慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	M.ハイドンの交響曲におけるフガート・ フィナーレ : Sh.22の楽曲分析を中心に
Sub Title	Fugato-Finale in den Symphonien von Johann Michael Haydn : Stilanalyse der Fugato-Finale Sh.22(SPECIAL ISSUEAESTHETICS NOW)
Author	西川, 尚生(Nishikawa, Hisao)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1993
Jtitle	哲學 No.94 (1993. 1) ,p.265- 286
JaLC DOI	
Abstract	Michael Haydns funf Fugato-Finale (Sh.22, 28, 34, 39, 41) werden allgemein wegen des Gebrauchs der Fugentechnik als auffalligste Satze in semen spaten Symphonien geschatzt. Diese Finale konnten auch, wie oft angedeutet wird, fur W.A. Mozarts Fugato-Finale der Jupiter-Symphonie K. 551 Vorbildcharakter gehabt haben. Kern der vorliegenden Arbeit ist eine Analyse der Fugato-Finale Sh. 22, in der die Fugentechnik am vielseitigsten angewandt wird. Die Fugato-Finale Sh.22 ist in struktureller Hinsicht ein Sonatensatz, deshaib werden hier als Hauptpunkte Folgende in Betracht gezogen: 1. Der Fugato-Teil der Exposition, 2. Ubergang, 3. Seitenthema, 4. Durchfiihrung, 5. Der Fugato-Teil der Reprise, 6. Koda, 7. Die Variationstechnik des Hauptthemas. Das Hauptthema von Sh. 22 wird stets unverandert durch den ganzen Satz wieder vorgelegt, z.B. wird fur das Seitenthema das Hauptthema als eine Engfuhrung wiederverwandt. Auss erdem wird das Hauptthema auch variiert verwandt und stellt eine Kernfunktion im Satz dar. Die Einfuhrung der Elementen der Exposition als Gegenthema order Gegensatz in den Fugato-Teil der Reprise wird als interessanter Versuch der Fugentechnik in der Sonatenform betrachtet. Diese Eigentumlichkeiten zeigen, dass M. Haydn einen wichtigen Prazedenzfall fur Mozarts Jupiter-Symphonie geschaffen hat.
Notes	特集「審美学百年」記念論文集 美学美術史学の現在
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000094-0265

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

M. ハイドンの交響曲における フガート・フィナーレ

——Sh. 22 の楽曲分析を中心に——

西　川　尚　生*

Fugato-Finale in den Symphonien von Johann Michael Haydn

—Stilanalyse der Fugato-Finale Sh. 22—

Hisao Nishikawa

Michael Haydns fünf Fugato-Finale (Sh. 22, 28, 34, 39, 41) werden allgemein wegen des Gebrauchs der Fugentechnik als auffälligste Sätze in seinen späten Symphonien geschätzt. Diese Finale könnten auch, wie oft angedeutet wird, für W. A. Mozarts Fugato-Finale der Jupiter-Symphonie K. 551 Vorbildcharakter gehabt haben. Kern der vorliegenden Arbeit ist eine Analyse der Fugato-Finale Sh. 22, in der die Fugentechnik am vielseitigsten angewandt wird. Die Fugato-Finale Sh. 22 ist in struktureller Hinsicht ein Sonatensatz, deshalb werden hier als Hauptpunkte Folgende in Betracht gezogen: 1. Der Fugato-Teil der Exposition, 2. Übergang, 3. Seitenthema, 4. Durchführung, 5. Der Fugato-Teil der Reprise, 6. Koda, 7. Die Variationstechnik des Hauptthemas.

Das Hauptthema von Sh. 22 wird stets unverändert durch den ganzen Satz wieder vorgelegt, z.B. wird für das Seitenthema das Hauptthema als eine Engführung wiederverwandt. Auß erdem wird das Hauptthema auch variiert verwandt und stellt eine Kernfunktion im Satz dar. Die Einführung der Elementen der Exposition als Gegenthema order Gegensatz in den Fugato-Teil der Reprise wird als interessanter Versuch der Fugentechnik in der Sonatenform betrachtet. Diese Eigentümlichkeiten zeigen, daß M. Haydn einen wichtigen Präzedenzfall für Mozarts Jupiter-Symphonie geschaffen hat.

* 慶應義塾大学大学院文学研究科博士課程（美学美術史学）

1. 序

ヨハン・ミヒャエル・ハイドン Johann Michael Haydn (1737-1806) の交響曲に関する従来の研究は，C. シャーマンによる近年の資料調査によって大幅に修正されることになった．シャーマンは，1982 年刊行の『交響曲主題目録』[1]において，L. ペルガー編の『M. ハイドン器楽曲主題目録』(1907)[2]に記載された M. ハイドンの交響曲 52 曲のうち，5 曲を偽作，7 曲を他楽種の作品と断定し，ペルガーには知られていなかった1曲を加えた 41 曲のみが真作であることを明らかにした．『交響曲主題目録』の刊行後，シャーマンは新たに2曲の真作交響曲を発見しており，『交響曲主題目録』に採用しなかった1曲の〈パルティッタ Partitta〉(Perger 1) を改めて交響曲の楽種に含める，という見解を示すようになったため[3]，現段階ではこれら3曲を含めた 44 曲を M. ハイドンの真作交響曲と見なすに至っている．さらに，シャーマンが資料研究に基づいて行なった新しい作曲年代推定の成果が，上記『交響曲主題目録』と未出版の『M. ハイドン，作曲年代順主題目録』[4]においてまとめられたことで，M. ハイドンの交響曲の様式研究が初めて可能になったといえる．

本論は，シャーマンの資料研究を基礎に，M. ハイドンの 44 曲の真作交響曲における様式を考察し，ザルツブルク交響曲におけるその位置を再検討しようとする研究の一部を成すものであるが，今回対象となるのは5曲の交響曲 (Sh. 22, 28, 34, 39, 41) におけるフガート・フィナーレである．M. ハイドンのフガート・フィナーレは，フーガの手法によって主題提示を行なう部分（フガート部）を伴った終楽章で，楽章冒頭にはテンポ表示とともに "Fugato" の表示が記載されている．これらのフガート・フィナーレは，対位法の導入が特徴的となる 1770 年代末から 1780 年代の M. ハイドンの後期終楽章様式を代表する作品であり，また W. A. モーツアルトの〈交響曲　ハ長調：ジュピター〉(K. 551) のフガート・フィナーレ

に影響を与えた可能性がある作品として，従来から多くの研究者の注目を集めてきたが[5]，その様式的特徴，特に楽章中で対位法がどのように活用されているのか，という問題は，今日まで全く取り上げられてこなかった．本論においては，対位法導入の点で最も興味深い最初のフガート・フィナーレ Sh. 22 の楽曲分析を中心に，M. ハイドンのフガート・フィナーレの実態を解明してみたい．

2. フガート・フィナーレ交響曲の資料，作曲年代

Sh.	P.	調性	作曲年代	作曲年代根拠	楽器編成	楽章構成		
22	43	D	-1781 (c.1778-81)	筆写譜 (A LA)	2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, Str	Allegro assai D, 4/4, 183小節	Andantino d, 3/8, 118小節	Fugato. Presto ma non troppo D, 2/2, 310小節
28	19	C	28. Sep. 1784	自筆譜 (H Bn Ms. mus. II.66)	2 Ob, 2 Fg, 2 Cor,2 Clni, Timp, Str	Allegro spiritoso C, 3/4, 301小節	Rondeau. Un poco Adagio F, 2/4, 162小節	Finale. Fugato. Vivace assai C, 2/2, 418小節
34	26	Es	2. Jan. 1788	自筆譜 (H Bn Ms. mus. II.72)	2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, Str	Allegro con brio Es, 4/4, 97小節	Adagietto B, 3/4, 44小節	Finale. Fugato Allegro Es, 2/2, 182小節
39	31	C	19. Feb. 1788	自筆譜 (H Bn Ms. mus. II.77)	2 Ob, 2 Fg, 2 Cor,2 Clni, Timp, Str	Allegro con spirito C, 3/4, 238小節	Andante G, 2/4, 56小節	Fugato. Molto vivace C, 2/2, 336小節
41	33	A	26. Juli 1789	自筆譜 (H Bn Ms. mus. II.79)	2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, Str	Spiritoso A, 3/4, 190小節	Andante D, 2/4, 116小節	Vivace molto. Fugato A, 4/4, 186小節

楽曲分析に入る前に，5 曲のフガート・フィナーレ交響曲の資料と作曲年代について若干述べておこう[6]．

最初のフガート・フィナーレ交響曲 Sh. 22 の自筆譜は消息不明であり，4 種の筆写譜によって伝えられている[7]．その中の一つ，低部オーストリアのランバッハにあるベネディクト派修道院 Benediktinerstift Lambach 所蔵の筆写譜に「1781 年」という筆写年代の記載があることから，シャーマンは Sh. 22 の作曲年代を『交響曲主題目録』において「1781 年以前」と推定している[8]．一方，『M. ハイドン，作曲年代順主題目録』においては，「1778 年頃から 1781 年」という上限が設定されているが，その根拠は明らかにされていない[9]．

Sh. 28 以降の4曲のフガート・フィナーレ交響曲には，ブダペストのセーチェニー国立図書館 Országos Széchényi, Könyvtára に，M. ハイドン自身が作曲年代を記載した自筆譜が残されている．それによれば，Sh. 28 は 1784 年，Sh. 34, 39 は 1788 年，Sh. 41 は 1789 年であり，いずれも 1780 年代の作品である．『交響曲主題目録』を一瞥すれば明らかなように，1783 年から 89 年の間は M. ハイドンの交響曲創作が活発化した時期にあたり，4 曲のフガート・フィナーレ交響曲のほかにも 13 曲の交響曲が作曲されている．これら 13 曲にも作曲年代の記入された自筆譜が残されているため，各曲がどのような間隔で作曲されたのかを知ることができる．4 曲のフガート・フィナーレ交響曲も含めて考えると，1783 年が 2 曲，1784 年が Sh. 28 を含む 3 曲，1785 年が 2 曲，1786 年が 2 曲，1788 年が Sh. 34, 39 を含む 6 曲，1789 年が Sh. 41 を含む 2 曲，となり，1787 年を除いて毎年 2 曲以上の交響曲が定期的に作曲されていたことがわかる．M. ハイドンの生涯において，このように比較的長期にわたって定期的に交響曲が作曲された時期は，他に見出せない．しかし，1789 年の最後の交響曲 Sh. 41 以降，M. ハイドンは交響曲の創作を突然中止してしまい，1797 年のメヌエット楽章 Sh. 33a 以外は 1 曲も交響曲を作曲しなくなる．

自筆譜の日付から判断すると，3 曲のフガート・フィナーレ交響曲が作曲された 1788 年と 1789 年の創作は，特に短期間で集中的に行なわれた可能性が強い．1788 年の 6 曲の自筆譜の日付は，Sh. 34 が 1 月 2 日，Sh. 35 が 1 月 13 日，Sh. 36 が 1 月 22 日，Sh. 37 が 1 月 30 日，Sh. 38 が 2 月 10 日，Sh. 39 が 2 月 19 日となっており，単純計算すれば各曲の間隔はわずか 12 日足らずである．また 1789 年の 2 曲の自筆譜の日付は，Sh. 40 が 7 月 15 日，Sh. 41 が 7 月 26 日，と 11 日の間隔しかない．自筆譜における年代の記載は，作曲地である「ザルツブルク」の記載とともに，総譜の楽譜が記載された最終頁の下段に書かれているた

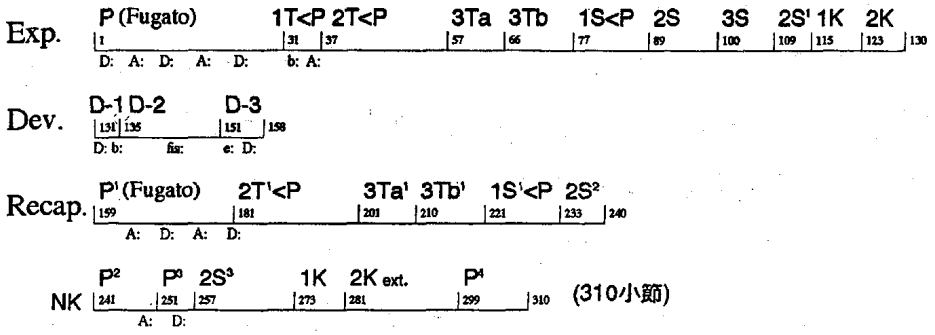
め，これらの日付はおそらく総譜完了の日付を示すものである．したがって，2 曲以上を並行して作曲していた可能性はあるものの，M. ハイドンがかなり短期間で1曲の交響曲を完成させていったことは確実といえるであろう．

C. アイゼンは，M. ハイドンが 1783 年以降，定期的に交響曲を作曲するようになった理由として，W. A. モーツアルトが 1781 年にザルツブルクの宮廷オルガニストを解雇されてウィーンに移住したこと，ザルツブルクの代表的な交響曲作家であった J. ハーフェネーダー Joseph Hafeneder が 1784 年に死去したこと，の2点を挙げ，M. ハイドンがそのあとを受けて交響曲を作曲する職務を引き継ぐことになったと推測している(10)．しかし，フガート・フィナーレという特異な終楽章の創作が，なぜ 1770 年代末ないし 1780 年代初頭から突如として開始され，1780 年代に集中したのか，という問題は，M. ハイドンの交響曲の様式変遷における一つの謎となっている(11)．

3. Sh. 22の分析

ここでは Sh. 22 の分析が中心となるが，それ以外のフガート・フィナーレに関しても，Sh. 22 との比較の上で適宜取り上げることにしたい(12)．

3.1. 形式



Sh. 22 のフガート・フィナーレは，構造的に見て上図のような4部分

(Exp., Dev., Recap., NK) に分割し得る[13]. 第1部分 (Exp.) 冒頭のフガート部においては，主題がフーガの手法で提示されるため，主調（ニ長調）と属調（イ長調）が交互に現われるが，属調への転調は一時的なもので，フガート部全体は主調が支配している．続く 1T は，主調から平行調（ロ短調）経由で属調が確立される転調部であり，属調はその後第1部分の最後 (2K) まで保持される．したがって，フガート部を主調部と見なすならば，第1部分全体の調性的枠組は，主調部，転調部，属調部の3部分構成である．主題提示に関していえば，フガート部で提示されたフガート主題が 1S においてはストレットで再提示され，3S においてはこれと異なる新しい主題の提示がある．第2部分 (Dev.) は，属調で開始され，D-1 で主調，平行調へと転調した後，D-2 でさらに嬰ヘ短調に至り，D-3 でホ短調を経由し再び主調に回帰する調構造をもつ．第2部分の主部である D-2 を構成するのは，フガート部と同じ主要主題と対位主題である．第3部分 (Recap.) においては，フガート部内での一時的転調を除けば主調が支配的である．ここでは，第1部分のフガート部といくつかの部分 (2T, 3Ta, 3Tb, 1S, 2S) が再現されている．最後の第4部分 (NK) においても，短い属調部分以外では主調が保持されている．第4部分は楽章全体の結尾部（コーダ）と見られ，第3部分で再現されなかった第1部分の 1K, 2K がここで再現される．

以上の分析を要約すると，第1部分は主調部-転調部-属調部の3部分構造で，主調部と属調部で主題提示を行なう部分，第2部分は主要主題の素材を用いた転調部，第3部分は主調上で第1部分を再現する部分，第4部分は楽章全体のコーダ，であり，各部分の機能はそれぞれソナタ形式の提示部，展開部，再現部，コーダに妥当することになる．さらに，T, S, K の各部が2ないし3部分から成り，その分節が明確である点から見て，Sh. 22 のフガート・フィナーレはフーガ形式や二部形式ではなく，明らかにソナタ形式を基礎とした楽章である．1S がフガート主題のストレッ

トであるため単一主題のソナタ形式の傾向が強いが，後述するように，1Sで組み合わされる対位主題と 3S で提示される主題を副次主題と捉えるならば，複主題のソナタ形式と見ることも可能である．

Sh. 22 以外の 4 曲のフガート・フィナーレも，やはりソナタ形式に基づいている．Sh. 28, 39, 41 は通常の複主題のソナタ形式であり，属調確立後に主要主題と異なる副次主題の提示がある．一方，Sh. 34 は副次主題部で主要主題が再提示される単一主題のソナタ形式であるが，主要主題部の主調による再現を欠いており，二部形式に近いソナタ形式になっている．

3.2. ソナタ形式各部における対位法

3.2.1. 提示部のフガート部

Sh. 22 の冒頭のフガート部は，ソナタ形式の主要主題部に相当する部分である．譜例1に示したように，ソナタ形式の主要主題にあたるフガート主題は，フーガ提示部の方法に従って5回提示され，主題提示間に2つの経過句が置かれている (dux-comes-経過句a-dux-comes-経過句b-dux). 主題提示には，3 種の対位主題 (対位主題 a, b, c) が順次組み合わされている．

経過句 a の第2ヴァイオリンとヴィオラによる3度関係の伴奏音型，経過句 b のヴァイオリン2部による3度関係の上行音型に見られるように，経過句では和声的書法が支配的である．さらに，経過句は2つともフガート主題と同等の規模をもっているため，主題を繋ぐ経過句というよりも，主題間に挿入されたエピソードとしての性格が強い．このため最初の dux と comes が作り出す対位法的緊張は，経過句 a の和声的書法において解消されてしまい，2 回目の dux によって新たに主題提示が開始される，という印象を与える．同様に，2 回目の dux と comes の連続的な提示が生み出す対位法的緊張も，最後の dux まで持続せずに経過句 b で中

断される．前古典派の器楽フーガにおいては，Sh. 22 のような和声的書法が顕著なエピソード風経過句よりも，1 ないし 2 小節の短い経過句の方が一般的であり[14]，このような経過句を使用することで，連続した主題提示が作り出す対位法的緊張が保たれていた．したがって，W. カーケンデールが主張するように，主題と同規模の和声的書法による経過句が使用された場合には，「声部数の増加に合わせて主題提示を等間隔で連続的に行う，というフーガ提示部の基本的性格」は弱められることになる[15]．フーガ提示部における和声的要素の介入は，18 世紀後半から徐々に表面化するようになるが，Sh. 22 におけるエピソード風経過句は，このようなフーガ提示部の和声様式化の表われと捉えることができる[16]．しかし，Sh. 28 以降の 4 曲のフガート部においては，Sh. 22 のような和声的書法による経過句は見られず，1 小節ないし 2 小節の短い経過句を主題提示間に規則的に置く，前古典派に一般的であった方法が採用されている．

次に，Sh. 22 の声部数の変化を検討してみる．Sh. 22 の最初の dux は 2 声で始まり 1 回目の comes で 4 声に増加するが，経過句 a において一旦 3 声に減少し，3 声のまま 2 回目の dux が提示されており，フーガ提示部特有の主題提示に合わせた声部数の増加はここには見られない．その後，2 回目の comes の後半から経過句 b にかけて 4 声に増え，最後の dux ではトゥッティになっている．デュナーミクは冒頭から p が保たれるが，最後の dux で f になるため，4 声からトゥッティへの声部数の突然の変化は強調されている．このように，Sh. 22 のフガート部は，フーガ提示部の方法に従いながらも，声部の扱いに関してはかなり自由な方法が採用されているのである．Sh. 28 以降のフガート・フィナーレにおいても，主題提示の回数と声部数の増加は，Sh.22 と同様，必ずしも一致していない[17]．

3.2.2. 推移部

Sh. 22 の推移部の際立った特徴として，ゼクエンツの和声進行が挙げられる．属調の確立された後の 2 つの部分 (2T, 3Ta) における 2 度にわたるゼクエンツで，同一音型が異なる声部間で模倣的に扱われる部分である．1 度目が 16 小節，2 度目が 6 小節に及び，かなり大規模なゼクエンツ部分を形成している．推移部のゼクエンツは Sh. 28 にも共通する特徴で，やはり属調確立後の第 2, 第 3 部分に位置し，声部の模倣的扱いも認められる．ゼクエンツの形成によって，Sh. 22 と Sh. 28 の推移部全体は拡大し，推移部が提示部の中で占める割合は，ゼクエンツ部分をもたない Sh. 34, 39, 41 では各々 15%，16%，19% 足らずであるのに対し，Sh. 22, 28 では 35% と 41% に達している．推移部のゼクエンツは，M. ハイドンのフガート・フィナーレ以外のソナタ形式による終楽章では 3 曲 (Sh. 5, 20, 21) に見出されるが，規模は小さく Sh. 22, 28 のように 2 度にわたって形成されるものでもない．器楽フーガにおいて，主題提示部に続く間奏部にゼクエンツやカノン風な模倣を形成する方法が，バロックから前古典派にかけて好まれたものであることは広く知られているが[18]，Sh. 22, 28 の推移部におけるゼクエンツと模倣的な声部処理はそのようなフーガの様式と密接な関連をもつものと考えられる．

3.2.3. 副次主題部

Sh. 22 の副次主題第 1 部分 (1S) においては，フガート主題が属調上の同度のストレットとして再提示される (譜例 2)．フガート主題に組み合わされる対位主題 d は，最初の部分 (第 77-84 小節) においては第 1 ヴァイオリンが奏し，それより下の声部に表われるフガート主題よりも際立つように声部処理されている．そのため，この部分はフガート主題の再提示でありながら，同時に対位主題 d がソナタ形式の副次主題としての機能も果たしているのである．さらに，副次主題第 3 部分 (3S) で提示される

新たな主題も，ソナタ形式の副次主題と捉えることができる．しかし，この主題は，通常のソナタ形式のように再現部において主調で再現されずに，再現部冒頭のフガート部で第2のフガート主題として導入されることになる[19]．

3.2.4. 展開部

Sh. 22 の展開部の主部 (D-2) を構成する素材は，楽章冒頭のフガート部と同じフガート主題と2つの対位主題 a, b である．ただし，対位主題 b は後半部分のみが使われている．ロ短調から嬰ヘ短調に転調し，対位主題 b がストレット風に扱われることで緊張感が高められる部分が見られるが (第 144 小節以降)，フガート主題は常に原形で提示され，対位主題の組み合わせもフガート部とほぼ同じ方法によっており，展開部の主題労作という観点で特に見るべきものはない．

フガート部の主題と対位主題の組み合わせをそのまま展開部で使用する方法は，フガート・フィナーレ Sh. 34, 41 にも共通する．Sh. 28 と Sh. 39 の展開部においても素材の対位法的な扱いは認められるが，フガート部のような主題と対位主題ではなく，Sh. 28 では推移部と小結尾部の素材，Sh. 39 ではフガート主題のみが扱われる．

3.2.5. 再現部のフガート部

Sh. 22 の再現部のフガート部 (譜例 3) は，提示部のフガート部の単純な再現ではなく，提示部とは異なるいくつかの特徴を具えている．主題提示は4回に減り，提示部のエピソード風な経過句の代わりに2小節の短い経過句がすべての主題提示の間に置かれているため，提示部のフガート部より8小節縮小されている．ほとんどの部分がオーボエと弦楽，ないしトゥッティの編成で，デュナーミクが一貫して f であることも提示部とは対照的である．

しかし，提示部のフガート部との最大の相違は，提示部が全音符主題を中心とする単一主題のフガートであったのに対し，再現部では2つの主題による二重フガートになっていることにある．主題は，提示部と同じフガート主題（譜例3，フガート主題a）と新しいフガート主題bで，これにシンコペーションの対位主題eが組み合わされている．楽章全体の主要主題であるフガート主題aが主調で再現される点では，通常のソナタ形式再現部の特徴である，いわゆる「二重再帰 double return」[20]の要素を満たしているが，その反面，提示部のフガートと異なる主題と対位主題が新たに導入されることで変化がもたらされている．さらに注目すべきは，フガート主題bは副次主題（3S），対位主題eは小結尾部（1K），というように，新しい主題と対位主題がともに提示部の素材に由来し，素材上は提示部と関連を保っている点である．すなわち，フガート主題bと対位主題eは，提示部においては副次主題や小結尾部といったソナタ形式の部分として機能しつつ，再現部ではフガート部の対位法的素材として機能する，という二面性を有している．また，ここでは2小節の短い経過句が使われているため，提示部のフガート部にはなかった対位法的緊張の持続が見られる．前述の副次主題部のストレットとともに，この再現部のフガート部はソナタ形式にフーガ技法が活用された特異な部分を形作っている．

提示部の素材を再現部で対位法的素材として使用する手法は，続いて作曲されたSh. 28において継承されている．Sh. 28の主要主題部の再現はフガートではないが，提示部と同じフガート主題が推移部と小結尾部に由来する2つの対位主題と組み合わされたかなり大規模な転調部になっている（第219-254小節）．一方，Sh. 39, 41においてはフガート部の再現はなく，通常のソナタ形式通り主要主題が1回ないし2回提示されるに過ぎない．Sh. 34は，前述のように主要主題部の再現部を欠いている．

3.2.6. コーダ

コーダのフーガ技法として指摘できるのは，コーダ冒頭 (P^2) のストレットである．副次主題部 (1S) と同じフガート主題の同度のストレットであるが，主題提示の間隔は副次主題部の2小節間隔から1小節間隔に縮まっている．18 世紀の器楽フーガで1曲の中に複数のストレットが作られる場合には，主題提示の間隔が最もせまいストレットが楽曲の最後に来ることが多いが[21]，Sh. 22 のストレットもこの習慣に従ったものと推測される．

Sh. 34 のコーダには，ストレットと類似したフガート主題の模倣的扱いが3か所に認められる．最初の2か所はゼクエンツの和声進行をとり，模倣の間隔は1回目（第 126-134 小節）が 1 拍であるのに対し，2 回目（第 143-152 小節）では半拍に縮められている．通常のストレットのような多声部間での模倣ではないが，模倣の間隔を縮めることで生み出される緊張感はストレットと共通のものである．しかし，3 回目の模倣はゼクエンツではなく，模倣の間隔も1拍に戻り，和声的書法が支配的となる．Sh. 34 の楽章全体を見ると，冒頭のフガート部の主題提示の間隔が2小節，副次主題部の模倣の間隔が1小節，上述のコーダの2か所の模倣間隔が1拍と半拍で，楽章の終わりに向けて徐々に間隔が縮まるように意図されているのがわかる．これら提示や模倣の間隔を縮めていく手法も，フーガ技法と密接な関連をもつものである[22]．

3.2.7. 全音符主題の変形

Sh. 22 においては，フガート部，副次主題部，展開部，コーダの各部分でフガート主題が繰り返し原形で提示されるため，単一主題的傾向が顕著であるが，これ以外に，フガート主題が変形されることによって作り出された主題とモティーフも散見される．フガート主題（譜例 4）における 4 度上行し2度ずつ下行する5つの音は，まず副次主題 (3S) の中に見出さ

れる．譜例5に矢印で示したように，副次主題がフガート主題の変形であることは明らかである．したがって，この主題と全音符主題が組み合わされる前述の再現部の二重フガート（譜例 3）は，実質的には同一主題がストレット風に組み合わされたもの，と見ることもできる．さらに，フガート部の対位主題 b（譜例 6），推移部（2T，譜例 7），小結尾部（1K，譜例 8），コーダのストレットにおける対位主題（P^2，譜例 9）も，全音符主題の巧妙な変形である．全音符主題は，このように変形された形で楽章中の様々な部分に行き渡っており，ソナタ形式の各部に有機的な関連をもたらす楽章全体の重要な核となっている．

M. ハイドンは，Sh. 22 のほか最初期の《3 声のディヴェルティメントイ長調》(ca. 1754-1757) の楽章で同種の全音符によるフーガ主題を作曲しているが，変形の技法は全く用いていない．また，全音符主題は，M. ハイドン以外にも J. ハイドンの《交響曲　ト長調》(Hob. I-3)，モーツァルトの《弦楽四重奏曲　ト長調》(K. 387)，《交響由　ハ長調：ジュピター》(K. 551) のフガート・フィナーレをはじめ，18 世紀後半の器楽のフーガ（ないしフガート）主題として好んで用いられていたが[23]，Sh. 22 と類似の変形技法は，モーツァルトの若干の作品に指摘されているに過ぎない[24]．

しかし，全音符主題を変形させて新主題を作る，という発想自体は，18 世紀後半においてそれほど特殊なものではなかった．M. ハイドンと同時代の作曲家，理論家 J. アルブレヒツベルガー Johann Georg Albrechtsberger (1737-1809) の『作曲法基本教程 Gründliche Anweisung zur Composition』(1790) における「コラールを伴ったフーガについて Von der Fuge mit einem Choral」の記述によれば，コラールの旋律あるいは定旋律に基づくコラール・フーガの最良の作曲法は，これらの単旋律を構成する音を使ってフーガ主題を作曲し，その主題を 3 つの声部で通常のフーガの方法で順次提示し，それに続けて第 4 の声部で単旋律の原形を提示

することである[25]．アルブレヒツベルガーがこの著作で挙げている譜例から判断すると，フーガ主題は，Sh. 22 と同様に全音符主題（コラール）のいくつかの音の音価とリズムを変え，経過音等を付加することで作られている．また，全音符主題から作り出されたフーガ主題が全音符主題の原形と組み合わされて提示部を構成する，という手法がとられており，これは Sh. 22 の再現部の二重フガートの構成法ときわめて類似している．しかし，Sh. 22 においては，ソナタ形式楽章の各部に全音符主題の変形技法が浸透しており，その手法はアルブレヒツベルガーよりもはるかに巧妙である．

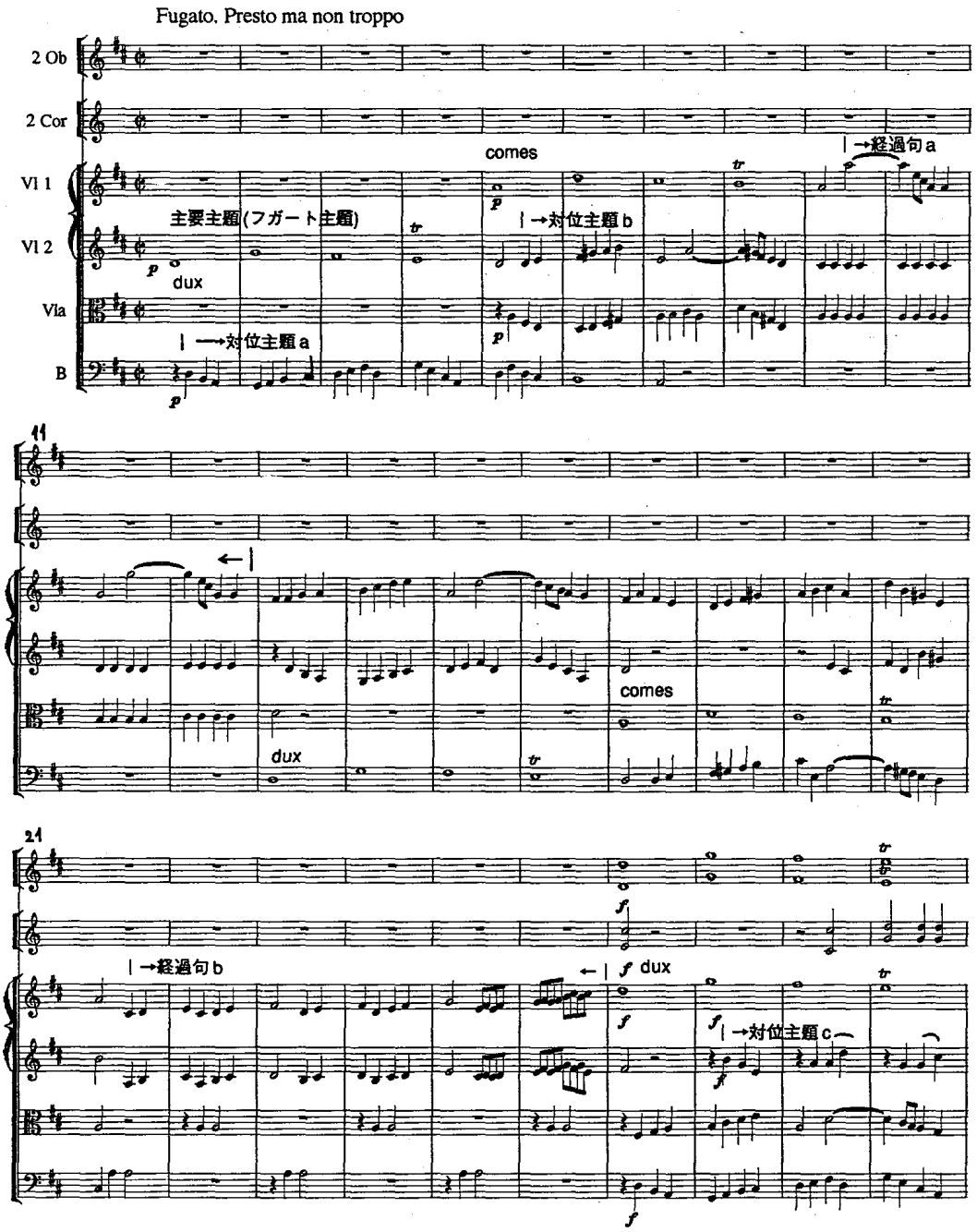
4. 結　　語

M. ハイドンの5曲のフガート・フィナーレは，フーガ形式や二部形式ではなく，ソナタ形式を基礎とし，ソナタ形式の各部に対位法を導入した楽章である．とりわけ，最初の作品である Sh. 22 においては，主要主題部のフガートだけでなく，推移部のゼクエンツ，副次主題部のストレット，展開部における主題提示，コーダのストレット，とソナタ形式の主要部分のすべてで対位法導入の様々な実験的試みが行なわれていることが，本論の分析を通じて明らかになった．主要主題部，副次主題部，展開部，主要主題再現部，副次主題再現部，コーダの5か所において，フガート主題が原形で対位法的に提示されていることに加え，いくつかの主題やモティーフがフガート主題の変形である，という点において，楽章全体はフーガ形式と密接な関連をもった単一主題の原理に支配されているといえる．しかし，一方では副次主題部 1S の対位主題 d と 3S の主題がソナタ形式の副次主題としての機能を果たしているため，複主題のソナタ形式の特徴も留めていることが Sh. 22 のきわめて固有な形式的特徴として指摘できる．

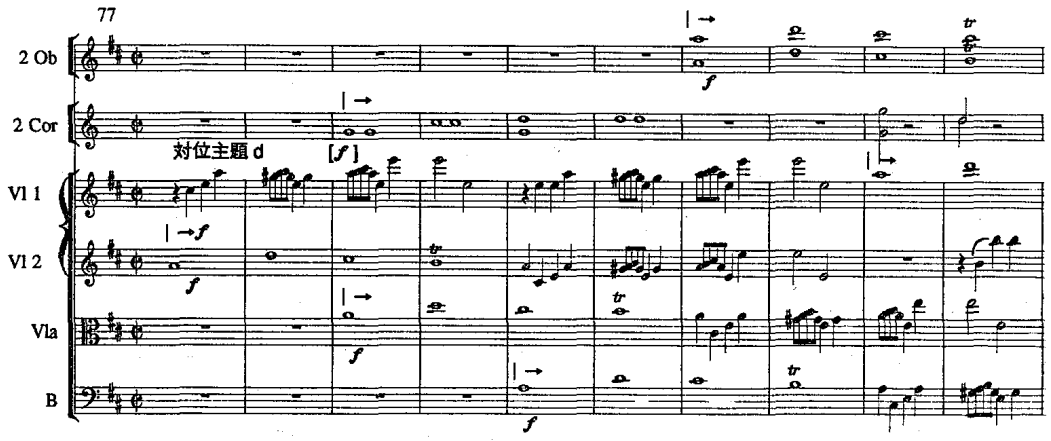
Sh. 22 における以上のような単一主題と複主題の二つの原理を併せもった形式は，Sh. 28 以降のフガート・フィナーレには継承されていない．

フガート・フィナーレの第2作にあたる Sh. 28 においては，推移部のゼクエンツの形成法と再現部で提示部の素材を対位法的に用いる手法は受け継がれたが，1788 年と 89 年の 3 曲においては，対位法の使用箇所はかなり限定され，ソナタ形式の各部に対位法を積極的に導入しようとする意図は見られなくなる．したがって，Sh. 22 は M. ハイドンがソナタ形式における対位法の導入，という課題に積極的に取り組んだ唯一の作品ということができよう．ソナタ形式とフーガ技法の結合は，《ジュピター交響曲》(1788) をはじめとするモーツァルトの 1780 年代後半の作品によって一つの頂点を迎えることになるが，1778 年頃から 1781 年の間に作曲されたと推定される Sh. 22 は，その先例として重要な位置にある作品である．特に，提示部の素材をフガート部を構成する手法は，モーツァルトが後年《ジュピター交響曲》のコーダで用いた手法と共通のものである．実際，モーツァルトは Sh. 22 の楽譜を筆写しており[26]，M. ハイドンの対位法を研究し，そこから影響を受けたことは十分に考えられる．両者の影響関係を安易に論ずることはできないが，モーツァルトが M. ハイドンの5曲のフガート・フィナーレの中で，対位法を積極的に導入した Sh. 22 のみを筆写したという事実は，両者の影響関係を再検討する上できわめて重要な意味をもつといえるのである．

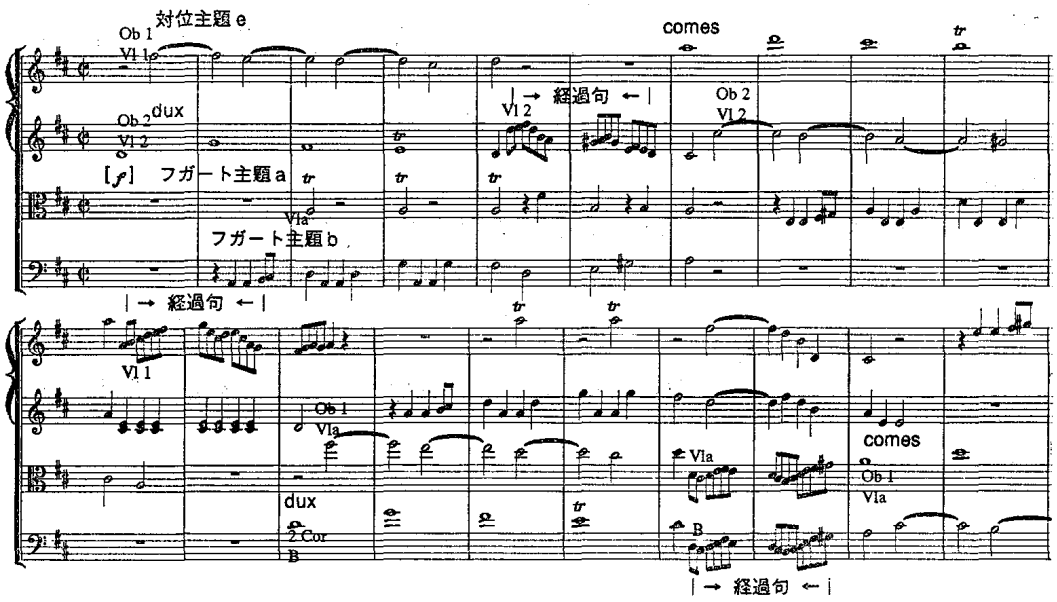
譜例 1


Fugato. Presto ma non troppo
2 Ob
2 Cor
Vl 1
Vl 2
Vla
B
comes
→経過句a
主要主題(フガート主題)
→対位主題b
dux
→対位主題a
11
comes
dux
21
→経過句b
dux
→対位主題c

譜例 2

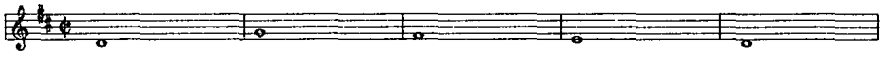

77
2 Ob
2 Cor
対位主題 d
Vl 1
Vl 2
Vla
B

譜例 3

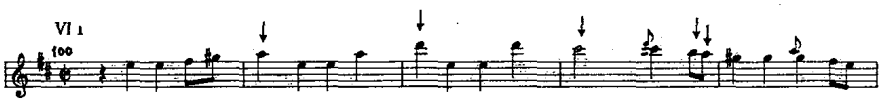

対位主題 e
Ob 1
Vl 1
Ob 2
Vl 2
dux
フガート主題 a
フガート主題 b
Vla
Vl 2
経過句
comes
Ob 2
Vl 2
Vl 1
Ob 1
Vla
dux
2 Cor
B
comes
Ob 1
Vla
B
経過句

M. ハイドンの交響曲におけるフガート・フィナーレ

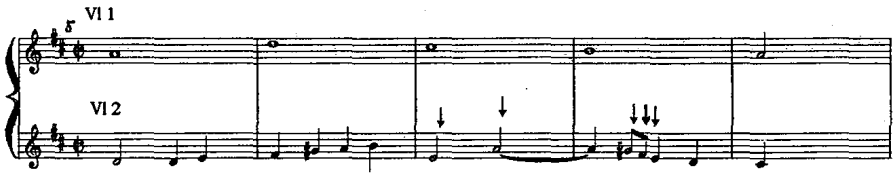
譜例 4



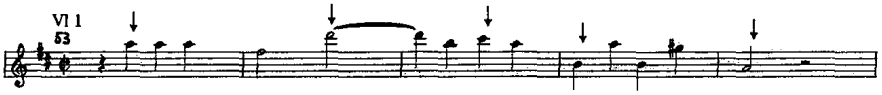
譜例 5



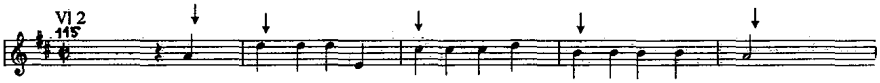
譜例 6



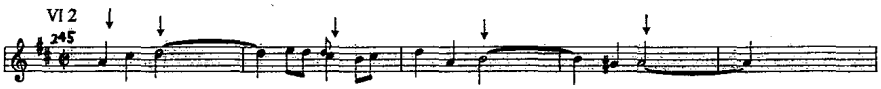
譜例 7



譜例 8



譜例 9



註

(1) C. H. Sherman (ed. by), "Thematic Index: M. Haydn" in: *The Smpphony 1720-1840*, B (VIII), New York, 1982, pp. LXIII-LXX.

(2) L. H. Perger (hrsg. von), "Thematisches Verzeichnis der Instrumentalwerke von Michael Haydn" in: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, XIV/2 (29), Graz, 1907, S. XIV-S. XXIV.

(3) 筆者宛のシャーマンの書簡 (1989年3月22日付) による.

(4) C. H. Sherman (hrsg. von), *Johann Michael Haydn: Chronologisch-thematischer Werkkatalog*, 3 Bde. ミュンヘン, バイエルン州立図書館蔵. この目録は, シャーマンが現在刊行を準備している『M. ハイドン主題目録 *Johann Michael Haydn: A Thematic Catalogue of His Works*』の草稿と思われる.

(5) Cf. L. H. Perger, Einleitung zu *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, XIV/2 (29), Graz, 1907, S. XII; H. Jancik, *Michael Haydn. ein vergessener Meister*, Wien, 1952, S. 128; A. Einstein, *Mozart. His Character, His Work*, 6th ed., London, 1966, p. 127 f.; H. C. R. Landon, Vorwort zu *Diletto Musicale*, Nr. 143, Wien, 1966.

(6) 表の Sh. と P. は, それぞれシャーマンの『交響曲主題目録』(1982) とペルガーの『M. ハイドン器楽曲主題目録』(1907) の作品番号を表わす. 註1, 2参照.

(7) ザルツブルク, 聖ペテロ教会 (A Ssp, Hay 1970. 1) 及びランバッハ修道院蔵の筆写パート譜と, 大英図書館 (GB Lbm, SCH. 68729) 及びパリ音楽院蔵のフィナーレの筆写総譜. このうち大英図書館蔵の筆写譜は, W. A. モーツアルトによる筆写譜断片を S. ゼヒター Simon Sechter (1788-1867) が補筆完成したものである. Cf. L. R. von Köchel (hrsg. von), Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts, achte Auflage, Wiesbaden, 1983, S. 762 f.

(8) C. H. Sherman (ed. by), "Thematic Index: M. Haydn", in: *The Symphony 1720-1840*, B (VIII), New York, 1982, p. LXVI.

(9) C. H. Sherman (hrsg. von), Johann Michael Haydn: Chronologisch-thematischer Werkkatalog, Bd. 2, Artikel "Sinfonia Nr. 268".

(10) C. Eisen, *The Symphonies of Leopold Mozart and their Relationship to the Early Symphonies of Wolfgang Amadeus Mozart: A Bibliographical and Stylistic Study*, diss. Cornell U., 1986, p. 231 f.

(11) N. ザスロウは，1780年代にザルツブルクでミサ典礼に器楽曲を使用することが禁じられたため，M. ハイドンがそれまで続いていた教会における交響曲の演奏の伝統を保持する目的で，教会での演奏に適したフガート付き交響曲を作曲したのではないか，と述べている．しかし，ザルツブルクの教会で交響曲が典礼に使用されていたことを証明する資料は乏しく，ザスロウの説は単なる推測といわざるを得ない．
N. Zaslaw, *Mozart's Symphonies, Context, Performance Practice, Reception*, New York, 1989, p. 86.

(12) 本論の分析では，Sh. 22 に関しては以下のシャーマンによる校訂楽譜，他の4曲のフガート・フィナーレに関しては各曲の自筆譜を使用した．C. H. Sherman (ed. by), *The Symphony 1720-1840*, B (VIII), New York, 1982.

(13) 図に用いた記号とその用法については，以下の記号一覧を参照．これらの記号については，ヤン・ラルー (J. LaRue)/大宮真琴共著『スタイル・アナリシス 1，綜合的様式分析——方法と範例』(音楽之友社，昭和63年) に多くを負っている．

(記号)

Exp.: Exposition 提示部
Dev.: Development 展開部
Recap.: Recapitulation 再現部
P: Primary functions 主要主題部
T: Transitional functions 推移部
S: Secondary functions 副次主題部
K: Closing functions 小結尾部
D: Development 展開部の各部
NK: New closing functions コーダ
ext.: extension 楽想のフレーズの拡大
(Fugato): フガート部

(記号の用法)

1P, 2P … : 同一機能部分が複数部分から構成される場合の表示
P^1, P^2 … : 音型，伴奏型の変化
Pa, Pb, Pc …: 各部を構成するフレーズ
S<P : S主題がP楽想に基づくことを示す

(14) W. Kirkendale, *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*, Durham, 1979, p. 63.

(15) *Ibid.*, p. 63.

(16) 前古典派のフーガにおける和声様式化の傾向については，以下を参照．*Ibid.*, p. 74 f.

(17) 例えば，Sh. 28 のフガート部においては，最初の dux が4声で奏されるが，続く経過句は第1ヴァイオリンのみに減少する (第17-22小節)．他の3曲

のフガート部においても，声部数が減少する部分が1ないし2か所みられる．

(18) *Ibid.*, pp. 67–70.

(19) W. A. モーツァルトの《弦楽四重奏曲　ト長調》(K. 387) のフガート・フィナーレは，ソナタ形式を基礎とし，副次主題部で主要主題が対位法的に再提示される点で，Sh. 22 と共通性をもつ数少ない作品に数えられる．ただし，モーツァルトの場合は，最初に副次主題のみがフガートで提示され，それに続いて主要主題が副次主題と組み合わされて二重フガートを形成する（第51–91小節）．

(20) ここでいう「二重再帰」とは，素材と調性，すなわち主要主題と主調の再現が同時に行なわれることを指す．「二重再帰」は，一般に二部形式とは異なるソナタ形式の固有な特徴と見なされている．

Cf. J. Webster, Article "Sonata form" in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, London, 1980, p. 497; J. Webster, "Binary Variants of Sonata Form in Early Haydn Instrumental Music" in: *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress*, München, 1986, pp. 127–135.

(21) W. Kirkendale, *op. cit.*, p. 72; Horsley, I., *Fugue. History and Practice*, New York, 1966, p. 272.

(22) Sh. 28, 39 の2曲では，コーダ以外で模倣の間隔を縮める手法が用いられている．Sh. 28 の推移部（第55小節以下）における1小節（2拍）間隔の主題の模倣は，再現部（第277小節以下）では1拍になっている．また，Sh. 34 の副次主題部（第69小節以下）の2小節（4拍）間隔の模倣は，再現部（第201小節以下）では1拍に縮まっている．

(23) W. Kirkendale, *op. cit.*, pp. 114–116.

(24) モーツァルトの全音符主題の変形技法を用いた作品としては，《ジュピター交響曲》(K. 551),《ミサ・ブレヴィス　ヘ長調》(K. 192),《交響曲　変ロ長調》(K. 319) が挙げられる．

Cf. J. N. David, *Die Jupiter-Symphonie, Eine Studie über die thematischmelodischen Zusammenhänge*, Göttingen, 1953; W. Klenz, "Per Aspera ad Astra, or the Stairway to Jupiter" in: *The Music Review*, 1969, XXX (3), pp. 169–210; M. Flothuis, "Eine zweite 'Jupiter-Symphonie'?" in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 1983, XXXI, S. 18–S. 20.

(25) I. R. von Seyfried (hrsg. von), *Albrechtsberger, Sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre und Tonsetzkunst*, Wien, 1837, reprint

Leipzig, 1975, Bd. 3, S. 1.

(26) 註8において述べたように，モーツァルトによる Sh. 22 のフガート・フィナーレの筆写総譜断片 (K^6. A 52) は，現在，大英図書館に所蔵されている (GB Lbm, SCH. 68729)．A. タイソンの資料研究によれば，この筆写譜の五線紙は，モーツァルトが1783年末に使用したタイプのものであり，したがってこの時期に筆写された可能性が高い．Cf. N. Zaslaw, *op. cit.*, p. 397.