

J.S.バッハの信仰とドイツ神秘主義

The Religious Perspective of J.S.Bach and German
Mysticism

津田 能人
Yoshito Tsuda

キーワード

ドイツ神秘主義、十字架の神学、J.S.バッハ

KEY WORDS

German Mysticism, Theology of the Cross, J.S.Bach

要旨

バッハの音楽は、ことばを彼の想像力によって音楽的次元にまで高めることにより成り立っている。バッハは生涯、一貫してルター派の信仰を持ち続けた事はよく知られているが、なかでもA・シュバイツァーが提唱しているようにルター自身の中に見られるドイツ神秘主義との関わりに注目したい。その際ルター的神秘主義と、聖書に啓示されたことば、とりわけ「十字架の言」に集中し、「十字架の神学」として表れたものである。その影響がもっとも顕著に表われているのがバッハがイエスの降誕を受難の出来事の中で理解し、それを音楽的に表現していることである。

SUMMARY

The music of J.S.Bach is formed by language images such as “to resurrect” and “to take off.” It is well-known that Bach maintained throughout his life a religious perspective based upon Lutheranism. While Albert Schweitzer argued for the importance of German mysticism in his study of Bach, and the Word revealed in the Scriptures, it is evident that Bach's faith had its foundation on the Word of the Cross, having its basis in the theology of the Cross. Within that context, Bach emphasized and musically portrayed the events of Jesus' birth as well as the Passion.

はじめに

1. バッハの音楽言語
2. バッハの宗教環境
3. バッハとルター、ドイツ神秘主義
4. バッハの作品の中に見られる神秘主義的音楽言語法

はじめに：本題の意味

バッハはその生涯で多くのカンタータや受難曲を作り、そこで生命力をもつ幅広い音楽語法で私たちに語りかけてくる。喜びから、孤独、苦悩に至るまで、バッハはその作品の主題を特徴的、根源的に音程の形によって表現している。

直接、音楽の中にことばは用いられないにしても、数多く残されたオルガン用のコーラル前奏曲の中には、音楽言語をもって、バッハが伝えようとした種々のメッセージがある。何よりも筆者にとって、一番の関心は、バッハがいろいろな問題をかかえつつも、その生涯、少年時代からライブツィヒにいたる生活の中で、ルター派の信仰を保ちつつ、各々の君侯、雇い主の下で、どのようにして、あのような作品を生み出していったのかということである。逆説的に語られるバッハのことばの中には、一貫したバッハの思想、神の観想というものがあると思われる。多くの音楽学者はバッハの信仰はルター派の中でも正統主義に属すると主張している。勿論、そうなのであるが、小さい時に両親や兄弟との別れを経験したバッハの生涯の中に、ドイツ神秘主義の世界とも通底する、何か特別な神認識や死への憧れのようなものがあつたのではないかと考えられ、この仮説のもとで、バッハとルターの神秘主義の関係について以下に論じたい。

1 バッハの音楽言語

バッハが30歳くらいであろう。この頃までに形成された音楽の詩的把握や、音楽言語から、彼は生涯にわたって、一步も逸脱することがなかった。カンタータの音楽言語も『オルガン小曲集』のそれと共通している¹。バッハは1714～16年にかけてのヴァイマル時代に、宮廷楽団の楽師長に任命され、礼拝のために教会暦に合わせて4週間に1曲のペースでカンタータを作曲し、演奏する任務を負った。この時代に形成され、その生涯に彼が多用した音楽言語を挙げてみよう。たとえば、『オルガン小曲集』中の「アダムの墮落によりてすべてのこと悪しくなりぬ」(BWV 637)

では墮落が表されている。オルガンのペダルの動きとしては明らかに奇妙な音程の減7度である。【譜例1】

【譜例1】



また、「罪なき神の小羊」(BWV 618)では、気高い歎きを表現するために2個ずつ、組になったひとつながりの連結音符が用いられている。【譜例2】

【譜例2】



さらに「人よ、汝の大いなる罪に泣け」(BWV 622)では、激烈な痛みが、5個か6個の音符による半音階的モチーフで表現されている。【譜例3】

【譜例3】



このようにバッハは、2種類【譜例2と3】の「痛みのモチーフ」の表現を伝えている²。

バッハの音楽的表現には、さらに絵画的特徴が随所に認められる。彼は、言葉の精神的な意味を象徴的な仕方で形象的、具体的に表現しようとする。たとえば、

- ・墮落 減7度下降【前出譜例1】
- ・天使 上昇する音階と下降する音階 - 「御空より天使の群来たり」『オルガン小曲集』(BWV 607)。
- ・戸を叩く 弦のピチカート - 「見よ、我は戸の外に立ちて叩く」カンタータ61番(BWV 61)。
- ・十戒 10回のテーマでフーガを作る(BWV 679)。
- ・ユダの裏切り 弟子たちは11回の言葉で合唱する - 「主よ、まさか私ではないでしょうか」『マタイ受難曲』第15曲。
- ・ゆるぎない信仰 広い音程で確実に歩む(バスソ・オスティナート)「我らみななる神を信ず」(BWV 681)
- ・幸いと平安 【譜例4】 【譜例4】 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
- ・痛み 【前出譜例2, 3】
- ・喜び 生き生きとしたモチーフ【譜例5】³。 【譜例5】 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

このような仕方でバッハは、人間的次元だけではなく、霊的次元までもすべて、音として表現しようとする。彼の作曲の方法は、ことばの性格の表現である。彼は、

人間的に可能なことも、天的で不可能と思えることも、一種の高揚した情動の中で、語句の中に音楽的に表現可能な感情を発見しようと努める。与えられた歌詞に対するバッハの態度は、能動的である。歌詞によって靈感を与えられるのではなく、むしろ彼がそれに靈感を与えている。それは語句から受けた印象から引き起こされた感情の表現としてではなく、語句に生命を与えようとする創造力によって生み出されたものである。つまり、バッハの目に飛び込んできた言葉、たとえば、目覚める、昇天する、復活する、昇る、飛び立つ、急ぐ、躓く、よろめく、沈むなどという言葉は、どこにそれが出てこようとも、主題についての彼の思想の萌芽を提供するものとなる。もっとも、彼の表現は決して押しつけがましくはならない。⁴

バッハの音楽言語の究明は、音楽学者、美学者の暇つぶしの課題ではなく、実際バッハの演奏を志す音楽家にとって必須の務めなのである。モチーフの意味が認識されていない場合は、楽匠の楽曲を正しいテンポ、正しい強勢法、正しい楽句法で再現することは、しばしば不可能となるからである⁵。

したがって、バッハの音楽言語をより正確に把握するためには、彼の信仰を理解することが必要であり、まず彼の宗教的環境について述べることから始めたい。

2 バッハの宗教環境

バッハの生涯を大きく4つの時代に分け、各々の時代に彼が仕えた君侯、またバッハをとりまく人々との関わりを考慮しつつ、彼の宗教的環境について述べる。

2 - 1 ミュールハウゼン時代 (1707 ~ 1708)

1707年、ミュールハウゼンの聖ブラジウス教会オルガニスト、ゲオルク・アーレが世を去った。バッハは市参事会からの要請もあり、その年の復活祭に試験演奏をしたのち、早くも6月にはこの教会のオルガニストに任命された。そして、その10月にマリア・バルバラと結婚をすることになる。参事会との関係は良好であったけれども、ミュールハウゼンでもバッハはおなじみの面倒ないざござから解放されたわけではなかった。敬虔主義者とルター派正統主義の間の論争は、当時のドイツのプロテスタント地域全体を揺るがせていた。ミュールハウゼンでは、おそらく参事会が中立の立場をとっていただけに、なおさら険悪な雰囲気であった。主たる対抗者は、大教区監督で敬虔主義者の聖ブラジウス教会の牧師J・A・フローネと、正統主義的立場の聖マリア教会牧師G・Chr・アイルマーであった。バッハは正統主義に加勢し、教会音楽家として、芸術に反感を持つ敬虔主義者に脅威を感じていた。バッハの直接の上司であったフローネは神学上、礼拝式における華麗な音楽表現を否定する立場の敬虔主義者であったので、当然居心地の

悪い立場に立たされていたのである。バッハはひたすらに正統主義の代表者アイルマーを支持した。バッハとアイルマーとの個人的な関係にもかなり親しいものがあり、バッハの長男ヴィルヘルム・フリーデマン・バッハ(1710～1784)が誕生した時、洗礼立会人をアイルマーに頼んでいる。⁶

敬虔主義は信仰の内面性を強調し、生活の聖化と伝道を通しての実践的信仰活動を重んずるもので、当然、個人的な信仰体験を重要視する。この立場は、原理的に、プロテスタント教会の内部でさらに改革を志したものであり、今日のプロテスタンティズムも、その影響を留めている。しかし、バッハ個人の立場はあくまでも敬虔主義をかたく拒否することであった。バッハの敬虔主義に対する反感の理由についてはさまざまに挙げられる。敬虔主義はもともと礼拝にあらゆる芸術を導入することに反対し、演奏会風に仕立てられた教会音楽に強い批判を持っていた。とりわけキリストの受難について音楽的に演出することはこの敬虔主義者にとって嫌悪的であり、単純な信徒の歌だけで礼拝を飾るのが至当とされた。それゆえに、どこの教会のカントルも敬虔主義者たちに反感を持っていたが、バッハもまた芸術的理想をこき下ろしたことに耐えることができなかった。にもかかわらず、事実上、バッハの作品、受難曲とカンタータの歌詞には、一般に18世紀初頭の文学と同様に、敬虔主義の明瞭な痕跡がはっきりとある。先に述べたように、敬虔主義に対立したバッハは、その音楽の中にこの信仰思想の息のかかった文学を用いているのである⁷。このことは歌詞作者たちの瞑想的、感傷的な態度から明らかに知られる。このことについて、18世紀後半、当時のバッハ讃美者の一人、ツェルター〔注：Zelther, Carl Friedrich(1758～1832)、音楽研究家。メンデルスゾーンによるバッハの『マタイ受難曲』再演の時に尽力した。⁸〕らは、ヘンデルの『救世主』の詩は感嘆に値するが、敬虔主義の影響を受けたバッハの歌詞に反発をおぼえると述べている。⁹

このような敬虔主義の影響にも拘らず、バッハの信仰は、まずルター派正統主義の神学の流れの中で育ったことを、ここで確認しておきたい。

2 - 2 ヴァイマル時代(1708～1717)

ミュールハウゼンでわずか9ヶ月働いただけで、バッハは辞職願いを市参事会に当てて出している。バッハにとって極めて不愉快な数ヶ月の間に、ヴァイマルの宮廷でオルガンを演奏し、自分の演奏技巧をデモンストレーションする機会が訪れた。23歳のバッハはすでにバリラと結婚をし、ヴァイマル宮廷のオルガニスト兼宮廷楽師であった。1714年には、楽師長となる。楽師長になったバッハには、4週間に1曲の割合でカンタータを作曲する義務が課せられ、当ヴァイマルの老楽長ドレーゼが世を去った時(1716年12月1日)には、毎週1曲のハイピッチで作曲がなされねばならなかった。しかしその楽長のポストに息子のヨハン・ヴィルヘルム・ドレーゼが決まった後、バッハは一年間カンタータの作曲を完全に停止している。このことは、バッハがこの老楽長の後任を狙ってい

たことを意味するであろう。ヴァイマルの君主はヴィルヘルム・エルンスト大公(1662～1728)であり、この宮廷ではルター派正統主義の信仰が生活のあらゆる面を支配していた。それに伴って、教会音楽がきわめて重要視され、音楽に関して、バッハはこの君主と意見の一致を見、君主もバッハの才能を高く評価した。エルンスト公は非常に敬虔な宗教心の持ち主で、宮廷は真面目で禁欲的な雰囲気支配していた。娯楽には、わずかな出費しか許さなかったが、福祉事業や文化施設には相当な額を費やした。

さて、バッハのオルガン作品の大部分は、ここヴァイマルで書き上げられており、バッハの名声は急速に中部・北部ドイツに広まっていった。エルンスト公は、バッハをヴァイマルに留めておきたいために昇任と昇給を与えた。1714年、楽師長となったバッハに対してエルンスト公は次のような指示を与えている。「1714年3月2日、現公爵殿下は、これまで宮廷オルガニストであったバッハに対し、彼の恭順なる願いにより、副楽長ドレーゼ(後に当宮廷の楽長となる)に継ぐ地位の楽師長の称号を授与された。彼はそれによって、新しい作品〔カンタータ〕を毎月上演する義務を負うものとする。練習には、彼の望み通りに宮廷楽団員が参加のこと」¹⁰。

その年の待降節第1日曜日に、バッハは初めてライプツィヒを訪れた。聖トマス教会で、当時のトマス・カントルのヨーハン・クーナウに会うためであったが、この時に後述するところのカンタータ61番「いざ来たりませ、異邦人の救い主」が上演された。バッハのこの自筆譜¹¹の裏表紙に記された、ライプツィヒにおける待降節第1日曜日、午前の礼拝式次第のメモから推定して、この61番のカンタータはもともとヴァイマルで作曲されて、ライプツィヒで初演され、礼拝の時もバッハがオルガンを弾いたと推定される。そして更に1722年、トマス教会のカントルに立候補した時にも再演されたと思われる。このカンタータ61番の音楽言語については後述する。

また、コラール前奏曲のジャンルでも、ヴァイマルでバッハはすばらしい記念碑を打ち建てている。『オルガン小曲集』(Orgel-Büchlein BWV 599～644)がそれである。バッハは、思想の造形的表現を求めて苦闘を重ね、一つの音楽言語を作り出すに至ったのである。すなわち、いろいろな楽曲のテキストの内容を表わす各々の性格的モチーフ(短い旋律)が、バッハが音で再現しようと大胆に試みる感情や形象の各々に、一々対応しているのである。『オルガン小曲集』は、バッハの音楽言語の辞典である。バッハがカンタータや受難曲中の主題で何を表現しようとしているかを理解するためには、この曲集から出発しなければならない¹²。この曲集は当初、教会暦年を通じて用いられる164曲のコラールに基づいたコラール前奏曲を教会暦順に従って収録するという大規模な計画であった。しかし、その計画の達成には遠く及ばず、その3分の1にも満たない45曲のコラールでバッハの興味は尽きてしまった。この作曲は、1713年から14年にかけて始まったが、なぜ完成されなかったのだろうか(自筆譜はベルリンドイツ国立図書館)。1717年、バッハは、ヴァイマー

ルから去るのを急いだあまり、即刻の解任を多少無礼なやり方(家族は次の任地、ケーテンに引越していた)で要求したらしい。そういう態度に機嫌を損ねた君主は、この反動的なオルガニストを11月6日に逮捕させ、12月2日まで禁固処分にさせている。¹³

「11月6日、先の楽師長・宮廷オルガニストたるバッハは、辞職を強要する執拗な発言のかどにより、判事官邸に身柄を拘束されていたが、このたび12月2日、ようやく宮廷書記官を通じて失寵の通告とともに、解任の沙汰を受け、同時に拘束が解かれた」¹⁴。くり返しになるが、推定されるどころでは、1716年には宮廷の新楽長として、ドレーゼの息子が着任し、バッハが無視されたことによって、これ以後バッハは、なんとかして少しでも早くヴァイマルを去ろうと試みることをした。『オルガン小曲集』を途中で止めてしまったのも、何か関係があるようである。未完で終わったにせよ、ともかくこの『オルガン小曲集』においてバッハは、コラルのテキストの中で、詩全体の気分にとって特徴的なものとして彼の目に飛び込んでくる語を逐語的モチーフによって表現する。そしてそのモチーフがいまやメロディーを解説することになり、その際、第1小節に現れたモチーフが全小節を最後まで貫いているのである¹⁵。

2 - 3 ケーテン時代 (1717 ~ 1723)

1717年のクリスマスの頃に、バッハは新しい地位に就いた。バッハ32歳でケーテン候は当時23歳の若い君主であった。このレオポルト候(1694 ~ 1728)の宮廷楽長として就任し、音楽好きの理解ある君主のもとで、バッハは満ち足りた心で仕事に没頭し、幸福な日々を送った。バッハが後に旧友のエルトマンに宛てた手紙の中で「この地で一生を過ごすつもりであった」¹⁶と述懐しているところを見ると、よほど気に入ったようである。このケーテン候レオポルトは、国際人の生活様式と教養を身につけていた。彼は音楽、造形芸術、そして様々な学問に新鮮な興味を抱いていた。このレオポルトがケーテン候国の統治に乗り出したのは21歳の時であったが、その際、父親(エマヌエル・レプレヒト 1669 ~ 1704)が「臣下のものたちがこの国で良心の自由を保障されるならば、それは最大の幸福となろう」¹⁷と判断して認めた宗教の自由を彼もまた改めて確認している。

他方において、このケーテンはルターが95か条を提示したヴィッテンベルクから西にわずか40kmしか離れていないこともあり、宗教改革後はルター派の影響下にあった。ところが1596年、当時の君主が「アウクスブルク宗教和議」(1555)の原則を拡大解釈し、候国全域を改革派に移行させていた。1715年以降、音楽的素養のあるこのレオポルト候が王位を継承したが、彼も改革派の信仰を持ち、信仰の面、宗教音楽の面では、バッハや、他のルター派の人々にとって必ずしも恵まれた立場ではなく、いろいろな不自由を体験しなければならなかった。幸いレオポルトの母(ギゼラ・アグネス 1669 ~ 1740)はルター派の信徒であり、ルター派の人たちのために特権を得ようと最大の努力を払った。彼女の説得に負けて、レプレヒトはケーテンにルター派の教会と学校の建設を許している。¹⁸

いずれにしても、ケーテンの地は改革主義の波が強くて、宮廷楽長のバッハとしては、教会用のカンタータなどを書く機会はほとんど持ちえなかった。礼拝の中での音楽的表現を重要視したルター派とは異なっていたのである。従って、このケーテンでは『ブランデンブルク協奏曲』のような世俗的室内楽作品が多く作られることになった。

1720年、バルバラと死別し、そして1721年アンナ・マグダレーナと再婚する。そしてバッハは、ライプツィヒでのカントルを引き受ける決心をする。背景には改革派宮廷におけるルター派信徒バッハの難しい立場があったものと思われる。大々的に布告された宗教の自由も、とりわけ田舎では一向に浸透せず、ルター派の信徒はつらい仕打ちを受けていたのである。ケーテンのルター派の学校では、100人も生徒が一つの教室に詰め込まれていたと言われており、年長の息子たち(バッハの息子たちはルター派の学校へ通っていた)の教育に重きをおいたバッハは、これを見過ごすことができなかった。レオポルドの妃が、1723年に世を去ったことも、この決断をくつがえすには至らなかった。

2 - 4 ライプツィヒ時代 (1723 ~ 1750)

1722年6月5日、前任者ヨハン・クーナウが世を去った。トマス教会は、G・P・テレマン(1681 ~ 1767)に白羽の矢を立てたが、テレマンはハンブルクに留まるとのことでライプツィヒの方は断ってきた。市参事会は8人にしばって後任の人選を行った。バッハもいわば、その他大勢のひとりにはすぎなかった。

ケーテンからライプツィヒへの引越しの様子はこうであった。「先週の土曜日の正午頃、家財道具を積み込んだ4台の荷車がケーテンから当地に到着した。このたび、ライプツィヒへの着任を命ぜられたカントルのものであった。彼自身はその一家とともに馬車に乗って2時に到着し、トマス学校内の住宅(最近、修繕されたばかりである)に入居した」¹⁹。聖トマス教会附属学校は、ライプツィヒ最古の学校であった。それは、アウグスティヌス会修道院附属学校としてすでに13世紀に設立されていた。音楽の保護育成に尽力したアウグスティヌス隠修士会(ルターに音楽の基礎知識を授けたのもこの隠修士会である)は、ライプツィヒのほとんどすべての教会に礼拝のための楽師を配属していた。バッハの職務は市内の4つの教会(聖トマス、ニコライ、マタイ、ペテロ)にトマス学校の生徒を派遣して教会音楽を提供することであった。50人から60人の寄宿生を4つの合唱団に分けて、4つの教会に派遣することは至難の業であった。ギムナジウムの前身のルター派ラテン語学校であるトマス学校は決して音楽専門学校ではなく、音楽は基礎科目に加えられた古典語と宗教教育と並ぶ一科目であった。

当時のライプツィヒの礼拝式は午前7時に始められ、延々3時間に及ぶものであった。バッハはこうした激務の中で、5年間、毎週1曲の割合で教会カンタータを残した。合計300曲のカンタータが書かれた計算になるが、今日残されているのは200曲に満たない。バッハの教会カンタータの創作は、1727年あるいは1729年におおむね終了してしまった。この間に『ヨハネ』『マタイ』の受難曲も作曲している。

1730年代、バッハはひとつの危機を迎えたといってもよい。ライプツィヒ就任当初からこのかた、問題や対立には事欠かなかった。すでに1723年の9月には、大学の礼拝の監督権をめぐる争っている。1730年8月2日、市参事会はバッハの職務怠慢を理由に減俸処分している。これに対して同年8月23日、バッハは市参事会に対して上申書を提出している。この「整備された教会音楽のための短い、きわめて重要な計画、ならびに教会音楽の衰退についての若干の私見」は、彼が置かれた苦境を説明して、非難をかわそうという意図で書かれたものだが、彼の活動の実際を知るうえできわめて重要な資料である。この内容はバッハが理想とする演奏体の実現という、具体的な目的を念頭においている。しかし、ドレスデン宮廷楽団を引き合いに出して、自分に対する待遇の悪さを嘆くバッハの態度は、市参事会側から見れば、自らの職務怠慢を詫げるのではなく、責任を少ない予算と市参事会の無理解に転嫁するものであった。しかもその文体には、当時の文書の慣例であった一片の恭順すらない。市参事会の感情を逆撫でたことは、明らかである²⁰。

要するにバッハはライプツィヒでの生活を必ずしも十分に享受してはいなかったのであり、1730年10月28日に友人に手紙を書いて、新たな就職活動をしている。その手紙の中で、バッハは特に当局者（参事会）の態度は不可解で音楽を大切にせず、自分は絶えず不愉快さと嫉みと迫害の中で生活していると訴えている。しかし結局バッハは、ここライプツィヒで住みにくいまま生涯を終えることになった。

バッハは必ずしも常に我々に好意を感じさせるような姿で現れてはこない。彼の怒りやすさと頑固さとは、弁護の余地も、美化の余地もない。いつも手遅れになってから、自分の権利と称するものに想い倒っては、独善的に突進し、些細なことを大きないざこざにしてしまう。しかし、彼は何よりもまず、正直で、曲がったと思われることは少しもできない人間であった²¹。

以上、バッハが送った日々様々なエピソードを含めて、彼の生活と魂の源になる宗教的環境について述べてきた。1750年、バッハが亡くなった時、遺された蔵書の中に81冊の神学書が含まれている。バッハは単に敬虔な信仰の持ち主だったばかりでなく、宗教的神学的教養も積んでいた。この遺品の中には19冊のルターの著作（全集版である1555～58年イエーナ版と1661～64年のアルテンブルク版を含む）がある。バッハがルターの思想を基盤にした音楽家であることは、明瞭である。さらに17世紀正統主義の神学者の著作がなお広く読まれ、その思想がバッハや当時の精神生活の基盤をなしていたことも確かであろう。他に神秘主義的傾向を持つタウラーの説教集や、敬虔主義の先駆者アルントの『真のキリスト教』などを所蔵していた。神学上の論争文書も相当に揃っていて、バッハは厳格なルター主義の立場に強い関心を持っていたことを示している²²。

内容別としては、聖書注解書、日曜祝日のための説教集、教理問答や諸教派の教義案内が多く、聖トマス教会の副牧師をしていたプファイファーの著書『反メランコリー論（1684年）』、『キリスト者の福音学校（1688年）』、『反カルヴァン主義（1699年）』、『真のキリスト教（公教要

理論 1718年)』など)も多く所蔵していた。このプファイファーはバツハのとりのわけ愛好する著述家であったと言える。いずれにしても、バツハは神学に特別の関心を抱いていたのである²³。

3 バツハとルター、ドイツ神秘主義

今まで述べてきたように、バツハはルター派正統主義の世界に生きた人間であったが、同時に信仰の内面的体験を重んじる敬虔主義に一面において連なるところの神秘主義的傾向を合わせ持っていた。アルベルト・シュヴァイツァーは彼のこの傾向を重要視して、「結局のところは、ルター派の正統信仰もこの楽匠の本当の宗教ではなかった。彼の本当の宗教は神秘主義であった。バツハのもっとも内奥の本質に従えば、彼はドイツ神秘主義の歴史のなかの一現象である」²⁴と指摘している。

このバツハの神秘主義的傾向は、バツハがその著作に親しみ、その影響を受けたルターの信仰思想にも見られる。さらに、このルター思想は新約聖書の使徒パウロに源流があると考えられる。『バツハ』を著したシュヴァイツァーは、このパウロについてのすぐれた研究者であり、『使徒パウロの神秘主義』と題された大部の研究書を書いている。この著作冒頭には、このパウロ的な神秘主義は神・神秘主義ではなく、キリスト神秘主義であるという指摘がある。

この立場は、西欧世界に一般的で伝統的な神秘主義の二つの類型、秘儀や魔術的行為という素朴な直観の上に成り立つ原初的神秘主義(魔術的神秘主義)および存在自体の反省の上に成り立つ深化した思惟神秘主義とは質を異にしている。そして、その根本思想は、「わたしはキリストにある」(Ich bin in Christo, ガラテヤ 2:20, 2 コリント 5:17 他)という定式に言い表される。この定式が言い表そうとするのは、人が神の子であると理解する場合の神との関係を、「神に対する直接的な神秘的な関係であると考えているのではなく、キリストとの神秘的な交わりによって媒介され実現」されるものだとする見方である²⁵。

このシュヴァイツァーの『使徒パウロの神秘主義』の邦訳者である武藤一雄は、ルターの信仰理解についての自身の論考でこの「キリストにある」というパウロ的定式の内実としてシュヴァイツァーが挙げていること、すなわちパウロの信仰神秘主義は、キリストの受難と復活の道筋に伴う信仰であり、「キリストとともに死に、かつよみがえっていること」²⁶だと指摘していることを高く評価し、「そこにシュヴァイツァーのパウロの神秘主義に対する極めて深い洞察がある」と記している²⁷。さらに、ルターにもこの傾向を認め、キリスト教信仰とは「なによりも、『経験』(Erfahrung)の事柄であり、認識(Erkenntnis)によるものではなく、『生』(Leben)によるものであり、かつ『私にとって』(für mich)ということなくして、『信仰の確かさ』(Glaubensgewißheit)はありえない」としている。そしてルターの神秘主義は「神の審判(怒り)と恩寵(愛)との出会いと相剋の場 - キリストの

十字架の場 - にみずから立つ」ものであり、人の霊的な試練は「ただキリストとともに死んでよみがえることによってのみ克服される」ものだと指摘している²⁸。

この神秘主義的信仰思想は、ルターの神学の本質的構成要素であり、「彼の信仰理解、義認理解、解釈学、教会論そして聖霊論などをすべて貫徹しており、ルターの福音理解そのものの根底を形成する不可欠の構成契機」だと言われる²⁹。

ところで筆者にとって、とりわけ興味深いことは、ルター的神秘主義は、ゲルマン的な傾向を持ち、神のこぼれを聴くことにおいて成立する「聴の神秘主義」(Hörensmystik)であり、ラテン的な「視の神秘主義」(Sehensmystik)の自然神学的傾向を拒否しようとしているとの武藤一雄の指摘である³⁰。

この「聴の神秘主義」を、音楽言語を伴うバッハの信仰芸術に直接対応させることには無理があるかもしれない。しかし、ルター派の信仰の世界に生きたバッハは、そこに腹蔵されたパウロ、ルターに通じるこの神秘主義的な信仰思想、つまり、キリストの十字架の苦難と復活の出来事を音信として聴き、その後を追う者としてそれを追体験し、その苦難に与るとともにまた栄光の道に伴い復活にも与るといふ実存的営みを、いわば、音楽言語を通して具象的に表現しようとしたのではなかったであろうか。

シュヴァイツァーによれば、バッハの全思索は「驚くべき晴れやかな死の憧れによって、浄化されていた」という。そして彼の音楽言語は「ほかならぬこの死の肉体解脱を説くカンタータのなかでこそ」人に感動を与える。「まず苦しくも疲れはてた憧れがあって、これが音響のなかを貫流する。やがて再び晴れやかに微笑する憧れが現われて、ひとりバッハのみが書きかえたような子守歌の音楽のなかで夢みる。次には再び情熱的に恍惚境に耽る憧れが高まり、歓呼しつつ死を招き寄せ、狂気しつつそれに身をゆだねる」のである³¹。外から観察すれば闘争と苦悩に見えるこの存在は、真実のところは安らぎと明るみであったのである。

4 バッハの作品の中に見られる神秘主義的音楽言語法

以上のようにバッハのキリスト教信仰を理解した上で、それがバッハの音楽にどのように表れているのかを考察しよう。ここでは待降節(アドベント)第1主日に書かれたカンタータ第61番、及び同名のコラール前奏曲の3曲を材料にして、具体的にバッハの作品から考察しうる、ルターに連なる神秘主義的傾向について述べてみたい。この神秘主義的傾向は、バッハのすべての作品に共通するテーマであるが、この傾向はとくに降誕に関する作品において顕著な形で現われているように筆者には思われる。

ここで取り上げるのは“Nun komm, der Heiden Heiland”(いざ来ませ、異邦人の救い主よ)のコラールに基づいた作品である。バッハはこのコラールに基づいてカンター

タ 61 番、62 番、そして同名のオルガン作品として、B W V 599(『オルガン小曲集』)、B W V 659、660、661 (『18 のコラール』)の 6 曲を書いた。カンタータ 62 番は、ライプツィヒ時代の作品であるが、あと5曲は全てヴァイマール時代の作品である。これらの作品の解説をする前に先ず、ルターが作詞したこのコラールのテキストを拙訳で記す。

この歌詞はアンブロジウス(340 - 397)のラテン語賛歌 “ Veni Redemptor gentium ” (「おいで下さい、異邦人の救い主」)に基づいている。³²

- 1 . お出で下さい 異邦人の救い主よ 処女マリアの御子として
 認知された御方よ そのことに全世界はいている
 神はそのような誕生を 御子に与えられたのだ

- 2 . 主は小さな馬小屋から来て
 混ざりけのない
 王の広間に入られた
 あらゆる人の神、英雄として
 彼は急いで
 自分の道を走りつきぬ

- 3 . 主の業は
 神より下り
 そして神へと引き上げられる
 地獄に降り行きて
 そして御座にもどり来る

- 4 . 汝のまぶねは
 明るく澄んで輝き、
 夜に新しい光が与えられた。
 信仰者はいつも光の中にあり、
 闇は入ってくることはない。

- 5 . 父なる神に賛美あれ
 唯一の御子なる神に賛美あれ
 聖霊なる神に賛美あれ
 いつも、そして、永遠に!

Advent

Altkirchlich / Martin Luther 1524

I



Nun komm, der Hei - den Hei - land,



der Jung - frau - en Kind erkennt, daß sich wunder



al - le Welt, Gott solch Ge - burt ihm be - stellt.

Matthäus 1,23

2 Er ging aus der Kammer sein/dem Königlichen Saal so rein / Gott von Art und Mensch, ein Held / sein Weg er zu laufen eilt. psalm 19,6

3 Sein Lauf kam vom Vater her/und kehrt wieder zum Vater/fuhr hinunter zu der Höll/und wieder zu Gottes Stuhl. 1.petrus 3,19

4 >Dein Krippen glänzt hell und klar/die Nacht gibt ein neu Licht dar./Dunkel mu nicht kommen drein, der Glaub bleibt immer im Schein.< Lukas 2,9

5 Lob sei Gott dem Vater gtan/Lob sei Gott seim eingen Sohn/Lob sei Gott dem Heiligen Geist/immer und in Ewigkeit.

Der lateinische Hymnus >veni redemptor gentium< des Bischofs Ambrosius(um 340-397), deutsch von Martin Luther 1524

私が今、取り上げようとしているこの「いざ、来ませ異邦人の救い主」は、ドイツの賛美歌には（どの版でも）必ず、教会暦の初めであるので、「第1番」に載っている。Advent と書かれており、ルターが1524年に作詞をしたことが書かれてある。私の手元にある『ブレーメンの福音主義教会賛美歌』（“Evangelisches Kirchengesangbuch für Bremen” 1980）の表紙を開くと、ルターの以下の言葉から始まっている。「音楽は美しく、愛らしい神からの贈り物。音楽はたびたび私の目をさまし、心を動かし、そうして私に説教する気持ちを与えてくれた」³³。そしてR・A・シュレーダー氏による解説「教会賛美歌の歴史（Zur Geschichte des Kirchenlieds）」があり、そこには、曲全体にほどこされているわけではないが、賛美歌一節ごとに関係する聖書の引用句が書かれてある。以下、『新共同訳』で記す。

【第1節】「みよ、おとめが身ごもって男の子を産む。その名をインマヌエルと呼ばれる」この名は「神は我々と共におられる」という意味である。（マタイ1:23）

【第2節】太陽は、花婿が天蓋から出るように、勇者は喜び勇んで道を走るように（詩篇19:6）

【第3節】キリストも罪のためにただ一度苦しみました。正しい方が正しくない者たちのために苦しまれたのです。あなた方を神のもとへ導くためです。キリストは肉で死に渡されましたが、霊では生きる者とされたのです。そして霊においてキリストは捕らわれていた霊たちのところへ行って宣教されました。（第1ペテロ3:19）

【第4節】すると、主の天使が近づき、主の栄光が周りを照らしたので、彼らは非常に恐れた。（ルカ2:9）

【第5節】 - 指示はない - 頌栄であり、三位一体の神の賛美である。

『讚美歌21』の229番にも「いま来たりませ」として載せられている。全体の詩に対して、聖書が3箇所、引用されている。

- 1) 私たちはまた、御父が御子を世の救い主として遣わされたことを見、また、そのことを証ししています。（第1ヨハネ4:14）
- 2) 今、苦悩の中にある人々には逃れるすべがない。先にセブルンの地、ナフタリの地は辱めを受けたが、異邦人のガリラヤは栄光を受ける。闇の中を歩む民は、大いなる光を見、死の陰の地に住む者の上に、光が輝いた。（イザヤ8:23、9:1）
- 3) キリストは神の身分でありながら神と等しい者であることに固執しようとは思わず、かえって自分を無にして僕の身分になり、人間と同じ者になりました。人間の姿で現れ、へりくだって、死に至るまで、それも十字架の死に至るまで従順でした。（フィリピ2:6-8）

このコラールはキリスト教歌の最も古い時代の姿を残している。アンブロジウスの原作とされるこのラテン語の歌を、ルターが翻訳し、抑圧された重く暗い世界の中に、神がすべての民族の救い主の誕生を与えられたことに対する大きな驚きを伝えたのである。

ここで注目すべきは、このコラールのテキストに、イエスの十字架がすでに述べられていることである。後に見るようにバッハは、これをその音楽に忠実に表現することになった。それでは、バッハの作品の検証に移ろう。

まず、オルガンの作品『オルガン小曲集』の第1曲目である。この作品(BWV 599)は、1713～14年頃から作曲されていて、バッハ自身まだ28～29歳という若さであった。ここでバッハは【譜例6】に見られるように Nun komm 「いざ、来てください」という、モチーフを繰り返し、当時の混沌とした世界で、うめき戸惑う人々のメシア待望を表そうとしている。始めから最後までソプラノ以外のパートは、そのモチーフに固執している。



また『18のコラール集』では同名のコラール前奏曲 BWV 659～661、3曲の編曲を行っている。同じコラールの旋律を用いても、この3曲は全く異なった性格を持っている。第1曲(BWV 659)、【譜例7】は、ピアノ編曲などできわめて有名な曲であるが、

【譜例7】



【譜例8】



基本的にアルトとテノールの部分が、このコラールの旋律を模倣しながら伴奏声部を構成し、足鍵盤は絶えず8分音符で「イエスの足音＝福音」(komm)を表わしている。更に、ソプラノで、このコラールの定旋律が装飾されながら、メランコリックに音を引き伸ばしながら美しい、おごそかなヴェールでおおわれたコラール旋律を歌いあげられる。ところで、この曲の中に不思議な部分がある。24小節から、今までに出てこなかったスラー

による2度上行、又、2度下降の音型が5小節にわたって出てくる。【譜例8】

この音型は苦難や十字架を表わす音型である。第1節の詩にもあるように、最後の一行の詩「神は、そのような誕生を御子に与えられたのだ」という言葉に入る前に、実にバッ

ハは誕生と共に十字架の死を暗示しているかのようである。このような思想は西洋の絵画にもよく見ることができる。中世からバロック期に見られるイエスの降誕をテーマとした絵の中に、時として絵の巨匠は小さく「小羊」を描くことは、よく知られた事である。

第2曲、BWV 660【譜例9】は「2重のバスの定旋律によるトリオ」である。シュヴァイツァーは「あるカンタータからとった曲の改作であると思わせるような、きわめて異様な印象をよび起こす」と評

【譜例9】



しているが、この2曲目では、事はもっと深刻である。地獄に降りるキリストを描こうとしたのかと想像されるような内容である³⁴。コラールの3節の内容、すなわち十字架の出来事を変容しつつ、バッハは音楽にしたのではないと思われる。2つのバスという構成は、あの『マタイ受難曲』の66曲目、バスとヴィオラ・ダ・ガンパのソロとコンティヌオ(通奏低音)のアリア「甘き死よ来たれ」、又は、『ヨハネ受難曲』58曲目、同じヴィオラ・ダ・ガンパと通奏低音の伴奏によるアルトのアリア「われは渴く」を思い出させる。めったに2つのバスの曲はない。しかも、このBWV 660は、『マタイ』や『ヨハネ』に出てくる場合(一つのバスがソロで、一つは通奏低音の伴奏)と違って、二つのバスが、同等な動きでペダルと左手で動くのである。このような二重のバスの動きは、シュヴァイツァーが言うように、きわめて異様なものである。ここには、コラールの第3節に、「地獄に降り行きて、そして御座にもどり来る」とあるように、私たちが神のもとに導くために、キリストが十字架で苦しめられたことの表現が見られると考えられる。

興味深いのは、『マタイ受難曲』でも『ヨハネ受難曲』でもイエスが十字架の磔にされる前に、二つのバスを伴う、前出のアリアが歌われることである。このことはバッハがこの作品の中でイエスの十字架を表現しようとしたことを裏付けるだろう。

第3曲(BWV 661)は、Organo pleno(フル・オルガンで)と書かれていて、手鍵盤ではコラールの旋律(g-fis-b-a-g)の音を基礎におきながら次のように始まる。【譜例10】

【譜例10】



ここでは、「ヴァイオリンの幅広い力強い弓の動きが想像されるような管弦楽風の動機が組み立てられている(ヘルマン・ケラー:「バッハ」(330ページ))」そしてペダルでコラー

ルの旋律が16フィート、又はリード管を伴いながら、おごそかに力強く奏されるものである。手鍵盤で弾く【譜例の10】は、鍵盤楽器では大変に弾きにくい弦のパスセージである。この3曲目は父・子・御霊なる三位一体の神への賛美を提供している。一見すれば、荘重で、しかも華やかな、正に終曲にふさわしい曲想を持っている。しかしここで、私はあのバッハの音楽言語を再度引用して検討を加えたい。『マタイ受難曲』の第2曲目である。【譜例11】

【譜例11】

「人の子は渡され、十字架につけられるだろう」という部分に関して、磯山雅は次のような注釈を付けている。「イエスの預言の言葉にあらわれた十字架音型。“gekreu”の部分イ#とへ#を結び、口とニ#を結ぶと十字架が出現する。このほかにも、いくつかの可能性がある。」³⁵ 実に『マタイ受難曲』の中には、多くの箇所はこの十字架音型が登場する。この音型が、今、ここで取り上げているBWV 661の曲の重要な音型なのである【譜例12】。

【譜例12】

この不自然な十字架の音型（勿論、コラールのメロディーの一音一音に隠されて出来ているのだが）は、全て、最初から終結部にいたるまで貫かれている。

以上述べた4曲のオルガン・コラール前奏曲には、クリスマスの祝祭的な気分は全くない。そこには、十字架神学への姿勢と、あの受肉の出来事に示される特別な関心が伝わってくる。バッハはここで、キリスト教の本質でもある、イエスの降誕の意味を私たちに示しているのである。ここで、私は「聴」の神秘主義を思い返して考えるのであるが、バッハは、降誕の喜びが十字架につながる神学的メッセージを「聴く」音楽として私たちに提供し、言葉を聴くことから、更に信仰へと魂を誘ってくれるのである。

最後にカンタータ61番について一言ふれたい。この中で、中心をなす曲は第4曲、バスのレチタティーヴォである。弦楽器は全てピッチカートで奏する。「見よ、わたしは戸口に立って、たたいている。だれか私の声をきいて戸を開ける者があれば、わたしは中に入ってその者と共に食事をし、彼もまた、わたしと共に食事をするであろう（ヨハネ黙示録3:20)」。バッハは「戸口をたたく」という言葉に、ピッチカ

ートを使用した（このことは、前の「音楽言語」にも書いた）。誠に形象的な、わかりやすい効果をねらっているのだが、注目したいのは、この伴奏の和音が全部で39の和音によって出来ている点である。『マタイ受難曲』の40曲目にも、同じ効果をねらった部分がある（こちらは、オーボエとピオラ・ダ・ガンバのスタッカートで39の和音から出来ている）。『マタイ』の部分の言葉は「私のイエスは偽りの証言に黙っておられる。それは主が私たちに、この私たちのために、苦しみを忍ばれる。慈しみ深い心をお示しになり、私たちが同じ苦しみに会った時に、主に見ならい、迫害を受けても黙っているように、教えられるためなのだ」である。この39個の和音は、詩篇39篇を意味していることと考えられる。このカンタータ61番の第4曲目はイエス（バスで）が戸の外で立っておられる場面である。つまりここには、受難し、黙する神秘主義的なイエス像が際立たせられていると考えてよいだろう。

以上、第1アドベント用に書かれた、このコラールを中心に、バッハにおけるテキストと音楽言語との関わりについて述べてきた。そして、そこにおけるバッハの信仰表現を考察した。それはイタリアの絵画に見られるような視の自然主義的な神学というよりもむしろ、ドイツ的な聴の神秘主義であった。バッハはルター神学における神の義の福音理解を芸術的直観のうちに表現した人であったと思う。

オルガン小曲集の「人は皆、死ななければならない」(Alle Menschen müssen sterben BWV 643)という曲は表題にもかかわらず、バッハは死の過酷な必然性をいささかも感じさせない。むしろここでペダルは 幸いな、平安なモチーフ を登場させている。バッハの信仰においては、死や苦悩は真実のところは安らぎ、平安だったのである。

参考文献

- 『バッハ』樋口隆一 新潮社 1985
- 『バッハ』シュヴァイツァー著作集 12～14巻 白水社 1977
浅井真男、内垣啓一、杉山 好 共訳
- 『ドイツ神秘主義研究』上田閑照 創文社 1992
- 『マタイ受難曲』磯山 雅 東京書籍 1994
- 『バッハ＝魂のエヴァンゲリスト』磯山 雅 東京書籍 1991
- 『バッハ』ミヒャエル・コルト

- シュテファン・クールマン 編著 音楽の友社 1991
三宅幸夫、山地良造 訳
- 『バッハへの道』加藤浩子 東京書籍 2000
- 『バッハのオルガン作品』ヘルマン・ケラー 音楽の友社 1986
中西和枝、ブランス・ボーン、坂崎 紀 共訳
- 『ルター著作集第』1集 聖文舎 1967
- 『バッハ』ガイリガー著 角倉一朗訳 白水社 1976
- 『ルターからバッハへの200年』長與恵美子 東京音楽社 1987
Evangelisches Kirchengesangbuch für Bremen 1980
Bach : Orgelwerke.Urtext der Neuen Bach-Ausgabe,Ba.1 u.2, Bärenreiter
- 『讃美歌21』日本基督教団出版局 1997
- 『聖書の音楽家バッハ』杉山 好 音楽の友社 2000

注

- 1 アルベルト・シュヴァイツァー『バッハ』浅井真男、内垣啓一、杉山好 訳(『シュヴァイツァー著作集』第13巻) 白水社、1977年、222頁。
- 2 同上、236頁。
- 3 Schering A., *Bachs Textbehandlung*, Leipzig 1900, S.38
- 4 シュヴァイツァー、前掲書、199頁。
- 5 同上、218頁。
- 6 樋口隆一『バッハ』新潮社、1985年、52頁。
- 7 アルベルト・シュヴァイツァー『バッハ』浅井真男、内垣啓一、杉山好 訳(『シュヴァイツァー著作集』第12巻) 227頁。
- 8 Goethes und Zelters Briefwechsel, Ed.Reclam, Bd. , S.259
- 9 磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、97頁。ツェルターらが生きた18世紀の合理主義の時代には、バッハの音楽は少なくとも形式において古びたもので、歌詞(ことば)の内容についても、埋もれている価値をあらわそうと思うならば、それより単純で自然な表現に変える必要があると考えられた。1829年、メンデルスゾーンの『マタイ受難曲』再演に臨んだツェルターやメンデルスゾーンの胸中は、時代の流れの逆行に喘ぎ、大変な勇気が必要としたことは間違いないであろう。事実、ツェルターは『マタイ受難曲』の詩(ピカンダー作詞)を一部修正して、譜面を残そうとしたほどである。今日でも

「ピカンダーの詩が今なお、独立して鑑賞に値するものであるとは思わない」という評者もいる。

- 10 宮廷事務官テオドル・ベネディクト・ボルマンの記録：ヴァイマル州古文書館蔵、三宅幸夫、他訳
- 11 ベルリンドイツ国立図書館（Deutsche Staatsbibliothek, Berlin）
- 12 シュヴァイツァー、前掲書、12巻、373頁。
- 13 樋口、前掲書、88頁。
- 14（宮廷事務官 T.B.ボルマンの手記。1717年12月2日、ヴァイマル州古文書館蔵『バツハ』三宅幸夫他訳、Dok. .84）
- 15 シュバイツァー、前掲書13巻、202頁。
- 16 手紙の注釈
- 17 レオポルトの父の言葉の注釈
- 18 樋口隆一『バツハ』新潮社、1985年、92頁。
- 19 1723年5月29日付の新聞の短信。Dok. ,141.コルク・クールマン前掲書、71頁参照。
- 20 樋口、前掲書、143頁。
- 21 シュヴァイツァー、前掲書、12巻、205頁。
- 22 シュヴァイツァー、前掲書、12巻、226頁。
- 23 磯山、前掲書、107頁。
- 24 シュヴァイツァー、前掲書、12巻、227頁。
- 25 シュヴァイツァー『使徒パウロの神秘主義』、第10巻、19・22頁参照。
- 26 シュヴァイツァー、前掲書、23頁。
- 27 武藤一雄「ルターにおける信仰と神秘主義」『ドイツ神秘主義研究』増補版、1992年、415頁。
- 28 武藤一雄、前掲書、426頁。神秘主義とは実験的知恵（sapientia experimentalis）であり、説教的知恵（sapientia doctoringalis）ではないという洞察を、ルターはクレルヴォーのベルナル（1090-1153）から得たとされるが、このベルナルの詩が『讚美歌21』477番にある。
 - 1．主イエスを想えば 心はときめき
甘きあこがれに あふるるわが胸。
 - 2．イエスこそ変わらぬ いのちの輝き。
ちからの源、よろこびの泉。
 - 3．深き主の愛を 知る者は誰か？
ただ主に愛され、主を愛する者。
 - 4．み声を聞きつつ この日も歩みて、
み手にすがりつつ み国へと進まん。
 - 5．たたえよ主の愛、あがめよそのみ名。
「主にのみ み栄え とこしえにあれ」と。
- 29 今井晋「ルターの神秘思想 - 基礎的諸問題をめぐって - 」『日本の神学』14巻、1975年、88頁。

シュバイツァー、前掲書 13巻、202頁。

30 武藤一雄、前掲書、459頁。さらに同著者による『宗教哲学の新しい可能性』創文社、昭和49年、146頁参照。

31 シュヴァイツァー、前掲書、12巻、228頁。

32 参考

讃美歌 21 229番

1. いま来たりませ 救い主のイエス、
この世の罪を あがなうために。
2. きよき御国を 離れて下り
人の姿で 御子は現われん。
3. みむねによりて おとめにやどり、
神の独り子 人となりたもう。
4. この世に生まれ、陰府にもくだり、
御父にいたる 道を拓く主。
5. まぶねまばゆく 照り輝きて、
暗きこの世に 光あふれぬ。
6. 御父と御子と聖霊の主に、
み栄え 今も とこしえまでも。

(日本基督教団出版局)

33 “Musika ist eine schöne, liebliche Gabe Gottes, Sie hat mich oft also erweckt und bewegt, daß ich Lust zu Predigen gewonnen habe...”

34 ヘルマン・ケラー『バッハのオルガン作品』中西和枝、フランス・ボーン、坂崎紀 訳、音楽之友社、1986年、330頁。

35 磯山雅、前掲書、150頁。