

D. シェートリヒの『寄進による音楽』（1681）

——収載曲《ドイツ語によるマニフィカト》の分析——

近 松 博 郎

0. はじめに

拙稿「D. シェートリヒの『寄進による音楽』（1681）——17世紀ニュルンベルクにおける晩課音楽の一例として——」では、ニュルンベルクの富裕な商人であったハンス・アイサー（1565-1638）が自身の遺言状で遺産の一部を市に寄進し、毎年洗礼者ヨハネの祝日に、市の主要教会の一つである聖ローレンツ教会において、貧しい市民のための晩課を執り行うよう指示した事例を取り上げた。また、この特別な晩課のために同教会オルガニストであったダーフィット・シェートリヒ David Schedlich（1607-1687）が作曲した『寄進による音楽』を概観し、この晩課が有していた意味について考察するとともに、アイサーの寄進礼拝が19世紀にいたるまでニュルンベルクの人々によって大切に守られ続けたことを確認した⁽¹⁾。その続編となる本稿では、『寄進による音楽』に収められている、計10作のマニフィカトから成る《ドイツ語によるマニフィカト》全作を楽曲分析し、その音楽的特徴を明らかにする。これによって始めて、17世紀ドイツにおける音楽寄進という、実例が現存する極めて珍しい事例の全体像が見えてくるはずである。また、こ

れまであまり注目されてこなかったオルガニスト、シェートリヒの作曲家としての手腕を確認し、他方では17世紀ドイツにおけるマニフィカトの創作史および様式史を再考していくのに有用な新しい実例を提供することも期待される。

1. 『寄進による音楽』

まず、今回考察対象とする『寄進による音楽 *Stiftungsmusik*』を伝える資料について確認しておこう。上述の通り、本作品成立の契機となったのはアイサーの遺言状⁽²⁾であり、彼は自らの死後も自分の寄進によって晩課が継続されるよう指示した。それから数十年後、遺言の執行者(Executor)たちの依頼にシェートリヒが応えて作曲したのが『寄進による音楽』である。

この作品のオリジナル資料(楽譜)は、現在ニュルンベルク市立図書館に保管されている⁽³⁾。現在知られる限り、同作品を伝承する唯一の資料である。編成は声楽(カント [ソプラノ] I, II, アルト, テノール, バス), 弦楽器(ヴァイオリン I, II, ヴィオラ I, II) および通奏低音を担うファゴットとオルガンの計11パート(コンチェルティーノ)を核とし、これに「コーロ・カペッレ *Choro Capellae*」とタイトル・ページで呼ばれている合唱(カント, アルト, テノール, バス) およびオルガンの5パート(リピーエノ)が加わる。これらのパート譜の他、タブラチュア譜で記されたスコアを含めた17冊で資料は構成される。

主要な11パートの楽譜は縦30cm×横20.5cm、コーロ・カペッレの5パートは縦20cm×横16cmのサイズで、いずれも茜色・薄緑・白・水色等による波形が組み合わされた鮮やかな表紙をもち、四隅は革で補強されている。楽譜の筆跡は一貫しており、一人の人物がすべてを書き記したものとみられる。

この資料の価値をひときわ高めているのは、コンチェルティーノ・オルガンのパート譜に書かれている序文で、そこではこの作品の作曲経緯が述べられ、作曲家シェートリヒのサインがあることからこの資料が自筆譜であることを証している。しかしながら、楽譜には随所に誤りも見られ、これを作曲者の高齢に由来する単純な誤記と考えるか、あるいは全体が特定の筆写者によって書かれた可能性の根拠とみなすかは議論の余地が残る。

それぞれの楽譜には20曲の作品が収められている。前半の10曲は晩課の冒頭で歌われる「イングレスス Ingressus」（入祭唱に相当）、後半の10曲が晩課の終盤で歌われる「マニフィカト Magnificat」で、編成は20曲とも同一である⁽⁴⁾。

2. 分析対象と観点

今回はこのうちのマニフィカト全10曲を分析と考察の対象とする。これらは、序文の中で「ドイツ語によるマニフィカト Teutsche Magnificat」と記載されているものである。

周知のようにマニフィカトは「聖母マリアの賛歌」の別称でも親しまれ、その創作には古い伝統があり音楽史上様々な作曲家が曲付けを行ってきた。その作曲スタイルは時代、地域によって極めて多様であり、また宗派による違いも考えねばならない⁽⁵⁾。「はじめに」でも述べたように、本稿におけるシェートリヒ作品の分析は、この広大なマニフィカト創作史・様式史に、これまであまり知られてこなかった新たな実例を供するものとなるだろう。

ここで今回の分析における主要な観点を明らかにしておきたい。マニフィカトの歌詞は、「ルカによる福音書」第1章第46-55節までの10節に頌栄（ドクソロジア）2節が続く計12節からなるが、これをどの

ように区分して曲付けを行うかは作曲上の重要な問題となる。具体的には、全体を一つとみなして全12節を「通作」する方法から、有名なヨハン・ゼバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) の《マニフィカト》ニ長調 BWV243 のように各節を独立した楽章として作曲し12楽章構成とする方法までが考えられる。

しかし、バッハによる内容豊かな大作は例外的な作品に属す。各節を1楽章とする場合、楽曲全体としての長さという面からの制約により、各楽章をわずか10～20小節で仕上げねばならない、ということになりかねない。このような長さで音楽的に充実した楽章を仕上げるのは困難を伴う一方、各楽章を延長すれば礼拝上の標準的な持ち時間を大きく越える事になる。U. ヴォルフによれば、17～18世紀のマニフィカトの大多数は300小節を超えることはなく、ほとんどは200小節ほどであり、ここに各楽章を最小限拡張したいという作曲上の希望と、作品全体のあらかじめ定められた最長範囲との間で葛藤が生じる⁽⁶⁾。この問題への対処としては、複数の節を束ねて1楽章にまとめる方法と、礼拝での標準的な持ち時間にこだわらず全体の小節数を拡大する方法が考え得る。前者の方がより好まれた方法であり、全体で579小節に及ぶJ. S. バッハの大作は後者の例にあたる⁽⁷⁾。

各楽章をどのような終止(カデンツ)で区切るかも重要な観点となる。明確な全終止で終わっていてフェルマータまで記載されているような場合には大きな区切りとなる一方、半終止または変終止で終わっている場合には区切りとしては曖昧になり、表現上特別な意味を帯びることがある。また、終止がなくとも曲調の変化によって音楽上の区切りをはっきりと聴き手に印象付けることもある。詩節を束ね、また分割するパターンに関して、ヴォルフはこれまでゆうに100以上の形式が明らかになったと述べている⁽⁸⁾。今回のシェートリヒ作品の分析ではおもに次の2つの区切りを識別した。すなわち、「完全なカデンツの後に次の節が始

D. シェートリヒの『寄進による音楽』(1681)

まるもの」(【譜例 1】)と「カデンツが終わる前に次の節が開始されるもの」(【譜例 2】)の二種類である。

S. 1. - res Her - zen Sinn.
 S. 2. ih - res Her - zen Sinn.
 A. ih - res Her - zen Sinn.
 T. ih - res Her - zen Sinn.
 B. ih - res Her - zen Sinn. Er stö - ßet die Ge .
 Fag.
 Bc. 4 #3 # 6

┌ 第 6 節完全終止 ─┐ ┌ 第 7 節の開始

【譜例 1】
 《マニフィカト第 1 番》
 第 51 小節以下

A. und sci - ne Barm-
 T. und sci - ne Barm-
 B. hci - lig ist.
 Fag.
 Bc. 3 4 3

┌ 第 4 節完全終止 ─┐ ┌ 第 5 節の開始

【譜例 2】
 《マニフィカト第 1 番》
 第 36 小節以下

このように、詩節の区分と終止法に注目することは、作曲者が意図した音楽構成、すなわち伝統的な修辞学における「ディスポジツィオ」⁽⁹⁾を浮かび上がらせるための重要な契機となる。

3. 各曲の分析

a) 歌詞

前述の通り、歌詞はルカによる福音書および頌栄から成るが、ラテン語ではなくドイツ語である点に注意が必要である。シェートリヒがいずれのドイツ語訳聖書を底本としたのかは分かっていない。ルター自身に

よるドイツ語訳としては、1521年に出版された『マニフィカトのドイツ語訳および講解』の当該箇所、また『ドイツ語聖書』のルカによる福音書の当該箇所が代表例であろうが⁽¹⁰⁾、楽譜に記された歌詞はそのいづれとも僅かな差異がみられる。シェートリヒの時代にニュルンベルクで参照し得たドイツ語訳底本の調査をし、また他の作曲家によるドイツ語マニフィカトの歌詞との異同を確認する作業は今後の課題としたい。

【表 1】シェートリヒが用いている独訳、および日本語訳⁽¹¹⁾

	シェートリヒが用いている独訳	対訳
1	Meine Seel erhebt den Herren.	わたしの魂は主をあがめ、
2	Und mein Geist freuet sich Gottes meines Heilands,	わたしの霊は救い主である神を喜びたええます。
3	denn er hat seine elende Magd angesehen. Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindes Kind.	身分の低い、この主のはしためにも目を留めてくださったからです。今から後、いつの世の人もわたしを幸いな者と言うでしょう、
4	Denn er hat große Ding an mir getan, der da mächtig ist und des Name heilig ist,	力ある方が、わたしに偉大なことをなさいましたから。その御名は尊く
5	und seine Barmherzigkeit währet immer für und für bei denen, die ihn fürchten.	その憐れみは代々に限りなく、主を畏れる者に及びます。
6	Er übet Gewalt mit seinem Arm und zerstreuet die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn.	主はその腕で力を振るい、思い上がる者を打ち散らし、
7	Er stößet die Gewaltigen vom Stuhl und erhebt die Niedrigen.	権力ある者をその座から引き降ろし、身分の低い者を高く上げ、
8	Die Hungrigen füllet er mit Gütern und lässt die Reichen leer.	飢えた人を良い物で満たし、富める者を空腹のまま追い返されます。
9	Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf,	その僕イスラエルを受け入れて、憐れみをお忘れになりません、
10	wie er geredt hat unsern Vätern, Abraham und seinem Samen ewiglich.	わたしたちの先祖におっしゃったとおり、アブラハムとその子孫に対してとこしえに。

b) 楽曲

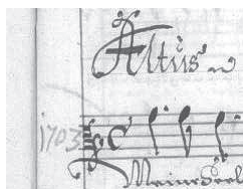
以下に各曲の分析を行なうとともに、曲の概略をまとめていきたい。

《マニフィカト第1番》ハ長調

まず目につくのは、ソリストたちで構成されるコンチェルティーノのカントⅠおよびカントⅡの譜面に薄い青色で小節線が書き入れられていることである（【図1】参照）。シェートリヒが書いた本曲集の声乐パートの楽譜には、古い伝統にしたがって、基本的に小節線は記入されていない（これに対して器楽パートは元から小節線が記入されている）。おそらくは、若い世代の歌手は小節線のない楽譜に慣れておらず、上演の際に歌手手によって書き入れられたものと推測される。また同じくコンチェルティーノのアルト譜の冒頭には薄い青色で「1703」という数字がみられる（【図2】参照）。これは上演された年を示唆すると考えられ、もしそうであれば同作がシェートリヒの死後も演奏されたことを裏付ける証拠となる。ちなみに《イングレスス第1番》のアルトのパート譜にも「1703」という書き込みがあり、この2作品は一緒に上演された可能性を窺わせる。



【図1】 カントⅠ Stadtarchiv Nürnberg, D 15, E 3a, Nr. 1a-6.



【図2】 アルト Stadtarchiv Nürnberg, D 15, E 3a, Nr. 1a-8.

第1節「わたしの魂は主をあがめ Meine Seel erhebt den Herren」が、4/4拍子⁽¹²⁾のトゥッティ（全奏）で力強く奏でられる。全パートのリズムが揃ったホモフォニックなトゥッティで、今後見ていく他のマニフィカトも含め、強力な印象を与える際に好んで用いられるスタイルである（【譜例3】）。第4小節1, 2拍目の和音には嬰ハ音（cis）が含まれておらず、ニ短調としての終止を形成していない。こうした調的に不明瞭な終止形はシェートリヒでも珍しい。5小節目からの第2節「わたしの霊は喜びたたまえます und mein Geist freuet sich」は3/2拍子

【譜例3】《マニフィカト第1番》第1, 2節

D. シェートリヒの『寄進による音楽』（1681）

に転じる（【譜例 3】）。後に見るように、他のマニフィカトにも第2節だけが2/3拍子になっている例がいくつかある。伝統的に「完全なもの・神的なもの」の表象として用いられてきた3拍子を第2節に当てることで、魂の特別な高揚感を表していると考えられよう。またここでカントⅠとⅡが3度平行で動いていることにも注目したい。これもシェートリヒ作品でよく見かけるスタイルである。

第2節後半で拍子は4/4に戻り、ホモフォニックなトゥッティで締め括られる。「はしためにも目を留めて下さったので Denn er hat seine elende Magd angesehen」と始まる第3節は、話者である聖母マリアにふさわしいカントⅠによって導入された後、「見よ Siehe」からは合唱が畳みかけるように加わっていく（【譜例 4】）。シェートリヒのマニフィカトには厳密な意味でのフーガは見られないが、この部分に見られるように、一つの動機を各声部で模倣的に展開していくポリフォニックな書法は散見される。3小節の器楽合奏を挟み、第4節「力ある方がわたしに偉大なことをなさいましたので Denn er hat große Ding an mir getan, der da mächtig ist」は2台のヴァイオリンを伴うバス

S. 1. hen. Si - he, si - he, si - he von nun
 S. 2. Si - he, si - he, si - he von nun an,
 A. Si - he, si - he, si - he von nun an, von nun an,
 T. Si - he, si - he, si - he von nun an,
 B. Si - he, si - he, si - he von nun an, von nun an,
 Fag. Si - he, si - he, si - he von nun an, von nun an,
 Bc. Si - he, si - he, si - he von nun an, von nun an,

【譜例 4】

《マニフィカト第1番》第3節

A. her - zig - keit wä - - ret,
 T. her - zig - keit wä - - ret im - - mer,

【譜例 5】

《マニフィカト第1番》第5節

によって力強く進められ、アルトとテノールの二重唱となる第5節では憐れみが「続く wähet」の語が引き延ばされて音画的手法が用いられている（【譜例5】）。

第6節前半「主はその腕で力を振るい Er übet Gewalt mit seinem Arm」は二つの声楽グループが交互に歌い交わす交唱様式、または協奏様式といえる。後半「思い上がる者を打ち散らし und zerstreuet die hoffertig sind in ihres Herzen Sinn」では様々なパートが3度平行を形成しながら下行し、凋落するさまを示す。第7節「権力ある者をその座から引き降ろし Er stößet die Gewaltigen vom Stuhl」も第4節と同じ編成で堂々と歌われる。第8節は歌手がテノールに交代するが伴奏はヴァイオリン2台のままで似た曲調を持ち、前節との連続性が強い。第9節はカントIとIIの3度平行で始まり、「助ける hilft」の語を交互に呼びかけ合って救いの到来を強調する。第10節「彼がおっしゃったように Wie er geredt hat」はオルガン（通奏低音）と2つの合唱隊がホモフォニックに足並みを揃えて歌い、古い契約の確かなるこ

S.1. a - men, a - - - men, a - - - men, a - men, a - men.

S.2. - men, a - - - men, a - - - men, a - men, a - men, a - men.

A. men, a - - - men, a - men, a - men, a - men.

T. a - - - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

B. a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - men, a - men.

Fag.

Bc. 5 6 4 3 6

【譜例6】《マニフィカト第1番》第12節，コンチェルティーノ・パート

とを表象する。4小節の器楽合奏を挟んで、アルトが頌栄を唱え始める。最終節は3つの部分から成る。「いつまでも immerdar」まではホモフォニックなトゥッティ。「とこしえに、アーメン und von Ewigkeit zu Ewigkeit, amen」は各声部のソリストたちによって先唱された後、ホモフォニックなトゥッティに収斂される。そして「アーメン」の動機が模倣的に各パートで歌い継がれるトゥッティが続き（【譜例 6】）、最後は変終止（アーメン終止）で全体を歌い収める。

全体の構造としては、第2, 3, 6, 8, 10, 12節が次の節の開始と被ることなく明確な終止を形成している。これらの多くがトゥッティ楽章であることに注目しておきたい。特にホ短調のピカルディ終止をとる第6節の終わりは明瞭で大きな終結点として聴かれるだろう。各曲の構造は分析の最後に【表 2】としてまとめてあるので参照されたい。当該節が複縦線で終わっているものは二重線、カデンツで明確に区切られて終わっているものは単線、カデンツが終わる前に次の節が開始されるものは破線で表示した。また第12節の最後で「アーメン」の語のみによる合唱が展開されているものは、節の欄に「amen」と記載している。

《マニフィカト第2番》二短調

1曲目はやや詳しく検討したので、以後は顕著な特徴に絞って記述していきたい。

楽譜への書き込みとしては、コンチェルティーノのカントIIに薄い青色で小節線が引かれている。興味深いのは、器楽合奏（前奏）に続く第1, 2節においてテノールが詩編唱定式（典礼で聖句を朗唱する際の旋律）の第1旋法を歌うことで（【譜例 7】）、典礼の雰囲気維持されている。前奏のヴァイオリン・パートに、第1旋法にみられる3度上行のモチーフが先取りして現れていることにも注目したい（【譜例 8】）。第2節の歌詞全体がホモフォニックなトゥッティで繰り返され終止となる。



【譜例 7】

《マニフィカト第2番》第1節



【譜例 8】

《マニフィカト第2番》前奏

第3節の作りは《マニフィカト第1番》と同様で、カントⅡに続き「Siehe」からトゥッティとなる。コンチェルティーノ声部のカントⅠ，Ⅱ，テノールがさらに「Siehe」を歌い続けるが，最後はカントⅠのみになって歌い収める。第4節は前半がバス・ソロ，後半「Der da mächtig ist」以下がホモフォニックなトゥッティとなっている。第6節の後ろには器楽合奏が置かれ，ここでの区切りが一層強調される。第10節はコンチェルティーノ合唱と通奏低音のみで，《マニフィカト第1番》と同じく器楽パートは入らない。第11節の頌栄は全パートとも全音符が置かれ，歌詞のリズムは表記されていない。拍にとらわれず，会衆全員で自由に朗唱するような効果が意図されていると思われる（【譜例 9】参照）。最後には4小節の短いアーメン合唱を持つ。



【譜例 9】 《マニフィカト第2番》第11節，バス

《マニフィカト第3番》へ長調

へ長調から変口長調を経てへ長調に戻る長めの器楽前奏を持つ。カントⅠによって歌われる第1節の旋律は詩編唱定式の第9旋法で，別名「トヌス・ペレグリヌス＝さまよえる旋法」と呼ばれ，ドイツ地域に広く普及した⁽¹³⁾【譜例 10】。周知のとおり，J. S. バッハの《マニフィカト》

第10楽章(第9節)で用いられているのもこの旋法である。

Primus Cantus

Mei - - ne Seel er - hebt den Her - ren,

【譜例10】《マニフィカト第3番》第1節

《マニフィカト第1番》同様、第2節だけが3/2拍子に転じ、全声部がホモフォニックに歌われる。第3節の作りも基本的に《第1番》と同様だが、最後の音符にはフェルマータが付けられ、その後ろが複縦線で明確に区切られていることが注目される。第6節は一貫してトゥッティであり、様々な声部の組み合わせにより3度平行が形作られてリズムカルに歌う。末尾には堂々たるカデンツが置かれているが、最終小節の4拍目裏からテノールが第7節「Er stöBet」を歌い出し、第6節の完結性が意識的に損なわれている。その後も、後続する節が常にアウフタクトで先行する節に食い込んで始まるため、第10節の終わりまで完全な終止が現れない。第11節はポリフォニックで自由な流れのトゥッティである。第12節は「Wie es war...」以下と「und von Ewigkeit...」以下の二部分に分かれ、どちらも動機を各声部間で模倣的に受け渡し合いながら進むポリフォニーとなっている。

《マニフィカト第4番》ト長調

第1節はバスが詩編唱定式の第8旋法前半の旋律を用いて歌う。第2節はカントⅠ、カントⅡによって最後まで歌われた後、再度バスが詩編唱定式第8旋法後半の旋律を用いて歌いなおす。第3節は最初にアルト独唱、続いてカントⅠ、カントⅡの重唱で「angesehen.」まで進められ、いつものように「Siehe」からトゥッティとなる。第4、5節はテノールによってほぼ一息に歌われる。第6節では「Er übet Gewalt」

Tenor
 Bass
 Bass I
 läs- set die Rei- chen leer.

【譜例 11】⁽¹⁴⁾

《マニフィカト第 4 番》
第 8 節

Cantor I
 Cantor II
 Alto
 Tenor
 Bass
 Bass I
 wie er ge- redt hat un- sern
 wie er ge- redt hat un- sern
 Is- ra- el auf,

【譜例 12】

《マニフィカト第 4 番》
第 9 ~ 10 節

の歌詞で二つの合唱隊による協奏様式が効果的に用いられている。第 7 節の末尾は明確な終止がなく、テノール・ソロの第 8 節の最後は通奏低音が 2 度上行で主音に至る弱い終止である（「空腹のまま追い返され」の歌詞に対応。【譜例 11】）。第 9 節の末尾ではバスがカデンツ最後の音を歌わないまま終わり、カント I, II によって次節が歌い始められる（【譜例 12】）。恐らくは第 7 ~ 10 節で一つのまとまりを形成することが意図されていると考えられる。頌栄は二度の器楽部分を挟みつつ第 11 節がホモフォニックに歌われ、第 12 節では「Wie es war」の歌詞が模倣的に扱われている。

《マニフィカト第 5 番》ニ長調

第 1 節では詩編唱定式第 8 旋法がカント I によって装飾的に歌われる

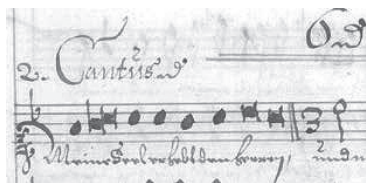
（【譜例 13】）。弱い終止で引き継がれた第 2 節でもそのままカント I が朗唱風の旋律を続けるが、こちらは創作された旋律と思われる。第 3 節はアルト、続いてテノールによって歌い進められた後「Siehe」から合唱となる。しかし歌うのはコンチェルティーノだけで、通奏低音以外の楽器も加わらない。第 4 節をテノールが歌い終わった後、2 小節の器楽合奏（ヴァイオリンと通奏低音）が入る。しかし、ヴァイオリンは第 4 節の最初からテノールを伴奏しているため、これは独立した器楽部分ではなく後奏と解釈したい。第 6 節はホモフォニックなトゥッティだが、「zerstreuet」の語のみ二つの合唱隊が緊張感をもって交互に歌う。珍しいのは第 9 節がトゥッティであることで、「Er denket der Barmherzigkeit 彼は憐れみ想う」の語が全声部のホモフォニックな動きで強調され、また「und hilft」の語は各声部に次々と現れ強調される。第 10 節の合唱はコンチェルティーノのみで進められる。第 12 節は「Wie es war...amen.」までの全体が一気にバスによって歌われ、続いてコンチェルティーノが同様に歌い、最後にトゥッティで「Und von Ewigkeit」以下が繰り返されて終わる。

【譜例 13】《マニフィカト第 5 番》第 1～2 節（カント I，オルガン）

《マニフィカト第 6 番》へ長調

コンチェルティーノ・アルトのパート譜冒頭に赤字で「1698」との記載がある。《イングレスス第 6 番》のアルトのパート譜にも「1698」の書き込みがあり、やはり同番作品と一緒に上演された可能性を示唆する。

この曲では第1節が完全に典礼における朗唱の形式をとっていることが注目される。すなわち、オルガンのみを伴奏とするカントⅡが詩編唱定式第6旋法の旋律を無拍子で歌う（【図3】）。第2節は3/2拍子。第3節は「Siehe」以下が合唱とならない珍しい例の一つである。第6節は、《マニフィカト第4番》同様、「Er übet Gewalt」が2つの合唱隊による協奏様式で、「mit seinem Arm」以下は自由なポリフォニーの書法となる。第9節では「Er denkt」の動機が各声部で模倣的に扱われ、その後はポリフォニックに進む。第10節は「Wie er geredt hat」が重唱で先唱された後、「Wie er...Vättern」までがトゥッティで歌い直される。後半も「Abraham」が重唱で歌われた後、「Abraham...ewiglich」の歌詞がトゥッティで再確認される。第12節は全体の歌詞を一度歌い終えた後、88小節目から「Amen」の動機を模倣的に扱うアーメン合唱が再開される。



【図3】 カントⅡ Stadtarchiv Nürnberg, D 15, E 3a, Nr. 1a-7.

《マニフィカト第7番》二短調

《マニフィカト第6番》と同様、第1節は朗唱形式で、詩編唱定式の第7旋法が用いられている。第4節でようやくトゥッティとなり、聖なる名を持つ君が「私」になされた大いなる業について、ホモフォニックに力強く歌う。第6節では「打ち散らし zerstreuet」の語が休符を挟みながら進むのが面白い（【譜例14】）。こうした休符の活用はアポジオペシス Aposiopesis と呼ばれる修辭的表現である。第12節では一度全体の歌

D. シェートリヒの『寄進による音楽』（1681）

詞を歌い終えた後、3小節の器楽合奏を挟んでアーメン合唱が始まる。

B

und zer - streu - et die hof - für - üg sind

【譜例 14】《マニフィカト第 7 番》第 6 節

《マニフィカト第 8 番》へ長調

第 1 節では朗唱形式で（拍をもたずに）詩編唱定式第 5 旋法前半の旋律が歌われる。そのまま第 2 節でも第 5 旋法後半の旋律が用いられるが、3/2 拍子で（拍をもって）歌われる。第 3 節では通奏低音（ファゴットとオルガン）の冒頭に、詩編唱定式第 5 旋法の開始部分と同形の 5 度上行の動きがみられる。テノール・ソロで進められるが、「Siehe」からカント I とカント II が加わり 3 声となる。第 5 節の前後に（2 小節程度だが）器楽合奏が配されているのが珍しい。第 8 節では「空（から）で leer」の後に休符が置かれ、全パートが一瞬沈黙するが、これもアポジオペシスの一例といえる（【譜例 15】）。第 12 節は《マニフィカト第 7 番》と同じ構成を取っている。

C I

und läs - set die Rei - chen leer.

C II

und läs - set die Rei - chen leer.

Org.

6 5 6

【譜例 15】《マニフィカト第 8 番》第 8 節

《マニフィカト第9番》イ短調

第1節では朗唱形式で詩編唱定式第4旋法の旋律が歌われる。2小節の器楽前奏を挟み、第2節は第4旋法冒頭の4度上行の動き模倣したカントⅡによって歌い出される。歌詞全体がポリフォニックなトゥッティで歌い直され、2小節に及ぶ全終止によって堂々と終わる。第12節は3部分に分かれ、「Wie es war...immerdar」が模倣的に、「und von Ewigkeit...amen」がホモフォニックに、そしてアーメン合唱ではまずコンチェルティーノの各声部が順次導入され、揃ったところでピアノが加わりホモフォニックに「Amen」を繰り返して終わる。

《マニフィカト第10番》ト短調

この作品で注目すべきは、最初の2節の扱いである。まず第1節から第2節の最後までがホモフォニックなトゥッティで進められる（第2節は3/2拍子）。その後、3小節の器楽部分を挟んでテノールが第1節の歌詞を詩編唱定式第3旋法の旋律で歌い、第2節の歌詞がトゥッティで唱和される（今度は4拍子のままで前回とは別の音楽）。つまりこの作品では第1節と第2節を行き来し、その境目が溶解している構造が見て取れるのである（【表2】参照）。第9節では歌詞の語順に他作品との違いが見られる。他の作で「und hilft seinem Diener Israel auf」となっている部分が本作では「und hilft auf seinem Diener Israel」となっている。注（10）で挙げたルターによる独訳にもこの語順によるものはなく、なぜこの曲だけこうした差異が生じたのかは不明である。第12節は三部構成で、ホモフォニックな書法とポリフォニックな書法を統合したスタイルで柔軟に作曲され、作者の円熟ぶりを示している。

【表2】各曲の構造

Magnificat no. 1 in C																	
節	1	2	3	Instr.	4	5	6	7	8	9	10	Instr.	11	12 amen			
小節	1-	5-	18-	27-	30-	37-	42-	53-	57-	63-	67-	74-	78-	81-101			
編成	Tutti	→ Tutti	CI → Tutti		B	A, T	Tutti	B	T	CI, C II	Chorus		A	Tutti			
Magnificat no. 2 in d																	
節	Instr.	1	2	3	4	5	6	Instr.	7	8	9	10	11	Instr.	12 amen		
小節	1-	6-	9-	17-	36-	49-	55-	71-	75-	78-	83-	91-	103-	110-	114-136		
編成	T	T → Tutti	Tutti, etc	B → Tutti	C II		B → Tutti	Tutti	CI	A, T, B	C II	Chorus	Tutti		Tutti		
Magnificat no. 3 in F																	
節	Instr.	1	2	3	Instr.	4	5	6	7	8	9	10	11	Instr.	12		
小節	1-	9-	12-	25-	42-	50-	57-	57-	70-	77-	84-	90-	98-	104-	108-124		
編成		CI	Tutti	CI → Tutti		CI	A	Tutti	CI, A, T	B	CI, C II	T	Tutti		Tutti		
Magnificat no. 4 in G																	
節	Instr.	1	2	3	Instr.	4	5	6	Instr.	7	8	9	10	Instr.	11	Instr.	12 amen
小節	1-	8-	10-	15-	28-	31-	35-	39-	53-	57-	63-	66-	74-	84-	88-	94-	97-115
編成		B	CI, C II, B	→ Tutti		T	T	Tutti	Tutti		A	T	B	CI, C II		Tutti	Tutti
Magnificat no. 5 in D																	
節	Instr.	1	2	3	Instr.	4	5	6	Instr.	7	8	9	10	Instr.	11	Instr.	12
小節	1-	5-	7-	13-	19-	21-	26-	33-	42-	44-	49-	53-	59-	72-	81-	85-101	
編成		CI	CI, C II	→ Chorus		T → Instr.	CI, C II	Tutti	Tutti		A, T, B	CI, C II	Tutti	Chorus	Tutti	Tutti	Tutti
Magnificat no. 6 in F																	
節	1	2	3	4	5	6	Instr.	7	8	9	10	Instr.	11	12 amen			
小節	1-	2-	14-	18-	23-	28-	40-	43-	45-	48-	56-	70-	74-	77-97			
編成	C II	Tutti	CI	A, T, B	CI, C II	Tutti		A	B	Tutti	(Tutti)		Tutti → A	Tutti			

Magnificat no. 7 in d

節	1	Instr.	2	3	4	5	6	7	8	Instr.	9	10	Instr.	11	Instr.	12 amen
小節	1-	2-	3-	5-	12-	17-	22-	29-	34-	39-	42-	47-	56-	59-	64-	67-89
編成	CI	CI	CI	CI, CII	Tutti	T	B	A	CI, CII, B	T	T	Tutti		Chorus		Tutti

Magnificat no. 8 in F

節	1	2	3	4	Instr.	5	Instr.	6	7	8	Instr.	9	10	11	12 amen
小節	1-	2-	7-	16-	22-	25-	30-	32-	43-	47-	53-	56-	60-	67-	72-87
編成	CI, CII	CI, CII	Tutti	Tutti	A	Tutti	T	Tutti	T	CI, CII	B	CI, CII	Tutti	Tutti	Tutti

Magnificat no. 9 in a

節	1	Instr.	2	3	Instr.	4	5	6	7	8	Instr.	9	10	Instr.	11	12 amen
小節	1-	2-	4-	12-	28-	31-	36-	44-	55-	60-	65-	67-	73-	88-	91-	102-127
編成	T	CI	CI	CI	Tutti	T	B	Tutti	CI, CII	A	Tutti	CI, A, T, B	Tutti	CI	CI	Tutti

Magnificat no. 10 in g

節	1・2	3	Instr.	4	5	6	7	8	9	10	11	Instr.	12 amen
小節	1-	26-	36-	40-	45-	48-	55-	60-	65-	76-	81-	89-	92-115
編成	Tutti	Instr.	Tutti	T	CI, CII	B	T	CI, CII, A	Tutti	T	Tutti	Chorus	Tutti

〔略号〕 C: カント (ソプラノ) A: アルト T: テノール B: バス Instr.: 器楽合奏

4. 結語

これらの作品でシェートリヒが示した音楽様式は、晩課典礼における聖句朗唱に近似した独唱から、純粹に音楽作品として聴ける壮麗なトゥッティまで多岐にわたっている。伝統的な歌詞の修辞学的表現も多く見られ、かたやイタリア由来の新しい協奏様式も姿を見せる。厳密なフーガこそ見られないものの、ポリフォニックで模倣的な部分とホモフォニックで拍節的な部分の自在な組み合わせは作曲者の力量を十分に感じさせる。こうしたシェートリヒ作品が詳細に分析された例はなく、今後彼を再評価するきっかけとなることが期待される。

全10曲の構造をみてみると、まず頌栄の前は必ず複縦線をとまなう大きな終止で区切られていることが分かる。そして、第3節、第6節は明確な終止を持つことが多い⁽¹⁵⁾。これらの節は直後に器楽合奏が置かれるケースも多く、第3節の後に器楽合奏があるマニフィカトは6曲、第6節の後にあるものは4曲ある。ここが大きな区切りとなるのは、第3節までは聖母マリアが自身の身に起こされた奇蹟への驚きを語るのに対し、第4節からは主の賛美へと視点が変わっていくこと、また第6節はトゥッティで力強さを描き出すことが多く、堂々と終わることが多いことが一因と考えられる。こうした様々な特徴を、同時代の他の作曲家によるマニフィカトと比較考察することは、マニフィカトの創作史・様式史を語る上で重要と思われるが、そうした先行研究は少なく⁽¹⁶⁾、筆者の今後の課題としたい。

だが今回我々が第一に確認できたのは、全作品が同一の編成であるにもかかわらず、それぞれがいかにか趣向を凝らした多様さを備えているかではないだろうか。寄進者アイサーの遺言に立ち返れば、彼はニュルンベルクの貧しい人々のためにこの晩課礼拝を創設した⁽¹⁷⁾。聴衆の中に

は、礼拝の後に与えられる6グルデンを目的として集った者もあったかも知れない。この『寄進による音楽』はそうした一般市民の教化のためにこそ行われたのであり、誤解を恐れずに言えば、作品に晩課音楽としてアトラクティブで聴き手を惹きつける多様な要素が求められた事情も推測されよう⁽¹⁸⁾。ここに収められた10曲のマニフィカトは、伝統的な礼拝と音楽の中で過ごしてきた円熟期のオルガニストが、ルター派における典礼様式と人々の趣味の変化に柔軟に対応し、一般会衆に広く訴えかけるべく自らの技巧を凝らし織り上げた精華として位置付けられるのではないだろうか。

註

- (1) 近松博郎「D. シェートリヒの『寄進による音楽』(1681)——17世紀ニュルンベルクにおける晩課音楽の一例として——」, 土田英三郎ゼミ有志論集編集委員会編『音楽を通して世界を考える』 東京: 東京藝術大学出版会, 2020年, 556~574頁。
- (2) *Testament des Hans Eiser*. Stadtarchiv Nürnberg, A 1, Nr. 1637-07-27.
- (3) *Eysserische Stiftungsmusik*. Stadtarchiv Nürnberg, D 15, E 3a, Nr. 1a.
- (4) 『寄進による音楽』全20曲の校訂譜がトーマス・レーダー博士(ヴュルツブルク大学)を編集主幹として『バイエルン音楽の記念碑 Denkmäler der Tonkunst in Bayern』シリーズから出版準備中である。同氏には、出版前の楽譜を本稿で用いることを特別にご許可頂いた。ここに記して御礼を申し上げます。なお、《マニフィカト》第1~第8番の楽譜がレーダー氏によるもの、第9~第10番が筆者によるものである。
- (5) ニュルンベルクでは1525年3月3日から14日まで公開の宗教討論会が開かれ、これに福音派が勝利したことによりプロテスタント都市となった。同市の宗教改革は市参事会の主導により、極めて慎重かつ穏やかに進められたといわれる。同市の宗教改革については、前掲の拙稿(近松 2020: 517)の注8に挙

D. シェートリヒの『寄進による音楽』（1681）

げた各種の文献を参照。

- (6) Uwe Wolf, “Überlegungen zu den mehrsätzigen Magnificat-Vertonungen des 18. Jahrhunderts”, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 82 (1998): 47.
- (7) この点に関して、ヴォルフは宗派の別から興味深い指摘を行なっている。彼の知る限り、平均以上の小節数を持ち、10以上の楽章から成るようなドイツ語圏のマニフィカトはすべてプロテスタントの作曲家によるものであり、こうした小節数の拡大を採用したイタリアその他のカトリック圏の作品は非常に少ないという。その根拠としてヴォルフは、18世紀にはすでにプロテスタント教会で晩課の典礼形式が緩くなっており、典礼執行者の好みに委ねられていたことを挙げている。Ibid: 48.
- (8) Ibid.
- (9) 当時の様々な音楽理論書により、ドイツ・バロックの音楽理論が修辞学の大きな影響を受けていたことはよく知られているが、作曲過程における三段階「着想 Inventio」「構成 Dispositio」「彫琢 Elaboratio」の説明は特に有名である。この理論を説明した著作としては以下が代表的である。Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: 1739. Faksimile-Nachdruck, edited by M. Reimann, Kassel: Bärenreiter, 1954, pp. 121, 235.
- (10) ルター訳のテキストは以下を参照。*Das Magnificat verdeutschet und ausgelegt*, in *Doktor Martin Luthers Werke: kritische Gesamtausgabe*, Weimar: 1883ff. [=WA], vol. VII, p. 546; WA, *Die Deutsche Bibel*, vol. VI, pp. 213-214.
- (11) シェートリヒ版の歌詞は、今回の出版用に Th. レーダー氏が現代式ドイツ綴りに改めた表記を用いている。日本語訳は「聖書 新共同訳」（日本聖書協会）の当該部分による。
- (12) 拍子の概念がシェートリヒの時代と現代で異なるのは自明のことで、そのことは上述のように声楽パートに小節線が引かれていないことにも表れている。

オリジナル楽譜では「C」と記されているが、ここでは便宜上4/4拍子ととらえる。同様に、後述する第2節の拍子記号はオリジナル楽譜では「3」と記されているが、3/2拍子ととらえる。

- (13) R. ショルツによれば、ルターと彼の仲間がマニフィカトと「トヌス・ペレグリヌス」を積極的に結びつけた。ドイツ語でマニフィカトを歌う際に決まってこの旋法を用いることで、会衆に旋律を覚えさせ合唱に参加させようとしたとショルツは考えている。Robert Victor Scholz, *17th-Century Magnificats for the Lutheran Service*, Ann Arbor: University Microfilms International, 1978 (Ph. D. diss., University of Illinois, 1969), p. 14.
- (14) 《マニフィカト第4番》の楽譜は以下の既刊の版を用いた。David Schedlich, *Meine Seele erhebt den Herrn*, edited by Hermann Harrassowitz, Stuttgart: Cornetto-Verlag, 2010.
- (15) この構造は、シェートリヒの約20年後にニュルンベルクで作曲されたJ. パッヘルベルのラテン語のマニフィカト作品にも共通する。以下を参照。近松博郎「ヨーハン・パッヘルベルの声楽マニフィカト研究——その様式と役割に関する考察——」博士論文、東京藝術大学、2017年、85頁。両者の作品には、歌詞がドイツ語であるかラテン語であるかという相違があるわけだが、言語の違いによって当時のマニフィカト創作に様式上の違いがあったといえるかに関しては、引き続き研究課題としていきたい。以下も参照のこと。Jürgen Heidrich, „deutsch oder lateinisch nach bequemiigkeit“? Zur Bedeutung der Volkssprache für die protestantische Vesperpraxis im 16. Jahrhundert”, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 82 (1998) : 7-20.
- (16) 数少ない先行研究が注13で挙げたショルツの論文で、ここではドイツ語マニフィカトの一例としてメルヒオル・フランク Melchior Franck (c. 1579-1639) の作品が分析されている。
- (17) アイサーの遺書については以下を参照。近松「D. シェートリヒの『寄進による音楽』」, 566頁以下。

D. シェートリヒの『寄進による音楽』(1681)

- (18) 晩課が音楽的に彩られる場となった様子について、R. リーヴァーは以下のよう
に述べている。「ブクステフーデやバッハの時代までには、ルター派晩課の伝
統は豊かな音楽的、典礼的、精神的体験として花開き、会衆、聖歌隊、歌手、
オルガンその他の楽器による幅広い音楽が行われていた」Robin A. Leaver,
“Lutheran Vespers as a Context for Music”, in *Church, Stage, and
Studio: Music and Its Contexts in Seventeenth-Century Germany*, edited
by Paul Walker, Ann Arbor: UMI Research press, 1990, p. 157.