

成立状況と研究史を通してみる《ミサ・ソレムニス》

藤本 一子

[本稿は、ベートーヴェン研究部門主催による《ミサ・ソレムニス》連続研究会の一環として2002年12月10日に行われた発表をもとに、内容を補充・拡大したものである。]

ミサ・ソレムニスといえばベートーヴェンのミサ曲 Op.123 をさすほど、その名称はひろく浸透している。ベートーヴェンはこの作品を普及させるためにそれまでになかった努力を払い、後年は、「私の最高傑作」(注1)「精神の最も実り豊かな所産」(注2)と自負したほどであった。しかし、作品解説については、難解さを伴うとの印象がぬぐえない。発信者と受け手のあいだにみられるこの溝は、いったい何を意味しているのだろうか。

本稿の課題は、まず、成立の周辺状況を通してベートーヴェンがこのミサ曲にこめた意図を考察し()、そこで導きだされた事項をふまえ、同時代の反応および後世の研究を通して、作品理解への手がかりを見出すこと()である。二つの問題をひとつの論考に組み込むことには、やや困難もあるだろうが、鳥瞰的な視点がえられることを願っている。

なお書簡については最新の書簡集(文献12)に収載された書簡番号を付記した。

成立状況にみる《ミサ・ソレムニス》にこめられた意図

1. 作品成立をめぐる概略

《ミサ・ソレムニス》の成立状況について、現在明らかにされていることがらを整理しておこう。

ルードルフ大公 Rudolf von Habsburg (1788-1831)が、オルミュッツ [現オウロモウツ] の大司教に就任することが1819年3月3日に公式に発表され、ベートーヴェンは支援者で作曲の弟子でもあった大公のためにミサ曲を献呈することを申し出た [書簡1292] (注3)

叙任式までに完成したのはキリエとグローリアまで。式典にはベートーヴェンの前に大公に作曲を教えていたアントン・タイバー Anton Tyber もしくはフンメル Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) のミサ曲が用いられた。

ミサ曲の作曲は以後も休みなく続けられ、2年半後に完成する。

完成のめどがたった頃、ベートーヴェンはラテン語の下にドイツ語の歌詞をつけて出版することを申し出た [1821年3月14日ジムロック宛て書簡1429]。歌詞作者として『ウィーン一般音楽新聞』で評論の筆をとっていたカンネ Friedrich August Kanne (1778-1833) が候補にあげられるが、依頼が行われたかどうかは不明である。ちなみにカンネは、《第9》交響曲が出版された折、標題的な解釈を記したことで知られる。

ベートーヴェンは楽譜刊行に先立ち、筆写譜を予約販売することを計画。諸国の王侯および著名な音楽団体に手紙でこれを売り込む。そこに「このミサ曲はオラトリオとして用いることができます」としたためた。

ミサ曲がとりわけ慈善演奏会 Wohltätigkeitkonzert で演奏されることを希望し、「オラトリオ」としても演奏可能であることを関係者に推奨。このことはゲーテやツェルターへの手紙から明らかである [1823年2月8日ゲーテ宛て書簡 1562、また同日ツェルター宛て書簡 1563]

全曲初演は1824年4月7日、サンクト・ペテルブルク（ロシア）のフィルハーモニー協会慈善演奏会。筆写譜を購入していたロシアのガリツィン侯爵の主催によるもの。ちなみに侯爵はのちに弦楽四重奏曲を依頼する熱烈なベートーヴェン・ファンだった。この演奏会の告知・ポスターには「オラトリオ」と記載された(注4)。

ウィーン初演は1824年5月7日ケルトナートーア劇場。キリエ、クレード、アニュス・デイの3章が、《献堂式序曲》Op.124、《第9交響曲》Op.125とともにベートーヴェン自身の総指揮によって演奏された。ポスターには「讃歌 Hymnen」と記され、ラテン語で上演されたとみられている。

教会の典礼における初演は1830年6月29日北ボヘミアのヴァルンドルフのカトリック教会。最近の研究では、これより以前1824年秋頃、ボヘミアの別の教会で演奏された可能性も浮上している(文献39)。

初版は1827年春にマインツのショット社から。オーストリア大公・オルミュツ大司教ルードルフに献呈された。

以上がすでに認定されている基本情報である。これらにいくつかの情報を補足し、同時進行で作曲されていた交響曲（のちの《第9》）に関する事項も若干、組みこんで作成したのが次ページの略見取り図である。以下、この見取り図を辿りながら問題点を検証しつつ、ベートーヴェンがこのミサ曲をどのようなものとして発信しようとしていたか、考察してみよう。

2. 1809年以降、温められていたミサ曲

ベートーヴェンは1807年に、エステルハーゼ侯爵夫人のために《ミサ曲》（ハ長調 Op.86）を作曲した。このミサ曲は、おそらく伝統的なハイドンのミサ曲からかけ離れていたために侯爵の不況をかった。その後、間もなくベートーヴェンは2番目のミサ曲を構想している。そこでは、「古い教会調」を用いた「真の教会音楽」が念頭におかれていた（見取り図1809年）。さらに1813年の日記から、ミサ曲作曲のために言葉の朗読などさまざまな勉強をしていたことも判明している。「Eleison はギリシャ語でどのように発音すべきか？ E-le-sion が正しい」（文献10）。すなわちベートーヴェンは、のちに《ミサ・ソレムニス》と呼ばれる作品に着手する以前に、古い教会調をとりいれた2番目のミサ曲を作曲しようとしていたのだが、それはこの時期、文学者で評論家 E.T.A. ホフマンらが提唱していた「古い教会音楽のスタイル」に、ある程度、触発されていたのであろう（後述：4. 1810-30年頃のウィーンの教会音楽）。

成立に関する略見取り図 (斜体は第9交響曲関連)

- 1807 ミサ曲第1番 Op86 エステルハージ侯爵家用に作曲
- 1809 古い教会調では敬虔さが神的。神よいつか私にも実現させて下さい(メモ)
- 1815 楽友協会からオラトリオ委嘱
- 1816 *ロンドンから2つの交響曲依頼*
- 1817-1818 *第1・第4楽章*
- 1818 「真の教会音楽を書くには修道僧コラル通読が必要」(日記)
- 1818.3-4 Adagio.Cantique 敬虔な歌。古い調で
- 1819.1 *ロンドンに新交響曲を持参すると約束。[書簡 1285]*
- 1819.3.3 大公に祝賀ミサ曲を献呈の意思表示[1292]
- 1819.4or5 キリエ、グロリア、クレードのスケッチ。サンクトゥスからアニュス・デイへの構想。
- 1819.5 キリエ完成
- 1819.12 「ミサ作曲中にどんな観念を抱いていましたか」(会話帳) グロリア特に
フーガ、クレード
- 1820.3.9 大公の叙任式(タイバーもしくはフンメルのみサ曲)
- 1820 夏 クレード特にフーガ。ベネディクトゥス
- 1820.11-1821.7 ベネディクトゥス、サンクトゥス、アニュスデイ、ドーナ、クレード
- 1821 夏 クレード、アニュス特にドーナのティンパニ
- 1822 年4-8 サンクトゥス、ベネディクトゥス、アニュスのドーナ。クレード推敲
- 1822 スコア完成
- 1822 *主題、歓喜によず、スケルツォ主題、全4楽章の構想、5楽章構想*
- 1822.12 予約を募る手紙発送開始
- 1823.2-3 頃 本格的な作曲開始
- 1823 年3.19 大公にミサ曲の楽譜献呈
- 1823 「このミサ曲では無伴奏の箇所[そして甦り]もある。この様式こそ唯一の正しい教会様式」[ツェルター宛ての書簡 1621]
- 1822 ショット社に楽譜送付
- 1823.10-12 *第3・第4楽章 会話帳に歓喜主題(Heft47:38r)*
- 1824.1 楽友協会に作曲を約束していたオラトリオの代替としてミサ曲上演を構想
- 1824 出版準備
- 1823.12-1824.1 *第4楽章*
- 1824.4.7 受難週前水曜日サンクト・ペテルブルク「オラトリオ」として初演
- 1824.5.7 《3つの讃歌》としてキリエ・クレード・アニュス・デイ初演(ケルトナートーア劇場)
- 1824.5. 再演(大レドゥーテンザール)
- 1824.9.16 「大ミサの作曲で第1に意図したことは歌い手と聴衆に宗教的な感情を呼び覚まし持続させること」[書簡 1876]
- 1824 第3ミサのスケッチ? 嬰八短調
- 1825 *第10交響曲?*

やがて 1815 年頃、楽友協会からオラトリオを委嘱される。そして 1818 年頃にはミサ曲またはオラトリオのために、古いスタイルで敬虔な歌を作曲する計画を温めていた（「本当の教会音楽を書くためには、修道僧たちのすべてのグレゴリオ聖歌などに目を通せ。そしてまた、すべてのキリスト教カトリックの詩篇と讃歌全般の最も完璧な韻律にそった最も正確な翻訳で詞節を調べること。」日記：文献 10）。彼はカンネ、ペーターズ、J・チェルニーといった友人の助けを得、またルードルフ大公とロブコヴィツ侯爵の図書室を利用しながら、グレゴリオ聖歌からパレストリーナ、ヘンデル、バッハ父子にいたる教会音楽を勉強し、ラテン語の韻律を学ぶ。

このようにみると、おそらく 1815 - 18 年頃、ベートーヴェンの中では、漠然としてではあれ、ミサ曲とオラトリオの 2 本構想があったと推察される。

大公の大司教就任の報が舞い込むのは 1819 年。好機をえたベートーヴェンは全力を注ぐが、ここにはオルミュツの楽長職への期待があった。叙任式に間にあわないが、それにもかかわらず、ベートーヴェンは引き続き 2 年半をかけてミサ曲を完成させる。この背後には、楽友協会から委嘱されていたオラトリオが念頭にあったと思われる。すなわちこの時点で、オラトリオと兼用され得る、1 曲の新しいスタイルのミサ曲の構想が、芽生えていた可能性がある。

完成が見えてきた頃、ベートーヴェンは、刊行前に貴族諸侯に筆写楽譜を予約販売するという、ミサ曲としては異例の方法をとり、「オラトリオとして演奏可能です」と宣伝する。また楽譜刊行にあたって貴族や音楽家から予約を募ったこともミサ曲としては異例だった。これらもまた、伝統的なミサ曲から踏み出そうとの考えがあったからにほかならない。1823 年のツェルター宛ての手紙にみられるように、ベートーヴェンは古い教会音楽様式、すなわちアカペラ様式の楽曲こそが真の教会音楽であると考え、新作のミサ曲はそのこともみたと述べる [1823.3.25]

作曲過程において見逃すことができないのが交響曲（のちの《第 9》）との関連だろう。ベートーヴェンは 1816 年ロンドンから交響曲 2 曲の依頼をうけてこれに着手していたが、途中で大司教のためのミサ曲を優先させる。興味深いのは、交響曲のある楽章に「古い敬虔な歌」を構想する時期（1818 年）が、ミサ曲（あるいはオラトリオ）のためにグレゴリオ聖歌を研究していた時期と重なることである。この事実から、少なくともある時期ベートーヴェンにおいては、「ミサ曲」、「オラトリオ」、「声楽付の交響曲楽章」の 3 つの音楽イメージが、“宗教的なテキスト”という共通項をもちながら時間的に近接していたことが推測される。《ミサ》完成にむけてめどがついた頃、《第 9》第 4 楽章の歌詞が「歓喜によす」に決定されていることも、不思議な符合を感じさせる。

3 . 検証：ウィーン初演と検閲事情

当初、初演はアン・デア・ウィーン劇場に予定されていたが、ヴァイオリン奏者クレメントがシュパンツィクにコンサートマスターを譲らなかったために、ケルトナートーア劇場に移された。このとき全 5 章のうち、3 章（キリエ、クレード、アニユス・デイ）が抜粋され、献堂式序曲および第 9 交響曲といっしょに演奏された。では、なぜミサ曲が交響曲と一緒に上演されたのだろうか。またなぜ全章ではなく抜粋されたのだろうか。この 2 点について、背景を検証していこう。

ウィーンではオペラが上演されない季節（待降節などキリスト教徒が厳粛に過ごす時期）に、主として芸術家協会 Tonkünstlersocietät 主催の「慈善演奏会」が開催され、オラトリオを単独で、あるいは交響曲と組み合わせて上演する習慣があった。このことは宮廷レドゥーテンザールのほか、アン・デア・ウィーン劇場（1801年設立）、コンセール・スピリチュエル（1819年頃以降：交響曲をミサ楽章やオラトリオと一緒に演奏しようとの理念で設立）、楽友協会（1812年設立）においても同様だった。ベートーヴェンの宗教作品も、この習慣のなかで初演されてきた。すなわち、《オリーヴ山のキリスト》は4月5日受難週にアン・デア・ウィーン劇場で交響曲第1・2番、ピアノ協奏曲第3番とともに初演。ミサ曲第1番八長調は12月22日待降節にアン・デア・ウィーン劇場で交響曲第5・6番、アリア《不実な人》と同時に抜粋上演された。新作のミサ曲は、元来4月にアン・デア・ウィーン劇場で行われる予定だったから、この流れを踏襲していたと考えられる。

さてミサ曲が抜粋上演されたのは、演奏時間の長さによるものだけではなく、当時のウィーンでは教会音楽を、教会以外の場所でそのままの形態で上演することが禁じられていたのである。ウィーンの検閲が厳しいことは知られているが、メッテルニヒ外相が関与していた時期、とりわけウィーン会議（1814-15年）前後は取り締まりが強化され、例えば1812年にシュポアのオラトリオ「最後の審判」が上演されたときには、プログラムと台本にイエスとマリアの名前が印刷されることが許可されなかった。オーストリア内務省の火災によって検閲報告書類が焼失した現在、もはや検閲の詳細に関する情報を確認することはできないが、《ミサ・ソレムニス》に関しては、幸運にもベートーヴェンの会話帳から事情の一端を知ることができる。これを手がかりに当時の検閲の状況を推察してみよう。

ベートーヴェンの会話帳からは、《ミサ・ソレムニス》をめぐる数多くの記述が確認されるが、そのうちから、この作品の性格を知るために重要であると思われるメモ、および、検閲に関するメモを抜粋したい。

「通常の教会音楽はほとんどオペラ音楽に堕してしまった」（1819年） 「キリエの前奏。オルガニストによって強くそれから次第に弱く」（1819年3月） 「あなたのミサ曲は最も偉大な作品のひとつです。どんな宮廷も喜んで所有したいでしょう。ですからこの方法はいいと思います。」（1823年1月） 「このミサ曲は傑作です。私はめったにミサ曲は聴きませんが、これは聴きます。」「モーツァルトのレクイエム、ヘンデルのオラトリオはいつもコンサート・ホールで上演されています。」「どんな風に交響曲といっしょに？」「4月末か4月はじめにアカデミーで上演されるはず」「当局からのお達しは？」ベートーヴェン「ミサに関してはすべての大使宛てに」「招待状がつくられています」「予約出版はよい方法です」（1823年2月） 「もうすぐあなたの新しいミサ曲がきけるのですね」（1823年3月） 「交響曲とミサ曲が予約出版されます」（1823年12月・1824年1月）「私たちはキリエではじめ、それからクレード、そのあとサンクトゥスです」シュパンツィク「キリエは合唱も歌うのか独唱だけか」（1824年3月） シュパンツィク「昨日、誰かが注意してくれましたよ。クレードとアニュスを劇場ポスターに乗せるのは、検閲当局が許さ

ないだろうって。」(1824年4月上旬) 「讃歌。讃歌」シンドラー「フォーゲルが言っています。そこに聖書の題材をいれるのは、どんな場合だって許されないだろうって。」(1824年4月上旬) 「うまくいかないときは、オラトリオと呼んでいます」「皇帝は宮廷政府に申し渡したはずです、ゼードルニツキ(1817-1848年に警察検閲局長)がいなくなれば、検閲については状況が改善されるだろうと。政府は検閲が厳しすぎるので困っています。」 「ミサはこの冬にまだ簡単にオラトリオとしてロンドンで上演することができます」(1825年1月) 「彼はオラトリオの楽譜をみたがっています」(1825年1月) シンドラー「ほかにありません。私はショットに賛成です。考慮の余地はありませんよ。ミサが1000フローリン、交響曲が600フローリン(1825年1月) 甥「グローリアが終わったあとに、まだ続きますね。グローリア・インネクシエルシスと。それは普通のことでありませんね。」(1825年6-7月) シンドラー「シュトックハウゼン(1792-1868)のミサが慈善演奏会で禁止されたので、ドイツ語のテキストでおきかえた。」「2年前にはザイフリートがミサ曲を演奏したのに。」 シンドラー「昨日は恐ろしくて静かにしていました。ミサが禁止されるのではないかと、だって大司教が反対していると誰かがきいてきたから」 シュバンツィク「(作品の)名前はアカデミーには出ていませんが、町中がこの作品が何からとられているのか知っています」

これらの会話から、新作のミサ曲が偉大な作品として期待されていたこと、シンドラーはじめ友人たちが、当局から横槍が入ることを危惧していたことがうかがわれる。

こうして初演まじかの4月10日、ベートーヴェンは宮廷検閲局サルトリ宛に申請を行う。

「いくつかの教会作品をアカデミーで演奏することについて、検閲当局から困難なことがおきるだろうと聞きましたので・・・3つのミサ楽章だけ それも聖歌というタイトルで上演されます・・・急ぎご許可を願います・・・」[1824年4月10日：書簡1810]

しかし当局はなぜ演奏会場でのミサ曲演奏を禁じたのだろうか。検閲当局は、イエスの名前を台本のせたり、イエスがオラトリオに登場することを禁じ、また教会の礼拝で歌われるべきミサ曲が演奏会場において礼拝と同形態で演奏されることを禁じていた。理由は2つ考えられる。ひとつは、教会の勢力を制限しようとしたヨーゼフ主義的な立場から教会に圧力を加えるための検閲であるとの見方。もうひとつはまったく逆に、教会音楽の神聖さを保守しようとする検閲との見方である。可能性としてはいずれも考えられるが、この点について考察をすすめる前に、当時の音楽状況を確認しておこう。

4. 1810年 1830年ごろのウィーンの宗教音楽

啓蒙主義を推進したことで名高い皇帝ヨーゼフ2世は約2000もの数の修道院を解散させるなど過激な教会改革を行い(1781年頃ピーク)、それ以来、教会と皇帝は厳しい関係にあった。しかしこの改革は性急のゆえに現実と折り合わず1788年には転機を迎え、ハンガリーでは寛容勅令と小教区制を除いてヨーゼフが制定したすべての法律と条例が撤回されることになった。やがてレーポルト2世(在位

1790-1792)をへてフランツ2世の治世(在位1792-1835)になると状況は緩和されてゆく。制限されていた宗教行事、四旬節はじめの説教、巡礼が許され、司教権限が返還。あらたに中央機構宮廷委員会が設置され、皇帝は名目上の任命権をもつものの、新司教はローマに赴いて認証をとった。画期的出来事は、ウィーン会議の年に「神聖同盟」(1814年)が締結されたことである。これは宗教的な観点からいえば、ロシア(ロシア正教) オーストリア(カトリック) プロイセン(プロテスタント)が教派をこえて一つのキリスト教ヨーロッパを目指そうとの、いわばエキュメニカルなる理想の提唱を意味した。ついで1819年には皇帝がローマを訪問し、緊張はとけてゆく。帝位と祭壇との同盟であった(文献2)。こうしてみれば前述の検閲は、当局が教会側に配慮した「保護」検閲であったとみることができらる。

この時代を音楽の観点から考察してみよう。1802年、ヨーゼフ時代に廃止されていたイエズス会学校の跡に「コンヴィクト」(市立寄宿神学校)が開設(ここにはシューベルトが1808年から1813年まで過ごした)。復古的な教会音楽が推奨され、古い巨匠の音楽が理念としてかけられていた。この理念は、ヘルダーHerder、クロプシュトック Klopstock、ティーク Tieck、ヴァッケンローダー Wackenroder、ゲーテ Goethe、ネーグリー Nögeri らの文学的な議論を通して、多声および和声的なア・カペラ楽曲の理想へと進んだ。著述家や音楽家はイタリアに旅し、再発見されたパレストリーナ Plestrina、アレグリー Aregri、ベネヴォリ Benevolli の作品を出版し、演奏した。ライヒャルトによる「パレストリーナのグロリア」公刊、E T A ホフマン「新旧教会音楽論」1814年、エット「アレグリーのミセレレ演奏」1816年、ティボー「音楽の純粋性について」1824年、キーゼヴェッター「ネーデルラント楽派の紹介」1826年、バイーニ「パレストリーナ伝」1828年と続き、古い教会音楽を学ぶ機関がヨーロッパに設立されていった(文献6)。

以上から理解されるように、この時代は表面的には復古的な教会音楽が流行していたように思われるものの、歴史的脈絡をふまえるならば、古い音楽は古典派のキリスト教音楽を超える新しい教会音楽様式として登場してきたと捉えられるのである。古い教会音楽がコンサート会場で演奏される状況はこうして整えられていった。

ベートーヴェンがウィーンに定住した1792年は、おりしもフランツ戴冠の年であった。ベートーヴェンのウィーン時代は、今ここに述べたフランツの時代に、そのまま重なっている。

5. 「オラトリオ」として：宗教の新時代にむけての意識

ベートーヴェンがミサ曲初演に際して演奏会で用いた名称《讃歌》は、検閲をパスするための暫定的なものに過ぎず、彼は作品の完成が近づくとつれ、この作品を、「オラトリオ」として多方面に働きかける。次にこの点について考察してみよう。

「私はひと頃から3つの別の大作のことを考えています。…すなわち2つの交響曲…それにオラトリオです。」[口ホリツのベートーヴェン会見記1822年7月]

「ミサ曲を作曲しました。まだ出版されていません。50クロイツです・・・このミサはオラトリオ

としても演奏することができます」[ゲーテへの手紙 1823年2月8日 書簡 1562]

「大ミサ曲を作曲しました。これはオラトリオとしても演奏可能です(貧しい人たちのためのよき慣習で)」[ツェルターへの手紙 1823年2月8日: 書簡 1563]

ロンドン演奏旅行にミサ曲を持参する計画をたてた折りにも、これを「オラトリオ」として上演する予定だった。[1823年2月25日リースとニートへの手紙: 書簡 1580・1581]

「ミサがオラトリオとして上演され、来る夏にも新作のオラトリオを書けば一年以内に同地で沢山収入を得て、立派な領地と家を購入することができるだろう」(弟ヨーハン)

そして印刷譜刊行の見通しがついた頃、筆写譜を発売する計画をたて、自ら丁重かつ意欲的に案内状を出す。そしてそこには「オラトリオとしても演奏できます」と記される。(注5)

これらの記録から、ベートーヴェンがこのミサ曲を「オラトリオ」として発信しようとしたことは間違いない。ここで、名称の変更だけで「オラトリオ」として通用したのかといった疑問がわくのだが、ベートーヴェン(および当時の人々)にとってこのことはさほど重要ではなかったらしい。またこの点に言及している記録もこれまでのところ見出せない。ともあれ当時各地に設立されていた合唱協会を通じて広範な購買層を開拓し確保するためには、「オラトリオ」の方が適切であった。それにウィーン楽友協会から委嘱されていたオラトリオ(ヨーゼフ・ベルンハルトの「十字架の勝利」)に対してすでに報酬が支払われていたから、新作のミサ曲をオラトリオとして上演できれば好都合だった[1824年1月23日に楽友協会副会長キーゼヴェッター宛て書簡 1773]

初版譜が刊行されるのはこのあと、1827年である。初版には予約者の名前が刷り込まれた。ただし初版譜表紙には「オラトリオ」の記載はなく、表紙前ページに、大きく《ミサ・ソレムニス》と出された。以後、ミサ曲 Op.123 はこの通称のもとに浸透していった。

ベートーヴェンは故郷ボンにおいて急進的な啓蒙主義の洗礼をうけていた。革命を信奉する歴史学者オイロギウス・シュナイダーの講義をうけ、自由をたたえるシラーの詩をあたためていたことが知られている。彼の自由思想はウィーン定住後も保たれ、その信仰は自然を支配する絶対者への帰依であったと理解されている。いわばベートーヴェンの教会音楽観は、自由主義的なものであった。かたわらウィーンのカトリック教会は、ヨーゼフ主義時代には国教会的に傾くものの、フランツの時代、とくウィーン会議の年には、エキュメニカルなキリスト教一致のヨーロッパを謳った。この動向にベートーヴェンが敏感でないわけではない。宗教の新時代にむけて、強い意欲とともに、新作のミサ曲を「オラトリオ」として発信したと推察されるのである。

6. 没後の上演

最近の調査研究によれば、サンクト・ペテルブルクにおける全曲初演と同年に、ボヘミアにおいて典礼初演がなされた可能性が報告されているので、紹介しておこう。ボヘミア各地にはかなりの数の筆写楽譜と演奏記録が現存しているが、ブリュンの聖ヤコブ教会には1824年作成の演奏筆写譜が現存する

(レオポルト・テントゥル Leopold Töndl 1824 年 3 月 19 日)。この楽譜が礼拝に用いられたとすれば、サンクト・ペテルブルク初演と同時期に、別の場所で、しかも典礼初演がされたことになる。

このミサ曲は印刷譜の刊行後、急速に広まるが、1840 年代に音楽祭で演奏されてのちは一層普及し、数章のみの抜粋演奏もさかんに行われていた。ロマン派の作曲家 R. シューマンもこの時期に抜粋演奏を聴き、自らの演奏会で同様の形で演奏させている。

同時代の反応と後世の研究

以上、検証してきたように、《ミサ・ソレムニス》は新時代の自由な教会音楽として送り出された。だが多くの人に共鳴をもとめたベートーヴェンの意図にもかかわらず、作品解釈は困難であった。以下、当時の批評と研究史を通してその問題性を考察し、作品理解への手がかりを探りたい。

1. 初演と初版譜に対する批評、これに続く批評

最初期の批評には、とまどいと高い評価とが混在している。

初演評：Allgemeine Musikalische Zeitung 1824,7 (文献 14)

一言でいうなら、捉えにくいと受け止められた。「クレードの作曲方法は異例で独創的。調性もテンポも頻繁すぎるほど変化し、ほとんど捉えることができない。- アニウス・デイは不安げな憂愁と深い悲しみ。4 本のヴァルトホルンの一風変わった使いかたが独特の効果をもたらしている。ソプラノ (アルト) 独唱の自由なレチタティーヴォから合唱の「憐れみたまえ」は何を意図するのか。...全体がもっと簡潔であればよかったのだが...。」

初版評 (フレリヒ): Caecilia 1828,9 (文献 15)

「教会の祝典に捧げることはベートーヴェンの意図したところではないだろう。さもなくば、各部分がこれほど拡大しなかつただろうし、教会様式の境界を越えて強力な効果によって交響曲か劇音楽の領域に踏みこんでいるような箇所はなかつただろう。巨匠はあらゆる枠組と縁を切り...時代と場所から離れて作曲したに違いない...このミサ曲はコンサート会場へ、またジャンルからいえばオラトリオに入りたがっていて...教会に適していない。」ここでは教会的かどうか論じられている。

そのほか、ザイフリート (研究者・批評家) は「規模とメッセージの両面において規範を逸脱している」と批判 (Caecilia 1828,9 文献 17)。ロホリツ (批評家) も「私はしばしばこの作品を通して考察したが、その度に驚きの目でみつめ、曇った気持ちで元に戻す」(『Für Freunde der Tonkunst』BdIV, 1832 年 文献 18) と共感にはほど遠い。

一方で、例えば、クレードの大規模なフーガに対して、ローベ (1824 年 5 月 7 日演奏会評: Allgemeine Musikalische Zeitung 1824 文献 31)、ブレンデル (Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, Leipzig 1852, S401 文献 31) が新しい独創性とみなすなど肯定的な見方もあるが、しかし、レルシュタープ (批評家) は「(このミサ曲は) それぞれの規範を頑固にあざけり拒みつつ各々の手段を力づくで用いている」と挑戦的ですからある (『Für Freunde der Tonkunst』4. Bd. Leipzig 1868 年 文献 31)。

時代を進めよう。19世紀後半において特筆すべきはヴァーグナーRichard Wagner(1813-1883)の論評であろう(文献:19)。ヴァーグナーはこのミサ曲の偉大な相貌を認識しつつも、独自の見解からこれを、教会音楽としてではなく、交響曲様式で書かれた大作のひとつとみなす。「かの偉大なミサ・ソレムニスにおいて、われわれは最も純正なベートーヴェンの精神をもつ純交響曲的な作品を見出すのである。歌声はこの作品ではまったく人間的楽器というような意味でとりあつかわれているが、そういう意味こそ、ショーペンハウアーがきわめて正当にも歌声に対してもっぱら認めようとしたものであった。・・・歌声につけられた歌詞は、たまたまこれらの偉大な教会音楽作品においては、概念的意味にしたがって解釈されるものではなく、音楽的藝術作品の意味においてひたすら歌唱用の素材としての役目をはたすものであり・・・」その解釈は偏ってはいるものの、作品の偉大さをはじめて正面から見据えたものとして記念碑的でもある。

これに対してベートーヴェン研究者ノールによる「ほとんど混乱ととり違え」(『Beethovens Leben』 BdIII,1877年)という記述は、ただただ作品の難解さの前に退いているようにみえる。(文献20)

19世紀はベートーヴェンとその音楽全般が聖化されていった時代であった。しかし、《ミサ・ソレムニス》に関するかぎり、それほど単純ではない。このミサ曲を従来の耳慣れた教会音楽の規範で捉えることができず、交響曲に隣接した作品とみなすか、あるいは独自の基準を見出すこともできず、総じてアクティブな解釈の道を見出すことができないように思われる。

ただし、すでに20世紀への学術的な基盤も開拓された。ノッテボーム(1817-1882)はスケッチ研究を本格的に展開し、後世のミサ・ソレムニス研究に多大な貢献を示した。作品成立のプロセス、随所にみられるベートーヴェンのメモ、「第3ミサ」のスケッチ、などが明らかにされた。またスケッチ研究を通して同時期の別の作品との関連、すなわち苦悩にみちた「ドーナ」がOp.110に反映しているなど、様式研究への貢献も大きく、20世紀前半の研究を支えることになる(文献7,8)。

2. 20世紀

20世紀の研究史をひもとくと、《ミサ・ソレムニス》をめぐる取り組みに段階的な流れがあることに気付かされる。あえて分けるなら、第1段階「英雄的な魂の所産・偉大な精神の財宝」、第2段階「反駁する諸相への対峙」、第3段階「内奥の書法原理の探求」といえるだろうか。一連の流れは、あたかもベートーヴェン受容全般の動向と軌を一にしているようにみえるが、しかしながらこの作品の場合、この流れは第4段階「超越」へと止揚(または回避)される。

以下、事例を確認していこう。

パウル・ベッカー：英雄的魂の表現としてのミサ・ソレムニス 1912年(文献21)

ベッカーはヴァーグナー同様この作品の交響曲様式に瞠目するが、その姿勢は「中期の英雄様式」に対するかのようなものである。「神のような英雄の交響曲」「神のような英雄は、人間たちに対して情熱の最後の外的な成果として天上的な荘厳さという最高の贈り物を約束する。それは永遠に続く生命である。」

ロマン・ロラン：偉大な魂の宝：平和に対する苦悩にみちた呼びかけ 1939年（文献22）

作品に内在する諸相の意味を、はじめて真剣に探ろうとしたのがロマン・ロランである。スケッチ研究と様式的・美的考察を総合しようとの学的態度も彼によって始まった。このミサ曲が包摂する精神性とその深奥への探求が、ここに開始されたといつてよい。ロランにとってこの作品は「この上なく計算を絶した精神の財宝の一つ。偉大な魂のもっとも深いものを絶対の誠実さとともに託している」。作品の中核であるクレードとアニユス・デイについて彼はこう語る。「クレードはミサの魂であり、存在理由と統一とをなす。ベートーヴェンの場合、和声の連続ひとつ、和音のひとつたりとも、内面の意味をもたないものはない。しかしこれは典礼のクレードではなく、一個の人間と一時代のクレードである」と。しかしまた、「ベートーヴェンによるアーメンは聖なるエロイカ *Divine Eroica* の究極の神秘」と述べ、アーメンに「レオノーレ」の「きたれ希望よ」に類似した旋律が含まれることを指摘。しかし単純でないのはアニユスである。ここでロランはスケッチを動員して解釈をすすめる。「内と外に対する祈念」とベートーヴェンが記した箇所は、スケッチには「*Stärker der Gesinnung des innern Friedens über alles....Sieg!*一層強いのは、すべての上にある平和の思い・勝利！」、「ドーナは内と外との平和をあらわす *Dona nobis pacem* darstellend den innern u. äussern Frieden「願い、願い！ *Bitte...Bitte..!*」と示されているのだ。だが終結部分にはとまどいをみせる。「最後のドーナは中絶のまま終わっている」。彼はスケッチを通して全体の解釈を試みるが、ミサ曲は始まりのときよりも、いっそう惑乱のうちに終わる、と述べざるをえない。むしろ終結部分の謎が大きくクローズアップされた。

世紀後半には、作品の本質への問いかけが行われ、作曲原理が探求されるようになる。この時期になると資料研究も進展し、スケッチ研究が重要な材料を提供する。

ゲオルギアーデス：行為する音楽として現前するミサ曲 1954年（文献24）

ゲオルギアーデスはミサ曲を音楽言語という観点から考察することによって研究史に里程標を残した。彼はウィーン古典派の音楽を現実的な行為と捉えるが、とりわけベートーヴェンはテキストを現在の行為として作曲していると指摘。ベートーヴェンにあっては人間そのものが行為者として捉えられていると述べる。注目されるのはクレードである。ここでは信仰が人間の自由な決断行為を通じて肯定され、キリストが人となる出来事が中心におかれる。ベートーヴェンは「*Et incarnatus est* と *et homo factus est*」を厳然と切り離し、神秘の出来事と人間界との対比と一体性が音楽によって明示されるのである。アニユスにおけるティンパニによる戦争のエピソードでは、*miserere* と *dona* が、切迫して出現。「内と外の平和」という記述も、言葉を現在の出来事としてとらえている結果とみなす。なぜなら言葉は自我が外界に接するその箇所において成立するからである。ゲオルギアーデスによってこのミサ曲はその本質に光りがあてられた。ただしこのように鋭い視点でこの作品を照射したゲオルギアーデスも、それを支える内部構造の複雑さには対応しきれない部分を残す。

アドルノ：「異化された大作」1957年（文献25）

20世紀の数多い研究のなかで、最も鮮明に問題を突きつけたのがアドルノだった。彼が《ミサ・ソレ

ムニス》について述べた言葉「異化された大作」は、のちにこの作品を語るときに必ず引用されるほど有名になった。以下、テキスト5「異化された大作 ミサソレムニスについて」から要点を紹介したい。「最大の名声を享受し、レパートリーの一つとして不動の地位を占めていながら、その実、謎めいた理解しがたい作品でありつづけているような作品がある。こうした作品は、なにを内に隠し持っているにせよ、なぜ世間が称賛するのか、その原因については知る手がかりを一切与えない。そうした作品を挙げるとするならば、ベートーヴェンの《荘厳ミサ曲》をにおいて、それに勝るものは他にない。この曲について真剣に語ることは、とりもなおさずこの曲を異化することにほかならない。」そして「教会様式は根本において、ベートーヴェンの動的で弁証法的な本質を排除するものにほかならない。」と述べる。

アドルノによれば《ミサ・ソレムニス》の特質は次のように示される。

1. 把握できるような主題がなく、そのため展開部も存在しない。
2. 音楽全体はデユナーミクを欠く平面。ただし前古典派的な平面ではない。
3. ポリフォニー的だが本質的にポリフォニーでない。旋律的でもない。無頓着な様式。
4. ソナタと対立。ただし“教会的で伝統的なもの”として対立しているわけではない。
5. 間接的で回避的。ただし回避することを通して指示的。
6. 教会音楽との屈折した「様式化された」関係。第8交響曲とそれ以前の交響曲との関係のような。バッハ的なものの、すなわち真に対位法的であるものによる影響が完全に欠如。
7. クレード（おそらくこの作品の中心をなすもの）では、感情の爆発にもかかわらず、間接的、抑えられたところ、超然としたところがみられる。もっと奇妙なのはアニユス・デイ

彼は多くの研究者が遠回しに述べてきた疑問を真っ向から投げかける。《ミサ・ソレムニス》にとって決定的なことは、「おそらく発展原理が、それがどのようなものであれ、断念させられていることであろう」と。アドルノは問題の所在をあげていくのだが、彼自身が認めているように、解明への手がかりをえることはできないままである。その原因は、「中期ベートーヴェン」様式を規範に論じようとするところにあるように思われる。この限りにおいてアドルノは、世紀前半のベートーヴェン観に立っているともしえる。だが彼の洞察あふれる問いが投げかけた波紋は大きく、意味深い。彼の問いはベートーヴェン後期様式への問いといってもよいだろう。

クルーゼン：聴衆の期待にそぐわない新規の様式 1970年（文献27）

20世紀後半には社会的考察にも関心が向けられる。クルーゼンは、ベートーヴェンこそ初期の企業的協会における需要を喚起する最初の組織的な試みを行ったと指摘する。この作品にあっては伝統的な様式手段と主観的な表現要素の結合が行われるが、これは新しい非習慣的な様式にむけての内部発生的な力と外部発生的な力の融合から生まれたものであり、それまでのベートーヴェンの作品から特徴づけられていた聴き手の期待にそぐわないものだった。クルーゼンによればそれゆえに「ベートーヴェンを聴こうとする多くの聴衆が、この作品に対して違和感をいだく」という。

ソロモン：科学と宗教との相克、19世紀の神学的問いと疑いを予告する音楽 1977年（文献29）

卓抜した心理学的解釈によって、それまでの作品理解にない観点を導入したのがソロモンである。彼

は《ミサ・ソレムニス》においてもほかの研究者にはみられない鋭い視線で本質をみすえている。ソロモンによれば、ベートーヴェンの本質はたえざる革新的な挑戦である。この観点で注目されるのが、このミサ曲が「古風な様式と新しい様式の融合物であり」「どの作品よりも古い伝統に深く根ざしながら、ソナタ形式から生まれた交響曲という技法の力強い動きと壮大さを維持している」ことである。しかし歴史的に重要な大部分は、次の2点にある。一般にうけいれられてきた形式・語法を普遍的なモデルとすることを拒むこと。世俗的な要素を典礼音楽に注入して音楽表現の幅を広げ、新しい連合的な意味を生じさせようとする。

こうしてベートーヴェンは、位階性と結びついた形式、封建性と結びついた形式の至福を拒むのである。そしてミサ曲という一般的な形式に、活性のある探求的要素を導入した。そのために懐古趣味 ドリア旋法・ミクソリディア旋法・ヘンデルのメサイアからの引用などを意識して使い、古い典礼様式に由来する方法も用いている。ところが、これらの語法は古典派様式や典礼音楽が定めた限界をこえた脈絡を獲得し、音楽表現をあらたに拡大することになった。こういった手法や「軍隊」と「牧歌」の劇的対比手法は、ともに音楽的な伝達手段のための直截的方法である。ソロモンは、これらが音楽における表意文字の働きをして、作品の全体構図を聴くものに容易に理解させるという。彼によれば、ベートーヴェンがここで示した信仰表明は 19 世紀の神学的問いを含むものである。

キンダーマン：ミサ・ソレムニスにおける象徴表現 1985 年（文献 30）

20 世紀後半における研究の特色はスケッチ研究の進展であろう。ベートーヴェンは 600 頁におよぶスケッチを残しており、これら資料に関する研究は作品解読に不可欠であろう。その第一人者がキンダーマンだが、彼は一方で美的な探求も展開する。ここでは、作品における音響の象徴的表現に視線を注いだ研究に注目したい。すなわち高音位置での音響に神の象徴表現がなされているという。さらにクレードとベネディクトゥスの高音位置での響きは、《第 9》終楽章の宗教的なテキストの音楽を想起させる。ベートーヴェンは《第 9》と《ミサ・ソレムニス》を同時に抱きつづけていたから、両者にイメージ関連があったと見ることは自然であろう。すなわち *und der Cherub steht vor Gott.* では、二長調から B のドミナント F を仲介して地上の世界へ。そして *Seid umschlungen Millionen* から *Über Sternen muss er wohnen.* のアルカイックな低音ユニゾン、ミサ曲のアルカイックな箇所を思わせる。このプランはのちに Op.127 に用いられている。そのゆっくりした変奏曲は、ベネディクトゥスを思わせ、構造の点で《第 9》を想起させ、とくに讃歌風の変奏曲は「天上に父はおわす」と類似している。すなわち彼は、後期ベートーヴェンにおける楽想のネットワークに注目し、包括的な様式研究を通じて《ミサ・ソレムニス》を解読しようとする。

ダールハウス：交響曲様式を超越したモダニティーを内包した作品 1987 年（文献 32）

《ミサ・ソレムニス》の実質を作曲原理の研究から導きだそうとする試みは、ダールハウスにおいて重要な 1 歩をみる。ダールハウスによる問題性の提起と、新しい観点・方法論の提案はベートーヴェン研究にとって巨大な存在であろう。声楽作品では《フィデーリオ》と《ミサ・ソレムニス》のみが扱われているという留保点はあるものの。それはさておき、《ミサソレムニス》における考察は、世紀前半

にアドルノによって投げかけられた強烈な問いに対する答えであるように思われる。

ベートーヴェン論全体における主要な論点は次のものである。

作品の美的主体は作曲家という伝記的主体と同一ではない。作品創造のプロセスが幾重にも精神による反省をへて遂行されるように、聴く側にも同様の批判力が必要であり、このことはベートーヴェンによって決定的となった。

論理的構造：流れの中で音楽が、前のものに対し異質な抵抗を示すのではなく連続的・有機的に展開してゆく。中期作品においては、前にあったものの中から次のものが前を否定する形で生じる「対比しつつ導く」ありかた、いわば弁証法的構造であったが、後期への移行期にはカンタービレ風テーマが出現。主テーマに対し、全体の有機性・論理性を高める内的構造として抽象的な「潜在するテーマ的音型、音高構造」(das Subthematische ズブ・テーマ的なもの)が重要となる。

さらにダールハウスは、ベートーヴェンがE T A ホフマンの『新旧音楽論』(Alte und neue Kirchenmusik 文献 16)を知っていて、そこから新しい教会音楽についての考えを抱いていたことを示唆する。すなわち、音楽芸術はそれ自体で崇拜の対象である。かつての古い教会音楽こそが真の教会音楽だが、いまやそれは失われ、再現することも不可能。それは器楽・形而上学的作品にとってかわられ、これによってコンサートホールが教会に変えられるというものである。しかしダールハウスによれば「ベートーヴェンは古い教会様式と現代器楽との橋渡しの困難さを感じていた」から、短絡的に「交響曲の技法・構造をミサ曲に持ちこんだのではなく、教会的あり方を保証するいわばアルカイックな部分にモダニティの一酵素を発見したことによってこれをなしとげた」。つまり「《ミサ・ソレムニス》は内的には後期様式に属する作品で、それを保証しているのは、交響曲様式を超越したモダニティである。部分をかすがいで止めるような形式上のつながり、中期の技法をこえるものを見出しうるかどうかの問題がここで先鋭化する。」

ダールハウスはこのミサ曲の特徴として次の3点をあげる。すなわち、モテット楽章、古様式への接近、モチーフの拡大である。モチーフの外側ではなく半ば隠れた層、半モチーフ的な層が重要であり、この半モチーフ法に向かう傾向にこそモダニティが認められる。クレードのモチーフは発展を生じさせるテーマではなく、反復されるが説明されない「 motto 的」使用。Credo を執ように反復することによって信仰上の疑いを払拭しようとしたと解釈するのは見当違いで、交響曲様式とモテット楽章を連関させるという点でサブモチーフが意味をもつのである。

またドーリア旋法の使用も注目される。教会調はホフマンがとても再興できないと主張した「古い様式」の再現のためではなく、調性に対する「限定的否定」とみなされる。

古典的な逸脱もまた見逃せない。すなわち、フルートソロのテンポのはずれ(.134 - 144 小節) 拍節法のないコーラスのレチタティーヴォ(141-142 小節) Et resurrexit のリズム的散文性は古い様式を連想させ、拍節感が妨害される(これもモダニティの要素)。 Et homo factus est ではフレーズの始めなのに、明らかに終結的であり形式の位置と意味が食い違う。このように、一見して古いものと新しいものとが並存しているようだが、じつは媒介されている。つまりベートーヴェンは「真の教会調」を保証するものを見出し、他方、古風なものを古典主義の「限定的否定要素」として用いるのである。

これこそがベートーヴェンの革新性であると、ダールハウスは示唆し、書法の原理にふみこんで、《ミサ・ソレムニス》のアクティヴな本質をつかみとるのである。

フォン・フィッシャー：回避 Zurückweichen 1994年（文献35）

ダールハウス以後も作品へのアプローチは続く。ダールハウスが編纂に加わった『ベートーヴェン作品解釈事典』では重鎮フォン・フィッシャーがこの作品を担当。ここでの記述は、この書物の性質に即して概説的ではあるが、注目点をあげておきたい。フィッシャーもクレードの「そして」が強調されたのち「人となり」に注目（スケッチでは、ここで人間的に hier menschlich、とメモ）。またアニウス・デイの戦争の挿入と「ドーナ」の終結に、とりわけ視線を注いでいる。戦争と平和、不安と平安が劇的に対比され、平和は2度にわたって中断し、全ミサ曲の中心である下行6度音程の柔和な印象を与える音形が「ドーナ・ノビス・パチェム」と語り続ける。フィッシャーによれば、ミサ・ソレムニスとは、「異化」でも抵抗でも、拒否でもなく、むしろ超越的なもののおける回避 Zurückweichen である。神と神性、人間と人間性、天と地が、緊張の地平において等しく、ミセレレと平和によって語られる。おそらくこうした結合において、この想像物は容易に語れない、それゆえに魅力的な作品であるという。難解さがこうして止揚されるところに、《ミサ・ソレムニス》の特徴が示されるだろう。

キュスター：構造拡大の原理 1994年（文献36）

新しい歴史的視点で『ベートーヴェン』を記述したキュスターもまた、作品構造の本質を探ろうと試み、「拡大」の原理に照準をあわせる。拡大の原理は作品全体に浸透している。すなわち、グローリアとクレードの末尾の拡大、サンクトゥスの質的な密度の拡大、サンクトゥスからベネディクトゥスへの橋渡し挿入（すなわち器楽的なものによる拡大）、ベネディクトゥスの5部分形式拡大、アニウス・デイが通常は同じ2文であるのに対しここでは末尾の異なる1文が付加。

音楽内部に目を転じると、やはり注目されるのは最後の箇所。アニウス・デイの呼びかけは「ドーナ」に到達するときにも、終わらず、二長調の輝きにおいて本質的に頂点に達する。ベートーヴェンは最後に「内と外への祈り」と記したが、おそらく慣用的な方法では効果が鈍くなっているようなものを位置付け直し、これによって聴衆が新しく捉えることができるようにしたとみる。各章の鍵となる箇所の形式拡大は、実践的な背景をも有している。すなわち、もしもオルミュツで演奏されたなら、個々の章が独立して演奏されなくてはならず、したがって個々に存立する各章が、それだけで統一的な印象をもつように配慮したのではないかとみる。またベートーヴェンは、テキストの少ない楽章の重みを高め、これによって楽章の比率は、強力に拡大されたミサ・プレヴィスのように働くという。

さらにキュスターもクルーゼン同様、普及戦略に視点を注ぐ。ベートーヴェンは作品が完成しないうちから、経済的な収益をめぐる努力を重ねた。1820年にジムロック、1821年にシュレジンガー、ジムロックに承諾していたにもかかわらず、最終的にシュレジンガーと出版契約。翌年アルターリア、ペーターズ、プロープストと約束し、1824年にショットと契約。1827年春ショットから出版。1823年に一連の国家貴賓や偉大な音楽家たちに手書きスコアの予約希望を募った。こうした社会的な戦略もまたこのミサ曲独自のものであり、その検証は作品理解に手がかりを与えるだろう。

ゲック：心に入る音楽としてのフィナーレ 1996年（文献 37）

20世紀後半のすべての研究が、この作品を、信仰表明の音楽とみなすことから遠ざかっていたわけではない。ゲックはそのコンパクトで要をえた著においてこの作品を信仰的にとらえている。ベートーヴェンは「目的は、歌手たちと聴衆に、宗教的な感情 *Religiöse Gefühle* を喚起して持続させること」【1824年9月16日シュトライヒャー宛書簡 1875】と述べ、自筆譜冒頭で記した「心から出でて心へ入らんことを *Von Herzen-Möge es wieder-Zu Herzen gehn!*」が、「ドーナ」の中でいっそう明らかにされると捉える。さらにベートーヴェン後期においては個々の作品で表現されたものが普遍的な次元に融合されるとみなす。アドルノのいう「関連のない尊敬、異化された大作」、あるいはクルト・フォン・フィッシャーのいう「古いもの、伝統的なもの、典礼的なもの、演劇的なもの、記念碑的なものが、そしてしかしまた「心から心へ」へと主観的に進むものが、ほとんど結ばれることなく並列していることは事実であるとみとめつつ、それゆえにこそ、それらは後期の弦楽四重奏曲に注がれ、ここにおいて心へ入る音楽が完結すると結ぶ。ここでも後期作品をネットワーク的に捉える方法が浮上することに注目しておきたい。

ニーメラー：個人的な信仰告白、自律的宗教的作品。1999年（文献 38）

20世紀後半の研究史は、このミサ曲に対して、宗教音楽としての現実的な機能に触れないできた。この問題に正面から取り組んだのがニーメラーである。すなわちミサはそれ自体において行為として完結するものであり、音楽によって意味を付与される必要はないものと考えられていたが、ベートーヴェンはそうした伝統的な状況をこえて、テキストの自由で柔軟な表現と内容に迫る個人的な解釈を求め、ミサ曲が芸術的にいかなる意味をもつことができるかの問を発したという。音楽的には、次に述べるような新しい書法と結びついている。

1．古い調：クレードの「そして甦り」。この部分では響きが急にアルカイックになり、当時の様式から古様式への変化、テンポの変化もあわせて前後と明瞭な対象をなす。ヴィトゲンシュタイン・スケッチ帳には「デウス・オムニポテンス（全能の神） 全ての調性で」「セブルトゥス（埋葬され） - 古い調で」というメモも確認される。

2．対位法の使用：精神的な厳しさが宿る。神学上もドグマ性に適合する。

3．祭壇の出来事を現実。サンクトゥスからベネディクトゥスへのプレルーディウムは聖体儀式の変容。ウィーンの宮廷礼拝堂での演奏ではここでオルガンが使われた。木管の低域を用いる書法はオルガンを模倣したもので、祭壇上の最高の意味層を開示している。この音響はベネディクトゥス冒頭のヴァイオリンソロに移り、祭壇へのキリスト降臨を象徴。そこに合唱が「来るもの」と歌い、演奏会場においてキリストの存在が現前するのである。

結語：従来の共同体に拘束されない新しい信仰表明としての《ミサ・ソレムニス》

ベートーヴェンの音楽の本質は、「革新性」にあると思われる。成立状況から導き出されたように、ベートーヴェンはこのミサ曲において、従来の伝統や共通理解を用いながら、新しい産出を試みようとする。

した。「オラトリオ」としての発信は、- たとえ便宜的な意味が含まれようとも、本質的には自由な教会音楽への意識のあらわれであろう。ときあたかも新しい宗教の時代。時代背景からみれば復古時代であるようにみえるが、じつは宗教的にはエキュメニカルな新しい時代だった。ベートーヴェンの新しい宗教音楽への意識はこの時空間に響きあったといえる。

《ミサ・ソレムニス》は難解との印象が強いが、革新性という観点から、解釈・分析する方法が開かれることを、作品研究は示唆している。すなわち新しさを獲得するために、対位的なもの（ズブテマーティクとして有効）教会旋法（復古時代において真の教会音楽様式とされたが実際には調性音楽からの逸脱を示すことによる新奇性の表明）、ア・カペラ様式（前記と同じ効果）などの音楽システムを利用する。

ベートーヴェンの革新性は、典礼式文としての歌詞の基点をも一新した。クレードにおいてはいうまでもなく「私」が主体であるが、典礼文である限り信仰共同体としての教会が前提にある。しかしベートーヴェンはそのテキストの扱いにおいて、ゲオルギアードスのように、人間の行為をより現前せしめることにより、従来の信仰共同体に拘束されない自由な基盤に立つクレードを実現した。ここで典礼文の枠組そのものの転換が行われたことを、強調しておきたい。

こうした手法や音形統一にもかかわらず、音楽の全容をききとることはなお難しい。しかしいくつかの研究が示唆するように、ほかの作品とのネットワークを緻密に比較研究することにより、後期様式との関連においてあらたな手がかりをえることができるだろう。こうして開かれた《ミサ・ソレムニス》の理解を通じて、後期作品の解読の道もまた、開かれていくに違いない。

注1：1824年3月10日ショット社宛。書簡番号1787

注2：1823年1月30日ヘッセン-カッセル侯爵宛 予約を募る案内状

注3：「私のミサ曲が大公殿下の祝典に演奏されるその日は、わが生涯最良の日でありましょう。このめでたき日を慶祝するために微力を捧げます。」

注4：：サンクト・ペテルスブルク初演については：Fischman, Die Uraufführung der Missa solemnis: Beiträge zur Musikwissenschaft 12 (1970) S274-279, ガリツィン侯爵宛ての手紙、セイヤー伝記 S.554-560 ほか。

注5：アントーニオ・パッチーニ(パリ) / ヘッセン・カッセル選帝侯ウィーン大使 / ヘッセン・カッセル選帝侯ヴィルヘルム2世 [返事なし] / バーデン大公のウィーン大使 [返事なし] / バイエルン王ウィーン大使 [拒否] / メクレンブルク-シュヴェーリン大公 [返事なし] / ザクセン王ウィーン大使 [筆写譜現存] / プロイセン王のウィーン大使 [現存] / ザクセン-ヴァイマル大公ウィーン大使 [返事なし] / ヴュッテンベルク王ウィーン大使 [拒否] / ヘッセン-ダルムシュタット大公 [現存].....

参考文献

1. Hanslick, Eduard; Concertwesen von Wien 1869 .S.185-演奏作品については S.189
2. プライテンシュタイン、ハンス ; 近代国家と宗教 (ヨーロッパ・キリスト教史 5) 中央出版社, 1972 年 p.115- 138
3. ベジノー、ジャック ; フランス革命と教会 (ヨーロッパ・キリスト教史 5) 中央出版社, 1972 年 p.199-223
4. Biba, Otto; Kirchenmusikalische Praxis zu Schuberts Zeits, in: Schubert. Jahre Krise, 1985
5. Fellerer, Karl Gustav; Beethoven und die liturgische Musik seiner Zeit. In: Beethoven-symposium Wien 1970, Bericht, Wien 1971. S.61-76
6. Jaskulsky, Hans; Die lateinische Messe von Fr. Schubert. Schott 1986
7. Nottebohm, Gustav; Beethoveniana, 1872-80, with introd. in english by Lang. reprint. 1970
8. Nottebohm, Gustav; Zweite Beethoveniana. 1887-88, reprint. 1970
9. Beethoven. Drei Skizzenbücher zur missa solemnis . Joseph Schmidt-Görg (ed.) Beethovenhaus -Bonn 1952-1970. (クレード・フーガに関するスケッチ研究)
10. Beethoven's Tagebuch 1812-1818. ed. M. Solomon. Cambridge 1988 「ベートーヴェンの日記」青木・久松訳 岩波書店
11. Ludwig van Beethovens konversationshefte. Herausgegeben im Auftrag der Deutschen Staatsbibliothek Berlin von Karl-Heinz Köhler und Dagmar Beck unter Mitwirkung von Günter Brosche. 11 vols. Leipzig 1972-2001
12. Ludwig van Beethoven. Briefe. 7 vols. S. Brandenburg (ed.) München 1996-1998.
13. Martin Lang & Martina Wurzel; Repertoire International de la Press Musicale. Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 1824-1830. Ann Arbor, Michigan: UMI, 1994
14. Kunze, Stefan (ed); Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830. Laaber 1987; Sonderausgabe 1996
15. Fröhlich, [Franz Joseph] (Rez.); Recensionen, Missa composta a Ludovico van Beethoven, Op. 123. in: Caecilia 9(1828), S.27-45
16. E. T. A. Hoffmann, Alte und neue Kirchenmusik. Allgemeine Musikalische Zeitung 1814
17. Seyfried, Ignaz von; Recensionen. L. v. Beethoven: Messe solennelle, en re, majeur. Oeuv. 123. Caecilia 9(1828), S.217-230
18. Rochlitz, Friedrich; "Zusatz aus einem späten Briefe". Allgemeine musikalische Zeitung 30, 1828
19. Wagner, Richard; Beethoven 1870, 3rd/1905 ヴァーグナー「ベートーヴェン」高木卓訳 音楽之友社
20. Nohl, Ludwig; Beethovens Leben. Schlesische Verlagsanstaltvorm 2d. c. 1909-13
21. Bekker, Paul; Beethoven. 1912 ベッカー、パウル ; ベートーヴェン (上・下) 大田黒元雄訳, 音楽之友社 1953 年
22. Rolland, R; Beethoven: les grandes époques créatrices, le chant de la résurrection la messe

- solemnelle et le dernieres sonates.1939 ロラン、ロマン;ベートーヴェン研究 「復活の歌: 「ミサ」吉田秀和訳 ロマンロラン全集 p.207-271,みすず書房 1959 年
23. Dikenmann-Balmer,Ludwig;Beethovens missa solemnus und ihre geistigen Grundlagen,Zürich 1952
24. GeorgiadesTh.; Musik und Sprache.Berlin/Göttingen/Heidelberg1954 ゲオルギアーデス「音楽と言語」木村敏訳 音楽之友社 1966 年
25. Adorno,Theodor W;Beethoven Philosophie der Musik.Frankfurt am Main1993 アドルノ「ベートーヴェン.音楽の哲学」大久保健治訳 作品社 1997 年。(異化された大作:1957 年北ドイツ放送ハンブルクによって放送され 1959 年に印刷)
26. Schmidt-Görg,Joseph; Zur melodische Einheit in Beethovens“Missa solemnus”.In:Anthony van Hoboken.Festschrift zum 75.Geburtstag,mainz 1962,S.146-152
27. Klusen,Ernst;Ingenium und Konsum;in:Musikforschung 23(1970),S274
28. Kiekendale,Warren; Beethoven missa solemnus und die rhetorische Tradition.In:Beethoven-symposium Win 1970.Berichte,Wien 1971,S.121-158
29. Solomon,M.;Beethoven. New York 1977 ソロモン「ベートーヴェン」徳丸・勝村訳 岩波書店
30. Kinderman,William;Beethoven's Symbol for the Deity in the Missa solemnus and the Ninth Symphony. In:19th Century Music,ix1985,p.102-118
31. Zickenheiner,Otto;Untersuchungen zur Credo-Fuge der Missa solemnus von Ludwig van Beethoven.Veröffentlichungen des Beethovenhauses inBonn.München1984
32. Dahlhaus,Carl;Ludwig van Beethoven und seine Zeit Laaber, 1987 ダールハウス「ベートーヴェンとその時代」杉橋陽一訳.西村書店 1997 年
33. Drablin,William; Beethoven . Missa Solemnus.New York 1991
34. Manuela Jahrmärker;Von der liturgischen Funktionzum persönlichen Bekenntnis ; in:Schubert Handbuch
35. Fischer ,Kurt von ; Misa solemnusOp.123;in:Beethoven.Interpretationen seiner Werke.hrg.vonRiethmüller,Dahlhaus,Ringer.Laaber1994 S.235-248
- 36.Küster,Konrad;Beethoven, Stuttgart 1994
- 37.Geck,Martin;Beethoven(rowolt)
38. Niemöller;.Wolfgang; Credo 1999 ニーメラー「われ信ず!《ミサ・ソレムニス》の宗教性と芸術性をめぐって」前田昭雄訳 講談社ベートーヴェン全集第 8 巻 1999 年 p.16-32
- 39.Pulkert,Oldrich;Beethovens Werke und Ihre Rezeption in Bömischen Ländern.in:Ludwig van Beethoven im Herzen Europas. Prag 2000
- 40 土田英三郎「2つの交響曲 再考-ベートーヴェン第 9 交響曲作品史の一断面」.『転換期の音楽』(音楽之友社 2002) 所収。