

論文の内容の要旨

氏名： 池島与是夫

博士の専攻分野の名称： 博士（総合社会文化）

論文題名： J. S. バッハの《マタイ受難曲》と M. ルターの〈十字架の神学〉—主としてバッハの教会音楽とルター神学のなかの〈 sacrament 〉について—

1. 研究目的と問題の所在

本研究の目的は、第一に、J. S. バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) のライプツィヒ時代 (1723~50年) の大作《マタイ受難曲》BWV244 (1727)、およびバッハの教会音楽創作の源ともなったマルティン・ルター (Martin Luther, 1483-1546) の「十字架の神学」を、「 sacrament 」（聖礼典、秘跡）という視点から検証することにある。第二に、ルターの十字架の神学の sacrament 観、あるいは sacrament 的要素が、バッハの《マタイ受難曲》にどのように見てとれるのかを探求し、その上で《マタイ受難曲》と、ルターの「十字架の神学」の類似性を明示することにより、ルターの十字架の神学がバッハの《マタイ受難曲》において音楽として継承されていることを論証することにある。

これまでのバッハ研究を見ると、主に楽曲の分析によるものであった。すでに本国ドイツや世界中で研究がなされ、膨大な文献が発行されている。それに加えて近年では教会カンタータの成立年代の研究や楽曲の真贋、楽譜の筆跡鑑定の科学的分析など多角的な研究が主流になりつつある。だがその一方で、なぜ、本来の、バッハ教会音楽の〈本質〉を探る研究がなおざりにされているのか、という思いが浮かぶのである。つまり、バッハの教会音楽をルターの sacrament 神学の視点から捉えて《マタイ受難曲》や教会カンタータを論じた本質的な研究があまりなされてこなかったのかという疑問が起きてくるのである。

2. 研究の考察

考察の対象として、ルターの十字架の神学とバッハの《マタイ受難曲》を取り上げた。また、《マタイ受難曲》を論じるにあたり、あらかじめバッハの教会カンタータの特徴を論じた。その理由として本論文が提起する〈 sacrament 〉の観点に立ったルターの十字架の神学とバッハの《マタイ受難曲》作品の考察という方法論の有効性をより明確に示すために、このような研究手法にもっとも適した対象を選定することが何より優先されるべきであると考えたためである。さらに sacrament を論じるにあたり、初めにパウロの秘義やアウグスティヌスの秘跡論を紹介し、次にルターの sacrament 論（洗礼と聖餐）と中世カトリック教会のトマス・アクイナス (Thomas Aquinas, c1225-74) の sacrament 論とを比較考察し、その上で近現代のプロテスタント神学者パウル・ティリッヒ (Paul Tillich, 1886-1965) の sacramental 象徴論をも視野に入れながら、ルターの sacrament 論を補強する形で論じた。

加えてバッハの《マタイ受難曲》を音楽分野から論じるために、伝統的なシュッツ (Heinrich Schütz, 1585-1672) の《マタイ受難曲》(1666年)と新しい《受難曲》創作の担

い手としてヘンデル(George Frideric Handel, 1685-1759)の《ブロッケス受難曲》HWV48 (1719年)を取り上げた。その理由として、シュッツの場合は、彼が創作した《受難曲》の伝統的な形式の流れはバッハの《マタイ受難曲》によって最後の幕を閉じることになり、シュッツの創作の柱はバッハと同じくルター訳の聖書にあった。また、シュッツとバッハは共にドレーズデン・ザクセン選帝侯の宮廷と所縁があったためである。ヘンデルについては、バッハが1719年と1729年の二度に渡り、ヘンデルに接近を試みていること、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》を妻アンナ・マクダレーナ(Anna Magdalena Bach, 1701-60)と共に筆写し、音楽手法の一部をバッハ自身の楽曲に取り入れているのである。

本研究の特色は、 sacramentの観点から、または sacramentとしての特質を有するものであろう《マタイ受難曲》について積極的に論じたものである。そしてルターの十字架の神学とバッハの《マタイ受難曲》との関係について、 sacramentもしくは sacrament的象徴という新しい側面から論じた。さらに、 sacramentとしてのルターの十字架の神学とバッハの《マタイ受難曲》、それらの神学的な意味および性格と位置づけを比較・類比することで、ルター派神学としての《マタイ受難曲》の本質が見えてくるのではないかとの見通しを立てることにある。

3. 研究における考察のプロセス

研究の手順としてバッハの《マタイ受難曲》を、最初に音楽的側面からバッハの教会音楽創作の根本である教会カンタータのルーツから見てきた。バッハ・カンタータの根源には音楽史からいえば、モテット様式をはじめ、マドリガル様式、コンチェルト様式、モノディ様式の伝統的な音楽様式があり、それらがやがて、バッハのカンタータへと展望を遂げる。それにドイツ・プロテスタント教会の伝統的なコラールの存在も大きい。それはバッハの教会カンタータや《マタイ受難曲》創作に欠かせない重要なもので、これにより、会衆は福音朗読や牧師の説教の意味を十分に把握することができた。また《マタイ受難曲》創作の背景を理解するために、それ以前のミュールハウゼン時代やワイマール時代、ケーテン時代の教会カンタータ創作の特徴を見てきた。つまりライプツィヒ時代の教会カンタータの役割は、聖書の教え、すなわちイエス・キリストの教えを、一年間の教会暦にしたがって毎週毎に創作され、毎日曜日に演奏されたものである。そのため、バッハはトーマス学校の生徒を訓練し、当日の礼拝で教会カンタータを上演した。そのことによって、礼拝に参列した会衆は牧師の説教とそれを音楽的に補完された形で演奏を耳にすることができ、結果として、キリストの聖なる出来事を理解できたのである。

次に、バッハの《マタイ受難曲》を sacrament神学の側面から論じるために、ルターの sacrament論と、それ以前の中世の、ローマ・カトリックのトマス・アクイナスの sacrament (秘跡) と近代のプロテスタント神学者パウル・ティリッヒの sacramental 象徴についても、ルターの sacrament論との比較・類比という視点から考察をした。そこからいえることは、トマスとルターの sacrament論の間にはいくつかの相違点が見られるものの、 sacramentの重要性と必要性ということに関しては、双方も sacrament

の存在を認めているし、ティリッヒもサクラメンタル象徴として理解しているのである。その上でトマスの秘跡論とティリッヒのサクラメンタル象徴が、果たして、バッハの《マタイ受難曲》において、どのように関連しているかを、次のようにまとめてみた。

第一に、トマスのサクラメント（秘跡）論からいえることは、バッハの《マタイ受難曲》がトマスのいう秘跡としての道具の役割（キリストの手足）、恩寵（恵み）を生ずるサクラメント的力を持つ道具的原因となるためには、目に見える事物、すなわち《マタイ受難曲》に言葉（バッハ音楽+ピカンダー自由詩+マタイ福音書）が加えられて秘跡を完成する必要がある。実際にバッハは《マタイ受難曲》を創作し、聖金曜日の晩課礼拝において上演し、秘跡として完成していると判断できる。また、バッハはキリスト者として信仰を有し、キリストの肢体、つまり道具的原因として《マタイ受難曲》や教会カンタータを創作し、礼拝において聖徒の交わり、一致の中で上演している。聖餐においては牧師によって執り行われる目に見える儀式（二種陪餐）に神の現臨があり、神の恵みが注がれ、これ自体が秘跡である。バッハには秘跡もしくは秘跡的力という外的徴し、または神からの恵みが現れている。これにより、会衆やバッハは聖化され、聖なる実存の徴しとなっているのである。

第二に、ティリッヒのサクラメンタル象徴からいえることは、聖金曜日の、霊的共同体ともいえる聖トーマス教会の晩課礼拝で上演されたバッハの《マタイ受難曲》は、目に見えないもの、感覚で捉えられないもの、つまり神からの恩恵を、神の言葉（マタイ福音書）とロゴスの意味を媒介する役割と同時に、それを受けている。また、バッハは教会カンタータと《マタイ受難曲》の音楽創作で、ピカンダーは自由詩によって、サクラメンタル象徴として、その表現手段を開示している。バッハの《マタイ受難曲》それ自体は啓示ではないが、だが、あくまでも象徴として神的世界、すなわち、ルターの主張したイエスの受難と十字架の意義を演奏によって解明し、それらを会衆に明確に伝えている。さらにティリッヒのいう霊の現臨が、聖餐式の二種陪餐を通してバッハの人間霊性の中に突入し、そのことによってバッハの信仰が喚起されている。そしてサクラメンタル象徴は単なるものやサインではなく、それが象徴するものの力に参与している。したがって、バッハの《マタイ受難曲》は神的な象徴のサクラメントと同一の働きをするサクラメンタル象徴と捉えることができるのである。

《マタイ受難曲》の重要な役割は聖金曜日の晩課礼拝において、イエスの受難の意義を会衆に伝え、信仰を強めることであった。同時にルターの十字架の神学の意義を再確認させる、カテキズム的な意図もあった。そのため、教会カンタータ演奏と比べて、《マタイ受難曲》の楽曲の規模は非常に大きく、しかも演奏時間も長大であった。それにもかかわらず、《マタイ受難曲》の構成はよく練られたもので物語に登場する人物たち、イエスやペトロ、ユダの弟子たちやピラト、百人隊長、ユダヤ人の群衆などを物語の構成に沿って巧みに配置し、バッハの音楽的手法、つまりレチタティーヴォやアリア、合唱、コラールを駆使して、生き生きと描いている。その結果、受難の物語に緊張と臨場感を与え、音楽の迫

力と美しさを持って会衆に感銘と感動を与えている。ピカンダーも状況場面を自由詩によって、これも巧みに文学的な高揚感を与え、バッハと同様にイエスの十字架物語を会衆に伝えることに参画していた。バッハの音楽手法からすれば、《マタイ受難曲》はある意味、教会カンタータの「拡大バージョン」ともいえるもので、《マタイ受難曲》の第1部と第2部の間では牧師による説教が行われた。説教はルターが sacrament と同様に重要なものと位置付け、神からの恩恵の手段と捉え、重要視したものである。

さらに、バッハの《マタイ受難曲》が sacrament 的象徴であることを、他の《受難曲》と比較して論じることも重要だと考えた。なぜなら、バッハ音楽を他の作曲家による《受難曲》の音楽的技法を比較・検証することによって、どのようにバッハの《マタイ受難曲》創作に影響を及ぼし、それが sacrament 的なしるしとなっていたのかを考察する、一つの判断材料となるからである。そのために、シュッツとヘンデルの代表的な《受難曲》を考察の対象に選んだ。

1) シュッツの《マタイ受難曲》の音楽スタイルは、伝統的な「オラトリオ受難」で、その根幹はモテット様式にあることを確認してきた。バッハの《マタイ受難曲》も、シュッツと音楽スタイルとの多少の違いはあっても、基本的にはオラトリオ受難の形式を踏襲しているのがよく理解できる。シュッツの《マタイ受難曲》は受難週（四旬節）のために、楽器は一切使用されておらず、多声音楽（独唱と合唱）で構成されている。いわゆるア・カペラ（無伴奏）によるもので、彼の音楽はヒストリア（物語）とディアログ（対話）という形式をとっている。音楽手法の主なものは、教会旋法であり、シュッツの《マタイ受難曲》全体を支配する旋律は「ト音」のドリア旋法であった。これらヒストリアやディアログ、そして教会旋法の技法がやがてバッハのカンタータ創作や《マタイ受難曲》の創作でも生かされたのである。

2) 次に、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》を考察してきた。ヘンデルの音楽スタイルは当時の最先端の新しい潮流である「受難オラトリオ」であった。だが、ヘンデルの場合は、あくまでもイエスの受難の意味と旋律の美しさにこだわり、いかにして多くの人々に感動と感銘、そして信仰心を与えることができるのかということに腐心していたので、シュッツやバッハのオラトリオ受難曲という手法との違いはあるかもしれない。それでも受難オラトリオというジャンルは、当時としても革新的なものであった。ヘンデル音楽の本質はイタリア・オペラにあり、ブロッケスの台本は極めて情緒的で人間的なものだったので、非典礼的で世俗音楽的な様相を帯びているが、それでもキリストの受難という聖なる主題とヘンデルの音楽とブロッケス台本とのすばらしさで、《ブロッケス受難曲》は格調高い楽曲となっている。音楽の構成はバッハのそれとほとんど変わらず、レチタティーヴォや伴奏付レチタティーヴォ、アリア、二重唱、合唱となっている。ただし全編自由詩で構成されているので、コラールは使用されていないが、ヘンデルの合唱は場面設定によってコラール的な処理が施されている。《ブロッケス受難》を考察してきた結果、ヘンデルもバッハに多大な影響を与えていることが理解できた。その証拠に、バッハはこの《ブロッケ

ス受難曲》を筆写し、自身の音楽の中にも一部参考にしつつ、取りいれているのである。

4. 結論

よって、バッハは聖書を深く読み、一人の信徒として、神の栄光のために、教会カンタータや《マタイ受難曲》などを創作したといえる。《マタイ受難曲》の創作では、詩人のピカンダーと連携して共同作業にあたっていた。バッハは伝統的コラールの重要性を常に念頭に置きながら、《マタイ受難曲》の物語の重要なキーポイントとなる場面で効果的に使用している。イエスや福音史家のレチタティーヴォをはじめ、各種のアリア、合唱もテキストであるマタイ福音書の重要な場面において、これも実に効果的に配置し、演奏されているのが理解できる。ピカンダーの自由詩はマタイ福音書の御言葉を、より具体的にしかも文学的に表現され、それが会衆の心に深く入り込んだと捉えることができる。

ルターは、 sacrament を目に見える形で、具体的に sacrament とはどのようなものかを明確に提示している。それが、本論文で論じた二つの sacrament、洗礼論と聖餐論である。ルターは二つの洗礼と聖餐を、ローマ・カトリックの七つの sacrament 論を否定した上で、 sacrament と定めている。加えて、 sacrament を全面的に信じるという信仰の重要性を強調しているのである。

本論文では、これまでルターの sacrament 論を中心に、様々な角度から《マタイ受難曲》を考察してきたが、結論として、ルターの主張に照らし合わせると、バッハの《マタイ受難曲》それ自体は、 sacrament とはいえない。だが、ルターのいう sacrament が神の一つのしるし、恩恵の姿、 sacrament 的な外的なしるしと捉えるならば、バッハはキリストの肢体、手足となって《マタイ受難曲》を創作し、詩人のピカンダーは自由詩によって参与していた。《マタイ受難曲》はライプツィヒの聖トーマス教会の聖金曜日の晩課礼拝（午後）において上演され、また、主要礼拝（午前）の二種陪餐（パンとぶどう酒）では神の現臨があり、それは聖徒の交わりとなっている。会衆は説教と音楽のちからによってイエスの受難と十字架の意義を再確認することができ、それによって、会衆もバッハもより信仰を強め、それは目に見えない神からの恩恵があったということである。また、バッハ自身は洗礼（幼児）の sacrament を受けていて、そのしるしが刻まれていた。したがって、バッハの《マタイ受難曲》や教会カンタータには sacrament 的な恩恵の姿という外的なしるし、それはティリッヒのいう sacramental 象徴が現れていたといえるのである。