活を危惧する意図」であったのか、あるいは「ただの噂話」であったのか、あるいは「才能を認めているが故の嫉妬を含むもの」であったのか、その真の意図は推測することしかできない。しかしながらザルツブルクという非常に小さな街で、お互いの才能を認めることのできる存在がいたことは事実であり、またどんな形であるにせよ、様々な意味で切磋琢磨できる競争相手として意識し合っていた重要な存在であったことは間違いないだろう。

¹ MSZ 第4巻、114頁、116頁。

2. ミヒャエル・ハイドンとヴォルフガング・アマデーウス・モーツァルト

モーツァルトとミヒャエル・ハイドンの最初期の接点として確認できるのが、1767年に作曲された音楽劇《第一戒律の責務 *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* KV35》の存在である。既に述べたように、第1部を11歳のモーツァルトが、第2部をハイドンが、第3部をアードルガッサーが担当するという、3人の共作によって完成された作品であったため、少なくともこの時点ではモーツァルトがハイドンと何らかの個人的な関わりを持っていたであろうことは間違いない。モーツァルトが作曲した第1部以外楽譜が現存していないのが残念であるが、もしハイドンが担当した第2部の楽譜を確認する事ができたならば、1つの作品を通じての彼らの音楽的な繋がりも見えてきたはずである。彼らの音楽的な繋がりがはっきりと確認できる事例としては、1783年病気のために任務を遂行できなかったハイドンに代わり、モーツァルトが《ヴィオラとヴァイオリンのための二重奏曲 KV423、424》を作曲したことが挙げられる、

モーツァルトがミヒャエル・ハイドンについて言及している書簡は多いが、その中でも1776年、マルティーニ師に宛てた書簡の中で「当地にはほかに2人の大変すぐれた対位法作家、すなわち [ミヒャエル・] ハイドン氏ならびにアードルガッサー氏がおります」と述べている。¹ しかしこの書簡は、本章第2節でも触れたように父レオポルトが書いたもので、モーツァルトは署名をただけであると言われている。

この書簡よりも前の1770年、モーツァルトは姉のナンネルに宛てた書簡の中でミヒャエル・ハイドンについて初めて触れている。

- モーツァルトよりザルツブルクの姉に（ボローニャ、1770年3月24日）²
 - ・・・（前略）・・・それから、ハイドンのメヌエットがどんなに気に入ったか、以前のより良いかどうか聞かせてください。

マーシャルによれば、ナンネルはミヒャエル・ハイドンの12のメヌエットをザルツブルクで聴いていたと見られ、「彼女は第1ヴァイオリンのパート譜の写しをモーツァルトに送り、モーツァルトはそれを姉のために鍵盤楽器用のメヌエットに編曲した。ナンネルは7月にも、ハイドンのメヌエットを6曲、同じように弟に送って編曲してもらったようだ」とあ

¹ MSZ 第3巻、24頁。モーツァルトよりボローニャのジョヴァンニ・バッティスタ・マルティーニ師に。全文イタリア語、（ザルツブルク、1776年9月4日）

² MSZ 第2巻、84頁。

る。¹

そして本節で既に述べた、父レオポルトがハイドンの酒癖の悪さを綴った手紙² に対してモーツァルトは、以下のような返事を送っている。

●モーツァルトよりザルツブルクの父に（パリ、1778年7月9日）³

・・・(前略)・・・ハイドンの酔っ払いの件では、心から笑わずにはられませんでした。・・・(中略)・・・それにしても、あんなに有能なひとが、怠惰ゆえに自分の責任を果たせないなんて、恥ずかしいことです。——神の栄光のための仕事だというのに、——大司教と全廷臣が臨席し——教会じゅうには人がいっぱいつめかけているというのに——いやなことです。——こういうことも、ぼくがザルツブルクを嫌いになる主な理由のひとつです。

このモーツァルトの書簡はそもそも、母親の死を父に報告するために書かれたものであった。母の死を悼むという最も悲しい書簡で、何故このようなハイドンの酔っ払い事件について言及しているのだろうか。常識的な感覚から見れば理解し難いものであるが、母の死という最大の悲しみを断ち切るために意図的に話題を変え、書簡を受け取り大きな衝撃を受けているであろう父への気遣いとして書いているようにも感じられる。その一方で「あんなに有能な人が」と記していることから、ハイドンのオルガン奏者としての才能も認めていたことは間違いないだろう。事実、モーツァルトはハイドンの対位法作家としての才能を心から尊敬していた。

●モーツァルトよりザルツブルクの父に（ヴィーン、1783年1月4日）⁴

・・・(前略)・・・それから、小さな五線紙で、青い装幀のエーベルリンの対位法の作品と、ハイドンのいくつかの曲がありますが、それらをヴァン・スヴィーテン男爵のために手に入れたいのです。ぼくは男爵家へ、毎日曜 12 時から 2 時まで行ってい

¹ ロバート・L・マーシャル『モーツァルトは語る——ぼくの時代と音楽』(Robert Lewis Marshall. *Mozart Speaks: Views on Music, Musicians, and the World*. New York, 1991) 高橋英郎、内田文子共訳、東京：春秋社、1994年、460頁。

² 本論文 20 頁。

³ MSZ 第 4 巻、144 頁。

⁴ MSZ 第 5 巻、323~24 頁。

ます。¹ ——ところで、ハイドンの最近のミサ曲か^{ヴェスベレ}晩課に、あるいは双方に、重要なフーガがありますか？——もしあったら、ぼくのために少しずつ写譜をさせていただきますと、とってもうれしいのですが。

筆者が注目したのは、この書簡がウィーン時代に書かれていることである。つまり、モーツァルトはザルツブルクを去り、ウィーンで自由な作曲活動を新しく始めた後も、ザルツブルクのハイドンの作品に目を向け、そこから作曲技法を学ぼうとしていたのではないだろうか。バロック音楽愛好家であるスヴィーテン男爵に対して、ハイドンのフーガを紹介しようとしていたことは、ハイドンの技法が伝統に則ったしっかりとしたものであったと考えていた結果ではないだろうか。スヴィーテン男爵家での集まりのため、モーツァルトは更にハイドンの作品を送って欲しいと頼んでいる。

●モーツァルトよりザルツブルクの父に（ヴィーン、1783年3月12日）²

・・・(前略)・・・そのうち、ハイドンの『トレ・スント』³ を送ってください。——いずれほかに彼の作品を送ってもらうとして、それまではそれで間に合います。——まったく、彼らにぜひともあの『シオン賛歌』⁴ を聴いてもらいたいのです。——ぼく自分の手で書き写した『トレ・スント』の総譜が、家のどこかにあるはずです。——例のフーガ『イン・テ・ドミネ・スペラヴィ』⁵ は、『アヴェ・マリア』⁶、『テネブレ』⁷ などと同様に、拍手喝采を受けました。——ぼくらの日曜日の音楽稽古を、早く何かの曲で喜ばせてください。

¹ スヴィーテン男爵（Gottfried van Swieten 1733-1803）はウィーン宮廷図書館長であり、自身もアマチュアの作曲家であった。ウィーン時代にモーツァルトは、毎週日曜日スヴィーテン男爵のもとへ行き、音楽研究会に参加していた。男爵はバロック音楽に長けた音楽愛好家であり、そこではバッハとハイドンしか演奏されなかった。モーツァルト自身もそこでバロック音楽の重要性を勉強したと言われている。

² MSZ 第5巻、347頁。

³ ミヒャエル・ハイドンの『聖三位一体の祝日のためのオッフエルトリウム』。モーツァルトが依頼したこの曲の筆写譜は、のちにヴァン・スヴィーテン男爵の遺品の中にあつた。

⁴ ミヒャエル・ハイドンの『ラウダ・シオン』もモーツァルト自身の筆写によるもの。この筆写譜は消息不明。

⁵ ミヒャエル・ハイドンの『イン・テ・ドミネ・スペラヴィ』はレオポルトの手で筆写されている。

⁶ ミヒャエル・ハイドンの『待降節第四主日のためのオッフエルトリウム』で、モーツァルトの筆写譜がある。

⁷ ヨハン・エルンスト・エーベルリーンの『テネブレ・ファクテ・スント』。レオポルトの筆写譜がある。

ハイドンの『トレ・スント』は 1772 年に作曲されたものであるが、その後も人気が続いており、力強く効果的な作曲法と対位法技術を示した作品であった。

ポーランドはモーツァルトとハイドンの音楽的類似点について「連祷の音楽において、モーツァルトがハイドンの対位法を勉強したことにより、対位法の類似点が存在する」「モーツァルトのモテットにおいても、ハイドンの作風に似た文体上の特色をたくさん持つ」と述べている。¹ それらの根拠として、モーツァルトの《アルマ・デイ・クレアトリス Alma Dei creatoris KV277(272a)》と《サブ・トゥウム・プレズィディウム Sub tuum praesidium KV158b(198)》にハイドンの作品のコピーが含まれていると指摘している。² このことはポーラーの論文でも紹介されている。³ そして父レオポルトの死後も、モーツァルトはハイドンやザルツブルクとの関係を保っている。

●モーツァルトよりザンクト・ギルゲンの姉に（ヴィーン、1788 年 8 月 2 日）⁴
・・・(前略)・・・ところで、お願いしたいことがあるんだけど。——ハイドンの書いた『二つの^{トツツイ}総奏ミサ』と『グラドゥアーレ』⁵ のスコアを、しばらく貸してもらえるとありがたいのですが。——大いに感謝してお返ししましょう。——ちょうど 1 年前、ぼくは彼に手紙を書いて、⁶こちらに来よう招いたのですが、返事はありませんでした。・・・(中略)・・・そういうわけで、次のような手順でことを運んでくれるよう、折り入ってあなたにお願いします。——彼をあなたの家に招いて、彼のためにぼくの最近の新曲を演奏すること、——三重奏曲や四重奏曲は彼の気に入らないことはないでしょう。⁷

このことから、モーツァルトはハイドンを作曲家として尊敬していたのみならず、友人とし

¹ Jeffrey Thomas Poland. “Michael Haydn's Masses and Requiem Mass Compositions.” D.M.A. diss., University of Cincinnati, 1984, p.39.

² Poland, op. cit., p.40.

³ Reinhard G. Pauly. “Michael Haydn's Latin proprium missae compositions.” Ph.D. diss., Yale University, 1967, p.245, p.247.

⁴ MSZ 第 6 巻、472~73 頁。

⁵ ミヒャエル・ハイドンには 30 曲以上のミサ曲と 170 曲ものグラドゥアーレが残されていて、どの曲か確認し難い。

⁶ 1787 年 8 月始めに書かれたミヒャエル・ハイドン宛の手紙は散佚。

⁷ おそらく《ピアノ三重奏曲 ホ長調 KV542》と《ピアノと弦楽器のための四重奏曲 変ホ長調 KV493》を指すとみられている。

での信頼関係を築くことにより、ハイドンと音楽的な意見交換をしたかったのではないかと推察される。そして晩年になっても、モーツァルトのハイドン作品への興味が薄れることはなかった。

●モーツァルトよりヴィーン近郊バーデンのアントン・シュトルに
(ヴィーン、1791年7月12日)¹

ひとつお願いがあります。それは、先週の日曜日²に演奏したぼくの『ミサ曲 変ロ長調』[KV275(272b)]と、ミヒャエル・ハイドンの『グラドゥアーレ 変ロ長調 われら^{バックス}に平和を』——これも演奏しましたしたが——、この2つをあすの朝第一便で送っていただけませんか。——もちろん、フル・スコアではなくてパート譜です。——ある教会でミサの指揮をするようにと頼まれたからです。³

ミヒャエル・ハイドンの兄ヨーゼフ・ハイドンが、弟の方が優れた教会音楽作曲家だと考えていたように、ヨーゼフ・ハイドンやザルツブルクの写学生ら、そしてモーツァルトによってハイドンの作品は、ザルツブルク以外でも広められる結果となったという。⁴そして何よりも、モーツァルトは生涯を通じて教会音楽作曲家としてのハイドンを純粹に尊敬し、彼の音楽そのものを謙虚にかつ真剣に勉強していたことは間違いないだろう。彼らの個人的な交友関係、またハイドン側からのモーツァルトに対する言及資料が確認できないのが誠に残念ではあるが、ポーランドは「ハイドンへの最大の賛辞は、彼の死（1806年）から1週間後に追悼演奏としてモーツァルトのレクイエムが演奏されたことだった」と述べている。⁵この賛辞の意味は2つあるとポーランドは以下のように述べている。⁶

まず第一に、追悼式を行ったハイドンの親友でもあった同僚が、ハイドンとモーツァルトの親密な信頼関係を思い出したこと。そして第二に、モーツァルトのレクイエムは既にヨーロッパ中で重要な作品となっていたため、ハイドンがヨーロッパで有名

¹ アントン・シュトルは、バーデンの聖歌隊指揮者であった。MSZ 第6巻、667頁。

² 7月10日。

³ ヴィーンのピャリスト教会での演奏であるとみられる。

⁴ Poland, op. cit., p.42.

⁵ Poland, op. cit., p.43.

⁶ Poland, Ibid.

な作曲として印象づけるために選曲されたこと。

ここまでミハエル・ハイドンとモーツァルト父子の関係についてみてきた。ハイドンとレオポルトの関係においては、ザルツブルクという小さな街における出世争いにも似た複雑な感情と同僚としての関係が、息子ヴォルフガングとの関係においては、純粋に音楽的才能に対する尊敬と親密な信頼関係がより深く確認することができた。勿論、こういった音楽家同士の深い信頼関係というのはモーツァルトとハイドンに限ったことではなく、同時代に生きたあらゆる音楽家間に存在していたはずであり、このような無数の関係がお互いの音楽的才能を刺激し合っあまたの名曲が誕生したことは疑いようもない。しかしながら、ハイドンとモーツァルトの両レクイエムを比較考察していくという本論文において、彼らの長きに渡る深い信頼関係が、その音楽的土台になっているということを踏まえ、次章から具体的に作品をみていきたいと思う。

第2章 忘れ去られた名曲、ミヒャエル・ハイドンのレクイエム (MH155)

第2章ではミヒャエル・ハイドンの《レクイエム MH155》についての詳細な楽曲分析を行う。シャーマン Charles H. Sherman が1993年に出版した、ミヒャエル・ハイドンの年代別主題総目録によると、MH155に関する情報は以下の通りである。¹

《MISSA pro Defuncto Archiepiscopo Sigismundo》

作曲：1771年12月31日、ザルツブルク

編成：SATB conc., SATB rip., 2 clno., 2tbe., 2trmb., timp., 2vl., org²

四声独唱、混声四部合唱、クラリーノ³ 2、トランペット 2、トロンボーン 2、
ティンパニ、ヴァイオリン 2、オルガン

所蔵：D B Mus. ms. autogr. Haydn, J.M. (総譜の直筆譜はベルリン国立図書館に所蔵)

現在カールス社 Carus Verlag から出版されているスコア譜及びオーケストラパート譜はシャーマンによって編集されており、その楽譜には楽器編成が以下のように記されている。

第一ヴァイオリン、第二ヴァイオリン

第一クラリーノ C 管、第二クラリーノ C 管

第一トロンバ C 管、第二トロンバ C 管

第一トロンボーン (アルト)、第二トロンボーン (テノール)、

第三トロンボーン (バス)

ティンパニ

通奏低音としてチェロ、ファゴット、コントラバス、

オルガン

¹ Charles H. Sherman and T. Donley Thomas. *Johann Michael Haydn (1737-1806): A Chronological Thematic Catalogue of His Works*. New York: Pendragon Press, 1993, p.63.

² conc: concertato [= solo], concertante, rip: ripieno [= solo], clno: clarino, tbe: tromba, trmb: trombone, timp: timpano, vl: violino, org: organo [= basso continuo].

³ ここで記されている「クラリーノ」という楽器は「高音トランペット」を意味しているが、これは現在のクラリネットの語源になったとされている。

第1節 ミヒャエル・ハイドンのレクイエムに関する先行研究

序論でも述べたように、現在ミヒャエル・ハイドンについて行われている研究は十分とは言えない。特に日本語で出版されている文献と例えば、音楽事典項目の他に日高詢子の卒業論文¹と、戸澤史子の2つの研究論文²だけである

日高の論文はミヒャエル・ハイドンの生涯と作品についてバランス良く調査分析されたものであるが、1960年のものであることと、手書き論文のマイクロフィルムには判読できない箇所がいくつも存在するため、現在における主要な資料として取り上げることはできないと考える。

一方、戸澤の論文は2007年と2009年に発表された新しいものである。2007年の論文は、ウィーン古典派時代のレクイエム史の中でのミヒャエル・ハイドンという切り口からの研究となっており、ハイドンの《レクイエム MH155》の楽曲分析は〈入祭唱〉と〈キリエ〉のみに絞られている。その楽曲分析はMH155に特化したものではなく、彼のもう一つの未完レクイエム 変ロ長調 (MH838) との比較という観点から行われている。また、戸澤の参考文献として挙げられている26の洋書の内、事典項目が18と大半を占めている点も問題だと筆者は考える。内訳はMGGの事典項目が16、*New Grove*の事典項目が2つだが、この参考文献表はいささかバランスが悪いのではないだろうか。後で筆者が挙げるポーランドの博士論文³のような、MH155について詳しく分析考察した研究に目を通していないというのは、戸澤自身の研究方法に偏りがあると言わざるを得ない。

戸澤の2009年の論文は、2007年の論文の続編とも言うべき研究論文で、これは2007年のものと違い、純粹にミヒャエル・ハイドンのレクイエムそのものに焦点を当てて分析を行っている。しかし紀要論文であるため分量が少なく、題目通り〈怒りの日〉のみの分析研究となっている。つまり戸澤は2009年の時点ではまだ、ミヒャエル・ハイドンのレクイエム (MH155) 全曲の研究は行っていないということになる。

海外で行われている研究はどうであろうか。ミヒャエル・ハイドン研究の第一人者がシャ

¹ 日高詢子「ミハエル・ハイドン」東京芸術大学楽理科卒業論文、1960年。

² 戸澤史子「ミヒャエル・ハイドンのレクイエム——ウィーン古典派のレクイエム伝統をとおして」大阪芸術大学大学院芸術研究科修士論文、2007年。

戸澤史子「ヨハン・ミヒャエル・ハイドンの《レクイエム》MH155〈怒りの日〉におけるテキストと音楽表現」国立音楽大学大学院『音楽研究』、2009年。

³ Jeffrey Thomas Poland. "Michael Haydn's Masses and Requiem Mass Compositions." D.M.A. diss., University of Cincinnati, 1984.

ーマンであることは間違いない。彼が1993年に出版したミヒャエル・ハイドンの年代別主題総目録¹はハイドンの全作品をまとめたものであり、この資料をもとにあらゆる事典項目が執筆されている。また1968年の論文²ではハイドンのミサ曲を網羅した研究を行っているが、楽曲分析というよりは1993年の全作品目録を完成させるための基礎研究として、自筆譜の観点からミサ曲全体を統括した史料研究である。

その他にも、ミヒャエル・ハイドンの生涯や宗教音楽作品に関する研究、³ 18世紀のザルツブルク音楽史としてのミヒャエル・ハイドン、⁴ などの先行研究がある。いずれも研究を行うための知識を得る上では非常に有意義だが、レクイエムの先行研究ではない。

その中で本論文にとって最も有益なのは、ポーランドが1984年に発表した博士論文⁵である。彼は合唱指揮者という立場から《レクイエム》の研究を行っており、その内容は非常に具体的で充実している。第1章でミヒャエル・ハイドンの時代とその時代の作曲家たちについて述べ、第2章ではハイドンのミサ曲全体についての記述を行っている。第3章で《レクイエム MH155》の楽曲分析を詳しく行った後、第4章ではハイドンとモーツァルトのレクイエムを比較するという内容である。これは、ハイドンとモーツァルトのレクイエムの比較考察を通して演奏表現の提案を行っていくことを目的とする本論文と同じ手法を辿っているため、非常に参考になった。演奏に携わる者としての視点がはっきりとうかがえ、第3章の楽曲分析や第4章のモーツァルトとの比較も、非常に具体的で明解である。ただ一つだけ残念なのは、合唱指揮者としての視点を活かした独自の演奏解釈や演奏法の提案が無いことだろう。演奏家や指揮者としての立場を最大限に活かし、演奏に直結するための提示があれば、なお良かったのではないだろうか。筆者はこの点に関して、本論文の第3章で具体的な演奏提案をしていきたいと考える。

¹ Sherman, op. cit.

² Charles H. Sherman. "The Masses of Johann Michael Haydn: A Critical Survey of Sources." Ph.D. diss., University of Michigan, 1968.

³ Gerhard Croll and Kurt Vössing. *Johann Michael Haydn. Sein Leben, Sein Schaffen, Seine Zeit.* Wien: Paul Neff Verlag/ Pabel-Moewig Verlag Kg, 1987.

G. Reinhard Pauly. "Michael Haydn's Latin proprium missae compositions." Ph.D. diss., Yale University, 1967.

⁴ Manfred Hermann Schmid unter Mitarbeit von Petrus Eder OSB, "Leopold Mozart – Wolfgang Amadeus Mozart – Michael Haydn." *Salzburger Musikgeschichte Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert.* Eds., Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2005.

⁵ Poland, op. cit.

第2節 ミヒャエル・ハイドンのレクイエムの成立とその初演

ここではミヒャエル・ハイドンの《レクイエム ハ短調 *Requiem c-moll*》、正式名称《大司教ジーギスメントのための追悼ミサ曲 *Missa pro Defuncto Archiepiscopo Sigismundo*》(MH155)の成立について、事典項目等にかかれていた内容のみを簡潔にまとめる。

シャーマンによるミヒャエル・ハイドンの年代別主題総目録¹によれば、レクイエムが作曲されたのは1771年12月31日ザルツブルクにおいてであった。本論文の第1章第1節でも概説したように、ハイドンは1763年の夏にザルツブルクで宮廷作曲家と宮廷楽団楽長の地位を得て、1768年8月17日には宮廷オルガニスト フランツ・イグナツ・リップ Franz Ignaz Lipp (1718-98)の娘で大司教の楽団のソプラノ歌手でもあった マリア・マグダレーナ・リップ Maria Magdalena Lipp (1745-1827)と結婚する。²1770年1月31日、2人の間に唯一の子であるアロイジア・ヨーゼファ Aloysia Josepha が生まれるのだが、翌1771年1月27日、1歳の誕生日を迎える前に亡くなっている。生涯を通じて唯一のわが子であったアロイジアを失った深い悲しみが、この年の暮れに作曲された彼のレクイエムに大きく影響していることは間違いない。

1771年12月16日、ハイドンをザルツブルクでの地位を与え、モーツァルト父子の演奏活動も支援していた大司教シュラッテンバッハが死去する。シュラッテンバッハの死がハイドンにとってもモーツァルトにとっても、そしてザルツブルクの音楽界にとっても大きな変化をもたらしたことは第1章第2節で述べた通りだが、そのシュラッテンバッハの死に際して作曲されたのがこのレクイエムであった。大司教が12月16日に死去した後、12月31日には完成されていたので、僅か2週間で作曲したということになる。MGGには、このレクイエムの作曲がハイドンにとっての「教会音楽家としての実を証明する機会」であったと記載され、³ また以下のようにも記されている。⁴

恐らくザルツブルク大聖堂への初めての大きな教会作品であり、初演にはイタリア

¹ Sherman and Donley, op. cit., p.63.

² 本論文5頁参照。

³ Manfred Hermann Schmid, Petrus Eder und Gerhard Walterskirchen. "Haydn, (Johann) Michael." in *MGG*, Personenteil 8, S.1098.

⁴ Ibid.

旅行から戻ったばかりのモーツァルト父子も参加した、この壮大な《死者のためのミサ曲ハ短調 (MH155)》は、ミヒャエル・ハイドンをザルツブルクの教会音楽作曲家の頂点に据え付けた。

クロルとフェッシングによると、埋葬とミサが行われたのは1772年1月2日から4日の間とある。¹ また、作曲完成から初演までの時間が少なかったために3人の写譜者が手分けをして、合唱とオーケストラのパート譜をリハーサルまでに完成させたという記述もある。初演された正確な日付は把握できないが、モーツァルトは1769年11月27日にザルツブルク宮廷楽団の第三ヴァイオリン奏者に任命されているので、モーツァルトがヴァイオリンパートとして演奏に参加したことは間違いないだろう。ちなみにレオポルト・モーツァルトは1763年から死ぬまで宮廷副楽長の地位に就いていたので、父子でヴァイオリンパートを演奏したと思われる。1772年1月初頭、つまりモーツァルトが16歳の誕生日を迎えるほんの少し前と言う、思春期から青春真っ只中の感受性豊かなこの時期に、ミヒャエル・ハイドンのレクイエムから深い精神的な感銘を受け、それが深層心理に深く刻まれ、20年後の自身のレクイエムの大きな要素となったと考えるのはごく自然なことだろう。ザルツブルク大聖堂の音楽監督であるヤノシュ・チフラ János Czifra (1951-) は、筆者が行ったインタビューで以下のように述べている。²

モーツァルトはハイドンのレクイエムの様々な音楽要素を「手本」にしたのではなく、20年前に演奏した衝撃的なハイドンのレクイエムが忘れられない遠い「記憶」の中にあり、その「記憶」が自然に甦って来る中で自身のレクイエムを作曲したのである。

ここまでミヒャエル・ハイドンのレクイエムの成立とその初演についてまとめたが、彼のレクイエムのその後についても少し見てみたい。ミヒャエル・ハイドンの葬儀の際(1806年)に演奏されたのは、彼の死により未完となった《レクイエム 変ロ長調 MH838》であった。その未完部分は1771年の《レクイエム ハ短調 MH155》から音楽

¹ Gerhard Croll and Kurt Vössing. *Johann Michael Haydn. Sein Leben, Sein Schaffen, Seine Zeit*. Wien: Paul Neff Verlag/ Pabel-Moewig Verlag Kg, 1987, p.63.

² 筆者は2012年2月6日、ザルツブルク大聖堂練習ホールにてチフラ氏にインタビューを行った。

素材を取って完成されたという。¹ また、MH155 は兄ヨーゼフ・ハイドン Joseph Haydn (1732-1809) の葬儀でも演奏された。ポーランドは以上の事実を踏まえた上で、後に行われたハイドン兄弟のための数々の追悼ミサではモーツァルトの《レクイエム ニ短調 KV626》が演奏されていることに注目し、以下のように述べている。²

このことは、ハイドンのレクイエムハ短調とモーツァルトのレクイエムの比較を促進することとなる。2人のハイドンとモーツァルトの親密な個人的関係と、音楽家としての関係ゆえに、これら2作品の上演は必然であり不可避でさえあった。

同時代に同地域で生きた作曲家として、彼らが互いに影響していたのは当然であり、またそれは彼らに限ったことではない。この時代、あるいはそれ以前にオーストリアで活躍した名作曲家と呼ばれる、ヨハン・ヨーゼフ・フックス Johann Joseph Fux (1660-1741)、ヨハン・エルンスト・エーベルリン Johann Ernst Eberlin (1702-62)、フロリアン・レオポルト・ガスマン Florian Leopold Gassmann (1729-74)、アントン・カイエタン・アードルガッサー Anton Cajetan Adlgasser (1729-77) などから、彼らが受けた影響も計り知れない程大きいはずだ。しかし、ミヒャエル・ハイドンとモーツァルトのレクイエムの関係が現在に至るまで研究されてきたことは、これまで述べてきたような作曲と初演の経緯が必要条件であったのではないだろうか。もしモーツァルト父子がイタリア旅行から戻るのが遅れ、ハイドンのレクイエムの初演に立ち会う事ができなければ・・・あるいは初演には立ち会っても演奏には参加していなかったら・・・と考えると、モーツァルトのレクイエムが大幅に異なるものであったと考えざるを得ない。

¹ Poland, op. cit., p.113.

² Ibid.

第3節 楽曲分析

第3節では、日本で余り演奏されることのないハイドンの《レクイエム》を詳しく分析することにより、楽曲の構造を明確に理解する。そしてその分析を本論文第3章「モーツァルトのレクイエムとの比較考察」で論述する演奏表現の提案の土台にしたい。筆者は声楽家としての立場から、歌唱声部を中心に、テキストと音楽の関連、主題や音型の使い方、和声進行や楽曲構造にも目を向けながら、分析を行っていく。

『ローマ・ミサ典書 Missale Romanum』（1474年）によれば、死者のためのミサの式次第は以下のようにになっている。¹ なお、ハイドンのレクイエムの構造を理解しやすくするため、ここでは歌われる部分を太字で記した。

入祭唱	アンティフォナ「主よ、永遠の安息を」	唱句「主よ、賛美の歌を」
キリエ		
集禱文	「全ての信徒の創造主なる神」	
使徒書簡朗読	「兄弟たちよ、見よ」	
昇階唱	レスポンサ「主よ、永遠の安息を」	唱句「記憶せられん」
詠唱	「主よ、魂を解き放ち給え」	
続唱	「彼の日こそ、怒りの日」	
福音書朗読	「その時イエスは言われた・・・まことに汝らに告ぐ」	
奉納唱	アンティフォナ「主イエス・キリスト」	唱句「賛美の犠牲と祈りとを」
密唱	「主よ、願わくは、犠牲を」	
スルスム・コルダと死者の序唱		
サンクトゥスとベネディクトゥス		
ミサ典文		
パテル・ノステル		
主の平安		
アニュス・デイ	「神の子羊、世の罪を除き給う主よ、彼らに平安を与え給え」	
聖体拝領唱	アンティフォナ「永遠の光を」	唱句「永遠の安息を」
聖体拝領後の祈り	「主よ、願わくは魂を」	
閉祭	「安らかに憩わせ給え」	応唱句「アーメン」

以上を踏まえ、ミハエル・ハイドンが作曲した楽曲構造に基づいて1. イントロイトゥス（入祭唱からキリエ）、2. セクエンツィア、3. オッフエルトリウム、4. サンクトゥス、5. ベネディクトゥス、6. アニュス・デイとコンムニオ、の6つに分けてみていく。

¹ ジョン・ハーパー『中世キリスト教の典礼と音楽』佐々木勉、那須輝彦訳、教文館、2010年、192～194頁。

1. イントロイトゥス（入祭唱からキリエ）

<p><u>Introitus</u> Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis. Te decet hymnus, Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jesuralem: exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.</p> <p><u>Kyrie</u> Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.</p>	<p><u>入祭唱</u> 主よ、彼らに永遠の安息を与え給え 彼らを絶えざる光で照らし給え 賛歌を捧げるのはシオンにてふさわしい 主への誓いはエルサレムにて果たされる 私の祈りを聞き給え 全ての肉なる人はあなたの元に来るでしょう</p> <p><u>あわれみの賛歌</u> 主よ、あわれみ給え キリストよ、あわれみ給え 主よ、あわれみ給え</p>
--	--

全 70 小節から成り、入祭唱からキリエまでを 1 つの楽曲として作曲している。入祭唱の“Requiem”は 42 小節、“Kyrie”は 28 小節で、共にハ短調、4/4 拍子、Adagio となっている。まずオーケストラによる 10 小節の前奏がリズム、旋律共に大変印象的な効果を生み、ここで登場する音楽動機が楽章全体の重要な鍵となる。ポーランドはこの 10 小節を 4+3+3 の組み合わせによって構築されているとし、その 3 つの特徴を以下のように記している。¹

- (a) 初めの楽章の主要なテーマ素材を構成するヴァイオリンのフーガとバス伴奏（譜例 1）
- (b) ファンファーレの様な金管楽器、ティンパニを伴ったヴァイオリンによる強調の対比テーマ（譜例 2）
- (c) 第二ヴァイオリンによってバスに 6 度と 3 度の調和をつけた、3 声それぞれにオスティナート（反復）を持つ一貫したフレーズ（譜例 3）

¹ Poland, op. cit., p.74.

譜例 1. 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」冒頭のオーケストラ前奏部分（第 1～4 小節）

Introitus et Kyrie
1. Requiem aeternam
Adagio
Michael Haydn
1737-1806

2 Clarini in C
2 Trombe in C
Timpani in c/G
Violino I
Violino II
Soprano
Alto Trombone I
Tenore Trombone II
Basso Trombone III ad lib.*
Bassi (Violoncello, Fagotto e Contrabbasso) ed Organo

Solo

p 5 5 4 6 5 3 5 4 6 4 4

譜例 2. 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」
金管楽器とティンパニを伴うヴァイオリンによる前奏部分（第 5～7 小節）¹

5

p

p

p

p

¹ 上部 2 段が金管楽器（高音トランペットとトロンボーン）、中央段がティンパニ、下部 2 段がヴァイオリン。

譜例 3 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」

和声的な調和をつけながら反復を持つ前奏部分（第 8～10 小節）¹

ポーランドが述べているように、確かに上記 3 つの特徴はこの《レクイエム》の冒頭を強く印象づける重要な要素である。(a) の通奏低音は死が忍び寄って来る様を予感させ、ヴァイオリンの 5 度音程差によるフーガは「死」という衝撃を我々に与えるかのように響いてくる。このフーガの主題は、今後楽章全体を通じて重要な音型となる。(b) の「ファンファーレ」という表現は若干誤解を招きかねないが、金管楽器によって強く、かつ、とつとつと奏でられる葬送行進曲をイメージしての「ファンファーレ」という言葉なら納得できる。また、このゆっくりと忍び寄るような前奏の中で、第一ヴァイオリンの持つリズムが大きな効果を生み、第 5～7 小節のシンコペーションと 3 連音符、第 8～10 小節の 32 分音符の持つ鋭利さこそが、深い悲しみや苦しみを巧みに表現している。

11 小節目からは、バス→テノール→アルト→ソプラノの順番で合唱フーガが入って来るが、これも冒頭のヴァイオリンのフーガと同様のテーマを再現している（譜例 4）。

¹ 一番上の段が第一ヴァイオリン、2 段目が第二ヴァイオリン、一番下の段が通奏低音。

譜例 4. 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」合唱の冒頭部分（第 11～16 小節）

The image shows a musical score for a choral piece. The top system includes a soprano line with a 7th-degree leap (indicated by a curved arrow) and a tutti marking. The lyrics 'Re - qui - em ae - ter -' are written below the notes. The bottom system shows the bass line with a tutti marking. The score is partially obscured by black redaction boxes.

いずれのパートも“aeternam”の所で跳躍進行をしているが、戸澤はこの跳躍進行が「上に重なる声部“Requiem”(安息を)に掛留音としてぶつかりながら、ソプラノ声部の7度跳躍に向かって全体の緊張感が増していく」¹とした上で、以下のように述べている。²

このような対位法の使用による掛留音の緊張感はバロックの伝統的な書法である。しかし注目したいのはそこで用いられる7度の跳躍進行で、この幅の広い跳躍はバロック時代にはみられない古典派的な表現であり、「永遠の安息」を求める切実な訴えは、音楽と一体となって高まっていくのである。

15小節目のソプラノの7度跳躍を1つの山場として、16小節目の“dona eis Domine”でホモフォニーの形を取り17小節目で合唱のフレーズをおさめている。バロックの伝統に即

¹ 戸澤史子「ミヒャエル・ハイドンのレクイエム——ウィーン古典派のレクイエム伝統をとおして」、大阪芸術大学大学院芸術研究科修士論文、2007年、23頁。

² 同前。

しつつも古典派的な要素も織り込み、簡潔かつ最大限の効果をもたらすこの合唱部分は大変見事である。またヴァイオリンが小刻みなシンコペーションの連続を奏でることにより、同じフーガの素材を用いているにも関わらず新鮮な印象を与えてもいる。続く“et lux perpetua”（そして絶えざる光で）の部分では、ポーランドによると、前出した前奏テーマ (b) ¹ が合唱声部で繰り返され（譜例 5）、“luceat eis”（彼らを照らし給え）後の間奏ではテーマ (c) が再現されていると指摘されている（譜例 6）。² 合唱は“et lux perpetua”と“luceat eis”の歌詞がそれぞれ 2 回繰り返され、前半部分は 4 声合唱により和声的に力強く、後半部分は対位的に、よりダイナミックに描かれている。特に前半部分はポーランドの分類 (b) が再現されている。この部分はモーツァルトの《レクイエム KV626》への影響が指摘される部分だが、これについては第 3 章で詳しく扱うこととする。

譜例 5. 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」前奏のテーマ(b) を繰り返す合唱部分
（第 18～20 小節）

¹ 本論文 35 頁、譜例 2 参照。

² Poland, op. cit., p.76.

譜例 6. 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」テーマ(c) が繰り返される間奏部分
(第 23~25 小節)

3 小節の間奏を挟んだ後、譜例 7 で示すように 26 小節目の “Te decet hymnus” から始まるソプラノとアルトのユニゾン合唱では、エレミヤ哀歌の旋律が歌われている事が数多くの研究者によって指摘されている。¹ 井上は、この部分でエレミヤ哀歌の旋律を使うのは「ゼレンカの二長調のレクイエムに先例が」とし、また「モーツァルトはこれを《フリーメイソンの葬送音楽》(K.477) に使っている」と指摘している。² つまり当時の作曲スタイルとして一般的な手法であった可能性が高く、ミヒャエル・ハイドンの独創的なアイデアであるとは言い難い。しかし、これまでの対位的・和声的・フーガ的な流れをここで一気に変化させているため、聴き手の注意が更に惹きつけられ、オーケストラも穏やかな旋律部を底辺で支え、ヴァイオリンがさざ波のような 3 連音符でアクセントをつけることにより、均整の取れたフレーズにまとめられている。調は第 25 小節の 3 拍目から変ホ長調に転調するが、“et tibi reddetur” の入る第 28 小節 3 拍目で再びハ短調に戻っている。

¹ エレミヤ哀歌とは、ローマ・カトリックの典礼において、復活祭の前の聖木・金・土曜日の朝課の第一夜課で朗唱されるグレゴリオ聖歌の 1 つ。本論文第 3 章第 3 節 1 項、170 頁、譜例 110 参照。

² 井上太郎『レクイエムの歴史——死と音楽の対話』平凡社、1999 年、164 頁。

譜例 7. 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」“Te decet hymnus” を斉唱する合唱部分
(第 26～29 小節)

The image shows a musical score for a choir. It consists of two systems of staves. The first system has two staves, each with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics 'Te de - - - cet hy - - n' are written below the notes. The second system also has two staves with the same clefs and key signature, but the notes and lyrics are mostly obscured by black redaction boxes.

31 小節目からの“exaudi orationem meam”では合唱は基本的にハ短調 I 度和音を保ちつつ (32 小節 3 拍目でⅢ度和音を取る)、ヴァイオリンは 3 連音符ではなく、連続スケールのような 32 分音符を奏でている。この 32 分音符は 38 小節目の冒頭まで、つまり合唱部分が終わるまで (“ad te omnis caro veniet” まで) ずっと続き、合唱は変ホ長調となって終わる。冒頭からハ短調を貫いていた音楽は、“te decet” から変ホ長調とハ短調の平行調を行き来するようになる。

続いて 38 小節目から 42 小節目まで、ソロの四重唱となる。まず、アルトとテノールの独唱により 3 度音程を取りながらハ短調で“Requiem aeternam”が歌われる (1 拍遅れてバスも入る)。次に“Dona eis Domine”が変イ長調で、“et lux, et lux perpetua”がその平行調のハ短調で歌われるが、ソプラノとアルトの対はずっと 3 度音程を保つ一方、テノールとバスの対はほぼ同じリズムであるものの、音程の幅は一定ではない。さらに“luceat eis”の歌詞が 2 回繰り返されるが、まずソプラノが先行し、1 拍遅れてアルト、ソプラノとアルトが 2 度目の“luceat eis”を歌うと同時にテノールとバスが入る。この時ソプラノとアルトの音程幅は 3 度から 6 度へと広がり、調はここでハ短調へ戻っている (譜例 8)。

譜例 8. 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」ソロによる四重唱部分（第 39～42 小節）

39 Solo
Do - na - e - is -
ter - nam do - na - e - is -
ter - nam do - na - e - is
ter - nam do - na - e - is

41

43 小節目からは再び合唱が登場するが、ここからは「キリエ」（あわれみの賛歌）となる。前奏のオーケストラ、冒頭の合唱フーガを変化させたフーガ的音型が、アルト→ソプラノ→バス→テノールと順序を変えて展開されている。ポーランドはここで、“exaudi”の時にヴァイオリンによって演奏されていたユニゾンによる動機が繰り返されていることを指摘しているが、¹ 前頁で記したように“exaudi”の部分では 32 分音符の連続音階であったのに対し、ここでは 2 拍目と 4 拍目は 16 分音符で奏され、またマルテッラート記号により強く短く強調することが求められている（譜例 9）。

¹ Poland, op. cit., p.77.

譜例 9. 〈イントロイトゥス〉「キリエ」冒頭のヴァイオリン部分（第 43～44 小節）



このマルテッラートによって、流れるような 32 分音符は規則的に歯止めをかけられ、より沈痛な祈りの表現をしているのではないか。このことから、「キリエ」では主題の再現を目的としておらず、新たな音楽パターンとして捉える必要があるのではないかと考える。¹ ハ短調で始まったこのフーガは 45 小節目で変ホ長調となり、48 小節目からト短調へと転調し、合唱の切れ目である 50 小節目頭ではト短調の属和音で半終止の形を取っている。この流れを受けて第 50 小節から第 54 小節頭まで、独唱が“Christe eleison”と歌い、それに合唱が“eleison”と呼応する掛け合いが行われる。独唱の上部 3 声と合唱の掛け合いが 2 回、独唱下部 3 声と合唱の掛け合いが 2 回の計 4 回である。ト短調はここでも維持され、4 回目の掛け合い（53 小節目 3 拍目）でようやくハ短調の主和音に戻る。

独唱との掛け合いの後合唱の上部 3 声は“eleison”を歌っているが、ここで入祭唱の冒頭に現れたフーガの主題が突如として、“Kyrie eleison”の歌詞と共に合唱バスから開始される。このフーガの再現以降の部分は楽譜に「Kyrie II」と記されている。入祭唱の第 11～17 小節で現れた合唱のフーガ“Requiem aeternam”（ポーランドの分類 a）は全く同じ音型を保ちながら、第 54～60 小節で“Kyrie eleison”として回帰される（譜例 10）。

¹ 明らかに主題の回帰をしているフレーズはこの後登場する。

分音符を伴う音型をソプラノの合唱が“eleison, Kyrie eleison”の歌詞でなぞり（譜例 11、66 小節目など）、他声部はそれに呼応する形で“eleison”と歌っている。68 小節目で増 6 度の響きで頂点となり、その後 *Largo* のカデンツでピカルディの 3 度によるアーメン終止の形を取り、ハ長調で華麗に明るく曲を締めくくっている。

譜例 11. 〈イントロイトゥス〉「キリエ」

“Kyrie eleison” が繰り返される部分（第 60～66 小節）

以上の入祭唱とキリエを総括し、ポーランドは「全体的に良く統合され、動きも釣り合いが取れて一体化されている」と述べている。¹ またポーランドによれば、対位法の主題 (a) は器楽の低音部の絶え間ないオスティナートと共に音楽構成を支配している。更に、合唱が歌う“Te decet”の斉唱によるグレゴリオ聖歌と、ソロ四重唱の歌唱部分が多様性の変化を生んでいる。その多様性に (b) と(c) の器楽主題の旋律が加わることによって、楽章の冒頭と終結部に統一感を与えている。

¹ Poland, op. cit., pp.78~79.

重要な 3 つの主題を繰り返すことによって生まれる悲愴感と深い悲しみ、その中で現れる多様性と変化の融合。伝統を守りつつも、自身の悲痛な思いを芸術的に表現した、いぶし銀のような巧みな楽章であることは間違いない。戸澤もまた、“Kyrie eleison, Christe eleison” という言葉だけで構成されるこのテキストの小節数を「最初の Kyrie が 7.5 小節、Christe が 4 小節、そして最後の Kyrie 回帰がモチーフ[A] [B] [コーダ] を含めて 17 小節」とし、¹ “Christe” に比べて “Kyrie” のテキストに重点が置かれていることに着目している。また、言葉の反復頻度の点で、“eleison”（あわれみ給え）のテキストが強調されているとも述べている。しかし、この反復頻度を特別視する戸澤の姿勢には疑問を感じる。これは特別な反復でなく、“Kyrie” や “Christe” という、いわば名詞の呼びかけの言葉よりも、“eleison”（あわれみ給え）という動詞が繰り返されるのはテキスト表現上自然な結果だと捉えるべきではないだろうか。なぜなら、歌詞の主旨は神に対する呼びかけでなく、「あわれみ給え」と懇願することにあるからである。そもそも、キリエとは歌詞を繰り返して神への願いを唱えるという性質を持っているので、このように “eleison” のテキストが強調されて歌唱されるのは何ら特別視することではないのではないだろうか。

¹ 戸澤、前掲、28 頁。

2. セクエンツィア（続唱）

全 291 小節からなる。ハ短調、3/4 拍子、Andante maestoso。本作品の中で最も長い楽章なので、歌詞の区切り毎に 6 つに分けて見ていきたい。

「怒りの日」

<p><u>Dies irae</u> Dies irae, dies illa, Solvat saeculum in favilla: Teste David cum Sibylla, Quantus tremor est futurus, Quando iudex est venturus, Cuncta stricte discussurus!</p>	<p><u>怒りの日</u> その日は怒りの日、 世界は全て灰に帰る ダヴィデとシビラの証の通りに その恐ろしさはいかなる物だろうか、 審判者が来て、 全てを厳しく裁く時は</p>
--	---

冒頭部分は、和声的書法で書かれた合唱全声部と鋭いオーケストラにより「怒り」を力強く表現している。22 小節から成るこの部分は 11 小節、3 詩行ずつ 2 つに分けられ、同じパターンを繰り返す（オーケストラは若干異なる部分もある）。戸澤はこの 11 小節のソプラ声部の旋律を「主題音型 A」と名付け、セクエンツィア全体でこの主題が複数回に渡り動機として登場すると指摘している（譜例 12）。また、この 3 詩行の脚韻には半音下行音型が当てられ、「この脚韻動機が主題楽節の性格を特徴付ける重要な核となっている」とし、その音型を「核音型 a」と名付けている。¹

¹ 戸澤史子「ヨハン・ミヒャエル・ハイドンの《レクイエム》MH155〈怒りの日〉におけるテキストと音楽表現」国立音楽大学大学院『音楽研究』2009年、71頁。

譜例 12. 〈セクエンツィア〉「怒りの日」冒頭部分（第 1～9 小節）¹

2. Dies irae
Andante maestoso
Tutti

Soprano
Alto
Tenore
Basso
Coro

Di - es i - rae, di - es il - la,
Di - es i - rae, di - es il - la,
Di - es i - rae, di - es il - la,
Di - es i - rae, di - es il - la,
Di - es i - rae, di - es il - la,

Andante maestoso

5 小節目の「核音型 a」（“favilla” の部分）は半音下行ではなく全音となっているが、その後の第 6、8 小節で D \flat となっている為、戸澤はむしろ後の半音下行を強調する結果になったと記している。² また、この半音下行音型について以下のように述べている。

半音下行音型とは、本来バロック音楽の修辞学では、嘆きを表す「ため息のモチーフ」として扱われていた音型である。冒頭に現れたこの「嘆き」の核音型 a は、さらに、楽曲の基調を担う重要な存在となってゆく。³

確かにこの「核音型 a」を脚韻と合わせることによって非常に印象的なモチーフとなり、また絶望に近い「嘆き」の表現を実現している。また同時に、第 6～9 小節で見られる 4 分休符 2 拍を挟むリズムはヘミオラのようにも感じられ、あえて 3/4 拍子の自然な流れをせき止めることにより、厳しく力強い表現効果を生み出しているのではないだろうか。

12 小節目 “Quantus” からはまた同じ音型が繰り返されるが、始めの 6 小節間はオーケ

¹ ソプラノの旋律が「主題音型 A」。“illa”、“David”、“Sibylla”につけられた半音下行型が「核音型 a」。

² 戸澤、前掲、72 頁。

³ 同前。

ストラの音型が異なっていることに注目したい。冒頭のヴァイオリンの音型をバスが模倣し、代わってヴァイオリンはスタッカートとスラーを組み合わせた勢いのある 16 分音符を奏でている。また、特筆すべきはデューナーミクである。冒頭は *f* (フォルテ) の表記のみであったが、12 小節目からはオーケストラ、合唱共に *f* と *p* が細かく指示され、複数回繰り返されていることから、強弱の変化を大胆に行い、音楽に一層のメリハリと鋭さが要求されている (譜例 13)。

譜例 13. 〈セクエンツィア〉「怒りの日」 *f* と *p* によって対比がつけられている部分 (第 14~17 小節)

「不思議なラッパ」

Tuba mirum

Tuba mirum spargens sonum,
 Per sepulcra regionum,
 Coget omnes ante thronum.
 Mors stupebit et natura,
 Cum resurget creatura,
 Judicanti responsura.
 Liber scriptus pro fe retur,
 In quo totum continetur,
 Unde mundus judicetur.
 Judex ergo cum sedebit,
 Quidquid latet apparebit:
 Nil inultum remanebit.
 Quid sum miser tunc dicturus,

不思議なラッパ

ラッパは不思議な音を
 地上の全ての墓の上に響かせ
 全ての人を玉座の前に集めるだろう
 死と自然は驚くだろう、
 造られた人間がよみがえる
 審判者に応えるために
 書物が差しだされるだろう
 世を裁くために記された記録が
 その中に全て書かれている
 故に審判者が玉座に着かれると
 隠されていたものは全て明らかになり
 裁かれずにおかれることはない
 憐れな私はその時何を言おうか

quem patronum rogaturus,
cum vix justus sit secures.

誰を保護者として頼りに出来るだろうか
正しい者でさえ不安なのに

23 小節目から 90 小節目までの 67 小節間にわたるこのセクションは、対位的に作曲された合唱部分からソプラノ・ソロ→アルト・ソロという流れによって構成される。“Tuba”の入りで突如、へ短調の和音を奏で 9 小節間その響きを保つが、32 小節目の“coget”で再びハ短調の属七和音に戻っている。このへ短調への転調は非常に印象的だ。前のセクションから途切れなく続いているものの、「ラッパは不思議な音を」という歌詞の変わり目であり、「不思議な音」をこの転調が表現しているというのは大変見事である。ポーランドは 35 小節目頭までの合唱部分を「おおまかな取り扱いを受けて作曲された」と述べているが、¹ 逆にこの部分に大きな焦点を当てているのが戸澤である。戸澤は“Per sepulcra regionum”「地上の全ての墓の上に」につけられた合唱の動機（譜例 14）を取り上げ、以下のように論述している。²

上下する半音の動きから作られ、「墓」という言葉の不気味さと不安感を強調している・・・(中略)・・・これは先に述べた核音型 a、及びその反行型によって作られたモチーフと捉えることができる。つまり、主題楽節 A を担っていた「嘆き」の核音型 a は、新たな独立したモチーフ b として派生していたのである。

譜例 14. 〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」“Per sepulcra regionum”の合唱の動機
(第 26～30 小節)

The image shows a musical score for the chorale movement of the Mass for St. John the Evangelist, Op. 11, by Johannes Brahms. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 4/4. The lyrics are 'Per - se - pul - cra'. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'p' (piano) with a fermata. A large black rectangular redaction covers the right side of the score, obscuring the musical notation and lyrics for the latter part of the excerpt.

¹ Poland, op. cit., p.79.

² 戸澤、前掲、74 頁。

加えて戸澤は、「主題楽節 A が担っていた、テキストの「恐れ」から「懇願」へのプロセスを、ここでは核音型 a から派生したモチーフ b が行っているのである」とも述べている。¹つまり、テキストの進行と共に、冒頭の「怒り、恐れ」の主題楽節 A が「嘆き」の核音型に受け継がれ、モチーフ b によって「懇願」へと導かれているとし、ハイドンの巧みさと主題の持つ発展性を指摘している。確かにこれは重要な指摘であり、我々もテキストの進行と主題の発展性を関連づけて演奏に反映していかななくてはならない。しかし演奏家の立場から見れば、主題の反復や発展という枠の中で「恐れ」「嘆き」「懇願」と表現内容を固定するのではなく、あくまでも歌詞から自然に派生した音楽として捉えるべきだと考える。主題や音型は後から裏付けた理論であり、それらの理論ありきで演奏に向き合うべきではない。理論を知識として得た上で、歌詞の流れの中で自在に変化していく主題や動機を感覚的に表出していくことが、我々演奏者に求められるのではないかと考える。

ヘミオラの形を取りながら 35 小節目で合唱が完全終止すると、4 小節の急き立てるような間奏を挟み、第 39～89 小節までの 51 小節間は独唱部分となる。ソプラノ・ソロが 22 小節間、間奏の後アルト・ソロが 26 小節間続く。まず、ソプラノ・ソロ部分の 22 小節は大きく分けて、ハ短調の第 39～50 小節と、ト短調に転調する第 51～60 小節の 2 つに分けられ、前者は 4+4+4 小節、後者は 6+4 小節の組み合わせによって構成されている。更に詳しく見ると、前者では“Mors stupebit et natura”と“Cum resurget creatura”が 4 小節の同じ旋律を繰り返している（譜例 15）。この旋律は 16 分音符を効果的に使い、「作られた人間がよみがえる」という歌詞にあるように、迫り来るような表現を実現している。ヴァイオリンを見ると、始めの 4 小節ではリズムカルに「合いの手」のような音型を演奏し、次の 4 小節では流れるような音階を演奏しているため、声部が同一の旋律を歌っていても音楽は常に変化していると考えて良いだろう。

¹ 同前、75 頁。

譜例 15. 〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」 ソプラノ・ソロの冒頭部分
(第 39～46 小節)

続く 4 小節で「審判者に応えるために」と歌われるが、“*responsura*”の所で歌われる 1 オクターヴの跳躍が *fp* (フォルテピアノ) のデュナーミクと相まって、衝撃的な印象を与えている。

ト短調に転調した 6+4 小節の後者では、それまでの 4 小節区切りに変化を加えているが、これは“*totus*” (書物の中に全てが書かれている、の「全て」) を 2 回繰り返し強調することによって生まれるリズムの不規則さである。“*Unde mundus judicetur*” は上行形の音階とヘミオラが印象的で、劇的にその独唱声部を終えるのに相応しい旋律と言える。

ソプラノ・ソロが入る前と同じ音型の間奏を挟み、アルト・ソロへと続く。この 26 小節間は大きく分けて、ト短調を貫く第 64～75 小節と、調の響きの変化が生じる第 76～89 小節 (実際には 90 小節の 1 拍目まで) の 2 つに分けることができる。前半部分はソプラノ・ソロと同様に 4+4+4 小節の組み合わせで構成され、冒頭の 8 小節はソプラノ・ソロで見られた旋律と全く同じ音型である。“*Nil inultum remanebit*” (裁かれずにおかれることはない) でも、“*Nil inultum*” が 2 回繰り返されるが、ここではリズムの不規則さは見られず、4 小節間へ正確に当てはめている。しかし 2 回目の“*Nil inultum*” ではソプラノ・ソロでも見られた 1 オクターヴの跳躍と *fp* が見られ、言葉が音型と共に強調されている (譜例 16)。

譜例 16. 〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」アルト・ソロに見られる強調部分
(第 71～75 小節)

71
re - bit: Nil in - ul - tum,
f *p*

第 76 小節からの後半部分はそれまでの音楽とはガラリと雰囲気を変えている。7+7 小節の構成によって作られたこの部分は、歌詞の内容も「憐れな私はその時何を言おうか」と変わるためか、声部も器楽部も音価が長めになり、音の高低差も小さくなり、全体的に穏やかな印象を与えている。調も変ホ長調となり、その後和声は細かく変化を繰り返すものの、おおよそ 86 小節目までは比較的明るい響きを保っている。第 83～89 小節の 7 小節間で“cum vix justus sit secures” の歌詞が繰り返され、また和声の響きも長調から次第にト短調へと戻っていることにより、自問自答を繰り返す中で不安感が募って来る様を表現している。

「恐るべき王」

<p><u>Rex tremendae</u> Rex tremendae maiestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me, fons pietatis.</p>	<p><u>恐るべき王</u> 恐ろしい、威厳ある王よ、 あなたは救われるべき者を無償で救われる 私をお救い下さい、慈しみの泉よ。</p>
---	---

アルト・ソロが終わってすぐ合唱によって始められるこの部分は、第 90～101 小節 2 拍目まで続く。90～98 小節目までは、「怒りの日」の冒頭部分と同じ主題を繰り返している（ただし調はハ短調とト短調で異なる）。戸澤はここで初めて「私をお救い下さい」という主観的なテキストが登場していることに注目し、「怒りの日」から「涙の日」へと向かうプロセスが、主題によって「恐怖」から「懇願」へ向かうプロセスに置き換えられると述べている。¹ 第 99～101 小節の終わり部分が「怒りの日」と異なるのは恐らく、“fons pietatis”（慈しみの泉）という歌詞の内容を表現するため、“pietatis”を C 音ではなく D 音まで引っ張り上げ、旋律に拡張感を持たせた上でゆったりと下降させることにより慈しみの印象を与えたかったのだろう（譜例 17）。

譜例 17. 〈セクエンツィア〉「恐るべき王」“fons pietatis”で 1 小節拡張される部分（第 98～102 小節）

¹ 戸澤、前掲、68 頁。

「思い出して下さい」

<p><u>Recordare</u> Recordare, Jesu pie, quod sum causa tuae viae, ne me perdas illa die. Quaerens me sedisti lassus, redemisti crucem passus; tantus labor non sit cassus. Juste judex ultionis, donum fac remissionis ante diem rationis. Ingemisco tanquam reus, culpa rubet vultus meus; supplicanti parce, Deus. Qui Mariam absolvisti et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti. Preces meae non sunt dignae, sed tu, bonus, fac benigne, ne perenni cremer igne. Inter oves locum praesta et ab haedis me sequesta statuens in parte dextra.</p>	<p><u>思い出して下さい</u> 思い出して下さい、慈悲深きイエスよ あなたの降臨は私の為であったことを その日に私を滅ぼさないで下さい 私を探し求めて疲れ、お座りになり、 十字架の受難によって私を贖われた その大きな苦しみが無駄になりませんように 正しい報いの審判者よ、 どうか赦しの恩寵をお与えください 審判の日が来る前に 私は嘆く、罪人のように 罪を恥じて私の顔は赤らむのです 神よ、嘆願する者にお慈悲をお与え下さい あなたは（マグダラの）マリアを許し そして盗賊の願いも聞き入れられた 私にも希望を与えて下さった 私の祈りに価値はありませんが あなたは善い方、寛大なお方です 永遠の火で私を焼き尽くさないで下さい 羊の群の中に私を置き 山羊の群から私を離し あなたの右側に私を立たせて下さい</p>
--	--

「恐るべき王」から間髪入れずに続くこの部分は長く、第 101～119 小節の合唱部分、第 120～151 小節のテノール・ソロ、第 152～168 小節のバス・ソロの 3 つに分けられる。まず合唱部分では、ソプラノの斉唱に他声部が合流する形で 108 小節目まで進む。ここで見られる下行音型は、前述した戸澤の「嘆きの核音型 a」から派生した「モチーフ b」であることがわかる（譜例 18）。

譜例 18. 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」

嘆きの核音型 a から派生したモチーフ b (第 101~107 小節)

99
Recordare
me, fons pi-e-tatis. Je-su pi-e, Quarens me, Je-su pi-e, Juste judex, Ingemisco tanquam

105

この「モチーフ b」は今後も重要なテキストで再現されていくが、戸澤は「主題楽節 A が担っていた、テキストの「恐れ」から「懇願」へのプロセスを、ここでは核音型 a から派生したモチーフ b が行っている」と指摘している。¹

第 109~119 小節の“Quarens me”の下りは変ロ長調へと響きを全く変え、「主題楽節 A」が再現される。途中、第 113~115 小節は「十字架の受難の苦しみ」というテキストに合わせるようにト短調へと戻るが、“tantus labor”を上昇音型で繰り返す箇所ですぐに変ロ短調に落ち着き完全終止している。「主題楽節 A」が長調で演奏されるのはこの部分だけであり、このことから「懇願」へのプロセスの変化が確認できると考えられる。

前出したソプラノ・ソロ、アルト・ソロの際に見られた、急き立てるようなオーケストラの間奏がここでも 4 小節間挟まれる。しかしここでは長調のためか、「急き立てるような」というよりは「リズムカルで明るい」という印象を与える。その後テノール・ソロが 28 小節間歌われるが、“Juste judex”からの 7 小節間は声部を第二ヴァイオリンが 3 度音程でなぞり、第一ヴァイオリンは殆ど F 音を 8 分音符で刻んでいる。続く“Ingemisco tanquam

¹ 戸澤、前掲、75 頁。

reus”（私は罪人のように嘆く）からは同主調の変ロ短調へと転調し、底辺を這うような低い音域で、26 小節目の “Per sepulcra regionum” につけられたモチーフ b を再現している。ポーランドは「罪の告白と慈悲の祈りに “Per sepulcra” でも使った痛切な半音メロディを借りている」と述べている。¹ 135 小節の “Culpa rubet”（罪を恥じて顔が赤らむ）では1 オクターヴ上で同じ音型を繰り返すことにより、「顔が赤らむ」というテキストの表現を巧みに行っている。指示はないが、ここでは subito *f* で歌唱するのが好ましいと筆者は考える（譜例 19）。

譜例 19. 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」

“Ingemisco” の音型が “Culpa rubet” で繰り返される部分（第 130～139 小節）

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top system is labeled '130' and contains the vocal line with lyrics 'o - nis. In - ge - mi - sco,' and the piano accompaniment. The piano part starts with a forte (*f*) dynamic and then a piano (*p*) dynamic. A large black redaction box covers the right side of the system. The bottom system is labeled '135' and shows the vocal line and piano accompaniment for the 'Culpa rubet' section, also partially redacted with a black box.

“supplicanti parce Deus” は、半音を行き来する音型を 3 回反復することにより、「嘆願する者にお慈悲をお与え下さい」という歌詞を見事に表現している。141 小節目 “Qui Mariam absolvisti” からの 9 小節間はテノール・ソロの終結部となるが、声部とヴァイオリン部の明るく溶け合うような調和が「主は（マグダラの）マリアを許し、自分にも希望を与えて下さった」という歌詞内容にふさわしいものとなっている。

続いて第 152～169 小節 1 拍目まで、変ロ長調から変ホ長調へと転調してバス・ソロとな

¹ Poland, op.cit., p.81.

る。冒頭 4 小節はこれまでのソロ声部よりも旋律の跳躍が大きく、バスという声の性質の違いを音楽に反映させているのではないだろうか。156 小節 “bonus”（善良な）、157 小節 “benign”（寛大な）、158 小節 “perenni”（永遠の）にそれぞれアポジャトゥーラがつけられ、下行形の旋律が繰り返される（譜例 20）。これは、前述した「核音型 a」のような半音下行形ではなく全音下行形のため、「嘆き」とは明らかに区別されたいわば希望へ向かう音型として捉えられるべきではないだろうか。

譜例 20. 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」

下行形の旋律が繰り返されるバス・ソロ（第 155～159 小節）

The image shows a musical score for a bass solo. The top staff is a bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are "di - gnae: Sed tu bo - nus". There are three downward-pointing arrows above the staff, indicating the descending melodic line. The score is partially obscured by a black redaction box on the right side.

164小節からはタイを用いた下行音型が3回繰り返される中で “statuens in parte dextra”（あなたの右側に私を立たせて下さい）の歌詞が2回歌われ、音程の高低差を十分に使った豊かな旋律が朗々と歌われている。ここまで、バス・ソロの調は一貫して変ホ長調を保持している。

「抑圧された者たち」

<p><u>Confutatis</u> Confutatis maledictis, flammis acribus addictis, voca me cum benedictis. Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis, gere curam mei finis.</p>	<p><u>抑圧された者たち</u> 抑圧され呪われた者たちは 烈しい炎に身を委ねる 祝福された者たちと共に私を呼んで下さい 私はひれ伏し、ひざまずいて懇願します 灰のように粉々になった心で 私の最期の日をお守り下さいと</p>
--	---

46 小節から成るこの部分は大きく 2 つに分けられる。前半は 19 小節間の和声的な合唱部分、2 小節の間奏を経て、後半は 25 小節間のカノン風の独唱部分である。

まず、合唱部分がバス・ソロの終わりと共に変ホ長調で始まる。全体的にこの合唱部分の音域は低く、169～178 小節目までは次第に下行していく。ポーランドによれば、「テキストの音節的な雄弁さを持ちつつ、声部はコード和音に近い構成」とされているが、¹ 細かく見るとこの部分の調性は頻繁に変化している。始めの 2 小節は変ホ長調、次の 2 小節でハ短調に、続く 3 小節で変ロ短調、そして最後の 3 小節で変イ長調へと響きを変えている。それぞれの調での保続小節数が短いため、これら全てを「転調」と定義づけられないかもしれないが、長調と短調が頻繁に入れ替わり聴き手に不安定な印象を与えているのは間違いない。これを裏付けるかのように、第一、第二ヴァイオリンが 16 分音符を奏で、響きの不安定さをより一層強めていると考えられる。

179～187 小節目までは“*voca me cum benedictis*” が繰り返され、ソプラノとアルト、テノールとバスという組み合わせで 2 組の和声的な響きが独立しながらも、4 声部が溶け合うように美しい響きを形成する。始めの 3 小節は前の変イ長調を継続し、その後の 6 小節は平行調のハ短調に転調している。「祝福された者たちと共に私を呼んで下さい」という歌詞が複数回繰り返されるのに伴って短調に転調するというのは、ミヒャエル・ハイドンがこの歌詞を不穏な方向へ表現したかったためではないかと推察する。

続く独唱部分はカノン技法を駆使した四重唱となっているが、カノン技法と対位法、和声法を組み合わせた複雑な構造を構築している。まず 190 小節目からソプラノが先行し、2 小節遅れてその主題をテノールが再現する。テノールの旋律の終わりにかぶさるようにして、その後は 6 小節間、4 声部が和声法で“*Oro supplex et acclinis*” の歌詞を繰り返す。続く第 200～206 小節の“*cor contritum quasi cinis*” では、興味深いことに二重カノンが使用されている。ソプラノの主題を 2 小節遅れてテノールが模倣し、ソプラノと同時に歌われるアルトの主題は、2 小節後にバスによって再現される。この主題は、190 小節目で見られたソプラノの主題を 4 度下に移調したものであり、それぞれ主題の違うソプラノとアルト、テノールとバスが同時に開始される（譜例 21）。

¹ Poland, op.cit., p.82.

譜例 21. 〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」二重カノンによる独唱部分
(第 200～204 小節)

また調性は、第 190～199 小節まではそれまでのヘ短調を維持し、200 小節目以降はハ短調へと転調し、その後ハ短調は第 250 小節まで続いている。第 206 小節からの “gere curam mei finis” はソプラノとアルトが保続音を基本として対位法を築き、バスとテノールが同じ主題を交互に、合計 5 回繰り返す。この主題の繰り返しによるカノン技法は 211 小節目から 4 声部の対位法へと移り、214 小節目にかけて和声の連続を取り重唱部分を終わらせている (譜例 22)。

譜例 22. 〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」保続音とカノン技法の融合部分
(第 205～209 小節)

「涙の日」

<p><u>Lacrimosa</u> Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla judicandus homo reus: huic ergo parce, Deus. Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen.</p>	<p><u>涙の日</u> 涙の日、その日は それは灰の中から甦る日 罪人が裁きを受ける日 神よ、罪人をお赦し下さい 慈悲深きイエスよ、 彼らに安息を与えて下さい アーメン</p>
---	---

187 小節目で見られた間奏と同じ音型の間奏を 2 小節挟み、第 217 小節からこの曲の最後までが「涙の日」となる。力強い 4 声部合唱とオーケストラで書かれた “Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla”（涙の日、その日は それは灰の中から甦る日）は、ほぼ同じ音型の 6 小節を 2 回繰り返すことによって作曲されている。ポーランドはこの部分を「テキストの劇的な描写関係において、ハイドンの最善のものに位する」と断言し、その重要な特色を 3 点記している。¹

- バスの主音持続音の上にあるソプラノのアーチライン
- 保持されたリズムの長いブレスによる音色
- 悲しみに沈んだヴァイオリンの伴奏

確かにポーランドが指摘しているように、葬送行進曲のようなヴァイオリンの旋律は涙を連想させ、また合唱部分の息の長い旋律はそれまでの部分とは一線を画し、スケールの大きさを実現させている。下 3 声部が高低差をつけずに横へ広がるような旋律を奏でているのに対し、ソプラノだけが弓を描くような旋律を歌っているのも印象的である（譜例 23）。

¹ Poland, op.cit., p.83.

譜例 23. 〈セクエンツィア〉「涙の日」力強い4声部合唱（第215～224小節）

215

215

f

f

f

p

f

Tutti

Tutti La -

Tutti La -

Tutti La -

Tutti La -

Tutti La -

p *f* *p* *f*

6/4

224

224

p

f

Tutti

Tutti La -

Tutti La -

Tutti La -

Tutti La -

p

6/4

譜例 23 で確認できるように、3/4 拍子ではあるがここでは 2 小節を 1 つと捉えることができ、ここでは 6/4 拍子のように演奏する方が相応しいと言えるだろう。これはモーツァルトのレクイエムにおける「涙の日」の 6/8 拍子に繋がるリズム表現であるが、これについては第 3 章で述べることにする。その後続く“judicandus homo reus”は終始、弱音かつ低い音域で演奏され、悲しみに沈む様子を表していると考えられる。

3 小節の間奏を挟んだ後、第 238～248 小節まで“huic ergo parce, Deus”からの節が「主題楽節 A」によって再現される。デュナーミクもセクエンツィア冒頭部分と同様 *f* で、音の変化は“Domine”と“requiem”の歌詞に合わせリズムを若干細かくしているだけである。ここで「主題楽節 A」が再現されていることに関して戸澤は、前述したように「主題楽節 A」の再現により楽曲の内容が「恐れ」から「懇願」へと変化し、この「涙の日」でも再現されることにより最後のアーメンに向かう「祈り」になると指摘している。つまりこれらのプロセスが「主題楽節 A の変容によって担われていた」というのである。¹

249 小節目からは途中でソロの重唱を挟みながらアーメンフーガが歌われる。最初の 8 小節間は、アルト→ソプラノ→テノール→バスの順番で、以前“Oro supplex et acclinis”で見られたフーガ主題が再現される。興味深いのは、“Oro supplex et acclinis”の節では調性を保ったまま 2 小節おきに主題が入り、その半面二重フーガや対位法、和声法を組み合わせる形によって複雑さを表していた。しかしこのアーメンフーガでは、テノールからバスへのフーガの受け渡しが 2 小節間ではなく 1 小節間と、リズムの変化を作り、また調もソプラノが主題を歌う 252 小節目でハ短調から変ホ長調へと転調することにより、同じ主題を使用しながらもアレンジを加えている。

第 257～264 小節はソロの四重唱となる。261 小節目まではソプラノとアルトによるのみ“Per sepulcra regionum”で歌われた主題（戸澤によると「モチーフ b」）が模倣され、262 小節目ではテノールによっても模倣が行われて対位的に独唱部分が締めくくられる。しかしバスはこの主題を模倣することはなく、和声を支える働きに徹している。調は変ホ長調からハ短調へと戻る（譜例 24）。

¹ 戸澤、前掲、74 頁。

譜例 24. 〈セクエンツィア〉「涙の日」モチーフ b が繰り返されるソロの四重唱
(第 256～265 小節)

256

Solo

pi - e - Je - su,

Solo

pi - e -

Solo

do -

Solo

do -

261

Tutti

前述したように、¹ 「怒り、恐れ」の主題楽節 A が「嘆き」の核音型 a に受け継がれ、モチーフ b によって「懇願」へと導かれていると主張する戸澤は、モチーフ b がこの「慈悲深きイエスよ」のソロ重唱部で「密やかに唱えられるイエスへの呼びかけ」を表し、その重要性が「最も強調される」と述べている。²

重唱部分の後は再び合唱のアーメンフーガとなる。274 小節目まではバス声部のみ“*Oro supplex et acclinis*”の主題（249 小節目からの合唱アーメンフーガと同じ）を再現し、他 3 声部は大きく横に引き伸ばされた旋律を歌い、極めて対位的にまとめられている。274 小節目から最後のコーダまでは、このセクエンツィアで幾度も使用されてきたモチーフ b が上 3 声によって繰り返し歌われる。主題楽節 A、核音型 a、モチーフ b により「恐れ」→「嘆き」→「懇願」と変化してきた表現は最後に、「祈り」となって昇華される。最後の 2 小節は *Adagio* となり、ピカルディの 3 度を用いたアーメン終止となっている。戸澤はこのセクエンツィアを通して以下のように述べている。³

¹ 本論文、46～9 頁。

² 戸澤、前掲、75 頁。

³ 戸澤、前掲、78 頁。

伝統に根差した対位法や修辞学の書法を踏まえながら、その中に主題楽節とモチーフの発展を融合させた M.ハイドンの書法は、注目に値する。それによってテキストは、慣習的で描写的な表現を超え、独自の説得力を持つに至った。

一方、ポーランドはこのセクエンツィア全体の特徴を「バランスの良い構成力」であるとし、¹ 合唱・ソロ・ソロ重唱の分量、詩節ごとの小節数、調性、いずれを取っても大変良いバランスを保っていると述べている。戸澤が一貫して主張していた音楽主題に関しても、「頻出するモチーフの使用は、この長い楽章をバランス良く統合する役割を担っている」とするに留まり、「音楽はドラマティックな歌詞の中で保守的だが、それぞれの詩節の意味と雰囲気に対するハイドンの感受性を表現している」と述べている。²

2 人の評論を比べるのは興味深く、それぞれの主張に同意する点があるのは事実である。しかし筆者は、声楽家としての立場からポーランドの主張に賛成する。なぜなら、戸澤は音型や主題に対して緻密な分析を行っているが、ともするとそれらは演奏解釈を近視眼的な傾向へと導きかねない。音型や主題に支配された音楽を演奏するのではなく、まず音型の背後にある歌詞のメッセージ性を第一に考えるべきであり、音型や主題は音楽全体を有機的にまとめるための道具として活用するべきなのである。よって、ポーランドの捉えの方が、演奏家にとってはより音楽的に表現できるものだと考える。

¹ Poland, op.cit., p.85.

² Ibid., p.86.

3. オッフエルトリウム（奉献唱）

全 178 小節、ト短調。4/4 拍子の *Andante moderato* で開始される。詩節ごとに拍子や速度が異なるので、「主イエス・キリスト」（*Domine Jesu Christe*）と「賛美の犠牲と祈りとを」（*Hostias et preces*）の 2 つに分けて分析する。

「主イエス・キリスト」

<p><u>Domine Jesu Christe</u> Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu: libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum: sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam:</p> <p>Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus.</p>	<p><u>主イエス・キリスト</u> 主イエス・キリスト、栄光の王よ、 亡くなった全ての信者の魂を解き放ち給え 地獄の罰と深い淵から 彼らの魂を獅子の口から解き放ち給え その魂を冥府が飲み込むことなく 暗闇の中へ陥ることがありませんように。 そして旗手聖ミカエルが 彼らの魂を聖なる光へと導いてくれます様に</p> <p>かつてあなたがアブラハムと その子孫に約束されたように</p>
--	---

前奏はなく、いきなりテノール・ソロによって“*Domine Jesu Christe*”と神への呼びかけが歌われ、すぐに“*Rex gloriae*”と合唱が続く。テノール・ソロの音型は、懇願を彷彿とさせるようなリズムと憂いに満ちた旋律が非常に印象的で、一方合唱は付点リズムで固く書かれている。この部分はポーランドも指摘しているように、まるでテノール・ソロが礼拝での聖職者の機能を担い、合唱はそれに応える忠実な信者のようである。¹ わずか冒頭の 2 小節で、このような表現場面を生み出している作曲技法は非常に優れたものである（譜例 25）。

¹ Poland, op. cit., p.86.

譜例 25. 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」の冒頭部分（第1～3小節）

これに続いて、再びテノール・ソロが懇願するような旋律で「魂を解き放ち給え」と歌うと調は変ロ短調となり、次は対位法で書かれた合唱によって“de poenis inferni, et de profundo lacu”（地獄の罰と深い淵から）と歌われる。この部分は歌詞の内容通り、半音階を駆使して低い音域へと次第に降下しながら作曲されており、その響きは「地獄」や「深い淵」という歌詞を表現している。ポーランドはまた、この部分について「ハイドンのはっきりとした音画技法が表れている」とし、その特徴を3つ挙げている（譜例26）。¹

- ① ソプラノ声部における強拍でのアポジャトゥーラとテノール声部における宙づり音型。
- ② 短調音階で、変ロ長調／ト短調からニ短調へと基音が一音ずつ移行することによる和声進行。
- ③ 新しい主音で終止するまでに短9度音程を辿って下降するバス声部の旋律線。

ポーランドが指摘したこれらの特徴は「地獄の罰と深い淵から」という歌詞の内容を鮮明に表現したものではあるが、はっきりと「音画技法」（原文では“text painting”と記載）と解釈して良いか疑問も残る。特に①に挙げた「テノール声部における宙づり音型」は“poenis”（罰）と“inferni”（地獄）の歌詞につけられており、² 確かに意図的な不自然さを感じさせる音型ではあるが、これが音画技法かと問われると、それはやや強引な理論に感じる。

¹ Ibid., p.87.

² 原文では“suspension patterns”と記載。「宙づり音型」とは、譜例26の上段テノール声部の“poenis”と“inferni”につけられた、歌詞のアクセントに逆行した上昇音型のことを指す。

譜例 26. 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」
ポーランドが指摘する 3 つの特徴部分（第 7～13 小節）

合唱が二短調で完全終止すると、ヴァイオリンの付点リズムを生かした間奏を挟み、4 小節間のソロ重唱となる。この曲の冒頭では、テノール・ソロと合唱が聖職者と信者の応唱のように歌われたが、ここでは聖職者の役割をバス・ソロが引き受け“libera eas”と歌い、それに“de ore leonis”と呼応する信者をソロ四重唱全体が担っている。“libera eas”「魂を解き放て」と歌うバス・ソロは高い音域で歌われるが、それに対するソロ四重唱は極めて低い半音階で下行していることから、バス・ソロを際立たせようとする意図が感じられる。このバス・ソロを際立たせる手法は、18 小節目のバス・ソロがヘ長調になっている点でも表れている。

20 小節目からは 13 小節間にわたって合唱によるフーガが歌われる。突然現れるこの曲想の変化は、ここからヘ長調になることを含め、聴き手に驚きを与える。この突然の変化についてポーランドは、「その魂を冥府が飲み込むことなく、暗闇の中へ陥ることがありませんように」という歌詞の描写が理由だと述べている。つまり、「ハイドンは“飲み込まれる”や“闇に陥る”というイメージを伝えるため、合唱フーガで歌われる三和音で下行する対位

法の主題を用いている」というのである（譜例 27）。¹

譜例 27. 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」三和音で下行する合唱フーガ
（第 20～23 小節）

The image displays a musical score for a section titled "Tutti". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a bass clef and contains the lyrics "ne ab - sor - be - at e - as". The piano accompaniment is in a bass clef and features a prominent triplet figure in the right hand. The score is partially obscured by black redaction boxes.

加えてポーランドは、「リズムの活動性はフーガにより 2 倍となり、歌詞に備わっている無秩序はヴァイオリンの 3 連音符によって更に強められている」とも指摘している。² この点に関しては大いに納得するところだが、25 小節目のソプラノのフーガ主題導入まで時折登場する金管楽器とティンパニも非常に重要なアクセントとなっている。ここまで長調を保っているため、荘厳なファンファーレのように聴こえるのがやや唐突だが、「旗手聖ミカエルによって導かれますように」と歌われる次のセクションに向かうための希望の光と捉えるべきかもしれない。この混乱したフーガ主題は、ハ長調→変ロ長調→ト短調→変ホ長調と頻繁に転調しつつ徐々に落ち着きを見せ、最後は穏やかな和声法でまとめられ、変ロ長調の偽終止をもって閉じる。

第 33～48 小節までの 16 小節間はソプラノ・ソロの独唱となる。39 小節目までは変ロ長

¹ Poland, op. cit., p.89.

² Ibid.

調で明るく歌われるが、40 小節目からは短調の響きへと変わり、43 小節目からは明確にト短調となり、そのまま曲の終わりまで調が保持される。このソプラノ・ソロの前半、変ロ長調の部分では1 オクターヴの跳躍が非常に印象的に用いられている（譜例 28）。

譜例 28. 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」ソプラノ・ソロによる独唱
(第 33~38 小節)

The image shows a musical score for a soprano solo. The top system starts at measure 33, with the soprano line containing the lyrics "sed si gni-fer". The piano accompaniment is marked with a piano (*p*) dynamic. A large black redaction box covers the right side of the score, with arrows pointing to the obscured parts. The bottom system starts at measure 36 and is also partially obscured by the redaction box.

オクターヴの跳躍は、「ミカエルが彼らの魂を聖なる光へと導いてくれますように」という歌詞を表現したものであり、音画技法の点でも声の響きの点でもこの跳躍の担う役割は大きい。この部分は天から降り注ぐ御光のように煌びやかな、極めて高いポジションで明るく歌われることが望まれよう。しかし同じ歌詞が繰り返して歌われているにも関わらず、40 小節目からは短調となり、下行音型が多用されている点でも前半と正反対の表現方法である。しかしこれは、この後にフーガ合唱によって続けられる“Quam olim Abrahæ”へと続く布石であると捉えることができる。つまりハイドンは、同じ歌詞に異なった音楽をつけることにより、「純粋な歌詞表出音楽」と「その先にある歌詞を導くための移行音楽」とを色分けして聴き手の想像力をかき立てているのではないだろうか。

筆者がザルツブルク大聖堂のカペルマイスターであるヤノシュ・チフラ János Czifra (1951-) に行ったインタビューの中で、¹ モーツァルトがミハエル・ハイドンのレク

¹ 筆者は 2012 年 2 月 6 日、ザルツブルク大聖堂練習ホールにてチフラ氏に単独インタビューを行った。

イエムを完全に手本とした箇所だとチフラが断言しているのが、49 小節目からの“*Quam olim Abrahæ*”の合唱フーガである。モーツァルトのレクイエムとの比較考察は本論文第 3 章でも行うが、このフーガの主題はモーツァルトのものと瓜二つだと言えよう。

ハイドンのフーガではまず、バス→テノール→アルト→ソプラノの順番で主題が歌われるが、フーガ主題の入る間隔が各パート均一でないことに気づく。バスの主題が歌われた 3 小節後に長 5 度上でテノールが同じ主題を歌い、そのテノールの後は 5 小節あけてバスと同じ音からアルトが入る。そして再びアルトの 3 小節後にはテノールと同じ音からソプラノが主題を歌い、ソプラノの後 5 小節あけて再びバスが主題を歌い始める。つまり、4 声のフーガであると同時に、大きく見るとバスとテノール、アルトとソプラノという 2 つの組み合わせのフーガであるとも言える（譜例 29）。

譜例 29. 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」
“Quam olim Abrahae” の合唱フーガ（第 49～66 小節）

49 Quam olim Abrahae
Vivace

Tutti
Quam o-lim A-bra-hae pro-mi

Vivace

56

Tutti

61

Timp.

その後 66 小節目からは、各パート共に主題を微妙に変化させながら進行する。ポーランドは 67 小節目以降について「ストレットで入る」と繰り返し述べている。¹ 確かに、主題の入りは規則性を失い、その間隔も短くなり、より複雑で慌ただしさを増している。それに伴い調性も、ト短調から 70 小節目で変ロ長調に、ハ短調を一瞬かすめて 77 小節目ではニ短調へ、と細かく転調を繰り返している。ソプラノの第 73～76 小節“promisisti”につけられた印象的なシンコペーションは、第 77 小節のアルトとテノールにおける“et semini”に受け継がれ、79 小節目の完全終止へと向かうのである（譜例 30）。

譜例 30. 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」
 転調を重ねながらシンコペーションで歌われる合唱部分（第 73～79 小節）

第 79～90 小節は、冒頭の主題が用いられるフーガの終結部となる。フーガの入りの順番はソプラノ→アルト→テノール→バスというように冒頭部分と逆の形を取り、1 小節おきにストレットで入っている。また、「フーガの模倣の割合が増えることにより、ハイドンはここで効果的なクライマックスを作っている」とポーランドは述べているが、第 67～79 小節までのような複雑で慌ただしいフーガというよりはむしろ、最後のコーダに向かうためにフーガの主題は用いながらも曲全体を穏やかな方向へ導こうという意思が感じられる。第 90 小節からはコーダのセクションとなり、特に 93 小節目まではフーガを一切排除した和声法を用いている。第 94 小節から最後まで再びフーガ技法で書かれており、バス→テノール→アルト→ソプラノの順番でオクターヴ跳躍を用いた主題が歌われる。しかしこの部分は、それぞれのパートの入り完全 4 度間隔で歌われるため、調性の変化が非常に不安定であ

¹ Poland, op. cit., p.91.

り、単純なフーガとして様式感を表現するというよりはむしろ、各パートが天上に昇っていく表現を実現しているのではないだろうか（譜例 31）。

譜例 31. 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」終結部の合唱（第 91～103 小節）

91

97

+Timp.

34

Carus 50.321/03

譜例 31 で示したように、保続音により終焉を迎えたフーガは、最後の小節でアーメン終止となって輝かしく閉じる。

「賛美の犠牲と祈りとを」

<p><u>Hostias et preces</u> Hostias et preces tibi Domine laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus fac eas, Domine, de morte transire ad vitam. Quam olim Abrahæe promisisti, et semini eius.</p>	<p><u>賛美の犠牲と祈りとを</u> 主よ、賛美の犠牲と祈りとを あなたに捧げます 彼らの魂のために受け入れて下さい、 今日、彼らの魂を追悼します 主よ、彼らの魂を死から生へと移し給え。 かつてあなたがアブラハムと その子孫に約束されたように</p>
--	--

録音であればここでトラックが新しく始められる場合が多いはずである。〈オッフエルト
 リウム〉という1つの構造の中で連続して続く詩であるため、小節番号は続きで記載され、
 また調性も前の「主イエス・キリスト」と同様ト短調で開始されているが、楽譜の曲番号は
 ここで追加されており、明らかに「賛美の犠牲と祈りとを」という新しい曲が開始されてい
 る。

第104～122小節の独唱による19小節間は、前半がアルト・ソロ、後半がテノール・ソ
 ロとバス・ソロの二重唱という構成である。ヴァイオリンと通奏低音のみによるオーケスト
 ラ部分は3連音符が多用され一種の厳しさを感じさせているが、対する独唱部分は非常に
 カンタービレに描かれている。穏やかさを基本に備えつつも非常に表情豊かな旋律が歌わ
 れ、これが宗教音楽であることを一瞬忘れてしまいそうなほどだ（譜例32）。

まず、バッハを彷彿とさせるようなバロック的な様式感があふれる2小節の前奏の後、
 ト短調を保ったままアルト・ソロによって“Hostias”の一節が歌われる。続く“Tu suscipe
 pro animabus illis...”「彼らの魂のために受け入れて下さい」の4小節間では変ロ長調に
 転調し、アルト・ソロによる表現がより穏やかな祈りへと向かっていることを示しているの
 ではないだろうか。

譜例 32. 〈オッフエルトリウム〉「賛美の犠牲と祈りとを」冒頭部分（第 104～109 小節）

4. Versus: Hostias et preces

104 Andante

Alto solo

Pianoforte

f *Archi*

106

108 Tu suscipe

第 104～105 小節で演奏されたト短調の前奏を変ロ長調に移調した間奏が、第 113～114 小節でも同じ音型で演奏される。しかし長調になることによって、先ほど感じた 3 連音符による厳しさは姿をひそめ、格調高く輝く音楽へと導かれている。115 小節目からはテノールとバスの二重唱となる。2 拍の時間差をつけてテノール→バスと開始されるが、116 小節目から二重唱の終わりまではほぼ 3 度音程差のハーモニーをつけながら和声的に歌われている。“de morte transire ad vitam”「死から生へと移し給え」の歌詞は複数回繰り返され、その音型パターンには様々な工夫がなされる。116 小節目ではテノールとバスが 3 度音程で和声を作りながら、8 分音符による上行音型を歌っている。この上行音型は、音楽的のみならず音画的にも生へと甦る様子が表現されているのではないだろうか。また第 119～120 小節の“transire”は下行型で畳みかけるように歌われ、懇願する様を表していると解釈することができる（譜例 33）。

譜例 33. 〈オッフエルトリウム〉「賛美の犠牲と祈りとを」テノールとバスの二重唱部分
(第 115～120 小節)

The image shows a musical score for Example 33, consisting of two systems. The first system starts at measure 115 and includes staves for Tenore solo, Basso solo, and piano accompaniment. The lyrics are "Fac e - as, Do - mi - ne,". The second system starts at measure 118. Large black redaction boxes cover the right side of the score in both systems. Two white arrows point from the left towards the redacted areas, highlighting specific notes in the vocal lines.

上で示したように、120 小節 3 拍目のバスがテノールを飛び越えて C 音に跳躍しているのは、聴き手に少なからず衝撃を与えるだろう。ここでも「死から生へと移る」という歌詞の表現が、音画的にも行われていると考えられる。

123 小節目からこの曲の最後まで、前の部分、第 49～103 小節で歌われた“*Quam olim Abrahae*”のフーガが再現される。合唱部分は全く同じだが、123 小節目から、ソプラノが入って来る 134 小節目までのオーケストラは編曲されている(134 小節目以降は前と同じ)。ヴァイオリンが細かい 8 分音符を演奏しているのが大きな特徴で、これにより合唱部分は全く同じ構成にも関わらず、より躍動感を増していることに気づく。また、前の部分のフーガでは速度表記が“*Vivace*”であったのに対し、この再現部では“*Vivace e più Allegro*”となっているため、速度自体もやや速まり、ハイドンが意図的に躍動感を作り出そうとしていたのかもしれない。

4. サンクトゥス（聖なるかな）

全 46 小節、ハ短調。3/4 拍子、Andante で演奏される。僅か 1 分半足らずという全楽章の中で一番短い曲であるが、その中で出来る限りの要素が織り込まれている。全ての楽器、合唱と、アルト・テノール・バスのソロによって構成される。

「聖なるかな」

<p>Sanctus Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth! Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis!</p>	<p>聖なるかな 聖なるかな、聖なるかな、聖なるかな 万軍の主である神は！ 天と地は 主の栄光に満ち溢れています。 天のいと高きところにオザンナ（万歳）！</p>
--	--

ポーランドによって「極めて短い、ウィーン風の古典ミサ」¹ と称されているこの楽章は、まず 17 小節目までは合唱と全オーケストラによって雄弁な神の讃美が歌われる。ここで注目したいのは 13 小節目まで短調だということだ。ポーランドも指摘しているように、曲はハ長調の主和音で開始されており（譜例 34）、調性は第 8 小節目までハ短調である。² 第 10～13 小節の 4 小節間でト短調へと転調するが、14 小節目では突如として変ホ長調の属七和音が鳴り響き、そのまま変ホ長調の主和音へと完全終止する。この長調への移行は“gloria tua”の歌詞が繰り返される部分にあてられており、「主の栄光」という言葉を長調の響きで繰り返すことにより、より輝かしい響きを生み出そうとしたのではないかと考えられる。ゆえに記譜されてはいないが、14 小節目は subito forte で明るく歌うという方法がより一層の効果を生むのではないだろうか。

¹ Poland, op. cit., p.93. ポーランドはロビンス・ランドンの言葉を引用して、「あらゆる作曲家によってサンクトゥスは短く簡素に作曲されているが、それはカトリック典礼上自然のことであり、ウィーンの音楽の伝統である」と説明している。

² Poland, op. cit., p.94. ポーランドはハ短調で曲が開始されると述べているが、4 小節目まではヘ短調とも解釈できる。

譜例 34. 〈サンクトゥス〉冒頭部分（第 1～7 小節）

5. Sanctus
Andante

Soprano
Alto
Tenore
Basso
Coro
Pianoforte

Sanctus, Sanctus,
Sanctus, Sanctus,
Sanctus, Sanctus,
Sanctus, Sanctus,
Sanctus, Sanctus,

Tutti
Tutti
Tutti
Tutti

Andante
Tutti
f

-Timp.

短い間奏を挟み、22 小節目から最後まででは“Hosanna in excelsis”の歌詞が何度も繰り返される。大きく分けると、第 22～30 小節目までがアルト・テノール・バスの独唱三重唱によって歌われ、31 小節目から最後までではソロの音型を模倣する合唱によって歌われる。まず三重唱の部分で注目したいのが、テノールとバスが和声的に保続音を歌う一方でアルト・ソロが独立した旋律を歌いあげ、その後 3 声部が 1 つにまとまるという形式である。この形式はオーケストラ部分にも通じる部分がある。つまり、アルト・ソロが独立している部分では第一ヴァイオリンと第二ヴァイオリンそれぞれが独立した形を取り、独唱声部に合わせる形でオーケストラも 1 つにまとまるという構成が成されている。これは、“Hosanna”「万歳」という言葉の持つ意味とリズム感が旋律に自由な躍動感を生み、また“in excelsis”の歌詞で各声部がまとめられているのは、「天のいと高きところ」という場所の焦点が 1 つに絞られている印象を与える（譜例 35）。

譜例 35. 〈サンクトゥス〉 アルト・テノール・バスの独唱三重唱（第 19～28 小節）

19

Solo
Ho - san - na, ho - san - na

Solo
Ho - - - san - - -

Solo
Ho - - - san - - -

pp

6
5

24

第 22～25 小節で現れた独唱の音型は、その後すぐに長 2 度上で繰り返されている。つまり変ホ長調で始まった三重唱は 4 小節後にヘ短調となり、そのまま 1 小節拡張されてハ短調へと転調を繰り返し、31 小節目からの合唱へ引き継がれるのである（譜例 36）。

譜例 36. 〈サンクトゥス〉 三重唱から合唱へ受け継がれる部分（第 28～32 小節）

The image shows a musical score for Example 36. It features five staves: a vocal staff for Soprano (with lyrics 'in ex -'), a vocal staff for Alto (with lyrics 'na in ex -'), a vocal staff for Tenor/Bass (with lyrics 'na in ex -'), and a piano accompaniment staff. A large black redaction covers the middle section of the score. The word 'Tutti' is written above the piano part, and '-Timp.' is written below it.

譜例 36 で示したように、30 小節 3 拍目からの合唱部分も三重唱の音型を模倣しているが、アルト・ソロが示していた独立した動きは、合唱部分では長 6 度上でソプラノが担うこととなる。35 小節目アウトタクトからは独立した動きをする声部は無く、それぞれが同じ動きで均等にまとまりを見せ、一種和声的な要素も持ちながら最後へと向かう。調性はずっとハ短調を保っているが、〈オッフエルトリウム〉の“Quam olim Abrahæ”と同様、アーマン終止で輝かしく曲を終えている。

5. ベネディクトゥス（祝福されますように）

サンクトゥスと共に「感謝の典礼」である〈ベネディクトゥス〉は、「祝福されますように」の部分と、サンクトゥスで歌われた「オザンナ」が繰り返される部分との2つに分けられる。全 97 小節から成るが、前半の「祝福されますように」の 72 小節間はソロによる四重唱が大半を占め、最後 6 小節間のみ合唱によって歌われている。一方、後半部分である 73 小節目から最後まで「オザンナ」は、サンクトゥスの「オザンナ」と全く同じ 25 小節間を繰り返すため、ここでは前半部分のみを扱う。曲全体を通じて 3/4 拍子、Allegretto、変ホ長調で始まりハ短調で終わる。

「祝福されますように」

<p><u>Benedictus</u> Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis!</p>	<p><u>祝福されますように</u> 祝福されますように 主の御名によって来たる者は 天のいと高きところにオザンナ（万歳）！</p>
--	---

ポーランドはまず、ヴァイオリンと通奏低音による表情豊かな 13 小節間の前奏に注目している。「ヴァイオリンによって奏でられる旋律的な短 7 度音程」を、「オザンナ」における短 7 度音程¹と比較し、「祝福されますように」の前奏でその音程を再現することによって、「ベネディクトゥスとオザンナの内容を結合させている」と述べている（譜例 37）。²

譜例 37. 〈ベネディクトゥス〉の前奏部分 2 小節目と 4 小節目に短 7 度音程が見られる（第 1～5 小節）



¹ 譜例 35 の 23・27 小節目、譜例 36 の 32 小節目を参照。

² Poland, op., cit. p.96.

しかし、このポーランドの指摘はやや強引であるように感じる。確かに先に述べたように、サントゥスもベネディクトゥスも同じ「感謝の典礼」であるため、両者の内容が短7度音程の動機によって結びつけられていると考えることも可能かもしれない。しかし、オザンナは完全4度→短7度の跳躍パターンを繰り返しているのに対し、ベネディクトゥスの前奏では完全5度、短6度、長6度、と様々なパターンが用いられている。つまり、跳躍を駆使することによってより印象的で表情豊かな旋律を作り出していることは事実だが、この短7度音程が両者の内容を結合させているとは断言できないと筆者は考える。

14小節目からは独唱声部による四重唱となる。伝統的手法とも言うべき、バス→テノール→アルト→ソプラノの順番でカノン形式の四重唱が歌われる。カノンの主題は6小節+1拍の旋律なのだが、それに“qui venit”の2小節間が追加された後に次の声部が入るため、結果的には8小節おきに新しい声部が入って来ることとなる。しかし、追加された2小節の旋律は声部によって異なる。6小節+1拍のこの主題は、バスとアルトが全く同じものを、その主題を完全5度上にしたものをテノールとソプラノが歌っており、主題模倣は一部ではなく完全なものである（譜例38）。

譜例 38. 〈ベネディクトゥス〉独唱によるカノン形式の四重唱（第11～30小節）

The image shows a musical score for a canon in four voices. The top staff is labeled "Basso solo" and contains the lyrics "Be - ne". The second staff is a bass clef staff with a large black redaction box covering the music. The third staff is labeled "21 Tenore solo" and also has a large black redaction box. The bottom staff is a treble clef staff with a large black redaction box and the label "Solo" above it. The score is in a key with two flats and a 2/8 time signature.

この曲の冒頭からバス・ソロの歌唱部分までは変ホ長調、テノール・ソロの入りで変ロ長調となり、テノール・ソロの最後（29小節目）でハ短調への動きが作られている。アルト・ソロによって主題が歌われている間も、主題そのものは変ホ長調なのだが、テノールとバスの内声がハ短調の和音を作る為に、34小節までハ短調となる。35小節目では再び変ホ長調となり、ソプラノ・ソロの主題からは変ロ長調へと転調している。また、このカノン四重唱の間オーケストラはずっと、譜例 37 の動機を繰り返していることも耳に残る。

ソプラノ・ソロだけは“qui venit”の2小節が追加されずに6小節+1拍の純粹な主題のみが歌われ、その代わりバスによる“benedictus”が入り、続いて第45～53小節までは二重唱の対が形成される。この対は前半がソプラノとアルト、後半がテノールとバスの組み合わせになっており、いずれも3度の和声で緊密なハーモニーが作られている。和声的には非常に緊密だが、旋律的には高低差をつけ流れるように書かれており、自由で躍動感に溢れている（譜例 39）。

譜例 39. 〈ベネディクトゥス〉綿密な和声と自由な旋律で書かれた二重唱の対
（第45～49小節）

それまでカノン形式によって歌われた、ある種穏やかとも言える主題が一巡再現されたところに登場する発展的な表現と言えるかもしれない。54小節目で二重唱同士が合わさり、第56小節からの合唱へと導かれる。各声部の入りは1拍ないし2拍の時間差をつけて歌われるが、主題を繰り返すカノン形式ではなく、和弦的に進行しており、この合唱部分は完全終止をもって閉じる。冒頭の前奏と同じ動機を繰り返す間奏を11小節間挟み、続いて73小節目からは「オザンナ」の部分が歌われるが、この「オザンナ」は前述した〈サンクトゥス〉の22小節目からと全く同じであるため、ここでの分析は省略する。

6. アニュス・デイとコムニオ（平和の賛歌と聖体拝領唱）

全 269 小節。ハ短調、4/4 拍子、Adagio con moto の表示で始まるが、〈セクエンツィア〉に次いで長い楽章となっているため、拍子や曲調も大きく変化しながら進んでいく。前半部分の「アニュス・デイ」と後半部分の「コムニオ」に分けてみていきたい。

「平和の賛歌」（神の子羊よ）

<p>Agnus Dei Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem sempiternam.</p>	<p>平和の賛歌（神の子羊よ） 神の子羊よ、世の罪を取り除かれる方よ 彼らに安息を与え給え 神の子羊よ、世の罪を取り除かれる方よ 彼らに永遠の安息を与え給え</p>
---	---

冒頭から 33 小節目まではアニュス・デイの楽章が歌われる。この部分の特徴は“*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*”と歌うソロに対して、合唱が“*dona eis requiem*”と応えていることである。ソプラノ・ソロから合唱、バス・ソロから合唱、そしてテノール・ソロから合唱、という順番でこのパターンが 3 回繰り返されることにより、形式感と典礼の情景描写とを巧みに共存させていると言えるだろう。¹

まずハ短調で前奏が 4 小節間演奏される。ヴァイオリンの細かい音価が特徴的で、時に 32 分音符が連続して演奏されるため、“Adagio”という表記にも関わらず流れを持った音楽になっている。単純な Adagio ではなく con moto の表記が加えられている所以であろう（譜例 40）。

譜例 40. 〈アニュス・デイとコムニオ〉「平和の賛歌」前奏部分（第 3～4 小節）



¹ 3 回目のテノール・ソロに対する合唱は“*dona eis requiem sempiternam*”と歌詞が変化している。

この前奏の音型は、合唱部分の伴奏を除き楽章を通じて繰り返されている。ポーランドはこれを「ベネディクトゥスと同じ」であると指摘する一方、「弦楽器の伴奏が独立した機能を持つベネディクトゥスと違って、アニヌス・デイの器楽、声楽形式はもっと親密に一体化されている」と、両者の違いも言及している。¹

前奏の後、ハ短調を保ったままソプラノ・ソロが4小節間歌われる。ゆったりとした音価、三連音符、乞い願うような上行音型と休止符など、様々な要素が詰め込まれた大変表情豊かな旋律で、オペラ・アリアのひとフレーズのような表現力さえ備えている（譜例41）。

譜例 41. 〈アニヌス・デイとコンムニオ〉「平和の賛歌」ソプラノ・ソロ部分
（第5～8小節）

半終止のソプラノ・ソロに応える形で、9小節目からは対位法による合唱が変ホ長調へと転調して3小節間歌われる。ゆったりとした合唱の旋律に対し、ヴァイオリンは分散和音を16分音符で奏でて音楽に動きを持たせている。

合唱が終わると次の部分が始まる。冒頭の前奏を模した間奏が2小節間演奏され、14小節目からは変ホ長調のままバスのソロとなる。このバス・ソロはリズムこそソプラノ・ソロと似ているが、長調である上に音の高低差も大きいため、旋律から生まれる印象は全く異なる（譜例42）。

譜例 42. 〈アニヌス・デイとコンムニオ〉「平和の賛歌」バス・ソロ部分（第14～17小節）

¹ Poland, op. cit., p.98.

主音ではなく属音から旋律が開始されていることも影響しているかもしれない。音の高低差を最大限に活かすよう、全体的に大きな旋律感を持って神々しく歌われることが望ましい。譜例 42 で示したように、16 小節目でへ短調へと転調しバス・ソロはソプラノ・ソロと同じく半終止で閉じる。バス・ソロに応える 18 小節目からの合唱は、属七の和音で衝撃的に始められ、9 小節目からの合唱と殆ど同じつくりで 3 小節間歌われるが、¹ この合唱部分でへ短調が確立されて最後の部分へと繋がって行く。

第 12～13 小節と同じ音型の間奏が第 21～22 小節でも演奏され（調はへ短調となる）、23 小節目からはテノール・ソロが始まる。このテノール・ソロは、主音から始まることと短調であるという点において、ソプラノ・ソロとよく似た旋律で歌われている。しかし 25 小節目でへ短調へと戻るためであろうか、ソプラノ・ソロやバス・ソロよりも 1 小節拡張された 5 小節間のソロとなっており、その後はへ短調を保ったまま合唱が 33 小節目まで歌われる。

合唱は前の 2 つの部分と似た形で進められるが、ここで大きく違うのは、典礼文の最後の言葉である“*requiem sempiternam*”を繰り返して歌うために 3 小節拡張されていることである。この 3 小節間では、先行して歌われたソプラノが保続音を伸ばす間、他の 3 声部が寄せては返す波のような旋律で和声を作り出している（譜例 43）。

譜例 43. 〈アニュス・デイとコンムニオ〉「平和の賛歌」

ソプラノ合唱の保続音と他 3 声部の合唱部分（第 31～32 小節）

The image shows a musical score for the 'Requiem sempiternam' section. It features four staves: Soprano, Tenor, Bass, and Piano. The Soprano part has a long note on 're' while the other voices have a wave-like melody. A 'Tutti' marking is present in the piano accompaniment. The score is numbered 31 at the beginning.

¹ 各声部の旋律の流れやリズムの使い方などは非常に類似しているが、第 9～11 小節は変ホ長調なのに対し、第 18～20 小節はへ短調であるため、音楽の持つ性格は異なる。

33 小節目で4声が1つにまとまり、ハ短調半終止の形ではあるものの、トランペットとティンパニの効果もあり一時終止のような緊張感を持たせながらアニュス・デイの楽章を終えている。ポーランドはこの楽章の構成を以下のようにまとめている。¹

表 1. ポーランドによるアニュス・デイの楽章構成

	オーケストラ	独唱	合唱	合計
アニュス・デイ I	4 小節	4 小節	3 小節	11 (第 1~18 小節)
アニュス・デイ II	2 小節	4 小節	3 小節	9 (第 12~20 小節)
アニュス・デイ III	2 小節	5 小節	6 小節	13 (第 21~33 小節)

表 2. ポーランドによるアニュス・デイの調性変化

小節番号	調性 (小節数)	主調からの関係
1~8	ハ短調 (8 小節)	I
9~15	変ホ長調 (7 小節)	III
16~24	ヘ短調 (9 小節)	IV
25~33	ハ短調 (9 小節)	I

表 1 と 2 はこれまでの分析を表にしたもので、新たな規則性の発見があるわけではない。しかしポーランドは、「ソロ歌手が“Agnus Dei”で神への挨拶を述べ、それはすぐに死者の傍らにいる合唱の嘆願“dona eis requiem”へと変化する」と指摘した上で、² 次のように述べている。³

ハイドンは、それぞれの合唱の嘆願によってインパクトの増加を作り出している。主題の素材はどれも同じなのにも関わらず、ハイドンは 2 度目、3 度目の効果を高める工夫をしている。その工夫とは 1) 調性変化、 2) 和声の変化、 3) 声部を変えて作曲する、 4) 歌詞法の中での変化 (リズムの重要性)、 5) 不協和音の増大 (不協和音の未解決—解決パターン) である。

¹ Poland, op. cit., p.100 からの引用。ポーランドが、楽章を構成の観点から 3 つの部分に分けて分類したものである。

² Ibid.

³ Ibid.

つまりこの5つの工夫を駆使することにより、同じ主題、あるいは似た音型を繰り返す時の効果が増大され、単なる繰り返しのように聴こえる旋律や和声も、以上の工夫によって聴き手にはより大きなインパクトを与えるというのである。このポーランドの指摘には大いに納得することができる。ただ主題を模して繰り返しているように見受けられる箇所も、その中にある微細な変化と工夫を明確に理解した上で意識的に演奏することが、我々演奏者の務めなのではないかと考える。

「聖体拝領唱」

<p>Communio Lux aeterna luceat eis, Domine Cum sanctis tuis in aeternum quia pius es. Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Cum sanctis tuis in aeternum quia pius es.</p>	<p>聖体拝領唱 主よ、永遠の光で彼らを照らし給え あなたの聖者たちと共に、永遠に あなたは慈しみ深い方でいらっしゃいます 主よ、彼らに永遠の安息を与え給え 彼らを絶えざる光で照らし給え あなたの聖者たちと共に、永遠に あなたは慈しみ深い方でいらっしゃいます</p>
---	---

「アニュス・デイ」の最後は一時停止のように半終止で終わられるが、リタルダンドやフェルマータの表記もなく、そのまま後半の「コムニオ」の楽章へと入って行く。コムニオは歌詞によって3つの部分に分けて作曲されている。すなわち、①第34～38小節のLux aeterna、②第39～148小節のCum sanctis tuis、③第149小節から最後までRequiem aeternamである。¹

① 第34～38小節のLux aeterna

まず①Lux aeternaのセクションは5小節と非常に短い。独唱による四重唱で“Lux aeterna luceat eis, Domine”「主よ、永遠の光で彼らを照らし給え」と歌われるが、このわずか5小節の音楽が作り出す効果は絶大である。まず、ソプラノ・ソロによってハ短調属音のG音からわき上がって来る光のような旋律が歌われる。この旋律の持つ効果について

¹ ③Requiem aeternamは、実際には第160小節から②Cum sanctis tuisの部分が繰り返されている。

ポーランドは「永久の夜明けの光を表す」と述べているが、¹ 細く、かつ力強く射し込める光を彷彿とさせる旋律であり、ポーランドの表現も見事である（譜例 44）。

譜例 44. 〈アニュス・デイとコムニオ〉「聖体拝領唱」
“Lux aeterna” を歌うソプラノ・ソロ部分（第 33～35 小節）

The image shows a musical score for a soprano solo. It consists of three staves. The top two staves are for a piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The bottom staff is for the soprano voice, with lyrics written below it: "- nam. Lux ae -". The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The tempo is marked 'p' (piano). The score is partially obscured by a black redaction box on the right side.

また、通奏低音なしで伴奏されるヴァイオリンの二重奏部分は、この旋律をより一層効果的なものになっている。譜例 44 にもあるように、ソプラノが半音階で上昇する旋律線に寄り添う 16 分音符の連続は、わき上がる永遠の光を包み込む空気のような。36 小節目からは他の 3 声部も合流して対位法による四重唱となる（譜例 45）。

譜例 45. 〈アニュス・デイとコムニオ〉「聖体拝領唱」四重唱の部分（第 36～38 小節）

The image shows a musical score for a four-part setting of 'Lux aeterna'. It consists of four staves, each representing a different voice part: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are written below each staff: 'lux ae - t', 'Lux ae - t', 'Lux ae - t', and 'Lux ae - t'. The score is in a key with two flats and a common time signature. The tempo is marked 'p' (piano). The score is partially obscured by a black redaction box on the right side.

テノールがソプラノを 3 度又は 6 度で和声づけ、先に述べたヴァイオリンの二重奏の要素がここで独唱に受け継がれているようにも解釈できる。また、ポーランドによれば、この四重唱は入祭唱の第 41～42 小節 “luceat eis” で歌われた音型の変形であるという。² 確かに歌詞の内容が類似していることから、動機がここで引用されたとも推察できるが、

¹ Poland, op., cit. p.102.

² 本論文 41 頁にある譜例 8 を参照。

入祭唱ではタイを用いた保続音が1回なのに対し、ここでは3回も用いられている。このことから、入祭唱における音型を変形したのではなく、むしろこちらの音楽表現が基軸にあったのではないだろうかと筆者は考える。

② 第39～148小節の *Cum sanctis tuis*

38小節目の半終止で① *Lux aeterna* のセクションは終わり、そのままアタッカで② *Cum sanctis tuis* へ入る。全部で110小節から成るこの部分は、ハ短調、2/2拍子、*Allegretto* で作曲されたバロック様式による合唱フーガである。まず先に、この合唱部分の構造をポーランドが以下のようにまとめているので紹介したい。¹

表 3. ポーランドによる“*Cum sanctis tuis*”の合唱部分の構造

部分	=小節	小節数
主題提示部 I	=第39～66小節	27
挿入部 I	=第66～81小節	15
主題提示部 II	=第81～103小節	23
挿入部 II	=第104～121小節	18
コーダ	=第121～148小節	28

この区分を参考にしながら概説を進めていくと、まず始めの主題提示部 I は、バス→テノール→アルト→ソプラノの順番で主題が歌われる。主題は完全5度の上行音程と減7度の下行音程の組み合わせによって作られた旋律で、この減7度音程が歌詞の内容とは裏腹にやや不気味な印象すら与えている（譜例46）。

¹ Poland, op. cit., p.106.

譜例 46. 〈アニュス・デイとコムニオ〉「聖体拝領唱」主題提示部 I
“Cum sanctis tuis” の合唱フーガ（第 39～56 小節）

39 Allegretto

Tutti Cum

Cum san - ctis tu - is

Allegretto

f

45

Tutti Cum

51

Tutti

ポーランドは、「減7度音程で主題を止めることにより、ハイドンは、旋律的に奇妙な、和声の解決を必要とする不完全な思考を残した」とし、¹ この主題が称賛されなかったと記している。同時に、「弱いフーガ主題にも関わらず、全体としてのフレーズ展開は強く、他の多くの点では迫力がある」とも述べている。² この点については順を追って考察していく。

譜例 46 で示したように、バスとアルトはC音からの旋律を歌い主和音を保ち、テノールとソプラノはその完全5度上のG音から主題を開始して、属和音を保持している。また、明確な主題旋律は5小節であるが、テノールの主題歌唱時には1小節拡張され、49小節目の“quia”が歌われた後にアルトが開始される。また同様にソプラノも1小節拡張された後に再びバスの主題が始まっている。

ポーランドの指摘する「全体としてのフレーズ展開の強さ」は、この主題提示部Iで早くも登場している。まず、「4声部全てのテクスチュアが示された時、他の声部による解決と対位法によって主題はそのごちなさを大幅になくす」ということである。³ しかし筆者は、4声部全てのテクスチュアが示されなくとも、この減7度音程の強すぎるインパクトは軽減されていると考える。例えば、譜例 46 の52小節目と54小節目にあるアルトの減7度音程は、同時に歌われているテノールの“quia pius”の旋律によってその印象が随分と緩和されている。このような手法は他にも多数存在する。

また譜例 47 のような、通奏低音の楽器の動きも、フレーズ展開の強さの1つであるとポーランドは指摘する。このバス楽器の動きは「2小節が1つに組織化された絶え間ない運動リズムをもたらし、それは変化に富んだオスティナートのようだ」と述べている。⁴

つまり、主題旋律こそ弱さはあるものの、多声による対位的な構成能力と楽器の効果的な使い方によって、フーガとしての楽曲展開に十分な力を与えているというのである。

¹ Poland, op. cit., p.103.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

譜例 47. 〈アニュス・デイとコムニオ〉「聖体拝領唱」主題提示部 I
 合唱フーガにおける通奏低音の動き（第 39～50 小節）

The image shows a musical score for a choral fugue. It consists of two systems of staves. The top system includes a vocal line (Soprano and Bass) and a basso continuo line. The vocal line has the lyrics "Cum san - ctis". The basso continuo line starts with a forte (f) dynamic. The bottom system shows additional staves, likely for other instruments or voices, which are mostly obscured by large black redaction boxes. The word "Tutti" is written above the vocal line and below the basso continuo line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

次に、第 66～81 小節までの挿入部 I を見てみたい。この部分こそ、ポーランドの指摘する「フレーズ展開の強さ」が顕著に表れている。主題提示部とは異なったカノンがソプラノとバスで歌われるのだが、それらは 1 小節ごとに完全 5 度下で模倣される。このカノンについてポーランドは「厳しい主題提示部からの安堵感を与える」と述べているが、¹ それはここで調性が、長く続いたハ短調から変ホ長調へと転調していることも大いに影響しているのではないだろうか（譜例 48）。

¹ Poland, op., cit. p.104.

譜例 48. 〈アニュス・デイとコムニオ〉「聖体拝領唱」挿入部 I (第 63～74 小節)¹

63

us, qui a num, num, tu is in ae ter num,

69

第 75～81 小節までは更に展開力を顕示している。譜例 49 のように “quia pius es” の歌詞に対し長い音価でのホモフォニックなテクスチュアを組み入れ、それらに *p* と *f* の対比の強いデュナーミクを与え、劇的な緊張感を高めている。

譜例 49. 〈アニュス・デイとコムニオ〉「聖体拝領唱」挿入部 I
p と *f* の強い対比で書かれた合唱部分 (第 75～80 小節)

75

p qui a *f*

p qui a

p qui a

p qui a

p

¹ ソプラノとバスで主題提示部とは違うカノンが見られ、69 小節目でハ短調から変ホ長調に転調している。

挿入部で劇的に強化された音楽は主題提示部Ⅱへと続く。81 小節目の挿入部の終わりと同時にアルトから歌われる主題は変ホ音で始まり変ホ長調のまま歌われるが、第 85 小節でへ短調へと変わる（へ短調の 7 度和音）。ちなみに、このアルトの主題が開始された 1 小節後の第 82 小節目で、バス・ソロが変ホ音から追いかけるような旋律を始めているが、これは主題ではなく非常に不自然なストレットと言えよう。86 小節目からのテノールはアルトの開始音よりも長 2 度高いへ音から始められ、へ短調が確立される。しかし 90 小節目で再び転調し（ト短調の 7 度和音）、91 小節目からのソプラノでト短調が確立される。この時ソプラノは、テノールの開始音よりも長 2 度高いト音から歌われる。つまり、アルト→テノール→ソプラノと順を追うに従って調も開始音も長 2 度ずつ上昇していくのである。これは主題提示部Ⅰの伝統的なフーガ手法よりも発展した形と捉えるべきではないだろうか。長 2 度ずつの上昇は歌唱表現においても効果的に反映させるべきで、じわじわと湧き上がるが如く、短調の中でも段階を踏むごとに発展的な響きを作っていく必要があると考える。特に転調する直前の 7 度和音を構成する“in aeternam”につけられた跳躍音程（85、90、95 小節目）は、明確に衝撃的に響かせることでより効果が高まると考える（譜例 50）。

譜例 50. 〈アニュス・デイとコムニオ〉「聖体拝領唱」主題提示部Ⅱ
 長2度ずつ上昇しながら進むフーガ（第81～92小節）

81

es, in ae - ter - num,
 cum san - ctis
 es,
 es, cum

87

以上の法則からすると、96小節目のバスの入りでは変イ短調に転調すべきところだが、94～95小節目のソプラノが7度和音ではなく属七の和音となっており、バスはハ音から主題を開始してこの楽曲の起点であるハ短調が確立される。

103小節目、半終止で主題提示部Ⅱが終わると、104小節目からは挿入部Ⅱとなる。譜例48で示したような挿入部Ⅰの音型が、ここでも模倣される（譜例51）。

譜例 51. 〈アニュス・デイとコンムニオ〉「聖体拝領唱」主題提示部Ⅱから挿入部Ⅱへ挿入部Ⅰが模倣される（第 99～110 小節）

99

ter - num,
in ae - ter

-Clar.
-Tr.
-Timp. +Timp. -Timp. Timp. +Timp.

105

挿入部Ⅰと同様に、ソプラノとバスの主題が1小節ごとに完全5度下で模倣されているが、挿入部Ⅰで聴き手に与えた「厳しい主題提示部からの安堵感」はここでは余り感じられない。それは音域が完全5度上から開始され、音域が高い分劇的な高まりが強く感じられることに起因するのではないだろうか。また、この挿入部Ⅱの行きつく先がハ短調のため、一時的に長調に転調したとしてもすぐに短調に引っ張られるという性質があるためではないかと考える。つまり、長調に定まらない運命にある和声が一時的に長調となり、またすぐに短調へ戻るといった不安定さこそが、この挿入部Ⅱの特徴ではないかと考える。挿入部Ⅰの譜例 49¹で紹介したような、“quia pius es”の歌詞に対して *p* と *f* のコントラストによる長い音価でつけられたホモフォニックなテクスチュアは挿入部Ⅱでも再現され、ハ短調で完全終止した後、第 121 小節からはコーダの部分となる。

¹ 本論文 94 頁。

コーダはやや変わった作りの 6 小節の間奏から始められる。通奏低音を伴わないヴァイオリンによる間奏で、第二ヴァイオリンがこれまでの通奏低音の動きを模倣し、第一ヴァイオリンが主題提示部Ⅱに登場した主題を奏でる。全体の音色としては薄く軽く響いて来る。第 127 小節から “quia pius es” の歌詞を伴って合唱部分が始まるが、ポーランドの指摘によれば「コーダのコラール部分は 11 小節ずつ 2 つのセクションに分けられる。しかし、第 137～138 小節のバスによる “in aeternam” の叫びは例外だ」。¹

まず前半部分の第 127～137 小節を見てみると、ソプラノとテノール、アルトとバスという組み合わせで旋律を重ねて始められるものの、すぐにその組み合わせは解消され、129 小節目からは 4 声部の厳格な対位法によって歌われることになる（譜例 52）。

譜例 52. 〈アニウス・デイとコンムニオ〉「聖体拝領唱」コーダ
厳格な対位法による合唱（第 123～134 小節）

¹ Poland, op. cit., p.107. ここでのコラールは、合唱という意味で用いられていると筆者は解釈する。

ここで印象的なのは、ソプラノの旋律で繰り返されている切れ目のないフレーズである。

「あなたは慈しみ深い方でいらっしゃいます」という歌詞を何度も繰り返すために作られた音楽と、それを導いていくソプラノの大きな旋律線は、時に悲痛な叫びのようにも聴こえる。

137 小節目でバスが“in aeternum”と叫ぶように歌われるのを境目にして、138 小節目からはコーダの後半部分となる。主題提示部や挿入部でも何度も登場した“quia pius”につけられた動機がここでもソプラノとテノールで再現されるが、それらがここでフーガのように繰り返されることはない。動機によって引き出されるのはコーダの終結部であり、時間差で開始される合唱は 141 小節目でひとつにまとまり、終わりに向かって和声的に進行していく（譜例 53）。

譜例 53. 〈アニュス・デイとコムニオ〉「聖体拝領唱」コーダ、終結部
(第 135~148 小節)

The image displays a musical score for Example 53, covering measures 135 to 142. The score is written for voice and piano. The vocal parts (Soprano and Tenor) are shown with lyrics: "qui - a - pi - us, in ae - ter - num, qui - a, in ae - ter - num,". The piano accompaniment includes markings for timpani: "-Timp.", "Timp.", "Timp.", "Timp.", "+Timp.", and "attacca". The score is divided into two systems, with measure numbers 135 and 142 indicated at the beginning of each system. Large black redaction boxes cover parts of the score, particularly in the vocal staves and the piano accompaniment.

ハ短調の主音が通奏低音で保続される中、ソプラノの上行する音型と、バスの全音階的な下行する旋律が反行していく様が、終結部に向けて広がりを見せている。144 小節目まで通奏低音の主音によるリズムカルな刻みが続き切迫感を与えるが、終わりの 4 小節では保続音のみとなって穏やかにアーメン終止を迎える。

ここで譜面上はフェルマータの後 *attacca* となっており、小節番号も続いたまま次の部分に進んでいるが、テンポも全く異なる音楽となるため、演奏の際にはここで若干の区切りを感じるのが自然だろう。

③ 第 149 小節から最後まででの *Requiem aeternam*

本論文 88 頁でも述べたように、160 小節目からは ②*Cum sanctis tuis* の部分が繰り返されているため、ここでは第 149～160 小節までの概説を行う。

わずか 11 小節間から成る “*Requiem aeternam*” の部分は、入祭唱で登場した音楽が借用されている。¹ まず、149～153 小節目までが入祭唱の 38～42 小節目までの音楽を、154～159 小節目までが入祭唱の 18～23 小節目までの音楽を利用しており、同じ歌詞のため「再現」であるとも解釈できる。特に、後半の第 154～159 小節の部分（譜例 54）は歌唱声部に関しては全く同じ構成と音型となっており、オーケストラの微妙な違いを除けば、入祭唱が合唱であったのに対し、この聖体拝領唱ではソロ四重唱によって歌われているということのみが大きな違いだと言えよう。

¹ 本論文 38～41 頁参照。

譜例 54. 〈アニュス・デイとコムニオ〉「聖体拝領唱」
 独唱によって歌われる入祭唱の再現部分（第 154～159 小節）

154

et lux per - pe - tu - a,
 et lux per - pe - tu - a,
 et lux per - pe - tu - a,
 et lux per - pe - tu - a,

6 6
 4 4

157

7 6 6 6 6 6 7 6 7
 4 4 4 4 4 4 4 4 4

譜例 54 で示したように、入祭唱との微妙な違いはオーケストラ部分で幾つか見出すことができる。トランペットで演奏されている音が若干異なること、156 小節目の第一ヴァイ

オリンで下行型の 32 分音符追加されていること、入祭唱ではこの後も同じ動機の音楽が続けられるのに対し、ここでは“Cum sanctis tuis”へと移行するため、フレーズの終わりに向かって楽器の数や音が減ることなどである。

順番が前後してしまうが、前半部分（第 149～153 小節）は、入祭唱における構成や音型とは若干異なる点が目立つ。共にソロによって歌われてはいるが、まず出だしの配置から異なっている（譜例 55）。入祭唱では、アルトとテノールの対がト短調で長 3 度の音程差による同じ音型を歌い、バスが通奏低音と同じ音型で和声を支えていたのに対し、ここでは変ホ長調でテノールとバスの対による長 3 度音程差の音型が歌われている。また、150 小節目のソプラノとアルトの入りでは全く異なる音型によってフレーズが始められ、“eis”から長 3 度音程の調和を保つようになっているが、入祭唱では出だしからソプラノとアルトが長 3 度音程差による音型を歌っている。また、ここでは第 150 小節 2 拍目以降、テノールとバスが一切歌われていないが、入祭唱ではテノールとバスが和声的に歌われハーモニーを強固にしているのも大きな違いである。¹ 結果、この部分の後は、合唱へとつながる入祭唱よりも軽やかな響きとなっている。

¹ 本論文 41 頁、譜例 8 参照。

譜例 55. 〈アニュス・デイとコムニオ〉「聖体拝領唱」
 “主よ、彼らに永遠の安息を与え給え”の冒頭部分（第149～153小節）

149 Adagio

151

102 CV 50.321

また、ヴァイオリンも入祭唱では16分音符や32分音符を駆使していたのに対し、ここでは8分音符による落ち着いた伴奏となっており、変ホ長調という調性とも相まって非常

に穏やかな音楽が実現されている。

160 小節目の “Cum sanctis tuis” からは、冒頭からヴァイオリンがスタッカートを伴ってせき立てるように演奏され、それが第 177 小節まで続くという変化を除けば、声部もオーケストラも既に概説した “Cum sanctis tuis” 部分と全く同じである。¹

このように、同じ歌詞が歌われるところで先に登場した音楽を再現する手法は珍しいものではないが、最後の楽章で冒頭の入祭唱への回帰と “Cum sanctis tuis” の大規模なフーガを完全にすることによって、この作品の「始めと終わりを完全に一体化しようとした」とポーランドは指摘している。² そして再び繰り返される “quia pius es” につけられた強調（譜例 48、49、51～53 を参照）に対し、以下のように結論付けている。³

“quia pius es” で繰り返される強調は、正に、慈悲深く憐れみ深い神への、彼の個人的な信念を表現している。・・・[中略]・・・その一方で彼は、“Ingemisco”、“Oro supplex”、*Hostias*、*Benedictus* と *Agnus Dei* においてより強い音楽効果を生み出すことに成功している。それら全ては、不滅の有罪判決ではなく、永遠の生命を叶えてくれる神の前での謙遜と服従を含意している。

「ハイドンの個人的な信念」であるとか、「不滅の有罪判決ではない」といったポーランドの指摘は、ハイドン自身が意図したものと同じであると断言はできない。しかし、強い音楽表現のもたらす効果が、死者に「永遠の生命を与えてくれる神への謙遜と服従」だという発想は興味深い。少なくともポーランドにとっては、ハイドンの劇的な音楽表現も緻密な技法も、全てが神への想いを表すための手段として用いられているように感じられるということだ。《大司教ジーギスムントのための追悼ミサ曲》という明確な目的を持ち、あくまでも古典的な技法と様式を忠実に守りながら作曲されたハイドンのレクイエム。この作品がモーツァルトのレクイエムに多大な影響を持ったゆえんは、伝統を厳守した手法の中に潜むハイドンの深い精神性と芸術性なのではないかと考える。

¹ 既に概説した部分に関しては、本論文 90～100 頁参照。

² Poland, op. cit., p.109.

³ Poland, op. cit., p.112.

第3章 ミヒャエル・ハイドンとモーツァルトのレクイエムの比較考察

本論文の核とも言うべき第3章では、多くの音楽家や研究者によっても指摘されているミヒャエル・ハイドンとモーツァルトのレクイエムの比較考察を行っていききたい。第2章第1節でも述べた先行研究の成果を参考にしつつ、問題点を埋めていけるよう、演奏家としての筆者の視点を最大限に活かした比較考察を行い、演奏表現の提案に結び付けていききたいと考える。

第1節 モーツァルトのレクイエムの信憑性

両レクイエムの比較考察を行う上で一番問題となるのは、モーツァルトのレクイエムが未完だということだ。勿論、ジュスマイヤーによって完成されたものが現在に至るまでモーツァルトの《レクイエム》として当然のように演奏されてきたわけだが、その中にはジュスマイヤーの手によってのみ作曲された楽曲も含まれている。また、オーケストラはジュスマイヤーによって作曲されたが、声楽部分はモーツァルトが全て作曲していたという楽曲も存在するため、それらを同等に扱うことは不相当だと考える。あくまでも、モーツァルト自身の手によって作曲された部分が比較考察の基本にあるべきだ。

国際モーツァルテウム財団 *Stiftung Mozarteum Salzburg* は、2007年に完結した『新モーツァルト全集 *Neue Mozart Ausgabe*』の楽譜をデジタル化し、NMA オンラインで無料公開している。¹ そこではモーツァルトが作曲した部分のみが記載されたスコアを閲覧することができる。本論文では、このウェブサイトのスコアを基本情報として扱うことにする。² なお、第2節と第3節で行う両レクイエムの比較考察および演奏表現の提案は、NMA オンラインに掲載されている楽譜を基に、モーツァルトが作曲した部分〈イントロイトゥス（入祭唱からキリエ）〉³、〈セクエンツィア（続唱）〉⁴、〈オッフエルトリウム（奉納唱）〉⁵ についてのみ行うものとする。

¹ NMA オンライン新モーツァルト全集：デジタル版 <http://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=3>（閲覧日 2012年5月15日）

² NMA 出版物一覧 第1篇：宗教的声楽作品
http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont.php?vsep=13&gen=edition&l=1&p1=-99（閲覧日 2012年5月15日）

³ *Intoritus, Kyrie*

⁴ *Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis, Lacrimosa.*

⁵ *Domine Jesu Christe, Hostias*

1. レクイエムの依頼から完成までの流れ

『モーツァルト事典 Das Mozart Lexikon』によれば、《レクイエム》の作曲や出版などに関する情報は以下の通りである。¹

作曲：1791年7～12月（ジュスマイヤーによって1792年中頃に補筆完成される）

出版：新全集 I-1-2/1（モーツァルト自筆の全部）および I-1-2/2（アイブラーが加筆した断片とジュスマイヤーが完成した全曲との2部より成る）

初演：1793年1月2日 ヴィーン

編成：独唱4部、4部合唱、バセットホルン2、ファゴット2、トロンボーン3、トランペット2、ティンパニ、ヴァイオリン2部、ヴィオラ、チェロ、コントラバス、オルガン

演奏時間：50分

《レクイエム》はモーツァルトの死によって未完に終わった作品であり、未完であるがゆえに様々なエピソードがドラマチックに語られてきた。例えば、「灰色の服に身を包んだ、痩せた背の高い男が携えてきた署名のない手紙を通じてもたらされた依頼であった」とまことしやかに言い伝えられているが、このことを裏付ける確かな証拠はなく、² モーツァルトの死をより劇的に印象付ける為のフィクションである可能性も高い。本論文では、ミヒャエル・ハイドンとモーツァルトのレクイエムを比較考察するのに先立ち、事典やモーツァルト書簡全集に記載されている信頼性のある情報をもとに、レクイエムがモーツァルトに依頼されてから、モーツァルトの死を経てジュスマイヤーがレクイエムを完成させるまでの流れを見ていきたい。

¹ 小林緑「レクイエム」、『モーツァルト事典 Das Mozart Lexikon』海老澤敏、吉田泰輔監修、東京：東京書籍、1991年、48～50頁、特に48頁。

² 1791年9月、モーツァルトがロレンツォ・ダ・ポンテ Lorenzo Da Ponte（1749-1838）へ宛てた手紙に書いてあったとされているが、自筆の書簡が残っていない。

1) 作曲依頼からモーツァルトの死まで

《レクイエム》の作曲をモーツァルトに依頼したのは、ウィーンの南西 45 マイルのところにあるシュトゥパハの城主フランツ・ヴァルゼック・フォン・シュトゥパハ伯爵 Franz Walsegg von Stuppach (1767-1827) であった。伯爵は熱心なフリーメイソン会員であると同時に熱心な音楽愛好家で、自身もフルートやチェロを演奏し、火曜日と木曜日には「四重奏の夕べ」を、日曜日には「劇場公演」を行うほどであったらしい。¹ リーソンの著書によれば、伯爵の妻は僅か 20 歳の若さで、1791 年 2 月 14 日に「急性の腐敗熱」が原因で亡くなったとされている。² 愛する妻の死に際し、伯爵はレクイエムを自作の作品と称して奉獻するため、その代作者としてモーツァルトに作曲依頼をした。

モーツァルトが正確に、いつレクイエムの依頼を受けたのかは定かではないが、1791 年の夏ごろであったとされ、注文を受けてすぐに作曲に取りかかったとみられている。しかしながら、この頃モーツァルトは、9 月 28 日初演予定の《魔笛 KV620》の最後の仕上げや、9 月 6 日にプラハで上演する《皇帝ティトの慈悲 KV621》³ などの作曲のため、レクイエムの作曲は何度も中断しながらであった。⁴ モーツァルトに約束されたレクイエムの作曲料がいくらであったかという情報も定かではないが、リーソンは以下のように述べている。⁵

推定額は、(伯爵の妻の) 墓代がおよそ 3000 ギルダールであることと比較してみると、最低額としても 225 ギルダールであった。とにかく、この報酬はかなりの金額だった。オペラ《コジ・ファン・トゥッテ》に支払われた 900 ギルダールの四分の一に等しく、モーツァルトがオーストリア宮廷のためのオペラを作曲することで得た金額の半分かちよつとに相当する。

モーツァルトは《魔笛》の初演 (9 月 30 日) 後すぐにレクイエムの作曲に専念するが、

¹ Leopold Nowak, "Zum vorliegenden Band, Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des Requiem-Fragments," NMA, p. VII.

http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont.php?vsep=13&gen=edition&l=1&p1=99 (閲覧日: 2012 年 7 月 6 日)

² N・ダニエル・リーソン『モーツァルト・レクイエムの悲劇』(Daniel N. Leeson, *Opus Ultimum: the Story of the Mozart Requiem*. New York, 2004) 楠瀬佳子、江口英子訳、東京: 第三書館、2007 年、20 頁。

³ 神聖ローマ帝国レオポルト 2 世がプラハで行うボヘミア王としての戴冠式で上演する演目として。

⁴ 他にも、《クラリネット協奏曲 KV622》と《フリーメイソン小カンタータ KV623》を作曲していた。

⁵ リーソン、前掲、26 頁。

11月20日頃から床を離れられなくなり、12月になると病状が悪化し、ついに12月5日の午前0時55分に他界した。その死の直前までレクイエムの作曲を行っていたとされているが、結果としてモーツァルトの自筆譜が現存している部分は以下の通りである。¹

〈イントロイトゥス〉 = “Requiem aeternam” ……完成
“Kyrie” ……実質部分が下書きスコアで完成
〈セクエンツィア〉 = “Dies irae,” “Tuba mirum,” “Rex tremendae,”
“Recordare,” “Confutatis”
……………以上実質部分が下書きスコアで完成
“Lacrimosa” ……8小節の後途切れる、下書きスコア
〈オッフェルトリウム〉 = “Domine Jesu,” “Hostias”
……………以上実質部分が下書きスコアで完成

つまり、〈サンクトゥス〉〈ベネディクトゥス〉〈アニュス・デイ〉については、自筆資料は存在していない。また、“Rex tremendae”（「恐るべき王」）の第7小節以降の草稿（5小節間）と、恐らく〈セクエンツィア〉を閉じると思われる「アーメン・フーガ」の草稿（16小節間）が現存している。

2) モーツァルトの死からジュスマイヤーが完成するまで

契約は伯爵の知人であるフランツ・アントン・ライトゲープ Franz Anton Leitgeb が代理人として行ったが、その契約内容には、レクイエム完成後はその著作権だけを与えて欲しいこと、そしてこの委託を秘密にして欲しいことが書かれていた。依頼主からの注文と同時に、契約金の半額を受領していた妻のコンスタンツェは夫の死後、レクイエムを完成するべく奔走した。おそらく、完成させなければ契約金の残額をもらえないばかりか、既に受け取った分の払い戻しまで要求されると思ったのだろう。この時彼女には、7歳になるカールと4か月のフランツ・クサヴァーの二人の息子がおり、多額の借金をも抱えていたため、何としてもレクイエムを完成させなければならなかったと見られる。

コンスタンツェからの頼みを受けて、レクイエムの完成作業を引き受けることに同意し

¹ H. C. ロビンズ・ランドン『モーツァルト大事典』(H. C. Robbins Landon. *The Mozart Compendium: A Guide to Mozart's Life and Music*. London, 1991) 海老澤敏監修、東京：平凡社、1996年、236頁。

た最初の人物は、モーツァルトが生前高く評価していたという後のウィーン宮廷楽長、ヨーゼフ・レオポルト・アイブラー Joseph Leopold Eybler (1765-1864) であった。コンスタンツェとアイブラーの間に、いつ、どのようなやり取りがあったのかは分かっていないが、アイブラーが依頼を承諾したのは 12 月 21 日 (モーツァルトの死後 16 日目) だったことが、アイブラーの残した以下の書面で確認されている。¹

下記署名人は以下のことを証明いたします。すなわち、コンスタンツェ・モーツァルト未亡人が、故人となられた御主人によって始められた死者のためのミサ曲を完成することを署名人に委託されたこと。署名人は、これを来たる四旬節の半ばまでに終えることを言明すると同時に、これを複写することも、また未亡人以外の人物の手に渡すこともしないとお約束いたします。

ウィーン、1791 年 12 月 21 日

アイブラーは大急ぎで作曲に取りかかったが、〈セクエンツィア〉の「涙の日」を除くオーケストレーションを完成させ、「涙の日」の合唱ソプラノ声部に 2 小節を加えた後に断念する。

アイブラーが補筆を辞退した後、その作業を引き継いだのがフランツ・クサヴァー・ジュスマイヤー Franz Xaver Süßmayer (1766-1803) であった。アイブラーがモーツァルトの自筆手稿譜に直接自分のオーケストレーションを書き込んでしまっていたため、ジュスマイヤーは、新たに「モーツァルト自筆部分」の別のスコアを筆写した上で、自らの補筆部分を書かなくてはいけなかった。ジュスマイヤーにいつ補筆作業が引き継がれたのか、そしてレクイエムがいつ完成したのか、いずれも明らかにはなっていないが、最終的にレクイエムはジュスマイヤーによって完成された。その補筆内容は以下の通りである。

●オーケストレーションを完成させた部分

キリエ、セクエンツィア (「涙の日」8 小節目まで)、オッフェルトリウム

●新たに作曲した部分

「涙の日」9 小節目以降、サンクトゥス、ベネディクトゥス、
アニュス・デイ

¹ MSZ 第 6 巻、726~27 頁。

●モーツァルトの音楽を転用した部分

イントロイトゥスとキリエの音楽を、終曲のコンムニオに転用

コンスタンツェの妹ゾフィー・ウェーバー Sophie Weber (1763-1846) はモーツァルトの最期の様子を、姉のアロイージアとニッセン夫妻に宛てた手紙の中で以下のように記している。¹

モーツァルトのベッドのそばにはジュースマイヤーがいました。それに掛布団の上には有名な『レクイエム』が置かれ、モーツァルトが、自分の考えはこうこうで、自分が死んだらそれを仕上げてくれるようにと、彼に説明していました。さらにモーツァルトは妻に、早朝アルブレヒツベルガーに自分の死を報告するまでは、それを秘密にしておくように頼みました。というのは、この人に神とこの世に対する勤めがゆだねられているからです。・・・(中略)・・・彼の臨終は、まだまるで口でもって自分の『レクイエム』のティンパニを表そうとでもするかのようにして、私にはいまでもそれが聞こえてきます。

この手紙の日付は、モーツァルトの死から随分年月が経っているため、全て事実であるかは確証を持ってないが、ヘンリー・ネルソン・オニール Henry Nelson O'Neil (1817-80) が描いた 19 世紀の絵画には、モーツァルトが死の床でレクイエムを作曲し、その横でジュースマイヤーが口述筆記をしている様子が描かれている (図 1)。² なおリーソンの解説によれば、モーツァルトの後ろにいる 2 人の女性は妻のコンスタンツェとその妹ゾフィー、立っている 3 人の男は、《魔笛》の初代タミーノ役のテノール歌手ベネディクト・シャックと、モーツァルトの義兄フランツ・デ・パウラ・ホーファーと、《魔笛》の初代ザラストロ役のバス歌手フランツ・ゲルルであったという。

¹ MSZ 第 6 巻、709～10 頁。1825 年 4 月 7 日付のもの。ゾフィー・ウェーバーは後に音楽家ヤーコプ・ハイベルと結婚し、ゾフィー・ハイベルとなる。

² リーソン、前掲、12 頁。

図 1. ヘンリー・ネルソン・オニールの絵画



モーツァルト最期の時：ヘンリー・オニール（1817-80）。油絵。リーズ美術館（市立美術館）。イギリス。

モーツァルトが弟子であるジュスマイヤーにレクイエムの完成を託していたならば、なぜコンスタンツェは初めからジュスマイヤーに補筆依頼をしなかったのであろうか。その理由として2つの可能性が考えられる。第一に、毎年12月半ば頃にジュスマイヤーがクレムスミュンスター¹に行き、恒例の大寺院のクリスマス・ページェントに取り組むことになっていたことが挙げられる。実際、大寺院の記録にはジュスマイヤーがクレムスミュンスターに1791年12月17日に到着したと書かれている、とリーソンは述べている。²つまり、コンスタンツェも初めからジュスマイヤーに補筆依頼をするものの、日程の関係で引き受けることができなかった、という理由である。

第二に、ジュスマイヤーとコンスタンツェが不倫関係にあったというものである。当時4か月だった息子のフランツ・クサヴァー・ヴォルフガング・モーツァルト Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791-1844) の名前にジュスマイヤーの名前が2つ（フランツとクサヴァー）入っていることから、実はこの息子はジュスマイヤーの子供なのではないかという説がある。36年後に当時のことを回顧したコンスタンツェは、友人あての手紙で「私がアイブラーに作品を完成してほしいと頼みました。というのも、当時ジュスマイヤーには困っていたからです。（その理由は自分でも覚えていませんが……）」と記している。³ この回想記録に加え、バーデンに療養に出かけるコンスタンツェのお供として、モーツァルトがジュ

¹ ザルツブルク州の隣にある位置する、オーバーエステライヒ州にある小さな街。

² リーソン、前掲、63頁。

³ 同前、53頁。

スマイヤーを行かせていたという事実がある。このことが二人の間に性的な関係があったのではないかという噂に拍車をかけるのだが、リーソンはこれらを「まったく事実と反する」とし、その根拠としてジュスマイヤーが同性愛者であったと述べている。¹ 確かに、死の瞬間までモーツァルトと共にレクイエムの作曲に携わってきたジュスマイヤーよりも先に、アイブラーが補筆に関わっているのは奇妙なことである。コンスタンツェとジュスマイヤーの関係については様々な憶測がなされているが、確かな事実として存在するのは、ジュスマイヤーが12月半ばにクレムスミュンスターにいたということだ。コンスタンツェも勿論、真っ先にジュスマイヤーに補筆完成を依頼したが、ジュスマイヤーが暫く留守をするため、一刻も早く完成させたかったコンスタンツェは困り果ててしまった。そこで、日程の空いていたアイブラーに依頼したのではないだろうか。一刻を争う大切な時に留守をするジュスマイヤーに対し、コンスタンツェが「困っていた」と回想したのだと筆者は解釈する。

3) 完成後と初演

ジュスマイヤーによってレクイエム全曲の補筆完成が終了したのは、「1792年3月初め頃」であったとみられている。² 完成されたレクイエムは、注文主であるヴァルゼック伯爵の手元へ渡り、伯爵自ら写譜した。そして1793年12月14日、「ヴァルゼック伯爵作曲のレクイエム」の名のもと、妻への鎮魂ミサ曲として、ウィーンの南50キロほどにある街ヴァーナー・ノイシュタットのノイクロスター教会で、伯爵自身の指揮により演奏された。

しかしそれよりも前、1793年1月2日、恐らくモーツァルトのパトロンであったスヴィーテン男爵 Gottfried van Swieten (1733-1803) の肝煎りで、コンスタンツェのための事前的な試演が行われていた。場所はモーツァルトの最後の住居からほど近いヒンメルプフォルトガッセのヤーン館のホールであったという。³ 『モーツァルト事典』では、この試演をもって初演と定めている。また同書では、1991年現在の情報として「死後5日目の1791年12月10日、聖ミヒアエル教会で冒頭の2章が作曲者追悼を謳って演奏された」と書かれている。⁴ この時、未完であった「キリエ」のオーケストレーション部分を完成させたのは、ジュスマイヤーと、同じくモーツァルトの弟子だったフランツ・ヤーコプ・フライシュ

¹ 同前、55頁。

² MSZ 第6巻、前掲、727頁。

³ 同前、728頁。

⁴ 小林、前掲、49頁。

テットラー Franz Jakob Freystädtler (1761-1841) であった。¹

2. ジュスマイヤー版と新たな他の補完版

ジュスマイヤーによる補筆完成版は、モーツァルト新・旧両全集で「モーツァルトのレクイエム」として採用され、今日に至るまで音楽界において定着している。しかしながら、その真正性をめぐっては 19 世紀中にも様々な論議を呼び、更に 20 世紀後半になると「オリジナル演奏の興隆と共にジュスマイヤー版に不備と誤りがあるとする批判はさらに声高に」なっていたという。² 本論文の第 3 章第 2 節及び第 3 節では、演奏家としての視点からモーツァルトの自筆部分とミヒャエル・ハイドンのレクイエムの比較考察を行うため、ジュスマイヤー版の真正性や、他の音楽研究家が補完した新しい版について詳しく言及することは避けた。モーツァルト亡き今、どのような研究結果を元に新たな補完を作曲したところで、その真正性を立証する証拠は存在しないからだ。ここではあくまでも「知識」として、新たな他の補完版を年代順に追って見ていきたい。

1) 1971 年、ミュンヘンのヴィオラ奏者 フランツ・バイヤー Franz Bayer (1922-) 版

ジュスマイヤー版の骨格はそのままにし、オーケストラに手直しを加えている。ジュスマイヤー版に頻出した声部と管楽器の重ね合わせや、主旋律 3 度の重複、テキストの語義に反する楽器法などが排された。最もわかりやすい変更箇所は、「キリエ」の最後のフェルマータ以降のトランペットとティンパニの追加、「不思議なラッパ」の “Mors stupebit et natura” 以降のトロンボーンのカット（テキスト内容に合わせたもの）、「恐るべき王」の 2 拍目の金管楽器による相の手の削除、「涙の日」の “Dona eis” の部分で、テノールパートが上昇音型から下降音型に変更されている点、〈オッフエルトリウム〉の始めのほうに現れる弦楽器のシンコペーションを単純なリズムに変更した点、そして〈サンクトゥス〉と〈ベネディクトゥス〉の最後の部分 “Hosanna” のフーガに新しい終結部を追加した点などである。『モーツァルト大事典』によれば、ジュスマイヤーの作曲書法について「属 7 和音によって、あるいはモーツァルト自身が空虚 5 度を意図していたのに 3 度音を加えることによって、モーツァルトの古風なカデンツの効果を平板にしてしまう傾向がある」と批判していたという。³

¹ ランドン、前掲、234 頁。

² 小林、前掲、49 頁。

³ ランドン、前掲、235 頁。

2) 1983年、英国の音楽学者 リチャード・モーндガー C. R. F. Maunda (生年不詳) 版

オーケストレーションの改訂に関してはバイヤー版と共通する面が多い。モーツァルトの自筆部分が全くないという理由から、〈サンクトゥス〉と〈ベネディクトゥス〉を省いている。最大の特徴は「涙の日」のアーメン部分にフーガ（「キリエ」同様の二重フーガ）を導入したことで、これは1961年に発見されたモーツァルトの16小節のアーメン・フーガの草稿によるものである。¹ モーツァルトの絶筆以降は〈イントロイトゥス〉の“Te decet hymnus”の部分を転調して繋ぎ、“Dona eis requiem”で半休止させて「アーメン」のフーガへと入る。フーガの終結部ではモーツァルトの絶筆部分の動機(D-E-F-F#-G-G#-A-C#)を引用している

3) 1989年、米国の音楽学者 ロビンズ・ランドン H. C. Robbins Landon (1926-2009) 版

モーндガー版を行き過ぎと退け、ジュスマイヤー版を基本として新しい視点を2つ加えている。『モーツァルト事典』によると、その2つとは以下のとおりである。²

- ①キリエのオーケストレーションの補筆には、ジュスマイヤーと共にモーツァルトの弟子だったフライシュテットラーが関わっていたとするノヴァクの説に従っていること。³
- ②セクエンツィアのオーケストレーションに関してはアイブラーの補筆の方がジュスマイヤーより優れているとし、それを復活させた。ランドン自身の関与は、アイブラーの空白部分を補うことのみ限定されている。

モーツァルトの作品を完成させる作業には、学識に優れた20世紀の学者たちよりも、同時代人であるアイブラー、フライシュテットラー、ジュスマイヤーの方が適している、というランドンの見解により、ジュスマイヤー版が再評価されるきっかけとなった。「恐るべき王」の6小節目で伴奏が無くなる部分は特に目立つ判別点である。

¹ 主題はレクイエムの基本主題の反行形となっている。本論文第3章第2節2. セクエンツィア 145頁参照。

² 小林、同前。

³ フランツ・ヤーコブ・フライシュテットラー Franz Jakob Freystädtler (1761-1841)。本論文113頁参照。

4) 1991年、米国のピアニスト兼作曲家 ロバート・レヴィン Robert Levin (1947-) 版

1991年にシュトゥットガルトで初演された、レクイエム 200年記念演奏会のために作成された。最大の特徴は「涙の日」の「アーメン・フーガ」であり、これはモーザルトとは異なる独自の補作となっている。¹ また、〈サンクトゥス〉〈ベネディクトゥス〉は「オザンナフーガ」が大幅に拡大されるなど、改作に近い修正が施されている。

実に様々な音楽研究家たちが新たな補完版を発表し出版している現状について、ザルツブルク大聖堂音楽監督のヤノシュ・チフラ János Czifra (1951-) は「我々にとってモーツァルトのレクイエムはジュスマイヤー版だけだ。なぜなら、作曲されてから今に至るまで、このザルツブルクの地ではジュスマイヤー版がモーツァルトのレクイエムとして人々の耳に当然のように響いてきたからだ」と述べている。² 言い換えるならば、音楽とは聴衆と演奏の歴史によって育てられるものなのである。つまり、研究の進歩や新たなスケッチの発見などから、ジュスマイヤー版の真正性に疑問の声が高まる一方で、モーツァルトのレクイエムとはすなわち、ジュスマイヤー版のことであると人々に認識され、それが演奏され続けて来たという歴史は変えられない。技術的な研究の進歩と共に発表されることになった新たな補完版は、今日の音楽界にとって画期的なものであることは疑う余地が無い。しかしその一方で、これまで200年以上にわたって人々に愛され続けて来たジュスマイヤー版こそが、多くの聴衆にとって「モーツァルトのレクイエム」であるという事実も非常に重要である。

『モーツァルト事典』には「モーツァルトと縁もゆかりもない20世紀人が補筆者に成り代わろうとする試みは、いかに精緻な作曲理論の裏付けがあろうと、傲慢のそしりは免れまい」とまで書かれている。³ 筆者もこの主張に同意する部分はあるが、この記述はやや行き過ぎた表現ではないだろうか。実際、新たな補筆の出版に注目し、自らの演奏機会に取り入れようとする試みは数多くあり、それらの持つ意義というのも、我々はしっかりと受け止めて認識していく必要がある。しかし、新しい補完版がジュスマイヤー版よりもモーツァルトの遺志に沿っているということを証明する術はどこにもない。モーツァルトの弟子として実際にレクイエムの作曲に携わり、そしてモーツァルト自身から何らかの指示を直接受け

¹ ジュスマイヤーの補筆は極力残してフーガに入る。当時の慣例に基づき、このフーガは属調以外ほとんど転調しないのが特徴。

² 筆者は2012年2月6日、ザルツブルク大聖堂練習ホールにて、ザルツブルク大聖堂音楽監督のヤノシュ・チフラ氏にインタビューを行った。

³ 小林、前掲、50頁。

ていたであろうジュスマイヤーの補完版こそが、今後も「モーツァルトのレクイエム」として存在していくであろうと筆者は考える。

第2節 合唱部分の類似点と相違点、演奏表現の提案

第2節以降では、両レクイエムの合唱部分における類似点と相違点、およびその演奏表現について考察していく。勿論、オーケストラ部分にも数々の類似点と相違点があり、オーケストラと歌唱は常に互いに影響し合いながら進んでいくが、本論文では声楽家の立場から考察を行うため、ここでは歌唱部分に焦点を当てる。なお、分析していく上で必要不可欠と判断したオーケストラ部分に関してのみ記述する。また、両レクイエムの歌唱形態が異なる場合は、モーツァルトの方に合わせて述べる。¹

1. イントロイトゥス（入祭唱）

1) 冒頭の合唱フーガ

●類似点

両作品とも完全5度の音程差による合唱フーガとなっており、バス→テノール→アルト→ソプラノの順で歌われている。(ハイドン：C→G→C→G、モーツァルト：D→A→D→A)

●相違点

非常に良く似たフーガだが幾つかの相違点があり、それが両作品の音楽の違いを効果的に表している。ハイドンのフーガの主題は原則的に2小節続き、1小節おきに次の声部が入って来るため、規則正しく落ち着いた印象を与える(譜例56)。一方、モーツァルトの主題は実質3拍のみで、2拍おきに次の声部が入るといふ、やや切迫感を帯びたフーガであるように感じられる(譜例57)。また、“aeternam”（永遠の）につけられた旋律が、ハイドンでは跳躍音程で歌われているのに対し(譜例58)、モーツァルトでは音程差が小さい中で横にゆったりと広がるように歌われる。

¹ ハイドンが独唱で、モーツァルトが合唱で作曲している部分は第3章第2節「合唱部分の類似点および相違点、その演奏表現の提案」において、ハイドンが合唱で、モーツァルトが独唱で作曲している部分は第3章第3節「独唱部分の類似点および相違点、その演奏表現の提案」において論述する。

譜例 56. ハイドン 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」冒頭合唱部分 (第 11~13 小節)

Musical score for Haydn's "Introitus" (Example 56). The score shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the organ part. The vocal parts are marked "Tutti" and sing "Re - qui - em a". The organ part is in the bass clef. A large black redaction box covers the right side of the score from measure 12 onwards.

譜例 57. モーツァルト 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」冒頭合唱部分 (第 5~11 小節)

Musical score for Mozart's "Introitus" (Example 57). The score shows the instrumental parts (Trombone alto, tenor, basso, and Organ) and the vocal parts (Alto, Tenor, Bass). The vocal parts are marked "Tutti" and sing "Re - qui - em a". A large black redaction box covers the right side of the score from measure 10 onwards.

譜例 58. ハイドン〈イントロイトゥス〉「入祭唱」“aeternam”における跳躍
(第14～16小節)

●演奏表現の提案

ハイドンのレクイエムでは規則的な手法による落ち着いたフーガの中で、“aeternam”につけられた跳躍音程が多少の衝撃を与えており、「永遠の」という歌詞の持つ表情として天に一気に昇る神々しさを表現する旋律であるように思われる。一方モーツァルトのレクイエムでは主題が短くなっているため、各声部の入りを際立たせながら独立感をもって歌われるのが望ましいのではないだろうか。また、“aeternam”につけられたゆったりと横へ広がって行く旋律は、神々しさというよりもむしろ、過去から未来まで続く「永遠」を表現しており、密度のある声が空間にゆっくりと充満していくように歌うのが良いと考える。

ザルツブルク大聖堂音楽監督のヤノシュ・チフラ János Czifra (1951-) によれば、両作品ともに4/4拍子の *Adagio* で書かれているが、モーツァルトの方がハイドンよりも若干遅めに演奏されるのが一般的だと言う。それは理屈ではなく、オーケストラの前奏を演奏する中で彼らが音楽から自然に感じるテンポ感なのだそう¹。このことは、上記の「密度のある声が空間にゆっくりと充満していく」という演奏表現の提案に繋がるものと考えられる。

¹ 2012年2月6日、ザルツブルク大聖堂練習ホールにて、筆者がザルツブルク大聖堂音楽監督（ムジークカペルマイスター）のヤノシュ・チフラ氏に行ったインタビューより。

2) et lux perpetua luceat

●類似点

同じリズムによる、和弦的な合唱により歌われる。“et lux perpetua”が少し音程を上げて2回繰り返される点も同じである（譜例 59、60）。

譜例 59. ハイドン 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」“et lux perpetua”（第 18～20 小節）

譜例 60. モーツァルト 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」“et lux perpetua”
（第 15～17 小節）

ポーランドはこの部分について「両作品共に明確なリズムの類似性を持つ 5 小節間で、ソプラノとテノールにおいて確かな調和を作り出している」と述べている。¹ 確かに譜例 59 と譜例 60 を見ると、リズムの類似性に加え、共にソプラノ声部とテノール声部が 3 度

¹ Poland, op. cit., p.121.

の音程差で歌われ、“perpetua”の語尾に向かってその音程差が交差しながら、高低が入れ替わっているのがわかる。

●相違点

譜例 60 で示したように、モーツァルトはこの部分を終始、和声的に書いている。また“luceat”でソプラノ声部によって歌われる跳躍音型は「永遠の光で照らし給え」と願う光が、遙か高みから差し込む御光の如く明るい光であるかのような印象を与える。

一方、ハイドンの方は譜例 59 で示したように、対位法的に書かれており、そのフレーズの終わりでは和声的手法を厳守していない。また、ソプラノにつけられた保続音による“luceat”は、モーツァルトのような煌びやかな御光とは対照的に、遠くから細く且つしっかりと照らす光を表しているように感じられる（譜例 61）。

譜例 61. ハイドン〈イントロイトゥス〉「入祭唱」“luceat”の部分（第 20～22 小節）

The image shows a musical score for Haydn's 'Introitus' in G major, 4/4 time. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are 'pe - tu - a lu - ce - at,'. A large black redaction box covers the right side of the score, and an arrow points to the right above it.

●演奏表現の提案

“et lux perpetua”につけられた同じ音型が印象的なだけに、“luceat eis”の描き方の違いが両作品の音楽的表現の個性を顕著に表している。モーツァルトの方ではまず、しっかりとした合唱 4 声の和声的な構造を堅持することが求められるだろう。そして重要なのは、ソプラノの第 16 小節 4 拍目から 17 小節目“luceat”にかけての C 音から G 音への跳躍を出来るだけ繋がるように、C 音が G 音に引き上げられるように歌うことが望ましく、また 17 小節目の“luceat”はこれ以上ない程に、煌びやかに明るいポジションで声を響かせる必要がある。筆者の工夫としては、16 小節目の Es 音→D 音→C 音という下行音型でポジションが下がって来ることを避けるため、共鳴腔の引き上げを緩めないことが大切となる。それどころか、むしろ上行音型を歌う時のように更に引き上げていくべきではないだろう

か。最も重要なのは、4分音符のC音を歌唱している間に次のG音のポジションを用意し、身体の準備も含めて全ての用意がG音を出す前に行われることである。¹ G音に飛びつくように歌唱してしまうのを避けるために、空気の流れを止めることなく、下半身の支えと声を当てるポジションに集中するという意識が求められる。

一方、ハイドンの方では20小節目から対位的に書かれているため、例えば譜例61で示したように、20小節目3拍目のアルトとテノール、21小節目1拍目のテノールとバスなど、音型が重複する部分をやや強調しながら、声部間で細かいバランスを取りながら演奏することが望まれる。また、第20～21小節目にかけてのソプラノの“*luceat*”は、モーツァルトとは対照的に極めて穏やかに保持されている。従って、ここは遠くの光がうっすらと、しかししっかりと照らすように、メッサ・ディ・ヴォーチェで歌唱されることが望ましいのではないかと考える。

3) *Te decet hymus Deus in Sion*

この部分にも類似点と相違点を見出すことができるが、ハイドンは合唱で、モーツァルトは独唱で書いているため、本論文では第3章第3節「独唱部分の類似点と相違点、その演奏表現の提案」で取り扱う。

4) *Requiem aeternam* の繰り返し冒頭部分

●類似点

両者ともに“*ad te omnis caro veniet*”まで歌われた後、“*Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis*”の歌詞を繰り返している。その音型は、冒頭の主題による完全なフーガではなく、新しい動機により新たに作られており、冒頭部分の構造にも類似部分が見られる。

ハイドンはアルトとテノールを対にして、3度の和音を形成した同じ音型で“*Requiem aeternam*”を歌わせている。その後すぐにソプラノとアルトが対になり、同様に3度の和音で“*Dona eis*”と歌う傍ら、テノールとバスの対も違う音型で歌われている（譜例62）。

¹ 軟口蓋の引き上げをおでこの方にまで引っ張り上げる感覚と、身体の支えが上から下へ伝わり、胴回り全体を広げながら、丹田を強く入れ、腰回りを下に広げていく感覚が必要となる。

譜例 62. ハイドン 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」“Requiem aeternam” の繰り返し部分
(第 38～39 小節)

このような対による歌唱はモーツァルトのレクイエムでも見られ、アルトとソプラノ声部、バスとテノール声部がそれぞれ同じ音型を歌っている (譜例 63)。

譜例 63. モーツァルト 〈イントロイトゥス〉「入祭唱」
“Requiem aeternam” の繰り返し部分 (第 34～36 小節)

●相違点

まず大きく異なるのは、ハイドンではここからソロによる四重唱で歌われ、モーツァルトではそのまま合唱で歌われる点である。また、譜例 62 のハイドンの方では“Requiem aeternam”も“Dona eis”も同じ音型により歌われる。一方、譜例 63 のモーツァルトでは、“Requiem aeternam”は冒頭のフーガの主題動機を再現し、“Dona eis”で新たな主題が歌われている。また、アルトとソプラノ、バスとテノールの対により主題が受け継がれているが、それらは同時に歌われるのではなく、それぞれが独立した形のフーガのように構成され、続く“Kyrie eleison”の二重フーガへの布石となっているように思われる。ポーランドもこの点に関して、「モーツァルトはキリエの二重フーガを予示するための二

重フーガをここで紹介している」と述べている。¹

加えて、ハイドンのこの繰り返し部分は5小節間のみであるのに対し、モーツァルトでは15小節も続いているという点も大きな違いである。モーツァルトはそれぞれの言葉を幾度も繰り返し、特に“aeternam”につけられたソプラノの上行音型は非常に劇的表現力を備えている（譜例64）。

譜例 64. モーツァルト〈イントロイトゥス〉「入祭唱」“aeternam”の上行音型
(第40～43小節)

The image shows a musical score for Mozart's 'Introitus' (K. 131), 'Aeternam' section, measures 40-43. The score is written for soprano and piano. The soprano line features an ascending melodic pattern. The lyrics are: 'qui-em ae-ter- - - -', 'Do-mi-ne, do-na e', 'e-is: do- - na. do- - na: et lux per-'. The piano accompaniment is partially obscured by a black box.

●演奏表現の提案

冒頭部分の音型の類似性が目を引くこの部分は、両作曲家の個性が十二分に表れていると言って良いだろう。合唱による音楽の流れをソロ歌唱によって断ち切り、2組の二重唱が重なり合い、四重唱となってこの部分を終えるハイドン。対して〈イントロイトゥス〉の冒頭の主題を用いつつも、新たな主題を組み込んで二重フーガのように始まり、四声がそれぞれ強い音楽表現を持った旋律を歌うモーツァルト。この構成の違いこそが、両作曲家の独創性だと言えるのではないだろうか。

ポーランドが「ハイドンの手法は、1つの楽章の中でソロの四重唱を合唱のテクスチュアと対比させること」と述べているのは大変重要な指摘である。² ハイドンは歌詞の繰り返し部分で、曲の根幹である声部構成そのものを変えることによって曲想に変化をもたらしている。いわば、この独唱四重唱はこれまでの合唱部分のまとめとも言うべき位置にあり、この新しい音楽素材はそれまでの音楽を分断するように新たに提示されるべきでは

¹ Poland, op. cit., p.121.

² Poland, op. cit., p.119.

ない。むしろ流れを受け継ぎつつ、歌詞の繰り返し部分であるという役割も含めて、それまでの音楽を統括していると捉えるべきであろう。

一方、合唱と独唱四重唱を1つの楽章内で混在させていないモーツァルトは、¹ 声部構成そのものに変化は加えず、主題を新たに加えることにより見事な二重フーガを生み出している。この曲想の変化はその次に続く「キリエ」の長大な二重フーガへの布石であるという点も踏まえると、作品をより包括的に捉えた作曲技法であると考えられる。よって、このモーツァルトの合唱部分は各声部によって歌われる主題を強調しながら、譜例 64 で示したソプラノの壮大な旋律“aeternam”へ向かって、緻密さと規模の大きさという、一見相反する要素を同時に備えた音楽表現が求められるのではないだろうか。

5) 「キリエ」(あわれみの賛歌)

●類似点

特筆すべき類似点は存在しない。

●相違点

「キリエ」は両作曲家にとって音楽的に非常に重要な部分であるが、ハイドンとモーツァルトは全く異なる構造でこの部分を作曲している。ハイドンは「入祭唱」の冒頭のフーガ主題を再び登場させて、“Kyrie eleison”を歌わせている。一方のモーツァルトは、「入祭唱」の主題や音型を一切引き継がず、新しい主題による見事な二重フーガの合唱を構築している。速度表示も、ハイドンは「入祭唱」で指定された *Adagio* のままであるが、モーツァルトは「キリエ」から *Allegro* 表示となっている。つまり、「入祭唱」の要素を再現しながら続けて作曲しているハイドンと、「入祭唱」の流れを断ち切り、新しい素材で「キリエ」を始めたモーツァルトとは、性質が完全に異なると言える。

ハイドンが行った主題の再現は単純なものではなく、独唱と合唱を組み合わせるなどの新しい要素を盛り込み、発展して進んでいくという箇所も確認することができる(譜例 65)。

¹ 「主イエス・キリスト」のソロ歌唱部分や、冒頭のソプラノ・ソロなど、ソロ四重唱ではない部分に関しては合唱と呼応しながら歌唱される箇所もある。

譜例 65. ハイドン 〈イントロイトゥス〉「キリエ」 独唱と合唱の組み合わせ
(第 50～51 小節)

●演奏表現の提案

ハイドンの方では以上の発展性をしっかりと示した上で、基本的な主題が「入祭唱」の再現であるという点を印象付けて演奏することが大切である。主題を核として随所に登場させることにより、〈イントロイトゥス〉全体が1つの楽曲であることを我々に再確認させる効果を持っているからだ。しかし、ただの再現に留まらず新たな風を織り込んでいくという、ハイドンの意図的な手法もしっかりと強調していかなくてはならない。

一方、モーツァルトの新しい二重フーガはレクイエムの中でも名曲と言われるほど、音楽的強さと劇的表現力に満ちている。メリスマが連続して続き、音域も上から下まで幅広く書かれているこの二重フーガは、技術的にも非常に難しいことは言うまでもない。特に、複数の声で歌う合唱にとって、このメリスマを正確に聴かせることは至難の業である。声の響きを極めて小さく絞り、響きの芯に神経を集中させ、何よりも音程を声部内で正確に揃えて歌唱する合唱技術が求められる。その上で、この「キリエ」が持つ劇的な表

情をアグレッシブに音楽に反映させていく必要があるのではないだろうか。

2. セクエンツィア (続唱)

本論文の第3章第3節「独唱部分の類似点と相違点、演奏表現の提案」のセクエンツィアの項でも述べるが、両者の〈セクエンツィア〉には主に独唱部分の配置において注目すべき関連性がある。言い換えるならば、合唱部分に関して類似点は殆ど存在せず、楽曲構成も含めて相違点ばかりが目立つ部分となっているのだが、その相違点から見えてくる側面もあるのではないだろうか。そのような部分が確認できたところを見ていくこととする。

1) 「恐るべき王」

●類似点

両者共にト短調で開始されているという点以外に、明らかな類似点は発見することができない。

●相違点

本論文第2章第3節でも述べたように、ハイドンは〈セクエンツィア〉を全て連続した1曲として作曲している。この「恐るべき王」(Rex tremendae)も「不思議なラッパ」(Tubamirum)と「思い出して下さい」(Recordare)の間に埋め込まれる形で作曲されており、その小節数は約12小節間と、あっという間に演奏されてしまう。またその音楽動機は「怒りの日」の主題が再現されており、¹ 主題の回帰という役割を担っていることから、ハイドンのこの「恐るべき王」のテキストを独立したのものとして捉えていないことがはっきりとわかる(譜例66、譜例67)。

譜例 66. ハイドンの〈セクエンツィア〉「怒りの日」の冒頭部分(第1~4小節)

The image shows a musical score for a Coro section. The tempo is marked 'Andante maestoso'. The score consists of four staves. The top staff is labeled 'Tutti' and contains the lyrics 'Tutti Di - es'. The second and third staves are also labeled 'Tutti' and contain the lyrics 'Tutti Di - es'. The bottom staff is labeled 'Tutti' and contains the lyrics 'Di - es i - rae, di - es il - la, Sol - vet sae - clum in fa -'. The score is partially obscured by a black redaction box.

¹ 節の終わりは変化させて作曲されている。

譜例 67. ハイドン 〈セクエンツィア〉「恐るべき王」(第 90~93 小節)

一方のモーツァルトは、22 小節と小節数こそ多くないものの、「不思議なラッパ」や「思いついて下さい」と同様、1つの独立した楽曲として作曲している。新しい音楽素材として、合唱部分にもオーケストラ部分にも厳格な付点のリズムを多用し、それらがこの楽曲を特徴づけるリズム動機として非常に重要な役割を担っている（譜例 68）。

譜例 68. モーツァルト 〈セクエンツィア〉「恐るべき王」における付点音符(第 4~6 小節)

また、この付点音符の動機を織り込みながらもカノン技法により合唱が進行する部分や（譜例 69）、付点音符の厳格さが次第に緩和されながら“salvame, fons pietatis”（私をお救い下さい、慈しみの泉よ）と *p* で和声的に歌う終結部など（譜例 70）、短い楽曲ながらもその音楽素材は多岐にわたっている。

譜例 69. モーツァルト〈セクエンツィア〉「恐るべき王」のカノン技法による合唱
(第7～9小節)

sta-tis, Rex tre-
sta-tis, Rex tre-men-
sta-tis, qui sal-
sta-tis,

譜例 70. モーツァルト〈セクエンツィア〉「恐るべき王」の終結部 (第19～22小節)

sal-va me, fons pi-e
sal-va me, fons pi-e
Sal-va me, sal-va me, fons pi-e
Sal-va me, sal-va me, fons pi-e

●演奏表現の提案

以上の相違点から見えてくるのは、モーツァルトの「恐るべき王」に対する演奏表現の提案である。〈入祭唱〉であれほど多くの類似点を見出すことができたにも関わらず、この全く違う角度から作曲された楽曲の違いは何なのであろうか。ハイドンが典礼の形式に忠実に従い、極力無駄を省いて時間内に収まるように、主題回帰という方法を用いただけであると短絡的に結論づけるべきではない。むしろ、モーツァルトが〈セクエンツィア〉を6つの部分に分けて作曲している点にこそ注目すべきであり、わずか3行しかないこの「恐るべき王」をこれ程までに様々な素材を用いて表情豊かに作曲したモーツァルトの意図を、我々は重視しなければならない。

まず、明らかに主題音型とも言うべき付点音符をいかに正確に演奏するかであるが、これはソロではなく合唱により歌われている点を考慮すると、全ての響きが混じることなく明

確に聴こえなければならない。¹ 従って、音を若干短く切り、固すぎるのではないかと思うくらいに歌唱して丁度良いのではないだろうか。ザルツブルク大聖堂音楽監督のチフらは、「付点音符は常にマルカートに演奏されなければならない」と言う。特に教会では、大人数で歌う合唱の声の響きが濁ってしまうため、「付点音符の付点ぶんは休止符のつもりで、わざと切って歌うように合唱団に指導している。」とも述べていた。付点分を休止符にしてしまうというのは少しやり過ぎなのではないかと思ったのだが、実際に大聖堂の空間の中で合唱団の演奏を聴くと、休止符のように切っているようには聴こえないのが不思議であった。むしろ、切る事によって響きが広がらずコンパクトに収まるため、統一された全体の響きが良い意味で乾いた状態で耳に届く。しかしここで気をつけなくてはいけないのが、「音を切る方向」ではないだろうか。音を短く切ろうとするあまり、声の方向を自分の内側へ引っ込めるように切ってはならない。目の前に広がる大きな空間に声を放つように、しかし決して声の響きを広げることなく切るとするのが最も大切なのである。²

また、終結部の“*salva me, fons pietatis*”の部分にも着目してみたい。ハイドンはこの1節に対して、「恐るべき王」部分の約半分となる6小節間を当てている。つまり、主題回帰という制限がある中で、この「私をお救い下さい、慈しみの泉よ」という歌詞だけを繰り返させているのである。また既に第2章でも述べたように、³ 終結部の100小節目では主題旋律をD音まで引っ張り上げることによって旋律の拡張と変化をもたらしている(譜例71)。

¹ 特に残響の多い教会などでは声の響きが混じってしまい、付点音符が流れて聞こえてしまう場合が多い。

² これは、あくまでも合唱による歌唱に対する提案である。

³ 本論文 53 頁参照。

譜例 71. ハイドン 〈セクエンツィア〉「恐るべき王」の終結部 “salva me, fons pietatis”
(第 99～104 小節)

The image shows a musical score for the 'Recordare' section of Haydn's 'The Creation'. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are 'me, fons pi e - tatis'. The score is in G major and 4/4 time. A large black rectangular redaction covers the right side of the page, obscuring the end of the score.

一方モーツァルトは、この部分を他の部分に比べて特別多く繰り返しているわけではないが、非常に繊細に歌唱させるという手法を用いている（譜例 70 参照）。「恐るべき王」を表現するために用いられた、やや攻撃的とも言える付点音符による厳格さは消滅し、18 小節目ではソプラノとアルトが、19 小節目ではテノールとバスが「お救い下さい」と *p* で歌う。ここではまだ音価の短い付点音符が用いられているが、終結部に向かって付点音符は次第に消える。音価の長い旋律により、和弦的な手法でホモフォニックに進行し、最後は完全終止で終結するといったことから、穏やかな祈りへと昇華していくように思われる。

この “salva me” は、既に述べた付点音符を鋭く歌唱する方法¹ とは正反対の歌唱法によって演奏されるべきではないだろうか。明らかに音色の変化によって歌詞を表現するよう要求されており、可能な限り柔らかく温かく、そして丸くて繊細な声色で歌われることが望ましい。この終結部の理想的な歌唱方法について考えてみると、このような歌唱を際立たせるために冒頭の厳しい付点音符が作曲されたのではないかとさえ思える。つまり、最後の 5 小節を全く異なる雰囲気で行奏することができるよう、冒頭部分との強い対比を実現すべきだと考える。

¹ 本論文 131 頁参照。

2) 「抑圧された者たち」

●類似点

共に合唱によって歌われるこの楽曲は、ハイドンが 48 小節、モーツァルトが 40 小節と、珍しいことにその長さに類似性が見られる。そして、冒頭部分から弦楽器による伴奏の音型にも共通点を見出すことができる。両作品共に、短い音価によるオーケストラの伴奏音型を特徴とするが、譜例 72 で示したモーツァルトのそれはチェロと通奏低音によって、譜例 73 で示したハイドンのそれは第一・二ヴァイオリンによって演奏される。

譜例 72. モーツァルト 〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」

冒頭の弦楽器による伴奏音型（第 1～2 小節）

[Tenore]

[Basso]

[Violoncello, Basso ed Organo]

Tutti

Tutti

Tutti

Con - fu - ta -

譜例 73. ハイドン 〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」

冒頭の弦楽器による伴奏音型（第 169～172 小節）

f

f

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

Con - fu - ta - tis

Con - fu - ta - tis

Con - fu - ta - tis

tra. Con - fu - ta - tis

ma - - le - di - ctis,

また歌唱部分では、“Voca me cum benedictis”（祝福された者たちと共に私を呼んで下さい）の部分に類似性が見られる。確かに歌詞内容を考えれば当然の流れかもしれないが、この歌詞を境として、両作品共に突如穏やかな音楽へと変化する。ハイドンでは、歌唱部分にはではなくオーケストラ部分にこの変化が見られる。それまで演奏されていた短い

音価による伴奏音型から一変して、第一ヴァイオリンがソプラノ声部と同じ旋律を、第二ヴァイオリンがアルト声部と同じ旋律を、通奏低音がバス声部と同じ旋律を演奏し、歌唱部分もオーケストラ部分も終始ホモフォニックに進行している（譜例 74）。

譜例 74. ハイドン 〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」
 “Voca me cum benedictis” の歌唱旋律とオーケストラ（第 180～184 小節）

The image shows a musical score for the vocal piece "Voca me cum benedictis" by Joseph Haydn. The score is written for voice and orchestra. The vocal parts are in a single melodic line, and the orchestra provides accompaniment. The lyrics are "cum be - ne - - di - ctis,". The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The vocal parts are in a single melodic line, and the orchestra provides accompaniment. The lyrics are "cum be - ne - - di - ctis,". The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

一方モーツァルトでは、一目瞭然ではっきりとその音楽の違いが見て取れる（譜例 75）。デュナーミクも *sotto voce* となり、付点リズムから一転して、ゆったりと音価の長い音符で歌われている。幾度か繰り返される“Voca”につけられた付点音符も、歌詞の発音上自然な流れでつけられた音型かもしれないが、両者に共通したものである。

譜例 76. ハイドン 〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」
 “Voca me cum benedictis” の部分（第 177～187 小節）

The image shows a musical score for the piece "Voca me cum benedictis" by Haydn. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics "Vo - ca me cum be - ne -" and a piano accompaniment. The score is partially obscured by black redaction boxes.

大きな違いとなるのが、続く“Oro supplex”（私はひれ伏し）からこの節の最後まで部分である。モーツァルトはそのまま合唱で書いているが、ハイドンはこの部分を独唱による四重唱で書いているのである。更にハイドンは、ここでカノン技法を印象的に使用している（譜例 77）。

譜例 77. ハイドン 〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」“Oro supplex” のカノン技法
 （第 190～194 小節）

The image shows a musical score for the piece "Oro supplex" by Haydn. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics "O - ro sup - plex et ac -" and a piano accompaniment. The score is partially obscured by black redaction boxes.

カノン技法がずっと続くのではなく、和声的に4声が集められた部分を挟み、またカノンの主題を少し変化させながら進んでいく。そしてそのまま次の「涙の日」へと移行している。このカノン技法をポーランドは、モーツァルトの「思い出して下さい」で見られたカノン技法と照らし合わせ、その類似性を指摘しているが、¹ この意見はやや強引であるように感じる。一口にカノン技法と言ってもその性質は様々である。モーツァルトの「思い出して下さい」で歌われるソロ四重唱は、息の長いフレーズ、跳躍音型を伴って音域が広がっていくため、横方向だけでなく高みへと広がっていくような立体的なフレーズ、多声が渾然一体となって重なり合い、永遠に続いていくかのような音楽が特徴的である。極めて創造的で芸術的なカノンと言えるかもしれない。一方、ハイドンの“Oro supplex”は、主題がモーツァルトのものほど長くなく、声部が重なり合って永遠に続いていくようなカノンとは言えない。また200小節目から主題が二重になるなど、他の要素も盛り込んだ技巧的なカノンであると言えよう（譜例78）。従って、両作品のこの2つのカノンに類似性が確認できるとは考えられない。

譜例 78. ハイドン 〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」
 “Cor contritum”で見られる二重主題のカノン技法（第200～204小節）



対するモーツァルトは、この前の部分の“Voca me”で用いられたソプラノとアルトによる歌唱から一転し、4声体で和弦的に歌われる。それは音画的でもあり、ヴァイオリンによって奏でられる16分音符の刻みに乗りながら、歌詞の内容を表すが如くひれ伏して懇願するようにゆっくりと沈んでいく。まずバスが2拍先行し、そこへ他の3声が合流するという形を楽曲の最後まで繰り返している（譜例79）。

¹ Poland, op. cit., p.125.

譜例 79. モーツァルト 〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」
 “Oro supplex” を和弦的に歌う合唱部分（第 23～27 小節）

●演奏表現の提案

まず、類似点も相違点も併せ持つ“Voca me”の部分について考えてみたい。¹既に述べたように、共に穏やかな音楽で歌われ、“Voca”という歌詞が幾度も付点音符によって歌われるなど、細かな音型の類似性も持つ。その一方で、モーツァルトはこの部分をソプラノとアルトによる2声部合唱によって書き、ハイドンは4声部合唱で書いているという大きな違いも見せている。しかしながら、譜例76で示したように、ハイドンは179小節目の“Voca me”をソプラノとアルトの2声のみで1小節間先行させているという点は、モーツァルトの声部構成に通ずるものがあるとも捉えることができる。またハイドンは184小節目の“voca me”で、テノールとバスの2声部に179小節目と同様の音型を歌わせてもいる。

ここで歌われる“voca me cum benedictis”という歌詞は「祝福された者たちと共に私を呼んで下さい」という意味だが、ハイドンは「私を呼んで下さい」に当たる“voca me”をソプラノとアルトのみに先行させ、次に続く“cum benedictis”（祝福された者たちと共に）でテノールとバスを合流させ、4声体になっているということになる。上で指摘した

¹ モーツァルトは第17～25小節1拍目まで、ハイドンは第179～187小節1拍目まで。

184小節目は4声体で書かれているが、ソプラノとアルトは付点2分音符で保持され、和声を作るという役割を果たしているのみに過ぎない。従って、ここでもテノールとバスの2声部のみが「私を呼んで下さい」という歌詞を歌っているということになる。

以上を踏まえるとハイドンは、「私を祝福して下さい」の部分で2声部のみの若干薄い響きで歌わせ、そこに他の2声部が合流し、ふくよかな響きでもって「祝福された者たちと共に」が歌われることを意図しているのではないだろうか。民が「私を祝福して下さい」と願う、その一人一人の願いは小さなものだけれど、それが数多く集まって大きな懇願となる。この短い音楽の中には、そのような背景すら見えてくる。譜例76で示したように、182小節目の“voca me”が4声でしっかりと和弦的に歌われていることがこの推察を否定しているようにも思われるが、183小節目ではテノールとバスの2声が“cum benedictis”と続けずに、第182～184小節にかけて“voca me”という歌詞を3回連呼して歌っていることから、ここではむしろ小さな訴えがあちらこちらから聞こえて来る様子を表現していると考えられる。

モーツァルトの記憶に、ハイドンがソプラノとアルトのみで先行させた“Voca me”の薄い響きが強く残っていたのではないかと筆者は考える。しかしながら、モーツァルトはその薄い響きのままこの1節を作曲した。それは、「私を祝福して下さい」という願いが“Oro supplex”（私はひざまづいて懇願します）に通じるものであり、ひいては続く「涙の日」に続くものであると考えた結果、ふくよかな響きに仕上げることをためらったからではないだろうか。

つまりハイドンの方では、複数回繰り返される“voca me”の音型をその都度際立たせ、人々の願いが幾つも重なり合っていく様子を立体的に表現し、それらが“cum benedictis”で4声となった時に大きな懇願としてふくよかな響きを形成することが望ましい。モーツァルトの方では、この節が後に続いていく内容として、より包括的に捉えるべきであろう。幾度も繰り返される“voca me”の響きは、あたかも叶えられることのないはかない望みであるかのように、声のポジションの高さを十分に保った上で声を決して前に押し出すことなく、繊細にコントロールし、良い意味での薄い響きを保持することが理想的なのではないだろうか。

次に、両作品で全く異なる手法によって作曲されている“Oro Supplex”（私はひざまづいて懇願します）の部分について述べたい。相違点の項でも述べた通り、モーツァルトは前の部分からそのまま4声部合唱で書いているのに対し、ハイドンはソロ四重唱と声部

構成を大きく変えている。構成のみならず音楽的内容も大きく異なっており、その違いは両者のテキストの解釈とその表現、そして楽曲の流れを大きく左右するものとなっていることが分かる。

まずモーツァルトは「涙の日」までの残り3節を、¹ 同じ音型を繰り返しながら、そしてその音型を1節ごとに半音下げながら書いている（譜例80）。

譜例 80. モーツァルト 〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」
“Oro supplex〜” の4声部合唱部分（第26～30小節）

上で示したように、必ずバスが2拍先行し、そこに上3声が合流して和弦的に歌われるというパターンが繰り返され、各声部の旋律は狭い音程を行き来しながらゆったりと下行している。このパターンの音型が4回、反復するたびに半音ずつ下行しながら歌われるため、調が安定しない。その傍らでオーケストラが16分音符を刻むことにより、調の不安

¹ Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis, gere curam mei finis. (私はひれ伏し、ひざまずいて懇願します 灰のように粉々になった心で 私の最期の日をお守り下さいと。)

定さと相まって不安な心情をより効果的に表出し、曲の終わりに向かって音域も低くなり、和声の響きが暗くなっていくという流れを取っている。これは、歌詞の内容やその情景などを現実味をもって表出する音楽だと言えるだろう。その音楽を実現するためには、まず半音階で下行していく音程を非常に正確に歌うことが最も大切である。また、調の不安定さを音色で助ける工夫ができればなお良い。正確な音程を取った上で、音色の輪郭をややぼやけさせ、声の芯を一点に絞るのではなくやや広めにとることにより、より一層の不安定さが表現できるのではないだろうか。

一方のハイドンは、すでに述べた通りソロ四重唱によるカノン技法で書いており、明らかにこの部分を音楽的に独立させたかったという意図が感じられる。ソロによるカノンという点を踏まえても、この部分は各声部の動きを明確に表出することが望ましく、そこに「ひれ伏し懇願する」様子を具現化するような音楽的要素はないと考える。つまり、この部分は極めて技巧的に聴かせる必要があり、モーツァルトとは対照的に、各声部の存在感を存分に示す必要があるのではないだろうか。

モーツァルトはこの楽曲を終止した後、すぐに続く「涙の日」の調性にあたる二短調¹の属和音を鳴らしている。そしてフェルマータを挟んで *atacca* で「涙の日」へと続く。このことは、不安な心情を吐露しながらひれ伏して懇願した状態がフェルマータで静止することを示していると考えられる。そしてこのフェルマータから解放された瞬間、オーケストラによって「涙の動機」が始まるのである。すすり泣きとも涙のしずくとも捉えることができるこの音型は、音画技法としての存在感をも持ち、これがオペラ作品であったなら、この部分の演技はおのずと決まるような、凝縮された劇的要素を含んだ音楽である。

対するハイドンは、これまで何度も指摘したように、〈セクエンツィア〉全体を1つの楽曲として作曲しているため、明確な終止はなく「涙の日」へと続いている。しかし注目したいのは、“*Oro supplex*”の節で使用されたカノン技法を用いながらも、“*Gere curam*”を歌うソプラノの旋律は次の「涙の日」の音型に通じるものがあることだ（譜例 81）。

¹ 「抑圧された者たち」の楽曲を終止した調の平行調。

譜例 81. ハイドン 〈セクエンツィア〉「抑圧された者たち」“Gere curam” の部分
(第 205～209 小節)

「涙の日」で歌われる音型については次の項で述べるが、譜例 81 で示した、3/4 拍子でありながら 2 小節を 1 つとした 6/4 拍子で歌われるかのような大きな旋律線は、確実に次の「涙の日」の音楽を意識したものである。つまり、ハイドンにとってこの最後の“gere curam mei finis”（私の最期の日をお守り下さい）という歌詞は、次の「涙の日」へと続く内容として捉えているのではないだろうか。従ってこの最後の部分は、ソプラノが「涙の日」を予期させるように、それまでカノン技法で歌われた音型からは大きく離れ、新しい 6/4 拍子が登場するかのよう歌うべきだと考える。

3) 「涙の日」

モーツァルト自身の手により作曲されたのは 8 小節目までである。それも完全な形ではなく、前奏 2 小節の第一ヴァイオリン、第二ヴァイオリン、ヴィオラと、第 3～8 小節の合唱部分、合唱部分に伴う通奏低音だけが書かれている（譜例 82）。本論文ではモーツァルトの自筆部分とハイドンとの比較研究を行うため、「涙の日」に関しては基本的にこの 8 小節目までをモーツァルトの楽譜として扱う。従って、ハイドンの楽譜も 235 小節目まで（“homo reus” まで）を対象とする。¹

¹ ちなみに、ハイドンの 236 小節目以降は“Dies irae”の音型が模倣され、その後はアーメン・フーガとなって終わる。

譜例 82. モーツァルト 〈セクエンツィア〉「涙の日」 自筆部分 (第 1~8 小節)

The image shows a page of a musical score for Mozart's 'Tears' (Sequenza). It features eight staves for instruments and four for voices. The instruments are Violino I, Violino II, Viola, Violoncello/Basso ed Organo. The voices are Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The lyrics for the vocal parts are 'La - cri-mo - sa di - es il - la,'. The score includes dynamics such as 'p' (piano) and 'crescendo' leading to 'f' (forte). The time signature is 3/4. The bottom part of the score is obscured by a black redaction box.

●類似点

ポーランドも指摘しているように、両者の間には拍子の類似性が見られる。両者の拍子の単位についてポーランドは「ハイドンは4分音符」であるとし「モーツァルトは付点4分音符」であると述べている。¹ 譜例 83 はハイドンの「涙の日」の冒頭部分であるが、拍子の類似性に関しては筆者も異論はないが、ポーランドが述べている拍子の単位には異を唱えたい。³ 「抑圧された者たち」の項でも指摘したが、ハイドンの「涙の日」に見られる拍子は“gere curam mei finis”から続くもので、3/4拍子でありながら2小節を1つとした、言わば6/4拍子の音楽だと考えることができる。²

¹ Poland, op. cit., p.126.

² 本論文 142 頁参照。

譜例 83. ハイドン〈セクエンツィア〉「涙の日」冒頭部分（第 215～224 小節）

従って、モーツァルトの拍子単位はポーランドの指摘通り「付点 4 分音符」であることは明白だが、ハイドンの拍子単位は「4 分音符」ではなく「付点 2 分音符」であると考えたい。モーツァルトが「12/8 拍子」であるのは記譜の通りだが、ハイドンの方は「6/4 拍子」と捉えることにより、両者の拍子に類似性があると結論づけたい。

モーツァルトの自筆部分は 8 小節目までなので、9 小節目以降のことを議論したところで推測の域を出ることはない。しかしながら、ヴォルフガング・プラート Wolfgang Plath (1930-95) が 1961 年に、ベルリン国立図書館で発見したアーメン・フーガのスケッチについてだけ述べておきたい。

プラートが発見したこのスケッチは、国際モーツァルテウム財団が発行している新モーツァルト全集 *Neue Mozart-Ausgabe* にも付録として収録されており（譜例 84）、その冒頭に「恐らく〈セクエンツィア〉の終結部として書かれた草稿であろう」と記載されてい

る。¹

譜例 84. モーツァルトによる「アーメン・フーガ」のスケッチ

II
Skizze einer „Amen“-Fuge
(= vermutlich der Schlußsatz der Sequenz)**)

Sopr. ursprünglich: [?] [?] [?] [?] [?] [?]

The musical score is written on four staves. The top staff is for Soprano, with the lyrics 'a - - - men' written below it. The second staff is for the right hand of the piano, and the third and fourth staves are for the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is a sketch, indicated by the title 'Skizze'. There are some question marks in the soprano line above the piano part, and a large blacked-out area covers the lower half of the piano part.

なぜこのスケッチが《レクイエム》の、しかも「涙の日」の最後に歌われるように書かれたものだと議論されるようになるのだろうか。まず、このスケッチは1791年のもので二短調で書かれており、1791年にモーツァルトが二短調で作曲した作品はレクイエムのみだったこと。そしてモーツァルト自身の手によって“amen”となぐり書きされていたが、レクイエムの中で“Amen”と歌われるのは「涙の日」の最後であること。以上のことから、モーツァルトは「涙の日」をアーメン・フーガで終結しようとしていたと考えられている。² これらの理由に加え、筆者はハイドンがアーメン・フーガで「涙の日」を終えていることにも注目したい。ハイドンは「抑圧された者たち」の“Oro supplex”で歌われた

¹ Anhang II: Skizze einer “Amen“-Fuge”, *Neue Mozart-Ausgabe Serie I Geistliche Geangwerke Werkgruppe1: Messen und Requiem*, vorgelegt von Leopold Nowak, Kassel: Bärenreiter, p61.

² ダニエル・N・リーソン『モーツァルト・レクイエムの悲劇』楠瀬佳子、江口英子訳、東京：第三書館、2007年、98～107頁。

フーガ音型を模倣して「アーメン・フーガ」を構成し、¹ 「不思議なラッパ」の“Per sepulcra”で歌われたモチーフ b の音型² で“pie jesu〜”の節をソロ四重唱に歌わせている。³ 続く 265 小節目からは更に新しい主題も登場し、新旧様々な音型を織り交ぜながら「アーメン・フーガ」が再び歌われて〈セクエンツィア〉の幕を閉じる。長く続いてきた〈セクエンツィア〉を締めくくる部分だけあって、多様な音型が織り込まれた、非常に印象的なフーガである。ハイドンの〈レクイエム〉の初演時、モーツァルトがこの「アーメン・フーガ」の音型の多彩さに感銘を受けたならば、自身も「涙の日」の最後を「アーメン・フーガ」で終わらせたいと望んだのは（それが意図的なものであったにせよ、あるいは潜在意識の中であったにせよ）自然なことではないだろうか。

ちなみに、ポーランドは「ハイドンのセクエンツィアの結末はフーガではない」と述べ、モーツァルトの「アーメン・フーガ」の構想はボンノとガスマンのレクイエムに先例があると指摘している。⁴ しかし本論文 62～64 頁でも述べたように、このアーメン部分は特定の音型が繰り返されているフーガであると筆者は考える。ポーランドはむしろ、ハイドンの最後のカデンツにピカルディの 3 度が用いられていることに注目し、この終止形こそがモーツァルトとジュスマイヤーの模範になっていると結論付けている。しかしながら、モーツァルトの〈セクエンツィア〉をピカルディの 3 度で終止させたのはジュスマイヤーであり、仮にモーツァルトが生前そのことを指示していたとしても、その証拠はどこにもない。よって、このピカルディの 3 度による終止が、ハイドンとモーツァルトを関連付けるものだとするポーランドの考察には疑問を感じる。

作曲されていない部分に関しての類似性を説くつもりはないが、様々な研究の裏付けがなされている中で、「アーメン」にも類似性があったはずだと認識する必要がある。リーソンは「すくなくとも三人の音楽家がアーメン・スケッチをもとにして〈ラクリモサ〉の結末としてそれを使用する目的で、完全なフーガを作曲した」と述べている。⁵ 第 1 章で述べたように、リチャード・モーニングダー Richard Maunder（生年不詳）は 1983 年に、ダンカン・ドルース Duncan Druce（1939- ）は 1984 年に、ロバート・レヴィン Robert Levin（1947- ）は 1991 年に、それぞれ新しい版のモーツァルト《レクイエム》を発表し

¹ 第 248～257 小節 1 拍目。

² 本論文 62～3 頁参照。

³ 第 257 小節 2 拍目～264 小節。

⁴ Poland, op. cit., p.129.

⁵ リーソン、前掲、106～107 頁。

た。勿論、最新の研究に基づいた新しい試みは大いに歓迎するべきだと思うが、ザルツブルク大聖堂音楽監督のチフラも、モーツァルテウム音楽大学で18世紀ザルツブルク音楽を研究するホッホラー教授も「我々がモーツァルトのレクイエムとして認識するのはジュスマイヤーのものだけだ」と言う。なぜなら、ジュスマイヤーの作品はモーツァルトの死後からずっと、人々にモーツァルトの《レクイエム》として認識され、それと共に我々は生きて来たからだ。この先、どれほど研究に裏付けされた新しい《レクイエム》が登場したとしても、それをモーツァルトの《レクイエム》だと認識することは出来ない、とも語っていた。音楽は聴衆と共に生まれ、守られ、存在意義を高めていくものなのかもしれない。

●相違点

拍子の点では類似性が高いが、その旋律線には大きな相違点がある。ハイドンの方では「6/4拍子」の大きな旋律線を活かすために、6小節ないし7小節を一息で歌うという旋律線が書かれている。一方のモーツァルトでは休止符が目立ち、最も長く一息で歌うべき部分は7～8小節目の2小節間となっている。確かに両者は拍子の単位が異なっており、また筆者はハイドンの方を「6/4拍子」として捉えているため、その拍子の捉え方をもつてするならば、ハイドンの旋律線は「3小節を一息で歌う」ものであると記述すべきかもしれない。しかし歌詞の流れで見ると、旋律線の描き方の違いはより明確になる。

ハイドンは“*Lacrimosa dies illa*”（第217～222小節）、“*Quare surget ex favilla*”（第223～228小節）、“*Judicandus homoreus*”（第229～235小節）という3つの節をそれぞれ1つの旋律の流れで書いている。ちなみに、“*Quare surget ex favilla*”は“*Lacrimosa dies illa*”の音型が殆ど同じ形で繰り返されている。

一方のモーツァルトは、“*Lacrimosa*”（第3小節）と“*dies illa*”（第4小節）を休止符によって分断し、同じ旋律を2度繰り返している。“*Quare surget ex favilla*”は“*Judicandus homoreus*”へと続く長い旋律で書かれているが、1音節ごとに8分休止符が2つ挟まれており、物理的に繋げて歌うことはできない。最後の“*Judicandus homoreus*”（第7～8小節）は、一息で歌う最も長い旋律である。

また“*Judicandus homoreus*”につけられた旋律が、ハイドンが低音域で下行していくのに対し、モーツァルトは“*homoreus*”に向かって緊張感が一気に高まり爆発するような上行音型で書かれている。この点は両者の全く異なる点である。

●演奏表現の提案

「12/8拍子」と「6/4拍子」という、拍子の類似性が意味するものは何であろうか。モーツァルトは8分音符を細かい単位とし、それが3つ集まって1拍となる、更にその1拍が4つになって12/8拍子が完成する。ハイドンは4分音符を細かい単位とし、それが3つ集まって1拍となる、更にその1拍が2つとなって6/4拍子が形成される。つまり、両者共に3拍子が1拍となり、その積み重ねが旋律を導くのである。

しかしながらモーツァルトとハイドンは、その拍子の特性を全く違う方向で用いている。相違点の項でも述べたように、ハイドンの大きな旋律線は一息で途切れることなく歌うことを意図して書かれているのに対し、モーツァルトの旋律線は休止符を挟みながら進んでいく。その一方で、モーツァルトの“*Quare surget ex favilla Judicandus homoreus*”（それは灰の中から甦る日 罪人が裁きを受ける日）に見られる上行音型は、1つの旋律であるかのような緊張感を持っている。

休止符こそ息の流れを止めずに、まるで歌い続けているかのようにレガートに歌唱しなければならないというのは歌唱技術の基本だが、拍子の類似性という重要な要素を踏まえると、モーツァルトの休止符を挟みながら進められる歌唱旋律は、ハイドンの長い旋律線のように歌われるべきなのではないかと強く再認識することができる。つまり、モーツァルトの休止符は「一息で続けることが出来ない」という風に表現しなくてはならない。余りにも哀しく苦しい時、人は言葉が詰まって一気に話すことができない。そのような精神的・生理的現象を、モーツァルトは休止符によって再現している。それゆえに、このモーツァルトの旋律はハイドンと同様、あるいはそれ以上に長い旋律であると捉え、休止符の際に常に次の音へ繋がるように上向きの息の流れをもって切ること、そして休止符でも旋律が続いていることを強く意識し、身体の開きや芯の緊張感を保ったまま歌唱することが最も大切なのだと考える。

3. オッフエルトリウム (奉献唱)

1) 「主イエス・キリスト」

●類似点

ポーランドも「多くの局面においてコピーに近い」と述べているほど非常に多くの類似点が存在するので、順を追ってみたい。¹

まず、出だしの“Domine Jesu Christe”（主イエス・キリスト）が共にト短調の主和音で *p* で歌われていることから共通している。そしてその後の“Rex gloriae”（栄光の王よ）が *f* によって、歌詞を2度繰り返して歌われていること、またその歌唱リズムも全く同じである（譜例 85、譜例 86）。

譜例 85. ハイドン〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」の冒頭部分
(第1～3小節)

4

譜例 86. モーツァルト〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」の冒頭部分
(第1～3小節)

¹ Poland, op. cit., p.129.

続く“de poenis inferni, et de profundo lacu”（地獄の罰と深い淵から）の手法も類似している。共にソプラノ声部が先行し、その2拍後、下3声部がそれに応えるように歌唱されている。小節数も8小節間（正確には7小節と1拍）と同じであり、意図的に頻繁な和声変化を起こしているという点も共通している（譜例87、譜例88）。

譜例 87. ハイドン〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」
“de poenis inferni”につけられた合唱部分（第6～9小節）

The image displays a musical score for a choral section. It features five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff. The score is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The lyrics "de poe - nis in -" are written under the Soprano staff. The word "Tutti" is written above the piano accompaniment staff. The score is partially obscured by a large black redaction box covering the first four measures. The visible portion shows the vocal entries and the piano accompaniment for the final measure of the excerpt.

譜例 88. モーツァルト 〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」
 “de poenis inferni” につけられた合唱部分（第 7～12 小節）

The image shows a musical score for a chorus part. It consists of two systems of staves. The top system has five staves: Soprano (Sopr.), two Treble clefs, and two Bass clefs. The bottom system has five staves: Treble clef, two Treble clefs, and two Bass clefs. The lyrics are: "de poe - nis in - fer -", "poe - nis in - fer -", "poe - nis in - fer -", and "de poe - nis in - fer -". There are dynamic markings: *p* (piano) and *f* (forte). A large black rectangular redaction covers the middle section of the score, obscuring the musical notation and lyrics in the second system.

続く“de ore leonis”（獅子の口から）につけられたリズム音型も非常に似ているが、更に注目すべき類似点は“ne absorbeat eas tartarus”（その魂を冥府が飲み込むことはありませんように）におけるフーガ技法である。ポーランドはこの部分の類似性に対し「モーツァルトの主題のリズムは、仮に盗用ではなかったとしても、ハイドンの直接的な改作であるに違いない」と断言しているほどである（譜例 89、譜例 90）。¹ またこのフーガの小節数は、ハイドンが 13 小節間（第 20～32 小節）、モーツァルトが 12 小節（第 21～30 小節）と、その長さにも共通性が見られる。

¹ Poland, op. cit., p.132.

モーツァルトで特徴的に見られる、“ne cadant”（彼らが陥ることがありませんように）につけられた三和音の下行音型はハイドンでも見出すことができるが、モーツァルトのものほど動機的に使われているわけではなく部分的であるため、明確な類似点とは言えないと考える。

続く“in obscurum”（暗闇の中へ）は、歌詞を描写的に表現するよう低音域の *p* によって書かれている。両者とも、それまでのフーガ技法から一転してここから和弦的な書法で書かれている（譜例 91、譜例 92）。

譜例 91. ハイドン 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」
“in obscurum”につけられた和声的な合唱（第 30～32 小節）

The image shows a musical score for Example 91. It features five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff. The vocal parts are marked with a dynamic of *p* and sing the lyrics "in ob - scu - - rum:". The piano accompaniment is marked with *pp* and consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. A large black redaction box covers the first 20 measures of the score.

譜例 92. モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」
“ne cadant, in obscurum”の合唱部分（第 28～31 小節）

The image shows a musical score for Example 92. It features five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff. The vocal parts are marked with a dynamic of *p* and sing the lyrics "in ob - scu - -". The piano accompaniment is marked with *p* and features a prominent descending triad in the right hand. A large black redaction box covers the first 20 measures of the score. Below the piano staff, there are figured bass notations: 9/7, 9-4-8, 7-2-8, and 8.

両作品ともにソロ部分を挟んだ後、“Quam olim Abrahae”からは合唱フーガが歌われる。このフーガの主題音型、リズム、主題を歌う順番(バス→テノール→アルト→ソプラノ)には驚くべき類似性が見られる(譜例93、譜例94)。なお、モーツァルトは“Quam olim Abrahae”を8分音符に1音節を当てているのに対し、ハイドンは4分音符に1音節を当てている。テンポ感が全く異なるように思われるが、ハイドンはここから2/2拍子、Vivaceの表示記号へと変えているため、演奏テンポは両者殆ど変わらないと言える。また、この曲の終結部は両作品とも、アーメン終止で締めくくられている。

譜例 93. ハイドン 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」
 “Quam olim Abrahae”のフーガ冒頭部分(第49～60小節)

49 Quam olim Abrahae
 Vivace

Tutti

Quam o - lim

Tutti

Quam o - lim A - bra - hae pro - mi - si - sti,

Vivace

56

譜例 94. モーツァルト 〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」
“Quam olim Abrahae” のフーガ冒頭部分 (第 43～50 小節)

●相違点

冒頭部分は非常に良く似ているが、始めから 4 声部合唱で書いているモーツァルトに対し、ハイドンはテノールの独唱に歌わせている。この違いについては「演奏表現の提案」の項で再び扱うこととする。

“et de profundo lacu” (深い淵から) は両者ともに低声部で沈みこむような音型で書かれているが、“lacu” (淵) につけられた下行音型はハイドンの方が断然長い。(譜例 95、譜例 96)

譜例 95. ハイドン 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」
 “et de profundo lacu” の “lacu” につけられた音型（第 10～13 小節）



譜例 96. モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」
 “et de profundo lacu” の “lacu” につけられた音型（第 13～14 小節）



両レクイエムで歌われる “ne absorbeat eas tartarus” の音型には、明らかな共通性があることはすでに類似点の項で述べた。その一方で、フーガの歌唱順番は両者の間で異なっている。ハイドンがバス→テノール→アルト→ソプラノと、低声部から高声部へ順を追って書いているのに対し、モーツァルトはテノール→アルト→ソプラノ→バスと、順番に規則性は見られない。また、このフーガの主題音型を細かく見てみると、両者とも音程の跳躍が見られるが、その跳躍のあり方に違いを見出すことができる。これについては「演奏表現の提案」の項で詳しく述べたい。

また、類似点の項で述べた “Quam olim Abrahae” の部分では注目すべき相違点は殆ど見当たらない。“promisisti” につけられたリズムが、モーツァルトではシンコペーションなのに対し、ハイドンでは拍の頭から歌われシンコペーションが用いられていない点と、ハ

イドンだけが終結部の 94 小節目から “promisisti” の歌詞で再び短い主題のフーガを書いている点が、明確な相違点と言えるだろう（譜例 97）。

譜例 97. ハイドン 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」
最後の“promisisti” で見られる合唱フーガ（第 91～103 小節）

●演奏表現の提案

冒頭部分の歌唱声部の違いは非常に重要である。ハイドンが “Domine Jesu Christe” をテノール・ソロに歌わせ、続く “Rex gloriae” は付点リズムを伴う *f* の力強い合唱に歌わせているのは、本論文 65～6 頁でも述べたようにテノール・ソロが礼拝での聖職者の機能を担い、合唱はそれに応える忠実な信者であるかのような表現方法である。一方のモーツァルトは、ハイドンと同じ強弱やリズム、歌詞の反復方法などを用いているにも関わらず、冒頭から 4 声部合唱で開始されている。つまり、聖職者と信者の呼応ではなく、全てが会衆（信者）によって発せられる歌詞ならびに音楽であることを意図しているのではないだろうか。その中でデユナーミクが *p* と *f* になっているということは、「主イエス・キリスト」と呼びかける会衆の想いが「栄光の王よ」で爆発しているのではないだろうか。

また相違点の項でも指摘したように、ハイドンが“et de profundo lacu”の“lacu”（淵）につけた音型がモーツァルトのそれよりも遥かに長いことは、ハイドンがモーツァルトよりもこの歌詞の意味を視覚的・跳躍的に描写的したかったことを表している。つまり裏を返せば、モーツァルトはハイドンと同じように沈みこむような音型を書きながらも、過度なテキスト内容の音楽的描写に固執していないということになる。ザルツブルク大聖堂音楽監督のチフラに「モーツァルトの音楽を演奏する上で最も大切なのは何だと思うか？」と質問した時、彼は「決してやり過ぎないこと、表現しようとし過ぎないことだ」と言った。つまり表現が音楽を超えてはいけない、ということなのだ」と筆者は理解した。この“lacu”につけられた音楽を取ってみても、この意見を裏付けている。歌詞を巧みに表わしていると思われるような、ある種音画的とも言えるような音型であったとしても、モーツァルト自身は決して表現し過ぎないように、あくまでも声楽的な美しさを保った上で作曲している。それゆえに、我々演奏家も「表現が音楽を超えない」「いかなる表現も音楽的な美しさを第一に考える」という理念を胸に刻み、楽譜と演奏に対峙するべきなのではないだろうか。

次に、類似点と相違点それぞれで指摘した“ne absorbeat eas tartarus”の部分について述べたい。ここでフーガを用いている点のみならず、譜例 89・90 で示したように音型やリズムまで類似性を見出すことができるわけだが、「相違点」の項で指摘した2つの点、すなわち「①フーガの歌唱順番の違い」と「②主題音型の細部の違い」に重要な演奏のポイントがあるように思われる。「①フーガの歌唱順番」は、ハイドンがバス→テノール→アルト→ソプラノと、低声部から高声部にかけて順を追っているのに対し、モーツァルトはテノール→アルト→ソプラノ→バスと、その順番に規則性は見出せない。この重要な違いは、両作曲家が目指した音楽表現の違いなのではないだろうか。つまり、「その魂を冥府が飲み込むことがありませんように」という歌詞の持つ表情が、ハイドンでは規則的に秩序を持って歌われ、モーツァルトでは無秩序の中で混沌と歌われる様を表しているのだと考える。

この推論を更に裏付けるのが、「②主題音型の細部の違い」である。ハイドンでは、バスと全く同じ主題をアルトが、テノールと全く同じ主題をソプラノが歌い、またその音型も、調の主和音が分散された下行旋律で描かれている。つまり規則性の中で主題が明示され、秩序の枠からはみ出すことのない音型と言えるだろう。よって、我々演奏者もこの点を十分に考慮し、厳格なフーガ合唱を実現すべきであり、特にこの旋律が主和音の分散であるということを瞬時に聴き手にわかるよう、調の変わり目に留意しつつ、旋律が和声的な響きの上に成立しているということを強く意識する必要がある。

一方のモーツァルトは、分散和音の旋律ではなく、跳躍音程の繰り返しが主題となって歌われる。譜例 90 で示したように、“ne absorbeat eas tartarus” の旋律で歌われる跳躍音程は、まず長 7 度の下行型、続いて長 6 度の上行型、短 7 度の下行型、短 6 度の上行型、短 7 度の上行型、となっている。ある意味規則的と言えるかもしれないが、聴衆に聴こえてくる跳躍音程の持つ響きは大変劇的であり、ハイドンのものと比較してみると遥かに混沌とした様子を表しているように思われる。この混沌を表現するために最も大切となるのは、歌唱の基本ではあるが、跳躍音程の正確さである。言葉のアクセントに逆行してしまうところがあったとしても、全ての音をしっかりと粒立て、やや固めに歌うことが望ましいと考える。

本論文 70 頁でも述べたように、ザルツブルク大聖堂音楽監督のチフラが、インタビューの際真っ先に類似点を指摘したのが、続く“Quam olim Abrahae”であった。チフラはその他のあらゆる類似点に対し「モーツァルトがハイドンを真似たというわけではない。ただ、少年時代に体験したハイドンの音楽が彼の脳裏の奥深くに焼き付いていただけ」としながらも、「唯一、“Quam olim Abrahae”だけは完全に手本としたと言えるだろう」と述べていた。主題のリズムや音型に見られる極めて強い類似性に加え、主題が入る順番も同じであるのは既に譜例 93・94 で示した。加えて、主題が受け渡される間隔にも驚くべき共通点が見られる。ポーランドは「この主題は一般に、ハイドンが作曲した時より 1 世紀ほど前から模倣されてきた対位法」であると指摘した上で、「モーツァルトは自身の意志でこの主題を用いたかもしれないが、ハイドンのフーガを思い出したという可能性の方が高い」と述べている。¹

ハイドンの作品では、バスの主題が 3 小節間歌われた後にテノールが入り（バスの“promisisti”の途中）、テノールの主題の 6 小節後にアルトが入る（“et semini ejus”の途中）。そしてバス同様、アルトの主題が 3 小節間歌われた後にソプラノが入っている。

一方モーツァルトはどうであろうか。バスの主題が約 1 小節半歌われた後にテノールが入り（バスの“promisisti”の途中）、テノールの主題の約 2 小節半後にアルトが入る（2 度目の“quam olim Abrahae”の途中）。バス同様、アルトの主題が約 2 小節半歌われた後にソプラノが入っている。つまり、両作品ともに主題が受け渡される間隔は一定ではないのに、その間隔の違いすらも類似しているのである。このことは、両作品の類似性が、ただ単に伝

¹ Poland, op. cit., p.134. 筆者はエーベルリン Johann Ernst Eberlin (1702-62) の《レクイエム 変ロ長調》の楽譜を確認したが、確かにこの部分の主題に似ている部分はあるものの、ハイドンとモーツァルトの作品に見られるような類似性があるとは言い難い。

統的なフーガ手法と言葉のアクセントに伴って自然発生したものであるということを否定しているのではないだろうか。

以上を踏まえると、小さな違いが大変重要なポイントとなってくる。例えば、主題の“Abrahae”につけられた音型が、ハイドンは上行なのに対しモーツァルトは下行になっている点である。(譜例 98、譜例 99)

譜例 98. ハイドン 〈オッフエルトリウム「主イエス・キリスト」
“Abrahae”につけられた上行音型 (第 61 小節、ソプラノ)



譜例 99. モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」
“Abrahae”につけられた下行音型 (第 47 小節、バス)



“Abrahae”のアクセントは頭にくるため、自然な発語のためにはモーツァルトの下行型が相応しい音型と言えるだろう。しかし、宗教音楽に長けていたハイドンはアクセントに逆行するかのよう、語尾に向かって上行させる音型を書いたのには特別な意図があったに違いない。敢えて上行型にすることによって、信仰の父である“Abrahae”（アブラハム）が永遠に上昇していく存在であることを表わし、その言葉をより強く際立たせようとしたためではないだろうか。当然ながら語尾の“~hae”にアクセントがきてはいけませんが、アクセントを考慮する余り、語尾に向かって声の芯が抜けてしまうように、響きを抜いて歌うことはハイドンの意図したものではないと考える。従ってこの単語に関しては言葉のアクセントよりも、単語自体の存在感を強調することに配慮すべきなのではないだろうか。

フーガ主題が各声部で明示された後、その後のフーガ主題の扱い方にも小さな違いを確認することができる。ハイドンのフーガ主題は、多少の変化や改変を伴いながらも、各声部がそれぞれの主題を繰り返しながら進行していく。しかしながらモーツァルトのフーガ主題は、主題旋律全体が繰り返されるのではなく、主題旋律の一部が細分化されて随所に登場

しながら進行していくのが特徴である（譜例 100）。

譜例 100. モーツァルト 〈オッフエルトリウム「主イエス・キリスト」
“Quam olim Abrahae” の細分化された主題（第 55～58 小節）

主題旋律の一部が細分化されて随所に登場することというのはつまり、1つの文章の流れの中でテキストが歌われるのではなく、各声部が主題の中にある旋律とテキストを単発的に歌うということを意味する。よってモーツァルトのこの部分は、主題旋律の中に組み込まれた小さな音型が繰り返されることによって主題が進行していくため、その小さな音型こそ存在感を持って歌唱されるべきなのではないだろうか。4声部合唱全体の中では、これらの小さな音型がはっきりと浮き立つように粒立たせながら歌唱されることが望ましく、「声部ごとに主題が繰り返されるフーガ」ではなく「主題の中にある動機音型が単発的に幾度も繰り返されるフーガ」と捉えるべきだと考える。

両作曲家ともに対位的・和弦的手法を取る“et semini ejus”の部分にも小さな違いを見出すことができる。これはハイドンの第 85 小節から第 94 小節 2 拍目までの部分、モーツァルトの第 67 小節から第 71 小節 1 拍目までの部分を指すが、それまで続いてきたフーガ合唱がここで一度解体され、4 声体にとめられた合唱で“et semini ejus”と歌われている。「かつてあなたがアブラハムとその子孫に約束されたように」という文章の「～とその子孫に」を意味するこのテキストに、両作曲家とも同じような手法で書いているわけだが、その旋律の扱い方には若干の違いがある。例えば、モーツァルトの方で見られるソプラノ声部につけられた跳躍音程は、ハイドンの方では存在しない（譜例 101、譜例 102）。

譜例 101. モーツァルト 〈オッフェルトリウム〉「主イエス・キリスト」
“et semini ejus” の合唱部分（第 63～72 小節）



et se -

et

et

mi-ni e -

sc -

et se -

se -

譜例 102. ハイドン 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」
 “et semini ejus” の合唱部分（第 85～96 小節）

モーツァルトの描く“et semini ejus”（その子孫）は、「旗手聖ミカエルが魂を聖なる光へと導いてくれますように」という願いが、希望に向かっていくものあることを切に願っているものなのではないだろうか。従って、ここは *p* で短調で歌われてはいるものの、この跳躍音程を一筋の希望へと続く架け橋だと捉え、可能な限り明るく響かせ、また下行音型でもその響きを決して落とすことなく下行音型も歌いきらなければならない。

一方のハイドンは、85 小節目からソプラノ声部で徐々に下行していく旋律を使用していることや、第 90 小節 2 拍目～92 小節にかけて歌われるため息を表すような 3 声部合唱の和弦的な響きを考慮すると、その願いが未来永劫続いていくことを願うが、「もしかすると叶わないのではないか」という悲哀を含んだ表現であるように感じられる。このことは、作曲前年に愛娘を亡くしたハイドンの癒えることない哀しみがにじみ出ていることを予感させるものだ。よって、各声部の旋律の響きを際立たせるのではなく、和声的な響き、つまり短調の響きをいかに美しく空間に充滿させるかということを一に考えるべきなのではないだろうか。加えて、第 90 小節 2 拍目～92 小節に表れる音型は“semini”のアクセントがくる“se”（91 小節 1 拍目、92 小節 1 拍目）を *f* で、アクセントのこない“~mini”を *de*

イミニュエンドすることにより、自然とため息のような表情を実現することができると思われる。

2) 「賛美の犠牲と祈りとを」

●類似点

この楽曲での類似点は殆ど存在しない。なお「賛美の犠牲と祈りとを」の後、両作品とも“Quam olim Abrahae”の部分が繰り返されている。

●相違点

楽曲の声部構成が根本的に異なる。ハイドンはアルト・ソロで始まり、“fac eas, Domine”からテノールとバスの二重唱で歌われる。一方のモーツァルトは終始4声部合唱によって和弦的に進められる。

●演奏表現の提案

あらゆる点において相違点ばかりが確認できるこの楽曲は、その相違点が両作曲家のどのような意図によって生まれたのかという観点から演奏表現の提案を行いたい。

「賛美の犠牲と祈りとを主に捧げます」と歌われるこの楽曲は、テキスト内容からわかるように「死が生へと再生していくための祈り」を核としている。このことから、モーツァルトが作曲したように4声部合唱で終始和声的に歌われるという手法は、その構造自体が祈りの讃美歌のようであり、この楽曲のテキスト内容に沿うものであると考えられる。速度表示は書かれていないが、特に冒頭部分の旋律とテキストは、2小節を1つのまとまりとして捉えることができるので（譜例103）、3/4拍子ではあるが2小節を1つの単位とした6/4拍子で歌える速度、つまり余り遅くなり過ぎない *Andante* 程度が好ましいのではないだろうか。

譜例 103. モーツァルト 〈オッフェルトリウム〉「賛美の犠牲と祈りとを」冒頭部分
(第 1～8 小節)

The image shows a musical score for Mozart's 'Offertorium' (K. 466), measures 1-8. The score includes parts for Soprano, Alto, Tenore, Basso, and [Violoncello] Basso ed Organo. The vocal parts enter with the text 'Ho-sti-as et pre-ces' on a 'Tutti' dynamic. The string parts are marked 'Solo' and 'Tutti'.

もしこの筆者の速度感が正しければ、これはハイドンの「賛美の犠牲と祈りとを」で指定されている速度表示と同じ結果になる。そしてハイドンの方でまず耳を引くのが、冒頭部分につけられた 2 小節間のオーケストラ前奏である（譜例 104）。ここでは、バッハの音楽を彷彿とさせるような厳粛な様式感が、ヴァイオリンによる 3 連音符の厳しい音楽によって再現されている。この 3 連音符が存在感を保ちつつ、もたつくことなくリズム良く演奏されるためには、やはり *Andante* 程度の速度が適当であろう。

譜例 104. ハイドン 〈オッフェルトリウム〉「賛美の犠牲と祈りとを」
前奏ヴァイオリン部分（第 1～2 小節）

The image shows a musical score for Haydn's 'Offertorium' (K. 466), measures 1-2. The score shows the Violino I and Violino II parts, both marked 'f' (forte). The music features a triplet of eighth notes.

前奏の後、ハイドンはアルト・ソロにカンタービレな旋律を歌わせているが、なぜモーツァルトが構築したような讃美歌のような和声様式にせず、あえて独唱に歌わせているのだろうか。本論文 163 頁でも触れたが、「主イエス・キリスト」の 85 小節目以降の “*et semini ejus*” で見られたような、「前年に愛娘を亡くしたハイドン自身の悲哀」がこの節でも表現されているのではないだろうか。「死が生へと再生していくための祈り」を、死者を弔う会衆全体の祈りとして届けるのではなく、より個人的な想いとして歌いあげたかったという意味が感じられる。したがって、このアルト・ソロは宗教音楽という表現上の制約を取り払

い、より個人的な感情表現として朗々と歌われる方が良いのではないだろうか。

このような強調された感情表現を伴う「祈り」の音楽は、モーツァルトの第 23 小節以降でも登場している。声部編成は変わらずそのまま合唱で歌われているが、*f* と *p* が交互に歌われる音型は光と影のような対比を生み出しており、特に *f* の部分では音域も高く歌われているため、会衆による懇願の祈りであるような表情を持っている（譜例 105）。

譜例 105. モーツァルト〈オッフエルトリウム〉「賛美の犠牲と祈りとを」
f と *p* が交互に歌われる部分（第 28～37 小節）

The image shows a musical score for five vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) in a church service. The lyrics are 'bi Do - mi - ne lau -'. The score is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. Dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte) are placed above the notes, alternating between parts. A large black rectangular redaction covers the right side of the score, obscuring the musical notation and lyrics for the latter part of the excerpt.

非常に興味深いことに、この後に続く“*quarum hodie, memoriam facimus*”（今日、彼らの魂を追悼します）というテキストで、両作曲家共に短調から長調へと変化している。¹ 更には、最後の節“*fac eas, Domine, de morte transire ad vitam*”（主よ、彼らの魂を死から生へと移し給え）では、両作品ともにここで大きな変化が起きている。

ハイドンはここでテノールとバスによる二重唱を形成し、モーツァルトは *subito p* とし、終結まで *p* によって繊細で美しい合唱が歌われている。両作曲家とも、「死から生へと移し給え」と歌う部分で重要な変化を生み出しているにも関わらず、この変化の質の違いに隠された意図は何なのであろうか。

本論文 76 頁でも述べたように、ハイドンのテノールとバスによる二重唱は、和声を作りながらある意味音画的とも解釈できる音型を歌っている。“*de morte transire ad vitam*” 「死から生へと移し給え」の歌詞につけられた上行音型（第 116～117 小節）、120 小節目のバスがテノールを飛び越えて C 音に跳躍している箇所などは、死から生へと移り変わる

¹ ハイドンはト短調から変ロ長調へ、モーツァルトはニ短調から変ホ長調へと転調している。

様子が表れているし、第 119～120 小節の “transire” は下行型で畳みかけるように歌われ、懇願する様が描かれている（譜例 106）。

譜例 106. ハイドン 〈オッフエルトリウム〉「賛美の犠牲と祈りとを」
“fac eas, Domine” テノールとバスによる二重唱（第 115～122 小節）

ここで二重唱が登場することによって生まれる音楽的効果は実に多彩である。まず、ハイドン自身の想いとも重なるアルト・ソロによる個人的な「祈り」が、ここでは二重唱となることによって強化される。上で述べたように、二重唱の旋律進行によって死が生へと移り変わる様子を音画的にも表現し、ひいては 2 つの声部の重なり合いが、死と生の融合をも彷彿とさせる。従って、この二重唱部分はテノールとバスの和声がいっしょに構築され、それぞれの旋律が同等に存在感を持って歌われる必要があると考える。更には、音画的な旋律を含んでいる事を意識すると共に 2 声による力強い祈りが歌われるべきなのではないだろうか。

対するモーツァルトは、より抽象的な事象として捉える必要があると考える。この前の部分と同様、4 声合唱による「祈りの讃美歌」として歌われているが、旋律の切れ目がなく 8 小節が 1 つのまとまりとして歌われている。また音域の高低差も少なく、ここから *subito p* が指示されていることから、非常に穏やかな音楽という印象を与える（譜例 107）。

譜例 107. モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「賛美の犠牲と祈りとを」
“fac eas, Domine” の合唱部分（第 46～54 小節）

Quam olim da capo

その一方で、8小節に渡り旋律の切れ目がないことは、ある種の力強さを表現しているようでもある。死が生へと移り変わるための一筋の光、決して輝くような強い光ではないけれど、遠くへと続く微かな光、といった情景が見えてくるようだ。ハイドンの「個人的な祈り」、「死と生の移り変わりを歌う音画的な旋律」とは全く相反する、「会衆の祈りの先にある一筋の光」を表現する合唱部分であると考えられる。従って、各声部間の和声をしっかりと保った上で、旋律を大きく捉え、途切れることなく歌唱する必要がある。喉に力をかけないように開放し、どの声部も響きに芯のある *p* で遠くへと声を放つように歌うことが望ましいのではないだろうか。

この後続く楽章、〈サンクトゥス〉〈ベネディクトゥス〉〈アニユス・デイとコムニオ〉に関しては、モーツァルト自身が作曲した部分が存在しない。ジュスマイヤーが作曲したものとハイドンのレクイエムを比較考察する意義はないと判断したため、この3つの楽章の比較考察、ならびに演奏表現の提案は行わない。

第3節 独唱部分の類似点と相違点、演奏表現の提案

1. イントロイトゥス（入祭唱）

1) Te decet hymnus Deus in Sion et tibi reddetur votum in Jesuralem

●類似点

共にエミレヤ哀歌から取られており、ここで突如穏やかな旋律が登場するため、両者とも音楽の流れに変化を生み出している。また、“Te decet hymnus, Deus in Sion” は長調で書かれているが、“et tibi reddetur votum in Jesuralem” では短調へと転調している点も類似している。¹

●相違点

大きな違いは、ハイドンがソプラノとアルトによる合唱の斉唱によって書いているのに対し（譜例 108）、モーツァルトはソプラノ・ソロで書いている（譜例 109）。モーツァルトはエレミヤ哀歌の真っ直ぐな旋律線を再現しつつも、ハイドンに比べて全体的な音域が高く、21 小節目に見られる“deceat”（ふさわしい）で短3度の跳躍を描いている。これらの点は非常に大きな違いとして印象的に響く。また、その後続く“exaudi orationem meam”（私の祈りを聞き給え）を、モーツァルトは劇的な合唱の再登場で描いているのに対し、ハイドンは穏やかな旋律のままで、しかしソプラノとアルトの斉唱から合唱全体に和声的に歌わせる形態へと変化させて厚みを持たせている。

譜例 108. ハイドン〈イントロイトゥス〉「入祭唱」“Te decet hymnus” の部分
（第26～29小節）

¹ ハイドンは“Te decet~”を変ホ長調で、“et tibi~”をハ短調で作曲し、モーツァルトは“Te decet~”を変ロ長調で、“et tibi~”をト短調で作曲している。

譜例 109. モーツァルト〈イントロイトゥス〉「入祭唱」“Te decet hymnus” の部分
(第 19～27 小節)

●演奏表現の提案

譜例 110 はエレミヤ哀歌の冒頭部分であるが、ハイドンもモーツァルトも共にエレミヤ哀歌から旋律を取り、グレゴリオ聖歌の穏やかさを表出しようとしている。

譜例 110. エレミヤ哀歌の冒頭部分¹

ソプラノ独唱にのみ歌唱を担わせたモーツァルトと、ソプラノとアルトの上 2 声部合唱の斉唱に担わせ、その後 4 声部合唱へと引き継いでいくハイドン。この両者の声部構成の違いこそが、類似した音楽素材を用いながらも大きな音楽表現の相違を生んでいる。

モーツァルトは劇的な合唱のはざ間に埋め込むような形で、この極めて穏やかなソプラノ・ソロを登場させており、それはまるで民衆の間に舞い降りた天使が「賛歌を捧げるのはシオンにてふさわしい、主への誓いはエルサレムにて果たされる」と歌うかのようなのである。故に、グレゴリオ聖歌の平坦な旋律を意識しながらも短 3 度の跳躍を入れ、神々しさを表

¹ 聖金曜日に歌われるグレゴリオ聖歌「エレミヤ哀歌」より。“Incipit Lamentatio Jeremiae” in *The liber usualis*, edited by the Benedictines solemes. New York: Desclee company, Belgium: Tournai, 1961, p.631.

出しようとしているのだと考える。つまりこの短 3 度の跳躍こそが、ソプラノ独唱の神々しさの象徴とも言うべき音型であり、この跳躍がいかに天上の響きとなりうるか、またその響きが後に続く穏やかな旋律線でも保持できるか、という点が非常に重要になるのである。しかしながらこの音域はソプラノ歌手にとって若干低めからパッサッジョ¹の間にあるため、声を鳴らそうとしてしまう傾向が起りやすい。可能な限り高いポジションで歌唱できるよう、この旋律よりも 3~4 度程高い音域を歌唱するようなイメージを持ちながら、声を鳴らそうとするのではなく空気の流れを上へ引っ張り続ける意識が非常に大切となる。

一方ハイドンは、斉唱とは言えどもあくまでも合唱の形態を貫き、ここでの上 2 声部合唱の斉唱が「私の祈りを聞き給え」で 4 声部合唱へ受け継がれていくことも興味深い。「民衆の間に舞い降りた天使」のようなモーツァルトとは対照的に、エレミヤ哀歌の本質とも言うべき「民衆による祈りの象徴部分」であるのではないだろうか。あえて上 2 声部のみに歌唱させたのは、少年聖歌隊による聖歌の歌唱を意識した可能性があり、ゆえに良い意味で軽く薄い響きで歌われることが望ましいと考える。旋律はモーツァルトのものよりも更に低く、特にソプラノにとっては非常に歌唱しづらい音域であるが、声の大きさを意識する必要はなく、目の前の空間に軽い響きを置いていくような意識で歌うことが望ましいのではないだろうか。

¹ 声域の中にある声の変わり目のこと。声を当てるポジションが変化する音域であり、このパッサッジョでスムーズに完全な頭声へと移行することが理想的とされる。この音域は声種や個人によっても異なる。

2. セクエンツィア（続唱）

1) 「不思議なラッパ」

●類似点

「不思議なラッパ」(Tuba mirum) の部分のうち、冒頭の 3 行を除いて、残りは両作曲家共にソロによって歌唱される。¹ 声部構成にはあらゆる可能性がある中で、このようにソロに担わせる箇所が重なっているというのは注目すべき点である。ポーランドは〈セクエンツィア〉全体を通じて存在する類似性の特色について「ソロ声部の配置が最も重要だ」と述べ、更に両作曲家ともセクエンツィアを構成する 20 節のうち、半分以上がソロであると指摘している。² 20 節のうち、ハイドンは 11 節を、モーツァルトは 12 節をソロで作曲しており、そのうちの 9 節は両者同じ部分である。テキストとソロ配分の類似性を概説するため、ポーランドは以下のような表を用いている（表 4）。³

表 4. 〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」におけるテキストとソロ配分の類似性（ポーランド）

ハイドン	節	テキスト	モーツァルト
———	3	Tuba mirum	バス・ソロ
ソプラノ・ソロ	4～5	Mors stupebit	テノール・ソロ
アルト・ソロ	6	Judex ergo	アルト・ソロ
アルト・ソロ	7	Quid sum miser	ソプラノ・ソロ
———	9～10	Recordare	ソロ四重唱
テノール・ソロ	11～13	Juste judex	ソロ四重唱
バス・ソロ	14～15	Preces meae	ソロ四重唱
ソロ四重唱	17	Oro supplex	———
ソロ四重唱	20	Pie Jesu	———

表 4 は、歌唱をソロに担わせる部分とそのテキスト配分に多くの類似点が存在していることを明確に示している。ハイドンは〈セクエンツィア〉全体を 1 つの楽曲として作曲している一方、モーツァルトは「怒りの日」「不思議なラッパ」「恐るべき王」「思い出して下さい」

¹ 冒頭の 3 行とは、“Tuba mirum” から “ante thronum” までを指す。なお、冒頭の 3 行をモーツァルトはバス・ソロによって書いているが、ハイドンはその前の「怒りの日」から続けてそのまま合唱で書いている。

² Poland, op. cit., p.124.

³ Ibid.

「抑圧された者たち」「涙の日」を6つの節ごとに作曲するという、全く違う手法を取っているにも関わらず、である。このことは、両作曲家がテキストから感じ取った音楽的構想に共通する部分があったことを裏付けている。更に細かい共通点としては、“Judex ergo”の節で共にアルト・ソロが使われているということが挙げられる。

その一方で、表4の内容についてポーランドが「ハイドンが独唱の順番をソプラノ→アルト→テノール→バスとしているのに対し、モーツァルトはバス→テノール→アルト→ソプラノと逆にしているのは面白い」と指摘している点に関して疑問を抱く。仮に、両者共にセクエンツィアを1つの楽曲として作曲した上で独唱の順番を逆にしていたらならば、それは特別な意味のある類似点として注目すべきかもしれない。しかしこの場合、ハイドンとモーツァルトとは楽曲の扱い方が根本的に違うため、ただ単に独唱の順番だけを見て、そこに注目すべき点があるというのはやや強引な論理ではないだろうか。従って、全く違う楽曲構造で〈セクエンツィア〉を作曲している両者の類似点は、共にテキストに合わせて独唱が頻繁に選択されているという点であると考えられる。

●相違点

類似点の項でも触れたが、冒頭の3行をハイドンは合唱で書き、モーツァルトはバス・ソロで書いていることがまず大きな違いだ。これは、ハイドンが〈セクエンツィア〉全体を1つの楽曲として作曲しており、「怒りの日」からそのまま続けて「不思議なラッパ」に入っていることに起因する。「怒りの日」で歌われた4声部合唱が構成をそのままに、しかし「不思議なラッパ」で調性がハ短調からヘ短調へと変わることによって、テキストが変わったことを劇的に表現している（譜例111）。

譜例 111. ハイドン〈セクエンツィア〉「怒りの日」から「不思議なラッパ」の変わり目
(第 18~27 小節)

18

dis - cus - su - rus!

dis - cus - su - rus!

dis - cus - su - rus!

dis - cus - su - rus!

23

Tu - ba mi - rum spar-gens

Tu - ba mi - rum spar-gens

Tu - ba mi - rum spar-gens

Tu - ba mi - rum spar-gens

“Mors stupebit”の一連の部分をハイドンはソプラノ・ソロに、モーツァルトはテノール・ソロに歌わせている。¹確かにソプラノとテノール、いずれも高声パートではあるが、その旋律から見える音楽的内容にはかなりの差がある。これについては続く「演奏表現の提案」で詳しく見ていきたい。また、両者ともこの後に続く“Judex ergo”からはアルト・ソロに歌わせているが、ハイドンが「不思議なラッパ」のテキストの最後までアルト・ソロで作曲しているのに対し、モーツァルトは“Quid sum miser tunc dicturus”からソプラノ・ソロに歌わせ、最後は他 3 声も合流してソロ四重唱によって締めくくられるという大きな違いがある。

●演奏表現の提案

独唱を多用しているという類似点を持ちながらも、旋律的あるいは構造的な相違点を確認することができた。そこから見えてくる両者の演奏表現について、具体的に 3 つの部分を取り上げて演奏表現の提案を行ってきたい。

¹ “Mors stupebit”から“unde mundus judicetur”までの部分。両者共に、この後に続く“Judex ergo”からはアルト・ソロが歌う。

まず「不思議なラッパ」の冒頭部分についてだが、譜例 111 で示したハイドンのものと、譜例 112 のモーツァルトのものとを比較してみよう。相違点の項目でも述べたように、ハイドンは「怒りの日」から間奏を入れることもなく続けて作曲しているため、ハ短調からヘ短調への突然の転調によって「不思議なラッパ」を衝撃的に表現している。その劇的な響きの変化こそが、ハイドンの意図した「不思議なラッパ」であったに違いなく、その和声の重要なポイントとなるソプラノの E ナチュラル音を正確かつ強調しながら歌唱することが望ましい。

譜例 112. モーツァルト〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」の冒頭部分 (第 1~13 小節)

The image displays two systems of a musical score for Mozart's 'The Trumpet Call' (Sequentia). The first system includes staves for Trombone [Tenor] solo, Violino I, Violino II, Viola I, II, and Basso solo. The lyrics 'Tu - ba mirum spargens so - num,' are written below the bass staff. The second system includes staves for Trbne solo, Viol. I, Viol. II, Vla. I, II, and Basso solo. The lyrics 'tu - ba mirum spar - gens so - num per se - pul - chra re - gi - o - num, co - get' are written below the bass staff. Large black redaction boxes cover the right side of both systems.

一方のモーツァルトはここで楽曲を新しく切り替え、その冒頭部分はバス・ソロの歌唱で作曲している。譜例 112 で示したように、テノールトロンボーンとの掛け合いのように歌われるバス・ソロの旋律は音の高低差が大きく、冒頭のトロンボーンの音型を模倣しながら器楽的に発展していく。つまり、モーツァルトの意図する「不思議なラッパ」とはトロンボーンの音色そのものということになる。劇的な調性の変化によって「不思議なラッパ」が鳴る衝撃を合唱によって表現するハイドンに対し、モーツァルトはトロンボーンという楽器の音色とその音楽的特色を表現しようとしている。モーツァルトに見られる大き

な高低差を伴う歌唱というのは、時に声を押し上げたり、声の支えが上がって歌いづらくなることがある。トロンボーンとの掛け合いの中で、その音色を再現していくというアプローチが必要となるこの部分では、特にそのような声楽的技術の破綻が見られるのは望ましくなく、器楽的正確さを保った上で滑らかに歌われることが要求される。

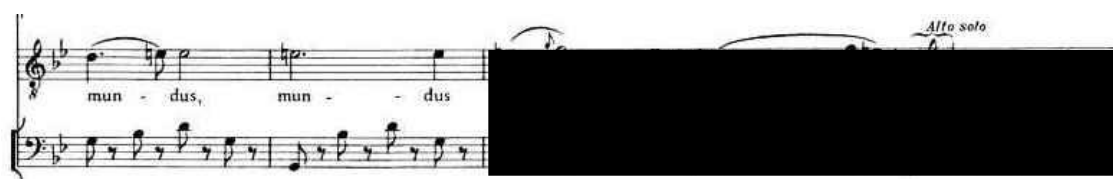
2つ目の提案は、“Mors stupebit”の部分について行う。譜例 113 のように、モーツァルトは高低差を伴うトロンボーンのような器楽的なバス・ソロから一変し、テノール・ソロを展開させている。先に歌われたバス・ソロとは対照的とも言うべき、極めて声楽的な旋律線を備えており、劇的な歌詞内容に対してその旋律はやや悲愴感を帯びている。

譜例 113. モーツァルト〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」
“Mors stupebit”のテノール・ソロ（第 18～23 小節）¹



テノール・ソロは終わりに向かって、静かな熱情が湧きあがるような、長い音価による旋律線を描いている（譜例 114）。

譜例 114. モーツァルト〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」
“Mors stupebit”のテノール・ソロの終わり部分（第 30～34 小節）



一方のハイドンは“Mors stupebit”を機に合唱から独唱へと声部構成を変化させるが、その旋律は大変劇的である。譜例 115 のように、長い音価（2 分音符）と短い音価（16 分音符）とを組み合わせた音型を歌うことによって、16 分音符の鋭さがより際立ち、強さと厳しさを生み出している。リズムカルな伴奏部分と合わさることにより、器楽的で非常に

¹ 譜例で示した第 18 小節目の音部記号並びに調号は、第 19 小節目と同じである。

エネルギー的な音楽となっている。

譜例 115. ハイドン〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」
“Mors stupebit” のソプラノ・ソロ（第 37～44 小節）

The image shows a musical score for a soprano solo. The top staff is labeled 'Soprano solo' and contains the lyrics 'Mors stu - pe - bit'. The music is in a minor key with a common time signature. The piano accompaniment is shown in two systems below the vocal line. The first system covers measures 37 to 40, and the second system covers measures 41 to 44. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *f* and *p*.

全く同じ節を歌うモーツァルトのテノール・ソロとハイドンのソプラノ・ソロ。共に高声のソロによって歌われ、テキスト内容は当然ながら全く同じなのだが、こうして見てみるとその音楽的表現内容は大きく異なっている。モーツァルトによる極めて声楽的なテノール旋律は、過剰な表現をぶつけるというより、抑制された心情表現をとつとつと訴えかけるように歌われることによって最も美しく生かされると考える。本論文 158 頁で既に述べたように、ザルツブルク大聖堂音楽監督のチフらは「モーツァルトの音楽は過剰に表現されてはならない。制御された感情と共に、やり過ぎないで演奏することが大切だ」と言っているが、この「やり過ぎない」ということこそがモーツァルトを演奏する上で最も難しいのではないだろうか。対するハイドンのソプラノ・ソロは、やや器楽的に演奏されるべきであろう。劇的なテキスト内容を表現するリズムカルな旋律を有効に歌うためには、やや固めに粒立てるようにはっきりと歌唱することが望ましい。

最後の提案は、共にアルト・ソロによって歌われる“Judex ergo”以降について行う。モーツァルトの“Judex ergo”はそれまでのバス・ソロ、テノール・ソロの音型とも異なった新しい動機で歌われるが、ハイドンの“Mors stupebit”のソプラノ・ソロの音型を再現する形で進行している（譜例 116）

譜例 116. ハイドン 〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」
“Judex ergo” のアルト・ソロ部分（第 63～66 小節）

63 Alto solo
Ju - - dex
p

一見すると、歌唱担当声部が同じという点以外に重要な関連性は存在しないようだが、この後に続く部分の扱い方の違いに注目したい。ハイドンはそのまま「不思議なラッパ」の終わりまで、つまり「恐るべき王」が始まるまでずっとアルト・ソロによって歌唱されているのに対し、モーツァルトは「不思議なラッパ」の途中“*Quid sum miser*”からソプラノ・ソロによって歌われている。両者共に、“*Quid sum miser*”では長調に転調するという手法を取っているが、その旋律の導き方に演奏表現のヒントがあるように思われる。

モーツァルトの方では高声から開始され、下行音型を辿ってまた上行するという旋律によって開始される。また、42小節目の“*dicturus?*”、44小節目の“*rogaturus?*”、46・47小節目の“*justus*”、49小節目の“*securus*”といった“~us”の韻が踏まれる部分に上行音型が使用されている（譜例 117）。

譜例 117. モーツァルト 〈セクエンツィア〉「不思議なラッパ」
 “Quid sum miser” のソプラノ・ソロ（第40～51小節）

The image displays a musical score for a soprano solo. The top system shows the vocal line with the lyrics "ne-bit. Quid sum mi-ser tunc di-ctu-rus?". Below it are the staves for the string ensemble, including Violin I and II, Viola I and II, Alto solo, Tenore solo, Basso solo, and Violone. The score is partially obscured by black redaction boxes. Arrows point to specific notes in the vocal line.

単語の終わりに向かって上行するという音型は、そこにアクセントが来ないように歌唱するために細心の注意が必要となる。しかしそれは、上の音を抜いて歌うことを意味するものではない。特に独唱部分では、音を抜くと声の芯が無くなってしまう。「アクセントをつけない＝音を抜く」ということではなく、声の方向はあくまで前に保ったまま歌唱するべきであろう。つまり、身体のコントロールによって息の量を減らしアクセントがつくことを避けるべきであり、息のスピード感や方向性は緩めてはならない。

一方のハイドンは、モーツァルトと同様“～us”の脚韻を利用して類似した音型を用いているが、それはある種のアポジャトゥーラとも言うべき、モーツァルトとは真逆の下行音型となっている。また、モーツァルトのものに比べて音域の幅が少なく、旋律も平坦に流れていることが確認できる（譜例 118）。

譜例 118. ハイドン 〈セクエンツィア〉「不思議なラップ」
 “Quid sum miser” のアルト・ソロ (第 76 ～85 小節)

76 Quid sum miser tunc dicturus
 di - ctu - rus? Quem pa -

81
 tro - num ro - ga - tu - rus?

「憐れな私はその時何を言おうか 誰を保護者として頼りに出来るだろうか」という疑問形のテキストから生まれた、この 2 つの旋律の違いは非常に興味深い。モーツァルトが旋律の音域幅を持ちながら語尾を上行音型で歌っているのは、その疑問を投げかける対象が遠くにいると想定しているからではないだろうか。返事のない答えに対する疑問という印象すら受ける。ソプラノ・ソロによって歌われるという点も踏まえ、音量を伴った現実的な声色というよりは、芯を持ちつつも細く遠くへと飛ぶ声色が望ましい。“-us” の脚韻で歌われる上行音型の上部には決してアクセントをつけず、それでいて遠くへと投げかけるよう、息の流れを止めることなく高く遠くへ歌う意識が必要になる。

ハイドンの方は、“-us” の脚韻にアッポジャトゥーラの音型がつけられており、83 小節目から同じモチーフが一音ずつ上がりながら繰り返されている。このことは、モーツァルトよりも現実的な疑問符を想定しているのではないだろうか。アルト・ソロによるこの旋律は、しっかりとした音色で、答えを求めて何度も疑問を繰り返しているという表情が望ましいと考える。その際重要になるのは、例えば第 82～83 小節で登場するような休止符でも休みとせず、声の流れが留まることなく次へと繋がっていく緊張感である。

2) 「思い出して下さい」

●類似点

モーツァルトは独立したソロ四重唱曲として作曲し、ハイドンは合唱で始まり途中からテノールとバスによる独唱へと展開していくという構成で作曲している。これは一見、全く類似点がないように見えるが、ハイドンが独唱によって作曲している部分には、歌詞と音楽構成の関係や旋律の使い方など、注目すべき類似点が存在する。

例えば、ハイドンがテノール・ソロを登場させる部分の“*Juste judex*”（正しい報いの審判者よ）では（譜例 119）、モーツァルトも冒頭の主題を変化させて再現するきっかけにしており（譜例 120）、続いてバス・ソロが登場する部分の“*Preces meae*”（私の祈りに価値はありませんが）では（譜例 121）、モーツァルトも冒頭の主題を回帰している（譜例 122）。

譜例 119. ハイドン 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」テノール・ソロ
（第 120～129 小節）

The image shows a musical score for Haydn's 'Remember, please' Tenor Solo, measures 120-129. The score is in G major and 8/8 time. It features a tenor solo part and piano accompaniment. The lyrics are 'Ju - ste ju - dex ul - ti -'. The score is partially obscured by black redaction boxes.

譜例 120. モーツァルト 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」主題再現部
（第 52～57 小節）

The image shows a musical score for Mozart's 'Remember, please' Theme Recurrence, measures 52-57. The score is in G major and 8/8 time. It features a vocal part and Violoncelli accompaniment. The lyrics are 'Ju - - - ste ju - - - dex Ju - - - ste ju -'. The score is partially obscured by black redaction boxes.

譜例 121. ハイドン 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」バス・ソロ
(第 150～159 小節)

150

Basso solo

Preces meae

p

155

譜例 122. モーツァルト 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」主題回帰部分
(第 93～98 小節)

Preces

Pre

以上のことからわかるのは、両者が音楽を変化させる歌詞の変わり目に共通点があるということだ。モーツァルトにとって「主題の再現」「主題回帰」という、音楽的に非常に重要な要素を生み出す力を持つ歌詞の変わり目が、ハイドンにとっても「テノール・ソロの登場」「バス・ソロの登場」ということになる。また、細かな旋律の使い方にも幾つかの類似点を見出すことができる。例えば、譜例 121 と譜例 122 でも示した“Preces meae non sunt dignae”の部分である。モーツァルトはこの楽曲を 3/4 拍子で書いているが、この曲の主題とも言うべきカノン技法による旋律は、切れ目なく畳みかけるように歌われるため、2小

節を1つとして6/4拍子のような錯覚を起こす。同様に、この歌詞につけられたハイドンのバス・ソロによる“Preces meae”も、ゆったりと歌われる旋律線から2小節ひとまとまりの6/4拍子のように感じられる。¹

歌詞による音楽の変化は、“Quaerens me”（私を探し求めて）でも行われている。モーツァルトは冒頭部分から続いた音楽を、この歌詞をきっかけにして変化させている。冒頭部分からのカノン技法と対位法によるソロ四重唱は第34小節1拍目で一度終止し、4小節の間奏を挟んだ後、この“Quaerens me”が歌われる。それまでのレガートで歌われる四重唱とは全く雰囲気を変え、バス・ソロが“Quaerens me”と叫ぶかのように歌う。続いてすぐに同様の音型をテノールも歌い、さらに畳みかけるようにアルトとソプラノの二重唱が合いの手のように登場する（譜例123）。

譜例 123. モーツァルト〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」
 “Quaerens me”で音楽が変化する部分（第33～46小節）

The image shows a musical score for the 'Sequentia' by Mozart. The score is in G major and 3/4 time. It features a bass solo, followed by tenor and soprano/alto doublets. The lyrics are 'Se - di - sti me, Quaerens me, Quaerens me, me.' The score is partially obscured by a large black redaction box.

¹ ハイドンは〈セクエンツィア〉全体を3/4拍子で作曲している。

一方のハイドンも、この部分で「怒りの日」の動機を再登場させるという方法により、音楽に変化をもたらせている（譜例 124）。

譜例 124. ハイドン 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」
 “Quaerens me” で「怒りの日」の動機が再登場する部分（第 108～112 小節）

The image shows a musical score for Haydn's 'Quaerens me'. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an organ part. The lyrics are: 'di - e. Quae - rens me, se - di - sti'. The organ part is marked 'Organo' and 'Bassi f p'. A large black rectangular box covers the right side of the score, obscuring the music from approximately measure 110 to 112.

また、“Statuens in parte dextra”（あなたの右側に私を立たせて下さい）につけられた旋律の類似性も無視できない。

譜例 125. モーツァルト 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」
 “Statuens in parte dextra”（第 119～124 小節）

The image shows a musical score for Mozart's 'Statuens in parte dextra'. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an organ part. The lyrics are: '- tu - ens in - par - sta - tu - ens in par - sta - tu - ens in par - sta - tu - ens in par -'. A large black rectangular box covers the right side of the score, obscuring the music from approximately measure 120 to 124.

譜例 126. ハイドン 〈セクエンツィア〉「思い出して下さい」
“Statuens in parte dextra”（第 164～168 小節）

モーツァルトは基本的にソロ四重唱で対位的に書き、ハイドンはバス・ソロで書いているという違いはあるものの、その旋律の類似性は注目に値する。譜例 126 で示したように、ハイドンのバス・ソロによる旋律の特徴は下行しながら 3 回繰り返されるタイにある。それらのタイは“Statuens”と“parte”の歌詞につけられている。¹

一方のモーツァルトは、音楽を導くソプラノが 1 拍早く入り、それがタイで引っ張られて旋律が進行している（譜例 125）。また、バス・ソロと通奏低音には上行形の旋律がつけられ、それにもタイが用いられている。そしてこれらのタイは“Statuens”の歌詞につけられている。加えて、ソプラノの第 119～120 小節と第 124～125 小節にある“parte”という歌詞も、タイによって歌われている。つまり、両者共に“Statuens”と“parte”にはタイが用いられることによって音価が拡張され、それらの旋律が非常に印象的に歌われるという共通点を持つ。

●相違点

類似点の項で既に述べた通り、ハイドンは〈セクエンツィア〉の中の一部として「思い出して下さい」を作曲している。全 67 小節あるこの部分は合唱で始まり、テノール・ソロ、バス・ソロへと受け継がれるという構成である。一方のモーツァルトは、ソロ四重唱という 1 つの独立した楽曲として作曲しており、その小節数はハイドンの約 2 倍にあたる全 130 小節間である。両者の間には、音楽を変化させる歌詞の変わり目に幾つもの共通性があるが、その冒頭部分で見られる音楽構成の相違点は特に注目に値するのではないだろうか。歌詞内容の変化と共に、声部や音楽動機を同じタイミングで変化させるという共通性がありな

¹ 第 164～165 小節、第 165～166 小節、第 166～167 小節。

がら、ハイドンが“Recordare, Jesu pie”（思い出して下さい、慈悲深きイエスよ）から“tantus labor non sit cassus”（その大きな苦しみが無駄になりませんように）までの約 18 小節間を、声部構成の明確な変化もなしに続けて合唱で作曲した意味を考えずにはられない。¹ 以上の点を踏まえ、次に演奏表現の提案を行う。

●演奏表現の提案

上で述べたように、「思い出して下さい」の冒頭部分から約 18 小節間をハイドンが合唱で書いた理由とは何であろうか。いくら〈セクエンツィア〉全体を 1 つの楽曲として作曲したからとはいえ、ここで新しい節に切り替わっているため、声部構成に大きな変化があっても良いはずで、むしろ「恐るべき王」から間髪入れずにそのまま続けられていることに多少の違和感さえ感じる。しかしこれこそが、ハイドンによる独創的な発想と解釈できるのではないかと考える。つまり「恐るべき王」で「私をお救い下さい、慈しみの泉よ」と歌った後、すぐに「思い出して下さい」と訴えかけている所に、ハイドンの特別な意図があるのではないだろうか。本論文 50 頁でも述べたように戸澤の言葉を借りるならば、この「思い出して下さい」の冒頭につけられた音型が「恐れ」から「懇願」へのプロセスを行っている。² 第 2 章第 3 節で述べた「嘆きの核音型 a」から派生した「モチーフ b」という、細やかな音型の変化によって、節と歌詞内容の変化を表そうとしているのである。本来別の節である「恐るべき王」と「思い出して下さい」という 2 つの歌詞内容が、「恐れ」から「懇願」へという過程を意図的に表現することを目的として 1 つに結び付けられているということは、「恐るべき王」の最後の“fons pietatis”（慈しみの泉）は終止に向かって落ち着くのではなく、次の「思い出して下さい」に向かってやや突っ込むように進むことが望ましいのではないだろうか。

ハイドンが、前の節から間髪入れずに音楽を繋げ、細やかな音型の変化によってのみ「懇願」への過程を表現しているのに対し、モーツァルトは全く別の楽曲として扱っている。モーツァルトは〈セクエンツィア〉全体を節ごとに 6 つの曲に分けて作曲しているため、この部分だけを別の楽曲として扱っているわけではないが、「恐るべき王」の「恐れ」から「思い出して下さい」の「懇願」への過程には時間的な隔りがあると同時に、表現内容の本質に差があることは確実である。従って、この「思い出して下さい」の冒頭部分に関しては、

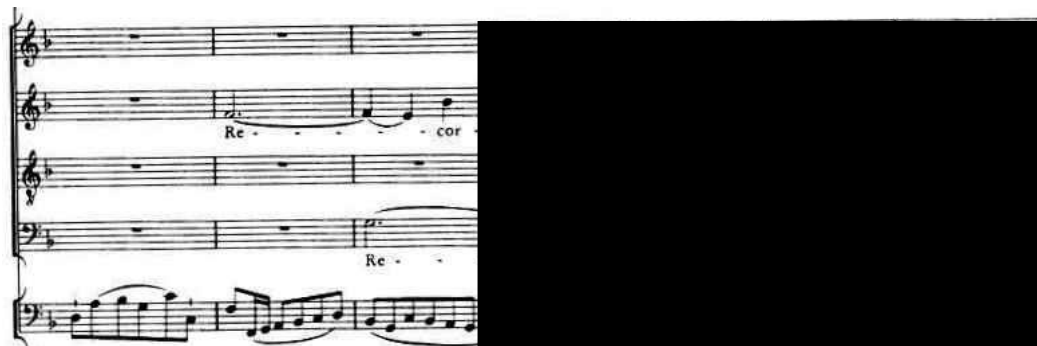
¹ 第 101 小節 3 拍目から 119 小節目まで。

² 戸澤、前掲、75 頁。

両者を全く別物として扱うべきではないだろうか。「恐れ」のすぐ延長線上に「懇願」を配置し、細やかな音型の登場によって「懇願」を表現するハイドン。「恐れ」を表現し切った後の静寂を踏まえた上で、一度無の状態になってから生まれる「懇願」を表現するモーツァルト。この「懇願」の出発点の違いこそが、両者の本質なのである。

逆に、両者の類似点が確認できる部分にも演奏表現のポイントがあるはずだ。類似点の項でも述べたように、ハイドンが独唱を登場させた“*Juste judex*〜”と、バス・ソロを登場させた“*Preces meae*〜”は、モーツァルトもそれぞれ「主題の再現」「主題回帰」を行っている場所である。モーツァルトは、これらのキーワードとなる歌詞をきっかけに、「思い出して下さい」における音楽主題を再現ないし回帰するという方法によって、その本質が「懇願」にあるというところへ我々を呼び起こしているのではないだろうか。よって、冒頭から続くモーツァルトのソロ四重唱によるカノンの音楽主題は、民衆が神へ懇願している音楽として注意深く扱う必要がある（譜例 127）。

譜例 127. モーツァルト「思い出して下さい」主題となる冒頭のソロ四重唱
(第 13～19 小節)



そのためには、カノンにおける重なり合いが主張し合うことなく、その上で旋律の動きが主体性を持って歌われなければならない。歌の立ち上がりは正確に入り、長い音価で歌唱される部分は息の量を調節しながら他声部の動きを妨げないように主張し過ぎることなく、音が動きを持って歌われる部分は瞬時に空気の流れを加速させて積極的に歌唱されると良いだろう。この歌唱法こそが、人々の懇願が畳みかけるように重なり合っていく様を表現すると筆者は考える。

一方のハイドンは、既に述べたように“*Recordare*”を新しい楽曲として扱っていないに

も関わらず、キーワードとなる歌詞では常に新しい音楽主題や旋律が登場している。特にモーツァルトが主題の回帰や再現を行っている“*Juste judex*〜”と“*Preces meae*〜”ではテノール・ソロとバス・ソロが登場しているが（譜例 119、譜例 121）、この部分でソロを登場させたのには「民衆を代表する者」としての懇願を表現したかったからではないだろうか。テノールとバスという、力強さのある男性声部が担当していることも「民衆の中から立ち上がった力強い代表者」という役割を裏付けているように感じる。従ってハイドンで歌われるこれらの独唱部分は、それまでの民衆の願いをまとめるという立場から、極めてソロイスティックな自由さを備えた存在感を持ち、広く訴えかけるように歌唱されることが望ましいのではないだろうか。

また「類似点」の項でも触れた“*Statuens in parte dextra*”だが、両者に見られるタイの特性、つまり音価の拡張が行われることにより「あなたの右側に私を立たせて下さい」と懇願する様を強調している。このタイの音型はハイドンの方でより明確に確認できるが（譜例 126）、ソプラノ・ソロとバス・ソロの一部で歌われるモーツァルトにおいても、音価の拡張＝「懇願」と意識して歌唱するべきである。つまり、ただ音を長く引き伸ばして歌うのではなく、その音（声）が遥か高みにいる神へと訴えかけるべく、声の響きそのものが空間へ引き上げられるよう、支えをしっかりと保った上で身体全体が縦横方向に拡張していく感覚を持つことが大切であると考えられる。

3. オッフエルトリウム（奉献唱）

1) 「主イエス・キリスト」

●類似点

“sed signifer sanctus Michael”（そして旗手聖ミカエルが）から独唱によって歌われる点と同じである。両者共にここまでは4声部合唱によって歌われており、またこの節の後、“Quam olim Abrahae”（かつてあなたがアブラハムと）以降は再び4声部合唱によって歌われている。この独唱部分の最後、“in lucem sanctam”（聖なる光へ）がト短調の半終止で終わられていることも共通している。（譜例 128、譜例 129）

譜例 128. ハイドン 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」
“in lucem sanctam”の半終止（第45～48小節）

The image shows a musical score for Haydn's Offertory. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G minor and ends with a half-cadence on the word "san - ctam:". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The score is marked "attacca" at the end.

譜例 129. モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」
“in lucem sanctam”の半終止（第38～43小節）

The image shows a musical score for Mozart's Offertory. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G minor and ends with a half-cadence on the word "san - ctam:". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The score is marked "f" at the end.

●相違点

ハイドンはこの節を全てソプラノ・ソロに歌わせているのに対し、モーツァルトは全ての独唱パートに歌わせている。そのソロ四重唱は38小節目から始まり、8拍おきにソプラノ→アルト→テノール→バスと、完全5度の音程差をつけられた重唱フーガを形成する。4声全てが合わさった後は対位的に進められ、43小節目で独唱部分を閉じている。モーツァ

ルトは独唱部分終了後すぐに次の“Quam olim Abrahæ”が合唱で歌われ、切れ目なく1つの曲として続いているように聴こえる（譜例130）。

譜例 130. モーツァルト〈オッフエトリウム〉「主イエス・キリスト」
独唱部分から合唱部分への移行（第43～46小節）

The image shows a musical score for Mozart's 'Quam olim Abrahæ'. It features five staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Bass) and two piano accompaniment staves. The lyrics 'san - ctam: Quam o-lim A - brahæ' are written below the vocal staves. The score includes the instruction 'Tutti' above the piano parts. A large black rectangular redaction covers the right side of the score, obscuring the musical notation and lyrics for the latter part of the passage.

一方のハイドンは *attacca* の表示はあるものの、ソプラノ・ソロの終止にフェルマータがつけられており、続く合唱部分の拍子も変化しているため、ある程度の区切り感が存在している（譜例131）。

譜例 131. ハイドン〈オッフエトリウム〉「主イエス・キリスト」
ソプラノ・ソロによる歌唱部分の最後（第45～48小節）

The image shows a musical score for Haydn's 'Quam olim Abrahæ'. It features three staves: a vocal staff (Soprano) and two piano accompaniment staves. The lyrics 'san - ctam:' are written below the vocal staff. The score includes the instruction 'attacca' below the piano part. A large black rectangular redaction covers the middle part of the score, obscuring the musical notation and lyrics for the latter part of the passage.

●演奏表現の提案

「そして旗手聖ミカエルが彼らの魂を聖なる光へと導いてくれます様に」と歌うこの部分は、願いを請う対象が主イエス・キリストから大天使ミカエルへと変化する。ハイドンはモーツァルトも合唱から独唱に歌唱声部を変えることによって、この変化を表そうとしていたはずである。その一方で、両作曲家の手法の違いがそれぞれの表現内容を二分している

ことにも注目しなくてはならない。

この部分をソプラノ・ソロにのみ歌わせているハイドンは、まず変ロ長調で音楽を開始する。その旋律は跳躍音型を含みながら華やかな表情を持っており、大天使ミカエルが聖なる光へと導く様子を印象付けるかのようなのである。再び同じ旋律が繰り返されるが、40 小節目の“repraesentet eas in lucem sanctam”（彼らの魂を聖なる光へと導いてくれます様に）からは短調の響きに変わり、下行音型によってその歌詞が複数回繰り返される（譜例 132）。

譜例 132. ハイドン 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」
短調へと変わる“repraesentet”の部分（第 39～48 小節）

The image shows a musical score for Haydn's Offertory 'Christus'. It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 39-41. The lyrics are 'san - ctus Mi - cha-el re - praes - en - tet e - as in'. The second system is mostly obscured by a black box, with the number '42' at the beginning. The third system shows measures 45-48. The lyrics are 'in lu - cem, in lu - cem san - ctam:'. The score ends with the word 'attacca'.

43小節目でト短調が確立されると、44小節目からはより不安な様相を呈した旋律が歌われ、我々の願いが届くことはないのではないかというような物悲しい印象を与える。

以上を踏まえると、まず冒頭のソプラノ・ソロは最大限に明るく華やかに登場するべきであろう。跳躍音型も「大天使ミカエル」の象徴として捉え、大きく支配した旋律線の中で余裕を持って歌われることが望ましい。40 小節目の“repraesentet eas”（魂を導いてくれます様に）から短調へと変化しているのは、上で述べたように「我々の願いが報われるのか」

という不安と願いの入り混じった疑問符が募って来ることの表れだと考えられる。ゆえに40小節目からの短調はやや響きを暗くし、和音変化を感じながら下行音型の音程を明確に表示していくことが求められる。第44～46小節の3小節間は、和声はト短調のI度、V度、と変化しているものの、ずっとD音によって歌われており、この旋律は第40～43小節で歌われた疑問符の後にこみ上げてくる不安な様相を呈したものではないだろうか。しかしながら47小節目の“*lucem*”で再びG音から下行する旋律が登場していることを考えると、46小節目までの不安定な心情が、47小節目で願いを込めた疑問符へと変換されているのではないだろうか。従って、このソプラノ・ソロの部分は「明るく華やかな響きによる大きな旋律線(第33～39小節)」、「暗い短調の響きによる不安と願いの疑問符(第40～43小節)」、「疑問符の後にこみ上げてくる不安な様相(第44～46小節)」、「不安定な心情が再び願いを込めた疑問符へと変換される」という4段階の歌唱表現で行いたい。

対するモーツァルトを見てみよう。その前の合唱部分“*ne cadant in obscurum*”のト短調を受け継ぐ形でソプラノ・ソロが始まる。ソプラノ・ソロの入りから8拍後には、アルト・ソロが完全5度下でソプラノの主題を模倣し、アルト・ソロの入りから8拍後にはテノール・ソロがアルトの完全5度下で、またテノール・ソロの8拍後にはバス・ソロが完全5度下で主題を模倣するという流れによって重唱フーガが進められていく(譜例133)。

譜例 133. モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」
“*sed signifer sanctus Michael*” の重唱フーガ (第32～37小節)

最後のバス・ソロでフーガの主題が歌われた後は4声がそろって対位的な重唱が歌われる。特に各声部が違う開始音でフーガ主題を歌う時には、次々と様々な調へと転調してい

るように見受けられるが、¹ その主題に他の声部の歌唱が加わるため、結果的に調を特定することが難しくなる。ただし、この節の冒頭と終わりがト短調で歌われていることは間違いない。各声部のフーガ主題の開始音を全て変えていることにより生まれたこの複雑な和声の響きこそが、モーツァルトの意図する音楽表現だったのではないだろうか。

実際に筆者がソプラノ・ソロとしてこの部分を歌唱する際、旋律進行の不自然さを若干感じるのが第 37 小節の “in lucem” と第 40 小節の “repraesendet” である（譜例 133 の最後の小節と譜例 134 の 3 小節目）。

譜例 134. モーツァルト 〈オッフエルトリウム〉「主イエス・キリスト」
重唱フーガの続き部分（第 38～42 小節）



The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of five staves. The top staff is the Soprano part, followed by Alto, Tenor, and Bass parts. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: "re-prae-sen-tet, re - in lu-cem san - ctam, re - prae-sentet e - - as, re - prae-ni-fer san-ctus Mi - chael re - prae-". The score is partially obscured by black redaction boxes.

音程が取りにくいという単純な問題ではないが、他声部と一緒に歌唱していると、このソプラノ・ソロは旋律線や和声の流れを敢えて分断し、不自然に登場しているように感じる。この不自然さは、既に述べた「次々と様々な調へと転調しているような複雑な和声の響き」に繋がることとなり、そしてこの「複雑な和声の響き」が他声部の歌唱旋律にも不自然さを感じさせているのではないだろうか。

このようにして生まれた「和声の響き」と「旋律の不自然さ」は、まさに「そして旗手聖ミカエルが彼らの魂を聖なる光へと導いてくれます様に」という歌詞内容の表現に通じる鍵となる。「死者の魂が聖なる光へと導かれる」ということは、決して一筋縄ではいかない難しさを含んでおり、それらの困難を経てこそ聖なる光へ到達することができるかと解釈す

¹ ソプラノ・ソロ（32 小節 3 拍目以降）ではト短調、アルト・ソロ（34 小節 3 拍目以降）ではハ短調、テノール・ソロ（36 小節 3 拍目以降）ではヘ短調、バス・ソロ（38 小節目以降）では変ロ長調、など。

ることができるのではないだろうか。譜例 134 で示したように、このことは重唱部分が終結へと向かう過程で、徐々に各声部がよくまとめられた対位法へと落ち着いていくことから見て取れるのではないかと考える。

そのための演奏表現の提案として、各声部が歌うフーガ主題の存在感をはっきりと示すことは言うまでもないが、その調性・響きの細やかな変化にも配慮すべきだと考える。つまり、他声部が主題を歌っている時でも、自身のパートがその主題に反した旋律を歌っていると感じる時こそが重要となってくる。通常は、主題を歌う声部が最も大切に歌唱され、それ以外の声部が陰にまわるかのように存在感を薄くして歌われるが、そのような不自然な旋律こそ「存在感のある陰」でなくてはならない。ソプラノ・ソロを例に具体的に述べるならば、第 34 小節 3 拍目からはアルト・ソロが主題を歌うため、通常ならば音量を落とし旋律をアルトに受け渡すが、アルト歌唱時をあえてソプラノ旋律の存在感を出すことを提案したい。第 35 小節 3 拍目～36 小節目にかけて歌われる“*eas*”につけられた臨時記号を伴う音型、第 37～38 小節で歌われるやや不自然な“*in lucem sanctam*”も、重唱の合いの手としての挿入音型ではなく、はっきりと明示されるべきである。従って、この部分の重唱は各声部ともに旋律を流してしまうことなく、1つ1つ強調しながら歌うべきだと考える。

結論

筆者はこれまで、ミヒャル・ハイドンとそのレクイエムについて、モーツァルト父子とハイドンの関係性について、18世紀の宗教音楽事情について述べ、第3章ではハイドンとモーツァルトのレクイエムの類似点・相違点を指摘し、それらを踏まえて演奏表現の提案を行ってきた。筆者は演奏家としての視点から演奏表現の提案を行ったことにより、同時代に生き、互いに大きく影響し合っていたであろうハイドンとモーツァルトの音楽性、技法の違いがより明確になったと考える。

〈イントロイトゥス〉や〈オッフェルトリウム〉では、非常に酷似しているフーガ技法が見られた一方で、そのフーガの規模や規則性に大きな違いが見られた。モーツァルトは〈イントロイトゥス〉で二重フーガという大規模な技法を構築し、またオッフェルトリウムでは劇的な音程と変則的なフーガ順序という独自性の強いフーガを作曲している。モーツァルトは宗教音楽に於いて非常に重要なフーガ技法を構築しながらも、「宗教音楽」という枠に収まることを本能的に避け、人々にある種の衝撃を与えるフーガを実現したかったのではないか。つまり、フーガ技法という非常に伝統的な手法を用いているかのように見えるモーツァルトも、ハイドンと比較してみるとその技法は極めてダイナミックであり、革新的なものであったことが窺える。

また、1つの楽曲の中で、独唱と合唱とを混在させるハイドンに対し、モーツァルトは独唱と合唱とを分別して書いている。¹ このことから、ハイドンは「独唱＝合唱の代表」と位置づけていたと筆者は考える。対するモーツァルトは、独唱を単なる合唱（民衆）の代表としてだけではなく、時にある種の神々しさをも持つ特別な役割を担う存在として意識していたのではないだろうか。それは、人間としての汚れを持たない、超人間的な響きを空間に生み出す存在であったと筆者は考える。冒頭の〈イントロイトゥス〉で歌われるプラノの独唱は、短いながらも天上から響く天使の声であるかのような存在感を持つ。〈セクエンツィア〉の「不思議なラッパ」で見られる独唱陣の歌唱旋律は各声部の性質を巧みに描き分けており、「思い出して下さい」の四重唱では流れるような旋律が折り重なり、見事な調和を生み出している。これらの独唱部分は、それだけでまるで1つの重唱作品として成立するような独立性と芸術性を持っている。つまりモーツァルトは、典礼の儀式の中で行われる

¹ 〈イントロイトゥス〉ではソプラノ独唱が合唱の合間に歌唱され、〈オッフェルトリウム〉でも“sed signifer sanctus Michael”の部分ではハイドン同様、ソロ四重唱で書いているが、それ以外では独唱と合唱の混合は見られない。

ミサ曲という枠の中にありながら、オラトリオやオペラ等のジャンルに近い視点で、独唱と合唱の性格を描き分けていたのではないだろうか。

この推論を更に推し進めているのが、両者のセクエンツィアの構成に見られる。ハイドンはセクエンツィアを1つの楽曲として書いているが、モーツァルトはテキストの節ごとに楽曲を分けて作曲している。ハイドンは節の区別を歌唱構成や曲想の変化によって行っているが、1つの大きな楽曲の流れを保持しているため、結果として典礼の形式に忠実に沿ったものとなっている。一方モーツァルトは節ごとに楽曲を独立させて作曲しており、その結果として1節に対応する曲は拡大され、節によるテキストの違いがより明確に示されることとなる。当然ながら歌詞が何度も繰り返されながら演奏されるわけだが、「セクエンツィアは1つのまとまり」という典礼的な認識は薄れ、節ごとのメッセージ性が強くなり、短い歌詞の中で様々な音楽的表現を実現しようとする意思が窺える。

これらのことから、モーツァルトは儀式としての典礼音楽というよりもむしろ、芸術作品としての《レクイエム》という意図を持っていたのではないだろうか。モーツァルト以前の作曲家たちによる宗教音楽作品の信仰対象が「神」であったとするならば、モーツァルトの《レクイエム》における信仰対象は「芸術」であると筆者は考える。そしてこのことは今日、モーツァルトの《レクイエム》が教会ではなくコンサートホールなどの場所で「演奏会」として演奏されるのに相応しい性質を備えていると言えるかもしれない。

しかしながら、そもそも宗教作品が典礼の中で演奏されるために作曲されていたという根本を私たちは忘れていないだろうか。モーツァルトの《レクイエム》が今も多くの人々に愛され、数多の演奏会で演奏されるのは大変喜ばしいことだと思うが、私たちは常に、宗教音楽の根幹にある「典礼」というものを意識していなければいけない。そのためには、モーツァルトと同時代に作曲されたハイドンの《レクイエム》が非常に有益であると筆者は考える。ハイドンの《レクイエム》は典礼の流れに忠実に従った形式であるため、それを勉強し演奏することにより、当時《レクイエム》がどのような形式で演奏されていたのか、容易に確認することが可能だからだ。逆にそういった知識や認識がなく、ただ単に芸術作品としてモーツァルトの《レクイエム》が演奏されるということは危険であると考えられる。なぜなら、それはモーツァルトの背景にあるものに全く目を向けていないからだ。仮にモーツァルトが、当時の教会の規則にがんじがらめにされた、教会のための典礼音楽としてではなく、芸術作品として《レクイエム》を作曲したかったとしても、それは「儀式としての典礼音楽」に対する彼の知識と経験があつてこそ生まれた意図であるのだから。

筆者はザルツブルク留学中に、ザルツブルク大聖堂のミサやコンサートに出演させて頂く機会を何度も得た。コンサートは出演者の立ち位置やオーケストラの配置、演奏順番など、一般的な演奏会と同じように行われるが、ミサでの演奏はコンサートとは全く異なるものであった。演奏者は通常、指揮者もオーケストラも合唱もソリストも、大聖堂の正面入口の遙か上にある「第二の舞台」に位置し、会衆の背中を高めから見下ろしながら歌う。司祭のドイツ語による進行はマイクによって我々演奏者の元へも届けられ、1つのミサ曲が続けて演奏されるのではなく、式次第に従って司祭の言葉の合間に演奏される。会衆は時に、司祭の言葉に呼応する形でドイツ語の台詞を発するが、会衆のみならず、演奏者である指揮者やオーケストラ、合唱団の一人一人までも、そのドイツ語台詞のタイミングや言葉を間違えることはない。ソプラノ・ソロが担当することの多い“*Agnus Dei*”の前には必ず、司祭の言葉をきっかけに会衆同士の握手が行われ、当然ながら演奏者たちも握手を一通りしてから“*Agnus Dei*”を演奏し始める。ミサに幾度参加しても、筆者がこの式次第に従ってドイツ語の台詞を発せられることはなかったが、このような日常的な文化が果たして日本にあるだろうか。そして、長きに渡って受け継がれてきた日常的な文化の中であったからこそ、沢山の宗教音楽が生まれ、それらは現代においても演奏され続けているのだと確信できた。

古典派の宗教音楽として、当時の宗教音楽事情を象徴する内容であるハイドンの《レクイエム》は、いわば時代の集大成とも言えるだろう。そして、「典礼音楽」としての正当性から見ればある種の「異端」とも捉えることができるモーツァルトの《レクイエム》は、次の時代への先駆けであったのではないだろうか。この事は今回両レクイエムを比較考察した結果として生まれた筆者なりの解釈であるが、これはモーツァルトとハイドンに限ったことではなく、他の時代の作曲家・作品においても同じように考えることが可能だ。

私たち演奏家は日々の演奏活動に追いかけられ、目の前にある作品にだけ目を向けがちである。しかしそれら作品単体だけを勉強するのでは、その作品の半分も理解できないのではないだろうか。同時代の作品、またその作品に影響を与えたであろう過去の作品、時にはその作品から影響を受けたであろう次世代の作品など、1つの作品を勉強する際にはその周囲 360 度に目を向けてこそ、真に理解を深められるのだと筆者は考える。それは限られた時間の中では決して容易なことではないが、作曲者が既に没した作品を演奏する時に最も有益な方法の一つであることは間違いない。そして筆者自身は今後、自分の演奏機会に際して今回行ったような研究を続けていく所存である。

参考文献

1. 和書

- アイゼン、クリフ「教会統治下のザルツブルク」 西川尚生訳、ニール・ザスロー編『西洋音楽の歴史 6—啓蒙時代の都市と音楽』(Neal Zaslaw. *Man&Music The Classical Era from the 1740s to the End of the 18th Century*. London, 1991) 樋口隆一監訳、東京：音楽之友社、1996年、190～215頁。
- 井上太郎『レクイエムの歴史—死と音楽の対話』東京：平凡社、1999年。
- 金澤正剛『キリスト教と音楽』東京：音楽之友社、2007年。
- 金澤正剛「エレミヤ哀歌」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京：講談社、1996年、第3巻 328～329頁。
- クライン、ハーマン『モーツァルトを歌うためのベルカント唱法』(Herman Klein. *The Bel Canto with particular Reference to the Singing of Mozart*. London, 1923) 川端眞由美訳、東京：株式会社シンフォニア、2010年。
- 小林緑「レクイエム」、『モーツァルト事典 DAS MOZART LEXIKON』海老澤敏、吉田泰輔監修、東京：東京書籍、1991年、48～51頁。
- ザスロー、ニール「古典派の時代と音楽と社会」 樋口隆一訳、ニール・ザスロー編『西洋音楽の歴史 6—啓蒙時代の都市と音楽』(Neal Zaslaw. *Man&Music The Classical Era from the 1740s to the End of the 18th Century*. London, 1991) 樋口隆一監訳、東京：音楽之友社、1996年、9～22頁。
- ザスロー、ニール「モーツァルトとザルツブルク時代の宗教音楽と《ミサ曲 ハ短調》K.427」(Neal Zaslaw. “Mozart’s Salzburg Sacred Music and his Mass in C Minor, K.427.”) 土田英三郎訳、『モーツァルティアーナ 海老澤敏先生古希記念論文集』東京：東京書籍、2001年、116～133頁。
- 高橋正平『レクイエム・ハンドブック』東京：ショパン、1994年。
- 戸澤史子「ミヒャエル・ハイドンのレクイエム—ウィーン古典派のレクイエム伝統をとおして」大阪芸術大学大学院芸術研究科修士論文、2007年。
- 戸澤史子「ヨハン・ミヒャエル・ハイドンの《レクイエム》MH155〈怒りの日〉におけるテキストと音楽表現」国立音楽大学大学院『音楽研究』、2009年。

- ニ、カルル・ド『モーツァルトの宗教音楽』(Carl de Nys, *La Musique Religieuse de Mozart*. Paris, 1981) 相良憲昭訳、東京：白水社、1989年。
- バウアー、ヴィルヘルム.A、オットー・エーリヒ・ドイチュ『モーツァルト書簡全集 I～VI』(*MOZART, Briefe und Aufzeichnungen 1~6*, Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel, 1962~63) 海老澤敏、高橋英郎編訳、東京：白水社、1976~2001年。
- ハーパー、ジョン『中世キリスト教の典礼と音楽』(John Harper. *The Forms and Orders of Western Liturgy*. Oxford, 1991) 佐々木勉、那須輝彦訳、東京：教文館、2010年。
- パウリー、G・ラインハート「ハイドン、ミヒャエル」中野博詞、西川尚生訳、スタンレイ・セイディー編『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社、1996年、422~425頁。
- ハンフリーズ、デイヴィッド「宗教音楽」藤本一子訳、H.C. ロビンズ・ランドン監修『モーツァルト大事典』(H.C. Robbins Landon. *The Mozart Compendium*. London, 1990) 海老澤敏監修、東京：平凡社、1996年、229~242頁。
- 日高詢子「ミハエル・ハイドン」東京芸術大学楽理科卒業論文、1960年。
- マーシャル、ロバート・L『モーツァルトは語る——ぼくの時代と音楽』(Robert Lewis Marshall. *Mozart Speaks: Views on Music, Musicians, and the World*. New York, 1991) 高橋英郎、内田文子共訳、東京：春秋社、1994年。
- ライス、ジョン・A「ヨーゼフ 2 世とレーオポルト 2 世時代のウィーン」樋口隆一訳、ニール・ザスロー編『西洋音楽の歴史 6——啓蒙時代の都市と音楽』(Neal Zaslaw. *Man&Music The Classical Era from the 1740s to the End of the 18th Century*. London, 1991) 樋口隆一監訳、東京：音楽之友社、1996年、147~189頁。
- ランドン、H.C.ロビンズ『モーツァルト大事典』(H.C.Robbins Landon. *The MOZART COMPENDIUM. A Guide to Mozart's Life and Music*. London, 1991) 海老澤敏監修、東京：平凡社、1996年。
- リーソン、N・ダニエル『モーツァルト・レクイエムの悲劇』(Daniel N. Leeson. *Opus Ultimum: the Story of the Mozart Requiem*. New York, 2004) 楠瀬佳子、江口英子訳、東京：第三書館、2007年。

2. 洋書

- Benedictus of Salesmes. *The Liber Usualis With Introduction and Rubrics in English*.
Tournai(Belgium) ; New York: Desclée Company, 1961.
- Blazin, Dwight. "Haydn, (Johann) Michael," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.11, 2nd. ed., ed. Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 271-280.
- Croll, Gerhard and Kurt Vössing. *Johann Michael Haydn. Sein Leben, Sein Schaffen, Seine Zeit*. Wien: Paul Neff Verlag/ Pabel-Moeewig Verlag Kg, 1987.
- Hintermaier, Ernst and Gerhard Walterskirchen. "Salzburg," *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil.8, Hrsg. Ludwig Finscher, Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2002, S.877-886.
- Hochradner, Thomas. "»Zwischen Höhepunkten« Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts" *Salzburger Musikgeschichte Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*. Eds., Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2005.
- Kircher, Armin "Nachwort." *J.M.Haydn-Leben, Werk und Rezeption*. Eds., Georg Johann Sinn, Joseph Otter und P. Werigand Rettensteiner. Biographische Skizze von Michael Haydn (Salzburg 1808). Faksimileausgabe, Stuttgart: Carus-Verlag, 2006.
- Pauly, G. Reinhard. "Michael Haydn's Latin proprium missae compositions." Ph.D. diss., Yale University, 1967.
- Poland, Jeffrey Thomas. "Michael Haydn's Masses and Requiem Mass Compositions." D.M.A. diss., University of Cincinnati, 1984.
- Schmid, Manfred Hermann, Petrus Eder und Gerhard Walterskirchen. "Haydn, (Johann) Michael," *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 8, Hrsg. Ludwig Finscher, Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2002, S.1095-1116.

Schmid, Manfred Hermann unter Mitarbeit von Petrus Eder OSB, “Leopold Mozart – Wolfgang Amadeus Mozart – Michael Haydn.” *Salzburger Musikgeschichte Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*. Eds., Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2005.

Sherman, Charles H. “The Masses of Johann Michael Haydn: A Critical Survey of Sources.” Ph.D. diss., University of Michigan, 1968.

Sherman, Charles H. and T. Donley Thomas. *Johann Michael Haydn (1737-1806): A Chronological Thematic Catalogue of His Works*. New York: Pendragon Press, 1993.

3、オンライン資料

Carus-Verlag online, s.v. “Johann Michael Haydn: Requiem in c,”

<http://www.carus-verlag.com/index.php3?BLink=Rezension&ArtikelID=16534&RPfad=/images-intern/medien/50/5032100/5032100r.htm>
accessed August 10, 2013.

NMA 出版物一覧 第 1 篇 : 宗教的声楽作品

http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont.php?vsep=13&gen=edition&l=1&p1=-99
accessed May 15, 2012.