

カンタータ第12番〈泣き、嘆き、憂い、怯え〉(BWV12)研究

片岡 啓一

はじめに

今回の研究は、前3回の研究(〈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—、同(続)、同(第3篇) 徳島大学総合科学部 人間社会文化研究 第6巻 pp. 159-208 1999、同第7巻 pp.65-113 2000、同第8巻 pp. 81-110 2001)に続くもので、〈ミサ曲口短調〉の転用(パロディー)に関する研究の最初のものである。周知のごとく、〈ミサ曲口短調〉はその多くの部分が、かつてバッハ自身が作曲したカンタータの転用であり、カンタータ第12番〈泣き、嘆き、憂い、怯え〉(BWV 12)は、その原曲のうちでも最も古い時代のもの(1714年作曲)として知られている。しかもその転用された部分(第2曲)は、〈ミサ曲口短調〉の中心部分(第16(17)曲の合唱)であって、同曲の最も興味深い箇所といっても過言ではない〈ニケア信経〉の〈十字架につけられ〉(Crucifixus…)である。

そのようなことから私は、このカンタータ第12番が、転用の研究のスタートを切るのに最もふさわしい作品であると判断したのだが、今回は〈ミサ曲口短調〉との転用関係には殆ど触れず、カンタータ第12番自体の音楽的象徴が全曲を通じてどのようなかたちで行われているかという点に焦点を絞って研究を行うことにした。とりわけ、第2曲については、同問題について注意深く考察し、今回の研究の結果に基づきながら、次回は両曲の転用関係へと考察を進める予定である。

本論

カンタータ第12番(BWV 12)の全体構成と象徴的表現について

カンタータ第12番は、復活節後の第3の主日(日曜日)用として1714年に作曲され、同年4月22日の日曜日に初演されている。聖書による同曲のよりどころは、ペテロの第1の手紙第2章11-20節(神の下僕の義務)並びにヨハネ伝第16章16-23節(聖福音の箇所…イエスの別れの言葉「汝らの憂いは喜びに変わるべき」…)によっている。バッハは、1714年3月2日にヴァイマル宮廷楽団の楽師長(コンサート・マスター)に就任し、4週間に1曲の割合で新作のカンタータを作曲し上演する義務を負うことになったが、同曲はその第2作として作曲されたものである。(第1作は棕櫚の日曜日用として作曲され1714年3月25日に初演されたカンタータ第182番〈天の王よ、汝を迎えまつらん〉(Himmelskönig sei willkommen) (BWV182)であった。)歌詞の作詞者は、ヴァイマル時代のバッハの多くのカン

タータを作詞しているザーロモン・フランク (Salomon Franck 1659-1725) で、彼の作詞の過度的タイプである自由詞のレチタティーヴォを含まない種類に属している。(彼は、最初は聖句と有節リートだけからなる歌詞を書いていたが、遅くとも1710年からは、レチタティーヴォは含まず、アリアを複数連ねるといった過度的タイプに移り、更に、1715年からは、聖句と合唱がなくてレチタティーヴォとアリアの両方を含む作法も行うようになった。ヴァイマル時代のバッハは、総数20曲程度のカンタータを作曲しているが、それらは、3つのタイプ、即ち、フランクのレチタティーヴォを含まない過度的タイプと、自由詞のレチタティーヴォとアリアだけから成り、聖句もコラル詞も含まないものと、聖句とコラル詞の両方、又はそのどちらかを含む他に、レチタティーヴォとアリアも含むもののいずれかに属している。) フランクは、憂いが喜びに変わるというイエスの言葉(福音書章句)を踏まえて、両者の対立をテーマとして作詞している。…憂いは多いが(第2曲)、それは喜びに変わるものである。神の国に行くには多くの苦難を経なければならない(第3曲)。苦しむキリスト教徒にとって、キリストの受難は慰めである(第4曲)。だからキリストのあとを追って十字架を背負うのだ(第5曲)。雨の後には祝福の花が咲く(第6曲)。そして第7曲(終曲)では、ザームエル・ローディガスト (Samuel Rodigast 1649-1708) 作のコラル<神のなし給うことはすべてよし> (Was Gott tut, das ist wohlgethan) (1674) の最終(第6)詩節が置かれている。

第1曲

シンフォニア オーボエ ヴァイオリン I・II 通奏低音(ファゴットを含む) アダー
ジョ・アッサイ ヘ短調 4分の4拍子。

ヴィオラと通奏低音は和音伴奏を担当し、ヴァイオリンは、4箇の16分音符と1箇の8分音符をつなげた基本モチーフをこれも又伴奏的に反復してゆく。そしてオーボエ独奏が甘美で悲しみを込めた秀麗気装飾豊かな旋律を歌いついでゆく。全体は、歌詞を伴わない導入曲で、16小節という短い部分である。調性のヘ短調は、強い悲しみを表現する時にバッハがしばしば使用しているもので、この曲全体を通しての基礎的な秀麗気装飾豊かな旋律をこの調性で象徴的に表現しようとする意図したものであろう。ただ、作詞者のフランクは、前述したように、憂いと喜びの対照、憂いから喜びへの変化を歌詞に込めているので、このシンフォニアが、悲しみの情調に満たされながらも、オーボエの装飾豊かな甘美な旋律と音色の中に、神の救いにあこがれそれを信じようとする期待を伴う人間の感情も併せて表現されているように思われる。これは、楽器法的象徴表現と考えてさしつかえないであろう。いずれにせよ、この部分では、とりたてて計算された象徴的表現は認められないように思うが、曲全体の基本的な気分を自然なかたちで伝えようとする源初的・自然的な象徴意図がすなおな感じで具現されているように感じる。

第2曲

4部合唱 ヴァイオリン I・II ヴィオラ I・II ファゴット通奏低音 レントーウン・ポコ・アレグロアンダンテ(=レント) ヘ短調 2分の3拍子。

第2曲の歌詞は、「Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst und Noth, sind der Christen Thränenbrod,

die das Zeichen Jesu tragen.」(泣き、嘆き、憂い、怯え、悩み、苦しみ。それらは、イエスの焼き印を身に帯びたキリスト者の涙の糧である。)となっており、A-B-Aのダ・カーポ形式である。

Aの部分は、レントの指示があって、「Thränenbrod」(涙の糧)までの歌詞を歌っている。同部分の通奏低音は、ラメント・バス(嘆きの低音)が4小節単位で繰り返されるシャコンヌの形式で作曲されており、この部分のみが〈ミサ曲口短調〉の〈十字架につけられ〉に転用された。原曲では、嘆きの低音は12回繰り返されているが、〈十字架につけられ〉では不吉な数を表わす13回に変更されていることは周知の通りである。このAの部分では、歌詞の内容からすれば、13という不吉な回数を取り入れても不都合はないように思われるが、バッハはこの部分で、歌詞の隠された背景の意味を、シャコンヌの基本モチーフの反復回数によってではなく、小節数によって異なる意味を象徴的に取り込むことを考えていたようである。即ち、同部分の小節数を数えてみると、49小節となるが、49は7×7であり、7は神の完全性、ひいてはその神に対する深い信仰をも暗示する数であるところから、(7×7はその意味を増幅させるので、)悲しみと苦悩に満ちた歌詞であるにもかかわらず、神による救いの期待をバッハは数象徴的に同部分に内含させたのであろう。歌詞につけられた旋律は、最初の音節を少しだけ長めに引っ張って、その後、半音・全音・3度音程等によって下降するかたちでの旋律的に嘆きを自然に表現する音型を使用したり、時には1つの単語の音節を長く引っ張って苦悩を強調したり微妙で繊細な和声に彩られたへ短調という悲しみ・苦しみを表現する調性もAの部分全体の雰囲気をもり立てている。音感的にはあくまでもここでは悲嘆・苦悩といった側面のみが感じられることは事実であるが、そこにバッハは、見えない神の意志・神の救いとでもいったものを数象徴的(精神的)に表現していることが大変興味深い。ヴァイオリンIの通奏低音に対応した減5度・完全5度・短3度による下降跳躍音程の旋律は、悲しく美しいものであり、その他の楽器は同旋律を和声的にささえている。ラメント・バスの音型とヴァイオリンIの音型が一体となり、それが時には変化も伴いながら反復されているわけで、この反復自体が、悲しみや苦悩の感情を象徴的に増幅させている。弦楽器による同部分の合唱の伴奏は曲の雰囲気に極めてマッチしていて、その透明感と和声の美しさは源初的・自然的な象徴の作用をもたらしているように感じられる。

Bの部分では、「Die das Zeichen Jesu tragen.」の歌詞が、通奏低音以外の楽器伴奏は全くない状態で、合唱のみによってモテット風に演奏される。同歌詞は部分的な細かい反復を含みつつ、全体として5回繰り返されているが、その5回目の始まり(83小節)から速度指定がウン・ポコ・アレグロよりアンダンテに変化している。83小節までのBの部分では、その歌詞の3回目までの繰り返しにおいては、「tragen」の歌詞を、各声部で、6小節から10小節程度の複数小節(3回目は一番全体として長く歌われる。)に渡ってメリスマ的に長々と歌い続け、イエスに対する信仰の深さと重さと厳粛さを象徴的に強調している。(ただ4回目の同歌詞は、そのような強調はなく、3小節で全声部が歌われている。)83小節のアンダンテの部分では、ソプラノは同歌詞を1回だけ歌い、ここでは「Jesu」の歌詞が4小節に渡って長く伸ばして歌われ、それ以外の声部では語句を強調することなく部分的あるいは全体的に繰り返して歌詞全体が歌われている。「tragen」という歌詞には、キリスト教徒であることの重みを信仰の喜びと共にその苦しみをも含めて背負うといったニュアンスが感じられ、

それが同歌詞を強調する背景にあることは多分間違いないところであろう。この部分の調性は、へ短調で始まり、すぐへ短調になり、変ホ長調、へ短調、ハ短調、そして最後は変イ長調と、めまぐるしく変化している。この不安定な調性の変化は、キリスト教徒としての信仰における人間的な不安とか苦悩を象徴的に表現したものと考えることが可能であろう。ただ、アンダンテの後の「Jesu」の強調は、その箇所が長調という調性と相俟って、むしろ、信仰の喜びの側面の方が強調されていると解釈できる。なお、Bの部分は43小節であるが、43はクレド（信仰告白）を意味するので、確固たる信仰の大切さに対する思いを、バッハは数象徴的にこの場所に込めたものと考えられる。

ダ・カーポ形式で再び曲頭に戻りAの部分が反復されるが、そのことについての象徴的な意味はそれほどないと考えられる。バッハはイタリア音楽文化を吸収し、オペラにおけるダ・カーポ形式のアリアも作曲に取り入れることは当時の作品では行っていたので、ここはアリアではないが、同様の形式を取り入れたものであろう。

なおこの第2曲については、フリードリヒ・ブルーメ (Friedrich Blume 1893-1975) が彼の著「バッハの青年時代」(「Der junge Bach」Möseler Verlag, Wolfenbüttel und Zürich 1967) 中で、ベルンハルト・パウムガルトナー (Bernhard Paumgarthner 1887-1971) が行った指摘を貴重なものとして紹介している。それによると同曲は、アントーニオ・ヴィヴァルディ (Antonio Vivaldi 1678-1741) の世俗的な愛のカンタータ〈泣き、嘆き、憂い、怯え〉(Piango, gemo, sospiro, e peno) を原曲として、それに倣って作曲されたとのことである。即ち同曲は、歌詞も音楽もヴィヴァルディの室内カンタータのパロディーであるというのである。この指摘は大変に興味深いものであるが、私自身はヴィヴァルディの同作品が手元になく、正確な詳細を確かめることはできない。しかし、この指摘は、当時のバッハの状況を考えれば、そういうことがあって当然であり、ブルーメの指摘は多分正確なものであると思われる。(角倉一朗編：バッハの世界 バッハ叢書 9 白水社 1983 pp.392-393)

又フリードリヒ・スメント (Friedrich Smend 1893-1980) は、その著「ケーテンのバッハ」(Bach in Köthen Christlicher Zeitschriftenverlag 1951) においてラメント・バスのタイプは既にバッハ以前の楽曲にもしばしば登場していたことを指摘し、その線上において、1704 (あるいは1703) 年頃にバッハが作曲した〈最愛の兄の旅立ちに寄せるカプリッチョ〉(BWV992) の第3曲〈友人一同の嘆き〉にもラメント・バスによるへ短調のパスサカリアが存在することを述べている。

(スメント著 角倉一朗・小岸昭訳：ケーテンのバッハ バッハ叢書 5 白水社 1978 pp.129-130) このバス旋律は、調性も旋律も速度も基本枠はBWV12の第2曲と酷似しており、しかも反復回数も全く同じ12回である。このことは、BWV12はヴィヴァルディの室内カンタータのパロディーであるという前述の内容を覆すものではないが、BWV12の根っこについては、それをバッハの18才頃まで遡らせることは十分に肯定できるわけであって、さらに当時このような音楽の作り方自体がバッハ以外の作品にもたくさんあって、それをバッハは自己の作曲にすなおに取り入れ、彼自身の心の中で象徴的発想へと適用・深化・発展・確立させていったものであろうと想像される。

あるいは、マルティン・ゲック (Martin Geck 1936-) は、その著「バッハ」において、BWV12の第2曲の「泣き、嘆き、憂い、怯え」といった言葉は、古代の弁論術においては「接続詞省略 (アシュンデトン)」を形成する。即ち同一の観念の連鎖を結びつけないといった発想であるが、

バッハは曲の始まりにおいてそれぞれの歌詞を異なった声部に配置することによって作曲法的に同様の効果を出していること、又、痛みの観念を具現化するために、固執反復される「パスス・ドリウスクルス」といったフィグールを用いていること等を指摘しているが、同曲において、修辞学と音楽の関係が具体的に指摘されたケースとして大変興味深い感じがする。修辞学の世界と音楽の世界の関連が、バッハの心の中でどの程度意識されていたのか、これは相当の難問であるが、私自身はその当時の文化的基盤としてそのような世界はバッハも自然に吸収し、それをさらに象徴的発想へと普遍化していったのではないかと想像している。(ゲックの接続詞省略の説明については、異なる声部への歌詞配置は始まりの部分だけに限定され、その後はなぜ同様の方法を用いずに一般的な歌詞配置に戻しているのかが、私としては理解しにくいところである。)(ゲック著 大角欣矢訳: J.S.バッハ 音楽之友社 1995 p.76)

第3曲

アリア (アルト) ヴァイオリン I・II ヴィオラ I・II 通奏低音 ハ短調 4分の4拍子。

第3曲は、全体が7小節という短いアリオーソ風のレチタティーヴォである。アルト声部には「Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen.」(私達が神の御国に入るには、多くの艱難を経なければならぬ。)(使徒行伝第14章22節)の歌詞が付けられているが、「Trübsal」の歌詞は短3度の連続下降(減5度下降)で3回繰り返して歌われており、御国に入るための多くの艱難が強調されている。「Wir…Trübsal」の上昇して下降する旋律全体も、御国に入ろうとしてはつまずく状況と解釈することができるし、全体を通じての伴奏を伴う鋭い不協和音も、歌詞の減5度下降と相俟って艱難の厳しさを強調している。「in der Reich Gottes ein」の旋律は、1音ずつ連続的に上昇するかたちで作曲されているが、この上昇旋律が御国に入るという意味に対応した象徴的表現であることは明らかである。又、その1音ずつの上昇旋律は、ヴァイオリンIが最初の小節が拡大したかたちで先行しているが、これは、苦しみの中にあつて御国に入る期待とか希望を持ち続けるといった気持を表現したものと理解できる。(同旋律は、コラール旋律を拡大したものでもある。)それから、この曲の7という小節数はバッハが明らかに神の御国(7は神の完全性と対応する。)を数象徴的に意図して設定したものであろう。

第4曲

アリア (アルト) オーボエ 通奏低音 ハ短調 4分の4拍子。

第4曲はアルトのアリアで、「Kreuz und Krone sind verbunden, Kampf und Kleinod sind vereint, Christen haben alle Stunden ihre Qual und ihre Feind, doch ihr Trost sind Christi Wunden.」(十字架と王冠はつながれている。戦いと宝物は同じものである。キリスト者には苦しみと敵は絶えないが、彼らの慰めはキリストの傷である。)という歌詞が歌われる。最初にオーボエが通奏低音を伴って楽器のみで6小節先行し、その後アルトが歌い始める。同曲では、アルトの歌が一番重要であるが、オーボエの甘美で美しく、そして切なく悲しいメロディーは、大変貴重な役割

を担っていると思われる。

オーボエ並びにアルトの旋律には、タンタタタンタタというリズムが度々用いられているが、これはアルベルト・シュヴァイツァー (Albert Schweitzer 1875-1965) が主張しているように、神に対する確たる信頼・信仰の念を表現しており、苦しみの感情に概ね支配されているように感じられる同曲の背景・基盤として揺るぎない信仰のあり方を象徴的に表現していることがわかる。

同曲はダ・カーポ形式で作曲されており、「Christen」の歌詞から中間部が始まっている。歌が始まると、「Christen」以前の全文が3回繰り返して歌われた後、後半の「Kampf…」の部分が3回反復され、導入の楽器のみの箇所と同じ音楽が繰り返されて最初の部分が終わる。6小節目のオーボエの旋律には、クロスする十字架音型が認められ、これはイエス・キリストの受難（そしてそれにつながる人間の苦しみ）を象徴する意図でバッハが使用していることは多分間違いないであろう。

歌詞における十字架と王冠、戦いと宝物の神秘的な同一視も興味深く、フランクの気持も理解できるような気がする。15-16小節では、「Kampf」（戦い）の歌詞が長く揺らぎながら歌われることによって強調されているが、その部分のオーボエにはシュヴァイツァーの主張するタタタターという平安のリズムが現われており、その微妙なバッハの象徴的意図も大変興味深い。中間部の26小節では「Feind」（敵）の歌詞が長く伸ばして歌われているが、同部分のオーボエは、タンタタタンタタという最初に登場するオーボエの旋律（リズム）で演奏されており、これも同様の意味で興味深い所である。そして中間部の最後の部分（37小節）では「Wunden」（傷）の歌詞が長く伸ばすことによって強調されているが、その部分のオーボエとアルトの両方の旋律にクロスする十字架音型が登場しているのは、バッハの意図からしてあまりにも当然のことといえるであろう。ダ・カーポ形式の使用には、象徴的意図はとりたててなく、当時のイタリア・オペラにおけるアリアの同形式を踏襲することにバッハは興味を感じていたのであろう。ただそのことが、BWV12全体の中で、どのような効果をもたらすかといったことに、バッハはある種の音楽的・象徴的意図につながる何かを計算していたかもしれないが、そのことについては現在の私には具体的な想像をめぐらすことまではできない。

第5曲

アリア（バス） ヴァイオリン I・II 通奏低音 変ホ長調 4分の4拍子。

第5曲の歌詞は、「Ich folge Christo nach, von ihm will ich nicht lassen, im Wohl und Ungemach, im Leben und Erblassen. Ich küsse Christi Schmach, ich will sein Kreuz umfassen.」（平安の時も苦しみの時も、生きる時も死ぬ時も、私はキリストにつき従い、キリストから離れない。私は、キリストが被った陵辱にくちづけし、キリストの十字架を共に担おう。）となっている。

最初から「lassen」までは、すべての声部がカノン風に処理されており、バッハはここで、キリストにつき従って離れないことを、作曲技法の側面から象徴的に表現している。又、同部分のコラール旋律に基づく力強い主題の音型リズム等は、キリストにつき従うことの強い決意を表現しているし、7-9小節のメリスマ唱法は「lassen」を強調している。

14-16小節では、「Wohl」が長く伸ばされて強調され、その意味が活発なヴァイオリンの動きで象徴されている。

32小節からは、ヴァイオリンⅠ・Ⅱは、主題としての最初の旋律を活発化させるかたちで終わりの部分まで活発なカノン処理が施され、32-34小節では「umfassen」が強調され、34-36小節では、すべての声部が上昇しつつ、「Ich folge…lassen」が再度歌われ、後奏をもって同曲は終了する。32-34小節のバスにおいては、主題を拡大するかたちでの8分音符の力強い上昇が認められ、信仰の力強さと喜びにあふれた精神的状況が象徴的に見事に表現されている。

同曲では、通奏低音部分は、一貫して8分音符の落ち着いた歩みを示しているが、これはシュヴァイツァーの主張する確たる信仰を表現する歩みのモチーフであり、この曲全体の精神的基盤を安定したかたちで表現している。

第6曲

アリア (テノール) トランペット (コラール旋律) 通奏低音 ト短調 4分の3拍子。

第6曲の歌詞は、「Sei getreu, alle Pein wird doch nur ein Kleinessein. Nach dem Regen blüht der Segen, alles Wetter geht vorbei.」(忠実であれ。あらゆる苦しみは小さきものとなるであろう。雨の後には祝福の花が咲き、すべての嵐は過ぎ去るのだ。)となっている。

第5曲の長調による少しばかりうわついた雰囲気をここでは引き締めて、トランペットは「イエスよ、わが喜び」のコラール旋律を拡大したものを高らかに演奏しているし、通奏低音声部も活発な跳躍音程を8分音符で奏しており(これは生き生きとした信仰を表現している。)歌詞でも、「Pein」とか「Wetter」も強調はされているが、「Kleines」・「Segen」・「vorbei」は、それ以上にメリスマティックな唱法によって強調されている。従って同曲には全体的に活気と喜びの感情が支配していることは事実であるが、厳粛な雰囲気も短調という調性によって付加されていることにも、十分な注意を払うべきであろう。

第7曲

コラール 4部合唱 オーボエ又はトランペット ヴァイオリンⅠ・Ⅱ ヴィオラ 通奏低音 (ファゴットを含む) 変ロ長調 4分の4拍子。

第7曲はBWV12の終曲であり、ローディガスト作のコラール〈神のなし給うことはすべてよし〉の最終詩節(第6詩節)が歌詞として配置されている。その歌詞は、「Was Gott thut, das ist wohlgethan, dabei will ich verbleiben, Es mag mich auf die rauhe Bahn Noth, Tod, und Elend treiben, so wird Gott mich ganz väterlich in seinen Armen halten, drum lass' ich ihn nur walten.」(神のなし給うことはすべてよし。それを私はかたく守らん。艱難、死、悲惨は、私を厳しい岐路に追いたてるやもしれぬ。神は、私にとって、誠にその御腕にて抱いてくれる父である。神の御旨のままに私をあらせ給え。)となっており、最初の4小節が、「Was Gott…verbleiben,」と「Es mag…treiben,」で反復され、後半の6小節が「so wird…walten.」と歌われている。

全体はバッハ特有の見事な和声で歌われるが、オーボエあるいはトランペットの旋律が、第5声部として和声構成に加わっている。神の御旨にすべてをゆだねるという結論がこのコラールで歌われているわけであるが、終曲の歌詞が、それ以前の6曲すべての伏線となって、信仰の喜びを長調で輝か

しく歌い上げるすばらしい帰結となっている。オーボエあるいはトランペットによるオブリガート声部をどちらの楽器で演奏するかについては意見がわかかれるところであるが、私個人は、トランペットで輝かしく演奏してもらいたい気持が強い。

第7曲の小節数は、14小節であるが、この14はバッハを意味する数であることはあまりにもよく知られている。バッハはこの終曲に、自らの信仰もかくあらんことをという願いを込めてこの小節数に設定したことは多分間違いないことであろう。ただ、コラールなので、最初から14小節の曲であるのかもしれないが、仮にそうであったとしても、バッハがここで14という数にこだわったことは確実であると思われる。

おわりに

今回の研究では、カンタータ第12番の象徴的表現について考察を行った。同曲は1714年に作られたものであるが、この研究を通じて、円熟した内容を有する作品であることを確認することができた。そこでは、〈ミサ曲口短調〉に見られる象徴的表現の発想の殆どすべてが、既に確立したかたちとして存在し、少なくともヴァイマル時代の後半の時代には、バッハは作曲家として円熟していたことがよく理解できた次第である。

象徴的表現という観点からすると、全体が7曲で構成されていることも、神の完全性と直結するこの作品においては、バッハによる計画的な設定であったと想像される。イタリアの音楽文化の影響を受けてのダ・カーポ形式が象徴的表現とどう関わるかという点については、いまひとつ疑問が残ったが、何もかもすべてを象徴的表現に結びつけることもある意味では無理があって、曲の中にある種の音楽的遊びの精神も含めながら、ゆとりをもって象徴の問題を考える発想も大切にしなければならないのかもしれない。

全体の調性は、へ短調→へ短調→ハ短調→ハ短調→変ホ長調→ト短調→変ロ長調となっており、曲としての調性の統一は行われていないが、そこに悲しみから喜びに移行してゆく複雑微妙な曲調の変化が認められ、統一された調性にこだわらないバッハの発想自体が、私にとっては逆に新鮮な魅力があるように感じられた。

今回の研究においては、今回の研究を土台としつつ、〈ミサ曲口短調〉の〈十字架につけられ〉の部分と〈カンタータ第12番〉と比較して、パロディーの問題について考察を行いたいと思っている。

主要参考文献

F.Smend 著 角倉一朗・小岸昭訳：ケーテンのバッハ バッハ叢書 5 白水社 1978

角倉一朗編：バッハの世界 バッハ叢書 9 白水社 1978

P.Mies 著 高野紀子訳：バッハのカンタータ & F.Smend 著 角倉一朗訳：バッハの教会カンタータ バッハ叢書 6 白水社

1982

W.Schmieder 著: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J.S.Bach

Bach - Werke - Verzeichnis (BWV) Breitkopf & Härtel Wiesbaden 1990

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 (樋口の樋は、正しくはしんじょうの点が2つ付いているが、今回は普通の樋と書かせていただくことにした。この点、ご本人に対して大変申し訳なく思っているが、どうかご容赦いただくと共にご了解をお願いする次第である。なお同書は、今回の研究において大きなよりどころの1つとなった。著者の方々に謝意を表したい。)

M.Geck 著 大角欣矢訳: J. S. バッハ 音楽之友社 1995

磯山雅・小林義武・鳴海史生編著: バッハ事典 東京書籍(株) 1996 (今回の研究においては、同書は大きなよりどころの1つとなった。著者の方々に謝意を表したい。)

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 人間社会部文化研究 第5巻 pp.153-169 1998

拙稿: <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 pp.159-208 1999

拙稿: <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 pp.65-113 2000

拙稿: <ミサ曲口短調>研究-<ミサ曲口短調>の全体構成について-(第3篇) 徳島大学総合科学部 人間社会文化研究 第8巻 pp.81-110 2001

楽譜

J.S.Bach: CANTATAS NOS.12-15 KALMUS STUDY SCORES NO.808 VOL.4

Belwin Mills Publishing Corp. MELVILLE N.Y. 11746

J.S.Bach: CANTATAS NOS.77-79 KALMUS STUDY SCORES NO.827 VOL.23

Belwin Mills Publishing Corp. MELVILLE N.Y. 11746

J.S.Bach: CANTATAS NOS.148-150 KALMUS STUDY SCORES No.846 VOL.42

Belwin Mills Publishing Corp. MELVILLE N.Y.11746

CD

カンタータ第12番〈泣き、嘆き、憂い、怯え〉(BWV12) J.S. Bach EDITION

ARCHIV PRODUKTION BAC1065 POLYGRAMM K.K.

カンタータ第12番〈泣く、嘆く、案ずる、怯える〉(BWV12)

J. S. Bach COMPLETE EDITION SBZ 4 SHOGAKUKAN

カンタータ第78番〈イエスよ、汝わが魂を〉(BWV78) J. S. Bach EDITION ARCHIV PRODUKTION BAC 1074

POLYGRAMM K. K.

カンタータ第150番〈主よわが魂は汝を求め〉(BWV150) J. S. Bach COMPLETE EDITION

SBZ 46 SHOGAKUKAN

カプリッチョ<最愛の兄の旅立ちに寄せて> (BWV992) J. S. Bach COMPLETE EDITION

SBZ 119 SHOGAKUKAN

ミサ曲口短調 (BWV232) J. S. Bach EDITION ARCHIV PRODUKTION

BAC1098-99 POLYGRAMM K. K.

ミサ曲口短調 (BWV232) J. S. Bach COMPLETE EDITION SBZ 71-72 SHOGAKUKAN

A Study of the Church Cantata No. 12 〈Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen〉 (B W V 12)

Keiichi KATAOKA

This study follows my old ones on symbolic expression of J. S. Bach's music.

In it, I started that the study of the problems on Bach's parody. This time, I investigated the church cantata No.12 in detail, and examined the contents of its symbolic expression.

(The cantata No.12 was composed at 1714, and it was parodied to Messe in h-moll=Crucifixus... as the oldest work.)

As a result of this study, I understood that the cantata No.12 is a mature work habing almost all symbolic method of Messe in h-moll.

Now, I should like to continue this study and investigate the parody-reference of both works.