

〈ミサ曲口短調〉(BWV 232) 研究

－〈ミサ曲口短調〉の全体構成について－(続)

A Study of Messe in h-moll(BWV 232)

－on the Whole Organization of One－(Series)

片岡啓一

Keiichi KATAOKA

(今回の内容は前回の論文…論題は今回のものと同じ…の継続部分に該当するもので、前回紹介した29種類の文献において、〈ミサ曲口短調〉の全体像(あるいはそれに近い部分)の残りの部分と各曲それぞれについて書かれている部分のすべてについての紹介・引用である。次回の論文では、前回と今回の内容に基づいて、論題に関する私自身の考察を掲載する予定である。「徳島大学総合科学部 人間社会文化研究 第6巻」 pp. 159-208 1999 を参照されたい。)

バッハはこの作品 [『口短調ミサ曲』] をもって、あたかもカトリックのミサ曲を創作しようとしたかのように思われる。バッハは、信仰というものの偉大な客観性を表現しようと努めている。また、いくつかの合唱の光輝ある壮麗さは、カトリック的な感覚を惹起する。他の楽章はしかし、カンタータの特質である主観的内省的性格を有し、バッハの信仰心のプロテスタント的側面と言えよう。偉大なものと内省的なものは互いに打ち勝つことがなく、並行して、バッハの宗教心の客観性と主観性的のように、互いに交代してゆくのである。そのため『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り、またこの巨匠の宗教的感性と同様、限りなく深く、神秘的なのである。

『口短調ミサ曲』がカトリックとプロテスタントの信仰の総合であることは、しかし、バッハが新教に対する信仰を失ってカトリックに帰依したというようなことを意味するわけではもちろんない。いかにバッハのミサ曲が宗派を超越したものであっても、バッハの内的な基盤は、やはり、ハンス・ベッシュが主張するように、新教ルター派の教会である。ただし、青壮年期のバッハがカトリック主義に向かって敵対的な態度を示していたのに対し、晩年のバッハが、カトリック教会に和解的に接近したということは言える。

二十九歳のときにヴァイマルの宮廷教会のために作曲したカンタータBWV一八『天より雨雪降るごとく Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt』の中には、次のような歌詞がある。「主よ、われらを、トルコ人と、ローマ法王の恐ろしき殺害と冒瀆、暴虐と凶暴から、父のごとく護りたまえ」。また、ライプツィヒ時代の初期ですら、カンタータBWV一二六『主よ、われらのみ言葉のもとに守りたまえ Erhalt uns, Herr, bei deinen Wort』の歌詞で、次のような箇所を聴き取ることができる。「主よ、われらを御言葉のもとに守りたまえ、そして、汝の息子なるイエス・キリストをその御座から追放しようとするローマ法王やトルコ人の殺害を禁止されたもう」。このようなコラルの歌詞は、もちろんバッハの作詞によるものではないし、その内容がバッハの音楽手法によって強調されていることは否めない。カンタータBWV一八では、連祷 Litania (リタニア) という同一音の繰り返し

のメロディーによって反カトリック的な歌詞を強調しているし、カンタータBWV一二六では、「殺害」とか「追放」といった言葉を、旋律的にも和音のうえでも、描写的な情緒(アフェクト)を引き起こす手法を用いている。

Dona nobis pacem という言葉は、前後関係なしに宙に浮いているようなものではなくまた、まったく一般的な、なんらかの平和を意味するものではない。この言葉によって初めて、その直前の歌詞 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis (神の小羊、世の罪を除きたもう主よ、われらをあわれみたまえ) が説明されるのである。この言葉は「主よ、あわれみたまえ」という意味での、ひとつの願いなのである。したがって、「あわれみたまえ」のギリシャ語である Kyrie eleison (キリエ・エレイソン) に最も近い関係にある。ところがバッハは、キリエではなくグロリアの一楽章を借用している。しかもその際、もとの形態をほとんど変えていないのである。

以上の主張をもとに、スメンドは、「バッハのミサ曲の最終楽章は、窮境から生まれた、まったく間に合わせの作品である」と結論する。ヴァルター・フェッターに言わせると、バッハのこのような音楽的処置には、不可思議で曖昧なものがあり、「それに対して我々は、もちろん、憎越な批判を行なってはならない。我々の目には、暗闇の中で、最初よく見えないようなところでも、天才の歩んだ道を真面目に努力してたどることが必要なのだ」。

ともあれ、バッハが、よりによってその最も代表的な作品のひとつで、しかも最後の大作である『ロ短調ミサ曲』を、そのような非難を受ける余地を残した楽章で締めくくったとは、にわかには信じがたい。「われら汝に感謝し奉る Gratias agimus tibi」の音楽を、最終楽章で再度使用したことには、なんらかの、一見ただけでは簡単に認知し得ないような深い理由があるのではないか。そのような前提に立って、改めてこの問題を究明してみたい。その前にまず、『ロ短調ミサ曲』におけるパロディー手法に触れておくことにしよう。

周知のとおり、『ロ短調ミサ曲』の大部分、特に「ニケーアの信条」以後は、パロディーの楽章から成っている。『ロ短調ミサ曲』におけるパロディーの手法は、前章でも述べたように、バッハの他の作品におけるそれとは異なっている。作曲上の手間を省くことがその動機ではないからである。教会カンタータパロディーの大半は、ライプツィヒ時代の最初の数年間のもので、この時期のバッハは毎週、新曲を作曲するよう努めていたため、しばしば時間的に余裕のない苦しい状況から、既成の、世俗カンタータの音楽に、そのまま宗教的な歌詞をつけた結果生まれたものであった。その際、パロディーの原曲を選ぶうえでの基準となったのは、世俗カンタータの歌詞と教会カンタータのそれとが韻律上一致すること、あるいはいくつかの単語が一致すること、であった。つまり、内容の点では、まったく関係のない曲でもかまわなかったわけである。原曲を変える必要がある場合でも、最小限の労力を傾けることで事足りたのである。

『ロ短調ミサ曲』におけるパロディーの手法は、しかしこうしたものとはまったく異なる。仮にバッハが、この曲においてもパロディーによって時間と労力を節約しようとしたとすれば、その目標は達せられなかったとしか言えない。シュピッターやスメンドの研究が明白に示したように、バッハは、クレドの部分の各楽章をはじめとするパロディーにおいて、原曲を根本的に作り変え、借用した音楽的素材を、完成の域に到達するまでに磨き上げたのである。ここでは、パロディーのほう

が原曲の芸術的水準を上まわるのである。このことは特に「死者のよみがえりを待ち望む Et expecto resurrectionem mortuorum」の楽章に如実に表れている。

この楽章の原曲は、カンタータBWV一二〇『神よ、人はひそかに汝をほめ Gott, man lobet dich in der Stille』の中の合唱「歓呼せよ、汝ら、喜びの声々よ Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen」であるが、バッハはこの原曲を、細部に至るまで丹念に作り変えている。その結果、原曲とパロディーとは、形のうえでは非常に異なったものとなり、両曲が同じ素材から成っていることは、容易には分からないほどになってしまった。事実、この楽章がパロディーであることが判明したのは、ようやく一九三七年になってからのことであり、フリードリヒ・スメンドによって、やっとそのパロディー関係が明らかにされたのであった。スメンドが示したように、バッハは原曲をミサの楽章に作り変える際に、音符の長さを二倍にし、フルートを二管付加し、オーボエ・ダモーレを通常のオーボエに換え、構造のうえでも、元来の循環的形式(A-B-C-B-A)から二部的形式(導入部-A-B-C-D・A-B-C-D)へと変形した。また、楽章の冒頭に関しては、もともとは器乐的楽節であったものに合唱部を挿入し、後半のフガートの合唱の展開部では、声部の数を四声から五声へと増加した。このような大きな構成上の変化と同時に、細部においても、徹底的に改作の手が加えられた。スメンドの述べるところによると、「バッハのパロディーの中で、彼の技能がこれほど眩暈がするほどの高さに達したものは他にない。原曲を改めて作り直すことによって、崇高な水準に達し、原曲にあった芽を、パロディーによって満開に導くような曲も、他にないと言えよう」。

「ニケーアの信条」の中のその他の楽章においても、このようなパロディーの手法は見られる。ただし、この場合のパロディーは、一般的には高く評価されているものの、特にホザンナからドーナ・ノーピスに至るまでの各楽章に対しては、名のあるバッハ研究者たちからさえも低い評価が下されることが稀ではない。シュピッタは、ミサ曲の後半は大部分がパロディーであり、労力が使われていない、と言う。「バッハは作品を仕上げるために、急いだように思われる」と彼は推察している。「ほむべきかな Benedictus」の楽章について言えば、アルノルト・シェーリング以来、一般に「この類例なく動揺した口短調の楽章も、元来は、おそらく別の歌詞のために作曲されたものかもしれない」という見方が根強い。また、バッハの筆跡研究の大家であるゲオルク・フォン・ダーデルセンまでが、自筆譜のあまりに端正な筆跡から、この楽章がパロディーであるという仮説に同意している。ダーデルセンは次のように言っている。「ベネディクトゥスの場合、原曲は伝わっていない。しかし、ほとんど修正箇所のない草稿から判断すれば、この楽章もオリジナルではなく、パロディーであると推測できよう」。

しかし、自筆譜を精密に観察してみると、通常目につく黒ずんだインクで書かれた音符の隣に、しばしば薄茶色の、陰のようなものがあることに気がつく。これは古い文書によく見受けられるような、インクの滲みではない。滲みだとすれば、黒いインクと薄茶のインクの間にある隙間の説明がつかない。また、紙の裏面の音符が滲み出たものでもない。これは裏面の音符と比較すれば、明白である。重ねられた隣の紙面の音符が押し写されたものでもない。このことも、音符を比較することによって、確認できる。唯一の可能性は、バッハが、最終的にこの楽章を記入する前に、あらかじめ薄いインクで草稿をしたためた、という説明しかない。この草稿の譜は、最終的には大体において有効とされた。

そのため、薄茶の音符が黒ずんだインクで上塗りされるような結果となり、楽章のうちの後の半分以上が薄茶のインクの音符を示しているにもかかわらず、全体としては目立たないということになった。このように下書きした部分が多いことから判断すれば、ベネディクトゥスの楽章がパロディーであったとは、ほとんど考えられない。

ただし、薄いインクによる草稿方法はパロディーであるホザンナでも使用されている。この楽章の原曲は、消失したカンタータBWV・Anh—『国父なる王よ、万歳 Es lebe der König, der Vater im Lande』の冒頭合唱であるが、消失した音楽とはいえ、『ロ短調ミサ曲』に使われる以前にもすでにカンタータBWV二一五『恵まれたザクセン、おまえの幸いをたたえよ Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen』にパロディーとして用いられているため、原曲を再構成してミサ曲の楽章と比較することができる。ホザンナの楽章で薄茶のインクの音符が見られるのは、原曲をそのまま写譜した箇所ではなく、変更の手を加えている部分に限られる。すなわちベネディクトゥスの楽章が、万が一パロディーであるとするならば、特にその楽章の後半は大幅に手直しされたものであると言わねばならない。時間に窮したため既成の曲をほとんど手を加えずにそのままベネディクトゥスの歌詞を添えて使用したとは考えられないのである。そもそもバッハが『ロ短調ミサ曲』の後半を急いだためになんの労力も費やすことなしに一連のパロディーによる楽章で間に合わせたというシュピッタの仮説には、同意できない。パロディーによる楽章といえども、それは骨の折れる仕上げの努力の成果である。

それでは、バッハが労力のかかるパロディーを行なった動機は、いったい何であったのか。パロディーの仕事が、時間的に追いつめられた状況から生まれたのではないとすると、わざわざ古い素材を使わなくとも、まったく新しい音楽を創造することは可能であったはずである。ダーデルセンによると、バッハは一七三〇年代の中葉から、以前に創造したものを精選し、それに究極的な形態を与える傾向を強く示すようになる。しかしこのような説明では、最終楽章「われらに平安を与えたまえ Dona nobis pacem」におけるパロディーの問題は解決できない。また、そこでは、カンタータの楽章「神よ、われら汝に感謝す Wir danken dir, Gott, wir danken dir」を、ミサ曲の楽章「汝に感謝し奉る Gratias agimus tibi」にパロディーとして改作したときに匹敵するような労力を、作曲者はまったく費やしていないという批判すら稀ではない。先に触れたように、スメンドは、一曲として統一された『ロ短調ミサ曲』というものは存在せず、互いに関連のない四つの部分が併存しているにすぎないという仮説を主張したが、その重要な根拠のひとつは、この「Gratias agimus tibi」の音楽が、「Dona nobis pacem」の楽章として、安易にそのまま使用されているという見解であった。

バッハ研究者の中には、「Gratias」の音楽が最後に繰り返される理由として、バッハがミサ曲を循環的に形成しようと意図していたからだ、と主張する者もいる。確かに、この楽章の循環的性格を否定することはできない。ただ、それならばなぜバッハは、キリエの最初の合唱フーガの音楽を使用しなかったのか。この音楽に「Dona nobis pacem」の歌詞を添加することは、[譜例30]が示すように、不可能ではない。

すでに述べたように、スメンドは、ふたつの楽章「Agnus dei」と「Dona nobis pacem」が互いに密接に関連し、内容的にもキリエと最も近親な関係にあることを指摘している。歌詞の内容に即応し、ま

た同時に循環的性格を強調する意味でも、「Gratias」よりも「Kyrie」の音楽を繰り返すほうがいっそう効果があったのではないかとも思われる。ダーデルセンによると、なぜバッハがミサ曲の最後にキリエの楽章のひとつを繰り返すことをしなかったのかという問いの答えは、その調性にあると言う。

「Dona nobis pacem」の直前の楽章「Agnus Dei」はト短調であり、その低い調性は、ブランケンブルクに従えば、キリストが十字架にかけられたことに認められる神の卑下を象徴するものである。ところで、当時のミサ曲では、最後にキリエの第二部の音楽を繰り返し、それによって全体に循環的形態を作り出すことが稀ではなかった。『口短調ミサ曲』の場合、キリエの第二部は嬰ヘ短調であり、ト短調から半音低く、それを「Agnus Dei」に接続することは不可能である。しかしキリエの第一部は口短調であり、ト短調の「Agnus Dei」につなげることは可能であり、口短調で始まった曲が同じ調性で終わることとなって、調性的にもしめくりがつくはずである。しかしバッハは、そのようにしなかった。バッハが最終楽章に「Gratias」の音楽を選んだのは、確かにそれによって循環的性格がある程度強調されるということもあるが、それ以上の大きな理由があった。それは、引用である。

すでにアルノルト・シェーリングは、最終楽章が神を賛美称賛するドクソロジー (Doxologie) の性格を有することを認めている。シェーリングによれば、最終楽章は「平安が与えられることを祈る人間ではなく、すでに平安を与えられて神に感謝する人間の、美しく力強い表現」なのだという。我々はこれと同じ音楽を、すでにミサ曲の前半で *Gratias agimus tibi* (われら汝に感謝し奉る) という歌詞で聴いており、最後に再び同じ音楽が異なった歌詞で奏されるとき、前半で歌われた神への感謝の詞を、必然的に思い出すのである。問題は、その際の感謝が、何に対するものなのかということである。シェーリングが言うような、「平安」への感謝ではあり得ない。というのは、このときには平安はまだ与えられておらず、まさにこの楽章をもって、平安を祈願しなければならないからである。

この問題に関連して、自筆譜の最後に書き込まれた *Fine Deo Soli Gloria* (完了、神のみ栄光あれ) という言葉が、特別な意味を持つこととなる。この言葉はもちろん、ほとんどすべてのバッハの自筆譜に書かれており、そのすべての作品の終楽章とその言葉とを音楽的に結び付けることはできない。しかし、『口短調ミサ曲』はバッハの人生最後の大作であり、またバッハ自身も作曲中に、次第に切迫する死を感知していたことと思われる。このミサ曲の自筆譜の「ニケーアの信條」以後の筆跡を見れば、いかにバッハが、衰えてゆく自らの肉体の力と戦っていたかが、はっきり判る。したがって、『口短調ミサ曲』の自筆譜の最後をしめくくる言葉は、作品完成に対する、そして同時にバッハの生涯のすべての創作に対する感謝なのである。このようなことを考えあわせると、*Gratias agimus tibi* (われら汝に感謝し奉る) の音楽が、ミサの最終楽章に引用された意味が明確になるであろう。『口短調ミサ曲』においては、引用という手法は、稀ではない。すでに一七三三年に作曲された第一部の中にも、少なくとも二箇所、引用された音楽を聴き取ることができる。グロリアの楽章の一二三小節以降に繰り返し使用されている *bonae voluntatis* (善意) という箇所の楽想は、『ブランデンブルク協奏曲』第一番 (BWV1046)、第一楽章の動機を引用したものである (譜例31)。

世俗の協奏曲からのこのような引用は、グロリアの歌詞が *Gloria in excelsis Deo* (天のいと高きところには神の栄光) から、*Et in terra pax hominibus bonae voluntatis* (地には善意の人に平和あれ) に転じたことと合わせて、地上の喜びを音楽によって表現するために行われたものと解釈でき

る。もうひとつの引用は、すでに指摘したように、*Gratias agimus tibi*（われら汝に感謝し奉る）の楽章で、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*』の音楽が使用されたことである。厳格に言えば、この楽章をパロディーと見なすことはできない。パロディーというものは通常、歌詞の中のいくつかの言葉の一致とか、韻律上の一致のために、内容のうえではまったく関連のない音楽に新しい歌詞を添える手法であり、原曲の内容は、音楽的にも歌詞のうえでも失われてゆく。すなわち原曲の音楽は、まったく新しい内容に結び付けられることになる。ただしいくつかの言葉のもつ情緒（アフェクト）がパロディーの後も保持される場合があることはあるが、全体の内容は、まったく新しいものとなるのが通常である。この *Gratias agimus tibi* の場合には、しかし、パロディーではなく、引用なのであり、すでに存在する音楽が、元来の歌詞的および音楽的表出を失うことなく、ほとんどそのまま使用されている。ここでは、歌詞の韻律や表層の情緒（アフェクト）などが重要なのではなく、その核心となるのは、原曲のもともとの内容そのものである。スメントが示したように、『口短調ミサ曲』におけるパロディーによる他の楽章も、原曲と内容のうえでは密接な関連があり、そのため、パロディーと引用の区別をすることは困難である。最終楽章の *Dona nobis pacem* の場合、その歌詞は *Gratias agimus tibi* のそれとはなんら関連がない。それにもかかわらず、同じ音楽が同じミサ曲の前半ですでに奏せられており、感謝の意を表する本来の歌詞が記憶に新しいだけに、引用効果はいっそう明らかである。

ルドルフ・ゲルバーの説によれば、『口短調ミサ曲』の終わりの感謝表出は、マルティン・ルターやハインリッヒ・シュッツの『ドイツ・ミサ曲』が、それぞれ *gratiarum actio*（感謝行為）をもって終了するのと同様に、典型的にプロテスタント的な特色を有するという。この仮説は、しかし、さまざまな理由から支持することができない。

ドイツ語のミサ曲の歴史においては、ラテン語の通常式文のように、固定した歌詞の形式は決して見られない。ルター自身も、『ドイツ・ミサ曲』によって、そのような歌詞の固定化を意図した訳ではなかった。「私は、ひとつの例を示すのだ。他の者は、また別の例を示してもよからう」とルターは言っている。たとえルターの作品が、新教ミサの歴史上規範的な役割を果たしたとしても、『口短調ミサ曲』の終結部分と、ルターによる感謝表出「われら、全能の主なる神に感謝す」とを比較することはできない。なぜならば、ルターの感謝表出は『ドイツミサ曲』の真の終結を形成するわけではなく、その後、使徒書翰「イエス・キリストの聖使徒パウロは、コリントの人々に、かくの如く書いている」等々が続くからである。シュッツの『ドイツミサ曲』という作品は、実際には *Zwölf geistliche Gesänge*（十二の宗教的の歌曲）であって、統一的一体を示すものではなく、異質な曲の寄せ集めであり、しかもミサの歌詞と見なすことができるのはその一部にすぎない。したがってシュッツの作品はひとつのまとまったミサ曲ではないし、また、そのうちの第五番の歌曲である、旧約聖書の詩篇第一——番「われは、心の底から主に感謝す *Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen*」がミサ曲の終結を成すものでもない。上記のとおり、プロテスタントのミサ曲の歴史のうえでは、ゲルバーが主張する伝統は存在しないのである。一種のドイツミサ曲とも解釈し得る、バッハの『クラヴィア練習曲集第三部』も、そのような感謝の表出で終わることはない。

さて、別の観点から見ても、『口短調ミサ曲』における引用もしくはパロディーは、バッハのその

他の作品におけるそれとは異なっている。というのは原曲となる作品が、生涯のさまざまな時代から選びだされているからである。バッハは通常、作曲してからあまり年数の経っていないものをパロディーの原形として選んでいる。ところがこのミサ曲の場合には、たとえば「十字架につけられ Crucifixus」の楽章の原形となったカンタータBWV一二「泣き、嘆き、憂い、おののき Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen」の合唱は、なんと四十五年ほども前にヴァイマールで作曲されたものである。このように生涯の終局に至るまでのさまざまな時代からパロディーの原形を選びだし、最後のミサ曲の楽章として仕上げてゆくという手法は、高齢に達した芸術家がしたための回想録に似たところがある。この意味でも、『口短調ミサ曲』は、一種の総合であるとも言える。というのは、そこに生涯の創作発展のさまざまな過程が、ひとつにまとめられているからだ。

あくまでも上演を望んだバッハ

バッハは、その死に至るまで『口短調ミサ曲』を、実際に全曲通して演奏する機会に恵まれることなく亡くなった。Missa tota（全ミサ）、すなわち通常式文のすべてを上演することは、プロテスタントの町であるライプツィヒでは確かに異例なことである。プロテスタント教会でのミサ曲の上演は、通常キリエとグロリアに限られており、そのためバッハがかつてパレストリーナのミサを上演した際も、キリエとグロリアだけを採りあげ、残るクレド、サンクトゥスおよびアニュス・デイは省略された。これは、バッハが使用したパート譜を見れば判る。しかし時によっては、ライプツィヒでも、通常式文のすべてを含むミサ曲が省略なしに上演されたこともあったであろうと思われる。というのは、一七五一年になって、バッハの後任者ゴットロープ・ハラーによって、ヨハン・ヨゼフ・フックスの『ミサ・カノニカ Missa canonica』が、トーマスおよびニコライの両教会で演奏されているからだ。こうした催しが、バッハの死後、わずか一年後に行われているということは、その生前にも可能であったと考えられる。またバッハは、ジョバンニ・バッティスタ・バッサーニ（Giovanni Battista Bassani ca.1657-1716）のミサ曲集を書き写して、各曲のクレドを上演のために準備しており、特に第五番のミサのクレドには、自分で作曲した音楽を添加している。これはつまり、クレドだけが演奏されたか、もしくはミサ曲全体が省略なしで演奏されたかのどちらかを物語る。いずれにせよ、プロテスタントの教会でのミサ曲上演が、常にキリエとグロリアに制限されていたわけではないことは明らかである。

『口短調ミサ曲』の場合、自筆譜のスコアからは、バッハがそれを実際に演奏したことを思わせるような形跡がまったく見あたらない。ただしこのうちのサンクトゥスが一七二四年に、そして一七四〇年代にはグロリアの数楽章がクリスマスの音楽（BWV一九一）として演奏されているが、ミサ曲としては、一部分たりとも聴かれることはなかった。しかも例外のサンクトゥスとグロリアの場合ですら、『口短調ミサ曲』のスコアが使用されたのではなく、そのために特別に作成されたスコアが使われている。したがってミサ曲のスコアは、バッハの生前には、音楽の実践と接触することはなかったのである。

この事実から、ダーデルセンはそこに一種の抽象的性格を認めようとしている。ダーデルセンによると、晩年の『フーガの技法』等をはじめとする、抽象的で、実際の演奏を目的としない対位法による思弁的作品群に、声楽曲の最後の大作である『口短調ミサ曲』も含まれるというのである。このよ

うな受け取りかたには、確かに頷けるところはあるにせよ、他方で、バッハが首尾一貫して実践的に考える音楽家であったことを考えると、単純にそうとも言いきれない。次男のエマヌエル・バッハと弟子のアグリコラの共著による『故人略伝』において、「故バッハは、音楽の理論的考察にかかわりあうことはしなかったが、それだけに、実践ではいっそう有能であった」という一節が見られるが、このことから、バッハの実践的性格は明らかと思われる。

バッハが人生の終わりを迎え、結果的には『ロ短調ミサ曲』を上演するには至らなかったとはいえ、もともとその上演を意図していなかったと断定することはできないであろう。むしろ逆に、自筆譜を観察してみれば、演奏を目的としていたとしか思えない書き込みがあちこちに見られるのである。たとえば「ニケーアの信條」の冒頭に見られる通奏低音のための数字、あるいは「われは信ず、唯一の主」の楽章における正確なアーティキュレーションと、トゥッティもしくはソロの指示、そして、強弱記号をはじめとする、一連の演奏上の指示等々が挙げられる。自筆譜がいかに不完全であるとはいえ、バッハは、ミサ曲の全体もしくは少なくとも一部分の上演を意図していたのは明らかであり、ただ死がそれを妨げたにすぎない。これに関連してシュピッタは、「バッハのような徹底して実践的な音楽家は、音もなしに、譜面台に埋没させるために、一曲たりとも、ましてや『ロ短調ミサ曲』のような大曲を書くことは、決してしなかった」と述べている。

使用する楽器を明記していないために、一見抽象的に思われる『フーガの技法』でさえも、理念としてののみ書かれた音楽と見なすことはできない。ハインリッヒ・フースマンとグスタフ・レオンハルトが実証したように、この作品はチェンバロのために書かれたものである。またフリードリッヒ・ヴィルヘルム・リーデルの最近の研究によれば、『フーガの技法』は十七、十八世紀のイタリアおよびオーストリアの、多くのフーガ教本と共通するものを有する。晩年のバッハは、当時支配的であった南欧の音楽的規範を抛りどころにする傾向を強く示している。『平均律クラヴィア曲集』第二巻の完成後、一七四二年頃に、バッハは、前奏曲なしの、南欧のフーガ教本に原形が見られるような『フーガの技法』に着手する。『ゴルトベルク変奏曲』、『フーガの技法』、カノン変奏曲『高き天より、われは来たれり Vom Himmel hoch da komm ich her』、そして『音楽の捧げ物』において、バッハはカノンの技法と集中的に取り組んでいる。これも、晩年のバッハが南欧の規範を抛りどころとしているという観点から把握できる。ただし、サムエル・シャイト (Samuel Scheidt 1587-1654)、ヨハン・タイレ (Johann Theile 1646-1724)、ハインリッヒ・ボーケマイヤー (Heinrich Bokemeyer 1679-1751)、そしてヨハン・ゴットフリート・ヴァルター等に代表されるドイツのカノンの伝統も過小評価してはならないのであるが。

晩年のバッハのこの傾向は、古様式の使用にもうかがえる。それというのも、古典的な多声音楽は、ネデルランド楽派を通じてではなく、イタリアの作曲家、特にパレストリーナを通じて、バッハの注目するところに至ったからだ。もちろん、歴代のカントルたちによって養われたドイツにおける古様式の伝統からも刺激を受けたことと思われるが、このドイツの伝統も、そもそもはイタリアで学んだシュッツに由来しているため、終局的には南欧にさかのぼることになる。『ロ短調ミサ曲』は、南欧への傾倒の過程の、最後の段階に立つものである。規範的なラテン語の歌詞による通常式文のすべてを含むミサ曲の故郷は、カトリックの南欧である。『ロ短調ミサ曲』は、ドイツのカントルの伝統と

南欧の支配的規範との総合であり、この意味でも、普遍性を帯びたものであると言えよう。
(pp.245-302)

(27)→バッハの作品の中では最も主観的な作品だと思われる《マタイ受難曲》とは対照的に、《ロ短調ミサ曲》は客観的であろうとする意志に貫かれている。儀礼的な性格を持つこの壮麗な作品は、[プロテスタントとカトリック]という宗派を越えてすべてのキリスト教徒に捧げられている。だが、それと同時にひとりの君主〔ザクセン選帝侯〕とその宮廷の心を捉えるために書かれたものでもあった。おそらく典礼文という歌詞の性質から、バッハは主観的な感情の表出を抑える必要があったのだろう。また、〔ザクセン選帝侯の宮廷楽団の楽長に任命してもらいたいという〕ひそかな目的から、儀礼的で壮麗な音楽にせざるを得なかったのである。

しかし、そうは言っても、シュヴァイツァーが指摘したように、この作品にはプロテスタントの主観主義（それこそがバッハという人間をつくりあげたのであり、バッハはこれを完全に消し去ることはできなかった）とカトリックの客観主義が共存している。この点に関して、シュヴァイツァーは正しい。そうしてみると、確かに第1部の開始と締めくくりに歌われる「キリエ・エレイソン（主よ、憐れみたまえ）」のふたつの壮大な合唱は、その間にはさまれた「クリステ・エレイソン（キリストよ、憐れみたまえ）」の2重唱に比較して、より客観的な性格を備えている。これはまさしく普遍的な音楽であり、バッハという人間を感じさせるものは、その完全無欠な技術と、この種の壮麗な音楽を作曲しつづけてきたその鋭い眼差しにしかない。しかもその技術も、素晴らしいフーガのなかにバッハを感じさせているだけである。だが、これに対して2重唱のほうは、いっそう優しく、優美すぎるほどの魅力をたたえて心のうちを表現している。こういった主観性は、静謐な雰囲気は恍惚の域にまで達した「ラウダムス・テ（われら主をたたえ）」にも見られる。このなかでバッハは、ほとんどの大家が身をゆだねている伝統的な華やかさを意識的に避けている。それはバッハが言葉の深い意味に常に注意を払っていたからである。しかし、全曲を通じて私がいちばん美しいと感じるのはこの客観性と主観性が完全な均衡を保つ「クレド＝信仰宣言」である。この曲はバッハのすべての作品のなかでもまちがいになく頂点に位置するもののひとつだろう。一般に「クレド」の歌詞ほど扱いにくいものはない。あまりにもよく知られているし、抽象的で、形式にあてはめることが難しい…。また、その文章は長く、率直さに欠け、信仰告白としては最も難解な部類に属する。いわば不合理の宣言のようなものである。しかし、バッハをはじめとする数人の目にはそうは映らなかった。バッハはとにもかくにも音楽によってこの歌詞の埃を洗いながし、だらりと垂れた信仰の戦旗を再び風にはためかす方法を発見したのである。この曲のなかではバッハが驚くほど鮮明にその姿を見せる。すなわち、音楽のうちに神学者としてのバッハの無上の喜びが表現されているのである。それはまず第一に、父と子の同一実体性の玄義を歌うために2本のオーボエがひとつの主題を同時に、しかもちがった形で吹奏する時に現われる（つまりこの形で父と子というふたつのベルソナが同一であることを示すのである）。しかし、音楽が受肉（神の子が人となったこと）の場面にさしかかると、その響きが持つ迫真性はいっそう圧倒的なものになる。受肉という言葉の語源を考えれば、それはほとんど肉感的でさえある。この点で「肉体あるものとなり」は崇高なものとなった。現実をその根源において捉え、そ

の新鮮さを私たちに伝えてくれるこの夢の働きほど美しいものはない。ここにいたって、音楽は受肉の玄義そのものになったのである。女性の神秘を愛したことの無い者には、(略)いかなる天才であろうと、こういった音楽は作曲できなかつたらう。合唱が次々と押し寄せる波となって飛翔し、あるいは下降する間に、ヴァイオリンが奏でる執拗な主題が聖母マリアの美しい姿を描きだす。ひざまずいて合掌し、女性として純真な期待に胸を震わせるマリアの姿を…。それはこのように魅力的な発見を前にした男の感動でもある。要するに、自分が愛するこういった物事を知った時のバッハ自身の愛情にほかならない。私がこれほど強調するのは、そこには音楽によって表現された最も驚くべき愛の形が見られるからである。モンテヴェルディのいくつかのマドリガルを除いては、このような素晴らしいものはいくら探しても見つからないだろう。バッハは聖母訪問や受肉の光景を夢見て現実を美化しようと思ったわけではない。また、その時にバッハの心に感動を与えている愛の姿を具体的に表現しようと思ったわけでもない。これはその感動そのもの、バッハの真情そのものなのだ。そして、これに対応するように、引きつづいて現われるのは、不吉な数を伴う〔バスの主題が13回登場する〕あの十字架の恥辱である。これには、〔「十字架につけよ」と繰り返す〕執拗で陰鬱な呪文や、凌辱された孤独な遺体など、不幸の影がつきしたがっている。

それが終わると、今度は「レスレクスイト(主は甦りたもう)」が圧倒的な激しさで爆発する。古い叫びと古い踊りが何度も繰り返されて、私たちを心の底から揺り動かす。「主は甦りたもう」、それは素晴らしい言葉である。この優れて詩的な言葉は今や現実となった。バッハがあるカンタータ[『キリストは死の絆につきたまえり』]で歌ったように、「死が他の死を滅ぼした」のだ。ところが、このかつてない素晴らしい音楽を演奏するのに、澱粉やナフタリンの臭いがする型にはまったつまらない演奏しかさせることのできない指揮者がいまだに存在するというのだから、私は呆れてものが言えない。(略)

とはいっても、この曲を演奏するのが難しいということは事実である。この曲の音が織りなすアラバスク模様は、昔の哲学者たちが使った意味において「普遍的概念」であると言ってさしつかえない(何故なら、この曲のアラバスク模様は、バッハの詩的表現の根底を成す強弱法と緩急法の動力だからである)。このアラバスク模様を歌うことができるのは、難しいヴォーカライズ(母音唱法)を柔軟に、また必要な強弱の変化をつけて歌うことに慣れた20人ほどの透明な声の持主だけである。巨大な合唱を用いたのでは、「歯切れの悪い」恐ろしいスタイルの演奏しかできないだろう。実際、バッハは現代的な意味での声楽の技術にはほとんど注意を払わなかった。また、呼吸には限界があるということも気にかけなかった。(略)そんなことはどうにでもなる、そう思っていたかのようなのである。おそらくバッハは息つぎのために楽句がすこし短く歌われるのを聞いてもなんとも思わなかっただろう。だが、そのために楽譜の上で必要な内容を省くのは嫌ったはずである。そのうえバッハは、それがどんなに難しいことであろうと、自分の声にできることは他人の声にもできると思っていた。だいたい作曲家の声ほど便利なものはない。たとえその声が美しくなくとも、いや美しくなければなおさらである(もっともバッハの声は美しかった)。作曲家はたとえ呻くような声しか出せなくても、音階を正確に昇り降りし、誰よりも簡単にさまざまな音域で遊ぶことができる。そして、ちゃんとした声を持たない自分にそれができるのだから、そういった声を持っている人々ならもっとうまくできる

だろう、そう考えるのである。その結果、バッハをはじめとするバロック時代の作曲家たちは一特にヘンデルがそうだが、一純粋に器楽的な音の進行を声楽に使うことがあった。一般的に言って、彼らは比較的隣接した音程で旋律を進行させようなどという配慮はほとんどしなかった（まったくしないことも珍しくなかった）。たとえば、バッハの《マニフィカト》のアルトのパートには、ヴァイオリンで演奏されるような急速なアルペジオが使われている。これはほとんど歌うことが不可能なので、とうていまともな声にはならない。そのため、複雑な対位法で織りあげられた音楽の布地に余計な皺を寄せている。もちろん、こういった暴挙はバッハの作品ではめったに見られない、いわば異常事態である。だが、異常なことには変わらないので、きちんと指摘しておいたほうがいだろう。それはバッハがよく言っていた「よい響きと美しい表現に気をつけるべきだ」という言葉に反するからである。その意味で、合唱音楽を書く技術に関しては、ルネッサンス時代のポリフォニーの作曲家たちのほうがバッハよりもよほどしっかりしていた。バッハはその技術を持っていたのに、それは使わなかったのである。しかし、いくら異常事態であるとはいえ、バッハは確かにそれを書いたのであるから、その楽句の表現内容を再現する努力も行なわなければならない。といっても、ドイツでよく見られるように、難しいヴォーカライズをいくつかの旋律に区切って歌い、それによって、柔軟に、また正確に、望まれたスタイルで歌うことができない現実を糊塗しようとするのは常軌を逸している。現代のいくつかの歌唱技術は声を豊かにするという理由をつけて、かえってそれを麻痺させている。そうした歌唱技術のおかげで、声は確かに丸みを帯び、情熱的で張りのあるものになった。だが、それはいわば肥満した声である。バッハの時代の歌唱技術では、張りのある声よりもっと楽に出せる自然な声求められていた。そのうえ現代の歌手たちは、そうすべきではない作品にも劇的な唱法を用いている。唱法も劇的であれば、仕事も劇的である。しかし、そうすることによって、彼らは信仰や美德、あるいは空を舞う天使たちについて自分流の考えを演じているにすぎない…。真実は遠い…。

リュック・アンドレ・マルセル

『バッハ』

スイコ社、1961年

(pp.186-189)

(28)→チューリヒの楽譜出版者ハンス・ゲオルク・ネーゲリは一八〇五年に競売で《ロ短調ミサ曲》(BWV二三二)の自筆総譜を手に入れ、一八一九年の春を予定して最初の出版を計画した。バッハの教会音楽が一般にまだ知られていなかったことを考えると、これはまことに大胆な企画だったと言わなければならない。ちなみに《マタイ受難曲》(BWV二四四)と《ヨハネ受難曲》(BWV二四五)の初版はいずれも一八三〇年で、メンデルスゾーンによる画期的な《マタイ受難曲》復活演奏(一八二九年)以後であり、《クリスマス・オラトリオ》(BWV二四八)の出版は一八五六年を待たなければならなかった。ネーゲリが特にこの作品の出版を意図した背景には、自筆楽譜を入手したという理由だけでなく、「ミサ曲」というジャンルも関係していたであろう。時代と土地の条件に厳しく制約された受難曲やオラトリオ、教会カンタータなどのジャンルが、バッハとともにいわば歴史的使命を終え、すでに過去の遺物とみなされたのに対して、「ミサ曲」は、モーツァルトやベートーヴェンの例を挙

げるまでもなく、一八世紀後半以後も中世以来の生命を保ちつづけていたからである。

採算のとれる予約者がなかなか集まらなかったのも、実際の出版は十四年後の一八三三年にまでずれこみ、しかもそれは作品の第一部（〈キリエ〉と〈グロリア〉）のみであった（第二部以下の出版は一八四五年）。それはともかく、予約を募った一八一八年の広告文で、ネーグりはこのミサ曲を「古今東西最大の音楽作品」(das größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker)と呼んだ。これはもちろん宣伝効果を狙った誇大な表現だったとしても、《口短調ミサ曲》が《マタイ》と《ヨハネ》の両受難曲および《クリスマス・オラトリオ》とともにバッハの四大教会音楽に数えられること、いやそれどころか、われわれに遺された最高の文化遺産のひとつであることは間違いない。

《口短調ミサ曲は存在するか》

だがこの作品は、バッハの教会音楽の中できわめて特異な存在でもある。まず第一に、〈キリエ〉と〈グロリア〉だけからなるいわゆる「小ミサ曲」は四曲あるが（BWV二三三-二三六）、ミサ通常文の全五章を含むバッハの音楽はこれ以外にない。第二に、この作品は結果として「完全ミサ曲」の形態をとりながらも、最初からまとまった作品として構想されたものではなく、四つの部分が別々の時期に、しかもライプツィヒ時代初期の一七二四年から晩年の一七四八/四九年までの長い年月の間に、別個の目的で書かれたのである。自筆総譜も元来は四つの分冊からなっていて、バッハの死後になってから一冊にまとめられた。この四部分をひとつのまとまった作品とみなしたのは十八世紀後半のことだし、「高ミサ曲」とか「口短調ミサ曲」と呼ぶようになったのも、十九世紀に入ってからのことである。一九五四年に『新バッハ全集』でこの音楽を出版した音楽学者フリードリヒ・スメントは、これを「通称口短調ミサ曲」と呼んで作品そのものの存在を否定し、最初の《キリエ》から最後の《ドナ・ノビス》までをつづけて演奏することは、「歴史的誤解であるばかりか芸術的錯誤でもある」と主張して、大きな反響と、そして当然、激しい反論を喚び起こした。たしかに、各部分の作曲年代や原典資料の評価に関しては、スメント説の誤りがその後客観的に証明されたけれども、バッハの作曲意図や作品の性格については、いまなお未解決の問題が数多く残されている。各部分の成立年代についていえば、第三部《サンクトゥス》（第二二曲）の初稿がはやくも一七二四年に演奏されており、バッハ自身が「ミサ」と題した第一部の〈キリエ〉と〈グロリア〉（第一-一二曲）が一七三三年に、そして第二部《クレド》（第一三-二二曲）と第四部をなす〈オサンナ〉以下が晩年に作曲されたことが知られている。しかし、一七二四年の《サンクトゥス》がクリスマスの礼拝で演奏されたことを除けば、その他の部分がそもそもどのような目的で書かれたのか、そしてバッハの生前に演奏されたことがあるかどうかという問題は、いまだに未解決のままである。

この作品の性格についても、これがカトリックのミサ曲なのか、あるいはバッハ自身が属していたルター派のミサ曲なのか、という問題が残されている。ミサ通常文全体を歌詞としている点からいえば、それは一見、カトリック・ミサ曲の形態をなしているし、自筆総譜を相続した次男カール・フリードリプ・エマーヌエル・バッハの遺産目録（一七九〇年）も、この作品を「大カトリック・ミサ曲」(eine große catholische Messe)と呼んでいる。だが、《口短調ミサ曲》の特異な四部分構成はカトリック・ミサ曲の五部分構成とは異なり、歌詞においても、二箇所がカトリックのローマ・ミサ曲

書と違って、ライプツィヒのルター派教会で慣用の祈祷書によっている。一方ルター派の教会で用いられたミサ曲は〈キリエ〉と〈グローリア〉のみからなる「小ミサ曲」だけで、「完全ミサ曲」に対する需要は存在しなかった。

日本のバッハ研究者小林義武の細心な筆跡研究によれば、《ロ短調ミサ曲》の第二部と第四部が書かれたのは一七四八年八月から一七四九年十月のあいだ、つまりバッハ最晩年のことで、それ以後にバッハが書いた楽譜は知られていない。つまり、この作品こそ、バッハの *opus ultimum*（最後の作品）だということになる。《フーガの技法》(BWV1080)の最終フーガも同じ時期の筆跡だが、これは未完のまま中断されているので、完成された作品としてはたしかに《ロ短調ミサ曲》を *opus ultimum*と呼んで差し支えないであろう。しかしこの説はあくまで《ロ短調ミサ曲》という作品の存在を、つまり、これが独立した四部分の集合ではなく、ひとつのまとまった作品だという認識を前提としている。そしてこの認識は、作品の性格をどのように解釈するかということと深く関係してくるのである。前述の通り、晩年のバッハの前には〈キリエ〉と〈グローリア〉からなる《ミサ》(一七三三年)と《サンクトゥス》(一七二四年)がすでに存在していた。そこで、健康の衰えとともに死期の近いことを予感したバッハは《クレド》と〈オサンナ〉以下を新たに書き足し、もはやカトリックとかルター派といった宗派の壁を超越した、ひとつの普遍的な宗教音楽を、いわば後世への遺産として完成した。しかもその普遍性は宗教的な面だけにとどまらず、〈クレド・イン・ウヌム〉(第一三曲)や〈コンフィテオル〉(第二〇曲)のような古風な様式と、新しいオペラ風なアリアや協奏様式など、さまざまな様式や技法を統合した音楽的な面にも明瞭に見ることができる。つまり《ロ短調ミサ曲》は、年代においてのみならず、その内容においてもバッハの *opus ultimum* (究極の作品)だということになる。これが現在、最も有力な解釈である。

しかし、このような解釈の背後には、あくまで《ロ短調ミサ曲》をバッハのまとまった作品として救い出したい、という願望がひそんでいるのではないだろうか。音楽の多様性という指摘も、見方を変えれば、様式の不統一性と解釈できるのではないだろうか。「完全ミサ曲」を意図したのなら、なぜ全曲に対する表題が欠けているのだろうか。もちろん、パロディ、つまり、歌詞を変えて既存の曲を再利用するという手法はバッハがしばしば用いたもので、パロディが原曲より劣るということは必ずしも言えない。また《ロ短調ミサ曲》のパロディの中には、たとえば教会カンタータ第一二〇番の第二曲に基づく〈エト・エクスペクト〉(第二一曲)や《昇天祭オラトリオ》(BWV一一)の第四曲を原曲とする〈アニヌス・デイ〉(第二六曲)のように、単に時間と労力の節約という理由では説明できないような、大幅かつ入念な改作も見られる。しかし、《ロ短調ミサ曲》の中で確実にオリジナルの音楽と言えるのは二十七曲中五曲、すなわち〈キリエ〉部分(第一―三曲)〈エト・インカルナートゥス・エスト〉(第十六曲)、〈コンフィテオル〉(第二〇曲)しかない。その他は、原曲が不明な楽章も少なくないが、パロディないしその可能性が指摘されているものである。《ロ短調ミサ曲》が、「究極の作品」だとすれば、この事実はどう説明すべきであろうか。

バッハとドレスデン

ところで、この作品の第一部(〈キリエ〉と〈グローリア〉)には、現在ベルリンの国立図書館が所蔵する自筆総譜のほか、一七三三年にザクセン選帝侯に献呈されたパート譜が現存している(ドレ

スデンのザクセン州立図書館)。それを手掛かりにすると、第一部の成立事情についてはさまざまなことが推定できる。

バッハがトーマスカントルとして生涯の最後の二十七年間を過ごしたライプツィヒの町は古くから商業都市、また大学の町として知られ、日常の行政は三人の市長、二人の市長代理、その他十人からなる市参事会の手に乗ねられ、カントルを含む公務員の任命権も彼らの手にあった。したがってライプツィヒは一種の自治都市とも言える性格をもっていたわけだが、しかしハンブルクのような独立都市ではなく、ドレスデンに宮廷を構えるザクセン選帝侯の領地であった。それゆえ、ザクセン侯家の分家が領主だったヴァイマルの宮廷オルガニスト時代から、バッハはドレスデンを訪問した記録があり、そのような折にはたいてい、シルバーマン製のすぐれたオルガンをもつソフィア教会でオルガンの演奏会を催し、同地の宮廷で活躍したヴァイオリンのヨーハン・ゲオルク・ピゼンデル、フルートのピエール＝ガブリエル・ピュッファルダンとヨーハン・ヨーアヒム・クヴァンツ、リュートのジルヴィウス・レーオポルト・ヴァイス、教会作曲家ヤン・ディスマン・ゼレンカ、宮廷楽長のヨーハン・ダーヴィト・ハイニフェン、一七二九年にその後任となったヨーハン・アードルフ・ハッセと妻の大ソプラノ歌手ファウステーナ・ポルドーニなど、錆々たる音楽家たちと親交を結んだ。一世を風靡したハッセのオペラを観たことも間違いない。

よく知られているように、バッハはライプツィヒにおける教会音楽の現状に不満をもち、市参事会とのあいだでしばしば衝突を起こした。一七三〇年の有名な上申書で、バッハはライプツィヒの窮状と比較して、ドレスデンの音楽家がいかに恵まれているかを強調している。バッハの気持ちが次第にライプツィヒから離れたことは、一七三〇年に旧友に宛てた就職依頼の手紙（エールトマン書簡）からも明らかである。そしてこの就職運動が不調に終わったとき、バッハの眼がドレスデンに向けられたとしても不思議ではない。こうしてバッハは一七三三年七月二十七日付で、選帝侯フリードリヒ・アウグスト二世に一通の嘆願書を提出し、それに添えて、自分で「ミサ」と題した〈キリエ〉と〈グロリア〉、すなわちのちに《短調ミサ曲》として知られる作品の第一部（パート譜）を献上したのである。その嘆願書の中で、バッハはライプツィヒでの不遇をかこち、ザクセン選帝侯宮廷楽団のしかるべき称号を授与してほしいと訴えている。つまり《ミサ》パート譜の献上は宮廷作曲家の称号を、そしてあわよくばドレスデンでの就職を狙った行為だったといえる。それではこの《ミサ》の作曲もドレスデンのために行われたのだろうか。

前選帝侯フリードリヒ・アウグスト一世が一七三三年二月一日に没するとザクセン全土は喪に服し、七月二日に解禁となるまで、カンタータなどの多声教会音楽の演奏が禁止された。したがってこの期間、バッハは教会カンタータを作曲する必要もなく、恒例の受難曲の演奏も行われなかった。大規模な作品である《ミサ》は、時間に余裕のできたこの期間に作曲されたのではなかろうか。しかし作曲の目的は判然としない。新選帝侯は市民から伝統的な即位の表敬を受けるため一七三三年四月にライプツィヒを訪れ、ニコライ教会ではお祝いの礼拝が催された。かつて音楽学者アーノルト・シェリングは《ミサ》がこの礼拝を目的に作曲されたと推定したが、それを裏付ける証拠はない。ライプツィヒで演奏されたとすれば、そのときのパート譜が残っていそうなものだが、現在知られる限り、その痕跡は皆無である。それではドレスデンのために作曲されたのであろうか。

一六九七年以来、ザクセン選帝侯はポーランド王位を兼ね、その条件としてルター派からカトリックに改宗した。市民は依然としてルター派信者が多かったので、ソフィア教会や聖母教会のようにルター派の教会も数多く存在したが、宮廷ではカトリック教会音楽が求められたのである。そしてミサ曲というジャンルはカトリック教会音楽の中心をなしていたのだから、バッハがザクセン宮廷に献呈する目的で《ミサ》を作曲したとしても不思議ではない。しかもこの作品には、当時のドレスデンで用いられたイタリア風なミサ曲と共通する特徴が多々認められるから、バッハがドレスデンのために、その地の好みを念頭に置いて作曲したことは間違いないであろう。ただし、前に述べた通り、バッハが用いた歌詞はカトリックの伝統的なミサ典書とは異なり、ライプツィヒの教会で慣用されたものであった。

ところで、ドレスデンのソフィア教会ではオルガニストのクリスティアン・ペッツォルトが一七三三年五月末に死亡し、同年六月末、バッハの長男ヴィルフィルム・フリーデマンがその後任に任命された。そして七月末にバッハは家族ともどもドレスデンを訪れ、前記の嘆願書に添えて《ミサ》のパート譜を選帝侯に捧げた。ハンス＝ヨーアヒム・シュルツェの研究によれば、その楽譜はバッハ自身だけでなく長男、次男、妻のアンナ・マクダレーナ、そして名前のわからないもう一人の手で書かれている。しかもそこで用いられた紙はバッハの他の楽譜にはまったく見当たらない種類のものであるうえ、表紙の献辞がバッハの署名以外はドレスデン市の書記によって書かれていることから、この献呈パート譜はライプツィヒにおいてではなく、ドレスデンに来てから、自筆総譜を基にして一家総動員で筆写されたことがわかる。

ところで、ライプツィヒの教会のオルガンは、バッハの前任者ヨーハン・クーナウの時代以来、コーアトーンと言う、他の楽器よりも全音高いピッチで調律されていた。そこでライプツィヒのための教会音楽の場合、バッハは通奏低音のパートだけをほかより全音低い調で記譜して、演奏の結果、実音が他の楽器と一致するように工夫した。しかし、《ミサ》の献呈パート譜を見ると、通奏低音パートも他の楽器と同じ調で書かれていて、カンマートーンという低い調律を採用していたドレスデンでの演奏を念頭に置いていたことがわかる。しかもパート譜には、自筆総譜に見られない詳細な演奏用の指示が数多く記入されていて、そのことも、このパート譜がドレスデンでの演奏を目的に作成されたことを物語る。しかし、《ミサ》が実際にドレスデンで演奏されたかどうかは明らかでない。歌詞の相違から、カトリックの宮廷で演奏された可能性はまずないだろうが、仮にルター派のソフィア教会や十字架教会で演奏されたとすれば、この作品の大きな編成を考えると、教会専従の楽器奏者だけでは事足りず、宮廷楽団の参加が必要だったであろう。

このように、あの崇高な「キリエ・エレイソン」で始まる《ロ短調ミサ曲》の第一部は、ドレスデン宮廷に対するバッハの色気という、きわめて世俗的な動機によって作曲されたのである。宮廷の称号を求めた嘆願が無視されつづけたので、その後バッハはまるで選帝侯に媚びるかのよう、選帝侯の命名日（八月三日）や誕生日（十月七日）、ポーランド王即位記念、侯妃の誕生日（十二月八日）、侯子の誕生日（九月五日）を祝賀して、一七三三年八月から一七三六年十月にかけて、現在知られているだけでも九曲の世俗カンタータを作曲し、ライプツィヒのコレギウム・ムジクムとともに演奏した。しかも、その事実が選帝侯の耳に届くことを望んだかのように、ほとんどすべての演奏をライブ

ツイヒの新聞に詳しく予告したのである。これが功を奏したのか、一七三六年十一月九日、待望の「ザクセン選帝侯の宮廷作曲家」という肩書が授与された。バッハはさっそくドレスデンに赴き、十二月一日、聖母教会に新しく建造されたジルパーマンのオルガンで演奏会を催した。その折に称号授与をバッハに伝達したのが、のちに《ゴルトベルク変奏曲》(BWV九八八)の作曲を委嘱したカイザーリンク伯爵である。

称号を得たことによって、ライブツイヒにおけるバッハの立場も多少は好転した。彼が望んだドレスデンからの作曲の依頼はなかったものの、バッハとすれば所期の目的をなかば達成したと言える。ザクセン侯家のためのこの種の作品はこの時期の前後にもあるが、これほど集中的に作曲された例はほかにないし、詳しい新聞予告もこの前後には見られない。しかも、それ以後の十六年間にバッハが選帝侯のために書いた作品は、少なくとも現在知られているかぎり、わずか五曲しかない。現金とも言える態度ではなかろうか。晩年に「究極の作品」として《ロ短調ミサ曲》を完成したのだとすれば、二十数年前の《ミサ》作曲の事情を、バッハはどのような感慨で思い出したであろうか。

ちなみに、晩年のバッハが第二部と第四部を新たに作曲ないしパロディ化して「完全ミサ曲」を完成したとき、彼は一七三三年の献呈パート譜に固有の、つまり自筆総譜とは異なるテキストを採用しなかった。もっとも顕著な違いのひとつが第八曲〈ドミニ・デウス〉で、パート譜ではこれがロンバルディア・リズム(逆付点リズム)になっている。しかし自筆総譜は一七三三年当時のままで、訂正の跡は見られない。第4曲〈グローリア・イン・エクセルシス〉、第八曲〈ドミニ・デウス〉、第一二曲〈クム・サンクト・スピリトゥ〉の三曲を、バッハは一七四三／四六年にクリスマス用のラテン語カンタータ(BWV一九一)に歌詞を変えて転用しているが、この作品にも《ミサ》のパート譜に固有なテキストは見られない。献呈パート譜はもはや手元になかったし、その細部はすでにバッハの記憶からも失せていたのだろうか。あるいは、パート譜に固有のテキストはあくまでドレスデンの趣味に迎合したものだったのだろうか。献呈されたパート譜は、ザクセン選帝侯家の私有物としてその後もドレスデンに留まり、いわば門外不出の存在だったから、そこからさらに写譜が行われることはなかった。一八三三年のネーグリ版もこのパート譜を参照していない。だが次第にその存在が知られ、一八四六年にはメンデルスゾーンがそれをライブツイヒに取り寄せ、ネーグリ版の誤りを正したと言われている。このパート譜を参照して作られたエディションは、一八五六年の『旧バッハ全集』版が最初であった。その校訂者ユーリウス・リーツは当時ゲヴァントハウス管弦楽団の楽長で、一八六〇年からはドレスデンの宮廷楽長を努めた。しかし自筆総譜のほうは当時ネーグリ家の所有だったため、このバッハ全集版も自筆総譜を参照することができなかった。翌一八五七年にそれが初めて利用可能となったとき、リーツはこの自筆総譜も検討したうえで改訂版を出した。正確なエディションを作るためには自筆総譜と献呈パート譜の両方を厳密に検討しなければならないが、今日最も標準的とされている『新バッハ全集』版(一九五四年)は自筆総譜を優先させているのでいろいろと問題が多く、クリストフ・ヴォルフは献呈パート譜の情報を加味した新しいエディションを一九九四年に出版した。

死後の演奏

さて、《ロ短調ミサ曲》の全曲がバッハの生前に演奏されたことはない。演奏の証拠があるのは第二部《サンクトゥス》の初稿だけで、これは一七二四年のクリスマスに初演されたのち、一七二七年

の復活祭第一祝日と一七三四／四八年頃にも再演されたことが知られている。一部《ミサ》（〈キリエ〉と〈グローリア〉）も一七三三年に演奏された可能性はあるが、証拠はない。第二部《クレド》と第四部《オサンナ、ベネディクトゥス、アニヌス・デイ、ドナ・ノビス》が演奏されなかったこと、しかもバッハが当面の演奏を考えていなかったことは、パート譜が存在しないことから想像できる。一七五〇年七月にバッハが他界したとき、彼が大切に保管していた自筆楽譜や演奏に使われたパート譜は、家族の間で、特に長男フリーデマンと次男エマーヌエル、そして未亡人アンナ・マクダレーナの間で分割相続された。《ロ短調ミサ曲》の自筆総譜を相続したのは次男エマーヌエルである。彼は当時最も声望のあった作曲家テレマンの後任として、一七六七年からハンブルクの音楽監督として活躍したが、一七八六年四月十一日の『ハンブルク通信』という新聞の記事によれば、その年には貧民救済病院のためにエマーヌエルの指揮で四つの慈善演奏会が行われ、その中で《ロ短調ミサ曲》の第二部《クレド》が、エマーヌエルが追作した前奏を付けて演奏された。その記事は印象をこう伝えている。－「何よりも、この機会にあの不滅のゼバスチアン・バッハの五声の《クレド》に感嘆することができたのが大きかった。この曲は、かつて人が聴いた最も卓越した音楽作品のひとつだが、それに完全な威力を発揮させるためには、各声部の人員が十分に確保されていなくてはならない。こうした点でもわが有能な歌手たちは、とりわけクレドの最も困難な箇所において、世に名高い彼らの老練さを実証した」。－バッハの死後《ロ短調ミサ曲》の一部が演奏された記録はこれが最初で、ベルリンの国立図書館には、このときに使われたパート譜がいまも残っている。

このときの演奏会では、バッハの《クレド》のほかにヘンデルの《メサイア》からのアリアと〈ハレルヤ・コーラス〉、そしてエマーヌエル自身の《マニフィカト》（H七七二）と《聖なるかな》（H七七八）も演奏された。この《マニフィカト》が作曲されたのは、彼がまだベルリンでフリードリヒ大王の宮廷に仕えていた一七四九年八月二十五日のことで、翌一七五〇年の初夏、彼はこの曲をライプツィヒのトーマス教会で演奏した。当時のゼバスティアン・バッハはすでに視力を失い、病床に伏していたので、ライプツィヒの当局者ははやくも後任カントルを探していたから、エマーヌエルはこの演奏によってデモンストレーションを行ったのであろう。ちなみに、バッハの後任カントルとなるゴットロープ・ハラーは、はやくも一七四九年六月八日、「バッハ氏の死去に備えて」ライプツィヒで就職試験を受けていた。それはともかく、この《マニフィカト》には同じ歌詞による父親の作品（BWV二四三）の影響が見られるだけでなく、《ロ短調ミサ曲》第一部の〈グラツィアス〉（第七曲）と第二部の〈エト・エクスペクト〉（第二一曲）に酷似している箇所が見られる。彼が父親の楽譜を見たのだとすれば、《ロ短調ミサ曲》の第二部は一七四九年八月二十五日以前に出来上がっていたのではなかろうか。

ベルリンのジングアカデミーといえ、メンデルスゾーンの指揮による《マタイ受難局》の復活演奏（一八二九年）で有名だが、この合唱団はそれだけでなく、教会カンタータなどの演奏を通じてもバッハの再発見に貢献し、やがて大きな高まりを見せるバッハの復活の波に絶大な影響をあたえたことが知られている。そしてこの合唱団ははやくも一八一一年／一五年にカール・フリードリヒ・ツェルターの指揮で、当時すでに《ロ短調ミサ曲》という名で呼ばれていた作品の全曲を練習したのである。そのメンバーのひとりには、まだ十二歳のメンデルスゾーンがいた。エマーヌエル・バッハが

《クレド》を独立した曲として演奏して以来、《口短調ミサ曲》の中ではこの部分が特に有名になって、一八二八年にはフランクフルトとベルリンでも演奏された。前者はヨーハン・ネーボムク・シェルブレ、後者は王立オペラ劇場の楽長でオペラ作曲家として有名なガスパーレ・スポンティーニが指揮者であった。スポンティーニの演奏は合唱九十六人、オーケストラ六十八人という大規模なもので、著名な音楽理論家・評論家だったアードルフ・ベルンハルト・マルクスが、ベルリンの音楽雑誌で編成の大きさを批判している。

受難曲に比べると《口短調ミサ曲》復活の足どりは遅々としていたが、一八三一年にはシェルブレがフランクフルトで、《クレド》に加えて〈キリエ〉と〈グローリア〉を演奏し、ツェルターの後任となったカール・フリードリヒ・ルンゲンハーゲンも一八三四年にベルリン・ジグアアカデミーで、同じく第一部と第二部を演奏している。その後も部分的な演奏はいくつか行われ、一八四三年のライプツィヒにおけるバッハ記念碑の除幕式では、第三部《サンクトゥス》がメンデルスゾーンの指揮で歌われた。全曲が初めて演奏されたのはおそらく一八五六年、フランクフルトのチェチリア協会演奏会であった。《口短調ミサ曲》の演奏史については、星野宏美「J.S.バッハ作《ミサ曲口短調》の十九世紀前半における受容―演奏記録の検証を通して」『洗足論叢24』（一九五五）に詳しい。

《口短調ミサ曲》とドレスデン宮廷

さて、ここでわれわれは再び最初の問いに立ち返ることになる。バッハは「完全ミサ曲」とするために、晩年になって第二部と第四部を書いたのであろうか。だとすれば、その目的は何だったのであろうか。《口短調ミサ曲》をひとつのまとまりある作品とする解釈に有利な事実として、第一に四部分間の音楽的つながりが挙げられる。すなわち、第一部の〈グラツィアス〉（第七曲）と第四部の終曲〈ドナ・ノビス〉（第二七曲）が、歌詞の違いにもかかわらず同一の音楽であること、また、第三部の〈プレニ・スト〉（第二二／二曲）と第四部の〈オサンナ〉（第二三曲）の間に動機的関連性が見られるという事実である。第二に、自筆総譜の四つの分冊の表紙には、バッハ自身の手でNo1からNo4までの番号が記入されていることも、バッハが四部分のつながりを意識していたことを暗示している。

作曲の目的や動機については、一部の研究者によって、（中略）外部からの委嘱説が唱えられてきた。バッハは一七二七年四月以前に《サンクトゥス》初稿のパート譜をボヘミアのシュポルク伯爵に貸し出しているので、《口短調ミサ曲》もカトリックであったこの貴族の委嘱で書かれたのかもしれない。しかし、いっそう可能性が大きいのは、ドレスデン宮廷との関係である。

ドレスデンの文化は昔からイタリアの影響を強く受け、音楽においても、一七二九年から宮廷楽長となったJ.A.ハッセのもとでナポリ派のオペラやミサ曲が支配していた。バッハの《口短調ミサ曲》も全体とすればナポリ派ミサ曲の形態をなしているだけでなく、各所にドレスデンとの関係がうかがわれる。たとえば、〈クレド・イン・ウヌム〉（第一三曲）におけるグレゴリオ聖歌の使用は、いくつかのナポリ派のミサ曲やドレスデンの教会音楽家ゼレンカの《ミサ・ヴォティヴァ》（一七三九年）にも見られ、バッハが〈グラツィアス〉の音楽を終曲で使ったように、ゼレンカも〈グローリア〉部分の〈クム・サンクト〉を終曲に再び用いている。バッハの〈パトレム・オムニポテンテム〉（第一四曲）の冒頭では前曲〈クレド・イン・ウヌム〉の歌詞が反復されており、このような手法もナポ

リ派ミサ曲によく見られる。

一七五一年にドレスデンで宮廷教会の献堂式が行われたとき、楽長ハッセの作曲した二長調のミサ曲が演奏されたが、この曲の〈クレド〉冒頭はバッハの〈クレド・イン・ウナム〉（第一三曲）とよく似ているし、〈エト・インカルナトウス〉の和声も両者の間に類似性が認められる。この事実は、一七五一年にハッセがバッハの《口短調ミサ曲》を、あるいは少なくともその第二部を知っていた可能性を物語るのである。ハッセがライプツィヒに赴いてバッハの自筆総譜を見た可能性はあり得ないから、バッハが、かつて第一部を献呈したように、第二部もドレスデン宮廷に献呈したとは考えられないだろうか。ちなみに、ハッセが一七三六年に作曲したあるミサ曲の〈第二キリエ〉も、バッハの〈第一キリエ〉のフーガ主題と酷似している。宮廷作曲家の称号を求めた一七三三年の嘆願書の中で、バッハは「かしこくも陛下のご要請があれば、いついかなるときにも恭順のまことを尽くして陛下にお仕えする覚悟であります」と述べた。《口短調ミサ曲》の第二部も、あるいはこの壮大なミサ曲全体も、ドレスデン宮廷のために書かれたのではなかろうか。

さらに、第二部を開始する〈クレド・イン・ウナム〉には、最近ゴータの州立図書館でト長調の異稿が発見された（D-GO1:Mus.2.54c/3）。この手稿譜の筆者はバッハの弟子ヨーハン・フリードリヒ・アグリーコラで、おそらく一七六〇年代に筆写されたものと思われる。この楽譜とバッハの自筆総譜との間には、調性以外にも多少の違いがあって、発見者ベーター・ヴォルニーによれば、自筆総譜より前の段階を示す初稿であろうという。そして、自筆総譜に見られる訂正から判断すると、バッハはこのト長調稿を全音高く移調して最終稿を書いたと推定できる。だとすると、〈クレド・イン・ウナム〉が作曲されたのは一七四八／四九年よりも前だということになり、クリストフ・ヴォルフが一九六八年に主張した一七四二／四五年説が再び注目されることになる。したがってバッハが晩年に普遍的なミサ曲を構想して第二部と第四部を追作したという最近の通説も、再考する必要に迫られる。

《口短調ミサ曲》を完成した翌年の三月、バッハはたまたまライプツィヒに滞在していたイギリスの眼科医ジョン・テーラーから目の手術を受けた。テーラーは数日後の新聞で、手術が成功してバッハは再び視力を回復したと発表したが、これは真っ赤な偽りで、いっそう信頼できる報告によれば、手術の結果バッハは視力を失い、再度手術を受けたにもかかわらず、ついに回復することがなかったのである。手術の結果健康も衰え、バッハは一七五〇年七月二十八日午後八時四十五分、愛妻アンナ・マクダレーナと、急を聞いてナウムブルクから駆けつけた娘夫婦に見取られて息を引き取った。ライプツィヒ市当局はその数日後、バッハの死亡告知文を街頭に掲げた。－「ポーランド国王陛下にしてザクセン選帝侯殿下の宮廷作曲家、アンハルト＝ケーテン侯の宮廷楽長、また当地の聖トーマス教会中庭にのぞむ同教会付属学校のcantorたる、高貴にして尊敬すべきヨーハン・セバスチアン・バッハ氏は、神のみ手に抱かれて平安と至福のうちに永眠し、同氏の遺体は本日、キリスト教の礼式にのっとりて埋葬された。一七五〇年七月三十一日、右告知する」。バッハが《口短調ミサ曲》の総譜を完成してから、わずか半年ほどのちのことであった。

バッハ自身が《口短調ミサ曲》を opus ultimum と考えていたかどうかはともかく、六十五年の生涯で最後に完成されたこの作品は、バッハが教会音楽に託した最後のメッセージとして人類に遺され

たのである。(pp.66-76)

②9 → ミサ曲、マニフィカト

《口短調ミサ曲》と《マニフィカト》は、バッハの声楽曲の中でももっとも親しまれ、演奏される機会も多い。しかし、ラテン語によるこれら2曲がかくも際立っているというのは、いささか奇妙に感じられる。いうまでもなく、バッハは熱烈なルター主義者だった。彼の声楽曲の大半《カンタータ》はドイツ語のテキストによっており、またルター派の讚美歌《コラール》を創作上の重要な基盤としている。にもかかわらず、カトリック的な2曲が目立つのはなぜか？ それには2つの理由を挙げる事ができる。ひとつは、バッハの死後における彼の声楽曲の扱われ方であり、もうひとつは、バッハの作曲・演奏活動におけるラテン語作品の役割に関する事である。

バッハのラテン語作品は、19世紀前半のバッハ復興運動の中で、声楽曲の最上位に位置づけられた。たとえば《マニフィカト》は1811年、2つのミサ曲は1818年と28年、《口短調ミサ曲》も1833年に出版されている。(当時バッハの作とされた他者のミサ曲も、1805年に刊行された)。一方、同じ頃出版されたカンタータはごく少数にすぎない。この違いの根本的な要因は、おそらく両者の歌詞に求めることができよう。カンタータの歌詞はきわめて詩的であり、また言語的にも神学的にも、時代ごとの趣味の変化に左右される。しかし、ラテン語による礼拝音楽の歌詞は時代を超越しており、永久に用いられ続ける(ちなみに、バッハ作品の中では、モテットについても同じことがいえる。モテットの歌詞は聖書の引用とコラールで構成されるが、それもまた、どの時代でも通用するのである。実際、19世紀初期には、それらはいち早く出版された)。ラテン語作品は、19世紀においてもなお、礼拝音楽として使用可能であった。しかしカンタータはそうではなかった。

ラテン語の教会音楽が際立っているもうひとつの理由は、もっと根が深い。ラテン語の歌詞に作曲することは、バッハの職務上、きわめて重要な仕事のひとつだった。とくにトーマス・カントルの地位にあったライプツィヒ時代がそうである。そもそもマルティーン・ルターの行った礼拝式文の改革は、ラテン語を排除するものではなかった。実際ルターの礼拝式文は、ラテン語の「正規ミサ Formura missae」(1523年)に及んでおり、ラテン語、ドイツ語双方の使用が許された。とりわけルター派の主要教会やドイツの大きな都市では、ラテン語によるミサのテキストが重用され続けた。

たとえばバッハ時代のライプツィヒでは、年間を通じ、多くの日曜・祝日でミサ通常文のキリエとサンクトゥスに基づく音楽が求められ、また毎週の晩課や特定の祝祭日にはラテン語のマニフィカトも必要とされた。実際には、ラテン語によるバッハの教会音楽のそれぞれが、各任地での礼拝上の要請を受けて生まれたとは考えられない。少なくとも《口短調ミサ曲》のキリエとグローリアは、ライプツィヒ以外の地での演奏を見込んで書かれたものである。とはいえ、バッハのラテン語作品のライブラリー(自作、および他者の作品)が、職務の際に用立てられたことは疑いない。

ミサ通常文(キリエ、グローリア、クレド、サンクトゥス、アニヌス・デイ)をテキストとするバッハ作品は、個別の章句のみに曲づけしたものから、全文に作曲したものまである。その中間に位置する5曲の《キリエ》と《グローリア》は、しばしば、「ルター派ミサ曲」という不適切な呼び名で引き合いに出される。そのうちの4曲の《キリエとグローリア》は、明確にひとつのグループを形成す

る。BWV233～236 がそれで、うち2つは1730年代後半に成立した（他の2つもおそらく同じ頃）。それらは、「カンタータ風ミサ曲」と呼ばれることもある。これは、18世紀にイタリアとドイツの双方で培われた、ミサ曲の1タイプである。

「カンタータ風ミサ曲」という名称は、それらが当時のカンタータに作りが似ていることからつけられた。すなわち、歌詞が数行ずつ区切られ、また各部分がカンタータに見られるような独立した楽章として曲づけされる点で、カンタータと共通するのである。バッハ時代の世俗カンタータは、テキストの各節がレチタティーヴォ（簡素な伴奏による朗唱）とアリア（いっそう抒情的な楽曲）として作曲された。そのいずれも、当時のオペラの歌詞と音楽に発するものである。教会カンタータにおいても、歌詞はレチタティーヴォおよびアリアとして曲づけされ、そこに聖句とコラールが加えられた。ただし聖句とコラールは、たいてい独自の様式の音楽をもっている。

「カンタータ風ミサ曲」の名称は、別の観点からもバッハのミサ曲にふさわしいものと考えられる。つまり、4つのミサ曲のほとんどすべての楽章は、ドイツ語のテキストによる教会カンタータに由来するのである。こうしたパロディー既作の音楽曲の歌詞を差し替えたり、時とするとその音楽も書き直したりすることは、バッハの作曲技法における重要な要素のひとつだった。ミサ曲中、原曲不明のいくつかの楽章も、おそらくは既作（現在は消失）からの転用であろう。

ミサ楽章のうちでカンタータ楽章にもっとも近い類似関係を示すのは、器楽伴奏付きの独唱アリアである。カンタータで用いられるレチタティーヴォ風の音楽は、ミサ曲には見られない。ただし、BWV234のキリエにおけるいくつかのパッセージは、器楽伴奏付きレチタティーヴォの構造に近づいている。ミサ曲中の合唱曲は、カンタータのそれと同じように、ほとんどが器楽協奏曲構造と編成に倣ったものである。BWV233（おそらく現存するバッハのミサ曲の最古のもの）では、冒頭のキリエに、器楽パートによるコラール旋律（ドイツ語訳アニュス・デイのために用いられた旋律の一つ）が現れる。この楽章、およびBWV236のキリエは、ドイツのモテットのスタイルを踏襲している。そこでの器楽パートは、声楽の各パートを重複するだけで、協奏曲風の合唱曲のように独自の素材は与えられていない。

4つのミサ曲は、すべて類似した構成による。つまり、歌詞がいくつかのグループに分けられ、各グループはそれぞれ独自の楽章を形成するのである。具体的には、キリエがひとつの楽章となり、それより長い歌詞をもつグローリアは、6つの楽章となる。4曲とも、キリエは合唱曲であり、グローリアの冒頭曲もそうである。グローリアの歌詞の中間部は3つに区分され、それぞれ独唱（ないし二重唱）アリアとして曲づけされている。テキストの区分の仕方は曲ごとに異なるが、しめくりは常に「クム・サンクト・スピリトゥ」の歌詞による合唱曲である。

バッハは、「キリエとグローリア」タイプのミサ曲をもうひとつ作曲した。1733年、ドレーズデンのザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト2世に贈られた作品がそれで、バッハはその見返りに、ドレーズデン宮廷作曲家の肩書を望んだのだった。この作品は、のちに《口短調ミサ曲》—バッハが最晩年にまとめた、ミサ通常文全文に基づく音楽—の第1部として用いられることになる。その「キリエとグローリア」が独立して演奏されることは、今日ではほとんどない。しかし、当時それらは自立した作品と見なされていたし、この種のバッハ作品の中では、もっとも重要なものでもある。

ドレーズデンに贈られた《キリエとグローリア》は、多くの点で、他の4曲と類似している。すなわち、複数の楽章からなり、各楽章は歌詞の一部を扱う。また、他の4曲と同様に、カンタータでよく見られるタイプの音楽（合唱曲、アリア）が用いられているのである。もちろん、他の「短ミサ曲 Kurze Messe」（キリエとグローリア）とは異なる点もいくつかある。まず、ドレーズデン・ミサ曲はきわめて長大である。個々の楽章が長いばかりではない。バッハは歌詞をさらに細かくグループ分けし、いっそう多くの楽章を設けた。たとえば、キリエは3つの楽章（合唱—二重唱—合唱）、グローリアは8つの楽章からなる。グローリアは、他の4つのミサ曲と同じく合唱で始まり、「クム・サント・スピリトゥ」の合唱で閉じられる。しかし、4つの「短ミサ曲」では中間楽章がアリアとしてのみ曲づけされているのに対し、ドレーズデン・ミサ曲のグローリアには、独唱曲と合唱曲の双方が現れる。

ドレーズデン・ミサ曲と4つの「短ミサ曲」とのもうひとつの共通点は、いずれもパロディ楽章を含むことである。しかし、実際にどの楽章が旧作に基づくかは、必ずしも明確ではない。ドレーズデンミサ曲の2つの楽章（「グラツィアス」と「クィ・トリス」）は、その多く（ないし全部）は、おそらくカンタータ楽章の転用であったことが、バッハ研究者たちの推測するところである。この推測を裏づけるのが、バッハの自筆スコアである。というのも、自筆のスコアを観察してみると、書き下ろしや草稿の浄書というよりは、既作の書き換えと見られる特徴が認められるからである。グローリアの大部分を、バッハがのちにライプツィヒの市民の礼拝のために、ラテン語カンタータBWV191に仕立て直したことは、周知の通りである。

キリエとグローリアからなる他の4つのミサ曲が、バッハのライプツィヒでの職務上の必要から生まれたものかどうかは、定かでない。しかし、単一楽章の他のいくつかのミサ曲は、明らかに礼拝での演奏を意図して書かれた。BWV237、238、232/3の《サンクトゥス》がそれであり、これらはいずれもライプツィヒ時代の初年度に位置づけられる。これら3つの作品では、歌詞が2つの部分に分けられ、それぞれ「サンクトゥス」、「プレニ・セント」で始まる。BWV237と238は短い作品であるが、一方、のちに《口短調ミサ曲》に組み入れられたBWV232/3は、比較的規模が大きい。

早い時期に書かれた《キリエ》BWV233a（《キリエとグローリア》BWV233のキリエの初稿）を除けば、バッハの独立したミサ曲楽章は、すべて他者の作品に基づく。ヨーハン・カスパー・ケルルの《サンクトゥス》の編曲（BWV241）、フランチェスコ・ドゥランテの《キリエ》に挿入した《クリステ・エレイソン》（BWV242）、あるいはジョバンニ・バッティスタ・バッサーニのミサ曲の「クレド」の冒頭がそれである。さらにバッハは、16世紀の作曲家、ジョバンニ・ピエルルイーギ・パレストリーナの《キリエとグローリア》をはじめとする他者のミサ曲を数多く所有し、編曲・演奏していた。

バッハの唯一の完全なミサ曲、いわゆる《口短調ミサ曲》は、いくつかの特異な点をもつ。この作品は、明らかに実演を念頭に置いたものではない。まず、ほとんど礼拝に適さない。次男カール・フィリップ・エマヌエルは、これを「大カトリック・ミサ曲」と呼んだ。このことから、ルター派の礼拝用でなかったことは確かである。かといって、このエマヌエルの呼称は、ローマ・カトリックのミサ曲を意味するものでもないだろう。《口短調ミサ曲》は、バッハの最晩年に書かれた。

その際、彼の心中に上演の計画があった可能性もないわけではないが、この作品は、もっぱらバッハの私的な動機、つまり音楽上の諸問題を総合的・体系的に扱おうとする彼の気質から発したと見る方が妥当であろう。バッハがミサ通常文全文の作曲に取り組んだことには、神学的理由があったのかもしれない。いずれにせよ、長く輝かしい伝統のあるミサ通常文全文への作曲は、バッハにとってひとつの挑戦だったにちがいない。

ラテン語によるバッハの教会音楽の多くがそうであるように、《口短調ミサ曲》もまた、大部分は旧作のパロディや再編によっている。前述の通り、キリエとグローリアは1733年のドレースデン・ミサ曲そのものである。クレドも、一部を除いては、やはり旧作に基づく（原曲は現存するものもあるし、消失したものもある）。サンクトゥスは、1724年にライプツィヒの教会のために書かれた一連の作品のひとつであり、他の楽章（サンクトゥスの残りの部分とアニウス・デイ）も、ほとんどがパロディであった。

《口短調ミサ曲》におけるもっとも際立った様式的特徴は、合唱曲の「古様式 *stile antico*」、すなわちパレストリーナをはじめとする16世紀の声楽曲によく見られる、古風なスタイルであろう。クレドの冒頭楽章がその典型である。ここでは、各声部が、装飾音のほとんどない同じモチーフで開始し、相互に独立性を保ちながら、対位法によって結合される。通奏低音と鍵盤楽器の伴奏を別とすれば、器楽のパートは2部のヴァイオリンにかざられ、しかもそれらのモチーフは、ほとんど声楽パートと同じである。また、声楽パートのモチーフは、すべて、クレドの伝統的な聖歌の旋律に基づいており、音楽は、それがかなり長い音価でバスに現れた時にクライマックスを迎える。こうした古様式の採用は、ミサ曲の伝統をふまえたものであると同時に、バッハ自身の歴史的な関心を物語っている。

ライプツィヒで初めて迎えたクリスマス（1723年）に、バッハは《マニフィカト》を初演した。この作品には、1723年の初稿（変ホ長調、BWV243a）の、2つのヴァージョンがある。初稿は、ルカ伝のマリアの頌歌のほかに、クリスマス用の4つの楽曲を含む。それらはライプツィヒおよびその他の地での、クリスマス音楽の伝統に則ったものである。それらが改訂稿で削除されたのは、おそらく、クリスマス以外の時期に上演するためであったろう。

バッハの《マニフィカト》では、おおむねテキストの各節が短い楽章として作曲されている。これは、それぞれの楽章は一貫してひとつの気分を表現すべきだという、18世紀初期の原則をふまえたやり方である。しかし、トランペットとティンパニを伴う祝祭的な冒頭合唱曲「わが魂は主をあがめ」からオペラ風の激情的アリア「主は権力のある者をその位から下ろし」に至るまで、テキストの内容に応じて、音楽の気分とイメージは非常にバラエティに富む。とくに際立っているのは、第3節「卑しい女であるこの私を顧みてくださった」である。この部分は緩やかで表情豊かなソプラノ・アリアとして曲づけされているのだが、最後の語「代々すべての人々が」で曲想ががらりと変わり、力強い合唱曲（代々の人々の表象）へと転じる。「その僕イスラエルを助け」では、オーボエ（変ホ長調稿ではトランペット）が、ドイツ語マニフィカトのコラール旋律を奏でて入ってくる。

《マニフィカト》は、三位一体の小衆唱「父に栄光あれ」で閉じられるが、その後半では、歌詞内容（「初めにそうであったように」）に応じて冒頭の音楽が回帰する。この作法は、詩篇やマニフィ

カトの作曲にあたって古くから行われてきたものである。これもまた、バッハのラテン語による教会音楽を取り囲む、豊かな伝統を想起させる要素である。(ダニエル・R・メラメド)

解説

ミサ通常文全体を通して作曲した、バッハ唯一の通作ミサ曲。カトリック的相貌をもっているが、内容的には、宗派を超えた視点で綴られた普遍的宗教作品とみることができる。既存の曲のパロディを中心にまとめられ、事実上、バッハ最後の完成作となった。種々の様式が時間を超え地域を超えて多彩に結合されており、音楽的大宇宙の趣がある。

自筆総譜は4つの部分に分けてまとめられており、段階的な成立を暗示する。第1部はそれ自体<ミサ>と題され、<キリエ>と<グロリア>を含む、独立したミサ・プレヴィスとなっている。これは1733年に完成されたもので、ここから作成されたパート譜が、同年の7月27日、ザクセンの新選帝侯、フリードリヒ・アウグスト2世に献呈された。その目的は、ドレースデン宮廷(カトリック)の宮廷作曲家の称号を得るためであった。しかし<ミサ>は献呈に先立ち、4月21日にライプツィヒで行われた新選帝侯即位を祝うプロテスタント礼拝において演奏されたとも推測されている。

第2部<ニケーア信経 Symbolum Nicenum>はいわゆる<クレド>の章であり、第4部とともに、1748~49年に偏作された(標準は1740年代前半から行われた可能性がある)。両部分を通じて、自筆総譜の筆跡には、何らかの障害による乱れが認められる。第2部には、オリジナル楽曲が比較的多く含まれ、総合ミサ曲の核心部と解される。<精霊によりて Et incarnatus est>の章は、総譜にあとから挿入された補筆である。第3部<サンクトゥス>は、クリスマス第1日のルター派礼拝のために、1724年にライプツィヒで作曲されたものの転記。全曲中でもとくに古い部分に属し、成立時の自筆総譜も現存する。ここに含まれない<オザンナ>以下が総譜では第4部をなし、<オザンナ、ベネディクトゥス、アニュス・デイとドナ・ノビス・パーチェム Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem>というタイトルのもとにまとめられている。その多くの章が、旧作のパロディである。自筆総譜のこうした外形から、《ミサ曲口短調》は4つの個別的な楽曲の集合にすぎないとする説が、新全集楽譜(1968)の校訂者F.スメントによって唱えられた。しかしこの説はその後否定され、バッハ自身が明確に通作を意図したものとみるのが常識になっている。その理由は、バッハが平素使う結びの言葉(Fine SDG1)が第2部、第3部の末尾には書かれていないこと、口短調/二長調による調性的統一が見られること、第6曲と第25曲に同一楽想が用いられていることなどである。

通作ミサ曲を礼拝で用いる習慣は、ルター派には存在しない。しかしこの作品がカトリック教会のために書かれたとする説にも、裏づけは見いだせない。また作品の細部には、純正なカトリック教会音楽から逸脱する特徴も見られる。こうした状況からすれば、《ミサ曲口短調》は、晩年のバッハが、カトリックをもプロテスタントをも超える汎宗教的態度で綴った作品とみるのが妥当であり、小林義武は「統合教会のミサ曲 Ökumenische Messe」という概念を提唱している(小林義武『バッハ—伝承の謎を追う』参照)。

バッハの生前に全体が演奏された形跡はなく、作品は事実上バッハの遺産として、後世に委ねられた。1786年にはC.Ph.E.バッハがハンブルクで、<ニケーア信経>のみを初演。1812年にはツェルターが、ベルリンのジングアカデミーにおいて、非公開の全曲初演を行っている。全曲演奏が一般化

するのは、1830年代に入ってからのことである。初版は、〈ミサ〉がまず1833年にチューリヒのネーグリ社から出され、〈ニケーア信経〉以下は1845年に、ボンのジムロック社から刊行された。全曲の出版は、1856年の旧全集版が最初である。新全集版には不備もあるが、それを補うものとして、自筆総譜とオリジナル・パート譜の双方のファクシミリが、ペーレンライター社と所蔵図書館から出版されている。また1995年には、Ch.ヴォルフの新校訂によるペーターズ版が刊行された。

以下の解説では、初めにBWV第2版、次いで括弧内に同第1版の通し番号を記す。(pp.220-226)

I.〈Missa〉(◆これ以降は、〈ミサ曲ロ短調〉の各曲ごと…部分ごと…の紹介・引用である。)

第1曲(合唱…Kyrie eleison…)

(1)→はじめの数曲のなかで、ただちにこの作品の二重性があらわになる。導入曲をなす合唱「主よ、憐れみ給え」(キュリエ・エレイソン)(第一曲)は偉大である。このなかでは厳かな哀願が神のもとまで昇って行く。聖なる全キリスト教会が天にいます万物の父に呼びかけ、その前にひれ伏す。さながらつぎつぎに新たな諸民族が加わって来て、哀願に声を合せるかのようなのである。(p.160)

(10)→ちなみに、最近のものとしてはシェーリングによって代表されている見解と原理的に一致する、ロビンソンのこの主張の内的可能性を理解するためには、バッハが(プロテスタントの!)選帝侯妃クリスティアン・エーバーハルディーネに寄せた哀悼頌歌(『侯妃よ、さらに一条の光を』(Lass Fürstin, lass noch einen Strahl)(BWV198))の冒頭部を『ロ短調ミサ曲』(BWV232)の「キリエ」の導入部をなす「アダージョ」で再び用いているという事実を想起するだけでよい。シェーリングの主張によれば、この「キリエ」は「グローリア」ともども(カトリックの!)フリードリヒ・アウグスト二世への誓忠音楽として書かれたものであった。マックス・デーネルトはこの問題全体に社会的な側面から照明を当て、バロックの精神には「音楽上の諸要素が類型を規定する定式として感じ取られ、これらの定式は…われわれが音楽から聴き取るよりもはるかに普遍的な拘束力をもっていた」ことを強調している。そして彼はこうした拘束性を、「社会構造が芸術に影響をおよぼすものであること、しかしまたこれとは逆の意味深い働きとして、芸術作品にも社会形成的な力が内在していることの一例」と呼ぶのである。(p.312)

(23)→ロ短調 4分の4拍子。「主よ、憐れみ給え」と叫ぶ感動的な導入部のあと、器楽の間奏を経てフーガに入る。表出力に溢れた主題(譜例1)はまずテノールで呈示され、さらにアルト、ソプラノ、ソプラノ、バスの順で模倣される。再び器楽の間奏を経て、主題はさらにバス、テノール、アルト、ソプラノ、ソプラノの順で登場し、精緻な対位法の綾が織りなされる。なおクリストフ・ヴォルフによれば、バッハはこのフーガの作曲にあたり、プファルツ選帝侯宮廷楽長ヨハン・フーゴー・フォン・ヴィルデラー(Johann Hugo von Wilderer 1670または71-1724)の《ミサ曲》ト短調を参考にした。(p.323)

(24)→まずトゥッティによる「主よ、憐れみたまえ」の力強い叫びのあと、5小節目からラルゴの主部に入り、5声のフーガが壮大に展開していく。(p.28)

(29)→堂宇に響く悔い改めの叫びとも形容したい、真摯な4小節のトゥッティが曲を開く。これはルターがグレゴリオ聖歌に基づいて制定した「ドイツ・ミサ」の旋律によるものである。次いでラル

ゴの主部に入り、オーケストラの前奏ののち、5声の合唱によるフーガが、息長く展開される。主題はJ.H.ヴィルデラーの《ト短調ミサ曲》に由来するが、バッハはそこに深い陰影を盛り込んで使っている。(P.226)

第2曲 (二重唱…Christe eleison…)

(1)→二重唱「キリストヨ、憐レミ給エ」(クリステ・エレイソン)(第二曲)の上には、陽光あふれる晴れやかさがひろがっている。これは魂が、その救い主に向ける喜ばしげな、信頼に満ちた願いである。(p.160)

(4)→表情豊かなヴァイオリンのオブリガートと足どりの軽い通奏低音によって展開されるこの2重唱の基調は希望と固い信頼である。二つの口短調の壮大な合唱にはさまれての二長調曲だけに効果的である。(p.20)

(5)→三位一体の第二位格であるキリストへの祈りが、ヴァイオリンのオブリガートを伴うソプラノの二重唱として歌われる(譜例3)。三度と六度の平行を主体とした甘美な響きはイタリアのギャラント様式に接近したもので、キリストに対する「愛の情念 *affetto amoroso*」を、憧憬をこめて表現する。(pp.331-332)

(23)→二長調 4分の4拍子。ヴァイオリンの斉奏と通奏低音のみの伴奏で2人のソプラノが「キリストよ、憐れみ給え」と歌う二重唱は、対位法的な前後のキリエとは対照的に、当時の新しい趣味を反映した優雅なギャラント様式を示している(譜例2、次ページ)。ある祝賀カンタータからの改作とする指摘もある。(p.323)

(24)→ヴァイオリンのオブリガートと通奏低音を伴う、イタリア様式の甘美な二重唱である。前後の荘重な合唱とは、鮮かな対照をなしている。(p.29)

(29)→3位のうちの第2位格・キリストに呼びかけるソプラノ二重唱。歌声部はイタリア・オペラの愛の二重唱さながらに甘美な平行進行を続け、ヴァイオリンがユニゾンでオブリガートを奏する。ギャラント様式に接近した楽曲。(P.226)

第3曲 (合唱…Kyrie eleison…)

(1)→最後の合唱「主ヨ、憐レミ給エ」(キュリエ・エレイソン)(第三曲)では、第一曲の陰鬱さが超克されている。これはもはや哀願と呼び声ではなく、静かな落ち着いた訴えである。全体を運び、渋い和声を浄化する動きは、この訴えのなかでともに語られている信仰と希望の象徴のようである。生き生きした(中略)中間楽節には、第一合唱曲の熱烈な哀願の追憶がまといついているが、この中間楽節は主要主題(中略)の平安に満ちた気持を、いっそう明らかなものにさせてゆくためにあるにすぎない。(pp.160-161)

(4)→これも口短調のフーガながら、第1曲との対照もあきらかである。第1曲の場合器楽様式が支配的であった。その主題も器楽的な性格のものであった。オーケストラの前・間奏はまさに器楽協奏曲との近親性を示していた。そのことがはっきりと今になって意識されるほど、この第2キリエは声楽的なのである。その声部書法の純正さと美しさにはおどろくべきものがある。器楽はみな歌声部を

重複するだけである。(p. 20)

(5)→第二キリエは、荘重な古様式による四声のフーガである。ナポリ六度を目立たせた主題(譜例4)は緊密に処理されて、おごそかな祈りの印象をめぐめさす。(p. 332)

(23)→嬰へ短調 アラ・プレーヴェ 2分の4拍子。再び「主よ、憐れみ給え」と歌う合唱は、通奏低音を伴いながらも本質的にはきわめて古典的な対位法で書かれている。バッハはこうした「スティレ・アンティコ(古様式)」を、パレストリーナの《ミサ・シネ・ノミネ》をはじめとするカトリックのミサ曲を学習し、体得している。4声体の合唱は、神秘的な主題(譜例3)を、バス、テノール、アルト、ソプラノの順に投げかけていく。器楽は声楽パートをそのまま補助する「コラ・パルテ」の手法をとる。これもまた失われた作品による改作とする説もある。(p. 324)

(24)→荘重な古様式による4声のフーガである。ソプラノはひとつの声部となり、器楽パートは声楽パートを重複する。声部書法は純正かつ厳格である。(p. 29)

(29)→神への新たな呼びかけは、荘重な古様式による4声フーガとなる。第2音に置かれた変化音(ナポリ6度)が、主題に斬新な効果を添えている。器楽は各声楽パートを重複する。(p. 226)

第4曲(合唱…Gloria in excelsis Deo, …)

(1)→「グローリア」を「キュリエ」に続ける仕方をどうするかについては、疑いがあるかも知れない。対照の効果を強くするために、両者を切れ目なしに続けたいという誘惑が手近にある。けれども、静かな、やや長い休止を置く方がよい。この休止のあいだに管弦楽員も合唱隊も聴衆も、しずまりかえった沈黙のなかで「キュリエ」から「グローリア」への道をたどって、短調の和声の谷間から山上に登り、やがて最初の二長調の和音とともに、讚美と歓呼の世界が眼前にひらけるのを見るのである。バッハによって指定されたヴィヴァーチェをあまりに活潑なものとして解釈するのは、この合唱「イト高キトコロニハ栄光」(グローリア・イン・エクスケルシス)(第四曲)にとって、利益よりは不利益になる。その冒頭の第一楽節は目立つような次第に遅く(ラレンタンド)や次第に弱く(ディミヌエンド)なしに、「地には平和」(エト・イン・テラ・パクス)の前で終らなくてはならぬ。この第二楽節を全く弱音(ピアノ)で奏することは、いちじるしく重厚な管絃楽編成によって禁止されている。テンポも、楽曲が長大なために、本来想像されるほど緩やかにしてはならない。「主ノ悦ビ給ウ人ニアレ」(ホミニブス・ボナエ・ウォルンタティス)の作曲法の示すところでは、バッハは「地ニハ平和」(エト・イン・テラ・パクス)が或る程度の活潑さをもって歌われるように考えているのである。(pp. 161-162)

(5)→まず、三本のトランペットとティンパニを含む管絃楽がブランケンブルク(Walter Blankenburg)のいう「天の協奏曲」を輝かしく奏しはじめ(譜例5)、合唱がこの楽想を受け継いで、神の賛美をすすめる(神の象徴としての三拍子がとられている)。第一〇〇小節から、音楽は新しい部分に入る。地を象徴する四拍子によって、地上の平和を祈願する部分である。ホ短調のしつとりとした楽節を経て四声のフーガが起り(譜例6)、金管群が再帰して、壮大なクライマックスが築かれてゆく。(p. 332)

(20)→象徴がじっさいどう使われるかを、わかりやすい例をとって調べてみよう。《ミサ曲口短調》

に含まれる〈グローリア〉の冒頭部分は、次のような歌詞をもっている。

いと高きところにいます神にのみ栄光あれ。

また地にては、善意の人々に平和あれ。

このテキストでは「神の栄光」と「地上の平和」が対立的に扱われているため、たいていの作曲家は二つの行の間に、音域なり、曲想なりの対比を盛り込む。

だがバッハは、その先へ進んでゆく。CDをかけてみよう。まずわれわれは、金管（三本のトランペットにティンパニが加わる）と木管、弦の三つのグループが、三拍子で、二長調の三和音（ドミソ）を輝かしく奏しはじめるのを聴く。この氾濫する「三」は、神を数で象徴するものにほかならない。なぜならば、キリストの唯一神は、「父」と「子」（キリスト）と「精霊」の三つの位格をあわせもつ「三位一体」として規定されるからである（神を三で象徴する民族は、世界に広くある）。

こうしてひとしきり、神の栄光の讃美がくりひろげられる。しかしちょうど一〇〇小節目にたどりつくとき音楽はぴたりと静まり、調性は二長調から、ト長調へと下ってゆく。活発に動いていた通奏低音も鎮まって、「地にては平和」の音楽が、しめやかに流れる。

それまでの三拍子は、ここで四拍子に変わる。なぜなら、四は方位（東西南北）や元素、気質等の数として、地球・人間・現世を象徴するからである。トランペット（神の栄光を表現するのにふさわしい楽器として、バッハの楽譜ではつねにいちばん高いところに置かれている）も響きをやめ、声部の総数は、しばし一四となる。これは、平和を願う人々のひとりに、ほかならぬバッハがいることを示すと解釈できよう。

旧約聖書、詩篇の第一〇〇篇が「全地よ、主に向かって喜びの声をあげよ」ではじまっていることを、ここに付け加えるべきだろうか？ 第一〇〇小節における印象深い転換に接すると、その背後に、「全地よ」（ルター訳を直訳すれば「すべての世界よ」）という呼びかけをもつ詩篇への連想があると考えたい気持ちにかられる

曲は、通算第一二〇小節目から、「また地にては、善意の人々に平和あれ」によるフーガに入ってゆく（詩篇一二〇篇には、「平和」への言及がある）。二長調が戻り、トランペットが再帰するうちに音楽は大きく盛り上がり、一七六小節目に、最後の和音に達する。地上の平和が神の栄光と、最後に結合されるわけである（詩篇第七六篇には、天地が対比的に述べられている）。

こうしたさまざまな象徴手段を駆使して、バッハは、典礼文の宗教的内容を掘り下げてゆく。個々の象徴ならば、他の作曲家にさがすことも不可能ではない。しかし、それがこれほど徹底して整然と使われるのは、バッハ以外には例をみない。（pp.147-150）

(23)→二長調 8分の3拍子。ミサ通常文の第2部「グローリア」をいくつかの曲にわけて作曲する方法は、18世紀ミサ曲の典型である「ミサ・コンチェルタータ（協奏様式ミサ曲）」にしばしばみられるものである。3本のトランペットとティンパニを伴ったオーケストラで華やかに飾られながら神の栄光を讃える「グローリア」の合唱も、失われた協奏曲ないしカンタータから改作されたという推定を可能とする（譜例4）。（p.324）

(24)→《キリエ》の3曲がロ短調の主和音の各音を主音としていたのに対し、《グローリア》では明るい二長調が中心となる。まず、3本のトランペットとティンパニを含むオーケストラが輝かしく

奏し始め、その楽想が合唱に受け継がれていく。バッハはこの楽章を、のちに同名のカンタータ BWV191の第1番に転用した。(p.29)

(29)→<グローリア>に入ると曲想は一変し、オーケストラが壮麗な讃美の曲想を奏でる。初めて3拍子を使い、三和音音型を駆使するなど、「3」の象徴が支配的である。3本のトランペットの高らかな合奏は、天使の奏楽の寓意であろうか。この曲は1743～46年頃、次曲とともにBWV191に転用された。(p.226)

第(5)曲(合唱…Et in terra bonae voluntatis.)

(5)→独奏ヴァイオリンと第二ソプラノ独唱の協奏するアリアで弦がこれを背後から支える。豊かな装飾をもつパッセージ(譜例7)が、賛美の熱烈な心を伝える。(p.332)

(23)→二長調 4分の4拍子。地上の平和を願う4分の4拍子の安らかな楽想(譜例5)は合唱で呈示され、さらに弦、木管、そして最後には金管も加わって喜びのうちに曲が終る。(p.324)

(24)→金管群が休止し、地上の平和を祈願する穏やかな楽節が奏されたあと、4声のフーガが起り、やがて金管群が再帰して、壮大なクライマックスが築かれる。(pp.29-30)

(29)→前曲が100小節進んだところで、地上の平和を祈る4拍子(地の象徴)の部分に入る。トランペット群は休止し、音域はいっせいに低くなって、ため息のモチーフも聞こえてくる。だがまもなく生き生きした合唱フーガが起り、最後は金管群が再帰して、あたかも天地を総合するような壮大なクライマックスを築く。(p.226)

第5(6)曲(ソプラノ・アリア…Laudamus te, ~ glorificamus te. …)

(1)→合唱「ワレラ汝を讃エマツラン」(ラウダムス・テ)(第五曲)の壮麗なヴァイオリン伴奏は、バッハの喜びのモチーフを示す典型的な例である。(p.162)

(4)→第2ソプラノとソロ・ヴァイオリンが主を賛美するのを競い合っているかのようなようである。(p.20)

(23)→イ長調 4分の4拍子。弦の合奏と通奏低音に支えられた独走ヴァイオリンが喜びに満ちた主題(譜例6、次ページ)を弾きはじめると、ソプラノが「われら汝をほめ」と、神の賛美を歌う。トリルを交じえた長い装飾句が特徴的である。(pp.324-325)

(24)→第2ソプラノと独奏ヴァイオリンが、主を讃美するのを競い合っているかのようなアリアである。豊かな装飾をもつパッセージが際立っており、弦楽合奏がそれを背後から支えている。(p.30)

(29)→第2ソプラノと独奏ヴァイオリンが協奏する装飾的なアリア。歌声部は讃美の類義語を連ね、弦合奏がこれを支える。(p.226)

第6(7)曲(合唱…Gratias agimus ~ gloriam tuam. …)

(1)→合唱「ワレラ汝ニ感謝シマツラン」(グラティアス・アギムス)(第六曲)においては、「キュリエ」の最後の曲(第三曲)におけると同様に、類似した二つの主題の速度のあいだの闘争がある。歌詞の冒頭の語句は、驚くべく朗らかで安らかな主題によって次のように表現される。(中略)やが

て続きの語句－「汝ノ大イナル栄光ノユエニ」（プロプテル・マグナム・グロリアム・トゥアム）のためには、はるかに活潑に作られたモチーフが現われる。(中略) 両モチーフの個性の相違をバッハは非常に大きく見ていたので、彼は普通には両者をいっしょに処理せず、或るときには一方の、或るときには他方のモチーフに基づいて作った多数の楽句を並べることによって、この合唱曲全体を成立させているのである。この楽曲の演奏の魅力と困難さは、各楽句にその固有の速度を与えながらも、全体のテンポの統一を棄てないという点に存するのである。合唱「イト高キトコロニハ栄光」（第四曲）とソプラノ・アリア「ワレラ汝ヲ讃エマツラン」（第五曲）と合唱「ワレラ汝ニ感謝シマツラン」（第六曲）の三曲は、ただ一つ思想を形づくっているのであるから、ごく短い休止によっても中断されてはならない。「ワレラ汝ニ感謝シマツラン」のあとでは一瞬間休止するがよい。なぜなら二重唱「主ナル神」（ドミネ・デウス）（第七曲）からはキリストの讃美がはじまって、これが「クレド」まで続くのである。この讃美に関する歌詞－「主ナル神」（ドミネ・デウス）（第七曲）－からはキリストの讃美がはじまって、これが「クレド」まで続くのである。この讃美に関する歌詞－「主ナル神」、合唱「世ノ罪ヲ除キ給ウ者ヨ」（クイ・トリス）（第八曲）、アルト・アリア「父ノ右ニ座シ給ウ者ヨ」（クイ・セデス）（第九曲）、バス・アリア「ソハヒトリ汝ノミ」（クオニアム）（第十曲）、合唱「精霊トトモニ」（クム・サンクト・スピリトゥ）（第十一曲）－の密接な連関は、楽曲の続け方においても表現されなくてはならない。

これらの楽曲のうちの独唱曲のテンポは通例あまりに緩やかに取られるので、－ことに歌手がラレントンドを加える場合には－この音楽の生き生きした動きが損なわれてしまう。（pp.162～163）

(23)→ニ長調 アラ・プレーヴェ 2分の4拍子。古様式による4声の声楽ポリフォニーが基調（譜例7）。器楽ははじめは弦と木管。そして高揚とともにトランペットやティンパニが加わり、壮麗な響きの中に締めくくられる。1731年8月27日に上演されたカンタータ第29番《神よ、われ汝に感謝す》（BWV29）の、シンフォニアに続く冒頭合唱からのパロディー（改作）である。（p.325）

(24)→2つの主題に基づいて、堂々とした対位法的な4声合唱が展開される。クライマックスでは、トランペットが輝かしく鳴り響く。この楽章は、カンタータ《神よ、われら汝に感謝す》BWV29の第2曲からの転用である。（p.30）

(29)→BWV29第2曲の転用による、古様式のモテット風合唱曲。ひたすら模倣を積み重ね、やがて大きなクライマックスを築く。（p.226）

第7（8）曲（Domine Deus ～ Filius Patris. …）

(5)→フルートのオブリガートと弦の伴奏をもつ、第一ソプラノとテノールの二重唱。二重唱は「父なる神」と「ひとり子なるキリスト」の二格を象徴するものである。フルートの奏しだす旋律（譜例9）には当時の新流行、ロンバルディア・リズムが姿をみせている。（p.333）

(23)→ト長調 4分の4拍子。フルート、弦楽合奏、通奏低音による愛らしい前奏（譜例8）に続き、ソプラノとテノールが「主なる神、天の王」と歌い合う。チェロのピッツィカートが好ましい響きを与えている。ヘフナーによると、1728年8月3日のザクセン選帝侯の聖名祝日のための祝賀カンタータ《汝ら天の家よ》（BWV193a）の第5曲＜私は讃えよう＞に基づいた改作である。（p.325）

(24)→フルートのオブリガートと弦楽合奏を伴う二重唱である。フルートの旋律には、当時新流行のロンバルディア・リズムが用いられている。この楽章は、のちにBWV191の第2曲に転用された。(p.30)

(29)→弱音器付きの弦の上でフルートが走り出し、二重唱を導く。フルートのパート譜には、ギャラント様式の逆付点リズムが指定されている。歌声部は模倣と合体を繰り返して、「父」と「子」の同一性を表現する。世俗カンタータBWV193aを原曲とし、のちにBWV191へと転用された。(p.226)

第8(9)曲(合唱…Qui tollis～deprecationem nostram…)

(2)→第四六番『心して見よ』(中略)。この悲嘆に満ちた部分-バッハはのちにこれを『口短調ミサ曲』の「主は除きたもう」(Qui tollis)の基礎として使った-(中略)。(pp.204-205)

(23)→口短調 4分の3拍子。前曲から切れめなしに続く合唱は、一転して神秘的な口短調で、世の罪を除く主に対する切々たる願いを語る(譜例9)。フルート2本を含むオーケストラは、そうした心理描写にふさわしい靈妙な響きを与えている。これもまたパロディーで、原曲は1723年8月1日に初演されたカンタータ第46番《思い見よ、かかる苦しみのあるかを》(BWV46)の冒頭合唱である。(p.325)

(24)→第1ソプラノを省略した4声合唱が、2本のフルートと弦楽合奏を伴って、しめやかな祈りを展開する。(中略)(p.30)

(29)→BWV46第1曲を原曲とする4声合唱曲。口短調に戻り、人間の罪を黙想するかのような内省的気分が支配する。2本のフルートがカノン風のオブリガートをまとわせる。(pp.226-227)

第9(10)曲(アリア…Qui sedes～miserere nobis…)

(5)→口短調 8分の6拍子。弦の伴奏を背景に、オーボエ・ダモーレが、心にしみ入るようなオブリガートを奏し出す。アルトのアリア(譜例11)は前・間奏によって三つの部分に分れ、エコー効果がたくみな彩りをそえている。(pp.333-334)

(23)→口短調 8分の6拍子。オーボエ・ダモーレ独奏による見事な前奏に続き、アルト独唱が「父の右に座したもう主よ」(譜例10)と歌う。オーボエ・ダモーレとは「愛のオーボエ」の意で、その名にふさわしく表出力に富んだ楽器である。終り近く、「われらを憐みたまえ」と歌いながら1小節ほどアダージョとなり、再び「クイ・セデス」の長いメリスマを歌って曲を終えるところも印象的だ。この曲もまたパロディーである可能性も強い。(pp.325-326)

(24)→オーボエ・ダモーレのオブリガート付きの美しいアリアで、弦楽合奏の伴奏を背景に、オーボエ・ダモーレが魅力的な旋律を奏でていく。エコーの効果も巧みに用いられている。(p.30)

(29)→オーボエ・ダモーレの表情豊かなオブリガートをもつアリア。バッハがアルトにしばしば託した、憐れみのアリアのひとつである。(p.227)

第10(11)曲(アリア…Quoniam tu～Jesu Christe…)

(5)→二長調 四分の三拍子。バスのアリア。ふたたび二長調となり、唯一主への信仰が確然と歌われる(譜例12)。ホルン・ダ・カッチャと一対のファゴット、通奏低音という特異な編成は、聖な

る者の非凡さを表現するにふさわしい。(p.334)

(23)→二長調 4分の3拍子。コルノ・ダ・カッチャ(狩のホルン)、ファゴット2本、通奏低音に支えられたバスが、「汝のみひとり聖」と神を賛美するおおらかなアリア(譜例11)。救世主を賛美する内容にふさわしく、オクターブの上昇によってはじめられる憧れに満ちたホルンの主題がこの曲に広がりを与えている。(p.326)

(24)→コルノ・ダ・カッチャと一対のファゴット、通奏低音という特異な編成を背景とするアリアで、前曲とは対照的な二長調で、主に対する確固たる信仰が歌われる。(p.30)

(29)→ホルン・ソロに2本のファゴット、通奏低音という特異な編成の四重奏を背景に、バスが低音域で歌う。唯一神の神聖さが、確信をもって表現される。(p.27)

第11(12)曲(合唱…Cum Sancto～Amen…)

(23)→二長調 4分の3拍子 ヴィヴァーチェ。前曲のリトルネッロが終ると、切れめなしに合唱が「精霊とともに」と歓呼の声をもって歌いはじめる。キリエとグロリアからなる「ミサ」と表示された第1部の終曲にふさわしく、全オーケストラが登場する。ホモフォニックな導入部に続く合唱フーガの主題(譜例12)はまずテノールに現れ、ついでアルト、ソプラノ、ソプラノ、バスの順で模倣される。器楽の間奏、きわめてホモフォニックな合唱部を経て、大詰めはソプラノから開始される壮大な声楽ポリフォニーである。オーケストラもしだいに楽器の数を増やし、最後はトランペットが高音域で活躍しながら華々しく曲が締めくくられる。(p.326)

(24)→ホモフォニックな部分に始まって、5声のフーガに進み、次第に緊迫感を高めて、壮麗に《グロリア》を閉じる。この楽章は、のちにBWV191の第3曲に転用された。(p.30)

(29)→バスのアリアはそのまま、輝かしい終曲へと流れ込む。《グロリア》冒頭の合唱曲に対応する終曲で、ホモフォニー部分とフーガ部分を自在に使い分けながら、澁刺とした盛りあがりを作り出す。のちにBWV191の第3曲となった。(p.27)

II. <Symbolum Nicenum >

第12(13)曲(合唱…Credo in unum Deum, …)

(1)→「ワレ信ズ、一ナル神」(クレド・イン・ウヌム・デウム)(第十二曲)の合唱は「信経」の有名なすばらしい古い誦法(イントナツィオン)を主題にしている。(中略)

低音部の確固たる八分音符の動きは信仰の堅さを象徴する。この動きは、音符を連結せずに、次のように個々に分割して、上拍(アウフタクト)形式にまとめれば、最もよい効果を持つ。(中略)

テンポの取り方は決して緩すぎてはいけない。でないと、終りに歌唱声部のバスに現われ、この楽曲全体の帰結をなしている主題の拡大が、聴者に聞き取れなくなるからである。(pp.168-169)

(4)→前述の通り、へき頭から歌い出されるのはグレゴリオ聖歌のクレドの旋律に由来するものだが、この主題からこの壮大な合唱が生まれる。一時もこの主題が消えてなくなる時がない。たえず声部から声部へと歌いつがれていくのである。なお、ここでバッハは「唯一の神」という言葉を84回、「信じる」というのを49回くりかえしている。これは、バッハが中世以来の数の記号学をとり入れ、

神の完全性を象徴する神聖な数（7）を7倍、あるいは12倍（12使徒）しているのだという人もいる。

(p. 21)

(5)→ゆるぎない信仰の告白が、五声の合唱に二部のヴァイオリンを加えた七声のフーガ（七は神の完全性の象徴）として展開される。グレゴリオ聖歌に由来するミクソリディア調のコラール定旋律（譜例15）を用いた、古風な趣のフーガである。（p. 334）

(12)→ところでもう一つつけ加えなければならない。つまり、バッハの作品においては、たしかに彼の名前がよく出てくるにしても、数のアルファベットがけっしていつも彼の名前だけに使われるわけではないということである。まったく別の語、宗教的および神学的内容をもつ他の語も、それと並んで絶えずくり返し現われる。それを理解するには若干の例に注目するだけでよからう。CHRISTUS（キリスト）は数象徴一一二によって、またCREDO(われは信ず)は四三によって表現される。『口短調ミサ曲』の「クレード」の原形は七八四（ $=7 \times 112$ ）小節を数えた。つまりここでは、CHRISTUSという聖なる名への信仰が七回告白されたのだ。同じ作品の合唱「唯一なる神を信ず」(Credo in unum Deum)では、CREDOという語が四三回現われる。この合唱は、それにつづく楽章「全能の父を」(Patrem omnipotentem)と一緒にあって、一二九（ $=3 \times 43$ ）小節にわたっている。すなわち、第一の信仰箇条に基づくバッハの音楽はその小節数によってCREDO, CREDO, CREDOと語ったのである。このことは、三位一体の信仰告白なくして真の信仰はありえないことを意味している。そしてバッハは、まさに理神論の盛期にあってこのことを断言しているのだ。カンタータ『キリストは死の絆につきたまえり』(BWV4)の七つのコラール詩節は全部で三八七（ $=9 \times 43$ ）小節を数える。九（ 3×3 ）は《信仰》を、四三はCREDOを意味する。われわれが復活祭を祝うとき、したがって大切なのは信仰であり、それ以外のいかなるものでもないのだ。（pp. 346-347）

『口短調ミサ曲』の「ニケア信経」（＝クレード）は九つの楽章—そのうち七曲が合唱—を含み、それによって『クラヴィーア練習曲集』第三部の二七（ 3×9 ）曲—コラールは二一（ 3×7 ）曲—に対応している。楽章数に見られるこの種の象徴法の例は、ほかにいくらかでも挙げることができよう。(中略)

「ニケア信経」中の二つの合唱「唯一なる神を信ず」(Credo in unum Deum)と「全能の父を」(Patrem omnipotentem)の一二九小節についてはすでに述べた（三四七ページ）。しかしここではずっと先まで進むことができる。この作品において、信仰告白の他の二箇条もやはり明瞭に一二九小節ずつから成り、それによって同じ三位一体の信仰を告白している（ $129 = 43 + 43 + 43 = \text{CREDO CREDO CREDO}$ ）。第二箇条では最初の二曲「また唯一の主を」(Et in unum Dominum)と「また人の姿をとり」(Et incarnatus est)の長さが一二九小節である。ここでわれわれが対象としているのはこの作品の第二稿で、原形には「また人の姿をとり」の合唱がなく、「十字架にかけられ」(Crucifixus)は今日の形よりも四小節短かった。それゆえこの曲の原形においても、信仰告白の第二箇条を開始する二つの楽章は一二九小節を数えた。「クレード」の終結部では「甦りを待ち望む」(Et expecto resurrectionem)という言葉の最初の出現に注目し、ここから「クレード」の終わりまでの小節を数えるならば、それもまた一二九小節になる。

『口短調ミサ曲』の自筆総譜に、バッハ自身が一つの象徴的な数を記した。合唱フーガ「全能の父を」の最後に、彼はこの曲の小節数を「八四」（ $=7 \times 12$ ）と書いているのである。「クレード」の

最後でこれに対応する楽章、すなわち「ヴィヴァーチェ・エド・アレグロ」(Vivace ed Allegro)と表記された二長調の合唱「待ち望む」(Expecto)は、長さが一〇五(=7×15)小節ある。そして互いに関係するこれら二つの合唱は合わせて一八九(7×27)小節の長さをもつ。つまり、これらすべての小節数のなかには7という数が含まれているのである。最初の合唱ではこの数が天地創造(「天と地の創り主」factorem coeli et terrae)を、二番目の合唱では「ヨハネ黙示録」の説く終末を指している。天と地はそれぞれの7をもち、両者の接触、つまり地上での神の完全な示現はキリストの姿においてのみ生じる。それゆえ合唱「人の姿をとり」は四九(7×7)小節を数えるのである。ここで天の7と地の7が交差する(「精霊によりて処女マリアより出で」de Spiritu sancto ex Maria virgine)。ここでもわれわれは「クレード」の新稿について考えたのだが、この場合にもわれわれは原形を引合いに出すことができる。そこでは合唱「十字架につけられ」が四九小節の長さだったからだ。

さらに他のいくつかの楽章も重要である。バスの独唱曲「精霊のうちで」(Et in Spiritum Sanctum)は一四四(12×12)小節におよぶが、この曲は最後に「唯一普遍の聖なる使徒の教会」(unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam)を特に強調している。この楽章をそれと構造上対応する二重唱「また唯一の主を」と一緒にするならば、これら二つのソロ楽章は二二四(2×112)小節にわたる。つまりこの数は CHRISTUS CHRISTUS を意味するのである。

「キリエ」と「グローリア」(『ロ短調ミサ曲』の「ミサ」部分)でも事情は変わらない。その例をなお一つだけ挙げておこう。「ミサ」にとって重要なのは、その两部分(=「キリエ」と「グローリア」)がきわめて密接に絡み合っていることである。キリエ部分の終曲合唱はその五九小節をもってGloriaを表わし、グローリア部分の終曲は冒頭の二つの合唱に立ち帰る。なぜならその一二八小節は KYRIE KYRIE を意味するからだ。(pp. 357-359)

(14)→その他の伝統的な形式も、同じようにバッハによって用いられた。ラテン語のモテットは彼の手で特別な形式として培われたわけではないが、しかし彼にとっては、尊ぶべき過去への帰属を象徴するものであった。それゆえに、『マニフィカト』(BWV243)のなかの「われらが先祖、アブラハムとその子孫に宜いしごとく」の部分は、独立した器楽の声部をもたない短いモテットの形式で書かれており、また同様に、『ロ短調ミサ曲』(BWV232)の「クレード」には、キリスト教の起源が遠く過ぎ去った時代にあることを強調するためにバッハが挿入したモテット風な部分が見出される。

(p. 15)

アルファベットの数と結びついた他の手がかりをバッハの音楽のなかに探す労を惜しまなければ、必ず注目すべき結果が得られるだろう。たとえば、四三という数は「クレード」(われは信ず)という言葉を象徴している。『ロ短調ミサ曲』(BWV232)では、「クレード」という言葉が四三回現われる。さらに「われは信ず、唯一の神、全能の父」という言葉に書かれた音楽は、一二九小節からなっている。すなわち、それは四三の三倍であり、それは「クレード」という言葉を三回くり返すという典礼の規定に一致している。(p. 23)

(15)→希有な拍子

この種の拍子(大きなアラ・プレーヴェ、すなわち全音2拍子)がこんにちではきわめてまれであ

り、とくにそれが本来の、混じりけのないかたちではめったに用いられないことは事実である。しかしこの拍子はやはりそれ特有の尊厳をもち、また、それ特有の重厚な演奏法を要求するのであって、じっさいそれは主として教会合唱曲の労作にこそふさわしい拍子なのである…。近年にその例を求めるなら、さしあたって筆者がもち合わせているものとしては、故J.S.バッハの大ミサ曲中の「われは信ず、唯一なる神を」(Credo in unum Deum) (『ロ短調ミサ曲』(BWV232)のクレド)の詩句に基づく部分がそれであり、八つのオブリガート声部、すなわち五つの歌唱声部と二つのヴァイオリン声部、それに通奏低音とから成るこの部分こそまさしくこの種の拍子の典型である…。(p.108)

(23)→二長調 2分の4拍子。「われは信ず、唯一なる神」という歌詞を、古様式、つまり擬古的な声楽ポリフォニーで歌っていく。伝統的なクレドの聖歌旋律はまずテノールで示され(譜例13)、バス、アルト、ソプラノ、ソプラノ、そしてさらにヴァイオリン、ヴァイオリンの順に模倣され、合計7声のポリフォニーの綾を織るが、通奏低音のみはひとり4分音符による上下音階を刻み続けるのである。(p.327)

(24)→グレゴリオ聖歌のクレドの旋律に由来する主題に基づいて、5声部の合唱にヴァイオリン2部を加えた7声のフーガが展開される。通奏低音は、一貫して4分音符の歩みを続ける。(pp.30-31)

(26)→次に、今まで挙げた例よりもさらにアルカイックな響きのする曲について考察することにしよう。それは『ロ短調ミサ曲』(BWV二三二)の中のクレドの楽章である。この楽章も前掲のふたつの例と同様に古様式で書かれている。古様式は、アルカイックな様式であるとは言ってもルネッサンスの様式であり、しかもパレストリーナは音楽上のルネッサンスの最後を飾る巨匠であったから、古様式で書かれた音楽がすなわち、ルネッサンスを超えて中世ゴシックまでさかのぼるものというわけではない。しかし、『ロ短調ミサ曲』のクレドの場合、古様式に加えて、さらにゴシックにさかのぼることのできる要素をも含んでいるのである。

この楽章はフーガを形成するのであるが、その主題は、中世のグレゴリオ聖歌の原形のままでなく、多少手を加えた形で採り入れている。譜例22は、このクレド旋律のグレゴリオ聖歌としての形態と、ルター派のコラールとしての形態を並列したものである。バッハが『ロ短調ミサ曲』の中で使用したのはルター派のコラールとしてのクレド旋律であったが、譜例で示したようにこの旋律はグレゴリオ聖歌にさかのぼる素性が明白であるため、ライヒャルトが挙げたへ短調フーガの場合とは異なって、客観的に、バッハの音楽にひそむ中世的な要素が裏づけされるのである。(pp.115-116)

(29)→グレゴリオ聖歌からルター派に受容された、ミクソリディア調の典礼旋律に基づくフーガ。4分音符の歩みを続ける通奏低音の上で、合唱5声・ヴァイオリン2声の計7声部が、自立的なポリフォニーを展開する。カトリックの伝統との連続性を、とりわけ強く意識させる楽曲である。(p.227)

第13(14)曲(合唱…Patrem omnipotentem, ~et invisibilium…)

(1)→楽匠は、「クレド」においては一切が大いなる結末に向って突進するのであって、この結末を内面的な多感な音楽で阻止してはならないという正しい感情に聴従する。彼が「全能なる父」(パトテム・オムニポテンテム)(第十三曲)においても音楽の光輝に満ちた進行を中断したくなかったために、「見エザルモノノ」(インウィシビリウム)の語—「すべての見ゆるものと見えざるもの

創造者」一の神秘的な点を捨てていることを考えあわせるがよい。多くの指揮者は、楽匠がいつもの仕方に従えばこの語を全く違った風に際立て、見えざる霊の世界の創造の秘密を音楽に表現しようと努めたであろうと予感する。そして救いうるものを救おうとして、右の語を最弱音（ピアノッシモ）と次第に緩く（ラレンタンド）で歌わせようと欲する…欲するだけである。なぜなら、そういう演奏法はバッハの作曲法には根柢を持たないから、いつも失敗に終り、たった一つ、合唱を不安定にして結末を理解しがたいものにしてしまうという効果しか持たないのである。（p.170）

(23)→二長調 2分の2拍子。上3声がもういちど「クレド」と歌うのに重ねて、「パトレム・オムニポテンテム（全能の父）」以下の歌詞はバスによって歌われていくが（譜例14）、それはしだいに上声部へと模倣されていき、高らかなトランペットの輝きとともに創造主を賛美する。原曲はカンタータ第171番《神よ、汝の名のごとく、汝の栄光もまた》（BWV171）の冒頭合唱と考えられてきたが、リフキンによるとさらにその前段階にあたる別のカンタータが想定される。なおBWV171は1729年の新年（元旦）に初演されている。（p.327）

(24)→前曲と対をなす喜ばしいフーガである。この楽章は、カンタータ《神よ、汝の名のごとく汝の栄光もまた》BWV171の第1曲からの転用である。（p.31）

(29)→BWV171第1曲からの転用。父への信仰告白がここでも繰り返されるが、音楽のスタイルはずっと近代的になっている。（p.227）

第14（15）曲（二重唱…Et in unum Dominum~descendet de coelis…）

(1)→「クレド」の作曲に当っては、神学者としてのバッハも関与している。バッハは、ギリシアの教父たちがキリストと神との永遠なる本質同一性を主張しながら、しかも位格（ペルソナ）の相違と独立性を確立しようと努力したとき、いかなることを思い浮べていたかを知っていたのである。教理学者としてのバッハにとって、二重唱「シカシテーナル主」（エト・イン・ウナム・ドミナム）（第十四曲）のなかの並行的な文「神よりの神」（デウム・デ・デオ）、「光よりの光」（ルメン・デ・ルミネ）、「造ラレシニアラズ、生マレ給イシ者」（ゲニトゥム・ノン・ファクトゥム）、「本質ヲ同ジクシ給ウ者」（コンスプスタンティアレム）―は、決して作曲のための空虚な言葉ではなかった。彼はいかなることを言われているかを理解して、それを音楽で表現したのである。彼はソプラノとアルトの両歌手に同じ節を歌わせてはいるが、同一にならないようにしている。それゆえ両声部は厳格なカノンの模倣によってつらなっている。一声部は他声部から、キリストが神から生ずるように、似姿として生ずるのである。（中略）

楽器もこのカノンの戯れに加わる。そのうえに楽器は特別な仕方、本質同一性と位格（ペルソナ）の差異とを説明する。つまり、（中略）の音符はさまざまな楽器によって、（中略）あるいは（中略）のように二種の異なった楽句法で奏されるが、楽匠はこうして、教理と言うものが、文句によるよりも音楽による方がはるかに明白に十分に表現されることを立証しているのである。「ニケア信経」のこれらの語句の解釈は鬭争と戦争をまき起して、数世代にわたって東方（オリエント）を騒がした末、最後には東方（オリエント）を回教に引渡すことになったのである。ところがバッハの表現はこの教理を、教理にこだわらない気質の人々にも好ましく理解しやすいものにしてしているのである。（pp.165

～166)

「シカシテナル主」(エト・イン・ウヌム・ドミヌム)(第十四曲)の末尾の「天より降り給イシ者」(デスクエンディト・デ・コエリス)のところには下降するモチーフ(中略)が現われる。

(p.167)

(4)→オーボエ・ダモーレと弦による器楽前奏からはじまるが、この曲は厳格なカノンになっている。両声部が同一の主題からなるが、やはり2声部であると同様に、聖子は聖父とひとつだが、やはり聖子と聖父は、はなればなれであるということが象徴されている。(p.21)

(5)→父と子の似て非なる性格が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(譜例17)、歌声部はカノンをなして進行する。(p.335)

(8)→そしてバッハは、受難曲の合唱の主題では十字架の形姿を、『ロ短調ミサ曲』のデュエットでは(同度のカノンによって)父と子の本質的同一性を、『変ホ長調フーガ』(BWV252)の三つの主題では神の三位一体を—というふうに、およそ教義のすべての要素をその音楽の中に象徴化しているのであって、そこから、彼がいかなる天才をもって「神の言葉」の最奥の秘密を、音楽的・典礼的に告知することができたかが知られるのである。(p.269)

(14)→カノンの形式はまた、一体性を象徴するのにもよく適している。それゆえに、『ロ短調ミサ曲』(BWV232)のなかの二重唱「唯一の主イエス・キリスト、神のひとり子を信ず」では、二人の歌手のあいだで行われるユニゾンの模倣によって、父なる神とその子イエス・キリストとの一体性が表現される。(p.14)

(23)→ト長調 4分の4拍子 アンダンテ。オーボエ・ダモーレの訴えかけるような前奏に続き、ソプラノとアルトの二重唱が、神のひとり子イエスへの信仰を告白する(譜例15)。(p.327)

(24)→2本のオーボエ・ダモーレと弦楽合奏を伴って、キリストと父なる神の一体性が歌われる。両声部はカノンをなして進行するが、アーティキュレーションの区別によって、父と子が一体でありながら、異なる存在であるということが象徴されている。(p.31)

(29)→ここからキリストへの信仰告白となる。第8(7)曲と同じく二重唱として作曲されているが、器楽パートでは父と子のペルソナの相違が、オーボエ・ダモーレと弦のアーティキュレーションの対比によって表される。(p.27)

第15(16)曲(合唱…Et incarnatus ~et homo factus est.…)

(1)→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)では、天上の精霊が求めつつ世界の上にただよいながら、はいりゆくべき者にあこがれる。(中略)「人トナリ給イシ者」

(エト・ホモ・ファクトゥス・エスト)の言葉で、精霊は鎮まり、降って来る。(中略)この瞬間に同じモチーフが低音部に現われて、肉のなかへ低く降ったことを表現する。(pp.167-168)

(4)→絶えずくり返される独自のヴァイオリン音型が特徴的であるが、シュヴァイツァーによると、「天上の精霊が求めつつ世界の上にただよいながら、はいりゆくべき者にあこがれる」のである。これが後になって追加作曲されたことはすでに述べた通りである。(p.21)

(23)→ロ短調 4分の3拍子。処女懐胎によって人の子となったイエスの神秘について語るとき、

バッハの音楽は口短調の霊妙な響きに戻り、人への降下を象徴する下行3和音の主題（譜例16、次ページ）が用いられる。ヴァイオリンの伴奏音型も、キリストを象徴するいわゆる「十字架音型」をかたどる。こうして音楽と神学は神秘的な合一をとげるのである。バッハはこの第2部の作曲に際して、この口短調の合唱曲をあとから追加した。そのことによりつぎの「クルチフィクス」が全9曲の中心に位置し、しかもイエスの「受肉と受難」が音楽的に意味深く強調されることとなったのである。（p.328）

(24)→口短調の神秘的な情緒をたたえた5声部の合唱によって、キリストが処女マリアより生まれたことが歌われる。オブリガートのヴァイオリンは、天上に漂う精霊を表すような、特徴的な音型を繰り返す。（p.31）

(29)→以下の3曲が、〈信経〉の核心をなす。この楽章は最後に書き加えられたもので、バッハはそれに伴って、前曲の歌詞割りを変更している。カトリック世界で重んじられた処女降誕の神秘が、弱々たる神秘性をたたえて歌われる。そのシンプルな和声的スタイルは、ペルゴレーシの《スターバト・マーテル》から影響を受けたともいわれる。（p.227）

第16（17）曲（合唱… Crucifixus etiam ~ passus et sepultus est. …）

(1)→合唱「十字架ニツケラレ」（クルチフィクス）（第十六曲）は、半音階の痛みのモチーフから作られた固執低音（バツ・オスティナト）の伴奏で歌われる。合唱声部は前の楽曲と同様に優しく匂やかに作られていて、和声のつらなりによって表現される言いがたい悲哀が、何か超現実的な浄化された色調を帯びる。まるでこの楽節を作曲したときの楽匠の心には、死に臨んだ主の「事おわりぬ」の言葉が浮んでいたかのように思われる。（p.168）

(2)→とくに重要なのは数の象徴法、たとえば、『口短調ミサ曲』の〈十字架につけられ〉（Crucifixus）において一三個の変奏という不吉な数を使う、といったやり方である。（p.177）

第一楽章は対位法芸術のもっとも崇高な表現の一つで、バッハの作品のなかにあってもひととき傑出している。これは半音階的に下行する低音（譜例10）にもとづくパッサカリアであるが、このような低音はバロックの巨匠たちが《哀歌》において好んで用いたもので、ゼバスチアン自身も彼の偉大なミサ曲の「十字架につけられ」（Crucifixus）で使っている。（p.212）

さまざまな感情を伝えるために、この上なく多様な手法が用いられている。通人達の《甘言》は、いかにもおだてるような、装いを凝らしたフランス風装飾音によって描かれる。異郷で旅行者を襲うかもしれない危険を描くために、遠い調への転調が用いられる。《一同の嘆き》は半音階的に下行する低音音型を導入するが、これはバロックの作曲家達が最大の悲しみを表わすときに使った手段であった（きわめて数多い例から二つだけを挙げれば、パーセルはタイドーの死の歌でそれを用い、バッハ自身も『口短調ミサ曲』の「十字架につけられ」で使用した）。（p.335）

(3)→有名なカンタータ第一二番『涙し、嘆き…』 Weinen, klagend…も、同じ象徴をもって始まる（譜例35）。同様に、『口短調ミサ』（BWV232）の『十字架につけられ』 Crucifixus では、この固執低音（バツ・オスティナート）が13回反復され、それがもっている運命的なものをよく強調している（譜例36）。この『十字架につけられ』は、反復音の拍動によって、闇の始まりと不安

な期待と苦悩の戦慄などの象徴に結びついている。われわれはそれを、カンタータ第七八番のみごとなパッサカリアの中でいやおうなしに見いだす。なぜなら、それは、「イエスよ、汝はその苛酷な死によってわたしの魂を救った…」という言葉で始まっているからである（譜例37）。そして、今われわれが取り上げているカンタータの中でも、音楽的象徴はこれと同じ観念を表わしている-「来れど、神の与えたまいし真実なる復活の小羊。そは十字架にかかりて、熱き愛の焔にて焼かれたもう」-。象徴は常に、三拍子のリズムによることに注目しよう。

バッハにおいては、しばしば、三という数とキリスト、精霊あるいは三位一体とのあいだに緊密な類比がある。牧歌的ともいえる光の中で三連音符の静かな流れを聴くと、キリストとその愛、あるいは精霊の慰めがあらわれるような予感がする。バッハにおいて支配しているのは、父なる神の右にすわって生者と死者をさばく人の子、黙示録が描いているあの恐ろしい人の子の姿ではない。反対に、彼はキリストの姿を、可能な限りの恩寵と慈愛で飾るのである。バッハの目にはそれはまことに神の小羊とみえる。同様に精霊は、無垢な、優しい、心やわらげる、幸福な証しである。そしてこのような観念は、周知のごとく、ルター派の信仰に結びついている。この信仰は、なによりもまず神への信頼であり、もはや戦慄や恐れではない。戦慄や恐れはひとえに信頼の欠如から生まれるのだから。十字架の恐怖は、キリストを表現する音楽的象徴の、苦悩に満ちた暗い響きによって描かれるが、キリストの本質そのものは不変であり、したがって、三拍子のリズムが常に支配している（譜例35・36・37）。（pp.181-183）

(4)→前述したようにクレドの中核。下降半音階モチーフによるバツソ・オスティナートにもとづく1種のパッサカリアで、その悲痛な曲想はまれにみるものである。なおこれは、カンタータBWV12《泣き、嘆き》の第1曲にもとづく。そしてこのカンタータは1714年の作だから、バッハはここで35年も前の作を思い出しているわけである。冒頭の4小節が後からの追加であるのはおもしろい。（p.21）

(5)→「ニケーア信経」の中心をなす合唱曲。ラメント・バス（譜例19）に基づくシャコンヌの形をとり、大胆な不協和音の使用によって、十字架の苦悩の迫真的な表現に成功している。この曲はカンタータ「泣き、嘆き、憂い、畏れよ Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen」BWV一二（一七一四年）の第二曲のパロディであるが、第一三変奏にあたる「葬られ給う」の部分には、半音下降の迷路を経て希望のほのみえるト長調のカデンツァにいたるといふ、画竜点睛の加筆が行われた（譜例20）。（pp.335-336）

(7)→歌詞の言葉こそもう付いていないが、表出的旋律法が元来所属していた情緒領域、つまりイエス・キリストの受難と死への想いは、いまだに生きつづけている。『三声インヴェンション ヘ短調』（BWV795）のように、（情緒内容との）関連をはっきり指摘しうる場合もある（譜例4）。この曲の土台を成す半音階的下行の固執低音（オスティナート）は、一七一四年にヘ短調の合唱楽章「泣き、嘆き、憂い、畏るることぞ」（Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen）（BWV122）を狙い、大ミサ曲（＝ロ短調ミサ曲）の「十字架につけられ」（Crucifixus）のうちに再現するものと同じである。（中略）インヴェンションではこの低音の上に、旋律声部すなわち上昇形の対位旋律がバッハ型の表出的旋律法をその素朴な原型のままに提示する。短調の調性と緩いテンポが肝要であ

り、ヘ短調という調も譜例5と譜例6に再び現われる。(pp.210-211)

(11)→別なところでローベルト・フランツはこう述べている。「…バッハを見てごらん下さい。彼の音楽はすべて象徴的です。天という言葉がくると、まず間違いなく音が高く昇っていくし、彼が死について語れば、音はきまって下行します。彼の大作『ロ短調ミサ曲』(BWV232)には、同様な例がひしめいています。たとえば<十字架につけられ>(Crucifixus)では、一つの音型が何度も何度もくり返され、まるで十字架がしっかりと立てられるのが見えるかのようです。また、あるカンタータのある個所で話が大小の魚におよぶと、ヴァイオリンが上方で小さな魚の、バスは下方で大きな魚の尾びれの動きを模倣します—こうした例は、バッハではいたるところに出てくるのです。」そのカンタータとは、カンタータ第八八番『見よ、われ多くの漁師をつかわさん』(Siehe, ich will fiel Fischer aussenden)の最初のアリアのことである。おそらくR.フランツの解釈には、音画的な見方がいくぶん強すぎるかもしれない。けれども「象徴的」という言葉を使うことによって、彼の解釈はのちのシュヴァイツァーやシェーリングの研究を暗示している。そこで次の章では、バッハの声楽作品に関する比較的新しい研究を、せめても手短かに述べておこう。ここでは単に本質的な事柄だけを紹介し、研究の正当性や有効範囲は問わないことにする。そうした問題に関する学問的な検討とか論議とかは、筆者の意図するところではない。私の論述は、人びとがどれほど多くの方法でバッハの音言語に迫ろうとしたか、それを示唆するだけにとどめたい。しかし、そこで確認されたことの多くは、聴き手に貴重な手がかりを与えてくれるであろう。(p.30)

ここでである一つの現象に触れておきたいと思うが、これこそ現代の演奏ではまだほとんど顧慮されていない点である。新しい楽器の代わりに本物のバロック楽器を用いてまでも、楽器編成においてオリジナルな響きに近づこうと努力している人びとがある。しかしバッハ時代の標準音は現在よりかなり低かった。彼の『ロ短調ミサ曲』(BWV232)は、当時だいたい低めの変ロ短調、いやほぼイ短調で響いていた。音楽家、楽器制作者、そして音楽学者のあらゆる抗議にもかかわらず、標準音の振動数は絶えず増大している。その結果、ただでさえすでに高い音域—たとえば、受難曲の福音朗読者(エヴァンゲリスト)とか、バッハのそれ自体すでに高いトランペットの音域を考慮していただきたい—をさらに引き上げたり、土台となるバスをその本来の基本的低さから高めることにもなる。そこで、『ロ短調ミサ曲』の「十字架につけられ」(Crucifixus)を聴いたとき、その演奏が合唱の面でも解釈の面でもまったく申し分なかったにもかかわらず、力強い上部構造に比べて、オスティナートの動きにはバスの真の深みが欠けていると私は感じたのだった。この点においても、われわれは一度オリジナルな響きとオリジナルな音高に戻るよう努力すべきであろう。歌手は今までのパート譜から歌うことができるのだから、楽器のパート譜だけを書きかえればよいことになる。(pp.56-57)

最初の合唱(第一曲)は、オスティナート・バス(譜例62)に基づくシャコンヌの形式をとった巨大な建造物である。バッハはこのバスを何回も利用した。一七〇八年から一七一〇年初頭のあいだに書かれた初期のカンタータ五〇番「主よ、われ汝を求む」(Nach dir, Herr, verlanget mich)の最初の合唱でもすでに、このバスがフーガ主題の冒頭として登場する。カンタータ第一二番『泣き、嘆き、憂い、畏れよ』(Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen)の導入合唱は、これをシャコンヌのオスティナート・バスとして利用している。一七二四年にようやく演奏されたこの作品は、

おそらく一七一二年にさかのぼると思われる（正確には作曲・演奏とも一七一四年。一七二四年は再演。）。この合唱の前半を発展させて、バッハは一七三二年（正しくは一七四七年）に『口短調ミサ曲』（BWV232）の「十字架につけられ」（Crucifixus）をつくりあげた。したがって、第七八番の合唱がこの哀歌（ラメント）バスのバッハの最後の、そしておそらく最もすぐれた用例ということになるが、哀歌（ラメント）バスのタイプはすでにバッハ以前の楽曲にもしばしば登場していた。たとえば、バッハが一七〇四年に書いた『最愛の兄の旅立ちに寄せるカプリッチョ』（BWV992）の「友人一同の嘆き」も、このバスの落とし子である。これらを総合してみると、このバスはいつも悲しみの動機を意味し、キリストの受難の象徴であり、一般的な、あるいは個人的な苦悩の象徴であることがわかる。

バッハ時代の器楽用シャコンヌはたいてい穏やかな音からはじまり、音型が次第に豊かになり、動きが烈しくなって、その後往々にして新たにはじまり、そのような二種類の動きを結びつけて一つの大きな形式へと発展する。声楽のシャコンヌ形式はそのような音楽の見地に従うことができず、歌詞に応じて展開してゆかざるをえない。バッハにとって半音階主題の使用がすでに歌詞からきていることは前に説明しておいた。実際、カンタータ第一二番、『口短調ミサ曲』の「十字架につけられ」、そしてカンタータ第七八番の構成はまったくちがっている。初めの二曲では合唱声部が、なかんずく冒頭で、溜め息をつくような2度下行に基づいていて、楽器のより大きな下行跳躍がそれに手を貸している急速な音型の展開は見られない。そのことは、「泣く、嘆く、憂う、畏れ、心痛、苦難」といったこの曲に支配的な内容と一致している。カンタータ第一二番では、オスティナートではない通奏低音だけに伴奏された短い中間部が、対比部分として挿入されている。最も深い苦しみに完全に満たされている「十字架につけられ」には、この部分が欠けている。カンタータ第七八番の導入合唱は、もっと変化に富み、いっそう多層的である。その歌詞は単に「痛ましい死」（bitter Tod）や「重い苦悩」（schwere Seelennot）だけを語っているのではなく、「われらを力強く救い出したもう」（unskünftiglich herausgerissen）、「喜ばしき言葉」（angenehmes Wort）についても語っている。まず、跳躍音程と符点のリズムでバスの半音階とは対照をなして進んでいく短い器楽前奏の旋律構成から仕手が、はやくもこうした内容に即している（譜例63）。それに加えて、合唱が讚美歌の歌詞を歌うので、シャコンヌにはコラール旋律が組み込まれている。コラール旋律は四分の三拍子に変えられており、カンタータの最後にあるコラールの第一行（譜例64のa）と最初の合唱のそれ（譜例64のb）とを比較してみると、最初の合唱に出てくる形がどれほどいっそうしなやかで柔らかいか、しかし、また、どれほどいっそう躍動的であるかがわかるだろう。つまるところ、ここでは「悪魔の暗い洞窟から」（aus des Teufels fister Höhle）の救いに対する感謝が重要なのである。（pp.129-130）

(14)→この点において、最近ベルンハルト・パウムガルトナーが行った指摘はとりわけ重要である。（『オーストリア音楽誌』特別号 Österreichische Musikzeitschrift, Oktober 1966.） バッハのカンタータ『泣き、嘆き、憂い、畏ることぞ』（Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen）（BWV12）の第1楽章の基礎をなし、またのちに『口短調ミサ曲』（BWV232）の「十字架につけられ」（Crucifixus）のなかに姿を現わす有名なシャコンヌ主題は、ヴィヴァルディの世俗的な愛の

カンタータに由来し、バッハの歌詞の第一行「泣き、嘆き、憂い、畏るることぞ…」も、この原曲（Piango, gemo, sospiro, e peno…）にならって作られたという。したがって、カンタータ第一二番の冒頭楽章は、歌詞と音楽の両面において、ヴィヴァルディの室内カンタータによるパロディーであることがわかる。ところで、バッハはこのカンタータを（デュルによれば）一七一四年四月二日のために作曲したのであるから、そのときにはもうヴィヴァルディの器楽協奏曲だけでなく、声楽作品も知っていたに相違ない。パウムガルトナーはフィレンチェの資料の年代を、ほぼ一七一〇年ごろとしている。目下のところ、バッハのヴァイマル・カンタータのなかで、イタリアの手本をこれほど正確に模倣した実例は他に発見されていない。たとえそれが発見されなくとも、一七〇九年から一七一四年にかけてのヴァイマルにおいて、イタリア音楽の強力な流れがバッハの作風のなかに注ぎ込み、それがやがて彼のその後の作品にきわめて決定的な形を与えたということは、やはりまぎれもない事実である。（pp.392-393）

(23)→ホ短調 2分の3拍子。イエスの受難という悲しみに満ちた内容の歌詞を、バッハはかつてのヴァイマル時代に作曲したカンタータ第12番《泣き、嘆き、憂い、怯え》(BWV12)の、シンフォニアに続く冒頭合唱の音楽にあてはめた。半音階的に下行する4度音程という伝統的な「ラメント・バス」（譜例17）も通奏低音に用いられ、深い悲しみは簡潔な手法で効果的に表現されている。なお原曲のBWV12は、1714年4月22日に初演されている。（p.328）

(24)→《ニケア信経》の中心をなす合唱曲である。半音階的に下降するラメント・バスに基づく一種のパスサカリアで、十字架の苦悩が迫真的に表現される。この楽章は、カンタータ《泣き、嘆き、畏れよ》BWV12の第2曲からの転用である。（p.31）

(25)→「弁論の」原理は、ほとんどあらゆるバッハの作品において—声楽であれ器楽であれ—説明することができる。ここではもう一度、ヴァイマル時代のカンタータ《泣き、嘆き、思い煩い、臆し》BWV12を例として取り上げよう。導入曲の〈シンフォニア〉は、ヴィヴァルディ的特質のイタリア風協奏曲の緩徐楽章としても通用する。つまり、通奏低音とヴィオラによる重苦しい音の絨毯と、ヴァイオリンの陰影に富んだ溜息の上に、強烈な情緒（アフェクト）を帯びた嘆きの身振りを伴って、独奏オーボエの「歌」が響きわたるのである。これは徹頭徹尾当世風な弁論であり、完全に心と感覚を志向している。だがそのすぐ後で、より古い「ムジカ・ポエティカ」の伝統が再び取り上げられる。なぜなら続く合唱曲においては、純粋にテキストの段階ですでに、古代の弁論術の手本が認められるからだ。つまり、「泣くこと、嘆くこと、思い煩うこと、臆すること」といった言葉は、古代の弁論術の概念においては「接続詞省略（アシュンデトン）」を形成するからだ。すなわち同一の概念領域からの、結びつけられていない概念の連鎖である。バッハは—合唱曲の開始としては異例なことに—冒頭句の各単語を、それぞれ異なった声部で歌わせることによって、作曲法の上で同様な効果を出している。痛みの観念を現実化するため、とりわけ「パッサス・ドゥリウスクルス」の固執反復されるフィグーアが用いられる。ここにおいて、決してただ単なる感覚的経験の表現だけでなく、その裏にある精神的な本質もまた問題になっていることは、その同じ曲が、最晩年に《ロ短調ミサ》中の〈十字架につけられ〉に再利用されていることから見て取られよう。（p.76）

(29)→BWV12第2曲のパロディ。〈信経〉のシンメトリー構成の中心をなす合唱曲。1712年のカ

ンタータ (BWV12)から転用された、全曲中最古の楽曲であるが、みごとな補筆によって、違和感なく全体と融合している。形式は、ラメント・バスに基づくパッサカリアで、十字架の苦しみが、大胆な不協和音によって表現される。最後の5小節では器楽が停止し、合唱が低い音域に沈んで、死を暗示する。(p.227)

第17(18)曲(合唱…Et resurrexit~cujus regni non erit finis…)

(1)→合唱「シカシテ復活シ」(エト・レスルレクシト)(第十七曲)は、救済された人類の凱歌を再現する。大胆に邁進する主題のなかに、壮麗な線だけでなく、完璧な自然な朗誦法(デクラマツィオン)にも注目すべきである。(ここに譜例がくる)(p.168)

(4)→前曲とはこれ以上考えられないほどの対照をなすもので、トランペットとティンパニーは曲に輝かしさをあたえている。なおこれも、消失した器楽協奏曲の編曲ではないかといわれる。事実、なからなまでに器乐的発想の曲である。(p.21)

(14)→バッハとて『口短調ミサ曲』のなかの「甦りたまいぬ」では実に見事に復活の歓喜を告知したが、少なくとも受難曲のなかでわれわれの心をよぎるものはけっしてそうした歓喜ではない。受難曲においては、あの痛切きわまりない悲劇の圧倒的な力のみが常にわれわれを深く暗い夢のなかへ誘い込んだのである。(p.29)

(23)→二長調 4分の3拍子。受難の悲しみから一転して復活の喜びがテーマとなる。「3日後によみがえり」と高らかに歌う5部合唱(譜例18)は、3本のトランペットを含むオーケストラによって伴奏され、晴れやかに神の子を賛美し、オーケストラの見事な後奏で曲を終える。ヘフナーの推定によると、1727年5月12日のザクセン選帝侯の誕生日のためのセレナード《遠ざかれ、明るい星よ》(BWV Anh.9)の冒頭合唱からのパロディー(改作)と考えられる。(p.328)

(24)→前曲とは対照的な、二長調の輝かしい合唱曲である。3本のトランペットとティンパニを含むオーケストラを伴って、復活の喜びが高らかに歌われる。(p.31)

(29)→続いて復活の喜びが、爆発的に謳歌される。音楽は、世俗カンタータ《遠ざかれ、明るい星よ Entfernet euch, ihr heitern Sterne》BWV Anh.9(1727年5月12日のアウグスト1世の誕生日祝賀用、音楽消失)第1曲のパロディ。自由なダ・カーボ形式によっており、中間部の終わりでは、バスの印象的なパート・ソロが現れる。(p.227)

第18(19)曲(アリア…Et in Spiritum sanctum, ~et apostolicam ecclesiam…)

(1)→「シカシテ聖霊」(エト・イン・スピルトゥム・サンクトゥム)(第十八曲)の生き生きと溢れ流れるさわやかな音楽において、楽匠は生カシ給ウ者(ウィウィフィカンテム)の語による感激に身をまかせた。彼は「生カシ給ウ者」としての聖霊を次のように表現する。(中略)(p.167)

(5)→信仰告白は、ここで第三位格たる精霊へ、さらに「普遍なる教会」へと向けられる。高い音域を主としたバスのアリアで、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穏やかなデュエットを繰り広げる(譜例22)。(p.336)

(23)→イ長調 8分の6拍子。「生命を与えたもう主なる精霊を信ず」と歌うバス(譜例19、次

ページ)を、2本のオーボエ・ダモーレと通奏低音が優しく包み込む、安らぎに満ちたアリアである。ダ・カーボ形式が残っていることから、パロディーの可能性が強い。(p.328)

(24)→2本のオーボエ・ダモーレと通奏低音を伴うバス・アリアで、主として平行3度で動くオーボエ・ダモーレの穏やかな響きが美しい。(p.31)

(29)→信仰告白の視点はここで「精霊」へ、そして「普遍なる教会」へと向けられる。高音域で書かれたバスのアリアで、2本のオーボエ・ダモーレが、睦まじいデュオを繰り広げる。これを、新旧両教会の和合の象徴とみる説がある。(p.227)

第19(20)曲(合唱・Confiteor unum baptisma~resurrectionem mortuorum…)

(1)→「ワレ告白ス」(コンフィテオル)(第十九曲)の合唱を古代教会の誦法(イントナツィオーン)に基づいて作曲することができなかったのは、誦法(イントナツィオーン)からは多声的に用いられるような主題が作れなかったからである。それゆえバッハは、自由な主題を利用せざるをえなかったが、それでも古い誦法(イントナツィオーン)を二度-七十三小節以下のバスとアルトの密接提示において、続いてテノールの勝ち誇った拡大において-出現させている。それは次のごときものである。(中略)

バッハの「シカシテ待ち望む、死人の復活」(エト・エクスペクト・レスルレクティオネム・モルトウオルム)の言葉の再現は独特である。ひとは神秘的な、あこがれに満ちた音楽を予期するであろう。ところが、楽器は最後の審判の際の選ばれた者らの凱歌を表現し、復活のモチーフ(中略)をもって歓呼する。(pp.169-170)

(4)→冒頭からうたわれる第1主題、in remissionem のところで、まずテノールによってうたわれる第2主題による二重フーガであるが、この二つの主題の絡み合う展開が一つのクライマックスに達した頃、すなわち第73小節から、バスとアルトのカノンで、つづいてテノールにひきのばされた形でグレゴリオ聖歌の旋律が現れる。そして全体は、グレゴリオ聖歌が登場するのにふさわしく、古風な手法によって際立っている。(p.22)

(23)→嬰へ長調 2分の2拍子、通奏低音のみを伴奏にした5声の声楽ポリフォニー(譜例20)。罪の赦しのための洗礼について歌ったあと、死者のよみがえりを期待するところではアダージョにテンポを落としながら神秘的に祈念し、そのままつぎの曲に入る。なかほどで、はじめはバス、つぎには2倍に引き伸ばされたテノールに、聖歌「コンフィテオル」の旋律が定旋律として登場する。リフキンは《ミサ短調》全曲のうち、この曲のみをバッハの新作と認め、他はほとんどが改作と考えている。(p.329)

(24)→通奏低音のみを伴う古風な合唱フーガである。その展開がひとつのクライマックスに達した頃、グレゴリオ聖歌の旋律が、まずバスとアルトにカノンで、つづいて、テノールに引きのばされた形で現れる。「死者のよみがえりを待ち望む」の句はアダージョとなり、神秘的な雰囲気の中に転調が重ねられ、次の曲へと橋渡しされる。(p.31)

(29)→洗礼への信仰告白。第14(13)曲に対応する古様式の合唱フーガで、典礼旋律が再度引用される。末尾、「死者の甦りを待ち望む」の句はアダージョに転じ、頻繁な転調によって神秘的な

気分を呼び起こす。(pp.227-228)

第20(21)曲(合唱…Et expecto ~ Amen. …)

(5)→この楽章は、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(一七二八年)第二曲の四声合唱に第五声部(第二ソプラノ)を加える形で作曲された。(p.337)

(23)→二長調 4分の4拍子 ヴィヴァーチェ・エ・アレグロ。前曲の最後の行でもある「われは待ち望む」の歌詞が繰り返され(譜例21)、死者のよみがえりと来世の生命への期待とが歌われ、全オーケストラを伴った歓呼の中で華々しく曲を閉じて、第2部「ニケア信経」は締めくくられる。原曲は、1728年か29年にライプツィヒの市参事会員交代式に初演されたカンタータ第120番《神よ、人はひそかに汝を誉め》(BWV120)の第2曲<歓呼せよ、喜ばしき声よ>であることが知られている。ここでバッハは主としてオーケストラの喜ばしい音楽を利用しながら、合唱に関しては非常に自由に扱っている。なおリフキンはBWV120のさらに前段階の存在を示唆している。(p.329)

(24)→前曲末尾のアダージョの神秘的な雰囲気を一掃して、二長調の輝かしい合唱曲となる。トランペットが華やかに活躍し、壮大なクライマックスが築かれる。この楽章は、カンタータ《神よ、人はひそかに汝を誉め》BWV120の第2曲からの転用である。(p.32)

(29)→BWV120第2曲のパロディ楽章。しかし入念な改訂によって、新作に等しい充実が与えられている。前曲から続けて演奏されるが、雰囲気は一変し、器楽の上昇モチーフが力強く響きわたる。あたかも未来への期待をこめるかのような、力強い盛り上がりである。(p.228)

Ⅲ. <Sanctus>

第21(22)曲(合唱…Sanctus, ~ gloria ejus. …)

(1)→合唱「聖ナルカナ」(サンクトゥス)(第二十曲)のためには、聖書の精読者である楽匠の心には、この歌詞の出典たるイザヤ書第六章の冒頭が浮んでいたののである。そこには、万群の主がセラピムたちにとり囲まれて高い御座に坐り、セラピムたちは互いに「聖なるかな、聖なるかな、聖なるかな、万群の主なる神」と呼びかわし、その声のために天の殿の闕が揺り動いた有様が述べられている。バッハの音楽は一すでにシュピッタも指摘したようにこの呼びかわしを表現しようとする。これは、楽匠が『ロ短調ミサ曲』のほかのところで用いている五声部ではうまくゆかないので、彼はここでは合唱を六声部にしている。『ロ短調ミサ曲』のなかに、崇高なるものという観念をこれほど完全に表現した楽曲はほかにないであろう。三連音符の多声部音楽を支えるべき低音部は、バッハの総譜で立証されるきわめて落ち着いた、きわめて力強い歩みのモチーフをなして動いている。(中略)

バッハとしては幾分意外な、トランペットとティンパニの控え目な使い方は驚くべき効果を持っている。「ソノ栄光ハ天ト地ニ満ツ」(プレニ・スト・コエリ)(第二十曲後半)と合唱「イト高キトコロニテ、ホサナ！」(オサナ・イン・エクセルシス)(第二十一曲)においても、バッハは同じ点で賢明な節度を守り、これが全体の効果に非常に役立っている。(pp.170-171)

(4)→前述の通り、このサンクトゥスの第21曲は、すでに1724年のクリスマスに演奏されていたので

ある。そして、そのときの総譜もパート譜も残っているのだが、その総譜には、パート譜はボヘミアのシュポルク伯爵のもとに貸し出し中、といったメモがみられる。伯爵はバッハの他のミサ・プレヴィイスの注文主ではないか、といわれる人物である。

このように単独のサンクトゥスを採用したために、自筆総譜ではこれだけが第3部として扱われているが、その音楽をみると第22曲〈ホサナ〉がこの曲に直接つづくべきものであることがわかる。このホサナは、消失したが、カンタータBWV215《おのが幸を讃えよ、祝福されしザクセン》から復元できるカンタータ《この国の父なる国王万才》からの転用であるが、その原曲と比べてみると、バッハはその原曲についていた器楽前奏をとり払って、ここに用いていることがわかる。ホサナを前曲にすぐつづく曲とするための処置であることはあきらかである。

この曲については、シュヴァイツァーが見事な解釈をおこなっている。聖書に通じたバッハだから、この歌詞の出典であるイザヤ書第6章の冒頭を思いだしながら、作曲したというのである。つまり万軍の主がセラピムたちにとり囲まれて高座にすわり、セラピムたちが天の殿のしきいがゆれ動かんばかりに「聖なるかな、万軍の主なる神」と互いに呼びかわしたというが、その音楽はまさにその呼びかわしだというわけである。シュヴァイツァーは「口短調ミサ曲のなかで、崇高なるものという観念をこれほど完全に表現した曲はほかにないであろう」ともいっている。フルオーケストラづきで、しかも6声部というのは、このミサ曲全体の音楽的クライマックスである。

Pleni sunt coeli から8分の3拍子に変わって、歓喜にみちたフーガが展開されていく。なお最後のほうの歌詞に *gloria ejus* とあるが、カトリックのミサ通常文では *gloria tua* である。(p.22)

(5)→三つのトランペットとティンパニ、三つのオーボエ、三部の弦、六声の合唱と通奏低音というグループ編成により、神への壮大な賛歌が歌われる(譜例26)。重々しく流れゆく三連符もまた、神を象徴するもののひとつである。(中略)このため全体は、フランス風序曲の緩急構成を模したものと解される。(pp.337-338)

(23)→二長調 4分の4拍子-8分の3拍子。「聖なるかな」(譜例22、次ページ)合唱は、様々な意味で「3」という数と深い結びつきを持っている。3本のトランペット、3本のオーボエ、弦楽3部、3連音符の多用、後半の8分の3拍子、これらはすべて、イザヤ書第6章にある「聖なるかな」と三たび呼び交わしたというセラピムの声を象徴しているのである。「天と地は主の栄光に満ち」という最後の行は、8分の3拍子の壮大な合唱フーガとして展開されている。

1724年のクリスマスに単独で上演された原曲は、ソプラノ3部とアルトという編成だったが、《ミサ口短調》では、それぞれ2部に変更されている。(p.330)

(24)→3本のトランペット、3本のオーボエ、3部の弦、6声部の合唱、そしてティンパニ、通奏低音というように、3とその倍数によるグループ編成をとり、神への壮大な賛歌が歌われる。「天と地は神の栄光に満ちり」の部分は8分の3拍子に変わり、歓喜に満ちたフーガが展開される。(p.32)

(29)→大編成を動員しての、万軍の主への讃美。合唱は6声、通奏低音を除く器楽パートは、トランペット3(+ティンパニ)、オーボエ3、3声部の3グループに分割されている。こうした「3」の支配はセラピムが「聖なるかな」の言葉を3度呼び交わしたこと(イザヤ書第6章)にちなんでおり、すべての小節に、3連音符が満ち溢れている。前曲のしめくりに置かれたフーガ。4拍子を3

拍子に変え、テンポを速めて追い込む。(p.228)

IV. < Osanna > , < Benedictus > , < Agnus Dei > et < Dona nobis pacem >

第 2 2 (2 3) 曲 (合唱…Osanna in excelsis. …)

(23)→二長調 8分の3拍子。二重合唱の賛歌は、「オサンナ」の呼びかけ(譜例23)に続き、2つの合唱群が、かたやポリフォニック、かたやホモフォニックに「オサンナ」の叫びを呼び交わす。1732年8月3日ザクセン選帝侯の聖名祝日を祝って上演された祝賀カンタータ<国父なる王よ万歳>(BWV Anh.11)の冒頭合唱を原曲としたパロディーと考えられている。この作品は歌詞しか残っていないが、バッハはまたこの曲を1734年10月5日のアウグスト3世の戴冠記念日のための祝賀カンタータ第215番《恵まれしザクセンよ、汝の幸を讃えよ》(BWV215)の冒頭合唱にも転用しており、こちらは曲も残っている。(p.330)

(24)→トランペット、ティンパニを含むオーケストラと2群の4声合唱による、輝かしい讃美の表現である。この楽章は、世俗カンタータ《汝の幸を讃えよ、恵まれしザクセン》BWV215の第1曲からの転用である。(p.32)

(29)→<オザンナ>は、カトリック・ミサ曲では<サンクトゥス>のしめくりにあたる部分。ここではそれが大規模な独立曲となり、2群の合唱によって、148小節にわたって展開される。曲は世俗カンタータ《国の父なる王よ万歳 Es lebe der König, der Vater im Lande》BWV Anh.11(1732年8月3日のアウグスト2世の命名日祝賀用、音楽消失)から、BWV215を経て転用されたものである。(p.228)

第 2 3 (2 4) 曲 (アリア…Benedictus~Domini. …)

(1)→「頌ムベキカナ」のために、楽匠はすでに出来上っていた作曲を利用したらしい。そうでないとすれば、歌詞の再現に際しての、いくらか切れ切れのやりかたと語の繰返しは理解しがたい。(pp.171-172)

(23)→口短調 4分の3拍子。「祝福あれ」と歌いはじめるテノールのアリア(譜例24)は、フルートと通奏低音によるしみじみとしたリトルネッロに囲まれた佳品である。なお、通奏低音群にはファゴットは含まれない。(p.330)

(24)→フルートの流麗なオブリガートと通奏低音を伴う、敬虔な情感の込められたアリアである。このあと、前曲「いと高きところにホサナ」が繰り返される。(p.32)

(29)→フルート(ヴァイオリン説もある)の流麗なオブリガートを伴う、テノールのアリア。小林義武によれば新作であるが、失われた作品からのパロディとする説も強い。この曲のあとに、前曲の<オザンナ>がもう一度繰り返される。(p.228)

第 2 3 (2 4) (2 5) 曲 (合唱…Osanna in excelsis. …)

(23)→二長調 8分の3拍子。第23曲がそのまま反復される。(p.330)

第24 {25} (26) 曲 (アリア…Agnus Dei~miserere nobis…)

(2)→昇天祭のためのオラトリオ『その御国にて神をほめまつれ』(中略)(BWV11)は、一七三五年五月一九日に初めて演奏された。(中略)感動的なバス・レチタティーヴォ(第三曲)(中略)、次のアルトのアリアではさらに強い感情が表現され、悲しみと絶望がここでその頂点に達する。注目すべきことに、バッハは後年この切々たる曲を『口短調ミサ曲』の〈神の小羊(アーニウス・デイ)〉(Agnus Dei)に転用した。(p.250)

(5)→詠嘆的な気分に満たされたアルトのアリア(譜例30)。ヴァイオリンがユニゾンで助奏し、表情的な減七の和音が多用される。(p.338)

(23)→ト短調 4分の4拍子。アルトが歌うこのアリアはなんと胸に迫る音楽であろうか。ヴァイオリン斉奏による表出性に富んだリトルネッロに続いて「神の子羊」(譜例25)と歌いはじめるアルト、それに5度下でそっと答えるヴァイオリン。「昇天祭オラトリオ」とも呼ばれるカンタータ第11番《その御国にて神を誉めまつれ》(BWV11)の第4曲〈留まりたまえ、わが生命〉との関係が指摘されるが、スメントによればこれはさらに歌詞のみが残っている1725年の結婚式用セレナータ《立て、甘き喜びの力よ》の第3曲〈遠ざかれ、冷たき心よ〉に遡りうるといふ。(p.331)

(24)→ヴァイオリン2部のユニゾンによるオブリガートと通奏低音を伴う、詠嘆的な気分に満たされたアリアである。この楽章は、《昇天祭オラトリオ》BWV11の第4曲からの転用である。(p.32)

(29)→世俗カンタータ(セレナータ)《いざ、甘美なる魅惑の力よ Auf! Süß entzückende Gewalt》BWVAnh.196/Anh.14(1725年、結婚式用)からBWV11を経て転用された音楽。しかしかなりの修正が行われている。ユニゾンのヴァイオリンに伴われて、アルトが憐れみの祈りを捧げる。(p.228)

第25 (26) (27) 曲 (合唱…Dona nobis pacem…)

(1)→合唱「ワレラニ平安ヲ与え給え」(ドナ・ノビス・パケム)(第二十四曲)もやはり、平安を求める切願であるよりはむしろ、信頼に満ちて希望する、平安の讃美である。バッハがこの歌詞を、「ワレラ汝ニ感謝シマツラン」(グラティアス・アギムス)(第六曲)の音楽で歌わせているには、深い意味がある。軟弱な演奏はこの楽曲の性格にはふさわしくない。(p.172)

(4)→口短調ミサ曲のような大作ならなおのこと、終曲に全体のクライマックスを期待するのがわれわれの常だが、バッハにとっては、クライマックスはすでに過ぎてしまっているのである。われわれとしては、今まできいてきた音楽を思い出してみるだけでよい。つまりバッハはここで、ふたたび4声部にもどり、そして第6曲「われら汝に感謝を捧げまつ。大いなる汝の栄光のゆえに」の音楽をそのままくり返すのである。最初に立ちもどって、形式的なまとまりをつけるというのは、モーツァルトのレクイエムにもみられる、18世紀の一般的なやり方である。(p.22)

(5)→第6曲の音楽をそのまま新しい歌詞にあてはめた終曲。ここでは平安の祈願が確信にあふれた讃美の音楽と融合し、高らかな気分を盛り上げつつ、全曲を閉じている。(p.338)

(23)→ニ長調 2分の4拍子。平和への願いを歌う最終曲は、第1部「ミサ」の第7曲〈グラツィ

アス)をほとんどそのまま用いたものである。このことから最晩年のバッハが、《ミサ短調》を一個の完結した作品として構想していたことが立証される。合唱とオーケストラはしだいに盛り上がり、トランペットの輝かしい響きとともに感動に満ちて全ミサ曲を締めくくっている。(p.331)

(24)→《グローリア》中の合唱「われら汝に感謝を捧げまつる」の音楽を、そのまま新しい歌詞にあてはめて再現した終曲である。バッハはこれによって、全曲の統一を意図したと思われる。ここでは平安の祈願が、神への讃美の音楽と結び付き、二長調で高らかに全曲を閉じている。(p.32)

(29)→〈神の小羊〉のテキストの最後の1行が、ここでは独立した合唱曲となっている。音楽的には第7曲の再現の形をとり、荘重な讃美の調べに平安への願いを重ね合わせつつ、高らかに曲を結ぶ。(p.228) (以下は、次年度の紀要に掲載予定。)