

〈ミサ曲口短調〉（BWV232）研究

－〈ミサ曲口短調〉の全体構成について－

片岡啓一

まえがき

私は、前回の研究（〈ミサ曲口短調〉（BWV232）研究－象徴的表現の視座を基盤とする問題点の所在に関する概観的考察－ 徳島大学総合科学部 人間社会文化研究 第5巻 1998 pp.153-169）において、〈ミサ曲口短調〉を象徴的表現の視座を基盤として研究する時に、同曲に関する問題点の所在をどのようなものとして考えてゆけばよいのか、そのこと自体を考察して整理・記述する試みを行った。前回の研究は、〈ミサ曲口短調〉研究の初回に当たり、同研究における序説的意味合いを有するものであったが、そこで私は、同曲の成立事情に言及し（第Ⅰ章）、続いて象徴的表現の視座を基盤とする同曲の問題点の所在として、同曲自体に関する総合的な楽曲分析研究と、同曲における転用（パロディー）の問題研究と、最終的な研究の段階における哲学的・美学的観点からの考察等の必要性を指摘しておいた。

その後私は、前回の研究を受けて、2回目の研究を行うために、同曲あるいは同曲に関係するカンタータ等の楽譜を眺めたり、それらの曲を繰り返し鑑賞したりしながら、少しずつでも〈ミサ曲口短調〉の世界を実感的に受け止める試みを重ねてきた。フリードリヒ・スメント（Friedrich Smend 1893-1980）による〈新バッハ全集〉第1巻の1956年に出版された校訂報告書をばらばらとめくりながら、そのあまりの膨大さに唯々溜め息をついたり、同研究について極めて具体的なかたちで論じてくれている東川清一氏（1930-）の研究（東川清一：『バッハ研究ノート-作曲年代をめぐって-音楽之友社 1981 第6章「口短調ミサ曲ははたして実在するか？」について-最晩年のバッハの筆跡- pp.151-169）に目を通してみたり、果たして2回目の研究では何をどの程度まで行ったらよいのか、あるいは行うことができるのか、その研究テーマ自体を決めることができないまま、研究らしい研究の進展はいつまでたっても殆どないような状況が続く、一体これからどのようにしてゆけばよいのかという戸惑いだけがいつも私の心の中で行きつ戻りつしていた。

私は、前回の研究の第Ⅱ章の初めのところで、次のようなことを書いた。…〈ミサ曲口短調〉をどのような角度から研究する場合においても、その大前提として、同曲全体がどのような構造を有し、その中の1曲1曲がどのようなかたちで作られているかということを経力総合的かつ緻密に楽曲分析を行うことが、まずどうしても必要なこととして考えられる。同曲自体が長大な大曲なので、今後の楽曲分析は恐らく、第1部・第2部・第3部・第4部という風に4つに分けられた部分のそれぞれを1つずつ独立した研究として継続させてゆくことになると思われる。ただそれぞれの部分の楽曲分析を行う前に同曲の全体構成を基本的なところで把握しておくことは当然必要である。今回の研究の第

1章の最後に〈ミサ曲口短調〉の構成を、歌詞の問題にも言及しつつかなり具体的に紹介しておいたが、その全体像がどのようなかたちで把握されるかということについては今回は言及せず、それは次回以降の研究の楽曲分析の最初のところで考えてみたい。…この文言の最後のところ、即ち、「ただそれぞれの→考えてみたい。」のところであるが、私は、これまでいろいろと悩んできた末に、とどのつまり、今回の研究においては、〈ミサ曲口短調〉に関する自己認識を深める目的をもって、括弧内の部分のみに考察の焦点を限定してみようと、私自身の揺れ動く思いを落ち着かせることに決めた。実際、このような大曲の研究を具体的に進めてゆくためには、本当に亀の歩みの如く、ほんの少しずつしか私自身の能力をもってしては研究を行うことはできないと思ったからである。その際、〈ミサ曲口短調〉の全体像を考察するための具体的な方法についていろいろと思案してみたが、その結果、私は、今回は、これまでに私自身がバッハに関する研究を行ってきた時に参照した種々の文献の中で、同曲について言及しているところを調べ、その内容を同曲の進行順に紹介することを通して私自身の考察をまとめてみることにした。(ただその際、今回の研究においては、外国語で書かれたもので、日本語に訳されていないものは、検討の対象からは除外することにした。)種々の文献を調べてみると、同じような説明内容とか見解とかが、度重なるかたちで記述されている場合もあれば、文献によって、同曲の同じ部分についての異なる見解が見いだされたりする場合もあることがわかる。私自身の問題意識は同曲の象徴的表現にあるので、全体構成について考察する場合にも、それが象徴的表現とどのような絡みを有しているかということが、今回の考察でも一体化して記述されることになるであろう。勿論今回は、全体像を把握することが目的なので、楽曲の細部の緻密な研究は不可能であり、それは同研究が終了した後の研究において行われるわけだが、象徴的表現からの視点を念頭においての考察という基本的な姿勢は、私の場合は常に変わることはない。

本論 〈ミサ曲口短調〉の全体構成について

まえがきで述べた種々の文献が具体的にどのようなものであるかを、本論の最初にまず紹介しておきたい。各文献は、刊行年の古い順番に紹介し、それぞれに対応する番号を付し、後述の際には番号のみを記入して文献名が理解できる方法を取ることにする。ただその際、複数の書籍が叢書としてつらなっている「バッハ叢書」に関してのみは、刊行年に関係なく叢書の番号順に紹介した方がわかりやすいと思うので、そのようなかたちで紹介することとした。即ち全体的には、大筋としては、刊行年の順番で対応番号を付すかたちの紹介の方法を取ることにしようと思う。

A.Schweitzer著 浅井真男・内垣啓一・杉山好訳：バッハ（下） 白水社 1966→(1)、K.Geiringer著 角倉一朗訳：バッハ—その生涯と音楽 白水社 1970→(2)、L.-A.Marcel著 角倉一朗訳：バッハ 白水社 1970→(3)、東川清一解説：ミサ曲 口短調 BWV232 レコード《バッハ大全集》第2巻の解説書 より ポリドール（株） 1975→(4)、磯山雅解説：ミサ 口短調 BWV232 “Messe in h-moll” 最新名曲解説全集 第21巻 声楽曲 より 音楽之友社 1981→(5)、東川清一著：バッハ研究 ノート—作曲年代をめぐって— 音楽之友社 1981→(6)、角倉一朗編：現代のバッハ像 バッハ叢書

1. 白水社 1976→(7) (同叢書は、一番新しい刊行年のものが1983年なので、それ以前の発行年のものも、その年にそろえるかたちでここにまとめて記述することにする。)、F.Hamel著 渡辺健・杉浦博訳: バッハと時代精神 バッハ叢書 2 白水社 1976→(8)、B.d.Schlœzer著 角倉一朗・船山隆・寺田由美子訳: バッハの美学 バッハ叢書 3 白水社 1977→(9)、W.Vetter著 田口義弘訳: 楽長 バッハ 白水社 1979→(10)、F.Smend著 角倉一朗・小岸昭訳: ケーテンのバッハ バッハ叢書 5 白水社 1978→(11)、P.Mies著 高野紀子訳: バッハのカンタータ & F.Smend著 角倉一朗訳: バッハの教会カンタータ バッハ叢書 6 白水社 1982→(12)、G.Stiller著 杉山好・清水正訳: バッハとライプツィヒの教会生活 バッハ叢書 7 白水社 1982→(13)、角倉一朗編: バッハの世界 バッハ叢書 9 白水社 1978→(14)、角倉一朗編: バッハ資料集 バッハ叢書 10 白水社 1983→(15)、W.Felix著 杉山好訳: J.S.バッハ—生涯と作品— 国際文化出版社 1985→(16)、磯山雅著: バッハ=魂のエヴァンゲリスト(福音史家) 東京書籍(株) 1985→(17)、樋口隆一著: バッハ—カンタータ研究— 音楽之友社 1987→(18) (樋口氏の樋は、正しくはしんにょうの点が2つ付いているが、今回は普通の樋口と書かせていただくことにした。この点、ご本人に対して大変申し訳なく思っているが、どうかご容赦いただくと共にご了解をお願いする次第である。)、角倉一朗編: バッハへの新しい視点 音楽之友社 1988→(19)、磯山雅著: J.S.バッハ 講談社現代新書 1990→(20)、樋口隆一著: バッハ—カラー版 作曲家の生涯— 1991→(21)、角倉一朗監修: バッハ事典 音楽之友社 1993→(22)、樋口隆一・東川清一他著: J.S.バッハ 音楽之友社 1993→(23)、ミサ曲口短調についての杉山好歌詞対訳並びに同曲の尾山真弓解説: J.S.バッハ大全集 6—ミサ曲・受難曲・オラトリオ—(CD全集付属解説書)より ポリグラム(株) 1993→(24)、M.Geck著 大角欣也訳: J.S.バッハ 音楽之友社 1995→(25)、小林義武著: バッハ—伝承の謎を追う— 春秋社 1996→(26)、P.d.Bouchet著 樋口隆一訳: バッハ—神はわが王なり— 創元社 1996→(27)、角倉一朗の論説による《口短調ミサ曲》再考: バッハ全集 第7巻—ミサ曲、受難曲[1]—(CD全集付属解説書)より 1996→(28)、磯山雅・小林義武・鳴海史生編著: バッハ事典 東京書籍(株) 1996→(29)

以上の29種類の文献中、〈ミサ曲口短調〉に何らかのかたちで言及している部分を、同曲の進行順に紹介を続け、それが終わったところで、同曲の全体構造を考察してみたいと思う。ただ、同曲の全体像(あるいはそれに近い内容)について各文献が言及しているところもあるので、それは一番最初のところに紹介しておくことにしたい。

なお、各文献中の部分的に省略したいところは、(中略)という表現を用いたり、また文章を強調する時に文の上に一字ずつ点を打ったり(縦書きの時には文の右に点を打ったり)しているものとか、その他いろいろな方法で強調しているケースがあるが、強調部分はすべて下線を引く方法に統一することにした。その他、縦書きのものはすべて横書きに変えたりとか、譜例が時々示されている場合もあるが、それは今回はすべて掲載しないことにした。あるいは、文章中に注が挿入されている場合もたびたびあるが、注についてはすべて省略することにした。文章の紹介・引用の方法は、いずれにしても、その趣旨が伝わればそれ以上の正確さは望まないという発想のもとに行ったので、その旨あらかじめご了解いただきたい。それから、〈ミサ曲口短調〉の全体像(あるいはそれに近い内容)は、

一番最初に紹介するというを先に述べたが、文献の中には、同曲についての独立した論文が入っているもの（例えば26番の小林氏の著書等…）もあり、そういった場合には、私はあえてその全文を紹介することにした。その理由は、同曲の全体像を私自身が把握するためには、それが必要であると私が感じたことと、同曲に深い関心を持っている多くの人々にとっても、そのような引用・紹介の方法はかえって意義のあることであると考えたからである。ただそのようなことも絡んで、特に同曲の全体像（あるいはそれに近い内容）の紹介部分は、それだけでも相当の分量になってしまった。

私は、この分量的な問題並びにそれらを整理するための時間的な労力の問題のために、この論文を3回に分けて掲載させていただくことにした。即ち、初回は〈ミサ曲口短調〉の全体像（あるいはそれに近い部分）の紹介の途中までに留め、次回に初回の分の続き（同曲の全体像の残りと同曲の部分部分についての紹介・引用）を掲載し、3回目にそれまでの内容に基づいた私自身の同曲に関する全体構造についての考察を掲載することにした。そのようなことから、同論文の初回と次回のものについては、終わりの部分には、参考文献・資料一覧の類いや欧文要旨等は一切掲載しないことにした。

◆〈ミサ曲口短調〉の全体像（あるいはそれに近い内容）について

(1)→『口短調ミサ曲』の本質は感動的な崇高さである。「主ヨ、憐レミ給エ」（キュリエ・エレイソン）（第一曲）の最初の和音を聴くとただちに人は、大きく深い感情の世界に連れ去られ、「ワレラニ平安ヲ与エ給エ（ドナ・ノビス・パケム）（第二十四曲）の結びのカデンツァにいたるまで、その世界から抜け出さないのである。まるでバッハはこの作品において本当にカトリックのミサ曲を書こうとしたかのようなのである。彼はカトリック信仰の壮大で客観的な点を表現しようと努めている。数曲の主要合唱曲の輝かしく壮麗な点も「カトリック的な」気持を感じさせる。しかもなお他の諸楽曲は、カンタータに固有であり、バッハの信仰のプロテスタント的なものと呼ぶような、主観的、内面的な本質を持っている。壮大な点と真摯な点とはとけあっていないで、相並んで流れる。それらはバッハの信仰のなかの客観的なものと主観的なものとのように互いに交替しあう。それゆえ『口短調ミサ曲』はカトリック的であると同時にプロテスタント的であって、しかもこの楽匠の宗教的心情そのものと同様に極度に謎に満ち、きわめがたく深いのである。（pp.159～160）

合唱「聖霊トトモニ」（クム・サンクト・スピリトゥ）（第十一曲）と合唱「ワレ信ズ、一ナル神」（クレド）（第十二曲）のあいだに、『口短調ミサ曲』最初の大きな切れ目がある。これ以下「聖なるかな」（サンクトゥス）（第二十曲）までは再びすべての楽曲が密接に関連していて、三つの群にまとめられる。第一の、神に関する群は、合唱「ワレ信ズ、一ナル神」と合唱「全能ナル父」（パトレム・オムニポテンテム）（第十三曲）を含み、第二の、キリストに関する群は、二重唱「シカシテ一ナル主」（エト・イン・ウヌム・ドミヌム）（第十四曲）、合唱「シカシテ受肉シ」（エト・インカルナトゥス・エスト）（第十五曲）、合唱「十字架ニツケラレ」（クルキフィクス）（第十六曲）、合唱「シカシテ復活シ」（エト・レスルレクシト）（第十七曲）を含み、第三の、聖霊に関する群には、バス・アリア「シカシテ聖霊」（エト・イン・スピリトゥム・サンクトゥム）（第十八曲）と合唱

「ワレ告白ス」(コンフィテオル)(第十九曲)が所属する。これら三つの群は、精神集中のためのごく短い休止によって、区切りをはっきりさせるのがよいが、それぞれのなかの諸楽曲は切れ目なしに続けなければならない。

「ニケア信経(シュンボルム)」は音楽的にはきわめて扱いにくいものである。一体、音楽化を無視して作られた歌詞というものが存在するとするなら、この「信経」こそはそれであって、これにギリシアの神学者たちは、キリストの神性の解釈を示す正しくて冷静な文句を収めたのであった。

「クレド」の作曲の困難さは、いかなるミサ曲においても、バッハのそれにおけるほどに完全な技法をもって克服されたことはない。バッハは「クレド」の提供するかぎりの劇的思想をきわめて効果的に活用し、それにこめうるかぎりの感情をこめたのである。

歌詞の外形的な形成がすでに巨匠の腕前をもって行われている。輝やかな音表現に適した文は十分に敷衍されている。他の文は簡潔に集約的に処理されている。「ワレ告白ス」(第十九曲)の効果は主として、「クレド」の結末の文を簡潔に処理して生き生きと並べることに基づいている。一般に『口短調ミサ曲』、特に「クレド」の傑出した美点として挙げるべきは、バッハの完璧なラテン語朗誦法(デクラマツィオーン)である。彼のきわめて大胆な装飾楽句(コロラトゥーラ)すらも、当該の語の自然な綴りの長さアクセントの芸術的発現にすぎないのである。(pp.164~165)

テノール・アリア「頌ムベキカナ」(ベネディクトゥス)(第二十二曲)とアルト・アリア「神の小羊」(アグヌス・デイ)(第二十三曲)において、バッハとベートーヴェンのミサの把握の相違がほとんど最も明白に現われる。交響曲作曲家ベートーヴェンにとってこの両楽曲は、彼の思い描いているミサ劇のクライマックスである。教会的な感じ方をするバッハにとって、それらは全体の安らかな結尾である。ベートーヴェンの「神の小羊」のなかでは、極度の不安に陥った被造物の救済を求める絶叫がすさまじいまでに表現される。バッハのそれは救済された魂の歌である。(p.171)

(2) →けれども、彼が君主に捧げた一つの記念碑的な作品にくらべれば、以上の労作もすべて光を失ってしまう。それはキリエとグローリアから成るミサ曲で、彼の天才が生み出したもののうちでひととき高く聳え立つ作品、晩年に拡大されてミサ通常文全体を包含するようになり、今日『口短調ミサ曲』として知られるあの崇高な作品にほかならない。市民から忠誠の誓いを受けるため、新しい領主は一七三三年四月二日にはじめてライプツィヒを訪れたが、このミサ曲は、それを祝う厳かな礼拝で用いるために書かれたらしい。この種の礼拝において、キリエは亡き選挙侯フリードリヒ・アウグスト(「強王」)への弔意を表わし、一方、説教につづくグローリアの輝かしい調べは、後継者の即位にたいする歓喜を伝えたのであろう。最初シェーリングが提出しメントが受け入れたこの推定は、まだ証明こそされていないけれども、さまざまな事実がその正当性を物語っているように思われる。選挙侯の死後、公式の服喪期間のあいだは、ライプツィヒのどの教会でも多声音楽は演奏されなかった。そこでバッハは日常の義務から解放され、故領主ならびにその後継者を賛えるための作品に全力を集中することができた。その結果生まれたのが、彼の壮大な作品群のなかでもとりわけ傑出したこの音楽である。彼は隅々まで最高の技を物語る作品を仕上げただけでなく、この厳かな行事のために、通常の規模をはるかに越える数の演奏者を使うことができた。選挙侯はカトリック教徒だっ

たので、自分のために書かれたこの壮麗な音楽を聴く喜びは味わえなかったが、この儀式に参列した側近の人びとから、好意的な批評を耳にしたことであろう。いずれにせよ、バッハは自信を得て、一七三三年七月二七日、ミサ曲のパート譜を選挙侯に送り、明らかにライプツィヒの祝典を指す次のようなことばをその表紙に記したのだった。(p.115)

以上の小ミサ曲とはくらべものにならないほど重要なのが、『口短調ミサ曲』(BWV232)という巨大な作品で、断続的にはあるが、その完成までにバッハは二五年近くを費やした。彼はまず一七三三年に亡き選挙侯フリードリヒ・アウグスト一世「強王」の追悼礼拝のために口短調の「キリエ」を、そして、新選挙侯の即位を祝うために二長調のグローリアを作曲したらしい。二長調の「サンクトゥス」はおそらくこれらの作品に先立って、はやくも一七二四年のクリスマスに演奏された。晩年のたぶん一七四七年ごろ、バッハは以上の楽章にさらにいくつかを付け加えようという考えを抱いた。彼の目的は、「クレード」と「オサンナ」以下の終結部分を付け加えて、一個の壮大な作品を完成することであった。その結果生まれた作品は、ローマ・カトリックの礼拝を目的としたものではない。それはあまりにも長大すぎるし、歌詞もカトリック・ミサの典礼文そのままではなく、さらにまた、バッハはカトリック典礼の慣例であった五部分(キリエ、グローリア、クレド、サンクトゥス、アーニウス・デーイ)の区分けも守らなかったからだ。といって、彼はプロテスタント礼拝での使用を予想したのでもなかった。一つ一つの部分はルター派教会でも使うことがあるが、ミサ通常文全体の作曲は、プロテスタントの典礼には入り込む余地がなかったからである。『口短調ミサ曲』は巨大な規模をもつ抽象的な作品であって、宗教音楽の分野における生涯の輝かしい総決算として作曲者が構想した巨大な建築物なのである。これを完成したという事実は、老年にいたって巨匠の態度が軟化したことを、つまり、戦闘的なルター正統派から、いっそう汎キリスト教的な態度への変化を物語るものと言えよう。

この堂々たる作品には、壮麗なパッサカリアや、ストレッタ、拡大、その他厳格な対位法様式のさまざまな手法を伴う高度に技巧的なフーガのように、複雑な妙技を用いた形式が数多く見いだされる。全体として客観的な性格をもち、歌詞がイエスに触れる場合にのみ音楽語法はやや個人的で親密な性格を帯びる。そのようにして、第二曲の二重唱「キリストよ憐みたまえ」(Christe eleison)は天上の至福と恍惚たる憧れを放射し、厳かな崇拜の精神で父なる神と精霊なる神に語りかける第一と第二の「主よ憐みたまえ」(Kyrie eleison)と、明瞭な対照を形作るのである。同様に、第八曲「主は世の罪を除きたもう」(Qui tollis peccata mundi)と第一五曲「人の姿となりたまひ」(Et incarnatus est)の二つの合唱は、いずれも単純で感動的な作品であり、バッハの《イエスへの愛》を熱烈に表現している。

この作品においても、作曲者は、教会カンタータの楽章のうち内容の似ているものを数多く《パロディー》として取り入れることをためらわなかった。そうした改作は機械的に行われたわけではなく、事実、そのどれもが、原曲よりもいっそう高い完成度をしめしている。第二〇曲「死せる者の甦りを待ち望む」(Et expecto resurrectionem mortuorum)はカンタータ第一二〇番『神よ、人は汝をほめ』(Gott man lobet dich)から取られ、その第二曲「歓呼せよ、喜びの声」(Jauchchet, ihr erfreuten Stimmen)を使う。原曲は四声の合唱だが、バッハは最高の技術でこれに第五のオブリガート声部を

付加し、それによってポリフォニーの織地をきわめて自然に豊富化する。第一六曲の「十字架につけられ」（Crucifixus）はカンタータ第一二番『泣き、嘆き』（Weinen, Klagen）のパスサカリアにもとづくが、短調から長調へ変わるあの絶妙な終止は、ミサ曲ではじめて加えられたものである。この付加を行なうことによって、バッハはすぐあとにつづく第一七曲「甦りたまひ」（Et resurrexit）の栄光を準備しただけでなく、原曲の一の変奏に代えて一三の変奏を用い、この不吉な数によって悲劇を象徴したのであった。

この作品のなかで、バッハは西欧のキリスト教会がまだ分裂していなかった時代にまでさかのぼろうとしたのだから、彼はここに古風な形式を取り入れるのがふさわしいと感じた。その結果、「クレード」の最初と最後の部分にグレゴリウス聖歌の旋律（プロテスタントの典礼でもよく知られていた）を使い、明らかに古風なモテットの性格をもつ壮大なフーガでそれを展開した。ここにはミクソリディア旋法も姿を見せる。それに加えて、しばしば現われる五声部の合唱と、いくつかの部分に見られる古風なアッラ・ブレーヴェのリズム（二分の四拍子）も、この音楽の懐旧的な性格を強めている。けれども、同時代の諸形式も欠けているわけではない。このミサ曲のなかには、イタリア・オペラのコロラトゥーラをそなえたアリアや、アゴスティーノ・ステッファニの様式による壮麗な二重唱もふくまれている。これらの曲もまた、バッハの思考法への深い洞察を助けてくれる。第一四曲の二重唱「唯一の主イエス・キリスト、神のひとり子を信ず」（Et in unum Dominum Jesum Christum filium Dei unigenitum）においては、父なる神とその子イエス・キリストの一体性が、ユニゾンの模倣とそれにつづく4度のカノンによって象徴化される。第一八曲のバス・アリアは「一にして聖かつ普遍なる、使徒伝来の教会」（unam Sanctam Catholicam et apostolicam Ecclesiam）に言及するが、ここに見られる二つのオーボエ・ダモーレの穏やかなデュエットはとりわけ美しい。この歌詞は全キリスト教派によって承認された信経の一部を成しているのだから、二つの《愛のオーボエ》の平和な対話は、カトリックとプロテスタントの和解と理解を表わすように意図されたのもあろうか。

イタリアのカンタータ・ミサ曲にならって、この作品は二五にもおよぶ内容豊かな曲から成っている。それらは長さの平均しない四つの部分に分かれる。作曲者は、ザクセン選挙侯フリードリヒ・アウグスト二世に献呈した「キリエ」と「グローリア」だけを《ミサ》と名づけた。自筆楽譜によると、「クレード」は《ニケーアの信経》（Symbolum Nicenum）と呼ばれている。第三部は「サンクトゥス」で、第四部は残りの楽章、つまり「オサンナ」、「ベネディクトゥス」、「アーニユス・デーイ」、「ドーナ・ノービス・パーチェム」をふくむ。これら四部分はいずれもよく釣り合いのとれた構造もっている。「キリエ」は歌詞にしたがって三部分形式をとり、二つの合唱が二重唱を取り囲む。「グローリア」は堂々たる導入合唱で始まり、そのあとに七つの曲がつづく。この七曲の中心を成すのは救い主に言及するところ（第八曲「主は世の罪を除きたもう」）で、その両側にそれぞれ独唱の曲が見られる（第七曲「主なる神」Domine Deus と第九曲「主は父の右に座したもう」Qui sedes）。さらにその前後に、アリアと合唱が一組になって配置される（第五曲「われら主をたたえ」Laudamus、第六曲「つつしみて感謝す」Gratias agimus、第一〇曲「汝のみ聖なれば」Quoniam と第一一曲「精霊とともに」Cum sancto）。《ニケーアの信経》は七つの部分から成り、その《中核曲》（第一六曲「十字架につけられ」）においてイエスの犠牲を強調する。この曲の前後にそれぞれ合唱

が置かれる（第一五曲「人の姿をとり」と第一七曲「甦りたまえり」）。以上三曲の両側にはいずれもソロの曲が、すなわち、二重唱（第一四曲）とアリア（第一八曲）が見られる。《信経》の最初と最後には二つずつの合唱が組み合わされて強大な二本の柱を形成し（第一二、一三曲。第一九、二〇曲）、そのいずれにおいてもグレゴリウス聖歌が前半の旋律として用いられている。「サンクトゥス」（第二一曲）はこの作品の四部分のうちでもっとも短く、互いに連結された一対の合唱のみから成る。すなわち、堂々たる「サンクトゥス」(Sanctus)そのものが、歓喜にあふれた「天と地は主の栄光に満てり」(Pleni sunt coeli)への一種の導入部の役をはたしている。終結部は四曲をふくみ、二つの合唱（第二二曲「オサンナ」Osannaと第二五曲「われらに平和を与えたまえ」Dona nobis)が、テノールとアルトのアリア（第二三曲「祝せられたまえ」Benedictusと第二四曲「神の小羊」Agnus Dei)を取り囲む。

この作品を全体として見ると、今日一般に用いられている『口短調ミサ曲』という名称は正しくないことがわかる。この作品には、二長調の曲が口短調の曲の二倍以上も多くふくまれているからだ。二長調は歓喜にあふれた輝かしい「グローリア」と、荘厳な「クレード」の調である。光輝く復活の曲「甦りたまえり」(Resurrexit)も、また、天と地が声を合わせて主を賛美するかに見える壮大な「聖なるかな」(Sanctus)も、同じく二長調である（この合唱で用いられた六声部は、イザヤ書第六章に出て来る天使セラフィムの六つの翼から暗示されたのであろう）。この輝かしい調の優越が、個々の部分をしっかりとつなぎ合わせている。これに加えて、終曲を成す第二五曲「われらに平和を与えたまえ」(Dona nobis pacem)が、「グローリア」の中心に位置する合唱、第六曲「われら汝に感謝す」(Gratias agimus tibi)と同一の音楽を使っている事実を述べておこう。この関連には音楽的意味を越えるものがある。バッハは主に平和を哀願する必要はないと感じ、その代わりに、真の信者に平和を与えたことにたいして神に感謝したのだ。このようにして、作曲者もルター派礼拝のしきたりどおり、感謝の表現でそのミサ曲を閉じたのであった。天に聳えるこの作品を、われわれは宗教的精神のもっとも偉大な表現の一つとして認識するようになり、今日ではしばしば演奏会で聴く機会に恵まれている。ベートーヴェンの『荘厳ミサ曲』とともに、それは永遠の真理を求める人間精神の不滅の証拠なのだ。(pp.267~272)

(3)→『口短調ミサ曲』(BWV232)

しかしそうは言っても、シュヴァイツァーがこのミサ曲の中に、プロテスタントの主観主義（これがまさにバッハという人間を作り上げたのであり、また、彼もこれを完全にぬぐい去ることはできなかった）とカトリックの客観主義との共存を見ているのは正しい。第一部の開始としめくくり歌われる《キリエ・エレイソン》Kyrie eleison（主よ憐みたまえ）の二つの壮大な合唱は、そのあいだにはさまれた《クリステ・エレイソン》(キリストよ憐みたまえ)の二重唱と比較すると、まことにいっそう全人的性格をもっている。それは、極めて偉大な普遍的な音楽に属する。バッハという人間の姿をうかがわせるものは、ひとえに、その完全無欠な腕と、また、この種の壮麗さに久しく慣れ親しんできた鋭い眼である。さらにまた、ここではただすばらしいフーガとなって現われる誇らかな技術。二重唱はいっそう優しく、優美すぎるとさえ言えるほどで、いっそう深い愛に浸った心を表現する、

《ラウダームス・テ》Laudamus te (われら主をたたえ) のなかば恍惚たる晴朗さの中でもこの種の主観主義が支配し、この個所でたいていの大家が身をゆだねる伝統的な華美や輝かしさを、バッハは意識的に避けている。その理由はまさに、彼が言葉の深い意味にいつも注意を払っているからにほかならない。しかし、全曲を通じてわたしが並みはずれて美しいと思うのは、この二つの傾向が完全な釣合いを見せる《クレド》Credo (われは信ず) の部分である。それがバッハの全作品中で一つの頂点を成すことはまちがいない。しかしながら、クレドの歌詞ほど扱いにくいものはないのだ。それはあまりにもよく知られているし、あまりにも抽象的であり、《形式を与える》ことがむずかしく、その上、また長いときている。それはまた、もっとも自発性に欠け、考えうるかぎりもっとも難解な信仰告白であり、まったくのところ、不合理の宣言とさえ言える。しかし、バッハの目にはそうは映らない、他の何人かの目にも…いずれにしても、彼は音楽によってこの歌詞の埃をあらいながし、だらりと垂れた信仰の戦旗を、ふたたびかぜにはためかせる道を見いだしている。ここではバッハが、驚くほどありありとその姿を見せる。神学者バッハの無上の喜びがあらわれるのは、言うまでもなく、父と子の同体性という玄義が歌われるところ、つまり、二つの異なった形で同時に提示される唯一の主題を二本のオーボエが奏し、二つのペルソーナの形をとる一体性を象徴するところである。けれども、キリストの化肉に触れるやいなや、音の迫真性は驚嘆すべきものとなる。このインカーネーションという言葉の根源的な意味(肉体あるものと化すること)を考えれば、ほとんど肉感的とさえ言えるほどである。この点で、《インカルナトゥス》Incarnatus (肉体あるものとなり)は崇高さに触れている。実在するものをふたたびその根源においてとらえ、そして、そのみずみずしさをわれわれに伝えるこの想像力の働きは、またとなく美しい。音楽はここでは化肉の玄義そのものである。女性の神秘を愛したことのない者、男性と女性とのこの愛の結合をなかば完全に実現したことのない者は、いかなる天才であろうとも、このような音楽を作曲することは不可能だったであろう。合唱は相つぐ波となって飛翔し下降するが、その間、ヴァイオリンの執拗な動機が、その曲線の中で処女マリアの美しさを描き出す。同時に、女性、母胎、合掌、跪拝、奉納、無心な驚きの期待などの曲折。それにまた、心奪うものを発見した人間の興奮、ひと言でいえば、自分の愛するこれらのものを知ったときの、バッハ自身の愛情を描き出すのだ。わたしがこれを強調するのは、音楽と化した愛のもっとも驚くべきページのひとつを、そこに見るからである。いくら捜してみても、モンテヴェルディのいくつかのマドリガーレを除いては、このようなものをほかに見いだすことはできないであろう。これは、バッハが聖母訪問や化肉の情景を夢見るときに起こる現実の変容でもなく、それらがバッハの中で光り輝くときにあらわれる愛の状態の実現ですらなくて、それらを夢見たときひとりでに流れ出る感情の発露なのだ。そして、これに応えてあらわれるのはあの十字架の恥辱であり、これは不吉な数(バス主題が一三回あらわれる)、つきまとう陰うつな呪文、嘲笑された死骸の孤独、わざわい…などの影を伴っている。すると《レスルレクシット》Resurrexit (主は甦りたもう)が熱狂的な激しきで爆発する。昔ながらの叫びと昔ながらの踊りが、絶えず現われては、われわれを腹の底までひそかにゆり動かす。すなわち、バッハ自身があるカンタータ(第四番『キリストは死のきずなにつきたまえり』)の中で、「死が他の死を滅ぼす」ein Tod den andern fraßと歌ったこの驚くべき主張、このすぐれて詩的な言葉が、今や現実となったのである。この未曾有の音楽について、かび臭く、型にはまったけ

ちな演奏しか聴かせない指揮者が、いまだに存在するとは！ バッハの世紀の上品な合理主義や、その時代には熱狂さえも慎ましやかだったこと、それを忘れてはいけない、と連中は言うのだが… (pp.218～222)

(4)→チューリヒの音楽出版業者ハンス・ゲオルク・ネーゲリは、1818年にはじめてバッハの《ミサ曲口短調》の出版を計画したとき、「あらゆる時代、あらゆる民族を通じて最大の音楽芸術作品の予告！」といった見出しの文章で予約を募ったのであった。しかしネーゲリが、思うように予約がとれなくて、その計画をずっと後廻しにしなければならなかったことからいえば、バッハの《ミサ曲口短調》を音楽創作の頂点そのものとする考えは、当時としては大胆すぎるものであったということになるが、今日ではほとんど常識となっている。この偉大なミサ曲に匹敵し得る音楽作品は、ほんの僅かしかない。バッハの創作全体に目を移してみたとしても、たとえ歌詞がラテン語であり、しかもそれがミサ聖祭通常文といわれる典礼文であるという理由のためだけにせよ、当時特有のどぎつい言い廻しの自由詞部分を含む《マタイ受難曲》、《ヨハネ受難曲》や《クリスマス・オラトリオ》よりも、より一般的な普及を約束されている。そして後述することからもわかるように、《ミサ曲口短調》こそバッハが生涯の最後の数年になってやっと完成した、バッハとしては最後の教会音楽なのである。(p.6)

(5)→「口短調ミサ」は、宗教音楽家としてのバッハの活動の総決算を示す、不滅の金字塔である。それは「バッハが三十年にわたって書き続けた諸様式の百科全書」(マーシャル Robert L. Marshall)であり、バッハ音楽のあらゆる要素を超凡な高みで結合した、円熟作である。バッハの音楽のもつく普遍性>は、この作品に最も純粋な結実をみせているということができよう。

しかしまた「口短調ミサ」は、バッハの宗教音楽中、きわめて特異な位置を占める作品でもある。なににより、キリエからアニュス・デイまでというカトリック的な<完全ミサ Missa tota>の形態が、他に類をみない。したがって全曲がプロテスタント教会のためにまとめられたものでないことは明白であるが、同時にそれは、カトリック教会の礼拝を目的としたものであるともいえない。それにしても全体があまりに長大であるし、全体がカトリックの典礼文とは異なる四部分構成をとっていること、若干の語句が典礼文と相違することなど、純粋なカトリック教会音楽からは逸脱した特徴がみられるからである。全曲は、最晩年のバッハの仕事場で、特定の演奏機会を念頭におかずにとまとめられた。つまり「口短調ミサ」は、カトリックをもプロテスタントをも越える汎宗教的な態度によって綴られ、心ある後世の人々に贈られた、大バッハの遺産なのである。

バッハの自筆譜をみるかぎり「口短調ミサ」は四つの個別的な楽曲の集合にすぎず、全体を統一的な作品とみなすべき論拠は見出せない。しかし口短調／二長調の調性的統一が全体を支配していることや、第六曲の楽想が第二五曲で循環的に回帰することからすれば、バッハが全曲の統一を念頭においていたことは、ほぼ確実とみてよいだろう。後述するように作曲は二十年以上にわたって行われた。個々の楽章のうちには、カンタータにおける旧作のパロディーが多くある。構成の基礎はナポリ派のカンタータ・ミサのそれであるが、合唱には新旧両様式の対位法が使い分けられ、独唱曲にはイタリ

アの新しいギャラント様式が姿をみせるほか、コンチェルト、パッサカリアなどの諸形式も用いられる。こうした多彩な技法によるゆるぎない構成美をもった音楽には、伝統的な数象徴法も、背後から理性的かつ神秘的な裏付を与えているのである。（p.330）

(6)→とはいえ、《ロ短調ミサ曲》のスメント版（NBAⅡ/I）をひらいてびっくりさせられるのは、さきに触れた長ったらしいタイトルとか、その4部分制のためばかりか、楽譜テキストそのものためでもある。その多くは従来までの標準版と入念につき合わせてはじめて意識させられることであるが、《ニケア信経》の第3（14）曲である二重唱（Et in unum Dominum）の歌詞のつけ方が従来の版とずいぶん違っていることなら、誰でもすぐに気づくはずである。つまり、その歌詞を全部書きだすとすれば下記のようになり、下線を付したテキスト部分はそっくりそのまま、次の第4（15）曲でもくり返されることになるのである。

Et in unum Dominum（中略）descendit de coelis./ Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine et homo factus est.

周知のように従来版では、第3曲の歌詞は下線部分の前で、つまり“descendit de coelis”をもって終るのである。この従来版どおりではなぜいけないのだろうか。（中略）

前述したことから明らかなとおり、今日に伝わる唯一の全曲自筆総譜 P180 をそのまま印刷したのでは、（中略）少なくとも《ニケア信経》に関する限り、バッハ作であるよりはむしろ、バッハ作曲・エマーヌエル編曲である Symbolum を出版してしまうことにならざるを得ない。作曲者に由来するテキストをこうした後世の改竄から守るといえるのは、楽譜校訂者に課せられた義務の一つなのだが、《ロ短調ミサ曲》の場合は、それがとくに難問を意味するのである。どうしたら現在の Symbolum からエマーヌエルの書きこんだ改稿の変更をとり除いて、バッハ自身に由来する最終稿としての Symbolum を復元することができるだろうか。筆跡鑑定とかインク色の濃淡とかでエマーヌエルの加筆を識別していくということもできなくはないが、加筆のためにバッハ自身がどう書いていたかが判読できないという場合もあって、とてもそうしたやり方だけでは、問題の片付かないことが明らかである。実をいうと、ここで図2のような系図が重要な役割を演ずるのである。（中略）しかしながら、スメントはこの点で、バッハが〈校閲〉さえしたといわれる写譜に盲従したのでないことも忘れてはならない。彼にいわせると、第1稿の歌詞づけのほうはずっとすぐれている。歌詞の全体が間奏によって四つの部分に分けられる（中略）、しかも神の子としてのキリストが語られる二つの部分と、人の子としてのキリストが語られるもう二つの部分に分けられるだけではない。厳格なカノン織りなす二つの歌唱声部だが、神の子あるいは天上の人が語られるときには高いほうのソプラノが、人の子あるいは地上の人が語られるときには、低い方のアルトがカノンを先導するとか、“descendit de coelis 天より降りたまえり”という歌詞のところへくると、第1ヴァイオリンに始まって通奏低音にまで貫く下降音型が現れるとか、“et homo factus est 人の子となりたまえり”のときに、突如としてフラット系の調への転調がおこるといった、音楽と歌詞の見事な一致がみられるからである。したがって、スメントからすると、バッハがふたたび第1稿の歌詞づけにもどったのも当然であった。（pp.156～160）

《ロ短調ミサ曲》の全曲自筆総譜もファクシミリ版が出されているのだが、デュルはファクシミリ版の利用者のためにもきわめて有益な解説をおこなっている。彼は全曲自筆総譜の前半と後半の筆跡を比較しながら、後半の筆跡について次のように述べるのである。（中略）

「それに反してこの自筆譜の後半（《ニケア信経》から終曲まで）はようやくバッハの最晩年になって生れた。そのことを物語るのは透かしだけではない。なによりもそれを裏づけるのは、バッハの筆跡の動きの鈍い、ときにはぎこちない、しかも途切れがちペンさばきである。たとえば、《クレド》の出だし（97ページ）の二つのヴァイオリン記号と《キリエ》の冒頭にみられるヴァイオリン記号を、あるいは符首が下のほうにのびる2分音符（符首が符頭の真中から新しい字画として引き始められる）と《ミサ》のそれ（符首が符頭から一字画で引きのばされる—たとえばキリエの第4小節、通奏低音声部において）を、あるいは、いくつもの単独の字画からまとめられた形の、真直ぐで、ほとんど垂直的なアルファベット文字と、前半部分のもっと平らで、右に傾いた走り書きの文字を比較してみると、今述べたことが納得できよう。ハ音記号にしてももはや、たいがいとはひと続きでは書かれない。その形が角ばったり（たとえば97ページ）、弓形にそったり（たとえば106ページ）するが、いずれの場合にもいくつもの単独の字画で書かれるのである。端のほう为上にのびてから、最後に左に反りかえるという4分休符（たとえば、《クレド》の第1小節、通奏低音声部）も、より初期の右のほうに向かう形（たとえば《キリエ》第1-2小節）と較べるとき、この晩年の筆跡のなかに数えられることになる。当然のことながら確かな心像を得るためには、以上のことはみな、個々の形だけでなしに、全体的な外観によっても測られなければならない。そのためには、《Gratias agimus tibi》（47-52ページ）（《ミサ》の第7曲）と、そのパロディーである《Dona nobis pacem》（182-188ページ）（《ドナほか》の第1曲）を比較するのが一番である。

後半部の記譜にみられるこのような特徴が実際に晩年のバッハの筆跡であることは、年代のはっきりしている資料との比較によって明らかになる。上記の特徴は、1742年の《農民カンタータ》の自筆譜にはまだ、ほとんど認められないが、カノン変奏曲《高きみ空よりわれは来たれり》の自筆譜（1747年頃）、《音楽の捧げ物》の自筆譜（おそらく1747年）、さらには、《フーガの技法》の終りのほう（恐らく1750年）になると、はっきり認められるようになる。したがって《ロ短調ミサ曲》の後半部分は、いずれにせよ1742年以後、おそらくは1747/50年になってようやく書かれた。

つまりP180の後半部分は1747/50に生れたというのが結論である。すなわち、《ニケア信経》、《サンクトゥス》および《ホサナほか》が特に別々の時期に生れたと考えるべき理由は見当たらないということでもある。（中略）フォン・ダーデルゼンにいわせると、バッハが生前にP180を1冊の楽譜帖に綴じたという証拠はない。その分冊構造からすると、四つの部分はいずれも新しい分冊の第1ページから書き始められていることがわかるので、バッハはその四つを別々の手稿譜としてはなすことができたはずであるし、おそらくは四つの手稿譜として保存していたであろうと思われる。今日では、P180の内容を四つに区切っている4枚のとびらも、もとは四つの手稿譜をはさみこんでいた二つ折りのカバーの残部ではないかといわれる。四つの手稿譜を1冊に製本するとなると、当然そのカバーが邪魔になるわけだが、そこで、表題の書いてある表表紙だけを残して、裏表紙を切りとると、今日のような4枚の半びらのとびらができるからである。スメントがなぜ、P180の後半が最初から

1冊に綴じられていたと考えたかについて述べる余裕はないが、フォン・ダーデルゼンらの指摘するところでは、P180が後世になって製本されたということへの配慮に欠けていたということになるか。今日に伝えられる形のままのP180に、内容を一つにまとめるべき総タイトルがないとしても、バッハが1冊にまとめながらなおかつ総タイトルをつけなかったということには、必ずしもならないのだからである。（中略）

以上で「《口短調ミサ曲》はたして実在するか？」にたいする答えが出たわけではない。バッハは具体的な演奏計画なしには楽譜を作成することはなかったという命題にしたがえば、バッハはP180の後半部分を書きただけでなしに、それに基づいてパート譜をつくり、それを使ってじっさいに演奏したと考えなければならないし、《ニケア信経》の第3曲の歌詞のつけ換え、第4曲の追加、第5曲の拡大といった（中略）演奏を推論しなければならないことになろうが、そのためのパート譜は残っていないし、演奏されるとすればどんな機会に演奏され得るであろうかを考えることも容易ではない。したがって問題は何か一つ片付いていないのである。とはいえ以上によって、スメントが俗称《口短調ミサ曲》論や、ミサ典文の一部を二重に使用するという楽譜校訂の正しさを主張するために新たにもち出したどの論拠にしても、十分な説得力に欠けるということだけは、十分に明らかになったはずである。われわれはこうして、年代研究が即刻作品研究の核心に触れる場合のあることを知ったのである。（pp.166-169）

晩年のバッハは、といっても成熟したバッハのことなのだが、ほぼ一七三〇年以後になると『口短調ミサ曲』（BWV232）にはじまり、『クラヴィーア練習曲集』第三部、宗教改革時代の教会歌を明瞭に優先させるとともに、定旋律（カントゥス・フィルムス）の原則を新たに強調する晩年のコラール・カンタータ群を過ぎて、『音楽の捧げもの』（BWV1079）、カノン風変奏曲『高き天より、われは来たれり』（BWV769）、最後のオルガン曲集および『フーガの技法』（BWV1080）にいたるまで、音楽的にはますます客観性の度を増して発言するようになる。これらの曲にあっては、創作を規定し戴冠するものは、またしてもむしろ古めかしい構築要素である。毀損されたことのない定旋律（カントゥス・フィルムス）とならんで、音楽の厳格きわまる諸形式、すなわちカノンとフーガとパッサカリアが今や技術的にも精神的にも究極の熟達と完成を示しつつ、また普遍妥当の（そして恣意的＝偶発的ではない）深く潜んだ象徴性としばしば結合しつつ、そびえ立っている。（p.191）

(9)→この最後の条件を多少とも満たしているバッハの多くのページは、音楽をそのままにして歌詞を交換しても、まったく損害を受けることはないだろう。たとえば『口短調ミサ曲』（BWV232）の二つの二重唱－「グローリア」中のソプラノとテノールの「主なる神、天の王、全能の父なる神」（Deus, Rex coelestis, Pater omnipotens）、「クレード」中のソプラノとアルトの「また唯一の神を」（Et in unum Dominum）－がそのような例である。また同じような例として、テノールのための「ベネディクトゥス」と「クレード」中のバスのアリア「また精霊を」（Et in Spiritum Sanctum）があげられる。これらの歌詞は（正確に言えば「ベネディクトゥス」を除いて）、内在的な表現記号に訴える多少とも感情的な音楽言語として処理するには、まったく適していない。とりわけ「クレード」の文章は信仰の表明なのだから、ひとえに合理的な意味をもっている。バッハがそこにつけた音楽のフ

フレーズは、もちろん言葉のフレーズの切れ目やアクセントの配分を考慮に入れているし、精神的な意味もそなえている。しかしその音楽には明確な特徴をもつ表現記号が含まれていないので、この意味は、時間内におけるその反映つまり心理的意味が、論理的思考にとってはほとんど捉えがたいようなものである。けれどもそうした記号の不在も、それ自体がある種の心理的価値を示さないわけではない。つまりこれらのページにおいては、声が楽器としてあつかわれ、いっさいのリアリズムが追放されているので、そのテンポによってそこにはある種の厳粛さが息づいており、歌詞の合理的意味ではなく、歌詞に結びついた心的様態がかすかにこだましている。したがってわれわれは、両方の歌詞が情動的な近親性をもっている限り、この歌詞を異なった合理的意味をもつ別の歌詞ととりかえても、いっこうに差しつかえないということになるだろう。ただしこの場合、そしてこの問題の歌詞をその合理的意味だけに還元し、そこで結晶化されている心理的な反響や連想をすべてはぎとって、その歌詞をもつばら抽象的な公式とだけ考えることが可能だとすれば、これらの歌詞はどのような音楽の体系でも無差別に受け入れることができるだろう。この歌詞にとっては、すべての音楽体系が等しく異質なものだからである。

だがこの『口短調ミサ曲』のなかには、強烈に表現的な部分も存在している。例えば、明白な悲しみの記号たるゆるやかな半音階的下行をもつあの悲痛な「十字架につけられ」(Crucifixus)や、雷鳴のごとき「サンクトゥス」とその溢れでるようなヴォカリーズ。このような部分においても、歌詞の合理的意味と音楽の関係は、間接的なものでしかありえない。なぜならば音楽が表示するのは、言葉によって意味された観念ではなく、感情や心象や憧憬の世界だからであり、その世界は、たしかに言葉に呼応してはいるが、しかし容易に別の合理的な説明を許し、いろいろな仕方でも概念化され公式化されうるからである。これらの作品の過去に溯り、「十字架につけられ」や「サンクトゥス」の陽気な喧噪が、ある特定の精神状態や情動によって条件づけられ、またその精神状態がさらに歌詞の合理的意味に依存していること、したがって歌詞はこのようなまわり道をしながら音楽に影響を与えうるのだ、ということが理解される。しかしながら作品をその独自の存在において考えれば、われわれの研究対象はもはや作品形成のさまざまな段階や作品の歴史ではなく、まさにその構成それ自体である。したがって重要なのは構造的な関係なのであって、もはや発生的な関係ではない。そして歌詞が音楽に先行したとか、音楽が言葉に基づいて書かれた(あるいはその逆でもよい)といった事実には、何の重要性もない。こうした角度から見れば、表現的記号は作品の心理的意味によって決定されており、その心理的意味は、統一された全体、つまり有節音の体系としての歌詞もまた同じように所属している全体によって決定される。したがって声楽曲が表現する心的様態は、作品という具体的イデーの関数であって、合理的な意味作用をもつ記号の体系としての歌詞の関数なのではない。(中略)

歌われた言葉の意味は、事実「曲づけ」される以前にその言葉のもっていた意味ではもはやなく、音楽のフレーズが言葉に付与する意味である。(中略)

バッハが『口短調ミサ曲』で「唯一なる神を信ず」(Credo in unum Deum)という言葉を譜例114のように音楽化するとき、バッハは一つの閉ざされた音響体系を作り上げる。その音響体系は何か別のものを表わす記号なのではなく、言葉でいいあらわしがたい一個の实在であって、その实在を、歌詞が意味するものへと、何らかの廻り道をしてつれ戻すことは不可能である。ここではその言葉が歌われ、

楽音と一体化しているからだ。そしてたとえ私が、よくあるように言葉をはっきり聴きとれなくても、またラテン語を知らないために言葉を理解できなくても、このことによって、その音楽の理解やその精神的意味の把握が妨げられることはけっしてない。そればかりでなく、このようなとき私の作品の理解はいっそう有利な条件のもとで行なわれるだろう。なぜなら私は事実、音楽に融合している言葉を、その言葉が何を意味するかを知るために、音楽から引き離そうとはしないからである。この場合、言葉の意味を知ったからといって何に役立つであろうか。歌詞は音楽を理解する助けになりえないとすれば、この抽象的なきまり文句としての「クレード」が、歌われ音楽化されたからといって、どのような利益を受けるのかもわからない。音楽によって、そのようなきまり文句への接近が容易になったり、その合理的意味が解明されたりすることはありえない。そればかりではなく、音楽は理解することを妨害し、われわれの注意をそらしさえる。とりわけポリフォニー体系の場合がそうで、ここでは歌詞がきわめて無造作に扱われ、論理や構文におかまいなくこなごなに切り刻まれてしまうからである。それでは歌はこの場合、言葉の音響を強めたり引き延ばすだけの機能を持ち、従属的な役割をはたすにすぎないのだろうか。明らかにそうではない。言葉の体系の構造が音楽作品の構造を決定しているどころか（たとえ時間的には言葉が音楽に先行しているにしても）、音楽作品の構造はそれ独自の論理とこの曲種の規則に従って展開されているのである。そして音符とまったく同じように、有節音も音楽作品の材料となっているに過ぎず、各声部への言葉の配分、言葉の反復やシラブルの分割などは、もっぱら音楽的な次元において説明されるのである。したがって次の二つのうちどちらかだということになる。すなわち、音楽はそれ自体ではいかなる明確な意味ももたず、歌は言葉の語るもの以外を語ることはできない（しかも歌はそれを非常に拙劣に語るものであり、むしろ歌は口を閉ざしたほうがよい）と認めるのか、あるいはまた歌は言葉の語るものとは別のものをまったく別の方法で語る、なぜならば歌とはまさに歌が語るものにほかならないのだから、と認めるかのいずれかである。（中略）

またこの同じ『ミサ曲』の「十字架につけられ」（Crucifixus）において、音楽が表現しているものはひとえに苦悩の感情であって、キリストがポンティオ・ピラトのもとで苦しみを受けて死んだ、という事実ではもちろんないのである。（中略）

このような特殊性は作品の形式が生み出したものなのである。部分を説明し基礎づけるのは全体であり、部分はその存在を獲得するのも全体においてではないだろうか。しかしこの全体自体は何によって説明され、何にその基礎を置いているのであろうか。われわれはその全体を美的に理解し認識する。死、その全体がどこに由来するかを知ろうともせず、それがあたかもずっと以前からそれ自体として存在してきたかのようにあつかい、その全体の範囲のなかでそれを分析し、その組織や組立てを研究することができる。だがわれわれが「なぜその全体はまさしくそのようなものであるのか、その全体はいかなる状況の結果まさしくこのような形式や内容を示すにいたったのか、どうしてそれはこのような具体的イデーとなったのか」と問うとき、その瞬間からわれわれは視点を変えなければならなくなる。そしてわれわれは必然的に、作品を再びわれわれの世界の一連の出来事のなかで位置づけ作品の起源にまで溯り、作品の誕生にあずかった要因（声楽曲の場合、歌詞もその一つである）を探し、ついにはその作品の創造者のうちにその究極原因を見出さざるをえなくなる。このようにしてすべて

の美学理論は、最終的には、作品と芸術家の関係という問題に取り組むことを余儀なくされるのである。(pp.326-333)

しかしながらこうしたことによってわれわれは、芸術家バッハが控えめに、しかもときには曖昧にわれわれに打ち明けているものを、別に検討もしないで人間バッハに帰してしまう権利をもつのだろうか。また『口短調ミサ曲』を創作しその楽譜のなかで胸中を打ち明けている芸術家と、周知のとおりザクセン王の好意を得るためにこのミサ曲を書いた人間との同一性を、われわれは断定する権利もっているのだろうか。私はこの芸術家の誠実さを疑わないが、それはまた全く別の問題である。しかしそのような同一性があたかも自明であるかのように認めることによって、われわれは、暗黙のうちに次のように仮定しようとしているのだということに注意しよう。つまり、創造行為は日常生活のあらゆる行為と同じ水準に位置し、芸術活動は、人間の欲求や傾向や願望を実現しかつまた人間が自己表現する手段でもある多様な活動と、本質的には異ならず、ソネットやロンドを書いたり、静物画を描いたりする行為は、われわれの人格に対する影響という点で、食事をしたり、子供をもうけたり、レッスンをしたり、何か運動に専念したり、金や名声を得るために仕事をするのと何ら変わりがないという仮定である。しかしながらこれは少しも明白ではないし、よく考えてみれば承認しがたいようにさえ思われる。(中略)

したがって理論的・実践的知識や、芸術活動が要求するような特別な能力は、もはやわれわれの本質や人格そのものには属さず、人格の外側にあるもので、われわれはそれらを何か道具を使うのと同じように利用するのだ、ということになってしまうだろう。(pp.349-350)

(10)→教会に関する諸問題における巨匠の態度、特にケーテンのカルヴァン主義やドレーズデンのカトリック主義に対する彼の態度に示されているような、自分の直面した信仰告白にかかわる問題への彼の対処の仕方から考えると、彼と教会との結びつきを過度に強調してはならぬということが、必然的な帰結になるのである。あの『口短調ミサ曲』(BWV232)に関する問題を軽く考えることは許されない。それはどれほど真面目に受け取っても足りないような問題なのである。

『口短調ミサ曲』は形式的にも、また精神的にも音楽的にもカトリシズムに属する作品であり、そのことによって、福音主義教会が要請しているものの外に踏み出している。カトリック教会の作曲家という悪評からバッハを救うべく、シュピッタはひどく苦勞している。しかし、『口短調ミサ曲』に関するアルノルト・シェーリングの徹底的な研究以降、この作品の個々の楽章を少しずつ分けて断片的に新教の礼拝に利用するというような馬鹿げた考えに巨匠が陥ったはずのないこと、むしろこの芸術家の計画のなかには完全なカトリック的ミサ曲があったということをも、もはや誰も疑うことができない。バッハはたとえばパレストリーナの『無名のミサ曲』を編曲することによって、自分がこのローマ教会音楽の大家との内的な結びつきを感じていたという事実を証明したのだから、そういう巨匠にとってこのことはなんら異とするにあたらないわけだ。『口短調ミサ曲』の作者は明らかに、彼の個人的様式と古様式(スティーレ・アンティーコ)、すなわちパレストリーナ様式とを混合しているのである。旧教会の典礼歌「われは一なる教会を信ず」(Credo in unum Deum)と「われは一なるバプテスマを認め」(Confiteor unum baptisma)が定旋律(カントゥス・フィルムス)として《クレード》

の初めと終わりの合唱に組み入れられていることは、いうまでもなく明らかである。さらに、『口短調ミサ曲』の作者が、これ以外の彼の教会音楽がとっている構成に反して、讚美歌の使用を断念しているという事実も、ここに述べるまでもなく明らかである。

バッハはあたかも本当にカトリックのミサ曲を書こうとしたかのようだが、よくみると、『口短調ミサ曲』はカトリック的であると同時にプロテスタント的である、というシュヴァイツァーの解釈は正しい。バッハの最も重要な教会作品の一つがこの両方の要素を兼ねそなえているとするならば、それはしかしそのどちらでもないということにほかならない。この真相を最もたくみに定式化している表現の一つは、ルードルフ・ゲルバーによってうち出されたものである。すなわち、創作にたずさわっているとき、この作曲家の心には彼が父祖から受け継いだルター主義、ということはこの場合、ルターその人が生き生きと現前していたのであり、彼は二つの時代の境界に立って古いものと新しいものとをたがいに結びつけ、そうして宗教的信条の境界を越えてキリスト教という信仰体系の根源と全体に視線を向け、澄んだ目でもって、古い約束と新しい約束の姿を、また古い教会と新しい教会を分かち要素も、それらを一体化する要素も見すえ、識別することができたのだ、とゲルバーはいうのである。これと似たようなことをマックス・デーネルトも強調して、バッハにはカトリック的な方法で作曲する野心もなければ、古来の典礼文をプロテスタントの音楽でねじ曲げようとする意図も有してはならず、二つの信仰的立場に共通する宗教的根底を発見することによって、ある新しいものを創造したのだ、といている。彼の目指しているところはシュテークリヒと同じである。シュテークリヒは二つの宗教的信条の基盤が、『口短調ミサ曲』の作者にとって重要なものであったことを語り、そしてトーマス・カントルのギュンター・ラミンも、バッハがそこから出発して超教派的な作品を創造しえたところの主権性を称えるとき、まさしく同じことをいっているのである。

整った教会音楽というものを考えるとき作曲家自身の念頭に浮かんでいた原理、したがってまさしく一個の統制原理と呼ぶに値する原理は、普遍的な秩序の法則となるのであって、またときとしては教派的信条を呈しはするが、それとても神学的な意味での教派的信条ではないのである。結局のところ、それはわれわれがこれ以上名づけようのない、何か定義不可能な《より高次なもの》なのである。バッハはある一つの教派的もしくは神学的傾向の信奉者としてではなく、マルティーン・ルターの精神的従者として、彼の『口短調ミサ曲』を書いたのだ。それだから彼の作品は、一つの普遍的な精神が超教派的な芸術共同体に残した遺産となったわけである。重要なのはシェーリングの芸術共同体という概念で、これは教会共同体とはっきり対立している。そのことをこの傑出したバッハ研究者は、以前にはもっと露骨に表現していた。すなわち当時の彼は、バッハの『口短調ミサ曲』は、ショパンのワルツが舞踏会の大広間に似つかわしいように、教会の典礼に似つかわしい、といったのであった。バッハの様式とは教会様式であり、教会様式とはバッハの様式であるという、あのシュピッタの命題のなかから揺るぎなく残っているものは、バッハの宗教曲と世俗曲のあいだには決定的、根本的な様式上の相違が存在しないという認識だけである。ジャック・ハントシンはこれに似た考えを表現して、こう主張している—バッハが所与のさまざまな可能性を最大限に利用し、また散在している諸要素を一つの体系のなかに集約しようといかにつとめているか、そのことをまざまざと感じ取るためには、彼の創造のどの領域を取り出してみても、根本的な違いはないのだ、と—。ここで一つの問題が浮か

びあがってくるが、それは、バッハにおいては器楽様式と声楽様式のあいだに相違が存在するかどうかという、大いに論じられてきた問題と関係しているのである。

このような形で投げかけられた問題の満足な解決は、われわれが一つの錯覚から解放されたときのみ、はじめて見出すことができる。それは、後世のバッハ批評が決定する必要があると思ひこんでいたようなたぐいの問題から、バッハ自身も決断を迫られていたかのようにみならず錯覚である。作曲家バッハにとっては、今日行われているような、あるいは特に一時代前に行われていたような「教會的」と「世俗的」という問題の立て方はそもそも存在しなかったのだ。バッハは、自治都市ミュールハウゼンと公国ヴァイマルで、あるいはルター派のヴァイマルとカルヴァン派のケーテンで、どのように身の処し方を変えるべきかというようなことで、頭を悩ませたりはしなかったのである。これらは、あの《律法学者》の仲間が机上で詮索するにふさわしい事柄なのである。(pp.115-118)

いや、判断と評価の振り子は、またしても反対の方向へと揺れうごく。歴史家は、どんなにもっともな芸術的感動に襲われても誇張におちいるわけにはいかない。バッハの生涯の全作品を前にするとき、最後の偉大な器楽曲(複数)がモテット、『口短調ミサ曲』、受難曲などの偉大な声楽曲よりまさっているなどと主張することはできないのである。しかしながら、両者がいちじるしく相違しているということは、はっきりとあってよいはずだ。これらの器楽曲には、ケーテンの理想の最終的な、成熟した、そしてまったく明確な姿が刻印されているのである。いま問題になっている事柄は、ルドルフ・シュテークリヒの次のような言葉にたくみに表現されている。すなわち、バッハの最後の作品はカンタータよりもさらに高度に整えられた音楽、つまり、もはや教會的な意味での人間性に縛られていない芸術だというのである。

だからといってわれわれは、『マタイ受難曲』も『平均律クラヴィーア曲集』も、『口短調ミサ曲』も『フーガの技法』もみな一つの、結局は不可分の、偉大なる告白の一部分であることを忘れてしまうものではない。巨匠がその後期に改訂したオルガン曲を息子たちに音楽上の遺産として譲りわたそうとしたとか、ましてやそのカンタータや受難曲が後世にはかえりみられなくなると思っていた、などとは考えることができない。こうした説はただ外的に、そして見かけのうえでだけわれわれの思考展開と合致するにすぎない。これらは拒否されるべき説なのである。いわゆる後世のことなどバッハはいささかも考えていなかったのだ。(p.359)

心的な様相(アスペクト)の一つの特別な深化を示すのが口短調のアリアであり、これはつまり「主がその婢女の卑しさをもちえりみたもうた」ことをアリアが感得する部分である。(中略)

すでにローベルト・フランツも認識していたように、この口短調アリアのもつ問題性は、単に『マニフィカト』の全体だけでなく、バッハの芸術全般に対してもわれわれの理解を深めるものである。作曲家は対象それ自体や、その瞬間的な状況に固着してはいない。彼の芸術の意味は奥にひそんでいるもののうちに求められねばならないのである。マリアがその賛歌をとる瞬間には、胸を貫くつらぎ(中略)のことや、嘆息や痛みのことはまだいささかも知られていないはずである。しかしバッハはそのことを知っているから、彼の音楽のなかに、痛みを身に担う神の母の幻を発現させるのだ。ここでわれわれは、クリスマスの賛歌『われらが口を笑いて満たすべし』(Unser Mund sei voll Lachens) (BWV110)におけるあの痛みのこもった音調を想起し、そしてバッハの創作にみられる意

味深い一貫性に賛嘆するわけである。(中略)

この部分に関してローベルト・フランツは予感に満ちた口調でもって、それがはるかかなたの別世界へ心を導き入れる深遠な構想をもち、この楽章がおそらく全曲の核心を形成すると語っているが、さらにこれにつけ加えていうならば、この楽章こそ、ケーテン以後における巨匠の全創作の核心をも暗示しているのだ。ここからは三〇年代の『ロ短調ミサ曲』(BWV232)にいたる道が通じているのである…。(pp.389-393)

だが、その後の七年間と、さらにその後の七年間に、巨匠はライブツィヒとケーテンを一致させることができた。それでもついには究極目的の達成を許した運命に、だから彼はそれだけ心から感謝したことであろう。この意味においてケーテンの精神と触れあうライブツィヒの作品には、浄化の極みにいたるまで高まりあるいは深まっていく偉大な器楽曲だけでなく、数多い作品のうちからただ一つだけをあげるなら、『ロ短調ミサ曲』も含まれているのである。(pp.412-413)

フリードリヒ・スメントがその貴重な論考『バッハのロ短調ミサ曲。その成立、伝承および意義』(中略『バッハ年鑑一九三七年』一ページ以下)で主張している異説についても、ここで触れないわけにはいかない。彼は、バッハが『ロ短調ミサ曲』で超教會的、超教派的な作品を創造したかのように考えるのは誤解だとする。特に強調するまでもなく、われわれは、ルターがミサそのものを廃止したかのように考える前提から出発するわけではない。そのようなことはシェーリングもゲルバーもいっていない。オスカル・ゼンゲンはその読みごたえのある著作『現代における教会音楽の再生力』のなかで、「今日もなお新聞や雑誌の記事を通して、バッハのごとき人間の偉大な教会音楽が超教派的な性格を有するかのような、愚かな言いまわしが散見される」(中略)ことを憤慨している。しかしこれとても、前記二人の音楽学者の主張がもつ証拠能力を突き崩すことにはならない。およそ重要視すべき著者がいまだかつて、バッハの教会音楽をみなひっくるめて《超教派的》と称したことがないのは、当然のことなのである。(pp.430-431)

この未完成という概念がゲーテの『ファウスト』にもシェイクスピアの『ハムレット』にもバッハの『ロ短調ミサ曲』にも、またシューベルトの『ロ短調交響曲』とバッハの『オルガン小曲集』にも当てはまり、そしていうまでもなくとりわけ『フーガの技法』に当てはまるということは、いまさら強調するにおよばない。(p.432)

(11)→アリアの調はロ短調である。バッハにおいて調の一般的解釈には大いに慎重を期さなければならぬとしても、ヘンデルの変ホ長調の場合とは正反対にこれがロ短調であることも看過することはできない。アリア「憐みたまえ」(Erbarm dich)(『マタイ受難曲』)、あるいは一七三三年に作られた第一の「主よ憐みたまえ」(Kyrie eleison)(『ロ短調ミサ曲』)がこの調であることも偶然ではない。また、ケーテン時代の最も大きな作品のなかから一つ挙げるならば、『平均律クラヴィーア曲集』の最後のフーガ(ロ短調)が切々たる嘆きの音調を響かせているのも偶然ではない。そして、当分の受難曲アリアにおいては、主題法もまた、この調に承応している。イエス最後の言葉が歌われる旋律線は下向し、形ある生命は消え失せてゆく。そこでただちに、主について次のようにいわれる。「かくて首を垂れ、息を引きとりたもう。」(p.245)

これと同じように、この作品を開始するデュエットについても、それが二声で編成されたソロ楽章を提示しているのは、ケーテン・カンタータの特徴の一つである、ということができる。そのうえなお、歌詞からしても、この曲はまさしく二声部だという点で象徴的な性格をもっている。というのは、有名なデュエット曲「キリストよ憐みたまえ」(Christe eleison)、「主なる神」(Domine Deus)、あるいは「唯一の主イエス・キリストを」(Et in unum Dominum Jesum Christum) (以上いずれも『口短調ミサ曲』)におけるように、この声楽編成は、ここで呼びかけられている主が「まことの神」にして「ダヴィデの子」、すなわち、まことの人間であるとの証言の象徴だからなのである。こうした表現形式において、それらがまさに数象徴の手段を用いている限りにおいて、バッハは最も古い教会の伝統に依存している。しかしその伝統は、教会の精神が刻み込まれた内容を比喩的に表現するために、それぞれの時代に語られる言葉の諸形式を利用するのである。(p.248)

音楽における「世俗的なもの」に対するバッハの理解も、こうした基礎のうえに築かれている。バッハ最大の教会作品の一つである《ニカイア信条》(『口短調ミサ曲』の「クレード」)の作曲において、こうしたバッハの世俗解釈をおそらく最も具体的に見ることができるであろう。この作品の構成は、次のように略示することができる。(中略)

紛れもなく、この楽音配列に見られる交錯配列的循環構造は、結局のところケーテンで成立した『ヨハネ受難曲』第二部の「核心部」の型にさかのぼるのである。純芸術的にみるならば、一七三二年のこの「クレード」は、その十年前にできた受難曲の構造を単純化し、記念碑化したものにほかならない。しかしそれと同時に、本質的なもの、すなわち象徴内容が、ここではさらにはっきりと浮き彫りにされている。こうした象徴的内容こそ、キリストを中心におくルター派の信仰告白にふさわしいものなのである。バッハの作曲したこの「クレード」の正確な、数学的ともいうべき中心点をあえて挙げるなら、それは「十字架につけられ」(Crucifixus)の一語につきる。つまり、十字架という、この交錯配列状をなした作品全体の構造は、十字架につけられた者が世界全体の中心であり救済である、という命題を強調しているのである。(pp.256-257)

(12)→楽章の声部数も、多くの場合、象徴的に理解されねばならない。カンタータ『戦いが起これり』(Es erhub sich ein Streit) (BWV19)の場合、それはバッハの表記から明らかになる(五〇六ページを参照)。すでに昔から、特に内容がキリスト教に触れる多数の楽章において、二声部性はキリストの二つの属性の象徴として理解された。『口短調ミサ曲』の「ミサ」(=「キリエ」と「グローリア」)から二重唱「キリストよ憐みたまえ」(Christe eleison)と「主なる神」(Domine Deus)を、そして「ニケア信経」(=「クレード」)から「また唯一の主を」(Et in unum Dominum)を例に挙げておきたい。(中略)七声部は『口短調ミサ曲』の「ニケア信経」冒頭を飾るフーガ「唯一なる神を信ず」(Credo in unum Deum)で特に重要な意味をもつが、それについてはあとでいっそう詳しく述べることにしよう。

音楽的に見ると、ある作品の基本楽想はその主題(テーマ)によって与えられる。そして主題形態も象徴となり、そこでも数が、とりわけ主題構成音の数が重要な役割を演じる。われわれは第三章で謎カノンを論じたとき、また『平均律クラヴィーア曲集』の最初のフーガから引用したとき、すでに

その例を見た。バッハが『ロ短調ミサ曲』のクレード頭句を七音で作曲したのは、古い聖歌の伝統に従ったからである。それに反して、『クラヴィア練習曲集』第三部終曲（BWV552,2）の、同じく七音から形成された主題は、バッハ自身の創意によるものであった。このフーガの三部分構造を、すでにシュピッタが三位一体の信仰の象徴として理解した。主要主題の二七回の提示もわれわれに同じ方向を示したし、今見たように、主題そのものもやはり数の象徴法によって規定されているのだ。

（中略）

歌詞の割り振り方は特に興味深い。ある楽章のなかで最も重要な語が何回現われるだろうか？ カンタータ「泣き、嘆き、憂い、畏れよ」（Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen）（BWV12）の冒頭合唱では、「キリスト者」（Christen）という語が主楽節で九回、「イエスのしるし」（das Zeichen Jesu）が中間楽節で二七回現われる（四四五ページ参照）。カンタータ『救いはわれらに來たれり』（Es ist das Heil uns kommen her）（BWV9）—その深遠な象徴内容については四七七ページ以下を参照—の二重唱においても「信仰」（Glaube）という語がやはり二七回歌われる。（中略）

『ロ短調ミサ曲』は本章のために豊富な素材を提供してくれる。「キリストよ憐れみたまえ」（Christe eleison）で、「憐れみたまえ」（エレイソン）という祈りの言葉は七〇回、しかも次ページのようなグループをなして歌われる（表13）。キリストの憐れみは、同じ「ミサ」のグローリアにおいて、二つの楽章「（世の罪を）除く者よ」（Qui tollis）と「（父の右に）坐る者よ」（Qui sedes）のうちで呼び求められる。「除く者」（クイ・トリス）の合唱では「憐れむ」（miserere = eleison）なる語が二回、それにつづくアリアでは七回出てくる。この「ミサ」のなかで「キリストよ」（Christe）という言葉が六三回現われ、そのうちの一回をバッハは“Xste”と記した。したがって全体の数は $49(7 \times 7) + 14$ （Bach）に分けられる。

「ニケア信経」（＝クレード）もこれと同じ言語を語る。すでに見たように（第三章、三四七ページ）、その冒頭楽章の歌詞で、CREDO（われは信ず）という語が四三回語られる。しかしこの曲は同様な点でさらに多くのことを語っている。このフーガの主要主題（譜例11）はまず五つの合唱声部によって歌われ、ついで第一ヴァイオリンに受け継がれる。ここで聖歌頭句の旋律は装飾的な継続部（フォルトシュピヌング）から明瞭に区別される。典礼の主題に関する限り、これは《雄弁な主題》である。つまり、楽器だけで奏されるあらゆるコラル定旋律のように、これは聴き手によって、彼がよく知っている歌詞と結びつけられるべきものである。このバッハの意図に従うならば、われわれは楽章全体のなかで「クレード」なる語を四九回、そして歌詞のつづきの「唯一なる神を」（in unum Deum）を八四回聴くことになる、つまりここでもまた、特定の象徴的意味内容をもつ数が現われるのである。

（中略）

『ロ短調ミサ曲』においても、次のことに注目しなければならない。すなわち、「いと高きところには栄光あれ」（Gloria in excelsis）は三拍子、「また地には平和あれ」（Et in terra pax）は四拍子で書かれ、天の3と地の4を象徴している。（pp.361-365）

『ロ短調ミサ曲』の「ミサ」（「キリエ」と「グローリア」）および「ニケア信経」（＝クレード）中のパロディー曲を調べてみれば、どの一曲をとっても、バッハは形式的にも内容的にもこれ以上ふさわしい原曲を選ぶことはできなかつたであろう、また同時に改作が芸術的価値において原曲に劣ら

ないどころか、むしろ原曲をはるかに凌駕している、という判断に到達するであろう。(pp.395-396)

(13)→すでにアルノルト・シェーリングは、バッハがそのカンタータ中の特定の楽曲を祭壇典礼用音楽として再生、活用した可能性はけっして否定しえないものであるとしているし、さらに溯ってフィリップ・シュピッタも、バッハの『ミサ曲口短調』中のいくつかの楽曲は「聖餐拝領のあいだ」(中略)奏せられたものであろうとの見解を出しており、フリードリヒ・スメントは少なくとも同ミサ曲の「オサンナ」(中略)から「われらに平安を与えたまえ」(中略)までの諸楽曲に関してはその見解に賛同する意向を示している。(p.108)

この認識はバッハの創作のいたるところで、ほかならぬ後期の作品によっても確証される。彼の創作活動の最後の二十年間に礼拝的作品の数が目立って減少するとはいえ、これはけっして礼拝的作品そのものに対する無関心を意味するものではない。ヴァルター・ブランケンブルクは最近きわめて強く次のように主張した。すなわち、まさに「バッハの老年期の教会音楽こそは意識的なキリスト教の信仰表白という姿をとっている」のであり、そればかりか「作品研究、とりわけ『クリスマス・オラトリーオ』や『クラヴィーア練習曲集第三部』や『口短調ミサ曲』に関する最近の研究は、これらの作品が特別にキリスト教の信仰およびキリスト教の世界像によって規定されていること」、また「これらの作品には、聖書解釈に役立つ音楽的定型のほか、象徴的言語、とくに数の象徴、さらにまた拍節形式や調性や楽器編成や楽章配置などによる象徴的表現が、バッハの活動の初期よりもいっそう多く、そしていっそう根本的にあらわれていることを完全に明らかにした」。(pp.295-296)

(14)→これもヘンデル研究者フーゴー・ライヒテントリットがはじめて言及したことだが、バッハの最大の作品の一つ『口短調ミサ曲』(一七三二/三三年)と、ヘンデルの最も有名な作品『メサイア』(一七四一/四二年)とのあいだにも興味深い関係が指摘できる。このバッハの傑作では、口短調の「キリエ」フーガをもつ冒頭の合唱が、「エレイソン」という言葉を4度、5度、6度の特徴的な音程で展開しているが、ヘンデルはこの特徴的なテーマを、バスのアリア「暗黒のなかを歩む民も今や大いなる光を見る」(第一一番)に利用したのだった。しかも同じ口短調で。バッハのテーマが、そのままの形で用いられているのではないが、バッハにおける4度の冒頭動機はヘンデルにおいても大きな役割を演じている。他方ヘンデルは自分の旋律線の特徴はあくまで保ち、それはその後の発展においてはきわめて明瞭な形をとるようになる。すなわち、4度の動機、短い全音音階、そして喘ぐような半音進行が—もっともこれらはバッハのテーマにも見られる—混ざり合ったあまり例のない音程の用法であり、そのすべてが均等な八分音符で歌われる。ヘンデルの音楽は歌詞の示す、永遠の暗闇にさしのべる盲人の手を象徴しているのである(譜例6)。(pp.299-300)

(16)→しかしこれらの作品のすべてが、大作《ミサ曲口短調》(BWV232)の出現によって、その陰に押しやられてしまうことになる。それは大規模の合唱曲としてはバッハの最も完成された境地を示す最後の作品となったばかりでなく、同時にミサ曲制作の領域で彼の培った創作経験の総括的集約と、パレストリーナからフックスにまで及ぶあのカトリック教会音楽様式の真髓たる「古様式」(stile

antico) の、ミサ曲ジャンル史上極めて独創的な開花でもあった。つまりこの《ミサ曲口短調》は、モンテヴェルディがかつて「第一作風（様式）」（プリーマ・プラッティカ）と呼んだあの様式史の系譜をその長大なルーツとして出現したのだ。この大作に関しては、作品成立の経緯とその芸術的な偉大さの内容とを、特に紙面をさいて論ずることが当然に要求されるのである。（中略）

《口短調ミサ曲》はその全楽曲がそろった形態では、プロテスタントのライプツィヒの福音主義教会の礼拝において上演される可能性をとうてい見いだせなかったであろう。バッハ自身もこの作品を全体として聴いたことは一度もなかったのではあるまいか。また彼が一七三三年当時、キリエとグローリアを「完全ミサ」（Missa tota）にまで拡大する意図をそもそも抱いていたかどうか、その点も極めて疑わしい。むしろバッハが一七四〇年以降に（パレストリーナ流の）「古様式」の研究へと新たに向かっている中で初めて、一七三三年の短型ミサ曲を完全ミサにまで拡大しようという計画を立てた、と考えるほうが、より真実に近いのではないかと思われる。この想定は同時期のバッハの鮮やかな特徴として認識される、旧作の集大成への傾向とよく符合するものであろう。この時期といえば、もっぱらメロディーのみを重視する「新式の」作曲家たちの輩出するただ中で、音楽的難度の高さゆえにどちらかといえば労多くして功の少ない嫌いがある古様式の伝統を断固守るべきであるとの自覚をいやおうなしに強めざるをえない状況であったために、バッハの関心がカトリックのミサ曲の伝統に向けられて、このジャンルでも可能なかぎりの能力を傾注した自分なりの範例作品（パラディグマ）を新たに創作しようと考えたとしても、なんら不思議はなかつたろう。しかしまた、老境に向かいつつあったバッハがルター派福音主義教会の信徒として示した、他宗派に対する宗教的寛容という一面をも見逃してはなるまい。それがあればこそ、このような作品の制作を、委嘱や注文によらず、あくまで個人の仕事として成し遂げることが可能となったのだ。そのような精神の巨大な抱擁力からして、一七四〇年当時に可能だったミサ曲作曲上のすべての経験や知識を凌駕する全くユニークなしかたで、この《口短調ミサ曲》の中に古来の教会音楽のポリフォニー様式が近代的コンチェルトならびに音楽による劇（ドラマ・ベル・ミュージカ）の精神とみごとに融合されるという、このうえなく特徴的な事象が生まれ出たのではないだろうか。ともあれバッハは、簡潔不動のラテン語歌詞を基礎とするミサ曲の音楽的伝統の客観性の力をいわばテーゼとし、これへのアンチテーゼとして、カンタータの分野で生涯にわたって積み重ねてきた、このうえなく鮮鋭かつ強烈に主観的表現をうち出す経験的技法を存分に組入れつつ、この客観性と主観性の両要素を大きな総合（ジンテーゼ）へと結び合わせたのだ。その結果として生じた作品は、その中のいずれの楽曲を見ても、古来の伝統から発していることが明らかであるにもかかわらず、しかもそれぞれに伝統の枠を絶えず乗り越える志向に貫かれている。

たしかに曲の難度、編成上の注文や演奏時間の長さなどの点で、このミサ曲は典礼音楽の枠を大きくはみ出している。事実またバッハがこの大作と取組んでいる際、典礼用という視点は恐らくバッハにとって、もはや考慮の対象となるだけの重要性をもたないものだったのではないか。明らかに従来のジャンルをはみ出して、さらに高い次元の作品を書こうと自発的に思い定めて、作曲本位の立場から自己自身に課した課題を実現することの方が先決問題となっていた。このような推定の正しさは、最晩年の十年間に制作された諸作品に共通する特質によって、また一般に一つの制作行為をかなりの期間にわたる計画として気長に追求していくバッハの特徴的傾向によって裏付けられよう。

このミサ曲はミサ通常文が含む五つの部分、すなわちキリエ、グローリア、クレード、サンクトゥス、アグヌス・デイに基づいている。その各部分ともすみずみに至るまで音楽的内容の豊かな形態に作り上げられ、それぞれいくつかの楽曲から成るが、その組み合わせには、楽曲個々の性格付けと編成によってこれまた細部に至るまで計算されつくしたドラマトゥルギー（劇的構成原理）が貫かれていることが明らかに感じとれるのである。この巨大な作品の作曲的構成を一瞥しただけでも、バッハの抜群の構成力とそれを考えられるかぎりの手段をもって細心かつ入念に肉付けしていく豊かな表現力の世界が浮かび上がってくる。ただしここでは、受難曲やカンタータの場合とは異なって、福音史家（これはラテン語ミサ本文では出てこない）のレチタティーヴォならびにコラル（ルター派の信徒会衆讃歌であるコラルは福音主義教会典礼に特有の要素なので）の両要素が欠落する。さらに、個々の合唱楽曲（例えばすでに冒頭の第1曲「キリエ」（主よ、憐れみたまえ））には、十七世紀のカトリック教会音楽の性格的特徴ともいえる華麗な音色世界の追求と崇高・偉大な客観性への志向をバッハがどのような形で自分のものとしているかが、はっきりとうかがえる。つまり崇高な客観性志向が絶えずバッハ的特徴に裏打ちされて、主体化に向かうメロディー中心の個性的表現力を獲得するのである。

独唱楽曲（アリアと二重唱）では、メロディーを担うオブリガート楽器（ヴァイオリン、フルート、オーボエ・ダモーレ、コロノ・ダ・カッチャなど）が歌声のパートナーとして活躍するが、いずれもバッハのカンタータやオラトリオ作品からつとになじみ深いあの表情豊かなカンタービレの性格を横溢させる。歌声ソロと器楽ソロがモチーフの同一性、もしくは類似性によって互いに結び合わされる。第六曲ソプラノ・アリアでは、ソロ・ヴァイオリンに紛れもない名人芸的パートが課せられる。このオブリガート・ヴァイオリンの奏でる讃美の歌は一七四〇年当時としては極端な高音域に昇って、三点高音の高みにまで至る。これは疑いもなく讃美の歌を奏でる天の御使の有様を描き出しているものであろう。

バッハがオーケストラと合唱を動員して勇躍たる喜び、あるいは爆発する歓喜、また力強い信仰告白などを表明させる諸楽曲は、聴者を引きさらう音楽の力を発揮する。例えばキリストの復活を告白する合唱楽曲「しかして三日目に甦り」（第十八曲 *Et resurrexit*）がそれであるが、バッハは以前にアウグスト二世の誕生日祝賀のために書いた世俗カンタータの合唱楽曲をここに転用した。楽曲の生き生きとしたコンチェルタント（競奏的）な様式は、カンタータの冒頭合唱としてバッハが好んで用いた楽曲タイプを想起させる。しかしこの歓喜の爆発の直前には、これと鮮烈な対照をなして、深い悲哀をたたえた崇高厳粛な楽曲「またわれらのために十字架につけられ」（第十七曲 *Crucifixus*）が存在する。ここではいっさいの余計な表現手段が抑制され、必要最低限の編成が純粋な音の言葉を語るのみである。下降する半音階の歩みが、器楽パートの奏でる「嘆きの呼びかけ」のモチーフと結び合い、深い悲しさをもって唱和し合う。バッハにおいては常にそうであるが、やはりここでも悲哀の情念は、決して声高に泣き叫ぶ直接的表現をとらない。主観的なまなましさを払拭し、個人的直接性を脱却しているがゆえに、かえってすがすがしく客観化された悲哀の情念が、深くたしかにしみ通る感銘をもって聴者の心に刻みこまれるのである。

このミサ曲の各部に関してバッハは、みごとなバランスと集中的統轄力を内蔵する大形式適用の解

決策をとっている。クレードの部分（第十三―第二十一曲）が前述の楽曲「またわれらのために十字架につけられ」（第十七曲）を中点とする左右対称形の楽曲構成を見せていることは、その際立った事例である。

第二部（グローリア）の中の合唱楽曲「われら汝に感謝を捧げまつる」（第七曲 *Gratias agimus*）の音楽をバッハはもう一度、第四部（アグヌス・デイ）の結びに、ということつまりこのミサ曲全体の終結楽曲として再登場させ、「われらに平安を与えたまえ」（第二十七曲 *Dona nobis*）の祈願を歌わせた。バッハの行ういかなる措置も、無思慮な筆のすさびに発しているものは一つとしてない。神に感謝を捧げる音楽が平和を祈り求める祈願のそれに重ね合わされていることは、祈りとその成就の関係についての、バッハの福音的認識の現れと解すべきではないだろうか（すなわち、私たちが平和という善を祈り求めるとき、神がすでに恵みとしてそれを与えていることを信じ、その恵みの現実に感謝するところから、安らかな確信と喜ばしい希望に裏付けられた平和への祈りと実践に踏み出せるという福音的倫理の把握である）。ともあれ、この楽曲は、最高度の集中力を傾注して作られている。どの音符も「ところを得て」おり、どのパートも他のパートとぬきさしならぬ前後関係を保って存在する。余計なもの、無駄なものは一つもない。

こうした楽曲は、右のような信仰の姿勢に対応する音楽的表現と解しえられるばかりでなくて、一般にバッハのものの考え方全体を象徴するサイン（Signum）として受けとめられなければならないであろう。深い余韻を秘め、たしかな展望に立つこの終結楽曲の調べは、バッハの神信仰と人間観の双方をひとしく反映してやまない。生きることと信じることが二つにして一つのことと捉えられたのだ。信じるがゆえに、生き、語り、創作し、実践に踏み出す。このようなところから生まれ出た音楽は、文句なしに偉大で美しいものとして人間の魂に語りかけ、これを生かし、慰め、励ますかけがえのない役割を果たし続けるに相違ない。（pp.270-282）

(17)→読者は、バッハがライプツィヒ市当局との対立の中にあつた一七三三年に、「キリエ」と「グローリア」からなる『ミサ』を書いて、ザクセン選帝侯に献呈したことを覚えておられるであろう。その成立から十数年を経た一七四七年頃、バッハはいかなる理由からか、この『ミサ』の続篇を書きはじめた。続篇とはすなわち、「クレード」「サンクトゥス」「アニウス・デイ」の緒章で、これらを全部合わせると、古来の「完全ミサ曲」が成立する。しかし、こうした「完全ミサ曲」は本来カトリック礼拝にのみふさわしいもので、ルター派の礼拝においては、初めの二章のみの、いわゆる「ミサ・プレヴィス」（短ミサ）しか必要とされなかった。では、バッハはなぜ、カトリック教会音楽の形態を備えた大ミサ曲を完成させようとしたのであろうか。

まず考えられるのは、カトリックの礼拝を行う宮廷（たとえばドレーズデン）がバッハにその作曲を依頼した、ということである。その可能性はたしかに否定できないが、それを裏づける資料や、全曲が演奏された形跡は、まったく見あたらない。もうひとつの推測は、これが特定の礼拝を目的としたものではなく、カトリックをもプロテスタントをも超えた汎宗教的態度によって綴られ、神に捧げられた、というものである。全体がきわめて長大であることや、いくつかの点に純粹のカトリック教会音楽から逸脱した特徴がみられること、そしてバッハの創作の当時の傾向からすれば、この第二の

可能性の方が、いっそう真実に近いと考えられよう。

バッハは旧作の第一部をそのままとし、第二部以下による、新しい巻の自筆譜を作りはじめた。作業は、旧作のカンタータ楽章の転用と新作の書き下ろしの双方によって進められ、一七四九年までに、第二部の「われ信ず」（クレード）、題して「ニケーア信経」が完成（それを四〇年代前半とする説もある）。一七四八～四九年には、一七二四年作の「サンクトゥス」が第三部として転記され、さらに、「オザンナ」から「アニウス・デイ」へと続く第四部が（ほぼ旧作の転用によって）完成された。こうして、バッハの死の前年に、今日みる『ミサ曲口短調』（BWV232）の形態が整ったわけである。バッハが全体の統一を念頭に置いて作曲したことは、口短調／ニ長調が調性プランの基礎をなしていることや、「グローリア」中の第七曲「感謝を捧げまつる」（グラツィアス）の楽想が終曲に戻ってくるところから知ることができる。

『マタイ』『ヨハネ』の両受難曲に比較して、『ミサ曲口短調』は、いっそうの客観性を備えた、厳しく崇高な音楽である。その宇宙を構築するためにバッハがどれほど多彩な技法を用いたかを知るためには、晩年のオリジナルを含む「ニケーア信経」を考察するのがよいであろう。

「ニケーア信経」は、全九曲よりなり、第五曲（通算では新全集版での第十七曲）の「十字架につけられ」を中心に、前後の曲が、編成においても、拍子や調性においても、対称的に配置される。つまり、左右相称の十字架形が、そこから浮かび上がってくる。第一曲「われ信ず、唯一なる神を」は、グレゴリオ聖歌に由来する定旋律を用いた七声（七は神の完全性の象徴）の古様式フーガで、ここでは「クレード」の語が四三回（クレードの文字数）歌い出される。これには、「全能の父を信ず」の、いっそう近代的なフーガが対置される。第三曲「唯一の主イエス・キリストを信ず」は、キリストと父なる神の一体性を歌うものであるが、音楽はここでカノン風の二重唱となり、父と子の似て非なる性格が、同じ音型に付されたアーティキュレーションの区別によって、たくみに象徴される。続いて神秘的な合唱曲「精霊によりて処女マリアより肉体を受け」が歌われる。この曲は四十九小節（7×7）からなり、背景の弦楽器には、受肉の帰結を示唆するような十字架音型が姿を見せている。こうして音楽は、「十字架に付けられ」の合唱曲に至り、嘆きのシャコンヌの形式を借りつつ、十字架の苦悩の迫真的な表現を行う。しばしの緊迫ののち、「三日目によみがえり給い」の合唱曲が復活の喜びを壮大に告げると、「ニケーア信経」は、輝かしい後半部に入ってゆく。第七曲「いのちの主なる精霊を信ず」のバス・アリアで信仰告白は「普遍なる教会」へと向けられ、二本のオーボエ・ダモーレ（愛のオーボエ）が、新旧両教会の和解を象徴するようなデュエットをくりひろげる。続く第八曲「唯一の洗礼を認む」は、定旋律をもつ、古様式の合唱フーガ。その終わり、復活を待望する部分で神秘的な気分がকাশい出されたあと、「死者のよみがえりを待ち望む」の合唱曲がきて、近代的な手法によって華麗な効果を盛り上げつつ、「ニケーア信経」を閉じる。

以上の簡単な記述によっても、『ミサ曲口短調』が、数理や象徴を駆使した崇高な真理表現の楽曲であることが明らかだろう。その意味でもこの作品は、宗教音楽家としてのバッハの活動の総決算を示す、不滅の金字塔とみなすことができる。バッハを愛する人のたどりつく、究極の世界のひとつがここにある。（pp.227-229）

(18)→ スメントの研究による結論を一言でいえば次のようになる。バッハはまず一七三二年頃に〈ニケア信経〉を作曲した。そして、翌三三年には、これとはまったく無関係にキリエとグロリアからなる〈ミサ〉を作曲し、そのパート譜をドレスデン選帝侯に献呈した。一七三八年か三九年頃、すでに（一七三六年）別にかかれていた〈サンクトゥス〉が、〈ニケア信経〉のあとに写され、さらに〈ホサナ〉以下が記入された。そして、第一の部分である〈ミサ〉（キリエとグロリア）が合体された、というのである。

スメントの報告書が出版されたのは一九五六年のことであったが、彼の壮大な理論は、わずか二年後に発表されたゲオルク・フォン・ダーデルセンの研究によって完全に覆されてしまった。詳しく論ずる余裕はないが核心はこういうことである。つまり、スメントの研究の軸となった資料批判は、ヴィルヘルム・ルストやシュピッタが基礎を置いた伝統的な資料研究の上に構築されたものなのだが、まさにスメントもその一員でもあった『新バッハ全集』校訂を目的とした研究プロジェクトは、パウル・カスト、ゲオルク・フォン・ダーデルセン、アルフレート・デュルといった当時の若手の研究者を中心に、従来の資料研究を根底から見直し、バッハのみならず筆写者の筆跡、総譜やパート譜の資質などを、すべて新たに研究し直す作業を始めたのである。（中略）

ダーデルセンの研究によると、《口短調ミサ曲》の成立事情は、スメントの理論とかなりかけはなれたものとなる。

最初に書かれたのは〈サンクトゥス〉で、これは一七二四年の暮に、おそらくクリスマスの上演を目的とした独立した作品として作曲された。これは、何曲かの独立したサンクトゥスの存在からも納得できる推論である。キリエとグロリアからなる〈ミサ〉は、スメント同様、一七三三年と考えられた。これは、同年七月二十七日の日付を持ったドレスデンへの献呈譜の存在から明らかである。

大きな相違をみせるのはその他の部分の成立に関する推定で、すべてバッハの最晩年、一七四七年から四九年頃と考えられたのである。まず〈ニケア信経〉が作曲され、その後に旧作の〈サンクトゥス〉が記入され、さらに〈ホサナ〉以下が作曲記入され、各部分のタイトル・ページを入れて、〈ミサ〉の部分と合本にされたというのである。

各四部に付せられた(一)-(四)までの番号、さらには全体を通じて付せられたページ数の存在も、ミサ曲の全体性を強調している。

最晩年に書かれた〈ニケア信経〉と〈ホサナ〉以下が、実際に演奏された可能性を示す記録はない。一七三三年にザクセン選帝侯に献呈した〈ミサ〉の自筆総譜を有していたバッハは、新たに〈ニケア信経〉を書き、その後に既存の〈サンクトゥス〉を記入し、さらに〈ホサナ、ベネディクトゥス、アニュス・デイ、ドナ・ノビス・パチェム〉を書いたのである。特異な構成は、ダーデルセンの推定する成立事情から十二分に説明されている。

いったいバッハは何のためにこのような大作を、しかも最晩年になってまとめ上げたのであろうか。この問いに対する完全な答えはまだみつかっていないが、おおむね次のようなことがいえるだろう。すなわち一七四七-四九年という時代のバッハの創作に目を転ざると、そこには一貫性が見られるからである。フリードリヒ大王への献呈を契機とした《音楽の捧げ物 Musikalisches Opfer》(BWV1079)の出版が一七四七年のことであったことはよく知られているが、これとても今日の演奏

会で行われるような、全曲を通しての演奏をバッハが考えていたかは、はなはだ疑わしい。しかし、二曲のリチェルカーレ、一曲のトリオ・ソナタ、そして一〇曲のカノン、完結した全体として《音楽の捧げ物》という作品を構成する。

未完に終わったとはいえ、あきらかにバッハ自身、出版を意図していた《フーガの技法 Die Kunst der Fuge》(BWV一〇八〇)の場合も事情は同じで、これまた一貫して演奏されることなど、バッハにとってはほとんど眼中にもなく、ただただ対位法芸術の粋をそこで展開し、ひとつの記念碑をうち建てるということのみがバッハの関心事だったのではなからうか。

オルガン曲をみても、一七四六年以降に出版された《シューブラー・コラール集》(BWV 六四五-六五〇)、最晩年の一七四九年頃にまとめられたと考えられる《一七(一八)のコラール集》(BWV六五一-六六七(BWV 六六八))等、いずれもこの時期のバッハにおける過去の業績の集大成という特徴があらわれている。

《口短調ミサ曲》にも、これらの作品をまとめ上げたバッハの意図は反映しているとみてもよいのではなからうか。バッハ自身、そのミサ曲の写譜までしているパレストリーナをはじめとして、過去の大音楽家のほとんどすべてが残している通作ミサ曲、たとえもし、周囲の状況が、その上演の可能性をほとんど持ちえないということを承知していても、すでに失われつつあったポリフォニー音楽の伝統の代表者としての自負から、教会音楽家としての創作活動の頂点を、壮大な通作ミサ曲で飾ろうと考えたことは、容易に推察される。その意味で《口短調ミサ曲》は、ベートーヴェンにおける《ミサ・ソレムニス》に比すべき意味を持っている。それは、プロテスタント神学者スメントが否定した<カトリックミサ曲 Kathorische Messe>としてではなく、一人の音楽家バッハが、未来へと投げかけた音楽的遺産としての<大通作ミサ曲>だった、といっても過言ではあるまい。

すでに述べたように、《口短調ミサ曲》は、かなりの部分がパロディーによって成立したことが確認され、またさらに多くの楽章のパロディーの可能性が指摘されている。はじめに、パロディーの原型も存在し、パロディーが確認されているものに限定して論じよう。(中略) <キリエ>(第一-三曲)は、完全にバッハのオリジナルな作品であるが、クリストフ・ヴォルフは、ヨハン・フーゴー・フォン・ヴィルデラーの《ミサ・プレヴィスト短調》との類似を指摘している。バッハはこの作品を一七三〇-三三年頃、パレストリーナやロッシのミサ曲と同様に写譜しているのである。たしかに、冒頭の印象的なくキリエ>の呼びかけが三回歌われる点など、第一曲は特に類似性が強いが、そこはバッハで、小節を追うに従って独自の道を歩み、あの壮麗なキリエへと発展するのである。<グロリア>の八曲のうち、第六曲の合唱<グラティアス>と、第九曲の合唱<クイ・トリス>が、確実にパロディーと判明している。前者は一七三一年に初演された市参事会員交代式のためのカンタータ《神よ、われら汝に感謝す Wir danken dir, Gott》(BWV二九)の第二曲の合唱曲から、また後者は一七二三年八月一日の三位一体節後第一〇日曜日に初演された《思いみよ、かかる苦しみのあるやを Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei》(BWV四六)の冒頭合唱からとられている。

<グラティアス>の場合、バッハはアラ・プレーヴェの擬古的な記譜法を採用したほかは、ほとんど原曲をそのまま用いている。歌詞の相違も、ラテン語の場合、ごくわずかの修正で十分に自然なクラメーションが得られる(譜例1)。<クイ・トリス>の場合、原曲のカンタータ楽章の一部が利

用されている。原曲では、オーケストラの前奏に続き、カノンを伴った自由なポリフォニーの部分と合唱フーガの二部分構成をとるが、バッハは前奏と合唱フーガをはぶき、はじめの自由なポリフォニーの部分に、〈クイ・トリス〉の歌詞をあてはめ、原曲の二短調を、口短調へと移調している。主題の冒頭に手を入れたほか、その部分は一小節の過不足もなく利用されている（譜例2）。

バッハの最晩年に作曲された〈ニケア信経〉の部分にも三曲のパロディーが確実にわかっている。第一三曲〈パトレム・オムニポテンテム〉、第一六曲〈クルツィフクスス〉、そして第二〇曲〈エト・エクスペクト〉がそれである。〈パトレム〉の場合、原曲は、一七二九年頃書かれた新年のためのカンタータ《神よ、汝の名のごとく、汝の栄光もまた Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm》（BWV一七一）の冒頭合唱が選ばれた。

両者を比較すると、非常に異なった印象を受けるが、よく見ると、原曲の枠組はくずされていない。バッハはまず冒頭の六小節を追加し、第七小節からパロディーを行う。さらに新しい対位主題を書き込み、通奏低音の音型を豊かにし、小さな修正を加えてゆく。こうして元来テノールから主題が提示された合唱フーガは、〈パトレム〉の主題がバスで歌われ、そこに〈クレド〉が重ねられる主体的な楽曲として、まったく新しい相貌をみせるのだ。冒頭六小節の追加を差し引くと、両者の小節数は同じである。（図版4）。〈クルツィフクスス〉のパロディーはあまりにも有名である。ヴァイマル時代、一七一四年四月二十二日の復活祭後第三日曜日に初演されたカンタータ《泣き、嘆き、憂い、恐れよ Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen》（BWV一二）の第二曲のレントの主要部が、ほとんどそのまま用いられているのである。ここでも冒頭の四小節の前奏は追加であり、また最後の四小節で弱く歌われる〈セプトゥス・エスト〉も原曲にはない。伴奏音型も若干変えられており、十字架につけられたイエスの受難は、より効果的に表現されている。

〈ニケア信経〉をしめくくる〈エト・エクスペクト〉の場合は、かなり巧妙かつ大がかりなパロディーといえるだろう。そこでは、一七二八年か二九年の市参事会員交代式に初演されたカンタータ《神よ、人はひそかに汝を誉め Gott, man lobet dich in der Stille》（BWV一二〇）の第二曲「歓呼せよ、喜ばしき声よ Jauchzet ihr erfreuten Stimmen」が原型なのだが、バッハは主としてオーケストラの喜ばしい音楽を再利用しながら、合唱に関しては非常に自由に振舞っているのである。

興味深いのは〈レスレクティオネム（死者のよみがえり）〉の箇所、そこは原曲の「天まで上がれ steigt bis zum Himmel」によるフガートが見事に姿を変えて登場している（譜例3）。

《口短調ミサ曲》の第四部〈ホサナ…〉では、第二二曲の〈ホサナ〉と、第二四曲の〈アニュス・デイ〉の二曲のパロディーが確認されている。

二長調、八分の三拍子の輝かしい二重合唱〈ホサナ〉の音楽は、一七三四年十月五日のポーランド王アウグスト三世の即位記念日のために上演されたカンタータ《汝の幸を讃えよ、恵まれしザクセン Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen》（BWV二一五）の冒頭合唱の主要部とほとんど共通である。しかし、このカンタータも、おそらくその二年前の一七三二年八月三日にアウグスト二世（フリードリヒ・アウグスト一世）の聖名祝日を祝って上演されたカンタータ《国父なる王よ万歳 Es lebe der König, der Vater im Lande》（BWV Anh.一一）の冒頭合唱からのパロディーと考えられている。こちらの方は音楽は失われ、ピカンダーの詩集（一七三七）に歌詞のみが残っているからである。〈ホサ

ナ>もおそらくは、この曲を原曲としたパロディーであろう。

<アニユス・デイ>の場合も同じようなことがいえる。一七三五年に初演された《昇天祭オラトリオ Himmelfahrts-Oratorium》として知られるカンタータ《その御国にて神を誉めまつれ Lobet Gott in seinen Reichen》(BWV一一)の第四曲「留まりたまえ、わが生命 Ach bleibe doch, mein liebstes Leben」とのパロディー関係が指摘しうるのだが、これまた歌詞のみによって伝えられている一七二五年の結婚用セレナーデ《立て、甘き喜びの力よ Auf! Süß entzückende Gewalt》(N1)の第三曲「遠ざかれ、冷たき心よ Entfernet euch, ihr kalten Herzen」のパロディーであることがスメントによって指摘されている。ただしこの場合、<アニユス・デイ>の原型となったのは「留まりたまえ」(BWV一一四)である可能性が強い。

両者を比較してみると、イ短調からト短調への移調のほか、アルト独唱の冒頭四小節(九一一二、Agnus Dei qui tollis peccata mundi)が新しい挿入であるなど、大幅な改変がみとめられる。<アニユス・デイ>のうち、原曲と対照可能な小節は次のとおりである(かっこ内は原曲の小節数)。

一一八(一一八)、一三一一六(九一一二)、一七一二五(一九二八)、三四一四〇(五九一六五)、四五一四九(七五七九)

アルトの冒頭部分を比較してみよう(譜例4)。世俗カンタータ二曲の、三十二分音符を伴った特異なリズムは、あきらかに結婚セレナーデの歌詞にみられる<冷たさ>の表現なのである。

なお最終曲<ドナ・ノビス・パチェム>は、第六曲<グラティアス>の音楽の再現であるから、これもBWV二九を原型としていることになる。

以上の考察で、《ロ短調ミサ曲》の全二五曲のうち、少なくとも八曲は、パロディーによっていることが確認されている。こちらは原曲が残っており、前述のような検証が可能だったからである。

他方、自筆総譜の筆跡等から、次の七曲は新作と考えられている。つまり、第一曲の<キリエ>、第四曲後半(新全集では1/5)の<エト・イン・テラ・パックス>、第一二曲<クレド>、第一四曲<エト・イン・ウヌム・ドミヌム>、第一五曲<エト・イン・カルナトゥス・エスト>、第一九曲<コンフィテオル>の六曲である。

ここで問題となるのは残りの一〇曲である。第二四曲<クリステ>、<キリエ>、<グロリア>、第五曲<ラウドムス>、第七曲<ドミネ・デウス>、第九一十一曲<クイ・セデス>、<クオニウム>、<クム・サンクト・スピリトゥ>、第一七一一八曲<エト・レスレクシト>、<エト・イン・スピリトゥム>、第二三曲<ベネディクトゥス>は、それぞれパロディーであってもおかしくはないが、現在のところ、その原曲が見つかっていないだけなのである。

一九七七年の『バッハ年鑑』で、西ドイツカールスルーエの研究者クラウス・ヘフナーはこの問題に光をあて、そのうちの二曲のパロディー関係を指摘した。題して『ロ短調ミサ曲の二曲の起源について』。ヘフナーが目にしたのは、曲は失われ、歌詞だけが残っている世俗カンタータのうち、まだパロディー関係が指摘されていないものである。

結論から言ってしまうと、彼は、一七二八年八月三日のアウグスト二世の聖名祝日のための祝賀カンタータ《汝ら天の家々よ Ihr Häuser des Himmels》(BWV193a)の第五曲の二重唱「私は(おまえは)讃えよう Ich will (Du sollst) rühmen」を、《ロ短調ミサ曲》の第七曲<ドミネ・デウス>の原曲

として、また、一七二七年五月十二日のアウグスト二世の誕生日のためのセレナーデ《遠ざかれ、明るい星よ Entfernet euch, ihr heitern Sterne》(BWV Anh. 九)の第一曲を、《ロ短調ミサ曲》第一七曲〈エト・レスレクスイト〉の原型であると指摘している。

ヘフナーによる原曲復元の試みをたどるかぎり、彼の説はかなり説得力があるといえよう。ただし、パロディーの原曲が残っていない場合の宿命として、完全に証明されたとは言えないのも事実である。しかし、前項の考察で明らかのように、《ロ短調ミサ曲》のパロディーにおいては、バッハは多くの場合意外なほど、原曲の枠をくずしていないことも指摘されよう。ヘフナーの新発見は、こうした点からみて、十分に支持されるべきと思われる。(pp.232-241)

それでは最晩年のバッハは、いったい何のために《ロ短調ミサ曲》を完成へと導いたのだろうか。次男のカール・フィーリップ・エマヌエル・バッハの『遺産目録』(一七九〇)が記しているように〈大規模なカトリックのミサ曲〉として、例えばドレスデンなどからの依頼を受けたのだろうか。残念なことに、こうした推定を立証すべき資料は何も残っていない。それどころか〈サンクトゥス〉の単独上演を例外とすると、《ロ短調ミサ曲》全曲はおろか、〈ミサ〉の献呈譜も含め、いかなる部分も、バッハの生前に上演されたことを示す確実な証拠もほとんど存在しないのである。

ここで私たちは、バッハが《ロ短調ミサ曲》を完成しようと努力したと考えられる最晩年の足跡を辿ってみよう。一七四七年といえば、ベルリン訪問と《音楽の捧げ物》の作曲、出版とフリードリッヒ大王への献呈という出来事があった。《フーガの技法》の作曲もまた最晩年の作で、ともに全曲演奏の可能性は度外視して、ひたすら対位法芸術の粋を展開した記念碑的作品である。晩年のバッハは、このように過去の業績の集大成としての仕事を一貫して行っているが、《ロ短調ミサ曲》も、バッハの声楽作品のいわば集大成として書かれたと考えることも可能であろう。創作の過程が、過去の作品の〈寄せ集め〉にほかならないとしても、全曲を流れる一貫性は、大バッハが未来の聴衆のために打立てた音楽の記念碑と名付けるのにふさわしいものだからである。(pp.293-294)

(19)→スメントは、加法、乗法、累乗等によって象徴数が意味を強化させたり複合させたりするという仮説をもとに、《ロ短調ミサ》その他について、かなり突っこんだ解釈を行った。とくに、独立して伝えられている若干のカノンの楽譜から彼が関連人名の数をあぶり出したことは、スメントの歴史的な業績に数えられなくてはならない。(p.174)

第四に、そのことからしてバッハ音楽は、単にキリスト教世界でのエキュメニカル(全教派一致的)な結節点となるだけでなく、また世界の諸宗教の共通の根底に対する表徴となり、また洋の東西を問わず存在する多数の非宗教的人間を真の永遠者へと結びつける霊の架け橋として用いられる可能性と適合性を本質的に備えているといっても決して過言ではないであろう。あくまで「御言葉につかえながら」、しかも文字や教義やイデオロギーとしての言にとらわれず、御霊の自由自在な道具として心から心へ、霊から霊へ生きて働く音楽の理念が、バッハによって追求され、無と移ろいと滅びの「土の器」の中に時代を越えて普遍的に生動し続ける「霊の結実」をもたらしたからである。またこうした観点から、(中略)《ロ短調ミサ曲》(中略)が、バッハの聖書の信仰のふところの深さとその普遍的主義キャパシティを物語る証しという意味で、(中略)新たな再評価を受けるべき時が来ているの

ではなかろうか。(pp.204-205)

(21)→アンナ・マグダレーナ・バッハの存在を正しく我々に伝えるものは、彼女の手になる数多くの筆写楽譜と、夫のバッハが彼女に与えた《アンナ・マグダレーナ・バッハのための音楽帳》だろう。すぐれた音楽家だった彼女は、夫の作品の筆写作業を数多く手伝っている。《無伴奏チェロ組曲》は自筆譜が失われたため、彼女の筆写楽譜は重要な資料のひとつだし、《ロ短調ミサ曲》(BWV二三二)のザクセン選帝侯に宛てた献呈用パート譜の中にも、夫の筆跡をまねようという努力も認められる美しい筆跡が残っている。(pp.111-114)

一方、古様式、つまり伝統的なポリフォニー曲に対する関心も増し、パレストリーナの《ミサ・シネ・ノミネ》ほか、パッサーニ(一六五七頃-一七〇一)のミサ曲やカルダーラ(一六七〇頃-一七三六)のマニフィカトを一七四二年以後に上演していることが知られている。

このような周到な準備の末、一七四八年頃、バッハはみずからの声楽作品の集大成ともいべき《ミサ曲ロ短調》(BWV二三二)を完結させるのである。彼は、一七三三年にザクセン選帝侯に献呈したキリエとグローリアの後に、新たに「ニケア信経(クレド)」を書き足して第二部とし、さらに一七二四年に単独で上演したサンクトゥスを加えて第三部とし、その後にオサンナ以下の第四部を書き足して完全なミサ曲を作り上げたが、各種のカンタータからのパロディーが目立っている。

(pp.158-159)

(22)→バッハにはこの《ミサ曲ロ短調》のほかに、ヘ長調(BWV233)、イ長調(BWV234)、ト短調(BWV235)、ト長調(BWV236)があるがこれらはキリエとグローリアのみで、ミサ通常文全体を通作したものはこの作品が唯一である。しかし、この作品は最初からこのような形態をとっていたわけではなく、しかも以前に作曲したカンタータからの転用が多く含まれている。さらにプロテスタントのルター派に属するバッハがなぜカトリックのミサ曲を作曲するにいたったのか、また出来上がったミサ曲はカトリックの典礼の実用からは程遠いものである、といった複雑な事情もあり、その成立史は単純ではない。

プロテスタントにおいてミサ曲が礼拝で全く用いられなかったわけではない。たとえばキリエは待降節の第1日曜日に、グローリアはクリスマスに、サンクトゥスは重要な聖日に演奏されることがあった。しかし、《ロ短調ミサ》(サンクトゥスを除いて)を含めて5曲のミサ曲ともそうしたプロテスタントの聖日での演奏を目的としたものではない。ロ短調のミサを除く4曲はボヘミアのフランツ・アントン・フォン・シュボルク伯爵のために作られた作品であろうと考えられている。そしてその4曲はいくつかの楽章を除いて、カンタータからの転用で成り立っている。ロ短調のミサ曲でもカンタータからの転用が特色のひとつになっているが、それは先の4曲のミサ曲とはその精神も目的も異なる。彼は転用しつつそれらをより完成度の高い集合体へと結集して、巨大な構築物へとまとめ上げて行ったのである。

まず全体は次の4部分からなる。第1部は《ミサ》でキリエ3曲とグローリア8曲からなり、第2部は《ニケア信経》(クレド)の楽章で9曲からなる。第3部は《サンクトゥス》、第4部は《オサ

ンナ、ベネディクトゥス、アニュス・デイ、ドナ・ノビス・パーチェム》で、この4部が完成するのは1748-49年のバッハの最晩年のことで、バッハの声楽作品の最終的な到達点を示す作品として重要であるとともに、合唱音楽の比類ない完成度と普遍性をもった作品として特筆すべき傑作である。バッハは1733年7月23日付けでザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト2世に書簡をしたため、ライプツィヒでの自分の立場と境遇を訴えるために、願わくばドレーズデン宮廷楽団に職を得ようと企図する。その時に彼はミサ曲を献呈したが、それはキリエとグローリアのみであり、こんにちの4部からなるミサ曲ではなかった。バッハはライプツィヒで職務怠慢を理由に減俸処分を受けるなど、窮地に追い込まれていわば直訴に及ばざるを得なくなってこのミサ曲をまとめたのであった。もっとも《ミサ》はザクセン王に献呈するために作曲されたのではなくて、同年4月21日に即位した新しい選帝侯を祝うフリードリヒ・アウグスト2世の祝賀ミサのために作曲されたという説が出されている。そこでは、口短調のキリエの楽章は亡くなったフリードリヒ・アウグスト1世の追悼の礼拝のために、続くグローリアは新しい王を祝するものであったとされる。

ともかく《ミサ》はバッハ、長男フリーデマン、次男エマーヌエル、妻マグダレーナがそれぞれ分担して浄書して1733年に総譜ではなくてパート譜の形で献呈された(ドレーズデン国立図書館所蔵)。ミサ全11曲のうちグローリアの第6曲《つつしみて感謝す》はカンタータBWV29から転用された。この《ミサ》よりも成立が早いのが《サンクトゥス》の楽章で、全4部の中ではもっとも早い。これは上記のように特別の聖日のために以前に単独で作曲されたもので、1724年のクリスマスの第1祝日用の作品であったと考えられている。

さて1733年に《ミサ》を献呈したことへの返礼としてバッハは肩書きだけであるが〈宮廷作曲家〉という称号を得て、身分と収入の安定を勝ち得、この直訴は一定の成功を見た。もっともこれはこの年の7月27日付けの嘆願に対する返礼ではない。バッハは9月27日に再度嘆願書をしたため、それによってこの称号が下賜されたのであった。ところで、これによってこの《ミサ》は使命を終えたわけであるが、それから15年を経てバッハはこのミサの全体を通作しようという計画を思い立つ。その経緯の詳細は不明であるが、彼の最晩年に至って第2部と第4部が付け加えられることになった。第2部の《ニケーア信経》ではカンタータBWV171、12、120の一部が転用され、第4部ではカンタータBWV215、11の一部が転用されている。かくして完成した全25曲からなる巨大なミサ曲はプロテスタントの礼拝には到底不可能であるし、カトリックの典礼にも、その典礼文がローマ・カトリックのそれとは合わないのみならず、キリエ、グローリア、クレド、サンクトゥス、アニュス・デイの5部分を守っていないなどの理由で用いることは不可能であった。そのため、1724年の聖日のために作曲されたサンクトゥス以外は彼の生前には演奏されることはなかった。

このミサ曲の特徴として声楽及び器楽の多彩な音楽様式を指摘することができる。声楽では第1部は独唱5人と合唱5声、第2部は独唱4人と合唱5声、第3部は合唱6声、第4部は独唱2人と合唱8声(二重合唱)という構成で、充実した合唱音楽が特筆される。さらにパッサカリアや厳格対位法や協奏的な手法、グレゴリオ聖歌の旋律を用いた古風なモテット風の様式、イタリア・オペラのコロラトゥーラを思わせるアリアなどが縦横に複合されて、極めて変化に富んだ内容となっている。そして定められたテキストに作曲されたミサ曲では得られない、すぐれて劇的な展開もこの作品の特質に

数えられる。そして何よりも《ミサ曲口短調》という名称とは正反対の二長調の輝かしい作品であることも付け加えておかなければならない。サンクトゥスの輝かしい二長調の響は、解き放たれた人間の魂の平和と感謝の念に満ち溢れている。

この作品が出版されるのは1833年スイスのネーグリによってであるが、それはキリエとグローリア、つまり《ミサ》の部分のみであった。第2部以降は1845年にポンのジムロックから刊行された。しかし、バッハの没後、このミサ曲がまったく人の耳から消えてしまった訳ではない。1786年4月9日にエマーヌエル・バッハはハンブルクで第2部の《ニケーア信経》を演奏しており、18世紀末から19世紀にかけてさまざまな筆写譜が流布していたと思われる。たとえばヨーゼフ・ハイドンもそれを所有しており、1810年にベートーヴェンはライプツィヒのプライトコップフ・ウント・ヘルテルにこの筆写譜を依頼している。そして1812年にツェルターがベルリン・ジグアアカデミーではじめて全曲を演奏し、またイギリスの音楽史家で、ハンブルクでエマーヌエル・バッハに会ったチャールズ・バーニーもイギリスでこの《ニケーア信経》を上演しており、そのほかの声楽作品と比較すると演奏頻度が高かったといえる。

ネーグリおよびジムロックから楽譜が出版された後、1856年にリーツの編集で旧バッハ全集の1冊として刊行されたが、その翌年に同じリーツによって新版が出されている。新バッハ全集はスメントの校訂で1956年に刊行されたが、作品の成立に関する彼の報告はその後、ダーデルセンによって否定されている。つまりスメントの報告では1732年に《ニケーア信経》が作曲され、翌年に《ミサ》が書かれ、1738. 39年ころに以前に作曲されていた《サンクトゥス》が付け加えられたと解釈されていた。(pp.471-473)

(23)→バッハの教会音楽家としての創作活動の総決算として再晩年に作曲されたこの作品は、中世以来の宗教音楽の発展が到達した1つの頂点を形成する傑作である。長大なミサ曲は独唱、合唱、オーケストラを用いた声楽曲のさまざまな可能性を呈示しており、その意味で、バッハの声楽曲の書法の集大成とも考えられる。

4部分からなる特異な構成は、この巨大な作品の複雑な成立過程に起因している。そもそも、ローマ・カトリック教会のミサ典礼は、教会暦年を通じて不変の部分である「通常文」、さらにそれぞれの祝祭日に応じて内容を異にする「固有文」という、2つの要素の組合せからなっているが、ルネサンス期以来、あまたの作曲家たちはキリエ（憐れみの賛歌）、グローリア（栄光の賛歌）、クレド（信仰宣言）、サンクトゥス（感謝の賛歌）、アニュス・デイ（平和の賛歌）の5つの部分からなる通常文をもとにポリフォニーの楽曲を作曲し「ミサ曲」と呼ぶのが常であった。

ところがこの《ミサ口短調》の場合、たしかにミサ通常文に従ってはいるものの、全体は5部分構成をとらず、〈ミサ〉（キリエとグローリアからなる）、〈ニケーア信経〉（クレド）、〈サンクトゥス〉〈オサンナ、ベネディクトゥス、アニュス・デイ、ドナ・ノビス・パチェム〉という4つの部分から成り立っているのである。現在ベルリンのプロイセン文化財国立図書館に所蔵されているバッハ自筆の総譜をみると、上述の4部分はそれぞれ独立したタイトル・ページを有しており、全てを包括する総合タイトルはつけられていない。

こうした特異な構造は、このミサ曲の成立過程を知ることによって解明される。まず第1部の〈ミサ〉（キリエとグロリア）を、バッハは君主であるザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト2世に献呈している。1733年7月27日付の献辞によると、バッハはライプツィヒでの窮状を打開するためにザクセン宮廷の官職を願い出ている。ドレスデンのザクセン州立図書館にはこの請願書と献呈用パート譜が所蔵されている。自筆の総譜は献呈されずに手元に置かれた。総譜の紙質、バッハの筆跡から、作曲されたのもおそらく献呈の直前だったと推定される。当時のバッハはライプツィヒの市当局と交渉中で、そこでの立場を有利に導くために選帝侯の後ろ盾が必要だったのである。しかし彼がザクセンの「宮廷作曲家」という名誉ある官職を手に入れるのは、じつに3年後の1736年11月19日のことであった。

残念ながら、ライプツィヒでのバッハの立場が改善された気配はない。その上彼は、芸術的にも手ひどい痛手を被ることとなる。1737年5月14日付のハンブルクの音楽雑誌『批判的音楽家』が、バッハの音楽を「仰々しく混乱した書法が作品から自然な感じを奪っている」と批判したのである。著者のヨハン・アドルフ・シャイベ（Johann Adolph Scheibe 1708-76）はかつてバッハのもとで学んだ若く有能な音楽家であった。

啓蒙主義の影響による様式の変革期のさなかにあつて、バッハは疑いもなく旧世代に属していたのである。このことを自覚したバッハは新世代と対抗することはやめ、むしろみずからの芸術の集大成に心を砕くことになる。こうして1739年には、コラール前奏曲を中心とする大規模なオルガン曲集である《クラヴィーア練習曲集》第3部が、また41年頃には《ゴルトベルク変奏曲》（BWV988）とも呼ばれる《クラヴィーア練習曲集》第4部が出版された。《平均律クラヴィーア曲集》第2巻（BWV870-893）が完成したのも42年だし、あの《フーガの技法》（BWV1080）の初期稿が書かれたのもこの頃のことと推定されている。また1730年代末にはラテン語のミサ曲がいくつか書かれている。キリエとグロリアのみによる小規模なミサ曲は、ルター派の礼拝にも用いられたが、そのほとんどが過去のカンタータからの改作によっており、これもまたみずからの芸術を後代に伝えるための努力の1つとも考えられよう。

バッハは最晩年の1748年の8月、ミサ通常文のすべてを含む「ミサ・トータ（完全ミサ曲）」の作曲を思い立った。そこで彼は、かつてザクセン選帝侯に献呈したキリエとグロリアからなる《ミサ短調》の総譜を取り出し、そのあとに続けることを考えた。こうしてまず〈ニケア信経（クレド）〉を完成し、つぎにくる〈サンクトゥス〉は、おそらくライプツィヒに来て2年目の1724年の暮れに作曲し、クリスマス第1祝日の礼拝を飾った《サンクトゥス》二長調を流用した。しかし本来ミサ通常文のサンクトゥスに属しているオサンナとベネディクトゥスはこの単独曲には欠けていたため、バッハは第4部としてオサンナとベネディクトゥス、さらにミサ通常文の第5部にあたるアニュス・デイとドナ・ノビス・パチェムを書き足し、これらをまとめて第4の部分としたのである。ミサ曲としては例外的な4部分構成は、このような成立事情から理解される。

さて、さらに各部分の成立事情を見ていくと、〈サンクトゥス〉のみならず、かなりの部分が既成の教会カンタータからの改作からなっていることに驚かされる。従来の説では全27曲中、少なくとも8曲が改作であり、さらに2曲も改作の可能性が強いということであったが、最近では例えばジョ

シュア・リフキンやクラウス・ヘフナーのように、ほとんどの部分を改作とする見方もある。

なお、バッハ全集は旧全集（BGIVリーツ校訂）は1856年、同改訂版は1857年、新全集（NBA I / 1 スメント校訂）は1955年(校訂報告書は1956年)。(pp.321-323)

(24)→このように、バッハは当時のルター派プロテスタント教会音楽の全ての曲目を網羅したばかりではなく、それぞれの曲種を最高の高みへともたらしめたが、その集大成として最晩年に完結したのが《ミサ曲口短調》である。1730年代の末頃書かれた4曲のミサ曲は当時のルター派礼拝で用いられたキリエとグローリアの2部分のみから成る小さなミサ曲であるが、それに対して《ミサ曲口短調》は各々別の時期に成立した4部分から成り、ミサ通常文の全5部分を含む超大作である。すなわち、バッハは最晩年の1747年から49年頃、すでに1733年ザクセン選帝侯に献呈した「ミサ」（キリエとグローリア）をもとにして、生涯にわたって追求してきた彼の音楽の全要素を統合して宗教音楽の壮大な記念碑を打ち立てたのである。(p.11)

ミサは、とくにカトリック教会において、キリスト教典礼の中心をなす礼拝集会である。言わば、キリストと弟子たちの最後の晩餐を再現するものであり、キリストの業績を記念し、神に感謝と讃美を捧げる典礼である。(中略)ルター派地域では、ルターによって礼拝の簡素化、ドイツ語が推し進められたため、ラテン語の通常分の使用は限定され、キリエとグローリアだけからなる小ミサ曲(ミサ・プレヴィス)が礼拝の音楽として用いられた。このようなミサ曲は、カトリックのミサ曲と区別して「ルター派ミサ曲」と呼ばれる。

バッハは有名な《ミサ曲口短調》のほかに、(中略)4曲のルター派ミサ曲を書いている。《ミサ曲口短調》は、ミサ通常文の5章すべてを含む特殊な作品であるが、それ以外の4曲は、キリエとグローリアの2章のみからなっている。この4曲が、ライプツィヒの主要教会の礼拝で用いるために作曲されたものかどうかについては諸説あるが、いずれも決定的ではない。4曲はそれぞれ6楽章からなるが、幾つかの楽章を除いて、ほとんどすべてが旧作のカンタータ楽章からの転用である。《ミサ曲口短調》においても、カンタータからの転用がひとつの特徴となっているが、この曲の成立事情はさらに複雑である。《ミサ曲口短調》は、最晩年のバッハが、それまでに蓄積してきた諸要素を、普遍的な高みで結合し集大成したものとなっており、バッハの声楽作品の最終的な到達点を示す、特筆すべき傑作である。(p.26)

《ミサ曲口短調》は、受難曲やオラトリオと並んで、バッハの宗教音楽の中で最高峰に数えられるが、しかしまた、極めて特異な位置を占める作品でもある。まず、バッハのミサ曲の中で、キリエ、グローリア、クレド、サンクトゥス、アニユス・デイというミサ通常文のすべてを含むものは、この曲が唯一である。しかし、この作品は最初からこのような形態をとっていたわけではない。その成立史は、バッハがライプツィヒのトーマス・カントルに就任した翌年の1724年から最晩年にまで及び、かなり複雑な事情が絡んでいる。

ベルリンの国立図書館に所蔵されているバッハの自筆総譜を見ると、《ミサ曲口短調》は4つの部分に分かれ、各部分が別々の時期に作曲され、段階的に成立したことがわかる。最初に生まれたのは第3部の《サンクトゥス》で、1724年のクリスマス第1祝日のルター派礼拝のために作曲された。

その次に書かれたのが第1部《ミサ》である。これはキリエとグローリアからなる独立した小ミサ曲で、1733年に作曲され、そのパート譜が、同年7月27日付けの献辞とともに、新任のザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト2世に献呈された。この献呈の目的は、ドレスデン宮廷の宮廷作曲家の称号を得ることにあつた。当時バッハは、ライプツィヒ当局との争いが絶えず、職務怠慢を理由に減俸処分を受けるなど、窮地に追い込まれていた。そのため、この称号によって、ライプツィヒの窮状打開に有利な、ドレスデン宮廷の後盾を得ようとしたのである。その献呈の効果はすぐには現れなかったが、再度の請願によってようやく、1736年11月9日付けで、この宮廷作曲家の称号がバッハに授与された。

この第1部《ミサ》の総譜はライプツィヒのバッハの手もとに残されていたが、その計画から14年を経て、バッハはこの《ミサ》の全体を通作しようという計画を思い立ち、第1部に加えて、第2部以下の新しい総譜を作り始めた。旧作のカンタータを転用しながら、第2部《ニケア信経》（クレド）と第4部《オサナ、ベネディクトゥス、アニヌス・デイ、ドナ・ノピス・パーチェム》を新たに作曲し、第3部として1724年作曲の《サンクトゥス》を書き写して、バッハの死の直前に、今日のような《ミサ曲口短調》の形態が整ったのである。

こうして完成した長大なミサ曲は、プロテスタント教会の礼拝用のものでないことは明らかであり、また、カトリック教会の典礼を目的としたものともいえない。全体がカトリックの典礼文とは異なる4部分構成をとっており、また細部において、典礼文との語句の相違も見られるからである。したがって、バッハの生前に全曲がまとめて演奏されることはなかった。生前に演奏されたことが確認されるのは、1724年作曲の《サンクトゥス》のみである。

《ミサ曲口短調》では、旧作のカンタータ楽章からの転用が多く見られるが、バッハの広範囲にわたる旧作の再利用は、多くの場合、新たな創作の水準に達しており、ここでも多くの例が、再利用におけるバッハのすぐれた手腕を示している。またこの作品の特徴として、声楽および器楽の多種多様な様式が巧みに用いられていることが挙げられる。グレゴリオ聖歌の旋律を用いた古風なモテット風の様式、厳格な対位法、パッサカリアや協奏曲などの諸形式のほか、アリアにはイタリアの新しいギャラント様式も用いられ、こうした多彩な手法が見事に結合されて、まさにバッハの長年にわたる作曲活動の総決算を示す、比類ない完成度をもつ作品が生み出されたのである。バッハは最晩年にこの作品を、カトリックをもプロテスタントをも超える汎宗教的な態度によってまとめ、偉大な遺産として後世に残したのである。（pp.27-28）

後半生のバッハの宗教心の深まりを雄弁に物語るのは、最後の大作《ミサ曲口短調》である。この作品は、はじめ、キリエとグローリアだけから成る小ミサ曲として作曲された。それをバッハは死の2年前になって再び取り上げ、教会カンタータの旧作を転用しつつ、ラテン語の歌詞による「完全ミサ曲」に仕立てたのである。ルター派の礼拝ではキリエとグローリアしか必要とされない。またカトリックの礼拝のためのものとしても規模が大きすぎるし、純粋なカトリックのミサ曲とは異なった部分もある。おまけに全曲を演奏しようとした形跡も見当たらない。

それにもかかわらず、このような大作を書き上げたのは、要するに、晩年のバッハが宗派を越えた宗教的境地に達していたからであろう。教会カンタータは、当時すでに時代遅れのものとなりつつあ

た。しかし、それをミサ曲として仕立て直しておけば、自分が死に、新しい時代になっても、神の讚美のために役立てることができる。おそらくバッハはそう考えた。

いわゆる「シュブラー・コラル集」（教会カンタータからの編曲による6つのオルガン・コラル作品、1747/48年頃）を出版した理由もまた、そう考えると説明がつく。すなわち、新しい時代の趣味にもマッチしたカンタータ楽章をオルガン曲集として出版すれば、それらが時代も宗派も越えて演奏され続けるのである。

こうしてみると、バッハを「第5の福音史家」とみなす古いバッハ像も、あながち誤りだと決めつけるわけにはいなくなるだろう。そしてまた、死後250年を経た現代、しかも非キリスト教国の日本でバッハの音楽が聴かれ続けている理由の一端も、こんなところにあるように思われる。

(pp.80-81)

(25)→バッハのライプツィヒ時代中期は、こんにち最も注意が払われていない領域のように思われる。だがこの時期には、何と言っても《口短調ミサ》の〈キリエ〉と〈グロリア〉、一大部分世俗作品の転用から生まれたとはいえ—《クリスマス・オラトリオ》、《農民カンタータ》、《イタリア協奏曲》、《ゴルトベルク変奏曲》のような有名な作品が属しているのである。まさにそれは、二重の観点からして、創作上の明晰化という点で重要な時期であった。一方でバッハは、とりわけ四部から成る《クラヴィーア練習曲集》を通じて後期作品への道を開く。そこで彼がたどった道は、音楽の核心を巡る議論に参加する。その際は、自ら作品を通じて規範を与える。それは術学趣味を表に出すような作品ではなく、世の中に顔を向け、それゆえヨーロッパという演奏会の中におけるドイツ的なパートの輪郭を描くべく創られた作品である。そしてハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンらの世代も、なおもその輪郭に沿って自らの歩むべき方向を定めたのであった。(p.166)

「宮廷作曲家」はその献呈作品、《口短調ミサ》の〈キリエ〉と〈グロリア〉でどのように振舞ったのだろうか。有名な冒頭の「キリエ」の叫びの身振りは、全く独創的なものであるわけではない。これはこの楽種に典型的なものであり、また例えば同時代人ヨハン・フーゴー・フォン・ヴィルデラーのあるミサの中にも、その先例を見ることができる。バッハはその作品をドレスデン宮廷で筆写し、そしてひとつの可能性としては、最初の〈キリエ〉全体のための一種の手本として用いた。だが二番目の〈キリエ〉においては、彼は全く別な道を行く。これは、バッハが作曲した、それほど数は多くない「古様式（スティーレ・アンティコ）」による声楽曲の一つである。これはほとんどパレストリーナの作風によっているが、もちろん彼自身の時代の和声的・半音階的可能性を用いることも忘れていない。もしかすると彼は、ザクセン宮廷に対して次のように伝えたかったのであろう。「あなた方の当世風のスタイルについては、いずれにせよ私は熟達している。だがまさにローマ・カトリックのミサの作曲に際しては、古いものを守ることも必要である。」(pp.177-178)

こうしてバッハの最後の大きな作品となったのは《フーガの技法》ではなく《口短調ミサ》であった。(中略)

バッハが一七四八年夏から一七四九年秋にかけて《口短調ミサ》に集中して取り組んだのには、外的な理由があったのかもしれない。彼は、一七三三年にザクセン選帝侯フリードリッヒ・アウグスト

に献呈した〈キリエ〉と〈グロリア〉だけから成る部分ミサから、〈クレド〉、〈サンクトゥス〉、〈オサンナ〉、（〈ベネディクトゥス〉を含む）、〈アニユス・デイ〉を付け加えることによってひとつの全ミサ（ミサ・トータ）を作る。ドレスデンにおいては、宮廷教会の献堂式が控えていた。バッハにとっては、自分を宮廷作曲家として関与させる機会であったかも知れない。〈クレド〉のいくつかの部分、彼は一とりわけ古様式によって一新しく作曲した。研究によれば、その他のすべての付加部分は、以前の作品の転用や変形と考えられる。多くの曲については原曲が明らかになっており、そうでない曲についても同様な手続きがなされたことはほぼ確実である。〈サンクトゥス〉としては、一七二四年に作曲された、独立した作品が選ばれた。他の楽曲は、とりわけ一七三〇年代の表敬カンタータからの借用が多い。例えば〈オサンナ〉などは、その原型は合唱《王よ、いのち長かれ、祖国の父よ》BWV Anh.11に見ることができるが、この曲自体はすでに《おのが幸を讃えよ、祝されしザクセンよ》BWV215にパロディされている。（pp.191-192）

《ロ短調ミサ》は、バッハの普遍主義を全く別の角度から示している。カール・フィリップ・エマヌエルの相続財産リストの中で、「大カトリック・ミサ」と呼ばれているこの作品を、バッハが教会を超えたキリスト教信仰への貢献と理解していたことは、ほとんど疑いをいれない。彼が《マタイ受難曲》の冒頭合唱の中へ、プロテスタントのコラール《おお、神の小羊よ、罪もなく》を織り込んだのに対し、そもそも彼が書いた最後の楽曲の一つ〈われは唯一の神を信ず（クレド・イン・ウヌム・デウム）〉を、彼は中世のミサの導入句に基づいて作曲する。もちろんこの導入句は、ルター派の典礼にも知られていないわけではないが、ルター派のキリスト者として、確実に多くの教派争いに苦しみ、プロテスタントの領邦において、ローマ・カトリック教徒であった選帝侯の宮廷作曲家として活動したバッハは、今や「ウナ・サンクタ・カトリカ・エクレシア」、すなわち「唯一の聖なる公同の教会」への寄与を成し遂げる。

こうした前提を共有する聴き手だけが、《ロ短調ミサ》の個々の異質な諸特徴を、一つの感銘深い全体像へとまとめあげることができる。この作品を構成する音楽が、すでに何年も前に成立していたか、もしくは最近成立したか、オリジナルであるかパロディであるか、「古様式」によって作曲されているか、それとも当世風の協奏的スタイルで作曲されているか、難解か、とっつきやすいか…これらすべてのこととは無関係にである。ミサのテキストが示している崇高さの象徴法は、個々の部分の個性を傷つけることなしに、各部分の回りに帯のように巻きつけられている。そしてバッハが生涯にわたり楽種、様式、作曲方法の多様性に取り組み続けたという理由だけからしても、彼の最後の作品は、画一的な仕方においてではなく、普遍的な仕方において記念碑的なのである。それは、長年にわたり彼に課せられてきた、状況に応じた作曲という義務を、独特な方法で普遍妥当的形式化への彼の最後の願望と和解させる。

《ロ短調ミサ》中の〈アニユス・デイ〉の成立史は、こうした事情を明らかにする。アルトは「世の罪を取り除く神の小羊よ、われらを憐れみたまえ」という願いを、情熱的かつ心のこもった懇願の身振りとともに、ほとんど超地上的な美を備えた音楽に合わせて歌う。これは、専門家ですらもオリジナル作品でしかありえないと思いたい—それほどテキストの身振りと音楽の身振りの間には、完璧な調和が存在している！ところがこれは、一七二五年に作曲された世俗的な結婚カンタータ《立て、

甘く魅惑的な力よ》BWV Anh.1,14の中のあるアリアのパロディなのである。ヨハン・クリストフ・ゴットシェートによって作詞されたものテキストは、次のようなものであった。「遠ざかれ、汝ら冷たき心よ。遠ざかれ、われは汝が敵なり。愛に座を譲らぬ者は、おのが幸を退け、おのがいのちを憎むなり。彼は悪しき愚かさのともがらなり。汝らの選ぶは、ただ痛みのみなり」。すでに一七三五年にバッハは、このアリアを《昇天祭オラトリオ》BWV11のためにパロディし、そのテキストを地上から去り行くイエスへの切なる願いへと変えた。「ああ、とどまりたまえ、わが最愛のいのちよ。ああ、かくは疾くわれより去りたもうな。汝が告別と汝との早き別離は、われに大いなる悩みをもたらせば。」今やバッハはこのアリアを、〈アニュス・デイ〉へと作り変える。根本的な変形の枠内で、彼はまずダ・カーポ形式を除去する。この形式の採用を、彼は自分のラテン語教会音楽の中では、原則として躊躇した。それが、常に先へと流れていくテキストの聖なる性格に適さないからである。それだけではない。いくつかの媚びるような溜息の音型も棄てられる。またとりわけ歌唱声部が、原曲におけるようにリトルネッロ主題へと向かう前に、幅広く揺れ動くメリスマをもって始められる。こうした手続きは、バッハの創作方法について、原則的な事柄を言い表している。特定の構造特性と表現性格によって特色づけられるような、ひとつのアリアの観念が存在する。バッハはこうした「原像」に、時とテキストと状況に結びついた各種のヴァージョンにおいて、それまではただ観念と幻想の中にのみ存在したものをそれぞれ具体化するべく、色を塗って行くのである。こうして創作行為の出発点に立っているのは、手袋が指に合うような意味でテキストに適合するような着想ではない。そうではなく、目的論的・合理的美学の襲撃に対し、そのような狭い枠にはめられることを抗う、もっと一般的な何物かである。

バッハは具体的な状況の中へとのみ作曲したのではなく、聴き手の中へとのみ作曲したのでもない。彼の音楽は、むしろ遠くからやって来る。それゆえその音楽は、われわれに理解可能な言語で語りかける一方、同時にその中に、われわれの表現可能性を遥かに超えたある別な言語を予感させる。これらのことは、バッハの普遍性の一つの表現である。だからこそ、バッハを聴く多くの者にとって、笑いと涙はきわめて近くに位置している。バッハはそれらを、それらがあるところから連れてくるのではない。彼はそれらがもうないところで、(中略)それらを感じさせる。それによって彼は、自分を一面的に、自律的構造を持つ芸術作品の作曲家として、あるいは修辞家として、象徴主義者として、数字思弁家として独占し、そのようにして、ただ自分自身の限定された地平のみを歩測しようとする者たちに対し、暗黙の警告を掲げるのである。

バッハの普遍主義が、情緒理論(アフェクテンレーレ)や修飾理論(フィグーレンレーレ)、調象徴論、数字アルファベットなどへの理解をほとんど失っていた、ロマン主義の時代によって新たに体験されたことは、偶然ではない。専門家でなく、むしろ芸術を理解する「素人」である歴史家、ヨハン・ヴィルヘルム・レーベルは、一八二九年に再発見された《マタイ受難曲》に感動し、ルートヴィヒ・ティークに向かって次のような言葉を述べている。

「もちろんゼバスティアンは厳格で、真面目です。しかしそれは次のような仕方においてです。あらゆる嘆き、悲嘆、後悔、改悛においてすら、存在の快活さと喜びが奇跡のように突き抜けて来る、そう、直接それ自体から咲き出てくるような仕方です。私はあなたに申し上げねばなりません。私

はここに長い間探していた作曲家を見つけたように思う、と。すなわちシェークスピアに比肩しうるような作曲家です」。 (pp.210-213)

(26)→従来のバッハ像は、晩年について言えば、主にふたつの作品の成立年代に関する新しい研究成果によって修正の必要に迫られることとなった。それは、第一に、『フーガの技法』および『ロ短調ミサ曲』の推定成立年代が変わったこと。そして第二に、一連の教会カンタータの、今まで知られていなかった再演が立証されたことである。

『フーガの技法』については第V章で触れたとおり、一七四二年頃に着手され、一七四六年頃までにはその大部分が出来上がっていたことが判明した。そのため一七四八年八月以降、四九年十月以前という期間に創作された『ロ短調ミサ曲』に、最後の作品（オープス・ウルティムム opus ultimum）としての地位を譲り渡さなければならなくなった。より正確に言えば、『ロ短調ミサ曲』は、すでに以前に作曲されていたキリエとグロリアから成る部分－バッハはこの部分に「ミサ」というタイトルを与えている－にクレド以下の部分を付加し、通常式文のすべてを含むカトリック式のミサ曲に拡大することによって出来上がったものである。

このふたつの大曲の成立年代に関する新しい伝記上の知識は、バッハの晩年についての新たな考察を行う契機を我々に与えてくれる。当時の平均寿命からすればすでに高齢に達していたバッハは、『ロ短調ミサ曲』を作曲しながら、次第に近づきつつある人生の終末を予感したであろう。それを推察できる根拠として、次のような兆候が挙げられる。

一、バッハの最後の時期に見られる、ぎこちない、おそらくなんらかの病気に起因すると思われる筆跡。

二、バッハの死の一年も前に、ゴットロープ・ハラー (Gottlob Harrer 1703-1755) がバッハの後任を目指してトーマス・カントルになるための試演を行っていること。そしてこのことに関する当時の記録には、「楽長兼カントルのゼバスティアン・バッハ氏が死去した場合のために」という言葉が見られること。

三、一七四九年十月六日に行なわれた、孫ヨハン・ゼバスティアン・アルトニコルの洗礼式に、バッハは代理人としてベンヤミン・ゴットリーブ・ファーバー (Benjamin Gottlieb Faber 1721-?) をナウムブルクの町に派遣している、という事実。

死を予感するという点においては、バッハは『レクイエム』を作曲中のモーツァルトと似たような心境で『ロ短調ミサ曲』に取り組んでいたことであろうと思われる。もちろん格段に若かったモーツァルトにおいては、死との対決がより劇的な様相を呈したことは当然であり、他方バッハは高齢に達していたため、より淡々と運命に身を任せたであろう。

さて、最後の作品というものは、それぞれの芸術家像にとってどのような意味をもつのであろうか。それが最後の作品であるということは、それ自体は単なるひとつの事実であって、さほど重視すべき点ではない。なぜならば、当該の作品が最後の作品（オープス・ウルティムム）となるかどうかは、まったくの偶然が成せる業であるかもしれないからである。当該の作曲家は、たとえばモーツァルトの『レクイエム』の場合のように、死からさほど遠くない時期に依頼を受けたかもしれない。『ロ短

調ミサ曲』の場合には、それが依頼を受けて作曲されたものであるかどうか—もちろんその可能性はおおいにあり得るのだが—我々の知るよしもない。いずれにせよ、作品の価値というものは伝記のうえでの時代的位置づけによって左右されるものではないし、またそれに左右されるような評価は邪道であると言えよう。ただし、芸術家像にとっては、その作品が後世への遺産として自覚的に創造されたか否かということは、非常に重要なことである。バッハが『口短調ミサ曲』をいかに深く最後の作品として自覚していたかについては、次章「『口短調ミサ曲』のバロック的普遍主義」の中で考察を試みているので、詳論はそちらにゆずるとして、ここでは晩年のバッハ像について論じることにしよう。

教会音楽への変わらぬ献身

死を目前にしたバッハは、『口短調ミサ曲』を後世への遺産として創作し、それまでの音楽史上の諸様式を集大成しようとした。また、プロテスタント教会とカトリック教会の相対立する諸要素を融合することによって、普遍的な、一種の記念碑を打ちたてようとしたのではないと思われる。ハンス・ゲオルク・ネグリの多少大げさな評価に従えば、「全時代および全民族の最も偉大な音楽的芸術作品」である『口短調ミサ曲』は、しかし、教会音楽家の信仰の発露ではなく、フリードリッヒ・ブルーメが言うような「教会音楽へ心からなる関係をもたなかった」作曲家バッハ—もちろん、「第五の福音史家」等といった神格化されたバッハ像を現実的な次元に引き戻したブルーメの功績は否めないにしても—の単なる芸術的表出にすぎない作品なのだろうか。

ブルーメの見解は、少なくともバッハの晩年に関しては、ある程度妥当するかのようと思われる。アルフレッド・デュルとゲオルク・フォン・ダーデルセンによる作品の成立年代研究の成果を見ても、たしかにバッハはライプツィヒ時代の最初の数年間には、ブルーメが言うように「陶醉したように」全力を尽くして教会カンタータの作曲に取り組んでいるが、しかしその後は次第に宗教音楽への「心からなる関係」を失い、特に一七三〇年代中頃からはひたすら世俗音楽にのみ専念した、というふうな解釈も可能であろうからだ。また、これまでの調査で突きとめられた限りでは、教会カンタータの再演も散発的にしか行なわれていないかに思われ、それを理由に、バッハは晩年にはカントルとしての義務すらなおざりにしていたかのような結論が引き出されかねないのである。

しかしながら、最近になって発見されたいくつかの新しい事実によって、ブルーメの言うような、晩年のバッハが教会音楽に背を向けたという仮説は、説得力を失うこととなった。ひとつは、バッハの所有していたカーロフ聖書が再発見されたことである。その聖書には、欄外の余白を利用して、多くの頁にバッハの手による注釈が記入されており、彼が宗教音楽をいかに高く評価していたかがわかるのである。しかも筆跡からすれば、その書き込みは一七四〇年以後に行なわれたものであり、これは、晩年のバッハの宗教音楽からの疎遠を否定する事実である。また、ブルーメの仮説に反するもうひとつの根拠は、一七三五年以後、教会カンタータが今まで知られていた以上に頻りに再演されていた、という新事実が判明したことである。もちろん、バッハは再演の際に、必ずしも常にパート譜等の原典資料に書き込みをしたわけではないため、古文書学的にはなんの手がかりも存在しないことがあり、すべての再演を突きとめることはしよせん不可能である。しかし私が行った新しい年代記研究の成果は、バッハが晩年になってもなおかつ彼の教会音楽上の義務をなおざりにしなかったとい

う推測に、カーロフ聖書の再発見と並んで、もうひとつの裏づけを供することとなった。

ただし、晩年のバッハの教会音楽への関心は、一七三〇年代の中頃から次第にラテン語による教会音楽—特にキリエとグロリアから成るミサ曲(BWV二三三—二三六 これらはおそらくすべて一七三五年以後の作品であろう) やサンクトゥスをはじめとするミサの通常式文—の作曲へと移っていつている。重点がラテン語による教会音楽へ移行していったということは、バッハ自身の作品創作にのみ確かめられることではない。彼が一七三五年以後に上演した他の作曲家の作品にも、ラテン語による声楽曲、それも特にカトリックの作曲家の手によるものが目立って多く見られるのである。バッハの晩年におけるラテン語の教会音楽へのこのような嗜好は、どう説明すべきなのだろうか。このことに対しては今日ではもちろん仮説的に推測することしかできないが、いくつかの要因が複合的に作用したと思われる。以下それらの原因について考えてみることにしよう。

一、この関心の移行はもしかすると、宮廷作曲家として任命された後のバッハのドレスデン宮廷との個人的な結びつきと関連するかもしれない。宮廷作曲家に任命されたことは、ライプツィヒにおける教会音楽での分野での活動にも直接的な影響を及ぼしたことと思われ、『サンクトゥス』(BWV二三八—二四〇(中略))にその例が示されている。これらの作品および大部分のミサ曲はライプツィヒでもドレスデンでも上演され得たのである。ただ、ヘ長調のミサ曲(BWV二三三)においては、第二の定旋律としてプロテスタントのコラール「キリストよ、なんじ神の子羊よ *Christe, du Lamm Gottes*」が使用されているため、カトリックの信仰をもつドレスデンの宮廷で演奏されたことはまずあり得ないであろう。

二、バッハは「大量生産によって同じようなものを作る」ことを忌み嫌った。しかし、常に斬新なカンタータを創作しようとする努力は一七三〇年代の中頃に限界に突きあたってしまったために、その後はラテン語の教会音楽に取り組むことになった。

三、彼は、カンタータというジャンルが、主にドイツ語の歌詞が時代に束縛されたものであるという原因で、徐々に時代遅れになっていったことを明確に感知したと思われる。他方ラテン語の歌詞は、時代趣味に左右されることはなく恒常的なものであった。

四、バッハは時が経つとともに、カトリック主義に対して以前より寛容になったふしがある。彼の和解的態度は、『ロ短調ミサ曲』において、*et in unum sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* (われは一・聖・公・使徒継承の教会を信じ) という歌詞を削除することなく、逆に表現力豊かに音楽づけしている事実からも読みとることができよう。歌詞が彼の手によるものではないにせよ、それを音楽化するときの、歌詞の内容に対する彼の態度は察知することができる。バッハは、もしそのつもりがあれば、上述の歌詞の部分を省略できたことであろう。それは、『ロ短調ミサ曲』がいずれにしても正統なミサの歌詞に厳格に従ってはいないから—このミサ曲には、すでに知られていることであるが、二箇所においてカトリックの規範から逸脱する言葉遣いが見られる—なおさらのことである。

バッハの創作におけるラテン語の歌詞をもつ声楽への傾倒は、人生の終わり頃に『ロ短調ミサ曲』をもってその頂点に達する。この作品ではカトリックの教会にとっての規範的なミサの通常式文が適用されており、その意味で『ロ短調ミサ曲』はルター派とカトリック信仰の総合と言えるのである。

作品に対する意識の変化

普遍性への強い志向

さまざまな要素を総合的に統一することは、晩年のバッハの他の作品においても観察され得ることである。そこではさまざまなもの、時には相反するものまでが一体化されている。そのことから結果として生ずる、より大きな普遍性は、新教の教会カンタータとミサ曲のカトリック的規範との総合として把握されるべきバッハのミサ曲やミサ曲の個々の楽章に特に顕著に表れている。特に『ロ短調ミサ曲』においては、相反する要素の融合が広範にわたって行なわれ、そのためその作品はもはや、明確にある決まった宗派に帰されることがなく、したがっていわば「全教会的（エキュメニカル）」なミサ曲と見なされるほどである。このミサ曲における対立的なものの融合は、様式的な面でも、また作曲技法的な面でも見られる。というのも、ここでは古いもの（たとえば古様式、ア・カペラの合唱フーガ等）と、新しいもの（たとえばロンバルドのリズム、すなわち頭割れのリズムやため息の動機など）に見られる多感様式そして協奏曲様式等）が一体化されているからである。晩年のバッハのラテン語の歌詞による声楽曲は、時代によってそのつど変化するドイツ語の歌詞の固有性から、ラテン語の歌詞の普遍性（もしくは恒常性）への発展過程の中から生まれたものである。プロテスタントのコラールの使用が、ドイツ語の歌詞による教会カンタータにおいては、ヘ長調のミサ曲（BWV二三三）においてのみ例外的に見られるにすぎない。『ロ短調ミサ曲』のクレドにおいては、双方のキリスト教教会に共通するコラール旋律が鳴り響き、そのことによってこのミサ曲の「エキュメニカル」な性格が強調されるのである。（中略）

実践性と理論的見識の高さをひとつの総合として一体化しようとする努力は、とどのつまりパラダイム（規範）形成という結果を招くことになる。（中略）同じ意味において、程度の差はあるがパラダイム的であるのは、『ロ短調ミサ曲』である。というのは、この曲では、与えられた素材—それは規範として規定されているミサの通常式文の歌詞とパロディーのもととなる原曲であるが—がさまざまな作曲技法を駆使して模範的に処理されているからである。

『ロ短調ミサ曲』は、その大部分がさまざまなカンタータの楽章からのパロディーである。しかしそれを理由に、この作品に否定的な価値判断を下そうと試みるとしたら、当然のことながらその試みは失敗に終わるのであろう。このミサ曲および他のバッハのミサ曲におけるパロディーは、ライプツィヒ時代の最初の数年間という非常に多くの仕事に追われた時期にパロディー化されて出来上がったカンタータの場合とは異なって、単に時間と手間を省くために行なわれたわけではないのである。

より徹底したパロディー手法

バッハがパロディーの原曲を選びだすときの基準としていたものは、ライプツィヒの初期の時代には、歌詞の韻律的一致や、類似したひとつひとつの言葉によって惹起される情緒（アフェクト）といったものであった。それに対し、晩年の作品であるミサ曲においてはまったく別の方法が採られた。ここではバッハは、音楽的にも歌詞のうえでも当該のミサの楽章に最も適したカンタータの楽章をパロディーの原曲として選びだし、そして手の込んだ改作を行なったことも稀ではなかったのである。これらのミサの楽章とその原曲との間には緊密な関連性が見られ、原曲にもともと存在した内容が、パロディー手法による改作にもかかわらず、本質的には保持されることが珍しくなかった。この最も良

い例は『ロ短調ミサ曲』の中の「われら汝に感謝し奉る *Gratias agimus tibi*」という楽章である。この楽章は、カンタータBWV二九『神よ、われら汝に感謝す *Wir danken dir, Gott, wir danken dir*』の最初の合唱から借用されたものである。ここでは、音楽および歌詞のもととの内容表出がほとんどそのままミサの楽章に取り入れられているため、このパロディー手法は、さきに触れたライブツィヒ時代の初期に見られる手法とは基本的に異なる。ライブツィヒ初期のパロディー化されたカンタータは、原曲とは内容的な関連性は薄い。しかしこのミサ曲におけるパロディーは、内容が多岐にわたって一致していることから、引用のような効果をもたらすことになる。こうした引用的性格は、『ロ短調ミサ曲』のみならず、晩年のバッハによってパロディー化された他のいくつかのミサ曲においても認知可能である。

バロックのパロディー手法のイメージを否定的なニュアンスから解放しようとする試みはすでに何度か行なわれており、たとえばルートヴィヒ・フィンシャーは、バッハにおけるパロディーという現象を「歌詞に直接関連のない音楽的実体が過剰に存在するということ」で説明している。フィンシャーは同時に、パロディーの理由が個々の作品でそのつど異なることを認めている。パロディー手法で作られたミサ曲に関しては、単に仕事の手間を省くとか、音楽的実体の過剰ということのみに理由があるとは見なされない。それどころかむしろ、ここでは原曲とパロディーの間に非常に緊密な類似性があり、そのため、引用というものにパロディーの目的が満たされていると言えるであろう。パロディーという概念が今日ではもはや否定的に評価されることはないにしても、ライブツィヒの初めの時期に手間を省く理由で作られたパロディー楽曲のいくつかにおいて、原曲に比べ、歌詞と音楽の関係から見た不一致や形式的矛盾などによって引き起される質の低下がある程度観察されることは否めない事実である。しかしミサ曲においてはそのような欠陥を認めることはできない。それどころか逆に、ここでは手の込んだ改作によって作りだされた作品のほうが、原曲よりも質において向上しているときさえ言えるのである。古い素材の持っていた可能性を汲み尽くし完成の域に高めるということは、バッハの晩年作品の多くに見られる特徴である。（中略）

『ロ短調ミサ曲』のバロック的普遍主義

後世への音楽的遺産として

第2次世界大戦後のバッハ像は、前章でも触れたように、何度かにわたり修正を受けた。それ以前のバッハ像は、多かれ少なかれフィリップ・シュピッタによる記念碑的なバッハ伝をもとにし、特に宗教的な立場から理想化される傾向が強かった。バッハを“第五の福音宣布者”とまで崇めていた伝統的バッハ像は、しかし、一九六二年のマイントにおけるバッハ祭でのフリードリヒ・ブルーメの講演「新しいバッハ像の輪郭」によって、大きく揺り動かされることとなった。ブルーメによれば、バッハは教会音楽に心からのつながりを持っていただけではなく、教会カンタータの作曲は単なる義務に過ぎず、カントルの職業上の衣服も仕方なく着用していたのである。ライブツィヒのトーマス教会カントルに就任直後は、バッハは確かに夢中で教会カンタータを作曲してはいたが、数年後には教会音楽に背を向けてしまい、晩年にはほとんど教会音楽を作曲しなくなった—このような反宗教的バッハ像を築くに至ったブルーメが何を根拠にしたかと言えば、それは、新しい資料研究によって確認されたカンタータの成立年代記である。一九五〇年代の終わりに、アルフレッド・デュルとゲオル

ク・フォン・ダーデルセンは、バッハのオリジナルの楽譜の紙の透し模様、筆写者、自筆譜における筆跡の変遷等を精密に調査することによって、数多くの作品、特にカンタータの作曲年代を正確に突きとめた。この正確なデータが、単なる知識の遊びではなく、バッハの芸術の根源に迫る重要な問題を呈示するものであることは、その新知識を基盤にしたブルーメのバッハ像修正の試みからも察知されることであろう。

ブルーメによる伝統的バッハ像への批判はしかし、行き過ぎの部分もあった。確かにブルーメ以来、バッハを第五の福音宣布者として無批判に崇めるような傾向はなくなり、バッハ像を現実的な次元に引き戻したという意味では、ブルーメの功績は大きい。しかしバッハにおける現実とは実際にはどのようなものであったかを改めて考えてみると、必ずしもブルーメの主張が正しいかどうか疑問が生ずる。アルフレッド・デュルはのちにその点を追求し、ブルーメによる行き過ぎにブレーキをかけることとなる。デュルによれば、バッハがライプツィヒにトーマス・カントルとして就任した直後、教会カンタータを矢継ぎ早に創造したのは、一種の「蓄え」として後年の再演奏のために準備するのが目的であり、そのような作曲態度からは、バッハの宗教心がどの程度であったかを読み取るということとはできないというのである。またブルーメのように、バッハを音楽家としてしか認めず、宗教的側面を単なるカントルの義務として解釈することには、作品分析から言っても、かなり無理がある。

バッハ像修正の問題は、最近になって、また新たな論議の対象となってきた。そのきっかけとなったのは、クリストフ・ヴォルフによる『フーガの技法』の成立年代研究と、私によるバッハ後期作品の成立年代研究である。これについては第V章ですでに触れたが、両者の研究の最も中心となる点を概略すれば、従来、バッハの「白鳥の歌」と見なされていた『フーガの技法』は、実はすでに一七四二年頃に作曲が開始されていたのであり、この作品の大部分の作曲は、四〇年代の中頃にすでに完了していた。したがってバッハの大曲の中で真に最後の作品と言うべきものは、『フーガの技法』ではなく、『ロ短調ミサ曲』のクレド以降の部分だったのである。

このことは、特に晩年のバッハ像を再検討する際に、非常に重要な意味を持つ。すなわちバッハは、『フーガの技法』の作曲家としてではなく、『ロ短調ミサ曲』という教会音楽の作者として世を去ったのである。芸術家にとって、最後の作品とは特別な意味を持つことが多い。特に、突然の死ではなく、本人がすでに死を予感している場合、その作品の意味を十分に意識し、最後のエネルギーを傾けることによって傑作を生み出すことが稀ではない。バッハの場合、最後の作品がミサという教会音楽となったことは、単なる偶然かもしれない。ちょうどその時期に、依頼されていた仕事であった可能性もある。しかし重要なことは、バッハがその時に死を予感していたか否かであり、言い換えれば、心理的な問題なのである。

バッハが死を予感しつつ『ロ短調ミサ曲』を作曲していたことは、大いに考えられることである。六十歳の中葉と言え、当時ではかなりの高齢であり、しかも、その当時のバッハはなんらかの病気を患っていた形跡もある。というのは、すでにバッハが死ぬ一年も前に、トーマス・カントルの後任選出の試演のために、ドレスデンからゴットロープ・ハラーが訪れているのである。その試演は「楽士長およびカントルであるゼバスチアン・バッハ氏が死去した場合」のことを考えて行なわれた、という記録まで残っている程であるから、当時バッハがかなり重い病気を患っていた気配が強い。さら

に、最晩年に書き下ろした『ロ短調ミサ曲』のクレド以降の自筆譜を見ると、ヨーロッパの音楽家の中でも屈指の達筆家であったバッハの筆とは思われぬほど、不確かな、制御のきかない手の動きが感じとられ、なんらかの病気の症状によるものと推測される。

このように、『ロ短調ミサ曲』の作曲中に死を予感していたであろうバッハの心理的状況は、『レクイエム』と取り組んだモーツァルトのそれと比較できよう。ただし、まだ若い、感情の起伏の激しいモーツァルトが死と劇的な対面をしたのに対し、老齡のバッハの場合は、死に対する覚悟がすでに出来ていたかもしれない。バッハの人間性からしても、おそらく静観といった態度で、『ロ短調ミサ曲』の作曲に努めたと思われる。その結果生まれた作品も、壮年期の『マタイ受難曲』や『ヨハネ受難曲』等の劇的大作と比較して静観的な傾向が強く、これをただ単にミサ曲というジャンルの特質として説明することはできない。また、モーツァルトが自分自身の葬送のために『レクイエム』を作曲し、未完にして世を去ったのに対し、バッハのミサ曲は、後世への記念碑として創作されたと言うこともできよう。それは一種の音楽的遺産であり、過去のさまざまな音楽様式および作曲技法の集大成とも言える。この多様性は、バッハの他のカンタータや受難曲と、『ロ短調ミサ曲』とを比較すれば、容易に見てとれるものであり、バッハの意図したものであることは間違いない。

新旧の作曲技法の弁証法的総合

具体的に、それがどのような様式的要素および作曲技法であるのか、ここで簡単に述べることにしよう。

「天のいと高きところには神の栄光 Gloria in excelsis Deo」や、「精霊とともに Cum Sancto Spiritu」および「三日目によみがえり Et resurrexit」等々の楽章に見られる協奏曲的（コンチェルタント）な要素、「全能の父 Patrem omnipotentem」「主の栄光は天地に満つ Pleni sunt」の楽章に用いられた協奏的合唱フーガ、「精霊とともに」の中間部および「唯一の洗礼を認め Confiteor unum baptisma」の楽章におけるア・カペラ様式の合唱フーガ、「主よ、あわれみたまえ Kyrie eleison」の第二部、「われは信ず、唯一の神 Credo in unum Deum」および「唯一の洗礼を認め」の楽章を性格づける古様式（スティレ・アンティーコ）、「われら汝に感謝し奉る Gratias agimus tibi」および「われらに平安を与えたまえ Dona nobis pacem」の楽章を支配する、準古様式とも呼ぶべきアラ・プレーヴェ様式。さらに上述の古様式および準古様式による諸楽章におけるモテットの要素、「われは信ず、唯一の神」および「唯一の洗礼を認め」に使用された定旋律の技法、「キリストよ、あわれみたまえ Christe eleison」「神なる主 Domine Deus」「われは信ず、唯一の主 Et in unum Dominum」の各楽章に使用されたカノンの技法、「十字架につけられ Crucifixus」の楽章を支える固執低音（オスティナート）技法、「われは信ず、唯一の神」の楽章を特徴づける準固執低音とも言うべき技法、「唯一の洗礼を認め」に見られる対ごとの模倣、そして最後に一連のアリアの楽章…と、数えあげればきりがないうほどに、『ロ短調ミサ曲』は多様性にあふれている。ただレチタティーヴォだけが欠けているが、これはミサの伝統に由来する。

以上のリストは、さらに別の観点から様式分析を行えば—たとえば転調、調性論、楽器編成法、パロディー、音型論、象徴論等々の立場から作品を観察すれば、当然のことながらいっそう拡大されることは確かである。ただ、『ロ短調ミサ曲』がいかに多様性にあふれた作品であることを示すには、上

述の各様式および各技法を列挙するだけで充分であろう。この多様性はしかし、互いに関連のない恣意的な選択によって生じた結果ではない。すべての技法のひとつひとつが、ごく細部に至るまで、歌詞との関連もしくは神学的関連に基づいている。弁証法的に見ると、この作品は新旧の作曲技法の総合とも言える。パレストリーナにさかのぼる古様式や、同じく伝統的なモテット様式、および定旋律技法等が、それとは対照的な、当時においては近代的な数々の要素—協奏曲様式、アリア形式、そして「神なる主」を支配する頭割れのロンバルドのリズムや、「御からだを受け Et incarnatus est」および次の楽章「十字架につけられ」における、多感な（エンプフィントザーム）、溜め息の動機とも言ふべき二度ずつノックするように進行する低音（Kloßbaß）といった新しい要素—とが融合しているのである。『口短調ミサ曲』が、それまでのさまざまな音楽的要素の集大成である、という意味からすれば、シュヴァイツァーのかの有名な—同時にまた多くの批判を受けた言葉—「かくして、バッハはひとつの終焉であり、バッハからは何も生ずることはなく、すべてがひとりバッハへと導かれていくのだ」という言葉は、この作品にこのうえなくふさわしい。バッハからは何も生じないかどうかはさておき、すべてがバッハへと導かれていく、ということは、『口短調ミサ曲』には二重の意味であてはまるのである。というのは、この作品が作曲家の死、つまり自然的終末であったばかりでなく、この曲をもって、西洋音楽史の弁証法的発展が、一時的に終着点に達するからである。バッハのこの最後の作品をもって、音楽史は、バロックの時代に終わりを告げたのである。

全教会的な（エキュメニカル）宗教音楽

これまでの論述の目的は、本論の命題である『口短調ミサ曲』の普遍性への第一前提を根拠づけることであった。この第一前提とは、この作品が音楽的総合であるということである。第二の前提は、この作品の宗教的な側面に関連する。すでに述べたように、バッハの最後の作品は『フーガの技法』ではなく、宗教音楽である『口短調ミサ曲』であった。したがってこの作品は音楽的遺産であると同時に、宗教的遺産とも言えるのである。しかし、この宗教性とは、プロテスタントの教会音楽という枠内には留まらない。この点において、同ミサ曲は、それ以前のバッハの他の作品と異なるのである。従来、多くのバッハ研究者が取り組んだ問題は、『口短調ミサ曲』がプロテスタントの教会のために作曲されたのか、あるいはカトリックの教会のためなのかという謎であり、さまざまな論争を呼んできた。そして、最終的な結論はいまだに出ていない。おそらく、まったく新しい資料でも発見されなにかぎりは、未解決に終わることであろう。本論においても、この問題の解決をつける意図はない。しかし、最終的な答えが見つからないとしても、『口短調ミサ曲』を現象として把握し、どのような要素と特性を有するのかを論ずることは可能である。つまり、どのような要素がプロテスタントの教会に即しているのか、あるいはまた、どのようなカトリック的な特性がこの曲に付随しているのか。以下、簡単に、対立する見解の論拠を要約することにしよう。

まず、以下の諸要素は、新教ルター派の教会に即応する。

一、歌詞のうえで、『口短調ミサ曲』には、二箇所、カトリックの規範から逸脱するところがある。まず、「主なる御ひとり子、最も高いイエス・キリストよ Domine Fili unigenite, Jesu Christe, altissime」の中の altissime(最も高き)という言葉は、新教地域であるライプツィヒの慣例に従い付加されたものである。第二に、「彼なる主の栄光は天地に満つ Pleni sunt coeli et terra gloria ejus」

という歌詞の gloria ejus（彼なる主の栄光）の部分は、カトリックの規範では gloria tua（汝なる主の栄光）と称することになっている。後者の歌詞変更は、ルターの聖書独訳に由来するものである。この二箇所歌詞上の相違は、すでに前世紀に、バッハ研究の創始者とも言えるフィリップ・シュピッタによって指摘されており、シュピッタはこれを理由に、『ロ短調ミサ曲』がカトリック教会のために作曲されたことを否定した。フリードリヒ・スメンドの研究によると、『ロ短調ミサ曲』の異端的とも言える歌詞は、言葉ひとつひとつばかりでなく、正書法および番号のつけ方までが、一六九四年に出版された『ライプツィヒの教会祈祷』（Leipziger Kirchen-Andachten）の第二部『旧教会聖歌選集』（Cantica quaedam sacra veteris ecclesiae selecta）と一致するのである。

二、同ミサ曲は、異例の長さのため、カトリックの典礼では使用不可能である。

三、曲の四部構成、すなわち、第一部の「ミサ Missa」、第二部の「ニケーアの信條 Symbolum Nicaenum」、第三部の「サンクトゥス Sanctus」、第四部の「ホザンナ Osanna」から「われらに平安を与えたまえ Dona nobis pacem」までという構成は、カトリックのミサ曲には通常あり得ない。上述のプロテスタントの『旧教会聖歌選集』でも同様に、サンクトゥスとホザンナが分離されている。

四、第二部の「ニケーアの信條」において、「十字架につけられ」の楽章が中心的位置を占めることは、プロテスタントの精神と合致する。この楽章を中心におくために、バッハは後になって、わざわざ、元来ひとつの楽章であった「御からだを受け」と「われは信ず、唯一の主」とを切り離し、ふたつの楽章に直しているほどである。この事実からスメンドは、ルターの神学の神髄とも言うべき、磔刑者キリスト中心思想を演繹した。カトリックの教えに従えば、磔刑ではなく、イエスの復活が中心的位置を占める。それに相応して、受難の金曜日と、復活祭の礼拝は、カトリックの教会か、プロテスタントの教会かによって、異なった比重を有する。ルター派のバッハは、したがって受難の金曜日のために非常に手の込んだ受難曲を五曲創造したのに対し、復活祭のためには、唯一、小さなオラトリオを作曲したにすぎない。

五、キリエの導入部は、ヨハン・フーゴー・フォン・ヴィルデラー（Johann Hugo von Wilderer ca.1670/71-1724）のミサ曲をモデルにしているが、ルターの『ドイツ・ミサ曲』の旋律に似たところがある。

一方『ロ短調ミサ曲』が、カトリックの音楽であるという見解は、以下の論拠による。

一、キリエとグロリアから成る第一部はすでに一七三三年に作曲されたものであるが、カトリックの信者であった当時のザクセン選帝侯兼ポーランド王に献上されている。

二、曲全体を通じて、ドレスデンのザクセン選帝侯に仕えた、ゼレンカ（Jan Dimas Zelenka 1679-1745）ハイニッヒェン、リストーリ（Giovanni Alberto Ristori 1692-1753）、ハッセ、ロッチェといった作曲家たちのミサ曲との類似性が強い。

三、バッハは「われは一・聖・公（カトリック）・使徒継承の教会を信じ Et in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam」という歌詞を省略せず、むしろ音楽的に強調している。

四、すでに指摘した、歌詞のささいな相違を除けば、テキストの選択はカトリックの通常式文と一致する。

五、バッハの次男カール・フィリップ・エマヌエルが残した遺産の、一七九〇年の目録を見ると、

同曲は「大規模なカトリックのミサ曲」として記録されている。すでにゲオルク・フォン・ダーデルセンが推定したとおり、この遺産目録は、今日では失われてしまったエマヌエル・バッハ自身によって作成された所蔵目録をもとにして印刷されたと思われるふしがある。したがって、「大規模なカトリックのミサ曲」という呼び方はバッハの次男までさかのぼるのであり、信憑性が高い。

以上、相互に対立する論拠のため、カトリック、プロテスタントの両教会の一方に決定することは難しい。最終的な答えは、新しい資料が発見されない限りは、不可能と思われる。したがって、我々に現在できることは、同一の問題を別の角度から観察することである。つまり、バッハがどちらの教会のためにこのミサ曲を作曲したのかを問うのではなく、この作品が現象として、どのような性格を有するのかを問題とするのである。すでにこの問いへの解答は、上述の対立相反する論拠のリストによって与えられている。すなわち、『口短調ミサ曲』は、カトリック的であると同時に、プロテスタント的である。つまり、エキュメニカル（全教会的）なのである。すでに曲の開始の部分からして、キリエの導入部は、カトリックの作曲家であったヴィルデラーのミサ曲をモデルにしていると同時に、その旋律はルターの『ドイツ・ミサ曲』を思わせるところがあり、エキュメニカルな要素が混在している。『口短調ミサ曲』のカトリック教会への所属性を決定的に否定したスメントでさえも、第二部の「ニケーアの信条」の音楽におけるエキュメニカルな性格を認めざるを得なかった。というのも、「われは信ず、唯一の神」と「唯一の洗礼を認め」の両楽章に使用された定旋律は、すでに第三章の譜例22（一一九頁）で示したように両教会共通の聖歌であるからだ。

信仰上の両義性はしかし、第二部のみならず全曲を通して支配的であり、それゆえ本論では、エキュメニカルという概念を全曲に対して用いることにした。かつてスメントは、『口短調ミサ曲』は四部の独立した部分の寄せ集めであって、本来、統一したひとつの作品ではないという仮説を主張したが、これはダーデルセンによって論理的かつ資料学的に反駁されている。したがって、その全体の統一性の中に、カトリック的通常式文のミサを認めることは正当である。この点に関してシュピッタは、すでに十九世紀の終わりに、次のような発言をしている。

カトリックの膝元から、ルターの純粋な教えが生起した。本来のキリスト教の理念とは関係を失ってしまった旧教会の不当な主張により、プロテスタント主義は、その地位を守るため戦わざるを得ない結果となった。諸侯の政治、諸民族、諸国民の反発によって、敵対感が増大した。そして、宗教戦争の中でも最も凄まじい争いが起こり、十八世紀に入ってもなおかつ、相互に深い感情的憎しみを継続させることとなった。この対立は、ザクセンにおいてどこの地方にもまして強く、硬化した。そしてまさにこのザクセンにおいて、プロテスタント主義というものが、カトリックの本質の反対としてではなく、同じ基盤の上に立つ、カトリック精神の必要な継続発展であることを示す芸術作品が創造されたのである。すなわち、バッハの『口短調ミサ曲』を見れば、バッハが当時の教会の感性よりもいかに進歩的であったかが明白になることであろう。

またシュヴァイツァーも、客観的な根拠づけは行っていないにせよ、直感的で、的を得た主張をしている。（以下は、次年度の紀要に掲載予定。）