

〔研究ノート〕

メサイアの解釈と演奏 XV

—— 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(10) 第49曲～第53曲」

中内 幸雄*

[49～52]

[49～52]

「XVII. 信仰の確信」

49. 叙唱 アルト 変ロ長調

＜ 死からの解放 ＞

49. Recitativo Alto B flat major

Then shall be brought to pass
the saying that is written

第3部前半の第48曲までの調性がシャープ系であったのに対して、後半の第49曲より第52曲までの5曲は、連続してフラット系の調性で進められている。そして、この箇所は、ジェネズによる台本の中でも最も大切なキリスト教の教理が述べられている核心的なパラグラフである。

そのテーマである「信仰の確信」という内容を如何に表現するかという問題は、ヘンデルにとっても重要な課題であったに違いない。しかも、曲の流れとして、直前には躍動的なリズムの第48曲トランペット・アリアを置き、終曲の第53曲には荘重な構成の曲を想定していたものと思われる。その狭間に、この重大なメッセージをしかも効果的に配置するという作業に、彼なりの深い配慮と意図があっ

* Yukio NAKAUCHI 本学名誉教授

たことが推察される。

調性については、複数の出版社が、調子記号のフラットを二つ付けて変ロ長調としている。これらの譜面は極く自然な形の調性に見える。しかし、ヘンデルの自筆楽譜や指揮用楽譜では、調子記号のフラットの数は一つとなっている〔譜例1〕。

この問題を検証することとする。

〔譜例1〕

ヘンデルの自筆楽譜

Handwritten musical score for Alto and Bassi parts. The Alto part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Bassi part is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Then shall be brought up the saying that is written Death is swallowed up in victory".

ヘンデルの指揮用楽譜

Printed musical score for Alto and Bassi parts. The Alto part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Bassi part is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Then shall be brought up the saying that is written Death is swallowed up in victory".

先ず、フラットの数を一つで始めた理由としては、前曲の第48曲のトランペット・アリアが二長調であることから、自筆楽譜ではそれに近い同名調の二短調に設定したことが考えられる。加えて、アルトの緩やかな山型のフレーズの叙唱に、次に来るメッセージの深い意味を予感させるものがある。

又、指揮用楽譜では、第1小節の低音部に於いて、ろ音に重ねてフラットを付していることは、二短調の六度上の三和音と見ることも出来るが、既に、変ロ長調の主和音を暗示していることから見ると、当初からその調性での方向性を示唆しているものとも受け取ることが可能である〔表1〕。

〔表1〕

小 節 数	1.	2.	3.	4.	5.
二短調側の調性	d:VI	V ⁶ _b -7	VI	I	I
転 調 楽 節			Es:V	- ⁴ / ₂ -	B:IV - V
変口長調側の調性	B:I	VII ⁶ _b -7	I	I	I
転 調 楽 節			Es:V	- ⁴ / ₂ -	B:IV - V
				①	②
				① (第3小節4拍～第4小節3拍)	② (第5小節2拍～同小節3拍)

〔表1〕に見る如く、二短調の側から見ると、第2小節1～2拍に、六の和音であることと、第五音にフラットを付すことが明記されていることから、属音上に減三和音の六の和音を形成していることが分かる。

そして、ここで終わらずに、変ホ長調を経由した後に改めてカデンツを作り、完全終止をするという方法を講じている。

即ち、第3小節1拍の二短調の六度上の和音を変ホ長調の属和音と見て、同小節3拍からの属七の二の和音を経て、第4小節3拍でその主和音に解決している。

更に、それを変口長調の下属和音と見て、第5小節2拍で属和音に移り、同小節3拍で主和音に解決している。

一方、変口長調の側から見れば、第3小節1拍で前半を一応主和音に解決して区切り、後半に於いて、変ホ長調を経由し、更に、変口長調のカデンツを以て解決する形として〔表1〕に示した通りである。

かくして、複数の調性を同時進行で進めた、二短調に始まり変口長調へと終止した形の **第49曲. 叙唱** を閉じている。

50. 二重唱 (アルトとテノール)

変ホ長調→ハ短調

< 罪と律法 >

50. DUET (Alto and Tenore)

Es major→c minor

O death, where is thy sting?

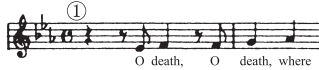
アルトの 第49曲. 叙唱 より引き継がれた 第50曲. 二重唱 は、次の 第51曲. 合唱 への橋渡しの役目をしている。そして、第49曲. 叙唱 の最後の和音である変ロ長調の主和音を属和音と見て、変ホ長調の主和音に解決した形で始めている。

又、この曲は省略形で演奏されることが普通に行われている (注)。従って、本稿に於いても省略形の楽譜 (小節数はノヴェロ版による) を併せ用いて分析することとする。

注.「このデュエットにおいて、第5小節から第23小節へと跳躍することによって一般に行われている省略は、自筆譜では第5小節の < O death > を < O grave > へと変更することによって、ダブリン・コピー・スコア (テンペリー・コピー) では第5小節の改変を挿入することによって行われるようヘンデル自身の手で指示されている」(『HANDEL Messiah G.F.ヘンデル メサイア』全音楽譜出版社による訳注、269頁引用)。

次にモティーフを示す。

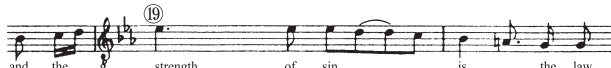
[譜例 2]

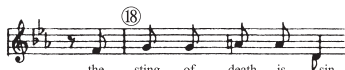
a . *Alto* 

b . *Alto* 

c . *Alto* 

d . *Tenore* 

e . *Tenore* 

f . *Alto* 

g . *Bassi* 

次に、モチーフの配列による構成の一覧表を示す。

[表 2]

展開	小 節 数	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
I	区 分	①					②				
	<i>Alto</i>	a	b	b′	a ⁻ b′	a ⁻ a	b′	a ⁻ b′			
	<i>Tenore</i>		a	b	b′	a′	b′	b′	a ⁻ b′		
	<i>Bassi</i>	g	g		g		g		g		g
	調 性	Es: II_♯ I I I									
	転調楽節	B:V Es:V ① ② ① (第3小節4拍～第4小節1拍) ② (第7小節2拍～同小節3拍)									

展開	小 節 数	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.
”	区 分	㊦						
	<i>Alto</i>	a′	b	a ⁺	c	c′		
	<i>Tenore</i>	a′	b	a [−]	c′	c′		
	<i>Bassi</i>	g	b	a [−]	a″	a″		
	調 性	−						
	転調楽節	Π _♯ −7 I B:V ₇						
(第15小節 4 拍〜第16小節 1 拍)								

展開	小 節 数	16.	17.	18.	19.	20.	21.	22.	23.	24.	
II	区 分	①				②					
	Alto	d		f		e'		d		e	
	Tenore			d		e		d		f e'	
	Bassi	a''+				a''		a''+		a''	
	調 性	- ii ⁶ ₅ - ₇		i ⁶ ₄		- - i ii VI V IV ⁶ ₄ V ⁶ ₅ i					
	転調楽節	g:iv ₇				c:v				Es:vi V ⁶ _b	
		①				②				③	
		① (第17小節 2拍～同 3拍)									
		② (第20小節 3拍～第22小節 2～3拍)									
		③ (第24小節 3拍～4拍裏*～次の曲へ)									
		※. ③ 4拍裏のV _{6b} は、ペーレンライター版チェンバロ譜参照									

注. 小節数は短縮楽譜（第3小節～第22小節を省略）による。

第1展開（第1小節～第16小節2拍）は、第1区分（第1小節～第6小節2拍）、第2区分（第6小節3拍とアフタクト～第10小節2拍）と第3区分（第10小節3拍とアフタクト～第16小節2拍）で構成されている。

第1区分（第1小節～第6小節2拍）は、低音部のモチーフgに誘導される形で、まず、アルトがモチーフaとモチーフbで先行声を歌う。これを受けてテノールが第3小節3拍とアフタクトより後追声として、五度上でモチーフaとモチーフbを歌ってアルトに応答する形を取っている。尚、アルトとテノールには短いモチーフb'がそれぞれに付加されている。

テノールが入る第3小節から第4小節にかけて転調楽節が設けられている。即ち、第3小節4拍の変ホ長調二度上の長三和音を変ロ長調の属和音と見て、第4小節1拍でその主和音に解決している。

第5小節2拍まで模倣形式で進めた後、第5小節4拍とアフタクトから第6小節2拍までは、和声的進行をもって第1部分を閉じている。

又、省略形とするために、第5小節4拍とアフタクトからのアルトを、八分

音符のEs、C、Aの三つの音符に変更し、第23小節に移行している。

第2区分（第6小節3拍とアウフタクト～第10小節2拍）では、応答関係にもどり、第6小節3拍とアウフタクトからアルトのモティーフa⁻を契機とし、同小節4拍とアウフタクトからテノールがモティーフa⁺でこれを受け、更に、アルトが第7小節とアウフタクトよりモティーフaで引き継ぐ形を取っている。

ここに転調楽節が見られる。即ち、第7小節2拍の変口長調主和音を変ホ長調の属和音と見て、同小節3拍でその主和音に解決している。

このアルトのモティーフaに対して、テノールはモティーフb⁺を第7小節4拍とアウフタクトよりストレッタで重ね、第8小節2拍とアウフタクトよりのアルトのモティーフb⁺、更に、同小節4拍とアウフタクトよりのテノールのモティーフb⁺へと順次応答が繰り返されている。

第9小節に於いて、アルトとテノールにそれぞれ短いモティーフa⁻を挿入した後、同小節4拍とアウフタクトより第10小節2拍までモティーフb⁺の和声的進行をもって第2区分を閉じている。

尚、低音部はモティーフgを3回連ねて上2声を支えている。

第3区分（第10小節3拍とアウフタクト～第16小節2拍）は、第10小節3拍とアウフタクトより第13小節1拍までの前半と、第13小節3拍とアウフタクトより第16小節2拍までの後半に分かれている。

先ず前半について見ると、先行声としてのテノールがモティーフa⁺で第10小節3拍とアウフタクトより始め、1拍遅れてアルトが同じモティーフa⁺で後追声として続いている。

そして、第11小節4拍とアウフタクトよりアルトがモティーフbを始め、2拍遅れてテノールが同じモティーフbで応答している。

また、低音部が興味ある動きをしている。即ち、冒頭より継続していたモティーフgは第11小節までとし、第12小節2拍とアウフタクトからはモティーフbをもってテノールに広い三度で添わせ、第13小節とアウフタクトからはテノールと同じモティーフa⁻をもってこれに同調させている。

尚、アルトは第12小節3拍に於いて二分音符を含むモティーフa⁺を用いて、

2拍遅れのテノールと低音部に歩調を合わせている。

次の第13小節3拍とアウフタクトからの後半の部分は、アルトとテノールが共にモティーフcとモティーフc'での和声的進行をして、低音部が二回連続のモティーフa''で支える形となっている。

第3区分の最後に転調楽節が設けられている。即ち、第15小節4拍の変ホ長調二度上の属七の和音を変ロ長調属七の和音と見て、第16小節1拍でその主和音に解決し第2展開に備えている。

第2展開（第16小節3拍とアウフタクト～第24小節）は、第1区分（第16小節3拍とアウフタクト～第20小節3拍）と第2区分（第20小節4拍とアウフタクト～第24小節）で構成されている。

第1区分（第16小節3拍とアウフタクト～第20小節3拍）は、第18小節3拍と同小節4拍を境として前半と後半に分かれている。

まず、前半は模倣形式でアルトに先行声としてモティーフdを置いている。次に、第17小節4拍とアウフタクトよりテノールが下属調の関係のモティーフdをもって後追声として模倣している。又、アルトには第18小節とアウフタクトよりモティーフfを添えている。

後半は、一転和声的進行に転じて、第18小節4拍よりのテノールのモティーフeにアルトのモティーフe'が和声的に添えられている。

低音部はモティーフa''⁺とモティーフa''で上声を支えている。

転調楽節は一時転調を含め3箇所に見られる。即ち、第1回目は、第17小節2拍裏の変ロ長調二度上の属七の和音をト短調下属和音の七の和音と見て、同小節3拍でその主和音の四六の和音に解決している。

第2回目は、一時的にはあるが、第19小節とアウフタクトのト短調主和音をハ短調属和音と見て、第19小節1拍でその主和音の七の和音に解決している。

第3回目は、第2区分に跨って延長された転調楽節となっている。即ち、元のト短調主和音に完全終止している第20小節3拍をハ短調属和音と見て、第2区分の第21小節1拍でその主和音の代理和音の六の和音に入り、更に、第22小節2拍の属七の五六の和音を経て、同小節3拍に於いてハ短調主和音に解決している。

第2区分（第20小節4拍とアウフタクト～第24小節）は、構成は第1区分と同一である。しかし、組み合わせ方はアルトとテノールを逆転させた上に、更に、第1区分とはモチーフを対称的に配置している〔表3〕。

即ち、前半では、第20小節4拍とアウフタクトよりテノールを先行声としてモチーフdを置き、第21小節4拍とアウフタクトよりアルトを後追声として下屬調の関係のモチーフdで模倣させている。そして、テノールには第22小節とアウフタクトよりモチーフfを添えている。

後半は、第22小節4拍よりアルトにモチーフeを置き、テノールにはモチーフe'を和声的に添えている。

そして、低音部はモチーフa''⁺とモチーフa''で上声を支えている。

尚、低音部のモチーフa''⁺とモチーフa''は、第1区分と第2区分を通じて共通した形を持っている。即ち、モチーフa''⁺の特徴は、第1区分に於いては、第17小節3拍とアウフタクトより第18小節3拍までト短調で順次上行進行をしており、第2区分に於いても、第21小節3拍とアウフタクトより第22小節3拍までハ短調で同様に順次上行進行をしている。

また、モチーフa''の場合に於いても、両区分の最後をそれぞれのト短調とハ短調でのカデンツを以て同様に締め括っている。

〔表3〕

	第1区分 (第16小節3拍とアウフタクト ～第20小節3拍)	第2区分 (第20小節4拍とアウフタクト ～第24小節)
アルト	モチーフd モチーフf モチーフe'	モチーフd モチーフe
テノール	モチーフd モチーフe	モチーフd モチーフf モチーフe'
低音部	モチーフa'' ⁺ モチーフa''	モチーフa'' ⁺ モチーフa''

第2展開は上記〔表3〕に見る如く簡潔でシンメトリックな構成となっている。所で、第24小節3拍でハ短調に完全終止をしているが、見落としてはならないのは、同小節3～4拍に於いて、低音部のみが付点四分音符と八分音符に分割され、八音から二音に移行しているということである。ここには最も簡にして効果的な

転調楽節が仕掛けられているように思われる。

この件について [表2] に於いては、下から 八分音符で D, B, F と記譜したベーレンライター版チェンバロ用楽譜を参照して作成しておいた。これによると、第24小節3～4拍の二分音符を付点四分音符と八分音符に分割し、4拍の裏をハ短調の七度上の三和音として、その根音にフラットを付したものと見られる。

即ち、これを変ホ長調の属和音として次の展開への準備としているのである。

又、このハ音を楽譜通りの二分音符のままで4拍まで残して和音構造の一部とするならば、下から D, B, F, (As), C のうち、第五音を省略した九の和音の第1転回と見ることが出来る。

そして、低音部の旋律のみで考えると、この第24小節4拍裏の二音は、同小節3拍のハ音から次の51曲の第1小節1拍の変ホ音にかけての単なる経過音となる。

更に、詳細に検証すると、先ず、第24小節4拍裏の低音部がハ音から二音に移行し、上声の一点ハ音を支えているとすれば、その和音は、D, F, As, C で構成されている減三和音に短七度をプラスした形の四和音となる。これは、下屬和音の代理和音の機能を持っていることから、解決する方向としては、属和音か或いは、属和音の代理和音である第三度上の和音、もしくは第七度上の和音ということになる (注)。

注. 諸井三郎著『機能と声法』大化書房 1950年 49頁参照。

従って、ヘンデルが次の曲で変ホ長調を想定して作業を進めたものと仮定するならば、前述の如く、第24小節4拍裏で用いたハ短調の下屬和音の代理和音から、移行先の属和音の代理和音である第三度上の和音、つまり変ホ長調の主和音へと橋渡しをするためには、D, F, As, C の四和音を置くことが最も自然な和声進行となると推察されるのである。

しかし、前出のチェンバロ用楽譜も一理あるものと考え [表2] に紹介した。

かくして **第50曲. 二重唱** を締め括り、最後に segue Chorus と記載し、次の **第51曲** にアタッカで引き継ぐよう指示している。

51. 合唱 アンダンテ 変ホ長調
 < 感謝 >

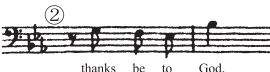
51. Chorus Andante E flat major
 But thanks be to God

前曲とセットになっているこの曲は、既述の転調楽節を経て、変ホ長調として開始している。

まず、主なモチーフを示す。尚、音程を異にしている、概ねリズムを同じくしているモチーフは、同系列と見なしダッシュ等を付して纏めることとした。

[譜例3]

a. *Basso*  But thanks, but thanks, thanks,

b. *Basso*  thanks be to God,

c. *Tenore*  who giv - eth us the vic - to - ry-

d. *Soprano*  (vic - to - ry) through our Lord je - sus Christ,

e. *Bassi* 

次に、モチーフの配列による構成の一覧表を示す。尚、弦楽器群（含、オーボエ）は殆どが声楽部補強の役目で記譜されているため本表では省略することとする。

[表4]

展開	小 節 数	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
I	区 分	①					②						
	<i>Soprano</i>	a´	b´	a	b		c ⁺	d			c	d	
	<i>Alto</i>	a´	b´	b ⁺	b´		c	d´		c	c´	d´	
	<i>Tenore</i>	a´	b´	b ⁺	b´		c	d´		c ⁺	c´	d´	
	<i>Basso</i>	a	b	b ⁺	b´					c ⁺	a´´	d´	
	<i>Bassi</i>	e	b	b ⁺	b´	b´	c ⁺	d´	c	a´´ ⁺		d´	
	調 性	Es: - II _h I - VI _h i											
	転調楽節	B:V _h c:V											
		①					②						
		① (第3小節4拍～第4小節1拍) ② (第10小節1拍～同小節3拍)											

展開	小 節 数	13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25.	26. 27. 28. 29.
II	区 分	①	②
	<i>Soprano</i>	a ⁻ a ⁻ b ⁺ b ⁺ a ⁺ b ⁺ b ⁺ a ⁺⁺	c ⁺ d
	<i>Alto</i>	a b ⁺ b ⁺ a ⁺ b ⁺ b ⁻ a ⁺⁺	c c ⁺ d ⁺
	<i>Tenore</i>	a b ⁺ b ⁺ b ⁻ a ⁺⁺ a b ⁺ a ⁺⁺	c ⁺ c ⁺ d ⁺
	<i>Basso</i>	a ⁻ b ⁺ a ⁻ a ⁻ b ⁺	c d ⁺
	<i>Bassi</i>	b ⁺ b ⁺ b ⁺ b ⁺ a ⁻ b ⁺ a ⁻ a ⁻ b ⁺ b ⁺ b ⁺ b ⁺ b ⁺	b ⁺ b ⁺ c d ⁺
	調 性	- i I - vi ₇ I I I ₆ - iv ₆ [♯] I	
	転調楽節	Es:vi - V ① F:v ₇ ② B:V ③ Es:V ④ B:vii ₆ ⑤	
			- I I - VI ₆ [♯] i Es:V ⑥ F:V ⑦
		① (第12小節 4 拍裏～第13小節 2 ～ 3 拍) ② (第15小節 1 拍裏～同小節 2 拍) ③ (第15小節 2 拍～同小節 3 拍) ④ (第15小節 3 拍～同小節 4 拍) ⑤ (第19小節 2 拍裏～同小節 3 拍) ⑥ (第22小節 2 拍～同小節 3 拍) ⑦ (第24小節 1 拍裏～同小節 2 拍)	

展開	小 節 数	29. 30. 31. 32. 33.	34. 35. 36. 37.
III	区 分	①	②
	<i>Soprano</i>	b ⁺ a ⁻ b ⁺⁺	c c c ⁺ d
	<i>Alto</i>	b ⁺ a ⁻ b ⁺	c ⁺ d ⁺
	<i>Tenore</i>	b ⁺ a ⁻ b ⁺	c ⁺ c ⁺ d ⁺
	<i>Basso</i>	b ⁺ a ⁻ b ⁺	c ⁺ c d ⁺
	<i>Bassi</i>	b ⁺ a ⁻ b ⁺	c ⁻ c ⁺ c d ⁺
	調 性	- i ₂ I ₅ ⁶ IV I	
	転調楽節	B:v ₂	
		(第29小節 4 拍裏～第30小節 1 ～ 3 拍)	

展開	小 節 数	37. 38. 39. 40. 41. 42. 43.	44. 45. 46. 47. 48. 49. 50.
IV	区 分	①	② Adagio
	<i>Soprano</i>	a ⁺ b b ⁺ c a ⁺ c ⁺ d	
	<i>Alto</i>	a b ⁺ b ⁺ a ⁺ b ⁺	c c ⁺ c ⁺ d ⁺
	<i>Tenore</i>	a ⁺ b ⁺ b ⁺ a ⁺ b ⁺ b ⁺	c c ⁺ c ⁺ d ⁺
	<i>Basso</i>	a ⁺ b b ⁺	c c c ⁺ d ⁺
	<i>Bassi</i>	b ⁺ b ⁺ a ⁺ b b ⁺	c ⁻ c ⁻ c c c ⁺ d ⁺
	調 性	- I I ₆ ii ₆ V I	
	転調楽節	Es:V	
		(第37小節 3 拍～同小節 4 拍～第38小節 1 ～ 2 ～ 3 拍)	

第1展開（第1小節～第12小節3拍）は、第1区分（第1小節～第5小節1拍）と第2区分（第5小節3拍とアウフタクト～第12小節3拍）で構成されている。

第1区分（第1小節～第5小節1拍）は、前半（第1小節～第3小節1拍）と後半（第3小節2拍とアウフタクト～第5小節1拍）に分かれている。

既述の通り、前曲 第50曲. 二重唱 の最後より転調楽節を経て、segue Chorus で入った変ホ長調の 第51曲. 合唱 は、先ず、前半（第1小節～第3小節1拍）に於いて、主旋律であるバスによるモティーフaとモティーフbを軸に、他のパートがそれぞれモティーフa'とモティーフb'をもって、和声的に進行する形を取っている。

そして、後半（第3小節2拍とアウフタクト～第5小節1拍）では、主旋律をバスからソプラノに移し、他のパートはモティーフb''とモティーフb'をもって和声的に添える形を取っている。

転調楽節が1箇所見られる。即ち、第3小節4拍に於いて、一点変イ音にナチュラルを付した二度上の長三和音を、変ロ長調の属和音と見て、第4小節1拍でその主和音に解決している。

第2区分（第5小節3拍とアウフタクト～第12小節3拍）も第1区分と同様、前半（第5小節3拍とアウフタクト～第8小節2拍）と後半（第8小節3拍とアウフタクト～第12小節3拍）に分かれている。但し、モティーフの組み合わせが第1区分と異なり、一部を除きモティーフc系とモティーフd系の組み合わせとなっている。

前半は、第5小節3拍とアウフタクトより第6小節4拍の頭までに於いて、先ず、ソプラノと低音部がモティーフc⁺で先導した後、第6小節とアウフタクトよりアルトを伴ったテノールのモティーフcがこれを反復している。

そして、第7小節とアウフタクトよりソプラノのモティーフdに引き継がれ、他のパートは、モティーフd'をもってソプラノに和声的に添えながら進行している。

尚、第8小節1拍では、アルトの一点ヘ音にシャープを付し、三度上の長三和音として、特徴的で緩やかな流れを創り出している。

次の後半は、モティーフc系をバスからソプラノへと2拍遅れで順に進み、モティーフd系に至るという作法に転じている。即ち、先ず、第8小節3拍とアウフタクトより、バスのモティーフc⁺と低音部のモティーフcを同時に始め、次に、第9小節とアウフタクトよりテノールのモティーフc⁺、更に、第9小節3拍とアウフタクトよりアルトのモティーフc、そして、最後に第10小節3拍とアウフタクトよりソプラノのモティーフcと順に積み重ね、ひと纏めとした上で次に来るモティーフdへの橋渡しをしている。

尚、見落としてならないのは、第10小節とアウフタクトより同小節2拍頭までに、テノールにはモティーフcの短縮形を挿入し、その箇所についての注意を喚起するかの如く、歌詞の最初の単語 <who> を記入していることである。

そして、第10小節3拍とアウフタクトからのアルトとテノールのモティーフc'に注目したい。即ち、この場所に於いては、和音を埋める処置に伴う音形の変化のために、モティーフの原型が埋没する結果となってしまうている。

そこでヘンデルは、他の各パートと同様にフレーズの始まりであることを示すために、<who> を明記して注意を促しているものと推察される〔譜例4〕。

更に、第10小節3拍とアウフタクトからのテノールのモティーフc'の動きにも注目したい。それは、歌詞の冒頭の語の <who> を殊更に十六分音符に分割することにより、同小節のテノールの1拍目のリズムを受け、更に、その後に続くアルトとソプラノに同じリズムのうねりを伝えているからである。

〔譜例4〕

ヘンデルの自筆楽譜

Soprano

Alto

Tenore

又、第9小節3拍とアウフタクトより低音部にモティーフa''⁺、そして、第10

小節とアウフタクトよりバスにはモティーフa''がそれぞれ上声の支えとして置かれている。

転調楽節が1箇所見られる。即ち、第10小節1拍の変口音にナチュラルを付した変口長調の六度上の長三和音をハ短調の属和音と見て、同小節3拍でその主和音に解決している。

第2展開（第13小節とアウフタクト～第29小節3拍）は、第1区分（第13小節とアウフタクト～第25小節2拍）と第2区分（第25小節3拍とアウフタクト～第29小節3拍）で構成されている。

第1区分（第13小節とアウフタクト～第25小節2拍）は、前半（第13小節とアウフタクト～第19小節3拍）と後半（第19小節4拍とアウフタクト～第25小節2拍）に分けて展開している。

前半（第13小節とアウフタクト～第19小節3拍）では、まず、主なテーマを第13小節とアウフタクトからアルトのモティーフaとモティーフb⁺によって先導している。そして、第15小節とアウフタクトより、テノールのモティーフaとモティーフb'に属調で引き継いでいる。

そして、これに次ぐ流れは、ソプラノにモティーフa⁻が第16小節とアウフタクトから第17小節3拍まで2回続き、バスと低音部がこれを受けて第17小節とアウフタクトからと、間を置いて第19小節とアウフタクトより同小節3拍まで続いている。

更に、第17小節より第19小節までは、モティーフb'をW型に配置するという手法を取っている。但し、バスの二つのモティーフb'は、僅かに変化している。

後半（第19小節4拍とアウフタクト～第25小節2拍）では、まず、第19小節4拍とアウフタクトからのテノールのモティーフa''と、第20小節4拍とアウフタクトからのアルトのモティーフa''に誘導させて、第21小節とアウフタクトから、主題のソプラノのモティーフa⁺とモティーフb⁺に引き継いでいる。次に、第22小節とアウフタクトから、主題のテノールのモティーフaとモティーフb'をストレッタで重ねている。

そして、第23小節4拍からのテノールのモティーフa''⁺と、第24小節2拍か

らのソプラノのモチーフ a''+ によって、第1区分を締め括っている。

尚、以上に記した如く、その前後の簡潔な区分に比して、特に第13小節から第25小節までの構成が緻密で錯綜しているかに見えるため、第1区分の最後に表に示すこととする〔表5〕。

第1区分には5箇所転調楽節が見られる。

第1回目は、第12小節4拍裏のハ短調主和音を変ホ長調六度上の短三和音と見て、第13小節2拍で属和音とし同小節3拍に於いてその主和音に解決している。

第2回目は、第15小節に於いて、変ホ長調として見れば、1拍目が六度上七の和音、2拍目が二度上の長三和音、3拍目が属和音、そして、4拍の裏で主和音の第1転回に解決という和声進行になっている。

これを、D-連鎖の手法を用いた転調楽節と見ると、次のような形となる。即ち、(1) 先ず、第15小節1拍裏の変ホ長調六度上の七の和音をへ長調短七の和音と見て、同小節2拍に於いてその主和音に解決している。(2) 解決したへ長調主和音を変ロ長調属和音と見て、同小節3拍に於いてその主和音に解決している。(3) 第3回目と同小節3拍で解決した変ロ長調主和音を変ホ長調属和音に置き換えて、同小節4拍でその主和音の六の和音に一応解決する形を取り、次の第16小節3拍に於いてその主和音に完全終止をしている。

第3回目は、第19小節2拍裏の変ホ長調四度上の六の和音を変ロ長調の七度上の六の和音と見て、同小節3拍に於いてその主和音に解決している。

第4回目は、第22小節2拍の変ロ長調主和音を変ホ長調属和音と見て、同小節3拍に於いてその主和音に解決している。

第5回目は、第24小節1拍裏の変ホ長調六度上の七の和音をへ短調属和音と見て、同小節2拍に於いてその主和音に解決している。

次に第1区分の構成を次の表に纏める。

[表 5]

小 節 数	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.	21.	22.	23.	24.	25.
<i>Soprano</i>						a^-	a^-	b^-	b^-		a^+	b^+	a''
<i>Alto</i>	a	b^+			b^-	b^-	b'	a''					
<i>Tenore</i>				a	b'	b'	a''				a	b'	a''
<i>Basso</i>						(a^-)	(b^-)	a^-	a^-	(b^-)			

注 1.  主動機 $a+b$ (a には a^+ 、 b には b^+ 、 b' を含む)

 部分動機 a^-

 部分動機 b' (b^- を含む)

 部分動機 a'' (a'^+ を含む)

 関連モチーフの連結線

 特例モチーフの連結線

注 2. 表内で省略した動機

Alto : 和音を埋めるための短縮形、第18小節 1 拍裏～2 拍の a^- 、
第19小節 2 拍裏～3 拍の b^- 。

Tenore : 和音を埋めるための短縮形、第18小節 2 拍裏～3 拍の b^- 。

第 2 区分 (第25小節 3 拍とアフタクト～第29小節 3 拍) は、僅か 5 小節を、更に、前半 (第25小節 3 拍とアフタクトから第28小節 2 拍) と後半 (第28小節 3 拍とアフタクトから第29小節 3 拍) に細分し、簡潔に纏めている。

前半 (第25小節 3 拍とアフタクトから第28小節 2 拍) は、先ず、第25小節 3 拍とアフタクトからのアルトによるモチーフ c と、ストレッタによる第26小節とアフタクトからのテノールのモチーフ c' とを 1 セットにして先行させている。次に、第27小節とアフタクトからのソプラノによるモチーフ c^+ と、ストレッタによる第27小節 3 拍とアフタクトからのバスと低音部によるモチーフ c とを 1 セットにして後追させている。

尚、第27小節 3 拍とアフタクトからのアルトとテノールはモチーフ c' をもって和音を埋めている。

後半 (第28小節 3 拍とアフタクトから第29小節 3 拍) は、第11小節 3 拍の形

を踏襲しつつ僅かに変化を加えて、ソプラノにモチーフdを置き、他のパートはモチーフd'をもって和声的に添える形で第2区分を閉じ、併せて第2展開を締めている。

第3展開（第29小節4拍とアウフタクト～第37小節3拍）は、第1区分（第29小節4拍とアウフタクト～第33小節1拍）と第2区分（第33小節3拍とアウフタクト～第37小節3拍）で構成されている。

第1区分（第29小節4拍とアウフタクト～第33小節1拍）は、短い5小節の間で、b系列（第29小節4拍とアウフタクト～第30小節3拍）、a系列（第30小節4拍とアウフタクト～第31小節3拍）と、b系列（第31小節4拍～第33小節1拍）の三部分に分けている。そして、各部分はリズムを揃えた和声的進行の形を取っている。

第1の部分は、第29小節4拍とアウフタクトからのアルトが1拍早くモチーフb⁺で先導しており、他のパートはモチーフb'でリズムを揃え和声的な形で追従しているが、いずれのパートにもモチーフbの原型は見られない。

この部分は転調楽節で進められている。即ち、第29小節4拍裏のヘ短調主和音の七の和音の二の和音を変口長調属七の和音の二の和音と見て、第30小節1拍で一応その主和音の七の和音の五六の和音に入り、同小節2拍の下属和音を経て、同小節3拍に於いてその主和音に解決している。

第2の部分は、第30小節4拍とアウフタクトからのソプラノが1拍早くモチーフa⁻で先導しており、他のパートはモチーフa⁻でリズムを揃え和声的な形で追従している。

尚、この部分に於いて、テノールを除いた三つのパートはすべてモチーフaを模倣しているが、最も原型に近い形はアルトのパートに見られる。

第3の部分は、第31小節4拍からのソプラノが1拍早くモチーフb''⁺で先導しており、他のパートはモチーフb⁺でリズムを揃え和声的な形で追従している。

この部分は、b系列で構成されているが、いずれも二分音符或いは付点四分音符等で延長され、モチーフbの原型は留めていない。

第2区分（第33小節3拍とアウフタクト～第37小節3拍）は、前半（第33小節3拍とアウフタクト～第36小節2拍頭）と、後半（第36小節3拍とアウフタクト～第37小節3拍）に分かれている。

前半は、すべてモチーフc系を用いており、更に、三つの部分に分けて組み立てているのが特徴である。即ち、先ず最初の部分では、ソプラノのモチーフcと低音部のモチーフc⁻が先行声となり、2拍遅れて、テノールとバスによるモチーフc⁺が第34小節とアウフタクトよりストレッタで後追声として模倣している。

次の中間の部分では、テノールとバスがモチーフc⁺で延長している所へ、ソプラノがモチーフcをもって、第34小節3拍とアウフタクトからストレッタで重なり、更に、アルトが第35小節とアウフタクトからモチーフc⁺をもって、ストレッタで割り込むという込み入った手法を用いている。

最後の部分で注意すべきは、第35小節3拍とアウフタクトからのソプラノに3回目のモチーフc⁺を与えて、W型の応答形式を形作っているようにも見えるが、モチーフの主流は、バスのモチーフcに引き継がれている。

尚、第35小節3拍とアウフタクトからのソプラノのモチーフc⁺は、バスに添えられた副次的動機となっているが、次に来る後半のモチーフdへの橋渡しとして、重要な流れを作っていることも見逃せない。

後半は、既述の如くソプラノがモチーフc⁺を引き継いで、第36小節3拍とアウフタクトよりモチーフdの旋律線をもって第2区分を閉じている。

尚、他のパートは、モチーフd⁺をもって和声的進行をしている。

第4展開（第37小節4拍とアウフタクト～第50小節）は、第1区分（第37小節4拍とアウフタクト～第43小節3拍）と第2区分（第44小節とアウフタクト～第50小節）で構成されている。

第1区分（第37小節4拍とアウフタクト～第43小節3拍）は、前半（第37小節4拍とアウフタクト～第40小節3拍）と、後半（第40小節4拍とアウフタクト～第43小節3拍）に分かれている。

前半（第37小節4拍とアウフタクト～第40小節3拍）は、先ず、転調楽節を設

けて展開を開始している。即ち、第37小節3拍の変口長調主和音を変ホ長調属和音と見て、同小節4拍で一応主和音の六の和音に入り、第38小節1～3拍のカデンツをもって変ホ長調主和音に解決している。

第37小節4拍とアウフタクトよりの先行声としてのテノールのモティーフa'と、1拍遅れの後追声としてのアルトのモティーフaを、a系列として一括りとし、後続のモティーフb'はb系列として、テノールとアルトの間でN型の応答形式を取っている。

更に、第38小節4拍とアウフタクトから第39小節2拍までのモティーフb'のを見ると、5個の音符は、長二度下行（二つ目と三目のモティーフb'では短二度下行）－ 完全四度上行 － 完全五度下行 － 完全四度上行（3回目は第40小節1拍～同小節2拍裏）の間隔でW型の音形で結ばれている〔譜例5〕。

しかし、第40小節2拍とアウフタクトから同小節3拍までの4回目のモティーフb'は、リズムを踏襲しながらも音形を少し変化している。

〔譜例5〕

Alto

③⑨

短二度 完四 完五 完全四度

Tenore

③⑧

長二度 完全四度 完全五度 完全四度 短二度 完四 完五 完全四度

後半（第40小節4拍とアウフタクト～第43小節3拍）は、前半の形式を踏襲しながら、モティーフの組み合わせ等に変化を加えて構成している。

即ち、最初のモティーフa系群では、第40小節4拍とアウフタクトから、先行声としてソプラノのモティーフa'を置き、1拍遅れの後追声として他の三声のモティーフa'を同じリズムで纏めている。

そして、モティーフb系群では、第41小節4拍とアウフタクトからのソプラノのモティーフbに始まり、第42小節2拍とアウフタクトからのオブリガートのテノールを伴ったバスのモティーフbへ移り、更に、同小節4拍とアウフタクトからのアルトのモティーフb+を経て、第43小節2拍とアウフタクトからのオブリガートのテノールを伴ったバスのモティーフb'へと順次継承している。

尚、第41小節とアフタクトからのバスのモチーフa'、第42小節2拍とアフタクトからのバスのモチーフbと、第43小節2拍とアフタクトからのバスのモチーフb'には、それぞれに低音部が同音程で重複している。更に、バスの各モチーフには、テノールによる三度平行進行のオブリガートを添えている。

モチーフb系群について前半と異なっている点は、ソプラノ、バスとアルトの各パートが、いずれも八分音符で順次下行線を辿った後、逆方向に完全四度跳躍していることと、更に、第43小節2拍とアフタクトからの4回目のバスのモチーフb'は、逆に順次上行進行の形に変化しているということである。

第2区分（第44小節とアフタクト～第50小節）は、前半（第44小節とアフタクト～第47小節4拍）と、後半（第48小節2拍～第50小節）で構成している。

前半（第44小節とアフタクト～第47小節4拍）は、先ず、第44小節とアフタクトからソプラノでモチーフcを提示し、同小節3拍とアフタクトからテノールのモチーフcと、第45小節とアフタクトから三度平行進行のオブリガートのアルトを伴ったバスのモチーフcへ、そして、第46小節とアフタクトからバスの三度高められたモチーフcへと模倣形式をもって継承している。

また、第45小節3拍とアフタクトからは、モチーフc系群では特異なソプラノによる順次上行進行のモチーフa'+を重ね、継いで第47小節とアフタクトからモチーフc'へと流れ込み、他の全パートの和声的進行を束ねて前半を締め括っている。

低音部は、各パートの主たるモチーフを同音程で支える役目を果たしている。

後半（第48小節2拍～第50小節）は、既出の同様の形式をもったモチーフd群をアダージオとしてカデンツによる完全終止を行い、併せて **51. 合唱** を閉じている。

52. 詠唱 ソプラノ ラルゲット ト短調 52. Air Soprano Larghetto g minor
＜ キリストの仲介 ＞ If God be for us

先ず始めにパラグラフの配置関係を考察する。つまり、第52曲. 詠唱 の位置を、第49曲. 叙唱 から始まるパラグラフ「XVII. 信仰の確信」の最後に置くか、第53曲. 合唱 のパラグラフ「XVIII. 神への讃美とアーメン」の前に置くかの問題である。

第一に考えられる点は、ジェネンズの台本からのヒントに基づくものである。即ち、ロンドン初演時の歌詞冊子によると [資料1]、RECITATIVE → DUETTO → CHORUS と続き、「SONG」つまり「詠唱」は、Ⅲのパラグラフの最後に置かれている。

[資料1]

III.

R E C I T A T I V E.

Then shall be brought to pass the Saying that is written ;
Death is swallowed up in Victory.

D U E T T O.

O Death, where is thy Sting ? O Grave, where is thy
Victory ?

The Sting of Death is Sin, and the Strength of Sin is
the Law.

C H O R U S.

But Thanks be to God, who giveth Us the Victory through
our Lord Jesus Christ.

S O N G.

If God be for us, who can be against us ?
Who shall lay any thing to the Charge of God's Elect ?
It is God that justifieth ; who is he that condemneth ?
It is Christ that died, yea, rather that is risen again ; who is
at the Right-Hand of God ; who maketh Intercession for
us.

IV.

C H O R U S.

Worthy is the Lamb that was slain, and hath redeemed
us to God by his Blood, to receive Power, and Riches,
and Wisdom, and Strength, and Honour, and Glory,
and Blessing.

Blessing, and Honour, and Glory, and Power, be unto
Him that sitteth upon the Throne, and unto the Lamb,
for ever and ever. Amen.

第二に考えられる点は、聖書の箇所の問題である。即ち、ジェネズの台本によれば、本稿に於ける「XVII. 信仰の確信」のパラグラフに於ける 第49曲. Recitativo ～ 第50曲. Duet ～ 第51曲. Chorus には、コリントの信徒への手紙Ⅰ第15章54節～57節が宛われ、第52曲. Air にはローマの信徒への手紙第8章31, 33～34が最後に付加される形となっている。

この 第52曲. 詠唱 の配置箇所について、前後の聖書の内容からその関連性を考察すると、先ず、「XVII. 信仰の確信」のパラグラフの最後に 第52曲. 詠唱 を置いた場合は、第51曲. 合唱 で「感謝」を歌った後の 第52曲. 詠唱 で、「キリストの仲介」を教理的に確認することになる。

一方、第52曲. 詠唱 をパラグラフ「XVIII. 讃美」の初めに置いた場合は、「キリストの仲介」を確認した上で「神への讃美とアーメン」を歌うことになる。従って台本の経緯としては、前者と比較して決定的な違いはなく問題は無いように思われる。

第三として考えられる点は、台本上のパラグラフの区切りが、第52曲. 詠唱 の前か後のいずれであっても聖書の意味内容を損なうものではない。従って、ヘンデルにとってはパラグラフの区切りの問題よりも、むしろ「XVII. 信仰の確信」と「XVIII. 讃美」との間で、特に、終曲の直前に位置する 第52曲. 詠唱 をどのような音楽にするかという問題の方が、作曲者としての彼にとって最も関心の高い重要な課題であったことと思われるのである。

第四に考えられる点は、オラトリオの作曲様式である。即ち、ヘンデルが用いたメサイアに於いては、例外はあるものの大方は、叙唱 → 詠唱 → 合唱 の順序で配列されている。この観点からすると、第51曲. 合唱 でひと区切りすることになり、第52曲. 詠唱 は、次のパラグラフ「XVIII. 神への讃美とアーメン」の最初に置くこととなる。

所で、ヘンデルはテキストの枠組みに於いては、ジェネズの台本に則ることとし、作曲上は、大団円となる終曲の直前に置くに最も相応しい形としてラメント様式の曲とする、という結論に至ったものと推察されるのである。尚、この件に関しては、拙論（四国学院大学『論集』 第101号 1999年12月 71～72頁）に於いて少しく触れておいた。

次に、主なモチーフを示す。

[譜例 6]

a . *Soprano*  If God be for us

b . *Soprano*  who can be a - gainst us,

c . *VI. I, II* 

d . *Soprano*  Who shall lay a - ny - thing

e . *Soprano*  to the charge

f . *Soprano*  It is God that Just - ti - fi - eth,

g . *Soprano* 

h . *Soprano* 

i . *Soprano*  Who is he that con - demn - eth,

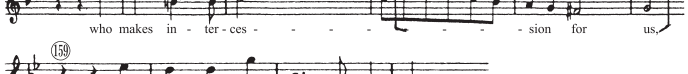
j . *Soprano*  Who is he that con - demn - eth,

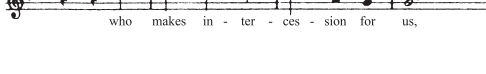
k . *Soprano*  it is Christ that di - ed,

l . *Soprano*  Who makes in - ter - ces - sion for us,

m . *Soprano*  in - ter - ces - sion for us,

n . *Soprano*  sion,

o . *Soprano*  who makes in - ter - ces - sion for us,

p . *Soprano*  who makes in - ter - ces - sion for us,

次に、主なモチーフの配列による構成の一覧表を示す。

[表6]

第1展開

展開	小 節 数	1.2.3.4.~9.10.11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.21.22.23.24.25.
I	区 分	前奏 i ii iii
	<i>VI. I, II</i>	a b ⁺ c c c c ⁻ c ⁻ c ⁻ c ⁺
	<i>Soprano</i>	
	<i>Bassi</i>	a ヘミオーラ 順次上行進行 ヘミオーラ
	調 性	g:

展開	小 節 数	26.27.28.29.30.31.32.33.34.35. 36. 37. 38. ~42. 43. 44. 45. 46. 47.
"	区 分	① i ii iii 小間奏
	<i>VI. I, II</i>	b' b' c c c
	<i>Soprano</i>	a b b' b' a' b''
	<i>Bassi</i>	a j''' b'
	調 性	- VII ₆ I V ₇ I
	転調楽節	B:V ₆ (第34小節 1 拍~同小節 3 拍~第35小節 2 拍)

展開	小 節 数	47.48.49.50.51.52.53.54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. ~68. ~73.
"	区 分	② i ii iii 小間奏
	<i>VI. I, II</i>	c ⁻ c ⁻ c ⁻ c ⁻ c ⁺ c ⁺
	<i>Soprano</i>	d d ⁺ d ⁻ d' e ヘミオーラ ヘミオーラ
	<i>Bassi</i>	
	調 性	-

展開	小 節 数	73.74.75. ～77.78.79.80.81.82.83.84.85.86. 87. 88. 89. ～91. ～95.
"	区 分	③ i ii iii 小間奏
	<i>VI. I, II</i>	c c c c
	<i>Soprano</i>	f f' g g g h h h
	<i>Bassi</i>	j''' 順次上行進行 ヘミオーラ ヘミオーラ
	調 性 転調楽節	- iv ⁶ ₄ I ₆ -3 d:ii ₆ V (第74小節 3 拍～第75小節 1 ～ 3 拍)

展開	小 節 数	95. 96. 97. 98. 99. 100.101.102.103.104.105. 106. 107. 108. ～111.
"	区 分	④ i ii iii 小間奏
	<i>VI. I, II</i>	c''+ c'+ c- c'
	<i>Soprano</i>	i j j'
	<i>Bassi</i>	ヘミオーラ 順次上行進行 ヘミオーラ
	調 性 転調楽節	- IV ⁶ ₄ I c:V ₆ (第95小節 3 拍～第96小節 1 拍)

第2 展開

展開	小 節 数	111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123.
II	区 分	① i ii
	<i>VI. I, II</i>	b b'
	<i>Soprano</i>	k e' k'
	<i>Bassi</i>	
	調 性 転調楽節	- II ⁶ ₄ i g:V ₆ (第112小節 3 拍～第113小節 1 拍)

展開	小 節 数	124.～127.～130.～132.133.134.135.136.137.138.139.140. ～142.
”	区 分	① i ii (iii 次)
	<i>VI. I, II</i>	持続音 c c c
	<i>Soprano</i>	l l m a g g g n
	<i>Bassi</i>	順次上行進行
	調 性	—

展開	小 節 数	142.143.144.145. ～147.～ 150. ～153. ～156. ～158.159. ～162.
”	区 分	iii ③ i ii Adagio
	<i>VI. I, II</i>	c ⁻ c ⁻ c 持続音
	<i>Soprano</i>	o j' l l j'' p
	<i>Bassi</i>	順次上行進行 ヘミオーラ
	調 性	—

展開	小 節 数	162. 163. 164. 165. 166. 167.168.169.170.171.172.～176.177.178.
”	区 分	<i>Tempo I</i> 後奏 i ii
	<i>VI. I, II</i>	c c c c ⁻ c ⁻ c ⁻ c ^{''+}
	<i>Soprano</i>	
	<i>Bassi</i>	順次上行進行 ヘミオーラ
	調 性	—

第1展開（第1小節～第111小節）は、前奏（第1小節～第25小節）、第1区分（第25小節3拍～第47小節）、第2区分（第47小節2拍～第73小節）、第3区分（第73小節2拍～第95小節）と第4区分（第95小節2拍～第111小節）で構成されている。

前奏（第1小節～第25小節）は、第1部分（第1小節～第9小節）、第2部分（第9小節3拍～第15小節）、第3部分（第15小節3拍とアフタクト～第25小節）に分かれている。

第1部分（第1小節～第9小節）は、冒頭の低音部の二分音符によりト短調を提示した後、第1、2ヴァイオリンが第1小節3拍よりモチーフaをもって先導している。そして、ストレッタで低音部が第2小節3拍よりモチーフaを引き継いでいる。又、第3小節3拍より第1、2ヴァイオリンが同じくストレッタでモチーフb⁺を重ね、ヘミオーラをもって第1部分を終わっている。

第2部分（第9小節3拍～第15小節）は、第9小節3拍より第1、2ヴァイオリンがモチーフcを僅か3回連ねた簡潔なフレーズで纏めている。

ここで、モチーフcに見られる分散和音を伴う和声進行について検討する。即ち、第10小節より第16小節1拍までの強拍部には、c（短三和音：第10小節）→ F（長三和音：第11小節）→ B（長三和音：第12小節）→ Es（長三和音：第13小節）→ A₇（減七の和音：第14小節）→ D（長三和音：第15小節）→ g（短三和音：第16小節）となっており、下行の間隔は、第14小節の減五度を除きすべて完全五度の間隔で、D-連鎖の移行をしているのである。

第3部分（第15小節3拍とアウフタクト～第25小節）では、先ず前半の第15小節3拍とアウフタクトから第19小節1拍の頭までを見ると、第2部分に於いて既出のモチーフcの最初の部分、即ち、第11小節3拍とアウフタクトから第12小節1拍の頭までの音型を、断片的に4回連ねて置くという極く短い部分となっている。

このモチーフc⁻の特徴は、各小節の3拍に於いて、十六分音符をアウフタクトとして付し、次の四分音符をトリルにしていることである。そして、この詠唱全曲に亘って28回も用いられていることから、特異で印象的なフレーズとなっている。

そして、これらのモチーフの入りの音は、A → Fis → D → H と三度間隔で下行進行しているのに対して、低音部は、G → A → H → C → D → Es と順次上行進行していることも見逃せない。

そして、第18小節3拍とアウフタクトからは、既述のモチーフc⁻と後続の分散和音とを組み合わせ、更に模倣し延長したモチーフc⁺として置き、ヘミオーラのリズムを持つカデンツをもって前奏を締め括っている。

第1区分（第25小節3拍～第47小節）は、第1部分（第25小節3拍～第37小節）、

第2部分（第37小節3拍～第41小節）と第3部分＜小間奏＞（第41小節3拍～第47小節）で構成されている。

第1部分（第25小節3拍～第37小節）は、前奏の冒頭の部分の第1、2ヴァイオリンのモチーフaを、ソプラノが模倣して開始しているが、第27小節3拍からは原型のモチーフbを置き、それを元にして、第29小節3拍からはモチーフb'を4回継続反復している。

即ち、1回目は第29小節3拍からの第1、2ヴァイオリンによって、2回目は第31小節3拍からのソプラノによって、更に、3回目は第33小節3拍からは3度上に持ち上げたソプラノによって、最後の第35小節3拍からは、3度の平行進行する第1、2ヴァイオリンと低音部によって受け継いでいる。

尚、第31小節の低音部には第157小節に現れるソプラノのモチーフj''を暗示するかのよう、僅かに変化したモチーフj'''が唐突に出ているのも興味深い。尚、モチーフj'''は第75小節にも再現されている。

又、転調楽節が見られる。即ち、第34小節1拍のト短調七の和音の六の和音を変口長調属和音の六の和音と見て、同小節3拍で一度主和音に入り、第35小節1拍の属七の和音を経て同小節2拍で変口長調主和音に解決している。

第2部分（第37小節3拍～第41小節）は、第37小節3拍からのソプラノのモチーフa'と、続く第39小節3拍からのモチーフb''の二つのモチーフのみによる簡潔な部分となっている。

第3部分＜小間奏＞（第41小節3拍～第47小節）は、第1、2ヴァイオリンによって、前奏の第2部分をそのまま模倣した形となっている。

第2区分（第47小節2拍～第73小節）は、第1部分（第47小節2拍～第58小節）、第2部分（第58小節2拍～第68小節）と第3部分＜小間奏＞（第68小節3拍とアフタク～第73小節）で構成されている。

第1部分（第47小節2拍～第58小節）は、第47小節2拍からのソプラノによるモチーフdと、第49小節2拍からのモチーフd+（或いはd+a）と見ることが出来る。そして、第52小節3拍とアフタクトからは、第1、2ヴァイオリンによるモチーフc-を2回続けて付加するという形を作っている。

尚、第50小節3拍からのソプラノのモチーフd+の後半には、低音部が3度

(実音13度)下の平行進行で添えている。尚、この部分にはモチーフaの原型が隠されているのが分かる。

次に、第54小節3拍からのソプラノのモチーフaは、直前の第50小節3拍～第53小節の部分で、完全五度下の下屬音上で模倣したものである。

更に、付加した第56小節3拍とアウフタクトからのモチーフc⁻は、第52小節3拍とアウフタクトからのモチーフc⁻を完全五度下の下屬音上で模倣しているが、第57小節3拍とアウフタクトからのモチーフc⁻では、前出の第53小節3拍とアウフタクトからのモチーフc⁻よりオクターヴ下で模倣するという僅かずつの変化を試みている。

第2部分 (第58小節2拍～第68小節)は、第58小節2拍からのソプラノのモチーフd⁺と、第60小節2拍からのモチーフeに続く4小節間に亘る持続音に、第62小節3拍とアウフタクトから第1、2ヴァイオリンによるモチーフc⁺を重ねる形で出来ている。尚、これは、前奏に既出の第18小節3拍とアウフタクトからのモチーフc⁺を模倣しつつ変化を加えた形となっている。

そして、第66小節からのヘミオーラのリズムを伴ったカデンツで第2部分を締めている。

第3部分 <小間奏> (第68小節3拍とアウフタクト～第73小節)は、第11小節3拍とアウフタクトからのモチーフcを模倣し、それに上行分散和音のモチーフc⁺を作り、更に、第71小節からのヘミオーラのリズムを伴ったカデンツで第2区分を閉じている。

第3区分 (第73小節2拍～第95小節)は、第1部分 (第73小節2拍～第86小節1拍頭)、第2部分 (第86小節2拍とアウフタクト～第91小節)と第3部分 <小間奏> (第91小節3拍とアウフタクト～第95小節)で構成されている。

第1部分 (第73小節2拍～第86小節1拍頭)は、前半 (第73小節2拍～第80小節)と、第1、2ヴァイオリンによって始まる後半 (第79小節3拍とアウフタクト～第86小節1拍)とで出来ている。

前半 (第73小節2拍～第80小節)は、ソプラノによる第73小節2拍からのモチーフfと、続く第77小節2拍からのモチーフf⁺を並べるのみで後半に備えている。

ここに転調楽節が見られる。即ち、第74小節3拍で変ホ音にナチュラルを付し

た変ロ長調下屬和音の六の和音を、二短調二度上の六の和音と見て、第75小節1拍の属和音から主和音の六の和音を経て二短調主和音に解決している。

尚、第75小節1拍から第76小節1拍にかけての二短調による低音部のモチーフ j'' は、既出のト短調でのモチーフ j''' を模倣し再現したものである。

後半（第79小節3拍とアウフタクト～第86小節1拍）は、第1、2ヴァイオリンによるストレッタで始まり、ソプラノとの応答関係で進められている。即ち、第1回目は、第79小節3拍とアウフタクトからの第1、2ヴァイオリンのモチーフ c に対して、第81小節2拍とアウフタクトからのソプラノのモチーフ g とが1セットを作り、第2回目は、第82小節1拍からの第1、2ヴァイオリンのモチーフ c と第83小節2拍とアウフタクトからのソプラノのモチーフ g とが1セットを作り、第3回目は、第84小節1拍からの第1、2ヴァイオリンのモチーフ c と第85小節2拍とアウフタクトからのソプラノのモチーフ g とが1セットを作るという形で以上3セットを連結して出来ている。

そして、第1、2ヴァイオリンのモチーフ c の下行分散和音とソプラノのモチーフの下行順次進行のコントラストが特徴的である。

又、第80小節より第86小節1拍までの各小節の強拍上に於いては、D-連鎖の和声進行となっている。

第2部分（第86小節2拍とアウフタクト～第91小節）は、第1部分の後半の下行進行とは対称的に、第86小節2拍とアウフタクトから上行進行に転じてモチーフ h を3回連ね、ヘミオーラのリズムを伴ったカデンツで第2部分を閉じている。

尚、第86小節より第89小節3拍までの低音部は、ソプラノを10度下で支える形で、二音から一点二音まで順次上行進行をしている。

第3部分 ＜小間奏＞（第91小節3拍とアウフタクト～第95小節）は、第91小節3拍とアウフタクトからの第1、2ヴァイオリンのモチーフ c に、ヘミオーラのリズムを伴ったカデンツを付加する形で簡潔に第3部分を閉じ、併せて第3区分を締め括っている。

第4区分（第95小節2拍～第111小節）は、第1部分（第95小節2拍～第102小節）、第2部分（第100小節2拍～第107小節）と、第3部分 ＜小間奏＞（第107小節3拍とアウフタクト～第111小節）で構成されている。

第1部分（第95小節2拍～第102小節）は、第95小節2拍からのソプラノによるモチーフ*i*に続けて、第97小節3拍とアウフタクトからの第1、2ヴァイオリンのモチーフ*c''*⁺が呼応している。

尚、このモチーフ*c''*⁺は、第18小節3拍とアウフタクトからの第1、2ヴァイオリンのモチーフ*c*⁺を模倣し、末尾に少し手を加えた形となっている。

又、転調楽節が見られる。即ち、第95小節3拍の二短調下属和音の第三音にナチュラルを付した六の和音をハ短調属和音の六の和音と見て、第96小節1拍に於いてその主和音に解決している。

第2部分（第100小節2拍～第107小節）は、第1部分の形式を概ね継承しているが、2箇所にて変化を試みている。その第一は、ソプラノのモチーフ*j*を、第1部分の第1、2ヴァイオリンのモチーフ*c*⁺の終わりを待たずに、第100小節2拍にストレッチで割り込ませている。第二は、これも第1、2ヴァイオリンのモチーフ*c''*⁺を、ソプラノの2回続くモチーフ*j*の終わりを待たずに、第102小節3拍とアウフタクトからソプラノの2回目のモチーフ*j*にストレッチで重ねているのである。そして、ヘミオーラのリズムを伴ったカデンツをもって第2部分を締めている。

第3部分 ＜小間奏＞（第107小節3拍とアウフタクト～第111小節）は、第1、2ヴァイオリンのモチーフ*c*⁻とモチーフ*c'*による極く簡潔な小間奏となっている。

所がこの短い5小節の中にも僅かながらの変化の試みが窺える。先ず第一は、モチーフ*c*⁻の利用を一回に止めて、直ちにモチーフ*c*系列に入っている。第二は、モチーフ*c*系列はこれまで様々に微妙に変化をし続けてきたが、ここに於いても僅かに手を加えた初登場のモチーフ*c'*となっている。第三に、モチーフ*c*系列と低音部とのリズムを合わせたヘミオーラも新しい試みである。そして、第四は、低音部が短い3小節の間にも順次上行進行をもって緊張感を高めつつカデンツに持ち込んでいるのも効果的である。第五の極めつけは、第111小節とアウフタクトの二点口から三点ハ音と二点ハ音の二つの四分音符を、突如オクターヴ上に置いて楔を打ち込み、テキストの内容を強調すると共に第1展開と第2展開の境を明確に表現している。

尚、楔についてのテキストとの関連については、拙論（四国学院大学『論集』

第101号 1995年12月 72頁）に於いて少しく触れておいた。

第2展開（第111小節2拍～第178小節）は、第1区分（第111小節2拍～第123小節）、第2区分（第123小節3拍～第149小節）、第3区分（第149小節3拍～第162小節）と、後奏（第162小節3拍～第178小節）により構成されている。

第1区分（第111小節2拍～第123小節）は、第1部分（第111小節2拍～第120小節）と、第2部分（第120小節3拍～第123小節）とで出来ている。

第1部分（第111小節2拍～第120小節）は、第111小節2拍からのソプラノのモチーフkに対して第113小節3拍からの第1、2ヴァイオリンのモチーフbがひと組となり、更に、第115小節3拍からのソプラノのモチーフe'と第118小節3拍からの第1、2ヴァイオリンのモチーフb'がひと組みとなって、それぞれが応答関係を作っている。

ここに転調楽節が見られる。即ち、第112小節3拍に於いて、ハ短調二度上三和音の第三音にシャープを付した六の和音をト短調属和音の六の和音と見て、次の第113小節1拍でその主和音に解決している。

第2部分（第120小節3拍～第123小節）は、第120小節3拍からソプラノによるモチーフk'のみを置き、第1、2ヴァイオリンも低音部も単調な和音を添えるだけといった形の、最も簡潔な部分として終わっている。

第2区分（第123小節3拍～第149小節）は、第1部分（第123小節3拍～第132小節）、第2部分（第132小節3拍～第142小節）と、第3部分（第142小節3拍とアフタクト～第149小節）で構成されている。

第1部分（第123小節3拍～第132小節）は、第123小節3拍からの第1、2ヴァイオリンによる3小節に及ぶ持続音のオブリガートの先導を受けて、第124小節3拍からと、第127小節3拍からのソプラノによる二つのモチーフlが続けて置かれている。尚、2回目のモチーフlは、「低い二度の模倣」となっている（諸井三郎著『純粹対位法』文化書房 昭和25年 53頁）。そして、モチーフmを付加して簡潔に終わっている。

低音部は、第125小節3拍～第127小節と、128小節3拍～第130小節の二箇所

於いて、10度の平行進行でソプラノを支えている。

第2部分（第132小節3拍～第142小節）は、先ず最初に、第132小節3拍からソプラノによるモティーフaを少し手直しして置いている。次に一つ目として、第133小節3拍からの第1、2ヴァイオリンによるモティーフcと第135小節2拍とアウフタクトからのソプラノによるモティーフgの1セットを、二つ目は、第136小節からの第1、2ヴァイオリンによるモティーフcと第137小節2拍とアウフタクトからのソプラノによるモティーフgの1セットを、そして、三つ目は、第138小節からの第1、2ヴァイオリンによるモティーフcと第139小節2拍とアウフタクトからのソプラノによるモティーフgの1セットを、それぞれひと組ずつ纏めて応答しあう形として連ねている。

尚、この間の3回の第1、2ヴァイオリンのモティーフと、3回のソプラノのモティーフは、それぞれが順次下行進行をしており、加えて、D-連鎖の和声進行形式を用いていることも見逃せない。

そして、第140小節2拍とアウフタクトからのソプラノにモティーフnを付加し、低音部が上行進行をもってこれを支える形でこの部分を閉じている。

第3部分（第142小節3拍とアウフタクト～第149小節）は、低音部の上行進行による支えと、第142小節3拍とアウフタクトから2回に亘るモティーフc⁻に誘導されて、第144小節3拍からソプラノによるモティーフoと、1小節遅れの第1、2ヴァイオリンのモティーフcがこれに続いている。

所で、第145小節3拍からの第1、2ヴァイオリンのモティーフcは、直前の第2部分の第133小節3拍からのモティーフcを模倣しつつ末尾の一点へ音にシャープを付し、又、第147小節2拍とアウフタクトからのソプラノは、モティーフgの名残を残してモティーフj⁺としているが、このモティーフの末尾も第148小節2拍を一点嬰へ音としており、その他ヘミオーラのリズムを伴うカデンツを用意するなど、すべて終結に向かっての作業を進めている。

第3区分（第149小節3拍～第162小節）は、第1部分（第149小節3拍～第158小節）と、第2部分（第159小節3拍～第162小節）とで構成されている。

第1部分（第149小節3拍～第158小節）は、第149小節3拍からの第1ヴァイオリンの持続音の先導を受けて、第150小節3拍からのモティーフlと、第153

小節3拍からは「低い二度の模倣」のモチーフlを続けている（諸井三郎、上掲書53頁）。

そして、第157小節から第158小節にかけてのモチーフj'は、ト短調の二度上の七の和音の第一転回から属和音へ入っている。

第2部分（第159小節3拍～第162小節）は、第159小節3拍よりアダージオと指定して、モチーフpのみを置き、ト短調の完全終止をもって第2部分を閉じ、合わせてソプラノの詠唱を締め括っている。

後奏（第162小節3拍～第178小節）は、第1部分（第162小節3拍～第168小節）と第2部分（第168小節3拍とアウフタクト～第178小節）とで構成されている。

第1部分（第162小節3拍～第168小節）は、第9小節3拍より第15小節までの、前奏の第2部分を反復している。

第2部分（第168小節3拍とアウフタクト～第178小節）も、第15小節3拍とアウフタクトより第25小節までの、即ち、前奏の第3部分をそのまま反復して後奏を閉じるとともに **第52曲. 詠唱** を締め括っているのである。

[53]

[53]

「XVIII. 讃美」

53. 合唱 ラルゴ～アンダンテ
ラルゲット
アレグロ モデラート

53. Chorus Largo～Andante
Larghetto
Allegro Moderato

ニ長調

D major

＜ 神への讃美とアーメン ＞

Worthy is the Lamb Amen

メサイアの終曲である 第53曲. 合唱 の分析を進めることとする。

まず、チャールズ・ジェネズの手本を元にしたロンドン初演時の歌詞冊子を見ると、既出「資料1」の如く、第53曲. 合唱 は、IV. CHORUS という最後のパラグラフに収められていることが分かる。

そして、段落は、＜Worthy・・・＞ から始まる4行と、＜Blessing,・・・＞ から始まる3行の2段に分かれており、＜Amen＞ を最後に添える形となっている。

所で、ヘンデルは、この二つの段落と、＜Amen＞ を切り離し、全体で二つの枠組みとして構想を練ったものと推察される。

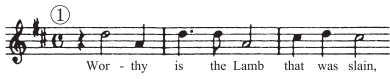
即ち、ヘンデルの自筆楽譜には、他の箇所においても必要な場合には複縦線等が明記されているが、この場合の二つの段落の境となる第23小節と第24小節の間には複縦線は引かれておらず、次の段落にそのまま流れ込んでいるように見える。

一方、指揮用楽譜に於いても、第24小節からの＜Blessing,・・・＞の前には通常の縦線はあるものの、区切りを意味する複縦線は見られない。

以上の理由に基づき、本稿に於いては、＜Worthy・・・＞ から始まる第1展開「ラルゴ～アンダンテ」と、＜Blessing,・・・＞ から始まる第2展開「ラルゲット」を一纏めとして、統一した小節数を用いる。そして、＜Amen＞の部分である第3展開「アレグロ モデラート」は、独立した部分として小節数は改めて最初から記す。尚、モチーフ記号は、全体の一貫性を保つ観点から共通した記号を用いることとする。

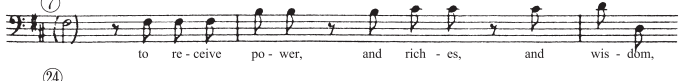
先ず、主なモチーフを示す。

[譜例 7]

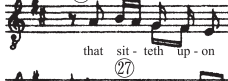
a . *Soprano* 

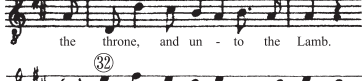
b . *Soprano* 

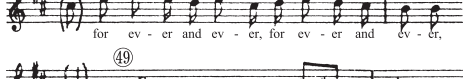
c . *Soprano* 

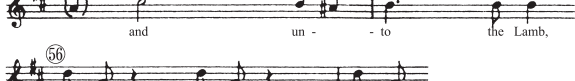
d . *Basso* 

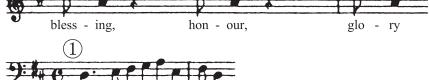
e . *Tenore* 

f . *Tenore* 

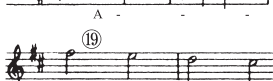
g . *Tenore* 

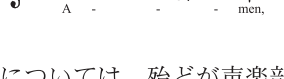
h . *Soprano* 

i . *Soprano* 

j . *Soprano* 

k . *Basso* 

l . *Basso* 

m . *Soprano* 

器楽部のパートについては、殆どが声楽部の補強のために記譜されている部分が多いため基本的にはこれらを省略し、器楽部が独自に活躍する場面に就いては、その都度必要に応じて説明することとする。

先ず、第1展開と第2展開のモチーフの配列による構成の一覧表を示す。

[表7]

第1展開 <ラルゴ〜アンダンテ>

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.
I	区 分	① i .Largo ii .Andante	② i .Largo ii .Andante
	<i>Soprano</i>	a b c d' d'	a' b' c' d' d'
	<i>Alto</i>	a' b' c' d' d'	a' b' c' d' d'
	<i>Tenore</i>	a' b' c' d' d'	a' b' c' d' d'
	<i>Basso</i>	a' b' c' d d	a' b' c' d d
	調 性	D: - III ⁷ _# i	I II ⁶ _# I III ⁷ _# i - i I
	転調楽節	b:V ₇ ① D:vi V ₆ ② A:V ₆ ③ fis:V ₇ ④ D:iii ⑤	
		① (第4小節3拍〜第5小節1拍) ② (第8小節1拍〜同小節3拍〜第9小節1拍) ③ (第10小節2拍〜第11小節1拍) ④ (第15小節3拍〜第16小節1拍) ⑤ (第19小節1拍〜同小節3拍裏)	

第2展開 <ラルゲット>

注. *印は反進行の意

展開	小 節 数	24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40.
II	区 分	① i ii
	<i>Soprano</i>	e f g ⁺ h f* ⁺ f g'
	<i>Alto</i>	e f g ⁻ f g ⁺ g ⁻
	<i>Tenore</i>	e f g f g ⁺ h f f ⁺ f
	<i>Basso</i>	e f g e f g ⁺ g ⁻
	調 性	- II ⁶ ₅ _# I I I
	転調楽節	A:V ⁶ ₅ (第32小節2拍〜同小節3拍) D:V (第39小節3拍〜第40小節1拍)

メサイアの解釈と演奏XV

展開	小 節 数	40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51.
"	区 分	② i ii
	<i>Soprano</i>	e e ⁻ f g ⁺ i
	<i>Alto</i>	e e ⁻ f f ⁺ f' g ⁺ i
	<i>Tenore</i>	e g ⁻ e e i
	<i>Basso</i>	e d ⁻ f f ⁺ g ⁻ g ⁻ e i
	調 性 転調楽節	$\Pi \frac{6}{5} \sharp$ I V -7 I A:V $\frac{6}{5}$ (第48小節 1 ～ 2 ～ 4 拍～第49小節 1 拍)

展開	小 節 数	51. ～ 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. ～ 71.
"	区 分	③ i ii Adagio
	<i>Soprano</i>	e' j e ⁻ fg f ⁺ e ⁻ f f f d d d d d f h' h'
	<i>Alto</i>	e' e j e ⁻ f f ⁺ i' f f d d d f d d d f' - h' h'
	<i>Tenore</i>	e e j e ⁻ f i' f d d d d d f f f f d f h' h'
	<i>Basso</i>	e j e ⁻ f e ⁻ d d d d f f f f f f' - h' h'
	調 性 転調楽節	- III$\sharp$ i I fis:V D:III (第51小節 2 拍～ 3 拍～小節 4 拍)

第3展開 <アレグロ・モデラート>

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. ～ 26. ～ 30.
III	区 分	① i ii 間奏
	<i>Soprano</i>	k c' m (VI I)
	<i>Alto</i>	k c' l l (VI II)
	<i>Tenore</i>	k c' l l l
	<i>Basso</i>	k c' f* ll c'' l c'' c''
	調 性 転調楽節	D:- I I I I vi₂ I I I I I II₂ -$\frac{6}{5}$ A:IV V D:V A:ii₂ D:V A:IV V D:IV$\frac{6}{5}$ V$\frac{4}{3}$ ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
		① (第6小節 1 拍～同小節 3 拍)
		② (第10小節 3 拍～第11小節 1 拍)
		③ (第16小節 4 拍裏～第17小節 1 拍)
		④ (第20小節 3 拍～第21小節 1 拍)
		⑤ (第25小節 3 拍～第26小節 1 拍)
		⑥ (第29小節 4 拍～第31小節 1 拍) 次表へ

展開	小 節 数	31.32.33.34.～36.37.38.39.40.～42. 43.～45. 46.～ 49.50.51.
”	区 分	② i 小間奏
	<i>Soprano</i>	k' l l c'' (VI.I)k' l c'' k'+ k'+
	<i>Alto</i>	k' (VI.II)k' k'+ k'+ c''
	<i>Tenore</i>	k' k' l k'+ k'+ c''
	<i>Basso</i>	k c' k c' k+ k+
	調 性	I IV ² _# -7 I I I
	転調楽節	A:VII ₂ -7 D:V (第37小節 4拍～第38小節 1拍) (第44小節 4拍～第45小節 3拍)

展開	小 節 数	51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63.
”	区 分	ii
	<i>Soprano</i>	k c' k- c''
	<i>Alto</i>	k c' f f
	<i>Tenore</i>	k c''+ k'+ f f f
	<i>Basso</i>	l f f'+ f' f f f
	調 性	- vi I - ii ⁶ ₄ - I-7 I# I ₆₋₃ I
	転調楽節	A:ii V ⁶ ₅ Fis:iv ⁶ ₄ H:V-7 E:V A:V ₆₋₃₋₇ D:V-7 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ① (第54小節 4拍～第55小節 2拍) ② (第58小節 3拍～同小節 4拍) ③ (第61小節 1拍～同小節 3拍) ④ (第61小節 3拍～第62小節 1拍) ⑤ (第62小節 1拍～同小節 3拍) ⑥ (第62小節 3拍～第63小節 1拍) 次表へ

展開	小 節 数	63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74.
"	区 分	—
	<i>Soprano</i>	f'+ k'+ f'+
	<i>Alto</i>	f'+ k'+ l f'+
	<i>Tenore</i>	f'+ f f'+ k'+ f'+
	<i>Basso</i>	f- f f f k'+ f'+
	調 性	I - I ₆ i i i I ₇ I I
	転調楽節	H:III₆ e:v a:v d:v₄ G:V₇ D:IV ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
		① (第65小節 1 拍～同小節 2 拍)
		② (第65小節 2 拍～第66小節 1 拍)
		③ (第66小節 1 拍～同小節 2 拍)
		④ (第66小節 2 拍～第67小節 1 拍)
		⑤ (第67小節 1 拍～第68小節 1 拍)
		⑥ (第68小節 1 拍～第69小節 1 拍)
		— VI ₃ ⁴ I - vi i - i I I
		A:V₃⁴ h:v e:v A:V D:V ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪
		⑦ (第71小節 4 拍～第72小節 1 拍)
		⑧ (第73小節 1 拍～同小節 2 拍)
		⑨ (第73小節 2 拍～同小節 3 拍)
		⑩ (第74小節 1 拍～同小節 2 拍)
		⑪ (第74小節 2 拍～第75小節 1 拍)

展開	小 節 数	75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88.
"	区 分	③ i ii フェルマータ Adagio
	<i>Soprano</i>	k c' f f* k f
	<i>Alto</i>	m f c'+
	<i>Tenore</i>	f f c''
	<i>Basso</i>	f*+ m c''
	調 性	—

第1展開（第1小節～第23小節）は、第1区分（第1小節～第11小節）と、第2区分（第12小節～第23小節）とで構成されている。

第1区分（第1小節～第11小節）は、第1部分（第1小節～第7小節）と、第2部分（第7小節4拍とアウフタクト～第11小節）に分かれている。

第1部分（第1小節～第7小節）の冒頭の部分について検討する。

先ず、ヘンデルの自筆楽譜の冒頭上段の黒く塗りつぶした記号については、判読が非常に困難であるが、僅かに読み取れる部分は、＜ ordinario ＞ である。とするとその前の単語は ＜ a temmpo ＞ に見えなくもない。即ち、最初は ＜ a temmpo ordinario ＞ を念頭に置いていたものと推定される。

次の行では、＜ Larg ＞ が明快に読み取ることが出来るが、続く部分で、＜ h ＞ を＜ o ＞ と上書きし、＜ etto ＞ らしき文字が塗り消されている。この点については、速度記号として慣例的に常用されている語尾、即ち＜ - hetto ＞ が最も関連性が強くて常識的な解釈であると思われる。つまり、当初のテンポは＜ Larghetto ＞ で開始する予定であったものと推測される。そして、最終的には、＜ Largo ＞ に決着しているのである。

又、ヘンデルの指揮用楽譜に於いては、＜ con Rip : per tutto ＞、＜ Largo ＞となっている〔譜例8〕。

尚、モチーフの用い方に就いても様々な変化を試みている。例えば、冒頭的主旋律をソプラノから第3小節よりアルトに引き継いでいる。即ち、第1トランペットと第1ヴァイオリンが、第2小節3拍より第3小節にかけて、A → G → Fis → E と順次下行進行しているアルトの旋律を補強しており、ソプラノよりはむしろアルトの方を強調していることが窺える。

[譜例8]

	ヘンデルの自筆楽譜	ヘンデルの指揮用楽譜
Tr. I, II		
Tim.		
VI. I		
VI. II		
Vla.		
Sop.		
Alt.		
Ten.		
Basso		
Bassi		

第4小節からの後半で、先ず、第3小節3拍のアルトの一点ホ音を受け継いでいるのは、実音で同音のテノールである。これは、第1トランペットが第4小節のテノールを補佐している点からもその重要性は明かである。所で、平行3度（実音で6度）で進んできたソプラノの流れも大切であり、第5小節ではテノールと平行8度で合一し、第6小節からは、ソプラノが主旋律を継承する形となっている。それを支えている第2ヴァイオリンも重要な要素である。第4～5小節で一度はテノールに移ったかに見えた主旋律が、第5小節でソプラノと合一して移り、それを第1トランペットと第2ヴァイオリンが支える形となっている。

ここで、見落としてはならない重要な点は、シンコーペーションのリズムの存在である。この特徴的なリズムは、メサイア第1部冒頭のシンフォニアの第13小節より始まるアレグロ・モデラートに初めて用いられ、全曲中随所に現れたが、第3部の終曲に至り、このリズムが効果的且つ印象的に姿を現すことになる。

先ず第1小節と第4小節の入り、前パート揃って四分休符を置いた後、シン

コペーションのリズムで始められている。そして、第6小節2拍に3回目のシンコペーションが特徴的に提示されているため、[譜例7]のc. Sopranoの箇所にもモチーフcとして列記しておいた。

このリズムがモチーフc'として最後まで、特に第3部に於いて頻繁に用いられることになるのである。

転調楽節が1箇所置かれている。即ち、第4小節3拍に於いて一点イ音にシャープを付し、二長調三度上の長三和音としたものをロ短調属七の和音と見て、第5小節1拍でその主和音に解決している。

第2部分（第7小節4拍とアウフタクト～第11小節）のアンダンテは、第1部分のラルゴと同じく和声的進行の形を取っているが、リズムやモチーフの配置等に於いて対照的な編成となっている。

まず、前半と後半のフレーズの区切りは、第1部分は第4小節1拍に唯一四分休符が置かれているため、細分の境が明白である。所が第2部分に於いては、八分休符が6回も置かれ小刻みなリズムとなっているため、いずれの箇所を境とすることも可能である。

しかし、第9小節3拍に、第1、2ヴァイオリン以外すべてのパートに四分音符が置かれていることから、ここで区切っていることが分かる。

次に、主旋律はバスと低音部のモチーフdが受け持ち、第8小節1拍～第9小節1拍までは、ソプラノが平行3度（実音10度）で添えられ、後半の第10小節～第11小節ではテノールが平行3度で添えられている。そして、第1トランペットと第1ヴァイオリンは、前半の第8小節1拍～第9小節1拍で複旋律のソプラノの強拍部を補強し、後半の第10小節～第11小節1拍ではバスとテノールの強拍部を補強している。その他の器楽群は、比較的自由に他のパートの旋律や和声に沿って音符を配置している。

これらは一部上行進行の形を取っているが、第1、2ヴァイオリンは特徴的な動きをしている。即ち、十六分音符で下行進行するモチーフfを4小節間継続している。そして、第9～11小節の五つのモチーフの頭の音を通して見ると、第8小節の二つのモチーフfは連結して下行進行しながらも、他はすべて順次上行進行をしている。例えば、第1ヴァイオリンに於いては、D → E → Fis → G → A → H → Cis となっていることから見ても旋律の配置法に就いての

配慮が窺える。

転調楽節が2箇所に見られる。即ち、第1回目は、第8小節1拍の口短調の主和音を二長調の六の和音と見て、同小節3拍の属和音の六の和音を経て、第9小節1拍でその主和音に解決している。第2回目は、第10小節2拍でト音にシャープを付した二長調二度上の和音の六の和音をイ長調属和音の六の和音と見て、第11小節1拍でその主和音に解決している。

第2区分（第12小節～第23小節）は、第1部分（第12小節～第19小節）と、第2部分（第19小節4拍とアウフタクト～第23小節）に分かれている。そして、第1区分の形式を概ね踏襲した形を取っている。

第1部分（第12小節～第19小節）のラルゴでは、第1区分にあった第1、2トランペットが省略されている。そして、直前の第11小節に於いて解決したイ長調で開始している。

又、第1区分の冒頭のソプラノでは、主旋律が第2小節からアルトに移行していたが、第13小節3拍よりのソプラノでは、単独でしかも主旋律を再確認するように E → D → Cis → H と下降線を描いている。

転調楽節が1箇所置かれている。即ち、第15小節2拍にイ長調属和音の二の和音を置き、同小節3拍に於いて一点ホ音にシャープを付してイ長調三度上の七の和音とし、これを嬰へ短調属七の和音と見て、第16小節1拍でその主和音に解決している。

第2部分（第19小節4拍とアウフタクト～第23小節）のアンダンテは、殆ど第1区分の形式を模倣している。異なっている点では先ず、転調楽節をもってコントラストを明快にしている。即ち、直前の第19小節1拍嬰へ短調の主和音を二長調三度上の短三和音と見て、同小節4拍とアウフタクトからはその主和音に解決している。

そして、第1区分のアンダンテでは転調楽節を2回繰り返していたが、第2区分のアンダンテでは二長調のままで通している。

次に、第1部分で省略されていた第1、2トランペットがティンパニと共に加わり、直前のラルゴとは対照的な編成となっている。

第2展開（第24小節～第71小節）は、第1区分（第24小節～第39小節）、第2区分（第39小節4拍～第51小節）と第3区分（第51小節4拍～第71小節）で構成されており、ラルゲットを表示し模倣形式を主体としている。

第1区分（第24小節～第39小節）は、第1部分（第24小節～第34小節）、第2部分（第34小節2拍～第39小節）に分かれている。

第1部分（第24小節～第34小節）は、まず、第24小節より第28小節1拍までテノールとバスがユニゾンで低音部と共に主題を提示している。これにはモチーフe、モチーフfとモチーフgの三つのモチーフが連なり長いフレーズを作っている。

これを受けて第28小節2拍より第33小節頭まで、ソプラノが弦楽器群と共にモチーフeとモチーフfをもってテノールとバスのモチーフを模倣し、それに僅かに延長したモチーフg⁺を付加している。

これに、テノールが第31小節とアウフタクトから第26小節のテノールのモチーフfを反復し、これも僅かに手を加えたモチーフg'を付加している。

第1部分の末尾に来て、第32小節3拍よりアルトが属調でもって主題のモチーフeを反復している。それに添うように第33小節1拍裏からソプラノとテノールがモチーフhをもって和声的に添えている。

第30小節からはソプラノには第1ヴァイオリンが、アルトには第2ヴァイオリンが、そして、テノールにはヴィオラと低音部が、それぞれ同じモチーフで補強している。

転調楽節が1箇所見られる。即ち、第32小節2拍で一点ト音にシャープを付した二長調二度上の五六の和音をイ長調属七の五六の和音と見て、同小節3拍でその主和音に解決している。

第2部分（第34小節2拍～第39小節）では、まず、第34小節2拍よりバスによって主題のモチーフeを提示している。続くモチーフfについては、①第34小節4拍とアウフタクトよりテノールに、②第35小節2拍とアウフタクトよりアルトに、③第36小節3拍とアウフタクトよりバスに、④第37小節とアウフタクトよりアルトに、⑤第38小節とアウフタクトよりソプラノに、そして、⑥第39小節とアウフタクトよりテノールに、と次々に模倣形式で反復している。

そこへ、第34小節3拍よりモチーフfの反進行を延長したモチーフ f^{*+} をソプラノに、そして、第35小節4拍とアウフタクトからモチーフ f^{+} をテノールに楔のように打ち込んでいる。

そして、後部では、第37小節とアウフタクトから延長したモチーフ g^{+} をバスに、続いて、同小節3拍とアウフタクトから延長したモチーフ g^{+} をアルトに引き継ぎ、末尾は、第38小節3拍とアウフタクトからモチーフ g' をソプラノに、更に、第39小節とアウフタクトからは、テノールのモチーフfを挟む形で短縮したモチーフ g^{-} をアルトとバスに置き、和声的に纏めている [表8]。
[表8]

小 節 数	34.	35.	36.	37.	38.	39.
<i>Soprano</i>	f^{*+}				f g'	
<i>Alto</i>		f	g^{-}	f g^{+}	g^{-}	
<i>Tenore</i>	f	f^{+}			f	
<i>Basso</i>	e		f	g^{+}	g	

第2区分（第39小節4拍～第51小節）は、第1部分（第39小節4拍～第43小節3拍）と、第2部分（第43小節3拍とアウフタクト～第51小節）に分かれている。

第1部分（第39小節4拍～第43小節3拍）は、二長調によるモチーフeの模倣形式で進めている。まず、第39小節4拍よりバスが、次に第40小節2拍よりアルトが、そして第40小節4拍よりソプラノがそれぞれ模倣し、更に、第41小節4拍よりテノールが反復している。そして、第41小節4拍よりアルトがテノールに短縮したモチーフ e^{-} を添え、第42小節4拍よりソプラノがそれを反復している。

第2部分（第43小節3拍とアウフタクト～第51小節）は、前部（第43小節3拍とアウフタクト～第46小節3拍）、中間部（第46小節とアウフタクト～第49小節1拍）と後部（第49小節2拍～第51小節3拍）の三つに細分することが出来る。

前部（第43小節3拍とアウフタクト～第46小節3拍）は、先ず、アルトによってモチーフfとモチーフ f^{+} を提示している。そして、2拍遅れて、第44小

節とアウフタクトからバスがアルトを反復しているが、モチーフ f^+ については、中間部への橋渡しのため多少手を加えて延長している。そして、第43小節3拍とアウフタクトからテノールのモチーフ g^- をアルトとバスの間に挿入している。

中間部（第46小節とアウフタクト～第49小節1拍）は、先ず、第46小節とアウフタクトからソプラノによりモチーフ f をもって開始しているが、続くモチーフは前部と異なり g^+ を接続している。そして、バスは第46小節4拍よりモチーフ g^- を2回続けて上声の支えとしている。

ここで注目すべき箇所は、第47小節4拍より挿入されたテノールによるモチーフ e である。このモチーフ e は、次の後部と合わせて更に、第3区分まで影響を持つ先導役ともなっている。

転調楽節を設けている。即ち、第47小節2拍のソプラノとアルトの一点ト音にシャープを付して、イ長調へと移行するための準備を進めていることが推察される。そして、第48小節1拍で二長調二度上の五六の和音をイ長調属和音の五六の和音と見て、同小節2拍でその主和音に一応解決している。更に、同小節3～4拍の属七の和音を経て、第49小節1拍のイ長調主和音に完全終止をしている。

後部（第49小節2拍～第51小節3拍）では、既述の第47小節4拍からのテノールによるモチーフ e を受けて、第49小節2拍よりバスが上方平行3度のテノールと共に、モチーフ e を引き継いでいる。

そして、第49小節2拍からのソプラノは下方平行3度のアルトと共に、モチーフ i を持って装飾的役割を果たしている。又、このモチーフ i の末尾が第50小節4拍からのバスとテノールの終わりに、モチーフ i^- として付加されている。又、2種のモチーフが和声的に進行していることも特徴的である。

更に、第1、2ヴァイオリンが分散和音を持って和音に広がりをつけている。それだけに止まらず、第1ヴァイオリンを見ると、十六分音符の最上音がソプラノの旋律を補助し乍ら連なっていることが分かる。

転調楽節をもって後部を閉じ、次の第3区分への橋渡しを成している。即ち、第50小節より一点イ音をナチュラルとし、同小節でホ音と一点ト音にシャープを付して、嬰へ短調の準備をして来た流れを受けて、第51小節2拍でイ長調三度上の長三和音を、嬰へ短調属和音と見て、同小節3拍に於いてその主和音に解決す

ると共に、第2部分の後部を閉じている。しかも、更に、同小節3拍の嬰へ短調主和音を二長調三度上の短三和音と見て、第51小節4拍でその主和音に解決しているのである。

第3区分（第51小節4拍～第71小節）は、第1部分（第51小節4拍～第58小節）と、第2部分（第58小節3拍とアウフタクト～第71小節）に分かれている。

第1部分（第51小節4拍～第58小節）は、第2展開の冒頭より提示されて来たモチーフeが集約されている。特に第47小節4拍からテノールがモチーフeを単独で先導し、第49小節2拍からバスとテノールの2声に引き継ぎ、そして、第3区分に来て第51小節4拍よりソプラノ、アルトとテノールの上3声に移り、第53小節4拍からはアルト、テノールとバスによる下3声で特にユニゾンで準備し、頂点である第56小節のモチーフjに到達するという緻密な計画性が窺える。最後の第57小節3拍とアウフタクトからは、4声でのモチーフe⁻を持って和声的進行の第1部分を閉じている。

尚、弦楽部は分散和音が継続進行している。特に、第2展開の当初から休符続きであった第1、2トランペットとティンパニが第53小節4拍から加わっていることに注目すべきである。

第2部分（第58小節3拍とアウフタクト～第71小節）は、前部（第58小節3拍とアウフタクト～第61小節2拍）、中間部（第61小節3拍とアウフタクト～第67小節2拍頭）と後部（第67小節3拍とアウフタクト～第71小節）に細分されている。第1部分とは趣を異にし、後部を別として、主にモチーフfを多用した模倣形式で構成されている。

前部（第58小節3拍とアウフタクト～第61小節2拍）は、先ず、ソプラノとアルトがユニゾンでモチーフfを提示し、第59小節とアウフタクトからバスがモチーフfを反復している。続いて、第59小節3拍とアウフタクトからテノールが属音上でモチーフfを反復している。

模倣の継承は以上で止め、モチーフfの後のソプラノは、第59小節とアウフタクトからモチーフf⁺を、アルトも第59小節とアウフタクトから、変化しながら延長したモチーフf⁺を加えている。

そして、末尾に於いては和声的方法で閉じている。即ち、第60小節2拍からソ

プラノに、第59小節4拍からはバスにと、それぞれモチーフe⁻を続けている。
又、第60小節3拍とアフタクトからは、アルトとテノールにモチーフf⁺を付加している。

中間部（第61小節3拍とアフタクト～第67小節2拍頭）は、モチーフdとd⁻を対峙させながらモチーフfとf⁺を最も頻繁に多用している部分である。

まず、第61小節3拍とアフタクトから、アルトが実音では下方平行3度となるテノールを伴ってモチーフfを提示している。

続くモチーフfの強拍部を辿ると、第61小節3拍と第62小節1拍のアルトのAに始まり、第62小節3拍より第63小節3拍までのソプラノは G → Fis → E と順次下行をしている。そして、第64小節1拍より第66小節3拍までのバスの強拍部を見ると、Fis → G → A → H → Cis → D と順次上行線を辿っている。そして、ソプラノのEで終わっている〔表9〕。

次に、第64小節1拍のアルトと同小節1拍のバスのひと組、続く第64小節3拍から第66小節1拍までのテノールとバスの4組、次に第66小節3拍からのアルトとバスのひと組、そして第67小節1拍のソプラノとテノールのひと組等、これらは3度ないし6度のオブリガートの関係で対応している。

〔表9〕

小節	61.	62.	63.	64.	65.	66.	67.
Sop.			G Ci	Fis H	E A		E A
Alt.	H E	A D		A D		H A	
Ten.	G Cis			H E	Cis Fis	D G	E A
Bas.				Fis H	G Cis	A D	H Cis

注. 上記モチーフfに関する記号の意味について。

① かぎっこ内は、モチーフfの十六分音符の開始音と末尾の八分音符

例: H

Eは、H-A-G-Fis-Eの[H]から[E]までのモチーフの意。

② \は、順次下行進行

③ /は、順次上行進行

④ 第64小節直前の縦二重波線は、下行線から上行線への境界線

⑤ 横の単波線は、上下双方の連結線

⑥ 縦一点破線は、上下両モチーフのオブリガート関係

後部（第67小節3拍とアウフタクト～第71小節）は、全パートでモチーフh'群を和声的に処理しており、2回目のモチーフh'群には加えてアダージオの指定をしている。

第3展開（第1小節～第88小節）は、第1区分（第1小節～第30小節）と、第2区分（第31小節～第74小節）と第3区分（第75小節～第88小節）で構成されている。そして、アレグロ・モデラートを指定している。

第1区分（第1小節～第30小節）は、第1部分（第1小節～第20小節）と、第2部分（第21小節～第30小節）に分かれている。

第1部分（第1小節～第20小節）、は、単純な四声フーガで構成されている。即ち、先ず、バスが低音部を伴ってモチーフkとモチーフc'をひと組として基調で主題を提示している。

次に、第6小節よりテノールが属調でモチーフkとモチーフc'を応答として反復している。それに対して、バスは、モチーフf*、モチーフlとモチーフc-で対旋律を作って対応している。

次に、アルトが第11小節より同様に主題を反復している。それに対して、第12小節2拍からはバスにモチーフlを、第13小節2拍からはテノールに同じくモチーフlを、そして、第14小節2拍からはバスに少し変化したモチーフc'を対旋律として置いている。

最後に、ソプラノが第16小節より同様に応答として反復している。これに対して、第17小節2拍からテノールがモチーフlを、そして、第18小節2拍からアルトがモチーフlを対旋律として置いている。

そして、第19小節よりソプラノにモチーフmを付加しているが、これに対しては同小節2拍から、アルトとテノールには僅かに手を加えたモチーフlを、そして、バスにはモチーフc'を和声的に添えて第1部分を終わっている。

転調楽節が3箇所見られる。しかし、この場合はフーガによる基調と属調の関係で交互に現れる極く単純な形である。即ち、第1回目は、第6小節1拍の基調である二長調主和音を属調のイ長調下屬和音と見て、属和音を経て同小節3拍でその主和音に解決している。

第2回目は、第10小節3拍のイ長調主和音を基調である二長調属和音と見て、第11小節1拍でその主和音に解決している。第3回目は、第16小節4拍の二長調属和音から同4拍裏に於いて、六度上の七の和音の二の和音を、イ長調二度上の七の和音の二の和音と見て、第17小節1拍でその主和音に解決している。

次に、見落としてはならないのはシンコペーションのリズムである。それは、既述の通りであり第3区分の第2部分にて再度述べることにする。

第2部分（第21小節～第30小節）は、間奏として第1ヴァイオリンが基調でモチーフkとモチーフc'を主題として提示した後、第2ヴァイオリンが属調で同じくモチーフkとモチーフc'を応答として反復している。

転調楽節が3箇所見られる。第1回目は、第1ヴァイオリンで間奏を基調で始めるために、直前の属調であるイ長調主和音を二長調属和音と見て、第21小節1拍でその主和音に解決している。第2回目は、第2ヴァイオリンに移して属調で始めるために、第25小節3拍の基調である二長調主和音を属調のイ長調下屬和音と見て、属和音を経て第26小節1拍でその主和音に解決している。第3回目は、次の第2区分を基調で始めるために、第29小節4拍のイ長調二度上の和音の七の二の和音を受けた第30小節1拍の同五六の和音を、二長調六度上の五六の和音と見て、同3拍の属七の和音を経て、第2区分の第31小節1拍でその主和音に解決している。

第2区分（第31小節～第75小節）は、第1部分（第31小節～第51小節2拍）と、第2部分（第51小節～第75小節）に分かれている。

第1部分（第31小節～第51小節2拍）は、前部（第31小節～第35小節）、中間部（第36小節とアウフタクト～第42小節3拍）と、後部（第42小節3拍～第51小節2拍）で構成されている。

前部（第31小節～第35小節）は、先ず、基調によるバスのモチーフkとモチーフc'を並べ、上3声は和声的にモチーフk'を重ねている。そして、ソプラノは、モチーフlを2回連ねた後、第34小節3拍からバスのモチーフc'のリズムを引き継ぎながら、少し手を加えたモチーフc''を付加している。

中間部（第36小節とアウフタクト～第42小節3拍）は、第1、2ヴァイオリンによる2小節間の小間奏を挟んで、前部の形式を模倣している。即ち、第38小節

より属調でのバスのモティーフkと、モティーフc'に重ねた上3声の和声的進行の形は殆ど変わっていないが、ソプラノに2回連続していたモティーフlの1回目が第39小節2拍からのテノールに移されている。

後部（第42小節3拍～第51小節2拍）の前半は、第42小節3拍より属調でソプラノのモティーフk⁺を先行声とし、後追声は同じモティーフk⁺を持って、1拍ずつずらし、テノール、アルトそしてバスの順で後を追うという形のカノン形式となっている。

各モティーフの最初の音は、ソプラノとテノールでは同度の一点イ音（但しテノールは実音でイ音）、そして、アルトとバスは4度下方での同度の一点ホ音（但しバスはホ音）となっている。

後部後半の第45小節3拍からは、基調に戻した上で同じ形式を模倣している。そして、第49小節2拍からのアルトと、第50小節2拍からのテノールには、それぞれシンコペーションのリズムを伴ったモティーフc''を付加して第1部分を閉じている。

第42小節3拍より第45小節3拍までの各声部間の音程を検証する [表10]。

[表10]

小節数	42.	43.					44.
拍 数	3.	4.	1.	2.	3.	4.	1.
<i>Soprano</i>	a	-	cis 10度	e 15度	-	h 10度	d 10度
<i>Alto</i>		8度	e (5)度	e 8度	g 10度	h 10度	- 8度
<i>Tenore</i>		a	-	cis (6)度	e (8)度	- (6)度	h (1)度
<i>Basso</i>				e	-	g	h

小節数	45.					
拍 数	2.	3.	4.	1.	2.	3.
<i>Soprano</i>	fis 12度	-	cis 10度	e 12度	a 6度	(d)
<i>Alto</i>	fis 5度	a 10度	- 8度	- 8度	- 6度	fis
<i>Tenore</i>	d (3)度	fis (8)度	- (6)度	cis (3)度	e (3)度	3度
<i>Basso</i>	-	fis	a	-	cis	d

注1. [かぎカッコ]内の数字は音程を表す。 注2. (カッコ)内の数字は実音を示す。

これら後部の形式は、メサイア全曲中最も緻密で高度の技術を要する変則的手法「ストレッタを伴った同度ないし下方4度のカノン」（樋口隆一氏による）が用いられている。

転調楽節が2箇所に見られる。即ち、第1回目は、二点ト音にシャープを付した第37小節4拍裏の二長調四度上の七の和音を、イ長調七度上の七の和音と見て、第38小節1拍でその主和音に解決している。第2回目は、第44小節4拍のイ長調主和音を二長調属七の和音と見て、第45小節3拍でその主和音に解決している。

第2部分（第51小節～第75小節）は、前部（第51小節～第61小節2拍）、中間部（第60小節3拍～第68小節2拍）そして、後部（第68小節～第75小節）の三部で構成されている。

前部（第51小節～第61小節2拍）では、先ず、ソプラノが基調の二長調でモティーフkを先行声として置き、1拍遅れてアルトがモティーフkを継承し、第52小節からテノールがモティーフkで後を追う形の同度カノン形式で始めている。

又、モティーフc'は、第52小節2拍のアルトに続き、第53小節4拍からソプラノではモティーフc'として、そして、テノールではモティーフc''+として引き継がれている。

尚、第56小節からのテノールのモティーフk'+は、第58小節3拍からのソプラノにモティーフk-として受け継がれ、続いて第59小節2拍からはモティーフc''が付加されている。

中間部（第60小節3拍～第68小節2拍）の開始部分は、バスとテノールのモティーフfによる掛け合いとなっている。前部にストレッタで入り込んだバスから、第60小節3拍からは嬰ヘ長調、第61小節からはテノールのロ長調、同小節3拍からはバスのホ長調、第62小節からはテノールのイ長調、そして、同小節3拍からはバスでの二長調と、D-連鎖で継続している。

第63小節1拍からアルトが、同小節2拍から5度下方（実音）でテノールが、そして、同小節3拍からテノールを反復する形でソプラノがそれぞれモティーフf'+を継承している。又、対旋律として、第65小節からテノールがモティーフf-とモティーフf'+を並べ、第64小節3拍からはバスがモティーフf-を1回、次に、モティーフfを3回連ねて中間部を終わっている。

後部（第68小節～第75小節）は、これも中間部の末尾にストレッタで割り込み、

第2区分後部に既出の変則的手法「ストレッタを伴った同度ないし下方4度のカノン」が二長調下属音開始で再現されている。即ち、モチーフ k'^{+} を持って、第68小節1拍からソプラノが一点ト音で開始、同小節2拍からテノールが同度で、同小節3拍からアルトが下方4度で、そして、同小節4拍からバスがアルトと同度で、カノン形式を構成している。

そして、第71小節3拍からアルトのモチーフ1を接続詞として、第72小節からカノン形式を反復している。しかし、2回目は、モチーフ k'^{+} を変化させながら、同小節1拍より今度はテノールが先行して二点ホ音から開始し、同小節2拍からソプラノが同度で、次にバスとアルトが同小節3拍・4拍で下方5度でのカノンとなっている。即ち、「ストレッタを伴った同度ないし下方5度のカノン」の形式を構成して後部を終わっている。

尚、第2部分では転調楽節が多く設けられているため、[表7]の区割りに従い、第51小節～第63小節を6回分で区切り、次の枠の表で改めて、第64小節～第73小節を11回分として番号を付すこととする。

先ず、第51小節～第63小節の6回分について検証する。

第1回目は、第54小節4拍の二長調六度上の和音をイ長調二度上の和音と見て、属七の五六の和音を経て第55小節2拍でその主和音に解決している。第2回目は、第58小節3拍のイ長調二度上の四六の和音を嬰へ短調四度上の四六の和音と見て、同小節4拍で一点イ音にシャープを付して嬰へ長調とし、その主和音に解決している。

第3回目は、第61小節1拍の嬰へ長調主和音をロ長調属和音と見て、同小節2拍の属七の和音を経て、同小節3拍でその主和音に解決している。第4回目は、第61小節3拍のロ長調主和音をホ長調属和音と見て、第62小節1拍でその主和音の六の和音を経て同小節2拍で解決している。第5回目は、第62小節2拍のホ長調主和音をイ長調属和音と見て、同小節2拍裏の属七の和音を経て同小節3拍でその主和音に解決している。第6回目は、第62小節3拍のイ長調の主和音を二長調属和音と見て、同小節4拍裏の属七の和音を経て、次の表に跨り、第63小節2拍でその主和音に解決している。

ここに見る第60小節3拍より第63小節3拍までの和声進行は、嬰へ長調 → ロ長調 → ホ長調 → イ長調 → 二長調 へと移行し、D-連鎖の手法を用いている。

次に、第64小節～第73小節の11回分について検証する。

第1回目は、第65小節1拍のニ長調主和音の六の和音をロ短調三度上の六の和音と見て、同小節2拍でその主和音に解決している。第2回目は、第65小節2拍のロ短調主和音をホ短調属和音と見て、第66小節1拍でその主和音に解決している。第3回目は、第66小節1拍のホ短調主和音をイ短調属和音と見て、同小節2拍でその主和音に解決している。第4回目は、第66小節2拍のイ短調主和音を二点ハ音にシャープを付したニ長調属和音と見て、第67小節1拍でその主和音の七の和音に解決している。第5回目は、第67小節1拍のニ長調主和音の七の和音をト長調属七の和音と見て、第68小節1拍でその主和音の六の和音を経て同小節2拍でト長調主和音に解決している。そして、第6回目は、第68小節2拍のト長調主和音をニ長調下屬和音と見て、第69小節1拍でその主和音に解決している。

この箇所、即ち、第65小節より第68小節までの和声進行に於いても、ロ短調 → ホ短調 → イ短調 → ニ短調 → ト長調 へと移行し、D-連鎖の手法を用いている。

第7回目は、第71小節4拍のニ長調二度上の五六の和音（根音省略と推定）をイ長調属和音の五六の和音と見て、第72小節1拍でその主和音に解決している。第8回目は、第73小節1拍のイ長調六度上の和音をロ短調属和音と見て、同小節2拍でその主和音に解決している。第9回目は、第73小節2拍のロ短調主和音をホ短調属和音と見て、第74小節1拍でその主和音に解決している。第10回目は、第74小節1拍のホ短調主和音をイ長調属和音と見て、同小節2拍でその主和音に解決している。第11回目は、第74小節2拍のイ長調主和音をニ長調属和音と見て、次の第3区分の第75小節1拍でその主和音に解決している。そして、最後の第88小節まで基調で通している。

第3区分（第75小節～第88小節）は、第1部分（第75小節～第80小節）と、第2部分（第80小節2拍～第88小節）に分かれている。

第1部分（第75小節～第80小節）は、第46小節から休んでいた第1、2トランペットとティンパニーを参加させ、総奏の態勢で纏めの作業に向かっている。

所で、第3展開の第1区分と第2区分を俯瞰すると、構成手法は概略次のようになっている。

第1区分、第1部分は、バスからソプラノまで主題と応答の繰り返し。

第2部分の10小節間奏は、第1ヴァイオリンの主題と第2ヴァイオリンの応答。

第2区分、第1部分

前部は、バスに主題を置く和声進行。

中間部の2小節小間奏は、第1ヴァイオリンの主題と第2ヴァイオリンの応答の後、属音調のバスに主題を置く和声進行の再現模倣。

後部は、二長調属音開始の「ストレッタを伴った同度ないし下方4度のカノン」グループと、続く二長調主音開始の「ストレッタを伴った同度ないし下方4度のカノン」グループの模倣。

第2部分

前部は、モチーフkの同度模倣とモチーフfの転調加変模倣。

中間部は、モチーフfを主体とした、2回に亘るD-連鎖を用いた和声進行。

後部は、二長調下属音開始の「ストレッタを伴った同度ないし下方4度のカノン」グループと、続くイ長調属音開始の「ストレッタを伴った同度ないし下方5度のカノン」グループの模倣形式。

第3区分に至り、第1部分では、先ず、第75小節冒頭より第1トランペットと第1ヴァイオリンを伴ったソプラノにモチーフkを先導させている。そして、第75小節3拍からのアルトのモチーフmと、第76小節のバスの反進行型のモチーフf*⁺と、それに応答する同小節4拍からテノールのモチーフfの四つのモチーフをセットにして続けている。更に、第78小節2拍からソプラノにモチーフc'を付加し、第1部分の6小節間で五つのモチーフを揃え、次なる第2部分への準備としている。

第2部分（第80小節2拍～第88小節）は、モチーフkを第80小節2拍からソプラノ、同小節3拍からバスのモチーフmを伴ったアルト、続いて第81小節2拍からテノールへと、ストレッタで同度のカノン形式をセットにしている。又、バスは第80小節2拍からモチーフmで上三声を支えている。そして、ソプラノは第81小節2拍から反進行のモチーフf*を挿入し、次なる頂点に向けて段階的に進めている。

ここでシンコペーションの効果的な手法に注目したい。即ち、第1部分に於いては、第76小節4拍と第77小節4拍のテノール、第78小節4拍のアルト、そして、第79小節2拍のソプラノに於いてもすべてが第2部分の第80小節2拍のソプラノに向かって、しかも、シンコペーションのリズムで進めているのである。

第2部分に於いては、これまでのシンコペーションを集約して、前述の第80小節2拍のソプラノからアルトを経て、第81小節2拍からのテノールに至る波状的なシンコペーションのリズムを継承して、第82小節より第84小節の3小節間に用意された頂点に到達している。そして、このクライマックスの部分に来て、ソプラノによるモチーフkを最後の主題として再登場させている。第83小節2拍からは、既述の第80小節2拍のソプラノからアルトを経てテノールまで、モチーフfを3回繰り返した後に、すべてを総括をするかのようにソプラノに再度モチーフfを置いている。しかも、第82小節2拍からのアルトと、第83小節2拍からのテノールとバスによるモチーフc''とも相俟って、極めつけの強力なシンコペーションのリズムとなっているのである。

前もって第3展開の第1区分と第2区分の構成手法を概略既述しておいたが、バロック時代の様々な手法を駆使したヘンデルが最終段階の第3区分に於いて、大曲メサイアをより堅固な構築で終結すべく、土台固めに用いた手法がシンメトリックな様式である〔表11〕。

〔表11〕

小 節 数	75.	76.	77.	78.	79.	80.	81.	82.	83.	84.
第3区分	i					ii				
<i>Soprano</i>	M:k			M:c'			M:f	M:f*	M:k	M:f
<i>Alto</i>		M:m					M:f		M:c'+	
<i>Tenore</i>			M:f					M:f		M:c''
<i>Basso</i>			M:f*+				M:m			M:c''

注. Mは、モチーフの意。

終結部は、第85小節に全休符を置き、無の緊張感を持った後、最後のアダージオを簡潔なカデンツで完結している。

以上で、「メサイアの解釈と演奏－テキストに基づいてオーケストラも共に歌う演奏の模索」と題しての、四国学院大学『論集』第93号（1997年3月）より継続執筆してきた研究ノートを脱稿。

終わりに、四国学院大学文化学会会長池内功先生始め、出版主事山崎和明先生、並びに文化学会委員会の歴代関係教職員の皆様に限りない感謝の気持ちを申し上げます。

2009年 10月 22日 筆者