

## H. シュッツの〈Geistliche Chormusik〉について

岸 啓子・園田 順子

(音楽研究室)

### 序

音楽の新しい語法は、音楽それ自体の自律的で内的な展開や成熟と、人間に新しい価値観や生き方を齎す音楽以外の分野の歴史的背景が交差したところで誕生する。シュッツが作曲家として活躍したバロック初期は、パレストリーナ Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) に代表される厳格な声楽ポリフォニー (古典純粹対位法) が終焉を迎え、それに代わる新しい対位法技法が試行され、更に、通奏低音、コンチェルタート様式、モノディー様式、劇場様式等の新しい音楽がイタリアで生み出された時期に相当する。1618年に始まった30年戦争の戦乱によって疲弊し、文化的空白地帯となったドイツに、これらイタリアで生み出された新しい技法や様式が吸い込まれるように流れ込み、新しい音楽的時代を齎したが、その精神的核心となったのは、M. ルター (1483-1546) の宗教改革によって提唱されたプロテスタント・ルター派であった。ルター派教会において礼拝およびそれと関連した音楽の基礎が形成され、南ドイツのニュルンベルクのハスラー Hans Leo Hassler (1562-1612)、中部ドイツのプレトリウス Michael Praetorius (1571頃-1622) などのプロテスタント作曲家が出現した。シュッツは彼ら最初期のルター派宗教音楽を継承するとともに、イタリアの新様式を取り入れ、融合させ、今後100年間ドイツ音楽の拠り所となる17世紀ルター派音楽の典型を確立したのである。

これまでのシュッツ研究においては、言葉と音楽の関係が極めて重視されてきた。とりわけこの時代固有の語法であるフィグーレンレーレ *Figurenlehre* による研究は、その中心的立場を維持し、Arnold Schering が“*Die Lehre von den musikalischen Figuren* (1908年)”において17C-18Cの音楽と修辞学との関連を初めて指摘して以来、H.H.Eggbrecht, H.Brandes, H.H.Unger, W.Gurlitt, T.George らによって言葉と音楽の関係が明らかにされてきた。さらに、フィグーレンレーレの他にも、*Motiv Symbolik* (マドリガリズムの象徴法 Huber, Walter, Simon), *Tonmarelei* (音画法), *Deklamation* (R.Muller, A.Fecker, 大角欣也) 等言葉に着眼した研究が多く残されてきた。

これらの研究が高く評価されてきた背景には、シュッツの作品が声楽中心であり、必然的に歌詞を持つ為に、当然言葉が論点となったばかりでなく、さらにその時代の個性から導かれた音楽の在り様が深く関与している。バロック音楽の普遍的な特色にアフェクト *Affekt* の表出があるが、それは言葉の音楽化という人文主義的欲求と結びつく。言葉は音楽のあるじ、或いは音楽は歌詞の娘として言葉のアフェクトの表現を音楽表現の根源と捉え、イタリアの“第2の作法

seconda prattica”においては、歌詞の効果的な表現の為に、不協和音の使用を含む種々の破格を正当化し、ドイツのルター派圏では **Figurenlehre** という修辞学概念を応用した音楽理論を体系化した。すなわち、彼の生きた時代は、音楽は歌詞に即して作曲され、歌詞とのきわめて緊密な一体化を追求した時代であったということである。

一方、近年になって、シュッツの作品における音楽的特徴に注目した研究が現れてきた。この立場には F.Blume, H.J.Moser, W.Schuh 等がおり、M.Seelkopf, S.Kunze は和音による全体構成に着目している。また、楽曲構成法の中心となる音楽的手段に注目して考察した橋野百合の音楽句読法による研究は、言葉の構文と音楽との対応は固定したものではなく、音楽構造は必ずしも常に詩形式から演繹されるものではない事実を示している。

これらの研究によると、シュッツの作品は言葉と密接に関係していることは事実であるが、言葉だけでは十分に説明することのできない、変化に富んだ音楽的特徴があるとしている。本稿では、この立場から、音そのものに着目し、旋律と和声を重視した独自の分析方法によって、彼の作品の音楽的特徴を解明する。

取り上げるのは、彼の熟年期である第3期の意味深い作品〈Geistliche Coirmusik〉(1648)である。この曲集は5-7声の無伴奏モテット29曲を含んでいる。シュッツはこの作品の序文で、16世紀の模倣様式への復帰を意図しているかに見える叙述をしている。しかし、実際に個々の楽曲を考察してみると、必ずしもその通りに作られているとは言えない。シュッツがこの曲集で本当に意図したのは何であったのか。それを明らかにすることが本稿の最終的な目的である。

## I 生涯および〈Geistliche Chormusik〉

Heinrich Schutz は1585年10月14日、中部ドイツのケストリッツに生まれた。1599年13歳でヘッセン州のモーリッツ伯に才能を見出され、カッセルの宮廷礼拝堂の少年聖歌隊員として彼に仕えた。1609年、モーリッツは奨学金を与えて彼をヴェネツィアに留学させる。当時ヴェネツィアには本堂の両翼に離された2つの聖歌隊席とオルガン席を持つ、十字形の構造をしたサン・マルコ大聖堂が知られており、この建築様式を利用して、フランドルからやってきたヴィラールト Adrian Willaert (1490頃-1562)以降、コーリ・スペッツァーティ Cori Spezzati の技法が現れた。この技法を発展させたのが、ガブリエーリ Giovanni Gabrieli (1553頃-1612)であり、シュッツは彼の下でヴェネツィア楽派の様式を学んだ。1613年イタリアから帰国し、再びヘッセン州の方伯の宮廷に仕えるが、ザクセン選帝侯ヨハン・ゲオルク1世の懇願により、ドレスデンの宮廷楽団へ向かうことになった。シュッツがドレスデンに行った後、モーリッツは彼を返してくれるよう手紙を出したがヨハン・ゲオルク1世はこれを拒絶した。政治的な立場からザクセンとの友好関係を優先する必要のあったモーリッツ方伯は、シュッツを永久に諦め、1617年彼はドレスデンの宮廷楽長に就任した。

ドレスデンの宮廷楽長就任から一年後、ドイツでは30年戦争が起こる。この戦争はヴェストファーレンの和議成立までの30年間、ヨーロッパ諸国を巻きこみ、宗教戦争の最大のものとなった。30年戦争によりドイツは荒廃していった。

1628年から1年間、シュッツは再びヴェネツィアを訪れた。サン・マルコ大聖堂の楽長モンテヴェルディ Claudio Monteverdi (1567-1643)に遭えたかどうかは明らかではないが、この時彼の音楽から受けた多大な影響はその後のシュッツの作品に現れている。この前後の期間シュツ

ツは身近にいる多くの人々を失った。1630年には Schein の死から《それは確かなこと Das ist je gewisslich wahr》(SWV277) を書いた。さらに30年戦争の戦禍により、ザクセン宮廷にも脅威をもたらされたことで、宮廷楽団の維持も憂慮すべきものとなった。この時期の作品が主に小編成のものに限られているのは、楽団員の人数が減り、最小限の編成でしか演奏することができなかったためである。

この時シュッツに救いの手を差し伸べてくれたのが、プロテスタントの国、デンマークのクリスティアン4世であり、シュッツは1633年から1644年にかけて3度、客員楽長としてコペンハーゲンに招かれた。デンマークはドレスデンとは違って、すでに平和を取り戻していた。

1648年、ヴェストファーレンの和議が成立した年にシュッツは自身の作曲の規範となるべき作品<Geistliche Chormusik Op.11> (SWV369-397, 1648) を出版した。また、同時期に高弟ベルンハルト Christoph Bernhard (1628-1692) に筆記させた自らの作曲法教程を発表している。30年戦争は終結を見たのにもかかわらず、この時期もまだシュッツにとって非常に厳しい状況にあり、選帝侯楽団員も窮乏にあえいでいたために、通常の安息日礼拝でさえまともな演奏ができない状態であった。また、宮廷は莫大な負債を抱えており、音楽家達は無給のままであった。

ゲオルク1世の没後、シュッツは故郷のヴァイゼンフェルスに引きこもり、上席楽長として時折ドレスデンへ出仕する生活となった。この頃になるとドレスデン宮廷楽団は目覚しく回復し、楽団員も50人を数えるようになっていた。しかし、イタリア人の進出も目立ちはじめ、それに対抗するかのようになり、シュッツはドイツ語の歌詞を用いて作曲した。死に先立つ2年前には自分の葬式のために、詩篇第119番54節をパレストリーナ様式による5声部のモテットに作曲するように、弟子のベルンハルトに依頼している。

1672年11月6日、シュッツはドレスデンの聖母教会に葬られた。彼の墓碑には「Heinrich Schütz. 優れた音楽家にして選帝侯楽長。1672年」と記されている。

シュッツの作品は1760年、7年戦争時のドレスデン皇太子宮の炎上によってその多くが失われたと推定されているが、現在残されているのは約500曲である。その大半が宗教曲で、特に好まれた題材は聖書である。世俗曲はほとんど残っておらず、器楽曲も存在しない。宗教的声楽曲のうち、どれが実際の礼拝に用いられたかは不明である。彼の作品にはイタリアで発達した数多くの技法が用いられ、後期ネーデルラント様式も統合されている。

<Geistliche Chormusik Op.11>は30年戦争の終結の年、1648年に出版された5、6、7声部の29曲から成るモテット集である。特に結婚や葬送等の幅広い礼拝の目的にふさわしい作品が含まれている。タイトルページに *Erster Theil* とあるところから、彼自身は第2巻も予定していたと考えられるが、実現しなかった。この曲集は30年戦争の戦中・戦後の困難にもめげず、価値ある音楽をプロテスタント教会のために護りつづけたライプツィヒの市議会への感謝こめて、聖トーマス教会聖歌隊に献呈された。彼の友人シャイン Johann Hermann Schein (1586-1630) は1630年までその聖歌隊の指導者であり、シャインの死後カントルを受け継いだ Tobias Michael の父は、ドレスデンでシュッツの前任の Kapellmeister であった。さらに、聖トーマス教会は聖歌隊の高度な基準と優秀な若い教会音楽家達を育てることで有名であった。そのためシュッツはこの教会を曲集の受容者に最もふさわしいと判断したのである。

この曲集には5から7声部の他に、後半には特に伴奏楽器（楽器名の指定はない）を伴った2重唱も含まれている。そのスタイルの多様さは作曲年代の違いを反映していると言われている。例えば、<No.20それは確かなこと Das ist je gewisslich wahr> (Swv388) は1630年、シャイ

ンの死を契機に生まれた作品であり、その改訂稿がこの曲集に載せられている。また、〈No.27 御使いは羊飼いに言った Der Engel sprach zu den Hirten〉(Swv395)はガブリエリ Andrea Gabrieli の作品の編曲である。

〈Geistliche Chormusik〉の序文は彼自身の作曲のあり方を述べているものとして、最も有名である。その序文の中で、彼は“通奏低音による協奏様式がイタリアから起こり、ドイツにも伝わって以来、この様式は非常に人々に愛好されるようになった…通奏低音のない様式に十分に習熟し、それとともにきちんと整った作曲に必要な前提を身につけなければならない…私はこのような Bassus Continuus を持たない作品に、かつてのように再び取り組む気にさせられた。…正しい作曲法の本当の基礎を示すために、この曲集を出版したいと思う。それが誰をいやしめるためでもなく、ただ祖国の音楽の榮譽を高めるためであることを、どうか善意に受けとってほしい。”と述べている。

ここでシュッツが述べているのは、ドイツの若い音楽家達が通奏低音を伴わない古典対位法様式を学ぶべきであり、彼らに正しい作曲法の本当の基礎を示すために、この曲集を出版するということである。この背景にはスカッキ Marco Scacchi とジーフェルト Paul Siefert の論争が関係していたとも言われている。スカッキは43年に「ジーフェルト小麦に対する音楽的ふるいの Cribrum musicum ad triticum Syferticum」という論文を出版し、その中でジーフェルトの書いた曲の幾つかには対位法上の欠点があると非難した。それに対して45年にジーフェルトは「スカッキからす麦に対する音楽的ふるいの反論 Anticribratio musica ad avenam Schachianam」を出す。この2人の論争に対して、クリスティアン・シルマーという無名の人物がシュッツに意見を求めた。彼の返事はスカッキは十分に基礎のできた音楽家であるというようにスカッキ方に賛成しているものであった。そして、これらの論争への応答として、対位法様式を用いた作品である〈Geistliche Chormusik〉が作られたというものである。

## II フィグーレンレーレ Figurenlehre の背景

“das Denken des deutschen Barockmusikers überhaupt, insbesondere das Musikalische Denken Schützens—versuche ich durch den Begriff Figur zu fassen” 一般にドイツバロック音楽の思考、特にシュッツの音楽的思考について、私はフィグールの概念を通して理解することを試みる”とエッケブレヒトが述べているが、シュッツの楽曲を研究する上でフィグーレンレーレへの考慮は不可欠である。

フィグーレンレーレとは修辞学におけるフィグール Figur (文彩) の概念を音楽に適用した理論である。修辞学と音楽は特にバロック時代において極めて密接な関係を結ぶに至ったが、元来この二つの学は西洋の古代から中世にかけて規範的意味を持っていた自由七科 (septem artes liberales) の体系に含まれ、音楽 (Musica) は四科 (Quadrivium) の一つであり、言語に関わる三科 (Trivium) の一つであった修辞学 (Rhetorica) とは最初は必ずしも密接なものではなかった。音楽と修辞学がバロック時代に繋がりを発展させたのは、ルネサンス時代における人文主義を契機としている。人文主義は言語への関心を通じて、音楽家達に音楽と言語との関わりへの意識を目覚めさせ、ポリフォニー音楽は歌詞への対応が求められるジャンルを創出した。その典型であるイタリアのマドリガーレやフランスのシャンソンでは、歌詞の生き生きとした音楽化が目指された。しかしこれらは17世紀のバロック的な音楽表出の前触れにすぎない。言葉と音楽との

密接な関係を確実に成就したのは、バロック時代に入ってからであった。フィレンツェのカメラータによって始まるモノディー様式は、歌詞のリズムや抑揚、語の意味、内包された情念に即しつつ、歌うような語るような朗誦風の旋律が歌われるものであった。さらにモンテヴェルディ Claudio Monteverdi (1567-1643) はマドリガーレ集第5巻で“言葉は音楽の主人であるべきであって、奴隷たるべきではない”という第2の作法 (seconda prattica) を提唱し、音楽における言葉の優越を認めた。しかし、イタリアにおける音楽と歌詞の結びつきは最も実践的な意味での雄弁術が手本にされ、理論としての「修辞学」が求められたわけではなかった。最終的にバロック時代のイタリアでは修辞学と音楽の体系的な理論は作られなかった。一方、ドイツでは状況は違った。ドイツの音楽家と理論家は修辞学を組織的に理論化して音楽に用い、音楽と修辞学との関わりの必然と意義を明らかにした。

フィグーレンレーレが特にドイツで展開された理由には、ドイツにおける作曲及び理論重視の傾向が挙げられる。更に、ルター主義の音楽観の影響もその根源にある。ルターは文字で書かれた言葉よりも、語られる言葉を重視していた。語られる言葉は神の言葉であり、神の言葉は音楽を用いて分り易く伝えることが求められた。そのため、音楽家達は歌詞を音楽化する方法として、言葉と音楽に共通する概念であるフィグーラを用いて本来異質である両者を統合し、それによって音楽を通して神の言葉を表現することを達成しようとしたのである。

### Ⅲ 分析と考察1

**方法Ⅰ**：言葉やリズムを全て排除し、音高のみを音高線として表示し、曲を各声部の音高線の集合として図示し、それを分析することを通して、作品の多様な音楽的特徴を探る。

**方法Ⅱ**：音高線の下に和音を表示し、分析する。ラモアの「和声論」に提示された和音の展開概念の成立に遡ること70年余のこの時代には、和音の展開という考え方自体がなく、機能และ声も確立されていなかった。しかし一方でバロック時代を特徴づける通奏低音は和声的理論であり、和音自体は十分に意識されていた。彼の和音の用い方と音楽表現とのかわりを明らかにするとともに、18世紀の音組織の核となる機能的和声的感覚がこれらの曲の中で胚胎されている様相を検討する。

分析課題として考慮した要点は、①音高線それ自体の傾向と特性、および声部間の関係、②垂直的な音の集合体としての和音の様相、(和音記号は、長三和音：大文字、短三和音：小文字、増3和音：大文字の横に+、減3和音：小文字の横に-を付けた。下方の数字は音程、上方の数字は転回形を示す)、③区分(歌詞による区分と音高線による区分を示す。音高線による区分は旋律線と声部の旋律構成によって判断する)、④モチーフ(ここでは古典派で用いる動機の意味ではなく、重要な旋律の断片を示すものとして用いる)、⑤モチーフの展開、⑥カデンツ(調的終止法とクラウストラの意味として用いる)、⑦調性と旋法、⑧特徴的な音楽表現、である。ここでは第8曲と第17曲の分析例をあげた後、全曲について考察する。

#### 第8曲

Sammelt zuvor das Unkraut. まず雑草を集めよ。Swv376 S.A.2T.B

基本旋法：ヒポイオニア旋法，Finalis：f，拍子：2分の4拍子，開始音：Sop，c

曲の体系：ポリフォニー

歌詞：Sammet zuvor das Unkraut und bindet es in Bündlein,

daß man es verbrenne, …… I

aber den Weizen sammet mir in meine Scheune. …… II

聖書：Sammet zuvor das Unkraut und bindet es in Bündel, daß man es verbrenne, aber den Weizen sammet mir in meine Scheune.

新約聖書 マタイによる福音書第13章30節

歌詞の訳：収穫まで両方とも（麦と毒麦）育つままにしておけ。収穫の時になったら、刈る者に、まず毒麦を集めて束にして焼き、麦の方は集めて倉に入れてくれ。

分析

譜例 1

・ 分析図の例A (No.8より)

- ① 音高線の特徴：同音を用いながら，上行，下行，跳躍する。  
 声部の入りは，冒頭は上声部から始まり，全体的に下行していく。中間部では下声部から始まり，上声部が受け継いで全体的に上行していく。Bass は大きな跳躍をする。Sop, Alt と Ten 1, 2 は組み合わせさせて動くことが多い。  
 和音：D-B へ進行し，増1度は同一声部で連結していない。
- ② 区分：音高線の区分は歌詞の区分に一致する。
- ③ モティーフ：順次進行，3，4，5度の跳躍。
- ④ モティーフの展開：I-1 は Sop-5度下から Alt-Sop のオクターブ下から Ten1-Alt のオクターブ下から Bass と模倣していく。I-2 では上行モティーフが Ten 2-Ten 1，長6度上から Alt と I-1 のモティーフが Sop-Alt, Ten 2，それから I-2 のモティーフが現れる。II では I-1 で用いたモティーフの変形が Ten 1-長6度上で Alt, Ten 1 のオクターブ上で Sop-Ten 1 の長3度上から Ten 2 と模倣していく。
- ⑤ カデンツ：I-1 は C dur の DT，次は導音が上行し，a ヒポフリギア旋法の Finalis に5度重ねている。I-2 は F dur の DT，II は g moll の DT，B dur の DT，C dur の DT，F

dur の DT で終止する。

- ⑥ 調性と旋法：前半部分は DT 進行があまり見られず、教会旋法が支配しているが、最後の部分は調性的である。
- ⑦ 特徴的な音楽表現：全体的に音価が短く、それぞれの声部が活発に動く。最初の部分は 2 度を重ねながら、下行していく。

### 第17曲

Das Wort ward Fleisch 言葉は肉体となり Swv385 2S.A.2T.B

基本旋法：ドリア旋法，Finalis：d，拍子：2分の4拍子，開始音：Sop1, a

曲の体系：ホモフォニー＋ポリフォニー

歌詞：Das Wort ward Fleisch und wohnet unter uns, …… I

und wir sahen seine Herrlichkeit,

eine Herrlichkeit als des eingebornen Sohns …… II

vom Vater voller Gnade und Wahrheit. …… III

聖書：Das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns,

und wir sahen seine Herrlichkeit,

eine Herrlichkeit als des eingebornen Sohnes vom Vater, voller Gnade und Wahrheit.

新約聖書ヨハネによる福音書第1章14節

歌詞の訳：言葉は肉体となり、私達のうちに宿った。私達はその栄光を見た。それは父の一人子としての栄光であって、恵みと誠とに満ちていた。

### 分析

#### 譜例 2

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The notes are labeled with their pitch names: d, B' B, g, D, d, G, g', e, A, d, d', E, F, a, d'. There are also some 'x' marks above certain notes in the treble staff.

- ① 音高線の特徴：跳躍，同音＋下行旋律が多く見られる。  
全体的な特徴：バスの大きな跳躍，2声あるいは3声が組み合わされて動く部分が多い。
- ② 和音：3度下，2度下の和音へ進行することが多い
- ③ 歌詞の区分：I，II・IIIの2つに分かれる。音高線の区分は歌詞の区分に同じ。
- ④ モティーフ：順次進行が主である。
- ⑤ モティーフの展開：Iはホモフォニーの後，Alt，Ten 2，Bass 対 Sop 1，2，Ten 1でモティーフ a を繰り返す。その後，bのような旋律を変化しながらそれぞれの声部で用いる。次に，I aを同じように3声部対3声部で繰り返す。II-1はホモフォニックな動きの後，同音＋下行旋律を Alt-5度下から Ten 2-Ten 2のオクターブ上から Sop 1-その4度下から Sop 2へと模倣される。III-1は Alt 対他声部で旋律を模倣した後，Sop 1，Sop 2，Ten 1-





次の和音へ達することが多いので、対斜がしばしば生じている。

- ③ 区分：歌詞の区分が音高線の区分と異なる曲が29曲中、18曲あった。

これは、歌詞の小さな区分（主にコンマで示される区分）は、モチーフに合わせて作られていることが多い反面、大きな区分（主にピリオドで示される区分）に不一致が生じているのは、旋律の構成（ホモフォニー、上声部対下声部等）の多様さや相違に因る。また、No.6では、歌詞の区切りと異なる部分に、総休止が置かれ、明確に区分されており、No.22では、同じ歌詞に対して、異なるモチーフが付けられている。

- ④ モチーフ：3度、4度、5度の跳躍、同音、順次的な上行、下行旋律を用いたモチーフが多い。

- ⑤ モチーフの展開：厳格模倣（主題との音程はユニゾン、オクターブで模倣）、自由模倣（旋律的に自由な模倣、リズム的に自由な模倣）、定調模倣（4度あるいは5度の模倣、調性応答と同じ）が多く用いられている。

- ⑥ カデンツ：歌詞に合わせて、カデンツが見られることはこれまでの研究で明らかにされてきたが、それらは上行する導音の動きを持ち、DT進行、時々ST進行といった調的カデンツが用いられている。

曲の冒頭にカデンツが現れるものもいくつかある（No.9、17、19、20、23。）

- ⑦ 調性と旋法：基本的には教会旋法で作られているが、カデンツの部分、あるいはその直前で調性的な和声進行が見られる。特にバスの5度、4度の跳躍の動きは調性感をもたらしている。カデンツの周辺以外でもDT、ST進行が多く見られる。ザルツァーは14、15世紀以降から調性が確立する時代までの音楽を、“harmonic-contrapuntal tonality”（注2）と定義しており、<Geistliche Chormusik>はこのカテゴリーの中に入ると思われるが、その中でも最も調性に近いと言える。

- ⑧ 特徴的な音楽表現：カデンツが一つの作品の中で何度も出てくる。

曲の冒頭に一つの輝かしい区切りが置かれている作品もある。いきなり、高音で開始したり、突然高音へと跳躍するというように、高音が効果的に用いられている。また、2拍子から3拍子、単独声部対他声部、上声部対下声部、ポリフォニックな部分対ホモフォニックな部分、緩対急と、対照的に構成されている作品が多い。この曲集中のほとんど全ての作品において見られる声部群対声部群の書法は、彼の師であるガブリエリの Cori Spezzati の影響が感じられる。No.24、26以降は器楽声部も加わるが、歌唱声部と同じような書法で描かれている。No.1のクロマティック進行、No.3の音階的な上行旋律のゼクエンツが2声で模倣し、それに対して、他の2声は長い音価で下行していくこと（譜例4-1）や、No.4のNo.3でも見られた何小節にもまたがる下行旋律、No.9の2声の3度の動きの模倣（譜例4-2）、No.14の3音で下降する旋律のゼクエンツが他声部にも用いられ、3度で重なっていくこと（譜例4-3）、さらにNo.18のオクターブを超える音階的な上行形（譜例4-4）は劇的な書法である。

譜例 4 (1) (2) (3) (4)

(1)

(2)

(3)

(4)

## Ⅳ 分析と考察 2

### 旋律進行の特徴

垂直的な響きが重視され、和音的感覚が対位法の中に織りこまれて豊かで独特の表現を現出させていることが上の分析において明らかになった。ただし4声や5声の多声書法の基本的枠組みは守られ、多声の範囲内でそれが実現されている。次にそのような音楽表現を導き出す各声部の進行上の特色と役割分担を分析する。上の分析からソプラノとバスにそれぞれ旋律的特性と和音を支持する機能の特性が認められたため、ソプラノとバスを選び、旋律で隣接する前後2音を取り出し、進行の頻度を集計した。表の左側の音は選択された2音の開始音、下の音名は到達音で



H. シュッツの<Geistliche Chormusik>について

表5 パレストリーナ ミサ Beata Virgine  
より Sanctus ソプラノ

C																				
B																				
A																				
G																				1
F	2																			2 7 1
E																				2 5 8
D																				1 6 9
C	1																			3 3 4 9
B																				4 2 4 1
A																				1 5 2
G	1	1	2																	1
F	2	2																		1 1
	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C								

表6 パレストリーナ ミサ Beata Virgine  
より Sanctus バス

B																				
A																				
G																				1
F																				1 1 6
E																				5 5
D																				1 6 4
C																				2 6 5 1
B	1																			6 6
A																				3 6
G																				2 3
F																				3 3 2
E	1																			
	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B								

対位法様式の作品のため、対象として用いた。)

旋律の音程進行の傾向により声部の性格的・機能的分化を確認するために表5, 6にパレストリーナの結果を示した, パレストリーナの場合はソプラノとバスに旋律進行上の差はなく, バスの和声機能を示す DT, ST 進行も見られない。ソプラノ, バスともに2度の上下の順次進行が圧倒的に多く, 両声部は旋律声部として同格である。

次に音高線による図を示す。

譜例 5

$C_5$   $B_4$   $a_4$   $B_4$   $C_5$   $d_5$   $C_5$   $C_5$   $C_5$   $B_4$   $a_4$   $g_4$   $F_4$   $g_4$   $C_5^2$   $F_4$   $g_4$   $a_4$   $F_4$   $F_4$   $F_4$   $F_4$   $C_5$   $B_4$   $F_4$   $F_4$   $F_4$   $G_4$   $e_4$   $C_5$   $C_5$   $C_5$

$B_4$   $g_4$   $d_4$   $B_3$   $-e$   $g'$   $a_3$   $e_3$   $F_3$   $B_3$   $C_4$   $d_4$   $C_4$   $C_4$   $F_3$   $e_3$   $d_3$   $d_3$   $F_3$   $C_4$   $-e$   $a_3$   $g'$   $C_5$   $g'$   $C$   $F$

次にシュッツとパレストリーナの作品におけるモチーフ展開の相違をより明確にするために, 曲の冒頭と途中部分の主題と応答旋律の比較を示す。中間部分は新しい主題が用いられた箇所を取り扱う。応答旋律は主題と同じ音高に移調して示し, 移調したものは元の高さをその右側に示す。矢印は主題旋律と異なる所を示す。

譜例 6

Schütz No.1 Es wird das Scepter von Juda nicht entwendet werden swv 369 途中部分

パレストリーナ Missa de Beata Virgine より Sanctus 途中部分

上の譜例の考察から、以下のことが示される。  
 シュッツの跳躍の多い旋律線に対して、パレストリーナはほとんど跳躍が無く、順次進行の上行・下行による緩やかな曲線を描いている。また、シュッツは短い旋律の集合体であり、パレストリーナはほとんど途切れることの無い長い旋律を持つ。

和音についてはシュッツの場合は DT 進行や ST 進行といった調的な和声進行や、調性を示さないまでも和音の連続的集合体（主に 3 和音）が作品の中で多く用いられていた。また、3 和音以外の音程の箇所についても、和音の省略形を感じさせるものがあった。しかし、パレストリー

ナ作品ではまず3和音自体あまり使われていない。それ故調性的な和声進行もほとんど無いく、また、音程も和音の省略を感じさせるものは無い。従って、シュッツは垂直的な響き、パレストリーナは水平的な旋律美が重視されている。さらに、シュッツでは増・減音程を含んだ和音が用いられたが、パレストリーナには見られない。

モチーフの展開はSchützの場合、厳格模倣、自由模倣、定調模倣が多く、最初は厳格、定調模倣のようであっても、後半部分は自由に変化していることが多い。真正模倣はあまり無い。一方パレストリーナの作品は厳格模倣、真正模倣である。

調性と旋法はシュッツについては限りなく調性に近い“harmonic-contrapuntal tonality”であったが、パレストリーナは完全に教会旋法で作られている。

特徴的な音楽表現について、シュッツの作品で見られたような大胆で、劇的な書法はパレストリーナの作品には見られない。

## V 結 論

分析と考察の結果、跳躍の多い旋律線、自由で大胆な旋律の動き、ホモフォニックな垂直の動き、拍子や和音の急激な変化や、不協和音の使用、さらに斬新な書法という〈Geistliche Chormusik〉の音楽的特徴が明らかになった。跳躍的な旋律線や随所に溢れる3和音的響きは、〈Geistliche Chormusik〉が水平的な旋律美より、垂直的な響きを重視したことを物語るものであり、より劇的な音楽表現を志向する作曲家の意図と方向性を明示していると言える。そして、これらの特徴は、パレストリーナに代表される厳格な古典対位法様式とは異質のものである。

〈Geistliche Chormusik〉の序文に立ち戻ると、若い音楽家達に通奏低音を伴わない厳格な古典対位法様式による正しい作曲法の基礎を示すことがこの曲集出版の目的であるとそこにはシュッツ自ら明記している。しかし実際には、分析と考察で示したように、この曲集の作品が必ずしもパレストリーナ風の、純粋な古典対位法様式で書かれているわけではない。それどころか、作曲家本人の意図は不明のままにせよ通奏低音を付記しての楽譜出版すら行われた（Spitta）事実が物語るように、古典対位法の技法と表現様式の枠組みを新時代の音楽語法確立に向けて大胆に踏み越えたものである。それでは彼がこの曲集で本当に意図したものは何であったのだろうか。

〈Geistliche Chormusik〉は、厳格な対位法様式（16世紀の模倣様式・パレストリーナ様式）に基づいて描かれたものであると、序文の内容に根拠を置いてこれまで解釈されてきた。それはこの曲集のみならず、一般にはシュッツの序文が明晰であり、叙述の確実性も高いため、彼の作品理解の貴重な資料と捉えられてきたことによる。序文に基づき曲集の音楽を語るなら、シュッツは純粋な古典対位法で描こうとしたにもかかわらず、バロックの時代の波に流されて厳格な対位法様式に収まりきらず、結果的に新しい語法を用いた作品となってしまった、となる。しかし、実際〈Geistliche Chormusik〉に含まれる全ての作品は、部分的には対位法的であっても、曲全体が首尾一貫して純粋な対位法様式で作曲されたものは無く、厳格な対位法様式を貫こうとする意志そのものが曲集の音楽からは感じ取れないのである。

従ってシュッツは、古い対位法様式の普及のためにこの曲集を出版した訳ではないと判断される。だからといって、意図的にイタリアの新しい様式を用いて作曲したのでもない。大切なのは、過去の理想化や新様式の否定ではなく、イタリアのコンチェルト様式をそのまま真似ているドイツの若い作曲家達に対して、自国の、そしてプロテスタント・ルター派の新しい典型とも規

範ともなるべき音楽様式を示したかったのである。敬愛するイタリア人作曲家 A. ガブリエリの作品の改訂版を曲集に収めているにもかかわらず、ヴェネツィアの作曲家ガブリエリではなく、教皇庁の音楽家であるパレストリーナの名を巻頭に掲げたのは、彼がカトリックの反宗教改革の音楽的中心となって、教会音楽の正統を確立し、理想像を打ち立てた点を考慮してのことでもあるだろう。恐らくシュッツはルター派における自分の音楽をカトリックにおけるパレストリーナのミサに匹敵するまでに高めることを希望し、またそれを使命と感じていたのではないだろうか。30年戦争が終結を迎え、途絶えていた音楽が宮廷や教会に戻ることを予感した彼が、そこで演奏されるべき音楽の規範となるものを創出する意欲と自負を抱いたとしても、当時の彼の立場と才能、それまでの宗教音楽への献身からすれば当然のことであろう。

その根拠となるのが、彼がこの時期に弟子のベルンハルトに口述筆記させていた、自らの作曲法教程である。そこでは基礎的な対位法から、Figur 論、教会旋法、フーガに至るまでの作曲法が示されており、それらはその後バロック時代の作曲理論の典拠となった。曲集出版の傍ら、口述筆記の形で自らの新しい作曲法を体系化し、提示したのは、彼が音楽的理想や規範の形成を意図していたことの証左である。パレストリーナへの言及が、そのまま古い純粹対位法への回帰を意味するものではないことを曲集の音楽自体が示しているように、新しい音楽の規範の確立へ向けて奮闘している彼が、古様式のみで充分であると考えことは在りえなかった。フィグーレン・レーレにおいて彼は、莊重様式 (Stylus gravis)、一般華麗様式 (Stylus luxurians communis)、劇場華麗様式 (Stylus luxurians comicus) の三種を区分し、その中でパレストリーナを莊重様式、Schütz 自身をパレストリーナとは異なる一般華麗様式に分類しているのである。

60歳を過ぎ、作曲家としての全盛期も終盤を迎えつつあることを意識した彼は、ドイツ人として自国の音楽の発展を願い、自ら確立した音楽様式をドイツ固有の音楽様式へ普遍化することを願っていた。〈Geistliche Chormusik〉は古典対位法様式を学ぶために作られた作品ではなく、ドイツ人としての誇りによって生み出された規範的作品なのである。そして、彼が確立したドイツ・バロックの音楽がその後バッハ J.S.Bach によって継承された時、古典として意識されたのは他ならぬシュッツの音楽であった。シュッツはドイツ・バロック音楽の確立者として評価されているが、彼をそのような存在にまで高めた作品のひとつがこの〈Geistliche Chormusik〉である。

## 注

- 1 本稿は「Heinrich Schütz の《Geistliche Chormusik》について」(卒業論文) 園田順子著によりながらその一部に改編を加えたものである。I～IIIは主に卒業論文の内容に沿ってまとめ、IV～VIは岸と園田で原論文を再検討し、新たな視点に基づく分析と考察を追加した。また卒業論文には含まれるが、本稿で割愛した領域もある。

## 参考文献・楽譜

Sacemliche Werke, hrsg. von Philipp Spitta, Arnold Schering und Heinrich Spitta. Leipzig B. & H., 1885 -1927. Bd.8 (rep, 1971)

H. シュッツの〈Geistliche Chormusik〉について

- Originaldruck 1648 (ドイツ音楽史アルヒーフマイクロフィルムによる)  
Neue Ausgabe saemtlicher Werke, hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich Schuetz Gesellschaft  
Kassel Baerenreiter 1955—Bd.5 (1965)  
Stuttgart Schuetz Ausgabe, hrsg.v.Guenter Graulich. Stuttgart, Haenssler 1971—Bd.15 (1971)  
橋野 百合:ハインリッヒ・シュッツの詩篇曲における音楽構文法とテキスト解釈 東京藝術大学博士論文  
1998  
大角 欣也:Heinrich Schuetz とその師 Giovanni Gabrieli における Deklamation の様式的批判研究 東京  
藝術大学 1985  
井形 ちづる:シュッツのシンフォニア・サクラエ I, II, IIIの楽曲研究 東京藝術大学修士論文 1985  
正木 光江:ハインリッヒ・シュッツの〈ダヴィデ詩篇曲集1619〉における‘Cori Spezzati’の技法につい  
て, 昭和音楽大学研究紀要10 1991, p.53—71  
Eggebrecht, Hans Heinrich:Musicus poeticus, Goettingen rep. 1959  
Mueller-Blattau, Joseph Maria:Die Kompositionslehre Heinrich Schuezens in der Fassung seines Schuel  
ers Christoph Bernhard, Leipzig 1926. rep. Kassel, Baerenreiter, 1963  
Breig, Werner:Zum Werkstil der «Geistliche Chormusik» von H. Schuetz (T.1), Schuetz-Jahrbuch  
(1996) ほか

(2001年5月24日受理)