

ミサ曲のテキストと《ミサ・ソレムニス》

礒山 雅

[以下は、「ミサ・ソレムニス」研究会において2002年11月19日に行った発表を、自由かつ大幅に再構成したものである。]

ベートーヴェンの《ミサ・ソレムニス》は、他のミサ曲と同様、ラテン語による古来の典礼文を歌詞として作曲されています。典礼文は大切なものですから、その文章および内容の正確な理解と宗教的背景への知識は、作品に近づく上で欠かせません。しかしラテン語を学ぶ人がほとんどいない大学の現状では、生きた形で歌詞を理解して歌い、また鑑賞している人は、少ないと思われます。そこで今日は、ラテン語のテキストを読解して内容上重要なポイントを拾い出すこと、その上で《ミサ・ソレムニス》におけるベートーヴェンの特徴的な扱いを指摘することを課題とし、今後の研究に役立てたいと思います。

1. ミサ通常文について

キリスト教の諸礼拝のうち、「ミサ」は、聖体拝領を伴うもっとも重要な礼拝です。それは「十字架の上でのいけにえの秘跡的再現」(文献1)を通じて、罪の赦しと救いを祈願するものです(注:本論で扱うのはカトリックのミサ)。ミサは、規範としての典礼文に即して進められ、古くはグレゴリオ聖歌とその朗唱定式が、音楽的な基盤を提供していました。しかしある時期から、典礼文の一部が多声で作曲され、聖歌隊など音楽家によって演奏されるようになります。それがいわゆるミサ曲です。膨大な数の礼拝用ミサ曲が書かれた後、ミサ曲は音楽ジャンルとして自立し、コンサートホールなどで演奏されるようになりました。

教会暦に応じて、さまざまな日曜祝日にミサはあげられますが、そのために指定された典礼文には、日ごとに内容の変化する部分と、つねに一定の部分とがあります。前者は固有文(proprium)、後者は通常文(ordinarium)と呼ばれています。歴史上のミサ曲は、両者のうち通常文をテキストとして発展しました。したがって、暦によりミサはさまざまでも、そこで演奏される「ミサ曲」は、つねに一定の歌詞に基づいているわけです。

とはいえ、われわれが通念としている「一定の歌詞」が成立するまでには、長期にわたる発展と、統一への努力が必要でした。多くのミサ曲の基礎となっているテキストは、16世紀のトリエント公会議を通じて検討され、1570年にピオ5世によって発布された『ローマ・ミサ典礼書 Missale Romanum』に含まれるものです(文献2はそれに基づく日本語実用版)。20世紀半ばのいわゆる「第二ヴァチカン公会

議」まで、4世紀にわたって普遍的基準として使われたそのテキストに、ベートーヴェンの《ミサ・ソレムニス》も基づいています。

ミサ曲は一般に、5つの部分から成っています。キリエ、グローリア、クレド、サンクトゥス、アニュス・デイです。キリエとグローリアのみを多声で音楽化する簡略なミサ曲も可能ですが、「ミサ・ソレムニス missa solemnis」(盛儀ミサ)と呼ばれるような本格的なミサでは、5つの部分すべてを作曲したミサ曲が要求されます。

単声で朗唱されていたミサ通常文の諸章が多声で作曲されるようになるのは、中世後期、13世紀からです。当初は各章が別個に作曲されるのみでしたが、14世紀に初めて、ひとりの作曲家によって通作されたミサ曲があらわれました。それが、ギヨーム・ド・マシヨール Guillaume de Machaut による有名な《ノートルダム・ミサ曲 Messe de Notre Dame》です。15-16世紀、すなわちルネサンス時代に、ミサ曲は頂点を築きました。そこではいわゆる「循環ミサ曲」に見られるように、5つの章に音楽的な関連を与えていこうとする傾向が強まってゆきます。しかしミサにおいて各章はかなりの時間差をもって演奏されていたわけですから、音楽的関連は、こんにち考えるほどは明瞭に認知されなかった可能性があります。その後ミサ曲が自立し、音楽作品として演奏されるようになりますと、全体の流れや統一性に対する関心は、はるかに大きなものとなりました。礼拝の式次第や前後の祈り、司祭の所作などとの関連は著しく後退し、作曲者は高い自由度をもって音楽を構成するとともに、歌詞と音楽の關係に、自らのスタンスを持ち込むようになります。19世紀初めに書かれたベートーヴェンの《ミサ・ソレムニス》は、こうした変化の初期に位置するものです。そのことを踏まえて、各楽章を見ていきましょう。

2. キリエ 基調としての「憐れみの祈り」

- | | | |
|---|------------------|-----------------|
| 1 | Kyrie eleison. | 主よ、憐れんでください。 |
| 2 | Christe eleison. | キリストよ、憐れんでください。 |
| 3 | Kyrie eleison. | 主よ、憐れんでください。 |

ミサ曲は、すべて キリエ から始まります。ここでは、カトリック中央協議会編の『ミサ典礼書の総則と典礼暦年の一般原則』(文献1)によって、ミサにおけるその位置づけを確認しましょう。(注：これは第二ヴァチカン公会議における種々の改訂を踏まえた『ミサ典礼書』《1978年》への総則であり、ベートーヴェン時代の現実に正確に対応したものではないが、カトリック・ミサの理念と流れをつかむには適している。)

ミサは、「ことばの典礼」と「感謝の祭儀」という性質を異にする2つの部分から成り、「ことばの典礼」には、導入としての「開祭」が先立ちます。準備的性格をもつ「開祭」の部分が、入祭、あいさつ、回心の祈りと進んだところで、「あわれみの賛歌」としてのキリエが響きます。注意すべきは、この歌詞がギリシア語であることです。カトリックの礼拝は二〇世紀の半ばに至るまではラテン語によって営まれるのが決まりで、用いられる聖書もラテン語訳(注：いわゆる「ヴルガータ訳聖書 Biblia Sacra

Vulgata』。4世紀末～5世紀初にヒエロニムスにより成立。宗教改革諸派から強い批判を受けたが、トリエント公会議はその権威を確認して継続使用した)であったことを考えれば、ミサ曲の冒頭を飾る曲の歌詞がギリシア語によっているのは、驚くべきことです。

その理由は、キリスト教が、ギリシア語が地中海地方の公用語だった1世紀に、ギリシア語を基礎として成立したところに求められます。信徒たちの祈りやコミュニケーションはギリシア語で行われ、使徒書簡や福音書も逐次ギリシア語で書かれて、新約聖書を形成しました。やがて北アフリカを手始めにラテン語が優勢となり、ローマでも四世紀末にはラテン語の典礼が整えられるわけですが(文献3)、キリエのテキストは広く浸透していたためにギリシア語のまま、ラテン語の礼拝へと流れ込んだようです。定着したテキストは、本来連禱の形であったものの短縮形(答唱部分のみが自立した形)であるとされています(文献4)。

テキストでは、「主」に向けられる2つの祈りが、「キリスト」に向けられる祈りをはさんでいます。ユングマンによれば、「主」と「キリスト」は、基本的に同じものの言い換えです。なぜならば、パウロは「主 Kyrios」の語を常にキリストを意味して用い、その用法が、初期の教会にも踏襲されたからです(文献5)。しかしその後、「キリエ」を天上の父と解し、子なる地上の「キリスト」に対立させる解釈が生まれたようです。そのプロセスについてはまだ研究していませんが、のちの音楽家がキリエを三部形式で構想し、「キリエ」と「クリステ」に楽想の対比を導入するようになった背景には、そのような語解釈の変化を想定せざるを得ません。

いずれにせよ、ミサ曲の冒頭部分が「あわれみの賛歌」であることは、強調されなくてはならないでしょう。ミサ曲はまず、神の前に罪深さを懺悔し、悔い改めを告白する祈りから始まるのです。これは、ミサ前半の「ことばの典礼」部分全体に通じるスタンスであり、後半における感謝の祭儀も、その精神を前提とし、その上立って導き出されてきます。なお、「憐れんでください eleison」という命令形動詞は、ラテン語では“miserere”、ドイツ語では“erbarme dich”に相当します。この歌詞による多くの名曲が想起されますが、それらはいずれも、ミサ曲の冒頭に置かれた祈りに通じ、それと精神を共有しているのです。

さて、キリエを単一の楽曲として作曲するとすれば、それをABAの三部形式とするのは、自然な発想です。祈りAを天上の父なる神に向け、祈りBを人の姿で地上にあらわれた御子に向けるとすれば、祈りAを合唱に、祈りBを独唱ないし重唱に振りたくなることでしょう。《口短調ミサ曲》におけるパッサム、《八短調ミサ曲》におけるモーツァルトも、《ミサ・ソレムニス》におけるベートーヴェンもそうしています。ベートーヴェンは、アッサイ・ソステヌート、二長調の堂々たる音楽で曲を始めますが、「祈りを込めて Mit Andacht」と注釈されたその主部分(譜例1)は、第九交響曲における「星空のかなたに住む父」のくだりに通じるような懺悔と悔い改めの精神は、あまり感じ取ることができないように思われます。

B 部分は口短調、2 分の 3 拍子となってテンポを速め（アンダンテ・アッサイ・ベン・マルカート）音楽に、動きと情感が満ちてきます。その上で独唱が、「キリストよ」の呼びかけを繰り返すのです（譜例 2）。

[譜例 2]

Andante assai
ben marcato

86

Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste, Chri - ste,
Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste, Chri - ste,
e - lei - son, Chri - ste, Chri - ste,
Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste

pizz. (p) cresc. - - p
pizz. (p) cresc. - - p

3. グローリア の賛美

1	Gloria in excelsis Deo.	いと高きところでは、神に栄光がありますように。
2	Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	そして地上では、平和が 善意の人々にありますように。
3	Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.	私たちはあなたを賛美します、 あなたを賞賛します、 あなたに祈りを捧げます、 あなたに栄光がありますように。
4	Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	私たちはあなたに感謝をささげます、 あなたの大きな栄光のゆえに。
5	Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens.	神なる主よ、 天の王よ、 全能の父である神よ、
6	Domine Fili unigenite, Jesu Christe.	独り子である主よ、 イエス・キリストよ。
7	Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.	神なる主よ、 神の小羊よ、 父の御子よ。
8	Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	世の罪を除かれるお方よ、 私たちを憐れんでください。
9	Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.	世の罪を除かれるお方よ、 私たちの請願を受け入れてください。
10	Qui sedes ad dextram Patris, miserere nobis.	父の右に座すお方よ、 私たちを憐れんでください。
11	Quoniam tu solus sanctus	なぜならば、あなたのみが聖、
12	Tu solus Dominus,	あなたのみが主、
13	Tu solus altissimus, Jesu Christe.	あなたのみがいと高き方であるからです、 イエス・キリストよ。
14	Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris,	あなたは聖霊とともに、 父なる神の栄光のうちにあられます。
15	Amen.	アーメン。

「開祭」の部における「あわれみの賛歌」には「栄光の賛歌」すなわち グローリア が続き、神の栄光を輝かしく讃えます。歌詞は種々の賛美を連ねるといいういささか単純な趣向ですが、その明快さが

好まれるのか、今日でも、単独の合唱曲として作曲されることがあります。『毎日のミサ典書』(文献2)によれば、この祈りも キリエ 同様ギリシア語の古い祈りにさかのぼるもので、2世紀に成立し、6世紀にローマに入りました。相良氏(文献3)によれば、当初はクリスマスに限られていた グローリア は、次第に一般の日曜祝日でも用いられるようになり、7世紀に、ミサの一部として定着しました。しかし華やかな内容のゆえに、待降節や四旬節のミサ、レクイエムでは省略されます。

グローリア がクリスマスと関連していることは、歌詞の冒頭部分(1-2. 番号付けは『Graduale romanum』を参考にして便宜的に行った)がルカ福音書の降誕物語の引用であるところから容易に見取れます。野宿する羊飼いたちに天使が降誕を告げると、天から大軍があらわれて賛美を歌う(ルカ2.14)。そのテキストが、そのまま冒頭に取りられているのです。このテキストは、天(1)と地(2)の対比を含んでおり、その対比を音楽で際だたせることは、バッハの《口短調ミサ曲》にも見られる、作曲の常套手段となっています。ベートーヴェンも同様に、1を全合奏、ffの豪快な上昇音型で扱い(譜例3、これが楽章の主題となる)、2を低い音域で静かにたゆたわせています(譜例4)。

[譜例3]

[譜例4]

Gloria

Allegro vivace

Cio - ri - a in ex - cel - sis De
Cio - ri - a
et in ter - ra pax

Contraffagotto col Basso

tasto solo

43

pax ho - mi - ni - bus.
pax ho - mi - ni - bus.
pax ho - mi - ni - bus.

Contraffagotto tacet

テキスト3は、類義語をたたみかける修辞技巧を駆使して、賛美を連ねる部分です。ベートーヴェンはそれを一つの流れとして扱いながらも各動詞に与える楽想を区別しており、とくに、pp の和音で扱われる「adoramus」と、ff のフーガとなる「glorificamus」の対比が明確です（譜例5）。

[譜例5]



ここで文章はいったん区切られます。ベートーヴェンもここに二重線を置き、メノ・アレグロ、変ロ長調の新しい段落として、感謝の祈り（4）を開始します。重唱によるゆったりした模倣が合唱へと受け継がれる、短い間奏曲です。5~7では類義語のたたみかけという修辞法が再び見られますが、その共通項となるのは、神への呼びかけです。5は神への、6はキリストへの呼びかけとなっており、7は、5と同じ導入句をもつものの、キリストへ向けた呼びかけであると解釈できます。ベートーヴェンは、これらの部分を基本テンポに戻して扱いながら、流れの中で、対象のイメージ的な差異を区別しています。

呼びかけが一段落すると、ベートーヴェンは楽想を変え、ラルゲット、四分の二拍子の中間部へと、われわれを誘います。これは、歌詞とどのように対応しているのでしょうか。

8冒頭の qui は、文法的には7の Filius (Domine、Agnus とも同一) を受ける関係代名詞です。しかし8は7に対する従属文になるのではなく、先行詞を省略した関係文を新たに起こし、一連の呼びかけと横並びになるようになっていきます。9、10も同じ構造です。このため、9から音楽的に新しい段落を起こす傾向が、中世の朗唱定式にすでに見て取れます。その傾向は、ミサ曲のテキストを区切って作曲するバロックのカンタータ・ミサ曲にも受け継がれました。バッハの《口短調ミサ曲》は、その好例です。

「世の罪を除かれるお方よ、私たちに憐れんでください」という文章（8）は、ヨハネ福音書第1章で、洗礼者ヨハネがイエスに向かって呼びかける言葉の引用です（これについては アニウス・デイの章で詳しく述べます）。「世の罪を除く」とは、贖罪としてのキリストの受難を指し示していますので、上記の文章は、事実上「クリステ・エレイソン」の言い換えにほかなりません。にぎやかな賛美を連ねてきた グローリア はここで憐れみの祈りと化し、キリエ とのパイプがつながれるのです。その意味するところは重要です。なぜなら、ここで グローリア が、ミサの基調へと立ち戻るからです。

そのためでしょうか、ベートーヴェンも「憐れんでください miserere」の句をとりわけ入念に扱っています。彼が10の後半において、テキストにない間投詞を導入していることは有名です。すなわち彼

は、重唱と合唱にまず「ああ」(ah, miserere) を、次いで重唱に「おお」(o!, miserere) を付して歌わせているのです(譜例6)。

[譜例6]

The image shows a musical score for a vocal piece, likely a Gloria. It consists of seven staves. The top two staves are for Soprano and Alto, the middle two for Tenor and Bass, and the bottom three are for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: "ah mi-se-re-re-re no-bis, o! mi-se-re-re-re no-bis, no-cresc. ah mi-se-re-re-re no-bis, no-cresc. ah mi-se-re-re-re no-bis, no-cresc. ah mi-se-re-re-re no-bis, no-cresc." Dynamics include *cresc.* and *p*.

不可侵であるべき典礼文に対するこのように主観的な付加は前例のないもので、感情の高まった場合には字句をさえ乗り越えようとするベートーヴェンのスタンスを、印象づけずにはおきません。いずれにせよ、ここに グローリア 楽章における内的な高場の頂点があることは確かです。「おお」と「ああ」の違いは判然としませんが、「おお」と歌う独唱にはより主体的・直接的な神への懺悔があり、「ああ」と歌う合唱には側面からこれに共感・協和する働きがある、と解釈しておきたいと思えます。

「なぜならば Quoniam」と始まる 11 以下は、祈りの根拠としてのキリストの聖性を宣言し、三位一体を、第二位格の立場から賛美するテキストです。すなわちキリストは、聖霊とともに、父なる神の栄光のうちにある(14)。このテキストに作曲する作曲家は誰もが、キリストを三位一体に重ね合わせ、父なる神の権威と栄光と一体化して扱っているように思われます。ベートーヴェンは、アレグロ・マエストロソで一気に最後の 15 まで行ってしまい、再度 14 に戻って、アレグロ、マ・ノン・トロppo・エ・ベン・マルカートのフーガを起こします(譜例7)。

グローリア 楽章の定番となってきた終結フーガの、ベートーヴェン版です。このフーガはきわめて長大で、テンポはやがてアレグロへと速まり、「アーメン」の乱舞に達する。だがその先にはさらにプレストの締めくくりが付され、その部分は、1 の歌詞に戻って閉じられるようになっているのです。「アーメン」(そうなりますように、という意味のヘブライ語)のあとに「グローリア」を置くのは異例の扱いであり、あたかも、神に委ねるべき結末をふたたび人間の手に取り戻そうとするかのような趣があります。ここにも、《ミサ・ソレムニス》における革新の一つを読みとりたいと思えます。

[譜例 7]

Allegro, ma non troppo e ben marcato

360

men,
men,
men, in glo-ri-a De-i pa-tris a-men, a-

4 . クレド 教義の要約としての「信条」

- | | |
|--|--|
| 1 Credo in unum Deum, | 私は信じます、一である神を、 |
| 2 Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium
et invisibilium. | 全能の父を、
天と地の創り主を、
すべての目に見えるものと
見えぬものの創り主を。 |

- 3 Et in unum Dominum
Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
4 Et ex Patre natum,
ante omnia secula,
5 Deum de Deo,
lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
6 Genitum, non factum,
consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.
7 Qui propter nos homines
et propter nostram salutem,
descendit de coelis.
8 Et incarnatus est
de Spiritu sancto
ex Maria virgine:
et homo factus est.
9 Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato
passus et sepultus est.
10 Et resurrexit tertia die,
secundum scripturas.
11 Et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.
12 Et iterum venturus est cum gloria, etiam cum gloria,
judicare vivos et mortuos:
cujus regni non erit finis.
13 Et in Spiritum sanctum
Dominum et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit,
14 Qui cum Patre et Filio
simul adoratur,
et conglorificatur:
qui locutus est per prophetas.
15 Et unam sanctam
catholicam et apostolicam Ecclesiam. 普遍的な、使徒伝来の教会を。
- そして（信じます）一である主を、
イエス・キリストを、
神の独り子を、
父からお生まれになり
世々に先だった方を。
神からの神、
光からの光、
まことの神からのまことの神、
生まれたが創られたのではなく、
父と本質を共有し、
万物がそのゆえに創られた方を。
この方は、私たち人間のために、
また私たちの救いのために、
天から下られました。
そして肉に入られました、
聖霊によって
処女マリアから。
そして人と成られました。
さらに私たちのために十字架につけられました、
ポンテオ・ピラトのもとで。
苦しみを受け、埋葬されました。
そして三日目によみがえられました、
聖書にある通りに。
そして天に上り、
父の右に座されました。
そして栄光に満ちてふたたび到来し、
生者と死者を裁かれるでしょう。
その統治は、終わることがないでしょう。
そして（信じます）聖霊を、
主にして生命を与える者を。
それは父と子から発し、
父と子と
変わりなく拝せられ、
栄光を共にします。
それは預言者たちによって語られたもの。
そして（信じます）ひとつの聖なる

16	onfiteor unam baptisma in remissionem peccatorum.	一である洗礼への信仰を告白します、 それは罪の許しを得させるもの。
17	Et expecto resurrectionem mortuorum.	そして待ち望みます、 死者の復活を、
18	Et vitam venturi seculi,	来るべき世の命を。
19	Amen.	アーメン。

グロリア のあと「集会祈願」を経て「開祭」の部が終わると、ミサは前半の主要部分である「ことばの典礼」へと入ってゆきます(文献1)。最初に聖書朗読が行われ、その間に、答唱詩編(昇階唱)、アレリヤ唱といった歌がはさまれます。続いて、司式司祭による説教。それを受けるのが、「信仰宣言」すなわち クレド です。「ミサの中での信条、すなわち信仰宣言は、会衆が聖書朗読と説教を通して聞いた神のことばに共鳴し、応答し、感謝の典礼を行う前に信仰の規範を思い起こすためである」(文献1)。

クレド が重要であるのは、その長大なテキストがキリスト教徒の信条そのものであり、教徒として信じるべき内容を圧縮し要約しているためです。キリスト教の教義を普遍的な信条の形にまとめようとする努力が早くから行われたこと(いわゆる「使徒信条 Symbolum Apostolicum」の形成)、地域的・時代的なそのヴァリエーションが数多く存在したこと、そしてそれを統一的な規範にもたらそうとする努力が、公会議における異説との対決・論争を経て重ねられたことは、渡辺信夫氏の研究の集成である『古代教会の信仰告白』(文献6)に詳論されている通りです。今日知られている信条の原型ができあがるのは四世紀で、ニカイア公会議(325)、コンスタンチノポリス公会議(381)がその場になりました。後者で公認された「ニカイア・コンスタンチノポリス信条 Symbolum Nicaeno-Constantinopolitanum」のラテン語版が、ミサにおける クレド となったものです。相良氏は、それは6世紀の初頭、まずコンスタンチノープルの教会で唱えられ、全東方教会に広まり、スペイン、イギリスを経由してフランスに及んだとしています(文献3)。それが正式にローマ典礼ミサの一部となるのは11世紀初めで、その背景には、教会が異端の危険に対抗するための判断基準を必要としたという事情がありました(文献4)。

信仰を口にあらわす(告白する)ものとしての信条(したがって「信仰告白」とも呼ばれる)は、多岐にわたる内容を含んでいます。冒頭の credo(私はを信じる)という句は、信条テキストにおいては繰り返されないが、以降のテキストをすべて引き連れています。すなわち、以降のテキストはみな、何を信じるかという内容となっているのです。

大きく見ると、49行のうち41行が、三位一体への信仰告白に充てられています。それはこの信条が、アレイオス派とアタナシオス派の激しい論争のさなかに採択され、権威付けられたものであるという歴史的経緯と無縁ではありません。それ以降も三位一体の理論は、ネストリウス派や単性説などによってたえず揺るがされ続けました。それだけにその理論の学習、信条の形での暗唱が、絶えず必要とされたわけです。

テキストを見ましょう。冒頭には、「神は一である」ことへの信仰告白があり(1)、次いで、創り主

としての全能の父への信仰告白が行われます(2)。次に来る、子なるキリストへの信仰告白ははるかに長く、全文の半分以上を占めています。まさにキリスト論こそが論争の核心であり、信条の核心でもあるためです(3~12)。これには、聖霊へ向けての信仰告白が続きます(13~14)。以下、信仰告白の対象として教会(15)と洗礼(16)が挙げられ、そのあと復活と来世の生命を待望して、アーメンによる締めくくりになります。

このようなテキストへの作曲は、作曲家に大きな困難を与えます。抽象的でありながら厳格な意味をもち、対象が多岐にわたる長大な神学的テキストを統一ある音楽的全体にまとめることは、容易ではないからです。しかし研究の立場からすれば、歌詞の処理され方をたどることによって、歌詞に対する作曲家のスタンスを見て取ることができます。そうした作業を通じて、時には作曲家の信仰のありかや心の傾向さえ探ることのできるのが、クレドの章なのです。拙稿『モーツァルトのクレド 書法』(文献7)で論じたように、その意味ではクレドの研究ほど面白いものはありません。

[譜例8]

Credo

Allegro ma non troppo

The score is arranged in systems. The top system includes Flauti, Oboi, Clarinetti in B, and Fagotti. The second system includes Corno I, II in B basso, Corno III, IV in Es, Trombe in B, Trombone alto e tenore, Trombone basso, and Timpani in B/F. The third system includes Violini and Viola. The fourth system includes vocal soloists: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The fifth system includes the choir: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The sixth system includes Violoncello, Basso (e Contraffagotto), and Contraffagotto col Basso. The seventh system includes Organo. The lyrics for the choir and soloists are: Cre - do, cre - do in unum, u - num De - um...

では、ベートーヴェンの音楽を参照しながら、テキストの細部を見ていきましょう。主調は、前後の楽章から三度下となる変ロ長調。速度はアレグロ・マ・ノン・トロップ。拍子は4分の4拍子で、音楽は始まります。ベートーヴェンは、「信じる」という行為を具象化するような主題、あたかも拳を振り振り宣言するような主題を、楽章の骨格に据えます（譜例8）。動詞の *credo* が念を押すように各声部で2回繰り返されるのに対し、目的語の「一である、一である神を *in unum, unum Deum*」は、目立たない対旋律の役割になっている。ここから見ると、ベートーヴェンは人間の「信じる」という行為を強調して、「神はひとつ」という教義には、力点を置いていないようです。ゲオルギアーデスは、「信じる」という言葉の現在的な扱いに注目し、「盤石のごとき信仰が客観的に描写されるのではなく、ここでは信仰が人間の自由なる決断の行為を通じて、人間によって肯定されるのである」と述べています（文献8）。

こうして2を力強く運んだベートーヴェンは、信仰の対象をキリストへと転じた3を1の平行箇所として扱い、クレド動機を再現させます。音楽的な扱いは両者とも相似しており、父と子の対比はここでは介入しません。「世々に先立つ *ante omnia secula*」の神秘的な扱い、「父と本質を共有し *consubstantialem Patri*」のフーガ風処理、「この方は私たち人間のために *Qui propter nos homines*」の再度神秘的な扱いを経て、曲は「天から下られました *descendit de coelis*」による結びへと達します。ここで、「下る」を具象化するオクターブ下降動機が、目に見えて優勢になってきます。

8、すなわち「受肉」のテキストが新しい抒情的な段落を起こし、聴き手をしばし瞑想へと導くのは、カトリックのミサ曲の定石です。ハイドン、モーツァルトのミサ曲は例外なくここにクレド中の緩徐楽章を形成しており、モーツァルトの八短調ミサ曲に、とりわけ美しい例を見ることができます。（注：パッサの《ロ短調ミサ曲》は初めここに段落を置かず、8のテキストは、3から始まる二重唱の後半をなすようになっていました。しかしパッサは、のちに神秘的な合唱曲を書いて総譜に挿入し、《ロ短調ミサ曲》を、カトリックの伝統にも対応しうるものとしています。）

こうして、アダージョ、二短調、4分の4拍子による第2部が、テノール独唱によって開始されます。まもなくあらわれるフルートのソロは、「聖霊」の象徴である鳩を描くものに違いありません。pp を中心としたこの部分の最後で、合唱はE音のユニゾンに声を落とし、歌詞8の初め3行を唱えます。すると、にわかにクレッシェンドした音楽は二長調の力強いカデンツを形成し、テノールが、「そして、そして人と成られました *et, et homo factus est*」と宣言します（アンダンテ、4分の3拍子、譜例9）。

[譜例9]

The image shows a musical score for Example 9, featuring five vocal staves. The lyrics are: *et, et Ho - mo fa - ctus est, ho - mo, ho - mo fa - ctus est, Ho-mo, ho - mo fa - ctus est.* The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music is written in a style typical of 19th-century vocal scores, with various note values and rests. The lyrics are placed below the corresponding staves.

この宣言はきわめて鮮明な印象を与えます。それはあたかも、本来は神の子が身を貶めることであつたはずの「人となる」行為が、ベートーヴェンにおいては逆に、価値あることとして高められているかのようです。

次いで、十字架上の受難の劇的な描写が始まります（アダージョ・エスプレッシーヴォ）。力強い金管楽器の演奏、鋭い複付点リズムの表現力は、あたかも英雄的な叙事詩に接するかのような思いがします（譜例 10）。

[譜例 10]

136 Adagio espressivo

The musical score is for a section titled "Adagio espressivo" starting at measure 136. It features a vocal line with Latin lyrics and instrumental accompaniment. The lyrics are: "cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - xus, est, cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis, pro no - bis, cru - ci - fi - xus". The score includes parts for strings, woodwinds (Clarinets, Bassoon, Contrabassoon), and brass (Trumpets, Trombones, Horns). Dynamics such as *f*, *p*, *sf*, and *fp* are indicated throughout. The tempo is marked "Adagio espressivo".

[譜例 11]

この部分が ppp に鎮まると、テノールがあわただし朗唱調で(アレグロ、4分の4拍子)復活を報告する(10)。すると「天に上り」(11)の上昇音階が乱舞し(アレグロ・モルト、ヘ長調、2分の2拍子。譜例 11)、これが第 1 部終わりの下降句とシンメトリーをなしつつ、第 3 部の音楽を導入します。裁きのラッパや「死者」の絵画的表現も聞こえてきますが、それらはいずれも伝統的な書法として、多くの先例をもつものです。

さて、音楽はアレグロ・マ・ノン・トロポ、4分の4拍子となり、クレド動機が三たびあらわれます。これは、新たに聖霊への信仰告白(13)が始まることに対応した処置で、ここから新しい段落を起こすことは、モーツァルトの多くのミサ曲にも見られる扱いです。しかしそのテキストは、クレド動機(歌詞付き)を重ねて早口で唱えられるに過ぎず、回帰したクレド動機による音楽の力強い展開に圧倒されています(譜例 12)。

194 **Allegro molto** a 2

The musical score consists of several systems of staves. The top system includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: *f sempre piu forte*. The second system continues with *f sempre piu forte*. The third system includes the lyrics *et a - scen - dit in coe -*. The fourth system includes the marking *Contraffagotto col Basso* and *f sempre piu forte*. The fifth system includes the marking *tasto solo* and *f sempre piu forte*. The score is written in G major and 4/4 time.

[譜例 12]

Allegro ma non troppo un poco maestoso^{*)}

The musical score is for a piece titled "Allegro ma non troppo un poco maestoso^{*)}". It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system includes a vocal line with lyrics: "non. Do - - m", "non. Cre - do, cre - do in Spi - - ri - tum San - ctum", and "non. Cre - do, cre - do,". The piano part includes markings such as "in B basso" and "tasto solo". The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo and mood are indicated as "Allegro ma non troppo un poco maestoso^{*)}".

中世に東西教会の深刻な対立を招いた「また子から Filioque」のテキストも（文献9参照）、あるいは「普遍的な」教会（すなわちカトリック教会）への信仰（15）や洗礼への信仰（16）も、流れの中で急ぎ足に過ぎ去ってしまいます。ベートーヴェンが歌詞を再び表面に出してくるのは、17以降、復活と永遠の生命を祈願する部分においてなのです。

ベートーヴェンは、「来るべき世の命を Et vitam venturi seculi」（18）というくだりに大きな力点

を置いています。なぜならば、最後まで歌詞がいったん歌われたあと、この行とアーメン（19）によって、じつに長大な結尾が作られるからです。306～472 小節に及ぶ二重フーガの高揚は小節数にして全体の3分の1以上を占めており、相対的に、そこまでの信仰告白の内容を軽く思わせてしまうほどです。「来るべき世の命」への期待、「そうなりますように」という願いに、ベートーヴェンのクレド楽章は、収斂して終わります。

4. サンクトゥス 聖変化の神秘

- | | |
|--|--------------------|
| 1 Sanctus, sanctus, sanctus, | 聖なるかな、聖なるかな、聖なるかな、 |
| 2 Dominus Deus sabaoth. | 万軍の神なる主は。 |
| 3 Pleni sunt coeli et terra gloria ejus. | 天と地はその栄光に満ちています。 |
| 4 Osanna in excelsis. | いと高きところにホサナ。 |
| 5 Benedictus qui venit | 祝福されますように、 |
| 6 in nomine Domini. | 主の名においていらっしゃる方が。 |
| 7 Osanna in excelsis. | いと高きところにホサナ。 |

クレド のあと共同祈願で「ことばの典礼」は閉じられ、いよいよミサのクライマックスをなす、「感謝の典礼」が始まります。これは、最後の晚餐でキリスト自身が行ったことを司祭が代理として行い、「十字架のいけにえが教会においてたえず現存するものとなる」ための儀式である、とされています（文献1）。パンとぶどう酒が祭壇に運ばれ、司祭が奉献文を唱えた神に感謝を捧げると、ささげものは、キリストのからだと血となる（聖変化）。続いて「交わりの儀」が行われ、信徒が聖体を拝領して、ミサは閉祭へと導かれます。この「感謝の典礼」部分は、第二ヴァチカン公会議で大幅な変更が加えられた部分でもあります。

『カトリック大事典』によれば、「感謝の賛歌 Sanctus」は、「奉献文のなかで、司式者の感謝の祈り（叙唱）に答えて、会衆が歌う感謝と賛美の歌」です。それは東方教会から5世紀頃西方に入り、7世紀にベネディクトゥスが付け加えられました。当初は簡単な旋律で歌われていましたが、11世紀には聖歌隊のためのものとなって複雑化し、それに対応して、司式司祭が叙唱後の奉献文を、沈黙のうちに唱える習慣が生まれました。「こうして聖歌隊が『聖なるかな』を歌い続けている間に、司祭は奉献文の祈りを続け、聖体制定句の後、司祭の沈黙の祈りと平行して後半の『ほむべきかな』が歌われるようになった」（国井健宏）のです。

前半部分の歌詞は、旧約イザヤ書第6章に由来します。預言者のイザヤは、主が天の御座高くに座し、二羽のセラフィムが飛び交って、賛美を呼び交わす声を聞きました（テキストの1～3。ただしルヴァンタ訳とミサ通常文は若干異なっており、とくに「全地に omnis terra」が「天と地 coeli et terra」になっている）。その声で神殿の敷居は揺れ動き、煙が立ちこめたため、イザヤは恐れ、滅びを覚悟した。するとセラフィムのひとりが祭壇の火をもってやってきて、イザヤの口に火を触れさせ、「あなた

の罪は赦された」と述べた。このくだりは、イザヤの召命の経緯を説明すると同時に、神による救いの予型を示す部分でもあります。またそれは「罪の赦し」ともかかわることによって、ミサ典礼文の流れと、不可分の関係に立っているのです。「栄光 gloria」について言及されるために、グロリアのテキストとの対応が、とりわけ強く感じられます。

イザヤ書の引用を締める「ホサナ」(オザンナ)は、マルコ福音書第19章(ヴルガータ訳ではその第10節)からの引用です。「ホサナ」とは「我らに救いを」を意味し、ろばに乗ってエルサレムに入場するイエスを人々が迎え、服や枝を敷いて歓迎したさいに叫ばれた言葉です(文献11)。新共同訳によると、その叫びの全体は「ホサナ。主の名によって来られる方に、祝福があるように。我らの父ダビデの来るべき国に、祝福があるように。いと高きところにホサナ」(マルコ11.9-10)というものでした。したがって、「ホサナ」のテキストは サンクトゥス における天の栄光の賛美を受けながら ベネディクトゥス のテキストを導き入れる役割を果たしています。後者は「到来するキリスト」のイメージを明確にしますので、いまや、民衆が救いへの期待を心から表明したかの歴史的瞬間が再現されるわけです。

輝かしいサンクトゥスが多い中で、ベートーヴェンはアダージョ、口短調の神秘的な調子でこの楽章を開始します。「祈りを込めて Mit Andacht」という、キリエに見られた指示が、ここにも置かれています。pで始まった祈りは、ppのいっそう静謐な唱えへと移行してゆきますが、ベートーヴェンは「万軍の神」というイメージを神秘的な瞑想のうちに思い浮かべているのでしょうか、それとも、間近な聖変化の儀式に思いを致しているのでしょうか？

[譜例 13]

音楽に突然精気がみなぎるのは、天地が栄光に満ちるとする3の部分です(アレグロ・ペザンテ、拍子も4分の2から4分の4に変化する)。前段における抑制は、なによりこの輝きを効果あらしめるためであったのかも知れません。オザンナ(4)がフーガをなすのは、定石とも言うべき伝統的な手法です(プレスト、二長調、4分の拍子)。

この部分が短く終わると、「プレリューディウム」と題された部分に入り、ソステヌート・マ・ノン・トロppoで、静かな和声楽句が、ひとしきり奏されます(譜例13)。これは、パンとぶどう酒がキリストの肉と血に変ずること(聖変化)への、期待を込めた祈りのひとときと見るべきでしょう。

このあたりで、《ミサ・ソレムニス》は、典礼にもっとも接近しています。

やがてフルートとヴァイオリンが下降音型を奏しますと、ト長調、8分の12拍子、アンダンテ・モルト・カンタービレ・エ・ノン・トロppo・メツソと指示されたベネディクトゥス楽章が始まります。

この下降音型は、聖変化を引き起こす聖霊の下降をあらわすと解釈されています（譜例 14）。以後、聖霊はヴァイオリンの美しいソロの形で、長大な楽章を通じて留まり続けます。第9交響曲の第3楽章にも通じる、一種恍惚とした安らかさの支配する楽章です。

[譜例 14]

Benedictus
Andante molto cantabile e non troppo mosso

The score is for the Benedictus section, marked "Andante molto cantabile e non troppo mosso". It features a prominent descending melodic motif in the violin and flute parts, which is identified as a sign of the Holy Spirit's descent. The score includes parts for Violin I, Violin II, Flute I, Flute II, Clarinet in B-flat, Bassoon, Horn I and II in G, Trombones in C, Trumpets in C, Violoncello, and Basso. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 12/8. The score is divided into systems, with the first system starting at measure 111. Dynamics include *cresc.*, *dim.*, and *p*. The lyrics "Be - ne - di - ctus qui ve" are visible at the bottom of the score.

5. アニウス・デイ 平和を求めて

- 1 Agnus Dei, 神の小羊よ、
- 2 qui tollis peccata mundi, 世の罪を除いてくださるお方よ。
- 3 miserere nobis. 私たちを憐れんでください。
- 4 Dona nobis pacem. 私たちに平和を与えてください。

「交わりの儀」すなわち聖体拝領のさなかに、アニウス・デイ（平和の賛歌）が歌われます。パンを分割する儀式に伴うものとして7世紀末に取り入れられたこの祈りが「平和の賛歌」と呼ばれるのは、パンを分かちことが、信徒全体、全教会、全人類の平和と一致を願うという意味をもつからです。したがってその最後は、平和を求める祈りとなって終わります（文献1）。キリエと同じようにこれも長い連祷であったものが、中世に、3つの祈りへと標準化されました（文献4）。

さて、「小羊」は、神の怒りをいけにえによって鎮め、赦しを得ようとするイスラエル民族の習慣において、もっとも貴重で価値のある獣でした。同時にそれは、聖なる食事における最高のごちそうともなっていました。こうした背景をもとに、人間の罪を身代わりに背負って十字架に上ったイエスは、「小羊」にたとえられます。イエスを「神の小羊」と印象的に呼びかけたのは、聖書によれば、洗礼者のヨハネです。ヨハネ福音書第1章で、ヨハネは自分がメシアではないとし、「わたしはその履物のひもを解く資格もない」方が後から来られる、と言う。その翌日、ヨハネはイエスがやってくるのを見て、「見よ、世の罪を取り除く神の小羊だ」と言いました（ヨハネ 1.29）。ここでヨハネは、イエスがメシアであり神の子（1.34）であることを宣言すると同時に、彼が贖罪のための受難を定めとして負っていることを預言的に言い表しています。

この言葉を採用して呼びかけに変え、そこに「私たちを憐れんでください」という応答を組み合わせて反復したのが、アニウス・デイのテキストです。こうした憐れみの祈りがミサ歌曲詞の基調をなすものであり、キリエの出発点に帰るものであることは、言うまでもありません。しかしアニウス・デイの段階では、キリストの肉と血が、聖変化を経て臨在しています。すなわち、礼拝空間において象徴的な復活が実現しているわけです。したがって『ミサ典書』は、アニウス・デイが「復活の小羊、不滅のかてとなりたもうたキリストへの祈り」であることを強調しています（文献2）。

グレゴリオ聖歌の伝統によれば、アニウス・デイのテキストは、1-2-3、1-2-3、1-2-4と唱えられる。しかしベートーヴェンは、バッハと同様、4を独立させて扱いました。アダージョ、口短調。深々として熱烈な憐れみの祈りは、《ミサ・ソレムニス》のもっとも美しい部分に数えられるでしょう。しかし、この部分は長くは続きません。《ミサ・ソレムニス》におけるアニウス・デイ楽章の特色は、4への付曲が長大でしかも変化に富み、謎めいているところにあると思われます。

pax という語は、外的な平和と同時に、内的な平安を意味します。一語でその両面を意味しうるわけですが、翻訳にはどちらかの訳語を選ばざるを得ないので、力点がどちらにあるかを慎重に判断しなくてはなりません（文献1、2はいずれも「平安」を採用しています）。ベートーヴェンは、第96小節か

ら、アレグレット・ヴィヴァーチェのテンポでこのくだりに入っていきますが、そこには、「内的・外的な Frieden を求めての願い」という注釈がある。すなわち、外的な平和と内的な平安が同時に希求されていることを、ベートーヴェン自身が注釈しているのです（譜例 15）。

[譜例 15]

Dona nobis pacem
Bitte um innern und äußern Frieden:
Allegretto vivace

The musical score is written in G major, 4/4 time, with a tempo of *Allegretto vivace*. It features four vocal parts: Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The instrumental parts include Violins (Vln.), Violas (Vla.), Cellists (Vcl.), Double Basses (Cb.), Woodwinds (Fl., Clarinet, Bassoon, Contrabassoon), Trumpets, Trombones, and Organ. The lyrics are: "Do - na no - bis pa - cem, Do - na no - bis pa - cem, Do - na no - bis pa - cem." The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), and *pizz.* (pizzicato). There are also performance instructions: "(Contraffagotto tacet)", "(senza Organo)", and "(senza Organo)".

しかし、第 164 小節以降に、アレグロ・アッサイのテンポによる戦争を暗示する音楽が繰り広げられることを考えると、pax にはどちらかと言えば「平和」の訳語を充てたい気持ちにとらわれます。こ

のいささか唐突な戦争の部分でベートーヴェンは、「レチタティーヴォ。震えて *timidamente*、不安げに *angstlich*」と指定した上でアルトに、1～3の歌詞を繰り返させる（譜例16）。

[譜例 16]

The musical score for Example 16 consists of four staves. The top staff is the vocal line, marked with 'Recitativo colla voce', 'a tempo', 'Recitativo colla voce', and 'in tempo'. A specific instruction 'timidamente (angstlich)' is placed above the vocal line. The lyrics 'A - - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - - gnus De - i, mi - se -' are written below the notes. The piano accompaniment is shown in the bottom two staves.

しかしすぐに2は抜け落ち、憐れみの祈り（3）が積み重ねられたあと、1に続いて4が歌われて、4のみによる世界へと帰ってゆきます。329小節でもう一度1の絶叫がありますが、それ以外は4のみを歌詞として、最終部分が作られます。ベートーヴェンは、4に必ず8分の6拍子の楽想を与え、1～3の4分の4拍子と対比しています。彼は脳裏に、牧歌的なユートピアの世界を描いていたのかも知れません。

ミサでは聖体拝領のあと、閉祭の儀式が続きます。しかしそれは、ベートーヴェンの作品とはもはや関係がないと言うべきでしょう。

[参考文献]

1. 『ミサ典礼書の総則と典礼暦年の一般原則』 カトリック中央協議会 1980年（1994年の改訂版を使用）
2. フェデリコ・バルバロ訳編『毎日のミサ典書』 ドン・ボスコ社、1955年（1969年の第13版を使用）
3. 相良憲昭『音楽史の中のミサ曲』 音楽之友社、1993年
4. J.ハーバー『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、2000年（原著1991年）
5. J. A. ユングマン『古代キリスト教典礼史』 石井祥裕訳、平凡社、1997年（原著1967年）
6. 渡辺信夫『古代教会の信仰告白』 新教出版社、2002年
7. 磯山 雅「モーツァルトの クレド 書法」 『モーツァルティアーナ～海老澤敏先生古希記念論文集』所収、東京書籍、2001年。
8. T. G. ゲオルギアーデス『音楽と言語 ミサの作曲に示される西洋音楽のあゆみ』木村敏訳、

音楽之友社、1966年（原著1954年）

9. ポール・ジョンソン『キリスト教の二〇〇〇年』（上・下） 別宮貞徳訳、共同通信社、1999年（原著1976年）
10. 学校法人上智学院新カトリック大事典編纂委員会編『新カトリック大事典』全五巻（刊行中） 研究社
11. 『新共同訳聖書注解』日本基督教団出版局、1991年。
12. J. F. ホワイト『キリスト教礼拝の歴史』 越川弘英訳、日本キリスト教団出版局、2002年（原著1993年）
13. 岸本羊一、北村宗次編『キリスト教礼拝辞典』 日本基督教団出版局、1976年