

## 再考 バッハは、なぜ《口短調ミサ曲》を作曲したのか？

著者	加藤 拓未
雑誌名	ルター研究
巻	16
ページ	265-288
発行年	2019-10-31
URL	<a href="http://id.nii.ac.jp/1075/00000633/">http://id.nii.ac.jp/1075/00000633/</a>



再考 バッハは、なぜ《口短調ミサ曲》を作曲したのか？

加藤 拓 未

## 一 問題の所在

《口短調ミサ曲 Messe in h-Moll》BWV232 は、ヨハン・セバスティアン・バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) が生涯で最後に完成させた本格的な作品と推定され、これは定説となっている。この作品は全曲演奏に約二時間を要する大規模なものであり、現在、演奏会の人気レパートリーとして定着している。二〇一五年にはバッハによる自筆譜がユネスコ記憶遺産に登録された。このように現代にも影響を及ぼしている重要な作品であるにもかかわらず、《口短調ミサ曲》は多くの謎をはらんでおり、この作品をバッハの創作においてどのように位置づければよいか、その議論は尽きるところがない。その謎とは、まず作曲の動機と作品の用途がわから

ない、そして作曲において、なぜ旧作の転用・改作を多用することに固執しているのか、その理由もわからない——要するに作品の本質的な特徴を特定できないのである。

こうした謎を詳しく見てゆくためにも、《口短調ミサ曲》の作品構成の概略とその成立史を確認しておきたい。まず作品構成に関してだが、《口短調ミサ曲》は極めて特殊な構成を持っている。伝統的なローマ・カトリック教会の「通作ミサ曲」はミサの通常式文を歌詞とし、「キリエ」「グロリア」「クレド」「サンクトゥス」「アニヌス・デイ」の五部構成からなるのに対し、《口短調ミサ曲》は四部で構成されている。その四部とは、「キリエ」と「グロリア」をまとめて「ミサ Missa」と称し、これを第一部とし、クレドに相当する「ニケア信条 Symbolum Nicenum」を第二部、第三部は「サンクトゥス Sanctus」、そして残りの「ホサナ Osanna」「ベネディクトゥス Benedictus」「アニヌス・デイ Agnus Dei」「ドナ・ノビス・パーチェム Dona nobis pacem」を第四部としてまとめている。「ホサナ」は本来「サンクトゥス」の後半部分なのだが、ここで区分が生じているのは、なんとも奇妙である。

こうした不思議な構成は、《口短調ミサ曲》の成立史を辿ることでも、幾分か理解ができるようになる。<sup>(1)</sup>最初に作曲されたのは、「サンクトゥス」で、これはバッハがライプツィヒ市の音楽監督に就任して二年目、おそらく一七二四年のクリスマス晩課で演奏するために単独の楽曲として書かれた。次に作曲されたのは「キリエ」と「グロリア」からなる「ミサ」で、これは一七三三年にドレスデンのザクセン選帝侯に献呈された。それからしばらく時間が過ぎ、バッハが亡くなる二年前の一七四八年八月頃から「ニケア信条」以下の作曲に取りかかり、つづく「サンクトゥス」には一七二四年の旧作を転用、その後「ホサナ」以下が作曲された。そして各部のタイ

再考 バッハは、なぜ《ロ短調ミサ曲》を作曲したのか？

表1 J.S. バッハ《ロ短調ミサ曲》BWV232の構成と各部の作曲時期

第1部	「キリエ」と「グロリア」	1733年
第2部	「ニケア信条」	1748年8月～1749年10月
第3部	「サンクトゥス」	1724年
第4部	「ホサナ／ベネディクトゥス／アニユス・デイ／ドナ・ノビス・パーチェム」	1748年8月～1749年10月

トル・ページを入れて、一七三三年に作曲した「ミサ」と合本し、翌一七四九年一〇月には全四部の《ロ短調ミサ曲》が完成に至った。<sup>(2)</sup>これはバッハが死去する約九ヶ月前のことである(表1)。

《ロ短調ミサ曲》はバッハが旧作をかき集めて改作し、組み合わせるかたちでつくられたために前述の四部構成となったわけである。それにしてもバッハが死去するまで約九ヶ月の時間があったのだから、本人が健康上の理由で作業ができないにしても、妻や弟子たちなどに指示して五部構成に整理しなおすことはできたはずだが、四部構成のまままで遺されている。しかもバッハは自筆総譜に総合タイトルを付けず、四部分それぞれに独立したタイトル・ページを与えた。そのため、『新バッハ全集』で楽譜校訂を担当したフリードリヒ・スメント(Friedrich Smend, 1893-1980)は、それぞれの部分を独立した作品と断定し、あくまでも便宜上、全体として「いわゆるロ短調ミサ曲 *genannt: Messe in h-Moll*」とした。<sup>(3)</sup>つまり、スメントは、この作品をあくまでも四曲のピースとして扱うべきもので、バッハがこの四部をひとつの有機的な作品とする意図はなかったと判断したのである。ただし、このスメント説は、現在のバッハ研究では、あまり支持されておらず、四部構成のひとつの作品として《ロ短調ミサ曲》を扱うことが主流である。

こうした創作過程を踏まえて、以下の三つの謎が従来のバッハ研究では指摘されている。

- ①なぜバッハは一七四八年八月に《口短調ミサ曲》の創作に取りかかったのか？（創作の動機）
- ②《口短調ミサ曲》の用途はなにか？ 実際の演奏を想定していたのか？（作品の用途）
- ③なぜ旧作の転用・改作が多いのか？（表現手段の意義）

本稿は、まずこれら三つの謎の内容を再確認し、その上で近年の研究で判明した新事実のもと、バッハが「なぜ《口短調ミサ曲》を作曲したのか？」について、あらためて考察することを目的とする。

## 二 創作動機の問題

小林義武によれば、バッハは亡くなる二年前の一七四八年八月頃から、何らかの病気で「上手く書くこと」ができなくなってしまったという<sup>(4)</sup>。おそらくこの時期にバッハは《口短調ミサ曲》の完成を急ごうと決意したとされる。健康の衰えを抱え、ぎこちない音符を書き連ねながらも完成につとめるバッハの姿からは、ある種の執念のようなものを感じる。この執念の正体こそが《口短調ミサ曲》の創作動機そのものと考えられるが、これはいつたい何であろうか。これまでの研究において明確な結論は出ていないが、様々に主張された仮説は、おおむね次の二つに集約される。

①作曲の依頼（今のところ不明だが）を果たしたいというバッハの職人としての責任感に起因するという説  
②死を意識し、自らの音楽芸術の総決算をはかりたいという個人的・芸術的な希求から生じたという説

仮説①は、当時の職人の考え方からすれば、理解のしやすい一般的な態度と言える。なぜなら作品を完成し、依頼主に納品しなければ、約束の代金を手に入れることができず、無駄働きに終わるからである。それに対し、仮説②は、完成を望んだ原因を個人的な意思に求めるもので、これはいわば近代的な芸術家の創作態度と言える。ただし、音楽家にこうした創作態度が認められるようになるのは、一般には一八世紀末、たとえばベートーヴェンの時代からとされ、一八世紀半ばの音楽家であるバッハに、はたしてこうした意識が芽生えていたかどうか、その点が問題になる。

### 三 用途の問題

バッハのような一八世紀の音楽家たちは、音楽創作を職業として行っており、具体的な演奏の機会が無い作品を書くことは基本的になかった。つまり、自分の内的な創作意欲にしたがって、自分の表現したい作品を書くという「芸術作品」を作曲することはなかったということになる。そのため、声楽曲の場合、歌詞などを見れば、創作の動機はともかく「用途」くらいはわかるのが一般的である。

ところが、《口短調ミサ曲》では、その用途を特定しにくい問題点がいくつか認められる。典礼式文に作曲されている以上は、教会の礼拝のためのものであることは想像できるが、はたしてバッハが所属していたルーテル教会のためのものか、あるいはローマ・カトリック教会のためのものか、明確に判別できない点が問題なのである。

具体的には、まず、なぜミサ通常式文すべてを音楽化しているのか。従来の定説に従えば一八世紀のライブツイヒにおける主要教会（聖トーマス教会、聖ニコライ教会）のラテン語礼拝式文のうち、多声音楽で演奏されるのは「キリエ」「グロリア」「サンクトゥス（前半部分）」「マニフィカト」のみである。したがって「クレド」「ホサナ以下」「アニユス・デイ」は基本的に必要とされなかった。このように通常式文をすべて扱っていることを考えれば、ルーテル教会でなく、ローマ・カトリック教会のためのミサ曲という答えに行きつく。バッハは生涯を通してルーテル教会の信仰を守ったが、依頼があれば他教派のために作曲を行うことは十分に考えられた。たとえば、ライブツイヒに着任する以前に仕えていたケーテン宮廷は、改革派教会の信仰を掲げていたが、一七二八年に主君であったレオポルト侯が死去した際、バッハはその葬送音楽（改革派教会のための）の作曲依頼を引き受けている。<sup>5</sup>となれば、《口短調ミサ曲》は近隣のローマ・カトリックの宮廷、たとえばウィーンやドレスデンの宮廷から依頼があつて書かれた可能性も考慮する必要があるだろう。<sup>6</sup>

しかしながら、ローマ・カトリック教会の礼拝のために書かれたと考えた場合、今度は、なぜ四部構成を採用しているのが判然としない。ローマ・カトリックのミサ曲であれば、前述のとおり五部構成が基本である。なぜ四部なのか。バッハがローマ・カトリック教会のミサ曲の構成を知らなかったということは考えられないので、

なぜバッハはあえて四部構成を採ったのか、合点がいかない。

謎は深まるばかりだが、さらに《口短調ミサ曲》は演奏に約二時間を要することを考えると、ルーテル教会であれ、ローマ・カトリック教会であれ、通常の礼拝の場合、音楽演奏だけで二時間も独占してしまうわけにはいかない。つまり、そもそも礼拝のどの場面で使用することを考えて作曲されたものなのかも思い当たらないのである。

#### 四 ルーテル教会か？ ローマ・カトリック教会か？

《口短調ミサ曲》はルーテル教会のためのものか、ローマ・カトリック教会のためのものか、先行研究では長年にわたって様々な議論を繰り返してきた。最終的な結論にはまだ至っていないが、その過程で《口短調ミサ曲》の、どのような特徴がルーテル教会的か、あるいはローマ・カトリック教会的かという分析や指摘がなされてきている。ここで今一度、その要点を振り返っておこう。

まず、次の諸点は、ルーテル教会の礼拝にふさわしい特徴である。

①二箇所の歌詞にローマ・カトリック教会の礼拝にそぐわない箇所がある。ひとつは「主なる御ひとり子、最も高きイエス・キリストよ Domine Fili unigenite, Jesu Christe, altissime」の「最も高き altissime」で、



これはライプツィヒのルーテル教会の慣例にしたがって付加されたものである。もう一つは「彼なる主の栄光は天地に満つ *Pleni sunt coeli et terra gloria eius*」の「彼なる主の栄光 *gloria eius*」の箇所<sup>(7)</sup>で、ここはローマ・カトリックなら「汝なる主の栄光 *gloria tua*」である。「*eius*」はルターの独訳聖書に由来する。

②ミサ曲の四部構成は、通常、ローマ・カトリックの礼拝にはそぐわない。しかし『ライプツィヒの教会礼拝 *Leipziger Kirchen-Andachten*』（一六九四）の第二部「旧教聖歌選集」に掲載されているミサのテキストは、『口短調ミサ曲』の楽章区分と同様の分割がなされており、特徴的な「サンクトゥス」と「ホサナ」を分割する指示も確認できる。こうした楽曲区分の一致は『口短調ミサ曲』がルーテル教会の影響下で作曲されたことを示唆している<sup>(8)</sup>。

③バツハが第二部「ニケア信条」において「クルチフィクス」楽章を中心に、全九楽章の音楽様式をシメトリカルな構造で配置していること<sup>(9)</sup>（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. B. A」という風になる。交差を「直線の交差」と見立てれば「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」楽章を中心に行っていることは、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、ルーテル教会の中心的教理である「十字架の神学」であり、これが信仰告白である「ニケア信条」の骨格となっている。これは非常にルーテル教会的特徴である。

以上に対し、《ロ短調ミサ曲》がローマ・カトリック教会のための音楽だとする主張の論拠は、次のようなものである。

①第一部「キリエとグロリア」は一七三三年に作曲され、ローマ・カトリックの宮廷であるドレスデン宮廷に献呈された経緯がある。

②曲想が全体的にドレスデン宮廷で演奏されていたミサ曲と似ている。<sup>⑩</sup>たとえば、J・D・ハイニヒェン (Johann David Heinichen, 1683-1729) や、G・A・リストーリ (Giovanni Alberto Ristori, 1692-1753)、J・A・ハッセ (Johann Adolf Hasse, 1699-1783) など。

③上記で言及したように、二、三の些細な歌詞の相違に目をつむれば、全体的な歌詞はローマ・カトリックの通常式文に対応している。

④バッハの次男C・P・エマヌエル・バッハ (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788) が死去した際に作成された遺産目録では、父から継承した《ロ短調ミサ曲》の楽譜を「大規模なカトリック・ミサ曲」と記載されている。<sup>⑪</sup>このことから、エマヌエルは生前に《ロ短調ミサ曲》をそのように呼んでいた可能性があり、

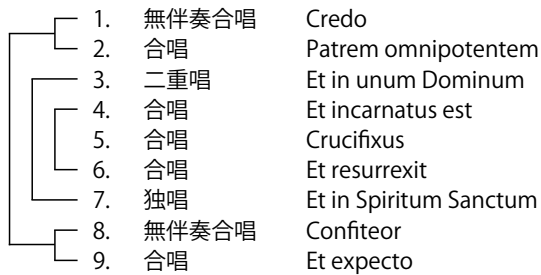


図1 「ニケア信条」のシンメトリカルな楽章構成

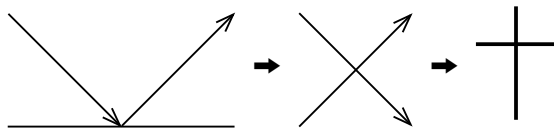


図2 十字架を象徴するシンメトリー

さかのほればバッハの家庭でもそのように呼んでいた可能性も考えられる。

⑤「われは一、聖、公、使徒継承の教会を信じ Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam」というローマ・カトリック的なテキストを削除せずにそのまま採用している。しかも音楽的には、この部分をより強調しているようにさえ感じられる。<sup>12)</sup>

このように《ロ短調ミサ曲》がルーテルあるいはローマ・カトリックの、どちらの教会のために作曲されたのか、相互に対立する主張が行われており、どちらか一方に特定するのは難しい状況にある。

## 五 旧作の転用・改作の問題

さらなる謎として、《ロ短調ミサ曲》における旧作の転用・改作の問題がある。ライプツィヒ時代のバッハは作曲の際、旧作の転用・改作をよく行っている。転用・改作すること自体は、当時の音楽家としては珍しいことではないが、《ロ短調ミサ曲》の場合、全二七曲中、二〇が旧作の転用によって作曲されている。おそらく残りの七曲も原曲が特定できない（たとえば原曲がすでに失われ、確認ができない場合など）だけで、転用・改作である可能性が高いと指摘されている。

転用・改作は、第一部の「ミサ」や第三部の「サンクトゥス」のように、ほぼそのまま原曲を流用するような

単純なものもあれば、本来は、ドイツ語を歌詞とするカンタータのなかの一楽曲を選びだし、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転用は、バッハならではの創作態度が認められるため、バッハ研究では「パロディ」ないし「パロディ技法」と専門用語を使って言及する。

いずれにせよ《ロ短調ミサ曲》において、バッハは旧作の転用・改作への執着をみせており、あたかも自らに課した「ルール」のようにこだわっている。バッハほどの音楽家であれば、むしろ新しく作曲した方が容易に成果は出せるはずであろうに、なぜバッハは転用にそこまで固執した創作姿勢をみせるのか。これも《ロ短調ミサ曲》の重要な謎である。

## 六 いくつかの仮説

このように《ロ短調ミサ曲》は一筋縄では解決しない謎に満ちた作品であるが、先行研究のなかには、仮説の形で《ロ短調ミサ曲》をバッハの創作のなかで位置づけようとする試みもなされてきた。ここで、それをいくつか取り上げておきたい。まずは、樋口隆一の説である（傍点は筆者による）。

一七四七年といえは、ベルリン訪問と《音楽の捧げ物》の作曲、出版とフリードリヒ大王への献呈という出来事があった。《フーガの技法》の作曲もまた最晩年の作で、ともに全曲演奏の可能性は度外視して、ひた

すら対位法芸術の粹を展開した記念碑的作品である。晩年のバッハは、このように過去の業績の集大成としての仕事を一貫して行っているが、《口短調ミサ曲》も、バッハの音楽作品のいわば集大成として書かれたと考えることも可能であろう。創作の過程が、過去の作品の〈寄せ集め〉にほかならないとしても、全曲を流れる一貫性は、大バッハが未来の聴衆のために打立てた音楽の記念碑と名付けるにふさわしいものだからである。<sup>(13)</sup>

樋口は《口短調ミサ曲》をバッハの創作活動の集大成と位置付けており、作曲の動機に関しては、金字塔のような作品を残すことで、後世への音楽的遺産とした、という解釈をとっている。したがって、樋口は《口短調ミサ曲》をルーテル用でもローマ・カトリック用でもなく、対象を後世の聴衆のためとすることで、作品の不明瞭な性格をひとまず肯定しているのである。また旧作の多用に関しては「過去の業績の集大成」のための手段としてとらえている。

確かに《口短調ミサ曲》はミサ曲という伝統的な教会音楽のジャンルにおいて、かつてないほどの巨大な規模を誇っており、樋口の主張の根拠として作品の存在そのものが雄弁に物語っていると見えるだろう。ただし、気になる点と言えば、一八世紀前半の職業音楽家であった大バッハが、はたして本当に時代精神から逸脱し、一九世紀的な芸術的創作態度を取りうるかどうか、という点である。

つづいて、小林義武の仮説を確認してみたい（傍点は筆者による）。

さまざまな要素を総合的に統一することは、晩年のバッハの他の作品においても観察され得ることである。ここではさまざまなもの、時には相反するものまでが一体化されている。そのことから結果として生ずる、より大きな普遍性は新教の教会カンタータとミサ曲のカトリック的規範との総合として把握されるべきバッハのミサ曲やミサ曲の個々の楽章に特に顕著に表れている。特に『口短調ミサ曲』においては、相反する要素の融合が広範囲にわたって行われ、そのためその作品はもはや、明確にある決まった宗派に帰されることなく、したがっていわば「全教會的（エキュメニカル）」なミサ曲と見なされるほどである。（中略）『口短調ミサ曲』のクレドにおいては、双方のキリスト教会に共通するコラール旋律が鳴り響き、そのことによつてこのミサ曲の「エキュメニカルな」性格が強調されるのである。<sup>14</sup>

小林によれば、晩年のバッハは、複数の要素を総合的に統一することで得られる「普遍性」を求める創作傾向を持っていたという。そしてその見解から、『口短調ミサ曲』は特定の教派のために書かれたものではなく、「全教會的（エキュメニカル）なミサ曲」と位置付けている。なぜ小林がそのような考えに至ったのかというと、それは次のような主張に基づくものである。

〔筆者補足…《口短調ミサ曲》を〕カトリック、プロテスタントの両教会の一方に決定することは難しい。最終的な答えは、新しい資料が発見されない限りは、不可能と思われる。したがって、我々に現在できることは、同一の問題を別の角度から観察することである。つまり、バッハがどちらの教会のためにこのミサ曲

を作曲したのかを問うのではなく、この作品が現象として、どのような性格を有するのかを問題とするのである。(中略) すなわち、『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る。つまり、エキユメニカル(全教会的)なのである。(中略) 信仰上の両義性は(中略) 全曲を通して支配的であり、それゆえ本論では、エキユメニカルという概念を全曲に対して用いることにした。<sup>15)</sup>

つまり、小林の主張は《口短調ミサ曲》にルーテルとローマ・カトリックの両方の特徴が確認できる以上、それを客観的に受け入れて、両方の教義を包括した作品として考えているのである。この小林説は、おそらく今日のバッハ研究において、かなり広く受け入れられている見解と言える。それでは《口短調ミサ曲》における旧作の多用について、小林はどのように見ていたのだろうか(傍点は筆者による)。

『口短調ミサ曲』における引用もしくはパロディは、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を経っていないものをパロディ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 BWV12 『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前にヴァイマ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行ったためる回想録に似

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。<sup>(16)</sup>

小林も樋口と異口同音で、旧作の転用が多いのは「生涯の創作発展」をまとめるための手段と位置付けている。ここまで二名のバッハ研究者の仮説を見てきたが、今度は異なった立場からの意見として日本福音ルーテル教会の神学者、徳善義和の仮説を引用してみたい。まず、徳善は従来の説とされてきた、一八世紀のライプツィヒにおける主要教会の礼拝では、多声楽曲としてラテン語の通常式文をすべて用いないという主張に対し、疑問を投げかけている（傍点は筆者による）。

〔筆者補足・ルターの〕『ミサと聖餐の原則』（一五二三年）において提示されるのは、ラテン語の伝統に従った、改革されたラテン語礼拝である。（中略）すなわち礼拝の通常部分としてのキリエ、グロリア、クレド、サンクトゥス、聖餐の設定、アグヌス・デイと、主日毎の固有部分としてのコレクト（集祷）、聖書日課（使徒書と福音書）、説教、とりなしの祈りとからなる礼拝である。この段階でルターは礼拝全体がラテン語で守られることを考えていた。<sup>(17)</sup>

徳善は一五二三年に公開されたルーテル教会のための『ミサと聖餐の原則』の記述を分析し、M・ルター（Martin Luther, 1483-1546）がルーテル教会の礼拝からラテン語の通常式文を排除する意図は持つてなく、むしろ



る継承の表明を確認している。このことから、時代が変わったとしても同じルーテル教会である一八世紀のライプツィヒの主要教会においても、ラテン語の通常式文はすべて使用されてしかるべきということになる。このルーターの礼拝に対する基本的な原則を論の起点とし、その上で《口短調ミサ曲》の用途に関して、徳善は次のように主張している（傍点は筆者による）。

その長さから言って、礼拝で実際に演奏されることがなかったと思われるのが《口短調ミサ》である。キリエ、グロリア、クレド、サンクトゥス、アグヌス・デイと言えば、当時のライプツィヒのルーテル教会の礼拝において実際に、まだおそらくは他の祈祷などと共に、ラテン語で唱えられ、あるいは歌われていた部分である。（中略）それは明らかにルーターの『ミサと聖餐の原則』の具体的展開事例にほかならない。バッハはこれによって、ルーターの宗教改革的礼拝の伝統を「ミサの原則」の音楽的提示として明らかにしたものであって、その時代的背景からしても、それによってローマ・カトリック教会の礼拝に対して一線を画するという意図を明瞭にしたものと言わなければならないだろう。宗教改革記念日の祈祷の中でもまだ、「敵対するローマ」に言及した祈りの部分があるほどだからである。つまり《口短調ミサ》は、当時のローマのミサとははつきりと一線を画した、ルーテル教会のミサの宣言でもあったのである。バッハの《口短調ミサ》をもって、バッハにおけるエキクメニカルな傾向を云々するなどというのは、およそ当時の教會的、神学的背景を無視した推量に過ぎない。（中略）要するにバッハにおいても、ミサはミサであるが、それはルーターの礼拝改革の基礎の上<sup>18</sup>に立っているということなのである。

徳善は、当時のルーテル教会には、まだローマ・カトリック教会との殺伐とした対立関係が依然として存在し、礼拝などの教会内部においてエキュメニカルな動きなどありうるはずがないとして、小林の説に対し強い反論を提示している。むしろ、ルーテル教会の礼拝は、すべてのラテン語通常式文を継承しているので、「ギリエ」「グロリア」「サンクトゥス」以外の「ニケア信条（クレド）」や「アニヌス・デイ」なども多声楽曲として演奏された可能性があったと考えている。それゆえ、通常式文すべてを歌詞とする《口短調ミサ曲》もルーテル教会のために作曲されたとして不自然ではないと主張しているのである。ただし、規模が大きすぎるがゆえに、バッハの生前に演奏されることはなかったと徳善は見ている。

## 七 新しい事実

実は近年、一八世紀のライプツィヒにおける教会音楽に関する新しい事実がいくつか判明した。これらの新事実、直接はバッハの活動に関係するものではなく、彼の前任者や後任者に関するものである。しかしながら、ライプツィヒ市の音楽監督は市の公務員であるため、その職務内容は基本的に共通しているはずであろうから、バッハにも関係している可能性が高い。特に《口短調ミサ曲》に関係するものは、次の三点である。

①一七二二年、ライプツィヒの主要教会における三位一体主日の礼拝用印刷歌詞本が発見され、この日の礼拝でヨハン・クーナウ（バッハの前任者）によって《ニケア信条》（作曲者は不詳）が演奏された。<sup>19</sup>

②一七五一年、聖ニコライ教会における四旬節第一主日の礼拝でゴットロープ・ハラール（バッハの後任者）の《ニケア信条》と《アニユス・デイ》が演奏された。<sup>20</sup>

③ハラールは任期中（一七五〇―一七五五）にパレストリーナや、ベーネヴォリ、ベルンハルト、シュミット、フックス、テレマン、ボノンチーニ、リストーリといった新旧の作曲家による「キリエ・グロリア」ミサ曲を頻繁に演奏していた。<sup>21</sup>

興味深いことに、すでにJ・クーナウ（Johann Kuhnau, 1660-1722）の時代に《ニケア信条》の多声音楽が礼拝で演奏されていたということが判明したのである。そしてG・ハラール（Gottlob Harter, 1703-1755）の時代にも四旬節に《ニケア信条》と《アニユス・デイ》が演奏されたこともわかった。つまり、一八世紀前半のライプツィヒの主要教会における礼拝では、キリエ、グロリア、サンクトゥスの前半部分のみが多声音楽で演奏されたという、これまでのバッハ研究の前提が揺らぎ出したのである。

また、ハラールの時代には、様々な音楽家による「キリエ・グロリア」ミサ曲が活発に演奏されていることから、当時のライプツィヒの主要教会では、ドイツ語のカンタータの代わりに、ラテン語の教会音楽の演奏が重視され、増加していたことを示唆している。こうした音楽の傾向の変化は、ハラールが就任してから急にはじまったと考えるより、それ以前、つまりバッハの晩年頃からすでに起こっていた流れと考える方が自然である。

そのように考えると、確かにバッハも一七三〇年代後半から様々な音楽家によるラテン語の教会音楽の収集・演奏に力を入れるようになり、一七三〇年代の終わりごろには四曲の「キリエ・グロリア」ミサ曲 BWV233-<sup>(2)</sup>を作曲している。ラテン語教会音楽の扱いが増えたのは、バッハが個人的な興味から研究のために演奏を行っていたとされてきたが、そうではなく、市参事会からの意向に従った結果だったという可能性が出てきた。そうであれば、バッハの《ロ短調ミサ曲》も、現実の要求に即したものとなり、ルーテル教会の礼拝での演奏を想定して作曲されたということになる。

## 八 再考

こうした近年の新しい事実を踏まえて、改めて《ロ短調ミサ曲》のバッハの創作における位置づけを再考してみたい。現在のバッハ研究において、《ロ短調ミサ曲》に関して重要な仮説と一定の評価を受けている小林説であるが、実は筆者は違和感を抱いている。小林説は《ロ短調ミサ曲》の内包する矛盾を止揚し、「全教會的（エキュメニカル）」という、より高次の概念へと発展させた見解である。

確かにバッハの時代には G・W・ライプニッツ (Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646-1716) のように新旧の教会合同を主張する知識人も存在した。<sup>(3)</sup> バッハが彼らの書籍を読みふけり、その志に賛同していた可能性はゼロとは言えない。だが、はたして最晩年の死の間際に、こうした観念的な議論のなかで最期の教会音楽を作曲したのか

と考えると、違和感を覚える。バッハであれば、教会音楽は「信仰」が起点となって生み出されるものではないか。ならば、本来は純化すればするほど、素朴になってゆくはずの「信仰」と、観念的な教会合同の議論は乖離するように思えるのである。

むしろ、バッハが生涯守り続けてきたルーテル教会の信仰のために教会音楽を作曲したという徳善の仮説の方が、現実的であり、素朴でもあり、自然な印象を受ける。また近年、ライプツィヒの主要教会の礼拝で、「ニケア信条」や「アニユス・デイ」の多声音楽が演奏されていたことが判明したことは、徳善が指摘するように、当時のライプツィヒが、まさにルターの『ミサと聖餐の原則』に則って具体的に礼拝を展開していたことを裏付けている。そこでバッハが『口短調ミサ曲』をあくまでもルーテル教会のために作曲したという立場で、現在の研究で判明していることを再考し、整理すると以下のようになる。

- ① 一八世紀のライプツィヒの主要教会の礼拝では「キリエエグロリア」と「サンクトゥス（前半部分）」ほどの頻度ではないが、「ニケア信条」と「アニユス・デイ」の多声音楽も時折、演奏されていた。
- ② 一七三〇年代後半からライプツィヒの市参事会の意向で、主要教会の礼拝ではラテン語の教会音楽が重視されるようになった。
- ③ バッハもそうした市参事会の要求に応えるために様々な他の音楽家によるラテン語の教会音楽を収集し、礼拝で演奏した。
- ④ 礼拝の音楽がラテン語の教会音楽にシフトしたことによって、一七二〇年代に量産されたドイツ語のカン

タータは演奏の機会が減少し、時代に取り残されつつあった。それを惜しんだバッハは、カンタータのうち特に優れた音楽を選択し、転用・改作することで四つの「キリエ・グロリア」ミサ曲や《口短調ミサ曲》を作曲し、カンタータ音楽の「延命」をはかろうとした。したがって、これらの作品はルーテル教会の礼拝のために作曲された。

⑤《口短調ミサ曲》は一度に全曲演奏するのではなく、礼拝の現状に即して「ピースもの」として、個別に演奏することを想定したものであった（スメント説の復権）。

⑥ただし、バッハが晩年に作曲したラテン語の教会音楽は、演奏された形跡が確認できない。それは近年、ミヒヤエル・マウルの研究で示唆されているように、バッハが市参事会と対立し、教会や学校での権限を次第に奪われ、活動の場を限定させられていたことと関連していると推測される<sup>(23)</sup>。つまり、バッハによる演奏の機会そのものが減少していたために、新たに作曲した一連のラテン語の教会音楽も演奏できなかった。

⑦孤立している状況でも、一連のラテン語の教会音楽を作曲したのは、現時点での演奏は無理でも、将来的に次世代の音楽家たち（息子たちや弟子たち）なら演奏してくれるかもしれないと、バッハは期待したからではないか。

一方、《口短調ミサ曲》のローマ・カトリック教会的性格と指摘された諸点に関してはどうなるのか。まず第一部「キリエとグロリア」がローマ・カトリックの宮廷に献呈されたことは事実だが、歌詞・音楽の両面において、ルーテル教会のために転用しても特に問題がなかった。そしてザクセン選帝侯に献呈できるほどのバッハの

自信作であったため、そのままルーテル教会のラテン語教会音楽として転用されたことになる。

ニケア信条の「われは一、聖、公、使徒継承の教会を信じ」というローマ・カトリック的とされるテキストは、当時のルーテル教会の礼拝において、完全に排除されていたわけではなく、礼拝の朗唱用のテキストには採用されており、ルーテル教会の典礼として問題がなかった。そのため、バッハは勝手に変更することなくそのまま残したことになる。そして、バッハの次男エマヌエルの遺産目録に「大規模なカトリック・ミサ曲」と記載されている件は、一七九〇年の目録作成時に生じた誤謬となろう。

《口短調ミサ曲》の「ニケア信条」のシンメトリー構造によって暗示された「十字架の神学」は、明らかにバッハ自身の信仰観の反映である。あたかも音楽を通して、年老いたバッハが、十字架上のキリストに対し「十字」を切つて祈りを捧げているかのようで、素朴な信仰を感じる。バッハは人生の最後に自らの最上の音楽を集め、ひとりのルーテルの教会音楽家として自らの信仰告白を楽譜の形で、遺言として残したかった。筆者にはそれが《口短調ミサ曲》の実態のように思えてならない。

## 注

- (1) Georg von Dadelzen, *Beiträge zur Chronologie der Werk Johann Sebastian Bachs*, Tübinger Bach-Studien, hrsg. von Walter Gerstenberg, Heft 4/5 (Trossingen: Hohner-Verlag, 1958), 143-156.
- (2) 「ニケア信条」以下の作曲時期に関して、ダーテルセンの研究後、さらに小林義武によって一七四八年八月～一七四九年一〇月の時期にまで絞り込まれた。Yoshihake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann*

- (3) Sebastian Bachs Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750<sup>4</sup>, *Bach-Jahrbuch* 74 (1988), 7-72.  
(c) *Neue Bach-Ausgabe* II/1. Missa – Symbolum Nicenum – Sanctus – Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem. (später genant „Messe in h-moll“), Kritischer Bericht von Friedrich Smend (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1956).
- (4) Kobayashi, op. cit.
- (5) バッハは《ケーテン侯レオポルトのために葬送音楽》BWV244aを作曲した（歌詞は現存するが、音楽は消失）。これはバッハの《マタイ受難曲 Matthäuspassion》初期稿BWV244b (1727/29) とゲルゼン選帝侯妃エバーハルディーネのための《追悼頌歌 Trauer-Ode》BWV198 (1727) の音楽を転用して作曲されたものであることが判明している。
- (6) スタウファーは《ロ短調ミサ曲》がゲルゼン選帝侯の宮廷のために作曲されたことを主張している。  
George B. Stauffer, *Bach, the Mass in B minor, the great Catholic Mass* (New York: Schirmer Prentice Hall, 1997).  
トウルネヴァーンの聖メテオフマン大聖堂の音楽会での演奏の可能性を想定している。Michael Maul, „Die große catholische Messe“ – Bach, Graf Quesenberg und die „Musicalische Congregation“ in Wien, *Bach-Jahrbuch* 95 (2009), 153-175.
- (7) Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1873), Bd.2, 518, 522.
- (8) *NBA* II/1, Kritischer Bericht, Smend, 190f.
- (9) Friedrich Smend, „Bachs h-moll-Messe. Entstehung, Überlieferung, Bedeutung“, *Bach-Jahrbuch* 34 (1937), 52-55.
- (10) Eugen Schmitz, „Bachs h-Moll-Messe und die Dresdner katholische Kirchenmusik“, Bericht über die Wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung: Leipzig 23. bis 26. Juli 1950 (Leipzig: Peters, 1951), 326.



- (11) *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* (Hamburg, 1790). フォックスリ版は *The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*, annotated with a Preface by Rachel W. Wade (New York: Garland Pub., 1981), 72.
- (12) Schmitz, 324.
- (13) 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、一九八七年、二九三―二九四頁。
- (14) 小林義武『バッハ——伝承の謎を追う』春秋社、一九九五年、二五―二五二頁。
- (15) 同前、二七九頁。
- (16) 同前、二九八―二九九頁。
- (17) 徳善義和「ルターの宗教改革前後と『サ』」『礼拝と音楽』一四四号(二〇一〇年)、二四―二七頁。
- (18) 同前。
- (19) Tajana Schabalina, „Texte zur Music“ in Sankt Petersburg: Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs, *Bach-Jahrbuch* 94 (2008), 33–98.
- (20) クリストフ・ヴォルフ『バッハ 短調『サ曲』』礒山雅訳、春秋社、二〇一一年、三八頁。
- (21) Ulrike Kollmar, *Gottlob Herrer (1703-1755). Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig* (Beeskow: ortus musikverlag, 2006), 123–130.
- (22) Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek* (Kassel: Bärenreiter, 1992).
- (23) 福島清紀「一七世紀西欧における教会合同の試み——ライプニッツとボシユエとの往復書簡に関する一考察」『富山国際大学国際教養学部紀要』第八巻(二〇一二年)、一―四九頁。
- (24) Michael Maul, „zwey ganzer Jahr die Music an statt des Capellmeisters auführen, und dirigiren müssen“ Überlegungen zu Bachs Amtsverständnis in den 1740er Jahren, *Bach-Jahrbuch* 101 (2015), 75–97.