

曲目解説 / Programnotes

J.S. バッハ《口短調ミサ》曲目解説

加藤 拓未 (音楽学・バッハ研究)

Takumi Kato

音楽学者。博士(芸術学)。専門はJ.S. バッハを中心とするドイツ宗教音楽史。著作に『バッハ・キーワード事典』(春秋社)、『バッハ・古楽・チェロ：アンナー・ビルスマは語る』(アルテス)など。ルーテル羽村幼稚園園長、バッハ・ゲゼルシャフト東京代表、NHK-FM「古楽の楽しみ」に解説者として出演中。合唱指導も行い、研究と実践の両面から宗教音楽の紹介に幅広く取りくんでいる。

《口短調ミサ Messe in h-Moll》BWV232は、バッハが生涯において最後に完成させた本格的な作品だとされ、現在ではこれが定説となっている。バッハ最後の作品といえ、長年、『フーガの技法』とされてきたが、20世紀後半の研究で『フーガの技法』はバッハが亡くなる4年前の1746年頃に、ほぼ完成しており、その後に《口短調ミサ》の作曲が行われたと判明したのである。

晩年のバッハは1747年5月にプロイセンのフリードリヒ大王から面会を求められるなど、大家として外部では評価されていたが、ライプツィヒ市内では孤立していた。そうした周囲の無理解のなかで、バッハは《口短調ミサ》の創作に取り組み始めたのだが、それは、バッハが亡くなる2年前のことであり、1748年8月頃のこととされる。63歳のバッハは、この頃から筆跡に乱れが生じ、なにかしらの病のために「字が上手く書けなくなった」様子が窺えるようになる。それでも病をおして、ぎこちない音符を書き連ね、バッハは《口短調ミサ》の作曲を進めた。その記入の様子からは、健康の衰えを抱えながらも、意地でも作品を完成させようとするバッハの姿が浮かび上がる。彼は、そのとき何を思っていたのであろうか。

■《口短調ミサ》の創作動機の謎

意地でも《口短調ミサ》を完成させようとするバッハの姿からは、ある種の執念のようなものを感じさせるが、この執念の正体こそがこの作品の創作動機を物語るはずだ。これは、いったい何であろうか。これまでのバッハ研究において様々な仮説が立てられてきたが、明確な結論は出ていないものの、おおむね次の2点に集約される。

一つは、バッハが何かしらの作曲依頼を受け、それを職人として果たしたいという責任感だとする説。これは、当時の職人事情を察すれば理解しやすいことだが依頼があった以上、作品を完成させて納品しなければ、約束の代金が手に入らず、無駄働きに終わるため、それをなんとか避けようということである。

ただし、《口短調ミサ》は〈キリエ〉から〈アニュス・デイ〉までの「ミサ通常文」すべてが作曲された「通作のミサ曲」となっている。当時のライプツィヒの礼拝では、通作のミサ曲を用いる習慣はなく、むしろ必要とするのは、ローマカトリック教会の礼拝のほうになる。それならば、ライプツィヒ近隣のカトリック宮

廷であるドレスデンやウィーンから作曲の依頼があったのではないかという推論もあるが、いまだに決め手となる証拠は見つかっていない。

もう一つの仮説は、バッハが死を前にして「自らの音楽芸術の総決算をはかりたい」という個人的かつ芸術的な思いをもったことが、創作の動機だとする説である。これは、バッハの生涯を展望すると理解しやすいので、ここで振り返っておこう。

■教会音楽家としての人生

ヨハン・セバスティアン・バッハは、1685年3月21日にドイツ中部テューリンゲン地方のアイゼナハで生まれた。バッハ一族はこの地方を基盤とする有名な音楽家の家系。一族の男子は幼少の頃より音楽教育を受け、就職先も一族で斡旋し、複数の者が各地の教会オルガニストや、市町村の町楽師をつとめていた。つまり、バッハにとって音楽家になること、それも教会音楽（オルガン音楽や礼拝用声楽曲の作曲・演奏）に携わることは、いわば生まれつきの「宿命」であった。

バッハの生涯を「ルター派の信仰をもつ教会音楽家のもの」として見てゆくと、彼の人生は把握しやすくなる。バッハが本格的に音楽家としてキャリアを開始したのは、1703年8月に18歳でアルンシュタットの教会オルガニストに抜擢されたときで、やはり教会音楽家としての出発であった。そして自分専用のオルガンを持てたことで、バッハはオルガン曲の創作に集中できるようになり、これが彼のオルガン音楽の出発点となった。1707～8年、次の勤務地ミュールハウゼンでも教会オルガニストをつとめ、この頃よりカンタータの創作が始まり、バッハの初期カンタータ（BWV 4、71、106、131など）が作曲された。

1708～17年の間、バッハはワイマール宮廷のオルガニストとなり、この時期にオルガニストとして名声を確立、また1714年に楽師長へ昇進すると、毎月、新作のカンタータの作曲を義務付けられ、当時流行していた最新のオペラ風カンタータの創作にも取り組むようになった。こうした教会音楽の作曲・演奏は、1717年にケーテンの宮廷楽長になるといったん中断する。この宮廷は教会音楽を重視しない改革派教会の信仰に立っていたために需要がなかったからで、むしろこの時期のバッハは宮廷音楽が活動の中心にあり、器楽作品や世俗カンタータ（領主の誕生日や新年を祝う音楽）の提供に力を発揮していた。

■ライプツィヒでの活動

1723年5月、38歳でライプツィヒ市の音楽監督に就任すると、バッハはふたたび教会音楽を求められるようになる。特に最初の3年間のバッハは勤勉そのもので、ほぼ毎週のように（多少の中断はあるが）新作のカンタータを作曲・演奏しており、また《ヨハネ受難曲》（1724年）や《マタイ受難曲》（1727年）といった大曲の傑作をものにしていく。

しかしながら、このような充実した時期は長くはなく、1729年頃から市参事会との関係が悪化し、待遇改善の要求も通らず、バッハは意欲を失っていった。代わりにバッハは、主に学生たちからなるアンサンブル「コレギウム・ムジクム」の指揮者となり、1730年代は彼らとの演奏活動に力を入れていた。

本業に関しては状況の打開が見えぬまま1740年代に入ると、バッハは晩年を意識し、二つのジャンルにおいて自らの音楽の集大成をはかるようになる。まずは、幼少期より親しんでいたオルガンやチェンバロなどの「鍵盤楽

曲の集大成」である。これは《ゴルトベルク変奏曲》や《音楽の捧げもの》《フーガの技法》などで、鍵盤音楽の可能性を徹底的に追及し、網羅的にその作例を示すという学究的な特徴が認められる。そして、バッハが生涯にわたって取り組んでいた、もう一つのジャンルは「教会音楽」である。鍵盤楽曲の集大成をはかったのであれば、教会音楽においても集大成をはかってもおかしくはないのではないか。そう考えると、バッハの最晩年に書かれた巨大な作品である《口短調ミサ》こそが、その集大成と見ることができ、私もこの説に一票を投じたいと思っている。それは、《口短調ミサ》の創作方法を知ると、より説得力を感じるようになると思うので、次にそれについて述べたい。

■転用・改作への執着

バッハが自らの「教会音楽」の集大成をはかる上で選んだ手法が、自分の過去の作品の改作・転用である。つまり、バッハは《口短調ミサ》を「ゼロ」から書き始めたのではなく、それまでに作曲した作品から、一部の楽曲をピックアップし、手直しして再利用しているのである。そのため、楽曲ごとに成立の経緯は様々となっている。

各楽曲の成立を時間順に見てゆくと、まず1724年の暮れに、バッハは〈サンクトゥス〉をクリスマス第1祝日のために作曲している。その次は〈キリエ〉と〈グロリア〉で、これは1733年に作曲され、ドレスデンのザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト2世*に献呈された。これらをもとに1748年8月以降、バッハが病をおして作曲を進めたのは、第2部〈ニケア信条〉のほか、残りの〈オサナ〉〈ベネディクトゥス〉〈アニュス・デイ〉〈ドナ・ノビス・パーチェム〉で、これらの楽章の大半も、過去のカ

ンタータの音楽が利用されている。

作品を転用したり、改作したりすること自体は、当時の音楽家としては珍しいことではないが、《口短調ミサ》の場合、全27曲中、20曲が旧作の転用・改作によって作曲されている。こうした一貫性のある作業ぶりを見ると、他の7曲も原曲が特定できない（たとえば、原曲がすでに失われていて、確認ができないケースなど）だけで、転用や改作である可能性が高いと思われる。

転用・改作の作業は、第1部〈ミサ〉や第3部の〈サンクトゥス〉のように、ほぼそのまま流用しているような、単純なものもあれば、ドイツ語を歌詞とするカンタータのなかの1曲を選び出し、ラテン語の歌詞に合わせるために入念な作業を施しているものもある。特に後者の、歌詞の変更を伴う改作は、バッハならではの創作態度が認められることから、バッハ研究では「パロディ」ないし「パロディ技法」という専門用語を使って言及している。

■なぜラテン語の歌詞を選んだのか？

このように《口短調ミサ》は、バッハが過去の創作をかき集めるようにして、組み上げられているので、その意味では、まさに「集大成」という表現がピッタリである。しかし、ここで疑問に思うのが、ドイツの音楽家なら、なぜ母語である「ドイツ語の作品」として集大成をはからなかったのだろうか。バッハの大作には、ドイツ語の《マタイ受難曲》や《クリスマス・オラトリオ》などがある。それなのに、なぜ、あえて「ラテン語」を歌詞に選んだのか。

これは、おそらくラテン語はラテン語でも、ラテン文学のような自由創作の歌詞ではなく、キリスト教の中核を担う「礼拝式文」であ

ることが重要だったのではないかと考えると、腑に落ちるだろう。バッハが所属していたルター派教会では、確かにローマ・カトリック教会と反目し、母語であるドイツ語による礼拝を推進していたが、ローマ・カトリック教会で定められたラテン語の礼拝式文（ミサ通常文）に関しては拒絶することなく、礼拝式文として継承し、使用していた。つまり、ドイツ語による礼拝のなかに、ラテン語礼拝式文が、祈りのことばとして含まれていたのである。このことは、ルター派教会がラテン語の礼拝式文に普遍的な価値を認めていたことを意味している。

その一方で、バッハが晩年のライプツィヒでは、ドイツ語のカンタータは、あまり好まれなくなり、衰退の傾向にあった。そのため、かつてバッハが懸命に作曲した数多くのカンタータは時代に取り残されつつあった。それを惜しんだバッハは、自作のうち特に優れた音楽を選択し、それを千年来変わることのない、いわば時代を超越したラテン語の礼拝式文と組み合わせることで、音楽の永久化をはかろうとしたのではないか。いわば、過去の自分の音楽を、普遍化しようとする意図がうかがえるのである。

■《口短調ミサ》とは？

本文冒頭の「創作動機の謎」で、作曲の動機は「仕事」としてか、「自己の集大成」のためとしてかの、二つの説があると指摘した。私は「集大成」の方の説を支持しているが、その集大成の背後には「バッハの信仰」が裏打ちされているのではないかと考えている。つまり、単なる自分の創作人生の総決算というだけでなく、バッハの神への祈りを感じるのである。

その上で、特に注目したいのは《口短調ミサ》の第2部〈ニケア信条〉である。〈ニケア信条〉とは、キリスト教徒が「何を信じるか？」ということ述べる「信仰告白」と呼ばれるものであり、教義上、極めて重要とされる。この第2部は9つの楽曲で構成されており、〈クルチフィクス〉を中心に、楽曲の編成がシンメトリカルな順序で配置されている（図1）。シンメトリーは、中心点を境に構造を反転させる「交差法（キアスムス）」という伝統的な象徴技法であり、図式化すると「A, B, C | C, B, A」となる。交差を「直線の交差」に見立てれば「十字架」の図形が表れる（図2）。十字架に言及する〈クルチフィクス〉を中心にしているということは、「キリストの十字架」を、すべての中心に考えていることを意味する。

それだけではない。《口短調ミサ》は、第7曲〈グラツィアス〉と最終曲〈ドナ・ノビス・パーチェム〉が同じ音楽であることは広く知られているが、近年の研究で、これは第17曲〈クルチフィクス〉を中心に対称的に置かれていたことが判明した。

つまり、第17曲〈クルチフィクス〉から遡って数えて10曲目に第7曲〈グラツィアス〉があり、〈クルチフィクス〉から数えて、やはり10曲目に第27曲〈ドナ・ノビス・パーチェム〉がある。となると〈クルチフィクス〉は、第2部の中心というだけでなく、《口短調ミサ》全体の中心に置かれていることを意味する。これが意味するのは、「キリストの十字架の死」によって、すべての人類の罪の贖いと救いが「神の恵み」としてもたらされると説く、ルター派教会の中心的教理である「十字架の神学」の表明であり、これが「信仰告白」である〈ニケア信条〉、ひいては全曲の中心点となっている。

入念な象徴的表現を通して示された「十字架」の存在からは、まるで音楽を通して、年

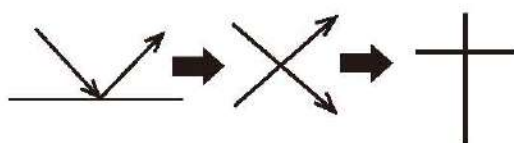
老いたバッハが「十字」を切って祈りを捧げているかのように思える。そして、これは明らかにバッハ自身の信仰の反映に他ならない。このことから、バッハは《口短調ミサ》をあくまでもルター派教会のために残そうとしたのではないか。ルター派の礼拝でも、ラテン語の教会音楽を演奏することは可能であった以上、市内で孤立した立場にある今は無理でも、いずれ次世代の音楽家たちなら演奏してくれるかもしれないとバッハは期待したのではないか。

1749年10月、《口短調ミサ》は完成した。バッハが1750年7月28日に死去する約9か月前のことである。彼は人生の最後に自らの最上の音楽を集め、ひとりのルター派の教会音楽家として自らの信仰告白を楽譜の形で、遺言として遺したかった。それが《口短調ミサ》だと私は思えてならない。

【図1】「ニケア信条」のシンメトリカルな楽章構成



【図2】十字架を象徴するシンメトリー



■曲目について

《口短調ミサ》は、4つの部分からなっており、第1部が〈ミサ〉(キリエとグロリア)、第2部が〈ニケア信条〉(クレド)、第3部が〈サンクトゥス〉そして、第4部が〈オサナ〉〈ベネディクトゥス〉〈アニユス・デイ〉〈ドナ・ノビス・パーチェム〉である。

【第1部】

第1部〈ミサ〉は、〈キリエ〉と〈グロリア〉の2部分で構成されている。「主よ、憐れみたまえ」と叫ぶ感動的な導入の後、息の長い器楽の展開を経て、5声合唱によるフーガに入る。巨大な合唱の響きの後は、軽やかな二重唱「キリストよ、憐れみたまえ」(第2曲)で、これは当時の新しい趣味を反映したギャラント様式で作曲されている。ところが、第3曲「主よ、憐れみたまえ」は、一転して古風な様式となる。この曲は、古典的な対位法様式の極致とも言うべき、伝統的な音楽である。

〈グロリア〉は、18世紀の「カンタータ・ミサ」の様式にならって、合唱曲やアリア、二重唱といった、様々な形式の楽曲が連なる形で構成されている。華麗なトランペットの響きに導かれ、喜びに満ちた第4曲「いと高きところに栄光、神にあれ」(8分の3拍子)が神を賛美し、その後、途切れることなく第5曲「しかし地には平和」(4分の4拍子)となり、合唱が地上の平和を祈る。その後、ヴァイオリンの独奏を伴った、メゾ・ソプラノの軽快なアリア「われら汝を頌めまつる」が神の賛美を歌い(第6曲)、古様式のポリフォニー音楽である第7曲「われら汝に感謝を捧げまつる」の4声合唱〈グラツィアス〉が、ひたすら模倣を重ね、やがて大きなクライマックスを築く。第8曲は、ソプラノとテノールの二重唱「主なる神、天の王」で、切れ目なしにつづく第9曲の4声合唱「な

んじ世の罪を除く者よ」は、主への願いを切々と歌う。第10曲は、オーボエ・ダモーレの助奏が美しいアルト・アリア「なんじ父の右に坐したもう者よ」で、つづく第11曲のバス・アリア「そはひとり汝のみ聖」では、ホルンが活躍する。最後は、5声合唱曲「聖霊とともに」(第12曲)が、第1部を喜ばしく閉じる。

【第2部】

第2部〈ニケア信条〉は、全10曲からなり、2曲の二重唱(第15曲)とアリア(第19曲)以外は、合唱曲が中心的役割を担う。その合唱の難度は高く、〈ニケア信条〉はいわば「合唱ヴィルトゥオーゾ」の音楽といえよう。古風な5声合唱曲「われは信ず、一なる神」(第13曲)が第2部の幕を開け、さらに快活な4声合唱曲「全能なる父」(第14曲)が歌われる。そして、ソプラノとアルトの二重唱「しかして信ず、一なるイエス」(第15曲)を経て、次の3つの合唱曲が〈ニケア信条〉の核心に触れる。第16曲の5声合唱「しかして肉の身として」は、処女降誕を神秘的に語り、第17曲の4声合唱「十字架につけられ」は、十字架の悲痛な苦しみを嘆く。一転して、爆発的な喜びの5声合唱「しかして三日目に甦り」(第18曲)は、イエスの復活を謳歌する。第19曲のバス・アリア「しかして信ず、聖霊を」が、聖霊と教会を讃え、第20曲の5声合唱「われは言い表わす」が罪の許しのための「洗礼」を歌った後、「死者のよみがえり」を待ち望む、第21曲の5声合唱曲が華麗に第2部を結ぶ。

【第3部】

第3部〈サンクトゥス〉の6声合唱は、三度「聖なるかな」と呼び交わしたという天使セラフィムの声にちなみ、「3」という数と深く結びついている。トランペットとオーボエは3本ずつ用いられ、前半の曲調も三連音符が支配的で

あり、最後のフーガも8分の3拍子で「主の栄光」を讃える。(第22曲)

【第4部】

二重合唱(第23曲)で始まる第4部〈オサナ〉では、合唱とアリアが交代して進む。第24曲のテノール・アリア「祝福あれ」(ベネディクトゥス)では、流麗なフルートの響きが、そして、第26曲の胸に迫るようなアルト・アリア「神の小羊」(アニユス・デイ)では、祈りに満ちたヴァイオリンの旋律が、それぞれの曲の性格を巧みに表現している。平和を願う最終合唱「われらに平安を与えたまえ(ドナ・ノビス・パーチェム)」の音楽は、第7曲「われら汝に感謝を捧げまつる(グラツィアス)」と同じである。トランペットの輝かしい響きによって、高揚感が次第に増し、感動的に全ミサ曲の最後を締めくくる。



*ザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト2世：
馬上の人物(後ろ)、手前は父の強王アウグスト2世。

特別寄稿 / 巻末資料

●ロ短調ミサのうち原曲が判明している楽曲

作成：加藤拓未

第1部《ミサ曲》	原曲	原曲の成立年代
1. Kyrie I		1733
2. Christe		1733
3. Kyrie II		1733

4. Gloria		1733
5. Et in terra pax		1733
6. Laudamus te		1733
7. Gratias	カンタータ BWV29 の第2曲	1731
8. Domine Deus	カンタータ BWV193a の第5曲	1727
9. Qui tollis	カンタータ BWV46 の第1曲	1723
10. Qui sedes		1733
11. Quoniam		1733
12. Cum sancto spiritu		1733

※第1部《ミサ曲》は、1733年にザクセン選帝侯へ献呈された作品をすべて転用している。

第2部《ニケア信条》

13. Credo in unum	(オリジナル曲)	1742-47
14. Patrem	カンタータ BWV171 の第1曲	1729
15. Et in unum	カンタータ BWV213 の第11曲の破棄された稿	1733
16. Et incarnatus est	(オリジナル曲)	1749
17. Crucifixus	カンタータ BWV12 の第2曲前半	1714
18. Et resurrexit	原曲不明だが改作	?
19. Et in Spiritum	原曲不明だが改作	?
20. Confiteor	(オリジナル曲)	—
21. Et expect	カンタータ BWV120a の第1曲	1729年以前

第3部《サンクトゥス》

22. Sanctus		1724
-------------	--	------

※第3部《サンクトゥス》は1724年のクリスマス礼拝のための作品を転用している。

第4部《オサナ》《ベネディクトゥス》《アニュス・デイ》《ドナ・ノビス・パーチェム》

23. Osanna	カンタータ BWV215 の第1曲	1734
24. Benedictus	原曲不明だが改作	?
25. Osanna	(くり返し)	
26. Agnus Dei	《昇天祭オラトリオ》BWV11 の第4曲	1735
27. Dona nobis	カンタータ BWV29 の第2曲	1729