

Mozart-Arman Requiem: Carus 序文

既に世に出ているモーツァルトの『レクイエム』各版と同様に、この版もヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトの作曲断片に加えて、ヨーゼフ・レオポルト・アイブラー（1765-1846）及びフランツ・クサヴァー・ジュスマイヤー（1766-1803）による追加部の自筆譜を出発点としている。この版がこれまでのいくつかの版と異なる点は、モーツァルトの管弦楽編曲者としてのジュスマイヤーと、作曲家としてのジュスマイヤーとを区別していることだ。彼が『レクイエム』の付曲を完成させることになったオリジナルの作曲を保ちつつ、モーツァルトが完成できなかった各部のオーケストレーションはジュスマイヤーによるものから今回新規に置き換えられている。

1838 年以来、モーツァルトの『レクイエム』の自筆譜と、ジュスマイヤーが完成させた楽譜は、現在までウィーンのオーストリア国立図書館に保存されている。そこでは、それらが同じ蔵書マークのふたつの写本として置かれており、1791 年 12 月 5 日に作曲家が死去した際、未完成のまま残された「死者のためのミサ曲」*Missa pro defunctis* の偉大な作曲の形を示すこれらふたつの間に横たわる音楽的、個人的、歴史的な結びつきを象徴している。モーツァルトの楽譜には、*Introitus* と *Kyrie*、最後のスタンザを除くその続き、そして *Offertorium* の楽譜が収められている。このうち、完全な形で残されたのは *Introitus* のみで、残りの部分は、作曲の第一段階として曲の本質的な要素を書き出す時のモーツァルトのいつもの手順どおり、骨組みの形で存在していた。合唱と独唱の声乐パートは、（部分的に数字が入った）低音部と他の楽器の指示とともに、すべての音符が記譜されていた。オーケストラの五線は空白のままであった。モーツァルトは、後に総譜の作業に戻った際に、それらを埋めるつもりだった。

モーツァルトは、『レクイエム』の完成を妨げた彼の病に抗して最後まで作業していた。彼の死後、妻のコンスタンツェは断片的な楽譜を短期間で完成してくれる作曲家を探した。フランツ・クサヴァー・ジュスマイヤーは、「多くの巨匠」に対して接触がなされたと明言している¹。この時、「来る四旬節中」の完成を請け負ったのは、モーツァルトの仕事仲間、友人、そして時には生徒でもあった当時 26 歳のヨーゼフ・アイブラーだった²。お鉢が巡ってきたアイブラーは途中で作業を辞めてしまう。その理由が何であれ、コンスタンツェはアイブラーが追加分をモーツァルトの自筆譜に直接書き込んで、筆跡の違いが残るのを許容するということとはあり得ない。彼女は完成した『レクイエム』をモーツァルト自身の作曲であると押し通して、委託金の残りを受け取ることに躍起だった。アイブラーが作業を辞めた場所そのものが、ことの成り行きを物語っているのではないだろうか。アイブラ

¹ Franz Xaver Süßmayr の手紙。『レクイエム』とその起源に関して、出版社 Breitkopf & Härtel 宛、1800 年 2 月 8 日付け。Christoph Wolff, *Mozarts Requiem Geschichte -Musik - Dokumente. Partitür des Fragments*, Kassel, 1991, p. 145

² Joseph Leopold Eybler, *Declaration of commitment* (“Verpflichtungs-erklärung”), 21st December 1791, Christoph Wolff, *Mozarts Requiem* (脚注 1 と同じ), pp. 120f.

一は、モーツァルトが残した未完成楽章の器楽伴奏を追加していく一方で、8 小節で途切れていたこの *Lacrimosa* の楽章の続きを彼自身が試みた証拠が、ソプラノ声部に孤立するふたつの小節だ。

コンスタンツェは再び作曲家探しをしなければならなくなり、ジュスマイヤーに持ちかけると、彼は依頼を受諾した。アイブラーとジュスマイヤーが行った作業は 2 種類で、ひとつは『レクイエム』で未着手の器楽パートを埋めること、ふたつ目は作品完成のための新たな作曲提供だ。前者については、モーツァルトが声楽声部と低音部を作曲し終えているすべての部分に伴奏を追加して仕上げるが必要で、*Dies irae*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare*, *Confutatis*, *Lacrimosa* (1-8 小節)、*Domine Jesu* と *Hostias* がある。これらのセクションには新たな総譜がジュスマイヤーによって書かれる必要があるのは、書き手が異なる提出楽譜をモーツァルト自身のものと言い張れないからだ (*Kyrie* も既に不明の書き手によって伴奏が付けられていたのは、恐らく 1791 年 12 月 10 日のモーツァルトの葬儀で歌う音楽の準備のためだ)。

そんなわけで、ジュスマイヤーは *Dies irae* から *Hostias* までの素材をすべて写譜し (モーツァルトの自筆譜もしくは今は消失しているその写譜からの作業)、それらの楽章を自らの器楽伴奏で (*Lacrimosa* については、自らの作曲で) 完成させ、それをモーツァルトの死後に仕上げられた *Introitus* と *Kyrie* の自筆譜に添えた。彼は *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* には新たな付曲を加え、締めめの *Requiem* には新たな歌詞を *Introitus* と *Kyrie* の音楽に合わせ込んだ *Communio* で最終楽章とした。確かにジュスマイヤーは、「全体的に細心の注意を払って、モーツァルトの筆致をなぞっていた」³が、それはコンスタンツェの指示だったかもしれないというのは大いにあり得ることだ。完成自筆譜の冒頭には、『レクイエム』をすべて夫の作曲として売りたいコンスタンツェの思惑から、「di me W. A. Mozart mppr. 1792 [manu propria=彼自身の手による] と偽りの書き込みがある」⁴。

コンスタンツェの欺瞞は計算づくで、後年も継続され、彼女がモーツァルトによるオーケストレーションの完成作業をあまり重要視しないという過ちから、細部を除けば『レクイエム』はモーツァルトが完成して残したものだと、長期間にわたって自分に思い込ませていたとしても、『レクイエム』作曲に関わる彼女の言及は苛立つほど信頼性に欠け、自己矛盾を呈するものとなった。ジュスマイヤーが楽譜を完成させてから 35 年経て、彼女は「私がその完成にアイブラーを指名したのは、[...]モーツァルトがアイブラーを高く買っていたし、主要部分はすべて書き終えられているのだから、誰でもそれはやれると私は思ったのです」⁵と書いている。モーツァルトの友人で、地位のある聡明な人物でもあるアッペ・

³ Simon Andrews, *Mozart's Requiem: From eighteenth century forgery to modern hybrid*, 1996/2022, Chapter 5: "Requiem Aeternam," p. 58; available on-line at: <https://www.simonandrews.com/mozarts-requiem-from-18th-century-forgery-to-modern-hybrid> (accessed 5th December 2023).

⁴ 1792 年の日付けについては、クリストフ・ヴォルフの *Requiem* (脚注 1) pp. 25f を参照。

⁵ Constanze Nissen (Mozart), 1827 年 5 月 31 日付け、シュタドラー宛の手紙。Christoph Wolff, *Mozarts Requiem* (脚注 1) p. 169.

マクシミリアン・シュタドラーは、この作品の真正性に関する早い時期のやり取りの中で、コンスタンツェと共謀する考えがあった。1826年に彼は「大半の作曲家が筆記者に委ねるようなこと以上には、ジュスマイヤーがやることはあまりなかった」⁶と記憶を述べている。この発言を額面通り受け取ってもらえることを明らかに彼が期待していたことは、オーケストレーションと作曲とはふたつの異なる機能であるということ、我々に尚更のように思い起こさせる。

モーツァルトの自筆譜には *Sanctus*、*Benedictus*、*Agnus Dei* も、*Communio* も、一切含まれていない。従ってここも、*Lacrimosa* の途切れた部分と同様に、ジュスマイヤーは彼自身の作曲が必要とされただろう。シュタドラーはこれを明確化することに苦慮しており、モーツァルト自身の作曲の範囲を力説する。「ジュスマイヤーの作業が始まったのは、実は *Lacrimosa* からだが、そこでもモーツァルトはヴァイオリン・パートの音符付けを彼自身でしている。judicantus homo reus に続くところからのみ、ジュスマイヤーがその終わりまで実行したのだ。」⁷

ジュスマイヤーは死亡する3年前に、作品の最初の出版に際して（この版ではジュスマイヤーという名前の言及はないが）、『レクイエム』への彼自身の貢献について、詳細な説明を出版社のブライトコプフ&ヘルテルに宛てて送っている。「[...]大部分が私自身の作曲となっている作品を、黙って彼のものであるとするには、私にはこの偉大な人物の教えにあまりにも多くの恩があります。私は敢えて今日の大半の作曲家には到達できないとさえ言いたいくらい、モーツァルトの作曲は独創的なので、贋物は皆、孔雀の羽根で身を飾り立てた、あの諺に出て来る鳥にも劣ることになるでしょう。」⁸ 彼は自分が『レクイエム』の完成委託を打診されたのは、他にも理由はあるだろうが、モーツァルトが「付曲」を終えた「楽章」と一緒に演奏したり、歌ったりしていたし、オーケストレーションの「手法と基本方針」についてモーツァルトから彼に指示があったことが知られていたからだと考えていた。⁹（興味深いことに、オーケストラがない部分の本質的な作者がモーツァルトであることも、ジュスマイヤーには疑問の余地もないことだ。そうした楽章のひとつ *Introitus* は、1791年12月に完全に作業が終わっていたのかもしれないが、一緒に歌った部分はすべて - それらほとんどが歌唱声部と低音部だけだったはずなのに - 「既に曲付け済み」だったとジュスマイヤーは考えていた。）

彼の『レクイエム』の作業について、彼は次のように詳説している。「『レクイエム』の *Kyrie*、*Dies irae*、*Domine Jesu Christe* の場合、モーツァルトは声楽の4パートと数字付きの低音部を完成させていました。しかし楽器伴奏については、あちこちのモチーフを示しただけでした。*Dies irae* では、彼が書いた最後の節は *qua resurget ex favilla* [正しくは

⁶ Maximilian Stadler, *Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiems*, 1826, Christoph Wolff, *Mazarts Requiem* (脚注 1) p. 150

⁷ 前述

⁸ Süßmayr, 出版社 Breitkopf & Härtel 宛の手紙 (脚注 1 参照)。

⁹ 前述

judicandus home reus]でしたが、ここでの彼の処理は前の部分と同じでした。その節から先、Judicandus homo reus等〔正しくは、「その節より後」〕のDies irae最終部はすべて私自身のものでした。Sanctus、Benedictus、Agnus Deiは全部私の作曲です。但し私はcum sanctis等の節で作品の統一感をさらに強めるためにKyrieのフーガを繰り返すことにしました。〕¹⁰『レクイエム』の完成におけるジュスマイヤーの二重の役割を明確にする彼の努力と同じくらい、不当に「諺に出て来る鳥」と見なされることを避けたいという願望も（自分自身が作った音楽に対して一番気になるのはずなので）大きなものだったし、それはモーツァルトの天才を前にした彼自身の謙虚さでもあったのだ。

『レクイエム』の出版に伴い、この作品の真偽に関する疑問や、その作曲をめぐる誤った事柄の流布が益々増えていった。『レクイエム』へのジュスマイヤーの二重の貢献の、正確な内容と範囲を明らかにしようとした初期の試みは、信頼できる直接の証拠がほとんどなかったために妨げられた。しかし現在では、ジュスマイヤーとアイブラーによる『レクイエム』への加筆のあらゆる側面を近代的な方法によって研究し、彼らの作業を再評価することで、過去50年以上の間に数多くの新しい版や完成版が出版されるに至っている（例えば、ジュスマイヤー完成版のフランツ・バイヤーによる改訂版の初版は1971年に始められている）。

またジュスマイヤーの作曲上の弱点を挙げて、彼のオーケストレーションと作曲の両方に改訂を加えた多くの新版がある。これらの改訂は、小さな「修正」から全面的な削除や新曲への差し替えに至るまで様々だが、いずれもジュスマイヤーの技術的な欠点や誤った判断と認識される箇所、さらには彼の作曲スタイルのモーツァルトとの違いに対処することを意図している。ジュスマイヤー版の『レクイエム』全体に大きな変更が施されることもしばしばで、彼の音楽素材の扱い方やオーケストラの用法の欠点を指摘することで、彼自身の作曲家としての信頼性をすべて否定することが正当化されるかのようだ。

ジュスマイヤーは、ある程度モーツァルトのスケッチを基にして、作曲家としての作業をしたはずだとも、広く考えられている¹¹。2点のスケッチが残されていることが確認されている。Rex tremendaeの7-10小節の暫定的スケッチと声楽部への「アーメン」の言葉での二短調のフーガ展開だ。（後者の素材は、この版でLacrimosaに続くAmenフーガを新たに作曲する基となっている。）今は逸失している第3の未確認スケッチは、上記2点の同一用紙上にへ長調で書かれ、その低音部は偶然なのかRecordare（へ長調）の7-9小節とやや似たところがある。そうした他のスケッチ素材の存在は、Sanctus、Benedictus、Agnus Deiでの音楽素材分析や、コンスタンツェその他が伝えた立証されていない報告から推量されている。シュタドラーによれば、コンスタンツェは「モーツァルトの死後、彼のライティングデスクの上に音楽が書かれた紙片がいくつか見られ、ジュスマイヤーさんに渡しました」と彼に言った。さらに「何が書かれていたかも、ジュスマイヤーがそれら

¹⁰ 前述

¹¹ Cf. Wolfgang Plath, "Über Skizzen zu Mozarts 'Requiem'" (Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962 に掲載)、pp. 184-187

をどう使ったかも、彼女には分からなかった」と彼は付け加えている¹²。コンスタンツェが翌年シュタドラーに書き送った言葉だけ見ても、脚色の匂いがある。「ジュスマイヤーが何かモーツァルトの書いた断片を見つけていたとの前提に立てば、それこそ『レクイエム』は全部モーツァルトの作曲でしょう。¹³」

この共同操作的な言い回しと対極にあるのが、ジュスマイヤーによるブライトコプフ&ヘルテル宛の1800年以降の書簡だ。そこで彼は、*Sanctus*、*Benedictus*、*Agnus Dei*は全部彼自身の作曲だと明言している。もし彼がモーツァルトの素材を大々的に用いていたのであれば、それに言及しないというのは、少なくとも意図的には、こうした細心の配慮をする書面の場合、考え難い。(彼が何か他からの素材を表面的に使用したかもしれないということについては、短期間で作品を完成させなければならず、モーツァルトの音楽様式も筆跡も模倣するよう課せられていたことを考えれば、あり得ることだ。)

一次資料がないことで、結論は様々だ。クリストフ・ヴォルフにとっては、「いずれにしても、ジュスマイヤーは膨大な真にモーツァルト的語彙の元で前進するに十分なものを「断片」の中に見出したかのように見える。ここで確かに感じるのは、究極的には、*Sanctus*で始まる完結部の紛れもない強靱さだ。¹⁴」一方、リチャード・モーンダーにとっては、「[・・・] *Benedictus* 全体を通して、また同じように *Lacrimosa* の完成も、*Sactus* や「*Osanna*」も、モーツァルトになら必ず感じるような奇跡がまるで見られず、技術の無能さがこまで救いがたく露呈しており、こうしたお粗末な音楽がモーツァルトの手になるものだと自分を納得させようとする人の気が知れない。¹⁵」

ジュスマイヤーのオーケストレーションと彼の作曲とを判別する上で、今回のこの版は後半部 (*Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*, *Communio*) は彼の意図したものになっている。歴史的キャンヴァスとなった「ジュスマイヤー版」のこの部分の造りに対して、表層的にも規模的にも、構造的な「改良」は何ら加えられていない。(彼の完成作は、「モーツァルトのレクイエム」として受け入れられるものが表現されており、そこにモーツァルトの痕跡が含まれているかもしれないという - それがわずかでも - 可能性があることから、多くの人には一種の真実となっている。¹⁶) ついでに言えば、他のジュスマイヤー作品の重要な版では、こうした「改良」は許容できない、僭越な介入と見なされるのは間違いないだろう。

編曲家としてのジュスマイヤーは、モーツァルトの手法を直接目にできる認識が当然あった。もちろん彼に、モーツァルトがこの課題にどのように取り組もうとしていたかを仮定したり、この「偉人」の完璧な技術と比類ない発明に迫るなら何でも手にしてそれを実行したりすることまで、期待を集めることは出来なかった。「彼のオーケストレーションが専

¹² Stadler, *Vertheidigung* (脚注6と同じ、p. 152)

¹³ マクシミリアン・シュタドラー宛てコンスタンツェの手紙 (脚注5と同じ) p. 169

¹⁴ Christoph Wolff, *Mozarts Requiem* (脚注1と同じ)、p. 169

¹⁵ Richard Maunder, *Mozart's Requiem. On Preparing a New Edition*, Oxford, 1988, p. 57.

¹⁶ Michael Ostrzyga, *Fakt und Fiktion- Mozarts Requiem. Eine Einführung*, Kassel et al., 2022, p. 9.

ら不器用で、ぎこちなく、技術的に不完全という特徴が、二次文献の中ではもはや金言的な扱いになっている¹⁷⁾というキープの指摘は、意図的に論争目的なものに思われるが、モーツァルト自身の作品例に照らしてみれば、(彼が巨大なプレッシャーの下で作業していたことを割り引いたとしても) ジュスマイヤーのオーケストレーションも彼の音楽的「文法」も適切ではないとの一般認識がある。モーツァルト自筆の断片 (*Kyrie, Dies irae, Rex tremendae, Recordare* 及び *Lacrimosa*) については、この版ではジュスマイヤー版からオーケストレーションを全面的に刷新した。

多くの点で、モーツァルトの手稿の『レクイエム』は未完成なものと言うよりも、部分的に楽譜化された完成作品だ。必須の声乐パートと低音部を書き出す過程で、モーツァルトは(他の場合の作業方法と同様に) その後に取り組むことになるオーケストラ伴奏のための準備をしっかり念頭に置いていた。その証拠は、自筆譜の中では見れば分かるもの(書き込まれた楽器名、ページのレイアウト、何も書かれていない五線紙上に用意された休符や断片的な音形などの形で段取りされた総譜)と、間接的なものと - その端的なものとしては、モーツァルトの現存する声乐や器楽の旋律線がオーケストレーションの目には見えないディテールの存在を示している場合だが - その両方がある。そのディテールは自ら姿を現すことはないが、それが既に書かれた音楽に及ぼす影響から存在が察知されるのだ。その実態が何なのかは我々には分からないが、時にはその性質を推測することができる。

総じて言えば、もちろん、モーツァルトの意図したオーケストラ伴奏は謎のままだ。それでも、それが備えているであろう特性のいくつかは分かっている。モーツァルトが作曲した過去の作品(特に教会音楽や晩年の作品)は、彼の管弦楽技法の「方法と原則」に関する情報源として、どうしても欠かせない。『レクイエム』の音楽語法が彼の初期の作品で類似するものがほとんど見つからないとしてもだ。

これら原則の分析は、オーケストラの色彩とバランス、声部と器楽の関係性、歌詞とオーケストラ表現の共生、そしてモーツァルトの音部進行の美しさと論理性や、和声と対位法の規則の厳格な適用等に関する事で、『レクイエム』の新たな完成に助けとなる情報やインスピレーションをもたらすだろう。これは原則のようなものだが、モーツァルトの管弦楽曲で不要なものは全くというか、ほとんど含まれていない。ひとつひとつの音の機能が全体にとって重要で不可欠となる。今回の完成は、こうした技術的要件だけでなく、モーツァルトの遺作を演奏可能なものにしようとするあらゆる試みが犯す誤りも意識した上で作られている。

各楽章についての注記 省略

¹⁷⁾ Simon P. Keefe, "Die Ochsen am Berge": Franz Xaver Süssmayr and the Orchestration of Mozart's Requiem, K. 626," in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 61, No.1 (Spring 2008), p. 5.