

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

《第九》 合唱における歌唱の難しさについて

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2022-01-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中川, 麗子, Nakagawa, Reiko メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1424

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



《第九》合唱における歌唱の難しさについて

中川 麗子

キーワード：ベートーヴェン 交響曲第9番 合唱 難しさ

序文

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) の《第九交響曲》ニ短調 op.125 は日本において数多く演奏され、プロ合唱団からアマチュア合唱団、子供からお年寄りまで様々な人によって愛されている作品である。このように幅広い世代からも人気を誇る《第九》なので、《歓喜の歌》には歌い方に関する書籍が多く出版されている。ところが、「たとえこの合唱のパートがどんなに難しくても、楽に歌っているように聞こえなければならない」(エーバーハルト 1982: 9) というように、しばしば歌の難しさが指摘されている。共同研究で、実際に歌ったことのある様々な参加者の意見からも歌いづらい、難しいという発言があった。筆者もソプラノ合唱で参加した経験から、歌唱の難しさを感じていた。では、本当にベートーヴェンの《第九》は歌いにくいのか、そしてどこがどのように難しいのかについて、「音域」、「旋律的な動き」、「歌詞の扱い」と大きく3つの項目に分け、具体例を挙げながら、どこがどのように難しいと言えるのか考えることにしたい。

そして《第九》の1年前1823年に作曲された《ミサ・ソレムニス Missa solennis》ニ長調 op. 123 を概観することで、ベートーヴェンの他の作品でも《歓喜の歌》のような難しさが見られるのか調べていく。

次に、ベートーヴェンと共にウィーン古典派と呼ばれるフランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn (1732-1809) とヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) のミサとオラトリオを比較対象とすることで、ベートーヴェンの声楽書法は当時一般的な表現方法だったのか、それとも《第九》あるいはベートーヴェンの作品によく見られた手法だったのか、順を追って論じていく。

1. 《第九》

1.1 音域

《第九》の難しさを述べるにあたって、音域について (1) 各パートの最高音、最低音 (2) テッシトゥーラ (3) 跳躍 (4) 声区転換の 4 つの項目に分ける。

(1) 各パートの最高音、最低音

パートごとの音域の示すための表

声部	最高音	最低音
ソプラノ	b2	e1
アルト	e2	g
テノール	a2 ¹	c1 ²
バス	f1	F#

最高音でソプラノでは b2、バスが f1 と非常に高い音域を合唱に求めていることが分かる。逆にアルトの高音はそれほど高くはないが、低音に g を要求しており、アマチュア合唱団が歌うとなると大変苦勞する音域が用いられている。

(2) テッシトゥーラ

(1) で示した音域の中で、特にどの音域がよく使用されているのか。例として、よく使用されている音域が密集している箇所を抜き出した。

譜例 1：ソプラノ d2~a2 第 543 小節～第 590 小節

これは (4) で指摘する声区転換と高音域が含まれた音域である。

1 記譜上

2 記譜上

譜例 2：テノール d2~a2 第 661 小節～第 667 小節



譜例 3：バス g~e1 第 595 小節～第 602 小節



アルトは五線内での動きが多いためさほど難しさは感じられないが、他のパートは声区転換域や五線を超えた音域を頻繁に使用する。

(3) 跳躍

オクターヴやそれ以上の跳躍がパートによって見受けられた。歌い手にとっての跳躍の難しさというのは発声と関係があるため、高度な要求の一つである。

譜例 4：アルト 第 895 小節～第 901 小節



譜例 4 では完全 8 度＋完全 5 度の 12 度音程が 2 回登場する。

譜例 5：テノール 第 257 小節～第 264 小節

譜例 5 は、アルト、テノール、バスがユニゾンで進行している箇所、アルトやバスが順次進行であるのに対し、テノールのみオクターヴやそれ以上の跳躍が見られる。

(4) パッサッジョの扱い

《歓喜の歌》でよく見られるのがパッサッジョ（声区転換）の多用であり、これも難しさ³の一因となっている。大谷圭介は声区転換と声種との関連について次のように論じ、図で示している。

声区転換は概ね E4～F4（原文ママ）の辺りで存在するとされる〔……〕声区転換が継続している音域のことを「パッサッジョ域」と呼ぶ。〔……〕女声の場合は少し事情が異なる。胸声区と中声区の間のパッサッジョを第1パッサッジョ中声区と頭声区の間のパッサッジョを第2パッサッジョと呼ぶ。パッサッジョ域と各声種は図の通りである（図2.4）。

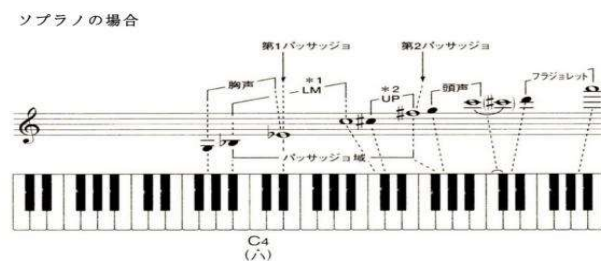


図 2.4 女性歌手のパッサッジョ域と声種の関係

（大谷 2014: 28-29, 32）

ここで《歓喜の歌》の旋律（譜例1参照）を見ていく。この曲では音域の高低も問題になるが、特に第2パッサッジョ、そしてそれに隣接する音、頭声区を行き来するメロディラインが特徴的であり、且つ歌い手にとって難しい要点であると考えた。

³ 人は広い音域を歌唱する際、2つ以上の声区にまたがる時があり、この声区と声区を通過する際に声区転換問題（passaggio, 伊；ブレイク, break 英）が生じる。…歌手活動の中で曲想やメロディラインなど様々な条件下で常につきまとい苦勞を伴う問題となっている（大谷 2014: 26-28）。

1.2 旋律的扱い

(1) 全音階的、半音階的進行

全般的に音階的な旋律だが、譜例 6：第 730 小節～第 744 小節にかけて、難しい音程の跳躍が見られる。バスから順に旋律を受け渡していくのだが、バスからテノールに受け継ぐ際は増 4 度の音程、テノールからアルトに受け継ぐ際、減 3 度、アルトから全パートに受け継ぐ際、増減 4 度といった難しく、取りにくい音程が使用されている。

譜例 6：第 730 小節～第 744 小節

Example 6: Measures 730-744. The score shows vocal parts for Tenor (Ten), Bass (Bs), Soprano (Sop), and Alto (Alt). The lyrics are in German. The score includes dynamic markings like *p* and *cresc.*.

(2) リズム

全体をみると不規則的なリズムは存在しないが、譜例 7：第 806 小節～第 807 小節の *Alle Menschen* におけるシンコペーションの入り方は非常に難しい。2 分の 2 拍子 *Allegro ma non troppo* の速さでシンコペーションで合唱が入る前、第 804～第 805 小節の 2 小節が休符なのにもかかわらず、オーケストラも第 805 小節の 2 拍目から第 806 小節の 1 拍目にかけてタイになっている。オーケストラから 1 拍目を感じ取れないのに加えて、合唱が全パート揃えて裏拍から入るのは至難の業である。

譜例 7：第 806 小節～第 807 小節

Example 7: Measures 806-807. The score shows vocal parts for Soprano (Sop), Alto (Alt), Tenor (Ten), and Bass (Bs). The lyrics are "A - - lle Men-schen,". The score includes dynamic markings like *ff*.

(3) 強弱

特徴として挙げられるのが譜例 8: 第 631 小節～第 659 小節に見られる強弱の変化である。‘Ihr strüzt nieder millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt? Such’ ihn über’m Sternenzelt?’ (訳: あなたたちは跪いたのか、何百万もの人々よ？あなたは神様を感じるか、世界よ？星空の上に神様を求めよ) と観客に問いかけるような詩に加え、それまでの煌々たる雰囲気とはうって変わり、厳かな世界に引き込むような場面である。第 633 小節～クレッシェンドするが *pp* になり、再度クレッシェンドし *ff* に達する。しかし第 639 小節になると直ぐに *pp* に戻り、再びクレッシェンドから *f* になるといった 1 小節ごとの細かな強弱が分かる。最後は *ff* と *pp* で「星のかなたに神様がいるに違いない」と 2 回歌う。

譜例 8：第 631 小節～第 659 小節

The image displays a musical score for four voices: Soprano (Sop.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), and Bass (B.). The score is written in German and includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), *cresc.* (crescendo), and *decresc.* (decrescendo). The lyrics are: 'I - hr stürzt nie - der, Mi - lli - o - nen? Ah - nest du den Schöp - fer, Welt? Such ihn ü - ber'm Ste - rnen Zelt, Ü - ber Ste - rnen muß er woh - nen,'. The score is divided into three systems, each with four staves corresponding to the four voices.

このような強弱のコントロールについて、特に難易度が高いのは譜例 8 冒頭第 631 小節ソプラノ d2 に松葉記号がついている、メッサ・ディ・ヴォーチェ *Messa di voce* の技術を要する箇所である。譜例 8：メッサ・ディ・ヴォーチェについてリチャード・ミラー Richard Miller (1926-2009) は次のように述べている。

メッサ・ディ・ヴォーチェ *Messa di voce* は、幅広い強弱のコントラストに熟練する古典的な方法です。持続音をピアノッシモで歌い始め、クレッシェンドしてフォルティッシモに達し、その後デクレッシェンドしてピアノッシモに戻ります。この間、**均一の音色を維持**します。[……] よくコントロールされたメッサ・ディ・ヴォーチェができるようになるには、一般的な技術が安定的に使えるようになるのを待たなければいけません。[……] 高度な技術の技量をまだ手にしていない歌手は注意を要します（ミラー 2014: 194-196）。

p からクレッシェンドで *f* は息の量を徐々に増やすことで成立するが、*f* から *p* にする表現は卓越した技術を要し、声楽家だからといって誰もが完璧に習得できる技術ではないことが理解できると思う。第 631 小節からの強弱の変化は非常に緊張感があり、且つ高度な技術を要する箇所として、難しさの要因の一つであるのではないか。

(4) フレーズ

《歓喜の歌》は非常にフレーズが長く、休符が見られない箇所がしばしば現れる。特に最長でフレーズの長い箇所にあたるのは、2 重フーガ風の箇所 *Allegro energico e sempre ben marcato*（付点 2 分音符＝84）である。ソプラノは第 704 小節～第 729 小節の 26 小節にかけて、アルトは第 701 小節～第 717 小節の 17 小節にかけて、テノールは第 689 小節～第 708 小節の 20 小節にかけて、最後にバスは第 663 小節～第 688 小節の 26 節にかけて休符が見られず、全パート 20 小節前後の非常に長いフレーズが見られた。この長いフレーズに休符が見られないということは、言葉と言葉の間に一瞬でブレスを吸わなければならず、歌うための十分なブレスが取れないため、歌い手が苦労する箇所である。

(5) 同音の持続

同音を何小節にもかけて持続させる箇所が 3 つある。声を持続させること（ソステヌート）の難しさについてミラーは次のように述べている。

声楽のレパートリーには、ソステヌートであることがふさわしい特色の作品が多数あります。[……] ソステヌートの性格を持ち、高音域で歌われる歌曲やアリアは、

技術的に安定するまでは避けなくてはなりません。フレーズ終わりで胴体のサポートが維持できないのなら、大きな曲線を描くブラームスやヴェルディの旋律線を歌おうと期待するのは、無理があります(ミラー 2014: 125)。

大きな曲線を描くのは《歓喜の歌》も同様である。特に (4) フレーズの長さでも取り上げた中にソプラノが a2 で 14 小節同音を持続する箇所が見受けられる。この 14 小節にもわたる a2 の持続は、始まる前何小節にもわたって休符が見られないうえに持続している間も一度も休符が与えられず、さらにソプラノにとって高音域であるため、どれだけ訓練している歌い手であってもこのフレーズを一息で歌うことは不可能である。大勢で歌うことができる合唱だからこそ可能な表現方法の一つであると考えられる。

1.3 歌詞の扱い

(1) 同音反復

1.2 (5) 「同音の持続」では母音で同音を持続させている箇所を取り上げたが、ここでは同じ音の高さで言葉を繰り返す点に着目したい。1 つは譜例 8: 第 643 小節～第 654 小節、‘Über Sternen muß er wohnen’ という詩に g2 の持続が見られる箇所、そして第 753 小節～第 762 小節、‘lieber Vater wohnen.’ と e2 と g2 それぞれの音程で持続させる箇所である。第 643 小節～第 654 小節は、特に難しいとされている母音[Ü]を高音域で歌わなければならないパートがソプラノ、テノール、バスに見られる。最初は **ff** だが、2 回目は **pp** で言葉をさばき、尚且つテノールバスは音が下がるのに対し、特にソプラノは高音域の g2 で音を保たなければならない。第 753 小節～第 762 小節も同じく、2 回同じ言葉で同音を維持させる。ここでも 2 回目は **p** になり、そのままディミヌエンドして **pp** になる非常に難しい手法が見られる。ソプラノの 2 回目の g2 以外は高音ではないが、上でも説明したように同音の維持に欠かせない胴体のサポートに加え、ディミヌエンドの技術を要する箇所である。

(2) 早口

851 小節から Presto のマーチに入る冒頭の ‘Seid umschlungen Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!’ が非常に早口であり、子音が多く含まれるため、声楽的発声と言葉のさばきとテンポの三者を合わせることが難しい。

2. 《ミサ・ソレムニス》 op. 123

以上、《歓喜の歌》に関する歌唱の難しさを項目ごとに述べてきたが、次に同時代に作曲され、編成も似ている《ミサ・ソレムニス》を概観することによって、この難しさが《第九》だけの問題なのか、それともベートーヴェンに共通することなのかが分かる。

2.1 音域

(1) 各パートの最高音、最低音

第九とほぼ同じ音域が使用されており、ソプラノの高音は最高音 $b\flat 2$ で最低音 $c1$ 。アルトの最高音が $f\sharp 2$ 、最低音が g 。テノールは最高音が $a2$ 、最低音が $c1$ 。最後にバスの最高音が $f\sharp 1$ 、最低音が F である。

(2) テッシトゥーラ

ソプラノ： $d2\sim a2$ アルト： $f1\sim e2$ テノール： $d2\sim a2$ バス： $e\sim d1$

バス以外第九と同じ音域を使用していることが分かる。バスに関しては《第九》のほうが幅広い音域を使用していることが分かった。

(3) 跳躍

《ミサ・ソレムニス》でオクターヴの跳躍もよく見受けられるが、上下の激しい跳躍も頻繁に登場する。

譜例 9：Credo 第 112 小節～第 118 小節

The musical score for measures 112-118 of the Credo section of 'Missa Solemnis' shows four vocal parts. The Soprano part has a high octave leap from G4 to G5. The Alto part has a high octave leap from E4 to E5. The Tenor part has a high octave leap from C4 to C5. The Bass part has a high octave leap from F3 to F4. The lyrics are 'de - - - scen-dit, de - - - scen-dit, de - - - scen-dit de coe - - - lis.' The music is marked with 'f' and 'ff' dynamics.

(4) パッサッジョの扱い

パッサッジョと高音域の多用が見られた。

《ミサ・ソレムニス》も《第九》同様、テッシトゥーラが高音域を含むパートが多いため、パッサッジョや高音域がよく現れるのだろう。

2.2 旋律的扱い

(1) 全音階的、半音階的進行

全音階的進行で、細かいパッセージが見られるが比較的歌いやすい。

(2) リズム

第九のような特に難しいフレーズの入りやリズムは見られない。

(3) 強弱

《歓喜の歌》のような細かな強弱のコントラストが見られる。

譜例 10 : Kyrie p.18~19 第 151 小節~第 164 小節

p cresc.
e - lei - - son, Ky - - ri - e e - lei - -

p cresc.
e - lei - - son, Ky - - ri - e e - lei - -

p cresc.
e - lei - - son, Ky - - ri - e e - lei - -

p cresc.
e - lei - - son, Ky - - ri - e e - lei - -

f
son, Ky - - ri - e e - lei - - son,

f
son, Ky - - ri - e e - lei - - son,

f
son, Ky - - ri - e e - lei - - son,

f
son, Ky - - ri - e e - lei - - son,

(4) フレーズ

《第九》のような 20 小節ほどのフレーズの長さが Gloria にてソプラノとバスに見られた。

(5) 同音の持続

《第九》を超えるフレーズは見つからなかったが、Gloria のソプラノで 9 小節にわたり g2 を持続する箇所が見られた。また、同じく Gloria で全音域が 4 小節にわたった a2 の持続や、Credo のバスに見られる f で 6 小節にわたる持続など、頻繁に見られる。

2.3 歌詞の扱い

(1) 同音反復

譜例 11：第 269 小節～第 271 小節

《ミサ・ソレムニス》は《第九》より高い音域 $b\flat 2$ で発語する特徴が Gloria のソプラノでみられた。



(2) 早口

特に見られない。

小結論

ベートーヴェン《第九》の歌唱の難しさを項目ごとに挙げ、同時代に作曲された《ミサ・ソレムニス》を概観することで、ベートーヴェンの特徴として、以下の 3 点を挙げられる。1. 幅広い音域を要求し、激しい跳躍、パッサジョや高音域を伴う旋律がしばしば見られた。2. 旋律中、特に強弱で細かな変化が見られ、20 小節前後の非常に長いフレーズ、そして何小節にもわたる同音の保持が見られる。3. 高音での発語に加え、強弱のコントラストも含む同音反復が特徴的である。

これらは《第九》そして《ミサ・ソレムニス》いずれにも共通するこの時代のベートーヴェンに見られた手法である。

3. 同時代の比較

以上のことを踏まえ、これらの特徴がベートーヴェンだけに見られる表現方法なのか、同時代の作品でもこのような手法が見られるのか、ベートーヴェンと同じウィーン古典派と呼ばれるハイドン、モーツァルト 2 人の作曲家に焦点を当て、それぞれのミサとオラトリオを年代順に選曲し、4 曲ずつ比較対象とした。

3.1 フランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn (1732 - 1809)

対象曲として《チェチーリア・ミサ Missa Cellensis》Hob. XXII:5 (1766)、《マリアツェル・ミサ Mariazellermesse》Hob. XXII:8 (1782)、《天地創造 Die Schöpfung》Hob. XXI:2 (1798)、《ハルモニーミサ Harmoniemesse》Hob. XXII:14 (1802)の 4 曲を選曲した。

3. 1. 1 音域

(1) 各パートの最高音、最低音

対象曲が 4 曲ある中の最高音と最低音を示す。ソプラノは《チェチーリア・ミサ》、《マリアツェル・ミサ》、《天地創造》の 3 曲で最高音が a2、最低音が c1 と共通している。アルトは曲によって違いが現れたが、最高音が f#2、最低音が G となる。テノールの場合、最高音 a2 が 3 曲、最低音は違いが見られたが b♭ である。バスは最高音が f1、最低音が E である。アルト、テノール、バスはベートーヴェンの音域と同等である。ソプラノのみベートーヴェンの方が広い音域を求めている。

(2) テッシトゥーラ

ソプラノ : f1~g2、アルト : d1~c2、テノール : e1~f2、バス : f~d1

バス以外五線内の音域である。バスのみ、《第九》のように五線を超す音域が頻繁に確認された。

(3) 跳躍

オクターヴ跳躍はしばしば見られる。しかし《第九》のようなオクターヴ以上の激しい跳躍は見られない。

(4) パッサジョ

《第九》のようにパッサジョや高音域を何小節にもわたって行き来するというより、中音域から高音域に達し、また中音域に戻ってくるといった手法で扱われている。

3. 1. 2 旋律的扱い

(1) 全音階的、半音階的進行

全音階的で、きれいな旋律や和音が使用されている。

(2) リズム

比較的難しいリズムは見られない。

(3) 強弱

ベートーヴェンに見られた細かな強弱は見られない。

(4) フレーズの長さ

基本 10 小節以内だが、《チェチーリア・ミサ》Gloria のソプラノ・パートで第 225 小節～第 246 小節の 22 小節にわたるフレーズの長さが見られた。

(5) 同音の保持

《歓喜の歌》のソプラノで見られた長大な持続はみられない。しかし、《マリアツェル・ミサ》の Kyrie で見られた約 3 小節の同音の持続は、第九に匹敵するとは言えないが、テンポが Adagio のため、3 小節延ばすことも大変である。

3. 1. 3 歌詞の扱い

(1) 同音反復

ベートーヴェンのようにフレーズの長い同音反復はというより、経過音としての同音反復が見られる。

(2) 早口

特に見られない。

3. 2 ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

対象曲として《ドミニクス・ミサ Dominicusmesse》KV 66 (1769). 《戴冠ミサ Krönungsmesse》KV 317 (1779). 《大ミサ曲 Groß c-moll Messe》KV 427 (1783). 《レクイエム Requiem》KV 626 (1791)の 4 曲を選曲した。

3. 2. 1 音域

(1) 各パートの最高音、最低音

ソプラノは、ミサ 3 曲は共通して最高音が g2 で、最低音は c1 である。レクイエムのみ最高音に h2 を要求している。アルトは最高音が e2、最低音はうち 3 曲が g である。テノールはミサ 3 曲が g2 でレクイエムのみ a2 を要求している。最低音はミサ 2 曲が b

トであった。バスは最高音が f1、最低音はミサ 2 曲とレクイエム共通で G である。ソプラノはベートーヴェンよりも狭く、それ以外のパートはほぼ同じかそれに近い音域である。

(2) テッシトゥーラ

全ての声部が五線内で音楽が成り立っている。

(3) 跳躍

《第九》のように激しい跳躍やオクターヴ以上の跳躍はなかなか出てこないが、バスにオクターヴの跳躍がしばしば見られる。

(4) パッサジョ

パッサジョや高音域は一つの経過音として扱われている。

3. 2. 2 旋律的扱い

(1) 全音階的、半音階的進行

全音階的なフレーズが多い。調和のとれた綺麗な旋律で歌いやすい。

(2) リズム

細かなパッセージが見られる曲もあるが、不規則でとりにくいリズムは見られない。

(3) 強弱

基本《歓喜の歌》で見られた細かな強弱は見られない。《レクイエム》Domine Jesu のソプラノに小節内での **f** と **p** の変化が見られたが、跳躍の激しい部分は **f** で中音域は **p** である。急激な変化ではあるが理にかなった強弱のつけかたである。

(4) フレーズの長さ

ほとんどのフレーズは 10 小節未満で、長くても大体 10 小節前後である。

しかし《ドミニクス・ミサ》Credo のソプラノ・パートでは Allegro で 17 小節にわたるフレーズの長さが見られた。

(5) 同音の持続

モーツァルトの作品でタイの同音保持は、《ドミニクス・ミサ》の **Kyrie** でソプラノとバスに見受けられたが、《第九》のよう何小節にもわたる壮大な箇所は見られない。

3. 2. 3 歌詞の扱い

(1) 同音反復

第九に匹敵するタイでの持続はほとんど見られなかったが、ユニゾンでの同音の持続が戴冠ミサの **Credo** に見られた。しかし第九のようなフレーズの大きさ、音域の高さ、強弱の変化に高度な要求は見られない。

(2) 早口

特に見られない。

小結論

以上ハイドンとモーツァルトのミサとオラトリオを比較対象として項目ごとに述べてきた。2 人の作品を総合的に見ると、1. 音域ではパートごとの音域に関して、ソプラノ以外はベートーヴェンとほぼ同じ音域を使用しており、大きな変化は見られなかった。しかし、テッシトゥーラを見ていく限り、ほぼ五線内での動きが確認されたため、ある程度歌いやすい音域が使用されているように見える。そして、オクターヴの跳躍はたびたび現れるが、上下の動きが激しい跳躍、またオクターヴ以上の跳躍はほとんど出てこない。パッサッジョ（声区転換）や高音域に関しても、一つの経過音として扱われていることが分かった。2. 旋律的扱い 3. 歌詞の扱いでは特に難しい要素は見受けられなかったが、フレーズの長さに関して、曲によっては 20 小節ほどの長いフレーズが存在した。

4. 結論

ベートーヴェンの《歓喜の歌》で感じた歌唱の難しさについて、《第九》とほぼ同年代の作品《ミサ・ソレムニス》を概観し、そして同時代の作曲家 2 人のミサとオラトリオを比較してきた。以下分析項目に沿ってまとめる。

1. 音域ではベートーヴェンがソプラノに対してのみ幅広い音域を求めていることが

分かった。しかしテッシトゥーラを見ていくと、モーツァルトやハイドンは五線内の音域での動きが多いのに対し、ベートーヴェンは五線より上の音域を頻繁に使用していることが分かった。よって最高音と最低音が同じあるいは、ほぼ同じであったとしても、テッシトゥーラに大きな違いが見られた。跳躍に関しても、モーツァルトやハイドンはオクターヴ跳躍であるが、ベートーヴェンはオクターヴはもちろん、オクターヴ以上の跳躍、そして中音域から高音域を短いスパンで駆け抜けるような跳躍も存在する。そしてパッサジョについてハイドン、モーツァルトは一つのフレーズに現れる経過音に過ぎないが、ベートーヴェンはパッサジョにとどまり続け、歌唱が不安定になるような音域の続くフレーズが多く見られる。

2. 旋律の扱いについて、ベートーヴェンは特に強弱やフレーズに対して並外れた難しさである 1 小節ごとの細かな強弱変化、そして 20 小節前後の長いフレーズを要求している。モーツァルトやハイドンはリズム、強弱、同音の持続に関して、特徴のある箇所は見受けられなかった。《歓喜の歌》で見られた 20 小節ほどの長さがモーツァルトのミサ曲に存在したが、ほとんどのフレーズは 10 小節未満である。

3. 歌詞の扱いについてモーツァルトやハイドンでは見られなかった高音域での発語が、ベートーヴェンの作品ではたびたび現れた。

このような結果から、ベートーヴェンが合唱に対して要求していたことが、同年代の作曲家ハイドン・モーツァルトに比べて、高度な要素を多く含んでいたということが分かった。《第九》から派生し、同年代の作品である《ミサ・ソレムニス》、更にはベートーヴェンと同じウィーン古典派の作曲家 2 人を比較対象とすることで、「ベートーヴェンが合唱に求める難しさ」を明らかにすることができた。本稿では音楽的效果について考えてこなかった。しかし例えば、高音域を頻繁に使用することに関して、一種の「叫び」のように感じられる。特に《第九》でいうと高音域で歌唱することによって、詩のメッセージを世の中に向けて拡散しているように思える。同時に歌い手、聞き手両方に浄化や救いを与える効果があるのではないかと考えているが、この部分については今後の課題としたい。

楽譜資料

Beethoven, Ludwig van

2000 Beethoven Werke Missa solemnis (München: G. Henle)

2020 Beethoven Werke Symphonie V Nr. 9 d-Moll Opus 125 (München: G. Henle)

Haydn, Joseph

1964 Missa Cellensis “Mariazellermesse” (Kassel-Basel-Paris-London-New York: Bärenreiter)

1996 Missa B-dur für vier solostimmen, chor, orchester und orgel “Harmoniemesse” Hob. XXII:14 (Frankfurt-Leipzig-London-New York: C.F. Peters)

2009 Missa Cellensis in honorem BVM in C Groß Mariazeller messe Cäcilienmesse Hob. XXII:5 (Verlag, Stuttgart: Carus)

2012 Die Schöpfung Hob. XXI:2 (Verlag, Stuttgart: Carus)

Mozart, Wolfgang Amadeus

1990 Missa in C Dominicus-Messe KV 66 (Kassel-Basel-Paris-London-New York : Bärenreiter)

2004 Requiem KV626 (Verlag, Stuttgart: Carus)

2007 Missa in C Krönungsmesse KV 317 (Kassel-Basel-Paris-London-New York : Bärenreiter)

2019 Missa c-Moll Große c-Moll-Messe (Kassel-Basel-Paris-London-New York : Bärenreiter)

参考文献

エーバーハルト, カール (Eberhardt, Carl)

1982 『ベートーヴェン第九交響曲・合唱の歌い方』 川口豊 訳
(東京: シンフォニア)

ミラー, リチャード (Miller, Richard)

2014 『歌唱の仕組み その体系と学び方』 岸本宏子・八尋久仁代 訳
(東京: 音楽之友社)

大谷 圭介

2014 「声区転換部を含むオペラ歌唱の音響的特性—スペクトル変動を題材として
—」 (博士論文 DMA 京都市立芸術大学) 26-29, 32.

(博士課程 1 年 声楽)