

# 〈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—（第3編）

片岡 啓一

## まえがき

今回の研究は、前回の研究（〈ミサ曲口短調〉(BWV232) 研究 —〈ミサ曲口短調〉の全体構成について—(続) 徳島大学総合科学部 人間社会文化研究 第7巻 2000 pp.65-113) に続くもので、前々回の研究（〈ミサ曲口短調〉(BWV232) 研究 —〈ミサ曲口短調〉の全体構成について—徳島大学総合科学部 人間社会文化研究 第6巻 1999 pp.159-208) からの継続研究の最終的なまとめを行おうとするものである。

私は、前2回の研究において、〈ミサ曲口短調〉の全体構成について考察するための方法として、従来私がヨーハン・ゼバスチアン・バッハ (Johann Sebastian Bach 1685-1750) 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、日本語で書かれたものあるいは日本語に訳されたものに限って、29種類の文献から同曲に言及している部分を捜して、それを紹介する作業を行った。その際、紹介の内容が同曲の全体像（あるいはそれに近い部分）を扱っている場合を最初に紹介し、その後で同曲の中の各部分（第1曲から終曲まで）について個別的に言及している場合を曲の順番ののりによって紹介する方法をとった。

今回は、前2回の紹介の内容に基づいて、私自身が〈ミサ曲口短調〉の全体構成を考察することで、同研究の結論を出したいと考えている次第であるが、考察の手順としては次のような方法をとりたいと考えている。即ち、第I章として、同曲を部分的にではなく、全体的に見渡すといった視点からの考察を行い、その後、第II章として、同曲の複数から成る一定の要素的視点に焦点を当てて考察を深め、第III章として最終的な結論を出すといった方法である。

なお、各部分の内容についてもう少し詳しく述べると、第I章の全体的視点としては、その第1節として、同曲の成立事情について考え（成立年代・作曲目的等）、第2節として、同曲の構造（配置や構成の方法・それに伴う精神世界に関する問題等）に言及し、第II章の要素的視点としては、第1節は調性、第2節は拍子、第3節は声部数、第4節は小節数、第5節は作曲法についての考察を行い、第III章では、それまでの論述内容を整理・集約しつつ結論をとりまとめるといったかたちをとることにしたい。

## 第I章 〈ミサ曲口短調〉についての全体的視点からの考察

## 第1節 <ミサ曲口短調>の成立事情について

<ミサ曲口短調>の成立事情については、そのあらしを、私自身の同曲に関する最初の研究 (<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) の第1章 (pp.155-163) においてまとめている。その内容に関して、基本的なところで訂正すべき点は何もないと思うが、ここでは、同内容をもう少し突っ込んだかたちで考えてみたいと思う。

フリードリッヒ・スメント (Friedrich Smend 1893-1980) は、1956年に出版された<新バッハ全集>第1巻の<ミサ曲口短調>の楽譜に付属している校訂報告書の中で、同曲の成立事情に関して極めて詳細かつ緻密な報告を行った。その内容を要約すると、それは次のようなことになる。…バッハは、まず1732年頃に<ニケア信経>を作曲し、1733年には、これとは全く無関係に<キリエ>と<グローリア>から成る<ミサ曲>を作曲して、そのパート譜をドレスデンのザクセン選帝侯に献呈した。1738年か1739年頃、既に1736年に書かれていた<サンクトゥス>が、<ニケア信経>のあとに写され、更に<オザンナ>以下が記入された。そして、第1の部分である<ミサ>( <キリエ>と<グローリア>) がそれと合体した。…<sup>1)</sup> しかしスメントの説は、その直後に、ゲオルク・フォン・ダーデルゼン (Georg von Dadelzen 1918-) やアルフレート・デュル (Alfred Dürr 1918-) といった研究者による極めて実証的かつ殆ど反論する余地のない説得力の強い新研究によってくつがえされてしまった。それは次のような内容であり、同内容については現在のバッハ研究者は殆どすべての人がそれを支持している。…バッハは、1733年7月27日に、新選帝侯フリードリヒ・アウグスト二世 (Friedrich August II 1696-1763) に、<ミサ曲口短調>の前半 (<キリエ>と<グローリア>) の手書きのパート譜と侯の宮廷楽団のしかるべき称号をいただきたいという請願書を提出して、そのことを通して侯の後ろ盾を得ようとした。その時バッハは、同曲の自筆総譜の方は手元に残しておいたのであるが、その自筆総譜並びにパート譜の作曲時期については、侯にパート譜が献呈される直前 (1733年7月頃、少なくともその時期が1732年よりも前でないことは、総譜の紙の透かしによって証明されている。) であった。一方、自筆総譜全曲の後半の部分は、書かれた紙の透かしやバッハ自身の筆跡から、彼の生涯の最後の数年の間に書かれたものであることがわかっている。即ち第2部の<ニケア信経>は1747-49年に完成され、第3部の<サンクトゥス>は、1748-49年にバッハ自身が1724年にクリスマス用に作曲していた<サンクトゥス>を修正するかたちで転記され、同じ期間 (1748-49年) に第4部の<オザンナ>以下も作曲された。…

なお、<ミサ曲口短調>の成立年代に関しては、小林義武 (1942-) の細心な筆跡研究によると、同曲の第2部<ニケア信経>と第4部<オザンナ>以下は1748年8月から1749年10月の間に作曲されたということであり、成立年代に関する厳密な絞り込みが行われていることがわかる。小林は、<フーガの技法>(BWV1080) の大部分が1742年頃に着手され1746年頃までにはその大部分ができあがっていたことを指摘し、バッハの最後の作品は<フーガの技法>ではなく<ミサ曲口短調>であると主張している。<sup>2)</sup> この見解は九割九分正しいものと考えてよいと思われるが、角倉一郎 (1932-) は、同見解に賛成しつつ、ドレスデンのザクセン選帝侯宮廷楽長であったヨーハン・アドルフ・ハッセ (Johann Adolph Hasse 1699-1783) のミサ曲に、バッハの<ミサ曲口短調>

の第2部〈ニケア信経〉と類似しているところがある点を指摘し、そのことから、第2部もドレスデン宮廷に献呈した可能性があると考えている。又角倉は、最近ゴータの州立図書館において、第2部の始めの〈クレド・イン・ウナム〉の部分の異稿が発見されたこと、そして発見者のペーター・ヴォルニー(Peter Wollny 1961-)によれば、それは自筆譜稿以前の段階を示すものであろうとのこと、そうすると第2部が作曲されたのは1748/49年よりも前ということになり、クリストフ・ヴォルフ(Christoph Wolff 1940-)が主張した1742/45年説が再び注目され、〈ミサ曲口短調〉の第2部と第4部はバッハの最晩年に追作されたという見解も再考する必要があるとも考えている。バッハの現在残されている〈ミサ曲口短調〉の自筆総譜そのものの成立年代とそれが彼の最後の作品であるということについては殆ど疑いを入れないとしても、その成立の経緯についての角倉の指摘は真剣に受け止めるべき重みを有していると考えられる。<sup>3)</sup>

いずれにしても〈ミサ曲口短調〉は、バッハのかけがえのない最後の作品として位置付けられるわけであるが、それは、バッハが自分自身の死を覚悟した上でのキリスト教の神(汎宗教的な意味での神・プロテスタントの宗派を基盤としつつもプロテスタント的であると同時にカトリック的である統合教会的な神)への捧げ物として、又後世の心ある人々への貴重な文化遺産たるべく、彼が自分に残された最後の力をふりしぼって作曲したものであることは疑いを入れない。

小林や角倉は、バッハが作曲をする場合には実際の演奏・上演を前提としないケースはありえなかったこと、バッハはあくまでも実際家であったことを強調し、その点についての真剣な配慮の必要性を主張しているが、それにもかかわらず、バッハの〈ミサ曲口短調〉作曲の際の精神状況を考えた場合に、上述した意味での汎宗教的な神への捧げ物であったことに関しては、それを否定する気持は両研究者にも殆どないことははっきりわかっている。(小林は、〈ミサ曲口短調〉のことを〈統合教会的なミサ曲〉(ökumenische Messe)と表現しているし、バッハの最後の作品あるいは究極の作品といったニュアンスで〈opus ultimum〉という言葉も使用している。)又杉山好(1928-)は、バッハ音楽は単にキリスト教的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、世界の諸宗教の共通の根底に対する表徴となり、又洋の東西を問わず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おり、〈ミサ曲口短調〉はその大きな証しであるといった趣旨の主張をしているが、この見解には私も大賛成である。<sup>4)</sup> 日本において様々な立場からバッハの音楽を愛する多くの人々のことを考えると、杉山の主張には強い説得力を感じる。ただバッハ自身は、〈ミサ曲口短調〉を作曲する際には、あくまでもキリスト教の神の範囲内で世界を考え、異教徒や異文化における様々な人々のことまでは念頭にはなかったことと思われる。要するに結論として、彼の作品自体が、時代・宗教・民族・文化等の違いを越えて人々を引きつける魅力と普遍性を有しているからこそ、杉山の主張は多くの人々から支持されることになるのであろう。

## 第2節 〈ミサ曲口短調〉の構造について

〈ミサ曲口短調〉の構造については、第1節の始めのところで触れた同曲に関する私自身の最初の研究中でも、客観的な構成状況のみを私見を殆ど含まないかたちで紹介しておいた。5) その内容は、基本的なところで、バッハ新全集版(スメント版 NBA/N I)と今日まで伝えられている彼の自筆総譜のファクシミリ版をよりどころとしたものであったが、同曲の構造を考える際、両者のすべてがそのままのかたちで考察の土台たりうるかという問題があり、その件について触れておく必要があるだろう。東川清一(1930-)は、この問題について極めて詳細な論述を行っているが、6) 彼の主張する趣旨は、大体次のような内容である。(以下の説明には、付加的に私見も混入させている。)…スメントは、〈新バッハ全集〉以前に出版された〈ミサ曲口短調〉の楽譜が、今日残っている唯一の全曲自筆総譜のすべてをバッハ自身のみの筆になるものと信じ、無批判にそれを取り入れるかたちで出版されたことに疑問を投げかけた。彼は、フィーリップ・シュピッタ(Philipp Spitta 1841-94)の研究を大きなよりどころとしながら、〈ミサ曲口短調〉の成立事情を精細に考察し、その考察の基に従来の版とは異なる楽譜出版を行った。それらを比べた時にとりわけはっきりと相違している部分は、第2部(Symbolum)のところの第3曲の歌詞付けである。これは第2部の第3曲の歌詞〈Et in unum…〉に始まり、従来の版ではその最後の部分が、〈Et incarnatus…〉の前の部分、即ち、〈descendit de coelis.〉で終り、第4曲が〈Et incarnatus…〉で始まるのに対し、スメント版では第3曲の最後に〈Et incarnatus…〉が付加され、それと全く同じ歌詞を第4曲でも繰り返すかたちの楽譜になっている。この点について、私はその部分の自筆総譜と新バッハ全集の楽譜とを見比べてみたところ、両者共に全く同一で、最後の〈Et incarnatus…〉の部分も共に付加されていて、その次の第4曲も同一であることがわかった。そのことからすると、スメント以前の版が〈Et incarnatus…〉の部分第3曲として入れていない点については、現在残されている自筆総譜とは異なるバッハの草稿を基にして楽譜出版したということになり、東川の説明内容が理解できなくなってくる。これは、私の読み込みが甘いための誤解か、あるいは東川の論述ミスなのかかわからないところであるが、はっきりしていることは、現在の自筆総譜のファクシミリ版と新バッハ全集のこの部分は少なくとも同一であるということである。そして、第2部以降はデュルの研究によって1742年以後、それも恐らくは1747/50年に書かれたものであることもはっきりしたので、スメント自身の精細な考察自体が何の意味も持たなくなった。…

以上の内容から、基本的なところでバッハの自筆総譜とスメント版の新バッハ全集は、大体同様の内容を有するものであって、第2部(Symbolum)の第3曲についての慎重な配慮を怠りさえしなければ、〈ミサ曲口短調〉の全体構成を考える際の資料としては、両者は信頼するに足る楽譜であると考えられることができるようにも思う。勿論、他の部分における両者の対応関係についても細かいチェックが必要であるが、その作業は次回以降の研究にまわすことにしたい。

なお、クリストフ・ヴォルフは、新バッハ全集の若干の問題点等を念頭に置きながら、〈ミサ曲口短調〉の楽譜を1994年に出版している(ペータース版)。この楽譜の入念な検討も後日にまわしたいと思うが、第2部(Symbolum)の第3曲は自筆総譜の同部分と比較すると音符や歌詞付けが相違しているところが多くあり、しかも〈descendit de coelis.〉で第3曲は終了し、その後第4曲〈Et incarnatus…〉となっている。従ってこの第3曲は、自筆総譜とは異なるバッハ自身の草稿に基づいて

楽譜化されたものであり、〈ミサ曲口短調〉の参照すべき楽譜としてはより適切なものである可能性も強い。7)

以上のような問題点を考慮に入れつつ、〈ミサ曲口短調〉の構成配置や背景に横たわる精神性等について、自筆総譜のファクシミリ版並びにスメント版の新バッハ全集をよりどころとしつつ考察を行ってみたいと思う。

スメント版〈新バッハ全集〉では、〈ミサ曲口短調〉の曲番号は次のようになっている。即ち、〈キリエ〉の部分は1-3番まで3曲、〈グローリア〉の部分は4-12番まで9曲、〈ニケア信経〉の部分は番号が1から始まり9番までの9曲(その後に異稿が付加されている。)、〈サンクトゥス〉は番号付けのない1曲、〈オザンナ〉以降は番号が1から始まり、(繰り返しの〈オザンナ〉を3として)5番までの5曲といった配置となっており、全部で27曲のかたちで曲数を配置していることがわかる。それに対し自筆総譜の方は、(注5で紹介した私の論文のp.158でも触れたことだが、)最初の部分は番号付けがなく、〈グローリア〉の最後の部分の合唱のところ11という番号がある。その後の〈ニケア信経〉では、合唱〈Et resurrexit…〉までは12から17までの番号が付せられているが、次のバス・アリア〈Et in Spiritum…〉は番号が付けられていない。そしてその次の合唱〈Confiteor…〉には19という番号が付いている。しかしながらその後は、最後まで自筆総譜には番号付けは認められない。新バッハ全集と自筆総譜とでは、合唱〈グローリア〉の最後のところの前半〈Gloria in excelsis Deo,〉と後半〈Et in terra…〉を、前者では第4曲と第5曲として数え、後者ではそれをまとめて第4曲としている(番号付けはないが、そのように考えていることは理解できる。)ところが異なっている。両方共連続して書かれている点では同じなのだが、新バッハ全集ではそれにもかかわらずそこが2曲に分けられている。又自筆総譜の部分的な番号付けがバッハ自身によって記入されたものなのかどうかという点もはっきりしないし、全曲を通しての番号付けが行われていないことの理由も判然としない。

とにかく曲番の付け方については、(注5で紹介した私の論文のpp.158-163で触れているように、)全曲を25曲・26曲・27曲の3通りの方法で数えることが可能で、研究者によって曲番の付け方が異なっており、どの数え方が最適であるという訳でもなく、曲番号をどのように扱えばよいかはなかなか頭の痛いところである。注5で紹介した私の論文では、私はすべての数え方を併せて記述したが、今回はとりあえず、新バッハ全集の発想(ただし通しで第1曲から第27曲という風に数える。)にならって、全27曲という数え方で以下の論考を取りまとめたいと思う。自筆総譜の発想では〈グローリア〉の最初のところの〈Gloria in excelsis Deo,〉と〈Et in terra…〉をまとめて1曲ととらえているようであるが、この部分は歌詞の内容が天と地ということで対照的であるし、地の部分で8分の3拍子から4分の4拍子に変わり、調性も一時的に二長調からト長調に移行し、トランペットとティンパニは大部分沈黙して音楽的にもはっきりとした変化が認められるので、第4曲・第5曲という風に分けた方がよいのではないかと私自身が感じるのである。勿論自筆の総譜の方の発想を軽視することはできないのは当然であるが、この不完全な番号付けがバッハ自身のものかどうかははっきりしない以上、スメントの発想は大筋妥当ではなかろうかという気がしている。(なお、先に紹介したヴォルフのペーターズ版でも全27曲という数え方をしている。)

〈ミサ曲口短調〉全体を見渡してみると、まず最初にシンメトリック(対称的)な配置構成の方法が取られていることがはっきりと理解できる。このシンメトリックな発想は、バッハ自身が音楽作品を作曲する際に繰り返し使用した基本的なもので、彼にとって教会の建物あるいは十字架の視覚的なシンメトリー構造は日常生活の核心であったことから、自ずとその発想が作曲にも反映したと考えられる。バッハの音楽は、基本的なところで視覚的世界とのつながりが強く、それがアルベルト・シュヴァイツァー(Albert Schweitzer 1875-1965)をして彼が〈絵画的音楽家〉の代表だと主張せしめたことにもなるのであり、その発想が彼の音楽の象徴性と深く関わっていることも周知の事柄である。

〈キリエ〉は全3曲で、第1・3曲が合唱、第2曲が二重唱、〈グローリア〉は全9曲で、合唱-合唱-ソプラノ・アリア-合唱-二重唱-合唱-アルト・アリア-バス・アリア-合唱という構成は、(基本的には、)両端を合唱が取り囲み、二重唱を中心としたシンメトリーな配置になっていることがわかる。〈グローリア〉は全8曲とも数えられることは、これまでたびたび述べてきた通りであるが、シンメトリーという視点からすれば、全9曲という数え方の方がベターであるかもしれない。この部分の歌詞内容からしても、中心に来る二重唱では、主なる神とイエス・キリストの両者を賛美する歌詞になっており、歌詞構造からしてもその部分を中心に来ることは十分に納得できることであると思われる。〈ニケア信経〉は全9曲で、合唱-合唱-二重唱-合唱-合唱-合唱-バス・アリア-合唱-合唱という配置は、やはり両端を合唱が取り囲み、中心に合唱(第17曲)が来る明確なシンメトリー構造である。第17曲は歌詞の内容が、イエス・キリストが我らのために十字架に付けられたことを歌っている部分であり、ルター正統派がキリスト教の教義でこの部分を最重要視し、バッハ自身が同部分を中心に位置付けたことはあまりにも当然であるし、この部分は、〈ニケア信経〉の核心部分であると共に全27曲中の最も重要な部分であるということは十分に主張しうることである。ちなみにカトリックでは、イエス・キリストの受難よりも復活の部分を重視しており、バッハはカトリック世界の形態を借りつつも、復活の部分にではなく受難部分を重視する作曲を行ったことから、彼の信仰基盤が終生ルター正統派にあったことはこの一事のみからしても明確に証明されるのである。全9曲の9は3の2乗であり、3は三位一体の3・神の完全性を表す3であることから、当然バッハはこの部分の作曲で9という数を意識していたはずであり、それは、バッハが第16曲を後から付け加えたことでもはっきりと裏付けられる。<sup>8)</sup> そのようなことからすれば、〈グローリア〉を全8曲ではなく全9曲とする方が神学的にも妥当であるし、そのような発想はバッハ自身の中にあっただかもしれない。となれば、自筆総譜に見られる不完全な曲番のメモはバッハ以外の人物が記入したもの(〈ミサ曲口短調〉の自筆総譜を父の遺産として相続したカール・フィリップ・エマヌエル・バッハ(Carl Philipp Emanuel Bach 1714-1718)かあるいはそれ以外の誰かのメモ)である可能性も相当程度ありうべきことと考えられてくる。〈サンクトゥス〉はそれ自体が1曲のみの合唱であるが、曲の途中で4分の4拍子から8分の3拍子に変化していることからすると、1曲の内部である種のシンメトリックな発想が働いたとみなすこともできるような気がする。〈オザンナ〉以降は、合唱-テノール・アリア-合唱-アルト・アリア-合唱という配置になっており、ここでもシンメトリー構造は明確である。

そして、今まで述べてきたことのシンメトリー構造で各部分共通していることは、両端がすべて合唱の配置になっているという点である。これは大変興味深いことだと思われるが、バッハが作曲した

短ミサ曲 (BWV233・234・235・236)(1738-39年頃作曲)では、〈キリエ〉が1曲の合唱、〈グローリア〉が5曲で両端が合唱曲で囲まれているといった共通の特徴があり、その発想の延長上に〈ミサ曲短調〉が位置していると考えることができよう。9)

〈ミサ曲短調〉全体を見渡して第2番目に気付くのは、極めて客観的・伝統的な部分と主観的・主情的な部分の両方が各部分に殆どのところで双方共に併存していることである。即ち、全体を通じて多くの部分においては大体は前者の傾向が強く、それらは合唱と器楽オーケストラが一体になったところであり、歌詞内容としては何らかのかたちで天上の神と結び付く部分になっている。一方、歌詞内容がイエス・キリストに触れる場合のみは、音楽はバッハ自身の感情をイエス・キリストに投影させたかの如く、主観的で主情的で内省的な雰囲気を満たされ、それが若干の器楽伴奏を伴った独唱あるいは二重唱で演奏されるかたちになっている。このようなことは、全曲を通じてすべてそうになっているという程ではなく、両者が融合したり、基本パターンとはずれている部分もあるのだが、とはいえ、殆どの部分ではそういった傾向は確認できる。10) 〈キリエ〉の第1・3曲は前者、第2曲は后者であり、〈グローリア〉の部分では、歌詞の内容という点からすると、主なる神の賛美の部分のソプラノ・アリア(第6曲)は主情的であり、第8曲の合唱はイエス・キリストに関連する歌詞内容であるが、合唱という客観的な音楽形態をとっており、基本的パターンと少しずれる点もあるが、それでもこの部分の殆どが先に述べた傾向に対応している。〈ニケア信経〉の第13・14曲の合唱は天上の神について述べていて、第15曲の二重唱はイエス・キリストに関係している。第16曲は、イエス・キリストについての歌詞であるが、合唱形態で、客観的側面と主観的側面は入り混じっており、第17曲のキリストの受難は、合唱ではあっても極めて主情的傾向が強い。第18曲の復活の部分の合唱も感情をストレートに歌い上げている感じが強く、第19曲のバス・アリアでは聖霊について歌っているが、ここでも客観・主観が融合している感じが強い。第20・21曲の合唱は、神への信仰を希望を託すかたちで歌い上げており、比較的客観的である。そして、第3部〈サンクトゥス〉の神に対する賛美の合唱が歌われ、第4部の〈オザナ〉以降でも第23・25・27曲の合唱は天上の神に対応する歌詞、第24曲のテノール・アリアと第26曲のアルト・アリアは、共にイエス・キリストに対応する歌詞であり、この部分はすべて基本的パターンそのままのかたちで作曲されている。

結局のところ、以上述べた〈ミサ曲短調〉の特徴は、神学的視点からすれば、客観的なカトリック的部分と主観的なプロテスタント的部分とが全曲を通して併存(融合)するかたちでのエキュメニカルな音楽的世界の具現であると解することができる。

〈ミサ曲短調〉の全体を見渡して第3番目に気付くのは、〈グローリア〉の第7曲〈Gratias…〉が同じ音楽を用いて第4部の終曲(第27曲)〈Dona nobis pacem.〉で回帰していることである。バッハは〈ミサ曲短調〉全体を有機的な統一体として構築するためにこのようなことをしたということは、多くの人によって指摘され、現在のバッハ研究者の殆どはその見解を支持している。又その時、第7曲の歌詞内容が、〈Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.〉(我ら汝に感謝したてまつる。大いなる汝の栄光のゆえに。)となっているところから、それを第27曲の歌詞内容〈Dona nobis pacem.〉(我らに平安を与えたまえ。)に重ね合わせることにより、そこにバッハの深い精神性を読み取る試みもたびたび行われてきた。アルノルト・シェーリング(Arnold Schering

1877-1941)は、第27曲は、平安が与えられることを祈る人間ではなく、既に平安を与えられて神に感謝する人間の、美しく力強い表現であると考えているが、カール・ガイリンガー(Karl Geiringer 1899-1989)もほぼ同様の見解(終曲においては既に主に平和を哀願する必要はないと感じ、そのかわりに、真の信者に平和を与えたことに対して神に感謝したといった見解)を有しており、多くの研究者は大体これと類似した見解に立っているようである。ただこの問題については、小林が注2で紹介した著書のうちの〈ミサ曲口短調〉に関する論述部分において注目すべき見解を提示している。彼は、マルティーン・ルター(Martin Luther 1483-1546)やハインリヒ・シュッツ(Heinrich Schütz 1585-1672)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、バッハのケースも典型的なプロテスタントの特色を有しているというルードルフ・ゲルバー(Rudolf Gerber 1899-1957)の仮説を紹介し、ルターの〈ドイツ・ミサ曲〉はそれが終結に来ていないこと、シュッツの〈ドイツ・ミサ曲〉は異質な曲の寄せ集めに過ぎないことからこの仮説には賛成できないと主張し、第7曲ではなく第1曲の〈キリエ〉を音楽的に回帰させることもできたのにそれをしなかったのは、バッハ自身が自己の死を予感しつつ作曲を完成させそして最後に記入した *Fine Deo Soli Gloria*(完了、神にのみ栄光あれ。)という言葉に託したバッハの思いを考え合わせた時、第7曲の主なる神に対する感謝の言葉を最終曲で重ね合わせることによって、〈ミサ曲口短調〉の作品完成に対する、そして同時にバッハの生涯のすべての創作に対するバッハ自身の神に対する感謝を刻印しようとしたのであると考えた。即ち小林の見解は、シェーリングやガイリンガーと相通じつつも、とりわけ作曲者バッハ自身の神に対する感謝の気持が第7曲を終曲に引用させた根源的理由であるといったものであり、彼の考えは説得力に富んでいて私自身も強く共鳴の念を覚える。

以上、〈ミサ曲口短調〉の構造について、全体を見渡した時に気付いたことを3点取り上げ、そのことに関する私自身の見解を述べておいた。バッハが同曲を作曲する際に全体構成についてどのようなことを考えどのような精神状態で作曲に臨んだのかといった核心的な問題について私自身の基本的な見解を集約したわけであるが、同曲の細部については、次章においてそれぞれの部分の1曲1曲を見つめながら論述を続けてゆきたいと思う。

## 第Ⅱ章 〈ミサ曲口短調〉についての要素的視点からの考察

### 第1節 調性について

〈ミサ曲口短調〉を調性の視点から全体的に見渡してみると、バッハ自身の調性についての基本的な考え方が理解できる。(全曲を通して中心となる調性は、口短調とその平行長調である二長調である。)

キリエの部分の第1曲は口短調で、それは神に対して憐れみを請う(哀願)状況に対応している。第3曲の嬰へ短調は口短調の完全5度上の調性であるが、古風な作曲技法を用いることによって静かで落ち着いた神への祈りとか、神に託する希望の気持を表現している。第3曲で第1曲よりも高い調性が用いられている理由は、第1曲の神に対する思いがここでより一層強められ高められていることにあ



と思われる。第2曲の二長調は、主観的な感情の中で、神に対して晴れやかで堅い信頼と希望を有している状況に対応している。

第4曲の二長調は、天上の神を中心にしてその神を賛美する部分であり、第5曲は調性が5度下降してト長調になっており、地上の人間に視点が移動(下降)して、その人間の視点に重点を置いての神への賛美の部分になっている。そして第5曲は、最終的には再び二長調に戻っているが、その部分では地上の平和と神の栄光が共に合わさったかたちで(天上的視点から)称賛され、音楽的にも盛り上がっている。(第1曲からの音楽的展開には、ある種の弁証法的展開・発展も認められ、それが何らかのかたちにおいて最終の部分にまでつながり広がってゆく印象を私自身若干感じている。)

第6曲は二長調の完全5度上のイ長調になっており、天上の主に対する賛美とはいっても、音高的にはヴァイオリン・パートが3点ホ音の高みにまで上昇しており、そのヴァイオリンの旋律に対して、ヴェルナー・フェーリクス(Werner Felix 1927-)は賛美の歌を奏でる天のみ使いの有様を表現していると指摘しており、主に対する賛美の念頭に天使が関係してくるところから、視覚的連想からしてもイ長調という高い調性になっているのではなかろうか。

第7曲は、古様式の声楽ポリフォニーによる落ち着いた二長調であり、同調性はその前半と後半は、それぞれ内容やモチーフ的变化に則して、神に対する感謝・神の栄光に対応している。

第8曲では、地上に降ったイエス・キリストを賛美する部分の始まりであり、天から地への下降ということで、調性も二長調からト長調に完全5度下降している。(第2曲は、〈Christe eleison〉という歌詞ではあっても、天上のキリストというイメージが強いので、ト長調ではなく二長調なのであろう。)

第9曲は、人間の罪を黙想するかのような内省的気分が支配している部分で、世の罪を除くイエス・キリストへの切々たる祈りが音楽的に表現されており、調性は口短調であるが、人間のイエス・キリストに対する救いの願望が、視覚的・観念的イメージとしては天上の世界につながるところから、基本的調性がここで使用されたのだと考えられる。同様に、第10曲で口短調が用いられている場合も、それは第9曲と同じ趣旨で理解することができる。

第11曲は二長調で、バス・アリアによって主に対するおおらかな賛美と確固たる信仰が歌われるところなので、それに対応する基本調性が使用されている。第12曲の〈グローリア〉の終曲の二長調も、神に対する深い信頼(信仰)を歌い上げた部分である。

第12曲以降の〈ニケア信経〉の部分でも殆ど今までと同様の調性対応が認められる。ただ、とりわけ注目すべきはイエス・キリストの受難の前後部分である。第15曲のト長調は、イエス・キリストが地上に降ったこと、そのキリストに対する信仰告白に対応し、第16曲の口短調の部分では、イエス・キリストに対するバツハ自身の愛が熱烈に表現されている。ここでこの調が用いられたのは、イエス・キリストへの愛が天上的イメージに結びついているからであろう。第17曲のイエス・キリストの受難の部分は、口短調より完全5度低いホ短調になっており、そのことによって、神の子であるイエス・キリストの受難という最も悲しみに満ちた絶望的な部分が、視覚的・観念的にも、おとしめられ陵辱されたかたちで表現されている。

第18曲の二調調はイエス・キリストの復活の部分で、天上的喜びに満たされた状況がこの調性に

なっていることは極めて自然である。第19曲のイ調調は二長調の完全5度上の調であり、ここでは聖霊に対する信仰が歌われている。聖霊は視覚的・観念的イメージとしては、天使同様に天の高いところといったイメージになるので、イ長調という調性が使われていると推測される。(天使・聖霊には、共に高いところで浮遊するといったイメージがある。)

第20曲は最後の審判における死者(真のキリスト者)の復活への希望が歌われるところで、ここで口短調の完全5度上の嬰へ短調が用いられているのは、やはり復活への切々たる願いや祈りを天上の世界にあこがれつつ表現するためであったと考えられる。第22曲の〈ニケア信経〉の終曲では、前曲に続いて、死者のよみがえりと来世への生命への期待が音楽的クライマックスと共に演奏される場所なので、そこが二長調となっているのは極めて自然である。

第23曲〈サンクトゥス〉の二長調も、主に対する賛美・歓喜に対応し、第23曲〈オザンナ〉の二長調も殆ど同様の趣旨で用いられている。第24曲の口短調のテノール・アリアは、しみじみとした雰囲気の主を祝福している部分であり、第25曲で〈オザンナ〉の反復、第26曲のアルト・アリアは、口短調を長3度低めたト短調になっている。この低い調性は、ヴァルター・ブランケンブルク(Walter Brankenburg 1903-)に従えば、イエス・キリストが十字架に架けられたことにおける神の卑下を象徴するとのことであり、より一般的には、地上の悲しみ・人間の哀切の感情にも対応した調性であると考えられることもできよう。

終曲の第27曲の二調調は、第7曲の音楽の再現として、主に対する平安への祈願と賛美の感情が一体となった世界の調性・終曲を閉じる基本調性として極めて自然であると考えられる。全曲を見渡すと、口短調よりはむしろ終曲で用いられている二長調の方が支配的であることがわかり、研究者の中には〈ミサ曲口短調〉を〈ミサ曲二調調〉と表現し直した方がよいと考える人も多くいるようである。ただバツハの信仰の根底に存するプロテスタントの心情は、第17曲のイエス・キリストの受難(ホ短調の部分)に色濃く反映していることは恐らく誰も否定できないであろうし、その完全5度上の口短調という基本調性も、二長調に比べると主情的でイエス・キリストとの一体感を強く感じさせる調である。そのようなことからすれば、この曲はやはりあくまでも〈ミサ曲口短調〉であって、〈ミサ曲二長調〉ではないのかもしれない。

以上述べてきたことで、調性というものが、バツハによってキリスト教の教義内容との密接な関係の中ではっきりと象徴的意図をもって使用されていることがよく理解される。即ち、調性の高低が、(視覚的・観念的イメージとしての高低)とはっきり対応することが見てとれるのであって、天上は二長調・口短調、地上はト長調・ホ短調…ただしホ短調はイエス・キリストの受難の部分(第17曲)1回のみ使用…といった基本が一貫して守られ、その微妙な変化の中で、イ長調(天の高いところ・天使や聖霊の浮遊するイメージ 第6・19曲)・嬰へ短調(死者のよみがえりへの切望・主に対して憐れみを求める気持・天の高いところのイメージ 第3・20曲)・ト短調(イエス・キリストを十字架につけた神の卑下・人間の地上的悲しみ 第26曲)といった調性が使用されているのである。

(なお、第15曲(ト長調)で、〈しかして聖霊によりて処女マリアよりみ体を受け、人となりたまえり。〉という最後のところのみ、処女マリアに言及するということで、調性がハ短調(フラット3つ)→ト短調(フラット2つ)→ト長調と変化しており、基本調性がシャープ1つなのに急に部分的にフ

ラット3つまで調性が下がっていることが、極めて印象的であるし、又第19曲(イ長調)でも、最後のアダージョの部分くしかして死者のよみがえりを待ち望む。〉のところで、2・3小節単位で頻繁に調性が揺れ動いて次の第20曲(嬰へ短調)にひきつがれており、そのことによって、神秘的な気分の中で洗礼を伴う信仰と死者のよみがえりへの期待を予想させる効果が見事に表現されているところも、第15曲同様にすばらしい音楽の魅力に満ちあふれている。)

## 第2節 拍子について

第1節の調性同様、〈ミサ曲短調〉の拍子について全体的に見渡してみると、ここでも又バッハ自身が拍子に込めた想いというものが明確に理解できる。

〈キリエ〉の部分の第1・2曲は4分の4拍子、第3曲は2分の4拍子となっており、天上における神とキリストに憐れみを請う部分がすべて4拍子であることがわかる。キリスト教の三位一体という教義からすると、この部分はむしろ3拍子であるべきではないかという思いにかられるが、地上の人間の神に対する信頼(信仰)を前提とした上での哀願という視点からすれば、その信頼(信仰)の心情を安定感のある4拍子でバッハは表現しようとしたのかもしれない。第3曲の2分の4拍子は、同曲の古風な声楽様式と一体となって、第1・2曲を弁証法的に止揚したものである(信仰と希望の静かで落ち着いた雰囲気)と考えることができよう。第1・2・3曲は、調性の視点からすると地上のイメージと結びついているのはある種の矛盾かもしれないが、バッハはむしろそのことによって曲の始まりの部分で天・地のイメージを総合的に融合させようとしたと解釈する方が適切なような気がする。

第4曲は〈グローリア〉の最初の部分で、合唱で天上の神の栄光を賛美しているところであり、ここが8分の3拍子であるのは天上ということから極めて自然である(三位一体…父と子と聖霊…の3、3は完全な神の象徴であるから。)

第5曲(〈グローリア〉の第2曲目)は地上の人間が平和であることを願う部分であり、ここが4分の4拍子であるのは4は(天に対する)地の象徴であることから、これ又極めて自然であると考えられる。(地の象徴というのは、地上の人間とか現世といったニュアンスも含んでいる。例えば、東西南北といった4つの方位、あるいは土水火風といった4つの元素、人間における4つの気質等、すべて4という数と結びついている。)

第6・7曲は天上の主を賛美し感謝する部分であり、これらは4分の4拍子と2分の4拍子である。天上の調子(イ長調・ニ長調)でありながら3拍子を使わず4拍子であるのは〈キリエ〉の部分と状況が類似しており、私自身が〈キリエ〉について解釈した内容と同じ趣旨でこの部分も理解することが可能であろう。即ち第6・7曲は、神に対する人間の深い信頼(信仰)が前提となって神への賛美・感謝の心情が表現されているのであって、この4拍子は、その信頼(信仰)の念を表現する安定感のあるリズムとして理解することができよう。シュヴァイツァーも、リズム・音型共に安定感を持つ2拍子・4拍子系の音符を、歩みのもティーフ・信仰のモチーフとして把握しており、彼の見解は、肉体的・生理的視点からしても恐らく誰も否定することはできないであろうし、バッハ自身も実際にそのこと

を念頭に置きつつ作曲したことはほぼ間違いないことであると思われる。第7曲の方は第3曲と同じく2分の4拍子であるが、両曲は作曲技法的にも古様式ということで共通しており、カトリックの教会音楽でよく用いられていたモテット風な声楽ポリフォニーをバッハ自身が踏襲しているところでは、拍子もそれに相応するかたちの2分の4拍子が用いられるという側面も興味深いことである。ただそれが、単に作曲技法との関係のみならず、歌詞の内容とかバッハがその歌詞を通じて表現しようとした内容と深くつながっていることの方が、より一層本質的で重要なことであろう。

第8曲は主なる神とイエス・キリストの両方を賛美した部分で、4分の4拍子となっているのは、両者に対する人間の確固たる信仰をそれで表現しようとしたのかもしれない。あるいは、この曲の途中からとはいえ、イエス・キリストに対する賛美が同曲から始まることから、調性もト長調に下降しているのに対応して地上のイエス・キリストをイメージしつつバッハは4拍子で同曲を作曲したのではなかろうか。(多分第8曲の4拍子は上記の2つの理由が合わさったものであろう。)

第9曲はイエス・キリストに対する人間の祈り・哀願の部分であり、ここで4分の3拍子が用いられているのは、イエス・キリストの中に完全な三位一体としての神を反映させた、そのような祈りであるからこそであろう。

第10曲は、8分の6拍子というこれまでに用いられなかった拍子が登場している。ここは主情的なアルト・アリアで、〈父の右に座したもう者よ、我らを憐れみたまえ。〉という歌詞が歌われる。天上のイエス・キリストに向かって地上の人間が憐れみを請い求めている状況であり、見方によたら天と地が交差する場面という風に理解することもできる。それを6拍子…3(天)×2(地)…で表現したのかもしれないし、あるいは、それほどはっきりした意図を持たないまま自然なかたちで曲の雰囲気作りとして8分の6拍子が選ばれた可能性も考えられる。

第11曲はイエス・キリストを賛美している部分であり、天上のキリストに対する絶対的信頼が音楽化されているので、同曲が4分の3拍子であることは極めて自然である。又、第12曲は〈グローリア〉の終曲で、聖霊と父なる神の栄光を称えている部分なので、それが4分の3拍子であるのは前曲同様極めて自然である。同曲は輝かしくて歓喜の念にあふれており、それが躍動感に満ちた3拍子で表現されるのは、誠に適切であるという気がする。

第13曲から第21曲までは〈ニケア信経〉の部分で、イエス・キリストの受難を核として、主なる神とイエス・キリスト並びに聖霊に対する信仰宣言(クレド)がそのテーマである。同曲が2分の4拍子で、又この曲が信仰宣言の開始の部分で人間の確固たる信仰をこの拍子で表現するのは極めて適切であり、同曲が古様式のスタイルであることは、第3・7曲と同じである。いずれにしても、2分の4拍子は概して尊厳で重厚な雰囲気の表現に適しており、バッハはこの拍子をそのような曲想のところ得意図的に用いていることがよくわかる。

第14曲は前曲とは作曲技法的に異なる近代的なフーガ作法が用いられているが、バッハは音楽的な印象を異ならせながら2分の2拍子という拍子を用いることによって、新たな新鮮さを折り重ねつつ活気を持って信仰告白を行っている状況を見事なかたちで具現している。

第15曲は4分の4拍子であり、信仰告白を自然なかたちで表現している。又第16曲は、イエス・キリストが地上に降った部分の音楽化であり、この部分が4分の3拍子であるのは、バッハが聖霊と

いう歌詞を念頭に同曲のリズムを考えたからかもしれない。この3拍子は、恐らく聖霊の中に完全な神(3)を見出し、その神の力によってイエス・キリストが生まれたこと自体を意味するものであろう。なお同曲では、イエス・キリストの受肉自体が一番の重大事であるが、受難の前のイエス・キリストの地上的であると共に天上的でもあるこの状態が、基本調性(口短調)として表現され、そのようなことから同曲の3拍子は、それほど重々しくなく中庸の早さで演奏するのが適切であると考えられる。

第17曲のイエス・キリストの受難の部分(〈ミサ曲口短調〉の核心の部分)は、2分の3拍子となっている。マタイ受難曲(BWV244)の始まりの部分は8分の12拍子であるが、それは実質的には3拍子を4回繰り返すといったもので、そこでバッハは、イエス・キリストが十字架を背負って重々しく足を引きずってゆく様を音楽化することを念頭に置いていたから、彼の意図を表現するために極めて重々しくゆっくりとした3拍子(×4)で演奏されるべきであるということによく指摘されているが、〈ミサ曲口短調〉のこの部分の3拍子も、やはり類似したイメージの基に重々しく演奏されるべきであろう。バッハは、勿論、苦悩に満ちた暗い響きの中でもキリストの本質は不変であること、恩寵と慈愛に満ちたキリスト、幸福の証としての聖霊、神への信頼等のすべてのイメージを含ませるかたちで同曲で3拍子を用いたことと思われるが、やはり主要なイメージは、マタイ受難曲のそれと重なるのではないだろうかというのが私自身の気持である。

第18曲の4分の3拍子は、復活の喜びを表現するところなので、同じ3拍子でも、ここは早くて活気のあるリズムで演奏されるべきである。神の完全性への賛美なのだから、同曲が3拍子となるのは極めて自然であるといえよう。

第19曲は8分の6拍子であり、同じ拍子は第10曲でも用いられている。第10曲はアルト・アリアで第19曲はバス・アリアであり、前者はイエス・キリストに対して憐れみを請う祈り、後者は聖霊に対する信仰告白ということで、内容的な共通点はないが、ある種の内面的主観性の世界における情感的な類似はあるかもしれない。それは、両曲共にオーボエ・ダモーレが伴奏楽器として用いられていることから想像されるのである。更には、(第10曲のところでも触れたことだが、)第10曲の歌詞は父と子(天と地)、第19曲の歌詞は父と子と聖霊(天と地)に触れているので、それを6拍子(天(3)×地(2))で表現したとも考えられるが、これはひょっとすると考え過ぎかもしれない。

第20曲は2分の2拍子であり、ここでは、古風な手法(カノン)を含みながら、落ち着いた曲想によって洗礼を認め死者のよみがえりを祈願する部分である。その古風な手法に対応するかたちでの2分の2拍子というリズムは、安定感のある信仰告白の普遍性を表現するためには極めて適したものであると考えられる。

第21曲は〈ニケア信経〉の終曲であり、深い信仰の確信をもって〈死者のよみがえりと来世の生命を待ち望む。〉部分であるから、ここで4分の4拍子が用いられていることは極めて自然であるといえよう。

第22曲は4分の4拍子で始まって、途中から8分の3拍子に変化している。これは恐らく、同曲が確固たる信仰をもって主の栄光を賛美する部分なので、4拍子は信仰、3拍子は賛美に対応するかたちで途中から拍子が変わったものと思われる。

第23曲の〈オザンナ〉は8分の3拍子であるが、これは活気をもって主を賛美する部分なので、3

拍子になるのは極めて自然である。第24曲の4分の3拍子も同様、第25曲は第23曲の反復である。第26曲の〈アニヌス・デイ〉は4分の4拍子であるが、これは、落ち着いた信仰に基づいて平安な心境で歌われるアリアなので、それが4拍子であるのは当然であるし、終曲の第27曲の〈ドナ・ノビス・パーチェム〉が2分の4拍子であるのは、神に対する深い感謝と信頼の念をもってこの曲を閉じることからして、最もふさわしいことであると考えられる。

以上、〈ミサ曲口短調〉に用いられている拍子の全体を見渡してみると、3拍子は三位一体の3・主なる神を賛美すること・復活の歓喜等のイメージと結びつき、4拍子(2拍子)は、神に対する確固たる信仰・地上の人間・現世等のイメージと結びつき、6拍子は自然で甘美で主情的な世界・天と地の交錯したイメージ等と結びついていることが確認される。

### 第3節 声部数について

〈ミサ曲口短調〉の各曲の声部数を調べてみると、すべての曲の声部数をバッハが何らかの特定の意図を有するかたちで設定したかどうかということはわからないが、中には明確に彼の考えが読み取れるものもある。

バッハは何か特別な思いを込めて作曲をする時、自分自身の数である  $14 \dots B(2)+a(1)+c(3)+h(8)=14 \dots$  を小節数・楽章数・変奏の回数・声部数等に刻印することが常であったが、それは、〈ミサ曲口短調〉の声部数にもはっきりとしたかたちで示されている。即ち第1曲と第27曲(終曲)は14声部であり、〈ミサ曲口短調〉の両端の部分自分を自分自身の数でくくったのは、彼自身がこの曲に込めた強い思い以外の何者でもないことは明白である。それから、第4曲は総声部数は18声部であるけれども、その殆どの部分は14声部であり、神の栄光を称え平和を願う人々の一人にバッハ自身も入っているのだということを彼はそのことで示しているという風に理解することができる。又、第14曲は14声部であるが、これは、同曲が曲順からすると両端の曲の中央に位置することから、バッハはそこにも自己の名前を刻み込みたかったのかもしれない。この曲は内容的にも全能の父なる主に対する信仰告白の部分であるから、バッハ自身の信仰告白と理解することもできる。

それから、キリスト教では7は神の完全性を示す数であるが、第8曲は7声部となっている。同曲では、主なる神とイエス・キリストが共に賛美されており、ソプラノとテノールの二重唱プラス楽器の伴奏という形態をとっている。この二重唱というのは主なる神とイエス・キリストのそれぞれ(主なる神が高い位置なのでソプラノ、イエス・キリストはテノールか?)を表現し、各声部が模倣と合奏を繰り返すことにより、父(なる神)と子(なるキリスト)の同一性を表現しているのであって、すべての声部数が7となるのは、両者によって神の完全性が全うされることをバッハ自身がここで表現したかったのかもしれない。又、第13曲は8声部であるが、通奏低音声部以外の7声部(5声の合唱+2声のヴァイオリン)がフーガを展開しており、この曲は信仰宣言(〈クレド〉)の第1曲であるところから、揺るぎない信仰告白を歌い上げることを通して神の完全性を象徴しているという風に理解することが可能である。

あるいは、キリスト教で5という数字は、イエス・キリストが受けた5つの聖なる傷、Jesusの5文字、欲求・信仰・希望・謙遜・愛という5つの行い、堅信・婚姻・悟俊・聖職・病人の訪問という5つの秘蹟等を意味しているが、それらはイエス・キリストの存在そのもの並びに教会といった意味に集約することもできる。<sup>11)</sup>そして第11曲のみは5声部であるが、そこはイエス・キリストを〈汝のみ聖、汝のみ主、汝のみいと高き者…〉とほめ称えている部分なので、バッハは5声部という声部数をここで意識的に用いた可能性がある。一方、第18曲は17声部であるが、そのうち合唱は5声部であり、そこでイエス・キリストの復活が歌われているのは単なる偶然ではないかもしれない。ただ全曲を通じて合唱が5声部の曲は相当数あるので、あまりこだわり過ぎるのもよくない気がするが…。

第22曲では全声部数は17声であるが、合唱のみの声部数としてはこの曲のみ6声部という最大声部数が使用されている。ガイリンガーは、この6という声部数はイザヤ書第6章に出てくる天使セラフィムの6つの翼を暗示していると考えており、彼の指摘はなかなか興味深い。<sup>12)</sup>

いずれにしろ、〈ミサ曲口短調〉においては様々な声部数があるので、へたをするとこじつけ的な発想に陥る恐れもあり、その点は充分注意せねばならないところであろうし、私としては今回はこれ以上同問題について深入りすることは避けたいと思う。ただ、少なくとも同曲の両端の14声部にバッハ自身明確な意志が働いていることだけは、殆ど100パーセント確実であると考えてよいであろう。又それ以外で述べてきた内容も、こじつけであるよりはむしろ恐らくバッハ自身がそのような意識の基に声部数を設定した可能性の方がかなり大きいと考えてよいように思われる。

#### 第4節 小節数について

〈ミサ曲口短調〉の各曲の小節数について全体的に見渡してみると、バッハはこの側面において、数象徴的発想によって極めて緻密な作曲上の設計を考えていたことが理解される。この発想は、全曲にわたっていろんなかたちでくまなくはりめぐらされている感じが強いが、とりわけ最晩年に作曲に取り組んだ後半部分の〈ニケア信経〉以降にその傾向が顕著であるようである。

前半の部分の〈キリエ〉と〈グローリア〉を見て気がつくことの1つは、〈キリエ〉の終曲の第3曲が59小節で〈グローリア〉の終曲の第12曲が128小節であることである。アルファベットを数字に置き換える数象徴については、既にBach=14で示した通りだが、Kyrie=64でGloria=59なので、〈キリエ〉の終曲の小節数がGloria(59)、〈グローリア〉の終曲の小節数がKyrie(64)の2倍であることになり、バッハは多分意識的にこの小節数にすることによって〈キリエ〉と〈グローリア〉の密接な融合関係を形而上的(超感覚的・観念的)次元で形成しようとしたのであろう。このことはパウエル・ミース(Paul Mies 1889-1976)も指摘しているが、説得力のある見解であるといえよう。

〈キリエ〉と〈グローリア〉の部分を見ていてあと1つ気がつくことは、第4曲と第5曲の境目が100小節であり、第5曲の20小節(第4曲から数えると120小節)目からフーガの合唱が始まることである。第4曲と第5曲は音楽としてはつながっているが、第4曲の最後で第5曲の始まりである

100 小節の 100 という数字は、詩篇第 100 篇の内容を意味している。即ち、詩篇第 100 篇は、〈全地よ、主に向かって喜びの声をあげよ。〉で始まっているが、第 5 曲の始まりは〈しかして地には…〉の歌詞で、ここで天から地に歌詞内容が変化することで詩篇第 100 篇と対応していることがわかる。そして第 5 曲の 20 小節目(第 4 曲から数えると 120 小節目)でフーガ〈また地にては、善意の人々に平和あれ。〉が始まるが、これも詩篇第 120 篇を見ると〈平和〉への言及があることから、バッハ自身が数字的対応関係を意識してフーガを開始したことが理解される。(1)20 小節以降(1)76 小節(第 5 曲の最終部)にかけて地上の平和と神の栄光が結びつき、トランペットが加わることによって第 5 曲の最後の部分が音楽的に盛り上げられている。

後半の〈ニケア 信經〉は神に対する信仰宣言(告白)である。この部分については主としてスメントの詳細な考察が知られているが、彼によると次のような小節数における数象徴が行われていることがわかる。(以下、若干の私見も含めて記述しておくことにする。)…アルファベットを数に置き換える方法で考えると、credo=43 で Christus=112 となる。第 13 曲は 45 小節で第 14 曲は 84 小節であり、両曲の合計は 129 小節となる。この  $129 = 43 \times 3 = \text{credo} + \text{credo} + \text{credo}$  ということであり、信仰宣言(告白)(クレド)の言葉を 3 回繰り返す意味をこの第 13・14 曲にバッハは込めたのだ。事実、典礼の規定において〈クレド〉という言葉は 3 回繰り返されることになっているので、この指摘は説得力がある。又、第 14 曲(信仰宣言)と第 16 曲(イエス・キリストの受肉)と第 21 曲(死者のよみがえりと来世の生命への希望)は、それぞれ 84 小節・49 小節・105 小節であるが、それらの数はいずれも神の完全性を示す 7 の倍数( $7 \times 12 = 84$ ,  $7 \times 7 = 49$ ,  $7 \times 15 = 105$ )であることがわかる。しかも  $7 \times 12$  の 12 は 12 使徒の 12 であり(私見)、 $7 \times 15$  の 15 は、3(三位一体)と 5(イエス・キリスト)の積である(私見)。それから、第 19 曲(聖霊への信仰)は 144 小節であり、これは、12 使徒の 12 の 2 乗である。…

以上、〈ミサ曲口短調〉の小節数を見渡してみると、そこにバッハの意図した数象徴の相当部分が示されていることがよくわかる。スメントのこの分野に関する深い研究は極めて重要だし、具体的にバッハがそのようなことを念頭に置きつつ作曲したことも多分事実であるような気がする。ただこの研究も、ゆきすぎると妙なこじつけの発想に落ち込みかねない危険性をはらんでおり、常に注意して研究をしなければいけないであろう。研究者達が指摘している数象徴の中には、私が参照した範囲内でも、わずかではあるが、単純な計算ミス等の誤解も存在しており、何らかの先入観をもって研究を行わないよう充分自戒すべきであると思う。

とにかく小節数の問題も、詳細に調べてゆけば新たな発見がたくさん見つかるのではないかとも思うが、同問題についての考察は今回はこの辺でとどめておくことにしたい。<sup>13)</sup>

## 第 5 節 作曲法について

〈ミサ曲口短調〉においてバッハが駆使した作曲の方法は、(それを…様式というかたちで表現するとすれば、)中世・ルネッサンスの音楽ポリフォニーの流れを踏襲した古様式、イタリア・オペラの



世界を反映したバッハの同時代における甘美で主情的なアリアの様式(イタリア様式)、ギャラント様式、近代的な器楽様式、バッハ自身の世界であるフーガ様式、新しい時代を予感させるホモフォニックな様式等、極めて多様である。それらは、時には独立的に用いられたり、又時には併存的・融合的に用いられることによって、深い次元において壮大なスケールで有機的な音楽的宇宙を形作っている。

〈キリエ〉の第1曲は器楽様式が支配的で、第2曲はギャラント様式、第3曲は声楽的な古様式であり、各曲の曲想と作曲法は見事に対応し、これまでに述べてきた象徴的表現意図は作曲法的視点からも具現されている。

第4曲は、作曲法と直結することではないかもしれないが、前節で述べた数象徴の世界との絡みでいうと、3という数が氾濫していることがわかる。即ち、3本のトランペット、金管・木管・弦という3つのグループ、3拍子、二長調の3和音といったように、神の象徴としての3が多様なかたちで取り入れられている。あるいは、楽器法の視点からすると、トランペットという楽器が神の栄光を輝かしい音色で表現するために用いられていることも、第4曲を含めて全曲を通じて認められることである。それは、第5曲で天から地の方に歌詞が変化したところで、それまで使われていたトランペットが一時使われなくなり、第5曲の途中の天と地が合わせて賛美されるところで再び用いられるようになることからはっきりと理解される。

第6曲では、ソプラノ・アリアの歌詞は賛美の類義語が連なっており、それを伴奏するヴァイオリンの音型には典型的な喜びのモチーフが認められる。同曲のソプラノ声部とヴァイオリンの協奏は、主を賛美することの競い合いという風に解釈することが可能であろう。賛美の歌詞も、自然なかたちでの言葉自体の素直な音楽的象徴とも考えられ、このような世界は、ある種の〈自然体的象徴〉とも表現したらよいかもかもしれない。

第7曲では、古様式による4声の声楽ポリフォニーが基調をなし、しかも大変朗らかで安らかな主題と活発な主題の2種類が殆どの部分で別々に処理されている。この前者の主題は神への感謝(Gratias agimus)に、後者の主題は神の栄光(propter magnam gloriam tuam)に対応していると考えることができる。又同曲は、〈神よ、我ら汝に感謝す〉(Wir danken dir, Gott, wir danken dir)(BWV29)の第2曲のパロディーであり、同じ感謝という趣旨の曲が土台となっていることから、バッハがこの転用を通じて表現内容の統合的・象徴的普遍化を意図していたことは明白であると思われる。それから同曲では、最初は弦楽器と木管楽器のみが使用されているのに、クライマックスでトランペットとティンパニが加わっており、神の栄光が楽器法的に金管楽器と打楽器を加えることによって効果的に具現されている。

第8曲におけるソプラノとテノールの二重唱は、模倣と合体を繰り返すかたちで作曲されており、そのことが父(ソプラノか?…天上…)と子(テノールか?…地上…)の同一性を表現していることは、これまでの論考の中で既に言及した。同曲ではフルートも伴奏楽器として用いられており、その旋律には、当時流行した逆付点リズム(ロンバルディア・リズム)が登場する。同リズムは、父なる神と子なるイエス・キリストを賛美することに貢献している気がする。

第9曲では、フルート2本を含むオーケストラの響きそのものが曲の雰囲気や靈妙にかもし出している感じがあり、バッハの楽器法的配慮がすばらしいかたちで具現されている。それから、フルート

2本はオブリガートなかたちでのカノン処理が行われているが、それは人間の罪を黙想する状況の表現に寄与しているように思われる。

第10曲のアルト・アリアではエコー効果が巧みに用いられ、オーボエ・ダモーレのオブリガートには心にしみ入るような音楽的效果がある。同曲では、イエス・キリストに対して憐れみを請い求める心情が歌われるが、声部選択という視点からすると、しめやかな切々たる心情を表現するには、音色・音高共にアルト声部は極めて適切であるという感じがする。

第11曲はイエス・キリストをほめ称え、キリストに対する確然たる信仰が歌われる部分である。同曲がバス・アリアであることは、低音域の安定感のあるおおらかな響きが救い主であるイエス・キリストへの確たる信仰心を表現するのにふさわしいことを考えた時に、極めて自然な声部選択であったと思われる。又このアリアには、コルノ・ダ・カッチアと2本のファゴットと通奏低音という特異な楽器編成の器楽伴奏が認められるが、この独特な編成は、それによってイエス・キリスト(聖なる者)の非凡さを表現しているという風に解釈することも可能であろう。又この曲のリトルネットの楽句構成は、その反復によって信仰の確固さが強調されていると考えられるし、コルノ・ダ・カッチアのオクターブの上昇によって開始されるテーマは、憧れに満ちた印象を与えつつ、おおらかなバスの旋律とあいまって曲全体にある種の広がりを与えている。

第12曲(グローリアの終曲)は、ホモフォニックな導入部→5声の合唱フーガ(ポリフォニック)(→器楽の間奏)→ホモフォニックな合唱→壮大なポリフォニックの合唱(オーケストラも次第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。)といった構成で、そこにはある種の弁証法的発展・高まりが認められ、音楽的な高まりの部分でトランペットが用いられる発想はここでも適用されていることがわかる。いずれにせよ、第12曲の音楽自体の最終的盛り上がりそのものが雄弁に物語っていることなのであるが、前半部分終曲の弁証法的クライマックスは、各曲ごとに認められる象徴的表現法と一体となっていて、その融合・一体化の状況が極めて自然であることがバッハの円熟した境地の証左であるということもいえるのではないだろうか。

第13曲(ニケア信経の第1曲)については、これまでの論述の中でも数象徴に関係することに言及したが、同じ案件で付け加えるとすれば、同曲中には<credo>という歌詞が43回登場しており、この43はcredoを意味する数であることは既に述べた通りである。又同曲の最初の旋律は、中世のグレゴリオ聖歌のクレドの頭句の7音を使用しており、この7音の7にも数象徴的意味(神の完全性)が込められている。この旋律は古様式の声楽ポリフォニーの主題となっており、それが同時にミクソリディア調のプロテスタントのコラール定旋律でもあるので、バッハがそのことによって全教会的な意味でのクレド(神に対する信仰宣言)を意図したことがよくわかる。即ちこの部分の作曲技法は、ルネッサンスのジョバンニ・ピエルルイージ・ダ・パレストリーナ(Giobanni Pierluigi da Palestrina 1525-1594)を想起させるが、カトリックの伝統との連続性がとりわけ強く意識させられる部分であることが大変に興味深い。

第14曲は、上3声は<credo>の歌詞で、バスは<patrem omnipotentem>の歌詞で始まり、その後バスの旋律と歌詞は次第に上声部へと模倣されていって、最終的には高らかなトランペットの響きが加わって創造主を賛美するといったかたちで作曲されている。このフーガ的発想の近代的な作

曲法は、前曲との作曲技法の対比の中で、新たな新鮮さをにないつつ創造主の賛美に寄与している。同曲は、新年のための教会カンタータ〈神よ、汝の名の如く、汝の栄光もまた〉(Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm)(BWV171)の転用であるが、神の栄光を称えるという内容は共通しており、ミサ曲中で原曲の表現内容が象徴的に深められ普遍化されたという風に理解することができよう。

第15曲は父(なる神)と子(なるイエス・キリスト)の両方に歌詞が言及し、両者に対する信仰を歌い上げている。ソプラノとアルト、オーボエⅠ・Ⅱ、ヴァイオリンⅠ・Ⅱが、それぞれにオクターブのカノン処理を施すかたちで作曲されており、各グループの前者は父(なる神)、後者は子(なるイエス・キリスト)を表現していることが理解される。というのは、オクターブで同じ旋律を演奏しつつもアーティキュレーションが異なっていることで、父と子は一体でありながらそれぞれ独自の位格(ベルソナ)を有することをバッハは音楽的に表現しており、天上の父の方がより高いところに位置するところからすると、各グループの高音のパートが父なる神、そして低音のパートがイエス・キリストであると考えられるからである。そのことは、オーボエもヴァイオリンも前者が旋律も先行しており、声楽パートでは、主なる神について語られる部分ではソプラノが先導し、イエス・キリストについて語られる部分ではアルトが先導していることから裏付けられるであろう。又同曲の末尾では、第1ヴァイオリンに始まって通奏低音パートまでずっと受け継がれるかたちで下降するモチーフが登場しているが、それはその部分の〈天よりくだりたまえり。〉(descendit de coelis.)という歌詞の内容を象徴的に表現したものと考えられる。そして一番最後の〈しかして聖霊によりて処女マリアよりみ体を受け、人となりたまえり。〉(Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine et homo factus est.)の部分で突如としてフラットの調への転調が行われることにより、地上における奇跡的できごととしての処女マリアによるイエス・キリストの受肉が強烈な音楽的インパクトを与えるかたちで表現されていることは、調性の節のところでも既に触れた通りである。

第16曲の合唱では、絶えず繰り返されるヴァイオリンの音型は、世界の上ただよいながら入りゆくべき者に憧れる聖霊を表現しているのであろう。しかもその旋律の中には十字架音型が含まれているが、それは聖霊によって処女マリアの中に受肉した(その帰結としての)イエス・キリストを意味していると考えられる。又、聖霊が下降して処女マリアに降ったことは、ヴァイオリンのモチーフが低音部にも現われることで視覚的発想を持ちつつ音楽化されていることがわかる。

第17曲は、イエス・キリストの受難という最も悲劇的な部分を扱っており、バロック時代の作曲家が共通して用いていた半音階的下降の音型を、バッハもバス声部で固執低音のかたちで使用している(ラメント・バス…嘆きの低音…)。同曲では固執低音によるシャコンヌの中で、同低音が13回という不吉な回数繰り返される。(イエス・キリストがはりつけにされる直前に行った最後の晩餐の人数が13人だったことから、キリスト教では13は不吉な数とされている。)又同曲の和声のつらなりには、浄化された色調と表現しがたい程の悲哀が共に感じられ、前者はイエス・キリストの恩寵と慈愛、後者はイエス・キリストの受難を表現するのに寄与している。あるいは転用の視点からすると、同曲は、アントーニオ・ヴィヴァルディ(Antonio Vivaldi 1678-1741)の室内カンタータ〈Plango, gemo, sospiro, e peno〉を原曲として、それをバッハ自身が1714年に作曲した教会カンタータ第

12番〈泣き、嘆き、憂い、おののき〉(Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen)(BWV12)の第2曲を転用したものであるが、BWV12自体が、神の国に行くのは憂いが多いとの趣旨の内容で、それがイエス・キリストの受難という〈ミサ曲口短調〉全体の核心のところでは修正されて用いられており、その転用の仕方には大なる説得力を感じる。それから同曲については、作曲方法をフィグールの発想で理解する研究者もいるようである。例えば、マルティン・ゲック(Martin Geck 1936-)は、〈泣き、嘆き、憂い、おののき〉といった言葉は、古代の〈接続詞省略〉(アシュンデトン)を形成するので、それぞれの言葉は別々の声部に割り振ることでその効果を出しているとか、〈パッサス・ドゥリウスクルス〉というフィグールが用いられるといったことをBWV12で指摘し、それを再応用したのが〈ミサ曲口短調〉であると主張している。これについては、バッハの音楽の中にこのようなフィグールの発想が存在していることは多分否定できないであろうが、この曲の作曲に際してバッハ自身がそのような意識をどの程度抱いていたかということになると、私自身はその点について今1つ得心できない感じがある。私は、バッハは、フィグールの発想よりは、それをも含めて、もっと一般的意味における象徴的発想で具体的に作曲に臨んだような気がしてならないのである。実際家としてのバッハが、当時のフィグールの発想をどの程度までリアルなかたちで作曲する時に意識していたかを探求することは、相当な難問であるように思われるが、私個人は音楽の文化基盤としてフィグーレン・レーレはバッハの血肉になっていたとはいえ、それがバッハ自身の心の中で、彼独自の象徴的・普遍的な音楽言語に進化・転化・確立され、その結果として、〈ミサ曲口短調〉のような大傑作が後世に遺されたのではないだろうかと考えている次第である。それから、実際の演奏の際、バロック時代は現在よりも半音低めに演奏されていたことをスメントは主張し、現在の演奏の高さでは、この曲のバスの訴えようとする真の深みが伝わらないと考えている。彼のこのような指摘は、音象徴の問題との絡みからも大変に興味深いことであるし、この件については慎重な検討が必要であるように思う。

第18曲はイエス・キリストの復活の部分であり、曲全体は復活の歓喜と躍動感に満たされている。楽器法的視点からすると、トランペット3本を含むオーケストラがそのための寄与をし、転用の視点からすると、ザクセン選帝侯の誕生日のための祝賀用世俗カンタータ〈遠ざかれ、明るい星よ〉(Entfernet euch, ihr heitern Sterne)が原曲であり、この転用は音楽的歓喜と躍動感の共通性を想像(あくまでも想像)すると、多分自然で無理のない選曲であったように思われる。(残念なことに原曲の音楽は消失してしまい、歌詞だけしか残っていない。)

第19曲は第3位格としての聖霊と普遍的な教会に対する信仰告白の部分で、バスのアリアを2本のオーボエ・ダモーレが伴奏しつつ進行してゆく穏やかで安らぎに満ちた曲である。このオーボエの睦まじいデュエットは、新旧両教会の和合の象徴であるという解釈は広く行われているようで、この解釈は相当の説得力を有しているように思う。しかしながら、視覚的イメージからすると、高音のオーボエは聖霊、低音のオーボエは教会を象徴しているかもしれないといった別の発想の可能性も考えられるような気もする。又、バスの穏やかな旋律は、歌詞内容と融合して、ある種の自然的・源初的象徴が行われている感じもする。なお、同旋律はバス・パートとしては比較的高音域で書かれているが、それは、聖霊と教会の両者の視覚的的高低イメージが融合されてそのようになっていると解釈するのはいささか考え過ぎであろうか。

第20曲は、罪の許しのための洗礼を認め死者のよみがえりを待ち望むといった歌詞を歌う部分で、冒頭の〈confiteor…〉に対して第1主題、〈in remissionem…〉に対して第2主題が呈示され、それが2重フーガとして展開して行ってクライマックスに達する(73小節)。そしてその部分からグレゴリオ聖歌の旋律がバスとアルトにカノンで、同旋律の拡大形がテノールに登場し、古風な手法の中で複雑な音楽的展開が続き、最後に、〈死者のよみがえりを待ち望む〉の歌詞の部分の直前(121小節)にAdagioという速度指定が行われ、2-3小節単位の頻繁な転調を経て第21曲につながるといった作り方になっている。この曲に見られるフーガ作法と古様式の手法の合体・融合の世界は誠に興味深く、晩年のバッハの円熟しきった境地がこの部分などでは非常によく伝わってくる感じがする。とりわけ73小節以降に見られる古様式的技法やその中におけるグレゴリオ聖歌の導入…この方法は既に第13曲でも認められた。…と終結部分の速度指定・頻繁な転調は、同曲の歌詞内容と見事に対応しており、終結部分の独特の神秘的雰囲気は、死者のよみがえりを待ち望む切々たる心情を極めて魅力的なかたちで音楽化したものであるといえよう。

第21曲は〈ニケア信経〉の終曲で、〈われは待ち望む〉の歌詞が繰り返され、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終結している。同曲は教会カンタータ〈神よ、人はひそかに汝をほめ〉(Gott man lobet dich in der Stille)(BWV120)(市参事会改選のために作曲されたもの)の第2曲を転用したもので、4声合唱を5声合唱に修正し、その他にも細かい修正を施して、殆ど新作にも等しい充実度が加えられている。両曲の内容の心情は類似しているもので、パロディーの必然性が感じられると共に、入念な修正に込められたバッハ自身の情熱が強く伝わってくる。曲に内包された歓喜と期待感是全オーケストラの活躍、そして中でもトランペットの活躍によって見事に増幅されており、器楽部分には上昇のモチーフも認められ、それはあたかも未来への期待を込めるかのように力強く盛り上がっている。このモチーフは、個人的見解ではあるが、恐らく死者のよみがえりを音型的に象徴したものであろう。いずれにしろ、同曲にしても前曲にしても、曲全体がその訴えようとする内容を象徴的に表現しているわけであるが、個々の分析自体がある意味でばかばかしく思えるほどに音楽的に円熟している雰囲気を感じさせ、その完成度は誠にすばらしいものであるといえよう。

第22曲は、主なる神に対する賛美・歓喜の表現の部分であり、〈聖なるかな〉の歌詞が3度繰り返されること、万軍の主に対する賛美・歓喜等は共に3という数字につながることから、音楽的にもいろいろなかたちで3を念頭に置いた作曲が行われている。例えば楽器は、3本のトランペット・3本のオーボエ・3本の弦といった風に配置され、音譜の中では3連音符の連続の使用が認められる。又、通奏低音では極めて落ち着いた強固な歩みのモチーフが使用されており、それは人間の主に対する確固たる信仰と賛美を表現していると考えられることができる。

第23曲は〈いと高きところにオザンナ。〉という歌詞で歌われる神を賛美する部分であるが、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〉(Es lebe der König, der Vater im Lande)(音楽なし・歌詞のみ)(BWV Anh.11)の冒頭合唱をアウグスト三世の戴冠記念日の祝賀カンタータ第215番〈汝の幸をたたえよ、恵まれしザクセン〉(Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen)(BWV215)に転用したものを再度転用して作曲された。全体は輝

かしい賛美の表現であるが、同曲では、ポリフォニックな4声部合唱とホモフォニックな4声部合唱とのかけあいによる2重合唱で作曲されており、活気ある神の賛美を緊張感のあるダイナミックな合唱形態で表現している。原曲の2曲は共に祝賀の曲なので、それが転用されて〈オザンナ〉が作曲されたのは極めて自然な感じがする。

第24曲は、〈ほむべきかな、主のみ名によりて来たる者。〉という歌詞をテノール・アリアが祝福の感情を込めてしみじみと歌う部分であり、フルートのオブリガートは同感情の表現に寄与している。

第25曲は第23曲がそのまま反復される部分で、第26曲は、神の小羊たるイエス・キリストに憐れみを請い求める祈りがアルトによって歌われる部分である。第26曲は、昇天祭オラトリーオ〈そのみ国にて神をほめまつれ〉(Lobt Gott in seinen Reichen)(BWV11)の第4曲を転用したものであり、原曲に多くの修正が施されている。(BWV11は、更にそれ以前のバッハの複数の作品にさかのぼるが、ここでは詳細は省略したい。)このBWV11の第4曲は、内容的には人間の悲しみと絶望を表現したもので、深い悲しみを秘めつつイエス・キリストに憐れみを請い求める心情とは密接に対応しており、ここでも転用の必然性は充分納得できるものがある。アルトの声部によるアリアということで、しっとりとした低めの女性の声自体がこの楽曲の歌詞内容・音楽的感情に極めてふさわしいものであるといえよう。又、ヴァイオリン2部のユニゾンによるオブリガートも自然なかたちで曲想に溶け込んでいる感じがする。

第27曲は第7曲の音楽をそのままあてはめてそれに新しい歌詞を付けた終曲であり、この音楽的再帰については既に第I章で言及した通りである。とにかく同曲では、平安への祈願という歌詞内容が確信にあふれた賛美の音楽(第7曲)と融合し、高らかに気分を盛り上げつつトランペットの輝かしい響きと共に感動に満ちて全ミサ曲が終結する。バッハはこの曲において、精神的には、神を信じ、神に感謝し、平安な落ち着いた心境が根底にあって、一方では最後の部分における音楽的帰結としての高まりへの配慮も行うといった状態の中で、その両者を見事に調整するかたちで作曲を行ったと想像される。そのある種の悟りにも近い熟成したバッハの精神状況が、彼のこの最後の作品の最終部分において音楽化されたのである。

### 第三章 結語

私は第I章と第II章において、〈ミサ曲口短調〉について、その全体的視点と要素的視点の両側面から可能な範囲の考察・論述を行ってきた。それぞれの章(その中の各節)で言及した内容の土台となった基礎参考資料は、その殆どがまえがきのところで紹介した前2回分の私自身の論文であって、この第三章にたどりつくまでの第I・II章の文章化には相当の時間とエネルギーを費やした感がある。(なお前2回分の更に前に書いた注5で紹介した私の論文も、同様に今回の論文執筆のための大きなよりどころとなっている。)これまでの文章を読み返してみると、各章・各節で論述内容がだぶっている部分もかなり見受けられるが、それもやむをえずそうってしまった感じも強く、だぶりつつも各部分で見られるある種の微妙な表現上の相違がかえって論文自体の交錯・反響効果を生み出している感

じもする。

この終章においては、第Ⅰ・Ⅱ章の論述内容を整理・集約しつつ結論をとりまとめたということをもえがきのところで述べたわけであるが、正直なところこの終章で述べるべきことは殆ど無く、前章までに述べるべきことはすべて述べ尽くしてしまった感じもしている。

ただこれまでの論述内容で気になっていることが1つある。それは、第Ⅱ章の要素的視点からの考察において、なぜ調性・拍子・声部数・小節数・作曲法の5つの節に分けて考察を行ったのか、その理由付けについてこれまでの論述で全く触れていないことである。これについては、私自身の前2回の論文の内容を参照しつつ、今回の論文の文章化のための〈ミサ曲口短調〉に関する下書き的なメモを私が行ったことにその原因・理由を見出すことができる。私は、〈ミサ曲口短調〉の全体像並びに各曲の状況について、前2回の論文で紹介した内容を参照しつつ、その中で注意すべき点とか重要と思われることをまず下書き的にメモしてゆく作業を行った。その時各曲ごとについてのメモもいろいろと行い、そのメモの内容について、それと対応する楽譜部分等も調べながら、私自身の考察を併せて記述していった。私は、その曲に応じて種々の要素的項目を設定して、そのことについての個人的見解をメモする方法をとったのだが、殆どの曲において共通して浮上した項目が、この論文中では、最終的に調性・拍子・声部数・小節数・作曲法の5つにまとめられたということなのである。ただ最後の作曲法というのは他の4つの項目に比べると何もかも含んでしまうような広い概念でもあるが、メモの中で私自身が考えていた作曲法というのは、主として、中世・ルネッサンス時代に見られるポリフォニックな作曲様式とかカノン処理とかフーガ作法といった作曲技法的なイメージにおける作曲法が念頭にあった。従って私が設定した項目の中には、例えば、パロディー(転用)とか数象徴とか楽器法とか声部選択とかフィギュール等を作曲法の項目と並列させて取り上げ、それぞれに対して細かくメモをしていたのがより正確なところでの私自身の下書きのやり方であった。そしてその下書きに基づきながら論文の第Ⅱ章を書いてゆく時に、後の方であげたパロディー(転用)・数象徴・楽器法・声部選択・フィギュール等も、すべて作曲法の節でまとめて論述した方がよいのではという気持が起り、そのようなかたちで第Ⅱ章をまとめることにした。作曲法というと、調性・拍子・声部数・小節数の問題もすべてがそれに含まれてもかまわないのであるが、私自身の土台・背景となっている問題意識がバッハの音楽における象徴的表現という視点なので、作曲技法的イメージと殆ど直結しない感じの強いこの4つの要素だけは一応作曲法から独立させて、全部で5つの節を設定した次第である。そのようなことから、第5節の作曲法の部分はそれまでの4つの節に比べて分量的にかなり多目になってしまった。第Ⅱ章の節の立て方は中途半端な感じもしなくはないが、この論文全体のすべてが象徴的表現の問題意識の基に有機的にまとまっていると考えていただければ、論述内容の一貫性は自ずと理解されるものと思う。

とにかく〈ミサ曲口短調〉の全体構成について、今回私はかなり細かいところまで立ち入って考察したわけであるが、終章においてそのとりまとめを何らかのかたちで行うとすれば、それは次の様な内容になるであろう。…(1) バッハは、この最後の作品において、自己の死を覚悟しつつ人生の総決算を集大成させた。(2) 〈ミサ曲口短調〉では、そのような意味において、バッハの人生観・宗教観・芸術観・音楽観がすべて最高の完成度において具現されている。(3) それは無駄が一切無く、極めて現実

的な音楽世界がキリスト教的形而上の世界と完全に一体化している。(4) 同曲は、プロテスタント的宗教観を基盤としつつカトリック的世界をも包含したエキュメニカル(統合教会的)な音楽作品である。(5) 同曲は、時代・民族・宗教・文化等の相違を超えてすべての人々の心に強く訴えかける魅力と普遍性を有している。(6) 象徴的視点から同曲を見渡した時、あらゆる象徴が整然と取り込まれており、同曲の魅力と普遍性は、〈象徴〉というキーワードによって殆どすべてが解きほぐされるように思える。(7)〈ミサ曲口短調〉で用いられた歌詞は、普遍性を帯びることによって楽器音と融合・一体化しており、旋律として歌われる歌詞そのものがある種の自然(体)的象徴・源初的象徴の役割をになっている。

…

### あとがき

今回の研究では、〈ミサ曲口短調〉の全体構成について各曲の詳細にまでかなり立ち入って論述をまとめるかたちになった。私がこの研究に取り組み始めた時には、〈ミサ曲口短調〉の全体構成を研究した後、更に各曲について緻密な研究を行う予定であった。しかしながら、不十分とはいえ、今回の研究で各曲単位でも相当具体的に言及してしまったので、次回以降は〈ミサ曲口短調〉でパロディーの元になっている原曲作品について研究に取り組み、そのこととの関係において〈ミサ曲口短調〉自体についても考察を深めるといったことを行ってゆきたいと考えている。同曲についての一連の研究は、今後どのようなかたちで展開してゆくのか、それはその度ごとに実際に取り組む研究自体によって展望が開けるといった側面がかなりあるので、研究の将来についての断言的な予測をすることは無理である。ただ、同曲の研究に関する予測についての希望としては、ここで述べた方向での取り組みを少しずつでも軌道に乗せてゆくことができれば幸いであると考えている。

### 注

- 1) 樋口隆一著；バッハ―カンタータ研究― p.232 を参照。(樋口の樋は正しくはしんじょうの点が2つあるが、パソコンでその文字が出てこないで、やむをえず普通の樋を使用させていただいた。その点ご本人に対して大変申し訳なく思っているが、どうぞご容赦いただきたい。)
- 2) 小林義武著；バッハ―伝承の謎を追う― pp.243-302 を参照。なお今回の論文では、現在活躍している日本人研究者については…氏という表現とか同氏という表現は使用しないことにした。外国人研究者の場合、そのような敬称を一切用いていないので、それと足並みをそろえようとの判断からそのような書き方にすることにしたが、該当する研究者に対しては失礼の感があるかもしれない。その点よろしくご了承をお願いする次第である。
- 3) バッハ全集(CD) 第7巻 -ミサ曲、受難曲[1]- に付属している解説書中の 角倉一朗；《口短調ミサ曲再考》を参照。なお角倉は、この論文中で、エマーヌエル・バッハの〈マニフィカト〉中に〈ミサ曲口短調〉と類似している部分があることを指摘し、〈マニフィカト〉が1749年8月25日までに作曲されていることから、同年月日以前に〈ミサ曲口短調〉の第2部が作曲されたと考えている。これは小林の主張している1749年10月以前という作曲時期をより一層絞り



込んだ推測として極めて興味深い見解であるといえよう。

- 4) 角倉一朗編；バッハへの新しい視点 pp.204-205 を参照。
- 5) 拙稿；〈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.158-163 を参照。
- 6) 東川清一著；バッハ研究ノート－作曲年代をめぐって－ pp.151-169 を参照。
- 7) 角倉は、このペータース版の〈ミサ曲口短調〉は、ドレスデンに献呈したバート譜の情報を加味して出版されたと述べている。なお、このペータース版の刊行年は、磯山雅他編著；バッハ事典では1995年(p.226)となっており、どちらが正しいのか現時点では私には判断できない。
- 8) 注5で紹介した私の論文のp.161を参照。
- 9) 短ミサ曲については、磯山雅他編著；バッハ事典のpp.228-230を参照。
- 10) 例えば、ガイリンガーは、〈ミサ曲口短調〉は全体として客観的な性格を持つてはいるが、歌詞がイエスに触れる場合にのみ個人的で親密な性格をおびると述べており、彼の見解は適切であるといえよう。ガイリンガー著 角倉一朗訳；バッハ－その生涯と音楽－ p.269 を参照。
- 11) アト・ド・フリース (Ad de Vries 1924-1981) 著 山下主一郎他共訳；イメージ・シンボル事典 pp.248-249 を参照。
- 12) イザヤ書第6章の冒頭には、第22曲の歌詞の内容と直結する部分があり、そこでセラフィム達は、互いに〈聖なるかな、聖なるかな、聖なるかな、万軍の主なる神。〉と呼びかわし、その声のために天の殿のしきいが揺れ動いた有様が述べられている。このセラフィム達の6つの翼の6もそうであるが、第6章の6も同時にバッハの念頭にあって、合唱の部分がここでのみ最大声部数の6声部となった可能性は充分考えられる。
- 13) 小節数ではなく、楽曲数ということで考えると、〈ニケア信経〉の全9曲の9は、三位一体の3の2乗で神の完全性につながり、又〈ミサ曲口短調〉の全27曲の27も、3の3乗である。なお、全9曲の9と全27曲の27については、既に第1章第2節の論考中で別の視点も含めて言及はしている。

## 主要参考文献

- ・ F. Sxend 著；J. S. Bach Neue Ausgabe Sämtlicher Werke Serie II Band I Missa-Symbolum Nicenum · Sanctus Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona Nobis Pacem (später genannt “Messe in h-moll”) Kritischer Bericht Bärenreiter Verlag · Kassel und Basel 1956
- ・ 角倉一朗；バッハ 音楽之友社 1963
- ・ 皆川達夫著；合唱音楽の歴史 全音楽譜出版社 1965
- ・ A. Schweitzer 著 浅井真男・内垣啓一・杉山好訳；バッハ (下) 白水社 1966
- ・ K. Geiringer 著 角倉一朗訳；バッハ－その生涯と音楽－ 白水社 1970
- ・ L.-A. Marcel 著 角倉一朗訳；バッハ 白水社 1970
- ・ 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

- ・角倉一朗編；現代のバッハ像 バッハ叢書 1 白水社 1976
- ・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
- ・B.d.Schloezer 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
- ・W.Vetter 著 田口義弘訳；楽長バッハ バッハ叢書 4 白水社 1978
- ・磯山雅解説；ミサ曲短調 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
- ・東川清一著；バッハ研究ノートー作曲年代をめぐってー 音楽之友社 1981
- ・P.Mics 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
- ・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
- ・角倉一朗編；バッハの世界 バッハ叢書 9 白水社 1978
- ・角倉一朗編；バッハ資料集 バッハ叢書 10 白水社 1983
- ・W.Ferix 著 杉山好訳；J.S.バッハー生涯と作品ー 国際文化出版社 1985
- ・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
- ・樋口隆一著；バッハーカンタータ研究ー 音楽之友社 1987
- ・A.d.Vries 著 山下主一郎他共訳；イメージ・シンボル事典 大修館書店 1987
- ・角倉一朗編；バッハへの新しい視点 1988
- ・磯山雅著；J.S.バッハ 講談社現代新書 1990
- ・W.Schmieder 著；Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke J.S.Bachs Breitkopf & Härtel・Wiesbaden 1990
- ・樋口隆一著；バッハーカラー版 作曲家の生涯ー 1991
- ・角倉一朗監修；バッハ事典 音楽之友社 1993
- ・樋口隆一・東川清一他著；J.S.バッハ 音楽之友社 1993
- ・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ーミサ曲・受難曲・オラトリオー（CD全集付属解説書）より ポリグラム《株》 1993
- ・M.Geck 著 大角欣也訳；J.S.バッハ 音楽之友社 1995
- ・小林義武著；バッハー伝承の謎を追うー 春秋社 1996
- ・P.d.Bouchet 著 樋口隆一訳；バッハー神はわが王なりー 創元社 1996
- ・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巻ーミサ曲・受難曲[1]ー（CD全集付属解説書）より 1996
- ・磯山雅・小林義武・鳴海史生編著；バッハ事典 東京書籍《株》 1996
- ・拙稿；〈ミサ曲口短調〉（BWV 232）研究ー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ー 徳島大学総合科学部 人間社会文化研究 第5巻 1998 pp.153-169
- ・拙稿；〈ミサ曲口短調〉（BWV 232）研究ー〈ミサ曲口短調〉の全体構成についてー 徳島大学総合科学部 人間社会文化研究 第6巻 1999 pp.159-208
- ・拙稿；〈ミサ曲口短調〉（BWV 232）研究ー〈ミサ曲口短調〉の全体構成についてー《統》 徳島大学

## 主要参考楽譜

- ・J.S.Bach; Messe in H-moll BWV232 (Documenta Musicologica zweite Reihe; Handschriften-Faksimiles)  
Bärenreiter Kassel · Basel · London 1983
- ・J.S.Bach; Neue Ausgabe Sämtlicher Werke Serie II Band I Missa Symbolum Nicenum  
Sanctus Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem später genannt ; Messe in h-moll  
BWV 232 Bärenreiter - Verlag Kassel und Basel 1956
- ・J.S.Bach; Messe in h-Moll BWV232 Soli, Chor, und Orchester Partitur / Score Urtext  
(Chr. Wolff) Edition Peters Nr. 8735 1994
- ・J.S.Bach; Neue Ausgabe Sämtlicher Werke Serie I Band 2 Kantata Zum Weihnachtstag Bärenrei-  
ter Kassel · Basel · London 1957
- ・J.S.Bach; Cantatas Nos. 9-11 Kalmus Study Scores No. 807 New York 1968
- ・J.S.Bach; Cantatas Nos. 12-15 Kalmus Study Scores No. 808 New York 1968
- ・J.S.Bach; Cantatas Nos. 27-29 Kalmus Study Scores No. 812 New York 1968
- ・J.S.Bach; Cantatas Nos. 44-46 Kalmus Study Scores No. 818 New York 1968
- ・J.S.Bach; Cantatas Nos. 117-120 Kalmus Study Scores No. 838 New York 1968
- ・J.S.Bach; Cantatas Nos. 169-172 Kalmus Study Scores No. 850 New York 1968
- ・J.S.Bach; Cantatas Nos. 191-193 Kalmus Study Scores No. 856 New York 1968
- ・J.S.Bach; Cantata No. 215 Kalmus Study Scores No. 867 New York 1968

## 主要参考レコード・CD

- ・J.S.Bach; 〈バッハ大全集〉(レコード) ポリドール 1975  
(レコード番号 アルヒーフ MA9060/61/62/63/64/73/77/78等を主として鑑賞した。)
- ・J.S.Bach; Die Neue Bach-Edition (レコード) アルヒーフ (個々のレコードの録音年はわ  
かるが、全集全体の制作刊行年は明治されていない。)(レコード番号 アルヒーフ 413 003-1/011  
-1/014-1/042-1/059-1/060-1/061-1等を主として鑑賞した。)
- ・J.S.Bach; 〈バッハ大全集〉(CD) ポリグラム 1993  
(CD番号 アルヒーフ BAC 1064/65/84/96 フィリップス BAC 98/99/100等を主と  
して鑑賞した。)
- ・J.S.Bach; 〈バッハ大全集〉(CD) 小学館  
(CD番号等 第1巻 SBZ29 1996 第5巻 SBZ51 1999 第6巻 SBZ 68 1998 第7巻 SBZ

71・72 1996 等を主として鑑賞した。)

# A Study of Messe in h-moll (BWV 232) - on the Whole Organization of One- (Pt.3)

Keiichi KATAOKA

In this study, I considered the whole organization of Messe in h-moll, being founded on my old studies .→ (1) A Study of Messe in h-moll (BWV 232) -General Consideration on the Location of the Point at Issue basing on the Viewpoint of Symbolic Expression-, Journal of Human Sciences and Arts Faculty of Integrated Arts and Sciences The University of Tokushima Vol.5 1998 Tokushima, Japan pp.153-169 (2) A Study of Messe in h-moll (BWV 232) -on the Whole Organization of One-, Journal of Human Sciences and Arts Faculty of Integrated Arts and Sciences The University of Tokushima Vol.6 1999 Tokushima, Japan pp.159-208 (3) A Study of Messe in h-moll (BWV 232) -on the Whole Organization of One- (Series) , Journal of Human Sciences and Arts Faculty of Integrated Arts and Sciences The University of Tokushima Vol.7 2000 Tokushima, Japan pp.65-113

In Chapter I, I considered Messe in h-moll from the general viewpoint. (Paragraph 1 →The circumstances of coming into existence on Bach's Messe in h-moll (the existence-year, the intention of composition) , Paragraph 2→the structure of Messe in h-moll (the method of arrangement and organization, the problems on the mental world) )

In Chapter II, I considered each tune of Messe in h-moll from the sectional viewpoint. (Paragraph 1→key, Paragraph 2→time, Paragraph 3→the number of the part, Paragraph 4→the number of the bar, Paragraph 5→the method of composition)

In Chapter III, I wrote the conclusion according to the contents of Chapter I・II.→(1) Bach compiled his last work (Messe in h-moll) , being resigned to death. (2) In Messe in h-moll, all of Bach's view of life・religion・art・music are embodied with the highest level.

(3) In this work, we can't find the useless points and the real musical world is in perfectly harmony with the Christian-metaphysical one. (4) Messe in h-moll is the ecumenical work which is Catholic though it is based on the Protestant thoughts. (5) This work is very attractive and universal, so it is loved by the people of every period, race, religion and culture. (6) When I look over this work from the symbolic viewpoint, it seems to me that the all symbolic elements are contained in it, so I think that we can almost understand the attraction and the universality of it by the keyword SYMBOL. (7) It seems to me that the words in this work take a role of the native and original symbol.

Now, after this. I should like to study the problems of parody, that is to

say, to study the tunes which are the foundations of Messe in h-moll and through its study, to deepen my understanding on one.