

〔研究ノート〕

## メサイアの解釈と演奏 IX

—— テキストに基づいてオーケストラと共に歌う演奏の模索 ——

「分析(4) 第22曲～第25曲」

中 内 幸 雄

第2部 受難と復活・昇天

PART THE SECOND

[22～25]

[22～25]

「VI. キリストによる平和」

22. 合唱 ラルゴ ト短調

22. Chorus Largo g minor


< 神の子羊 >


Behold the Lamb of God

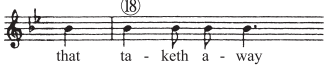
受難のモチーフに相応しい鞭打ちを象徴的に表したリズムで始められた第22曲の合唱曲は、次に示すモチーフで組み立てられている。


尚、基本的なリズムや音形を持つ類似のモチーフは、ダッシュ等を付して元のモチーフ記号に含めることとした。従って類似のモチーフは、〔譜例1〕では省略する。

[譜例 1]

a. *Violino I* 

b. *Soprano* 

c. *Soprano* 

d. *Alto* 

次に、モチーフの配列による構成の一覧表を示す。

[表 1]

第 1 展開

展開	小 節 数	1. 2. 3.
A	区 分	前奏
	<i>Violino I</i>	a a′
	<i>Violino II</i>	a a′
	<i>Viola</i>	a′
	<i>Bassi</i>	a
	調 性	g

展開	小 節 数	4. 5. 6. 7. 8. 9.	10. 11. 12. 13. 14. 15.
“	区 分	①i ii	②i ii
	<i>Oboe</i>	a a a″ b	a′ a′ b b c
	<i>Violino I</i>	a a a″ b	a′ a′ b b c
	<i>Violino II</i>	a a″ b′	a′ a′ a′ a′ c
	<i>Viola</i>	a a′ a″ c′	a′ a′ a′ a′ c
	<i>Soprano</i>	a a a″ b	a′ a′ b b c
	<i>Alto</i>	a a′ b′	a′ a′ b c c
	<i>Tenore</i>	a a″ c′	a′ a′ c c c
	<i>Basso</i>	a a a″ c′	持続音 a′ c c c
	<i>Bassi</i>	a a a″ c′	持続音 a′ c c c
	調 性 転調楽節	- i V B: vi  第 9 小節	- - V - I V <sub>6</sub> F: I  g: VII  第 11 小節 3 拍 ~ 12 小節 第 15 小節 3 拍 ~ 4 拍

## 第2展開

展開	小 節 数	16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26.	27. 28.	29. 30. 31. 32.
B	区 分	①i ii iii	②	後奏
	Oboe	d a c c' 持続音c' c'持続音c'	c'' c'	
	Violino I	d a c 持続音 c' 持続音 c'	c'' c'	a a'
	Violino II	d' c' d d c' d d d c' c'	c' c'	a a'
	Viola	d' c' d' d' c' d' d' c' c'	c' c'	c'' c
	Soprano	d a c c' 持続音c' c''持続音c'	c'' c'	
	Alto	d' c d d c' d d c' c'	c' c'	
	Tenore	d' c' d' d' c' d' d' c' c'	c' c'	
	Basso	a' c' d' d' c' d' d' c'	c' c'	
	Bassi	a' c' d' d' c' c' d' d' c'	c' c'	a
	調 性	i - I V i	-	-
	転調楽節	Es: iii g: III		
		第17小節 3～4拍 第21小節 3～4拍		

## 第1展開

前奏 (第1～4小節1拍)

(注 括弧内の小節数は、主たるフレーズの節目を示す)

メサイア第2部前半の主要テーマである受難の物語が、象徴的な鞭打ちのリズムであるモチーフaによって暗示的に提示される。そして、そのモチーフaは、第1ヴァイオリンから第2ヴァイオリン、そして低音部へと模倣形式によって受け継がれて行き、更に僅かずつ変化を加えたモチーフa'を第1ヴァイオリンから第2ヴァイオリン、そしてヴィオラへと順に添える形をとっている。

**第1区分** (第4小節2拍～9小節) は、第i部分 (第4小節2拍～7小節1拍、但しバスと低音部は7小節3拍まで) と、第ii部分 (第7小節2拍～9小節3拍) に分かれている。

**第i部分** (第4小節2拍～7小節1拍、但しバスと低音部は7小節3拍まで) は、前奏のモチーフaを受けて、各パートに模倣形式で順に引き継がれて行く。

即ち、先ず最初にアルトがヴィオラを伴い、次に、ソプラノが第1 ヴァイオリンとオーボエ（注）を伴い、そして、バスが低音部を伴って歌って行く。

(注) 諸版には種々の補助楽器名が見られるが、本稿に於いては最初に明記したようにバーレンライター版を用いている。以下同様。

ここで僅かばかりの変化を見せている。つまり、各モチーフがオクターヴの跳躍で、しかもユニゾンの形で始められていたものを、テノールと第2ヴァイオリンは完全五度の跳躍で始めた上に、テノールにはアルトを、そして、第2ヴァイオリンにはヴィオラを、六度或は三度等の和声進行で補助的に添えているのである。そして、元の形に戻して、ソプラノには第1ヴァイオリンとオーボエを、バスには低音部をそれぞれ補強して第i部分を終えている。

尚、第6小節のソプラノには補強声部の他に、低音部の持属音の上に、テノールや第2ヴァイオリンとヴィオラが和声的に添えられていることも見逃せない。

更に、僅か4小節の中で、第6小節の前半部分を中央に挟んだ極小単位の三部形式を形成〔譜例2〕していることに、ヘンデルの細やかな作曲処理法を窺うことが出来る。

〔譜例 2〕

④

*Soprano*

Be - hold the Lamb of God, 中間部 be - hold the Lamb of God,

*Alto*

Be - hold the Lamb of God, be - hold the Lamb of God, the Lamb of God,

*Tenore*

Be - hold the Lamb of God, the Lamb of God,

*Basso*

Be - hold the Lamb of God, be - hold the Lamb of God,

**第ii部分**（第7小節2拍～9小節3拍）では、第8小節に於いて、殆どの声部が順次下行の後に末尾で上行に転じている。その方向に第9小節のソプラノが第1ヴァイオリンとオーボエを伴い、モティーフaに対して反進行形のモティーフbとして現れる。加えてこの第9小節では、テノールやバスと低音部、それにヴィオラの各声部に於いても新しいモティーフc'が現れ、次のモティーフを先取りする形となり新たな展開を予想させる。

尚、第9小節では、ト短調の主和音を変ロ長調の下属和音と見て3拍目より属和音に入っている。

**第2区分**（第10小節とアウフタクト～15小節3拍）は、第i部分（第10小節とアウフタクト～12小節3拍）と第ii部分（第13小節とアウフタクト～15小節3拍）に分かれている。

**第i部分**（第10小節とアウフタクト～12小節3拍）は、第9小節からの持続音である変口長調の属和音の上に、モチーフa'での模倣形式が続いている。

即ち、先ずアルトが第2ヴァイオリンを伴って先導する。尚、アルトにはテノールが、第2ヴァイオリンにはヴィオラがそれぞれオブリガートとして添えられている。続いて、ソプラノが第1ヴァイオリンとオーボエを伴って模倣する。次に、テノールが第2ヴァイオリンを伴って続き、更にバスと低音部がアルトをオブリガートとし、最後は、第1ヴァイオリンとオーボエを伴ったソプラノがオブリガートとしてのヴィオラを添えて、一連の模倣形式による第i部分を終わっている。

そして、第11小節3拍からは、変口長調の属和音がへ長調の主和音に置き換えられ、第12小節では、その属和音による半終止で区切り、次なる第ii部分への準備としている。

**第ii部分**（第13小節とアウフタクト～15小節3拍）は、第i部分が模倣形式に徹したのに対して、第ii部分是对称的な和声進行で進めている。

即ち、3つの部分に分かれた最初の2つの部分（第13～14小節）はモチーフbを主として用い、3つ目の部分（第15小節）では全パートがモチーフcをもってひと区切りとしている。

尚、最初の部分である第13小節は、テノールとバスと低音部が、モチーフcで上声部のモチーフbを支え、次の部分の第14小節では、モチーフcにアルトを加え、最後の第15小節では、支えの役割を負っていたモチーフcを、全パートに拡張して終止形で締め括るという組み立て方をしている。

又、それぞれの部分を接続する箇所、即ち、第13小節と第14小節の後半では、上行進行のモチーフbとは対称的な、下行進行を持つモチーフa'を挿入している点も見落とせない。

更に、第13小節から第14小節にかけて、モチーフbを2回連続させながら、一点へ音から二点へ音まで旋律をオクターヴ上昇させている。そして、第14小節4拍でこの二点へ音をシンコペーションを用いて強調した上で、第15小節をへ長調の終止形で締め括り第1展開を閉じている。しかも、この4拍目のへ長調の六

度上の長三和音をト短調の属和音の六の和音に見立てて、次なる第2展開への準備を始めているのである。

## 第2展開

**第1区分**（第16小節とアウフタクト～27小節1拍）は、第i部分（第16小節とアウフタクト～17小節3拍）、第ii部分（第18小節とアウフタクト～21小節3拍）と第iii部分（第22小節とアウフタクト～27小節1拍）に分かれている。

**第i部分**（第16小節とアウフタクト～17小節3拍）は、第1区分の初めとして、二つのフレーズに細分したト短調の和声進行を置いている。

即ち、前半の第16小節は、第1ヴァイオリンとオーボエを伴ったソプラノの新しいモチーフdと、和声的に変化を加えたその他の声部のモチーフd'とから成り、後半の第17小節は、第1ヴァイオリンとオーボエを伴ったソプラノのモチーフaを、アルトのモチーフcが、和声的に変化を加えたその他の声部のモチーフc'と共に支えるという構成になっている。

更に、変格終止をもって解決した第17小節3拍のト短調主和音を、変ホ長調の三度上の和音と見なして、4拍からその主和音に入り一時的転調の準備をしているのである。

**第ii部分**（第18小節とアウフタクト～21小節3拍）は、直前の第17小節のアルトからモチーフcを引き出して、ソプラノに新しい展開部分の先導役をさせている。

先ず、第18小節では、第1ヴァイオリンとオーボエを伴ったソプラノによって、変ホ長調の第五音で始められたモチーフcに、第2ヴァイオリンを伴ったアルトがモチーフdで続いている。

そして、第19小節からは、オーボエを伴ったソプラノが、リズムに僅かの変化を加えたモチーフc'で続けており、更に、3拍目からは持続音をもって第1ヴァイオリンに合流している。又、テノール、バスと低音部は、アルトから2拍遅れてヴィオラと共にモチーフd'を絡めており、次の第20小節も同じパターンで繰り返している。

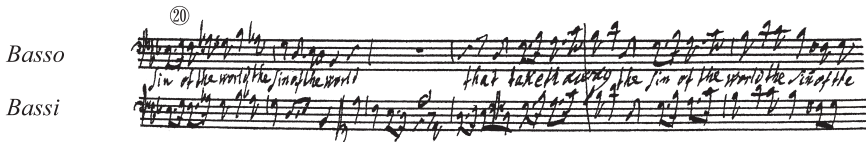
又、第2ヴァイオリンを伴ったアルトの2度目のモチーフdは、第19小節後半に於いて接続句の役割をも果たしていることにも注目しておきたい。

かくして、第21小節に来て、第1 ヴァイオリンとオーボエを伴ったソプラノ以外の全パートが、モチーフc'をもって前記の持続音に溶け込む形でひと纏めをしている。

尚、バスと低音部のリズムに関して、第19～20小節の3拍（第24～25小節の1拍も同様）の各箇所は、ヘンデルの自筆楽譜（指揮用楽譜も同様）には次のように書き残されている。

〔譜表3〕

ヘンデルの自筆楽譜



第Ⅲ部分（第22小節とアウフタクト～27小節1拍）は、第Ⅱ部分と同一の様式を繰り返す形となっている。

但し、部分的には僅かに手直しをしている。即ち、第22小節の先行するソプラノの補強音に低音部を加え、旋律とリズムに変化を与えてモチーフc'としている。又、続く第23小節3拍からのモチーフを2拍ずらし、リズムにも変化を付けてモチーフc''としている。

そして、纏めの部分では、第Ⅱ部分より1小節分延長して、低音部の二音を支えとして、全パートがモチーフc'でト短調の属和音に落ち着き、第Ⅲ部分を閉じながら第1区分を終えているのである。

第2区分（第27小節2拍とアウフタクト～29小節）は、第1展開と第2展開の各部分の最後に置かれたモチーフc系列を纏める形となっている。つまり、第1展開では、第1区分と第2区分の第Ⅱ部分に、そして、第2展開に於いては、第1区分の第Ⅰ、第Ⅱ、第Ⅲの各部分の末尾に、モチーフcやモチーフc'を置いて締め括る形をとって来た。

それを、第2区分の第27小節に於いては、モチーフc''を用いてすべてを総括している。即ち、第1 ヴァイオリンとオーボエを伴ったソプラノが、モチーフc'で先行し、他の全声部は1拍遅れてこれを追う形で、モチーフc'をもつ

て和音を埋めている。

更に、続く第28小節に於いては、全パートにモチーフc'を置いて強調し、合唱の声部を閉じているのである。

又、興味深い和声進行は、第27小節の3～4拍に於ける下屬和音の扱いである。即ち、ト短調の主和音の六の和音に続く下屬和音が、その第3音の変ホ音をナチュラルのホ音としていることである。

今一つ注目すべき点は、この第2区分は僅か3小節のみで完結し、各部分には細分されていない事である。

この件に関しては、もともとヘンデルの自筆楽譜に於いて、第26小節と第27小節の間に挿入されていた2小節分のフレーズが削除されている〔譜例4〕ことから、彼独特の作曲処理法として、緊張感を高める為に短縮する手法を用いたものと考えられる。

#### 〔譜例4〕

ヘンデルの自筆楽譜



後奏（第29小節3拍とアウフタクト～32小節）では、モチーフa系列の主旋律が、第1ヴァイオリンから第2ヴァイオリンに移行する中を縫って、ヴィオラのみが余韻を残すかのように、モチーフc''とモチーフcのリズムを連ねて終わっているのが印象的である。

23. 詠唱 アルト ラルゴ 変ホ長調  
ーハ短調ー変ホ長調

23. Air Alto Largo E flat major  
ーc minorーE flat major

< 悲しみの人 >

He was despised and rejected

< 拷問 >

He gave his back to the smiters

受難を象徴的に暗示した合唱に続くアルトの詠唱を、その悲しみや苦痛を表現する為に、短調よりは長調を主体とした変ホ長調ーハ短調ー変ホ長調といった調性を用いて、むしろ逆説的とも云える効果を出している。

例によってこの詠唱にも多様なモチーフが見られるが、主なモチーフは次の通りである。

[譜例 5]





次に、モチーフの配列による構成の一覧表を示す。

[表2]

# 第1部 <A>

## 第1展開

展開	小節数	1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.	9. 10. 11. 12. 13.	14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.
A	区分	前奏 i ii	① i ii	② i ii
	<i>Violino I</i>	a b c b c' d h	b b	c' f c'' d(e)
	<i>Violino II</i>	a' b c b c' e	b b	c' f d(e)
	<i>Viola</i>	a' g' g'		f
	<i>Alto</i>		a c c'	c'' c'' e c'''
	<i>Bassi</i>	g g' g' e'	g g	持続音
	調性	Es: N <sub>6</sub>	Es:	B: N <sub>6</sub>

## 第2展開

展開	小節数	21. 22. 23. 24.	25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33.	34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43.
"	区分	前奏 i ii	① i ii	② i ii
	<i>Violino I</i>	b d	b' b' f	b' b' f b
	<i>Violino II</i>	b e	b' b' f	b' b' f b
	<i>Viola</i>	d'	b' b' f	f
	<i>Alto</i>		a' b' e' e' d' a' h	b' b' d' h h h h
	<i>Bassi</i>	e''	g' b' f	f
	調性	B: N <sub>6</sub>	Es:	

## 第2部 &lt;B&gt;

展開	小 節 数	43.44.45.46.47.48.49.	展開	50.51.52.53.54.55.56.57.58.59.
"	区 分	間奏 i ii	B	① i ii
	<i>Violino I</i>	a c b b d h		m
	<i>Violino II</i>	a'g b b e		m
	<i>Viola</i>			m
	<i>Alto</i>			i i' i'' j j
	<i>Bassi</i>	gg f e'		m
	調 性 転調楽節			c: C:iv V I vii <sub>7</sub> V <sub>7</sub> i Es: ii c: ii <sub>7</sub> 第56～57小節 第58～59小節

Fine

展開	小 節 数	59.	60.	61.	62.	63.	64.	65.	66.	67.
"	区 分	②i ii								
	<i>Violino I</i>	m								
	<i>Violino II</i>	m								
	<i>Viola</i>	m								
	<i>Alto</i>	j' k l k' l'								
	<i>Bassi</i>	m								
	調 性 転調楽節	f: V - i As: V - I Es: IV - I g: V - i 第61小節 第62小節 第62小節 第67小節 1 拍 1 拍 3 拍 3 拍								

da capo

### 第3部 <A>

展開	1. ～ 49.
”	第1展開に同じ

Fine

### 第1部 <A>

#### 第1展開

全体の構成は、A－B－Aの三部形式になっている。

前奏（第1～8小節）には、Bの部分を除いたAの部分のモチーフの殆どを集約して提示している。そして、第i部分（第1～6小節1拍）と、第ii部分（第6小節2拍～8小節）に分かれている。

第i部分（第1～6小節1拍）は、更に三つのパートに分かれている。即ち、第1のパートは、変ホ長調の主和音から引き出された第1ヴァイオリンが提示するモチーフa（第1～2小節1拍）で始められている。そして、1拍ずつ遅れて先ず第2ヴァイオリンがモチーフa'を、次にヴィオラがリズムを合わせて和音を埋める形で続いている。更に、低音部にはモチーフgを添えて支えとしている。

第2のパート（第2～4小節1拍）は、第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンが平行三度で作るモチーフbと、続くユニゾンで作るモチーフcとで出来ている。そして、モチーフcの箇所には、ヴィオラと低音部がモチーフg'で支えている。

第3のパート（第4～6小節1拍）は、第2のパートを模倣する形で繰り返している。即ち、第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンが、モチーフbとモチーフc'で下属和音上（いずれも平行三度）で模倣し、第6小節の1拍で属和音に流れ、次の第2部分の準備としている。

第ii部分（第6小節2拍～8小節）は、第6小節3拍とアウフタクトから第7小節にかけて、ナポリ六の和音でモチーフdを置いているが、その和音を埋める第2ヴァイオリンにはモチーフeをあてがっている〔譜例6〕。なお、この用法は第18～19小節、第22～23小節、第47～48小節に於いても同様に見られる。

そして、第8小節において変ホ長調のカデンツで前奏を締めている。

[譜例6]



**第1区分**（第9小節とアウフタクト～21小節）は、前奏の第1部分を模倣する形で開始している。

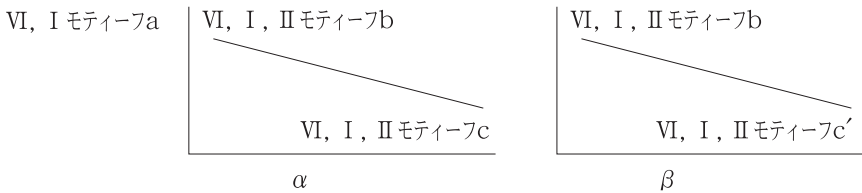
**第i部分**（第9小節とアウフタクト～11小節）は、前奏をそのまま受ける形でモチーフaで始めているが、前奏と異なる点は、弦楽器群は低音部の支えのみで、アルトが単独で歌い出していることである。続く第10小節の第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンもモチーフbをそのまま転用しており、第11小節でも、低音部を支えとしたアルトのみのモチーフcでこれを受けている。

**第ii部分**（第12小節とアウフタクト～14小節2拍）は、第5小節が変イ長調の音階であったのを変ホ長調に戻しただけで形は全く同じである。そして、第13小節では第5小節の第1ヴァイオリンの旋律をそのままアルトに移している。更に、第14小節では第5小節の第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンをオクターヴ上でエコーのように反復している。

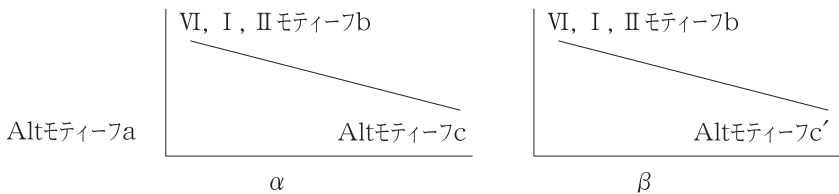
かくして、前奏に於ける第2～4小節1拍では、モチーフbとモチーフcをひと組とし、第4～6小節1拍のモチーフbとモチーフc'をひと組としている。これにタイアップする形で、第1区分に於いても、第10～11小節でモチーフbとモチーフcでひと組を、そして、第12～13小節でモチーフbとモチーフc'でひと組を作って反復対応している。更に、第1区分では、前記のように第14小節にモチーフc'を追加して次の区分への準備をなしている。以上のように下行進行の形でモチーフbとモチーフcを連結した構成を次に表で示す。

[図1]

前奏 (第1～6小節)



第1区分 (第9～13小節)



第2区分 (第14小節3拍～21小節) は、第i部分 (第14小節3拍～18小節1拍) と第ii部分 (第18小節2拍～21小節) に分かれている。

第i部分 (第14小節3拍～18小節1拍) は、アルトがモチーフc'で始めているが、弦楽器群は二分音符のモチーフfと低音部の持続音でアルトを包むような形で進行している。そして第1ヴァイオリンは、第15小節4拍とアウフタクトから第16小節にかけて、直前のアルトの旋律をオクターヴ上で反復している。

又、アルトは第16小節4拍とアウフタクトから第17小節にかけて、モチーフcを変化させたモチーフc'を歌い、更に第17小節4拍から第18小節1拍にかけてその短縮形を接続している。

第ii部分 (第18小節2拍～21小節) は、第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンによって、第18小節2拍とアウフタクトからナポリ六の和音で和声的にモチーフdに入っている。そして同時に、同小節3拍とアウフタクトからはモチーフdを内包する形となっている。この形は前記の通りである。

又、第20小節のアルトには、モチーフcの変化した形が見られるが、同小節の2拍から第21小節にかけて、その短縮形を2回連ねている。

更に注目すべき点は、第20小節1拍の付点八分音符に続く十六分音符について

である。この一点イ音にフラットが付いて変イ音となるか、或いはフラット無しでイ音のままであるかによって解釈の分かれるところである。即ち、前者の変イ音とする場合は変ホ長調の音階を作ることになり、イ音であれば変ロ長調の音階を辿ることとなる。

今一つの解釈は、低音部の動きを見て、第20小節から第21小節にかけて、前半と後半の和声進行による見方である。つまり、前半は変ホ長調を、そして後半は変ロ長調のカデンツをそれぞれ形成していることから窺えるのである。

現在はこれら二つに分かれたままの解釈によって出版されているのが現状であるが、そこで原点に戻り、ヘンデルの自筆楽譜を参照することとする〔譜例7〕。ただ残念なことには指揮用楽譜ではこの頁が失われて白紙となっており、実際にヘンデルがどのような考えでどのように指示したかが不明であり、後世に謎を残す結果となった。

#### 〔譜例7〕

##### ヘンデルの自筆楽譜

Alto

Bassi

a mass of sorrows, and acquainted with grief a mass of sorrows, and acquainted with grief

この自筆楽譜によれば、第18小節1拍より第19小節1拍の第1 ヴァイオリンに見られる変イ音に臨時記号のナチュラルが付されているのは、ナポリ六の和音にするための一時的転調と見られる。従って、第20小節より原調に戻すためには、変イ音については何ら変更のための臨時記号を付す必要はないのである。

ところが、第20小節より第21小節の頭までの低音部を見ると、変ロ長調の基本的なカデンツを構成しており、もし第20小節1拍裏の変イ音にナチュラルが付されていたとすれば、問題無く変ロ長調の音階を辿ることとなる。又、もしもヘンデル自身がこの変イ音にナチュラルの記入漏れを認め、その後の練習や演奏会に於いて、変イ音にナチュラルを付してイ音に訂正変更した経緯があったとすれば（前記の通り指揮用楽譜紛失のため不明）、これも変ロ長調の音階と見て差し支えない。

しかし、改めて自筆楽譜に戻り、ヘンデルの意図がこの楽譜の通りであったと

するならば、第20小節の1～2拍で変ホ長調を一時的に締め括り、直後の同小節2拍の裏から改めて変ロ長調に転調し、その音階を進めるという特異な技法を用いたもの〔譜例8〕とも推察することが出来るのである。

いずれにしても、当時のアルト独唱用のこの箇所についてのパート譜が見つければ、貴重な第一資料となる筈である。

〔譜例8〕

Alto

Bassi

変ホ長調 変ロ長調

V I I<sub>4</sub> V I

或は、 I IV I<sub>4</sub> V I

変ロ長調

## 第2展開

二カ所の間奏の間に第1区分と第2区分を置いている。尚、後の方の第43小節よりの間奏は、繰り返した場合に後奏の役目を果たす。

**間奏**（第21小節3拍とアウフタクト～24小節）は、第i部分（第21小節3拍とアウフタクト～22小節1拍）と第ii部分（第22小節2拍～24小節）に分かれている。

**第i部分**（第21小節3拍とアウフタクト～22小節1拍）は、前奏と同じ形式であるが、変ロ長調に転調し第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンのみでモチーフbをただ1回置くに止めている。

**第ii部分**（第22小節2拍～24小節）は、ヴィオラで第22小節1拍裏からモチーフd''を接続詞的に用いて、第1ヴァイオリンのナポリ六の旋律であるモチーフdを誘い出し、前奏の第2部分と同じく第2ヴァイオリンでモチーフeを添える形としている。

又、低音部ではモチーフe''で支えているが、第23小節の第2ヴァイオリンと低音部の間で、十六分音符のリズムを相呼応させている動き〔譜例9〕にも注目したい。

## [譜例 9]

Violino II

Bassi

第1区分（第25小節とアウフタクト～33小節）は、第i部分（第25小節とアウフタクト～27小節1拍）と第ii部分（第27小節3拍とアウフタクト～33小節）に分かれている。

第i部分（第25小節とアウフタクト～27小節1拍）は、アルトのモチーフa'を短縮変化させた形のモチーフb'を、弦楽器群でもって反復進行する形を2回繰り返している〔譜例10〕。

## [譜例10]

Violino I

Alto

第ii部分（第27小節3拍とアウフタクト～33小節）は、弦楽器群のモチーフfに包まれたアルトが、それぞれのモチーフを変化させて、ゆるやかなフレーズを連ねている。即ち、第27小節と第29小節の3拍とアウフタクトとからはモチーフe'を、第30小節2拍からはナポリ六の和音を変化させたモチーフd'を、そして、第32小節とアウフタクトからはモチーフaを変化させたモチーフa'を置き、モチーフhで第1区分を閉めている。

第2区分（第34小節～43小節）は、第i部分（第34小節～36小節1拍）と第ii部分（第36小節3拍とアウフタクト～43小節）に分かれている。

第i部分（第34小節～36小節1拍）は、第25小節からの第1区分第i部分と殆ど同じ形式を踏襲して始めている。但し、異なっている点は、先ず第一にヴィ

オラと低音部が省略されていることである。次に、アルトとヴァイオリンⅠ、Ⅱのモチーフがいずれも下行旋律のb'に変えられており、そして、同じ音階を用いながらもヴァイオリンⅠ、Ⅱの2回目はオクターヴ下に下げるという変化を付けているのである。

**第ⅱ部分**（第36小節3拍とアウフタクト～第43小節）は、更に2つのパートに細分されている。即ち、前半では第36小節3拍より弦楽器群のモチーフfに包まれたアルトが、ナポリ六の和音を変化したモチーフd'と、続く2つのモチーフhによって1つのフレーズを作っている。そして、このフレーズの末尾の第39小節から次の第40小節1拍にかけて、ヴァイオリンⅠ、Ⅱによる変イ長調に一時転調したモチーフbを付加している。これは、同時に次の第40小節3拍とアウフタクトからのフレーズと連結し、併せて小間奏の役割をも果たしているのである。

第40小節3拍アウフタクトからの後半のアルトは、元の変ホ長調に戻した弦楽器群に支えられて、直前の二つのモチーフhを模倣し単純に繰り返すのみで、第2展開の第2区分を閉じ、併せて声楽部の第1部をも締め括っているのである。

**間奏**（第43小節3拍とアウフタクト～第49小節）は、前奏の形式を殆どそのまま踏襲しながら、部分的に省略や配置転換を試みている。

**第ⅰ部分**（第43小節3拍とアウフタクト～47小節1拍）は、第43小節の第1ヴァイオリンのモチーフaと第2ヴァイオリンのモチーフa'は、前奏のそれぞれをオクターヴ上げて始めており、第44小節3拍とアウフタクトから第45小節1拍にかけての第2ヴァイオリンには、前奏の第3小節に置いていたヴィオラのモチーフgをオクターヴ上げてあてがっている。

又、低音部では、第45小節2拍からモチーフfに変更している。

**第ⅱ部分**（第47小節2拍～49小節）は、前奏での第ⅱ部分（第6小節2拍～第8小節）と全く同じ形を置いている。変化している箇所を強いて挙げれば、第48小節4拍裏の音について、前奏では低音部の第7小節4拍が、ト音ー一点ハ音と完全4度跳躍して変口音に反進行しているのに対して、第48小節4拍ではその一点ハ音を変イ音に変更して、ト音ー変イ音ー変口音と経過音としている点である。

尚、この間奏は、繰り返された場合は勿論後奏となる。

## 第2部 <B>

**第1区分**（第50小節～59小節1拍）は、第i部分（第50小節～53小節1拍）と第ii部分（第53小節3拍～59小節1拍）に分かれている。

**第i部分**（第50小節～53小節1拍）は、調性では変ホ長調から平行調のハ短調に転調し、弦楽器群も一斉に鞭打ちのリズムに変えられ、第1部とは異なった対称的な展開となっている。更にアルトは、弦楽器群とはコントラストを際立たせて、特徴的なモチーフiとその反復形のモチーフi'をもって間を縫って行くという構成となっている。

**第ii部分**（第53小節3拍～59小節1拍）は、更に二つのパートに細分されている。即ち、第53小節3拍より第55小節の頭までと、続く第55小節2拍から第59小節の頭までである。

先ず最初のパート（第53小節3拍より第55小節の頭）では、アルトが前のリズムを継承しつつ多少の変化を加えてモチーフi'としている。そして、第2部分への橋渡しの働きをしている。

又、注目すべきは、低音部がラメントバス風の流れを作っていることである。

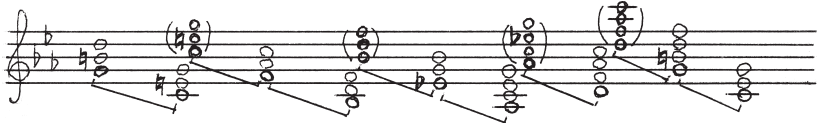
[譜例11]



続くパート（第55小節2拍から第59小節の頭）は、先ずアルトについては、第55小節2拍から第57小節の頭までモチーフjを置き、第57小節2拍から第59小節の頭までは、同じモチーフjを三度下げて繰り返している。

又、低音部の特徴的な進行に注目したい。即ち、各小節のカデンツと、二つのアルトのフレーズjが形成している各カデンツの和声進行は〔表4〕の通りである。

[表 3]

小節数	55.	56.	57.	58.	59.				
									
		I	i	I	I	I <sub>7</sub>	i <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	i
	c: V	f: V	B: v	Es: V	As: V	d: V <sub>7</sub>	G: v <sub>7</sub>	c: V <sub>7</sub>	
		- フレーズ j -				- フレーズ j -			

小節数	55.	56.	57.	58.	59.
Es: III - VI - ii - V - I - VI <sub>7</sub> - ii <sub>7</sub> - V <sub>7</sub> - i					
				c: III	

第55小節より第59小節にかけての和声進行を各小節毎に見ると、五度圏を移行する終止形を連続して用いている。即ち、D-連鎖の用法である。

更に、アルトのフレーズを見ると、第55小節2拍より第57小節1拍までの変ホ長調に向かうフレーズjと、第57小節2拍より第59小節1拍までのハ短調に向かうフレーズj'とは平行調の関係で繰り返されていることが分かる。

**第2区分**（第59小節3拍とアフタクト～67小節）は、第i部分（第59小節3拍とアフタクト～63小節1拍）と第ii部分（第64小節2拍～67小節）に分かれている。

**第i部分**（第59小節3拍とアフタクト～63小節1拍）は、弦楽器群による第1区分の流れを継承したリズムに乗って、アルトはフレーズj'、フレーズk、フレーズ1と進めている。ところで、一見何の変哲も無く進行しているように見えるが、詳細に検討すると、次に示すように細やかな転調楽節に伴う和声進行を試みていることが分かる。

〔表 4〕

小節数	59.	60.	61.	62.	63.	64.
和声進行	c: I <sub>7</sub> - iv <sub>6</sub> - ii <sub>5</sub> <sup>6</sup> V i I <sub>6</sub> ii <sub>5</sub> <sup>6</sup> V I - I <sub>4</sub> <sup>6</sup> - <sub>3</sub> <sup>5</sup> - iv <sub>5</sub> <sup>6</sup> i <sub>4</sub> <sup>6</sup> V - <sub>2</sub> <sup>4</sup>					
転調楽節	f: i <sub>6</sub>		As: vi	Es: IV	g: VI	

この表で明らかなように、第59小節と第60小節、第61小節と第62小節、第63小節と第64小節は、それぞれがセットになって下属調と属調への移行を繰り返している。そして、各セットは第60小節から第61小節へは短三度、第62小節から第63小節へは長三度と、それぞれを三度の関係で繋いでいることが分かる。

第ii部分（第64小節2拍～67小節）は、同じリズムを継承した弦楽器群と共に、変化を加えたアルトのモチーフk'とモチーフl'を繋ぎ、激しいカデンツをもってこの展開部分を終わっている。尚、注目すべきは第65小節の低音部にラメントバスが用いられていることである。

第3部 <A> は、第1部 <A> に同じ（省略）。

24. 合唱 ラルゴ エ スタッカート ヘ短調  
＜ 鞭打ち ＞

24. Chorus Largo e staccato f minor  
Surely, He hath borne our griefs

第24曲、第25曲、第26曲はそれぞれが複縦線で連結されており、一つの纏まった流れを形成しているが、ここでは個別に検討する。尚、第26曲は紙面の関係で次号に回すこととする。

先ず最初の第24. 曲の合唱曲から分析を始める。特徴的なモチーフ、フレーズは次の通りである。

[譜例12]

- a. *Violino I* 
- b. *Soprano* 
- c. *Soprano* 
- d. *Soprano* 
- e. *Soprano* 
- f. *Soprano* 

次に、モチーフの配列による構成の一覧表を示す。

[表 5]

第1展開

展開	小 節 数	1.	2.	3.	4.	5.
I	区 分	前奏 i		連結部		ii
	<i>Violino I</i>	a	a'	a <sup>+</sup>	a	a''
	<i>Violino II</i>	a	a'	a	a	a''
	<i>Viola</i>	a	a	a	a	a''
	<i>Bassi</i>	a	a	a	a	a''
	調 性	f: $\Pi_5^6$ I		$\Pi_5^6$ I <sub>7</sub> $\Pi_5^6$ I		$\Pi_5^6$ I - <sub>6</sub>
	転調楽節	C: $V_5^6$ F: V		B: $V_5^6$ Es: V <sub>7</sub> As: $V_5^6$		f: III
		第3小節 1拍 2拍		3拍 4拍		第4小節 1拍 2拍

第2展開

展開	小 節 数	6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.	展開	13. 14. 15. 16. 17. 18. 19.
"	区 分	①i ii	II	②i ii
	<i>Oboe I, II</i>	b c c b c c		d d d d d'
	<i>Violino I</i>	a a <sup>+</sup> aa <sup>+</sup> a''		d d d d d'
	<i>Violino II</i>	a a <sup>+</sup> a a <sup>+</sup> a		d d d d d'
	<i>Viola</i>	a a <sup>+</sup> a a <sup>+</sup> a		d d d d d'
	<i>Soprano</i>	b c c b c c		d d d d d'
	<i>Alto</i>	b c c b c c		d d d d d'
	<i>Tenore</i>	b c c b c c		d d d d
	<i>Basso</i>	b c c b c c		d d d d d'
	<i>Bassi</i>	a a <sup>+</sup> a a <sup>+</sup> a		d d d d d'
	調 性	f: $\Pi_5^6$ i $\Pi_5^6$ I -		VI <sub>7</sub>
	転調楽節	c: $V_5^6$ G: $V_5^6$ c: V		
		(第8小節 1拍) (第11小節 3拍)		(第13小節 1拍)

### 第3展開

展開	小 節 数	19.	20.	21.	22.	23.	24.	25.	26.
Ⅲ	区 分	③i		ii				後奏	
	<i>Oboe I, II</i>	e	e	f	f				
	<i>Violino I</i>	a''	a''	a''	a''	a'''		a a a a''	
	<i>Violino II</i>	a''	a''	a''	a''	a'''		a a a	
	<i>Viola</i>	a''	a''	a''	a''	a'''		a a a	
	<i>Soprano</i>	e	e	f	f				
	<i>Alto</i>	e	e	f	f				
	<i>Tenore</i>	e	e	f	f				
	<i>Basso</i>	e	e	f	f				
	<i>Bassi</i>	e e	e e	f	f			a a a	
	調 性	c: I I							
	転調楽節	As: III (第19小節3拍)							

### 第1展開 (第1～11小節)

第1展開は三つの区分に分けられており、弦楽器群は前奏に始まる鞭打ちのリズムを第2区分を除く総てに一貫して用い、全体の統一を図っている。

#### 前奏 (第1～5小節)

第1小節冒頭のへ短調の主和音で開始された前奏は、鞭打ちのリズムを持つ第1ヴァイオリンを先導させながら、1拍遅れの第2ヴァイオリン・ヴィオラ・低音部を従えて進む。

更に詳細に見ると〔表6〕のようになっている。

〔表6〕

小 節 数	1.	2.	3.	4.	5.
区 分	2 4	2 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2
音 名 ( <i>Violino</i> <i>I</i> )	F~~~~~		Es~~~~~Des (短3度) (短3度) C~~~~~B~~~~~	As~~~~~G~~~~~ (短6度) (長6度) C~~~~~B~~~~~	F~~~~~ (長6度) As

上記〔表6〕に示した第1ヴァイオリンの旋律の流れを検証すると、第1小節と第2小節のひと組と、第4小節と第5小節のひと組とに分かれており、中間の第3小節は両者を繋ぐ連結部の役割を果たしているのが分かる。

特に注目すべきは、第3小節では1～2拍と3～4拍の音程がそれぞれ3度の隔たりであったものが、第4小節からの強拍と弱拍の関係は6度の隔たりとなっている。しかも第3小節から第4小節にかけては、第1小節のリズムを模倣しつつも、第4小節2拍に於いて後打ちの音である一点変イ音を同小節1拍の二点ハ音から6度跳躍させることで、巧みに上下を交差させた結果、新鮮でしかも自然な流れとしているのである。

即ち、第3小節4拍の二点変二音は次の第4小節1拍の二点ハ音に順次に繋がり、そして第3小節3拍の一点変口音は跳躍しながらも次の第4小節2拍二点変イ音に順次に継続される形となっている。

このように、第3小節では第1～2小節の二点ハ音を受けて、順次に二点変ホ音から二点変二音へと移り、次の第4小節1拍では交差して二点ハ音に繋ぎ、同小節3拍の一点変口音から次の第5小節1拍の一点変イ音へと続いている。

一方第3小節1拍の二点ハ音から同小節3拍へ移した一点変口音を、次の第4小節に於いては、交差しながら1オクターヴ上に跳躍させて同小節2拍で二点変イ音とし、同小節4拍の二点ト音へと移し、そして第5小節2拍の二点ハ音へと継いでいる。

かくして冒頭の第1～2小節の二点ハ音から見ると順次下降を続け、更に第5小節2拍から第6小節1拍にかけてのモチーフa''を経由して、1オクターヴ下の一点ハ音にまで辿り着いているのである。

### 第1区分（第6～8小節）

合唱が加わる第1区分（第6～8小節）は、比較的短い区分で単純な和声進行をしている。ところで興味深いのは、弦楽器群のモチーフaとモチーフa'⁺の鋭い鞭打ちのリズムが、第6小節からの声楽部のモチーフbとして引き継がれ、更に続く第7～8小節ではゆるやかなフレーズcとなり、かくして三つのモチーフが見事なコントラストを構成しているということである。

又、この第1区分では、第7小節4拍裏の和音即ちへ短調の二度上の五六の和音を、ハ短調の属七の五六の和音と見なして、次の第8小節1拍でハ短調の主和音に解決させるという転調楽節を一カ所設けている。

### 第2区分（第9～11小節）

第1区分（第6～8小節）と全く同じ手法でリピートしている。但し和声を見ると、既に直前の第8小節に於いてハ短調の属和音が用意されており、第9小節の冒頭ではその主和音に解決する形で開始するという調性上の変化を付けている。

又、第11小節2～3拍に於いては、ハ短調の二度上の五六の和音を、ト長調の属七の五六の和音と見なしてその主和音に解決するという一時的な転調楽節を作っている。

そして、第11小節3拍からの弦楽器群は、声楽部の末尾に重ねながら、第12小節へと小間奏の形を挿入している。即ち、第12小節3拍に於いて、ト長調の主和音をハ短調の属和音と見なして再度ハ短調の主和音へ戻し、次なる展開の準備としているのである。

### 第2展開（第12小節4拍～19小節2拍）

第1展開と第3展開の弦楽器群にみられるような鋭い鞭打ちのリズムに挟まれたこの第2展開の特徴は、緩やかなレガートの流れに終止し、加えて弦楽器群も声楽部と殆ど同じ声部を補強する形に止めているということである。

### 第1区分（第12小節4拍～15小節2拍）

ここで用いられているモチーフとしては分類上dとしているが、テキストからの音符配分や和声進行上の関係等による変化があるものの、第1展開第2区分

の第7～8小節のモチーフcに多分に類似している。特に第13小節の第Ⅰヴァイオリンとソプラノに付したモチーフdのリズムは、第7小節のモチーフcの動きに近いものがある。

## 第2区分（第15小節3拍～19小節2拍）

第15小節3拍からの第2区分は、直前の第1区分の形式を単純に踏襲し繰り返しているように見える。しかし、細部を検証すると様々な処置を施していることが分かる。

まず第1区分と第2区分の転調楽節の表を作成し、比較検討することとする。

[表7]

小 節 数	12.	13.	14.	15.
転調楽節	G: iv c: V	I VI <sub>7</sub> iv <sub>6</sub> v i	g: iv VII <sub>7</sub> i	I <sub>7</sub> c: v

[表8]

小 節 数	15.	16.	17.	18.	19.
転調楽節	c: - I <sub>7</sub> f: V <sub>7</sub>	VI V b: III	i V <sub>5</sub> <sup>6</sup> i f: iv	II <sub>7</sub> V <sub>3</sub> <sup>4</sup> I c: iv	

第1区分と第2区分の転調楽節を比較すると、先ず[表7]に示した第1区分では、ハ短調に挟まれた第14小節で属調のト短調に転調した後、元のハ短調に戻している。

ところが、[表8]に示した第2区分では、第15小節3拍でハ短調から下屬調のヘ短調へ、そして第16小節1拍からは更にその下屬調である変口短調へと次々に下屬調を伝った移行を重ねている。

そして第17小節1拍で変口短調の主和音に達した後は、逆に属調を辿って移行しているのが分かる。即ち、第17小節1拍に於いて今度は変口短調から見た属調のヘ短調に戻り、更に第17小節4拍からはヘ短調の属調に当たるハ短調として第

19小節に至っている。

つまり、図式にすると次のようになる。

[図2]

第1区分

小 節 数	12.~13.	14.	15.
調 性	c	g	c
シンメトリック 対 比	-----		
関 係 調	cの属調 gの下属調		

第2区分

小 節 数	15.	16.	17.	18.	19.
調 性	c	f	b	f	c
シンメトリック 対 比	-----				
関 係 調	cの下属調 fの下属調 bの属調 fの属調				

[図2] の第1区分を見ると、第12小節から第14小節にかけてハ短調からト短調へと属調の関係調に転調し、第15小節にかけてはト短調からハ短調へと、今度は下属調の関係調を使って元の調に戻している。

次の第2区分を見ると、第15小節3拍のハ短調から第16小節のヘ短調を通り、次の第17小節の変口短調に向かってはそれぞれ下属調の関係調で移行しており、更に、第17小節の変口短調から第18小節のヘ短調を通り、第19小節のハ短調に至っては逆に属調の関係調を辿って元の調に帰している。

しかも、第1区分、第2区分ともシンメトリックに構成されており、わずか数小節の間に於いても和声進行に緻密な計画性が窺えるのである。

### 第3展開 (第19小節3拍~24小節)

低音部を除く弦楽器群に再び鞭打ちのリズムが帰り、それに乗って声楽部はオーボエと低音部と共に和声的な進行をする。

## 第1区分（第19小節3拍～21小節）

弦楽器群は同じ鞭打ちのリズムでモチーフa''を2回繰り返している。第1ヴァイオリンには、変イ音ート音ーヘ音の流れと、変口音ー変イ音ート音の流れの2本の下線が見える。第2ヴァイオリンとヴィオラは同じリズムで和音を埋めている。

声楽部はソプラノとテノール、アルトとバスがそれぞれセットになりモチーフb'eをもって2回掛け合いを行っている。そしてソプラノはオーボエを、テノールとバスは低音部をそれぞれ伴って各声部を強調している。

又、旋律線を見ると、テノールとバスによって交互に引き継がれており、それらが分散和音を一直線上に駆け上っていることが分かる。更にそれを一本の線に纏めると〔譜例13〕のようになる。

〔譜例13〕

小節数 ⑮ ⑯ ⑰

拍数 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3.

Tenore

Basso

調性 As : I V ii vi

この譜例を検討すると、先ず最初に、調性上の変イ長調で I - V - ii - vi の和音連結が設定され、次に各和音については直前の和音の第5音に次の和音の根音を接続させるという方法で繋ぎ合わせ、そして全音符で表したように一連の上行分散和音を形作っている。

続いてテノールとバスを掛け合いで交互に配置するためには、それぞれの音域を考慮しなければならなくなる。すると矢印で示したようにオクターヴ上下させる操作が必要になり最終的には実音符のような流れとなるのである。

又、低音部はテノールとバスを連ねて奏し和声面でも上声を支えている。そして、他のソプラノとアルトはテノールのリズムを踏襲しながら和音を埋めている。

尚、調性を見ると、それまでのハ短調の流れが第19小節1拍に於いて、その主和音をナチュラルを用いて長三和音とし、これを変イ長調のⅢの和音と見る転調楽節を設けている。



## 後奏（第24小節4拍～26小節）


第2区分のフレーズa'''の最後に提示されたりズム、即ち第24曲前奏の冒頭のリズムを再現する形で短い後奏を締め括っている。

25. 合唱 アラ プレーヴェ、モデラート 25. Chorus Alla breve, moderato  
 ヘ短調 f minor  
 < 身代わりによる癒し > And with His stripes we are healed


25. 合唱曲はフーガ形式で構成されているため、主題と応答は明確な表記が可能であるが、それに続くフレーズについては、延長、短縮、交錯等の対位法的処理がなされてるため、表作成に関して次に示す方法を取ることにした。

- (1) オーボエと弦楽器群は声楽部と同一であるためこれを省略する。
- (2) 全体を五つの展開に分ける。
- (3) モティーフaとフレーズb,cを区別しその譜例を示す。そして各フレーズの長さを次のように異なった線で表す。

## [譜例15]

a. *Soprano* 

b. *Soprano* 

c. *Basso* 

- (4) 三つの二分音符と全音符のみで作られているモティーフaと、変化に富んだフレーズbを一括して第1主題（Ⅰ）とする。そして、フレーズbが単独で現れる場合はその都度明記する。

又、対主題として様々に変化するフレーズcを纏めて第2主題（Ⅱ）と記す。

- (5) 記号の下的小節数字はモティーフ或いはフレーズの区間を示す。
- (6) 表の枠外右にはみ出した太い点線 --- は次の区分への延長割り込みを示す。

次に、モチーフの配列による構成の一覧表を示す。

[表 9]

第1展開

展開	小 節 数	1.2.3.4.5.6.7.8.9.10.11.12.13.14.15.16.17.18.19.20.21.22.23.24.25.
I	<i>Soprano</i>	<u>I a~b</u> <u>II c</u> <u>b</u> <u>II c</u> <u>b</u> 1~3 4~6 7~14 13~14 16~19 20~22
	<i>Alto</i>	<u>I a~b</u> <u>II c</u> <u>II c</u> 5~7 8~13 14~22 23~
	<i>Tenore</i>	<u>I a~</u> <u>b</u> <u>II c</u> <u>b</u> 12~14 15~19 21~23 24~
	<i>Basso</i>	<u>I a~</u> <u>b</u> 19~21 22~
	調 性 転調楽節	f: i - i <sub>6</sub> i i <sub>6</sub> i i <sub>6</sub> c: iv f: V c: iv (第5~6小節) (第12~13小節) (第19~20小節)

第2展開

展開	小 節 数	25.26.27.28.29.30.31.32.33.34.35.36.37.38.39.40.41.42.43.44.45.46.47.48.
II	<i>Soprano</i>	<u>I a~ b</u> <u>II c (c)</u> 25~27 28~32 39~41 41~48
	<i>Alto</i>	c) <u>II c</u> ~25) 33~40
	<i>Tenore</i>	b) <u>I a~ b</u> <u>b</u> (b) ~28) 31~33 34~39 40~44 44~
	<i>Basso</i>	b) <u>II c</u> <u>I a~ b</u> ~26) 27~34 37~39 40~48
	調 性 転調楽節	i i <sub>4</sub> <sup>6</sup> V <sub>5</sub> <sup>6</sup> i i i III I b: ii f: iv Es: IV (第29~30小節) (第35~36小節) (第44~45小節)

## 第3展開

展開	小 節 数	48.49.50.51.52.53.54.55.56.57.58.59.60.61.62.63.
Ⅲ	<i>Soprano</i>	$\begin{array}{c} \text{I a} \sim \text{b} \\ \hline 55 \sim 57 \quad 58 \sim 63 \end{array}$
	<i>Alto</i>	$\begin{array}{c} \text{I a} \sim \text{b} \qquad \qquad \qquad \text{II c} \\ \hline 48 \sim 50 \quad 51 \sim 55 \qquad \qquad \qquad 62 \sim 63 \end{array}$
	<i>Tenore</i>	$\begin{array}{c} \text{b) b)} \qquad \qquad \qquad \text{II c} \\ \hline \sim 49 \quad 49 \sim 56) \qquad \qquad \qquad 57 \sim 63 \end{array}$
	<i>Basso</i>	$\begin{array}{c} \text{II c} \qquad \qquad \qquad \text{II c} \\ \hline 50 \sim 57 \qquad \qquad \qquad 59 \sim 63 \end{array}$
	調 性 転調楽節	$\begin{array}{c} \text{I} \qquad \text{I} \\ \text{As: V} \\ \text{(第55} \sim \text{56小節)} \end{array}$

## 第4展開

展開	小 節 数	63.64.65.66.67.68.69.70.71.72.73.74.75.76.77.78.79.
Ⅳ	<i>Soprano</i>	$\begin{array}{c} \text{I a} \sim \text{b} \\ \hline 63 \sim 65 \quad 66 \sim 69 \end{array}$
	<i>Alto</i>	$\begin{array}{c} \text{c)} \qquad \qquad \qquad \text{II c} \qquad \qquad \qquad \text{(c)} \\ \hline \sim 65) \qquad \qquad \qquad 69 \sim 75 \qquad \qquad \qquad 75 \sim \end{array}$
	<i>Tenore</i>	$\begin{array}{c} \text{II c} \qquad \qquad \qquad \text{(c)} \qquad \qquad \text{(c)} \\ \hline 65 \sim 71 \qquad \qquad \qquad 73 \sim 77 \qquad \qquad 77 \sim 79 \end{array}$
	<i>Basso</i>	$\begin{array}{c} \text{I a} \sim \text{b} \qquad \qquad \qquad \text{(b)} \\ \hline 67 \sim 69 \quad 70 \sim 76 \qquad \qquad \qquad 76 \sim \end{array}$
	調 性 転調楽節	$\begin{array}{c} \text{I} \quad \text{i} \quad \text{i} \quad \text{i}_6 \quad \text{i}_5^6 \quad \text{i} \quad \text{I}_7^7 \quad \text{i} \quad \text{V}_7^7 \quad \text{I} \quad \text{I}_7 \quad \text{I} \\ \text{f: III} \quad \text{c: iv} \quad \text{f: vii}_5^6 \quad \text{b: V}_7 \quad \text{Es: V}_7 \quad \text{As: V}_7 \\ \text{小節数 } 67 \sim 68, 72 \sim 73, 74 \sim 75, 76 \sim 77, 78 \sim 79 \end{array}$

## 第5 展開

展開	小 節 数	79.80.81.82.83.84.85.86.87.88.89.90.91.
V	<i>Soprano</i>	<u>I a~ b</u> 79~81 82~91
	<i>Alto</i>	b) ~~~~~ ~81) II c ~~~~~ 85~91
	<i>Tenore</i>	II c ~~~~~ 81~91
	<i>Basso</i>	b) ~~~~~ ~80) I a~ b ~~~~~ 83~85 86~91
	調 性 転調楽節	As: I i I <sub>4</sub> i <sub>6</sub> - V <sub>4</sub> c: VI f: V <sub>4</sub> F: V 78~79, 83~84, 91~

第25曲はフーガ形式で構成されており、主題と応答の関係もモチーフの重ね方に一定の統一した手法が用いられ、形式上は比較的単純に進行しているように見える。只、総てが純粹対位法の様式には準拠しておらず、ヘンデルらしく自由に展開しているため、その都度検討することとする。

又、声楽部を主体に作られており、器楽部はそれを補強するために添えられているものと見て良い。従って分析についても声楽部のパート名を用いて解説を進める。

尚、各展開の範囲を示す小節数表記については、直前の展開のフレーズが次の展開の中に不規則に割り込んでいるため、それぞれの展開の初めの小節数のみを記すこととする。

### 第1 展開 (第1 小節~)

第1 展開は調性をヘ短調として、第1 小節2 拍目(以後説明上必要な拍数以外の冒頭の小節内の拍数は省略)よりソプラノにて第1 主題を開始する。

第1 主題前半のモチーフaの四つの音符については、それぞれの対角線を結ぶと十字架になるという、象徴的な意味を含めていることでよく知られている。

そして、これは17, 18世紀の作曲家達が多く用いた主題（注）としても有名である。

（注）アーウィン・ボドキー著 千蔵八郎訳「バッハ鍵盤曲の解釈」音楽之友社332頁、ヘルマン・ケラー著 東川清一、中西和枝共訳「バッハのクラヴィーア作品」音楽之友社336頁参照。

フーガの構成要素である＜主題＞は、第25曲に於いてはモティーフaとそれに続く後半のフレーズbがセットになって第1主題を形成している。

そして、これに対する＜応答＞をアルトに置くために、第5小節より第6小節にかけて転調楽節を設けている。即ち、第5小節のヘ短調の主和音をハ短調の下属和音と見て、第6小節よりハ短調に入るという手法で＜応答＞での第1主題を展開している。

ハ短調で進むアルトに対する対主題として、第7小節よりソプラノに十度の二重対位法をもってモティーフcを置き第2主題を展開している。（注）

（注）「十度の二重対位法」の名称及び用法については、諸井三郎著「純粹対位法」大化書房を参照。

第12小節から、再び＜主題＞としてテノールを配し第1主題を展開している。そのための転調楽節は、ハ短調の主和音を元のヘ短調の属和音と見て主和音に解決するという処理をしている。

このテノールの第1主題に対して、第14小節からアルトを、更に第16小節からはソプラノを第2主題として重ねている。テノールに対していずれも譜面上は3度の間隔を置いているが、実音上では双方とも十度の隔たりをもった二重対位法に拠っている。

第19小節では、三度目の転調楽節によって、再びハ短調に移されたバスに第1主題が＜応答＞として置かれる。これには第21小節からのテノールと、第23小節からのアルトが、それぞれ十度の二重対位法の手法で、第2主題として重ねられている。

かくして、第1展開に於いての第1主題の連携は図式上、主題（ソプラノ）－ 応答（アルト）－ 主題（テノール）－ 応答（バス）と一巡し、それぞれに第2主題を添えてひと区切りとしている。

## 第2展開（第25小節～）

第2展開は第25小節より同じハ短調の下属和音の六の和音でソプラノの第1主題をもって＜主題＞を始めている。そして、他のパートはそれぞれの第1展開の末尾のフレーズを延長して割り込ませて、第26小節のハ短調の主和音に向かう処理をしている。それが、第27小節で属和音に入ったところで、バスによる第2主題がソプラノに対して十三度（広い六度）の二重対位法をもって進行している。

ヘンデルの作風の多様性は前述したが、一例を挙げれば、第27小節からのバスのモティーフcの最初の4小節間に於いてもその工夫が見られる。

先ず第一には、第29小節に於いて第2展開での第1回目の転調楽節を置いていることである。即ち、それまで続いてきたハ短調が、第29小節1拍で主和音に落ち着いた所で、それを変口短調の二の和音と見て、その小節の3拍4拍で下属和音と属和音を経由して、第30小節の主和音に導いている。

第二に、第27小節から第28小節1拍までの四つの四分音符と、第29小節2拍から第30小節1拍までの四つの四分音符とは、調を違えての垂直転回の型を作っている。

第三に、第27小節から第28小節1拍までの四つの四分音符と、第29小節3拍から第30小節2拍までの四つの四分音符とは、水平転回の型を作っている。（注）

（注）分析方法は、市田儀一郎著、「バッハ・インヴェンションとシンフォニーア」音楽之友社を参照。

以上は、〔譜例16〕に示す通りであるが、更に、第29小節2拍から第30小節1拍までの四つの四分音符で作る型に注目しておきたい。それは、フレーズの途中にありながら、第22小節の例外を含め全部で9回現れ、効果的な特徴ともなっているからである。

〔譜例16〕

垂直転回

経過句

Basso

調性	C:V	i	V	i	$i_4^6$	$V_5^6$	i
				b:ii			
		水平転回					

アルトを休ませた後、第31小節からテノールの〈応答〉が第1主題をもって始まる。これには第33小節からアルトによる第2主題が三度（実音）の二重対位法で添えられる。

所で、第31小節からのテノールの〈応答〉を見ると、第25小節からのソプラノによる〈主題〉のハ短調からは、変口短調への二度の移行であり、受け皿としての本来の基本的な属調もしくは下屬調とはなっていない。従って、これは転調楽節を置いて、次に現れる〈応答〉に備えて〈主題〉を再提示したものとも見ることが出来る。

この観点から考察すると、第37小節からのバスの〈応答〉も自然な移行となってくる。勿論そのために、第35小節から第36小節にかけて第2回目の転調楽節を設け、変口短調の主和音をヘ短調の下屬和音と見て第36小節の主和音に入り、バスによる〈応答〉のためにヘ短調への調性準備を行っているのである。

そしてこのバスには第39小節よりソプラノによる第2主題が、十度の二重対位法によって展開されている。更に、第41小節に於いても、一時的に変口短調に転調した中で十度の二重対位法による処理がなされている。これらを通して、ヘンデルのフーガに於ける〈主題〉と〈応答〉の処理方法についての自由な発想が窺えて興味深い。

次に注目すべきは、前述の第29小節2拍より第30小節1拍までの音形が、第35小節2拍からのアルトと、第36小節2拍からのテノールに現れ、双方が掛け合いを行っているということである。

ここで見逃してはならないのは、第2主題のモチーフcには6度の音程に跨って下降するラメント風な旋律の流れを含んでいるということである。

先ず第39小節から第43小節1拍にかけて、ソプラノでこの特徴的な下降旋律を2回繰り返している。更に、そのモチーフが第43小節のバスに引き継がれ、続けて、第45小節より第48小節にかけて、四分音符が付点二分音符と全音符に延長されて下降進行を続けている。

その間に第41小節2拍から第43小節1拍までのソプラノのモチーフcは、ホ音を変ホ音に戻し変イ音をナチュラルとすることで、一時的に変口短調を経由してヘ短調に帰るという3回目の転調楽節を設けている。

第2展開に於いて4回目の転調楽節が第44小節から第45小節にかけて見られる。

ここでは、ヘ短調の主和音の三の和音を変ホ短調の四の和音と見てその主和音に入り、次なる第3展開の準備をしているのである。

### 第3展開（第48小節～）

第48小節よりの第3展開は、第2展開の最後に用意された変ホ長調によってアルトが＜主題＞を提示する。これには、第50小節よりバスの第2主題が十度の二重対位法によって添えられている。

尚テノールは、第2展開の後部のモチーフbを繰り返しながら、第3展開の第56小節まで入り込んで対位的な処理をしている。

第55小節では、変ホ長調の主和音を変イ長調の属和音と見て、その主和音に移行するという転調楽節を設けている。そして、変ホ長調のアルトに対して下屬調の変イ長調でもって＜応答＞をソプラノに置いている。

このソプラノの＜応答＞に対しては、第57小節からのテノールが6度の隔たりで、そして第59小節からはバスが10度の隔たりで、更に第62小節からはアルトが8度の隔たりでそれぞれが第2主題を二重対位的処理を施しながら展開している。

このように、第3展開に於いては、アルトの＜主題＞とソプラノの＜応答＞を一組に止め、ソプラノの＜応答＞にテノール、バス、アルトと順に第2主題を3回に亘って繰り返しあてがう処理法を特徴としている。

### 第4展開（第63小節～）

第63小節からの第1主題最初のソプラノのモチーフaは、第1展開の冒頭のモチーフaを再現した形で＜主題＞を開始している。即ち、調性に於いても、第55小節から続いて流れ込んだ変イ長調の主和音を、ヘ短調の三の和音と見てその主和音に解決して展開している。

第65小節からのテノールによる第2主題は、6度（実音）の二重対位法でもってソプラノのモチーフbに添えている。

第67小節からのバスの＜応答＞のためには、これも第1展開の冒頭の第5小節からのアルトの＜応答＞を再現する手法で調性の準備をしている。即ち、ヘ短調の主和音をハ短調の下屬和音と見て、その主和音の六の和音に入るという転調楽

節を置いている。

＜応答＞のバスには、第69小節よりのアルトが第2主題として十度の二重対位法でもって添えられている。

第4展開の第67小節より第80小節では、〔表9〕の第4展開で既に記した通り、転調楽節が頻繁に繰り返されている。即ち、第68小節よりのハ短調は、第73小節でヘ短調に、第75小節で変口短調に、第77小節で変ホ長調に、そして、第79小節に至り変イ長調へと目まぐるしく転調を繰り返している。つまり、この間の5回に亘る連続した転調楽節は、D－連鎖の作曲技法が用いられているのである。

特に、これら転調楽節が置かれている箇所に、既に〔譜例16〕で示した第2主題冒頭のモチーフの垂直転回の旋律がその都度出てくる。それについて検証する。

先ず、第65小節よりのテノールの第2主題に続いて、第69小節よりアルトで第2主題を属音調で模倣しているが、その中にテノールには第67小節2拍より第68小節1拍までと、アルトには第71小節2拍より第72小節1拍までに上記モチーフを包含している。

しかる後、この垂直転回のモチーフはアルトとテノールの間で交唱が行われる。それも〔譜例17〕に示すとおり、第71小節2拍から第72小節1拍までのアルトと、第73小節2拍より第74小節1拍までのテノールをひと組とし、ついで、第75小節2拍より第76小節1拍までのアルトと第77小節2拍より第78小節1拍までのテノールをひと組として、掛け合いを2回繰り返す形となっているのである。

〔譜例17〕

Alto

Tenore

調性      ハ短調      ヘ短調      変口短調      変ホ長調      変イ長調

そこで一ヶ所、第72小節より第73小節にかけて特異な形がバスに現れる。即ち、アルトの変口音に対してバスは ト音－ヘ音－二音 と下行している。この場合、変口音に対するヘ音は純粹対位法に於いては、このような完全四度は第三の群に

属し、時に不協和音程の取り扱いがなされる。従って順次進行無しで他の音に跳躍することは許されない。

ところが原則として、1拍（この場合ト音）と3拍（この場合二音）の音程が完全四度であることと、跳躍の後反進行する場合に限り許されるという規則がある（注）[譜例18]。

（注）「カムビアタ」の用法については、諸井三郎著「純粹対位法」大化書房10頁を参照。

[譜例18]

Alto

Basso

完全四度

反進行

ヘンデルがこのカムビアタ（Cambiata）と呼ばれる不協和音の特殊な用法を、この箇所にも一度だけ挿入し、変化と弾みを考慮した作法には非常に興味深いものがある。

第4展開はソプラノとバスによる＜主題＞と＜応答＞のみに止めながらも、旋律の扱いに於いては第2主題を用いて多彩に展開し、和声の面では五度圏を次々に巡る手法などを駆使して多様な変化を見せ、その上、調性の備えも終えて次の展開へと送り込んでいる。

## 第5展開（第79～91小節）

最後の第5展開は、第4展開から流れ込んで来た変イ長調の主和音を、ハ短調の六の和音に置き換えて、第80小節からその主和音でもってソプラノにて＜主題＞を始めている。そして、第81小節からテノールが第2主題のモチーフcを添えている。

第83小節に於いてハ短調の主和音の第三音にナチュラルを付して長三和音とし、これをハ短調の属和音に置き換えて、第84小節にてその主和音の第一転回へと解決している。この転調楽節と共にソプラノに対する＜応答＞がバスに与えられる。そして、第85小節よりのアルトが第2主題をもって第5展開の結びのフレーズとしている。従って、第86小節からは和声的に進行することとなり、アルト以外の

三声は和音を埋める処理がなされている。尚、第87小節よりの六度に互るラメント風なバスの順次下行旋律と、それに伴う和声進行の微妙な効果的变化に注目したい〔表10〕。

〔表10〕

小 節 数	87.		88.		89.	90.	91.
<i>Basso</i>	As	G	F	Es	Des	Des	C
調 性	f: i <sub>6</sub>	ii	i	V <sub>6</sub>	VI <sub>7</sub>	iv <sub>6</sub>	V <sub>b</sub>

第5展開に於いても＜主題＞と＜応答＞は、ソプラノとバスのひと組のみとし、それに伴う第2主題も既出のそれと同じくさり気なく添えられている。かくして、最後の5小節間はラメント風なバスの下行旋律と共に属和音に辿り着き、次の第26曲の準備をしながら、併せて、フーガ形式による第25曲を締め括っているのである。