

事実と虚構 – モーツァルトのレクイエム

序章

レクイエム・ヴァージョンの歴史 – その経緯と認知

モーツァルトの生涯が終わった時、死と関わるひとつの作曲が目を惹くこととなる。その創作者の死によって中断した作曲だ。その音楽のアフター・ライフは、それ自体がある意味、継続的に生まれ来る過程に居続けている。60 年前、フリードリヒ・ブルームは『平安なき鎮魂歌』と題された 1961 年のエッセイの中で、問題全体を「今の方が一層問題を深くしている」¹と表現した。『レクイエム』についての文献に立ち向かう学者たちは、その位置付けに何度も繰り返し立ち帰ることになる。ウルリッヒ・コンラッド (p. 65) は 1994 年に「歴史の瓦礫層」について話し、サイモン・P・キーフはレクイエム論争を映画『ゴッドファーザー』²と比較して、流行文化の重要性を議論に加えた。

レクイエム現象³の本質は、完成を目指す努力と作品の編曲だが、ブルームの時代にはそれはすでに「何度となく」提起されていたことだし、様々な出来事の中から取り立てて挙げれば、モーツァルトからの感動的手紙という偽物、リムスキーコルサコフの歌劇『モーツァルトとサリエリ』(1898 年)、アカデミー賞 8 部門受賞のハリウッド映画『アマデウス』(ミロス・フォアマン監督、1984 年) などがある。しばしば誤って引用されるジョン・フォード監督の映画『リバティー・ヴァランスを撃った男』(1962 年) の中のセリフ「真実が伝説になったら、伝説を印刷せよ」は、意識的かどうかに関わらず、『レクイエム』の物語にとって議論の方向付けを示してくれる。我々が僅かに知っていることの範囲に留まっていたのでは、言えることはほとんど何もなくなってしまう⁴。

*英語以外のすべての引用資料は、編集者が英訳している。

1 広く引用されたこのタイトルはキャッチフレーズ化しており、1991 と 1994 年にそれぞれ、トーマス・バウマンが言葉の演劇で、ウルリッヒ・コンラッドが文学翻訳で、彼らの記事のタイトルを決める際にそれを借用している。

2 「モーツァルトのレクイエムに関する議論は、表面的にはフランシス・フォード・コッポラの映画『ゴッドファーザー』に似ていることが多い – 山盛りのマッチョ主義、自己陶醉、人目も憚らぬ(学問的) 絞殺の企み、そして問題が「ビジネス」よりも「個人的な」配慮により動機付けされていることを示唆している。しかし、『ゴッドファーザー』では、その忌まわしい文脈の先にもっと意識の高い概念や理想という思いへの壮大な前進があるのに対し、レクイエム議論にそれはない。」(Levin et al., “*Journal of the American Musicological Society* 61:3 (2008)”, p. 602 中のサイモン・キーフの言葉)

3 21 世紀に入っの演奏と披露の歴史については、世界 125 以上の合唱団が参加したデジタル・ネットワークでの 9.11 犠牲者追悼を含め、Keefe 2012 を参照。

4 1990 年までの研究成果、及びここで引用した大半の資料と文献は Wolff 1991 に収録されてる。それ以降の改訂、及び新発見の懸案資料や発信は、Leisinger 2012 や the Critical Report of the Requiem Partial Volumes of the NMA, Berke and Wolff (with Litschauer) 2007 など。

一般に流布している伝説に反して、『レクイエム』の断片は、当時の目撃者⁵や未亡人の怪しい主張による回顧声明での印象操作はあったものの、あらゆる状況を見る限り、モーツァルトの早逝を予期して書き留められてはいなかったようだ。「死の床にあるモーツァルトがレクイエムの総譜を手に行っている姿を絵にすべきだ」というゲオルク・ニコラウス・ニッセンの願望（1828年、p. 564）を実現した画家たちが続出し、それら19世紀の印象的な絵画が想像力をかき立てる。

2世紀前の一握りの行間を読むことで『レクイエム』の起源について我々に推測できることはほとんどないと、ウルリッヒ・コンラッドは明言している（1994年、p. 66）：「最後の作品についてモーツァルトの本物の発言は何ひとつない。我々が知っているすべての発言はすべて二次的あるいは三次的なものばかりで、1798年から1826[1827]年の間に（つまり、出来事の7年から35年後に）記録されたものだ。『レクイエム』の起源に関するすべての最重要情報は、コンスタンツェ・モーツァルトに帰するのだが、様々に異なる気質と才能の物書きやジャーナリズムに広められたものだ。結果的に、『レクイエム』を受け入れていく歴史の初期段階から出ていた矛盾して一致しない図式は、ふたつのソースに由来している：未亡人による出来事の歴史的に誤った提示と、物語そのものが獲得していた勢いだ。」

5 例えば、『魔笛』の初演でタミーノ役を務め、モーツァルト家と親しいベネディクト・シャックの匿名死亡記事(AmZ 1827年7月25日付け、コラム521)では、モーツァルト生涯最後の日にリハーサルが（以前にも良くあったように）シャックがソプラノ、モーツァルトがアルト、義弟のフランツ・ホファーがテノール、フランツ・クサヴァー・ゲルルがバスで行われたが、ラクリモーザの1小節目で、モーツァルトが「激しく泣き」始め、楽譜を投げ出したと報告している。

*

コンスタンツェ・モーツァルトは、膨大な借金という重荷を夫から相続した。債権者のひとは、モーツァルトとはフリーメイソン仲間のヨハン・ミヒャエル・プーフベルクだった。モーツァルト晩年の20通以上の手紙で、彼はプーフベルクに借金の依頼をしている。プーフベルクの住所が重要で、1787年から1789年にかけて、モーツァルトは宛先を「ヴァルゼッグ屋敷」（もしくは「ヴァルセック」 BriefeGA IV, pp. 54, 82, 88）としている。プーフベルクの住まいに隣接するのが、ヴァルゼッグ公爵フランツのウィーンでの屋敷で、『レクイエム』を委嘱したのがこの公爵で、従ってモーツァルトとは既知の間柄だったのかも知れない。ヴァルター・ブラウナイスは、プーフベルク自身がレクイエム作曲の候補としてモーツァルトの名前を提案したのかも知れないと推測している。

当時、校長兼合唱監督だったアントン・ヘルツォーグ(Eibl 1978年、pp. 101-107; Wolff 1991年、pp. 130-137; さらに Brauneis 1991/92年、pp. 33 参照)の報告は、『レクイエム』誕生におけるヴァルゼッグ伯爵の役割について最も重要な目撃証言だ。それによれば、「事務弁護士で代理人のヨハン・ゾールチャン博士」が墓碑について著名彫刻家と、さらにレクイエムについてモーツァルトとの契約に取り組んでいたようだ。1791年7月半ばにあったと思われるその委託をモーツァルトに伝えたのが誰であれ、またモーツァルトが

彼と知り合いだったとしても、なかったとしても、この物語に「灰色の伝言者」として登場するのが彼だ。名の通った作曲家が作品を自分のものと言い出す前に、秘密裏に委託するのがヴァルゼッグ伯爵の習慣だった。この厚かましい振る舞いは、少なくとも当時の演奏家の間では公然の秘密で、モーツァルトの件では、伯爵がレクイエムに関心があったのは、わずか 21 歳で突然亡くなった彼の妻を偲ぶためだった。モーツァルトの死後、コンスタンツェは契約通り作品を伯爵邸に届けるために、また 1800 年には作品をまとめて印刷に回すために、知略を巡らす必要があった。窮地の中で、彼女はモーツァルト＝ジュスマイヤー版を、可能な限りそれがモーツァルトだけの作曲作業によるものと主張して、都合 4 回売っている。その後の彼女は、作品の完成に関わった他のすべての人と同様に、真実とでっち上げとの間で厳しい行程の舵取りを余儀なくされた。『レクイエム』完成のために誰が何をしたのかという疑問が出て来た際には、彼女の私的や手紙には内密にコソコソとした振る舞いの兆候が見られることが多かった。初版はブライトコプフ&ヘルテルから、ジュスマイヤーの貢献を充分認識しながら、モーツァルトのペンによる作品として出版され、それが作品を市場に乗せる礎石となった。だが伝説は出版前から欧州全土に広がって行き、その伝説が語り伝える共同作曲家がモーツァルトの陰に立ち続けることになる。

*

初版にはモーツァルトの名前だけが書かれていたとしても、完成を目論んだモーツァルト未亡人に指名されながらタオルを投げ込まれたヨーゼフ・アイブラーの後で、黒幕として最後の筆を執ったのはフランツ・クサヴァー・ジュスマイヤーだった。不完全に終わったアイブラーのスケッチは残されている。さらに他の作曲家が作業に参加した可能性はあるが、早い時点で記録は逸失している。ジュスマイヤーが出版社ブライトコプフ&ヘルテルに宛てた 1800 年の手紙（➡p. 151）には、自分にお鉢が回ってくる前に『レクイエム』を完成させる作業は数名の先生のところに行ったと言っている。いずれにせよアイブラーが取りかかったのは、*Lacrimosa* 8 小節までの *Sequentia* のオーケストレーションで、モーツァルトは重要部分のスケッチは終えていた。言い換えれば、モーツァルトが音符として残していたのはヴォーカルと通奏低音で、後は他の部分での散発的な導入指示だ。最も長い *Offertorium* も似たような状態で、その後の楽章は全く手が付いていなかった。

Sequentia の前、冒頭楽章 *Introitus* は、すべての点でモーツァルトが完成させている。モーツァルトは *Kyrie* のヴォーカル声部と低音部も書き終えていて、それはこの種のフーガの最重要部だ。現存する *Kyrie* の手稿は別のひとりもしくはふたりの手が加わって作業している。トランペットとティンパニを除く *Kyrie* の器楽パート（それに低音部はすでにモーツァルトが完了）はこれまで誤ってヤーコプ・フライシュテットラーによるものとされていたが⁶、これまでその特定はできていない。トランペットとティンパニのパートは一般的にはジュスマイヤーの作業の一部と見られるが、異論を唱える最近の研究者もいて、現代の技術革新を駆使した更なる楽譜の分析が望まれる。

保存されたアイブラーの追補では、モーツァルトが残した指示に従って大きな前進を果たしたことが見られるが、ソプラノ・パートの旋律の続き（➡ファクシミリ 3）についてはそうした指示がなく、彼には心許ない 2 小節を楽譜にする以上のことはできなかった。ジュスマイヤーは時間に迫られながら、再び振り出しから作業を開始した⁷。彼の編曲は明

快だ。上述の 2 小節で、彼は全く違ったものを書いている。

マクシミリアン・シュタドラーの手になる *Offertorium* の手稿（⇒ファクシミリ 5）が残されており、若干の細部を除けばすべてがジュスマイヤー版と一致する。初期の学者たちはそれがジュスマイヤー版のひな型だと見なし、シュタドラーはジュスマイヤーよりも前に総譜の準備に手を貸していたと想定した。反対例として、ヴォルフ（1991 年、pp. 30）は、シュタドラーが『レクイエム』完成についてのある種のプロデューサーということでコンスタンツェとの間で関与があったのではないかとしている。確かに、シュタドラーは未亡人を助けて、モーツァルトが残した山 *Nachlass* の評価と整理をし、彼自身がミサ曲のいくつかの楽章などモーツァルトの草稿を完成させている。さらに 1825 年以降、彼は「レクイエム論争」の中で作曲家の音楽言語について直接触れた知識を提供する精通者であることを自ら示して見せた⁸。しかし今では、この *Offertorium* の手稿もシュタドラーが写譜した他の楽譜断片も、1800 年より後のものと時期が修正された⁹。従って関係性が逆転し、シュタドラーの方がジュスマイヤーから写譜したということだ。それでもまだシュタドラーが参加したはずとの見方が主張されることがある。しかしもし彼が本当にモーツァルトの死後すぐに作品完成に関与したのであれば、なぜ彼が後のどんな出版物や私的資料の中でも、「そんなことになるとは思わなかった」という印象を与えるのか理解に苦しむところだ。

6 Lorenz 1997 年 p.106 及び Lorenz 2006 年参照。それでも、*Kyrie* の器楽パートのこの帰属は、現行の出版物では今も支持されている。

7 ライジンガー（2012 年、pp. 64）は、ジュスマイヤーがアイブラーの貢献について認識がなかったと考えている。しかし現存するのはモーツァルトの草稿とアイブラーの素材が含まれる「作業スコア」と呼ばれるもの - *Dies irae* 以降 - と、モーツァルト正真の *Introitus* と *Kyrie* パート譜、さらにジュスマイヤーの手になる *Dies irae* 以降のすべてが含まれる「送付スコア」だけだ。もしジュスマイヤーがアイブラーのパート譜のことを知らなかったのなら、彼はモーツァルトのオリジナル・パート譜からの別の未発見コピーから写譜していたはずだ。

8 しかし彼は、手稿に触れることで疑問が解決するまでは、同時代人の何人かと同様に *Hostias* に対して誤解して懐疑的だった。アイブラーもまた、モーツァルトの死後、いくつかの小品の器楽パートを完成させている。彼は 1809 年のハイドンの葬儀でモーツァルト＝ジュスマイヤー版の『レクイエム』を指揮した。この作品は 1827 年のベートーヴェンの葬儀でも演奏された。

9 ライジンガー（2012 年、pp. 52）の見解では、この写譜が「いずれにせよシュタドラーの老年期の筆跡を明らかに示しており、従って 1826 年以前のことではあり得ない」とさえ言っている。

モーツァルトが自分の死を予想していたかどうか、我々には分からない¹⁰。義妹のゾフィー・ハイブルの回想（*BriefeGA IV*, S. 463）では、少なくとも彼の病気の末期にはそうだったようだ。この件に関してのこれ以外のすべての発言は、未亡人コンスタンツェとの会話に端を発したものだとして認識しておくべきだろう。彼女の話には、すでに指摘したように、『レクイエム』の素性に関して矛盾していることや虚偽の声明があり、中には実はモーツァルトが作品をすべて完成させていたとの想像まである。体調の悪化に伴い、モーツァ

ルトが死の予感を強くしていった可能性は、もちろん考えられる。モーツァルトの巧みな筆使いは流れるようで、1点の欠陥もない。自筆譜には、例えば『ドン・ジョヴァンニ』のように時間に追われる中で完成させたスコアにありがちな、慌てた形跡は見られない。もし彼が11月20日からは寝たきりか、重体になったのであれば、その日以降は当然楽譜断片への新たな書き込みはできなかっただろう。

それでも尚、彼は自分自身のためのレクイエムを書いたのだということは、無意識であったとしても、あり得るのかも知れない。少なくとも1791年12月の新聞3紙には、モーツァルト自身の『レクイエム』が彼の埋葬礼拝で演奏されたと報告している。この埋葬礼拝が1791年12月10日に本当にあったことは、199年後に古文書の中から埋葬請求書が発見されたことで確定した (Brauneis 1991a, pp. 8)。それでもモーツァルトがその時点で完成させたのは *Introitus* だけで、この楽章はカデンツの途中で終わっている。12月10日の葬儀の前に *Kyrie* の欠落声部を急ぎ写譜して、*Introitus* の音楽的「コロン」のあとに *Kyrie* が始まるようにしたという考えは、単なる仮説でしかないが、この説が既成事実化してしまっている¹¹。

10 この文脈では、モーツァルトが早くも1787年頃から「何事に付け、いつも最悪を想定していた」とは、多分言及しておく価値があるだろう。その時は彼自身ではなく、父親が重病になり、同年に他界した (BriefeGA IV, p. 41)。

11 ミヒャエル・ハイドンも、偶然にも、1806年、彼の2作目の『レクイエム』(変ロ長調)でモーツァルトと同じ運命に苦しんだ。彼の葬儀では、未完成の第2の『レクイエム』の冒頭だけが演奏され、*Dies irae* 以降は第1『レクイエム』(ハ短調)が演奏された。こうした組み合わせ (pastiche) は、作曲家が異なる作品の楽章間でさえ、18世紀の教会音楽活動では異例ではなかった (Brauneis 1991/92 p. 43 参照、特に注10)。フローリアン・レオポルド・ガスマンのハ短調『レクイエム』では、*Offertorium* 以降のすべてが欠落している。1790年にマクシミリアン・シュタドラーがこの『レクイエム』を完成させているのは興味深い。ガスマンの『レクイエム』はしばしば演奏されており、19世紀始めにはゲオルク・ロイター、ヨーゼフ・クロッテントドルファー、ミヒャエル・ハイドン、ヨーゼフ・カインツなどが楽章を追加している (Black 2007, p. 355 参照)。

*

伝説を散りばめたレクイエムの作者の伝記は、当然ながら電光石火の速さをもたらして広まった。モーツァルトが亡くなったその月には、すでに憶測が国外にまで広がっていた。モーツァルトは身元不明の人物¹²から依頼を受け、自分のために書いていると信じていた鎮魂ミサ曲の作曲中に、毒殺されたのではないかというものだ。モーツァルトの伝記を初めて書いたのはフランツ・クサヴァー・ニーメツェックで、『レクイエム』の初版が出版される2年前の1798年だ。この初版の出現は、作品の作者についての疑惑と、ジュスマイヤーに対する批判も同時にもたらすことになった¹³。

『レクイエム』の受け止め方は特徴的には二股別れとなって、一方では変容あるいは栄光を欲することに対する説明の要求があり、他方ではジュスマイヤーの音楽を強制的に受け入れることに対してモーツァルトの手による貴重な最後の音符の要求があった。『レクイエム』は、モーツァルトの土台作業の観点からは成功、ジュスマイヤーの締め括りの観点からは失敗と、どちらも同時に見なされることになる。とは言え、そのことが『レクイエ

ム』の名作としての地位を貶めることはなかった。共同制作は偉大な一体化による完璧な作業だったと主張する声も最初からあったのだ。

従って音楽界は、シュタドラーのような当時の作曲家がすでに手掛けていた異なるスタイルを織り交ぜにしたいいくつかの方向で確立していた。しかしジュスマイヤーが、例え否定されるだけだったとしても、当時も今も存在感を示していることは驚くには当たらない。彼の版は、モーツァルトが亡くなった直後の不可解な状況についての作曲上の証拠であり、レクイエム論争の原因だったと同時に、今もその第一の推進役を続けている。彼が完成させた作品は、ある意味、モーツァルトの『レクイエム』として歴史的に受け入れられ、そして「本物」となった¹⁴。また、そうでなくても、彼の版にはモーツァルトの足跡という要素が、どれほど少ないにせよ、含まれているという可能性はある。長きにわたり代替版は見られなかったものの、トーマス・ビーチャム、マリウス・フロティウス、ハミルトン・ハーティ、ブルーノ・ワルター、フェーリクス・ヴァインガルトナー、さらにリヒャルト・シュトラウスやベンジャミン・ブリテンたちが、自分の演奏のために少なくとも器楽パートに若干の変更を加えていたことは知られている。彼らだけではないはずだ。

12 *Musikalisches Wochenblatt* (Berlin), 31 Dec. 1791 参照。毒を盛られる不安について、モーツァルトが晩年にコンスタンツェに話していたと思われることは、1798 年のニーメツェックの伝記で辿ることができる。しかしながら、「自然な死因を疑問視する合理的に納得できる根拠は見当たらない」(Konrad 2005, p. 130; ドイツ語での詳細説明は 1966, pp. 149-153)。

13 「正真性への疑問」(*Echtheitsfrage*) が初めて取り上げられたのは、ゴットフリート・ヴェーバーによる *Cäcilia* 誌での記事 (*die Echtheit des Mozart'schen Requiem*) だった。ベートーヴェンは、彼自身の記述の中でヴェーバーのことを二枚舌口バ (*doppelter Esel*) あるいはずる賢い口バ (*Erzesel*) と言っている。そのくだりでは、ベートーヴェンとしては、モーツァルトの正真の部分に対してヴェーバーが疑問を投げていると、様式的な確信からの認識だった。これら一切がどうであれ、リヒャルト・シュトラウスはずっと後に「ジュスマイヤーのとても可愛らしい器楽編曲のいくつかは削除」するだろうと書いている (Richard Strauss, *Briefe an die Eltern*, W. Schuh 編, Zürich/Freiburg 1954, p. 69)。フランツ・リストが *Lacrimosa* をピアノ・ソロに編曲した際も、理由があって第 1 ヴァイオリンの 8 分音符の対の音程を変えている。

14 「演奏の歴史もまた、現実を生む」(Schmid 2007, p. 248)。論評として、海老沢 1992 年及び Harnoncourt 1983 年も参照されたい。ジュスマイヤーの作品を「歴史的事実」として許容するかどうかについての様々なニュアンスでの意見は、彼が時間的にも個人的にもモーツァルトの近くにいたという例外的立場が基準としてのベースになるからだ。それが形を取るのが、「不純物は快く取り入れねばならない」

(Keefe 2008, p. 60、さらに Levin 他 2008, p. 593) という意見だ。但し、キーフは、ジュスマイヤーに対する中傷的論評を退ける初動について、功績を評価されるべきだ。後年、彼はその主張をさらに差別化させた (2012, p. 81): 「我々は、ジュスマイヤーとアイブラーの貢献を歴史的・美的文脈からの新しい光の中で評価する過程を通して、これまでより遙かに体系的に、複数作曲家の作品としての『レクイエム』の音楽的・美的喚起を受け入れる必要がある。」現代の作品完成全般、特にモーンダー版、に関する透視的考察については、バウマン (1991) も参照されたい。『レクイエム』の完成全般についての活発な交信と、私の版に対するご意見には、サイモン・P・キーフ氏に感謝したい。

また、ジュスマイヤーの評判が、どれだけ正当な見返りがあったとしても、不釣り合いなほど悪かったことも記憶しておくべきだ。それに貢献したのが音楽学で、傷を止める努力をしなかったと言っても、全く過言ではない。その言い訳はいくつもあるだろうが、根本の問題は彼の版を吟味した連中がモーツァルトの音楽言語と十分な配慮を持って突き合わせなかったことだ。この 70 年間で、分析的、様式重視的アプローチでの確かな進歩を見ることができる。広範な歩みの全貌は雑然としたままだが、直近の数十年での肯定的なジュスマイヤー評価は増えてきている。これまでのジュスマイヤーの貢献に関する論評は、ジュスマイヤーの貢献そのものよりも音楽理論の専門家からの批判を求めるものだった。

モーツァルト自身がジュスマイヤーのことをどう考えていたのかは判断が難しい。彼がジュスマイヤーを雄牛¹⁵に例えていたことは、軽蔑的な態度の証拠として、幾度となく引き合いになっていたし、今もそれは続いている。1791 年に、モーツァルトは友人のアントン・シュトールに手紙を書いているが、その時彼はバーデンで教師兼合唱指導者として働いていた。コンスタンツェは時折、湯治のためバーデンを訪ねていた - 6 度の出産と頻繁な引っ越しのツケだ。彼女には、モーツァルトの希望で、ジュスマイヤーが同行し、「コンスタンツェの監視」役だった。モーツァルトはシュトールへの手紙の裏側に、冗談でジュスマイヤーの手紙をねつ造して、日付けは「Scheishäusel [屋外便所]、7 月 12 日」とし、署名は「親愛なるあなたの友人、役立たずのフランツ・ジュスマイヤー」(BriefeGA IV, p. 153)となっていた。だが、糞便語やユーモアへのモーツァルトの偏愛や、手紙全体のトーンや内容を鑑みた場合、これにどれほどの意味があるだろう？彼の書簡では、大きな義理のある相手に不適切で恩知らずに振る舞ったり、大切な芸術家に敬意が欠如したりすることがしばしば露呈する。モーツァルトのなぞらえの裏には、実は(努力や骨折りに対する)称讃があるという可能性もなくはない。例えば、モーツァルトは友人のヨーゼフ・ライトゲープにホルン協奏曲を書いているが、彼のことも全く似たような言い方をしている¹⁶。結局、ジュスマイヤーは、個人的にも職務的にも、モーツァルトの最も親密な輪の中に入り込んでいたのだ。さらに、ジュスマイヤーがモーツァルトの弟子だったという仮定も確かなものだ。なるほど、教材がふんだんに残っているトーマス・アトウッド、フランツ・ヤーコプ・フライシュテットラー、バルバラ・プロイヤーとのような師弟関係を、モーツァルトとジュスマイヤーとの間で明らかにすることはできないが、それがそうした関係がなかったことの証明にはならないのは、ブラック(2007 年)が言う通りだ。

15 1791 年夏のコンスタンツェ宛の手紙を参照 (BriefeGA IV, p. 143; p. 147)。「注意。スナイ [ジュスマイヤーのこと] によろしく - 彼にはご機嫌いかがと聞きたい - 雄牛みたいに熱心に、彼には私が求めていることが届くように書いてもらわないと。」「今日、ヴェッツラーに行った時、荷馬車に繋がれた 2 頭の雄牛を見たけど、車を引き始めたら、その頭の動きがわれらの馬鹿げた NN-サナイそっくりなんだ。」「山の雄牛」*Ochsen am Berge* の喩えは、コンスタンツェ 1827 年シュタドラー宛の手紙 (BriefeGA IV, p. 491) があって、「今もモーツァルトが幾度となくジュスマイヤーに言っているのが聞こえるようです - おい、また山の雄牛がいるぞ、分かってないなあ」と書いている。

16 ホルン協奏曲 K. 147 の献辞には、「ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトは、雄牛、ロバ、そして馬鹿者のライトガーブを憐れむ、ウィーンにて、1783 年 5 月 27 日」とあり、ロンド K. 412 断片のホルン・パート譜には、ライトガーブへの 41 もの粗野で、ある種ユーモラスな侮辱の言及が並び、彼は「ロバ」、「馬鹿者」、「哀れな」、「みっともない豚」、「豚の尻尾/ペニス」等々と呼ばれている。ライトガーブの演奏の腕前が年齢と共に衰え、モーツァルトが協奏曲を書く毎にホルン・パートの音域を狭める要因となっていたことも、一応ここで言及しておくべきだろう。

*

ジュスマイヤーが利用したかも知れないモーツァルトの作業素材どれだったのか？『レクイエム』のスケッチがあったことは間違いない。なぜなら、1962 年に 2 点発見されているからだ。それらはひとつのページ上に、さらにもうふたつのスケッチと共に書かれていて、そのひとつは『魔笛』序曲のため、もうひとつは特定できていないが、恐らく同じ歌劇のためのものだ(→ファクシミリ 6)。問題のスケッチ(*Rex tremendae* の中の mm.7 の初期バージョンふたつ)のひとつは、結局モーツァルトが完全に書き換えして、『レクイエム』楽譜断片に書かれたようになった。もうひとつはアーメン・フーガ(譜例 1)のために、私的なメモとして残されている。但し、モーツァルトが『レクイエム』を念頭にそれを書いた可能性は確実だろう¹⁷。

このページがなぜ雑然とした「山」*Nachlass* の中に残されることになったのかは不明だ。もしそれがジュスマイヤーの眼に触れていたとしたら、彼はその解読をしなければならなかったはずだが、その作業を今時の専門家がするとなると最新技術を使っても相当な挑戦で、すべての詳細が明らかになるとは限らない。その仕組みはアーメン・フーガのスケッチでも同様で、そのメモ書きは雑然とした他のスケッチの山の中に埋もれ、モーツァルトの粗い殴り書きで、書き直しや訂正に覆われ、最終的な楽譜断片の整然とした手稿とは比べるべくもない。つまりジュスマイヤーは、楽譜草稿でこれまでに出現した唯一の迷子資料であるこのスケッチに気を留めなかったのだ。彼が他の数多くの草稿断片を認識あるいは解読さえもできていない可能性がある。それと共に、このスケッチのような証拠が評価にそぐわないのは、「スケッチという手段の記録は常に何らかの初期的な役割に留まるもので(モーツァルトのスケッチで最終版と音符同士が一致するものは何もない)、他の草稿の場合は可能性がある状態に(必ずしも作品の完成形に入っていないとしても)ある」からだということは、この文脈で指摘しておく価値はあるだろう(Konrad 1998, p. XII)。従って、モーツァルトがスケッチ段階で未決断な態度でアーメン・スケッチを検討した後、『レクイエム』の完成形としてそれをどれほど重要視したかを知ることが不可能だ。

モーツァルト没後満 35 年の 1826 年になって初めて、コンスタンツェ・モーツァルト(1809 年にニッセンと再婚)は、そうしたメモ書きの指示の存在に言及し、それらはモーツァルトの机から発見されたと主張し、真偽はともかくそこには『レクイエム』に関する何か重要なものがあるかも知れなかった。マクシミリアン・シュタドラー宛の手紙(BriefeGA IV, pp. 491)の中で、彼女は「もしジュスマイヤーがモーツァルトの紙切れ[Trümmer]をいくつか - *Sanctus* やその後のもの - 見つけていたと考えれば、『レクイエム』は当然モーツァルトの作曲です」と書いている。しかし、彼女の憶測を評価するには、その文脈を知っておくことが重要だ。と言うのは、作品が実際にモーツァルトのものなの

かが人々から問われたレクイエム論争が 1825 年以來続く中で、コンスタンツェはそれに対抗していたからだ。その時、真実を明らかにすることができたジュスマイヤーは、亡くなってから久しく - 彼は 1803 年にモーツァルトとほぼ同年齢で死亡 - そのため情報提供者としては脱落した。

シュタドラーは、彼の『モーツァルトのレクイエム信憑性への弁護』*Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiem* の中で、コンスタンツェの憶測を取り上げて、彼女が「モーツァルトの机の上に音楽が書かれた紙切れがいくつか置いてあって、それはジュスマイヤーに渡した。その紙片に含まれていた内容が何だったのかも、ジュスマイヤーがそれを何に使ったのかも知らない」と言ったことを付け加えている。シュタドラーは、「ジュスマイヤーがこれらのパッセージに [*Lacrimosa* の続き、*Sanctus*、*Benedictus*、*Agnus Dei*] (1826, S. 16) モーツァルトのアイディアを活かしたのかは示すことができない」と、自ら断言している。別の箇所では彼が様式の違いを強調していることは重要だ (1826Erg, Plath 1976/77, S. 183 の引用):「『レクイエム』の最後の 3 楽章 - *Sanctus*、*Benedictus*、*Agnus Dei* - では、モーツァルトの様式に精通した者は簡単に違いを見分けられるだろう。ジュスマイヤーがモーツァルトのアイディアを借用したことはあり得る。しかしその実行はモーツァルト・スタイルではなく、ジュスマイヤー自身の二長調ミサ曲 [恐らく 1800 年頃の作] と同様だ。」

モーツァルトによる口頭での指示という可能性についてもその裏付けは曖昧で、不確かだ。1825 年、ゾフィー・ハイブルは姉のコンスタンツェと義兄ゲオルク・ニコラウス・ニッセン宛の手紙で、モーツァルト臨終の瞬間の彼女の記憶を鮮明に伝えている。「ジュスマイヤーは、モーツァルトのベッドの傍にいて、よくご承知の『レクイエム』は上掛けの上に置かれていました。モーツァルトは、彼の死後に、ジュスマイヤーがそれをどのように完成させるべきか説明していました。・・・」(BriefeGA IV, p. 464) この点についてのジュスマイヤー個人の回想は記録されていないが、この出来事はずっと記憶に残る強い印象を彼に与えたと考えるのは至極当然だろう。モーツァルトの死から 34 年後に伝えられたこの話を信じるとしても、ジュスマイヤーがこうした会話から収集できたことの重要性の評価は、今も意見が分かれるところだ。ジュスマイヤー自身もブライトコプフ & ヘルテルに宛てた 1800 年 2 月 8 日付けの手紙の中で、モーツァルトは「この作品の仕上げのことを私と頻繁に打ち合わせ、その楽器の使い方の経緯と理由を教えてくださいました」と報告していた。しかし、こうした会話は「すでに作曲し終えた部分」、つまり我々がすでに知っている『レクイエム』楽譜断片に関してのことだ。さらに言えば、おそらくは最後の苦しみの中でのことではない。もし、モーツァルトが作品の完成について最後に話したのが本当にジュスマイヤーだったのなら、コンスタンツェはなぜ最初から彼に『レクイエム』の完成を委ねなかったのか、疑問が残る¹⁸。

いずれにせよ、ジュスマイヤーがブライトコプフ & ヘルテルに送った手紙は、モーツァルトがどこまで『レクイエム』に携わったかについて最も重要で、信頼性も比較的高い資料のひとつではある。「模倣者として、とりわけ押しつけられた仕事では、孔雀の羽で身を飾り立てたカラスより劣ると受け取られることを」何としても避けたいジュスマイヤーは、ラクリモーザ 9 小節以降の続き、*Sanctus*、*Benedictus*、そして *Agnus Dei* まで、すべて自分で新たに準備しなければならなかったことを初版の出版社に打ち明けている¹⁹。彼の

手紙に依れば、*Cum sanctis tuis* に *Kyrie* の音楽を再設定することも彼自身のアイディアだったとのことだ。彼は手書きの草稿のことは何ひとつ言及していない²⁰。

『レクイエム』に関してのコンスタンツェの矛盾した様々な発言の中でも、出版社のヨハン・アントン・アンドレとの極秘交信での打ち明け話 (BriefeGA IV, p. 386) は記録が残されている。何十年も後になって出された憶測の *Trümmer* (書き残し、紙片) や *Zettelchen* (ちょっとしたメモ) など、そこには何の言及もない。むしろそこでの情報は、同年にジュスマイヤーが書いた手紙の内容と本質的には同じだ。「ここだけの話ですよ。すべてが、特に内声部の多くは、モーツァルトによるものではありません。この秘密はあなたに託します。匿名の依頼主 [ヴァルゼッグ] は *Dies Irae* より前のすべてを受け取っています。それ以降の *Dies irae*、*Tuba mirum*、*Rex tremendae*、*Recordare* と *Confutatis* については、モーツァルトは主要声部だけ書いて、内声部は僅かしかあるいは全く書いていません。そこは他者 [ジュスマイヤー] によって完成されました。ここでお伝えしたことが、『レクイエム』に関してモーツァルトが完成したことのすべてです。さらに加えるなら、単なる繰り返し部分 [Communio] があり、あなたにお届けする予定の *Sanctus* は、他の部分と同様にそれを完成させた者 [ジュスマイヤー] の手になるオリジナルです。アンドレは前年にコンスタンツェからモーツァルトの手書きの遺産を譲り受けていた。従って彼はビジネス・パートナーであり、彼に対して半端な事実や虚偽はもはや無用だった。

口伝えのこの伝承は、コンスタンツェの営業力のおかげで、また他の作曲家が完成させることになったこの遺作の中にできるだけ多くのモーツァルトの音楽を含ませたい後代の要請という一因もあり、その起源と、好ましい結果を伴った現在の中で、ある程度維持されていくだろう。どこまで物語に重きを置くかはともかく、それは『レクイエム』のモーツァルト＝ジュスマイヤー版を評価し、定着させる有効な手法であったし、今もそうだ。

17 『アーメン』草稿については、作曲としての質が問われることが時折あるが、そこには議論というものが何も見られない。例えば、バウマン (1991, p. 160) だ：「これは、どこから見ても本物のモーツァルトではなく、凡庸な対位法があるのみ、最後の審判を力強く展望するモーツァルトの結論とする価値はない。」ブラック (2007, p. 360) は m.7 について、「不器用な減五度の跳躍」と見ているが、ぎこちないのは跳躍そのものではなく、むしろその後に来るはずの対抗する動作の欠如なのだ。スケッチは疑う余地なく、創作プロセスの初期段階を書き留めたものだ。これに関して、ブラックは上声部の解説困難なモーツァルトの修正 (バスの第4主題の入りの上) に言及している。だが、性格的にそれに相応するもの以外にむしろ反対のスケッチも数多くあって、それでもそれらは最終作品へと収斂する。シュミット (1997) が『アーメン』スケッチ (転回形) にレクイエムとの決定的な関連を見出せなかったことは、モーツァルトがレクイエムの主題 (最初の形式) に取り立てて簡潔な性格付けを選ばなかったという事実から、少なくとも理解できるものとなる。いずれにせよ、この注目すべき素材の選択は、転回対位法という技法での標準的な音形選択ということだ。つまり、このモデルの作曲上の意図を考慮すれば、レクイエムとの関係はもっと明確なものに見える：こうした修正や組み合わせを有効にしたこと、それは *Introitus* のいくつかの箇所でもすでに見られることで、決断があったものと考えられる。

18 コンスタンツェの「ジュスマイヤーには腹立たしく思っている (理由は分かりませんが)」というシュタドラーへの説明 (BriefeGA IV, p. 492) については、彼女が「すべてにかけて誓う」としても、要注

意で扱うべきだ。彼女からの作品完成の依頼をアイブラーが即座に断ったことも、アイブラーが手稿さえも受け取っていなかったということも、彼女の証言が虚偽であったと判明している。

19 この手紙のさらに長い抜粋は 151 ページにある。

20 この文脈で指摘しておくべきことだが、ジュスマイヤーは 1797 年の手紙の中で、彼の 1788 年のオペラ『*Der rauschige Hans*』について、「気高く記憶される不朽のモーツァルトの指示に従って私が作曲したオペレッタ」と説明しているが、彼とモーツァルトが初めて会ったのは 1790 年になってからのことだ。ジュスマイヤーもまた、自分の都合で真実を解釈することを、これは表している。

＊

特殊な状況のおかげで、ジュスマイヤーは稀有な構造的なレクイエムに持たせることができたが、そのことが広く知られてこなかったことは逆説的だ。その背景をここで示しておこう。

礼拝音楽では、ダ・カーポ構造はすでに聖典テキストとグレゴリオ聖歌の一部として存在していることが多い。例えばレクイエムを含むミサ曲の中では、*Sanctus* の終わりに来る *Hosanna* のダ・カーポは *Benedictus* の後にも来ることが多い。レクイエムの *Offertorium* では、*Quam olim Abrahae* は前楽章 *Domine Jesu* の後に始まるが、その *da capo* は *Hostias* の後に来る（→モーツァルト指定のダ・カーポがある facs. 2）。

音符も言葉もそのまま繰り返す、いわゆるダ・カーポのパッセージとはやや異なるのが、パロディーあるいは歌詞の差し替え *contrafactum* で、既存の音楽に別の歌詞を用いて曲にすることだ²¹。音楽に何らかの大胆な変更を施すことがあるかも知れないが、それは必要とはされない。パロディーと呼ばれるそうした作業は、バッハの頃からの作品間では当たり前に行われていたことだが、単独の作品の中で行われることはほとんどなく、ドラマツルギーもしくは情景描写的文脈の中でのみ見られた（例えば、バッハの『ヨハネ受難曲』の群衆合唱）。バッハの『口短調ミサ曲』の *Dona nobis pacem* は、同じ作品中の *Gratias* の *contrafactum* となっており（また、曲そのものがカンタータ第 29 番のパロディー）、こうした手法の例外的実例だ。

21 コッホ（1802, p. 1136）は、「別の歌詞を [...] 既存の音楽部分に設定した場合、音楽部分に新しく加えた歌詞をパロディーと呼ぶ」と定義している。

レクイエムの分野での歴史では、作品間のパロディーは既知のことで、作曲に与えられる時間が極端に短いことがしばしば原因となっている。ニコロ・ヨンメッリは 1756 年にわずか数日でレクイエムを作曲することができたが、彼の新しい仕事環境だったシュトゥットガルトでは知られていないイタリアの教会音楽を利用していた（Hochstein 1984 及び Schmid 1997Jom 参照）。18 世紀末期には、同一作曲家による作品間でのパロディーは技法として廃れていた²²。その技法がレクイエムで使われた可能性について、特に作品内では、我々は確信を持って除外できる。ロホリッツによれば、モーツァルトはレクイエムの作曲に「約 4 週間」²³を提示し、十分な時間を確保したので、*contrafactum* の手法に頼る外

的及び内的要因はなかったと思われる。

22 1800 年頃のパロディに関しては、Schwindt-Gross 1988 を参照。その手法が他の作曲家による原曲からのパロディもしくは *contrafactum* へと移行した (=Fremdparodie)。それは、原曲がモーツァルトやハイドンの作品を部分的に知っていて広まったものもある。ハ短調のミサ曲 K. 427 を *contrafactum* と見することはもちろん可能だ。モーツァルト自身がそれをオラトリオ『悔い改めるダヴィデ』K. 469 に作り直しているのだ (Stadler 1826, p. 10)。礼拝でのミサ曲の設定というのは、無秩序に手を広げず、実験的でない音楽を条件としていて、結果的に音楽の内容は「放置」状態だったのかも知れない。K. 427 以降のモーツァルトの礼拝音楽が(断片も含め)再び熱気を感じさせない事実がそれを裏付けている。

23 AmZ 5 Dec. 1798, col. 150. しかしロホリッツの言明は割り引いて聞いておくべきで、その誇張や虚偽の証明が少なからずある。

モーツァルト=ジュスマイヤー版『レクイエム』の形式は、以下のような特殊性を示している。ジュスマイヤーは、*Introitus* 最終部にダ・カーボをまとめたハイブリッド的な解決法を採用した。それは全く標準的な作法で、*Kyrie* 全体の *contrafactum* なのだが、この規模では前にも後にも例がない。ダ・カーボが可能なのは、鎮魂礼拝ではもともと始まりと終わりを繋ぐ仕組みがあるからだ。*Communio* では、*Introitus* の終結部を言葉通りに繰り返す(「*requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis*」)。*Introitus* では、この部分はふたつの詩篇朗読を統合する交唱 *antiphon* だが、対照的に *Communio* では、これが応唱を求める詩篇であり、正反対の建付けだ。

Introitus

— [交唱] *Requiem aeternam*
Dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.

[詩篇] *Te decet hymnus, Deus, in Sion,*
et tibi reddetur votum in Jerusalem:
exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

— [交唱] *Requiem aeternam*
Dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.

Communio

[交唱] *Lux aeterna luceat eis, Domine:*
Cum sanctis tuis in aeternum: quia pius es.
[詩篇] *Requiem aeternam*
Dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.

[交唱の一部繰り返し]
Cum sanctis tuis in aeternum: quia pius es.

ジュスマイヤーの編曲について、僅かながらでも類似した構造が見られる唯一の例は、ほとんど知られていないレクイエムだ。ヨハン・エルンスト・エバーリンの第9レクイエム（ホ長調）では、*Introitus* 交唱が *Communio* 詩篇で、また *Kyrie* が第2の *Cum sanctis tuis* で繰り返され、（ほとんど）モーツァルトの『レクイエム』と類似しているとベアトリス・エーベル（1997）が引用している。しかしこの例は、曲の設定がはるかに短いことと、後の版で修正があることから、むしろ異質と言える。エバーリンの作曲は構造的な動機から説明が可能だが、ジュスマイヤーの作業は切り貼りの見える。

それでも、モーツァルトが彼のザルツブルク時代にエバーリンの作品を知っていただけでなく、その演奏までした可能性はある。1769年から1779年にかけて、モーツァルトはカテドラルの礼拝音楽の器楽奏者だったし、1779年から1781年までは宮廷オルガン奏者だった。エバーリンが作曲した複数のレクイエムは、1762年の彼の死後も演奏されていたと思われるのは、それ以降ザルツブルクでの作曲が極めて少ないからだ。また、ブラック（2007）は、1781年から1791年の間にウイーンで作曲されたレクイエムの例をひとつも挙げるができなかった。さりとて、1791年にモーツァルトが（実のところ方法としてはジュスマイヤーが）、*Introitus* 交唱と *Communio* での *Kyrie* 再利用以外に何ら類似性のないエバーリンのこのレクイエムを殊更意識するというのは、むしろ考えにくい。もっと考えられるのは、広く流布しているモデルを、とりわけ彼が価値があると考え、自分のレクイエムのひな型として有益な作品から、取り上げて発展させたのだろう。そして実際に、そうした初期のレクイエムの例がある。上述したように、*requiem aeternam* の言葉を通常通りに、*Introitus* と同じ設定で *Communio* に用いたのが、ミヒャエル・ハイドンの『シュラッテンバッハ大司教のためのレクイエム』で、モーツァルトが愛した作品だ。その構成は次の通りだ。

（交唱の第1行は前の楽章 *Agnus Dei* の一部）：

Lux aeterna luceat eis, Domine

〔新たな楽章の開始〕

—フーガ

〔交唱、第2行〕

Cum sanctis tuis in aeternam: Quia pius es.

Introitus 交唱の反復:

〔詩篇〕 *Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis.*

—フーガのダ・カーポ

〔交唱の部分を反復〕

Cum sanctis tuis in aeternam: Quia pius es.

興味深いことに、ハイドンの *Cum sanctis tuis* フーガの主題は、モーツァルトの *Kyrie* の主題と特定の類似性を示しており、従ってモーツァルト＝ジュスマイヤー版の *Cum sanctis tuis* フーガとも類似することになり、どちらも減七度の音程を含んでいる（→例 2a 及び 2b）。双方の違いとしては、ハイドンの作品冒頭の *Kyrie* は終結部と何の関係もないことだ。*Cum sanctis tuis* フーガは作品の最後にだけ現れ、礼拝の文言（*Communio* の始

まり) が繰り返されるところでのみ、グレゴリオ式の伝統に則って使われている。従ってその *Cum sanctis tuis* は *Requiem aeternam* を振り返る形だが、対照的にジュスマイヤーは全く独創的な動きを見せて、最初に *Introitus* を *Cum sanctis tuis* の最初の登場に適應させ、*Kyrie* を第 2 の登場に使う。

ミヒャエル・ハイドンが用いた手続きは、作品の全体設計の一部をなすものだ。つまり、問題の当該部分はふたつの文脈で用いられるような形を取っている。だが、モーツァルトが自分自身で書いた *Introitus* は明らかにそうしていない。*Introitus* の構造は、レクイエムの開始の状況だけを念頭に作曲されたものと思われる。そのことは *Kyrie* の場合もっと顕著で、その再利用はこの分野の伝統とは相容れないものだ。モーツァルトによる *Kyrie* の音楽素材の組み立ては、テキストにあまりにピッタリ填まっているので、*Cum sanctis tuis* について疑問が生じることはほとんどない。*Kyrie* の簡潔さ、文法、意味論が、テーマの厳格な一貫性を決定的なものとしている。*Kyrie* は唯一の神のことを語り、*Cum sanctis tuis* はあらゆる聖人の交わりに言及する²⁴。モーツァルトはハイドンがこのフーガで減七度を使ったことをもちろん知っていただろう。しかし上で述べたことに照らせば、モーツァルトが *Kyrie* の音楽をこれほど独創的且つ密接に、*Cum sanctis tuis* の完全無欠なテキストと合体させて再利用しようと意図していたと、このことから結論付けようというのは無理がある。いずれにしても、ハイドンは当時の作品では好ましくない構成とされていた作品内パロディ *contrafactum* をここで採用することはなかった。

24 Schmid 1997, p. 33 を参照。"quia pius" は *Kyrie* フーガの内容としては不適當と考えられる場合がある。これは通常のドイツ語訳 ("der du bist mild") を参考にしたことに起因するのだが、ここでの "pius" はむしろ「有言実行」「約束は守る」という意味だ。礼拝上の疑問についてのアドバイスでは、アルバート・リッヒェンハーゲンとヴォルフガング・ブレッチュナイダーに感謝。

その場合、*Kyrie* と *Christe* を一貫性を持たせて結びつける発想は、恐らくまずモーツァルトから出たのだろう。シューラー (1995, p. 321) も認識しているように、ザルツブルクやウィーンでのレクイエムには *Kyrie* と *Christe* にそれぞれひとつの動機を持たせたフーガやフーガ的楽章はあるが、それらの動機が開始部から一貫して結びつけられることはなく、むしろ双方の動機は他の二重フーガへと発展し、ひとつ目の後距離を置いて導入されるのが普通だ。そうした作品例としては、ハインリヒ・イグナツ・フランツ・ビーバー (イ長調、ヘ短調)、ジュゼッペ・ボンノ (ハ短調)、ヨハン・ヨーゼフ・フックス (ハ短調)、ヨハン・カスパー・フォン・ケルル (ホ長調)、ゲオルク・ロイター・d・J (ハ短調) などの鎮魂ミサ曲がある。*Christe* の第 2 動機は曲の終結部になってようやく出て来るものもある。ヨハン・カスパー・フォン・ケルルとヨハン・ヨーゼフ・フックスのレクイエムだ。

我々が手にする形になった『レクイエム』の独特の解決法について、その完成に直接関与した人たちの歴史的言動を、まずはコンスタンツェから精査してみよう。彼女の証言では、モーツァルトはジュスマイヤーに「これ [レクイエム] を完成することなく死ぬことになったら、慣例はどうであれ、最初のフーガを終曲で繰り返すこと」(BriefeGA IV, p. 234) と頼んだ。この証言が実際に正確だったと想定するなら、コンスタンツェはモーツァ

ルトのプラン B のことを意味していたのだと我々は主張できる。それはモーツァルトが自分に迫る死を本気で意識した場合にのみ必要な配慮だ。*Kyrie* フーガの『レクイエム』終曲での再現は、それが本当にそういう意図だったなら、「どんな慣例」とも確かに異なるものであるのは先に上述した通りだ。しかしコンスタンツェは恐らく別の構成を意味したのではない。*Kyrie* フーガではなく、*Introitus* 交唱の繰り返しだ。*Introitus* の終結部にはフーガがあり、それ自体が *Introitus* 開始部を変形させた繰り返しだ。「最初のフーガ」というのは、このパッセージのことだったのではないかと想像できる。

また、コンスタンツェはレクイエムではなくミサ設定全般の作法について語っていた可能性もある。*Dona nobis pacem* という最後の祈りは、冒頭の *Kyrie* からの一部を用いて設定することが多く、モーツァルト自身も彼の戴冠ミサ曲 K. 317 でその技法を採用している。しかしそれらの素材の再利用は自在で、フーガ展開の 1 音ごとの完全な反復には程遠い。さらに対応するミサ通常文のテキストは、その構造も内容も非常に似通ったものだ。レクイエムでは事情が違って、*Cum sanctis aeternum: quia pius es* が元々は *Kyrie eleison* と *Christe eleison* のために作られた音楽のテキストとなる。

コンスタンツェの様々な発言が矛盾していることを考えれば、作品の最後での *contrafactum* に関しても、ジュスマイヤーの説明が何か全く違ったことを意味していると見えてきても驚くには当たらないだろう - コンスタンツェが *Kyrie* フーガのことを言っていたとしてだが。ジュスマイヤーは（前述の 1800 年の手紙で）*Kyrie* の「繰り返し」はモーツァルトではなく自分の決断だったと主張している。「私はただ自分の意志で、作品に統一感を与えるために、*Cum sanctus* 云々の歌詞に対して *Kyrie* のフーガを繰り返すことにした」と彼は書いている。もしジュスマイヤーの言葉の選び方（*nur hab ich mir erlaubt*=私はただ自分の意志で）が謙虚すぎるものではないとすれば、そこからむしろ示唆されるのは、モーツァルトの意図がそれとは違うものだったことを彼は認識していたこと、また彼の解決法がこの分野での歴史では普通ではなかったこと、あるいはその両方ということだ。彼の声明は（→p. 151）、前述の口ぶりになおのこと即したものだと読める。

こうした背景に取り組む研究は、200 年に及ぶ演奏と受け止めの歴史によるものなのか、異質なものとなった。最終的な編曲を許容する伝統は、時を経るとともに疑いなく定着した。ダ・カーポと *contrafactum* とが互いに混同されやすいのは、それぞれに原因があっただろうし、モーツァルトも知っていたミヒャエル・ハイドンのシュラッテンバッハ・レクイエムには *Cum sanctis tuis* フーガがあって、その動機には減七度も使われていた。後者の見方は過剰解釈という危険性も孕んでいるが、『レクイエム』の最後のフーガは、そこに最初に置いたのはジュスマイヤーだが、ハイドンの最後のフーガを基にしたように見ることができる。そこから繋がりを見るのはあと一歩だ。このことはすべて元々モーツァルトが意図していたことかも知れず、従って *Kyrie* フーガもそのつもりで作られていたということだ。

ヴォルフとキーフェによるレクイエムの著書は伝統的な音楽史観で、『レクイエム』における *contrafactum* の問題に対する正当な評価を全くしていない。キーフェ（2012, p. 222）はジュスマイヤーの編曲を（誤って）初期のレクイエム作曲群に位置付けしている。ヴォルフ（1991, p. 48）は、ジュスマイヤーが『レクイエム』の最後についてモーツァルトから指示を受けたというコンスタンツェの発言を額面通りに受け取り、曖昧にはあるがエ

ンディング全体がモーツァルトの意図したものであると容認した。彼はジャンルの慣習に対する疑問は一切排除している。他方、コンスタンツェやジュスマイヤーの発言の矛盾点については、例えばバウマン（1992, p. 496）やシューラー（1995）が論じており、またシュミット（1997）やエーベル（1997）はこのジャンルの伝統との相違について論じている。広範な専門家コミュニティの中では、実態が明らかになりつつある（例えば Ackermann 2006 参照）とは言え、全体としては依然これらの相関性への関心が払われているとは思えない。

『レクイエム』終結部の *contrafactum* については、この構造が『死者のためのミサ曲』 *missa pro defunctis* のジャンルを超えても稀であることは付記しておくべきだろう。音楽作品全般として見れば、大規模な作品構成の中で対応し合う形はよくあることだが、開始楽章が文字通りそのまま多楽章作品の最後に繰り返されるというのは、バッハの『イエス、我が喜び』 *Jesu, meine Freude* のような変奏やコラール・モテットの循環という例を除けば、稀だ。また単一作品の中での *contrafactum* の際立った例外としては、バッハの『ロ短調ミサ曲』では、冒頭の *Kyrie* からではなく、*Gloria* の *Gratias* から引用している。

モーツァルトの *Communio* についての意図は違っていたという可能性の高いことが一方にあり、もう一方には『レクイエム』についてこれ以上に強固な「真実となった」ものは恐らくないということがある。確かに、モーツァルトとジュスマイヤーによる『レクイエム』版の存在と広範な容認だけでも、そもそもこうした構造全体についての懐疑論も一切入り込めない役割を果たしている。それでも、最後になって始まりと同じ響きが甦ることや、ダ・カーポ構造という建付けは、教会でもコンサート・ホールでも、部分的には広く知られるモーツァルト＝ジュスマイヤーの鎮魂ミサ曲による触発もあって、レクイエムの曲作りとして当たり前とされてきた²⁵。このように考えると、モーツァルト＝ジュスマイヤーの鎮魂ミサ曲は、逆説的ではあるが、他に例を見ない形式の典型に登りつめたのだ。

25 多くのレクイエムが教会から全般的に解き放たれて、礼拝目的で特別に作曲された作品でも、聖典テキストのより自由な処理が実現している。例えばガブリエル・フォーレは彼の『レクイエム』で、*Agnus Dei*（*Lux aeterna* も含む）のテキストの順序を入れ替え、*Cum sanctis* の反復はせず、従ってその終結はまさに *Introitus* 開始部のテキストと（ほぼそのまま）音楽で終わる。但しエピローグ風の締め括りとして、*Agnus Dei* に最初に使った融和的な旋律がテキストなしでもう一度登場する。このフォーレの事例に気付く前に、私はこの版について同様のテキスト構成を（もちろん言葉なしのエピローグではなく）考えて、一度は演奏までハーヴァード大学で実施した。歌手の一人が、最後に聴かれる言葉がこの場合「レクイエム」となることの印象に残る効果について話してくれた。しかし、モーツァルトの若い頃の教会音楽の作法を考えると、1791 年にモーツァルトであってもこのように聖典テキストをアレンジするというのは、特に保守的に扱われる鎮魂ミサ曲ではあり得ないだろう。レクイエムの設定を *Libera me* で実際に終わるとすると、テキストの反復が、特に *Dies irae* など、かなり増えるだけでなく、“*Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis*”という冒頭の祈りで作品を終えることになってしまう。この状況からは、ダ・カーポ部をいくつも持たせた構造が出現し、それはジュゼッペ・ヴェルディの『レクイエム』 *Messa da Requiem* の場合のような、作品全体にロンド的な効果をもたらす。ベンジャミン・ブリテンは、『戦争レクイエム』のラテン語礼拝テキストの最後に“*Requiescant in pace. Amen*”という定型句を *Kyrie* の最終小節の *contrafactum* として添えた。

レクイエム創出の提示はそれぞれが物語の大きな断裂を乗り越えている。大半の部分については、何が起きたのか我々には分かっていない。ひとつひとつの手書きが明確に誰のものか以上になると、誰を作曲者とするかという質疑は多くの場合、ひとつの議論でしかない。文献学的な証拠なしに、こうした疑問に答えようとする試みは、個人の嗜好を反映する。だからと言って、すべてが見方の問題であるということではない。

作曲家ジギスムント・フォン・ノイコムやイグナツ・フォン・ザイフリートによる *Libera me* の歴史的追加、カール・ツェルニーやフランツ・リストによるピアノ編曲、そして指揮者による調整など、『レクイエム』編曲の歴史は 19 世紀初頭にまで遡る。モーツァルト時代の音楽言語による作品完成への現在の試みとは別に、全く異なる美学的観点からの新たな想像という試みもある。その例がゲオルク・フリードリヒ・ハースのサウンドスケープ *Klangräume* だ。これから遠くない未来には、モーツァルトのインタラクティブなデジタル版や AI 技術のサポートが、多くの再編や完成を促すことだろう²⁶。そのことは、モーツァルト自身の時代の唯一の作品完成作業としてジュスマイヤー版をさらに永続的な地位に置くことになるだろう。

26 コンピュータと AI は芸術の分野でもその役割を増しつつある。今日の AI による音楽制作ツールは、調性体系と様式に限られていて、人間の専門性からは依然劣っていることが分かる。また、音楽学と音楽理論においては、プログラミング、データ供給、そして結果の省察の試みで何らかの収穫が、例えばレパートリーの精通でも、得られるという段階でもない。Gjerdingen 1990 及びそれに対する Kaiser の下記のコメント (2007, p. 74) 参照。「コンピュータ支援による人間学習の再現は (ある人物のある時期の) 様式に関する情報を提供できるという希望がどれくらい魅力的かと言えば、0 と 1 の連続を符号化し、復号することによって音楽を分析すれば、道理に適った人間の意識を介することなくいずれ可能になるという見通しを正しいとすることに懐疑的であるのとちょうど同程度だろう。」すでに 1995 年には、『レクイエム』の作者問題にコンピュータ支援で答を出そうという試みがあった (Leeson 1995)。シューラー (2013) はこの試みが失敗した理由を彼のエッセイ *Computergestützte Mozartanalyse* で説明しているが、それは実験設定の段階で既に判明していた。

(翻訳：ベン・カートリッジ)

「あまりに多くのことが、沈黙の中でそびえ、そして作業をさせてくれたこの偉大な人物の教えのおかげなのです。その大部分が私の作曲であり、彼のものとされている。私の作曲が偉大な人物に相応しいものでないことは確信しています。モーツァルトの作曲は極めて独創的で、思うに現存するほとんどの作曲家にはとても手が届かないものなので、それを自分の作曲として押しつけようとする模倣者は、孔雀の羽で変装したカラスより酷い運命となるでしょう。[・・・] この作業が私のところに来たのは、モーツァルトがまだ生きていた時、作曲部分を彼と演奏し、歌っていたからで、作品完成のことでその計画について彼が私によく話してくれていたからです。また、オーケストレーションの方法やその理由では、彼は私と考えを共有していたからなのです。私がただ望むのは、専門家たちがモーツァルトの忘れがたい教えの影響をあちこちで認識するように、私が首尾良く作業を完成できたことです。モーツァルトは Kyrie、Dies Irae、Domine Deus Christe のヴォーカル部 4 声と数字付き低音部をすべて完成していましたが、楽器パートについては部分的な指示があるだけでした。Dies Irae は、'qua resurget ex favilla'が最後の歌詞で、彼はその作曲を他の楽章と同じに指揮していました。Dies Irae の残りの部分、'judicandus homo reus'以降は私が完成させました。Sanctus、Benedictus、Agnus Dei はすべてゼロからの私の完成です。作品の統一感のためだけに、Kyrie のフーガを'cum sanctis'の言葉で繰り返すことに、私はしました。」

ジュスマイヤーの発言は、彼が *Sequentia* のどこから作曲し始めたかに関して、全く不正確だ。モーツァルトは *Indicandus homo reus* の歌詞に対して彼自身で既に作曲をしており、ジュスマイヤーは次の *Huic ergo parce Deus* の歌詞からスタートしたのだ。「大部分は」ということで、ジュスマイヤーが当然意味していたのは、楽器パートの彼の作業によって音符の大半が彼に帰するものということだ。シュタドラーは彼の *Verteidigung*(P. 12)で、ジュスマイヤーは「そのこと [器楽パート] について大抵の作曲家がコピイストに任せる以上のことはあまりやっていない」と書いている。

フランツ・クサヴィエ・ジュスマイヤーのブライトコプフ&ヘルテル宛て、

1800 年 2 月 8 日付け手紙より抜粋。

自筆文書：ベルリン国立図書館音楽部門、署名 Mus.Slg.Härtel 336;

印刷：Eibl 1978, S. 89/90 及び Wolff 1991, pp. 145