

# カンタータ第12番（泣き、嘆き、憂い、怯え）（第2曲） と〈ミサ曲口短調 — 十字架につけられ —〉（第17曲）の 転用関係についての研究

片岡 啓一

## はじめに

今回の研究は、前回の研究（カンタータ第12番〈泣き、嘆き、憂い、怯え〉（BWV12）研究 徳島大学総合科学部 人間社会文化研究 第9巻 pp.119-129 2002）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2回目のものである。私は前回の研究において、〈ミサ曲口短調〉（BWV232）の中でも最も注目すべき部分、即ち同曲の第17曲…〈ニケア信経〉の〈十字架につけられ〉（Crucifixus…）…の原曲として1714年に作曲されたカンタータ第12番〈泣き、嘆き、憂い、怯え〉の第2曲に注目しつつ、同曲全体の象徴的表現についての考察を行った。今回は、主として前回の研究をよりどころとしつつ、加えてそれ以前の私自身の研究（〈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—、〈ミサ曲口短調〉（BWV232）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5巻 pp.153-169 1998、同第6巻 pp.159-208 1999、同第7巻 pp.65-113 2000、同第8巻 pp.81-110 2001）にも注意を払いながら、カンタータ第12番の第2曲がどのようなかたちで〈ミサ曲口短調〉の第17曲に転用されているかを可能な範囲で考察してみたいと思う。

## 本論

カンタータ第12番第2曲と〈ミサ曲口短調〉第17曲の転用関係について

BWV12の第2曲は、全体がABAという3部分構成で、楽譜ではBの終結部分にDa Capo.の指示がついている。ミサ曲に転用されたのはAの部分なので、BWV12については今回は同部分のみが検討の対象になる。

今回の研究では、両曲を全体的に見渡した時に感じられる相違点（あるいは場合によっては類似点）等を、いくつかの視点から比較・対照するかたちで、私自身の検討内容とその結果を以下にまとめておくことにしたい。

1. BWV12のAの部分は49小節だが、ミサ曲は53小節で、後者が4小節多いことがわかる。この4小節というのは、コンティヌオ声部のシャコンヌの音型パターンの1周期に当たり、BWV12

はそれが12周期で、ミサ曲は13周期となっている。49小節は、 $7 \times 7 = 49$ 小節であることから、その歌詞がキリスト者の悩み・苦しみを歌い上げているにもかかわらず、神を祝福する7の2乗の小節数になっていることによって、イエス・キリストを信じる者の救い・平安・祝福が音楽の暗さにもかかわらず暗示されている。ミサ曲の場合は、イエス・キリストの受難という極めて悲惨な歌詞の内容に対して、小節数ではなくシャコンヌの13回という反復回数によってその不吉な状況を象徴している。（13は、最後の晩餐の人数が13人だったことから、キリスト教では不吉な数とされている。

<sup>1)</sup> なお、4小節というシャコンヌの周期パターンで考えると、BWV12は12周期+1小節、ミサ曲は13周期+1小節となるが、開始部分の小節の最初の1拍目を周期には入れず2拍目を周期のスタートとして考え、最後を1拍遅らせて小節の1拍目までで周期単位を把握すれば、両曲の小節数についても納得がゆく感じがする。実際シャコンヌの周期は、フレーズの最後の音が主音であることが自然なので、そのようにフレーズの周期を考えた方が音楽構成・歌詞構成の視点からしても適切であることは明らかであり、CD等の演奏を聴いてみても、そのようなフレーズ感覚で演奏されていることが理解できる。

2. 両曲の拍子は2分の3拍子ということで共通しており、歌詞内容の持つ重苦しい雰囲気における類似性からして共にゆっくりと重々しく演奏されるべきであり、コンティヌオ声部における嘆きの低音（ラメント・パス）の音型そのものも自ずとそのような演奏のあり方を示唆している。又同低音音型は、BWV12では2分音符が1拍単位で推移してゆくのに対し、ミサ曲では2分音符が分割されて4分音符単位に細分されたかたちで構成されている。このことは、両曲共に重苦しい雰囲気とはいえ、最も深刻なイエス・キリストの受難を扱ったミサ曲の方をより一層重々しく演奏したいというバッハの象徴的表現意図として理解できる。<sup>2)</sup>

3. BWV12の調性はヘ短調（フラットの調性）であるのに対し、ミサ曲の調性はホ短調（シャープの調性）になっている。これは、共に重苦しい雰囲気を表現するための短調とはいえ、ミサ曲でシャープの調性に転じたのは、そのことによってバッハがイエス・キリストの受難の象徴的表現を意図したという風に理解することができる。即ち、シャープはドイツ語でクロイツ（Kreuz）であり、それは十字架という意味をも併せ持っているところから、バッハはミサ曲の方でシャープが多用される調性に変更したのである。又、シャープの調性の中でもホ短調（e-moll）であることの理由は、e-mollのeはドイツ語のErde（地上の世界、天国・天上に対する地上）に通じ、イエス・キリストが天上から地上の世界に引きずり降ろされ、十字架の屈辱にさらされるという状況を同調性によってバッハは表現したかったからである。<sup>3)</sup> なお、ミサ曲全体は口短調が基本調性であるが、第17曲のみ口短調より完全5度低いホ短調になっており、それは、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を、バッハは視覚的・観念的に低い調性によって表現した（おとしめられ陵辱された状況の表現）と考えることも可能である。<sup>4)</sup>

4. BWV12の第2曲における伴奏部分は、ヴァイオリンⅠ・同Ⅱ・ヴィオラⅠ・同Ⅱ・ファゴット+コンティヌオ声部といった配置になっているが、ミサ曲では、フルート・トラヴェルソⅠ・同Ⅱ・ヴァイオリンⅠ・同Ⅱ・ヴィオラ+コンティヌオ声部に変化しており、後者では管楽器の比重が増し

ている。BWV 12では、ファゴットはコンティヌオ声部と同じ動きのパターンであり、コンティヌオ以外の伴奏声部は小節の真ん中の2拍目がすべて同時に停止し、途中で微妙な変化が見られるとはいえ、4小節単位の各周期は大体同じ音符配置になっているのに対し、ミサ曲ではフルートは両声部共にコンティヌオ声部とは別の旋律を奏し、基本的に1拍目が休止する一方で、ヴァイオリンとヴィオラは2拍目が休止し、音符配置も周期ごとに変化して次から次へと流動的に推移する状況を呈している。あるいは両曲は、歌詞配置・音符配置の対応関係からすると、ミサ曲の方が歌詞のない最初の1周期を曲の導入部分として付加し、BWV 12の開始部は、ミサ曲の5小節目に対応し、その後すべてがミサ曲の方が4小節遅れで対応するかたちで作曲されていることがわかる。BWV 12では、Aの最終部分の第12周期はコンティヌオ声部を含めて伴奏楽器のみが演奏して合唱声部はすべて休止しているのに対して、ミサ曲では、対応する最終部分の第13周期は、BWV 12とは逆に伴奏声部がコンティヌオ声部以外すべて休止して合唱主体で終止している。このようなミサ曲における同部分の開始方法による1周期分の付加や、伴奏声部における変化に富んだ流動的な推移、終結部分の伴奏声部と合唱声部の入れかえその他を見渡した時、ミサ曲への転用にあたって、原作を質的に上回るかたちでの編曲を極めて真剣に行おうとしたバッハの情熱がひしひしと伝わってくる感じがする。

5. 両曲の歌詞は次のようなものである。即ち、BWV 12では、Aの部分の歌詞は、「Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst und Noth sind der Christentränenbrod,」（泣き、嘆き、憂い、怯え、悩み、苦しみ。それらはキリスト者の涙の糧である。）となっている。（その後Bの部分では、「Die das Zeichen Jesu tragen.」（それはイエスの焼き印を身に帯びている。）という歌詞が続いている。）一方ミサ曲では、「Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.」（ポンチオ・ピラトのもとにて、我々のために苦しみを受け、葬られたまえり。）と歌われている。歌詞については、ミサ曲は既定の伝統的な内容がそのまま用いられているので、全体としてはBWV 12にそのまま対応するかたちで、それよりも一層シンプルでわかりやすく歌詞配置が行われている印象が強い。両曲共、時にはポリフォニックなかたちで、そして時にはホモフォニックなかたちで配置されており、その方法は大体において類似したものになっている。私達は、このミサ曲における歌詞のシンプルさを、伴奏方法の工夫された変更その他と一体化させることによって、全体として極めて微細な彩りを有するすばらしい楽曲へとバッハが仕上げていったのだと判断してさしつかえないであろう。即ち、BWV 12に比べて歌詞の内容がより普遍的なものになることを通じて、それを取り巻く無言の伴奏声部が一層繊細で複雑な音楽になっているわけであり、それは、バッハ自身の芸術家としての真の力量と転用への真剣な思いを見事に語っているものであるといえる。（同歌詞を取り巻く伴奏声部の象徴的表現力は、自ずと客観的・普遍的なものになっていると共に、神秘的な深みをも有する世界が形作られている。）BWV 12の歌詞では、Aの部分に「Christen」という言葉が9回（これは繰り返されるAを含まない回数）現われるが、これは $3 \times 3 = 9$ で神の完全性を象徴する数である。ある曲の中に重みのある歌詞を何回配置するかといった点についてもバッハは数象徴的な配慮を度々行っているようであるが、この問題については、スメント（F. Smend 1893-1980）著「バッハの教会カンタータ」中の第三章「バッハと数の象徴」・第四章「神学と数の象徴」（バッハ叢書 6 白水社 pp.328-397）等は大変参考になる。

6. ここでは両曲の楽曲構成の推移を眺めてみたい。BWV 12の最初の2周期8小節は、各声部に各歌詞が分散しているが、ミサ曲では1-4小節の最初の通奏低音を含む伴奏音型のみ導入部分の付加の後、5-12小節の2周期がこれに対応し、同じ声部配置・同じ旋律型にて「Crucifixus」の歌詞が8回反復されている。BWV 12における「Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen,」の歌詞は、1語の音節が2分割でき、その第1分割部分はすべて長く引き伸ばして歌われるが、「Crucifixus」は4分割音節なので、BWV 12の方の第1分割部分を更に3つに細分するかたちで歌詞が配置されている。BWV 12の第3-第6周期(9-25小節)は、「Weinen, → Zagen,」までの歌詞が、各旋律ごとに部分的な繰り返しも含みながら同じ声部で推移的に歌い継がれてゆく。その推移の状況は、各周期と一致しない部分の方が圧倒的に多いが、ソプラノだけは歌詞的にも旋律的にも4小節周期との対応が意識的に行われ、旋律的な動きは、(他声部も同様の流れと美しさがあるとはいえ、)最も美しく全体をリードしているのはやはりソプラノ声部であろう。この部分は、全体としてソプラノがリードしつつポリフォニックな美しさを感じられる興味深い部分であるといえよう。同部分の4小節周期における音型パターンは、最初の2つの周期(1-9小節)と同様、時に微妙な変化が認められるとはいえ、基本的なところでは大体において同じである。この部分に対応するミサ曲、即ち第4-第7周期(13-29小節)を眺めてみると、歌唱声部では、「Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato」の歌詞が、声部配置・旋律型等、ほんの少しの変化は見られるとはいえ、殆どは変化しないかたちで、時に部分的な歌詞の反復も含めながら適切な配置が行われている。同部分のミサ曲の伴奏音型は、リズム的には第1-第3周期と同じく、フルートが1拍目、弦楽器が2拍目を休むパターンは変わらないが、周期ごとの各声部のメロディーはすべての声部が次から次へと変化してゆく。既に述べたことではあるが、これだけ伴奏声部に流動的な変化を持たせつつ悲惨な場면을音楽化していること自体、バッハが真剣に編曲を施したことの証しであり、彼がこれ以上考えられないレベルの作曲家としての力量と情熱と深い信仰とを併せ持って同ミサ曲を作曲したことが私達に強く伝わってくる。

BWV 12の第7-第8周期(25-33小節)は、「Angst und Noth sind der Christentränenbrod,」の歌詞が、1回だけ2つの周期をまたぐかたちで歌われる。その際、「Angst und Noth」の部分が、ソプラノでは2回、それ以外の声部では3回反復され、殆どすべての声部は歌詞の配置が同一の部分で縦にそろるかたちで統一されている。同部分に対応するミサ曲の第8-第9周期(29-37小節)は、各部分が「passus et sepultus est,」を2回反復する。テノールのみは初回に「passus」を2回繰り返し、「passus, passus, et sepultus est,」となっているが、それ以外の声部は1単語が反復されることもなく、全体として各声部の歌詞が同じ場所で同じ歌詞を歌う感じが強い。そして伴奏音型は、前の部分と同様に流動的な変化が続いている。BWV 12とミサ曲のこの部分の歌詞は、音節数でも類似しており、すべての声部に歌詞がそろるかたちにおいて、ある種の並行移動的なイメージで歌詞が移しかえられている印象が強い。ただ、BWV 12の第7周期の終わりの1拍目と2拍目は、1語の歌詞(sind)でつながっているが、ミサ曲の対応部分(第8周期の終りの1拍目と次の2拍目)は、「est, pas…」というかたちでつながっていない。

BWV 12の第1楽節(A)の最終部である第9—第12周期(33—49小節)は、「Angst und Noth sind der Tränenbrod,」の歌詞が、(その直前には同じ歌詞を各声部がそろって歌っていたのに対して、)ソプラノ→アルト→テノール→バスの順番で、次々と継的にポリフォニックに進行してゆく。第9周期では、「Angst und Noth」のみがソプラノ→アルト→テノール→バスの順に入り、バスは第10周期の方に旋律がつながっている。そして同じ歌詞が、第10周期ではアルト→ソプラノ・バス→テノールの順に、第11周期では、「sind der Christentränenbrod,」がソプラノ(ソプラノの「sind」は第10周期の終りから始まっている。)→アルト→テノール→バスと歌い継がれ、最終的に43—45小節の部分では、対応するミサ曲の歌唱声部とは少し異なった書き方が行われ、「Thränenbrod」の1語が始どそろるかたちで歌い終る。BWV 12のこの部分に対応するミサ曲の第10—第13周期(37—53小節)では、歌唱声部はBWV 12と殆ど同じ声部配置・旋律配置・和声配置によって書かれており、「crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est,」の歌詞が部分的に繰り返されつつポリフォニックに進行し、最後の数小節においてホモフォニックな傾向が強くなっている。即ち、第12周期の最初の部分までは、歌唱声部の歌詞は縦にそろうことはないが、同周期の最後の部分(48—49小節)の歌詞「sepultus est,」は大体縦にそろっている。そしてその後も、同じ歌詞が各声部縦にそろうかたちで更に2回(もとのものを入れると3回)反復され<sup>5)</sup>、ミサ曲のこの部分は終結している。なお、BWV 12の終結部分の調性はヘ短調のままであるが、ミサ曲の最後の3小節(51—53小節)は、ホ短調の並行長調であるト長調で終結している。このような終結の方法は極めて一般的であるとはいえ、悲惨な十字架の状況が実は平安な救いにつながることを、転調を通して象徴的に表現していると理解することも可能であろう。それから、BWV 12の最後の部分の第12周期では、歌唱部分は完全に空白となり、伴奏楽器と通奏低音声部のみが余韻を持たせつつ定型的なパターンにて終結しているが、ミサ曲における対応する部分の第13周期では、逆に通奏低音と共に「sepultus est,」(葬られたまえり。)の歌詞が全声部縦にそろうかたちでホモフォニックに歌われ、伴奏声部は完全に休止している。<sup>6)</sup> この伴奏楽器の休止は、イエス・キリストの埋葬に対する死の静寂を象徴したものと理解することが可能であり、更にはその静寂がもたらす心の平安への予兆を暗示したものと考えることも可能であろう。

両曲の楽曲構成の推移を眺めてみると、作曲方法的にはポリフォニックな部分が多くを占め、歌詞の内容に応じて曲の高まりが意図されている印象を受けると共に、段落的にみて終結する部分とか、楽曲の最終部分等、その歌詞内容をはっきりと訴えたい部分では、量的には少ないけれどもホモフォニックな書法に切り替わっていることがわかる。<sup>7)</sup>

## おわりに

私は今回の研究において、BWV12の第2曲(Aの部分)と〈ミサ曲口短調〉の第17曲とを総合的に比較しつつ、バッハがミサ曲への転用に際してどのようなことを考えたのかという問題について、できるだけ具体的な事実関係をよりどころとしつつ考察を行ってみた。その結果、小節数、シャコンヌの周期とその音型、調性、伴奏楽器の種類とその使用方法、歌詞の内容とその配置、楽曲構成

の推移等について、本論で逐一述べたような状況が確認された。このことによって、私は、バッハがミサ曲の編曲に際していかに真剣に原曲の中身を検討し、普遍的で深みの或る作品に仕上げたかを実感として認識することができた。そしてそのすべては、せじ詰めれば、象徴的表現に対するバッハの真摯な意図と一体となっていることも理解できたような気がする。今回の研究はこの辺で終わりたいと思うが、次回以降も他の曲からのミサ曲への転用関係について引き続き検討することを通じて転用の問題についての私自身の認識を深めてゆきたいと考えている。

#### 注

- 1) この件については、拙稿：〈ミサ曲口短調〉(BWV 2 3 2) 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 2001 p.99 を参照。
- 2) ミサ曲の2分の3拍子の趣旨については、注1で紹介した論文 p.93 を参照。
- 3) e moll の e が Erde に通ずるという点については、杉山好(1928-) : 聖書の音楽家バッハ 音楽之友社 2000 p.17 を参照。
- 4) 注1で紹介した論文 p.89 を参照。
- 5) アルトの声部のみはここに説明した配置とはほんの少し異なっている。
- 6) この件については、第4番目の叙述においてもある程度言及している。
- 7) ミサ曲の方の和声のつらなりについては、楽曲構成の推移の内容からもわかるように、誠に奥の深い浄化された色調と表現しがたい程の悲哀が内包されている。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ことは、既に前々回の研究において私が指摘したことである。注1で紹介した論文 p.99 を参照。

#### 主要参考文献

- 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
- 拙稿：〈ミサ曲口短調〉(BWV 2 3 2) 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
- 拙稿：《ミサ曲口短調》(BWV 2 3 2) 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
- 拙稿：〈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) 徳島大学総合科学部 人間社会文化研究 第7巻 2000 pp.65-113
- 杉山好著：聖書の音楽家バッハ 音楽之友社 2000
- 拙稿：〈ミサ曲口短調〉(BWV 2 3 2) 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 2001 pp.81-110

拙稿: カンタータ第12番 〈泣き、嘆き、憂い、怯え〉 (BWV12) 研究 徳島大学総合科学部  
人間社会文化研究 第9巻 2002 pp.119 - 129

主要参考楽譜

J.S.Bach: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke Serie II Band  
I Agnus Dei, Dona Nobis Pacem später genannt; Messe in h-moll BWV 232  
Bärenreiter Verlag Kassel und Basel 1956

J.S.Bach: Cantata Nos. 12-15 Kalmus Study Scores No. 808  
New York 1968

J.S.Bach: Messe in H-moll BWV 232  
(Documenta Musicologica zweite Reihe; Handschriften - Faksimiles)  
Bärenreiter Kassel - Basel - London 1983

J.S.Bach: Messe in h-moll BWV 232 Soli, Chor, und Orchester Partitur/Score  
Urtext (Chr. Wolff) Edition Peters Nr. 8735 1994

主要参考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 BAC  
1098-99 POLYGRAMM K.K.

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

**A Study on the Parody of the Church-  
Cantata No.12 〈Weinen, Klagen, Sorgen,  
Zagen〉 (BWV12—the Second Tune —)  
and 〈Messe in h—moll, —Crucifixus—〉  
(BWV232—the Seventeenth Tune —)**

**Keiichi KATAOKA**

In this study, I considered the parody-problem of 2 tunes (the second tune of church-cantata No.12 (BWV12) and the seventeenth tune of 〈Messe in h-moll〉 (BWV232)).

I examined both tunes synthetically and minutely from the viewpoint of bar-number, cycle and melody pattern of chaconne, tonality, kind and using-way of accompaniment-instrument, contents and arrangement of text and changes of tune-construction...

As a result of this study, in Bach's parody-working to 〈Messe in h-moll〉, I understood that Bach did the parody in earnest and he completed the universal and deep masterpiece, and his parody-working is always in harmony with the world of symbolic expression.

Now, after this, I should like to continue to study the problems of parody by the consideration of another part of parody-working of 〈Messe in h-moll〉.