

Ludwig van Beethoven
MISSA SOLEMNIS

für vier Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel D-dur op. 123
for four Solo Voices, Choir, Orchestra and Organ in D major
pour quatre voix solistes, chœur, orchestre et orgue en ré majeur

I. KYRIE, II. GLORIA, III. Credo, IV. SANCTUS-BENEDICTUS, V. AGNUS DEI

Gundula Janowitz · Christa Ludwig · Fritz Wunderlich · Walter Berry

Wiener Singverein (Einstudierung Reinhold Schmid)

Violinsolo: Michel Schwalbé · Orgel: Josef Nebois

Berliner Philharmoniker

Herbert von Karajan

PRODUKTION · PRODUCTION · DIRECTEUR DE PRODUCTION: OTTO GERDES

AUFNAHMELEITER · ARTISTIC SUPERVISION · DIRECTION ARTISTIQUE: HANS WEBER

TONINGENIEUR · RECORDING ENGINEER · INGÉNIEUR DU SON: GÜNTER HERMANN



ベートーヴェン

莊嚴ミサ曲 二長調 作品 123

—— 全 曲 ——

グンドゥラ・ヤノヴィッツ (ソプラノ)

クリスタ・ルートヴィヒ (アルト)

フリッツ・ヴンダーリッヒ (テノール)

ヴァルター・ベリー (バス)

ウィーン合唱協会

(合唱指揮：ラインホルト・シュミット)

ミシェル・シュヴァルベ (ヴァイオリン・ソロ)

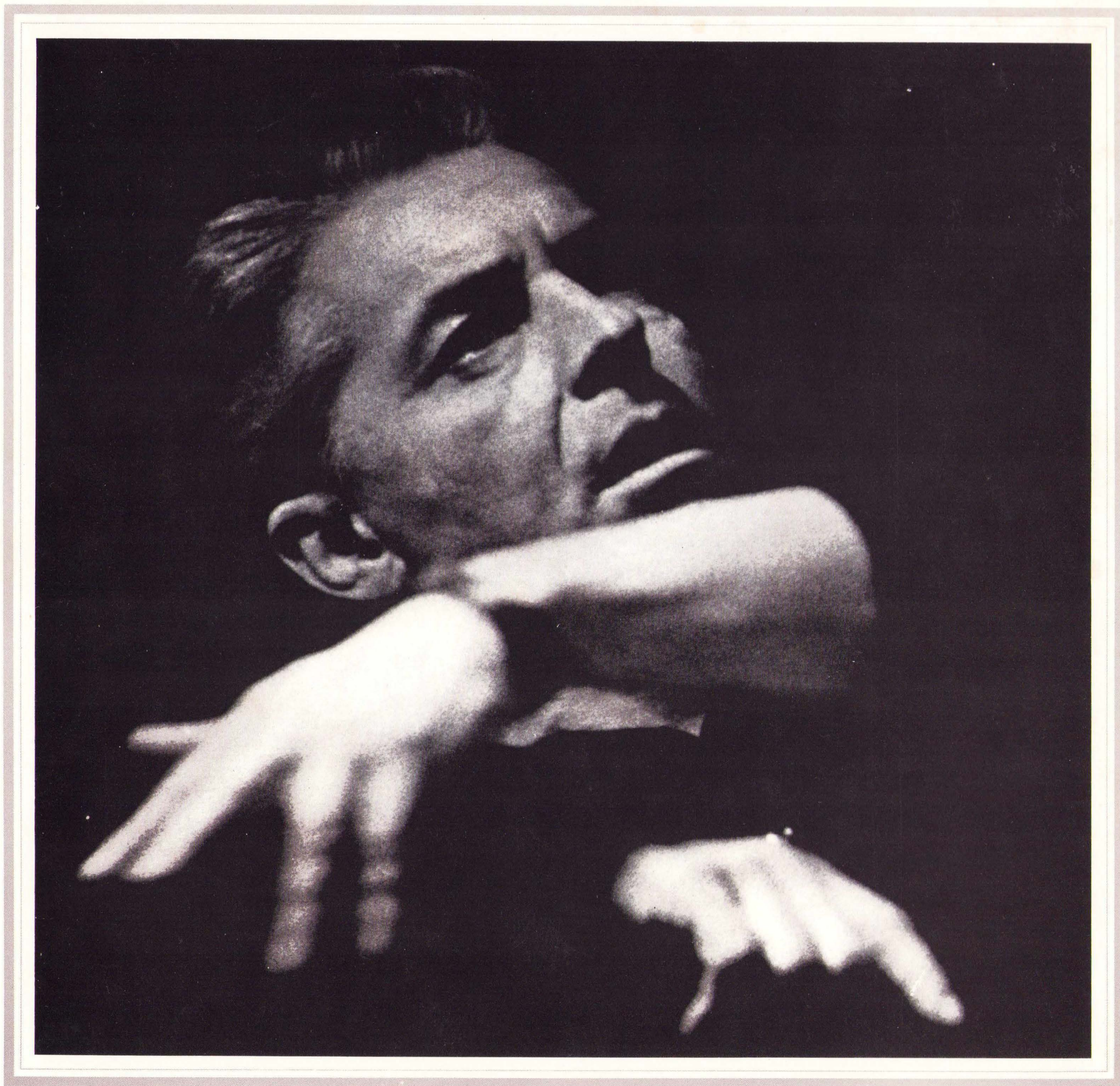
ヨゼフ・ヌボワ (オルガン)

ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団

指揮：ヘルベルト・フォン・カラヤン

解説・訳：渡辺 護

黒田 恭一



▶ 総 説

「ベートーヴェンの宗教観は、教会信仰に基礎を置いているというより、理神論にその源を見出したということは、かなり確実に云い得る」と、楽聖の弟子シントラーは述べている。ベートーヴェン自身は宗教について余り口にしなかった。「宗教と数字低音は決まりきっていることだ。論議するまでもない」と彼は云った。外見的には宗教には強い関心がないうように見え、教会や教義にはむしろ冷淡な態度を示したとしても、心の中には強い神への信仰があったのである。

そして彼の神は彼の芸術と直接につながるものであった。「……我が芸術にあっては神はほかの人々より私に近いことをよく知っています。私は恐れることなしに神とまじわっています。……音楽の啓示によって解き明かされるものは、神聖なものへの帰依です……」とベートーヴェンはベッティナー・フォン・ブレンターノにのべた。

ベートーヴェンは子供の時からカトリックの典礼に親しんでいた。ボンの選挙侯の宮廷で、そのオルガニストであった若いベートーヴェンは典礼音楽を知ることができた。ウィーンへ行ってからも、ヨーゼフ・ハイドンやアルブレヒトベルガーから、厳格な教会音楽も教わったのである。

しかしベートーヴェンの作品中、厳密な意味で教会音楽であったものは、二つのミサ（ハ長調とこのニ長調）と第三のミサのための僅かばかりのスケッチがあるだけである。荘厳ミサの作曲に当り、彼は「真の音楽を書くためには、カトリックのあらゆる教会音楽等を知らねばならない」と云い、ルドルフ太公の豊富な音楽図書館にとじこもって研究し、一度作曲したことのあるミサ典礼文のラテン語を、一字一句ドイツ語に訳して貰い、その母音の長短まで正確に教わったこと、またその作曲に予期以上の長年月を要したことは、全く非常な熱の入れ方であったことを物語る。

ベートーヴェンの第三期の宗教的なものの最大の表現として、この「ミサ・ソレムニス」を挙げることができるが、この曲は次のような事情により成立したのである。

1818年ウィーンで、ルドルフ太公がオルミューツの大司教に選定されたと発表された。太公はベートーヴェンの弟子でもあり、また友情によって結ばれた庇護者でもあったので、ベートーヴェンは来るべき太公の登位の式典の為にミサを作曲しようと決意した。それについてベートーヴェンは、太公に次のように書き送っている。

「太公の祝典に際し、私のミサが演奏を許されるならば、誠にその日こそ私の生涯の最良の日となることと存じます。神も私の微力がその日の盛儀にいささかでも役立つよう私を導き給うことと存じます」——しかしこれはその時には実現しなかった。それより5年後、即ち登位の日より3年を経てやっとベートーヴェンはミサの作曲を終え、総譜を献呈した。このように完成までに非常に長時日を要したという事実を見ただけでも、労作が予期以上に膨大なものになったことがわかる。「何故なら、作曲を始めると次から次へと楽想が湧き、どの楽章もどの楽章も思わず知らず最初の予定をはるかに越して、長いものになってしまった」

ベートーヴェンは異常なまでの昂奮裡にこの作曲を開始した。彼の友人シントラーはその様子を「その最初からベートーヴェンはすっかり人間が変わってしまったかと思われる程だった。彼をよく知っている年上の友人達も、1819年のこの時期を除いては、後にも先にもこれ程までに夢中になったベートーヴェンは見たことがないと云うにちがいない」と書

いている。尚シントラーはその書簡の中で、ベートーヴェンが「ミサ・ソレムニス」を作曲した当時の逸話を次のように述べている。

「1819年8月の終り頃、私は音楽家のヨハン・ホルツァルカと一緒に、メードリンクのこの巨匠の家を訪れました。午後四時頃のことでしたが、家に着くとすぐ私達は、丁度その日の朝ベートーヴェンに仕えていた二人の女中が二人共暇をとったということを聞かされました。女中達が食事の用意をして待っていたのに、あまり長く待たせるので待ちくたびれて二人とも眠ってしまい、料理がすっかり食べられなくなってしまったことから、真夜中に家中の人達をびっくりさせる程の騒ぎが持ち上ったというのです。なるほどドアがびったり閉められたベートーヴェンの居室からは、クレドに用いるフーガを作ろうとして彼が声を出して歌ったり、唸ったり、足踏みしたりするのが聞えて来ました。その恐ろしい有様に暫く聞き耳をたててから、帰ろうとしかけた時でした。ドアが中から



（キリエの自筆スコア）

開かれ私達の前にベートーヴェンが立現われました。恐ろしい程感乱した顔付をしていました。まるで競争相手の全音楽家と命を的に戦って来たような様子でした。最初は私達の立聞きに驚いて不快を感じたのか、云うこともしどろもどろでしたが、すぐに立直ってその日の出来事を私達に話したあげく、平然として云い放ちました。『さっぱりしたやり方さ、だけど唯も彼も家を出て行ってしまっ、私は昨日の昼から何も食べていないのだよ』……… 恐らく、この「ミサ・ソレムニス」程の偉大な作品で、これ程までに窮乏した生活の中から生まれたということとは前代未聞だと思います」

なお、ノッテボームの第二ベートーヴェニアナによると、先ず1820年頃「キリエ」「グローリア」「クレード」が相次いで完成され、次いで翌年から22年に亘って、「サンクトゥス」と「アニュス・デイ」が仕上げられたと云われている。結局作曲年代は1818年頃から22年に及ぶ4年間とみなされる。

この種の作品でベートーヴェンによって「ミサ・ソレムニス」よりも先に書かれたのは、ハ長調のミサ一曲だけである。ハ長調のミサは1807年に作曲されたものであるが、これについてベートーヴェンは、「私はこれまでのようなテキストの扱い方をここでは一切用いておりません」と出版社に述べている。この言葉はそのままニ長調の「ミサ・ソレムニス」にも云えることである。事実この二つのミサ曲には深い関係があるのであって、ただ後から作曲されたニ長調のミサは、その性格から云ってあらゆる面に於て非常に大きなもので力強いものを志向していると云えるであろう。従ってハ長調のミサが礼拝用の性格が強いものであるのに反し、この「ミサ・ソレムニス」は礼拝用という枠を越えていると云えよう。バッハのロ短調のミサと同様、これは狭義の教会音楽の範疇に止まるものではない。多くの場合これが演奏会で演奏されるのもその為であるが、さればと云ってこの作品の宗教的な性格は毫も損なわれはし

ない。

果してこの曲が典礼音楽とみなされるか否かは、此の音楽に関する根本的な問題である。この問題の追求は種々の点についてなされねばならないが、今は唯此の点についてほとんど相対立する二つの音楽史家の意見をかかげて置くに止めたい。

その一つはパウル・ベッカーであって、次のように述べている。

「荘厳ミサ曲」に於ては、儀式のための一切の考察と、儀式への一切の直接関係は棄て去られている。個々の部分の恐ろしい長さ、その結果として全体としての作の長さは、平衡の中心を動行から音楽に移しながら、それに伴う教会の儀式を単なるつまらない邪魔物のように思わせるであろう。作曲は僧侶の言葉の芸術的な解明を旨とする元来の考えを遙かに凌駕してしまっている。演奏者及び聴衆にこの作の課する凄まじい精神的緊張は、更に大きな共鳴、更に広い見解、思想に一定の行程を

迫うことを強いる特殊な信条について、教会が供し得るものよりも更に活気のある豊かな概念を要求する。ベートーヴェンは教会と世間とを区画する壁を突き破る。彼の教会は、彼の幻影の極限まで広がる。彼の祭壇は宇宙の心臓である。そして彼は何等の独断的制限に悩まないであろう。……「荘厳ミサ曲」の性質は最高の意味で非教会的である。通常の形式の意識的な抛棄は、ベートーヴェンの交響曲をあかも異例にしたのと同じ考えを、宗教楽の方面へ応用したことから生じた。交響曲の作曲家として、民主的な演奏会場のために儀礼的な社交界の狭隘なサークルを棄て去りながら、ベートーヴェンは、より大きな包含を志した。そして同様に、彼はそのミサ曲を公式の教会の会衆よりも更に広汎な会衆のために作った。自己認識に向って人間の奮闘の表現である彼の諸交響曲は、既に新たに進化した公開演奏会を神聖化してしまっていた。それ故に、ミサ曲が同じ建物の中で演奏されたところで、それは毫も冒瀆ではなかったろう。実際このミサ曲は儀式の慣習を少しも考慮に入れていなかった。（大田黒元雄氏訳）

之に対しリッツラーは次のように云う。——この作品の「カトリック性」は、はなはだししばし問題にされているが、はなはだしい場合には、この中にベートーヴェンが、あらゆる教会的なものに、冷然と対立していることの証拠を見る人さえいる。しかしこれは誤っている。というのは、ベートーヴェンは、ハイドンや後のブルックナーのような信心堅固な、実行的なカトリック教徒ではなかったが、カトリック主義の世界とは、若い時から密接に結びつけられていた。彼の宗教は、よく誤って考えられているような「理神論」ではなく、本当のキリスト教である。そして彼が自由意志によって、彼の弟子であり保護者であったルドルフ太公のオルミュッツ大僧正登位を祝って、式典的ミサを書こうと決心した時、彼は教会用のものを考えたのであって、それ以外のものではなかった。云うまでもなく、この作品はこの目的には間に合わなかったし、結局は礼拝用演奏のためには例外的な場合にしか用いられないような巨大なものになった。それにもかかわらず、オーストリアでは時々教会で最も大きなミサの儀式の時に上演されており、最近になって、カトリック当局からこの目的のために適しているということがはっきりと確認された。また、事実「キリエ」の最初のいくつかの和音によって、我々は大伽藍で行なわれているミサの儀式の、崇高で神秘的な世界の中に引き込まれる。この作品は演奏会場に充分向いているとは云えない。この点、演奏会場の光や気分によく調和するバッハの「ロ短調ミサ」とは反対である。しかし宗教的儀式が本題となっている教会では、この「荘厳ミサ」が純音楽的に完全にその力を発揮することは出来ない。このようにこの作品は、他の最高の芸術の多くのものと同じく、実現可能なかなたに横たわる領域の中にまで突き抜けてしまったものとなっている。（宛潤二氏訳）

ベートーヴェン自身かつてこの二長調のミサを「私の最大の作品」と称し、或は「最も完成された曲」と云っているが、このように自ら高く評価していたことを考えあわせると、ベートーヴェンがこの曲を最も高価な条件で出版しようと多くの出版社といろいろ交渉したということは容易にうなずける。ベートーヴェンはこの曲が自分の評価と同様に世間からも高く評価されることを望んでいたことは確かであるが、実は当時シントラーも云う如く、ベートーヴェンは経済的に困窮し、至急金を手に入れる必要に迫られていたという理由もあった。最後にベートーヴェンは数か所の宮廷にこの譜の写しを送ったが、それは1823年のことである。十か所の宮廷から演奏する旨の返事があった。その後マインツのショット社との間に契約が結ばれたが、それにも拘わらず、『ミサ・ソレムニス』が出版されたのはベートーヴェンの死後1827年に至ってからである。

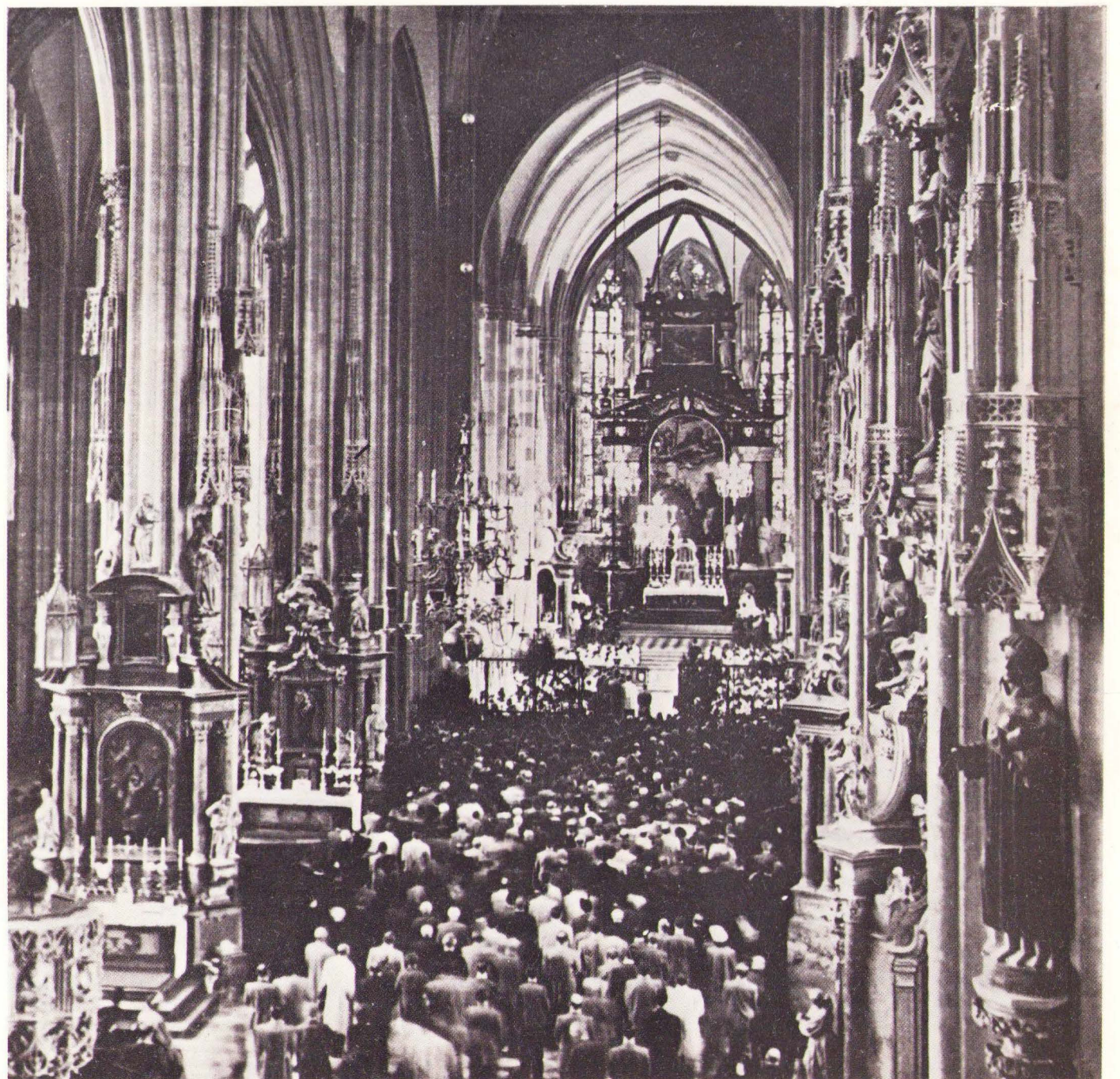
初演は1824年4月6日ベテルスブルクで行なわれた。ドイツでは、ボヘミアのラウジッツの小都市ヴァルンスドルフで、1830年に演奏されたのが始めてである。

我が国では1928（昭和2）年12月22・23の両日、天皇の即位奉祝演奏として、ラウトループの指揮により東京音楽学校（現芸術大学音楽部）で行なわれた。

楽器編成はフルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、コントラ・ファゴット1、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ1対、弦楽合奏、オルガン、四人の独唱者と合唱団。

ベートーヴェンはこの曲の冒頭、最初のキリエよりも前に「心（ヘルツ）より出で——再び心に入らんことを」という語を置いているが、実際この言句の通り、此の音楽は人の心に浸み透っている。ベートーヴェンは「歌手にも聴衆にも同様に敬虔な気持ちを起させ、且つ持続させる……他の人より一層近く神に近付き、そして神の栄光を人類にひろめることより尊いことはない」という意図のもとに作曲した。そして最初の部分

の演奏には特に“Mit Andacht”（敬虔に）と指示を与えている。が、これはやがて全曲に亘るものとして考えられる。曲は聴衆の心にも敬虔な気持ちを呼び醒し、彼等を演奏者と一体にさせねばおかぬのである。このような高い意図は、もう一つの偉大な演奏会用のミサ曲、バッハの「ロ短調ミサ」にも通ずるものである。この二つの作品は、音楽的な素材とか特にミサのテキストの扱い方に対する態度という点では非常に相違したものがあるが、それ以上に意図の崇高さということで軌を一にする。「ミサ・ソレムニス」が書かれたのは、それ以前に作曲した最後のピアノ・ソナタ、中期の弦楽四重奏曲、或いは八つの交響曲等で築き上げた彼の荘厳な芸術に一応の結論を与えようとしている。パウル・ベッカーは次のように云っている。「この『ミサ・ソレムニス』は、形式だけをつまみテキストとか構想とか全体の組立とかいうようなものを教会ミサ曲から取入れているだけであって、その内容から見ると、第八交響曲と第九交響曲をつなぐ独特な中間部をなすもので、独唱及び合唱付の宗教的交響曲である。そして第九交響曲はこれに対応する世俗的交響曲として、これに続いて直ちに作られたものである」



◆各曲の解説

第一楽章 キリエ

キリエの歌詞は、他の部分がラテン語であるのに対し、このみギリシャ語である。

三部に分けられ、第一部と第三部はアッサイ・ソステヌートで4分の4拍子、ニ長調。第二部はアンダンテ・アッサイ・ベン・マルカートで2拍子、ロ短調に始まり、嬰へ短調に終る。

第一部 ベートーヴェン自身が「敬虔に」と附加しているように、厳肅な気分のもの。曲はトロンボーンを除いての全楽器の力強いニ長調の主三和音に始まり、やがて弱音となって弦と木管とがからみつつ美しい序奏を終ると、合唱が力強く、呼びかけるように「キリエ」を歌い始める。それをうけてテナーの独唱が弱音で「キリエ」を歌う。

このような呼びかけが次に合唱とソプラノ独唱でくり返され、更に最強音で合唱と全管弦楽器が呼びかけると、アルトの独唱が請い求めるような旋律を歌い出す。

その後は合唱のみが以上の呼びかけと祈願の動機を中心に歌いつづけ、最弱音となって第一部を終る。

第二部 クリステ・エレイソンの部分で、ベートーヴェンは第一部に比して気分的にはうちとけて来る。先ず独唱者達が歌い出し、合唱は16小節程度にならねば加わらない。その冒頭の部分に於て、第一部で交互に現われた呼びかけと祈願のような動機が、合一されている。

管弦楽器は第一部と異なり、ここでは単に歌声の伴奏をつとめるのみ。親密な調子のこの部分は、独唱部と合唱部の交り合った多声楽の手法の後に *ppp* で終る。

第三部 第一部が復帰する。単なる反復ではなく、より力強く、荘厳に響く。この楽章全体は旋律と歌声の関係において、はじめてから終りまで一貫した、正しく宇宙的な「広大さ」をもっている。

第二楽章 グローリア

歌詞は聖ルカ福音書2の13に見られる、キリストの降誕に際して天使達が歌ったという聖歌に起源をもち、特別に歓喜を表現するものである。

第一部はアレグロ・ヴィヴァーチェ、4分の3拍子の「グローリア……」、第二部はメーノ・アレグロの「グラーチアス……」(感謝し奉る)の部分、第三部は最初のテンポにもどる「ドーミネ……」(主なる天子)の部分、第四部はラルゲットの「クィ・トルリス……」(世の罪を除き給う)の部分、第五部はアレグロ・マエストーゾの「クォーニウム」(そは主イエズス・キリスト)の部分、第六部はアレグロ・マ・ノン・トロッポ・エ・ベン・マルカートからボコ・ビウ・アレグロを経てプレストに至る最後の部分に分けられている。

第一部 第一楽章とは対照的な急速調でトロンボーンを除く全管弦楽器のニ長調上の5小節の前奏の後、まず合唱のアルトが「天に於ては神に栄光あれ」を合唱する。

天主の讃美の歌はやがて全合唱のユニゾンで最高潮に達すると、はたとやみ、4小節の後にまず合唱のバスが、ついで全合唱がおだやかに「地に於ては善意の人に平安あれ」と歌い、やがて管弦楽のトゥッティに伴奏されて、再び力強く「我等主を讃え」と歌い出される。次いで「主を崇め、主を拝礼し」と続けられ、「主を讃美し奉る」に至って先ず合唱のバスから歌い出されるフーガの形式をとり、やがてハ長調主三和音に於ける最強奏を歓呼の絶頂として第一部は終る。

第二部 クラリネットの歌うが如き旋律に導入されて、ハ短調からハ長調を経て変ロ長調に入って、始めてテナーの独唱が歌い出す。四重唱に合唱部も加わり、感謝の一ときが過ぎると、再び第一部のテンポにもどって第三部が始まる。

第三部 変ホ長調に始まり、合唱が力強く「主なる天主」と歌う。やがて独唱部が「御子なる主イエズス・キリスト」を歌い、再び合唱が力強く「主なる天主」を歌う。

第四部 ラルゲット、4分の2拍子となり、静かな木管の旋律に導かれて四重唱が「主は世の罪を除き給うにより」以下を歌う。合唱部は「我等を憐み給え」をくりかえす。突如トランベツトが響いて合唱が「主は聖父の右に座し給う」と力強く歌い、またピアノッシモでは「我等を憐み給え」といのる。ソプラノやテナー独唱も之に和し、全声部が憐みを乞う祈りをつづける。

第五部 ティンパニの連打に始まるアレグロ・マエストーゾ、4分の3拍子。全管弦楽の強奏の後、合唱が「そは主イエズス・キリスト唯一の聖……」とうたう。

第六部 アレグロ・マ・ノン・トロッポ・エ・ベン・マルカート。フー

ーガがバス合唱から始まる。「天主なる聖父の光栄にましまし給うなり、アーメン」のフーガが全声部参加で歌われる。後半はボコ・ビウ・アレグロとなり、更に最後はプレストが来る。第一部のグローリアの主題がまず合唱のテノールに現われ、次で他の声部に模倣される。

第三楽章 クレド

ベートーヴェンはクレドの冒頭の傍に「万物の上なる神——神は決して私を捨てなかった」と書いている。クレドの歌詞はキリスト教徒の信仰箇条の要約たるニケアの信経である。クレドは音楽的に云うと、テキストと音楽の緊密の度が一層増し、多くの声部により一層豊かな陰翳が与えられている。どっしりとした「クレド」の動機がこの部分の中心をなしている。全体は三部に分かれ、三位一体の神に対する信仰の告白と見られる。

第一部 アレグロ・マ・ノン・トロッポで全管弦楽の変ロ長調の下属三和音上の最強奏に始まり、直ちに合唱のバスからクレド(信仰)の動機が歌い出される。テナー、ソプラノ、アルトにくり返される。全合唱が「我は唯一の主を信ず」と歌いつづける。ただ「インヴィジビリウム」(見えざる物)の箇所は急に弱音となる。次いで再びクレドの動機が歌われると、今度は「唯一の主、イエズス・キリスト、天主の独子を」と歌いつづけ、「主は万世に先立ち……」の句では最弱音で歌われつつ、神秘を表現する「天主よりの天主……」と力強く歌われる。「父と同一にましまし」で父子一体を現わすため、フガートが用いられる。管弦楽が変ホ長調に入って静かに奏せられると、合唱が「人たる我等のため……」を歌い始める。

第二部 アダージョ、ニ短調で低音の弦楽器に伴奏されながら独唱テナーが敬虔に「聖霊によりて——」と歌い始める。次いで独唱アルトとソプラノも歌い始めると、木管が聖霊の象徴たる鳩を愛らしく模倣するように加わって来る。「童貞マリヤより人体をとりて」と合唱部がバルランドで心からの信仰を現わす。木管は聖母の優美さを描いているかとも思われる。次にアンダンテとなるが、テナーの独唱が「しかして」(エト)とためらいがちに歌ったのち、うれしそうに「人となり給えり」と歌い出し、合唱部もそれに和す。「十字架に」の部分から苦しい気分となる。曲はアダージョ・エスプレッシーヴォとなり、「ポンテオ・ピラトの下にて……」の部分となる。「苦しみをうけ」(パッスス)は全合唱のユニゾンに始められ、独唱各声部が次々に加わり、「パッスス」をいたましげにくりかえす。合唱は更に「エト」をくりかえし、更に重唱も再び加わる。

アレグロ・モルトとなり、ハ長調とヘ長調で「天に昇りて」の部分となる。合唱の各声部は相次いで全音階的に上昇し、響弦楽も同様に昇天を現わす。「聖父の右に座し……」は凱歌のようにひびく。よろこびの讃歌が終ると、合唱は「主は生者と死者とを裁かんため……」と最後の審判を厳肅に歌う。その中「ユディカーレ」(審かんため)はトロンボーンのひびきに導入され、「ヴィヴォス」(生ける人)は力強くハ長調で、「モルトゥオス」(死せる人)は弱くロ短調で歌われる。次に確信を以て「その御国は終りなかるべし」が歌われる。ベートーヴェンは最後に「ノン、ノン、ノン」とくりかえして終り無きことを強調する。

第三部 第一部のテンポにもどり、ヘ長調でクレドの動機が終る。この動機は力強くくりかえされ、「未来の生命を持ち来る、アーメン」で最高潮に達する。次いで一段落して次はアレグロ・マ・ノン・トロッポとなり、「未来の生命を待ち望む」の壮大なフーガが合唱、ソプラノによって始められる。フーガの後半はアレグロ・コン・モトとなり、力強くも信仰をうたい、最後にグラヴェで「アーメン」が重唱も加わってくりかえし歌われる。終りは管弦楽が上昇音階を奏し、重唱のアーメンが永世への絶対的確信を静かに表明しつつ曲を結ぶ。

リーツラーは次のように云う。

——このグローリアとクレードの二つのフーガにおいて、ベートーヴェンのフーガの技術は最も明らかにあらわれており、同時にまた、このフーガがバッハのフーガとどこが異っているかも、これにおいて特に明瞭になっている。すなわち、フーガの原則はこの場合も、バッハの場合と同じく守られているが、バッハのフーガを特徴づけている静的なものが、壮大な活動性に所を譲っている。このようなベートーヴェンのフーガは、もはや単に内に完成しているものの展開ではなく、動揺に充ちた生成であり、また常に新しい目的に向けられた発展でもある。もしもグローリアのフーガ、ベートーヴェンが書いたもののうちの最も力強いものの一つであるならば、クレドのフーガは、大きな昂揚の力にみちていながらも最も熱狂的、忘我的なものである。

第四楽章 サンクトゥス

祭壇上でパンと葡萄酒の聖変化の直前に歌われるサンクトゥスの部分と、聖変化後に歌われるベネディクトゥスの部分より成る。此の両部の間に前奏曲がある。即ち此の前奏曲が聖変化の儀式的伴奏をつとめるのである。ベートーヴェンは既にハ長調ミサでサンクトゥスとベネディクトゥスとを結びつけているが、これは元来の儀式的しかたには反している。聖変化の間音楽は沈黙するのが普通である。しかしオルガンは小さい音で演奏されるのは許されているから、ベートーヴェンは此の許可によったものであろう。

第一部 サンクトゥスはアダージョで始まる。キリエ同様「敬虔に」と書き加えられている。低音弦楽器とファゴット、クラリネット、ホルンを主とする前奏ののち、アルトに始まる「聖なる哉」の四重唱が来る。次にアレグロ・ペザンテに変わり、トロンボーンを除く全管弦楽に伴奏されて、先ず独唱ソプラノから「主の栄光は天地にみてり」と歌い出される。次にプレストとなり、フガートが来る。独唱ソプラノから始まるのである。「いと高き処、オザンナ」の歓呼の四重唱のうちに第一部を終る。

第二部 ソステヌート・マ・ノン・トロッポで、フルート、ファゴット、ヴィオラ、チェロが主として奏する美しい前奏曲が来る。

ベネディクトゥスの部はアンダンテ・モルト・カンタービレ・エ・ノン・トロッポ・モッソで前奏曲から続いている。此处では独奏ヴァイオリンが主となる。祭壇上へのキリストの神秘的降臨を象徴するような、天国的下降旋律で始まるのである。静かに合唱のバスが、控え目にバルランドで「主の名によりて来れる者は祝せられ給え」とだけ歌う。独奏ヴァイオリンは続く。やがて独唱アルト、次にバスが「ベネディクトゥス……」と歌い始め、二重唱が続く。次に四重唱、合唱となる。四重唱から歌い出される「いと高き処までオザンナ」は、トロンボーンに力強く伴奏される合唱部のフガートにうけつがれ、ヴァイオリンの響は再び空の彼方に舞い戻って行き、曲は静かに終結する。

このベネディクトゥスはリーツラーが「今までに書かれたもののうちの最も崇高な音楽」と評した部分である。

第五楽章 アニュス・デイ

(アグヌス・デイとも発音される)司祭は既にバーテル・ノステルの主讃文を終り、この曲の次に聖体拝領の式が行なわれることになる。此の楽章の終結がややあっけなく、物足りない感をあたえるのは、次の聖体拝領が来るためであるとも解される。アダージョの部分、アレグレット・ヴィヴァーチェに始まる「ドーナ」の部分及び、プレストに初まる第三部から成る。

第一部 アダージョ。ファゴット、ホルン及び弦楽器によるロ短調の前奏の後、独唱バスがグレゴリオ聖歌風な旋律で「世の罪を……」と歌い出す。やがて男声合唱が加わり、更に四部合唱となる。「神の羔」の呼びかけは三度行なわれるが、最初は独唱バス、次は独唱アルトとテナー、三度目は四声部全部によって哀訴するように歌われ、その都度合唱がそれに「憐み給え」(ミゼレーレ)と答える。暗い短調が此の部分全体を支配しているが、憐みを求める叫びは心に迫る力強さを持っている。第二部へ移る部分は異常な美しさを持ち、ロ短調の中に、希望を予告する光のように「嬰ニ」の音が入って来る。二つの和音の後に合唱の「神の羔」がひびいているが、「それはまるで夢魔から救い出された人間達やいゝく」に解放や平和を望み見ている人間達のおずおずした叫びのようである」(リーツラー)

第二部 アレグレット・ヴィヴァーチェ、8分の6に変わって「ドーナ」から始まる。作曲者により「内的な、そして外的な平和を求める願い」と書き添えられている。合唱が「我等に平安を与え給え」と歌いつづける。やがて「平和を」(パーチェム)の祈りがくりかえされ終ると、アレグロ・アッサイとなり、ティンパニとトランベツトが遠くから戦争のいびきを伝える。独唱のアルトがレチタティーヴォで「世の罪を……」を歌い、テナーも「神の羔、我等を憐み給え」と歌う。合唱も加わる。最後に力強いトランベツトに導かれ、ソプラノ独唱が「神の羔」と悲痛な叫びをあげ、「ドーナ」をつづける。曲ははじめての速さに帰り、「我等に平安を与え給え」と四重唱がうたう。次に合唱のバスから始められる「ドーナ」のフガートが来る。

第三部 プレストとなり、管弦楽が不安なフガートを奏する。この混沌の中から、やがて合唱がフォルティッシモで情熱的に「神の羔」に呼びかける。合唱にソプラノ独唱が加わり、「平和を与え」(パーチェム)と祈る。曲はアレグロ・ヴィヴァーチェにもどり「ドーナ」と四重唱となる。合唱は終始「パーチェム」の語をくりかえし、やがて今一度完全な平和への祈りを静かに始め、短かい終りの言葉と力強い合奏の後、全曲が閉ぢられる。

KYRIE

Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison.

GLORIA

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus
bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus
tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus,
Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili
unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere
nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe
deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis. Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus
Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

CREDO

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae, visibilium omnium et
invisibilium.
Credo in unum Dominum. Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante
omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo verò. Genitum, non factum,
consubstantiali Patri: per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines et propter nostram salutem
descendit de coelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine: Et homo factus est. Crucifixus
etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et
sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum
Scripturas. Et ascendit in coelum: sedet ad
dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria judica
vivos et mortuos: cuius regni non erit finis.
Credo in Spiritum Sanctum, Dominum et
vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio simul adoratur et
conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.
Credo in unam sanctam catholicam et apostolicam
Ecclesiam. Confiteor unum baptisma.
In remissionem peccatorum. Et expecto
resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi
saeculi. Amen.

SANCTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt
coeli et terra gloria tua. Osanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domine.
Osanna in excelsis.

AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere
nobis. Dona nobis pacem.

キリエ (思慕)

主、あわれみ給え。
キリストあわれみ給え。
主、あわれみ給え。

グロリア (栄光誦)

いと高きところには天主に栄光、
地においては善意の人々に平安。
われら御身を讃う。われら御身を祝す。
われら御身を礼拝す。われら御身に御栄光を帰す。
御身のたいなる御栄光のためにわれら御身に感謝す。
主なる天主、天の王、天主なる全能の聖父よ。
主なる御独子イエズス・キリスト、
主なる天主、天主の羔、聖父の御子、
世の罪を除き給う御者よ、われらをあわれみ給え。
世の罪を除き給う御者よ、われらの願いを受け入れ給え。
聖父の右に坐し給う御者、われらをあわれみ給え。
そは御身のみ聖にして、御身のみ主にてましまし、
御身のまいと高くおわせば、イエズス・キリストよ。
聖霊と共に天主なる聖父の御栄光の中に。アーメン。

クレド (信経)

われ信ず、唯一の天王、全能にまします聖父、
天地と見ゆるものならびに見えざるものすべての創造主を。
また唯一の主、イエズス・キリスト、天主の御独子を信ず。
主は万世に先立ちて聖父より生れ給ひ、
天主よりの天主、光よりの光、
真の天主よりの真の天主にましまし、
創造られし者にあらずして生れし者、
聖父と同一にましまし、万物は主に依りて創造られたり。
主はわれら人間のため、またわれらの救霊のために天より降り、
聖霊によりて童貞マリアより人体をとりて人となり給えり。
主はなほ、われらのために十字架につけられ
ポンテオ・ピラトの下にて苦しみをうけ、葬られたまえり。
しかして聖書に従いて三日目によみがえり、
天に昇りて聖父の右に坐し給う。
主は生者と死者とを裁かんため、栄光のうちに再び来り給ひ、
その御国は限りなかるべし。
われ信ず、生命を与うる御者にして主にまします聖霊を。
すなわち聖父と聖子とより出で、
聖父と聖子と共に等しく礼拝を受け、
かつ栄光を帰せられ給ひ、預言者たちを通して語り給えり。
しかして一、聖、公にして使徒伝来なる教会を信ず。
われは罪の赦しのためたる唯一の洗礼を告白し、
死者のよみがえりと後の世の生命とを望み奉る。アーメン。

サンクトゥス (序誦の結び)

聖なるかな、聖なるかな、聖なるかな、
万軍の天主にまします主、
御身の御栄光は天地に満ち充てり。いと高き処にホザンナ。
主の御名によりて来り給う御者は祝せられさせ給え。
いと高き処にホザンナ。

アニュス・デイ (天主の羔)

世の罪を除き給う天主の羔、われらをあわれみ給え。
世の罪を除き給う天主の羔、われらをあわれみ給え。
世の罪を除き給う天主の羔、われらに平安を与え給え。

▶カラヤンのアルス・ソレムニス

黒田 恭一

指揮者にとって、ベートーヴェンの「ミサ・ソレムニス」を指揮するとは、一体どういうことなのだろうか。ピアニストが「ディアベリ変奏曲」を弾くようなものだろうか。それともバリトンが「冬の旅」をうたうようなものなのだろうか。どうも、少し違うような気がする。

演奏家は、演奏という行為を通して、自己の生命の確証を得る。言葉をあらためれば、ピアニストはピアノを弾くことによってのみ、自分が生きていることを感じ、確認することができるはずである。だから、演奏家における演奏とは、彼が呼吸すると同じ、つまり言葉が適当でないかもしれないが、日常的なものであるということも可能だろう。あるいはまた、演奏家がそれだけ自然に音楽のうちに生きているということかもしれない。そのために、言葉を越えた熾烈な精神の活動がそこで展開されるだろう。

すべての演奏家がそうとはいえない。サーカス芸人があっちの街からこっちの村へと渡り歩くように、指先の動きだけを誇ったようなリストを聴かせてまわるピアニストだっていないわけではない。だがぼくがここで問題にしているのは、演奏という行為に自己を賭けている演奏家のことである。小林秀雄の言葉を借りれば「元来蜜柑を潰して蜜柑水を作る様に、物を押し潰して中味を出すという意味の言葉」表現の何たるかを知っている演奏家のこと、つまりぼくがここで考えたいのは、たとえばヘルベルト・フォン・カラヤンのことである。

ロマン・ロランは、そのユニークな著書「復活の歌」の中で、「ミサ・ソレムニス」を、ミケランジェロのシスティナ、つまりミケランジェロの描いたフレスコ画「最後の審判」にたとえている。ロマン・ロランは、こういっているのである。「『ニ長調ミサ』は、この上なく計算を絶した精神の財宝の一つである。そこには、一人の音楽術の至高の大家が、彼の偉大な魂のもっとも深いものを、絶対の誠実さと共に托している。これは、彼の全生涯のテストメント〔遺書・福音書〕であり、活気にみなぎり溢れた生命の絶頂においてかかれ、さらに痛切な経験によって豊かにされているものだ、と言ってよからう。熱誠とへりくだりと真実をもって、彼が執り行うこのミサ奉獻は、彼にとっては、およそ音楽史上もっとも壮大な「神曲」であり、彼がそれを生きかつ活気づけた詩蓋なのだ。音楽家たちが、これに皮相的な一瞥を投げただけで、その傍を通りすぎるなんて、いったいありうることだろうか？」(吉田秀和訳、前掲書)。

ベートーヴェンの「九曲」がその指揮者のマニフェストであるばあいがきわめて多い。なにもぼくは、そのみによってその指揮者のあり方を考えようというのではないし、あるいはその考え方は、考察の方法として結果的にすぎるのかもしれない。だがベートーヴェンをどう指揮したかということでその指揮者の音楽のあり方を考えようとする誘惑に勝てないことがしばしばある。そして「ミサ・ソレムニス」は、その「九曲」においてベートーヴェンに対する姿勢を確立しえたもののみがとりくみうる作品なのではないか。それは、「皮相的な一瞥」を投げるか投げないかという姿勢の問題ではなく、資格の問題であるはずだ。

そしてこれはまた、粗雑なたとえになるが、ワーグナーにおける「パルシファル」のように、ヴェルディにおける「ファルスタッフ」のように、聴き手を選ぶ。つまり、「タンホイザー」の聴き手と「パルシファル」の聴き手が同じでないように、「エロイカ」の聴き手がそのまま「ミサ・ソレムニス」の聴き手であるとはいえないはずだ。ぼくが知っているのは、決して「エロイカ」より「ミサ・ソレムニス」の方が上等な作品だ

などということではない。その作品のあり方の違いをいいたいのだ。ひとことでいえば、「パルシファル」や「ファルスタッフ」、そして「ミサ・ソレムニス」の聴き手には、その作曲者であるワーグナーやヴェルディや、そしてベートーヴェンの内懐深く入りこもうとする積極性が求められる。つまり、「一瞥」は不可能であると同時に、無意味である。

「ミサ・ソレムニス」は、「一瞥」することを習性とする俗物Philisterのものではなく、その作者に対してある種の信仰を抱く者のもののはずだ。もちろんそれは、その受けとり手と同時に、再現者についてもいわれることである。

②

そしてぼくは、いくつかの「ミサ・ソレムニス」を知っている。残念ながらそのすべてがgeistigな点で充実していたとは思えない。あるものは、音響としての充実だけをこころがけた、まさしく「一瞥」の演奏もあった。だがまた一方において、真に感動的な再現が行われていたのも事実である。

たとえば、モノラルで記録されているベームのもの。それを初めて聴いた時に味った感動をぼくは今も忘れていない。すべてがゆるぎなく自然で、しかも天空にまでとどくかと思えるような輝きをもっていた。伝統などということは、とてもむずかしい問題で、その実体を知ることには、ほとんど不可能にさえ思えるのだが、ともかくそのベームによる「ミサ・ソレムニス」は、ベートーヴェンがそれを作曲してから経過した時間の重さを伝えていた。それは、誇り高い歴史をもつドイツのマエストロにふさわしい演奏だったように思われる。歴史の重圧をその肩に感じつつ展開したその音楽のうちに、ぼくはベートーヴェン対ベームのドラマを聴いた。

まだ他にもある。たとえばトスカニーニによるもの、あるいはバーンステインによるものなど。そのふたつの演奏は、この「神曲」が、もはやドイツだけの、いわばローカルな音楽でないことを教えた。ともに白紙でベートーヴェンに対決することから始めている。彼らには、敢ていえば「ミサ・ソレムニス」の歴史はない。だがそのオペラの国のマエストロにも、ジャズの国のマエストロにも、「ミサ・ソレムニス」にとりくむに不足ない精神の充実があった。だからその演奏は、作品の的について、厳しく、圧倒的だった。そしてそこには、宗教的とばかりはいえない、何か、芸術というのはキザになってしまうが、その何かによせる燃えるような信仰があった。

演奏家にとっての一里塚としての意味をもつ作品というのがあるものである。先にあげたピアニストにとっての「ディアベリ変奏曲」とかバリトンにとっての「冬の旅」がそれにあたるわけだが、「ミサ・ソレムニス」はそれとは少し違っているようだ。その再現者に心の準備というか、必然というか、そうしたものが演奏を始める前に求められる。ベームの、そしてトスカニーニやバーンステインのレコードを聴いて感じたのは、そのことである。そしてこのカラヤンによる具現の柱となっているのも、それなのだ。

ヘルベルト・フォン・カラヤンがこのレコードで行っている演奏は、いや、それを考える前に、この二十世紀後半の音楽界を代表するマエストロの歩の跡をたどってみる必要がある。

③

1903年4月5日、それがヘルベルト・フォン・カラヤンの生まれた年である。カラヤンが青年指揮者と呼ばれていたのも、もうずいぶん昔のことである。生地は、ザルツブルク、あのミューズの子モーツァルトと同郷である。中学時代にピアノを学び、カラヤン自身の考えではピアニストになるつもりだったようだが、1926年にウィーンに移り住んで、そ

こで教えを受けたピアノ教師のすすめで、フランツ・シャルクのもとで指揮を学ぶこととなった。

カラヤンをシャルクのもとに送りこんだピアノ教師は、達見の持主であつたというべきであろう。カラヤンの音楽は、八十八鍵の上に凝縮するものではなく、やはり百余人のオーケストラを必要とし、大きな空間のうちで火花のごとく光り輝くものではないのか。これは音楽の柄の問題ではなく、その実体、あるいはそのあり方の問題である。

その後カラヤンは、1928年にウルムの歌劇場で指揮者としてデビューし、1934年までそこで技をみがくことになる。ついでアーヘンの歌劇場に移り、1938年にはベルリン国立歌劇場に登場する。

世界大戦後、カラヤンはもう一方の音楽の都ウィーンでも活躍を開始して、その名声をますますゆるぎないものとしていった。1950年代の後半におけるヨーロッパの楽壇でのカラヤンの帝王のごとき存在のしかたは、あまりに有名であり、敢てくりかえすまでもあるまい。

その頃、カラヤンは、彼にとっての一回目の「ミサ・ソレムニス」の録音を行っている。1959年のことである。エリザベート・シュヴェルツコップ、クリスタ・ルートヴィッヒ、ニコライ・ゲッダ、ニコラ・ツァッカリアといった独唱者、それにウィーン楽友協会合唱団とフィルハーモニア管弦楽団を指揮している。壮大な、美しい演奏だった。それは、ベームが歴史をまっこうから受けとめて、一歩もひくことなく、「ミサ・ソレムニス」を再現したのとは少し違って、もう少し国際的な感覚で裏うちされた、つまりドイツ人としてより自由な立場に立っての再現であったように思われた。その演奏はまた、カラヤンが、先人フルトヴェングラーより、かのイタリアの小男の厳格主義に近いことを感じさせもした。

それからほぼ7年ほどの時間が経過した。その7年間にカラヤンが何度「ミサ・ソレムニス」を指揮したか、ぼくは知らない。だが先のフィルハーモニア管弦楽団を指揮したものとのベルリン・フィルハーモニー管弦楽団を指揮した新盤とを聴き較べることによって(もちろんオーケストラの技倆やその音色の違いを考えに入れてのことだ)、カラヤンの上にすぎた7年という時間の価値を知ることにはできる。

カラヤンを考えるとき、いつも思い出す言葉がある。かつてベルリン・ドイツ・オペラ第一回東京シーズンのために来日したクリスタ・ルートヴィッヒが、カラヤンとベームはどう違うのかとたずねられて、答えた言葉である。ルートヴィッヒはこういった……カラヤンは指揮者にならなくても、たとえば科学者になっても政治家になっても成功した人だけど、ベームは音楽家になることでその才能を完璧に示しえた。ベームの音楽に対する姿勢の真摯さ、そしてカラヤンの才能の華麗さを思うとき、ぼくは、ルートヴィッヒの言葉が間違っていなかったと思う。

昨今のカラヤンの活躍ぶりは、目を見はるばかりである。そのレパトリーの多彩さばかりでなく、オペラの演出まで手がける。だが、気をつけなければいけないのは、カラヤンのその華ばなしい活躍ぶり、またはその派手な指揮姿、ないしは政治的な身のぶり方などに気をとられて、彼の音楽のもつ真の重みを誤解することである。「『ミサ・ソレムニス』は、ミケランジェロのシスティナのようなものだ」といったロマン・ロランの言葉をふたたび借りれば、カラヤンの二十世紀後半の音楽界におけるあり方は、そのミケランジェロのシスティナに似ている。たとえば、ロマン・ロランはこうつづけているが、これはそのままカラヤンに対する批判の答えとはならないだろうか。批評家にとっては、この作品のいろいろな行きすぎとか、これと同種の作品のないことなどを挙げるほど容易な戯れはない。もっと隠当な、もっと慎重に節度を守ったかくかくの他の作品に対する個人的な愛好をたてにとって、この作品に反対することほど、やさしいことはない。だが、およそ、それくらいしみつたれた、

むなしいことがあろうか？天才から帝王的な贈物を贈られたとき、彼がわれわれをみたくしてくれたかけがえのない富をば、感謝の燃える心で抱きしめるかわりに、いい気になって、ないものねだりをするほど、われわれの精神のはじめさを曝露してよいものだろうか？」（前掲書）。

④

すぐれた外国文学の研究家が、日本文学のよき理解者であり、また痛烈な批判者であるということは、しばしば見るところである。痛烈な批判者でありうるというのは、日本文学の中に肩までつかっている人は見落してしまうかもしれない真実をさぐり出すことができるということだ。下手なたとえかもしれないが、カラヤンにぼくはそれを感じる。

先にもふれたが、カラヤンはフルトヴェングラーの後継者たることを拒否して、トスカニーニに多くを学んだ。ドイツ人の、正確にはオーストラリア人のカラヤンは、同じ言語を使うフルトヴェングラーではなく、トスカニーニに共感したということは、とても興味ぶかい。そしてまたカラヤンは、イタリア・オペラのすぐれた指揮者でもある。トスカニーニ風なイン・テンポの音楽（1950年代前半のレコードにそれがとりわけ明らかである）、そしてイタリア・オペラを指揮して見せる艶やかなカンタービレ、それらは彼の身体の中に流れるゲルマンの血への叛逆とはならないか。

叛逆の先にあったのは、深淵であったかもしれない。だが叛逆をきわめたその究極のところでもふりかえった時、その叛逆をくわだてたもの、いまだかつてなかったような確かさをもって認識されるということはあるまいだろうか。叛逆をくわだてたもの、つまり平たくいえばドイツ的音世界、それがいかにも魅惑的にカラヤンの心にうつったということと考えられないことかどうか。

カラヤンのドイツへの回帰、などといってしまうと、事は大袈裟になり、具体性をなくしてしまう。つまりぼくはこの「ミサ・ソレムニス」の演奏に、今迄の彼のいかなるレコードにもまして、ドイツのマエストロ・カラヤンを感じたということなのである。ぼくのいうドイツとは、不確定とたえまのない生成の国、秩序への激しい情熱をもちながらもそ根底において新しい変化なら何事によらず受け入れる準備のできている受動の国、革命の国であり、そこに住むドイツ人とは、深く、真剣な、でも混沌として、ドイツ人自身にも説明ができないほど深くうもれた生命をそのうちにもったものであり、半神秘主義でひどく汎論的な感情の持主であるという理解にたつてのものである。

これもまたドイツ人の特質のひとつであるのだが、これほど fleissig 勤勉で、これほど gründlich 徹底的に、音楽ととりくんだ例というのは、今日さほど多くはないのではないか。そこにまたドイツ人の魂の状態を考えることができるかもしれない。

そしてドイツのマエストロにとって、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団がいかにかかけがえのないものかは、あらためて述べるまでもあるまい。レコードをお聴きいただければ、すぐにお判りいただけることのはずだ。オーケストラの音色をも含めての、その性格が、これほどの価値をもっている例もめずらしい。それもまた、ここでのカラヤンの演奏のあり方を裏づけるひとつの材料となりうるだろう。

もう一度、例のミケランジェロのシスティナのたとえを使って、ぼくはこの文章をしめくりたいと思う。カラヤンには、まだ充分の未来がある。すぐれた芸術家のすべてがそうであるように、彼もまた、今日の自己をやがて否定し、新たな自己の確立に努力するはずである。だからい

★歌手のメモ

ヤノヴィッツ Gundula Janowitz

ベルリン生まれのソプラノ・リリコ・スピント。1960年デビューと伝えられるが、今やその活躍は、まことにめざましいものがある。カラヤンに認められて、ウィーン国立歌劇場のメンバーとなり、やがてザルツブルクやルツェルンの音楽祭にも参加するようになった。声は、まことに響きの純粋な美声であり、過不足ない表現力をそなえている。オペラばかりでなく、コンサート・シンガーとして高い評価を受けている。そのコンサート・シンガーとしてのヤノヴィッツの歌唱は、共にカラヤンと協演したが、ベートーヴェンの「第九交響曲」やブラームスの「ドイツ・レクイエム」などで、すでに明らかなところである。

ルートヴィヒ Christa Ludwig

1924年（または1928年という説もある）にベルリンで生まれたメゾ・ソプラノ。1946年にフランクフルトでヨハン・シュトラウスの「こうもり」でオルロフスキーをうたってデビューしている。レパートリーは、きわめて広い。ドイツ・オペラの、たとえばソプラノの持役とされている「フィデリオ」のレオノーレもうたえば、「アイーダ」のアムネリスもうたい、リートをうたっても情感の豊かな歌唱を示し、宗教音楽での真摯なうたいぶりも見事である。つまりオール・ラウンドであり、しかもそのいずれにおいても高い完成度を示す。今日のヨーロッパの楽壇を代表するにふさわしいプリマ・ドンナといえよう。

つの日か、ぼくはまた、彼の指揮する「ミサ・ソレムニス」に大きな感動を味うのかもしれない。だがこのレコードは、ヘルベルト・フォン・カラヤンという稀有な天才が完璧に、そして充分にそこに記録されているということで、不滅の意味をもつ。つまりこれはカラヤンにとってのシスティナである。

このレコードの演奏を聴いて、思い出した言葉がある。ベートーヴェンの言葉である。それは、1812年7月17日にハンブルクのエミリエ・Mに宛てた手紙のうちにある。「Nur die Kunst die Wissenschaft erheben den Menschen bis zur Gottheit. 芸術と学問だけが、人間を神性に高める」。

ヴンダーリッヒ Fritz Wunderlich

「魔笛」の王子タミーノとか「後宮よりの誘拐」のベルモンテをうたって、新鮮な歌唱を示す。声の質としてはリリックだが、それを越えた心情のこもった歌を聴かせる。ヴンダーリッヒの真の活躍は、まだ始まったばかりである。そして1966年9月17日、彼はまだ若くして世を去った。したがってこの最新録音の「ミサ・ソレムニス」におけるテノール・パートは、ヴンダーリッヒの白鳥の歌のひとつである。エルンスト・ヘフリガーに多くの活躍が期待できない今、ヴンダーリッヒを失ったことは、あまりにも残念なことだった。

ベリー Walter Berry

1929年にウィーンで生まれたバリトン。1950年にデビューしている。かつてベリーは声にまかせて粗い歌をうたっていたが、最近5年ほどは、その生来の豊かな声に、作品認識の確かさを加えて、説得力のある歌唱を示すようになった。活躍の場は、おもにオペラ・ハウスにあるが、宗教音楽をうたっても、このレコードに聴けるような、作品の様式をふまえた見事な歌唱をみせる。まだ若いこのバリトンは、素質と才能にめぐまれて、明るい未来が約束されている。

録音年月日

1966年2月21日～28日

録音場所

ベルリン、イエス・キリスト教会

プロデューサー：オットー・ゲルデス

ディレクター：ハンス・ヴェーバー

録音技師：ギュンター・ヘルマンズ

演奏時間

第1面	1. キリエ	10' 05"
	2. グローリア	17' 58"
第2面	3. クレド	22' 19"
第3面	4. サンクトゥスー	
	ベネディクトゥス	17' 38"
第4面	5. アニュス・デイ	16' 24"

昭和42年2月10日印刷

昭和42年2月15日発行

MG-1370/71

ベートーヴェン《莊嚴ミサ曲》に添付

ポリドール株式会社

印刷：精美堂印刷株式会社



グンドゥラ・ヤノヴィッツ



クリスタ・ルートヴィヒ



フリッツ・ヴンダーリッヒ



ヴァルター・ベリー



ポリドール株式会社