

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〈サクラメント〉について—

日本大学大学院総合社会情報研究科

博士後期課程 総合社会情報専攻

平成 29 年度

指導教員 田中 堅一郎

20140414001 池島 与是夫

目 次

緒言（序論）

- 1) 本研究テーマ選定の理由と根拠の提示
- 2) 該当テーマに関連する先行研究の総括
- 3) 当該テーマに関する研究史の中での新研究の位置づけ
- 4) 新研究における考察視点の設定

第1章 バッハの教会カンタータから《マタイ受難曲》創作への道のり……………9

第1節 バッハ・カンタータの先行研究（欧米と日本）……………9

- 第1項 欧米の先行研究（9）
- 第2項 日本の先行研究（13）

第2節 バッハ・カンタータの根源……………14

- 第1項 モテット様式、マドリガル様式、コンチェルト様式、モノディ様式（14）
- 第2項 コラールとコラール編曲（17）

第3節 バッハ・カンタータ創作の足跡（ミュールハウゼン・ワイマール・ケーテン時代）……………19

- 第1項 ミュールハウゼン時代（1707～08年）のカンタータ（19）
- 第2項 ワイマール時代（1703年、1708～17年）のカンタータ（21）
- 第3項 ケーテン時代（1717～23年）のカンタータ（27）

第2章 ライプツィヒ時代の教会カンタータの様相と、その背景にある日曜礼拝……………30

第1節 バッハのライプツィヒ時代の幕開け……………30

- 第1項 ライプツィヒ時代のカンタータ創作へ（30）
- 第2項 ライプツィヒ時代〈第1期〉—カンタータ年巻（34）
- 第3項 ライプツィヒ時代〈第2期・第3期〉の創作（39）
- 第4項 ライプツィヒにおける日曜礼拝—イエス・キリストの復活を祝う（40）
- 第5項 早朝説教・昼礼拝・晩課説教（43）

第2節 1720年代、1730年代、1740年代の教会カンタータ……………46

- 第1項 カンタータ《輝く曙の明星はいと美わしきかな Wie schön leuchtet der Morgenstern》BWV1（46）
- 第2項 カンタータ《全地よ、神にむかいて歓呼せよ Jauchzet Gott in allen Landen》BWV51（47）
- 第3項 カンタータ《神なしたもう御業こそいと善けれ Was Gott tut, das ist

wohlgetan》BWV100 (48)

第4項 カンタータ《いと高きところには神に栄光あれ Gloria in excelsis Deo》
BWV191 (49)

第5項 カンタータ《わが魂よ、主を頌めまつれ Lobe den Herrn, meine Seele》BWV69
(49)

第3章 トマスの「 sacrament (秘跡)」とルターの「 sacrament (聖礼典)」との比較・類比の考察……………53

第1節 「 sacrament」、神からの恩寵であり、恩恵の姿—トマス・アクイナスとルターの「徴し」論……………53

1) 「 sacrament (秘跡)」の予備的考察—パウロとアウグスティヌス

(a) パウロ

(b) アウグスティヌス

第1項 トマスの「 sacrament」、神の「徴し」であり、秘跡 (59)

1) 「聖なる教えの探求者トマス・アクイナスの神学」—トマスの sacrament (秘跡) を論じるにあたり

2) 「徴し」としての sacrament (秘跡)

3) 「秘跡の必要性」

4) 「原因」としての秘跡

5) 「秘跡の制定者としてのキリスト」

第2項 ルターの「 sacrament」、神の「しるし」であり、恩恵の「しるし」 (83)

1) 「聖餐」の sacrament :

2) 「洗礼」の sacrament :

第3項 「聖霊」、父と子から出でしもの (91)

第2節 「 sacramental 象徴」—パウル・ティリッヒの霊性論……………96

第1項 「霊の現臨」、言葉と sacrament (96)

1) 「霊性の宗教」—「神の霊」と「人間の霊性」

(a) 「人間の霊性」—人格と参与 (他者との交わり)

(b) 「神の霊」—神は霊であるという「言葉」

2) 「霊の現臨」—「神の霊」の働き、「新しき存在」と「霊的共同体」

3) 「霊的共同体」—教会における審美的機能と宗教芸術

第2項 「象徴」 (103)

1) ティリッヒの宗教的象徴

第3項 「 sacramental 象徴 sacramental symbol」、神的な象徴 (105)

1) 「 sacrament」—「共通基盤」という象徴

第3節 「 sacrament」の本質—聖餐・聖体と洗礼……………107

第1項 「聖餐」と「聖体」—〈わたしのからだとわたしの血の杯〉 (107)

第2項 「洗礼」—罪のゆるし (109)

第3項 「聖徒の交わり *communio sacctorum*」、神のものとされた人々 (110)

第4章 「サクラメント」としてのバッハの《マタイ受難曲》……………113

第1節 「サクラメント」の観点からバッハの《マタイ受難曲》を論じるにあたり……………
…113

第1項 サクラメントとは何か (113)

第2項 定義—《マタイ受難曲》を、サクラメント的な観点から (116)

第2節 《マタイ受難曲》の構成……………119

第1項 マタイによる福音書(第26章1節-第27章66節)とコラール詩節とピカン
ダー(Christian Friedrich Henrici, 1700-64)によるマドリガル自由詩(119)

第2項 聖金曜日の午後の礼拝(129)

第3項 「第一部」の構成、〈来たれ、娘たちよ、われと共に歎け〉(133)

第4項 「第二部」の構成、〈ああ!いまやわがイエスは連れされるぬ!〉(137)

第3節 音楽による聖なる食卓—「主の晩餐」(過越の晩餐)……………140

第1項 〈取って食べよ、これはわたしのからだ〉(141)

第2項 〈みな、これを受けて飲みなさい、わたしの血の杯〉(146)

第4節 音楽による聖なる救いの出来事—「キリストの受難」……………147

第1項 ペトロとユダ—信仰を取り戻した者と信仰を完全に失った者(147)

第2項 〈審問と磔刑判決、鞭打ち〉(154)

第3項 〈十字架の道行、十字架上のイエス〉(162)

第4項 〈イエスの死〉(166)

第5章 伝統と新しい潮流の狭間で—シュッツとヘンデルの《受難曲》との比較・類比、 そのバッハへの影響……………174

第1節 《受難曲》の誕生……………174

第1項 キリストの受難物語(174)

第2項 《受難曲》創作の歴史(175)

第3項 《受難曲》の創作手法(176)

第2節 伝統のドイツ・プロテスタント教会音楽の担い手—シュッツ《マタイ受難曲》
とバッハ……………177

第1項 「オラトリオ受難曲」—ヒストリア(物語)とディアログ(対話)(177)

第2項 イタリア・ヴェネツィア楽派の手法(178)

第3項 シュッツの《マタイ受難曲》の構成(179)

第3節 新しい潮流の担い手—ヘンデル《ブロッケス受難曲》とバッハ……………187

第1項 「受難オラトリオ」—全編自由詩の受難物語(188)

第2項 ブロックスの台本 (190)

第3項 ヘンデルの《ブロックス受難曲》の構成 (193)

第4項 「本章」のまとめと結論 (201)

- 1) 三者の《受難曲》からいえること (独自の見解)
- 2) シュッツの《マタイ受難曲》からいえること
- 3) ヘンデルの《ブロックス受難曲》からいえること
- 4) 結論—ルターの sacrament 論とティリッヒの sacramental 象徴からいえること (独自の見解) *スコア (コピー) は本論文の巻末に添付

第6章 「十字架の神学」、ルターの確信と核心……………205

第1節 「十字架の神学」—ルターの「神の見えない本質」と「隠された神」論……………205

第1項パウロの十字架の思想 (205)

第2項「見えざる神の本質」—『ハイデルベルグ討論』(1518年) (207)

第3項ルターの「隠された神」(ルターの十字架の本質—逆説の神学) (212)

第2節「Sacrament」としてのルターの「十字架の神学」……………216

第1項〈隠されている〉—信仰の対象の本質的な「しるし」(216)

第2項ルターの信仰という確信 (220)

第3項独自の見解—ルターの「十字架の神学」および「隠された神」は sacramental 象徴 (221)

第7章 「十字架の神学」としてのバッハの《マタイ受難曲》……………223

第1節〈イエスと名もなき女性たち〉—《マタイ受難曲》の「隠されている」メッセージ……………223

第1項イエス伝道の旅の背景—その歴史およびマタイ福音書と名もなき女性たちとの関連性 (223)

第2項〈遠くから見守る多くの女性たち〉—「十字架の降下と埋葬」(230)

第3項〈イエスの復活、マグダラのマリアともう一人のマリア〉—《マタイ受難曲》その後の物語 (234)

第2節「十字架の神学」—バッハの音楽による「信仰告白」……………238

第1項〈わたしは信じます〉—音楽による「使徒信条」(ニケヤ信条) (238)

第2項バッハと聖書—『カロフ聖書注解の解説』(1985年)から (240)

第3項〈謙虚、試練、祈り〉—バッハ創作の源、「イエスよ、助けたまえ」(243)

第3節「Sacramental 象徴」としてのバッハ・キリスト者の生……………252

第1項「幼児洗礼」という恩恵のしるし (252)

第2項キリストの苦難と共に (254)

第3項第65曲バス・アリア〈わが心よ、おのれを潔めよ〉(255)

i) 《マタイ受難曲》に隠された三つの「B」+一つの「B」

- ii) Nr.65 ARIE Baß—Agnus Dei のしるし
- iii) 《マタイ受難曲》の Agnus Dei (平和の賛歌)

結語 (結論) 「 sacramental 象徴」—ルター神学とバッハ教会音楽の普遍性……………263
「今後の研究課題と展望」(272)

音楽ソフト CD (271)

楽譜リスト (272)

引用・参考文献 (272)

謝辞 (277)

*第5章、スコアのコピー添付

「諸言（序論）」

- 1) 本研究テーマ選定の理由と根拠の提示
- 2) 該当テーマに関連する先行研究の総括
- 3) 当該テーマに関する研究史の中での新研究の位置づけ
- 4) 新研究における考察視点の設定

1) 「本研究テーマ選定の理由と根拠の提示」:

本研究の〈ねらい〉は、まず、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) およびバッハ受難曲など教会音楽創作の原動力ともなった、マルティン・ルター (Martin Luther, 1483-1546) の「十字架の神学」を「 sacrament」に焦点を当てて検証することにある。そして第二に、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、主に楽曲の音楽分析によるものがその中核を担ってきた。加えて、近年のバッハ研究では、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手法・研究が主流になりつつある。これらの研究分野は、バッハ研究にとって今後も有益で重要なものと認識している。

だがその一方で、なぜ、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。そして今まで、バッハの教会音楽をルター神学の視点から、特に「 sacrament」として捉え、掘り下げて《マタイ受難曲》や教会カンタータを論じた研究がなされてこなかったのかという疑問が起きてくる。したがって、その思いが本研究に至らしめ、本論文を執筆する動機となっている。

その点に関していえば、わが国においてはこれまで神学的方面からのバッハ研究書は比較的少ない傾向にあったといえる。たとえば、《マタイ受難曲》に関しては、代表的なものとして、杉山好の『聖書の音楽家バッハ』（音楽之友社、2000年）や磯山雅の『マタイ受難曲』（東京書籍、1994年）、丸山桂介の『神こそわが王 精神史としてのバッハ』、樋口隆一の『バッハ カンタータ研究』（音楽之友社、1987年）等があげられるが、大半が音楽技法の分析・解釈論がメインであり、神学的アプローチといえ、バッハとルター派神学および聖書との関連性について紹介しつつ、それを基に分析するという傾向にとどまっている。だが、本研究では、その特徴と独自性は、バッハの《マタイ受難曲》とルターの「十字架の神学」を sacrament 的もしくは sacramental 象徴として捉えている点にある。

これまでのバッハ音楽研究の流れに、今世紀に入り「象徴法」¹の研究という分野が新た

¹ 「象徴法」: 象徴とは一般的に、具体的な事物によって抽象的な観念や事物などを理解しやす

に登場している。最初に、神学的解釈の端緒を開いた、スメント(Friedrich Smend, 1893-1980)による「数象徴」²があげられる。その他に「BACH 音型」や「十字架音型」、そして「象徴としてのコラーレ」などといった研究があげられる。

だが、それ以上に特筆あるものとして、音楽における意味論的な領域に主たる興味を注いできた、シェーリング(Arnold Schering, 1877-1941)の「音楽象徴論」³があげられるが、彼の「音楽の意味」である音楽象徴論探求の研究は彼の死去によって未完となっている。したがって、本研究はサクラメントの観点からバッハ教会音楽、特に《マタイ受難曲》や教会カンタータ研究分野に、これまでなかった側面として、穴埋めようと試みるものである。

では、なぜ、本研究のテーマがサクラメントなのか。それは、バッハの教会音楽、特に《マタイ受難曲》を始め、教会カンタータ並びにその他の世俗音楽作品の多くには、イエス・キリストによって制定された、感覚で捉えられることができる「徴し」、すなわち、象徴としてのサクラメントもしくはサクラメント的象徴が現れていた。これによって、目には見えない形の恩寵と内的聖化が、バッハ自身の靈魂や今日残されたバッハの多くの作品に与えられているのではないかと理解しているためである。サクラメントは、広義においては、神の内的祝福を表す外的徴しともいえるもので、それが、バッハの教会音楽作品やルターの「十字架の神学」が外的徴しとなって、今日においてもわれわれに深い感動と影響を与えている、まさに、その証拠ではないかと考えているためである。

また、ルターの「十字架の神学」を、バッハと一緒に論じる理由として、バッハは生涯、ルター派の信仰を固く持っていたということ、バッハ自身にとって教会音楽創作の大きな影響力となっていたことがあげられる。そして、ルターの神学は当時の宗教改革における重要な役割を果たした教義と位置づけることができる。それは、ルター派神学の核心ともいえるもので、そのルターの「十字架の神学」という確信は、今日に至るまで世界のルター派教会に多大な影響を及ぼしていると考えられる。

さらに、バッハ研究テーマの時代背景に、ライプツィヒ時代を取り上げたのは、バッハが教会カンタータを始め、受難曲⁴や《マニフィカト Magnificat D-Dur》BWV243(1728-31)、

い形で表現すること。音楽では楽譜に記された高音や音価などの記号を用いて、音楽を超えたさまざまな意味内容を表現すること、またその表現そのものを指すのである(『バッハ キーワード事典』久保田慶一編、江端伸昭・尾山真弓・加藤拓未・堀朋平、春秋社、2012年、125頁)。

² 「数象徴」：数象徴とは、数そのもの、あるいは事物の個数によって行われる象徴のこと。バッハの数象徴は人間の知覚による理解をはるかに超えた次元で神学的意味を獲得し、一種の秘儀にまで達することで、独自の奥行きを獲得している(前掲書、125頁)。

³ 「音楽象徴論」：シェーリングは、バッハの主な特質を〈音楽象徴論者〉Ton-Symbolikerとして規定しており、名実ともにシェーリングの研究の出発点であることを主張している。彼にとって音楽とは、19世紀のイデアリストにおけるような、特定の精神内包の言語や担い手でも、またそれと対立する形式主義者におけるような、鳴り響きつつ運動する諸形式の単なる遊戯でもなかった。シェーリングにとって音楽とはつねに何かあるものの象徴 Sinnbild だったのである。「何かある意味の鳴り響く〈像〉Bildあるいは〈鏡〉Spiegel」だったのである。また、シェーリングの『音楽象徴研究』においては、従来の様式論を主体とした音楽史研究と、哲学的な音楽美学と並行して、むしろ様式の根源をみすえるための音楽象徴研究の重要性を指摘したのである(樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和62年(1987年)、321～332頁)。

⁴ 「受難曲」：バッハは《マタイ受難曲》の他に、《ヨハネ受難曲》BWV245(1724)、《ルカ受難曲》BWV246(1730)：他者の作品の筆者、《マルコ受難曲》BWV247(1731)：歌詞のみ現存を作曲

《ロ短調ミサ曲 Messe h-Moll》BWV232(1724-49)、さらに、世俗カンタータなど最も多くの傑作声楽作品を生み出したのがこの時期であり、バッハの音楽技法が他の時代に比べて、より進化し、バッハの生涯において最も充実した時期であるとの理由からである。加えて、《マタイ受難曲》に用いられた音楽技法は、教会カンタータの音楽技法と本質的に何ら変わることがなく、教会カンタータ創作の延長線上として、聖金曜日の礼拝を念頭に置いて《マタイ受難曲》が創作されたのである。したがって、以上の理由から sacrament の観点から、あるいは sacrament としてバッハの《マタイ受難曲》やルターの「十字架の神学」を研究することには大きな意義があると判断しているのである。

2) 「当該テーマに関連する先行研究の総括」:

本研究は、これまでになかったルターの「十字架の神学」における「sacrament」と、バッハの《マタイ受難曲》に潜む、「sacrament」的要素に注目したものである。

そして、これまでルターの「十字架の神学」とバッハの《マタイ受難曲》についてどのような切り口からの研究がなされてきたか、両者の関係を論じた先行研究のいくつかを掲げてみたい。まず、最初に、欧米では、先に述べた、sacrament の研究を皮切りに、《マタイ受難曲》の研究は数多くあるが、しかしルター神学の視点から論じられた研究は決して多くない。聖書やルター神学との関わり合いについての研究は、次のとおりとなっている。

1) Smend, Friedrich. *BACH-STUDIEN. Gesammelte Reden und Aufsätze, Herausgegeben von Christoph Wolff*, Bärenreiter Kassel · Basel · Paris · London 1969. Luther und Bach (1947), S. 153-175. (バッハ教会音楽とルターとの関連、主に、ルターのカテキズムやバッハと聖書、《マタイ受難曲》について述べ、論文の後半では数象徴が取り上げられている)。また、sacrament は《マタイ受難曲》について、2) Smend, Friedrich. *Bachs Matthäus-Passion. Untersuchungen zur Geschichte des Werkes bis 1750* (1928). S. 24-82. 『1750年までのバッハ《マタイ受難曲》の作品研究史』と題して、主に、音楽分析を詳しく論じている。

そしてさらに、sacrament は、3) *Die Tonarte ordnung in Bachs Matthäus-Passion* (1929). S. 84-89. において「《マタイ受難曲》における調性の秩序」と題して、楽曲に用いられている調性と、聖書(福音書)との関連を論じている。

また、4) ロビン・A・リーバー (Robin A. Leaver) は、論文 (1996年9月22~25日、アイゼナハの大会(会議)報告書より) *Von LUTHER ZU BACH Bericht über die Tagung. September 1996 in Eisenach*, Herausgegeben von Renate Steiger, 1996. A. Leaver, Robin. The "Deutsche Messe" and Music of Worship: Martin Luther and Johann Sebastian Bach, pp. 115-127. において、ルターのドイツミサとバッハ音楽との関係、ルターの聖書のみという教義、ルターのカテキズム、そして讃美歌とバッハについて論じている。

それに加えて、5) リーバーは著作 *J. S. Bach and Scripture Glosses from the Calov Bible Commentary Introduction, Annotation, and Editing by Robin A. Leaver*, pp. 32-35. において、バッハが生前所有し、唯一現存するドイツ語訳の『カロフ聖書』、つまりバッハの聖書への書き込みから、バッハとルター神学(十字架)、バッハと聖書との関連を詳しく分析し、論じ

しているが、今日残されているのは《マタイ受難曲》と《ヨハネ受難曲》の二曲だけである(磯山雅『バッハ=魂のエヴァンゲリスト』東京書籍、昭和60年(1985年)、25~26頁作品総覧参照)。

ている。

また、5) ヴォルフガング・レーム (Wolfgang Rehm) 編集による、アルフレット・デュール (Alfred Dürr) 記念論文 *BACHIANA ET ALIA MUSICOLOGICA, Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983*, Herausgegeben von Wolfgang Rehm, Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York, 1983. Lothar und Renate Steiger: *Die theologische Bedeutung der Doppelchörigkeit in Johann Sebastian Bachs "Matthäus-Passion"*, S. 275-286. では、ローサーとレナート・シュタイガーは、《マタイ受難曲》について、聖書との関係、そして音楽分析も詳しく述べている。

わが国でも、《マタイ受難曲》についての研究は多くあるが、しかしルター神学の側面から論じた研究は、決して多くない。いくつか代表的な先行研究を次に挙げるものである。

先に述べた、1) 杉山好は著作、『聖書の音楽家バッハ』(音楽之友社、2000年)の中で、「バッハの宗教性、十字架の神学のパトスとエートスの終末論的普遍主義への展開」と「受難曲に見る十字架の神学の諸相」と題して、ルターの「十字架の神学」とバッハの《マタイ受難曲》とについて言及している。ただ、 sacramental 的な視点から述べられておらず、どちらかといえば、スメントの提唱した数象徴を土台に置いている。それでもわが国において、杉山は、本格的にルターの「十字架の神学」を念頭に置いて論じている点が、高く評価できよう。

それに加えて杉山は、2) 『冬晴春華論叢 第3号』(瀧崎安之助記念館、1985年)の中でも、「《マタイ受難曲》理解のための覚え書」と題して、ルターの「十字架の神学」の意義と、バッハの《マタイ受難曲》との関連について積極的に論じている。

また、3) 磯山雅は、『マタイ受難曲』(東京書籍、1994年)において、《マタイ受難曲》全曲を詳細に音楽分析と聖書(福音書)との関係について磯山独自の視点から、かつ網羅的に論じている。その意味においては、わが国での初の本格的な《マタイ受難曲》論ともいえ、十分に評価できるものであり、今後の《マタイ受難曲》研究の一つの指針ともいえる。ただし、ルター神学については、バッハ当時の神学者ミュラーとランバッハを取り上げてはいるが、「十字架の神学」について詳しく言及されておらず、ごく一般的な紹介程度に終始している。そしてそこには、 sacramental 的な、バッハ音楽がなにかを象徴する見解や記述は見当たらない。

4) 丸山桂介は、『神こそわが王 精神史としてのバッハ』(春秋社、2008年)の中で、特に、スメントが主張した「数象徴」(ゲマトリア)を発展させる形で、聖書(福音書)とバッハ教会音楽との関係を、積極的に分析し、論じている。また、《マタイ受難曲》の分析も丸山独自の、ゲマトリアの視点から述べられていて、興味は尽きない。その点でいえば、新しいバッハ音楽研究の可能性の一つを示しているといえる。ただ、丸山の主張するゲマトリアについて、つまり、聖書の示唆する聖なる数とバッハ音楽の繋がりに関しては、ある程度、その通りだと納得できるが、しかしこれをバッハのすべての楽曲や音符、あるいは文字のイニシャルにあてはめ、計算式のようにこと細かく累法や累乗によって、音楽論を展開するには、やはり、いささか度がすぎるように感じられる。仮にバッハがそのような、楽曲に数象徴の意味を込めたとしても、当時の会衆にとっては、あまり意味のないものである。なぜなら、会衆に与えられ、求められるのは、あくまでもキリストの受難とル

ターの「十字架の神学」の意義、それと信仰の再確認であって、ゲマトリアによる数の象徴の意義ではないからである。

以上、代表的な欧米とわが国の象徴研究、それに、ルターの「十字架の神学」とバッハ教会音楽との関連について論じたものである。

そして、本論文において重要なポイントを重ねて強調すれば、「 sacramentum mystērion, sacramentum」(聖礼典、秘跡)という観点からルター(Martin Luther, 1483-1546)の独自神学である「十字架の神学」(theologia crucis)とバッハ(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)の教会音楽の大作《マタイ受難曲 Matthäus-Passion》BWV244(1727年。最終稿は1736年頃)の神学の意義や楽曲構成について分析をおこない、バッハ創作方法の特色の一端を明らかにすること、ということである。

考察の対象としては、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る。その理由としては、本論文が提起する〈「 sacramentum (神の恩寵、徴し)」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》作品の分析〉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判断したためである。

また、「 sacramentum」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「 sacramentum 論」(洗礼と聖餐)と中世カトリック教会の神学者トマス・アクイナス(Thomas Aquinas, c1225-74)の「 sacramentum 論」とを比較考察し、さらに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)による「 sacramentum 論」をも視野に入れながら、ルターの sacramentum 論を補強する形で論じるものである。

それらに加えて、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 Matthäus-Passion》(1666年)と新しい潮流の《受難曲》創作の担い手として、バッハ同年代のヘンデル(George Frideric Handel, 1685-1759)の《 Brockes 受難曲 “Der für die Sünde der Welt gemartert und sterbende Jesus”》HWV48(1719年)⁵を取り上げる。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、シュッツは1617年に、ドレーズデン・ザクセン選帝侯の宮廷楽団学長に任命され、それからおよそ120年後には、バッハ自身が、シュッツと所縁あるドレーズデン・ザクセン宮廷作曲家の称号を授与されているからである。

ヘンデルの場合については、バッハが1719年と1729年の二度に渡り、積極的にヘンデルに接近を試みていること、また、ヘンデルの《 Brockes 受難曲》をバッハの二度目の妻アンナ・マクダレーナ(Anna Magdalena Bach, 1701-60)と共に筆写し、その音楽手法の一部を、バッハ自身の楽曲に取り入れている。さらに、バッハの晩年には、ヘンデルと同じく、ミツラー(Lorenz Christoph Mizler, 1711-78)の主宰する「音楽学術通信協会」

⁵ B. H. Brockes『韻文による、世の罪のゆえに責苦を受け死にゆくイエス』(Barthold Heinrich Brockes, *Der für die Sünden der welt gemarterte und sterbende Jesus, in gebundener Rede vorgesrellt*, 1712)

へ入会するなど、絶えず、バッハのヘンデルに対する強い思いが垣間見られるからである。

また、バッハ教会音楽の研究では、従来から音楽分析が中心で、特に《マタイ受難曲》に関する先行研究は少なくないが、それらの中で「 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はほとんどない。

本論文では、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及する。

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。したがって、本論文では、「 sacrament」という神学的観点を導入することによって、ルター神学とバッハ教会音楽との共通部分をより明確に把握することができるのではないかと判断しているのである。

3) 「当該テーマに関する研究史の中での新研究の位置づけ」:

本研究は、「 sacrament」に光を当てた対比研究であり、研究方法は、ルターの「十字架の神学」を「 sacrament」の視点から徹底的に調査し、その特徴を確認するとともに、バッハの《マタイ受難曲》に潜む、「 sacrament」的要素の探求を行い、ルターとバッハの神学上の接点を明らかにすることにある。

その上で、バッハの教会音楽研究には、バッハの生きた時代の音楽状況、ルター派教会の礼拝と教会暦の検証も重要なものと認識しているが、それと共に、トマスとルターの sacramentの比較・類比の検討も、バッハの《マタイ受難曲》と教会カンタータ研究への新しい視座になるものである。だが、これまでの先行研究では、バッハの教会音楽を sacramentの視点から論じた詳細な研究は見られない。したがって、 sacrament的もしくは sacramental象徴としてのバッハ教会音楽を首尾よく論証することができれば、バッハ研究史上において学術上の意義があるといえるであろう。

4) 「新研究における考察視点の設定」:

研究の手順として、目次に掲げた「各章」に沿って行うものである。「第1章」では、 sacramentとしての《マタイ受難曲》を論じる前に、バッハの《マタイ受難曲》の創作技法とはどのようなものなのか、その道筋を考察するために、「バッハの教会カンタータから《マタイ受難曲》創作への道のり」について論を展開する。

「第2章」においては、教会カンタータの特徴を考察するために、「ライブツィヒ時代の教会カンタータの様相と、その背景にある日曜礼拝」を論じる。

「第3章」では、トマスとルター、およびティリッヒの sacrament理解に触れ、 sacramentとはどのようなものなのかを探るために、「トマスの sacrament（秘跡）」とルターの sacrament（聖礼典）との比較・類比の考察」を論じる。

それを受けて「第4章」においては、「 sacrament」としてのバッハの《マタイ受難曲》を考察する。主に、 sacramentともいえる礼拝の中心部分を、楽曲の「主の晩餐」と「キリストの受難」場面について論じるものである。

そして「第5章」では、「伝統と新しい潮流の狭間で—シュッツとヘンデルの《受難曲》との比較・類比、そのバッハへの影響」を考察する。これは、バッハの《マタイ受難曲》が創作される背景として、ドイツ音楽の父といわれるシュッツの伝統的《受難曲》の創作技法が、バッハの創作とどのように関連しているのか。また、バッハと同時代の大作曲家ヘンデルが創作した《ブロッケス受難曲》とはどのようなものなのかを、音楽技法の側面から論じるものである。

「第6章」においては、「十字架の神学、ルター信仰の確信と核心」を論じる。これは、バッハの教会音楽創作に多大な影響を与えていた、ルター神学を改めて、 sacramentの視点から考察するものである。

「第7章」では、ルターが主張し、ルター派教会の旗印ともいえる、「十字架の神学としてのバッハの《マタイ受難曲》」を論じるものである。そして、最後に「結語（結論）」として、「 sacramental象徴」—ルター神学とバッハ教会音楽の普遍性」を本論文のまとめとし、締めくくるものである。

さらに、本論文を執筆するにあたり、次の項目内容で、具体的に、研究の手順・方法としてすすめてきたものである。

i) 「バッハの宗教音楽、《マタイ受難曲》およびカンタータ研究」：

《マタイ受難曲》および教会カンタータに関する欧米の研究書・文献数は多くあるが、今回、本論文を執筆するにあたり、次の欧米文献を中心に参照した。その他、シュッツとヘンデルに関する英語文献も参照した。

Boyd, Malcolm. *The Master Musicians Bach*. Series edited by Stanley Sadie, 2000. バッハの伝記と評伝、および人物と作品を年代ごとに詳細にまとめている。/* Dürr, Alfred, *The cantatas of J. S. Bach*, Revised and translated by Richard D. P. Jones, Oxford University Press, 2005. バッハ・カンタータ全作品の解説。著者はこの分野の第一人者であるだけに新しい研究成果を盛り込み、豊富な情報を提供している。/* Platen, Emil. *Johann Sebastian Bach Die Matthäus-Passion*. Bärenreiter, 1991. バッハの大作《マタイ受難曲》を、作品成立の歴史から紐解き、テキストの構成と音楽構成を詳細に論じている。/* Smend, Friedrich. *Bach-Studien, Gesammelte Reden und Aufsätze Herausgegeben von Christoph Wolff*. Bärenreiter, 1969. スメントによる個人選集。特に「バッハ《マタイ受難曲》—1750年までの作品研究史」（1928年）や「バッハの《マタイ受難曲》における調性の秩序」（1929年）等が重要なものとなっている。

/* Schering, Arnold. *Johann Sebastian Bach Leipziger Kirchenmusik*. Leipzig, 1936. バッハのライプツィヒにおける教会音楽、特に、当時の演奏方法や礼拝習慣についても詳細に言及し、さらに、《マタイ受難曲》の演奏背景についても論じている。

また、わが国の専門書として『バッハ叢書 全10巻』（白水社）を始め、《マタイ受難曲》およびカンタータ研究書・文献として、杉山好『聖書の音楽家バッハ』（音楽之友社、2000年）を始め、磯山雅『マタイ受難曲』（東京書籍、1994年）、丸山桂介『神こそわが王 精神史としてのバッハ』（春秋社、2008年）、樋口隆一『バッハ カンタータ研究』（音楽之友社、1987年）、小林義武『バッハ—伝承の謎を追う』（春秋社、1995年）の文

献を中心に、参照し活用した。

ii) 「ルターの sacrament 論および十字架の神学」：

ルターの「sacrament」や「十字架の神学」については、欧米では Bernhard Lohse(2011)、Vilmos Vaita(1969)、Lennart Pinomaa (1968)などの英語文献を中心に参照し活用した。

わが国の翻訳文献として『ルター著作集 第1集 全12巻』と『ルター著作集 第2集 全12巻』（聖文舎）（ドイツの語ワイマール版、日本語訳版）を中心に、『宗教改革著作集 全15巻』（教文館）、『キリスト教古典叢書 ルター著作選集』（教文館、2012年）等を参照した。そして、より詳しく解説したものとして、わが国のルター神学研究の第一人者である徳善義和を始め、石居正巳、岸千年、鈴木浩、前田貞一などの文献を主に参考にし、活用した。

iii) 「トマス・アクイナスの秘跡論」：

トマスの秘跡論に関しては、『神学大全 第3部 秘跡論—総論（第60-65問題）』（ラテン語・英語版および日本語訳版）を中心に参照・活用した。そして、トマスの sacrament をより詳しく解説したものとして、稲垣良典、津崎幸子、宮谷宣史などの文献・著作を参考にし、活用した。

「第1章」 バッハの教会カンタータから《マタイ受難曲》創作への道のり

第1節 バッハ・カンタータの先行研究（欧米と日本）

第1項 欧米の先行研究

バッハの教会カンタータ研究について、樋口隆一（1946-）は率直に、「好きで始めたこととはいえ、ドイツでも地味な分野であるバッハのカンタータに関する研究が、日本の音楽界にどれほどの意義を持ちうるか、はじめは少々不安だったが、その後、各方面から励ましや反響に接して、自分の仕事にも確信が持てるようになった⁶」と述べている。

最近では、バッハの教会カンタータ全集が、欧米のみならずわが国の音楽家によって演奏・録音されるようになってきた。しかしそれでもわが国では、以前として、バッハの教会音楽は、樋口の言葉を借りれば、地味な存在で、マイナーなイメージが伴うであろう。仮にそうであっても、やはり、バッハ音楽の全体を理解し、把握するためには教会カンタータの研究を避けて通ることはできないのである。ましてやバッハの教会音楽をより深く理解し、その本質を明らかにするためには、教会音楽の技法の分析はもとより、ルター神学とバッハ音楽との関わり合いに、研究の重点を置くべきであると考えている。バッハの教会音楽の先行研究分野では、それこそ、その道の権威者が多く存在していたし、現在も存在している。

その権威者の一人に、神学者フリードリヒ・スメント（Friedrich Smend, 1893-1980）の存在をあげなければならない。彼は、バッハのカンタータ研究の先行研究を語るうえで、重要な役割を果たした。そのスメントについて、角倉一朗（1931-）は、『バッハ叢書6 バッハのカンタータ』（1980年）の中で、「学問的研究ではなく、現代の聴衆のための手引きという点では、スメントの著作も同様である。しかし、ミース（Paul Mies, 1889-1976）の記述がより一般的だとすれば、スメントのそれはやや専門的で、特に神学的な説明に重点が置かれている。本年2月87歳の高齢で他界したスメントは、現代最高のバッハ学者の一人であると同時にルター神学や教会史の専門家としても知られ、彼の神学的な解釈には大きな重みがある。たとえば数象徴⁷に関する問題は彼の独断場で、他の追随を許さない⁸」と紹介している。それは、バッハ時代の教会制度やルター神学に精通したスメントの説明は、バッハのカンタータをとかく《音楽》としてのみ聴きがちなわれわれに、改めて、「教会カンタータとはなにか」と考えるきっかけを与えるものとなっている。そしてまた、角倉はスメントの「数象徴」について言及している。これに関して磯山雅（1946-）は、M.

⁶ 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和62年（1987年）、418頁。

⁷ スメントの「数象徴」：これに関して角倉一朗は、「バッハ時代の作曲家が数象徴を用いたことは否定し難いし、献呈カノンのような作品でバッハが一種の数遊びを楽しんだのも事実である。教会音楽においても、たとえば歌詞が主の十戒について語るとき、フーガの主題が10回提示されるならば、そこにバッハの意識的な数象徴を見ても間違いはないであろう。だが、スメントが指摘するような神聖数の加算や累乗となると、われわれには何の決めてもないのである。特に教会カンタータのように短期間で作曲しなければならないときも、バッハにそこまで〈数える〉余裕があったかどうかは、はなはだ疑問だといえよう」と述べている（フリードリヒ・スメント/ パウル・ミース『バッハ叢書6 バッハのカンタータ』角倉一朗監修、角倉一朗・高野紀子訳、白水社、1980年、597頁）。

⁸ 前掲訳書、597頁。

ヤンゼン (Martin Jansen, ?-1944) の論文「バッハの数象徴」(1937年)を紹介し、「この論文における視点は、F. スメントの『ルターとバッハ』(1947年)および『J. S. バッハ—教会カンタータ』(1947-49)によって裏付けられ、展開されて、戦後における種々の研究のよりどころとなった⁹」と述べている。

さらに、象徴法に関して、カール・ガイリンガー (Karl Geiringer, 1899-) も、「バッハの音楽における象徴法」(1956年、本田侑訳『バッハの世界』バッハ叢書 9、白水社、1979年)という論文を発表している。なお、先に磯山の引用・紹介した、バッハの作品の中における数々の数象徴について、それをまとめて指摘した最初の論文が、M. ヤンゼンの「バッハの数象徴」(1937年)である¹⁰。

そして、近現代におけるバッハ全体研究において、画期的な事業が展開されている。それが、『新バッハ全集』校訂作業(原典版の刊行を目的)である。その事業においては、アルフレート・デュル (Alfred Dürr, 1918-2011) とゲオルク・フォン・ダーデルセン (Georg von Daderlzen, 1918-2007)、そしてノイマン (Werner Neumann, 1905-91) などが中心的な役割として関わり、1954年に初巻が刊行されている。そして特に、デュルとダーデルセンは、伝承された全ての資料を調査して資料の関係を明確にし、「古典文献学」¹¹の手法を用いて、厳格な資料批判を行った。それによって、ライプツィヒ時代の最初の5年間に、ライプツィヒ時代のカンタータが創作されたことを明らかにした。二人による校訂作業によって、それまでのフィリップ・シュピッタ (Julius August Philipp Spitta, 1841-94)¹²によって構築されていたバッハ研究の根本を覆すものとなった¹³。とはいえ、たとえば、シュピッタは本来古典文献学者であったので、彼はすでに紙の透かし Wasserzeichen の研究手法をはじめ、資料批判的方法を導入し、また古い文献資料に対する大がかりな調査を実施したので、彼の著作『J. S. バッハ』(第1巻 1873年・第2巻 1880年)は優れた研究書となり、バッハ

⁹ 『バッハへの新しい視点』角倉一朗編、磯山雅「第9章 バッハと象徴、そして修辞学」、音楽之友社、昭和63年(1988年)、173頁。

¹⁰ 前掲書、173頁。

¹¹ 「古典文献学」：小林義武はこれについて、「新バッハ全集は、現存するすべての資料を調査する際に、古典文献学 (Klassische Philologie) がギリシャ・ラテンの古典的テキストを編集・出版するときに用いる方法を採用している。具体的には、パウル・マースという古典文献学者が体系化したテキスト批判と呼ばれる方法であって、誤りを手掛かりにして資料間の依存関係を明らかにし、資料価値を見きわめるやり方である」と述べている(小林義武『バッハ 伝承の謎を追う』春秋社、2004年、24頁)。

¹² 角倉一朗は、シュピッタについて、「その第一期が19世紀末、『バッハ全集』(1851~99年)の完結となったシュピッタの『バッハ評伝』(1873/80年)とともに、大きな峰をきわめたことは誰もが認めるところであろう。全集によって作品のほぼ全容が初めて明らかになり、シュピッタによって、バッハの生涯と作品が初めて歴史的な文脈の中に位置づけられた。両者とも厳正な資料批判を土台としていたので、バッハ研究にとって盤石の基礎とみなされたのである。今世紀前半には、シュヴァイツァー、テリー、シェーリングなどが新たな知見を加え、あたかもバッハ研究は第二期を迎えたかに思えた。しかし、それらは、現在から見れば、つまり新全集と新年代研究を知った今から見れば、いずれも旧全集とシュピッタという土台の上に建てられたしばしば魅力的な上屋、第一期の変奏にすぎなかったのである」と述べている(『バッハへの新しい視点』角倉一朗編、角倉一朗「第1章 伝記研究の諸問題」、音楽之友社、昭和63年：1988年、8頁)。

¹³ 『バッハ キーワード事典』久保田慶一編著、江端伸昭・尾山真弓・加藤拓未・堀朋平、春秋社、2012年、395頁。

研究書の権威となったのである¹⁴。

バッハのカンタータをはじめ、《ヨハネ受難曲》(Johann Sebastian Bach. *Die Johannes-Passion*. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1988) や《マタイ受難曲》などの研究において、先のデュルムの存在は大きいものであり、その業績は今日においてもその評価は揺るがない。特に、大著、Dürr, Alfred. *The Cantatas of J. S. Bach. with Their Librettos in German-English Parallel Text*, Revised and translated by Richard D. P. Jones, Oxford University Press, 2005 (Original edition 1992 Bärenreiter Verlag Karl GmbH und Co KG)は、資料を駆使して、教会カンタータと世俗カンタータのすべてを網羅し、詳しく論じている。今日においてもバッハのカンタータ研究のバイブル、指針といえる著作物である。

また、フリードリヒ・ブレーメ (Friedrich Blume, 1893-1975)¹⁵は、『新しいバッハ像の輪郭』において、それまで、バッハを第五の福音史家としていた教会音楽家たちを刺激している。それによって幾多の反論、特に、教会音楽の研究者の代表ともいえるスメントによる『なにが残るだろうか—ブレーメのバッハ像について』批判と反論文を著わしている¹⁶。

そして特に、クリストフ・ヴォルフ (Christoph Wolff, 1940-) の存在は、今日、バッハのカンタータ研究において牽引的な役割を担っている。そのヴォルフについて、磯山は、「ハーバード大学教授で現ライプツィヒ・バッハ研究所所長、クリストフ・ヴォルフが監修者となり、前所長のハンス＝ヨアヒム・シュルツ以下、第一線のバッハ研究家総勢 14 名が分担する形で、多角的な全三巻の論文集がまとめられた¹⁷」と紹介している。

ヴォルフの近著である『バッハ ロ短調ミサ曲』(磯山雅訳、春秋社、2011 年)は、最新の資料と文献を駆使して、バッハが晩年にまとめたラテン語の大作《ロ短調ミサ曲》を論じている。特に、本書の第二部においては、バッハのラテン語教会音楽に対する取り組みが、日を追うごとに増していくのがよくわかり、それが見事に論証されている。翻訳した磯山は、「それは量からすれば圧倒的に多いドイツ語の教会カンタータ群を相対化するものであり、従来のバッハ観がルター派の立場に偏りすぎていたのではないかとする反省を、われわれに呼び起こす。またそれは疑いもなく深い宗教性の持ち主であったバッハが、じっさいには宗派を超える発想を一方にもっていたことをも明確に示して、よくいわれるバッハの〈普遍性〉を説明するヒントを、われわれに与えてくれる¹⁸」と述べている(下線は筆者)。やはり、ヴォルフの著作を読むと、バッハにはなにかしらの象徴性を秘めているのを感じないわけにはいかない。磯山はそれを“深い宗教性”と表現しているが、深い宗教性の、その先にはバッハの信仰心という神からの恩恵と、その「しるし」の存在を窺わせている。

また、ウルリヒ・ジーゲレ (Ulrich Siegele, 1930-) は、興味深いことに、近年に発表し

¹⁴ 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和 62 年 (1987 年)、126 頁。

¹⁵ 筆者はブレーメと、その言葉を引用・紹介している小林義武に関して、改めて「第 7 章」で論じている。

¹⁶ 樋口隆一、前掲書、78 頁。

¹⁷ クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ＝カンタータの世界 III 教会カンタータライプツィヒ時代』磯山雅監訳、東京書籍、2002 年、3 頁。

¹⁸ クリストフ・ヴォルフ『バッハ ロ短調ミサ曲』磯山雅訳、春秋社、2011、200 頁。

た論文の中で、「整った教会音楽」を「常備された教会楽団」と解釈している¹⁹。そして、新しく筆写楽譜の成立年代に関しては、アンドレーアス・グレックナー (Andreas Glöckner) が大きな貢献をしている²⁰。

以上、掲げた欧米の音楽学者と神学者および研究者が、世界のバッハ研究を先駆けて、けん引してきたものといえよう。

それらに加えて、特に、角倉一郎監修による『バッハ叢書』(全 10 巻、別巻 1) は、音楽学研究史上、画期的なものである。ただし研究資料としては、時間が経っており、時代性を感じないわけではないが、それでも、バッハ研究の世界的基準、基本的研究文献ともいえるものである。また、そこにおけるわが国の、数々の優れた翻訳業は、特筆に値するもので、今日においても、日本人研究者が、まず読むべき、バッハ研究の基本、“道しるべ”といってもいいような、研究専門書 (すべて白水社刊) である。以下に、『バッハ叢書』(全 10 巻+別巻 1) を掲げてみる。

*第 1 巻：角倉一郎編『現代のバッハ像』1976 年、*第 2 巻：F. ハーメル『バッハと時代精神』渡辺健・杉浦博訳、1976 年 (原著 1951 年)、*第 3 巻：B. シュレゼール『バッハの美学』角倉一郎・船山隆・寺田由美子訳、1977 年 (原著 1947 年)、*第 4 巻：W. フェッター『楽長バッハ』田口義弘訳、1979 年 (原著 1950 年)、*第 5 巻：F. スメント『ケーテンのバッハ』角倉一郎・小岸昭訳、1978 年 (原著 1951 年)、*第 6 巻：P. ミース/F. スメント『バッハのカンタータ』角倉一郎・高野紀子訳、1980 年 (原著 1947~68 年)、*第 7 巻：G. シュティラー『バッハとライプツィヒの教会生活』杉山好・清水正訳、1982 年 (原著 1970 年)、*第 8 巻：P. M. ヤング『バッハ家の音楽家たち』角倉一郎訳、1981 年 (原著 1970 年)、*第 9 巻：角倉一郎編『バッハの世界』1978 年、*第 10 巻：角倉一郎編『バッハ資料集』1983 年、*別巻 1：角倉一郎編『バッハアルバム』1983 年。

さらに、近年では、バッハのカンタータ研究の最新の成果を駆使したものに、先に述べたクリストフ・ヴォルフと、現在、「アムステルダム・バロック・オーケストラ」を率いているトン・コープマン (Ton Koopman, 1944-) 編著、そして磯山雅監訳による『バッハ=カンタータの世界 全 3 巻 (I、II、III)』の存在がある。以下、その書名を掲げる。

*クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ=カンタータの世界 I アルンシュタット~ケーテン時代』磯山雅監訳、2001 年、*クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ=カンタータの世界 II 世俗カンタータ』磯山雅監訳、東京書籍、2002 年、*クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ=カンタータの世界 III ライプツィヒ時代』磯山雅監訳、東京書籍、2002 年。

これらのカンタータ研究は、様々な視点からカンタータという音楽の本質をわれわれに呈示するものである。それを裏付けるかのように、『バッハ=カンタータの世界』には、世界のバッハ研究の成果が、幅広く、網羅的に掲載されていて、バッハ研究の権威たちがそれぞれの研究分野に携わって成果をあげているのがよく理解できる。たとえば、ジャンル

¹⁹ 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和 62 年 (1987 年)、24 頁。

²⁰ 前掲書、59 頁。

論や作曲技法、合唱やアリア分析、そして演奏の実践の在り方に関する論考などがそうで、本書の中心核となり、それを形成している。そしてそれらと同じくらいに、カンタータ創作の土壌となった都市や宮廷の音楽生活、18世紀のドイツ社会の状況が論じられている。それに伴って歌詞の神学的背景や礼拝についての議論も行われ、バッハのカンタータを多角的なアプローチから試みて論じている。これによって、バッハのカンタータ研究を飛躍的に前進させている。

第2項 日本の先行研究

角倉一朗については、先に掲げたように『バッハ叢書』(全10巻+別巻1)の編集が大きな業績である。また、同じく角倉一朗監修による『バッハ事典』音楽之友社、1993年や、『大音楽家・人と作品1 バッハ』音楽之友社、1963年の著作についても、すぐれた仕事となっている。

そして、東川清一(1930-)の存在も忘れてはならない。彼の著作『バッハ研究ノート—作曲年代をめぐる—』(音楽之友社、1981年)はすぐれた業績であるが、それと同時に、『バッハへの新しい視点』(角倉一朗編、音楽之友社、昭和63年)の中の論文「第2章 新しい年代研究とその後 教会カンタータを中心に」は、小著ながらも示唆に富んでおり、簡潔にまとめられたものである。

さらに、その東川が、杉山好(1928-2011)とコンビを組んで行った声楽曲歌詞の翻訳作業、『バッハの教会カンタータ選集』(全75曲、アルヒーフ)の仕事(東川:14曲、杉山:61曲)は、特筆に値する業績となっている。両氏の作業は歌詞の翻訳というより、文学的で格調の高いものとなっている。その後、今日まで様々な研究者や翻訳家による教会カンタータ等の日本語訳が出ていて、翻訳の内容は平易で、わかりやすいものとなっている。それだけではなく、未だに杉山と東川両氏による翻訳を超えるものはないといえよう。なお、杉山はヴェルナー・フェーリクス(Werner Felix, 1927-)『バッハ—生涯と作品』(講談社学術文庫、1999年)や、アルベルト・シュヴァイツァー(Albert Schweitzer, 1875-1965)『バッハ』(共訳、白水社)などの優れた翻訳も残している。

そして、今日の、わが国の、バッハ研究の牽引車の一人に、樋口隆一(1946-)²¹の存在があげられる。彼は『バッハ カンタータ研究』(音楽之友社、1987年)や、『ミューズの道草』(春秋社、1982年)、『バッハの風景』(小学館、2008年)などの著作を多数発刊し、さらに『バッハ全集(全15巻)』(小学館)の編集委員として深く関わり、バッハの教会カンタータ研究の裾野を広げている。

また、樋口と同じく、わが国のバッハ研究の第一人者である磯山雅(1946-)は、名著『バッハ=魂のエヴァンゲリスト』(東京書籍、1985年)を皮切りに、『マタイ受難曲』(東京書籍、1994年)や『バッハ カンタータの森を歩む 第1~第3巻』(東京書籍、2004年、2006年、2009年)など、数多くのバッハ論を精力的に著わし、やはりわが国においてバッハ音楽の普及に努めている。

樋口と磯山と、同世代の研究者のもう一人に、小林義武(1942-)の名前をあげなければ

²¹ 樋口隆一はゲッティンゲン・バッハ研究所客員研究員を務めた。

ならない。彼は、バッハ研究の最前線²²で、世界的な成果を上げており、著作『バッハ復活 19世紀市民社会の音楽運動』（日本エディースクール出版部、1985年）を始めとして、『バッハ 伝承の謎を追う』（春秋社、1995年）や『バッハとの対話—バッハ研究の最前線』春秋社、2002年）などを著わし、いくつもの賞を受賞している。特に、小林はバッハ研究の現状として、「資料学的方法」や、「文献学的方法」、そして「分析的方法」など楽譜資料分野について研究し、それを詳しく紹介している。

さらに、磯山たちの同世代に、異色の存在として先に述べた、丸山桂介（1943-）がいる。彼はベートーヴェンを研究する一方で、バッハ研究にも力を注いでいる。著作『神こそわが王 精神史としてのバッハ』（春秋社、2008年）では、バッハ音楽に隠されたメッセージとは何か、ということテーマに、丸山がギリシャ哲学からルネサンス、そして聖書・神学研究に至るまで、そこから導き出した音楽思想の意味をヨーロッパの精神史に位置づけて論じている。また、『バッハ「聖なるもの」の創造』（春秋社、2010年）では、丸山が長年の聖書研究を基に、バッハが聖書をどう読み込んでいたかをテーマに、《マタイ受難曲》や《ロ短調ミサ曲》の創作に込めた思いを紐解いている。

以上、上で述べた、それらの先行研究についていえることは、ほとんどのバッハ研究は音楽分析が中心であったり、楽譜の資料研究であったり、成立年代に関する資料研究などが大半を占めているといえる。もちろんそれらの研究の意義と重要性はいうまでもない。だが、それに対して、わが国において、バッハ教会音楽、《マタイ受難曲》や教会カンタータなどの「本質」を、キリスト教神学の側面から、特に、マルティン・ルター（Martin Luther, 1483-1546）の神学、特に、「十字架の神学」を中心として専門的に、意欲的に、かつ詳しく、バッハの本質に迫るような先行研究や著作がほとんど見られないのが現状である。

第2節 バッハ・カンタータの根源

第1項 モテット様式、マドリガル様式、コンチェルト様式、モノディ様式

「モテット様式」:

バッハの教会カンタータには音楽的な根源、つまりルーツがある。バッハの教会カンタータは、長い音楽の歴史の中でいえば、“途中経過”に過ぎないといえる。とはいえ、音楽の歴史を太古の歴史に遡って語るのは、あまり賢明とはいえないだろう。時間を経て音楽の形が、それなりに整い、それが徐々に音楽形式や様式、そして記譜法や演奏方法などが発展して、特に、伝統的キリスト教会や社会の中において表現・演奏されるようになり、人々に欠かせないものとなってきた時代の音楽から語るのがわかりやすく賢明であろう。

バッハの教会音楽の背景には、ヨーロッパの伝統音楽、すなわち教会音楽の形式が、いろいろと絡み合って存在している。バッハよりかなり古い時代の伝統的な教会音楽を代表する一つには、グレゴリオ聖歌があげられよう。そのグレゴリオ聖歌から、影響を受けて発展し、枝分かれして生まれた音楽もある。もっといえば、このグレゴリオ聖歌を基に、中世の芸術音楽と、その歴史は発展しているのである。また、教会音楽以外に、中世の世

²² 小林義武は1974～91年までゲッティンゲン、ヨハン・ゼバスティアン・バッハ研究所学術研究員を務めた。

俗歌曲のような、初期の多声音楽も誕生している。多声音楽の「モテット motetus, motet, Motette」(モテトもしくはモテトゥス) もその一つである。

皆川達夫はモテットについて、『合唱音楽の歴史』(全音楽譜出版社、1970年)の中で、「13世紀にひろく愛好されたモテットという曲種です。前のレオニスやペロティヌスの作品では、下の声部がグレゴリオ聖歌をながくのぼして歌い、上の声部はこまかく動いて対していましたが、モテットの場合では、上の声部は下と同じリズムで動き、しかも、上と下とではちがった歌詞を歌ってゆくのです。つまり、モテットとは、最下声部にグレゴリオ聖歌ないしはその他の既存の旋律をおき、その上の声部はそれとは違った歌詞を歌ってゆくもの、と定義することができます。いうまでもないことですが、このような13世紀のモテットは、16世紀のパレストリーナやラッスス、またバッハやモーツアルトたちのモテットとは、なんの関係もないものです²³」と、わかりやすくその特徴を述べている。モテットは13世紀後半に現れた多声音楽の新しい流れといえる。これは、声楽ポリフォニーともいい、中世からルネサンスにかけて発展している。もっと簡潔に言えば、フランドル楽派のジョスカン・デ・プレ(Josquin des Prez, c1450/55-1521)から、ローマ楽派のパレストリーナ(Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525/26-1594)において完成をみた、ということである。このモテット様式が、後のプロテスタント教会音楽においても基礎をなし、歌詞は聖書から、特に詩篇と福音書の章句が使用されているのである²⁴。

「マドリガル様式」:

「マドリガル madrigal, madrigale」(マドリガーレ)について、野村良雄は、「イタリア・ルネサンスの芸術音楽としては教会多声音楽のほかにも、世俗音楽としていわゆるマドリガーレ(Madrigale)なる学式が高度に発展して、古典的な名曲を多く出しており、その他純粹の器楽などもぼつぼつ現われてきているのである²⁵」と述べている。その他に、岡田暁生は、「中世からルネサンス前半にかけては声楽が芸術音楽の中心だったのに対して、器楽文化の爆発的な勃興がバロック以後の特徴なのだが、16世紀はちょうどその移行期にあたるといえるだろう。もう一つ重要なのが、〈マドリガーレ〉と呼ばれる声楽ジャンルの流行である。これは世俗的な歌詞(イタリア語)による合唱曲で、諷刺的だったりドラマチックだったり田園的だったり官能的だったりする。このマドリガーレはとりわけ16世紀末にきわめて前衛的な音楽ジャンルとなり、後述するように、音楽のバロックはここから生まれてきたといっても過言ではない²⁶」と述べ、その特徴を端的に言い表している。

そして、17世紀になると、イタリア経由のマドリガルは北ドイツのプロテスタント教会音楽、モテットにも大きな影響を与えるようになる。たとえば、後の「第4章」で述べる、ハインリヒ・シュッツ(Heinrich Schütz, 1585-1672)のように、直接イタリアでマドリガルを学び、ドイツに帰国しているのがそうである。先の岡田が指摘する、これらの、マドリガルの音楽手法が、後のバッハの教会カンタータや世俗カンタータ創作においても大いに発揮されるのである。先に述べた野村によれば、イタリア・ルネサンスにおける世俗楽の

²³ 皆川達夫『合唱音楽の歴史』全音楽譜出版社、昭和45年(1970年)、37~38頁。

²⁴ 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和62年(1987年)、15頁。

²⁵ 野村良雄『宗教音楽の歩み』音楽之友社、1989年、94~95頁。

²⁶ 岡田暁生『西洋音楽史』中公新書、2006年、48頁。

代表的楽式は、前にもいったように、マドリガーレである。この音楽はしばしば主観的な詩の内容に相応しい表出をこころみ、古い教会調をすて、上声部に優位を与え、現代的な和声法に近づくという特色において、新しい時代を指示するものである、ということである²⁷。

「コンチェルト様式」:

「コンチェルト *concerto*, *Konzert*」の様式、すなわち、協奏曲の原理とはどのようなものなのか。バッハもこのコンチェルトの原理を駆使して多くの作品を創作している。たとえば、合奏協奏曲というジャンルでいえば、代表的なものに《ブランデンブルク協奏曲 *Die sechs Brandenburgischen Konzerte*》BWV1046-1051（第二番、第四番、第五番）があげられよう。合奏協奏曲とは、簡単にいえば、複数の独奏者を持つ協奏曲のことをいう。たとえば、第二番では独奏はトランペットとフルートとオーボエとヴァイオリン、第四番ではフルート2本とヴァイオリン、第五番ではフルートとヴァイオリンとチェンバロがそうである。さらに、バッハと同時代のアルカンジェロ・コレリ（*Arcangelo Corelli*, 1653-1713）が協奏曲を得意として多くの楽曲を残している。やはり、マドリガルと同じように、イタリア経由の音楽技法であり、17世紀のヴェネツィア楽派の分割合唱法に代表される互いに対比する原理を特徴に持つものである²⁸。バッハの教会カンタータや《マタイ受難曲》などの教会音楽の創作分野においても、バッハは最大限に、このコンチェルト原理を駆使して独自の音楽世界観を展開している。もしかしたら、イタリア・コンチェルト様式が、教会カンタータや《マタイ受難曲》創作の、第一の原動力であり、柱とも思える。それだけ、バッハの教会音楽には、宗教性の他に、生き生きとした躍動感に溢れているのである。

先に述べた岡田は、この協奏曲原理について、「〈通奏低音〉と並ぶバロック音楽の様式的特徴とされるのが、〈協奏曲の原理〉である。ルネサンス音楽の独擅場は、ジョスカンの無伴奏合唱曲に代表されるような均衡美にあった。響きの衝突を避け、完璧に溶けあった滑らかさを追求すべく、そこでは楽器すら用いられない。（中略）こうした〈対照から生じるダイナミズム〉を音楽で最初に表現しようとしたのが、15世紀後半のヴェネツィア楽派である。それまで無伴奏だった宗教合唱曲に、彼らは器楽の伴奏を加えはじめた。〈コンチェルト〉という言葉が初めて曲のタイトルとして使われるのは、アンドレアおよびジョヴァンニ・ガブリエリからだが、これは要するに器楽伴奏付きの宗教合唱曲のことだった²⁹」と述べている。また、辻荘一は、「ドイツ人で声楽のコンチェルトを高い水準にひきあげたのはシュッツ（*Heinrich Schütz*, 1585-1672）である。かれはイタリアで修業し、マドリガーレなどその他で相当高い名声を博したが、ドイツにかえり、オペラを一曲作ったのち（いまは伝わらない）、全精力を宗教音楽に投入した。特筆しなければならないのは、かれの受難曲に用いられたレチタティーヴォはドイツ語に遺憾なく適合している点である³⁰」と、シュッツの影響力の大きさを述べている。

したがって、ドイツ・プロテスタントの教会コンチェルトを高度に発展させた、その成

²⁷ 野村良雄『宗教音楽の歩み』音楽之友社、1989年、98頁。

²⁸ 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和62年（1987年）、17～18頁。

²⁹ 岡田暁生『西洋音楽史』中公新書、2006年、77～78頁。

³⁰ 辻荘一『J.S. バッハ』岩波新書、1982年、11頁。

果が、バッハの教会カンタータや《マタイ受難曲》創作などに、顕著に表出しているのである。

「モノディ様式」:

イタリア音楽の底力を感じさせる所は、宗派と国境を超えて、つまりイタリア、ローマ・カトリック教会的なものが、北ドイツのプロテスタント教会音楽の中に浸透していった、ということである。恐れずに、もっといえば、万事派手好みのカトリック教会音楽とイタリア音楽が、質実剛健で地味なルター派・プロテスタント教会音楽の、生粋ドイツ人の、バッハの体の中に侵入したのである。それだけ、イタリア音楽は大きな影響力をバッハに与えている。「モノディ monodia, monody, Monodie」という様式もイタリア発で、17世紀の新しい音楽の流れである。これについて、先に述べた岡田暁生は、「こうした対位法的な音楽に見切りをつけ、劇音楽のための新しい歌唱法として考案されたのが、モノディと呼ばれるスタイルである。これは通奏低音の伴奏の上に、たった一人による劇的な歌唱をのせるという手法だった」と述べ、そして岡田は言葉を繋げ、「要するにモノディとは、単純化していえば、〈楽器による和音伴奏を伴うドラマチックな独唱〉ということである³¹」と説明している。後にバッハのカンタータで、重要な語りの役割をして活躍する「レチタティーヴォ」は、このモノディ様式と結びついて発展したものである。

したがって、モノディの手法というものは、「歌う」というより、一つの「語り」であって、バロック音楽の初期に見られるものである。その特徴は独特の個性ある言い回し、つまりイントネーションであったが、時代がすすむにしたがって、オペラなどの歌の旋律の手法はなめらかで優美なものを追求するスタイルになっている³²。また、樋口隆一はモノディについて、「18世紀のドイツの宮廷では、イタリア・オペラとともにこうしたカンタータも流行した。テレマンやバッハの世俗カンタータが代表的である³³」と述べている。つまり、イタリア由来のカンタータの伝統は、本来は世俗音楽がその主流であったということであるが、重要なのは18世紀のドイツ・プロテスタント教会、すなわちバッハの教会音楽創作において、その世俗音楽の手法を積極的に取り入れ、しかもそれを、宗教的カンタータという「衣」をまとわせて登場させた、ということである。

第2項 コラールとコラール編曲

「コラール Choral」:

従来のローマ・カトリック教会では、ミサを司式した司祭は会衆者に背中を向け、ラテン語で典礼を唱えていた。また、音楽は専門に訓練された聖歌隊が演奏し、ミサに参列していた会衆はただそれを黙って聴いていたのである。この伝統的カトリック・ミサのスタイルに危機感と批判を展開したマルティン・ルター (Martin Luther, 1483-1546) は、本来の、真の礼拝式にするために、司式者と会衆が一体となって、神を讃美する手法を考案した。それが、ドイツ語による礼拝と「コラール」による一斉歌唱である。このコラールについて皆川達夫は、「新しいプロテスタント教会の音楽は、あらゆる人々が歌うことができるの

³¹ 岡田暁生『西洋音楽史』中公新書、2006年、75～76頁。

³² 前掲書、76頁

³³ 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和62年(1987年)、19頁。

を理想としていたのです。この方針にしたがって、昔からドイツにつたわっている宗教民謡や歌謡、それにグレゴリオ聖歌などから適当なものをとってきて編曲し、また、新しい旋律をつくりだして、ドイツ・プロテスタント教会のための讃美歌—コラールが誕生することになりました³⁴」と説明している。

バッハの教会カンタータや《マタイ受難曲》などの創作、ドイツ語の歌詞において、コラールの存在は重要なものとなる。これによって会衆たちは、福音朗読や牧師の説教の意味を十分に理解できるようになる。何よりもドイツ語で、会衆者全員で歌われたコラールによって、礼拝式に一体感が生まれたことは間違いないのである。その意味において、ルターが、礼拝の言葉をラテン語から自国語のドイツ語に替え、そして聖歌隊だけが歌っていたラテン語の歌を、ドイツ語の讃美歌に変更したことは、画期的な出来事であった。これについてミースは、「きわめて重要なのは、J. S. バッハにおけるコラールの役割である。W. ノイマンの『バッハのカンタータ便覧』(Werner Neumann, *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*)の一覧票によると、200曲の教会カンタータのうち、コラールをもたないものは21曲だけである。(ノイマンの改訂第4版によれば17曲)。これらのカンタータをさらに詳しく調べてみると、5曲は改作、4曲は一楽章の曲か、あるいは不完全な形で現存しているカンタータであることがわかる³⁵」と、コラールの重要性を述べている。

また、皆川はコラールの音楽手法について、「コラールは、もともとは全員のユニゾンで歌われていたらしく、ハーモニーはなかったのですが、やがて4声体の合唱で歌われるようになりました³⁶」と述べ、さらに皆川は言葉を繋げ、「ところで、コラールは、このように単純な4声ハーモニーの形ばかりで編曲されていたわけではありません。コラールを定旋律として、イタリアの二重合唱の手法で、自由に幻想ゆたかに改編してゆくもの、合唱ばかりでなく独唱者や器楽合奏を用いて、コラールを色彩ゆたかに発展させてゆくもの、そうかとおもうと、伝統的な無伴奏モテトの様式で、コラールを通模倣の手法で扱ったものなど、いろいろの形の作品が作られていました。ちょうどカトリックの教会音楽家が、グレゴリオ聖歌を定旋律としてあの壮大なポリフォニー楽曲を作りあげていたように、ドイツのプロテスタント教会音楽家たちは、このコラールを中心に、すぐれた教会音楽作品を構成していったのです³⁷」と、わかりやすく述べている。

また、「コラール編曲」というのは、たとえば、16世紀のコラール編曲は、当時の音楽様式を反映し、定旋律としてのコラールがテノール声部に置かれたため、会衆たちはそれを歌うのはたやすいことではなかった。こうした状況を改善するために、神学者ルーカス・オジアンダー(Lucas Osiander, 1534-1604)は、コラール旋律がテノール声部ではなく、ディスカントゥス³⁸、つまり最上声部に置かれた4声体で歌唱することを提案している。こ

³⁴ 皆川達夫『合唱音楽の歴史』全音楽譜出版社、昭和45年(1970年)、253頁。

³⁵ フリードリヒ・スメント/パウル・ミース『バッハ叢書6 バッハのカンタータ』角倉一朗監修、角倉一朗・高野紀子訳、白水社、1980年、46頁。

³⁶ 前掲書、254頁。

³⁷ 前掲書、254頁。

³⁸ 「ディスカントゥス」: 12~13世紀のオルガヌムなどテノールに聖歌の定旋律の様式で、テノールとはほぼ同じ音価で対旋律がつけられる。テノールを長く引き伸ばし、そのうえで、メリスマ的旋律が展開するオルガヌム様式と対比的。多声楽曲の最上声部をさす語でもある(『新編音楽小事典』金澤正剛監修、音楽之友社、2008年、237頁)。

れは、キリスト者である会衆のすべてが共に歌うことができるように、しかも4声体で対位法的に作曲された、ということで、これが後の、バッハの教会カンタータでの終曲コーラルへと繋がっていくのである³⁹。

第3節 バッハ・カンタータ創作の足跡（ミュールハウゼン・ワイマール・ケーテン時代）

バッハの《マタイ受難曲》創作への道程（道のり）とは、ミュールハウゼン時代から始まり、ワイマール時代、ケーテン時代、そしてライプツィヒ時代にまで至るカンタータ創作が、大作《マタイ受難曲》創作へと繋がることをいう。すなわち、換言すれば、バッハのカンタータ創作の延長線上に、《マタイ受難曲》の存在があるということである。そして、もっといえば、カンタータの「拡大バージョン」が《マタイ受難曲》ともいえる。なぜなら、《マタイ受難曲》には、当時のバッハが持てる音楽技術を駆使して作曲したカンタータの創作手法のすべてが、投入されているからである。

第1項 ミュールハウゼン時代（1707～08年）のカンタータ

ミュールハウゼン時代のカンタータで、今日現存している楽曲を上げるとすれば、1) カンタータ《キリストは死の縄目につながれたり Christ lag in Todesbanden》BWV4 (1707/08)⁴⁰、2) カンタータ《深き淵より われ汝に呼ばわる、主よ Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir》BWV131 (1707)、3) カンタータ《神の時こそ いと良き時 Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit》BWV106 (1707?)、4) カンタータ《神はいにしえよりわが王なり Gott ist mein König》BWV71 (1708)、5) カンタータ《主はわれらをみ心に留めたまえり Der Herr denket an uns》BWV196 (1708?)がそれである。これらの初期の作品は、バッハが伝統的なモテットや教会コンチェルトという手法を用いながら、躍動感に溢れる、潑刺としたものとなっている。特に、カンタータ《キリストは死の縄目につながれたり Christ lag in Todesbanden》BWV4は、全曲がルターによる同名のコーラルによって構成されており、これは復活節のコーラルに基づいた雄大な楽曲で、コーラルをモテットふうの様式によっており、変奏曲として構成されたものである。また、カンタータ BWV71 とカンタータ BWV196 では、バッハの合唱フーガの特徴であり、数学的な厳格さを持つ「順列フーガ Permutationsfuge」⁴¹という音楽技法

³⁹ 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和62年（1987年）、20頁。

⁴⁰ クリストフ・ヴォルフはカンタータ BWV4 について、「BWV4は、おそらく1707年の復活祭第1日に、ミュールハウゼンのオルガニスト採用試験のさい、多声音楽として演奏された。だとすれば、それはまだアルンシュタット時代のことである。この曲はのちに、ワイマール以前の作品からは唯一、ライプツィヒでのレパートリーに取り入れられた（新しい終結コーラルを加え、編成を拡大して1724年に）」と創作の背景を述べている（*The World of the BACH Cantatas*, Edited by CHRISTOPH WOLFF With a foreword by TON KOOPMAN, JOHANN SEBASTIAN BACH'S EARLY SACRED CANTATAS, W. W. NORTON and COMPANY, 1997, p. 11./邦訳クリストフ・ヴォルフ/トン・コップマン『バッハ＝カンタータの世界Ⅰ 教会カンタータ アルンシュタット時代～ケーテン時代』磯山雅監訳、東京書籍、2001年、31頁）。

⁴¹ 順列フーガについて、ジョージ・B・スタウファー（George B. Stauffer）は、「バッハが鍵盤音楽援用したおそらくもっとも重要な技法は、順列フーガである。この名の由来は、カノン風に入る諸声部が二つまたは三つの対主題をもち、それらが、糸に通した真珠のように、どの声部でも主題に続いて現れることにある。ただし、最初の提示部の後、声部の入りの順序が変わってもよく、全体を別の調に移調して、オリジナル素材の種々の順列を作りだすことも許され

が使用されている⁴²。その一方で、カンタータ BWV196 では「リトルネッロ *ritornello*」⁴³という手法を用いている。これらの二曲は古風な構成を持ちながら壮麗な音楽に仕上がっている。それに対して、カンタータ BWV131 とカンタータ BWV106 ではフーガの構造は、まだそれほどしっかりとしたものではない⁴⁴。なお、カンタータ BWV71 はバッハ生前に出版された、現存する唯一の楽曲である⁴⁵。

ところで、ミュールハウゼン時代のカンタータ創作について、クリストフ・ヴォルフは、「バッハの現存する声楽曲の最古の層は、短いミュールハウゼン時代 (1707~08) に遡る。さらに、アルンシュタット時代にまで遡るかもしれない。それは、若きバッハが 17 世紀末の先人たちの高い水準のうえで行動するすべを知っていたことを、印象深く示すものである。(中略) のみならずバッハは、当時ほとんど〈モテット〉ないし〈コンチェルト〉と呼ばれていた教会楽曲の作曲に、新しい音楽要素を持ち込むすべを会得していた。伝統的な方向と当世風の方向との絶えざる対決のなかから、バッハは、カンタータというジャンルとの、生涯にわたるこのうえなく豊饒な取り組みへの基礎を作りだしたのである⁴⁶」と、端的にその特徴を述べている。なお、バッハは 1707 年の夏から翌年 08 年の夏までの一年間、ミュールハウゼンの聖ブラジウス教会のオルガニストを務めている⁴⁷。

以下に、ミュールハウゼン時代の代表的なカンタータ《キリストは死の縄目につながれたり *Christ lag in Todesbanden*》BWV4 の音楽構成を掲げてみる。

用途：復活節第 1 日

成立：1708 年ないしそれ以前、ミュールハウゼンないしアルンシュタット

福音書：マルコ 16・1-8 (キリストの復活)

歌詞：マルティン・ルター「キリストは死の縄目につながれたり」(1542) 第 1~7 節 (全節)

る。その結果は、綿密に構成された、しかも若干機械的なフーガである。順列フーガはバッハ自身の創作であり、厳格な対位法の、注目に値する革新的な取り扱いであった」と解説している (*The World of the BACH Cantatas* . Edited by CHRISTOPH WOLFF With a foreword by TON KOOPMAN, JOHANN SEBASTIAN BACH'S EARLY SACRED CANTATAS, W. W. NORTON and COMPANY, 1997, p. 90./邦訳クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ=カンタータの世界 I 教会カンタータ アルンシュタット時代~ケーテン時代』磯山雅監訳、東京書籍、2001 年、151~152 頁)。

⁴² 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和 62 年 (1987 年)、24 頁。

⁴³ 「リトルネッロ」：イタリア語で回帰を意味する *ritorno* から派生した言葉。楽曲を通じてなんども同じ音楽が反復される部分をさす。バロック時代の声楽作品では、前奏・間奏・後奏に同じ音楽が回帰し、これがリトルネッロと呼ばれた (『新編 音楽小事典』金澤正剛監修、音楽之友社、2008 年、406 頁)。

⁴⁴ 樋口隆一、前掲書、23~24 頁。

⁴⁵ 磯山雅『バッハ=魂のエヴァンゲリスト』東京書籍、昭和 60 年 (1985 年)、作品総覧 8 頁。

⁴⁶ *The World of the BACH Cantatas* . Edited by CHRISTOPH WOLFF With a foreword by TON KOOPMAN, JOHANN SEBASTIAN BACH'S EARLY SACRED CANTATAS, W. W. NORTON and COMPANY, 1997, pp. 6-7./邦訳クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ=カンタータの世界 I 教会カンタータ アルンシュタット時代~ケーテン時代』磯山雅監訳、東京書籍、2001 年、26 頁)。

⁴⁷ 樋口隆一、前掲書、22 頁。

演奏時間：約 20 分

編成：ソプラノ、アルト、テノール、バス、合唱、ツインク（コルネット）、トロンボーン、弦合奏（ヴィオラも 2 部に分割）、通奏低音

- 1) シンフォニア Sinfonia
- 2) 合唱(コラール第 1 節)「キリストは死の縄目につながれたり」(Christ lag in Todesbanden)
- 3) 二重唱 (SA) (コラール第 2 節)「死にうち勝てる者たえてなかりき」(Den Tod niemand zwingen kunnt)
- 4) アリア (T) (コラール第 3 節)「神の子なるイエス・キリスト」(Jesus Christus, Gottes Shon)
- 5) 合唱 (または四重唱) (コラール第 4 節)「世にも奇しき戦争起こりて」(Es war ein wunderlicher Krieg)
- 6) アリア (B) (アリア第 5 節)「ここに神の命じて定めたまひし」(Hier ist das rechte Osterlamm)
- 7) 二重唱 (ST) (コラール第 6 節)「かくてわれらこの尊き祭りをことほぎ」(So feiern wir das hohe Fest)
- 8) コラール (合唱) (コラール第 7 節)「われらは食らいて生命に歩まん」(Wir esen und leben wohl)

バッハ最初期のカンタータの一つであり、コラール変奏という他に例をみない構成になっている。ヴォルフによれば、バッハが 1707 年にミュールハウゼンのオルガニストに応募した時の試験用の作品ということである。歌詞は、ルターの復活コラールの全節を使用し、ルターにとって復活節は単なる喜びの日ではなく、その前提となっているイエスの受難の意義を強調するものである。この作品は、キリストに関連した修辞技法、つまり、十字架上の対象構成や、シャープ（#はドイツ語で **Kreuz**、十字架を意味する）を選択するという「象徴技法」を駆使しているといわれている⁴⁸。

第 2 項 ワイマール時代 (1703 年、1708～17 年) のカンタータ

クリストフ・ヴォルフは、ワイマールでのカンタータ創作について、「ワイマール以前の機会作品とは異なり、バッハはいまや、主日・祝日のカンタータにおいて当世風の習慣へと向かい、出版されたコレクションから選ばれたカンタータ台本に作曲した。選択にあたっては、ワイマールの宮廷詩人、ザーロモン・フランクが、当然ながら優先された。ワイマール作品の詳しい時間的順序は、すべての点で明らかになっているわけではない⁴⁹」と述べた上で、「オリジナル総譜に年代が記入されている。しかしフランク (1715 年の詩集)、レームス、ノイマイスターの歌詞による作品は、大部分が 1714～16 年に振り分けられる⁵⁰」と解説している。ワイマール時代において、バッハはヴォルフが指摘するように、ザーロ

⁴⁸ 『バッハ事典』磯山雅編集、磯山雅・小林義武・鳴海史生、東京書籍、1996 年、37 頁。

⁴⁹ *The World of the BACH Cantatas*. Edited by CHRISTOPH WOLFF With a foreword by TON KOOPMAN, JOHANN SEBASTIAN BACH'S EARLY SACRED CANTATAS, W. W. NORTON and COMPANY, 1997, p. 11. (邦訳クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ＝カンタータの世界 I 教会カンタータ アルンシュタット時代～ケーテン時代』磯山雅監訳、東京書籍、2001 年、31 頁)。

⁵⁰ *Ibid.*, p. 11. (前掲訳書、31 頁)。

モン・フランク (Salomon Franck, 1659-1725) をはじめ、ゲオルク・クリスティアン・レームス (Georg Christian Lehms, 1684-1717)、エールトマン・ノイマイスター (Erdmann Neumeister, 1671-1756) の台本・歌詞に曲をつけているのである。さらにワイマール時代の歌詞と歌詞作者について、特に、ノイマイスターについてハンス＝ヨアヒム・シュルツ (Hans-Joachim Schultze, 1934-) は、「〈バッハのカンタータ〉は〈混合歌詞形式〉と結びついている、というのが今日の見解である。混合歌詞形式とは、聖句、コラル詩節、および、レチタティーヴォと (ダ・カーポ・) アリアの形をとる自由詩からなるものである。このいわば古典的な歌詞モデルの由来を特定することは、今のところできない。これに対して、歌詞がレチタティーヴォとアリアという自由に詩作された部分のみからなる教会カンタータの出自は、のちにハンブルクの主牧師となるエールトマン・ノイマイスターに帰することができる⁵¹⁾」と述べている。

デュルはノイマイスターについて、「ノイマイスターによる教会年 (教会暦) 全体を通して最初の年巻であるカンタータの台本、それは、1700 年、そして後の 4 年間で、『教会音楽に代わる宗教的なカンタータ (第 1 巻)』 (*Geistliche Cantaten statt einer Kirchen*) というタイトルの下に公刊している。その後が続いて間もなく、それとは異なった四つのもの (全 4 巻) が、1708 年、1711 年、1714 年、そして 1716 年に登場させ、さらに、その後にもまた別の第 5 巻を発行している。また第 3 年巻以降では、聖書の御言葉とコラルがそれらに追加されている。さらに、1716 年のノイマイスターの第 5 巻の台本においては、カンタータ台本の目的に適っているものの、それは、熟練した芸術作品というよりも、過剰であり、大げさであり、しかもなんの束縛もなく、まだ比喩的なものが残っているのである⁵²⁾」と述べている。

また、ザーロモン・フランクについては、「1714 年に始まったバッハの〈公務としての〉カンタータ創作が、主として〈宮廷直属の〉台本作者ザーロモン・フランクの詩に依っていたことは、説明するまでもないだろう。1715 年にワイマールで出版された彼の周年用歌詞集『福音主義礼拝の捧げもの *evangelisches Andachts-Opffer*』は、ワイマール時代の現存するカンタータのなかでも支配的な位置を占めるものであるが、そこでは、レチタティーヴォとアリア、コラル詩節が結合されている (BWV31, 80a, 155, 161, 162, 163, 165, 185)⁵³⁾」と述べている。フランクについて先のデュルは、「ザロモ (ザロモン)・フランクは、おそらくバッハとの共同作業で、最も才能ある、詩的な才能の持ち主であった。正直に言えば、ノイマイスターの詩の場合には、巧みに、想像をイメージさせ、それを膨らませる豊富な文脈と、それに伴う奥行き感という文学的なものが不足していた。それに対し、フランクの詩には、常に、熱狂的ともいえる敬虔主義のものと識別することができ、そこには確かに神秘的な特性が見られる。フランクに関して言えば、真に、敬虔主義として分

⁵¹⁾ *The World of the BACH Cantatas*. Edited by CHRISTOPH WOLFF With a foreword by TON KOOPMAN, JOHANN SEBASTIAN BACH'S EARLY SACRED CANTATAS, W. W. NORTON and COMPANY, 1997, p. 101. (邦訳クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ＝カンタータの世界 I 教会カンタータ アルンシュタット時代～ケーテン時代』磯山雅監訳、東京書籍、2001 年、167 頁)。

⁵²⁾ Dürr, Alfred. *The Cantatas of J. S. Bach*. With their libretto in German-English Parallel Text, Revised and translated by Richard D. P. Jones, Oxford University Press, 2006, p. 6.

⁵³⁾ Ibid., p. 105. (前掲訳書、174 頁)。

類することはできないが、しかし彼の詩には文学的な、詩的なものが溢れているのである。バッハは、楽長に就任すると、すぐに、バッハはフランク型の三つの詩に、つまり、カンタータ《天の王よ、汝を迎えまつらん》BWV182 (1714) とカンタータ《泣き、歎き、憂い、怯え》BWV12 (1714)、そしてカンタータ《歌よ、響け》BWV172 (1714) に曲を付け、それに続いてカンタータ《わがうちに憂いは満ちぬ》BWV21 (1713?) も作曲している。それ以前のカンタータの構成の一部でも、明らかに、フランク作のテキストを基にカンタータを創作しているのである⁵⁴」と述べている。

さらに、シュルツはレームスについても、「また、ソロ・カンタータ BWV54、199 の詩は、1711 年に印刷されたゲオルク・クリスティアン・レームス (1684~1717) の周年用歌詞集 (『神の御心にかなう教会の捧げもの *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*』) に由来している。レームスは、シュレージェンの出身で、夭折するまでダルムシュタット宮廷で働いていた。1715 年以前の成立と思われる BWV54 は、アリアーレチタティーヴォーアリアという順序をとることによって、エールトマン・ノイマイスターの創作した型に依拠している⁵⁵」と述べ、ノイマイスターの影響との関わり合いを指摘している。

そしてデュルはレームスについて、「そしてその上、(ワイマール時代の) 二つの独唱用カンタータの台本は、ゲオルク・クリスティアン・レームスによるもので、1713 年から、一つはカンタータ《わが心は血の海に漂う *Mein Herze schwimmt im Blut*》BWV199 (1714) で、そしてもう一つのカンタータが《罪に手むかうべし *Widerstehe doch der Sünde*》BWV54 (1714) である。それらの創作は、バッハにとって教会カンタータを作曲するという原則的 (規則的) な義務の一つとなった。そして双方のカンタータ作品の創作源は、おそらく、特に、特定の礼拝式での上演を目的としてものではなく、それとは別の台本が考案されたかもしれない。また、バッハ自身による台本 (任意の機会として) を選択したものとして、バッハはそれまでのワイマールのカンタータのほとんどのように、おそらく、1714 年の前に、一つの (カンタータの) 定まった形として、カンタータ《わがうちに憂いは満ちぬ *Ich hatte viel Bekümmernis*》BWV21 (1713?) を創作したと思われる⁵⁶」と述べている。

つまり、簡単にいえば、ノイマイスターは、彼の台本集の新版を、『教会音楽に代わる宗教的カンタータ *Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music*』というタイトルの下に、イタリア由来のオペラもしくはマドリガルにおけるのと同じ自由さが支配するもの、それらの要素をドイツ・プロテスタント教会のカンタータにも、積極的に取り入れ、装いも新たに登場させたカンタータを、実質的にオペラ的一部分とみなし、「レチタティーヴォ様式とアリアから合成されたもの」と判断し、新機軸としているのである⁵⁷。

さらに、先にノイマイスターについて述べているデュルは、「ノイマイスターは厳格にル

⁵⁴ Dürr, Alfred. *The Cantatas of J. S. Bach*. With their libretto in German-English Parallel Text, Revised and translated by Richard D. P. Jones, Oxford University Press, 2006, p. 15.

⁵⁵ *The World of the BACH Cantatas*. Edited by CHRISTOPH WOLFF With a foreword by TON KOOPMAN, JOHANN SEBASTIAN BACH'S EARLY SACRED CANTATAS, W. W. NORTON and COMPANY, 1997, p. 105. (邦訳クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ＝カンタータの世界 I 教会カンタータ アルンシュタット時代～ケーテン時代』H. J. シュルツ「歌詞と歌詞作者」(磯山雅訳)、磯山雅監訳、東京書籍、2001 年、173 頁)。

⁵⁶ Ibid., pp. 13-14.

⁵⁷ Ibid., pp. 101-102. (前掲訳書、168 頁)。

ター正統派の神学者として、彼は、勃興してきた敬虔主義に対して、正統派の教義を、音楽によって主張している（カンタータ《いざ来ませ、異邦人の救い主》BWV61、1714）。ただし、これらの音楽的内容が、おそらく説明的なものであり、ノイマイスターの台本には、詩的な奥行き感がなく、時には鼻持ちならないもの、教訓的で学術的なものとなっていて、どちらかという文学的なものが明らかにすくないのである。（カンタータ《まじりけなき心》BWV24、1723）。それでも、それらをすべて考慮に入れても、ノイマイスターの詩作は、革新ともいえるカンタータ詩（テキスト）の提唱者といえるのである⁵⁸と述べている。ノイマイスターによる、新しいカンタータ創作の流れがバッハの創作意欲を大いに刺激したことは間違いないのである。

したがって、バッハの、ワイマール時代の教会カンタータの台本は、これら三人の作詞者に依っていて、ワイマール・カンタータを創作したのである。特に、バッハは新しい流行であるノイマイスター型のカンタータ様式、すなわち「レチタティーヴォとアリア」というスタイルに刺激され、バッハがカンタータ創作に邁進したのがワイマール時代であった、ということである。なお、樋口隆一は、「ヴァイマル時代において、バッハはカンタータの作曲技法をすでに確立したとあってよい。ライプツィヒにおける彼は、その深化と多様化を実現したわけである。それらライプツィヒの完成された作品群に比し、ヴァイマルのそれは、若きバッハの力のこもった作風に特徴があるが、その強い表出性を支えているのは、すでに述べたザーロモン・フランクやゲオルク・クリスティアン・レームスの歌詞である⁵⁹」と指摘しているのである。

以下に、i) フランク、ii) レームス、iii) ノイマイスターの歌詞・台本に、バッハが曲をつけた、それぞれ代表的なカンタータを掲げる。

i) 「ザーロモン・フランク」:

カンタータ《天の王よ、汝を迎えまつらん Himmelskönig, sei willkommen》BWV182

用途：棕櫚の日曜日（再演時は受胎告知の祝日）

初演：1714年3月25日、ワイマール

福音書：マタイ 21・1-9（イエスのエルサレム入城）

歌詞：ザーロモン・フランク作

演奏時間：約 28 分

編成：アルト、テノール、バス、合唱、リコーダー、弦合奏（ヴィオラも2部に分割）、通奏低音

- 1) ソナタ Sonata
- 2) 合唱「天の王よ、汝を迎えまつらん」(Himmelskönig, sei willkommen)
- 3) レチタティーヴォ「見よ、われ来たらん」(Siehe, ich komme)
- 4) アリア (B) 「強き愛」(Starkes Lieben)
- 5) アリア (A) 「救い主の御前にひれ伏せ」(Leget euch dem Heiland unter)

⁵⁸ Dürr, Alfred. *The Cantatas of J. S. Bach. With their libretto in German-English Parallel Text, Revised and translated by Richard D. P. Jones*, Oxford University Press, 2006, p. 6.

⁵⁹ 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和 62 年（1987 年）、33 頁。

- 6) アリア (T) 「イエスよ、幸いにも禍にも」 (Jesu, laß durch Wohl und Weh)
- 7) コラール (合唱) 「イエスよ、汝の受難こそ」 (Jesu, dein Passion)
- 8) 合唱 「さらばわれらの喜び満てるサレム (シオン)」 (So lasset uns gehen in Salem der Freuden)

バッハがワイマールの宮廷楽師長に就任した直後の第一作である。イエス・キリストのエルサレム入城という内容を、イエスの、キリスト者の心への入城という形に置き換えて描写している。そしてこの世におけるイエスの最後の審判、つまりイエスによる主の凱旋を、受難という死を克服した、イエスの勝利と栄光、そして神の国の到来を描いている。バッハこの作品において、「ダ・カーポ形式」⁶⁰という音楽構造を用いている。それにより、以後、バッハはこのダ・カーポ形式を基本にカンタータを作曲するのである⁶¹。

ii) 「ゲオルク・クリスティアン・レームス」:

カンタータ 《わが心は血の海に漂う Mein Herz schwimmt im Blut》 BWV199

用途：三位一体節後第 11 日曜日

初演：1713 年 8 月 27 日 (小林義武の新研究による)

福音書：ルカ 18・9-14 (パリサイ人と徴税人のたとえ)

歌詞：ゲオルク・クリスティアン・レームス (1711)

演奏時間：約 26 分

編成：ソプラノ、オーボエ、弦合奏、通奏低音

- 1) レチタティーヴォ (S) 「わが心は血の海に漂う」 (Mein Herz schwimmt im Blut)
- 2) アリア (S) 「黙せる呻き、秘めし嘆きよ」 (Stumme Seufzer, stille Klagen)
- 3) レチタティーヴォ (S) 「されど神はわれに恵みを垂れたまん」 (Doch Gott muß mir genädig sein)
- 4) アリア (S) 「低くくずおれ、悔いに満ちて」 (Tief gebückt und voller Reue)
- 5) レチタティーヴォ (S) 「かく悔いていたく悩めるわれを」 (Auf diese Schmerzensreue)
- 6) コラール (合唱) 「悲しみに暮れし、汝の子なるわれ」 (Ich dein betrübtes Kind)
- 7) レチタティーヴォ (S) 「われはこの御傷のうちにわが身を横たえ」 (Ich lege mich in diese Wunden)
- 8) アリア (S) 「いかに喜ばしきかな、わが心は」 (Wie freudig ist mein Herz)

ソプラノ独唱用のカンタータである。1911 年にデンマークの音楽学者 C. A. マルティエ

⁶⁰ 「ダ・カーポ形式」: 「頭から」の意味。曲の始めに戻り、曲の終わりまたは fine と書かれたところまで繰り返す。D. C. と略記。さらに「ダ・カーポ・アリア」では、ABA の 3 部形式によるアリア (譜面上、B のあとにダ・カーポ記号)。17 世紀後半のイタリア・オペラにおいて誕生し、18 世紀前半のオペラ・セリアの隆盛とともにめざましく発達した。自由な旋律装飾がほどこされる反復時の A は、歌手にとって技巧や感性の絶好の見せ場であった (『新編 音楽小事典』金澤正剛監修、音楽之友社、2008 年、217 頁)。

⁶¹ 『バッハ事典』磯山雅編集、磯山雅・小林義武・鳴海史生、東京書籍、1996 年、171～172 頁。

ンセンがコペンハーゲン王立図書館で自筆総譜を発見し、それに基づく版(旧全集)が1913年に出版されてから、バッハの作品が世の中に知られるようになった。レームスの歌詞は、徴税人が苦悩する今の自分を「われ」に見立て、罪におののき、悲嘆のうちに悔悛する「われ」を描く。その中で「われ」は救い主キリストが十字架での死、つまり受難の意義を知り、心の平安を得るに至るのである。バッハの音楽手法は、あくまでも小編成の楽器を背景に、ソプラノ独唱として、個人の内面の変化を深く描写している。この楽曲は再演のたびに、バッハは手を加えているのである⁶²。

iii) 「エールトマン・ノイマイスター」:

カンタータ《いざ来ませ、異邦人の救い主よ Nun komm, der Heiden Heiland》BWV61

用途: 待降節第1日曜日

初演: 1714年12月2日、ワイマール

福音書: マタイ 21・1-9 (イエスのエルサレム入城)

歌詞: エールトマン・ノイマイスター (1714)

演奏時間: 約19分

編成: ソプラノ、テノール、バス、合唱、弦合奏 (ヴィオラも2部に分割)、通奏低音

- 1) 序曲 (合唱) 「いざ来ませ、異邦人の救い主よ」 (Nun komm, der Heiden Heiland)
- 2) レチタティーヴォ (T) 「救い主がおいでになり」 (Der Heiland ist gekommen)
- 3) アリア (T) 「おいでください、イエスよ、あなたの教会に」 (Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche)
- 4) レチタティーヴォ (B) 「見よ、わたしは戸の外にたつて、たたいて」 (Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an)
- 5) アリア (S) 「聞け、私の心よ、心の戸をくまなく開け」 (Öffin dich, mein ganzes Herze)
- 6) コラール (合唱) 「アーメン、アーメン。おいでください。うるわしき喜びの王冠よ」 (Amen, Amen! Komm, du schöne Freudenkrone)

バッハがワイマール宮廷の楽師長に昇進し、カンタータ創作の仕事を負うことになった1714年の待降節第1日曜日に上演した楽曲である。ここでのルターのコラールは、待降節の象徴ともいえ、主イエス・キリストの来臨を待ち望む気持ちを歌っているものである。バッハ初期の代表作としてよく演奏される。先にも述べたように、ノイマイスターの歌詞はオペラ的なもので、かつ自由詩というスタイルである。それは、中間にレチタティーヴォとアリアを配置したもので、バッハはその台本に斬新な発想で曲付を行っている。特に、第4曲のレチタティーヴォでは、イエスがまさに戸口に現れたことをリアルに描くものである。ただし、ノイマイスター型の歌詞は、音楽愛好家からは喜ばれる一方で、教会関係者からは厳しい批判を受けている⁶³。その理由は、あまりにも世俗的で、礼拝向きではないということであった。そして、この時代、バッハのカンタータ基本構造は、「コラール(聖

⁶² 『バッハ事典』磯山雅編集、磯山雅・小林義武・鳴海史生、東京書籍、1996年、183頁。

⁶³ 前掲書、23頁。

句)「レチタティーヴォーアリアーレチタティーヴォーアリアーコラル」であった⁶⁴。なお、オリジナルの総譜には当日の礼拝の式次第が記入されている⁶⁵。バッハはワイマール時代に、カンタータを「22曲」創作している。

第3項 ケーテン時代(1717～23年)のカンタータ

フリードリヒ・スメントはバッハのケーテン時代について、「ケーテンの仕事がこのようなものであるという理由により、バッハ伝のなかで、ケーテン時代はバッハの中心的創作活動における一つの幕間、一つの中休みとされている。(中略)また、巨匠が前後の時代と異なって、義務づけられた仕事に拘束されることなく、創作のうえで自由にのびのびと芸術的な想像力を発揮することができた、という点がケーテン時代の際立った特徴であるとみなされてきた。特にその際、6曲の『ブランデンブルク協奏曲』が引き合いに出され、その楽器編成が多彩にして大胆なのは、バッハがケーテンにおいて何一つ気を遣う必要がなかったことの裏付けとされていたのである⁶⁶」と述べた上で、スメントは言葉を繋げ、「こうしたケーテン時代のバッハ像に訂正が必要なことは、本当はもうとっくに気づいていなければならないことであった⁶⁷」と述べ、ケーテン時代が、バッハのカンタータ創作分野において、今まで誤った認識がまかり通っていたことを、スメントは指摘している。そしてさらに、その上でスメントは、「ケーテンにおけるバッハの創作についてわれわれの知識に空隙があったことは、二年前、ケーテン時代のバッハが作曲したカンタータのための、フーノルトの手になる歌詞が発見されたことによって、特にはっきりしてきた。すなわち、1717年から1723年までの歳月は、これも今にして明白なことだが、必ずしも器楽曲の作曲にのみ専念していた時代ではなかったのだ。それどころか、この歳月には、けっして無視することのできない数の声楽曲が作られていた。しかもそれは世俗曲に限らず、同時に礼拝用の多声声楽曲、つまり教会カンタータでもあったのである⁶⁸」と、ケーテン時代におけるバッハ創作の正しい認識理解を述べている。

これについて、わが国の辻荘一は、「ドイツの神学者、音楽学者スメント(Friedrich Smend)はその著『ケーテンのバッハ』(*Bach in Köthen*, 1951)で、ケーテン時代のバッハの活動を新資料によって、詳細に記述し、領主の誕生祝(1723年12月2日)、新年祝の礼拝のカンタータ2、3曲を作り、やがてライプツィヒに移ることを予想して、ヨハネ伝受難曲を作ったことを明らかにし、バッハはケーテンに在る間にも教会音楽を手放したのではないと主張し、さらにケーテン時代の器楽曲の構造がライプツィヒに移ってからのカンタータの構造と無縁でないことも証明している⁶⁹」と述べ、スメントのケーテン時代におけるバッハのカンタータ創作を明らかにしたことの業績を評価している。その上で、辻はケーテン時代のカンタータ創作について、「バッハは前にも記したように、早くライプツィヒに移れる

⁶⁴ 『バッハ事典』磯山雅編集、磯山雅・小林義武・鳴海史生、東京書籍、1996年、24頁。

⁶⁵ 前掲書、80～81頁。

⁶⁶ フリードリヒ・スメント『バッハ叢書5 ケーテンのバッハ』角倉一郎監修、角倉一郎・小岸昭訳、白水社、1978年、12頁。

⁶⁷ 前掲訳書、12頁。

⁶⁸ 前掲訳書、13頁。

⁶⁹ 辻荘一『J.S. バッハ』岩波新書、1982年、56頁。

ものと思っ、ヨハネ伝受難曲を書いたが、そのほかに2曲の教会用カンタータをケーテンにいるうちに作曲しておいて、ライプツィヒに移りしだい、すぐに演奏するつもりであった⁷⁰と述べ、そしてカンタータ《イエス十二弟子を召寄せて Jesus nahm zu sich die Zölfe》BWV22 (1723) と、カンタータ《汝まことの神にしてダビデの子よ Du wahrer Gott und Davids Sohn》BWV23 (1723) をあげ⁷¹、その他に、結婚式用カンタータ《しりぞけ、もの悲しき影 Weichet nur, betrübte Schatten》BWV202 (1718~23) をあげている。さらに、角倉一朗は、「スメントの最も重要な功績は、ケーテン時代のバッハが単に器楽の作曲家であったのではなく、従来知られていた3曲に加えて相当数のカンタータを作曲した、という新しい事実を明らかにしたことである。これによって、ケーテンのバッハに関するシュピッタ以来の定説は大幅に修正された。スメントをこのような結論に導いたものは、宮廷古文書の徹底的な調査と、クリスティアン・フリードリヒ・フーノルト（筆名メナンテス）作のカンタータ歌詞の再発見であった⁷²」と、スメントの功績を述べている。ただ、スメントのこの画期的な研究が現れてから、すでにかかなりの時間が経過し、その間にバッハ研究は著しい発展を見せている。したがって、スメントの研究がその大筋においては評価できるとしても、細部で若干の修正が施されたのも当然である。特に、ライプツィヒのカンタータ年代に関しては、ゲオルク・フォン・ダーデルセン (Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bach*, Trossigen 1958) とアルフレット・デュル (Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, Bach-Jahrbuch 1957) によって根底から訂正されているのである⁷³。

なお、スメントは、「第6章 ライプツィヒ・カンタータに見るケーテン・カンタータの特徴(その1)」の中で、カンタータ《待ちこがれし喜びの光 Erwünschtes Freudenlicht》BWV184 (1724) を例に取り上げ、このカンタータ BWV184 はケーテンの宮廷に遡るものであることを指摘している⁷⁴。以下に、カンタータの構成を掲げてみる。

用途：聖霊降臨節第3日

初演：1724年5月30日、ライプツィヒ

⁷⁰ 辻莊一『J. S. バッハ』岩波新書、1982年、68頁。

⁷¹ クリストフ・ヴォルフは、この2曲の教会カンタータについて、「バッハはライプツィヒにおけるカントル採用試験(1723年2月)に招かれたが、これには、説教の前とあとに1曲ずつカンタータを提供できるという特権が付されていた。この目的のために、彼はすでに完成していた作品(BWV23)をケーテンから持参し、もう1曲(BWV22)を、ライプツィヒに着いてから完成させたことがわかっている。BWV23のソリスト主体の様式は、明らかに、ケーテンの祝賀カンタータのモデルに従ったものである」と述べている(*The World of the BACH Cantatas*. Edited by CHRISTOPH WOLFF With a foreword by TON KOOPMAN, JOHANN SEBASTIAN BACH'S EARLY SACRED CANTATAS, W. W. NORTON and COMPANY, 1997, p. 17./邦訳クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ=カンタータの世界I 教会カンタータ アルンシュタット時代~ケーテン時代』Ch. ヴォルフ「ライプツィヒ以前の教会カンタータ—レパートリーとコンテクスト」(磯山雅訳)、磯山雅監訳、東京書籍、2001年、39頁)。

⁷² フリードリヒ・スメント『バッハ叢書5 ケーテンのバッハ』角倉一朗監修、角倉一朗・小岸昭訳、白水社、1978年、273頁。

⁷³ 前掲訳書、274頁。

⁷⁴ 前掲訳書、85~87頁。

福音書：ヨハネ 10・1-11（私は善い羊飼いである）

歌詞：作者不詳

演奏時間：約 24 分

編成：ソプラノ、アルト、テノール、合唱、フラウト・トラヴェルソ（横型フルート）、弦合奏、通奏低音

- 1) レチタティーヴォ（T）「待ちこがれし喜びの光」（Erwünschtes Freudenlicht）
- 2) 二重唱（SA）「祝福されしキリスト者、至福なる群れよ」（Gesegnete Christen, glückselige Herde）
- 3) レチタティーヴォ（T）「喜べ、汝らは選ばれし魂よ」（So fruet euch, ihr auserwähiten Seelen）
- 4) アリア（T）「幸いと恵み備えありて」（Glück und Segen ist bereit）
- 5) コラール（合唱）「主よ、私の望みは」（Herr, ich hoff je）
- 6) 合唱（トゥティとソロ）「よき牧者よ、汝の僕たちの慰めは」（Guter Hirte, Trost der Deinen）

ケーテン時代のカンタータ BWV184a のパロディ作品で、原曲は一部のパート譜が伝えられるのみであるが、おそらく、1721年の新年用だったと考えられる。公爵（ケーテン・レオポルト侯）を讃える歌詞は、宗教稿において善き牧者としてのイエス・キリストへの讃美に改めて直されて、コラールも挿入されている。ケーテン時代の原曲によるだけに、アリアと合唱はほとんど、響きの豊かな舞曲風の楽曲となっている⁷⁵。

⁷⁵ 『バッハ事典』磯山雅編集、磯山雅・小林義武・鳴海史生、東京書籍、1996年、173頁。

「第2章」 ライプツィヒ時代の教会カンタータの様相と、その背景にある日曜礼拝

第1節 バッハのライプツィヒ時代の幕開け

本稿では、J. S. バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) のライプツィヒ時代のカンタータ、〈第1期〉(1723-30)、〈第2期〉(1730-41) と〈第3期〉(1742-50)⁷⁶の創作に焦点を当てて考察し、論述するものである。

また、バッハはコレギウム・ムジクムの指揮者に就任した1729年には、ハレ出身で同い年のヘンデル(Georg Friedrich Händel, 1685-1759)に〈接近〉を試みている。ヘンデルとの接触は成功しなかったが、しかしその後、ソプラノのソロ・カンタータ《全地よ、神にむかいて歓呼せよ Jauchzet Gott in allen Landen!》BWV51⁷⁷ (1730) やイタリア語によるソロ・カンタータ《悲しみのいかなるかを知らず Non sa che sia dolore》BWV209 (1729以降34年?) などの名曲が創作されている。決してヘンデルとの接触とは無関係ではないと判断している。したがって、ライプツィヒ時代のいくつかの代表的な教会カンタータを取り上げて、考察し、バッハのカンタータ芸術の〈本質〉を明示するものである。

第1項 ライプツィヒ時代のカンタータ創作へ

バッハは、1723年5月22日、Köthen (Cöthen)⁷⁸からライプツィヒ Leipzig に引っ越しをしてきた。そして5月30日から本格的に〈トーマス教会カントル兼市音楽監督 Kantor der Thomasschule und Musikdirektor〉(Cantor and Music-Director)⁷⁹として始動している。

バッハ研究の樋口隆一は「バッハのカンタータ創作の黄金期は、ライプツィヒ時代であった。トーマス・カントルという地位を得たバッハは、毎日曜の礼拝式を、ほとんど自作のカンタータで飾ろうと志し、1723年5月30日、三位一体節後第1日曜日から、その計画を実行に移したのである。(中略)それから2年間、1725年5月27日、三位一体の祝日までと、さらに1725年12月25日のクリスマスから、1726年11月24日、三位一体節第23日曜日までの1年分、合計約3年分のカンタータ上演が、ほとんど切れ目なしに跡づけられる。1725年の後期と、1727以降については、資料の紛失のために不明な点が多いが、いずれにせよ、ほぼ1735年頃までバッハはカンタータを書いていたと考えられる」と、バ

⁷⁶ 〈第2期〉(1730-41) と〈第3期〉(1742-50) : バッハの後期・晩期のカンタータ創作は1730年から48年で終わっている。バッハは1750年に65歳で生涯を閉じている。

⁷⁷ 「BWV」: 『バッハの作品目録番号』 Schmieder, Wolfgang: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach: Bach-Werke-Verzeichnis (BWV), 2., überarbeitete und erw. Ausg., Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1990.

⁷⁸ 「ケーテン」: ドイツ語の文献は Köthen、英語の文献では Cöthen と表記されている。また、Malcolm Boyd の著作、BACH. Oxford University Press, 2000, 70. では、Cöthen (Now Köthen) と記している。バッハは1717年、アンハルト＝ケーテン侯宮廷楽長兼宮廷楽団監督に任命されている(樋口隆一『バッハの風景』小学館、2008年、108～115頁)。

⁷⁹ 「トーマス教会カントル兼市音楽監督」: 16世紀の宗教改革後、都市のラテン語学校に置かれた職業。学校の教員として宗教と語学を担当したが、同時に生徒の音楽教育を担当し、聖歌隊(合唱隊)を組織しなくてはならなかった。しかしライプツィヒやハンブルグのような大都市の主要な教会では、市の「音楽監督」としての称号を得て、カントルの教員としての職務も、代理を自費で雇うことで免除された(『バッハ キーワード事典』久保田慶一編、江端伸昭・尾山真弓・加藤拓未・堀朋平、春秋社、2012年、17頁)。

ッハのライブツィヒ時代のカンタータ創作について端的に述べている⁸⁰。

樋口の言葉によれば、バッハのライブツィヒ時代の「黄金期」というのは、バッハ 65 年の人生で、もっとも多く教会カンタータを生み出した時期、ということである。しかもそれらの教会カンタータは数のみならず、音楽技法的にもいろいろと工夫され、極めて充実度および完成度の高い音楽に作り上げられているのである。それが〈バッハのライブツィヒ時代〉ということである。しかし、ライブツィヒ時代におけるバッハが次第に、ドイツ語による教会カンタータ創作からラテン語による創作、たとえば、第 2 期・第 3 期における《マニフィカト 二長調 Magnificat D-Dur》BWV243 や《ロ短調ミサ曲 Messe h-Moll》BWV232 などに、徐々にシフトを置いてきたことに大きな意味があると判断している。また、バッハがこの時期、伝統的な中世ルネサンス音楽技法の〈古様式 *stile antico*〉⁸¹に再び戻り、そしてローマ・カトリック教会音楽の研究に深い興味関心を示したことは、バッハの〈カトリシズム Catholicism〉への〈接近〉と決して無関係ではないと考えている。なぜなら、そのことにより、バッハの音楽技法は古様式や対位法およびフーガなどを駆使し、より次元の高い作品、創作へと変貌を遂げているからである。

今日バッハのカンタータは〈教会カンタータ *Kirchenkantaten, Church Cantatas*〉および〈世俗カンタータ *Weltlichekantaten, Secular Cantatas*〉に分類されている⁸²。

バッハの教会カンタータは、声楽曲の核心部分といえるものである。『故人略伝 *Nekrolog*』(1754 年)⁸³によれば、バッハは教会暦⁸⁴5 年分の教会カンタータ (約 300 曲) を創作したとされているが、しかし現存する教会カンタータは約 3 年分に相当する約 200 曲である。『故人略伝』の記載が本当であれば、およそ 100 曲の教会カンタータが失われたことになるのである⁸⁵。

残されたバッハの教会カンタータ約 3 年分は、それぞれが〈第 1 年巻 *Leipzig cycle I*〉(1723-4)、〈第 2 年巻 *Leipzig cycle II*〉(1724-5)、そして〈第 3 年巻 *Leipzig cycle III*〉(1725-7)

⁸⁰ 『作曲家別名曲解説ライブラリー12 J. S. バッハ』金澤正剛・角倉一朗・東川清一・樋口隆一・皆川達夫、音楽之友社、1997 年、391 頁。

⁸¹ 「古様式」：古様式はイタリア語の「スティレ・アンティコ」の訳語。16 世紀後半のイタリアで盛んになってモノディ様式やラプレゼンティーヴォ様式など、通奏低音による和音伴奏による単声の様式、すなわち「現代ふうの様式スティレ・モデルノ *stile moderno*」に対して、パレストリーナの声楽曲に代表される声楽ポリフォニー様式を指す。そのために「パレストリーナ様式」と呼ばれ、教会様式の典型的な様式とされた（『バッハ キーワード事典』久保田慶一編著者、春秋社、2012 年、99 頁）。

⁸² 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和 62 年（1987 年）、10 頁。

⁸³ バッハの死後 1754 年に出版されたミツラーの『音楽叢書 *Musikalische Bibliothek*』に収められている。樋口隆一は著書で『追悼記 *Nekrolog*』と訳している（同上書、37 頁）。

⁸⁴ 「教会暦」：ドイツ・プロテスタント教会ルター正統派の、当時の教会暦はキリストの降誕（クリスマス）と復活（イースター）が基準となっている。バッハの教会音楽は、基本的にルター正統派の礼拝のためのものである。当時の礼拝は「教会暦」という固有の暦にしたがって執り行われた。礼拝がキリストの復活日（日曜日）を記念することから始まったことから、この教会暦は日曜日を中心に構成されていた。日曜日の日付は毎年移動するが、キリストの降誕日のように固定された祝日もある（『バッハ キーワード事典』久保田慶一編、江端伸昭・尾山真弓・加藤拓未・堀朋平、春秋社、2012 年、239 頁）。

⁸⁵ 『バッハ キーワード事典』久保田慶一編、江端伸昭・尾山真弓・加藤拓未・堀朋平、春秋社、2012 年、238 頁。

として分類されている⁸⁶。つまり、教会暦 1 年分のカンタータ年巻のことを示している。したがって、ライプツィヒの教会暦年で必要なカンタータは 1 年に約 59 曲となるのである⁸⁷。

ライプツィヒ時代におけるバッハ音楽の核心は、明らかにバッハの声楽曲の大多数を占めるカンタータに集約されている。そしてライプツィヒ時代の、〈第 1 期〉、〈第 2 期・第 3 期〉（後期・晩期）の教会カンタータ芸術の在り様を検証することが、バッハ音楽の本質に迫るものとして最も重要なものである。

ところで、バッハは 1717 年にワイマールからケーテンへと異動している。ケーテン時代は、バッハが最初の妻を病気で亡くし、アンナ・マクダレーナ(Anna Magdalena Bach, 1701-60)と再婚している幸福な時期でもあったようである。この時期、教会カンタータの代わりに、《ブランデンブルグ協奏曲 Die sechs Brandenburgischen Konzerte》BWV1046-1051 (1718-19) や《平均律クラヴィーア曲集 第 1 巻 Das Wohltemperierte Klavier 1 Teil》BWV846-869 (1722) などの作品を創作している。

そして、バッハの宗教性ということを考えるならば、バッハは生涯に渡り、ルター正統派⁸⁸の信仰⁸⁹を持ち続けていた、といえる。何を持って、信仰心の深さや浅さ、といった度合いを測るのかは難しいが、しかし今日のヨーロッパ、特にキリスト教国といわれる国々では、現在でもキリスト教の信仰や宗教に対するわれわれ人間の態度を分ける傾向にある。

たとえば、作家の塩野七生は著作『ルネサンスとは何であったのか』（新潮文庫、2008 年）の中で、イタリアのケースについて以下のように簡潔にまとめている。つまり、イタリア語では〈アテオ ateo〉、〈クレデンテ credente〉、〈ライコ laico〉という 3 つの種類の言葉がある。〈アテオ〉とは、無神論者、無信仰者、つまり、神の存在を信じない人々を指す。そして〈クレデンテ〉とは、信仰者、特にそれに〈プラティカンテ praticante〉という言葉が加わると、〈掟〉を忠実に守ることを意味し、それは日曜日にはきちんと教会に行き、礼拝やミサに参列する人々のことをいうのである。3 つ目の〈ライコ〉というのは、神の存在の否定まではしないが、宗教や教会が関与する分野と関与すべきではない分野の区別、その立場を明確にする人々のことを示す、ということである⁹⁰。これを当時のバッハに当てはめると、〈クレデンテ〉であり〈プラティカンテ〉ということになるのかもしれない。なぜならバッハは、ライプツィヒのカントルに就任すると、毎週、主要教会の礼拝のためにカンタータを精力的に作曲し、それを主要教会の礼拝堂で上演していたからである。また、自らも家族とともに礼拝の聖餐式に参列している。そして、磯山雅は、「アイゼナハは、

⁸⁶ Dürr, Alfred. *The Cantatas of J. S. BACH*. Revised and translated by RICHARD D. P. JONES, Oxford University Press, 2005, pp. 22-39.

⁸⁷ 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和 62 年（1987 年）、37 頁。

⁸⁸ マルティン・ルターは宗教改革実現のために教会音楽の普及に努めた。彼自身がコラールを創作し、福音（神の言葉）を伝える手段として、礼拝におけるオルガン演奏や教会カンタータの演奏を重視した（『バッハ キーワード事典』編著者：久保田慶一他、春秋社、2012 年、22 頁）。

⁸⁹ バッハはプロテスタントのなかでもルター派を信仰したが、若い頃は敬虔主義（ピエティズム）に傾倒したことが知られている。また楽長として勤務したケーテンの宮廷ではカルヴァン派が信仰されており、バッハは同じ町にあるルター派のアグヌス教会に通った（前掲書、21～22 頁）。

⁹⁰ 塩野七生『ルネサンスとは何であったのか』新潮文庫、平成 20 年（2008 年）、41 頁。

ルターが一時期を過ごした町であり、そこには当時なお、ルター派プロテスタントの精神が息づいていた。市街の中心をなす聖ゲオルク教会は、1521年、ルターがヴォルムス国会からの帰途に、熱烈な説教を行ったところである。中央広場に高く大きな姿を見せているこの教会において、バッハは洗礼を受け、やがて礼拝に加わったのであった」と、バッハのルター正統派信仰の原点に触れている⁹¹。また、先の樋口も「宗教改革はたしかにドイツの教会音楽も改革したが、それは伝統的な典礼音楽に全面的にとって代わったのではないということである。宗教改革は、キリスト教音楽の伝統に、新しい流れを付加したというべきなのである」と述べている⁹²。

すなわち、バッハの生まれ育った土壌は、北ドイツや中部ドイツにおいて、ルター正統派が勢力をめぐらす環境にあったといえるのである。つまり、バッハは物心ついた頃から、ルターの訳した聖書を読み、ドイツ語のコラールを歌い、そしてドイツ語による礼拝に参列していたのである⁹³。

したがって、バッハの信仰上の立ち位置は、当然〈アテオ〉でもなく、さらに立場が曖昧な〈ライコ〉でもなかったということである。その判断基準が、現在のヨーロッパでも伝統的に根付いているということである。今日キリスト教国とは決していえない、現代のわが国ではなかなか想像しにくい所ではあるが、しかしバッハ当時のドイツやヨーロッパでは、そうであった、ということ十分に理解しておく必要がある。それを念頭に置いた上で、確かに磯山や樋口のいうように、ルター(Martin Luther, 1483-1546)による宗教改革は、ドイツの教会音楽にも大きな変革をもたらしたといえる。加えて典礼にも大きな改革が行われているが、しかしルター正統派の典礼の中においてもラテン語のミサ曲等が歌われ続けていたことを思えば、バッハはルター正統派の信仰生活を送りながらも、少なからずローマ・カトリック教会の典礼や音楽の名残、雰囲気というものにある程度、触れていたと想像できよう⁹⁴。おそらくこの時の経験が、のちにバッハのエキュメニカル的なもの、やがてカトリシズムというものに〈接近〉する要因になった、と捉えている。

また、当時のライプツィヒの様子についても磯山は「バッハ当時のライプツィヒは、豊かで近代的な文化生活をいとなむ反面、ルター主義正統派の、もっとも堅い地盤のひとつとして知られていた。そろそろヨーロッパの思潮を動かしはじめていた啓蒙主義の影響もここではまだ小さく、むしろ礼拝生活が、以前にくらべいっそうの高揚を示すようにさえなっていた。信徒の増加、礼拝の増強、教会の建設や再建、というように……。こうした町の教会音楽を「音楽監督」としてとりしきるのが、トーマス・カントルの、重要な任務だった。それだけにこのポストは伝統的に重んぜられ、就任を希望する音楽家も多かったのである」と簡潔に述べている⁹⁵。

第2項 ライプツィヒ時代〈第1期〉—カンタータ年巻

樋口はライプツィヒ時代をカンタータ創作の〈黄金期〉と呼んでいる。その黄金期とい

⁹¹ 磯山雅『バッハ=魂のエヴァンゲリスト』東京書籍、昭和60年(1985年)、12～13頁。

⁹² 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和62年(1987年)、56～57頁。

⁹³ 磯山雅、前掲書、12～13頁。

⁹⁴ 樋口隆一、前掲書、12～13頁。

⁹⁵ 磯山雅『バッハ=魂のエヴァンゲリスト』東京書籍、昭和60年(1985年)、139～140頁。

われる一番の大きな理由は、バッハが作曲したカンタータの数が、このライプツィヒ時代、とくに〈第1期〉(1723-30)に集中してたくさんある、ということである。バッハは生涯に約300曲創作したといわれているが、そのうち約200曲(198曲)が現存している。具体的にカンタータの数(内訳)を挙げてみる。

〈教会カンタータの総数：198曲〉⁹⁶

アルンシュタット時代……「1曲」

ミュールハウゼン時代……「5曲」

ワイマール時代……「22曲」

ケーテン時代……………「2曲」

〈合計：30曲〉

ただし、ケーテン時代の2曲はトーマス・カントル採用試験の為に作曲されたものである。

これに対して、

〈ライプツィヒ時代の創作〉

第1年巻 (Leipzig cycle I, 1723-4) ……「27曲」

第2年巻 (Leipzig cycle II, 1724-5) ……「51曲」

第3年巻 (Leipzig cycle III, 1725-7) ……「55曲」

第4年巻 (Picander and his cycle, 1728-9?) ……「17曲」

第5年巻 (Other church cantatas, 1730以降) ……「18曲」

〈合計：168曲〉

となっている。そのうち、3年巻分(第1、第2、第3年巻)は、実に133曲も作られているのである。このことからしても他の時代のカンタータ創作を圧倒しているといえる。

ライプツィヒ時代、それぞれの年巻を簡単に見てみたい。

「第1年巻」の時期、バッハがカントルに就任した2年間は、ほとんど休みなしに自作のカンタータを創作し上演している。ただ、第1年目は、ワイマール時代のカンタータに手を入れて再び上演している。そして世俗カンタータに新しい歌詞を付けて教会カンタータに作り直す、いわゆる〈パロディ Parodie〉⁹⁷の手法を行っている楽曲が多い、ということである⁹⁸。バッハのパロディは、旧作や原曲をさらによりよい作品にしようとする高次の創作手法なのである。

「第1年巻」におけるバッハ創作の概観を俯瞰してみると、バッハの創作態度は、でき

⁹⁶ 教会カンタータの総数は、『バッハ事典』磯山雅編集他、東京書籍、1996年、26～30頁による。

⁹⁷ 「パロディ」：既存の音楽に別の歌詞を付けることで、新たな作品を創り出すことである。バッハ研究の分野では20世紀初頭に定着した用語である。多忙なバッハは、特にライプツィヒ時代の初期には既存の音楽の再利用によって多くの教会カンタータを効率よく生み出すことができた。バッハの傑作の多くは、パロディの手法によって高い芸術性を獲得している。歌詞の内容に合わせて再び音楽に精巧な処理を施すという、詩人との緊密な共同作業が不可欠であった(『バッハ キーワード事典』春秋社、2012年、140～141頁)。

⁹⁸ 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和62年(1987年)、38頁。

るだけ毎週の礼拝で規則的に上演できるカンタータを自身で創作しようと試みている、ということである。おそらくバッハは、このライブツィヒ時代の初期に、自身の音楽イメージどおりの声楽や器楽作品を規則的に創作するための理想的なチャンスと捉えていたようである。しかし同時にそのことは、バッハ自身に大きな負担をもたらせることとなっている⁹⁹。そして、以前のワイマールやケーテンでカンタータやその他の楽曲を創作したときのような仕事の方法では、このような大規模な教会カンタータ計画を遂行することは、極めて困難であることが容易に想像できる。それだけに、バッハが目的を達成するために、すでに創作した作品のうちから適当なものを、新たなものとして作り、それらをレパートリーに取り入れようとしている¹⁰⁰。それが、「パロディ」の手法といわれるもので、バッハは積極的にこれを用いている。それを裏付けるかのように、1723年から1724年の上演カレンダーを見れば、新作の教会カンタータとならんで、ワイマール時代に創作した作品を再演させているのがわかる。ただ、場合によっては、わずかな手を作品に加えている場合もあるし、ケーテン時代の世俗カンタータのパロディ編曲や、ライブツィヒ時代以前の楽曲の新稿も含まれているのである¹⁰¹。このパロディ手法についてフリードリヒ・スメント (Friedrich Smend, 1893-1980) は、「その本質は次の点にある。すなわち、声楽曲に新しい歌詞を付け、それに合わせて細部を修正して、最初とは別の目的に使えるようにすること。純然たる器楽曲を声楽曲につくり変えることもパロディの一種で、その場合には一個または数個の楽器声部、とりわけ独奏声部に歌詞が付けられるか、あるいは既存の楽曲に歌の旋律が付加される¹⁰²」と述べた上で、スメントは言葉を繋げ、「このような《パロディ手法》は、世俗音楽においても宗教音楽や教会音楽においても、同じように用いられた。他の楽匠たちと同じく、バッハもときとして世俗音楽をこの方法で教会音楽に変貌させたこと、それもすでに述べたとおりである¹⁰³」と詳しく説明している。

「第1年巻」の教会カンタータが、聖ニコライ教会で、二部構成からなるカンタータ《乏しき者は食らいて飽くことを得 Die Elenden sollen essen》BWV75(1723/5/30)の上演によって開始されている。この第1年巻の新作カンタータのもとになる歌詞を、バッハは、多くが確認されていない典拠から取っている。はっきりと確認できる歌詞作者は、エールトマン・ノイマイスター(Erdmann Neumeister, 1671-1756)のカンタータ《まじりけなき心 Ein ungefärbt Gemüte》BWV24 (1723/6/20) と オスヴァルト・クナウアー(Ossward Knauer)のカンタータ《見よ、父のわれらに賜いし愛の Sehst, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget》BWV64(1723/12/27)、カンタータ《わが魂よ、主を頌めまつれ Lobe den Herrn, meine Seele》BWV69a(1723/8/15)、カンタータ《汝の主なる神を愛す Du sollt Gott, deinen Herren, lieben》BWV77(1723/8/22)のものである¹⁰⁴。

⁹⁹ クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ=カンタータの世界 III』磯山雅監訳、東京書籍、2002年、34頁。

¹⁰⁰ 前掲訳書、34頁。

¹⁰¹ 前掲訳書、34頁。

¹⁰² フリードリヒ・スメント/パウル・ミース『バッハ叢書6 バッハのカンタータ』角倉一朗・高野紀子訳、白水社、1980年、368頁。

¹⁰³ 前掲訳書、368頁。

¹⁰⁴ クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ=カンタータの世界 III』磯山雅監訳、東京書籍、2002年、40～41頁。

第1年巻の大きな特徴としていえることは、バッハは、ライプツィヒ時代の最初の年に、充実した教会カンタータのレパートリーを構築した、ということである。そして、バッハは教会カンタータ創作に邁進することによって、いろいろな音楽技法を駆使して、多彩な教会音楽を創り出している。この時代のバッハの教会カンタータ構造の特徴は、三つの形式¹⁰⁵からなっていて、以下にまとめてみる。

1) 「合唱（聖句）」→「レチタティーヴォ」→「アリア」→「レチタティーヴォ」→「アリア」→〈コラール〉

*カンタータ《考え見よ、われを襲いしこの痛みに Schauet doch und sheet, ob irgendein》BWV46(1723/8/1)、カンタータ《主よ、汝のしもべの審きにかかずらいたもうなかれ Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem knecht》BWV105(1723/7/25)、カンタータ《神よ、願わくばわれを探りて Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz》BWV 136(1723/7/18)など。

2) 「合唱（聖句）」→「レチタティーヴォ」→〈コラール〉→「アリア」—「レチタティーヴォ」→「アリア」→〈コラール〉

*カンタータ《神の子の現れたまいしは Dazu ist erschienen der Sohn Gottes》BWV40(1723/12/26)、カンタータ《われ悩める人、われをこの死の体より Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen》BWV48(1723/10/3)、カンタータ《見よ、父のわれらに賜いし愛の Sehst, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget》BWV 64(1723/12/27)など。

3) 「合唱（聖句）」→「アリア」→〈コラール〉→「レチタティーヴォ」—「アリア」—〈コラール〉*カンタータ《まことに、まことに汝らに告ぐ Wahrlich, wahrlich, ich sage euch》BWV86(1724/5/14)、カンタータ《おのがものを取りて、行け Nimm, was dein ist, und gehe hin》BWV144(1724/2/6)、カンタータ《汝はいずこに行くや? Wo gehest du hin?》BWV166(1724/5/7)など。

共通していえることは、冒頭の合唱曲と終結コラールという枠組みが変わらないことである。これは、ライプツィヒ・カンタータ全体の構成にも、ほぼ同じことがいえる。ライプツィヒ時代以前の、特に、ワイマール時代の創作と比較してみると、演奏者の動員数、そして管弦楽の規模が拡大、強化されていることである。これはオルガン曲にも同様なことがいえ、たとえば《前奏曲とフーガ ハ長調 Präludium und Fuge C-Dur》(BWV547)の前奏曲はワイマール時代の創作に比べて著しく規模は大きくなっており、トッカータふうな様式からコンチェルトふうな作風に変化している。全体の表現としていえることは、バッハの青年時代のような力まかせの、激しいパッセージはひそめ、それに代わって、オルガン曲は、壮大な構築性のもと、詩情豊かに、高らかに歌いあげられる、といった趣が占めるようになるのである¹⁰⁶。

そして、カンタータ使用の楽器に関していえば、金管楽器、たとえば、トランペットが

¹⁰⁵ クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ=カンタータの世界 III』磯山雅監訳、東京書籍、2002年、42頁。

¹⁰⁶ 『作曲家別名曲解説ライブラリー12 J.S. バッハ』金澤正剛・角倉一郎・東川清一・樋口隆一他執筆、音楽之友社、1997年、178頁。

最初から使用されるケースが多く、オーボエ・ダモーレやオーボエ・ダカッチャも用いられている。また、1724年以降では、フラウト・トラヴェルソも積極的に活用され、音楽の充実度はかなり増している状況であった。さらに、バッハ自身が指導した合唱団やソロ歌手への歌唱技術向上の要求も大きくなっている¹⁰⁷。

「第2年巻」では、バッハは新作のカンタータを次々と生み出し、連ねている。創作数も「51曲」となっている。この時期の特徴は、〈コラール・カンタータ Choralkantate〉、つまり、ルター正統派の礼拝音楽の古い伝統がルーツで、複数の楽曲の歌詞や音楽がただひとつの特定のコラール（教会歌）の歌詞と旋律に基づいて構成されているカンタータのことである。バッハはそのコラール・カンタータで第2年巻を統一している¹⁰⁸。もっとわかりやすいいえば、コラール・カンタータというのは、一つのコラールの歌詞と旋律を、カンタータ創作の土台としてフルに活用している、ということである。ただしこの手法は、バッハのオリジナルではなく、むしろドイツ・プロテスタント教会音楽の伝統的手法とも呼ぶべきものである¹⁰⁹。それでもバッハの手法として、次のようにまとめることができる。

1) 第1曲の合唱と最終曲には、コラールの第一節と最終節が使用され、第1曲はコラール旋律を定旋律とした合唱部を伴った大規模なオーケストラ曲である。2) 最終曲は、簡素な4声体として作曲され、カンタータの構成を形づくる。3) 中間部分の音楽・楽章は、レチタティーヴォとアリアによって構成され、コラールの旋律そのものを使用することは少ない。4) そして中間部分の歌詞については、おおむねコラールの中間節をもとに自由に作詞されることが多い。この場合はレチタティーヴォとしてではなく、アリアとして創作されるのである¹¹⁰。

「第3年巻」に入ると、カンタータの数は、第2年巻より、少し多い「55曲」の創作となっているが、ただし、ほとんど毎週のようにカンタータが演奏されたのは、はじめの2年間のみである。そして第3年巻の後、第4年巻になると、初演された教会カンタータの数は極めて少ない。特にライプツィヒのカンタータ詩人ピカンダーPicander、本名クリスティアン・フリードリヒ・ヘンリーツィ(Christian Friedrich Henrici, 1700-64)が同地で出版したカンタータ詩集『1年分の日曜、祭日のためのカンタータ Auf die Sonn-und Fest-Tage durch das ganze Jahr』にバッハは作曲したと考えられている。また、この時期〈コレギウム・ムジクム collegium musicum〉の指揮者にも就任している。コレギウム・ムジクムとは「音楽の団体」という意味がある。バッハのコレギウム・ムジクムは、冬の時期、毎週金曜日の夜8時から10時にG. ツィンマーマン(Gottfried Zimmermann, ?-1741)のコーヒー・ハウスで、夏の時期は毎週水曜日の午後、グリム門のコーヒー園で演奏を行っていた。また、春と秋には、ライプツィヒで見本市が開かれ、その時期は演奏会を週2回に増やしている。そこでの演奏は、バッハの自作、管弦楽作品や室内楽曲、クラヴィーア曲などの他に、アルビノーニ(Tomaso Giovanni Albinoni, 1671-1750/51)やヘンデル、ロカテッリ(Pietro Antonio

¹⁰⁷ クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ＝カンタータの世界 III』磯山雅監訳、東京書籍、2002年、42頁。

¹⁰⁸ 『バッハ キーワード事典』久保田慶一編著、江端伸昭・尾山真弓・加藤拓未・堀朋平、春秋社、2012年、247頁。

¹⁰⁹ 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和62年(1987年)、45頁。

¹¹⁰ 前掲書、46頁。

Locatelli, 1695-1764)、J. B. バッハ (Johann Bernhard Bach, 1676-1749)、そしてヴィヴァルディ (Antonio Vivaldi, 1678-1741) などの作品も演奏されたようである。さらにバッハのいくつかの傑作世俗カンタータも創作され、上演されていたようである¹¹¹。

「第4年巻」(ピカンダー年巻)について樋口は、「この時期に初演されたと考えられる教会カンタータの数は極めて少ないが、特に、ライプツィヒのカンタータ詩人ピカンダー、本名クリスティアン・フリードリヒ・ヘンリーキが1728年に同地で出版したカンタータ詩集『一年分の日曜、祭日のためのカンタータ Auf die Sonn und Fest-Tage durch das ganze Jahr』に含まれる9曲(BWV197a、171、156、159、《われはこの世の巡礼 Ich bin ein Pilgrim》、145、147、149、188)の存在が目される。この詩集に含まれる他の歌詞につけられたカンタータも、今日は失われてはいるが、バッハによって作曲された可能性は大きい¹¹²」と、第4年巻に於けるカンタータの創作状況を述べている。いわゆるバッハ研究における「ピカンダー年巻」の存在をめぐる論争のことで、今日でもバッハ研究の焦点の一つとなっている。

そして磯山も、「現存する資料から見ると、1728年から29年にかけて、教会カンタータの創作が熱心に行われた形跡はない。バッハは、第3年巻のいちおうの完結をもって、カンタータの組織的創作をやめてしまったのだろうか?¹¹³」と前置きをした上で、『故人略伝』の記述をみると、バッハは、生涯に〈五年分の主日・祝日作品〉を書いたことになっている。しかるに、バッハがこれまで書いたのは三年分のみであり、以降の作曲は、全部合計しても20曲に満たない。そうすると、カンタータの二年分近くが、行方不明ということになる¹¹⁴」と述べ、やはり樋口と同じ様に、当時のバッハの歌詞作者ピカンダーの名前をあげ、ピカンダーの詩集(60のテキスト)を根拠にあげて、バッハがピカンダーの歌詞に音楽を付した、つまり作曲した可能性を示唆している。もし磯山や樋口の指摘通りであれば、バッハは、1728年から1729年にかけて、カンタータ創作に邁進し、おそらく全部で60曲からなる「第4年巻」(ピカンダー年巻)を完成したことになり、バッハは、《マタイ受難曲》(1727年)を創作した以降もカンタータ創作を続けていたことになるのである。なお、これについて東川清一は、『バッハへの新しい視点』(角倉一郎編、音楽之友社、昭和63年)の中で、クラウス・ヘフナー(Klaus Häfner)の歌詞本(バッハ当時の礼拝で歌詞を読みながらカンタータを聴くことができる)研究のことに言及し、つまり、1728年聖ヨハネの祝日(6月24日)から翌年の三位一体後第4主日(7月10日)までという丸一年にわたる特大の歌詞本がもう一つ発見された、という事実を取り上げている¹¹⁵。そして、ヘフナーの歌詞本説も、ルドルフ・ヴストマン(Rudolf wustmann, 1872-1916)による、当時の記録(歌詞本が四回に分けて出版されていたという)の新発見によって、以前とは比較にならないほどの説得力、すなわち、バッハが、その一年間にどんなカンタータを演奏

¹¹¹ 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和62年(1987年)、56～57頁。

¹¹² 前掲書、56頁。

¹¹³ 磯山雅『バッハ=魂のエヴァンゲリスト』講談社学術文庫、2010年、224頁。

¹¹⁴ 前掲書、224頁。

¹¹⁵ 『バッハへの新しい視点』東川清一「第2章 新しい年代研究とその後 教会カンタータを中心に」、角倉一郎編、音楽之友社、昭和63年(1988年)、41～42頁。

したのか、少なくとも歌詞だけは全部わかった、ということになるのである¹¹⁶。

「第5年巻」になると、バッハはライプツィヒの市参事会宛に提出した上申書『整った教会音楽のための短い極めて重要な計画、ならびに教会音楽の衰退についての若干の卑見』は、当時のバッハの困難な状況を語っているものである。つまり、市参事会の上層部との音楽を巡っての対立は、バッハを精神的にも肉体的にも疲弊させるものであった。そのような中であって、先に述べたコレギウム・ムジクムでの音楽活動は、バッハにとって心地よい楽しいものであった。そしてバッハは、この頃から、自身の作品を集大成していく傾向になる。事実、それを物語るかのように充実した楽曲が多く生み出されている。バッハは、この時点においてすでにかかなりの数のカンタータを創作し、豊富なレパートリーの中から再演を重ねるだけでも十分にカントルの職責を果たすことができたのである¹¹⁷。

第3項 ライプツィヒ時代〈第2期・第3期〉の創作

ライプツィヒ時代の1730年から1750年までの間、バッハ後期・晩年の時期を今日〈第2期・第3期〉として分けている¹¹⁸。この時期は上の所でも少し触れたが、バッハが自らの作品を集大成していくことになる。そして〈第2期〉と〈第3期〉(1730~48)に創作された教会カンタータは、今日合わせて、18曲残されているが、ただし世俗カンタータなどの創作については、大学生を中心としたコレギウム・ムジクムとの活動のために、バッハは活発に展開している。特に、この時期の世俗カンタータ《おしゃべりはやめて、お静かに(コーヒー・カンタータ) *Schweigst stille, plaudert*》BWV211 (1734~35)は、コレギウム・ムジクムの出し物として有名なものであった。それと併行して、さらに、バッハは1730年代の終わり頃から、ミサ曲やサンクトゥスの作曲、これらのイタリアのミサ曲や、カトリックの、新旧のミサ曲、特に、パレストリーナ(Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525/26-94)のミサ曲やペルゴレージ(Giovanni Battista Pergolesi, 1710-36)の《スターバト・マテル》を編曲したモテットなど、さらに、ナポリ派の作曲家バッサーニ(Giovanni Battista ca Bassani, 1647-1716)のミサ曲、そしてカルダーラ(Antonio Caldara, c1670-1736)の《マニフィカト》などを熱心に研究し、その流れの先には、大作の《ロ短調ミサ曲》BWV232が誕生するに至っているのである。

なお、1730年代以降の創作について樋口は、「バッハはこの頃から、みずからの作品を集大成してゆく傾向にあったが、それと歩調を合わせるかのように、充実した作品が多いのも特徴である。また、この時期にカンタータの新作が少ないことをもって、バッハがトーマス・カントルとしての仕事をなおざりにしていた、と結論することは短絡であろう¹¹⁹」と述べ、その理由として樋口は、「この時点までにすでにかかなりの数のカンタータを書き上げてしまったバッハは、豊かなレパートリーの中から再演を重ねるだけでも十分に責務を果たすことができたのである¹²⁰」と説明している。

¹¹⁶ 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和62年(1987年)、44~45頁。

¹¹⁷ 前掲書、58~59頁。

¹¹⁸ 『バッハ事典』磯山雅編著他、東京書籍、1996年、バッハ詳細年譜による。

¹¹⁹ 樋口隆一、前掲書、59頁。

¹²⁰ 前掲書、59頁。

第4項 ライプツィヒにおける日曜礼拝—イエス・キリストの復活を祝う

「ヨーハン・クリストフ・ロストの礼拝記録」¹²¹

具体的に、そして初めに、バッハ時代の、ライプツィヒにおける礼拝生活とはどのようなものであったのだろうか、詳細に論じる必要があると思われる。ライプツィヒ時代におけるバッハが深く関わった日曜日と祝祭日ごとの、それぞれの礼拝や祈祷会等については、トーマス教会の管理係を務めたヨーハン・クリストフ・ロスト (Johann Christoph Rost, ?-1739) の記録が詳しく伝えている¹²²。ドイツのバッハ研究者ギュンター・シュティラー (Günther Stiller) は、ロストについて以下のように紹介している¹²³。

「トーマス教会管理係ヨーハン・クリストフ・ロストの手記は、とくに貴重な資料と考えてよい。大学で神学を修めた人物でもあったこのロストについて私たちが知っているのは、1716年から1739年まで、つまりヨーハン・ゼバスティアン・バッハがトーマス・カントル職に在った大部分の期間にわたって、この人が教会管理係を務めたという事実である¹²⁴」

教会管理係ロストの業績は、日曜日と祝祭日ごとのそれぞれの礼拝や祈祷会、それに伴う典礼上の多くの詳しい記録をまとめ、これを在職中、絶え間なく補足していったことにある。そして、彼の記録はその後も、ロストの後任者たちによって絶え間なく続けられていた。

ロストの報告例のいくつかを挙げるとすれば、たとえば、教会暦1周年の中で、重要視された祝日、顕現節やマリア潔めの祝日(2月2日)、マリアへの告知の祝日(3月25日)、昇天節、三位一体節、バプテスマのヨハネ記念日(6月24日)、マリアの(エリベツ)訪問の祝日(7月2日)、そして大天使ミカエル記念日(9月29日)などが、祝祭日の特徴的行事として採用され、ラテン語の序誦(Praefation)が主要礼拝において執り行われていることを彼は記録している(Ro, 3; 15; 32; 35)。また、ロストは先に挙げた全ての祝日には、必

¹²¹ 「トーマス教会管理係ロストの手稿記録(Ro, 略記資料)は、起草者の死後も引き続いて補充、訂正されていった。しかもその補筆は19世紀にまでおよんでいるので、この資料を利用するさいには、記載内容が実際にバッハの時代に当てはまるか否かを慎重に検討する必要がある」と記されている(ギュンター・シュティラー『バッハ叢書7 バッハとライプツィヒの教会生活』杉山好・清水正訳、白水社、1982年、30頁)。

¹²² Ro=ヨーハン・クリストフ・ロスト『当地の聖トーマス教会における礼拝……の仕来り』(Johann Christoph Rost, *Nachricht, Wie es, in der Kirchen zu St. Thomas: alhier, mit dem Gottesdienst gepflegt gehalten zu warden*) (1716年起草の手稿記録)と、ギュンター・シュティラーは「略記表」の所で資料の所在を明記している(前掲訳書、1982年、8頁)。

¹²³ ギュンター・シュティラーの本書(原題『ヨーハン・ゼバスティアン・バッハとその時代におけるライプツィヒの礼拝生活』)はライプツィヒ大学の学位論文として執筆され、1970年に東西両ドイツで出版されて大きな注目を集めた。広範なオリジナル資料を駆使してバッハ時代の礼拝生活に新たな照明をあてた点で、ヴァルター・ブランケンブルク(Walter Blankenburg, 1903-)やアルフレート・デュル(Alfred Dürr, 1918-)も強調するように、本書は近年のバッハ研究史上特に重要な業績に数えなければならない、と紹介している(前掲訳書、387頁)。

¹²⁴ Stiller, Günther. *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*. Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin, 1970, p. 35. (邦訳ギュンター・シュティラー『バッハ叢書7 バッハとライプツィヒの教会生活』杉山好・清水正訳、白水社、1982年、32頁)。

ずその前日に祝祭用の全ての鐘を鳴らして告知し、この鐘に続いて行われる晩課礼拝をもって導入されたことも伝えている¹²⁵。

さらに、ロストの記録によれば、教会暦の時節に従ってそれぞれのミサ式服の着用が行われたことが判明している。たとえば、聖木曜日には「礼拝司式者は緑のミサ用式服を着用した」(Ro, 21)とあり、また、聖金曜日には「礼拝司式者はこの日に黒のミサ用式服を着用する」(Ro, 23)と、ロストは具体的に報告している¹²⁶。なお、ミサ用式服の着用というのは、明らかにローマ・カトリック教会伝統のミサ聖祭におけるミサ式服の影響がある。

そして、ロストの記録に加えて、シュティラー自身が1963年、ライプツィヒ市史博物館が所有しているのを確認した『ライプツィヒ教会礼拝歳時記』(*Leipziger Kirchen-Andachten, herausgegeben von Johann Friedrich Leibniz, Leipzig 1694*) や『ライプツィヒ教会便覧』(*Leipziger Kirchen-Staat, Leipzig 1710*) などの資料が、18世紀当時の、伝統的ライプツィヒでの礼拝生活を、今日至るまで詳細に伝えているのである¹²⁷。

ところで、日曜日の礼拝について、ドイツ・プロテスタント神学者のK.-H. ビーリッツ(Karl-Heinrich Bieritz)は、「毎年、新しい年を迎え、そして一定のリズムで、年を重ねるごとに、一連の日曜日のサイクルは、教会暦の根本原理となっている。それゆえに、キリスト教祝祭暦の記述は、まず日曜日から始めなければならない¹²⁸」と述べ、日曜日がキリスト教礼拝の“根幹”であることを明確にしている。さらに、彼は聖書の背景を取り上げ、「週の初めの日と復活」が日曜礼拝の根拠となっていることを述べている。つまり、福音書が一致して証言している所に従うならば、ユダヤ教の週の初め日の朝、要するに、安息日の次の日の朝、婦人たちはイエスの墓を訪問し、そこでイエスの“復活”の知らせを聞いた、ということである。そして福音書には「そして週の初め日の朝早く、日が出るとすぐに墓に行った。……」(マルコ 16・2。さらにマタイ 28・1、ルカ 24・1、ヨハネ 20・1参照)とある¹²⁹。つまり、「週の初めの日」は、初代キリスト教徒にとっては、主の復活日として、聖なる日であったばかりではなく、キリスト教徒は、この日の晩に集まって会食を共にした、ということである。すなわち、「週の初めの日」の晩にキリスト教徒が規則的に集合するというのも、ごく当たり前のことであった。なぜなら、福音書記者のヨハネは、弟子たちがイエス・キリストの復活の出来事が起こった八日後に、ふたたび一緒に集まったことを自然のこととしていたからである¹³⁰。

また、ジェームズ F. ホワイト (James F. White) も、「おそらくもっとも重要な意義をも

¹²⁵ Stiller, Günther. *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*. Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin, 1970, p. 56. (邦訳ギュンター・シュティラー『バツハ叢書 7 バツハとライプツィヒの教会生活』杉山好・清水正訳、白水社、1982年、66頁)。

¹²⁶ Ibid., p. 65. (前掲訳書、79頁)。

¹²⁷ Ibid., p. 35. (前掲訳書、32頁)。

¹²⁸ Bieritz, Karl-Heinrich. *Das Kirchenjahr Feste, Gedenk-und Feiertage in Geschichte und Gegenwart*, Verlag G. H. Beck München 1994, S. 58-59. (邦訳 K.-H. ビーリッツ『教会暦 祝祭日の歴史と現在』松山與志雄訳、教文館、2004年、72~73頁)。

¹²⁹ Ibid., S. 56. (前掲訳書、72頁)。

¹³⁰ Bieritz, Karl-Heinrich. *Das Kirchenjahr Feste, Gedenk-und Feiertage in Geschichte und Gegenwart*, Verlag G. H. Beck München 1994, S. 56-57. (邦訳 K.-H. ビーリッツ『教会暦 祝祭日の歴史と現在』松山與志雄訳、教文館、2004年、72~73頁)。

っていたのは、日曜日を中心とする一週間の時間サイクルである。復活は週の最初の日の夜明けに起こったのであり、この日がキリスト教徒にとっての一週間の頂点となった。(トロアスにおいて)週の初めの日、わたしたちがパンを裂くために集まっていると(使徒 20・7)という記述は、初期の時代から、ユーカーリストと日曜日の間にひとつの結びつきが存在していた事実を示唆している」と述べている¹³¹。したがって、キリスト教徒にとって、日曜日というのは単なる“お休み”ではなく、イエスの復活を記念する大切な「主日」(Dominica)ということに他ならない。それは小さな過越祭であり、復活祭のことを示している。そのために、ルター派教会の信徒もローマ・カトリック教会の信者も、日曜日に教会へ赴き、礼拝やミサに与るのである。

そして、日曜日の礼拝は、およそ 300 年前の、バッハのライプツィヒ時代にも重要な意味を持っていた。そのことに関して、先のシュティラーはライプツィヒの日曜礼拝の在り様について以下のように述べている。

「18 世紀前半を通じ、またさらにそれを超えて遥かのちにいたるまで、日曜日および祝日ごとに展開されたライプツィヒ市全体の公的生活の姿は、すでに単なる数のうえからだけ見ても豊富な礼拝や祈祷会によって特徴づけられるものであるが、これは他の場所ではおおむね、もはやとうの昔に見られなくなってしまった現象であった¹³²」

上記にあるように、クリスティアン・ゲルバー(Christian Gerber, 1660-1731)はライプツィヒにおいて日曜日ごとに展開される礼拝や祈祷会の目覚ましくも充実した様子を端的に報告している。そしてライプツィヒの主要教会である聖ニコライ教会と聖トーマス教会では、礼拝が日に何回か行われたことは、特に、祝日などには決して稀なことではなく、市民たちは朝早くの礼拝から午後遅くまでの礼拝、そして祈祷会に参列する機会が多く提供されていたようである¹³³。では、ライプツィヒにおける日曜礼拝は、具体的にどのように行われていたのか。以下のように要約してみる。

1) 日曜日に行われる礼拝の開始は、早朝 5 時、聖ニコライ教会で鳴らされる「朝課の合図の鐘の音」(Matins bell)で開始される。

2) それが鳴り終わると、聖日の「定時祈祷」が昔ながらの朝課典礼の規律どおりに「コラリスト」(choralists)¹³⁴たちにより、ラテン語によって行われる。そしてルターの宗教改革時代になってからは、一日の夜明けから夕暮れに及ぶ時禱(時課)を朝の定時祈祷の 1 回だけに集約して行うように簡素化している。また、朝課(Matins)については「朝課に当たっては、一篇、二篇、もしくは三篇の詩篇を学生に歌わせるがよい。それに当該日曜日もし

¹³¹ J. F. ホワイト『キリスト教礼拝の歴史』越川弘英訳、日本キリスト教団出版局、2002 年、44～45 頁。

¹³² Stiller, Günther. *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*. Evangelische Verlagsanstalt GmbH. Berlin, 1970, p. 48. (邦訳ギュンター・シュティラー『バッハ叢書 7 バッバとライプツィヒの教会生活』杉山好・清水正訳、白水社、1982 年、52～53 頁)。

¹³³ *Ibid.*, pp. 48-49. (前掲訳書、52～53 頁)。

¹³⁴ 「コラリスト」：聖ニコライ教会のカントルの指揮を受けて朝課を定期的に行う務めを引き受けた大学生たちのことで、彼らはそのことにより市参事会当局から特別な給費を受けた (*Ibid.*, p. 49. 前掲訳書、53 頁)。

くは祝日用の交誦を伴い、その後で旧約聖書からの聖句朗誦、つづいてやはり当該日曜日もしくは祝日用の交誦を結びに置くベネディクトゥスが歌われ、いずれかの集祷を持って閉じることになる。希望者によっては、会衆にドイツ語のテ・デウム・ラウドームスを歌わせることもまたよいであろう」(Ag, 78)¹³⁵と具体的に記述されている。つまり、バッハの当時には、すべての祝日の朝課は5時、普通の日曜日ではこれに対して30分遅らせた5時半に行われ、さらに、18世紀の末頃になってもなお、「各日曜日ならびに祝日には、まず先立って早朝6時半に、ローマ教会の決まりをそのまま受け継いだ時禱の歌唱が依然として行われる」(Lh, 416)¹³⁶と、中世カトリック教会の聖務日課の由来と、その影響を明らかに述べている¹³⁷。

第5項 早朝説教・昼礼拝・晩課説教

3) そして、ライプツィヒの公的礼拝のスタートは、朝6時、聖ヨハニス教会から始まった。そこでは「正牧師」(regular pastor)が当該日曜日及び祝日の福音唱句について説教をする決まりになっていた。また、「説教のあと、隔週日曜日、つまり二週間に一度、聖餐式が行われた」(ScNA, 567-68)¹³⁸とある。

4) 次に、7時になると、ライプツィヒの主要教会である聖ニコライ教会と聖トーマス教会において、『ライプツィヒ教会便覧』が述べる所の「早朝説教」(Früh-Predigt, Early Rreaching)が始まる。この礼拝は説教の他に、毎回、聖餐式(Holy Communion)を含み、時間としては、聖体拝領者の人数が多い場合は「ときに11時にまでおよぶことがあった」(ScNA, 572)と記され、礼拝の時間の長さが3時間から4時間に及ぶものであった。

5) また、新教会及びヤコブ教会でも、日曜日の主要礼拝は朝7時の開始であったが、しかし聖ペーターズ教会と聖ゲオルク教会では1時間遅れの8時(ScNA, 586)から始まり、さらに、聖パウリ教会では9時開始となっていた。そして聖ゲオルク教会と聖ヤコブ教会との間では、互いに、ときに礼拝時間を入れ替えることもあった。加えて聖ヨハニス教会においても、夏期だけが毎回6時開始となり、それに対して冬期になると6時30分開始で礼拝が行われていたことが明らかになっている(LA 1723, 83-84)¹³⁹、と記している¹⁴⁰。

6) さらに、11時30分になると「昼礼拝」(Noonday Service)もしくは「昼説教」(Noonday

¹³⁵ Ag: *Agenda: Das ist, Kirchen-Ordnung, Wiesich die Pfarrherren und Seelsorger in ihren Ämtern und Diensten verhalten sollen* (Leipzig, 1712). The basic content appears unchanged in all editions published between 1647 and 1771.

¹³⁶ Lh: F. G. Leonhardi, *Geschichte und Beschreibung der Kreis- und Handelsstadt Leipzig nebst der umliegenden Gegend* (Leipzig, 1717).

¹³⁷ Stiller, Günther. *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*. Evangelische Verlagsanstalt GmbH. Berlin, 1970, pp. 48-49. (邦訳ギュンター・シュティラー『バッハ叢書7 バッパとライプツィヒの教会生活』杉山好・清水正訳、白水社、1982年、53～54頁)。

¹³⁸ ScNA: Christoph Ernst Sicul, *Neo annalium Lipsiensium Continuatio II: Oder des mit 1715ten Jahre Neuangegangenen Leipziger Jahrbuchs Dritte Probe* (Leipzig, 1717).

¹³⁹ LA 1723: *Das jetzt lebende und florirende Leipzig* [Leipzig Directory] (Leipzig, 1723).

¹⁴⁰ Stiller, Günther. *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*. Evangelische Verlagsanstalt GmbH. Berlin, 1970, pp. 49-50. (邦訳ギュンター・シュティラー『バッハ叢書7 バッパとライプツィヒの教会生活』杉山好・清水正訳、白水社、1982年、54～55頁)。

Preaching)の鐘が鳴らされ、11 時 45 分から昼礼拝が開始された。ただし、この昼礼拝は、通常の日曜日には両主要教会のどちらか一方で行われるのに限られていた。たとえば、聖ニコライ教会が受け持つ日曜日には、聖トーマス教会が休み、次の日曜日は交替になるという形で昼礼拝が行われていた。また、一年中の三大祝祭と呼ばれる降誕節(Christmas)と復活節(Easter)及び聖霊降臨節(Pentecost)では、それぞれ三日間に渡り祝うことになっていたが、その第一祝日には昼礼拝が聖ニコライ教会と聖トーマス教会の双方で行われた(Ro, 21)¹⁴¹。それに対して三大節とも第二祝日の昼礼拝は、「午前の礼拝で主要音楽が上演されたその教会において」のみ実施された。これは、昼礼拝に先だって行われる午前の主要礼拝において、トーマス・カントル指揮のもとに演奏されるカンタータが、三大祭においても適用されるという取り決めが 18 世紀全体を通じて成されたようである(LKS, 20; Ro, 41)¹⁴²。

しかしながら、1710 年の時点では、たとえば、受難週の聖木曜日(Grüdonnerstag, Maundy Thursday)と聖金曜日(Karfreitag, Good Friday)には昼礼拝が実施されておらず、そして、三大祭の第三祝日でも昼礼拝が行われていなかったのにも関わらず(LKS, 20; Ro, 41)、その 6 年後のロストの記録によれば、聖トーマス教会では聖木曜日に昼礼拝がすでに定着していたことが報告されている(Ro, 21)。そしてジークル(Christoph Ernst Sicul, 1681-1732)は、1730 年になると、この年の 6 月に行われた三日間に渡る宗教改革大記念祭(Reformation anniversary)に、その祝日三日間とも昼礼拝が実施されたことを伝えている(ScJL, 118ff.; 169ff.; 195; 215-16)¹⁴³。また、バッハ当時の昼礼拝の時間は、常に 1 時間半であり、礼拝の終了は 13 時 15 分であった(LKS, 12)。

7) すべての日曜日と祝日の午後にも、礼拝や祈祷会が、18 世紀全般を通じて豊富に行われており、聖ニコライ教会と聖トーマス教会及び新教会では、13 時 15 分になると「晩課説教」(Vesper sermon)がスタートしている(ScNA, 576; LKS, 12ff.)。晩課説教は、宗教改革時代には、すでに夕方から午後の早い時間帯に繰り上げられていたが、しかし名称だけは中世以来、つまりカトリック教会の「晩課」(Vesper)¹⁴⁴を踏襲しているのである。また、8)教会歴上の三大祭や特別な祝日を除いて通常の日曜日には、晩課説教の後に、「教理問答試験」(Catechismus-Examen)¹⁴⁵が行われることになっていた(ScNA, 578)。これはライブツ

¹⁴¹ Ro: *Nachricht, Wie es, in der Kirchen zu St. Thom. Alhier, mit dem Gottesdienst, Jährlich sowohl an Hohen Feste, als andern Tagen, pfliget gehalten zu werden, auffgezeichnet von Johann Christoph Rosten, Custode ad D. Thomae, anno 1716* (Manuscript; continued by later hands).

¹⁴² LKS: *Leipziger Kirchen-Staat: Das ist, Deutlicher Unterricht vom Gottes-Dienst in Leipzig* (Leipzig, 1710).

¹⁴³ ScJL: Christoph Ernst Sicul, *Das weggen der durch Göttliche gnade über zweyhundert Jahre feststehenden Evangelisch-Lutherischen Religion Jubilirende Leipzig* (Leipzig, 1731).

¹⁴⁴ 「晩課」(ヴェスプロ):ローマ・カトリック教会での聖務日課中の晩課(夕べの祈り)。詩篇を中心に構成され、最後にマニフィカトがつく。ルネサンス、バロック時代の音楽家が好んで作曲した(皆川達夫『中世・ルネサンスの音楽』講談社学術文庫、2009年、223頁)。

¹⁴⁵ 「教理問答」:カテキズムは、ギリシャ語の口頭で教えるという語に由来。特に洗礼志願者、子供たちに信仰の主要内容を教えるための教理を要約した信徒教育のための書。ルターは『大教理問答』と『小教理問答』(1529年)の2つを公にした。ルターがカテキズムを書いた目的は、若い人、民衆に確かな信仰による生活を教えるためであった(『ルターと宗教改革事典』編

イヒの他の諸教会でも、同じように午後の特別な礼拝や祈祷会が行われていた、ということである¹⁴⁶。

ただし、これらライプツィヒの日曜礼拝の内容を詳しく分析してみると、当然ルター(Martin Luther, 1483-1546)により、新しい礼拝の規定が草案され、それが決定し運用されている¹⁴⁷。それがドイツ・プロテスタント教会・ルター派の伝統的な「時禱」(Stundengebt, Horen)¹⁴⁸として組織化されている。しかし、やはり、中世カトリック教会の聖務日課の伝統を踏襲していることは間違いない。たとえば、6世紀の修道院の戒律は七つの定時課と夜半の聖務である朝課を定めている。これらの礼拝の基本的な時刻と構成は、やがて中世の西方教会において採用され、それがのちのルター派教会にも引き継がれている¹⁴⁹。何よりの証拠は、先に紹介したシュティラーのライプツィヒ教会の日曜礼拝の一連の流れ、つまり、定時課がそれを確かに物語っているのである。また、全ヨーロッパを通じて典礼には、修道院式と在俗教会式の二つの流れがあり、特に、在俗教会式の典礼がドイツ・プロテスタント教会・ルター派教会においても継承され、それがのちのライプツィヒ教会の時禱、つまり、日曜や祝日礼拝として構成するに至った、ということである。したがって、カトリシズムとの関連性は大いにあるのである。

以上、ライプツィヒの日曜礼拝の内容、特に、主要教会の聖ニコライ教会と聖トーマス教会を取り上げて簡単にまとめてみたい。以下に掲げるのはアルノルト・シェーリング(Arnold Schering, 1877-1941)によるものを基に筆者が作成した。

〈Gottesdienste an gewöhnlichen Sonntagen〉¹⁵⁰

Anfang	S. Nicolai	S. Thomae
5 1/2 Uhr	Frühmette: Orgel, Choralisten (Antiphonen, Responsor -ien, Te deum usw, alles choraliter). [Schluß 6 1/2]
6 Uhr	

者：日本ルーテル神学大学・ルター研究所、教文館、1995年、99～103頁)。

¹⁴⁶ Stiller, Günther. *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*. Evangelische Verlagsanstalt GmbH. Berlin, 1970, p. 50. (邦訳ギュンター・シュティラー『バッハ叢書7 バッパとライプツィヒの教会生活』杉山好・清水正訳、白水社、1982年、56頁)。

¹⁴⁷ W. ナーゲル『キリスト教礼拝史』松山與志雄訳、教文館、1998年、158～161頁。

¹⁴⁸ 「時禱」：聖務日課のことである。ローマ・カトリック教会が司祭や修道者に与えた日毎の祈祷課題、3時間毎の祈祷礼拝。聖務日課書(Brevier)に要約されている。修道院では歌隊共唱の祈りとして守られる(前掲訳書、13頁)。

¹⁴⁹ J. ハーパー『中世キリスト教の典礼と音楽』訳：佐々木勉・那須輝彦、教文館、2000年、110～111頁。

¹⁵⁰ Schering, Arnold. *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, VEB Breitkopf und Härtel Musikverlag, Leipzig 1936.

7Uhr	<p>.....Hauptgottesdienst: ¹⁵¹..... Orgel, latein. Motette,..... Figurale Hauptmusik deutsche Lieder</p>	
8Uhr	<p>1.Sonntagskantorei 2.Sonntagskantorei unter Bach unter dem Präfekten [am folgenden Sonntag ist die Musik umgekehrt].....</p>	
9Uhr	<p>.....9 Schluß der Predigt,..... Kirchengebete usw..... Kommunion.....</p>	
Mittags predigten		
3/4 12Uhr	<p>.....Deutsche Lieder (ohne Orgel)..... [am folgenden Sonntag umgekehrt].....</p>	
Vesper predigten		
1/4 2Uhr	<p>.....Orgel, Motette,..... Deutsch Lieder, Magnificat deutsch..... 1.Kantorei 2.Kantorei unter dem Präfekten unter dem Präfekten</p>	

(Schering, Arnold. *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik* 1936, S. 24-25)

第 2 節 1720 年代、1730 年代、1740 年代の教会カンタータ

第 1 項 カンタータ《輝く曙の明星はいと美わしきかな *Wie schön leuchtet der Morgenstern*》BWV1(1725/3/25) (受胎告知の祝日)。

「1720 年代」の代表的な「コラール・カンタータ」といえるものが《輝く曙の明星はいと美わしきかな *Wie schön leuchtet der Morgenstern*》BWV1(1725/3/25)である。作品の福音書はルカ 1 章、26-38 節（御使いがマリアにイエス懐妊を告知する）から成っている。

バッハは、第 2 年巻にあたる 1724 年から 1725 年にかけて新作のカンタータを次々と生み出し、連ねている。この時期の特徴は、「コラール・カンタータ」（Choralkantate）、つまり、ルター正統派の礼拝音楽の古い伝統がルーツで、複数の楽曲の歌詞や音楽がただひとつの特定のコラール（讃美歌、教会歌）の歌詞と旋律に基づいて構成されているカンタータのことである。バッハはそのコラール・カンタータで第 2 年巻を統一している¹⁵²。

バッハは、カンタータ《輝く曙の明星はいと美わしきかな》BWV1 において、イエス・

¹⁵¹ Leaver, Robin A. "The Liturgical Place and Homiletic Purpose of Bach's Cantatas." *The ATLAS Serials (ATLAS R)*. (1984): pp. 194-202.

¹⁵² 『バッハ キーワード事典』久保田慶一編著、江端伸昭・尾山真弓・加藤拓未・堀朋平、春秋社、2012 年、247 頁。

キリストを曙の明星になぞらえ、壮大にして輝く楽曲に仕立てている。もとになるコラールは、フィリップ・ニコライ (Phillipp Nicolai, 1556-1608) によるもので、それを奏でる旋律は、中世のラテン語聖歌がルーツとなっている。バッハは、二つのソロ・ヴァイオリンを協奏曲ふう演奏させ、そこにホルンとオーボエ・ダカッチャを組み合わせ、輝きの中にも牧歌的な旋律を紡ぎ出している¹⁵³。楽曲の編成は以下の通りである。

- 1) コラール合唱、2) レチタティーヴォ、3) アリア、4) レチタティーヴォ、5) アリア、6) コラール合唱

「1730年代」:

第2項 カンタータ《全地よ、神にむかいて歓呼せよ Jauchzet Gott in allen Landen》

BWV51 (1730.9/17) (三位一体節後第15日曜日)。

この作品は「ソロ・カンタータ」といわれるもので、ソプラノ独唱用となっている。福音書はマタイ6章24-34節(衣食を思い煩わず、神の国と神の義を求めよ)からで、楽曲の構成は、

- 1) アリア、2) レチタティーヴォ、3) アリア、4) コラール、5) アリア (アレルヤ)

となっている。このカンタータの特徴は、コロラトゥーラ¹⁵⁴の技法を用いたソプラノと独奏トランペットがコンチェルトふう書かれていることである。第4曲目のアリアは、2つのヴァイオリンと通奏低音による〈トリオ〉となっており、それにソプラノが歌うコラールが組み込まれる形となっており、まさにドイツ・プロテスタント教会の伝統音楽とイタリア音楽が融合しているといえるものである。これはバッハの〈エキュメニカル Ecumenical〉(全教会一致)的な創作態度を示すものであり、そしてバッハの〈カトリシズム〉、つまり、主イエス・キリストの教え、マタイ福音書の言葉が見事に具現化された傑作ソロ・カンタータとなっていると考える。このことは他のほとんどの教会カンタータ創作にも当てはまるのである。それに加えて、このカンタータ BWV51 が作曲された背景には、ヘンデルの存在があったのではないかと考えている。ヘンデルはイタリア留学を経験し、多くのイタリア語によるソロ・カンタータを創作している¹⁵⁵。そして特に注目するものとして、バッハはヘンデルのソプラノによるソロ・カンタータ《棄てられたアルミーダ Armida abandonata》HWV105(1707.6.30)の完全な筆写譜を自ら作成している¹⁵⁶。また、直接の資料等は不明ではあるが、しかしヘンデルがヴェネツィア訪問のために作曲したとされる、ソプラノによる教会作品、モテット(ソロ・カンタータ)《風よ静まれ Silete Veniti》HWV242(1722-26)もバッハに影響を与えたのではないかと捉えている。なぜなら、この作

¹⁵³ Dürr, Alfred. *The Cantatas of J. S. Bach. With their librettos in German-English parallel text Revised and translated by Richard D. P. Jones*, Oxford University Press, 2006, pp. 666-670.

¹⁵⁴ 「コロラトゥーラ」: 声楽において、単一の音節を引き伸ばして歌われる急速で装飾的な技巧的パッセージ。特に17~18世紀のオペラ、オラトリオ、カンタータ、ミサ曲などのアリアに多い(『新編 音楽小事典』金澤正剛監修、音楽之友社、2008年、136頁)。

¹⁵⁵ ヘンデルのイタリア時代1706年~10年である(三澤寿喜『作曲家人と作品シリーズ ヘンデル』音楽之友社、2012年、18~29頁)。

¹⁵⁶ 『バッハ叢書9 バッハの世界』監修: 角倉一朗、白水社、1978年、295頁。

品の楽曲構成には、バッハのカンタータ BWV51 に類似した音楽の要素がいくつか見られるからである。モテット HWV242 の楽曲構成は、

1) シンフォニア、2) アッコムパニャート、3) アリア、4) アッコムパニャート、5) アリア、6) アリア (アレルヤ)

となっており、1 曲目の「シンフォニア Symphonia」¹⁵⁷はイタリア音楽様式に基づくもので、器楽が華やかに奏されている。そして 2 曲と 4 曲目の「アッコムパニャート Accompagnato」は「レチタティーヴォ・アッコムパニャート Recitativo accompagnato」のことで、これは管弦楽伴奏付きのレチタティーヴォという意味で、バッハのレチタティーヴォよりも旋律性に富んでいるが、ほぼレチタティーヴォと同じ役割を担っていると思われる。そして最終曲のアリア、「アレルヤ Alleluja」¹⁵⁸は見事なコロラトゥーラによって閉じられている。このことから、バッハはモテット HWV242 から何らかのヒントを十分に得ていたかもしれないと推測している。そして、そのヘンデルをバッハは高く評価し、かつバッハは生涯に二度ヘンデルと接触を試みている。それらを示すかのように、バッハはカンタータ BWV51 を 1730 年に創作しているのである。

ところで、先に述べた、ヘンデルやバッハの「アレルヤ」を聴くと、後の W. A. モーツアルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) のモテット《おどれ、喜べ、幸いなる魂よ Exultate jubilate》K 165/158a (1773) の、喜びに溢れた「アレルヤ」が想起される。もしかしたら、モーツアルトはヘンデルやバッハの「アレルヤ」を聴いて、創作の参考にしたのかもしれない、と思わせるものがある。

第 3 項 カンタータ《神なしたもう御業こそいと善けれ Was Gott tut, das ist wohlgetan》BWV100 1734? (不明)。

このカンタータは先にも述べた「コラール・カンタータ」である。しかも全詩節が、ザムエル・ローディガイスト (Samuel Rodigast, 1649-1708) のコラール《神なしたもう御業こそいと善けれ》で形づくられている。楽曲の構成は、冒頭の合唱曲が大規模合唱の導入となっており、カンタータ BWV99 のパロディである。また、コンチェルトふうの原曲にホルンとティンパニが加えられているため、華やかさに溢れている作品である。楽曲の構成は以下の通りである。

1) 合唱、2) 二重唱、3) アリア、4) アリア、5) アリア、6) コラール合唱

アリアの特徴は、アルトとテノールの二重唱があり、さらにソプラノ、バス、アルトと連続して歌われており、あたかもイタリアのシチリアふうの音楽を備えているものである。そして最終楽曲の合唱コラールは、器楽伴奏付き、というスタイルを取っている。ここで

¹⁵⁷ 「シンフォニア」: 17~18 世紀のオペラ、オラトリオ、カンタータなど大規模な声楽曲における器楽合奏の部分。特に序曲。序曲は A. スカルラッティが 1680 年代に急-緩-急の 3 部分 (楽章) 制を確立 (イタリアふう序曲) (『新編 音楽中辞典』監修: 海老澤敏他、音楽之友社、2007 年、334 頁)。

¹⁵⁸ 「アレルヤ」: 「神を賛美せよ」を意味する歓呼の言葉。ヘブライ語の「ハレルヤ hallelujah」のラテン語化 (前掲書、30 頁)。

もホルンとティンパニが使用され、冒頭合唱曲に対応するかのよう、華麗な響きで全曲を閉じている。

「1740年代」:

**第4項 カンタータ《いと高きところには神に栄光あれ Gloria in excelsis Deo》
BWV191 (1745.12/25) (降誕節第1日)。**

このカンタータは、バッハ唯一のラテン語で書かれたカンタータ作品である。福音書はルカ2章1-14節(キリストの降誕、羊飼いへのお告げ、天使のほめ歌)からである。歌詞はラテン語を使用し、「グロリア」と小栄唱(ドクソロジア *doxologia parva*)¹⁵⁹がテキストとなっている。楽曲は、冒頭合唱における、イエスの降誕によせる天使たちの賛歌に、小栄唱の〈三位一体〉を賛美するという特殊なスタイルを取っているものである。カンタータの構成は以下の通りである。

1) 合唱、2) 二重唱、3) 合唱

3本のトランペットとティンパニが活躍する壮大な音楽で、やはり冒頭の合唱曲は大規模なものとなっている。5声フーガの技法も用いられ、三位一体の賛美が華やかに展開される。この作品は、本来《ロ短調ミサ曲》の母胎によるもので、その《ロ短調ミサ曲》から転用、つまり、パロディされた作品である。どちらかといえば、《ロ短調ミサ曲》のハイライト版という様相を呈しているものである。しかしバッハは、ここでもパロディの手法を駆使し、見事な楽曲に仕上げている。

どのような人間にもやがて最期、死が訪れるものである。バッハが世を去る二年前に創作されたカンタータを見ることにしたい。

**第5項 カンタータ《わが魂よ、主を頌めまつれ Lobe den Herrn, meine Seele》BWV69
(1748.8/26) (市参事会員交代式)**は、文字通りバッハ生涯最後のカンタータ作品である¹⁶⁰。歌詞の作者は不明である。第1曲は詩篇103篇2からで、第6曲はマルティン・ルター(Martin Luther, 1483-1546)のコラール《願わくは神われらを恵みて *Es woll uns Gott gerädig sein*》(1524)の第3節からである。この楽曲は、カンタータBWV69aのパロディ作品である。市参事会員交代式用に書き直され、特に最終楽曲のコラールは、S.ローディガイスト(Samuel Rodigast, 1649-1708)のものから、ルターのものに変更されている。

演奏は原曲の単純な4声体からトランペットとティンパニを組み合わせた壮大な7声体へと発展させて、交代式の祝賀気分をより豊かに演出させている。楽曲の構成は以下の通

¹⁵⁹ 「小栄唱」: 神への賛美のひとつである栄唱のうち、ほとんどの詩篇唱、マニフィカトを含むカンテイクム、賛歌ならびにほとんどの聖務日課の開始部で唱えられるグロリア・パトリのこと、これに対してミサで唱えられるグロリアは「大栄唱」と呼ばれる(『岩波キリスト教辞典』編集: 大貫隆他、岩波書店、2002年、558頁)。

¹⁶⁰ Dürr, Alfred. *Johann Sebastian Bach • Die Kantaten*. Bärenreiter Werkeinführungen, 2013, 1033-1037. 英語版の著作にも詳しく記されている(『*The Cantatas of J. S. BACH*. Revised and translated by RICHARD D. P. JONES, Oxford University Press, 2005, 737-740)。

りである。

1) 合唱、2) レチタティーヴォ、3) アリア、4) レチタティーヴォ、5) アリア、6) コラール合唱

冒頭合唱は、バッハ得意の大規模な合唱によるもので、管弦楽の輝かしい合唱フーガとなっている。アリアはあたかもケーテン時代を彷彿とさせるかのような舞曲ふうになられている。4 曲目のレチタティーヴォの曲尾ではアリオソが用いられている。そして最終楽曲のコラール合唱は、「父と御子われらを祝したまえ」の部分から楽節全体に伴奏し、バッハ独自の力強い音楽を作り、輝かしく全曲を閉じている¹⁶¹。

バッハのライブツィヒ・カンタータの特徴は、上に見てきたいくつかのカンタータ楽曲に見られる。たとえば、ライブツィヒ時代の多くのカンタータ作品は、大規模な合唱の導入が採用されている。先にあげたカンタータ BWV100 やカンタータ BWV69 のように、大きな合唱曲演奏が可能となった背景には、先にも述べたトーマス学校の聖歌隊（合唱隊）の存在がある。なぜなら、能力別に四つに分けられた中で、特に優秀なメンバーが、バッハのカンタータ音楽の意図をよく理解し、演奏できたからである¹⁶²。

また、バッハはトーマス学校の第 1 聖歌隊を率いつつ、可能な限り自作のカンタータを演奏するように努めていたようである。そのため、バッハはできるだけ労力を節約することを考えた。さらにバッハは、聖歌隊の活かし方や能力というものも十分に考慮していたようである。たとえば、ひとりの優れた歌手が起用できる場合は、独唱用カンタータを演奏し、聖歌隊を休憩させるなどの措置、やり繰りをしていたということである。また、バッハは旧作を転用もしくは改作する、いわゆる〈パロディ〉の手法を用いて、カンタータを再上演している。バッハはそうして労力を極力節減したと考えられている¹⁶³。

さらにバッハは、同じ形式を何度も用いて作曲するという、いわゆる〈ワン・パターン〉を嫌ったようである。そのため、バッハはいろんな手法の工夫を凝らしている。そのひとつが、やはり先にも述べた〈コラール・カンタータ〉の存在である。コラール・カンタータは、1724 年から 25 年にかけてのほぼ完全な「年巻」や、のちの補充楽曲によって確認されている¹⁶⁴。

バッハがコラール・カンタータ年巻を作成しようと思いついたきっかけは、どうやら当時の新しい礼拝様式にあったようである。それは、牧師がひとつの讃美歌（教会歌）を引用しながらも、当日の礼拝の聖句を解説する、というものであった。1724 年以降、バッハのコラール・カンタータは、レチタティーヴォとアリアという新しい形式を用いていたが、バッハの創作方針は、元のコラール（讃美歌）のいくつかの節をレチタティーヴォやアリアに書き換えるということであった。また、他の手段として、そのままアリアやレチタティーヴォとして音楽を付けてしまう、という二つの方法を採用していた。いずれのケースでも、両端の楽章には、元のコラールが「定旋律」として、そのまま引用された。そして第 1 曲目は、ほとんどの場合、コンチェルト的な合唱が導入され、最終の楽曲は簡潔な 4

¹⁶¹ 楽曲の解説は『バッハ事典』磯山雅編著他、東京書籍、1996 年参照による。

¹⁶² 『バッハ事典』磯山雅編著他、東京書籍、1996 年、24 頁。

¹⁶³ 前掲書、24～25 頁。

¹⁶⁴ 前掲書、25 頁。

声コーラルで演奏を閉じる、というのが普通であった。また、器楽を使用して導入楽章に変化を与え、工夫しようと試みている。たとえば、器楽編成では様々なジャンルの楽曲において、基礎的な弦楽合奏に加え、弦楽器としてはヴィオラ・ダ・ガンバ、ヴィオラ・ダモーレ、ヴィオリーノ・ピッコロなどが随時追加され、管楽器では、リコーダー、フルート、オーボエ、オーボエ・ダモーレ、オーボエ・ダカッチャ、タイユ¹⁶⁵、ファゴット、ホルンなどが加えられた。また、通奏低音楽器としては、チェロやヴィオローネ、さらにチェンバロやオルガンが追加され、工夫している¹⁶⁶。そのため、バッハは以前のコンチェルト楽章を独奏オルガンや管弦楽のために書きなおしている。このようにして、ライブツィヒ時代のバッハはカンタータ創作における単調さ、画一性というものをなんとか回避しようと努めている。ここにバッハの、ライブツィヒ・カンタータ創作の作品の数だけではなく、音楽における技法の工夫や豊かさがあり、まさに「黄金期」といわれる所以である¹⁶⁷。

ただ、上に例として掲げた教会カンタータの大きな四つの特徴は、磯山や樋口など従来の定説に基づいてはいるが、しかしさらに考えを進めると、バッハが器楽を使用して導入楽章に変化を与え、工夫した背景には、バッハの基本姿勢はあくまでも教会音楽にあり、しかもそれはローマ・カトリック教会の伝統音楽から影響を受けているのではないだろうか。つまり、バッハは伝統の様式、古様式などから声楽の〈ポリフォニー〉と同時に器楽による〈ポリフォニーPolyphonie, polyphony〉¹⁶⁸を目指したと思うからである。例えば、この時期のカンタータ《汝まことの神にしてダビデの子よ Du wahrer Gott und Davids Sohn》(BWV23) (1723)の第4曲コーラル合唱には〈教会旋法〉¹⁶⁹の〈ドリア旋法〉¹⁷⁰を用いているのである。要するにバッハは、声楽ポリフォニーと器楽ポリフォニー¹⁷¹の一体化と、その可能性を追求したのではないかと捉えている。また、コーラル・カンタータ創作や大規模な合唱曲導入の背景には、カンタータ演奏のレベルアップを図り、礼拝をより美しい響きで満たそうとし、会衆に福音の言葉をさらに理解してもらうために、音楽の充実を追求しているのである。それに加えて、バッハはローマ・カトリック教会のミサ典礼および

¹⁶⁵ 「タイユ」：タイユはフランス語でテノールの音域を示す言葉。オーボエ・ダカッチャと同様に、通常のオーボエより5度低い、ヘ音〜2点ト音の音域を有するオーボエ族のアンサンブル楽器（『バッハ キーワード事典』久保田慶一編著、江端伸昭・尾山真弓・加藤拓未・堀朋平、春秋社、2012年、349頁）。

¹⁶⁶ 前掲書、58〜59頁。

¹⁶⁷ 『バッハ事典』磯山雅編著他、東京書籍、1996年、26頁。

¹⁶⁸ 「ポリフォニー」：複数の声部がそれぞれの旋法的独自性を保持しつつ動く音楽形態。多声音楽（『新編音楽中辞典』監修：海老澤敏他、音楽之友社、2007年、648頁）。

¹⁶⁹ 「教会旋法」：西洋の中世やルネサンス音楽で用いられた音組織。旋法の数は基本的に8つ。各旋法は固有の終止音と音域（アンビトゥス）を持つ。同じ終止音を共有する2つの旋法のうち、音域の高いほう（第1旋法など）を正格旋法、音域の低いほう（第2旋法）を変格旋法と呼ぶ（『新編 音楽小辞典』音楽之友社、2008年、94頁）。

¹⁷⁰ 「ドリア旋法」：教会旋法のひとつ。音域は「ニ-1点ニ、終止音は「ニ」、支配音は「イ」。第1旋法。また、古代ギリシャ旋法のひとつでもあり、音域は「1点ホ・ホ」（同上書、257頁）。

¹⁷¹ 「器楽ポリフォニー」：バロック時代の器楽形式を大別すると（ソナタ、協奏曲、組曲など）、ポリフォニー様式のファンタジーやリチェルカーレ、フーガ、カノンなどの他、アルマンド、クランツ、サラバンド、ジグなどに代表される舞曲、オスティナートに基づくグラウンド、パッサカリア、シャコンヌ、変奏曲などがある（『音楽大事典 第2巻』平凡社、1982年、656〜657頁）。

荘厳なミサ曲をかなり意識していたのではないだろうか。これはルター正統派のコラール・カンタータをカトリック教会の伝統的ミサ曲と同じように〈普遍性〉を持たせようと試みたのではないかと判断している。また、バッハのパロディ創作も、やはり、ローマ・カトリック教会音楽特有の〈パロディ・ミサ *missa parodia, Parodiemesse*〉¹⁷²の影響、つまり、バッハはパレストリーナ様式をはじめ、伝統的な音楽技法、古様式などを駆使して、自らの音楽芸術の高みを目指したのではないかと捉えることができる。なお、それを裏付けるかのように、バッハはドレスデン宮廷のカトリック作曲家である、J. D. ゼレンカ (Jan Dismas Zelenka, 1679-1745) と交流を深めている。

そしてまた、樋口はライプツィヒ時代におけるカンタータの特徴として、先に述べたように四つの点、つまり、大規模な合唱の導入やパロディの手法、コラール・カンタータの存在、そして器楽を使って導入楽章に変化を与え、工夫を凝らしている、ということを挙げているが、しかし樋口の主張する特徴の他に、イタリア音楽の影響も含めて、バッハと同年でもあり、ハレ出身でイタリア留学を経験したヘンデルの存在が大きかったのである。なぜなら、コレッリ (Arcangelo Corelli, 1653-1713) やヴィヴァルディ、ドメニコ・スカラッティ (Giuseppe Domenico Scarlatti, 1685-1757) などの著名なイタリア人作曲家の他に、バッハは、特にヘンデルを通してイタリア音楽を積極的に吸収していたからである。そのことは、バッハがヘンデルの音楽を高く評価し、彼を尊敬していたに他ならないのである¹⁷³。

なお、バッハが《マタイ受難曲》を初演した 1727 年という年は、同世代のヘンデルが正式にイギリスに帰化し、イギリス人となっている。そしてその年の 10 月 11 日には、ウエストミンスター・アビーにおいて、新国王のジョージ二世の戴冠式の音楽、《戴冠式アンセム *Coronation Anthems for Georg II*》HWV258~261 を、ヘンデル自らが指揮をして演奏している¹⁷⁴。おそらく、バッハはライプツィヒから、遠くイギリス・ロンドンで活躍しているヘンデルに想いを馳せていたのかもしれない。それから二年後の 1729 年に、バッハは二度目となる、ヘンデルへの接近を試みているのである。

¹⁷² 「パロディ・ミサ」：ルネサンス後期のミサ曲に見られる手法。既存の多声楽曲をその動機、模倣などを含めて多声のまま素材とし、ミサの各楽章に用いる（前掲書、536 頁）。

¹⁷³ 『バッハ事典』磯山雅編集他、東京書籍、1996 年、493~494 頁。

¹⁷⁴ 三澤寿喜『作曲家 人と作品シリーズ ヘンデル』音楽之友社、2012 年、67~70 頁。

「第3章」 トマスの「 sacramentum (秘跡) 」とルターの「 sacramentum (聖礼典) 」との比較・類比¹⁷⁵の考察

第1節 「 sacramentum」、神からの恩寵であり、恩恵の姿—トマス・アクイナスとルターの「徴し」論

ルター派教会では「聖礼典」と訳されていて、宗教改革者たちは sacramentum のアウグスティヌスの定義を受けとめつつ、カトリックの sacramentum 理解を批判した。その批判は、次の3点にまとめることができる。1) 第一に sacramentum は厳密にキリスト自身によって制定されたものに限定する。したがって、洗礼と聖餐の二つのみである(洗礼はマタイ福音書 28: 19-20 の復活のキリストによる宣教・洗礼命令、また聖餐は I コリント 11: 23-25 のキリストの聖餐設定辞に基づく)。2) 第二点は、 sacramentum における受領者の信仰の強調、つまり *ex opera operato* 批判である。3) 第三に、神の恵みの手段としての sacramentum のみならず、説教を重視するという点である。なお、ルターは sacramentum におけるキリストのリアルな臨在を主張し、その実効的性格を強調した。そしてローマ・カトリック教会では「秘跡」と呼ばれている「 sacramentum, mysterium, sacramentum」とはどのようなものなのか。

トマスによれば、本来、「聖礼典」、もしくは「秘跡」の原語である「 sacramentum」というラテン語は *sacrare* (聖別する、聖化する) という動詞に由来するということである。これは、聖別の行いを執行する者をはじめ、聖別の行いそのもの、性別された人や物などを示し、聖別のために用いられる方法を表す言葉であった。また、ローマの兵士が軍に対して行う忠誠の誓いも神々の前でされることから *sacramentum* と呼ばれ、さらに、訴訟に関する意味合いもあり、訴訟の間、神殿に納める金銭も *sacramentum* と表現された¹⁷⁶。

そして、ギリシャ語の「ミステリオン *mystērion*」の訳語として教会用語に導入されてからも、テルトゥリアヌス(Tertullianus, 160 頃-220 以降)においては、神の礼拝における犠牲、象徴、動作、信仰の教えと神秘、神による秘めた計画などを示す言葉として使用された¹⁷⁷。そして、その他の教父たちでは、なおも軍隊的な意味が含まれていたようである¹⁷⁸。東方ギリシャ教会では、ギリシャ語の *mystērion* という言葉は、聖なる教えと役務、教会での聖なる事物と祭儀を意味していた。したがって、「 sacramentum」をも表す言葉として引き続き使用されていた。また、西方ラテン教会でも sacramentum を示すのに、二つのラ

¹⁷⁵ 石浜弘道は「アナロギアは〈比例〉を意味するギリシャ語 *ἀναλογία* に由来する言葉で、二つのものの「比例、調和」を意味し、類比、類推、比論などと訳される。主に二つの事物(各項 *Analogat*) が、なんらかの性質や関係を共通にもち(共通項 *Analogon*)、かつ一方の事物がある性質や関係を持つ場合に、他方の事物もそれと同じ関係や性質を持つであろうと推論すること(*Analogie*)である。それゆえ、既知のものを手掛かりとして、未知の真理を発見する方法として有効な理論と考えられる」と述べている(石浜弘道『カント宗教思想の研究 神とアナロギア』北樹出版、2002年、11頁)。

¹⁷⁶ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論(第60-65問題)』稲垣良典訳、創文社、2002年、177頁。

¹⁷⁷ 前掲訳書、177頁。

¹⁷⁸ 『宗教改革著作集 14 信仰告白・信仰問答』徳善義和・石引正志・出村彰・森井真他訳、教文館、1994年、575頁。

テン語 *sacramentum* と *mysterium* が使用され、サクラメントに含まれる二つの側面、すなわち、神の秘められた、そして今や啓示された働き、および神に対するわれわれ人間の礼拝と奉仕という二つの側面が適切に示されたのである。これら二つのラテン語 *sacramentum* と *mysterium* が、歴史的に、サクラメントとして交互に用いられことは、祭儀 *ritus* としてのサクラメントが信仰の神秘と密接に結びついていることを如実に物語っている¹⁷⁹。そのことから、サクラメントという言葉には、隠れた神秘を示す感覚的な「徴し」を意味するものとなり、その「徴し」は言葉を含めた可視的で、すなわち目に見える形で具体的な質料を示すものへと展開しているのである。

1) 「サクラメント（秘跡）」の予備的考察—パウロとアウグスティヌス

本格的に、トマスとルターのサクラメント論を展開する前に、予備的な考察として、神学的な概念としてのサクラメントの歴史を簡単に触れなければならない。そして、トマスの「秘跡」¹⁸⁰とルター¹⁸¹の「聖礼典」という二つのサクラメント神学を正しく理解するためには、使徒パウロとアウグスティヌスのサクラメント論を避けて通ることはできないであろう。

(a) パウロ :

トマスのサクラメント論がパウロ(Paulos, 紀元前後-60 頃)から影響を受けていたと判断できよう。パウロにとって、本来サクラメントは、根本的にキリストの秘義(*mysterium Christi*)を意味するもので、秘義とは「キリストによる」神の大いなる啓示を指し示すものである¹⁸²。これは、永遠の沈黙のうちに隠れていた神、「近づくことのできない光のうちに住み、人間がだれも見なかったことのない、見ることもできない」(1テモテ 6・16) 神、その神が肉のうちに自分に啓示された。それがパウロのいう秘義である。そして、その子イエスである御言葉(ロゴス)が人間となり、十字架の上で父なる神の完全な愛を、人間には理解できない方法で示された。それは、「わたしたちがまだ罪びとであったとき、キリストがわたしたちのために死んでくださったことによって、神はわたしたちに対するご自分の愛を明らかにされました」(ローマ 5・8) ということに他ならないのである¹⁸³。また、ヨハ

¹⁷⁹ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論(第60-65問題)』稲垣良典訳、創文社、2002年、177頁。

¹⁸⁰ 本論文では、トマス・アクイナスの「サクラメント」を論じる場合は「秘跡」、及び「徴し」と表記し、『神学大全 第3部 秘跡論—総論(第60-65問題)』稲垣良典訳(創文社)に依拠するものである。また、マルティン・ルターの「サクラメント」を論じる場合は「サクラメント」もしくは「聖礼典」、及び「しるし」と表記し、これは『ルター著作集 第1集(第1~12巻)』(聖文舎)の文章・語句に依拠するものである。

¹⁸¹ ルターはトマス・アクイナスの神学があらゆる異端や誤りの源泉だとしたが、トマス的な神学をどこまで正しく理解して批判していたかは、議論の分かれるところでもある。ことにカトリック神学者たちの中には、彼は充分カトリック主義でないカトリックの神学を批判したのであって、もしトマスを理解していたら、その批判も違ったものになったに違いないという意味での再評価もある(『ルターと宗教改革事典』日本ルーテル神学大学・ルター研究所編、1995年、286頁)。

¹⁸² オード・カーゼル『秘儀と秘義』小柳義夫訳、みすず書房、1975年、22頁。

¹⁸³ 前掲訳書、22頁。

ネはパウロと同じことを、「いまだかつて、神を見た者はいない。父のふところにいる神、ひとり子こそ、神をあらわしたのである。」(ヨハネ 1・18) と他の言葉で述べている。したがって、われわれは人となり、十字架につけられた神の子イエス・キリストのうちに、神の秘義を見るのである。その秘義は、永遠から隠されていたが、今やキリストによって教会(エクレスシア)に知らされ、啓示されたのである(エフェソ 3・9 参照)。言い換えるならば、キリストその人が秘義そのものということである。なぜなら、キリストは目に見えない神性を肉のうちに啓示したからである。すなわち、キリスト自らがへりくだって行ったさまざまな行為、特に、十字架上での受難はまさに秘義そのものである¹⁸⁴。

また、稲垣良典によれば、使徒パウロの「ローマ人への手紙」(第 6 章第 3-5 節)の一節、「それともあなたがたは知らないのですか。キリスト・イエスに結ばれるために洗礼を受けたわたしたちが皆、またその死にあずかるために洗礼を受けたことを。わたしたちは洗礼によってキリストと共に葬られ、その死にあずかる者となりました。それは、キリストが御父の栄光によって死者の中から復活させられたように、わたしたちも新しい命に生きるためなのです。もし、わたしたちがキリストと一体になってその死の姿にあやかるならば、その復活の姿にもあやかれるでしょう¹⁸⁵」をその根拠に挙げている。そして、稲垣はバーク(D. Bourke)の言葉を取り上げ、「聖トマスが彼自身の思索をその全き成熟にまでたかめ、諸々の秘跡は恩寵¹⁸⁶と霊印との、全き真実の意味での作動的・道具的原因であることを強調することによって、秘跡全体についてのカトリックの教えを、それまでに成就されたいかなるものも遥かに超えるところまで前進させたのは、この一節および類似の箇所にくまられる聖パウロの教えをそっくりそのまま受けとめようとする彼の決意にほかならなかった¹⁸⁷」と引用し、トマスの sacramentum 論が明らかにパウロによって引き起こされたことを指摘している。これは、すなわち、トマスが sacramentum においてわれわれ(恩寵) gratia¹⁸⁸を受け、そして恩寵によってわれわれは神の本性を分有し、神の生命を生きる者と

¹⁸⁴ オード・カーゼル『秘儀と秘義』小柳義夫訳、みすず書房、1975年、22～23頁。

¹⁸⁵ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論(第60-65問題)』稲垣良典訳、創文社、2002年、148頁。

¹⁸⁶ 「恩恵(恩寵)」: キリスト教での恩恵は、人間の側の魅力や資格を前提条件にせず、因果的法則を超えて自由に予知不可能的な仕方でも神から授けられる無償の賜物である。だから旧約では神による「選び」(申 7: 6-11)とか、新約では「義認」(ローマ 5)などといわれる。すなわち人間は根源的に恩恵の前に何ら功德なく、それに協力する自由意志の働きさえ恩恵を前提とする。アウグスティヌスは、自力で恩恵を得られるとするペラギウス主義と論争する過程で恩恵論を形成した(『岩波 キリスト教辞典』大貫隆・名取四郎・宮本久雄・百瀬文晃編集、岩波書店、2002年、188～189頁)。

¹⁸⁷ トマス・アクイナス、前掲訳書、178頁。

¹⁸⁸ 本論文では、トマスの sacramentum を論じるにあたり、神からの恵み、神の恩恵に関する語句は、神の「恩寵」と表記する。これは、稲垣良典訳に依拠している。また、トマスは「恩寵 gratia」とは、或る者が他の者に対して示す愛ないしは好意、無償で gratis 与えられた何らかの賜物、および無償で与えられた恩恵に対する感謝、という三つの意味に解され、第二は第一に依存し、第三は第二から生ずると説明する。神の恩寵とは、神がすべての存在するものを受愛する、という共通的な愛を超える特別の愛であり、神が理性的被造物を、自然本性的条件を超えて、自らの神的本性に与る者たらしめる無償の愛を第一に意味する。われわれが恩寵と呼び慣れている、人間のうちに超自然的賜物は、むしろ神の永遠的な愛そのものである恩寵の結果である、というのがトマスの根本的立場である(稲垣良典『トマス・アクイナスの神学』創文

なる、と彼がいうときは決して聖書の福音からかけ離れて sacrament 論を展開してはいないのである。加えて稲垣によると、トマスは「スコラ学的」に sacrament を論じてはいない、ということである。そして、トマスは、パウロの言葉通り、われわれが洗礼によってキリストの十字架と死にあずかり、キリストと共に復活を遂げ、キリストの生命を生きることになる、ということを受けとめようとしているのである¹⁸⁹。なお、これは後述するように、ルターの sacrament 論も徹頭徹尾、パウロの言葉を文字通り真摯に受けとめようとしている姿勢に何ら変わりがないのと同じである。

(b) アウグスティヌス：

パウロの神秘主義¹⁹⁰もしくは秘義¹⁹¹を正しく継承したのは、アウグスティヌス (Aurelius-Hippo- Augustinus, 354-430)¹⁹²である。彼は、西方ラテン教会において sacrament 神学の形成に最大の役割を果たしたといっても過言ではない。トマスの sacrament 神学はアウグスティヌスの sacrament 神学に関するテキスト、つまり、基本的な内容のものをより詳しく厳密に考察を試み、そして、それを神学的言語によって表そうとしたことである。ただ、稲垣によれば、それは「必ずしも一義的な厳密さではなく、むしろ sacrament という言葉が類比的 analogie 用いられることを視野に入れた上での厳密さ¹⁹³」ということである。トマスは、厳密に言えば、過越の小羊の生け贄を旧い教会法の sacrament と呼んだが、それは新しい教会法の sacrament とは違った意味で sacrament であることを認めていたようである¹⁹⁴。

アウグスティヌスの sacrament 神学の核心部分といえるのは、彼が『キリストの教え』

社、2013年、用語解説 17頁)。

¹⁸⁹ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論 (第60-65問題)』稲垣良典訳、創文社、2002年、178～179頁。

¹⁹⁰ 「パウロの神秘主義」：信仰におけるキリスト体験にある。パウロの場合、イエスの死と、イエスの生を生きるという体験であり、聖霊によってキリストと〈同じ像に化〉せられることであった。パウロは、「われキリストとともに十字架につけられたり、もはやわれ生くるにらず、キリストわが内にありて生くるなり」と述べている (『宗教学辞典』小口偉一・堀一郎監修、東京大学出版会、1974年、440頁)。

¹⁹¹ 土屋吉正は、「秘義(mysterium)の意味は中世になって特殊化した意味、すなわち人間の理性のみでは完全に理解できない、啓示による真理ということだけを意味するのではなく、神の救いの計画がキリストの救いのわざによって現され、成就され、現実のものとなったことを意味している。そしてこの秘義の中心である新約のパスカを過越秘義(mysterium paschale)と呼んで、秘跡である教会がちょうどキリストの十字架上の死去から復活への移りによって生まれたことを示している」と説明している (土屋吉正『典礼の刷新—教会とともに二十年』オリエンツ宗教研研究所、1990年、81頁)。

¹⁹² 稲垣は「より根源的には意味でトマスがアウグスティヌスの伝統の継承者であることを見落としてはならない。トマスは個々の学説に関してはアウグスティニアンではなかった—むしろ彼はフランシスコ会員と論争したが、真理探究の基本的態度においては真のアウグスティニアンであった、とすることができる」と述べている。これはトマスがアウグスティヌスの圧倒的影響を受けながらも、アウグスティヌスを批判的に継承していることである (稲垣良典『トマス・アクイナス』講談社学術文庫、1999年、60～61頁)。

¹⁹³ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論 (第60-65問題)』稲垣良典訳、創文社、2002年、179頁。

¹⁹⁴ 前掲訳書、179頁。

において「それが感覚に印刻するところの形象を超えて、何か別のものを認識するに到らしめるところのもの」と定義している「徴し」*signum*であり、そして、この概念を用いて sacrament は「目に見える犠牲は目に見えない犠牲の徴し、すなわち聖なる徴し *sacrum signum*¹⁹⁵」と規定していることである。

そして、これが「洗礼」の場合、アウグスティヌスは「目に見え、耳に聞こえるのは水と唱えられる一定の言葉であるが、言葉が自然の要素（水）と合体する¹⁹⁶」とき、「目に見えない霊的ないし神的な実存の徴しである「目に見えるものとなった言葉 *visibile verbum*」ともいえる sacrament が成立する¹⁹⁷」と述べている。

アウグスティヌスの sacrament は、稲垣によると、「基本的に徴しであるが、たとえば、火の徴しである煙が火の原因ではなくむしろ結果であるように、通常は、徴しは結果であって原因ではないのにたいして、秘跡はそれが徴しとして表示する恩寵を生ぜしめるちからをふくんでおり、その意味で徴しであると同時に原因である¹⁹⁸」ということで、このちからはキリストないし聖霊¹⁹⁹に由来するものと付け加えている。したがって、sacrament の効果は sacrament を授与、執行する者ないし受ける者の個人としての信仰や倫理的な資質に依存するのではなく、sacrament そのものに含まれる霊的なちから、すなわち、キリストないし聖霊に由来するものに依存することである²⁰⁰。また、アウグスティヌスは、たとえば、悪の振る舞いを行う人間によって sacrament 自体が損傷を受けたりすることはなく、そして、弱められることがないことも一貫して述べている。これは、後に、トマスがアウグスティヌスの sacrament の「事効性」*ex opere operato*²⁰¹、ならびに「道具的原因」*causa instrumentalis*²⁰²としての sacrament に関する理論として仕上げられる sacrament 神学的一端が、アウグスティヌスの中に見いだされものと判断できるのである²⁰³。

さらに、アウグスティヌスが強調していることは、sacrament において主要な働きを

¹⁹⁵ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論（第60-65問題）』稲垣良典訳、創文社、2002年、179頁。

¹⁹⁶ 前掲訳書、179頁。

¹⁹⁷ 前掲訳書、179頁。

¹⁹⁸ 前掲訳書、180頁。

¹⁹⁹ 「聖霊」：アウグスティヌスにとって「*spiritus*（霊）」は聖霊であり、この霊をキリストから受ける者は、それによって単なる自然的な生命ではない、超自然的な永遠の生命にあずかることになる。それが「霊的な生」*vita spiritualis* にほかならない（津崎幸子『トマス・アクイナスの言語哲学』創文社、1997年、154頁参照）。

²⁰⁰ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論（第60-65問題）』稲垣良典訳、創文社、2002年、180頁。

²⁰¹ 「事効性」：稲垣による訳語。便宜的に「事効性」という訳語を用いたが、原語は「為された業からして」という副詞句。秘跡はたんに神の恩寵あるいは聖性の徴しであるにとどまらず、むしろ恩寵を与え、聖化する原因ことを強調する定式（稲垣良典『トマス・アクイナスの神学』創文社、2013年、用語解説20～21頁）。

²⁰² 「道具的原因」：秘跡はたんにそれを通じて恩寵が与えられる徴し *signum* にとどまるのではなく、現実にも恩寵を与える原因であることの説明として、秘跡を通じてわれわれに恩寵が与えられるさいに、恩寵を生ぜしめる主要な能動的原因は神あるいは（人となられた神である）キリストであり、秘跡は主要な能動的原因によって動かされる限りにおいて恩寵を生ぜしめる道具的原因である、といわれる（稲垣良典、前掲書、28～29頁）。

²⁰³ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論（第60-65問題）』稲垣良典訳、創文社、2002年、180頁。

行うのはキリストないし聖霊であり、それは、すべてのサクラメントの創出者と制定者 *auctor-institutor* はキリストであることを終始一貫として主張しているのである²⁰⁴。したがって、この地上におけるサクラメントの授与する者ないし執行する者は、あくまでも副次的な役割を果たすのにすぎない、ともアウグスティヌスは述べている。そして何よりも稲垣によれば、「彼は『詩篇講解』のなかで繰り返し、眠りにおちたアダムのわき腹からエバが出現したように、十字架の上で死の眠りを眠り給うキリストのわき腹から教会とすべてのサクラメントが流れ出した²⁰⁵」とアウグスティヌスの言葉を引用している。

このようにアウグスティヌスのサクラメント神学を俯瞰すると、トマスのサクラメント論の全体像が、明らかにアウグスティヌスの中に投影されている、といえそうである。だが、それと同時に、アウグスティヌスにおいてはサクラメントの「本質」が明確に規定されていないことに伴って、カトリック教会の七つのサクラメント²⁰⁶とより広い意味でのサクラメントとの区別が確立されていなかった、ともいえるのである。それらに加えて、重要なことは、人を聖化し、神の生命を生きる者としての霊的なちからは、どのような意味でサクラメントの中に存在するのか。すなわちサクラメントが「徴し」であると同時に、それが原因であるのはいかなる意味においてなのかについても、明らかにされていないということである²⁰⁷。

アウグスティヌスによるサクラメントの神学的洞察は、いろんな仕方で解釈される可能性を含んでいる。それは、実際には多様なものであり、相互に対立的な方法で解釈されることになったともいえる²⁰⁸。そのことが、トマスをしてサクラメント論に舵を切る大きなモチベーションになったことと想像できよう。したがって、トマスによるサクラメント神学の考察はそのようにして生じた、いろいろな問題の取り組みを通して徐々に形成されていったもの、と理解することができる。

宮谷宣史によれば、アウグスティヌスが生涯にわたり求め続けた思想のテーマは神と人間であった²⁰⁹。

また、アウグスティヌスのいうサクラメントとは、第一に、キリストのからだとしての教会の聖性を重視することが前提にあるが、しかし、教会がこの世に存在する限りにおいて、教会の中にはこの世的な要素が常に存在する。だけれども、この教会は同時に神の恩寵の器でもあり、サクラメントに包まれ、聖霊に導かれる場所、救いを求める者の場所でもある。この意味において、教会は聖なる存在であり、教会の聖性は、その成員の人間的聖性に基づくのではなく、サクラメントと聖霊によるものである²¹⁰。そして第二に、サク

²⁰⁴ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論（第60-65問題）』稲垣良典訳、創文社、2002年、180頁。

²⁰⁵ 前掲訳書、180頁。

²⁰⁶ 「七つのサクラメント（秘跡）」：カトリックでは、洗礼・堅信・ゆるし・聖餐・叙階・婚姻・癒しの7秘跡が、第2リヨン公会議（1274）の信仰宣言の中で確立されて以来、今日にいたるまで執行されている（『岩波 キリスト教辞典』大貫隆・名取四郎・宮本久雄・百瀬文晃編集、岩波書店、2002年、430頁）。

²⁰⁷ トマス・アクイナス、前掲訳書、180～181頁。

²⁰⁸ 前掲訳書、181頁。

²⁰⁹ 宮谷宣史『人類の知的遺産14 アウグスティヌス』講談社、昭和56年（1981年）、25頁。

²¹⁰ 前掲書、197頁。

ラメントとそれを授ける人間の聖性とは関係なく聖なるもので、かつ一度行われたら、それは限りなく有効であるということである。第三に、サクラメントは神と人間が触れ合う場所、すなわち教会のことであるが、そこでは人間がサクラメントを聖なるものとしたり、有効にしたりするのではなく、サクラメントそれ自体が神の業として有効なのである。サクラメントを通して人間が神の聖性に与るのである。そして、四つ目としていえることは、神の恩寵である聖なるサクラメントに参加することによって成り立つ共同体・集団が、聖徒の交わりとしての教会を表すことになる。ここに教会の普遍性が存在する大きな根拠があるといえよう²¹¹。したがって、そのことにより、アウグスティヌスはサクラメントを神の「徴し」、および聖なる「徴し」と呼んでいる。

第1項 トマス・アクイナスの「サクラメント」、神の「徴し」であり、秘跡

1) 「聖なる教えの探求者トマス・アクイナスの神学」—トマスのサクラメント（秘跡）を論じるにあたり

「人間のすべての営みの中で知恵の探求はより完全、より高貴、より有益であって、より大きな喜びをもたらす²¹²」（『護教大全』第1巻第2章「この著作における著者の意図は何か」）

スコラ学 *scholasticism* の完成者といわれるトマス・アクイナスは、神学（聖なる教え *sacra doctrina*²¹³）をある意味で「学」*scientia* だと捉えていた²¹⁴。すなわち、ここでの「学」とは、トマスによると、アリストテレス的な意味での学であり、それは、多くの哲学的問題、たとえば、心身の問題や人間的認識に関する問題、情念論など、必然的に妥当する知識の体系としての学を意味している。そのために、彼はアリストテレス(*Aristoteles*, 前 384-322) の学問的アプローチを支持するのであった。それゆえに、トマスは、誰よりも、学の理想なるギリシャ語の含意を解き明かし、それを援用したところのアリストテレス、さらにはプラトン(*Platon*, 前 427-347)やキケロ(*Marcus Tullius Cicero*, 前 106-43)、およびキリスト教初期の教父たちを必要としたといえる。これはトマスに限らず、前期・盛期のスコラ学者たちにも同じ傾向が見られたのである²¹⁵。

トマスの「神学」*theologia* は本質的に伝統的なカトリック信仰の探求であった。それゆえに、トマスは、西方の教父、アウグスティヌスを必要としたのである。特に、アウグスティヌスの「三位一体」の思想、すなわち、最高水準にあったキリスト教信者として信仰

²¹¹ 宮谷宣史『人類の知的遺産 14 アウグスティヌス』講談社、昭和 56 年（1981 年）、197 頁。

²¹² 稲垣良典『トマス・アクイナス』講談社学術文庫、1999 年、271 頁。

²¹³ 「聖なる教え」：トマスは『神学大全』第 1 部 1 門 2 項において、「聖なる教えは学であるか」というテーマに答えて、「聖なる教えは学である。しかし学には二つの類のものがあることを知るべきである。すなわち或る学は、たとえば算数や幾何学などのように、知性の自然本性的な光のもとに知られる原理から出発するのであるが、また或る学は、上位の光のもとに知られる原理から出発する。ところで聖なる教えは、この第二の意味での学である」という（津崎幸子『トマス・アクイナスの言語哲学』創文社、1997 年、156 頁参照）。

²¹⁴ 前掲書、13 頁。

²¹⁵ 稲垣良典『トマス・アクイナス』講談社学術文庫、1999 年、56 頁。

の知性認識の域に到達しようとするアウグスティヌスの神学そのものであった²¹⁶。トマスは、中世を代表する神学者・哲学者であったがために、彼は、「ヨハネ福音書」の冒頭から繰り広げられた「言(ことば) Verbum²¹⁷」の解釈のために、アリストテレスの「ロゴス」λόγος²¹⁸という概念を体系的に適合させている。それに加えてトマスは、アウグスティヌスがただ示唆しただけに過ぎなかった知性的発出(知性的流出 *emantio intelligibilis*)²¹⁹について厳密な説明をする場合においても、さほど困難さを感じなかったと言えよう。トマスの人生を振り返って見れば、トマスはその時代の人であったがために、自然学と人間学との非連続性を認識する作業を、かつ、その方法論的な密接な関連を解き明かす作業を、彼の人生の後半においては中止しなければならなかったのである²²⁰。なお、トマスの学問的立ち位置は、「恩寵は自然を破壊せず、かえってこれを完成する。」という彼自身の有名な言葉によく現れている。トマスは、恩寵の熱心な擁護者ではあったが、彼は神によって創造された自然をもそれに負けずおとらず擁護している。それは、神は自然を救うために死んだのだから自然は二重の意味において重要なもの、ということに他ならない²²¹。

2) 「徴し」としてのサクラメント(秘跡)

本稿では、後の「第4章」と「第6章」、および「第7章」において、「サクラメント」としてのバッハの《マタイ受難曲》とルターの「十字架の神学」を神学的側面から類比的に比較・考察し、論じるために、その手立て(論証)の一つとしてトマス・アクイナスの「秘跡(サクラメント)」を取り上げるものである。なぜなら、そのねらいはバッハの教会

²¹⁶ 津崎幸子『トマス・アクイナスの言語哲学』創文社、1997年、13頁。

²¹⁷ 「言(ことば)」: トマスによると、「ことば」とは、それによって他のものを知性認識するために用いられるところの「道具」*instrumentum quo utitur ad aliud intelligendum*のような位置にある、とされる。なぜならば、知性は事物を認識するためにことばを形成するのであるからである。かくして、トマスは、「ことば」というものを、〈res〉(もの)がその内にある見分けられる「鏡」*speculum*に譬えている(前掲書、50頁)。

²¹⁸ 「ロゴス」: アリストテレスは著書『ニコマコス倫理学』の中で、ロゴスを「ことわり」としている。他の意味としては、ことば、談論、弁論、論述、言説、言論、論議、理説、根拠、照明などとなっている。たとえば、アリストテレスは、「人間の魂は、同じく無ロゴス的でありながらそれでいて或る仕方ではロゴスにあずかっているごとき何らかの部分を含んでいると思われる。われわれは、すなわち、抑制のあるひとや無抑制的なひとのことをいう場合、一方では〈ことわり〉を賞賛し、魂の〈ことわりを有する部分〉(有ロゴス的な部分)を賞賛する。魂のこの部分の勧請するところはただしく、かつもろもろの最善なるものに向けられているのだからである」と述べている(アリストテレス『ニコマコス倫理学 上』高田三郎訳、岩波文庫、1994年、52頁)。また、津崎幸子は、「古代ギリシャの存在論の決定的な誕生に際して、「ロゴス」こそ、本来的に存在するものへと近づくための、更にこの存在するものの存在を規定するための、唯一の導きの糸の役割を演じてきた、とハイデッガーは考えた。他方、かれの弟子ガーダマーは、ギリシャ思想に発しない或る一つの思想が存在し、それが言語の存在により良く適合していたがゆえに、西洋の思考において言語忘却は回避された。その思想こそが、「受肉」のキリスト教的思想である。」と述べている(津崎幸子、前掲書、3頁)。

²¹⁹ 「知性的発出(知性的流出)」: トマスは、「内なることば」の発出を「知性的流出」*emanatio intelligibilis*の意味に、すなわち、「語る者から、その者自身のうちにとどまるところの知的ことば *verbum intelligibilis* が流出する」という意味にとる(前掲書、53頁)。

²²⁰ 前掲書、13~14頁。

²²¹ 前掲書、156頁参照。

音楽作品、特に、本論文で論じる教会カンタータと《マタイ受難曲》には、音楽分析の他に、改めて神学的な観点が必要であると捉えているからである。そのために、「 sacramentum (秘跡もしくは聖礼典)」という神の恩寵としての聖なる実在、「徴し」が楽曲に内在されているという視点の考察が重要だと判断している。また、バッハが後世に残した膨大な音楽作品のみならず、バッハの 65 年間という生涯においても、彼の優れた音楽的才能には、明らかに神からの恩寵があり、そして、楽曲それ自体の表れにはトマスという秘跡の結果、すなわち「霊印」 character が刻まれ、意味表示されていると捉えているからである。

トマスは『神学大全 第 3 部』²²²の秘跡論(第 60 問題)を「秘跡は徴し signum の類 genus のうちにあるか」という問いで始めている。以下に、トマスの秘跡論を展開するための手法である「授業・論述形式」、いわゆるスコラ学の仕方をそのまま掲げてみる。

第 60 問題 (全 8 項)「秘跡とは何か²²³」

トマスは、第 1 項において「秘跡は徴し・記号の類に属するか」と問い、「第一については次のように進められる。—秘跡は徴し・記号 signum の類 genus に属するのではない、ともかんがえられる。」と述べ、改めてトマスはアウグスティヌスの秘跡について、「しかし、反対にアウグスティヌスは『神国論』第 10 巻第 5 章(PL 41, 282)において〈目に見える犠牲は目に見えない犠牲の秘跡、すなわち聖なる徴し sacrum signum である〉」と述べている²²⁴。

その上で、トマスの回答は次のとおりである。

「答えてこういうべきである。たとえ異なった仕方においてであっても、何か一つのものへと関係づけられているすべてのものは、その一つのものから名付けられることは可能である。たとえば、動物のうちにある健康からして、健康の基体である動物が健康であるといわれるのみでなく、医薬もそれが健康を生ぜしめるかぎりにおいて健康であるといわれ、食物も健康を維持させるかぎりにおいて、また尿も健康を表示するかぎりにおいて健康であるといわれるのである。このような理由で、或るものはそれが自らのうちに何か秘められた聖性 sanctitas occulta を有するかぎりにおいて秘跡は、この聖性にたいして原因もしくは徴しとして、または他の何らかの関係 habitudo にもとづいて秩序づけられているとの理由で或るものは秘跡と呼ばれることが可能である。しかし、この意味において秘跡は徴しの類のうちに位置づけられているのである²²⁵」

²²² 稲垣によると、しばしばゴシックの大聖堂に比せられる『神学大全』の「体系」性も、神学の初学者を「学習の順序」ordo disciplinae に従って教導しようとする教育的配慮のあらわれである(トマス・アクイナス『神学大全 第 3 部 秘跡論—総論(第 60-65 問題)』稲垣良典訳、創文社、2002 年、まえがき v(5)頁)。

²²³ Quæstio 60. Quid sit sacramentum / Question 60. What a sacrament is. (pp. 2-3.)

²²⁴ Aquinas, St Thomas. *Summa Theologiae Volume 56 The Sacraments(3a. 60-5), Latin text and English translation, Introductions, Notes, Appendices and Glossaries David Bourke*. Blackfriars in conjunction with Eyre and Spottiswoode, London, and McGraw-Hill Book Company, New York, 1975, pp.2- 5. (トマス・アクイナス『神学大全 第 3 部 秘跡論—総論(第 60-65 問題)』稲垣良典訳、創文社、2002 年、2~3 頁)。

²²⁵ Aquinas, St Thomas. *Summa Theologiae Volume 56 The Sacraments(3a. 60-5), Latin text and*

トマスは問いの結果、「秘跡(サクラメント)は「徴し」・記号の類に属するものである。」と解答している。すなわち、彼は類比、つまり、類比的な言語を用いてその標準的な例として「健康」*sanitas* を取り上げ、その場合と同じく、「秘跡」*sacramentum* も或るものが聖性 *sanctitas* を自らの内に存在するのか、あるいはそれにたいして原因 *causa*、徴し *signum* として秩序づけられるのか、あるいは他の何らかの関連 *habitus* を有するのか、といったことに基づいて多様な仕方で語られる可能性を指摘した上で、「今われわれはとくに徴しという関連をふくむかぎりにおいての秘跡について語っている。そして、この意味において秘跡は徴しの類のうちに位置づけられているのである²²⁶」と結論づけている²²⁷。稲垣によれば、これは、「極めてニュアンスに富む言明であり、『対異教徒大全』や『命題論集註解』など初期の著作においては、秘跡はたんに神の恩寵ないし聖性の徴しであるにとどまらず、むしろ恩寵を与え、聖化する原因であることが強調されたのにたいして、ここでは原因であることを包み込むような、より深い、豊かな意味で〈徴し〉としての秘跡が語られている²²⁸」ということである。

すなわち、「目に見えるものとなられた神」であるキリスト自身が救い主でありながら、「目に見えない神の啓示」であり、その意味で「徴し」であるように、秘跡は恩寵を与え、聖化する原因でありながらも、その秘跡的ちからの全体をキリストの受難から得ているのである。その意味において秘跡は根源的に、恩寵を与え、聖化する主要原因であるイエス・キリストの徴しといえよう。そして、トマスのいう秘跡はあくまでもキリストを中心に据えて理解することによって、秘跡における「徴し」と「原因」の側面を対比させるのではなく、それよりもむしろ「原因」であることの方がより厳密な意味で「徴し」であることを明確に提示した、といえるのである²²⁹。

トマスによると、徴しとしての秘跡の定義は、「人間を聖化するものであるかぎりでの聖なる実在 *res sacra*²³⁰の徴し」とされる。だが、徴しによって意味表示されるものとしての「聖なる実在」はサン・ヴィクトルのフーゴー(Hugo de Sancto Victore, c.1096-1141)²³¹やペ

English translation, Introductions, Notes, Appendices and Glossaries David Bourke. Blackfriars in conjunction with Eyre and Spottiswoode, London, and McGraw-Hill Book Company, New York, 1975, pp. 4-5. (トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論(第60-65問題)』稲垣良典訳、創文社、2002年、3~4頁)。

²²⁶ 前掲訳書、4頁。

²²⁷ 前掲訳書、183~184頁。

²²⁸ 前掲訳書、184頁。

²²⁹ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論(第60-65問題)』稲垣良典訳、創文社、2002年、184頁。

²³⁰ 「聖なる実存」：稲垣は *res sacra* の訳語を「聖なるもの」「聖なる事物」ではなく、「聖なる実存」としたのは、*res* が指示しているのは第60問題第3項で述べられているように、人を聖化する原因そのものであるキリストの受難、聖化の形相である恩寵と諸々の徳、および聖化の究極目的である永遠のいのち、などであって、普通にいう「もの」「事物」ではないことによる、と述べている(前掲訳書、148頁)。

²³¹ 「秘跡は物体的もしくは質料的な要素であって外的に感覚にたいして提示され、或る不可視的で霊的な恩寵を、それとの類似からして指示・再現し、制定されたことによって意味表示し、聖化されたことによってふくむのである。」この定義においてフーゴーは「徴し」*signum* という言葉を用いていないが、彼が基本的に「聖なる徴し」というアウグスティヌスの秘跡理解に

トルス・ロンバルドゥス(Petrus Lombardus, c.1095-1160)²³²のいう定義とは異なり、それは、単に「(神の) 恩寵」という言葉で言いあらわすことはできないと判断されるものである。つまり、トマスによれば、人間を聖化する「聖なる実存」というのは、第一に、われわれの聖化の原因の根本であるキリストの受難をいう。第二に、恩寵および諸々の徳を示す、われわれの聖化の形相、第三に、われわれの聖化の究極目的である永遠の生命、という三つのものに則して捉えることが可能なのであり、それら三つのものが、聖化の(作動)原因、形相²³³、目的というように、それぞれが区別されていても、現実には統合されて一つのものであるかぎりにおいて、秘跡という徴しによって意味表示される「聖なる実存」²³⁴といえるのである²³⁵。言い換えるならば、「聖なる実存」といわれるものは、聖化の原因、聖化の形相、聖化の究極目的という三つの事柄を含むものであり、それらは、聖化するという役割・働きにおいて一つのものである、ということを示しているのである²³⁶。

稲垣によると、トマスの時代には、秘跡はたんなる徴しではなく、恩寵を与え、人間を聖化するという能動的な原因であることを強調するために、秘跡は外的感覚によって捉えられる物体(たとえば洗礼における水)という質料 *materia* と、それに付加されて秘跡を能動的原因とならしめる特定の言葉という形相 *forma* (洗礼において唱えられる三位一体なる神の名) から成るといふ説明が広く用いられた²³⁷と述べている。そして稲垣は言葉をつづけ、「トマスもこの説明を受けいれてはいるが、それを「徴し」としての秘跡という彼自身の「秘跡」理解の中心に置くことはしていないように思われる。質料・形相というアリストテレス原理にもとづく「秘跡」概念が「スコラ学」的であるというなら、トマスをそれほど「スコラ学的」ではなかった²³⁸と述べ、従来のスコラ的という立場を否定してい

もとづいていることはあきらかである(前掲訳書、182頁)。

²³² 恩寵をふくむことを肯定するところまで行ったにもかかわらず、キリストによって制定された新約の秘跡は徴しであると同時に(恩寵の)原因であることを明確に認めなかった点で不十分であった(トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論(第60-65問題)』稲垣良典訳、創文社、2002年、182~183頁)。

²³³ 「形相 *forma*」: 形相は、そのものをして現実にそのものであらしめている原因であり、「形相」には、或るものに内在してそのものをそのものたらしめている形相と、そのものの外に在ってそのものにとって範型として在る形相とがある。前者を「内在的」*inhaerens*、後者を「範型的」*exemplaris* という(津崎幸子『トマス・アクイナスの言語哲学』創文社、1997年、202頁)。

²³⁴ ティリッヒは聖なる実在について、「神学的教会観は教会の社会学的性格が、教会の霊的性格にとって重要であるということを否定することができる。これは公的なローマ・カトリック教会の教義であって、それによれば、ローマ教会は過去および現在の社会学的曖昧性を超える聖なる実在である。この見地からすれば、教会史は聖なる歴史となり、生を崩壊させ、破壊する魔神的な性格が、その中に、世俗史におけると同様に強く、しばしばそれ以上に強く現れているにもかかわらず、すべての他の歴史の上に高められるのである。このことはローマ教会を、教義、倫理、位階的構造等々の、本質的要素において、批判することを不可能にする。ローマ教会はその歴史の実存と霊的共同体とを同一視するゆえに、それを攻撃することは、霊的共同体、したがって霊そのものに対する攻撃として感受される。」と述べている(パウル・ティリッヒ『組織神学 第3巻』土居真俊訳、1984年、214頁)。

²³⁵ トマス・アクイナス、前掲訳書、184~185頁。

²³⁶ 前掲訳書、146頁。

²³⁷ 前掲訳書、185頁。

²³⁸ 前掲訳書、185頁。

る²³⁹。

むしろトマス「秘跡」理解という独自性は、たんに秘跡が「徴し」ではなく聖化するちからを含む原因であることに主眼があり、換言すれば、秘跡がキリストによる人間の聖化の業の継続、すなわち、「事効的」*ex opera operato*ともいえるものと、それに対して人間側からの信仰と礼拝を通しての応答、という救済史の枠組²⁴⁰のなかで、トマスはそれを全体的に捉えようとしている点に注目すべきである。つまり、トマスは信仰と秘跡とを密接に結びつくものとして理解しつつも、彼は秘跡が恩寵を与え、聖化する原因であるために信仰が不可欠²⁴¹であることを重視しているといえよう²⁴²。

ところで、これに関して、ティリッヒ(Paul Tillich, 1886-1965)は中世の sacrament 論とはどのようなものであったかについて言及している。「中世において sacrament のもつ意味は、プロテスタンティズムにおけるものとはまったく異なっていた。それは、ある季節に執行されその祝祭以外のときには何ら本来の意味をもたないような儀式ではなかった。Sacrament は必ずしも説教と結びついていたわけではない²⁴³」と述べ、それは、あくまでも中世の生活および思想全体の基礎であったことを強調している。その上で、ティリッヒは、カトリックもしくはトマスのいう「事効的」を「事効説」と呼び、彼は「sacrament がこのような効果を発揮するのは一そしてこれが今や決定的ことであるが―、”*ex opera operato*” つまりその単なる執行にのみよるのであって、sacrament をそのようなものであると信じる信仰以外には、人間の神に対する特別な関係としての信仰もいかなる主観的価値も前提としないのである」と指摘している。すなわち、ティリッヒによれば、この「*ex opera operato*」という考え方は、sacrament を、擬似魔術的性格をもつ客観的出来事とするものであって、宗教改革者たちが断固として抵抗したのはこの点である、とその立場の違いについて述べているのである²⁴⁴。

確かに、ティリッヒがいうように、中世においての sacrament 論の展開はその通りだったかもしれない。だが、さらに一歩踏み込んでトマスの秘跡論をもう少し見ていく必要があるのではないだろうか。

すなわち、トマスによれば、自らのちからによって、恩寵を与え、人間を聖化すること

²³⁹ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論(第60-65問題)』稲垣良典訳、創文社、2002年、185頁。

²⁴⁰ 稲垣は「ラーナーもトマスの秘跡論が救済史(および宗教史の全体)の視野のなかで展開されていることを強調する。」(K. Rahner, *Einleitende Bemerkungen zur Allgemein Sakramentenlehre bei Thomas von Aquin, Schriften zur Theologie*, 10, Benziger, 1972, S. 329-404.)と指摘している(前掲訳書、202頁)。

²⁴¹ 秘跡が恩寵を与え、聖化するのは、その全体が神の働きであるが、恩寵を受け、聖化されるのが「人間」であるかぎり、人間の側からの自由意志による応答としての信仰が不可欠なのである。トマスがアウグスティヌスの言葉を敷衍して述べているように、「言葉が秘跡において働きを為すのは『語られるからではない』、つまり言葉の外的な音声にもとづいてではなく、『信じられるがゆえ』、つまり信仰をもって保持される言葉の意味にもとづいてである(トマス・アクイナス、前掲訳書、202頁)。

²⁴² 前掲訳書、185頁。

²⁴³ パウル・ティリッヒ『ティリッヒ著作集 別巻2 キリスト教思想史I』大木英夫・清水正訳、白水社、1980年、246頁。

²⁴⁴ 前掲訳書、249～250頁。

ができるのは神もしくは人となった神であるキリストだけであって、秘跡が「原因」としてのそのことをなしうるのは、トマスのいう主要的原因である神の道具 *instrumentum* である限りにおいてである、ということである²⁴⁵。ところで、道具が道具としての働きを有効なものとなりうるのは、自身を主要的原因に全面的に従属させるかぎりにおいてであり、秘跡という道具においてそのような全面的な従属を実現するのは秘跡の執行・奉仕者の意向 *intentio* であり、それは、信仰に他ならない²⁴⁶。このように考えてくると、秘跡がまさに、道具的原因として働きをなしうるのは、それが恩寵を与え、人間を聖化する主要的原因である神もしくはキリストに自身を完全に従属させること、つまり、奉仕者の意向を通すことによって理解できるのである。それは言い換えると、秘跡が「原因」であることは、それがより深い意味で「徴し」であることのなかに含まれる、ということにはほかならないのである²⁴⁷。

3) 秘跡の必要性 第 61 問題「秘跡の必要性²⁴⁸」

第 1 項「諸々の秘跡は人間の救いのために必要であったか」

ところで、秘跡は必要である、とする一方で、「秘跡は必要ではない」という反対議論の根拠として、稲垣によれば、トマスは「教会の制度である秘跡はイエス・キリストとわれわれとの間の信仰と礼拝による直接的な交わりを妨げるものであって、秘跡は不必要であるどころか、むしろあってはならぬ邪魔者である、というものであろう²⁴⁹」とその一例を挙げている。そして稲垣は、言葉を繋げ「キリストの受難はわれわれの救いの十分な原因であり、われわれはキリストの恩寵で十分であって、「恩寵を受ける手段・方法」としての秘跡は必要ではない、という議論は多くの人に純粋なキリスト教的立場を示すものと受けとられるのではなかろうか²⁵⁰」と、他のキリスト教宗派、たとえば、ルター派教会のサクラメント（聖礼典）解釈と理解、それとトマスのいう秘跡の解釈・理解との違い、温度差といえいいのか、そういうものが現実に存在することを稲垣は指摘するのである。

だが、さらに、ここで十分に注意しなければならないのは、トマスのいう秘跡論、すなわち、秘跡が必要であるとする議論、たとえば、トマスの秘跡論に依拠し、その秘跡とそれを執行・配分する聖職者を中心とするカトリック教会の秘跡理解が正しいとか、それとも、ルターの掲げた「十字架の神学」というキリストの十字架のみを信じ、それに希望を見出すルター派教会のサクラメント（聖礼典）理解が正しいというレベルの議論ではない、ということである²⁵¹。

²⁴⁵ トマス・アクイナス『神学大全 第 3 部 秘跡論—総論（第 60-65 問題）』稲垣良典訳、創文社、2002 年、185～186 頁。

²⁴⁶ ここで言う意向とは「教会が為すことを為す」そうとする意向であり、信仰とは「教会の信仰」である。これに対して、秘跡の完成のためには奉仕者を善き者たらしめる信仰（の徳）や直しい意向は必要とされない。」ということである（前掲訳書、202 頁）。

²⁴⁷ 前掲訳書、186 頁。

²⁴⁸ Quæstio 61. De necessitate sacramentorum / Question 61. The necessity of the sacraments. (pp. 36-37.)

²⁴⁹ トマス・アクイナス、前掲訳書、186 頁。

²⁵⁰ 前掲訳書、186 頁。

²⁵¹ 前掲訳書、186～187 頁。

では、トマスは「秘跡の必要性」という洞察の展開をどのように試みたのか。トマス論証の流れを見て見たい。

第 61 問題 (全 4 項)「秘跡の必要性」のところで、トマスは「諸々の秘跡は人間の救いのために必要であったか」と問い、次のように導き出している。

「しかし、反対に、アウグスティヌスは『ファウストゥス論駁』第 19 卷(PL 42, 355)において、「可視的な徴し、あるいは秘跡を共有することによって統一されるのでなければ、いかなる宗教 religio²⁵²の名—それが真であるにせよ、偽りであるにせよ—においても人々が真の宗教の一つの名において一体化されることが必要である²⁵³。それゆえに、秘跡は人間の救いのために必要である²⁵⁴」(下線は筆者)

その上でトマスは次のように答えを出している。

「答えて、こう言うべきである。秘跡は三つの理由からして人間の救いのために必要である。その第一は人間本性の本来の在り方 *conditio* からして把握すべきものであって、すなわち、人間本性にとっては物的、可感的なものを通じて霊的、可知的なものへと導かれることが固有のことなのである。ところで、各々のものをその本来の在り方に応じて配慮することが神的摂理に属することである。ここからして、神的な知恵が、秘跡と呼ばれる何らかの物的、可感的な徴しの下に、人間にたいして救いの扶助を提供することが理にかなった *convenienter* ことであった。第二の理由は、罪を犯すことによって、愛着 *affectus* をもって自らを物的事物に従属せしめた、人間の境位・状態からして把握すべきである。ところで、医薬的な治療は、人間にたいして、彼が疾病に苦しめられているその所においてほどこされなくてはならない。したがって、神が何らかの物的な徴しを通じて、人々に霊的な医薬を与えられたのは理にかなった *conveniens* ことであった。なぜなら、もしただ *nuda* 霊的なものだけが彼に提供されたならば、彼の精神は物的なものにとりつかれているため、それらを活用することができなかつたであろうからである。第三の理由は、物的な事柄に何よりも関わっているという、人間の行為の傾き *studium* からして把握すべきである。したがって、物的な事柄に関わる活動からまったく切り離されることで人間が苛酷な *durus* 状況に落ち込むことがないよう、彼にたいして秘跡でもって身体の面から鍛えてゆくという機会が提供されたのである。すなわち、秘跡でもって幸いなる仕方鍛えられて、彼が悪霊たちの礼拝、あるいは罪深い行為であるところのありとあらゆる有害な事柄に存する迷信的な慣行を避ける方へと向かうように。

²⁵² 「宗教 *religio*」: 稲垣は「ここで *religio* を便宜的に「宗教」と訳したが、そこに実証科学としての宗教学において前提とされているような「宗教」理解を読み込まないよう注意する必要がある。」と述べている (トマス・アクイナス、前掲訳書、151 頁)。

²⁵³ このトマスの主張と、人間の救いへと導く多くの宗教があることをほとんど自明の理として受け入れられている現代の「宗教」理解との間には大きな隔りがある。現代においては「真の」宗教について語ること自体が排他主義的、独善的態度として非難されるのが普通である (前掲訳書、151 頁)。

²⁵⁴ Aquinas, St Thomas. *Summa Theologiae Volume 56 The Sacraments(3a. 60-5), Latin text and English translation, Introductions, Notes, Appendices and Glossaries David Bourke*. Blackfriars in conjunction with Eyre and Spottiswoode, London, and McGraw-Hill Book Company, New York, 1975, pp. 36-39. (邦訳『神学大全 第 3 部 秘跡論—総論 (第 60-65 問題)』稲垣良典訳、創文社、2002 年、31~32 頁)。

このようなわけで、諸々の秘跡の制定を通じて、人間は彼の本性に適合した仕方で可感
的な事物によって教導され、自分たちが物的な事物によって助けられていることにてら
して、自らが物的な事物に従属していることを認めて、謙らしめられ、さらにまた諸々
の秘跡による有益なる修練を通じて諸々の物的な害を受けることから守られるのである
255」

トマスは秘跡が必要であるとする理由を三点あげている。これらの三点は、今日におい
てもカトリック教会の秘跡論の拠り所となっている。われわれ人間は救いのために何が必
要と問われれば、おそらくトマスは躊躇なく信仰と秘跡をあげるだろう。たとえば、マタ
イ福音書にみるように、イエスの弟子たち、特にユダやペトロを始め、他の弟子たちもイ
エスが逮捕されると、師を見捨てて逃げ去るところなどはにわかには信じがたく、人間はか
くも弱く罪深い存在なのかということの思い知らされるのである。しかしそうであるから
こそ、トマスの主張は、弱い人間であるがゆえに、キリストの十字架と受難に倣い、勇気
をもって信仰を守り通すことが大事ということである。そこには必ず、秘跡というちから、
すなわち神からの恵みというものがあり、それが人間に注がれている。しかもそれが霊印、
徴しとなって現れていて、われわれを救いへと誘ってくれる。そのことは、やがて人間を
神の国へと招き入れ、永遠の生命へと導いてくれるのである。礼拝において、われわれは
神の国を待ち望むと唱えた場合、それは、すべてを導かれる神よ、われわれの信仰を強め、
どのようなときにも、御言葉に信頼して、キリストと共に神の国の完成のために働くこと
ができるように、ということの意味する²⁵⁶。だからトマスにとって、秘跡は決して、事効
的な業による魔術的なものではないし、迷信的な行為でもないのである。重要なことは、
キリストへの全くの信仰、換言すれば信仰 *fides* と理性 *ratio* ²⁵⁷、そして目に見えない霊印、
キリストの徴しである秘跡の力を信じることである。われわれ人間にとって恵みを受ける

²⁵⁵ Aquinas, St Thomas. *Summa Theologiae Volume 56 The Sacraments(3a. 60-5)*, Latin text and English translation, Introductions, Notes, Appendices and Glossaries David Bourke. Blackfriars in conjunction with Eyre and Spottiswoode, London, and McGraw-Hill Book Company, New York, 1975, pp. 37-39. (前掲訳書、32～33頁)。

²⁵⁶ 『年間第33主日C年 聖書と典礼(2016.11.13)』オリエンズ宗教研究所、2016年、6頁参照。

²⁵⁷ 「信仰と理性」：稲垣良典は、トマスの信仰と理性について、「トマスにおける信仰と理性との総合を理解し、解釈する鍵は、理性の自己超越的性格を見てとることにある、といえるであろう。理性の自己超越性を媒介としてはじめて、信仰と理性との結びつきが成就される。信仰とは根本的にいって神の恵み・恩寵 (*gratia*) であるから、信仰と理性との結びつきとは、恩寵と理性の結びつきである。ところで恩寵とは自然本性的なものである理性を無限に超越する、高次の完全性であるから、理性が恩寵と結びつくためには理性がその自然本性を超えて高められることが必要であろう。じっさい、信仰と理性との結びつき・総合とは単なる共存ではなく、むしろ理性が恩寵の次元へと高められ、同化せしめられることを意味する」と述べている(稲垣良典『トマス・アクイナス』勁草書房、1996年、50～51頁)。また、トマスの理性(哲学)についても稲垣は、「トマスは人間理性に固有の能力によって探求されるところの哲学が、それ自身の権利をもって成立していることを前提とした上で、そのほかになお別の教え、すなわち神学(聖なる教え *sacra doctrina*)が必要であるとしている」と述べ、その上で、トマスが決して哲学を否定的に捉えたり、軽視したのではなく、哲学がその固有領域においてはあくまでも自律的であることを前提としている、と説明している(前掲書、45頁)。

のに秘跡は信仰にとって欠かせない必要なものである。これがトマスの秘跡論の核心であり、主張である。

第 62 問題 (全 6 項) 「秘跡の主要な結果、すなわち恩寵について²⁵⁸」

トマスは (第 1 項) 「諸々の秘跡は恩寵の原因であるか」と問い、次のように導き出している。

「しかし、反対に、アウグスティヌスは『ヨハネ福音書講解』第 80 講 (PL 35, 1840) において、洗礼の水は「身に触れて、心を洗い清める」と述べている。しかるに、心は恩寵によらないでは洗い清められない。それゆえに、洗礼の秘跡は恩寵を生ぜしめるものであり、同じ理由で、教会の他の諸々の秘跡もそうする²⁵⁹」

その上で、トマスは次のように答えている。

「答えて、こう言うべきである。新法の諸々の秘跡は何らかの仕方で恩寵を生ぜしめる、と言わなくてはならない。というのも、新法の諸々の秘跡を通じて人がキリストの体に組み入れられる *incorporatur* ことは明白だからである。たとえば、洗礼について使徒パウロは『ガラテヤ人への書翰』第 3 章 (第 27 節) において「洗礼を受けてキリストと一致したあなたがたは皆、キリストを着ている」と述べている。しかるに、人は恩寵によらないでキリストの肢体たらしめられることはない。(中略)

したがって、われわれは働きを為す原因には主要的 *principalis* と道具的 *instrumentalis* の二つがある、という言い方をしなくてはならない。すなわち、主要的原因は自らの形相²⁶⁰—結果はそれに類似するものたらしめられる—のちからによって働きを為すのであり、たとえば、火が自らの熱によって熱するように、である。そして、この仕方で恩寵を原因するのは神のみである²⁶¹。なぜなら、恩寵とは神的本性の何らかの分有された類似にほかならないからであって、それは『ペトロの第二書翰』第 1 章 (第 4 節) に「われわれが神の本性にあずかる者になるという、大いなる尊い約束をわれわれに与えてくださった」と言われているごとくである。—これにたいして、道具的原因は自らの形相のちからによってではなく、ただ主要的能動原因がそれでもって (道具を) 動かすところの運動 *motus* を通

²⁵⁸ Quæstio 62. De effectu principali sacramentorum qui est gratia/ Question 62. The chief effect of the sacraments, which is grace. (pp. 50~51)

²⁵⁹ Aquinas, St Thomas. *Summa Theologia, latin text and English translation, Introductions, Notes, Appendices and Glossaries*. Blackfriars In conjunction with Eyre and Spottiswood, London, and McGraw-Hill Book Company, New York, 1975, pp.50- 51. (邦訳『神学大全 第 3 部 秘跡論—総論 (第 60-65 問題)』稲垣良典訳、創文社、2002 年、45~46 頁)。

²⁶⁰ 近・現代の因果性理論においてはこのような形相の役割はほとんど完全に無視されている (前掲訳書、154 頁)。* 「形相 *forma*」: 形相は、そのものをして現実にもそのものであらしめている原因であり、「形相」には、或るものに内在してそのものをそのものたらしめている形相と、そのものの外に在ってそのものにとって範型として在る形相とがある。前者を「内在的」*inhaerens*、後者を「範型的」*exemplaris* という (津崎幸子『トマス・アクイナスの言語哲学』創文社、1997 年、202 頁)。

²⁶¹ 恩寵を生ぜしめる原因としての秘跡の有効性についての議論と、恩寵の主要的原因は神のみであることの肯定を両立させているのがトマスの立場の特徴である (前掲訳書、154 頁)。

じてのみ働きを為す。ここからして、結果は道具にたいしてではなく、むしろ主要的能動原因にたいして類似したものとなる。(中略)そして、このような仕方では新法の諸々の秘跡は恩寵を原因する。というのも、それら秘跡は神の命令によって、人々に、かれらのうちに恩寵を生ぜしめるために授けられるからである²⁶²」(下線は筆者)

トマスは、神からの恩寵を神的本性の何らかの分有された類似と述べている。これは、聖書によれば、われわれ人間は神の似姿(イマゴ)によって造られていると同じ様に、キリストから何らかの仕方では、われわれに恵みを与えているということである。ペトロのいう神の本性は、キリスト存在そのものなのだから、十字架のキリストから恵みが放射されている。それは一過性のものでなく、今の世においても神の恵みが与えられ続けているということである。換言すれば、人間に注がれる神からの恵み、恩寵に終わりが無いということである。

第 63 問題 (全 6 項) 「秘跡の結果、すなわち霊印について²⁶³」

トマスは(第 1 項)で「秘跡は霊魂のうちに何らかの霊印を刻みつけるか」と問い、次のように導き出している。

「第一について次のように進められる。一秘跡は霊魂のうちに何らかの霊印を刻みつけることはない、とも考えられる。というのも

(1) 「霊印」 character は何らかの区別する徴し signum distinctivum を表示しているように思われる。しかるに、キリストに属する者が他の者から区別されるのは永遠なる予定によるのであるが、第一部においていわれたごとく(第 23 問題第 2 項)、この予定は何ものかを予定された者のうちにではなく、ただ予定する神のうちにのみ措定する。(後略) (2) 霊印は区別する徴しである。しかるに、徴しは、アウグスティヌスが『キリストの教え』第 2 巻(PL 34, 35)で述べているごとく「感覚へともたらされる形象 species を超えて何か他のものを認識させるところのもの」である。(後略) (3) 新法²⁶⁴の秘跡によって信徒が不

²⁶² Aquinas, St Thomas. *Summa Theologia, latin text and English translation, Introductions, Notes, Appendices and Glossaries*. Blackfriars In conjunction with Eyre and Spottiswood, London, and McGraw-Hill Book Company, New York, 1975, pp. 53-55. (邦訳『神学大全 第 3 部 秘跡論—総論(第 60-65 問題)』稲垣良典訳、創文社、2002 年、46~49 頁)。

²⁶³ Quæstio 63. De alio effectu sacramentorum, qui est character / Question 63. The other effect of the sacraments, which is character (pp. 76-77).

²⁶⁴ 「新法」: 律法 (lex) のことを指す。稲垣は「トマスは(旧法 *lex vetus*) について『神学大全』の法に関する論考において詳細に考察しており、それに続く「新法」*lex nova*、すなわち「福音の法」*lex Evangelica* についての考察と合わせて、神を立法者とする神法 *lex divina* についての体系的な説明が与えられている。トマスは 4 つの理由から人間が善い人間として生き、究極目的に到達しうるためには、自然法と人間である立法者が制定する人定法を超えて、神与の法である神法 *lex divina* が必要であったことを根拠づけている。第一は人間の究極目的が人間の自然本性的な能力を超えて出ていること、第二は人間的判断の不確実さ、第三は人間の判断の力は外面に現れた行為のみに及び、内的な行為を十分に抑制し、秩序づけることができないこと、第四は、人定法は共通善の観点からして、すべての悪い行為を処罰ないし禁止できないこと。これらの理由からしてまず旧約時代に神法としての律法(旧法)が与えられたのである。」と述べている(稲垣良典『トマス・アクイナスの神学』創文社、2013 年、33 頁用語解説参照)。

信の徒から区別されたごとく、旧法の秘跡によってもそうであった。しかるに、旧法の秘跡は何らかの靈印も刻みつけなかった。(後略)しかし、反対に、使徒パウロは『コリント人への第二書翰』第1章(第21-22節)において「われわれに油を注ぎ給うたのは神である。この神はまたわれわれに証印を押し、われわれの心に保証として聖靈を与え給うた」と述べている。しかるに、靈印が意味するのは何らかの徴しづけ signatio にほかならない。それゆえに、神は秘跡によってわれわれに御自身の靈印を刻みつけ給う、と考えられる²⁶⁵」(下線は筆者)

その上で、トマスは次のように解答している。

「答えて、こう言うべきである。前述のところからあきらかなごとく(第62問題第5項)、新法の諸々の秘跡は二つのことへ秩序づけられている。すなわち、罪に対抗する救済を提供することと、キリスト信者の生活の祭儀 ritus にもとづく、神の礼拝に関わる事柄において靈魂を完成することの二つである。(中略)ここからしてアウグスティヌスは『パルメニアヌス論駁』第2巻(PL 43, 71)において次のように述べている。「戦いから離脱した臆病者が自らの身におびた軍務の刻印 character におそれをなして、皇帝の仁慈にすぎり、請い求めて赦しを得、すでに軍務に復帰したとしよう。この自由の身になり、矯正された人間にかの(軍務の)刻印が再度刻みつけられるであろうか、むしろ(さきの刻印が)確認されて、是認されるのではなからうか。それとも、もしかしてキリスト教の秘跡がこの身体的な徴しよりもより消えうせ易いということがありえようか²⁶⁶」

結論として、トマスは秘跡の靈印について次のようにまとめている。

「(1)については、それゆえ、こう言わなくてはならぬ。たしかに、キリストを信じる人々は神的予定の証印によって将来の栄光という報いを受けるように定められている。しかし、彼らは自分たちに刻みつけられている何らかの靈的な証印によって現在の教会に適合した行為を為すように委託されており、この靈的な証印が「靈印」character と呼ばれるものなのである。(2)についてはこう言わなくてはならぬ。靈魂に刻みつけられた靈印は、それが可感的な秘跡によって刻みつけられるかぎりにおいて徴しとしての本質側面を持っている。というのも、或る人が洗礼の靈印を授けられたということが知られるのは、可感的な水によって洗い清められた、ということによってだからである。(後略)

(3)についてはこう言わなくてはならぬ。上述のごとく(第62問題第6項)、旧法の諸々の秘跡は、それ自体としては、何らかの靈的な結果を生ぜしめるような靈的なちからを有してはいなかった。したがって、それら秘跡においては何らかの靈的な刻印も必要とはされなかったのであって、そこにおいては、使徒パウロが『ローマ人への書翰』第4章(第11節)において「証印」signaculum と呼んでいる身体的な割礼で十分だったのである²⁶⁷」

²⁶⁵ Aquinas, St Thomas. *Summa Theologia, latin text and English translation, Introductions, Notes, Appendices and Glossaries*. Blackfriars In conjunction with Eyre and Spottiswood, London, and McGraw-Hill Book Company, New York, 1975, pp. 76- 79. (邦訳『神学大全 第3部 秘跡論—総論(第60-65問題)』稲垣良典訳、創文社、2002年、68~69頁)。

²⁶⁶ Ibid., pp. 78-79. (前掲訳書、69~70頁)。

²⁶⁷ Ibid., pp. 78-81. (前掲訳書、70~71頁)。

上に掲げた、トマスのいう霊印 *character* とは、使徒パウロに由来することは明らかであるが、これに関して稲垣は別の角度から、洗礼の sacrament における恩寵と霊印との関連性を述べている。それは、稲垣によれば、ブラックフライヤー版『神学大全』第3部秘跡論の訳者バーク(D. Bourke)は、トマスの秘跡論の展開にとって決定的に重要な意味を持つのは使徒パウロの『ローマ人への書翰』の一節(第6章第3-5節)であることを指摘し、次の文章を掲げ、「それともあなたがたは知らないのですか。キリスト・イエスに結ばれるために洗礼を受けたわたしたちが皆、またその死にあずかるために洗礼を受けたことを。わたしたちは洗礼によってキリストと共に葬られ、その死にあずかる者となりました。それは、キリストが御父の栄光によって死者の中から復活させられたように、わたしたちも新しい命に生きるためなのです。もし、わたしたちがキリストと一体になってその死の姿にあやかるならば、その復活の姿にもあやかれるでしょう²⁶⁸」と引用している。その上で、バークは言葉を繋げ、「聖トマスが彼自身の思索をその全き、成熟にまでたかめ、諸々の秘跡は恩寵と霊印との、全き、真実の意味での作動的・道具的原因であることを強調することによって、秘跡全般についてのカトリックの教えを、それまでに成就されたいかなるものも遥かに超えるところまで前進させたのは、この一節および類似の箇所に含まれる聖パウロの教えをそっくりそのまま受けとめようとする彼の決意にほかならなかった²⁶⁹」と述べている。すなわち、トマスが主張することは、われわれは秘跡において恩寵という霊印を受け、霊印によって刻まれた恩寵によって、われわれは神の本性を分有する、ということである。そして、トマスが神の生命を生きる者となるというときは、それは、あたかも「スコラ学的」秘跡論を述べるのではなく、むしろ、使徒パウロの教えと言葉を忠実に受けとめて、われわれは洗礼によってキリストの死にあずかり、キリストと共に復活し、キリストの生命を生きることになる、ということ述べている²⁷⁰。したがって、秘跡としての洗礼の霊印というのは、キリストの受難と復活の生命にあずかるという霊的能力が授けられたことの証印に他ならないのである²⁷¹。

トマスは(第2項)で、「霊印は霊的な能力であるか²⁷²」と問い、次のように導き出している。

「しかし、反対に、〈哲学者〉(アリストテレス)は『ニコマコス倫理学』第2巻(1105b20)において〈靈魂のうちには能力、習慣および情念・受動という三つのものがある〉と述べている。しかるに、霊印は受動ではない。なぜなら、受動はすぐに過ぎ行くものであるが、霊印は後で述べるように(第5項)、消すことのできないものであるからである。同様にまた習慣でもない。なぜなら、自らを良くも悪しくも関係づけられるような習慣はないからである。これにたいして、霊印はそれらいずれへも自らを関係づけることがある。というのも、或る者はそれを良く用い、他の者は悪しく、用いるからである。このことは習慣に

²⁶⁸ 稲垣良典『トマス・アクイナスの神学』創文社、2013年、295頁。

²⁶⁹ 前掲書、295頁。

²⁷⁰ 前掲書、295～296頁。

²⁷¹ 前掲書、333頁。

²⁷² *articulus 2. Utrum character sit spiritualis / article 2. is character a spiritual power?* (pp. 80-81).

においては起こらない。というのも、〈なんびとも徳の習慣を悪しく用いることはない〉し、なんびとも悪徳の習慣を良く用いることはないからである。それゆえに、残るところ霊印は能力 *potentia* であるということになる²⁷³」（下線は筆者）

その上で、トマスは次のように解答している。

「答えて、こう言うべきである。前述のごとく（第1項）、新法の諸々の秘跡は、それらによってわれわれがキリスト信者の敬神の祭儀にしたがって神を礼拝するように定められているかぎりにおいて、霊印を刻みつけるのである。（中略）ところで、神的礼拝は何か神的なものを受け取ること、あるいはそれらを他者に伝えることに存する。しかし、このいずれを為すためにも何らかの能力 *potentia* が必要とされる。というのも、何かを他者に伝えるためには能動的な能力が必要とされるし、受け取るためには受動的な能力が必要とされるからである。このようなわけで、霊印は神的礼拝に属する事柄へと秩序づけられた、何らかの霊的な能力を含意する²⁷⁴」（下線は筆者）

ところで、本論文の「第4章」でも述べる予定ではあるが、上述の、トマスのいう神的なものを受け取ることとあるのは、たとえば、バッハの場合は霊印として教会カンタータや《マタイ受難曲》などが神的礼拝において示されているのではないか。さらにいえば、バッハの教会音楽の創作能力というのは、この霊的な能力は道具的なものであり、秘跡の霊印を有することでもあり、それは、神に奉仕する者に適合すると捉えることができよう。

（第3項）「秘跡的の霊印はキリストの霊印であるか²⁷⁵」においてトマスは次のように導き出している。

「しかし、反対に、或る論者は霊印を次のように定義する。「*霊印は永遠なる霊印によって理性的靈魂に刻印された特別の徴しである—この徴しは、創造し・再創造する三位一体（なる神）のかたどりをして被造的な三位一体を徴しづけ、そのような刻印のない者から、信仰の境位 *status*²⁷⁶にもとづいて区別するのである。*」しかるに、永遠なる霊印とは、『ヘブライ人への書翰』第1章（第3節）「彼（御子）は神の栄光の輝きであり、神の本質の現れ・形状 *figura* もしくは霊印 *character* である」によると、キリスト御自身である。それゆえに、霊印は本来的にキリストに帰属せしめるべきであると考えられる²⁷⁷」（*バッハの教

²⁷³ Aquinas, St Thomas. *Summa Theologia, latin text and English translation, Introductions, Notes, Appendices and Glossaries*. Blackfriars In conjunction with Eyre and Spottiswood, London, and McGraw-Hill Book Company, New York, 1975, pp. 80-81. (邦訳『神学大全 第3部 秘跡論—総論（第60-65問題）』稲垣良典訳、創文社、2002年、72頁)。

²⁷⁴ Ibid., pp. 82-83. (前掲訳書、72～73頁)。

²⁷⁵ *articulus 2. Utrum character sacramentalis sit character Christi / article 3. is the sacramental character the character of Christ?* (pp. 84-85).

²⁷⁶ 「信仰の境位」：稲垣によると、「ここで〈境位〉と訳した *status* は〈身分〉と訳されることもあり、一般に人間がその下におかれる恒常的な状態を示す。」ということである（前掲訳書、159頁)。

²⁷⁷ Aquinas, St Thomas. *Summa Theologia, latin text and English translation, Introductions, Notes, Appendices and Glossaries*. Blackfriars In conjunction with Eyre and Spottiswood, London, and

会音楽創作は、バッハの理性的靈魂に刻印された特別の徴し。この徴しは、創造し・再創造する三位一体のかたどりをして被造的な三位一体を徴しづけるものと考えられる。) (下線は筆者)

上記の(第2項)と(第3項)において、トマスの結論として「靈印」の根源は、キリストそのものであるということが明白に述べられているが、しかし、トマスの秘跡論において重要なのは、聖体(聖餐)の秘跡である。これは、カトリックのミサにおける核心部分といえるものである。

聖体の秘跡は、洗礼、堅信、叙階などの秘跡のように、秘跡を受ける者に、決して消すことのできない、しかも永続する「靈印」なのである²⁷⁸。それは、キリストと一体化することを意味し、キリスト信者が永遠の生命へと導かれ、秩序づけられるもので、キリスト者であることを徴しづける証印となるのである。そして、聖体の秘跡は、すなわち、「実在であり秘跡」ということを示すもので、この秘跡を受ける者は他の諸々の秘跡よりも、より完全な仕方で、より親密にキリストと一体化することになるのである²⁷⁹。そのことをどのように考えればよいのか。たとえば、他の諸々の秘跡においては、外的な目に見える儀礼(秘跡のみ)を通じてキリスト自らが内的に働きかけ、いわば、秘跡を受ける側の者の靈魂に、直接に触れるだけではなく、文字通り自らを与えるということである。それに対して、聖体の秘跡においてキリストは、単に外的な儀礼という「道具」を使用しながらも、主要原因として救いと聖化の働きを遂行するにとどまらず、パンとぶどう酒の目に見える形態のうちに、キリスト自らの全体が包み込まれるという仕方で、そこに現実に、実在的に現存(ルター派は現臨)するのである²⁸⁰。それは、キリスト自らのからだを血を靈的食物として与え、からだを食べ、血を飲む者が文字通りキリストにおいて生きる者となるためである。これが聖体の秘跡における「実在にして秘跡」ということに他ならない。このことが、先に述べた「この秘跡を受ける者は、他の諸々の秘跡よりも完全な仕方で、より親密にキリストと一体化することになる」ということの意味である²⁸¹。

ところで、パンとぶどう酒の目に見える形態のもとにおけるキリストのからだと血の実体、すなわち言い換えると、秘跡神学でいうキリスト全体の現実的で、実在的な現存は、「全実体変化」transubstantiatio²⁸²と呼ぶものである。全実体変化における、パンとぶどう酒の形

Mcgraw-Hill Book Company, New York, 1975, pp. 84-85. (邦訳『神学大全 第3部 秘跡論—総論(第60-65問題)』稲垣良典訳、創文社、2002年、76頁)。

²⁷⁸ 稲垣良典『トマス・アクイナスの神学』創文社、2013年、333頁。

²⁷⁹ 前掲書、333頁。

²⁸⁰ 前掲書、333～334頁。

²⁸¹ 前掲書、334頁。

²⁸² 「全実体変化」：ミサ中の聖別のときに、パンとぶどう酒の実体が、有効な叙階を受けた司祭によって、完全にキリストの体と血に変えられること。聖別後にはパンとぶどう酒の属性だけが残る。この事実はすでに使徒時代に信じられていたが、用語は後時代に生み出されたものである。トリエント公会議は「パンの実体がキリストの血に変わる。このすばらしい他に類例のない変化」を定義し、「カトリック教会はこの変化をtransubstantiation(全実体変化)と呼ぶ」とつけ加えている(DzS 1652) (『カトリック小事典』ジョン・A・ハードン編著、A. ジンマーマン監修、浜寛五郎訳、エンデルレ書店/ヘルデル代理店、2000年、198頁)。なお、ルターはカトリックの全実体変化(化体説)を犠牲理解として排斥した。理由はキリストのただ一度限り

態のもとに現存するキリストの真のからだは、この秘跡の目に見える外的な儀礼「秘跡のみ」 *sacramentum tantum* との関係でいえば、それによって表示され、また原因された実在である。だが、それは同時にこの秘跡の究極的結果、すなわち、この秘跡に参加する信者たちとキリストの一体化、また同じ一つのパンを食べるすべての信者たちの間の親密な交わりと一体化、つまり、キリストのからだとしての教会との関係でいえば「秘跡・徴し」 *sacramentum signum* であることを確認する必要がある²⁸³。

これに関して、ワルナッハ (Viktor Warnach, 1984) も「近代カトリック神学では、感謝の典礼を、まず何よりも、パンとぶどう酒の形態のもとにおけるキリストのからだと血の実体的現存として考えるのが普通であった。実際にこの教義は、聖書本文中に確かな裏付けを有している。中でも「これは私のからだである」と「これは私の血である」という制訂句を、すぐに持ち出すことができる。これらの言葉は、文脈や状況によれば、象徴的に理解され得ないものなのである。全く明らかに、④ここで用いられたパンと主のからだ、また、⑤杯に入っているぶどう酒と主の血とが、存在上同等であることを示すものである。この血は、確かに、旧約のいけにえの血のように、「新しい契約」である神の聖なる秩序を保証するものである」と述べている²⁸⁴。秘跡はすべてを含めて、特に、聖体の秘跡は、目に見える外的な儀礼から、そして、人間の靈魂の奥深いところで生まれ、それが恩寵の生命に至るものである、という秘跡の全体において理解する必要があるのである²⁸⁵。

4) 「原因」としての秘跡 第 64 問題「秘跡の原因について²⁸⁶」(全 10 項)

トマスは (第 1 項) において「神のみが秘跡の結果を生じるために内的に働き給うか、それとも執行・奉仕者も働きを為すか²⁸⁷」と問いながら、次のように導き出している。

「しかし、反対に、『ローマ人への書翰』第 8 章 (第 33 節) において、「義とさせていただきますのは神である」と言われている。したがって、すべての秘跡の内的結果は義とすること *justificatio* であってみれば、神のみが秘跡の内的結果を生ぜしめ給う、と考えられる²⁸⁸」(下線は筆者)

の十字架の犠牲が曖昧にされる危険性を見、また犠牲を献げることが人間の功績を積むことにつながることを危惧したからである。聖餐は罪の赦しが与えられる神の恵みの賜物であり、信仰をもって受け取るべきもの、これがルターを理解であった。また、カトリックの一種陪餐についても、キリストの「みなこの杯から飲め」という設定辞の言葉を根拠に、信徒をぶどう酒の陪餐から退けることはキリストの命令に反するとして斥けた (『ルターと宗教改革事典』日本ルーテル神学大学・ルター研究所編、教文館、1995 年、174～175 頁)。

²⁸³ 稲垣良典『トマス・アクイナスの神学』創文社、2013 年、334 頁。

²⁸⁴ ヴィクトール・ワルナッハ『キリスト秘儀と救いの歴史』土屋吉正訳、あかし書房、昭和 59 年 (1984 年)、251 頁。

²⁸⁵ 稲垣良典、前掲書、334～335 頁。

²⁸⁶ *Quaestio 64. de causis sacramentorum / question 64. the causes of the sacraments. (pp. 100-101).*

²⁸⁷ *utrum solus Deus interior operetur in sacramentis; / does God alone produce the interior effect in the sacraments? (pp. 100-101).*

²⁸⁸ Aquinas, St Thomas. *Summa Theologia, latin text and English translation, Introductions, Notes, Appendices and Glossaries.* Blackfriars In conjunction with Eyre and Spottiswood, London, and Mcgraw-Hill Book Company, New York, 1975, pp. 100-103. (邦訳『神学大全 第 3 部 秘跡論—総論 (第 60-65 問題)』稲垣良典訳、創文社、2002 年、90～91 頁)。

その上で、トマスは次のように答えている。

「答えて、こう言うべきである。或る結果を生ぜしめる働きには二つの仕方がある。第一は主要的能動原因の仕方であり、第二は道具（的原因）の仕方である。第一の仕方では秘跡の内的結果を生ぜしめるのは神のみである。それは、神のみが、そこに秘跡の結果が存在するところの靈魂のうちへ透入する *illabatur* からであり、いかなるものも自らがそこに在らぬところで直接的に働きを為すことはできないのである。もう一つの理由は、秘跡の内的結果である恩寵は第二部で述べたごとく（第2-1部第112問題第1項）、神のみからのものである、ということである。さらに若干の秘跡の内的結果である霊印も、神である主要的能動原因から発出するところでの道具的ちからである。第二の仕方では、人間は奉仕者という仕方では働きを為すかぎり、秘跡の内的結果へと向けて働きを為すことが可能である。というのも、奉仕者と道具は同一の本質側面を有するからである。すなわち、それら両者の働きかけは外的に為されるが、神である主要的能動原因のちからからして内的結果をかちとるのである²⁸⁹」

トマスが、秘跡神学の完成に向かって邁進していた時期には「(秘跡は) それらが象徴するところのものを原因する」*efficient quod figurant* という定式は多くに使用されており、秘跡が、人を聖化し、永遠の生命へと導く恩寵を、何らかの仕方でもたらす原因であることはすでに共通の認識であった。だが、稲垣によれば、「秘跡が恩寵を生ずる原因であるという言明は様々の異なった仕方では解釈されることが可能であり、教父たち以来の長い伝統にもとづきつつ、原因としての秘跡を適切な神学的言語によって説明することがトマスに与えられた課題であった²⁹⁰」ということである。であるならば、トマスが追い求めた「秘跡が恩寵を生ぜしめる原因」とはどのようなものなのか。稲垣の言葉によると、トマスの主張は、「新法の諸々の秘跡を通じて人がキリストの体に組み入れられる *incorporatur* ことは明白 *manifestum* であり、そして人は恩寵によることなしにはキリストの肢体 *membrum Christi* たらしめられることはないということが、新法の秘跡が恩寵を生ぜしめるという主張の根拠なのである²⁹¹」ということである。

換言すれば、人は秘跡を受けることによって、「キリストによって、キリストと共に、キリストのうちに²⁹²」生きる者となるという、使徒パウロによって断言され、かつ大胆に明言された信仰が、秘跡は恩寵の原因であるという主張の根拠とされている。このようにトマスの主張を見てくると、原因としての秘跡という理解の根本にあるのは、一貫して秘跡を根源的にその源泉であるキリストもしくはキリストの受難に基づいて捉える立場であり、

²⁸⁹ Aquinas, St Thomas. *Summa Theologia, latin text and English translation, Introductions, Notes, Appendices and Glossaries*. Blackfriars In conjunction with Eyre and Spottiswood, London, and McGraw-Hill Book Company, New York, 1975, pp. 103-104. (邦訳『神学大全 第3部 秘跡論—総論 (第60-65問題)』稲垣良典訳、創文社、2002年、91~92頁)。

²⁹⁰ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論 (第60-65問題)』稲垣良典訳、創文社、2002年、188頁。

²⁹¹ 前掲訳書、188頁。

²⁹² 『ともにささげるミサ 改訂版 (ミサ式次第・会衆用)』オリエンズ宗教研究所編、2006年、「感謝の典礼 (27栄唱)」33頁参照。

(ルターの「十字架の神学」と同じ)、その意味で彼が基本的に秘跡を「徴し」として捉えていることは、明らかに、秘跡をキリスト中心的に理解することにほかならない、ということである²⁹³。

一方で、トマスの時代には、むしろ秘跡は、恩寵を生ぜしめるちからをもつ真の原因というよりは、どちらかといえば、神によって恩寵が授けられるための不可欠の要因、あるいはそのための準備態勢をととのえるにとどまる、と解釈するのが支配的であり、それが象徴するところの秘跡は恩寵を生ぜしめるという共通認識を持たなかった、といえるのである。だが、トマスによれば、このような解釈の仕方では、新法の諸々の秘跡をたんに恩寵の徴し *signa gratiae* であると解釈するしか手立てがなくなる。それでは、秘跡はたんに恩寵を表示するのみでなく、原因するものである *non solum significant, sed causant gratiam* と主張してきた教父たちの権威ある言葉 *auctoritas* とあきらかに対立し、矛盾することになる。トマスにとっては、とうてい容認することはできないものであった。そこで、トマスによる秘跡理解としての手法は、徴しとしての秘跡という基本的理解を保持しながらも、秘跡は恩寵を表示するだけのたんなる徴しではなく、恩寵を生ぜしめる原因であることを示すために提示されたのが「道具的原因」*causa instrumentalis* としての秘跡という理論の導入、ということである²⁹⁴。

すなわち、恩寵とは、それを受ける者を何らかの意味で神的本性にあずかる者となるためのものであるから、それを自らに固有のちからによって与える、つまり主要的な能動原因 *causa agens principalis* として与えることができるのは神のみであると判断できる。これに対して、秘跡は主要的能動原因である神によって使用されるものなので、動かされる道具として働きを為すかぎりにおいては、すなわち、道具的原因という方法で人々のうちに恩寵を生ずることになる、ということである。したがって、「神のちから *virtus divina* およびキリストの受難は、われわれのうちでいわば多様な道具を用いるかのように、多様な秘跡によって働きを為すのである²⁹⁵」とトマスはいう。

だが、もう少し注意深くみると、道具(的原因)としての秘跡という概念は様々の困難な問題を含んでおり、その正しい理解はわれわれが使い慣れた道具についてもっている概念・イメージに基づくものではなく、本文冊に含まれている秘跡をめぐる考察全体に、目を向けることによってのみ得られるとわかるのである。ただし、トマスの秘跡における道具的原因という捉え方は、稲垣によれば、「何よりも避けなければならない誤解は、秘跡はあたかも、われわれが普通に使用する道具のように、使用する者によって動かされ、操作されるだけの、受動的な道具であるかのように考えることであろう²⁹⁶」という重要な指摘である。

つまり、稲垣の論点は、秘跡が「道具」、すなわち、恩寵を生ずる秘跡的ちから *vis sacramentalis* をもつ道具的原因となるためには、目に見える事物に言葉が加えられて秘跡が完成される必要があるが、しかし、このことは、自由な主体である秘跡の執行・奉仕者

²⁹³ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論(第60-65問題)』稲垣良典訳、創文社、2002年、188頁。

²⁹⁴ 前掲訳書、188～189頁。

²⁹⁵ 前掲訳書、189頁。

²⁹⁶ 前掲訳書、190頁。

minister をまっではじめて可能なのである。奉仕者も主要的能動原因である神の「道具」であり、神によって動かされるかぎりにおいて道具的原因として働きを為すのである。だが、その働きは決してたんに受動的ではなく、自らの自由意志の行使を通じて為される能動的なものと判断できるのである²⁹⁷。

いうまでもなく、奉仕者の道具的原因としての働きは主要的能動原因である神の働きと対立する方法で「能動的」であるのではない。むしろ奉仕者は自由意志によって自らの働きを神の働きに完全に従属させることにおいて「能動的」なのである。つまり、そのことによってはじめて「道具」となりうるのである。反対の視点から言えば、秘跡が完成されるためには奉仕者が自由意志によって自らを主要的な能動原因に従属させる意向 *intentio* を有することが必要条件とされるのである。そして、実際に奉仕者は「キリストと教会が為すことを為す」という意向を胸に抱くことによってそのような従属を実現可能（使命を帯びて）とするのである²⁹⁸。

ところで、スキレペークス(E. Schillebeekx, 1966)によると、トマスは *ex opera operato*（「為された業（そのもの）からして」）という用語を秘跡に関して『命題論集註解』(*Expositio libri Peryermenias*)²⁹⁹では 20 回使用し、『神学大全』では使用していないが、どちらにしてもトマスの時代には伝統的な用語になっていたと指摘する³⁰⁰。その意味するところは、自らのちからによって人々に恩寵を与え、聖化するの神のみであるから、道具的原因としての秘跡にそなわる恩寵を生ずるちからは、その全体が神から来るものであって、人間の側の主体的な態勢や道徳的資質に依存するものではない、ということにほかならない。言い換えるならば、「為された業そのものからして」とは「すべてがキリストの神の力によって」ということを意味するのであって、秘跡それ自体のうちに、自動的に、霊的な結果を生み出すようちからが秘められていることを示すものではない、ということである³⁰¹。

このような秘跡を魔術化（魔神化）³⁰²するような誤解が生じたのは、稲垣の指摘によると、トリエント公会議（1545-63 年）の「秘跡についての教令」（1547 年）のなかの「新約の秘跡を通して事効的に *ex opere operato* 恩寵が与えられるのではなく、恩寵を取得するた

²⁹⁷ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論（第60-65問題）』稲垣良典訳、創文社、2002年、190頁。

²⁹⁸ 前掲訳書、190頁。

²⁹⁹ 『命題論註解』は1270～71年のあいだ、トマスの第二回パリ大学神学教授の時期（69～72年）に執筆されている。この註解書はルーヴェンの司教座聖堂長(*prepositus Louaniensis*)に献呈されている。トマスは12のアリストテレス著作に註解を行っている。アリストテレス著作の註解が神学教授時代の後に開始されていることに注目に値する。トマスはその経験を通して、神学教育のための哲学の必要性を感じ取ったものと思われる（『中世思想原典集成14 トマス・アクイナス』上智大学中世思想研究所監修、有働勤吉・須藤和夫・竹島幸一・中山浩二郎他訳、平凡社、1993年、252～253頁）。

³⁰⁰ トマス・アクイナス、前掲訳書、191頁。

³⁰¹ 前掲訳書、191頁。

³⁰² ティリッヒは、「宗教の最初の両義性（曖昧性と言ってもよい）は宗教的機能それ自身における自己超越と世俗化とのそれで、宗教の第二の両義性は何か制約されたものを無制約的妥当性にまで高めようとする魔神的な働きである。われわれは、宗教化と魔神化とが、公然にか隠密にか、共存する。」と述べている（パウル・ティリッヒ『組織神学 第3巻』土居真俊訳、1984年、124頁）。

めには神の約束にたいする信仰のみで十分であると言う者は排斥される」というテキストによるもので、秘跡と信仰とを救いに至る二つ、つまり、プロテスタントとカトリックが双方に対立する、それぞれの主張であるかのように解釈する雰囲気の中かで独り歩きしたことによるかもしれない³⁰³。

このことは、カトリック側の宗教改革（プロテスタント側）に対するカトリックの巻き返しというよりは、どちらかといえば、カトリックのルターによる宗教改革のダメージの大きさを窺わせるものであり、それと同時に、プロテスタント側を何とか封じ込めという意味合いのあせりというものがテキストに表示させた、といえよう。

さらに、稲垣によれば、「秘跡は救いのために必要ではなく、むしろ余分なものであって、人は信仰のみによって *sola fide* 神から義とする恩寵を受けることができる、という確信にてらして見るとき、秘跡の「事効性」が秘跡に含まれている「魔術的」ちからを意味するかのよう誤解されたのは自然な成り行きだったかもしれない³⁰⁴」と、ルター派とカトリックとの秘跡をめぐる争点の核心部分を率直に指摘している。その上で、稲垣は「しかしそれが明白な誤解であったことはこれまでに延べたところによってあきらかであろう。また、事効性は秘跡のちからが神とキリストに由来するものであることの主張であるから、徴しとしての秘跡というトマスの基本的な「秘跡」理解とも完全に合致することを付言しておこう³⁰⁵」と述べている。

それに加えて重要なのは、道具的原因としての秘跡についてのトマスの秘跡神学を正しく理解するためには、「道具」としてのキリストの人間本性という問題を確認し、把握することが大切である。キリストの人間本性は「彼の神性の何らかの道具のごときものである」という言葉は、ヨハネス・ダマスケヌス(Damascenus, c.675-749)の著作の中で散見されるが³⁰⁶、トマスは『神学大全』のなかで幾度も「道具」としてのキリストの人間本性について言及しており、キリストの人間本性が神性の道具であるといわれるとき、それは、キリストが「真の神」*verus Deus* であって「真の人間」*verus homo* であるという真理、すなわち、キリストの神性と人間性は、キリストのペルソナにおいてのみ啓示されるということ十分に理解する必要がある。つまり、キリストの人間本性はたんに受動的な道具として捉えるのではなく、キリストの神性の完全な「イマゴ」*imago*³⁰⁷であり、それは啓示なのである³⁰⁸。

また、道具としての秘跡との関連でいえば、たとえば、諸々の秘跡が杖のように主要的能動原因から分離した道具 *instrumentum separatum* であるのに対して、キリストの人間本性

³⁰³ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論（第60-65問題）』稲垣良典訳、創文社、2002年、191頁。

³⁰⁴ 前掲訳書、191頁。

³⁰⁵ 前掲訳書、191～192頁。

³⁰⁶ 前掲訳書、192頁。

³⁰⁷ 「イマゴ」：津崎幸子によると、「*imago*」という語は、さしあたり何かの「摸像」が考えられる。トマスによれば、本来の意味で *imago*（像）と呼ばれるのは、他者に類似したもの（*similitudines* 似姿）として発出するところのものである。」と述べ、さらにアウグスティヌスの場合は、三位一体の神性は、「それにかたどって人間が創られた *imago*（似姿）」であると説明している（津崎幸子『トマス・アクイナスの言語哲学』創文社、1997年、28～29頁）。

³⁰⁸ トマス・アクイナス、前掲訳書、192頁。

は、たとえば、それは、手のように主要的能動原因と結びついた道具 *instrumentum conjunctum* であると理解される。そして、道具としての杖が手によって動かされるように、諸々の秘跡が恩寵を生ずる道具的原因として働くのは、恩寵を与え、聖化する救いのちから *virtus salutifera* が、主要的能動原因である天の父から子へと、すなわち、神からキリストの人間本性を通して、それら秘跡へともたらされることによるのである³⁰⁹。

このように、トマスによる道具的原因としての秘跡が、恩寵を生ずるという働きを為すとき、主要的能動原因である神は「道具」としてのキリストの人間本性を通して、それら道具である秘跡を動かしているという説明は、諸々の秘跡は、そのちからの全体を「キリストの受難」から得ている、という秘跡理解を理論的に証拠づけるものといえる。トマスの秘跡が恩寵を受ける手段・道具であるという主張は、「道具」としてのキリストの人間本性との結びつきにおいて、はじめて、正確に理解し得るものかもしれないのである³¹⁰。

さらに、注意しなければならない点がある。それは、道具的原因としての秘跡があたかも受動的に用いられる「道具」であるかのように誤解される可能性も、分離的道具としての秘跡を結合的道具としてのキリストの人間本性との結びつきにおいて理解することによって避けることができる。さらに、秘跡はその奉仕者の意向を通じて主要的能動原因である神に従属せしめられることによってはじめて、道具的原因としての働きを為しうることである。それは、言い換えると、そのような奉仕者の意向を通じて分離的道具である秘跡が結合的道具であるキリストの人間本性の在り方に接近し、たとえば、高度の技能で操られる道具としての杖が、あたかも手の一部のように動きをするごとく、キリストと一体化されるということである³¹¹。

そして、奉仕者が「キリストと教会の為すことを為す」という秘跡の完成のために、不可欠な意向を持つてはいても、キリストと愛によって結びついていないならば、キリストは秘跡においていわば「いのちを欠いた道具」であるかのような方法で働きを為し得るのに対して、それよりも、愛によってキリストと結びついている奉仕者の場合は、あたかも「生ける肢体」によるような方法で働きを為すのである、というのがトマスの見解である。したがって、トマスが道具的原因としての秘跡の働きの全体をキリストの体との結びつきにおいて理解していたことは間違いないのである³¹²。

上において、稲垣良典はトマスのいう秘跡は自由な主体である執行・奉仕者 (*minister*) をまっではじめて可能である。秘跡となるためには、目に見える事物に言葉が加えられて秘跡が完成する必要がある、と述べているが、しかしこうともいえるのではないか。すなわち、自由な主体であれば、それは道具的原因をなす人々すべてにあてはまり、執行・奉仕者は聖職者だけに限らないのではないだろうか。なぜなら、秘跡のちから、神からの恵みは、すべて信仰ある人に注がれていて、それによって、道具として能動的に働くからである。また『カトリック教会のカテキズム 要約』の中でも、「恵みは人間の自由な応答に先行し、それを準備させ、促します。それは人間の事由への深いあこがれに対応するもの

³⁰⁹ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論 (第60-65問題)』稲垣良典訳、創文社、2002年、192頁。

³¹⁰ 前掲訳書、192～193頁。

³¹¹ 前掲訳書、193頁。

³¹² 前掲訳書、193頁。

であり、恵みに協力するよう人間の自由を招き、それを完成へと導きます³¹³」と記されているのである。それは、あくまでも聖職者（司教・司祭）のみによる事効的ではなく、あるいは聖職者による事効的によらずとも、もっと積極的に、すべての人に秘跡のちから、恵みが注がれ、それが与えられると捉えることができるのである。また、目に見える事物に言葉が加えられて秘跡が完成する必要があるという見解に対し、こうともいえるのではないか。すなわち、道具的原因である人間に、全くの信仰があれば、その人の行い（行動）が言葉と一体となり、秘跡のちから、神からの恵みが注がれることになる。それによって聖化され、秘跡が完成すると判断できるのである。

5) 秘跡の制定者としてのキリスト

第 64 問題「秘跡の原因について」

（第 2 項）「諸々の秘跡は神の制定のみに由来するか」

秘跡の制定の根拠となる、キリストによる受難の意義とはどのようなものなのか。トマスが強調するように、それは、キリストがその受難によって人類の救いをなしとげ、人々はキリストの体である教会の一員となることによって救いにあずかるのであるならば、人々がそれを通じてキリストの体に組み入れられ、キリストの生命によって制定されたものである、ということに他ならない。そのようなトマスの回答には何の疑問もさしはさむ余地がないと判断できる。疑いなく実際に、(新法の) すべての秘跡はキリストによって制定された、という教えは教会の教義の核心であり、秘跡の正当性をいう場合は、キリストによる制定が最終的な根拠となるのである³¹⁴。

ただし、キリストによる制定といっても、いろんな側面から考えると、教会の祭儀の細かい部分にいたるまでの直接的判定から間接的判定にいたるまで、様々の捉え方が可能となり得る。したがって、個々の秘跡についてそれを具体的に確証し、その根拠を示すことは容易ではないことは想像できよう。トマスはこの問題を「諸々の秘跡は神の制定のみに由来するか」（第 64 問題第 2 項）という問いの下に論じているが、第一異論において、神もしくはキリストによって制定されたのであれば聖書（*ルターは聖書に具体的に記述しているものだけを根拠としている）にそのことが記されているはずであるが、しかし、秘跡においては、たとえば、カトリックの堅信 *confirmation*³¹⁵ や叙階において用いられる聖香油 *chrisma* や油 *oleum*、および様々の言葉や動作のように、聖書においては何も言及されていない事柄の多くが、行われているというのが正直なところであろう。したがって、トマスは、「それゆえに、秘跡はただ神の制定のみに由来するのではない³¹⁶」と述べている³¹⁷。

³¹³ 『カトリック教会のカテキズム 要約』日本カトリック司教協議会・常任司教委員会訳、カトリック中央協議会、2011 年、217 頁。

³¹⁴ トマス・アクイナス『神学大全 第 3 部 秘跡論—総論（第 60-65 問題）』稲垣良典訳、創文社、2002 年、194 頁。

³¹⁵ 「堅信」：受洗者が信仰をはっきりと公言し、表明した信仰に恥じない生活をするように、聖霊によって強められる秘跡で、按手と聖香油の塗油と祈りを持って授けられる（『カトリック小事典』ジョン・A・ハードン編著、A. ジンマーマン監修、浜寛五郎訳、エンデルレ書店/ヘルデル代理店、2000 年、90～91 頁）。

³¹⁶ トマス・アクイナス、前掲訳書、93 頁。

³¹⁷ 前掲訳書、194 頁。

この異なる意見に対してトマスの解答は、秘跡において行われる事柄のうちには、秘跡に必然的に *de necessitate* 属するのではなく、秘跡を受ける人々のうちに信心（たとえばルターやバツハの信仰など）や崇敬の念を呼び起こすための礼拝・祭儀の荘厳さ *solemnitas* に属するものがあり、それらは人間によって制定される、という判断である。これに対して、トマスの考えは、秘跡に必然的に伴い属する事柄、すなわち、秘跡の内的な結果 *effectus interior* である恩寵を与えるかぎりにおける秘跡は、神のみによって、あるいはより具体的に言えば、神にして、かつ人間であるキリストご自身によって制定されたものである。確かに、それらすべてが聖書のうちに記されているわけではないが、しかし、教会は伝統的に、使徒的伝承 *traditio apostolica*³¹⁸に基づいてそれらをキリストによって制定されたものとして保持している、とその背景を述べているのである³¹⁹。

稲垣によれば、トマスは明らかに、秘跡はキリストによって制定されたものであることを聖書のみによって根拠づけようとは判断していない。むしろ、秘跡の内的結果である恩寵、それを与えることから有するのは神のみであると判断するかぎり、神のみが秘跡の制定者でありうることは明白であることを前提として上で、トマスは、神もしくはキリストがすべての秘跡の制定者である、と結論づけているのである。よって、このように、秘跡の制定者・キリストに関するトマスの議論は、ほとんどアプリアリ *a priori* のような手順が進められており、秘跡がキリストによって制定されたものであることを聖書の記述にもとづいて実証的に確立することを要求する人々、たとえば、プロテスタント・ルター派教会にとっては、たんなる独断的な主張に過ぎないと判断するかもしれない³²⁰。

だが、「秘跡」という言葉を外的な祭儀に関する事柄だけに限って用いるのでないならば、秘跡がキリスト自身によって制定されたものであることを聖書、あるいはその他の歴史的な文書や資料にもとづいて実証的に確立することは明白に不可能である、というのが稲垣の指摘である³²¹。

秘跡制定に関する問題は、その全体が「秘跡とは何であるか」という問題に関わってくるのと同じなものである。そして、トマスにとって秘跡の本質は、キリストの托身や受難と同じく信仰の神秘であり、秘跡の制定者、つまり、神であり人間であるキリストである、ということは、根源的に信仰に基づいて肯定される真理にほかならなかつたのである³²²。多分、ルターの宗教改革において、「恩寵を受ける手段・方法」としての秘跡が、あたかも信仰から分離されても成立するものであるかのように受けとられ、「事効的」秘跡と「信仰

³¹⁸ 「使徒的伝承（使徒伝承性）」：カトリック教会の特質の一つで、これによって教会は使徒から始まり永続的に継承される。1) 教会はキリストから選ばれた使徒たちによって基礎が置かれたという理由から使徒伝承である。2) 教会が現在教えていることは、使徒たちが教えたことと本質的に同じであるという理由から使徒伝承である。3) 叙階によって司教の権限が使徒たちからローマ司教と交流のある全司教に途絶えることなく歴史的に継承されているという理由から使徒伝承である（『カトリック小事典』ジョン・A・ハードン編著、A. ジンマーマン監修、浜寛五郎訳、エンデルレ書店/ヘルデル代理店、2000年、124頁）。

³¹⁹ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論（第60-65問題）』稲垣良典訳、創文社、2002年、194～195頁。

³²⁰ 前掲訳書、195頁。

³²¹ 前掲訳書、195頁。

³²² 前掲訳書、195頁。

のみ」(ルター的主張)の立場が互いに対立し、排除し合う仕方で主張されたことが、秘跡の概念を決定的に歪めてしまった要因と考えられる³²³。しかし、トマスの秘跡神学はそのような秘跡と信仰の分離とは何の関係もないものと判断できる。すなわち、トマスの秘跡は、根本的に神と人間との交わりとして理解されており、この交わりは神の側から人間に向かう聖化 *sanctificatio* の働きと、人間の側から神へと捧げられる礼拝 *cultus* によって成立するものである。だが、後者は神からの働きへの応答としての信仰にほかならないのである。トマスにとって、秘跡の制定者は神のみであるという理解は、まさしく秘跡の全体が神と人間とを結びつける信仰に基づいて成立していることを含意するもの、といえるのである³²⁴。

トマスは、秘跡と信仰との必然的な結びつきをいろいろな呼び方で表現している。その一つは、秘跡は信仰の徴し *signum fidei* であるという表現である。しかし、信仰とはそれによって人が義とされ、聖化されるものであるから、この表現は、言い変えるならば、「人を聖化するかぎりにおいての聖なる実在の徴し」という、秘跡の定義となりうるのである。そして、聖なる実在 *sacra*、すなわち、人を聖化するかぎりにおいては、聖化の原因に則していえば、それは、キリストの受難を示すものであり、したがって、旧約聖書の太祖たちがそれによって義とされた信仰は、やがて来られるであろう、キリストに対する期待である。そして、新約聖書以降のわれわれの信仰はすでに行われたキリストの受難に対するものであるという相違がそこに見られるのである。だが、いずれの場合も、トマスの解釈は、そのような信仰の徴しとしての秘跡は真の秘跡である、というものであった³²⁵。

ところで、稲垣が指摘するように、トマスが秘跡論において展開した、神からの恩寵・恵みを生ぜせしめる原因であることを示すために用いられた「主要的能動原因」(神・キリスト)とキリストの肢体、すなわち手足となって働く「道具的原因」(人間)について、秘跡がたんなる徴しではなく、聖化するちからを含む原因として、仮に「事効的」であるとして人間側からの信仰と礼拝を通して応答が必要であるという内容であるが、しかしこの見解をもう一步数進めて考えてみるならば、秘跡のちから、目に見えない神からの恩寵・恵みと同時に、それは、われわれ人間自身の「気づき」とはいえないだろうか。

「気づく(気付く)」³²⁶とは、日常的にわれわれがよく使う言葉であるが、意味は他人から教えられたり、指摘されたりせずに、自分自身で心に感じとることで、自覚的³²⁷ともいえるものである。自覚的とは、自分自身が主体となって、迷いを断ち、正しい道をさることをいうのである。であるならば、いくら神からの恵みが注がれていても、自分自身が自覚的にそれに「気づかない」とすれば、秘跡のちからとならず、秘跡が完成するとはいえないのでないだろうか。つまり、秘跡のちからとなるためには、信仰と礼拝、それらに加えて、神からの恵みに「気づき」、自分自身が主体となって、悪への迷いを断ち、それに

³²³ トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論(第60-65問題)』稲垣良典訳、創文社、2002年、195頁。

³²⁴ 前掲訳書、196頁。

³²⁵ 前掲訳書、196頁。

³²⁶ 『岩波 国語辞典 第6版』西尾実・岩淵悦太郎・水谷静夫編、岩波書店、2000年、268頁。

³²⁷ 前掲書、485頁。

よって信仰を失いつつある状態あるいは不信仰という、キリストの教えと全く異なる悪の行いや、秘跡の根源であるキリストの制定に反する悪しき心の状態を遠ざける、ということである。それによって、道具的原因としてのわれわれ人間が、神からの恵みという霊印、すなわち神の恩恵の姿という「徴し」が現れていることを自覚的に「気づいて」、知る。それを常に意識的に、胸に抱くことが大切で、それがトマスのいう秘跡の聖なる実在と解釈しているのである。

第2項 ルターの「 sacrament 」、神の「しるし」³²⁸であり、恩恵の「しるし」

宗教改革の基本的信仰告白ともいえる『アウグスブルク信仰告白』(1530年)は、ルターの側近・右腕とも称される、フィリップ・メランヒトンによって起草され、まとめられている。その『アウグスブルク信仰告白』には「信仰と教えの条項」(第13条 聖礼典の用い方について)という項目があり、聖礼典(sacrament)について簡潔、かつ具体的に、次のように記載されている。

「聖礼典の用い方についてはこう教えられている。すなわち、聖礼典が定められているのは、人が外的にキリスト者を認めることができるしるしとしてばかりではなく、我々の信仰をそれによって起こし、強めるためのしるしと証しとして、である。それだからこれは信仰を要求する。また、信仰において受け取られ、それによって信仰が強められるとき、それは正しく用いられているのである³²⁹」(下線は著者)

これはルター派の信仰告白であると同時に、ルターが宗教改革の際に、一貫して主張してきた、初代教会以来の正統的で伝統的な信仰に立ちながら、イエス・キリストにおける神の救いを、歴史的に記述するという手法が取られている³³⁰。そして、 sacrament (聖礼典)をキリスト者の外的な「しるし」と明確に認め、信仰をさらに強めるための「しるし」と、条項のなかにおいて明らかにしている。したがって、ルターのいう sacrament とは、キリスト者を識別する外的な「しるし」であり、われわれに対する神のみ旨の「しるし」を意味し³³¹、同時にそれは神からの恩恵を証明するものでもある。そして、ルターは、 sacrament の「しるし」をキリストとその救いの聖なる出来事に根拠を求めたのである。すなわち、 sacrament とされるには、神の約束としるしを持っているどうかを聖書によって検討しなければならないものである³³²。そして、ルターによれば、約束がしるしに結びつけられているものが本格的 sacrament と呼ばれるもので、しるしに結びつけられない他のものは、単なる約束に過ぎない。したがって、厳密にいうことを望むのであれば、それは、教会の中には洗礼と聖餐(パン)の二つの神の sacrament があるだけ、と

³²⁸ 本項目では、ルター派の sacrament (聖礼典)、すなわち、神の内的な見えない霊的な恵みを、「しるし」と記載し、統一する。

³²⁹ 『宗教改革著作集 第14巻』徳善義和他・石引正志・出村彰・森井真訳、教文館、1994年、41頁。

³³⁰ 前掲訳書、625頁。

³³¹ 石居正巳『教会とはだれか ルターにおける教会』リトン、2005年、98頁。

³³² 前掲書、97頁。

いうことに他ならない³³³。ルターのいう sacrament の重要なポイントは、人間は信仰による他は、神に出会うことも、神との関係を正しく保持することはできない。だが、その信仰は人間が都合よく考える確信や信念というものではなく、ひたすら神の約束の言葉に拠り頼むことで、神の約束は、sacrament のしるしを伴って与えられるものなのである³³⁴。

また、ルターは恩恵の「しるし」を、恩恵の姿と表現している。ルターによれば、恩恵の姿というのは、「十字架上のキリストと、キリストのすべての聖徒たちにほかならない³³⁵」ということである。すなわち、恩恵のしるしというのは、十字架上のキリストがわれわれの罪を取り去り、それをわれわれに代わってキリスト自身が担ってくれた、ということである。

さらに、石居正巳によると、sacrament の使用についても言及し、それは、メランヒトンはルターにならい、アウグスブルク信仰告白弁証の中でも、広い意味の解釈において sacrament と呼ばれるのに差支えないものと思われるものに、みことばをはじめ、祈り、福音的に理解された教職の按手などについても挙げている³³⁶。その上で、石居は「もちろん宗教改革の教会において、本来の sacrament として受け取られたのは、新しい契約のしるしであり、恵みと罪の赦しである洗礼と聖餐であった。そしてメランヒトンは神のご命令と約束とがある事柄が保たれさえしたら、聡明な人は決して数とか呼び名とかについてはあまり争わないであろう、と述べている³³⁷」と、当時のカトリック教会と sacrament 理解の違いを明らかにしている。

また、ヴァイタも「具体的にいえば、われわれが、sacrament を正しく用いることができるのは、信仰によるのである。そして、信仰なしに sacrament を受けることは、sacrament を冒瀆することになる。sacrament は、信仰を媒介にして有効となる。すなわち、設定のことばのなかで約束されているように、罪のゆるしを与える³³⁸」と述べている。それは、信仰において sacrament を用いることは、神のみわざを快く受け取ることであり、キリストの中へ受け入れられることを意味するのである。

ただ、ルターの初期の著作の段階、『教会のバビロン捕囚について』（1520年）の中では、sacrament は三つのしるしとして、ルターは洗礼、ざんげ、聖餐を挙げ、この時点では、まだ、カトリックの sacrament 論の影響を窺わせるものであった³³⁹。先に、トマスの秘跡論でも見てきたように、カトリック教会では、教会自体が広い意味において sacrament（秘跡）であると捉えていたし、キリストの存在そのものにも、神と人間との関係を見出そうとしていた。その一方で、カトリックの主張する七つの sacrament³⁴⁰は、すべて

³³³ 石居正巳『教会とはだれか ルターにおける教会』リトン、2005年、98～99頁。

³³⁴ 前掲書、99頁。

³³⁵ 『ルター著作集 第1集 第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、587頁。

³³⁶ 石居正巳、前掲書、98頁。

³³⁷ 前掲書、98頁。

³³⁸ Vajta, Vilmos. *Die Theologie Des Gottesdienstes bei Luther 3. Auflage*. Göttingen-Vandenhoeck und Ruprecht, 1959, S. 245-246. (邦訳『ルターの礼拝の神学』聖文舎、1969年、198頁)。

³³⁹ 石居正巳、前掲書、98～99頁。

³⁴⁰ 「七つの sacrament」：洗礼・堅信・ゆるし・聖餐（聖体）・叙階・婚姻・癒しの7秘跡が、第2リヨン公会議（1274）の信仰宣言の中で確立されて以来、今日にいたるまで執行されてい

が同等のものとして扱っているわけではない。これに関して、石居は「ことに直接 sacrament の関係でいわれているのではないが、諸真理の間の秩序あるいは順位を認めるということが、今日のローマ教会が他教会に開かれた態度を取っている基盤である」と述べ、その上で、たとえば、洗礼と聖餐を sacrament とすることに、プロテスタント教会とカトリック教会の間に違いがないことを明らかにしている³⁴¹。

ルターは、実際に sacrament をどのように理解し、捉えていたのだろうか。まず初めに、ルターの『死への準備についての説教』(*Eyn Sermon von der Bereytung zum Sterbenn.* 1519, WA 2, 685-697)の中から sacrament について、彼はどのように言及しているのか。また、sacrament の効力、すなわち、sacrament は何の役に立ち、何のために用いているのかも、少し詳しく見ていきたい。ルターは sacrament を信じることの必要性を次のように述べている。

「心から sacrament に頼り、sacrament を信じるならば、当然神を愛し、たたえ、感謝し、そして喜んで死ぬことのできる大きな理由を持っているのである。なぜなら、sacrament において司祭をとおして行為し、あなたと語り、あなたに働きかけるのは、あなたの神なるキリストご自身であり、そこでなされ、語られることは人間のわざやことばではないからである³⁴²」

また、ルターは sacrament の「しるし」とはどのようなものであるかを、次のように簡潔に述べている。

「キリストの生命があなたの死を、キリストの従順があなたの罪を、キリストの愛があなたの陰府を自ら背負うて、これを克服したことのしるし、その保証となそうとしたのである。(中略) いわば、神の《愛の》みこころの・目に見えるしるしである³⁴³」

ルターは sacrament の「しるし」を神の恵みの確かな「しるし」、すなわち、神の「しるし」と呼んでいる。そして、このしるしによって、永遠の生命に救い入られる者は、すべて救い入れられる、という救いの道が開かれている。また、このしるしによって、キリストとその姿が示されて、死と罪と、陰府の形相に対抗することが可能となるのである。さらに、「キリストの生命は、私の死をご自身の死において克服し、キリストの服従は私の罪をご自身の受難において根絶し、キリストの愛は私の陰府をご自身が見捨てられたことにおいて破壊された³⁴⁴」と、ルターは強調している。したがって、ルターの sacrament

る (『岩波 キリスト教辞典』大貫隆・名取四郎・宮本久雄・百瀬文晃編、岩波書店、2002 年、430 頁)。

³⁴¹ 石居正巳石居正巳『教会とはだれか ルターにおける教会』リトン、2005 年、99 頁。

³⁴² *D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Univeränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883 Werke, Teil 1, 1. Band, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 692.* (邦訳『ルター著作集 第1集第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964 年、592 頁)。

³⁴³ *Ibid.*, S. 692. (前掲訳書、592 頁)。

³⁴⁴ *Ibid.*, S. 692-693. (前掲訳書、593 頁)。

に対する理解・態度は次のように言い表される。

「ここで最もたいせつなことは、神のみことばと約束とししそのものがあらわれるところである聖なる sacrament を、私たちが重んじ、敬い、信頼すること、すなわち、sacrament を疑わず、また sacrament がその確かなしるしとなっている³⁴⁵」

ルターによれば、sacrament を敬うということは、それは、sacrament が意味すること、神がその中で語り約束した一切のことが真実であり、自分の身に実現するということを信じて、神の母マリアとともにゆるぎない信仰をもって、「あなたのみことばとししどおり、この身に成りますように」(ルカ 1・38) と言い切ることに他ならない³⁴⁶。そして、もし sacrament そのものを疑うのであれば、一切は無駄になってしまう。なぜなら、キリストが述べているように、私たちが信じる通りに、私たちになるからである、とルターは、その理由および sacrament の必要性を明らかにしている³⁴⁷。また、ルターは「それゆえに、sacrament は軽々しく考えられるべきものではない。そこには、sacrament を信頼し、このような神のしるしと神の約束とに、喜んで身を投げ込むだけの信仰がなければならぬ³⁴⁸」と「信仰」を強調する形で述べ、それに加えて、ルターはこの神のしるしを信じることにより、われわれは価値ある者となり、そして、恩恵の状態が続くことによって、sacrament の効力、つまり、有効性を結論付けている³⁴⁹。したがって、このように見てくると、ルターにとって、sacrament は必要なものであり、それには、信仰が不可欠であると判断しているのである。

1) 「聖餐」の sacrament :

ルターの聖餐論、すなわち、ルターにとって、キリストのからだおよび礼拝とはどのような関係で、どのような意味が込められていたのだろうか。ヴァイタによれば、ルターは礼拝を考えると、必ず、神もしくはキリストと信仰を語ることであり³⁵⁰。言い換えるならば、「神との交わりとしての礼拝」ということである。つまり、礼拝はルターにとって、信仰によって神との間にもつ交わりということ、そして、信仰とは、人間の内なるたましいの中の一つの領域に属しているのではなく、礼拝の中で具現されるものなのである³⁵¹。また、岸千年は聖餐に関して、ルターがカトリック教会に反対した点を、「sacrament を知るうえに必要と思う。それは、ローマ教会が、ミサを犠牲³⁵²と考えた点である。ローマ

³⁴⁵ D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883 Werke, Teil 1, 1. Band, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 693. (邦訳『ルター著作集 第1集第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、593～594頁)。

³⁴⁶ Ibid., S. 686. (前掲訳書、581頁)。

³⁴⁷ Ibid., S. 693. (前掲訳書、594頁)。

³⁴⁸ Ibid., S. 693. (前掲訳書、594頁)。

³⁴⁹ Ibid., S. 693. (前掲訳書、594頁)。

³⁵⁰ Vajta, Vilmos. *Die Theologie Des Gottesdienstes bei Luther 3. Auflage*. Göttingen-Vandenhoeck und Ruprecht, 1959, S. 17. (邦訳『ルターの礼拝の神学』岸千年訳、聖文舎、1969年、20頁)。

³⁵¹ Ibid., S. 17. (前掲訳書、21頁)。

³⁵² 「犠牲(いけにえ) sacrifice」: 最高の形態の神礼拝。権限を与えられた司祭が民の名におい

教会が、ミサを、カルヴァリーにおけるキリストの犠牲の反復と考えたことに対して、ルターは、強硬に反対した。その理由は、キリストは、「ご自身をいけにえとしてささげて罪を取り除くために、世の終わりに、一度だけ現れたのである」（ヘブル9・26）という聖句の解釈からくるのである³⁵³と述べている。すなわち、この聖句の意味は、「キリストのいけにえはただ一回³⁵⁴」ということを明白にしている。さらに、ルターが根拠とした背景には聖書の存在がある。聖書によると、二様のいけにえがあることを指摘する³⁵⁵。それは「贖罪のいけにえ」と「感謝のいけにえ」とである。贖罪のいけにえは、神との交わりを確保する行いであるが、しかし、これに対して、感謝のいけにえは、すでに神との交わりに入れられた者が、感謝と讃美とをキリストにおいて献げることである。そこには、贖罪の意味はなく、この二つが混同されたとき、そこに異教的な犠牲観が生まれた、というのがルターの判断であった³⁵⁶。

ルターは聖餐、つまり、キリストのからだを尊い sacrament と理解している。彼の『キリストの聖なる真のからだの尊い sacrament について、及び兄弟団についての説教』(*Eyn Sermon von dem Hochwirdigen Sacrament, des heyligen waven Leychnams Christi. Und von den Bruderchafften*. 1519, WA 2, 742-758)の中で、具体的に、sacrament としてのキリストの聖なるからだの意義について次のように述べている。

「第一、聖壇の聖なる sacrament ならびにキリストの聖なる真のからだの sacrament には、これまた、私たちが知らなければならない三つのことがある。第一のことは、sacrament またはしるしであり、第二のことは、その sacrament の意義であり、第三のことは、この両者を信じる信仰であって、この三点は、いかなる sacrament にも存在しなければならないものである。sacrament は身体的な形、または姿をもった外的可視的なものでなければならない。その意義は人間の霊において内的、霊的なものでなければならない。その信仰は、この両者をいっしょに役立て用いなければならない³⁵⁷」

「第二、sacrament ないしは外的なしるしが、パンとぶどう酒という形や姿のもとにあることは、まさに、洗礼のしるしが水にあるのと同様であるが、しかし、人はパンとぶ

て、神の最高支配権を認め、人間が全面的に神に依存することを認めて、いけにえを奉獻すること。いけにえは少なくとも部分的に人間のための使用から別にされ、神の威厳への服従行為として破壊される。したがって、いけにえは単なる奉納(oblacion)ではない。奉納は神に何かを供えることであるが、いけにえは奉獻したものを犠牲にする。いけにえにおいては、奉獻されるものは貴重な品物であって、神の至上権を謙虚に認めるしるしとして完全に神に奉獻する（『カトリック小事典』ジョン・A・ハードン編著、A. ジンマーマン監修、浜寛五郎訳、エンデルレ書店/ヘルデル代理店、2000年、16～17頁）。

³⁵³ 岸千年『ヘブル書講解におけるルターの神学思想』聖文舎、1961年、173頁。

³⁵⁴ 前掲書、173頁。

³⁵⁵ 前掲書、174頁。

³⁵⁶ 前掲書、174頁。

³⁵⁷ *D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe).*

Univeränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883 Werke, Teil 1, 1. Band, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 742. (邦訳『ルター著作集 第1集第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、635頁)。

どう酒を飲食によって受けるものであることは、ちょうど洗礼の水を受け、その中にひたり、あるいは、水を灌いでもらうのと同じである。なぜなら、 sacrament ないししるしは、それが有効となるためには、受け取られるものであり、あるいは、まずもって熱望されるものでなければならないからである³⁵⁸」

また、ルターは、アウグスティヌスの言葉、「(第三)、なぜあなたは胃や歯の準備をするのか、ただ信じなさい、そうすれば、すでに sacrament にあずかったことになる」と引用し、信仰の熱望だけで十分であることを強調している³⁵⁹。

このことに関して、ローゼ(Bernhard Lohse, 2011)は「ルターによる制定(設定)の言葉の意義は、ルターの初期の段階から進展していて、そして、いくつかからなっていた。だが、実質的に、ルターはキリストの真の教えを確立する関係で、あるいは、キリストの受難、そして契約としてのパンとぶどう酒の意義、あるいは、信仰を理解するためのキリスト現臨のしるしとして、聖餐を制定(設定)していたのである³⁶⁰」と述べ、ローゼは言葉を繋げ、「それと共に、手始めにルターはそれまであいまいだったキリストの聖なるからだと血の関係、つまり、罪の贖い(赦し)のために十字架上で流された、キリストの御血、その制定の言葉に取り組んだ。その言葉はキリストのからだと血の現臨の「基」(根源)としての要素となったのである³⁶¹」と、 sacrament としての聖餐の意義を述べている。

さらに、ルターは聖餐の sacrament の意義を次のように述べている。

「第四、この sacrament の意義ないしわざは、すべて聖徒の交わり³⁶²である。それゆえに、これはまた、通常の名前で《ギリシャ語では》Synaxis または、《ラテン語では》Comunio すなわち、交わりと呼ばれる。(中略)したがってすべての聖徒は、神の霊的かつ永遠の都である教会とキリストの一員であって、そして、この都に受け入れられる者は、聖徒の共同体のなかに受け入れられて、キリストの霊のからだに合わせられて、その一員とされるのである³⁶³」(下線は著者)

³⁵⁸ D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Univeränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883 Werke, Teil 1, 1. Band, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 742. (邦訳『ルター著作集 第1集第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、635～636頁)。

³⁵⁹ Ibid., S. 742. (前掲訳書、636頁)。

³⁶⁰ Lohse, Bernhard. *Martin Luther's Theology, Its Historical and Systematic Development Translated and Edited by Roy A. Harrisville*. Fortress Press Minneapolis, 2011, pp. 306-307.

³⁶¹ Ibid., p. 307.

³⁶² 「聖徒の交わり」：ピノマは「聖徒の交わりは、使徒信条の中に告白されている。この概念を理解するかぎは「聖徒」ということばである。カトリック教会は、聖徒は天にあると教えた。ルターは、ホルがいみじくも言っているように、それを再び地上にひきおろしたのである。使徒的な理解によれば、あらゆる信仰者がキリストにある聖徒である」と述べている(L. ピノマ『ルター神学概論』石居正巳訳、聖文舎、1968年、228～229頁)。

³⁶³ D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Univeränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883 Werke, Teil 1, 1. Band, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 743. (邦訳『ルター著作集 第1集第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、637頁)。

ルターは、しばしば、ローマ書の講義において主の晩餐について話をしている。彼は主の晩餐の特質（性質）を控えめに話しながらも、聖なる献げものとして、自らの考えを維持していた。それは、現実の罪の状態を浄めることになるのである。ここに、しかも、どのようなものよりも、新しい教えの強調があった。そして、福音書にある明白な献げもの（いけにえ）であると説いたのである。ルターは「パウロによる、わたしに与えられる献げもの（いけにえ）は福音書と神からの献げものであり、異邦人（異教徒）にも同じように与えられるものである」と述べ、それは、聖徒の交わりに必要不可欠なものであった³⁶⁴。

そして、上の引用文から、結論としていえることは、ルターによる聖餐もしくは聖壇の sacrament の意義は、すなわち、パンとぶどう酒という sacrament を受領することであり、それは、聖なるキリストならびにすべての「聖徒との交わり」*communio sanctorum*、および一体となることの確かなしるしを受ける、ということである³⁶⁵。そして、神もしくはキリストは、こうした交わりを指示するために、sacrament のしるしを設定し、どこまでも通用することができ、その形をもって、われわれを刺激し動かして、こうした交わりをつくらせているのである³⁶⁶。したがって、このことにより、ルターは礼拝、つまり、聖餐式そのものが sacrament であることを明確にしている。

2) 「洗礼」の sacrament :

新約聖書には、「洗礼」について象徴的な場面が描かれている。それは、イエス・キリストが十字架上で死を迎えた後、三日後に復活した。その後、12人の弟子たちはガリラヤへ行き、イエスが指示していた山に登った。そして、イエスは弟子たちの前に姿を現し、彼らを派遣することになる。この場面を『マタイ福音書』(28・16-20)によって伝えられている。

「イエスは、近寄って来て言われた。「わたしは天と地の一切の権能を授かっている。だから、あなたがたは行って、すべての民をわたしの弟子にしなさい。彼らに父と子と聖霊の名によって洗礼を授け、あなたがたに命じておいたことをすべて守るように教えなさい。わたしは世の終わりまで、いつもあなたがたと共にいる³⁶⁷」(下線は著者)

これに関連して、石居正巳は「弟子たちはまた「めいめい、イエス・キリストの名によって洗礼を授け、罪を赦していただきなさい」(使徒 2・38)と言って、仲間に加わる者に洗礼を授けた。それは最初から教会に加わるしるしとされた³⁶⁸」と述べ、ルターがそれを

³⁶⁴ Lohse, Bernhard. *Martin Luther's Theology, Its Historical and Systematic Development Translated and Edited by Roy A. Harrisville*. Fortress Press Minneapolis, 2011, p. 79.

³⁶⁵ *D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883 Werke, Teil 1, 1. Band, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 743.* (邦訳『ルター著作集 第1集第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、637頁)。

³⁶⁶ *Ibid.*, S. 748. (前掲訳書、646頁)。

³⁶⁷ 『聖書 新共同訳 新約聖書詩編つき』共同訳聖書実行委員会編、日本聖書協会、1988年、(新) 60頁。

³⁶⁸ 石居正巳『教会とはだれか ルターにおける教会』リトン、2005年、100頁。

当然なこととして受け継いでいることを説明している。その上で、石居によると、それは、キリストを信じる信仰のみによってのみ義とされるという宗教改革の基本的な信仰理解と密接に結びついていることだと述べている³⁶⁹。ただ、ルター当時の洗礼理解とは、内容的に、カトリック教会の洗礼理解と違っていることに注意を要することも付け加えている。また、宗教改革における問題として、聖餐理解の違いに焦点が当てられるが、ルターはみことばと洗礼も最も重要なものとして、聖餐に与ること、当時の考えではミサを献げることは、それらよりも重要でないことを指摘しているのである³⁷⁰。

ルターは sacrament としての洗礼をどのように理解し、捉えていたのであろうか。彼の洗礼の sacrament 論を見ていきたい。ルターは『洗礼という聖なる尊い sacrament についての説教』(*Eyn Sermon von dem heyligen hochwirdigen Sacrament der Tauffe*, 1519), WA 2, 727-737) (611~628 頁) の中で、洗礼とはどのようなものなのかを、次のように述べている。

「第一、洗礼はギリシャ語でバプティスムス(Baptismus)といい、ラテン語でメルジオ(Mersio)という。すなわち、何かを全く水に沈め、水がそれを全くおおうことである。(中略) 洗礼という語の意味から言っても、子供や洗礼を受ける者を全く水の中に沈めて洗礼し、再び引き上げるようにするべきだし、それが正しいのであろう。なぜなら、ドイツ語でも、洗礼(tauff)という語は深い(tieffe)という語に由来しており、洗礼を受ける者を深く水中に沈めるということであるのは、疑いのないことだからである。(中略) すなわち、洗礼は、古い人とその血肉による罪の誕生とが、神の恵みによって完全に溺死させられてしまうことを意味する。(中略) こういうわけだから、その意味を満たして、それに正しい、完全なしるしを与えるべきである³⁷¹」

「第二、洗礼は、まだ洗礼を受けていないすべての人々から私たちが聖別する外的なしるしであり、標識である。すなわち、そこで私たちは、私たちの君たるキリスト〔ヘブル 2・10〕の民であると認められ、その旗(すなわち、聖なる十字架)のもとで、私たちは絶えず罪に抗して戦うのである。だから、私たちはこの聖なる sacrament において、三つのこと、すなわち、しるしと意味と信仰とに注目しなければならない。しるしとは、人を父と子と聖霊との名において水の中へ突き入れることにある³⁷²」(下線は著者)

また、ルターは洗礼の意味について次のように述べている。

「第三、意味は、罪の祝福された死と、神の恵みにおけるよみがえりとである。すなわ

³⁶⁹ 石居正巳『教会とはだれか ルターにおける教会』リトン、2005年、100頁。

³⁷⁰ 前掲書、100頁。

³⁷¹ *D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883 Werke, Teil 1, 1. Band, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 727.* (邦訳『ルター著作集 第1集第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、611頁)。

³⁷² *Ibid.*, S. 727. (前掲書、612頁)。

ち、罪には生まれ、生まれた古い人が、そこで溺死させられ、新しい人が恵みのうちに生まれてそこから出て来、立ち上がることである。だから、聖パウロはテトス三章（5節）で、洗礼を新しい誕生の洗いと呼んでいるが、それは、人がこの洗いにおいて新たに生まれ、新しくされるからである。（中略）人は洗礼盤から引き上げられ、霊的に生まれ、そしてそのような誕生によって恵みの子であり、義とされた人なのである。このように罪は洗礼において溺死し、罪に代わって義が現れるのである³⁷³」（下線は著者）

洗礼を受け、キリストの弟子となった、すなわち、キリスト者の生涯は、ルターによれば、洗礼から死に至るまで、祝福の恵みを受けて死ぬことの始まりを告げられる、ということである。それは、神は終わりの日（終末）に、キリスト者を全く新しく作りかえるようにした³⁷⁴。それが、ルターのいう真の洗礼の意味である。

また、ローゼは洗礼の用途について、「洗礼の目的は、われわれを死の消滅（要因）から救い出すもので、事実、洗礼の儀式はキリスト教入信の始まりとなるものである³⁷⁵」と述べ、その上で、「特に重要なことは、それまでの伝統（カトリック教義）を超え、変化させることを強調したのである。それは、洗礼によって、神の恩恵が多く与えられるだけでなく、それは、ルターの心情を反映し、保証したものである³⁷⁶」と述べている。

さらに、ローゼは「主の晩餐の教義の転換は、ルターによって継続する問題であった。われわれは、明らかに、急速な反対論に対して、慎重さを必要としていた。ルターにとって、具体的に、三位一体あるいは基本的な教会共同体の事実（知識）という根本的な教義の意義を確かなものとして、論証可能なものにする、すなわち、それらの教義の外側に現れた重要性を認識し、それらを容易に理解することができる、ということである。われわれの教義に対抗する者に対しては、ルターは慎重に対応するであろう、ということであった。ルターは（キリストのからだと血が）真に現臨するという考え方を、簡潔な理由でしかも大いに強調しながらも、それらの論争に対して主張したのである。どちらかといえば、それは、真のキリストの現臨という教義を、ルター神学として、より良く改善したものであった。そして、信仰の体験という教義上の原則は、宗教改革を進展させる深い掘り所となったのである。広範囲に繰り広げられた、ルターによる宗教改革の神学は、ツヴィングリとの主の晩餐についての論争を超えて、特に意味のあるものであった³⁷⁷」と、宗教改革におけるルターの聖餐論の意義を強調しているのである。

第3項 「聖霊」、父と子から出でしもの

「聖霊」 *pneuma hagion, spiritus sanctus* とは一体どのようなものなのであろうか。その答

³⁷³ D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Univeränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883 Werke, Teil 1, 1. Band, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 727-728. (邦訳『ルター著作集 第1集第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、612頁)。

³⁷⁴ Ibid., S. 728. (前掲訳書、613頁)。

³⁷⁵ Lohse, Bernhard. *Martin Luther's Theology, Its Historical and Systematic Development Translated and Edited by Roy A. Harrisville*. Fortress Press Minneapolis, 2011, p. 78.

³⁷⁶ I bid., p. 78.

³⁷⁷ Ibid., p. 306.

えが、ルター派教会の基本信条の「ニケヤ信条」に明確に記されている。

ルターは、キリストのからだであるパンと、キリストの血であるぶどう酒という神秘について、アリストテレス主義を取り入れたカトリック教会を批判して、「哲学がそれを把握しなくても、それが何であろう。聖霊はアリストテレスよりも偉大である」（「教会のバビロン捕囚について」、239頁）と語り、聖霊が哲学もしくは理性よりも遥かに優位であることを明らかにしている。さらに、ルターは「聖霊は最後の審判の日まで、聖なる会衆、あるいはキリスト教界のもとにとどまる」のであり、「このキリスト教界において罪の赦しが得られる」（「大教理問答」と、聖霊の尊さと重要さを強調している³⁷⁸。

では、ルターが尊ぶ「聖霊」とは何か。簡潔に言えば、聖霊とは、三位一体の一つの位格（神格）であると位置づけられるものである。聖霊について、そして、三位一体に関して明確に記しているものに、ルター派教会の基本信条の一つ「ニケヤ信条」がある。

「天と地、すべての見えるものと、見えないものの造り主、全能の父である唯一の神を、私は信じます。唯一の主、イエス・キリストを私は信じます。主は神のひとり子であって、すべての世に先だって父から生まれ、神の神、光の光、まことの神のまことの神、造られたのではなく生まれ、父と同質であって、すべてのものは主によって造られました。主は私たち人間のため、また私たちの救いのために、天から下り、聖霊により、おとめマリアから肉体を受けて人となり、ポンティオ・ピラトのもとで私たちのために十字架につけられ、苦しみを受け、葬られ、聖書のとおり、三日目に復活し、天に上られました。そして、父の右に座し、栄光のうちに再び来て、生きてると人と死んだ人とをさばかれます。その支配は終わることがありません。主であって、いのちを与える聖霊を私は信じます。聖霊は父と子から出て、父と子とともに礼拝され、あがめられます。また預言者をとおして語られました。唯一の、聖なる、公同の使徒的な教会を私は信じます。罪のゆるしの唯一の洗礼を、私は受け入れます。死人の復活と来るべき世のいのちを待ち望みます。（アーメン）³⁷⁹」

ニケヤ信条の下線部分（筆者挿入）の文言によれば、「聖霊」とは、父と子から出ているもので、それは、父と子とともに礼拝される対象であり、そして崇められる存在にほかならない。また、イエス・キリストは聖霊によって、おとめマリアから肉体を受けて人間となり、この世に誕生された。つまり、キリストは神であると同時に人間でもある、ということを読み取ることができ、ここに「受肉」の根拠が明確に記されている。したがって、聖霊とは「神の霊」ならびに「復活したキリストの霊」と、解釈、理解することができるのである。

これに対して、カトリック教会では「聖霊」をどのように捉えているのか。カトリック教会が、「わたしは聖霊を信じます」と宣言した場合に、聖霊を信じるとは、父と子から出て、「父と子とともに礼拝され、栄光を受け」られる、至福なる三位一体の第三ペルソナを

³⁷⁸ 石居正巳『教会とはだれか ルターにおける教会』リトン、2005年、18頁。

³⁷⁹ 前田貞一『聖卓に集う 日本福音ルーテル教会礼拝式書解説』教文館、2004年、54頁。

宣言することに他ならない³⁸⁰。霊は、わたしたちが神の子らの新しいいのちを受けるために、「わたしたちの心に送られた」（ガラテヤ 4・6）ということである。

トマスは『使徒信条講話』（*Collationes Credo in Deum*, 1273）³⁸¹の中で、聖霊について「御言葉が神の御子であるように、神の愛は聖霊である。したがって、人は神を愛するとき、聖霊を所有すうりようになる。「私たちに賜った聖霊によって、神の愛は私たちの心に注がれた」〔ロマ 5：5〕。すなわち聖霊とは神が神自身と私たちを愛する愛にほかならない³⁸²」と述べ、それゆえに、われわれが神と隣人を愛し、互いに思いやるとき、同じ様にわれわれの中に聖霊が宿る、ということである。また、トマスは「聖霊は父と子と本質において同一である、と説き、すなわち、子が父の御言葉であるように、聖霊は父と子の愛であり、両者から発出し、神の御言葉が父と本質において同一であるように、愛もまた父と子と本質において同一である³⁸³」と述べている。それゆえに、『使徒信条』の「父と子とより出で」という言葉は、聖霊が被造物でないことを、トマスは説明している。さらに、トマスは聖霊が神と同等であることの根拠を、預言者たちが聖霊によって語ったことを理由に挙げ、もし聖霊が神でなかった場合、預言者たちは聖霊によって語ったとはいわれないことは明白であると述べている³⁸⁴。その上で、トマスは聖霊から多くの結実をわれわれにもたらしていると述べ、具体的に、1) 聖霊は罪から浄める。2) 聖霊は知性を照らす。すなわち、われわれの知るところはすべて聖霊によるものである。3) 聖霊は掟の遵守へと導き、神を愛さないならば、誰も神の掟は守ることはできないのである。4) 聖霊は永遠の生命の希望を強める。5) 聖霊は疑わしいことについて何が神の意志であるかを忠告する³⁸⁵、と聖霊のもたらす恩寵の意味を明確に述べているのである。

「トマス・アクイナスとマルティン・ルターのカラメント論における相違」

トマス・アクイナスのカラメント（秘跡）論は中世を通じて、今日に至るまで伝統的にローマ・カトリック教会のカラメント論そのものといっても過言ではない。したがって、マルティン・ルターが当時のカトリック教会のカラメント論を批判し、否定することは、そのままトマス・アクイナスのカラメント論を否定することに繋がっているのである。

³⁸⁰ 『カトリック教会のカテキズム』日本カトリック司教協議会監訳、カトリック中央協議会、2011年、96頁。

³⁸¹ 『使徒信条講話』：トマスの著作分類上「レポルタティオ」(reportatio)と呼ばれる部類に属する。レポルタティオとは、たとえば『神学大全』(Summa theologiae)のようなトマス自筆あるいは口述による著述ではなく、トマスの講義や説教、講話類を聴聞した弟子の誰かによって行われた筆録である。また、この講話は、トマスがその死の前年の1273年の四旬節の灰の水曜日から復活祭までの40日間の期間に、郷土ナポリのドミニコ会の教会(San Domenico Maggiore)において、学生や一般信徒を対象に、ナポリ方言で、毎日おそらく夕方に行った一連の説教または講話の一つである（『中世思想原典集成 14 トマス・アクイナス』上智大学中世研究所編訳・監修、平凡社、1993年、720～721頁）。

³⁸² 前掲訳書、775頁。

³⁸³ 『中世思想原典集成 14 トマス・アクイナス』上智大学中世研究所編訳・監修、平凡社、1993年、776頁。

³⁸⁴ 前掲訳書、776頁。

³⁸⁵ 前掲訳書、777～778頁。

トマスとルターの sacrament の見解の大きな違いは、ルターは、あくまでも sacrament (聖礼典) の由来を厳密にイエス・キリスト自身によって制定されたもの、すなわち、聖書に記されたキリストの言葉を根拠にしている。そこからルターは sacrament を洗礼と聖餐の二つに限定し、カトリックの七つの sacrament を批判したのである。

これに対し、トマスの sacrament 理解は、明らかにキリストによって制定されたものであることを聖書のみによって根拠づけようとしていない点にある。それよりもむしろ、sacrament の内的結果である恩寵 (恩恵) を与えるちからを有するのは神である限り、神のみが sacrament の制定者であることを前提にしている。その上で、神であるキリストがすべての sacrament の制定者であると結論づけているのである。それがトマスとルターとの sacrament 理解の決定的な相違である。

トマスは sacrament が人間を聖化するものである限りでの聖なる実存の徴しと呼び、sacrament は徴し・記号の類に属するもので、これを霊印としている。ただし、sacrament は神からの恩寵を示す単なる徴しではないと考え、その上で、トマスは、sacrament はわれわれに必要なものと判断している。sacrament はわれわれに恩寵を与え、われわれを聖化する原因であると捉え、それには信仰が不可欠であるとしている。そして、sacrament 的ちからの全体をキリストの受難から得ていると捉え、それが sacrament の根源であり、イエス・キリストの徴しとしているのである。

トマスのいう人間を聖化とする聖なる実存とは何か。それは、キリストの受難そのものであり、神の恩寵である諸々の徳を示すのである。さらに、聖化の究極的目的は永遠の生命をいうのである。したがって、トマスは聖なる実存には、聖化の原因および聖化の形相、そして聖化の究極目的があると主張している。その一方でトマスは、事効的 (*ex opera operato*) は必要ではないと述べているのである。またトマスは、sacrament には道具的原因 (*causa instrumentalis*) が必要であると述べ、それは、sacrament が「道具」、すなわち、恩寵を生ずる sacrament 的ちから (*vis sacramentalis*) をもつ道具となるためには、目に見える事物に言葉が加えられて sacrament が完成する必要があるとしている。このトマスの sacrament 論を継承する形でカトリック教会は、七つの sacrament を堅持している。洗礼・堅信・聖体 (聖餐) はキリスト教入信の sacrament と呼び、ゆるし (悔悛)・病者の塗油 (終油) はいやし (終油) の sacrament と呼んでいる。また、叙階・結婚は交わりと使命を育てる sacrament としているのである。

これに対して、ルターの sacrament (聖礼典) の根拠は、前述したように、キリスト自身によって制定された言葉が必要である。その上で、ルターは sacrament を神の救いの聖なる出来事、キリストの十字架と受難を強調している。ルターにとって sacrament は、神の恵みの可視的な手段あり、すなわち、神はわれわれに対してその恵みを目に見える姿で提供するものである。それがルターのいう洗礼と聖餐の二つである。聖なる sacrament というのは、神のみことばと約束とするしるしを意味するものと、ルターは捉えている。そしてこれを、キリスト者を識別する外的な「しるし」、神の「しるし」、恩恵の「しるし」、そして恩恵の姿と呼んだのである。ルターは sacrament の存在に不可欠なものとして、sacrament またはしるし、sacrament の意義、それを信じる信仰が何よりも必要であると説いている。加えてルターは、神の恵みの手段として sacrament だけではなく、説教を重視したのである。

ルターの主眼は、神に制定されたしるしと罪の赦しの約束との二つがなければならないということで、そうでなければ、 sacramentとして認められないということである。そのことにより、ルターはカトリックの七つの sacramentを批判するのである。宗教改革のおり、当初ルターは sacramentを『教会のバビロンの虜囚について』（1520年）の中で、洗礼と聖餐および悔悛の三つを認めていたが、しかし、カトリックの悔悛の sacramentとされている内容が、心の痛悔と口の告悔、赦免、わざによる充足とされていた。これに対し、ルターが協調したことは、悔い改めであり、また、わざによる充足を人間の功績であるとしたことで、それにより、悔悛は sacramentから除外された。これによってルターのいう sacramentは洗礼と聖餐の二つに確定されたのである。

さらに、ルターの批判のポイントは、トマスならびにカトリックの sacramentがアリストテレス哲学を援用しているという点にあった。すなわち、 sacramentはそこで用いられる物質、たとえば洗礼の水、聖餐のパンとぶどう酒を質料(materia)とし、これに伴う言葉を形相(forma)として、この質料と形相によって sacramentが構成されているということである。

それに加えてルターは、 sacramentの事効的(ex opere operato)を批判している。つまりカトリックの聖職者（司教・司祭）によってなされた業という、執行者や受領者の信仰に関わることなく、 sacramentの効力が与えられることに対して否定したのである。聖餐に関していえば、カトリックはミサが中心の sacramentであったが、だが、ルターが問題視したのは・カトリックの聖餐が一種陪餐（パンだけの陪餐）であり、しかも実体変化（化体説）であったということである。ルターはカトリックの実体変化を犠牲理解として退けた。なぜなら、キリストのただ一度限りの十字架の犠牲が曖昧にされると感じ、また犠牲を献げることが人間の功績を積むことに繋がると危惧したからである。これに対し、ルターは聖餐の二種陪餐（パンとぶどう酒による陪餐）を掲げ、キリストの真のからだと血とが、パンとぶどう酒と共に現臨すると主張したのである。これは、聖餐は神の恵みの分与であって、特定の人のために功績を積むことを意図したミサ奉獻というものを考えることができないということである。すなわち、 sacramentはいわゆる事効的効力によって働くのではなく、神の約束を信じる信仰をもってあずかることが重要なのである。したがって、ルターは洗礼と聖餐以外の、神の約束の言葉に基づかないトマスおよびカトリックの sacramentを否定したのである。

以上、トマスとルターの sacrament理解についての違いを要約してみた。その上でいえることは、トマスならびにカトリック教会の sacramentの捉え方とルターの主張した sacrament理解と神学的解釈において多少なりとの相違があることは確かであるが、しかし、結果的に見れば、トマスもルターもそれぞれの立場から sacrament論を展開しているし、何よりも、双方とも目に見えない何かを感じ取っていたのである。それが神の恵みであり、キリストの恩恵である、すなわち sacramentの外的しるしと、それによる神秘的なちからというものを明らかに信じ、認めていた証拠に他ならないのである。それぞれの立場から真摯に秘跡論あるいは sacramentを論じていたのである。特に、ルターはアウグスティヌスの sacrament論を継承しながらも、これも真剣に、トマスによって練り上げられた秘跡論がそのままカトリックの秘跡論となり、それが当たり前の伝統的教義

となっていることに対して、ルターは正面から批判を展開したのである。言い換えるならば、トマスが真摯にアリストテレスの哲学を探求し、それを独自の解釈によって援用した結果、カトリック教会独自の秘跡論が教義として確立した、ということの意味するのである。

したがって、それがあつた故にルターは別の角度、すなわち信仰のみという視点から、カトリックの秘跡における事効的効力を否定し、ルター独自の新たな sacrament 論を展開することができたのである。最終的には、トマスもルターも隠れた神秘を示す感覚的な徴もしくはしるしである sacrament を、全くの信じるという信仰が不可欠と理解していたので、sacrament に対するアプローチの捉え方の違いや温度差はあつたにせよ、双方とも sacrament の意義を十分に認識していたと捉えることができる。それを裏付けるかのように、今日においては、たとえば、聖餐理解に関しては正教会をふくめプロテスタント諸教会とカトリック教会の間では、『バプテスマ・聖餐・職務』（リマ文書、1982年）が公刊され、相互理解が進展しているのである。

第2節 「 sacramental 象徴」—パウル・ティリッヒの霊性論

第1項 「霊の現臨」、言葉と sacrament

ティリッヒの sacrament（聖礼典）論³⁸⁶を語る上で、重要なのが「霊性の宗教」The Religion of the Concrete Spirit³⁸⁷という独自の神学思想であろう。これは、ティリッヒが晩年になって、新たな神学の構想を明らかにしたもので、彼は「霊性」spirituality³⁸⁸という言葉を手掛かりに神的世界を探求している³⁸⁹。その上で、ティリッヒは著作『組織神学 第3巻』（1984年）「言葉と聖礼典（ sacrament）」の中で、言葉について「われわれは物体や行為の礼典的性格を分析することによって、それらのものは、音声は発しないけれども、言葉をもたないわけではないということを発見した。というのは、言葉は人間精神の根本的表現だからである。それゆえに、言葉は霊の、他のそして究極的には、より重要な媒体である³⁹⁰」と述べ、霊性と言葉との関わり合いの重要性を指摘している。

³⁸⁶ 筆者が使用した、ティリッヒの、1984年の『組織神学 第3巻』（土居真俊訳、新教出版社）では「 sacrament」ではなく「聖礼典」及び「礼典的」もしくは「秘跡」が用いられている。原文を引用する場合はそれに倣い聖礼典を用いるが、それ以外でティリッヒを論じる場合には、 sacrament 及び sacramental もしくは sacramental 的という語句に統一し、それを用いることにする。

³⁸⁷ 「霊性の宗教」：諸宗教に共通基盤（本質的な要素）を指定することで、そこに諸宗教間の対話を成立させ、そうすることで歴史的宗教を超えた普遍的な宗教の可能性を語る。ティリッヒは、キリスト教を含むすべての宗教がそれを目指し、それに統一された普遍的な宗教と位置づけ、それをためらいつつも「霊性の宗教」となづけている（石浜弘道『霊性の宗教—パウル・ティリッヒの晩年の思想—』北樹出版、2010年、154～155頁）。

³⁸⁸ 「霊性」：石浜弘道は「霊性は神にも人間にもその存在意義があり、神の霊においては生命性にその特徴があるのに対して、人間の霊性は人間の諸能力に並ぶ、宗教的世界に関わる一能力というだけでなく、それらを含むものであるということ、しかもそれは生きた活力を与える力でもある。（中略）よって、ティリッヒは霊性を人間の宗教的な一能力・機能として考えただけでなく、人間的生の諸能力すべてを包括し、しかもそれらの活力となる生命の根源力と考えたのである」と述べている（前掲書、19～20頁）。

³⁸⁹ 前掲書、6頁。

³⁹⁰ パウル・ティリッヒ『組織神学 第3巻』土居真俊訳、新教出版社、1984年、158頁。

その「靈性」という言葉について、ティリッヒによれば、たとえば、英語の場合は、大文字で Spirit と表示される場合は「神の靈とその人間への影響」を意味し、小文字で spirit と表記される場合は、人間的生の特殊な次元と能力を示すのである³⁹¹。そこで、大文字のときはキリスト教の「聖靈」³⁹²という意味合いも考慮して「靈」と訳し、小文字の場合は人間の能力という点から「靈性」と訳す、としているのである³⁹³。

1) 「靈性の宗教」—「神の靈」と「人間の靈性」³⁹⁴

ティリッヒは「靈性の宗教」ということについて、著作『組織神学 第3巻』(1984年)の中において初めて The Spiritual Presence, Gegenwart des göttlichen Geistes (靈の現臨) という言葉を用いている。これについて石浜弘道は、「神の靈(聖靈)との関わりで〈人間の靈性〉の働きが本格的に展開されている³⁹⁵」と述べている。なお、神の靈³⁹⁶は、「靈的現臨(靈的現存)」³⁹⁷という象徴(シンボル)にいい表すことができる。

(a) 「人間の靈性」—人格と参与(他者との交わり)

³⁹¹ これについて、土居真俊は『組織神学 第3巻』の中では、「人間の精神(spirit)」と訳出し、茂洋は『ティリッヒ組織神学の構造』の中では、「人間の靈」と訳し、石浜弘道は著作の中では「人間の靈性」と訳出している。

³⁹² ティリッヒは聖靈という言葉について、「キリスト教の生きた意識から〈聖靈〉という象徴が消えていったのは、少なくとも部分的には、人間観から〈精神〉という言葉が消失したことによって原因するということは、全くありそうなことである。精神が何であるかを知らないでは、人は聖靈が何であるかを知ることができない。〈神の靈〉(divine Spirit)という言葉が幽霊めいた語感をもっており、それが日常の会話の中では、教会においてさえも、用いられなくなったのは、この理由によるのである」と指摘をしている(パウル・ティリッヒ、前掲訳書、26頁)。

³⁹³ 石浜弘道『靈性の宗教—パウル・ティリッヒの晩年の思想—』北樹出版、2010年、13頁。

³⁹⁴ 「人間の靈性」：茂洋は著作『ティリッヒ組織神学の構造』(新教出版社、1971年)では「人間の靈」(spirit)と訳出している。

³⁹⁵ 石浜弘道『靈性の宗教—パウル・ティリッヒの晩年の思想—』北樹出版、2010年、6頁。

³⁹⁶ ティリッヒは神の靈について、「神の靈は人間の精神に宿り、また働くということである。この文脈で〈中に〉(in)という言葉は、神的なもの、人間的なものに対する関係、無制約的なものの制約されたものに対する関係、創造的根底の創造された存在に対する関係にかかわるすべての問題を含んでいる。もし神の靈が人間の精神に突入すれば、それは神の靈が人間の精神の中にとどまっていることを意味しない。それは神の靈が人間の精神それ自身から追い出すことを意味する。神の靈の in は、人間の精神にとっては out である。(中略)人間の精神は何か究極的なもの、無制約的なものによって捉えられる。それは依然として人間の精神である。それは本来あるところにとどまる。しかし、それと同時に、それは神の靈の衝迫によって、自己自身から出てゆく。〈脱自〉(ecstasy)というのが靈的現臨によって肥えられた存在の状態に与えられた古典的な呼称である。この言葉は靈的現臨の下における人間の状態を的確に言い表す」と説明している(パウル・ティリッヒ『組織神学 第3巻』土居真俊訳、新教出版社、1984年、143頁)。

³⁹⁷ 「靈的現臨(靈的現存)」：茂洋は、「ティリッヒは、宗教は靈的現存によって克服されることを主張する。つまり、〈靈的現存が、具体的な教会やその教会員の中に力強く働く限りにおいて、靈的現存は、人間の靈の特別な一機能としての宗教を克服するのである。〉したがって世俗化とか悪魔化は、靈的現存によって、初めて克服されるのである。また靈的現存は、狂信主義を排除する。これこそ、プロテスタントの原理なのである」と述べている(茂洋『ティリッヒ組織神学の構造』新教出版社、1971年、119頁)。

では、ティリッヒのいう「神の霊」と「人間の霊性」とはどのようなものなのか。ティリッヒは人間の霊性（人間の精神）について次のように述べている。

「われわれはほとんど禁句とされる精神（英語では小文字で始まる *spirit*）という言葉你敢えて使ってきた。それには二つの目的がある。まず第一には、人間を人間として性格づけ、道徳、文化、宗教において実現されている生の機能に適切な名称を与えること、第二には、〈神の霊〉または〈霊的現臨〉というシンボルに用いられている象徴的素材を提供するためであった。精神の次元はこの素材を提供する³⁹⁸」

ティリッヒによれば、精神（霊性）³⁹⁹は存在の力と存在の意味とを結びつけており、生の一つの次元と捉えている。そして、精神は力と意味との統一における実現と定義することができ、われわれの経験の範囲においては人間のみにおいて起こるのである⁴⁰⁰。人間は自己を人間として経験するとき、その本性において、人間の生の一つの次元としての、精神によって決定されている存在であることを意識するということである。このことによって、ティリッヒは象徴的に霊としての神の霊について語る事が可能になるとしている。重要なのは、ティリッヒはこれらの用語を、神についての他の命題と同じように、シンボル（象徴）としている点にある。これらの用語において経験的素材は摂取され、超越されている。自分のうちにある力と意味との統一としての精神（霊性）の経験なしには、人間は「現臨する神」の啓示的経験を「霊」もしくは「霊的現臨」の用語で表すことができなかつた、というのがティリッヒの主張であり、そこから神的霊の教義は、精神を生の一つの次元として理解することなしには不可能であったと導き出している。ここからして、ティリッヒは霊的現臨というシンボル、象徴的素材が人間の霊性、すなわち人間の精神と神の霊について言及する場合において、重要、かつ有効なものと判断しているのである。

さらに、石浜によると、人間の霊性とは、「生命力と生の意味との統一」という表現で呼ばれるもので、それには、「霊性 *spirit* は力 *power* と意味 *meaning* との統一 *unity* である。力の側面においては、霊性は中心性ある人格性(*personality*)、自己超越的活力(*vitality*)、および自己決定の自由(*freedom*)を含む。意味の側面においては、霊性は普遍的参与(*participation*)、実在の形式(*forma*)と構造、制限し方向づける運命(*destiny*)を含む⁴⁰¹」と述べ、その上で石浜は「参与は個人にとって本質的であって、他の人格との出会いなしには人格は存在しない。人格が真の人格となるためには他者との交わり、参与が不可欠である。人格と参与とはすべての存在レベルにおいて相互依存的である⁴⁰²」と述べている。ここから、人間の霊性には人格と参与、すなわち他者との交わりが重要であるとティリッヒの主張を分析している。人間の霊性は有限性の存在であり、それが無限なものである神の霊につい

³⁹⁸ パウル・ティリッヒ『組織神学 第3巻』土居真俊訳、新教出版社、1984年、142頁。

³⁹⁹ 茂洋は人間の霊について、「人間の霊の世界は、たえず自己超越へと進み、何か究極的なものによってとらえられるのである。これは、なお人間の霊であるが、同時それを超えて神の霊の下に進み行くのである」と述べている（茂洋『ティリッヒ組織神学の構造』新教出版社、1971年、107頁）。

⁴⁰⁰ パウル・ティリッヒ、前掲訳書、142頁。

⁴⁰¹ 石浜弘道『霊性の宗教—パウル・ティリッヒの晩年の思想—』北樹出版、2010年、90頁。

⁴⁰² 前掲書、91頁。

て言及することには限界があるが、しかし限界を前提とした上で、神の霊を語る必要があるとティリッヒは判断しているのである。

(b) 「神の霊」—神は霊であるという「言葉」

ティリッヒは「神の霊」⁴⁰³について『組織神学 第3巻』（土居真俊訳、1984年）の中で、次のように述べている。

「霊と精神との関係についての問いは、通常次のような隠喩的な言い方で答えられる。すなわち、それは、神の霊は人間の精神の中に宿り、また働くということである。この文脈で〈中に〉(in) という言葉は、神的なものの人間的なものに対する関係、無制約的なものの制約されたものに対する関係、創造的根底の創造された存在に対する関係にかかわるすべての問題を含んでいる。もし神の霊が人間の精神に突入すれば、それは神の霊が人間の精神の中にとどまっていることを意味しない。それは神の霊が人間の精神をそれ自身から追い出すことを意味する。神の霊の in は、人間の精神にとっては out である⁴⁰⁴」

ティリッヒによれば、有限な存在である人間、すなわち生の一つの次元としての精神（霊性）は成功した自己超越へと追い込まれ、人間の精神は何か究極的なもの、無制約的なものによって捉えられる。それは依然として人間の精神である。それは本来あるところにとどまると指摘している。人間は究極的なものに関心が向かうもの、それがティリッヒのいう信仰の定義と捉えることができよう。何よりも、それが人間の精神（霊性）というものである。しかし、ティリッヒはそれと同時に、それは神の霊の衝迫によって、人間の、自己自身から出てゆくもの、「脱自」(ecstasy) というのが霊的現臨によって捉えられた存在の状態に与えられた古典的な呼称であるとし、この言葉は霊的現臨の下における人間の状態を的確に言い表すもの、としている。そして人間の、生の一つの次元として、人間の精神は、すべての生がそうであるように、曖昧な存在である、しかるに、神の霊は曖昧な人間という存在を誕生させたとしてティリッヒはいう⁴⁰⁵。

ところで、ティリッヒは「言葉と聖礼典（サクラメント）」の中で神の言葉について、次のように述べている。

「われわれは物体や行為の礼典的性格を分析することによって、それらのものは、音声は発しないけれども、言葉をもたないわけではないということを発見した。というのは、

⁴⁰³ 石浜は神の霊の特徴を次のようにまとめている。1) 第一に、それは人間の霊性と異なり、すべての存在論的諸要素を含んでいるということである。存在論的諸要素とは個別化と参与、力動性と形式、自由と運命であり、人間の霊性はそのアンバランスに脅かされているのに対し、神の霊はすでにこれらをすべて十全な形で含んでいるということである。2) 第二に、それは力と意味の究極的統一である。たしかに人間の霊性も両者を統一するものであるが、神の霊はそれが究極的であるということである。では究極的とはどのようなことか。それは「霊は意味がそれによって生きる力であり、また霊は力に方向を与える意味である」とティリッヒが語っているように、両者の相互依存関係が完全な形でなされるということである（前掲書、93頁）。

⁴⁰⁴ パウル・ティリッヒ『組織神学 第3巻』土居真俊訳、新教出版社、1984年、143頁。

⁴⁰⁵ 前掲訳書、144頁。

言葉は人間の人間精神の根本的表現だからである。それゆえに、言葉は霊の、他の、そして究極的には、より重要な媒体である。もし人間の言葉が霊的現臨の媒体となるならば、それは〈神の言〉と呼ばれる⁴⁰⁶」

その上で、「神の言」という言葉は人間の言葉を霊的現臨の媒体として性格づけるものであり、神は特定の言語を用いないが、それらは霊の媒介者となり、人間の精神を捉える力を持つときに、神の言となり得るとティリッヒは神の言について述べている⁴⁰⁷。また、聖書は霊のもっとも重要な媒体であることは認めるが、それは唯一の媒体ではないし、聖書の中に記されていることがすべてそのような媒体であるものでもないこともティリッヒは指摘している。結論として、ティリッヒは神の言とは、それは、人間の精神を捉える程度にしたがってのみ、活きた媒体となる。いかなる言葉も、それが誰かにとって神の言となることなしには、神の言ではあり得ない。神の言が媒体となって霊が誰かの精神に入るのでなければ、それは、神の霊とはいえないということである。それに加えてティリッヒは、究極的関心を創造するような仕方で人間の心を打つ限り、通常の会話の言葉でさえも、霊の媒体となり得ると述べている⁴⁰⁸。であるならば、音楽芸術の最高峰の一つであるバッハの教会音楽、特に《マタイ受難曲》も究極的関心を創造するような仕方で、当時の会衆者や今日のわれわれの心を打つ限り、霊の媒体となり得るといえるであろう。

2) 「霊の現臨」―「神の霊」の働き、「新しき存在」と「霊的共同体」

ティリッヒにとって、霊の働きとして重要なものに、前述したように人間の霊性(精神)と神の霊を挙げている。ティリッヒの考えによれば、人間の霊性は、たとえば、どんなによい音楽でも聞く耳がなければ雑音にしかならず、人間の霊性の中で豊かに捉えられることがなければ、神の霊を受け取ることはできない、ということである⁴⁰⁹。ティリッヒは神の霊について聖霊キリスト論の視点から説明している。彼は著作『組織神学 第3巻』(土居真俊訳、1984年)の中で、次のように述べている。

「神の霊はキリストとしてのイエスにおいて歪曲されることなく現臨した。彼において新しき存在が、過去と未来におけるあらゆる霊的経験の基準として現れた。彼の人間としての精神は、個人的・社会的諸条件に制約されていたけれども、霊的現臨によって全く捉えられていた。彼の精神は神の霊に憑かれていた。他の言い方をすれば、〈神が彼のうちに在した〉(God was in him)、このことが彼をキリストとした。彼は歴史的人類に対する新しき存在の決定的具現であった⁴¹⁰」

ティリッヒは神の霊の働きとして、イエス・キリストを新しい存在として捉えている。彼は、共観福音書の伝承によれば、イエスは、バプテスマの瞬間に、霊によって捉えられ、

⁴⁰⁶ パウル・ティリッヒ『組織神学 第3巻』土居真俊訳、新教出版社、1984年、158頁。

⁴⁰⁷ 前掲訳書、158頁。

⁴⁰⁸ 前掲訳書、159頁。

⁴⁰⁹ 茂洋『ティリッヒ神学における存在と生の理解』新教出版社、2005年、58頁。

⁴¹⁰ パウル・ティリッヒ、前掲訳書、184頁。

この出来事が彼を選らばれた「神の子」(Son of God)として確証したと述べ⁴¹¹、まさにキリストは霊の現臨(霊的現臨)⁴¹²によって新しき存在であると同時に、われわれ人間も、キリストの聖霊の現臨によっていつも新しい存在に作られると解釈することができる。茂洋は「新しい存在というのは、決してイエス・キリストの出来事という一回限りのものではなく、どんな人間の中にもいつも新しい存在が創造される⁴¹³」と述べ、人間という存在は断片的で頼りないものではあるが、そこには霊の働きがあって新しい創造が常になされているということである。

また、ティリッヒは霊の現臨の現れとして、信仰と愛の二つを掲げている。信仰と愛は、キリストの自己犠牲的なものから判断でき、キリストの愛は福音書の核心であり、それは、福音書についての使徒たちの解釈の中心でもある。この核心はキリストの存在に現れ、キリストから世界に向けて放射されるアガペーの原理といえるもので、これも霊の働きとして捉えられるのである⁴¹⁴。

その上で、ティリッヒは教会論としての霊的共同体(Spiritual Community)について、「霊的共同体は曖昧ではない。それは霊的現臨によって創造された新しき存在である⁴¹⁵」と述べ、しかしながら霊的共同体は曖昧ならざる生の顕現ではあるけれども、断片的なものである。だがそれは、曖昧ならざる神の愛の創造であると説明しているのである。その文脈の先には、ルターの主張した「隠された」とか、「信仰に対してのみ開かれている」という言葉の意味においても霊的なものであったということである。ただし、ティリッヒはあらかじめとして、「われわれは霊的共同体に対して〈教会〉という言葉を用いない⁴¹⁶」とことわりを入れ、その理由として、教会という言葉は、必然的に、宗教の曖昧性の枠内で使用されてきたことを挙げている。その上でティリッヒは、「われわれは、それに代えて、準備段階において、中心的顕現において、その受容において、宗教の曖昧性を克服し得るもの、すなわち、新しき存在について語る。〈キリストのからだ〉とか、〈神の集会〉(ecclesia)とか〈キリストの集会〉とかいう言葉は、神の現臨によって創造される曖昧ならざる生を表現するもので、〈霊的共同体〉(Spiritual Community)という言葉と同じ意味をもつ⁴¹⁷」と述べているのである。霊的共同体は、われわれ人間によって作り上げられるもので、しかも常に断片的なものである。その上に良い面と悪しき面があり、さらに、ティリッヒのいう曖昧性(ambiguity)⁴¹⁸もしくは両義性を抱えている。だからこそ、霊の現臨という目

⁴¹¹ パウル・ティリッヒ『組織神学 第3巻』土居真俊訳、新教出版社、1984年、184頁。

⁴¹² 『組織神学 第3巻』(土居真俊訳、1984年)では「霊的現臨」と訳出している。

⁴¹³ 茂洋、前掲書、61頁。

⁴¹⁴ パウル・ティリッヒ、前掲訳書、185頁。

⁴¹⁵ 前掲訳書、191頁。

⁴¹⁶ 前掲訳書、190頁。

⁴¹⁷ 前掲訳書、191頁。

⁴¹⁸ 「曖昧性」：これは両義性とも訳される。茂洋はこれについて、「生は常に本質と実存との混合ででき上がっており、混合であるがゆえに、そこにアムビグイティ(ambiguity)がある。このambiguityという語はドイツ語のZweideutlichkeitの訳であって、反対語はEindeutlichkeitである。〈両義性〉と〈一義性〉という風に訳することもできるが、一般的には、ambiguityは曖昧性とも訳される。しかしこれは本来二つあるうちのどちらか決められない状態を意味している。現在の文学や芸術では、このambiguityが大きなテーマとなっている。例えば私たちが職業や人間関係、あるいは家庭というものを取ってみても、どこかにambiguityなもの、つまり

に見えざる、隠れた存在、そして信仰という力が必要ということであろう。したがって、ティリッヒは霊の現臨および霊的共同体という言葉を用いながらも、しっかりとルター神学の精神を継承していると判断できるのである。

3) 「霊的共同体」—教会における審美的機能と宗教芸術

ティリッヒは霊的共同体、すなわち教会における審美的・認識的機能もしくは宗教芸術に関して、「教会はわれわれが生の文化的自己創造の項において区別した人間の文化的生のすべての方向において建設的である⁴¹⁹」と述べ、それは、テオリア (theoria) の領域においては、審美的・認識的機能として働き、プラクシス (praxis) の領域においては、個人的・社会的機能として働く、と言葉を繋げ、宗教芸術について言及している⁴²⁰。その上でティリッヒは次のように述べている。

「審美的領域は、教会によって、宗教芸術のために用いられる。そこでは、教会は、その生の意味を芸術的シンボルによって表現する。芸術的シンボル (詩的・音楽的・視覚的) の内容は根源的啓示経験と、それに基づく伝統によって与えられる宗教的シンボルである。芸術的シンボルが、所与のシンボルを、常に変化するスタイルによって表現しようとする場合、〈二重の象徴化〉 (double symbolization) の現象を呈する⁴²¹」

たとえば、ティリッヒは北歐文芸復興期の画家マティス・グリュネヴァルトの芸術に表現された「十字架のキリスト」を取り上げ、それをシンボルとしている。それは精神においてプロテスタントであり、しかも同時に偉大な芸術であるとしている。そしてそれは、宗教改革の精神を拓げるのに役立っていると述べている⁴²²。であるならば、バロック芸術後期のバッハの教会音楽、特に《マタイ受難曲》はティリッヒの言葉を借りれば、「二重の象徴化」であり、宗教的かつ芸術シンボルと捉えることができよう。バッハの音楽はルター宗教改革の精神を拓げ、ルター神学を継承するのに貢献しているということである。

また、ティリッヒは東方教会のモザイクも例に取り上げ、「教会は審美的表現が礼拝生活を美化する附加物以上のものであることを知っていた。彼らは表現が表現されるものに生命を与え、また固定する力、変容する力を与えることを知っていた。したがって、彼らは宗教芸術を産出する人々に影響を与え、支配しようと試みた⁴²³」と述べ、そのことが東方教会によって厳格に行われたことを指摘している。そしてそれは、ローマ教会でも特に音楽において行われ、プロテスタント教会においてさえも、特にコラールの詩において行われたことも指摘している。したがって、表現は表現されるものに、何事かを成し、この

二つあるうちどちらかを決められない、はっきりしない、そういう部分が残っている、という点が今非常に鋭く追及されている状況にある。ティリッヒは、それは生 (life) の中にある本質的なもの (essential) と実存的なもの (existential) との混合から起こるのである、と分析した」と述べている (茂洋『ティリッヒ神学における存在と生の理解』新教出版社、2005年、55頁)。

⁴¹⁹ パウル・ティリッヒ『組織神学 第3巻』土居真俊訳、1984年、250頁。

⁴²⁰ 前掲訳書、250頁。

⁴²¹ 前掲訳書、250頁。

⁴²² 前掲訳書、250～251頁。

⁴²³ 前掲訳書、251頁。

とによって教会の建設的機能として働く。それが宗教芸術の重要性なのである⁴²⁴。

ティリッヒは宗教的伝統を特色づける宗教的シンボル、たとえばキリスト像や受難物語などの使用と、宗教的芸術作品と実在との非宗教的な出会いの芸術的表現とを区別するスタイルの資質を含んでいるとしている。そして霊的現臨は建設的空間、礼拝音楽および言語、絵画的・彫刻的表現、すべての参加者の振舞のおごそかな性格などにおいて感得されるのである⁴²⁵。その一方でティリッヒは、宗教改革において sacrament（聖礼典）の教と重要性における現象と共に、また教会で行われる礼拝に会衆が積極的に参与することが強化されるに従って、音楽と詩が重要性を獲得し、初期プロテスタント教会ならびに極端な福音主義教会における偶像破壊の運動は、教会における視覚芸術の使用を全く破棄するに至ったことを指摘している⁴²⁶。ただ、視覚芸術が聴覚芸術よりも偶像崇拜的な魔神化に陥り易いことも付け加えている。なお、石浜によれば、聖なるものが魔神化しないためには、道徳的要素は必要で大事なものであるが、しかしそれが強調されると、今度は宗教の持つ神秘性が失われる可能性が出て来る。そして、世俗的なものに陥る危険性がある。そのために、倫理的な制約と秩序が必要であると述べている⁴²⁷。

以上、結論としていえることは、霊的現臨が霊的共同体において働くことによって、霊が芸術家たちの中に入り込み、それが芸術的良心を駆り立てるものと理解することができる。しかしそれと同時に、宗教芸術は教会の正当な要求に対し、芸術家たちの求めることの間で起る得る矛盾をも抱えることになり、曖昧性で揺れることにも繋がる。けれども宗教芸術は、霊的共同体において宗教的シンボルとなって顕現し、教会の建設的機能・審美的機能として働く重要なものと位置づけることができるのである。

第2項 「象徴」:

1) ティリッヒの宗教的象徴

ティリッヒのいう「象徴」(symbol)⁴²⁸とは、感覚など直接知覚できないものを何らかの類似物による具象化するものである。たとえば、目に見えないものや感覚で捉えられないもの、感覚を遥かに超えた世界、超越的なものを、われわれは何かになぞらえてそれを表現しようと試みる。その象徴が表す意味の内容、言い換えるならば、その象徴は何を意味しているのか、ということである⁴²⁹。それは、先に述べた、sacramentもその一つといえるのである。また、石浜は著書の中で、たとえば、ティリッヒとバルト (Karl Barth, 1886-1968) を取り上げ、それを比較しながら、1) 象徴と啓示、2) 宗教的象徴⁴³⁰、3) 象

⁴²⁴ パウル・ティリッヒ『組織神学 第3巻』土居真俊訳、1984年、251頁。

⁴²⁵ 前掲訳書、251～252頁。

⁴²⁶ 前掲訳書、253～254頁。

⁴²⁷ 石浜弘道『霊性の宗教—パウル・ティリッヒの晩年の思想—』北樹出版、2010年、155～156頁。

⁴²⁸ ティリッヒは象徴について、「関与することを通して、象徴されるものの力と意味を代表する。象徴は象徴される実在に関与する。だから決して〈単なる象徴〉などということが言われてはならない。そのようなことが言われるのは、象徴と符号(しるし)との混同である」と明確に述べている(パウル・ティリッヒ『組織神学 第2巻』谷口美智雄訳、1969年、11頁)。

⁴²⁹ 石浜弘道、前掲書、44頁。

⁴³⁰ ティリッヒは宗教的象徴について、「宗教的象徴は、神について語る際に普通の経験の材料

徴と啓示⁴³¹、4) 象徴の優位性、などを項目に掲げて説明している⁴³²。その上で初めに、石浜は1) 象徴と啓示について、ティリッヒは、参与(participation)する象徴の一般的特徴として、象徴(symbol)と記号(sign)の比較から考え、象徴も記号も同様に、自らを超えて存在する何かを指示していることを述べている⁴³³。2) 宗教的象徴では、ティリッヒによれば、それは、あらゆる象徴と同じ様に隠されている現実の一つの層を開示(opening)することを意味する、ということである⁴³⁴。3) 象徴と啓示については、ティリッヒは神に対して「啓示」⁴³⁵ではなく、「象徴的」なアプローチを強調している。すなわち、啓示というのは特別な異常な仕方、隠されているものの覆いを取り除かれる特別なもので、異常な権限ということである。それに対して、「象徴」は宗教の言語であり、宗教がそれ自体を直接に表現しようとするところの唯一の言語であるとティリッヒは述べている⁴³⁶。間接的ないし反省的に見れば、宗教はまた、神学的・哲学的な概念、もしくは芸術的、つまり音楽や美術、文学

を使用するが、しかしそれはその経験的材料の普通の意味が、同時に肯定されまた否定されるような仕方においてである。宗教的象徴は、すべての字義通り意味では否定され、その自己超越的な意味では肯定される。それは、内的関係を有しない他のものを指示する符号(しるし)とは違う」と説明している(パウル・ティリッヒ『組織神学 第2巻』谷口美智雄訳、新教出版社、1969年、10～11頁)。

⁴³¹ ティリッヒは啓示について、「啓示はわれわれの究極的関心事の顕現である。啓示された神秘はわれわれの存在の根拠であるから、われわれの究極的関心事である。啓示の出来事は宗教史において常に究極的な仕方、震撼し、改変し、命令する有意義なものとして記述されてきた。それは神的源泉から、すなわち、聖なるもの、したがって、われわれに無制約的要求をするものの力に由来する。われわれにとって究極的関心事である神秘のみが啓示において現れる」と彼による事実上の信仰の定義を述べているのである(パウル・ティリッヒ『組織神学 第1巻』谷口美智雄訳、新教出版社、1990年、139頁)。

⁴³² 石浜弘道『霊性の宗教—パウル・ティリッヒの晩年の思想—』北樹出版、2010年、44～56頁。

⁴³³ 石浜は「記号はそれが指し示して現実と力とに何ら参与していない。それに対し象徴はそれが象徴しているものと同じものではないにしても、その意味と力に参与している」と説明している(石浜弘道『霊性の宗教—パウル・ティリッヒの晩年の思想—』北樹出版、2010年、44頁)。

⁴³⁴ 他の宗教的象徴について石浜は、「非本来性について、その際、象徴の二つの働きがある。無制約的なものへの信仰なものへの信仰においては、全的献身が求められ、全的充実が約束される。宗教的象徴は、聖なるものの聖性に参与している。それらの象徴それ自体が聖なるものではない。宗教的象徴は、具象化の領域を無制約的に超えているものの具象化であり、宗教的行為において最終的に意図されるもの、無制約的に超越的なものの具象化である。象徴そのものの絶対化—偶像化である」と述べている(前掲書、45～47頁)。

⁴³⁵ ティリッヒは啓示について〈終極啓示と神の言葉〉の中で、「啓示論は伝統的に、〈神の言葉〉の理論として展開されて来た。このことは、もしこの言葉が存在の根拠ロゴス要素と解釈されるならば可能である。これは古典的ロゴス論が為した解釈である。けれども神の言葉はしばしば、なかば文字通りの意味に、なかば象徴的な意味に理解されて、語られた言葉の神学である〈言葉の神学〉が提起される。このような啓示の知性化はロゴス・キリスト論の意義と相容れない。ロゴス・キリスト論は超主知主義的ではなかった。事実それはこの危険に対する武器であったのである。もしキリストとしてのイエスがロゴスと呼ばれるならば、ロゴスは啓示言語ではなく、啓示実在を指し示すのである。ロゴス論が真面目にとられるならば、それはプロテスタントの落とし穴である語られた言葉ないし書かれた言葉の神学の展開を防止するのである」と見解を述べている(パウル・ティリッヒ『組織神学 第1巻』谷口美智雄訳、新教出版社、1990年、197頁)。

⁴³⁶ 石浜弘道、前掲書、47～49頁。

などの形象によってそれ自体を表現することができるのである⁴³⁷。であるならば、たとえば、バッハの《マタイ受難曲》も宗教の主要な一つの表現手段であり、象徴と呼ぶにふさわしいものということになる。そして、4) 象徴の優位性について、ティリッヒは、象徴ということで一般啓示(啓示から象徴へ)である象徴が直接指し示す世俗的な意味を認め、次に、それを超越する神の顕現を、前者を否定媒介することで、それを示すという二重の働きが必要ということであり、これがティリッヒの主張する象徴の意味である⁴³⁸。

さらにいえば、バルトの特殊啓示という考え方はカトリック的なものを想起させ、ティリッヒの一般啓示という考えは、ルターの「隠された神」を思い出させる。ただし、 sacrament理解に関していえば、反対に、ティリッヒの象徴論には、カトリック的なものを感じさせるものがある。また、バルトの場合は、ルターのいう「聖書のみ」、「信仰のみ」を想起させ、よりルター的なものを感じさせるのである。なぜなら、バルトにとって神の言葉と啓示は、ただ、純粋に聖書や説教という書かれた言葉のみを聞くことだったからである。それに対し、ティリッヒの場合は、聖書の言葉だけではなく、自然の雄大さや聖なる絵画、歴史上の偉大な出来事や人物に神的なものを感じ取っていたからである。これは、カトリックの七つの sacrament、特に、聖体(聖餐)と洗礼以外の sacrament には、宗教改革者たちによって批判された聖書の言葉以外の、聖なるもの、超自然的で神的な意味合いも含まれているのである。それらに加えて、晩年のティリッヒによる象徴論、つまり、キリスト教以外の他宗教と他文化への相互理解という思考の深みは、今日でいうエキュメニカル的な発想、それも狭い意味でのキリスト教会のエキュメニカルではなく、それは、全世界の宗教・宗派を見据えたものとなっている。であるならば、晩年のティリッヒには、偉大な神学者としてすべての宗教や宗派を象徴的に包み込むという、大きな心の変化が生じていたということである。

第3項 「 sacramental象徴」、神的な象徴

1) 「 sacrament」—「共通基盤」という象徴

ティリッヒが主張した「礼典的象徴」、すなわち「 sacramental象徴」とはどのようなものなのか。ティリッヒは神学的伝統によれば、と前置きをした上で、霊的現臨は御言葉と秘跡を通して働く。御言葉と秘跡の上に教会は建てられ、それらの執行が教会を教会たらしめる⁴³⁹と述べ、言葉を繋げ、「われわれの課題は二つあるその一つはこの伝統を霊的精神に対する関係についてのわれわれの理解に従って、解釈することであり、もうひとつは神の霊の媒体の問題を拡大して、そこにおいて霊的現臨が働いているすべての人格的・歴史的出来事を包括するようにすることである⁴⁴⁰」と sacrament理解に対して問題提起している。すなわち、御言葉と sacrament (聖礼典) 二つの特徴の意味するところは、

⁴³⁷ 石浜弘道『霊性の宗教—パウル・ティリッヒの晩年の思想—』北樹出版、2010年、47～49頁。

⁴³⁸ 石浜はそれに対して、「カール・バルト(Karl Barth, 1886-1968)の特殊啓示(言葉・啓示から形態へ)」という考え方は、啓示が語られた言葉に制限され、神の言葉は象徴的ではなく文字通りに考えなければならなくなる。したがって、ティリッヒは特殊啓示の狭さに対する批判と象徴の優位性を主張するのである」と説明を加えている(前掲書、52～56頁)。

⁴³⁹ パウル・ティリッヒ『組織神学 第3巻』土居真俊訳、新教出版社、1984年、154頁。

⁴⁴⁰ 前掲訳書、154頁。

もしそれが実在は対象の無言の現臨よってか、もしくはある主体の音声的自己表現、つまり声に出して自ら表現することによって他の主体に対して伝えられたという原初的現象を代表していないとすれば、それはさほど重要なものでなくなる。双方の仕方によって、伝達は自分の意識と精神の次元における存在によって受け取られるということである。ティリッヒによれば、遭遇された実在は自己の中に中心性をもつ主体としての、それ自身の徴を与えるという間接的な仕方によって、ある主体に対して、自分自身を印象づけるということである。それによって、精神の次元では言葉となる声を通して起こり得るのである⁴⁴¹。

ティリッヒはその上で、〈御言葉〉と〈聖礼典〉との関係において、二つの伝達の仕方を示している。一つは、霊的現臨を伝達する「御言葉」であり、二つ目として、霊的共同体があげられる。御言葉は「言」(Word)となり、伝統的な言い方をすれば「神の言」となる。神の霊の媒体となる物質は礼典的素材(サクラメンタル素材)となり、サクラメントの執行において「物素」(elements)となるのである⁴⁴²。

ティリッヒによると、サクラメントは言葉よりも古いと指摘した上で、礼典的実在の経験は精神の次元に所属し、具体的には宗教的機能に属していると、その理由を述べ、それゆえに、サクラメントは音声がなくとも、言葉なしではありえないのである⁴⁴³。そこから想起されるのは、かつて、サクラメント理解については、宗教改革時にルターが指摘し、批判することになった、それまでのカトリックの伝統的な、たとえば、七つのサクラメント(秘跡)の数とその意味(事効性 *ex opera operato* や魔術的など)以上に、ティリッヒのいうサクラメントが内包している事実というものをカトリック教会が軽んじてきた、ということであろう。したがって、ティリッヒの二つ目の主張は、言葉の広い意味からすれば、サクラメントにおいて霊的現臨が経験されたすべてのものを示すことであり、狭い意味に置き換えるならば、霊的共同体が霊的現臨を経験する特定の対象や儀式行為を示すということである。それは、宗教改革で起きた、ルターが危惧したサクラメントの逸脱行為、つまりサクラメンタル行為(*sacramentalia*)ということになるであろう。その意味で、ティリッヒの「霊的共同体は自己を実現する⁴⁴⁴」という言葉は重いもので、さらにルターの指摘による神的力からである神の恩寵(恩恵)を得るためというトマス秘跡論は宗教を魔術化したということになるのである。

ところで、ティリッヒはサクラメントをどのように捉えていたのか。これについて彼は、「礼典的素材は、それ自身とは違った或るものを指し示す記号(sign)ではない。象徴論の用語で語るならば、礼典的素材は記号ではなくして、象徴(シンボル)である⁴⁴⁵」と明確に述べている。つまり、象徴(シンボル)⁴⁴⁶としての礼典的素材は本来的にそれらが表現するものに関係づけられ、本有的資質(水、火、油、パン、ぶどう酒)を持っていて、

⁴⁴¹ パウル・ティリッヒ『組織神学 第3巻』土居真俊訳、新教出版社、1984年、154頁。

⁴⁴² 前掲訳書、154頁。

⁴⁴³ 前掲訳書、154頁。

⁴⁴⁴ 前掲訳書、155頁。

⁴⁴⁵ 前掲訳書、156～157頁。

⁴⁴⁶ ティリッヒは宗教の象徴について、「宗教の象徴性は曖昧ならざる生を表現するために、三つの主要な象徴(symbol)、すなわち1「神の霊」(Spirit of God)、2「神の国」(Kingdom of God)、3「永遠の生命」(Eternal Life)を生み出していることである」と説明している(前掲訳書、136～137頁)。

それらが象徴的機能にふさわしいものであり、取り代えることができないものである⁴⁴⁷。ここでティリッヒが強調することは、霊は人間の精神に入るために、自然における力を用いることで、それらを霊的現臨の媒体とするものは素材の資質そのものではない。むしろ、礼典的結合に至るところの資質ということである。これによって、カトリックの実効性による実体変化（化体説）やサクラメンタル象徴であるとする改革派の教義をも退けるのである⁴⁴⁸。ティリッヒの主張は、あくまでの個人の生涯における大きな転換期、誕生や成人、結婚、臨終、特別な宗教的出来事、教団内における特別な職務への任務などに関わるものであり、それは、霊的共同体は霊的現臨という媒体によって結びつけられるものである。ティリッヒはそれをどの宗教や宗派にもあてはまる「共通基盤」⁴⁴⁹であるとし、それが神学的な象徴、すなわちサクラメンタル象徴に他ならないのである。

以上、結論としていえることは、ティリッヒのサクラメント理解の大きな視点は、礼典的素材は記号ではなく、象徴（シンボル）と主張したことにある。これは、霊的共同体において霊的現臨が礼典的素材（資質）と結合し、そのことによって象徴的機能を果たすというティリッヒ独自の捉え方である。このように考えるならば、確かにトマス的な秘跡論、カトリックの事効的なものによる秘跡の魔術化という理解を退け得ることになるだろう。ただし、先に見てきたように、トマスならびにカトリック教会は、今日においても、あくまで秘跡という神の恵みを信者による全くの信仰によって与えられものであることを第一としているので、少なくとも宗教改革時における〈秘跡＋事効的＝魔術的なもの〉と早計に捉えないよう判断する必要があるだろう。

とはいえ、ティリッヒが晩年に到達しえた、サクラメンタル象徴という理解は諸宗教における共通基盤であるとする見事な見解は、わが国の宗教のみならず、他宗教・他宗派、さらにいえば、ルター派やカトリック教会にとっても共通基盤ということになり、非常に意味のある重要な言葉となっている。それは互いが安易に妥協するための仕方ではなく、宗教の本質に迫るといふ神学者としての真摯な姿勢に他ならない。ティリッヒのサクラメンタル象徴という捉え方は、今日のキリスト教界におけるエキュメニカル運動を促進する架け橋となるだけでなく、他宗教との架け橋となるものである。したがって、ティリッヒ晩年に唱えた霊性の宗教という理解は、すべての宗教に本質的に内在する奥深い思想であり、今日に至るまで、その輝きは失っておらず、普遍性という徴しそのものが外にあらわれているのである。

第3節 「サクラメント」の本質—聖餐・聖体と洗礼

第1項「聖餐」と「聖体」—〈わたしのからだとわたしの血の杯〉

聖なるキリストのからだのことを、ルターは「聖餐」と呼び、これは、そのままルター

⁴⁴⁷ パウル・ティリッヒ『組織神学 第3巻』土居真俊訳、新教出版社、1984年、157頁。

⁴⁴⁸ 前掲訳書、157頁。

⁴⁴⁹ 石浜は共通基盤について、「諸宗教に共通基盤（本質的な要素）を措定することで、そこに諸宗教間の対話を成立させ、そうすることで歴史的宗教を超えた普遍的な宗教の可能性を語る。そのことをティリッヒは最晩年の著作で、キリスト教を含むすべての宗教がそれを目ざし、それに統一される普遍的な宗教と位置づけ、それをためらいつつも、〈(具体的) 霊性の宗教〉The Religion of the Concrete Spirit と名づけている」と述べている（石浜弘道『霊性の宗教—パウル・ティリッヒ晩年の思想—』北樹出版、2010年）。

派の礼拝、すなわち、聖餐式へと導かれている。また、カトリック教会では、聖なるキリストの体のことを、「聖体」と呼びならわし、これは、ミサもしくはミサ聖祭へと繋がっている。だが、宗教改革において、ルターは、当時のカトリック教会のミサ、つまり、聖餐が功績として神に献げられる犠牲（いけにえ）とされていることを強く批判している。ルターは強い口調で、「見よ、これらが、ヘロデの礼拝である。キリストを拝み、神を礼拝するように見せ掛けるが、しかしそこには何もない」（『説教集』顕現祝日）⁴⁵⁰と述べ、これは、自ら主を拝みに行くと言いながら実際には反対に幼児イエスをなき者にしようとしたヘロデの態度になぞらえているのである。つまり、それまでの神礼拝（ミサ）には、神のことばの説教がないがしろにされ、聖書的と言えない要素が多く加えられていたということである⁴⁵¹。さらに、石居正巳によれば、「鐘を鳴らし、りっぱな祭服を着て、仰々しい儀式を行っても、そこに肝心の福音のメッセージが伝えられなくては何にもならない」ということである⁴⁵²。

もちろんルターは、それまでの礼拝式（ミサ典礼）にキリスト教的な伝統を認めなかったわけではない。それが証拠にルターは「私たちはミサを、サクラメント（聖礼典）あるいは契約、あるいはラテン語で祝福、ギリシャ語ではユーカリスト（感謝の祭儀）、あるいは主の食卓、あるいは主の晩餐、あるいは主の記念、あるいはコンミュニオン（交わり）、あるいは犠牲やわざの名前で汚されないかぎり、人の気に入った名前ならなんでもよい、そうしたものとして理解している⁴⁵³」と述べている。

礼拝における「わたしのからだとわたしの血の杯」という言葉は、すなわち、キリストの聖なるからだと聖なる血を意味し、それは、礼拝の核心部分においてパンとぶどう酒によって表現されるのである。ルターによれば、通常の方法で、パンとぶどう酒を祝福のために準備し、できればぶどう酒に水を混ぜないことを望んでいる⁴⁵⁴。それは、純粹のぶどう酒は、福音の純粹性を美しく現していると捉えていたからである。彼にとって、キリストの血のみがわれわれのために流された尊いものと理解していたのである⁴⁵⁵。

ルターは『ミサと聖餐の原則』（*Formula missae et communionis*. 1523, WA 12. 205-220）の中で、「わたしのからだとわたしの血の杯」について次のように述べている。

「三、つづいて、主は苦しみを受ける前日、パンをとり、感謝しつつ、それを弟子たちに与えて言われた。取って食べなさい。これはあなたのために与えられる私のからだである。食事ののち、また杯を同じようにして言われた。この杯は、罪のゆるしのために、あなたと多くの人々のために流される私の血による新しい契約である。これらのキリストのことばは、序辞のあと少し間をおいたのち、カノンにおいて唱えられ

⁴⁵⁰ 石居正巳『教会とはだれか ルターにおける教会』リトン、2005年、41頁。

⁴⁵¹ 前掲書、42頁。

⁴⁵² 前掲書、41頁。

⁴⁵³ 『キリスト教古典叢書 ルター著作選集』徳善義和・鈴木浩・江藤直純・石居基夫他訳、教文館、2012年、440頁。

⁴⁵⁴ 前掲訳書、443頁。

⁴⁵⁵ 前掲訳書、443～444頁。

る主の祈りと同じ声の調子で唱えられることができると私は希望する。そうすれば、信仰的な魂がこれらのことばを黙って、または声をあげて読むことは自由であろうが、出席している者はそれを聞くことができるであろう⁴⁵⁶」（下線は筆者）

ルターにとっての神礼拝とは、それまでの司祭が繰り返し献げる犠牲としてではなく、むしろ神の救いの賜物としての聖餐理解が何よりも重要であった⁴⁵⁷。キリストが最後の晩餐において語られたように、パンとぶどう酒の、すなわち、二種での陪餐をルターは強く主張するのである。また、彼は聖餐を犠牲として神に献げることによって人の救いのための助けとするカトリック教会の考えの枠組み、功績思想への批判を展開した⁴⁵⁸。実際の問題として、ルターは随意ミサに関わる、適宜に行われて陪餐者である会衆のいないミサの廃止など、当時のカトリック教会の伝統に多大な影響を及ぼした改革が行った。それは、純粋に信仰と福音への回帰の基にすすめられ、その結果、礼拝式文を改めることに繋がった、といえるのである⁴⁵⁹。

これについて、ローゼは「ルターはその後、真のキリストの現臨を強調し、それを明白にすることに成功している。そして、彼はそれまで、偽りの（誤った）キリスト現臨の解釈を正しいものにした。はっきりといえ、ルターが新しく強調したことが結実となったのである。だけれども、ルターが第一に、新しい教義として主の晩餐を加えることについては無関係だった。それは、単に、用途として矛盾なく（信念として）位置づけたにしか過ぎなかったからである⁴⁶⁰」と述べている。また、ローゼは言葉を続け、「同様に、ルターは制定（設定）の言葉の中心（核心）として、それを改めるつもりはなかった。それは、中心部分として存続しているのである。後の1523年に、ルターは“あなたを記念して”という言葉が、ただ唯一（一度）だけのものではなく、すべてのものにあてはまると理解していた。しかしまた、“これは私のからだである”、“これは私の血である”という言葉は何よりも優先されるものである⁴⁶¹」と述べているのである。

第2項「洗礼」—罪のゆるし

パウロは、洗礼の意義について、（『使徒パウロのガラテヤの信徒への手紙』）以下のように述べている。

「あなたがたは皆、信仰により、キリスト・イエスに結ばれて神の子なのです。洗礼を受けてキリストに結ばれたあなた方は皆、キリストを着ているからです。そこではもはや、

⁴⁵⁶ D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Univeränderter Nachdruck der Ausgabe von 1891 Werke, Teil 1, 12. Band, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 212. (邦訳『キリスト教古典叢書 ルター著作選集』徳善義和・鈴木浩・江藤直純・石居基夫他訳、教文館、2012年、444～445頁)。

⁴⁵⁷ 石居正巳『教会とはだれか ルターにおける教会』リトン、2005年、44頁。

⁴⁵⁸ 前掲書、44頁。

⁴⁵⁹ 前掲書、44頁。

⁴⁶⁰ Lohse, Bernhard. *Martin Luther's Theology, Its Historical and Systematic Development Translated and Edited by Roy A. Harrisville*. Fortress Press Minneapolis, 2011, p. 307.

⁴⁶¹ Ibid., p. 307.

ユダヤ人もギリシア人もなく、奴隷も自由な身分の者もなく、男も女もありません。あなたがたは皆、キリスト・イエスにおいて一つだからです。あなたがたは、もしキリストのものだとするなら、とりもなおさず、アブラハムの子孫であり、約束による相続人です⁴⁶²」

下線部分（筆者挿入）の、パウロの「洗礼を受けたあなたがたは皆、キリストを着ている」というのは、ガラテヤ人のような異邦人キリスト者にユダヤ教の習慣を押しつけようとした人々に反対して、パウロは、キリスト者がキリストへの信仰によって律法と罪の支配から解放されたことを力説している。パウロは、ここではその信仰によってもたらされたものが何であるかを明らかにしている。また、「キリストを着ている」というのは、衣服のようにキリストに包まれることを意味し、すなわち、キリストのうちにおいてキリストと結ばれることを強調している。たとえば、今日カトリック教会では、洗礼式のときの白衣の着用はこのことを象徴的に表している。さらに「約束による相続人」というのは、パウロはアブラハムに与えられた祝福の約束が、彼の信仰に基づくものであることを述べている（ガラテヤ3・6-14参照）。つまり、パウロにとってこの祝福を受け継ぐアブラハムの子孫とは、罪のゆるしと同時に、キリストとキリストに結ばれた「キリスト者」のことを示しているのである。

先述したように、ルターの、 sacrament としての「洗礼」論を見ていきたが、1519年における、ルターの「洗礼」、すなわち、 sacrament 理解の核心部分は、それは「罪のゆるし」と罪のゆるしに生きる「聖徒の交わり」に他ならない。この二つの判断基準をもってして、ルターはカトリック教会伝統の七つの sacrament 批判を展開していくことになる。当初ルターは「洗礼」と「聖餐」、そして「悔悛」の三つへと導いていくのであるが、それらに加えて、彼は sacrament の根拠として、キリストの設定を強く主張する。後に、みことばと結びついた目に見える「しるし」が強調され、ルターの唱える sacrament は洗礼と聖餐の二つに収斂されていくのである⁴⁶³。徳善義和によれば、「洗礼の意味は恩恵における罪の死と新しい人のよみがえり⁴⁶⁴」ということであり、これは、全生涯にわたって続けられ、肉の死、つまり、この世を去った時点で完成されるものである。それゆえに、洗礼を受けた者にとっては、神との契約に他ならないのである。

第3項 「聖徒の交わり *communio sacctorum*」、神のものとされた人々

ルター自身が最もすばらしい信仰の要約と評したものに「使徒信条」がある。その使徒信条の後半部分で「聖徒の交わり」という文言が次のように記されている。

「聖霊を、私は信じます。また聖なる公同の教会、聖徒の交わり、罪の赦し、からだの復活、永遠のいのちを信じます。（アーメン）」⁴⁶⁵（下線は筆者）

⁴⁶² 『聖書 新共同訳—新約聖書詩編つき』共同訳聖書実行委員会、日本聖書協会、1988年、(新)346～347頁。

⁴⁶³ 『ルター著作集 第1集 第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、609頁。

⁴⁶⁴ 前掲訳書、610頁。

⁴⁶⁵ 前田貞一『聖卓に集う 日本福音ルーテル教会礼拝式書解説』教文館、2004年、58頁。

この使徒信条という言葉には、これは、あくまでも「使徒的」な意味を有するものがある、使徒に由来するということではない、ということである。使徒信条は、父と子と聖霊、つまり、三位一体の〈神〉にかかわるものを示している。そして、これは主に、洗礼における信仰条項の信仰を表明する場合に用いられる⁴⁶⁶。また、文中の「共同の教会」については、ルターはこれを「キリストの教会」に置き換えることにしていた⁴⁶⁷。つまり、共同の文言が、カトリック教会の別称の固有名詞として理解されるのを回避するためであった⁴⁶⁸。

ルターによれば、「聖徒の交わり」の意味は、「聖書による第一の言い方は、私たちが使徒信条の中で、『われは聖霊を信ず、また聖徒の交わりを信ず』と祈るように、キリスト教会は地上におけるすべてのキリスト信者の集まりであるということである⁴⁶⁹」ということに他ならない。ルターが強調しているのは、ドイツ語で正しくいうならば、それは、聖徒の会衆 *ein Gemeine der Heiligen* というべきものであり、聖徒たちばかりからなる会衆、もしくは聖なる会衆 *ein heilige Gemeine* ということである⁴⁷⁰。

本来、使徒信条の「聖徒の交わり」、コムニオ・サンクトルム *communio sanctorum* という語句は聖なる人々の交わりや、聖なるものに与ることをも意味していて、これに関してルター自身も「この交わりは、キリストならびにその聖徒たちの霊的な宝が、ことごとく、このサクラメント（聖餐）を受領する人に共に分けられ共有されるに至ること、さらにまた、いっさいの悩みも罪も共有することになり、したがって、愛に対して愛が点ぜられ、一体とならしめることである⁴⁷¹」と述べている。

また、ピノマ（Lennart Pinomaa）は、ルターがカトリックの伝統に依存しつつも、カトリック教会の多くの誤りに反対しながら、と前置きしたうえで、「たいせつなのは、み霊の教会であり、内的な教会であった。制度的な教会は、み霊の教会の姿であり、僕であるにすぎない。ルターにとっては、教会は何より聖徒の集合であった⁴⁷²」と述べ、今日の世界教会運動、つまり、エキュメニカル的な展開を名誉ある地位へと押し上げる動機になったことを指摘している。

これに対してカトリック教会では、聖なるものの分かち合い、聖なる人々の交わり、とお互いに強く結ばれた二つの意味合いを有しており、第一に、教会の成員すべてが共通して聖なることから *sancta* に参与していることを指している⁴⁷³。聖なることがらというのは、信仰、秘跡（サクラメント）、特に聖体、カリスマ、その他の霊的なたまものことを示している。そして、交わりの根源には〈愛〉が存在し、自分の利益を求めず（1コリント 13・5）、キリスト信者が、すべてを共有する（使徒言行録 4・32）ことを意味しているのである

⁴⁶⁶ 前田貞一『聖卓に集う 日本福音ルーテル教会礼拝式書解説』教文館、2004年、57頁。

⁴⁶⁷ 前掲書、57頁。

⁴⁶⁸ 前掲書、57頁。

⁴⁶⁹ 石居正巳『教会とはだれか ルターにおける教会』リトン、2005年、17頁。

⁴⁷⁰ 前掲書、17頁。

⁴⁷¹ 前掲書、18頁。

⁴⁷² L. ピノマ『ルター神学概論』石居正巳訳、聖文舎、1968年、228～229頁。

⁴⁷³ 『カトリック教会のカテキズム 要約』日本カトリック司教協議会監訳、カトリック中央協議会、118頁。

る。また、聖なる人々 *sancti* の交わり、すなわち死んで復活されたキリストの恵みによって結ばれた人々の交わりをも指している⁴⁷⁴。

これらのカトリック教会のカテキズムと、たとえば、ルターが『キリストの聖なる真のからだの尊い sacrament について、及び兄弟団についての説教』（1519 年）の中で述べて、理解していることとは大きな違いはない⁴⁷⁵。したがって、ルターのいう「聖徒の交わり」は、「神のものとされた人々」のことを示し、それは、愛の交わりとも言い換えることができる⁴⁷⁶。これは、今日、ルター派教会とカトリック教会、そして英国教会（聖公会）の間で積極的に進められている「エキュメニカル」（教会一致運動）の一つの流れ、根拠ともいえるものである。

⁴⁷⁴ 『カトリック教会のカテキズム 要約』日本カトリック司教協議会監訳、カトリック中央協議会、118 頁。

⁴⁷⁵ 石居正巳、前掲書、19 頁。

⁴⁷⁶ 前掲書、19 頁。

「第4章」 「サクラメント」としてのバッハの《マタイ受難曲》

第1節 「サクラメント」の観点からバッハの《マタイ受難曲》を論じるにあたり

第1項 サクラメントとは何か

「洗礼」:

3月23日、月曜日

町楽師ヨーハン・アンブロジーウス・バッハ氏の一子。代父はゴータの町楽師ゼバスティアン・ナーゲルおよび当地の侯領地林務官ヨーハン・ゲオルク・コッホ。子息の呼名、ヨーハン・ゼバスティアン⁴⁷⁷。(教会簿記録—アイゼナハ、1685年3月23日。II/1)

「規律正しいカンタータ上演が不可能であること」:

「私がつね日ごろ究極目的といたしておりますのは、ほかではありません。神の栄光のために、かつまたその御意志にそわんがために、整った教会音楽を上演いたしたいということでありまして、じじつ私は私のとぼしい能力相応にはありませんけれども、すべての村々にほとんど根を張りめぐらしつつある教会音楽や、しばしば当地よりもかたちのよく整った合唱音楽（ハルモニー）のために、およぶかぎりの援助の手をさしのべ、またそのためにこそ広く、かつ、出費を惜しまず、選びに選びぬかれた教会作品のためにふさわしいすぐれた演奏者たちを求めたのであります⁴⁷⁸」

(J. S. バッハより聖ブラージウス教会教区代表者への辞職願—ミュールハウゼン、1708年6月25日。I/1)

「カンタータ歌詞の献辞」: ヘンリーツィ（筆名ピカンダー）⁴⁷⁹

「神をたたえ、良き友のすすめに従い、そして多くの人びとの信仰心を促すために、私はこれらのカンタータの筆をとろうと決心した。しかも詩的優美さの不足はあの比類のない楽長バッハ氏の音楽の美しさによって補われ、そしてこれらの歌は信心深いライプツィヒの両主要教会で演奏されることが期待できるだけに、この私の仕事にはいよいよ熱がこ

⁴⁷⁷ 『バッハ資料集』角倉一朗編、角倉一朗・酒田健一訳、白水社、1983年、20頁。

⁴⁷⁸ 前掲訳書、146～147頁。

⁴⁷⁹ 「ピカンダー」: クリスティアン・フリードリヒ・ヘンリーツィ (Christian Friedrich Henrici, 1700-64)、《マタイ受難曲》の歌詞作者。ピカンダーは、シュットルペンに生まれ、ヴィッテンベルク大学で学んだ後、1720年にライプツィヒにきた。初めは家庭教師で身を立て、同時にピカンダーの筆名で風刺的な詩は、ときには卑猥な詩を書いて名を上げた。彼自身かなり不道德な生活を送っていた人物らしい。1725年に宗教的な省察詩を集めた詩集『一般の主日と祭日のための聖句についての敬虔な省察』をライプツィヒで出版したときには、宗教詩への転向を自ら正当化する必要があるほどだった(樋口隆一『バッハの風景』小学館、2008年、181頁)。また、ピカンダーの『まじめな詩・諧謔的な詩・風刺的な詩』と題する彼の詩集は、第2巻(1729年)に収められている。受難詩のタイトルは、「福音書記者マタイによる受難音楽のための歌詞、聖金曜日の晩課に聖トーマス教会にて」となっており、この歌詞が、バッハの受難曲のために作られたことがわかる。聖書の語句は記入されておらず、その代わり、作詞されたレチタティーヴォとアリアが聖書のどの場面に用いられるべきかについて、曲ごとに指示がある。独立したコラールは、歌詞中には含まれていない(磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、83～84頁)。

もったのである⁴⁸⁰」

(C. F. ヘンリーツィ『日曜および祭日のためのカンタータ』—ライプツィヒ、1728年6月24日。II/243)

ルターの主張する sacrament (洗礼と聖餐) に照らし合わせると、厳密に言えば、バッハの《マタイ受難曲》それ自体は sacrament とはいえない。ルターの sacrament の根拠は、あくまでも聖書のキリストの言葉による制定が基準となっている。したがって、第4章の「sacrament」としての《マタイ受難曲》の、sacrament という題名の言葉が適切でないとなれば、sacramental もしくは sacramental と言葉を言い換える必要があるかもしれないし、トマス・アクイナスのいう聖なる実存、さらにはティリッヒの主張した sacramental 象徴と表現することができるかもしれない。ルターのいう神の恵みのしるしと表すことも可能である。

では、何故あえて sacrament という言葉をタイトルに持ってきたのか。それは、バッハの《マタイ受難曲》が今日まで世界の多くの音楽学者や研究者によって積極的に議論され、研究されてきた。そのほとんどが楽譜による音楽分析が研究の中核となっている。たとえば、代表的な研究者に、スメント (Friedrich Smend, 1893-1980) を始め、シュヴァイツァー (Albert Schweitzer, 1875-1965)、シェーリング (Arnold Schring, 1877-1941)、デュル (Alfred Dürr, 1918-), ゲック (M Geck,), プラーテン (Emil Platen)、リフキン (Joshua Rifkin, 1944-), リリング (Helmuth Rilling, 1933-) などがいる。また、わが国では杉山好⁴⁸¹、角倉一郎、磯山雅、樋口隆一、丸山桂介などがいる。

⁴⁸⁰ 『バッハ資料集』角倉一郎編、角倉一郎・酒田健一訳、白水社、1983年、149頁。*ヘンリーツィ (筆名ピカンダー) が出版したカンタータ歌詞集の序文。バッハはこの歌詞の10篇に作曲した (BWV84, 145, 149, 156, 159, 171, 174, 188, 197a)。

⁴⁸¹ 杉山好 (1928-2011) は、静岡県生まれ。第一高等学校から1952年、東京大学独文科卒、ただちに教養学部助手、講師、助教授、教授 (ドイツ語)、1989年定年退官、東京大学名誉教授、恵泉女学園大学教授を務めた。訳書に、A. シュヴァイツァー『バッハ』 (共訳、白水社、1957~58年)、W. フェーリクス『バッハ 生涯と作品』 (講談社学術文庫、1999年)、S. キルケゴール『キリスト教の修練』、『苦難の福音』 (白水社、1963年)、『哲学の断片』 (中央公論社、1966年) など。ドイツ文化とルター派プロテスタント思想史についての深い造詣に裏打ちされたバッハ作品への大胆な解釈は他の追随をゆるさない。バッハの教会音楽のドイツ語歌詞を文語体に翻訳した (杉山好『聖書の音楽家バッハ』著書紹介より+ <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%9D%89%E5%B1%E5%A5%BD>. 2017/9/12 閲覧参照)。杉山の著作『聖書の音楽家バッハ』 (音楽之友社、2000年) は、バッハの《マタイ受難曲》について、わが国において本格的に論じたものである。しかもより具体的にドイツ・プロテスタントの立ち位置から、バッハの宗教性とルター神学との関係について論じている。特に、著作中の「受難曲に見る十字架の神学の諸相」では、《マタイ受難曲》を、ルター神学の核心である「十字架の神学」の側面から積極的に論じ、ルターの十字架の神学を、隠蔽による啓示と表現し、《マタイ受難曲》の冒頭合唱からして、この隠されたものとして、覆い隠された啓示の弁証法的なものが、用いられ、音楽によって描かれていることを主張している。すなわち、ルターの十字架の神学は、バッハの《マタイ受難曲》によって、より密接にルターのカテキズムの意図を具現化されていることを論証している。杉山は、「その独り子の十字架において、神はその存在と本質を最も深い深淵の闇の中に隠蔽されたけれども、この徹底した直接的アプローチの否定と断絶のさ中に差し出されたただ一條の光、罪人なるわれらを身をもって招き、引き受け、負われるイエスと、自己の罪に悔いて泣く信仰の魂が結びつくとき、彼の愛と慈しみと憐れみの中で、あの十字架の深淵の闇に

しかしバッハの《マタイ受難曲》をはじめ、教会カンタータなどの教会音楽には、音楽分析だけでは捉えることのできない、見えざる神の恩恵の、見えるしるしと捉えることができるのではないか。あるいは《マタイ受難曲》それ自体が目に見える形となって現れた御言葉のしるし、象徴と捉えることができるのではないかと判断しているからである。そのように考えることで、アウグスティヌスのいう御言葉にエレメント（物素）が結びつくことと sacrament が成立する⁴⁸²、と同じことがいえるのではないか。もし仮にそうであるならば、《マタイ受難曲》の台本であるマタイ福音書ならびにピカンダーの自由詩を、神の言葉、イエスの御言葉と捉え、それがバッハの壮大な音楽（エレメント）と結びつくことで、sacrament と同じような効力、すなわち sacrament 的なしるしの働きが《マタイ受難曲》にはあるのではないかと推測している。

ところで、アウグスティヌスは、sacrament の中心概念となるしるし（*signum*）について、『キリスト教の教え』（*De Doctrina Christiana, Teaching Christianity*, 397-426/27年頃）の第1巻、「第2章」の「ものとしるし」中で、次のように述べている。

「すべての教え（*doctrina*）は、もの（*res*）についてであるが、しるし（*signum*）についてである⁴⁸³」

そして、アウグスティヌスはさらに続いて、しるしの定義を述べた上で、ものとしるしとの関係について具体的に以下のように述べている。

「しかしものはしるしによって学ばれる。けれども今ここでわれわれが本来の意味でものと呼んだものは、なにかある他のものを指し示すために用いられはしない。たとえば木とか石とか家畜とかそういった類いのものは本来の意味でものである。けれども、にが味を除くためにモーセが塩辛い海に投げ込んだと書いてある例の木は、この本来の意味でのものではない。ヤコブが首を横たえた例の石も、アブラハムが息子イサクの代わりに屠った例の家畜も本来の意味でのものではない。というのは今例としてここにかかげたようなものは、ものといってもそれはさらに他のものとしるしでもあるという意味でものだからである⁴⁸⁴」

耐えぬくことが許されるのだ」と述べ、さらに「いな、バッハはルターとともに、主義的にはまだ福音の悔改めに至らず、むしろキリストの十字架のできごとに対して、自分の神学的ドグマやイデオロギーの立場から、これをさげすみ、ののしる律法主義的な〈栄光の神学〉の徒に対しても、まさに彼らの倒錯した絶叫の中から、十字架の主の憐れみの愛を客観的な結果として滲み出させる、神的啓示のアイロニーともいうべき事態の厳存することを見のがしてはならない」と独自の視点からバッハの《マタイ受難曲》とルターとの密接な関係を述べている（杉山好『聖書の音楽家バッハ』音楽之友社、2000年、149～150頁）。

⁴⁸² トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論（第60-65問題）』稲垣良典訳、創文社、2002年、11頁。

⁴⁸³ 『アウグスティヌス著作集6 キリスト教の教え』加藤武訳、教文館、1988年、29頁。/ *THE WORKS OF SAINT AUGUSTINE A Translation for the 21st Century, TEACHING CHRISTIANITY De Doctrina Christiana I/II. introduction, translation, and notes* Edmund Hill, O. P. editor John E. Rotelle, O. S. A. New City Press Hyde Park, New York, 1996, pp. 106-107.

⁴⁸⁴ 『アウグスティヌス著作集6 キリスト教の教え』加藤武訳、教文館、1988年、29頁。/ *THE*

アウグスティヌスにとって、ものとしるしが分かれて別々に存在するのではなく、ものしるしによって学ばれるということを前提にした上で、さらに、上に掲げた用法がすべて指示する働きに属するようある種のしるしが存在することを述べている。それが「言葉」である。彼によれば、人間がすべてにおいて言葉を使用するというのは、なにかあるものを指示するためだけであるということである。すなわち、アウグスティヌスによれば、しるしというのは、他のなにかあるものを指示するために用いられる、もののことに他ならないのである⁴⁸⁵。

また、アウグスティヌスは、『キリスト教の教え』の第1巻、「第6章」において「神は言い表せない」と述べた上で、「それにもかかわらず神について何一つふさわしいことを述べることができずに、神は人間の声によって神に仕えることをお認めになり、われわれの言葉でもってわれわれが神を讃えて歓喜することを望まれた。まさにこういう理由で、神はデウス (Deus) と呼ばれることを許された。この De-us という二つの音節の響きで神自身が真の本質において認識されるのではない。しかしそれでもこの音声はラテン語を使うすべての人々の耳を打つとき、彼らを動かしてあるもつとも卓越したしかも死ぬことのない本性を思索させるのである⁴⁸⁶」と述べている。

上に引用したアウグスティヌスの文脈からいえば、たとえば、バッハの創作した《マタイ受難曲》という教会音楽芸術は、まさにアウグスティヌスのいう「言葉」で神を讃美したということに繋がるのである。

以上、それを踏まえた上で、第4章では、第1部の「主の晩餐」(過越の晩餐)と第2部の「審問と磔刑判決、鞭打ち、十字架の道行、十字架上のイエス」および〈イエスの死〉のテキスト・楽曲部分を中心に、 sacramental な観点とルター神学の観点から、バッハの《マタイ受難曲》の論証を試みるものである。

第2項 定義—《マタイ受難曲》を、 sacramental な観点から

本論文で、バッハの《マタイ受難曲》を、 sacramental な観点から論述するにあたり、次のように「定義」するものである。

バッハの《マタイ受難曲》が、神からの恩恵、神のしるし、恩恵のしるし、そして恩恵の姿となっているもの、それは《マタイ受難曲》のそれぞれの楽曲(楽譜)の旋律(メロディー)と歌詞(聖書の言葉・コラール・自由詩)に顕現されている。すなわち、「定義」すれば、創作する者と聴く者に、神からの恩恵の力と働きがあり、そのしるしが現れている。しるしの具体的なものには、1) 創作する者に、信仰があり、神なるキリストのためという確かな目的がある、2) 聴く者に、美しいと思わせ、心に感動と喜びを与える旋律と歌詞、3) 聴く者に、反省と悔悛の感情を抱かせる旋律と歌詞、4) 聴く者に、より強く信仰および勇気・希望・知恵・理性を確信させる旋律と歌詞、5) 聴く者に、象徴的(芸術的

WORKS OF SAINT AUGUSTINE A Translation for the 21 st Century, TEACHING CHRISTIANITY De Doctrina Christiana I/II. introduction, translation, and notes Edmund Hill, O. P. editor John E. Rotelle, O. S. A. New City Press Hyde Park, New York, 1996, pp. 107.

⁴⁸⁵ Ibid., p. 108. (前掲訳書、29~30頁)。

⁴⁸⁶ Ibid., pp. 108-109. (前掲訳書、34頁)。

シンボル)として、キリストの教えを明確に伝えている旋律と歌詞、となっている。これらの判断材料によって、バッハの《マタイ受難曲》は、神からの恩恵の力と働きを有していると捉えることができる。バッハ当時の会衆や現代に生きるわれわれが、実際に、《マタイ受難曲》を聴いて、すばらしかった、美しい旋律だった、壮大で、迫力があって感動した、と心に刻んだことを、上演もしくは音楽ソフト CDなどで聴いた後に、それを言葉として発したとき、あるいは、その言葉を紙面やパソコンなどで記したときは、その瞬間に、それらは、すでに単なる記号ではなくなっている。なぜなら、その言葉の背後には、目に見えない本人自身の、豊かな体験の思いが現在し、神からの恩恵のしるしと一体となって現れているからである。そして、本当に優れた芸術、本物といえる芸術作品、時代を超えて愛され、生き続ける芸術作品、すなわち、そのようなすべての芸術作品、音楽をはじめ、他の美術や文学、演劇等にも、目に見えない神からの恵みの力が働いていると捉えることができるのである。

さて、バッハの大作《マタイ受難曲》BWV244 (1727/4/11, 初期稿)⁴⁸⁷の構成、テキストの基本は、「マタイによる福音書」(第26章1節-第27章66節)からなっている。だが、マタイ福音書の他にもキリストの受難を窺わせるもの、予告されている箇所がいくつかある。たとえば、その記述は、旧約聖書「ゼカリヤの預言⁴⁸⁸」(ゼカリヤ12・10-11、13・1)にも次のように記されている。

「(12・10) [主は言われる。] 〈わたしはダビデの家とエルサレムの住民に、憐れみと祈りの霊を注ぐ。彼らは、彼ら自らが刺し貫いた者であるわたしを見つめ、独り子を失ったように嘆き、初子の死を悲しむように悲しむ。その日、エルサレムにはメギド平野におけるハギド・リモン⁴⁸⁹の嘆きのように大きな嘆きが起こる。〉

(13・1) その日、ダビデの家とエルサレムの住民のために、罪と汚れを洗い清める一つの泉が開かれる⁴⁹⁰」

⁴⁸⁷ 《マタイ受難曲》: バッハの《マタイ受難曲》には、1727年(初演)と1729年の「初期稿」、さらに、1736年以降の「改訂稿もしくは後期稿」の二つの稿がある。樋口は初期稿について『新バッハ全集』は、かつてはアルトニコルの手になると考えられ、現在ではその弟子ファールラウの筆跡であると推定されている《マタイ受難曲》初期稿の筆写楽譜を、そのままファクシミリ版(自筆譜)として出版している。ファクシミリ版だけでは、実際の演奏おろか、研究用としても不便である。これまで初期稿の存在については、ごく一部の専門家の間では知られていたにしても、一般にはほとんど知らされず、またほとんど演奏もされなかったのは、こうした事情によるのである」と述べ、その上で、「ライブツィヒの小さな音楽出版社であるマルティン・クレーマー音楽出版社は、1997~99年に、資料Cに基づいた総譜を出版した。パート譜も、当初は少なく貸し譜のかたちで用意され、初期稿の上演が可能となった」と初期稿の現代譜の出版について説明している(樋口隆一『バッハから広がる世界』春秋社、2006年、34頁)。

⁴⁸⁸ ゼカリヤ書9~14章は、本来のゼカリヤ書(1~8章)とは別の預言者のものと考えられる。この箇所はエルサレムの救いと罪からの清めが預言される箇所である(『聖書と典礼』「年間第12主日C年」、オリエンズ宗教研究所、2016.6.19、2頁)。なお、本論文では「1736年、改訂稿・後期稿」のテキストを基に論述するものである。

⁴⁸⁹ 「ハギド・リモン」: 異教の神、およびその聖所の名と考えられるが、正確なことはわからない。ここでは大きな嘆きのたとえとしてこの名が用いられている(前掲書、3頁)。

⁴⁹⁰ 『聖書 フランシスコ会聖書研究所訳注』サンパウロ、2013年、(旧)2485~2486頁。

下線部分（筆者による）の「彼ら自らが突き刺し貫いた者であるわたし」は、だれのことを指していたかは不明であるが、しかし神と等しいような神の代理者のことを窺わせる。ただ、ヨハネ（ヨハネ 19・37）はこれを十字架のイエスにあてはめている。そして「罪と汚れを洗い清める一つの泉」というのは、明らかに、イエスの「洗礼」を示唆しているのである。

また、たとえば、新約聖書の「ルカによる福音書」（ルカ 9・18-24）では、以下のように、具体的に、イエス自身の「十字架の苦難」と、それによる「救いの贖い」の預言が語られている。

「イエスがひとりで祈っておられたとき、弟子たちは共にいた。そこでイエスは、〈群衆は、わたしのことを何者だと言っているか〉とお尋ねになった。弟子たちは答えた。〈『洗礼者ヨハネだ』と言っています。ほかに、『エリヤだ⁴⁹¹』と言う人も、『だれか昔の預言者が生き返ったのだ』と言う人もいます。〉イエスが言われた。〈それでは、あなたがたはわたしを何者だと言うのか。〉ペトロが答えた。〈神からのメシアです。〉

イエスは弟子たちを戒め、このことをだれにも話さないように命じて、次のように言われた。〈人の子は必ず多くの苦しみを受け、長老、祭司長、律法学者たちから排斥されて殺され、三日目に復活することになっている。〉それから、イエスは皆に言われた。〈わたしについて来たい者は、自分を捨て、日々、自分の十字架を背負って、わたしに従いなさい。自分の命を救いたいと思う者は、それを失うが、わたしのために命を失う者は、それを救うのである⁴⁹²。〉

この福音のポイントは、イエスのガリラヤでの活動を見、イエスによって宣教に派遣された弟子たちがイエスに対する信仰を表現する。そして、ルカではこの後（9・51 以下）、エルサレムに向かうイエスの旅が始まっていくのである。また、下線部分の「ひとりで祈って」というのは、ルカ福音書においては、重要な場面で、いつもイエスが祈っている姿を伝えている（3・21、5・16、6・12、9・28-29、11・1、22・44-45 など）。さらに、ペトロがイエスに答えた、「神からのメシア」という言葉、「メシア」というのはギリシャ語で「キリストス（キリスト）」を意味し、どちらも「油注がれた者」ということを示している⁴⁹³。

では、ルターはキリストの受難について、どのように語っているのか。それを、『キリストの聖なる受難の考察についての説教』（*Eyn Sermon von der Betrachtung des heiligen leydens Christi*. 1519 年）の中から読み取ることができる。

⁴⁹¹ 「エリヤ」：紀元前 9 世紀の北イスラエルの預言者をいう。神がこの世界に決定的に介入する前に遣わされると考えられた（『聖書と典礼』「年間第 12 主日 C 年」、オリエンズ宗教研究所、2016.6.19、5 頁）。

⁴⁹² 『聖書 新共同訳—新約聖書詩編つき』共同訳聖書実行委員会、日本聖書協会、1988 年、（新）122 頁。

⁴⁹³ 『年間第 12 主日 C 年 聖書と典礼 2016.6.19』オリエンズ宗教研究所、2016 年、5 頁。

「第十三、キリストの傷と苦しみとはあなたの罪のためであり、キリストがあなたの罪を負うて償いたもうことをあなたが堅く信じる時、あなたは自分の罪をあなた自身からキリストの上へと投げかえすことになる。イザヤ 53 章 (6 節) に、〈神は私たちすべての者の罪を彼の上におかれた〉と言い、聖ペテロが〈彼は私たちの罪をご自分の身に負われて十字の木にかかれた〉(第 1 ペテロ 2・24) と言い、また聖パウロが〈神は私たちのために彼を罪人とされた。それは、私たちが、彼によって義とせられるためである〉(第 2 コリント 5・21) と言っているとおりである⁴⁹⁴」

ルターは聖ペテロと聖パウロの言葉を引用しつつ、さらに彼は、われわれの良心がわれわれを責め苦しめることが強く、激しいほど、われわれはますますこれらの言葉に信頼する必要があるとキリストの十字架の意義を述べている⁴⁹⁵。その上でルターによれば、罪がキリストの上に横たわり、キリストがこれを復活によって克服したことにわれわれが目をとめ、そのことを強く信じるならば、罪は死んで滅び去るのである、と述べている⁴⁹⁶。これは、キリストの受難の後に、彼が復活することによって、罪はすべてのみ込まれてしまい、われわれはいかなる傷も苦痛もキリストに見ることがない。そして、すなわち、いかなる罪のしるしも、キリストには認められないことを強調する。これが、ルターのいうキリストの受難の意義であり、「聖餐」のサクラメントのしるし、すなわち外的な「しるし」の現れであることを明白に述べている。

第 2 節 《マタイ受難曲》の構成

第 1 項 マタイによる福音書 (第 26 章 1 節-第 27 章 66 節) とコラール詩節とピカンダー(Christian Friedrich Henrici, 1700-64)によるマドリガル自由詩

次に、具体的に《マタイ受難曲》(1736 年、後期稿)⁴⁹⁷のテキストの全体像を把握するこ

⁴⁹⁴ D. Martin Luther Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Univeränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883 Werke, Teil 1, 1. Band, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 140. (邦訳『ルター著作集 第 1 集第 1 巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964 年、466 頁)。

⁴⁹⁵ Ibid., S. 140. (前掲訳書、466 頁)。

⁴⁹⁶ Ibid., S. 140. (前掲訳書、467 頁)。

⁴⁹⁷ 《マタイ受難曲》(1736 年、後期稿) : 1727 年の初演後は、1729 年、1736 年、1742 年頃とバッハの生前に少なくとも 3 回再演された。バッハは《マタイ受難曲》に改訂を加えており、1727 年と 1729 年の「初期稿」と 1736 年以降の「後期稿」の二つの稿が存在している。この作品は二重合唱と二群の器楽アンサンブルを必要とするため、演奏は露台(バルコニー)の狭い聖ニコライ教会ではなく、より広い聖トーマス教会で演奏された(『バッハ キーワード事典』久保田慶一編著、江端伸昭・尾山真弓・加藤拓未・堀朋平、春秋社、2012 年、258~259 頁)。また《マタイ受難曲》の特徴は、バッハ当時の既存の受難曲と比較すると、特に際立つのは冒頭・最終合唱の規模の大きさである。伝統的な受難曲の冒頭合唱の役割は、本編に先立ち、イエスの受難の意味を要約して提示することであり、バッハもそれに従っている。また最終合唱曲は、バッハの場合、イエスの墓前で歌われる祈りの歌となっている。いずれもダ・カーボ形式やリトルネッロ原理などを利用した本格的な楽曲で、その規模の長大さは同時代の受難曲にも類例が見られない。バッハの受難曲の冒頭・最終合唱は、既存の作品と比べても異質なものであったが、本編である受難物語の基本的な構成や形式に関しては、17 世紀末から 18 世紀前半のオラトリオ受難曲に準じたものとなっている。たとえば、福音史家役にテノール歌手を、

とにする。

*表(1と2)の対訳は、杉山好(新バッハ全集版〔1973年〕により、1994年11月校訂、1999年6月改訳)に依拠している。*音楽ソフト Münchener-Bach-Chor, Münchener-Bach-Orchester, Karl Richter, 録音1958年CDを使用⁴⁹⁸。*使用楽譜: J. S. BACH *Matthäus-Passion/St. Matthew Passion BWV244. Herausgegeben von / Edited by Alfred Dürr unter Verwendung von Vorarbeiten von using preliminary work Max Schneider. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe/Urtext of the New Bach Edition, Bärenreiter Kassel・Basel・London・New York・Praha TP, 1974(2014).*

《マタイ受難曲》テキスト全体の構成とその特徴を俯瞰すれば、次の図のようにまとめることができる。

《マタイ受難曲》BWV244 (1736年、後期稿テキストを使用)

	ERSTER TEIL	第1部
1 (1) ⁴⁹⁹	Der Eingangsschor Nr. 1 CHOR	導入合唱(ゴルゴタへの道行き) 1 合唱
2 (2)	Vorhersage des Kreuzigungstodes Nr. 2 REZITATIV	〈十字架上の死の予告〉 2 レチタティーヴォ(イエス)
3 (3)	Nr. 3 CHORAL	3 コラール
4a (4)	Versammlung der Hohenpriester Nr. 4a REZITATIV	〈祭司長ら指導者たちの合議〉 4a レチタティーヴォ

イエス役にバス歌手を割り振り、福音史家や諸役は単純なレチタティーヴォで、ただしイエスは伴奏付きレチタティーヴォで、群衆の声は合唱で作曲するなど、各々の役を音楽形式の違いで描き分け、さらに音楽化した受難物語の要所に教会歌(コラール)や独唱曲(アリア)を挿入してゆくという構成は概ね先例にならっている(『バッハ キーワード事典』久保田慶一編著、江端伸昭・尾山真弓・加藤拓未・堀朋平、春秋社、2012年、260~261頁)。さらに《マタイ受難曲》自筆総譜のタイトル・ページには「われらの主イエス・キリストの受難、福音書記者マタイによる。ヘンリーツィ氏、別名ピカンダーによる歌詞。G・S・バッハの音楽。第一部」とある。なお、バッハはイタリア風にJ(ヨハン)をGにしている(磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、67頁)。

⁴⁹⁸ その他の音楽ソフト:《バッハ大全集 第1巻 受難曲》Münchener Bach-Chor, Münchener Bach-Orchester, Karl Richter, MA9001/07 録音1958年(LPレコード)〈ARCHIV PRODUKTION〉、昭和50年/Johann Sebastian Bach, Matthäus-Passion/St. Matthew Passion BWV244. Münchener Bach-Chor, Regensburger Domspatzen, Münchener Bach-Orchester, Karl Richter, 録音1979年(CD)〈ARCHIV PRODUKTION〉/J. S. Bach, Matthäus-Passion BWV244. Amsterdam Toonkunst Choir, Knabenchor “Zanglust”, ROYAL Concertgebouw Orchestra, Amsterdam, Willem Mengelberg, 録音1939年(ライブCD)〈PHILIPS〉/映像ソフトDVD: Richter, Bach Matthäus-Passion BWV244. Münchener Bach-Chor, Münchener Bach-Orchester, Karl Richter, 録画1971年(2006年)〈Unitel, Deutsche Grammophon〉/The Legacy of Karl Richter. A Film by TOBIAS RICHTER in Cooperation with Klaus Peter Richter and Klaus Lindemann, 録画1986年(2006年)〈Unitel, Deutsche Grammophon〉。

⁴⁹⁹ 括弧内の数字は、カール・リヒター(1958年録音)の音楽ソフトCDの演奏曲番号(順)である。

4b (5)	Nr. 4b CHOR	4b 合唱
	Salbung in Bethanien	〈香油を注いだベタニヤの女〉
4c (6)	Nr. 4c REZITATIV	4c レチタティーヴォ
4d (7)	Nr. 4d CHOR	4d 合唱
4e (8)	Nr. 4e REZITATIV	4e レチタティーヴォ (イエス)
5 (9)	Nr. 5 Begl. REZITATIV (Alt, 2 Flöten)	5 レチタティーヴォ・アコンパニヤート
6 (10)	Nr. 6 ARIE (Alt, 2 Flöten)	6 アリア
	Judas' Verrat	〈ユダの裏切り〉
7 (11)	Nr. 7 REZITATIV	7 レチタティーヴォ
8 (12)	Nr. 8 ARIE (Sopran, 2 Flöten)	8 アリア
	Das Abendmal	〈過越の晩餐〉
9a (13)	Nr. 9a REZITATIV	9a レチタティーヴォ (除酵祭の初日)
9b (14)	Nr. 9b CHOR (1.)	9b 合唱 (過越しの場所)
9c (15)	Nr. 9c REZITATIV	9c レチタティーヴォ (イエス: 過越しの準備と裏切りの予告)
9d	Nr. 9d REZITATIV	9d レチタティーヴォ (弟子たちの動揺)
9e	Nr. 9e CHOR (1.)	9e 合唱 (まさか、この私だとでも?)
10 (16)	Nr. 10 CHORAL	10 コラール (われなり、われこそ償いに)
11 (17)	Nr. 11 REZITATIV	11 レチタティーヴォ (イエス: 私のからだと私の血)
12 (18)	Nr. 12 Begl. REZITATIV (Sopran, 2 Oboen d'amore)	12 レチタティーヴォ・アコンパニヤート
13 (19)	Nr. 13 ARIE (Sopran, 2 Oboen d'amore)	13 アリア (ソプラノ: われ汝にわが心を捧げん)
	Am Ölberg	〈オリーブ山にて〉
14 (20)	Nr. 14 REZITATIV	14 レチタティーヴォ (イエス)
15 (21)	Nr. 15 CHORAL	15 コラール
16 (22)	Nr. 16 REZITATIV	16 レチタティーヴォ (イエス)
17 (23)	Nr. 17 CHORAL	17 コラール
	Jesu Seelenkampf in Gethsemane	〈ゲッセマネでの苦悶〉
18 (24)	Nr. 18 REZITATIV	18 レチタティーヴォ (イエス)
19 (25)	Nr. 19 Begl. REZITATIV (Tenor, 2 Block-flöten und 2 Oboen da caccia) und CHORAL	19 レチタティーヴォ・アコンパニヤートとコラール
20 (26)	Nr. 20 ARIE (Tenor, Oboe solo) und	20 アリアと合唱
21 (27)	CHOR	21 レチタティーヴォ (イエス)
22 (28)	Nr. 21 REZITATIV	22 レチタティーヴォ
23 (29)	Nr. 22 Begl. REZITATIV (Baß)	23 アリア
24 (30)	Nr. 23 ARIE (Baß, Violine I+II)	24 レチタティーヴォ (イエス)
25 (31)	Nr. 24 REZITATIV	25 コラール
	Nr. 25 CHORAL	

	Gefangennehmung	〈捕縛〉
26 (32)	Nr. 26 REZITATIV	26 レチタティーヴォ (イエス)
27a (33)	Nr. 27a DUETT (Sopran und Alt, 2 Flöten und 2 Oboen) und CHOR (2)	27a 二重唱アリア
	Nr. 28 REZITATIV	27b 合唱
28 (34)	Nr. 29 CHORAL	28 レチタティーヴォ (イエス)
29 (35)		29 コラール

表 1. 杉山好『聖書の音楽家バッハ』(音楽之友社、2000年、歌詞対訳参照)

	ZWEITER TEIL	第 2 部
30 (36)	Die im leeren Garten verlassene Tochter Zion und die Teilnahme der Töchter Jerusalems Nr. 30 ARIE (Alt) und CHOR (2.)	〈人気なき園に花婿を探すシオンの娘とエルサレムの娘たちの同情〉 30 アリアと合唱
31 (37)	Jesus vor dem Hohenpriester Nr. 31 REZITATIV	〈大祭司の審問〉 31 レチタティーヴォ
32 (38)	Nr. 32 CHORAL	32 コラール
33 (39)	Nr. 33 REZITATIV	33 レチタティーヴォ
34 (40)	Nr. 34 Begl. REZITATIV	34 レチタティーヴォ・アコンパニヤート
35 (41)	Nr. 35 ARIE (Tenor, Viola da Gamba)	35 アリア
36a (42)	Nr. 36a REZITATIV	36a レチタティーヴォ (イエス)
36b	Nr. 36b CHOR	36b 合唱
36c	Nr. 36c REZITATIV	36c レチタティーヴォ
36d (43)	Nr. 36d CHOR	36d 合唱
37 (44)	Nr. 37 CHORAL	37 コラール
38a (45)	Petri Verleugnung Nr. 38a REZITATIV	〈ペテロの否みと悔い〉 38a レチタティーヴォ (下女たちの問い: 私は知らない)
38b (46)	Nr. 38b CHOR (2.)	38b 合唱
38c	Nr. 38c REZITATIV	38c レチタティーヴォ
39 (47)	Nr. 39 ARIE (Alt, Violine solo)	39 アリア (憐れみたまえ、わが神よ)
40 (48)	Nr. 40 CHORAL	40 コラール
41a (49)	Judas' Reue und Ende Nr. 41a REZITATIV	〈ユダの後悔と末路〉 41a レチタティーヴォ
41b	Nr. 41b CHOR	41b 合唱
	Nr. 41c REZITATIV	41c レチタティーヴォ (ユダの自殺)

41c (50) 42 (51) 43 (52)	42. ARIE (Baß, Violine solo) 43. REZITATIV	42 アリア (バス: われに返せ、わがイエスをば!) 43 レチタティーヴォ (血の畑とピラトとイエス)
44 (53) 45a (54) 45b 46 (55) 47 (56) 48 (57) 49 (58) 50a (59) 50b 50c (60) 50d	Verurteilung 44. CHORAL 45a. REZITATIV 45b. CHOR 46. CHORAL 47. REZITATIV 48. Begl. REZITATIV (Sopran, 2 Oboen da caccia) 49. ARIE (Sopran, Flöte, 2 Oboen da caccia) 50a. REZITATIV 50b. CHOR 50c. REZITATIV 50d. CHOR	〈審問と磔刑判決〉 44 コラール 45a レチタティーヴォ 45b 合唱 (処分は十字架に!) 46 コラール 47 レチタティーヴォ 48 レチタティーヴォ・アコンパニヤート 49 アリア (ソプラノ: 愛よりしてわが救い主は死に給わん) 50a レチタティーヴォ 50b 合唱 (処分は十字架に!) 50c レチタティーヴォ 50d 合唱
50e 51 52 (61) 53a (62) 53b 53c 54 (63)	Geißelung Nr. 50e REZITATIV Nr. 51 Begl. REZITATIV Nr. 52 ARIE (Alt, Violine I+II) Nr. 53a REZITATIV Nr. 53b CHOR Nr. 53c REZITATIV Nr. 54 CHORAL	〈鞭打ち〉 50e レチタティーヴォ 51 レチタティーヴォ・アコンパニヤート 52 アリア (アルト: わが頬の涙) 53a レチタティーヴォ 53b 合唱 53c レチタティーヴォ 54 コラール
55 (64) 56 (65) 57 (66)	Der Kreuzweg Nr. 55 REZITATIV Nr. 56 Begl. REZITATIV Nr. 57 ARIE (Baß, Viola da gamba)	〈十字架の道〉 55 レチタティーヴォ 56 レチタティーヴォ・アコンパニヤート 57 アリア (バス: 来たれ、甘き十字架)
58a (67) 58b 58c (68)	Kreuzigung Nr. 58a REZITATIV Nr. 58b CHOR Nr. 58c REZITATIV Nr. 58d CHOR Nr. 58e REZITATIV	〈十字架上のイエス〉 58a レチタティーヴォ 58b 合唱 58c レチタティーヴォ 58d 合唱 58e レチタティーヴォ

58d	Nr. 59 Begl. REZITATIV	59 レチタティーヴォ・アコンパニヤート
58e	Nr. 60 ARIE (Alt, 2 Oboen da caccia) und	60 アリア (アルト：見よ、イエスはわれらを)
59 (69)	CHOR	
60 (70)		
	Jesu Tod	〈イエスの死〉
61a	Nr. 61a REZITATIV	61a レチタティーヴォ (イエス：エリ、エリ、
(71)	Nr. 61b CHOR (1.)	ラマ、アサブタニ)
61b	Nr. 61c REZITATIV	61b 合唱 (あいつエリヤを呼んでいるぞ！)
61c	Nr. 61d CHOR (2.)	61c レチタティーヴォ (酔を飲ませようとする)
61d	Nr. 61e REZITATIV	61d 合唱 (待て！エリヤが来て、救い出すかどうか)
61e	Nr. 62 CHORAL	61e レチタティーヴォ (声をあげ、息をひきとられた)
62 (72)	Nr. 63a REZITATIV	62 コラール (いつの日かわれ去り逝くとき)
63a	Nr. 63b CHOR (1. +2.)	63a レチタティーヴォ (神殿の幕が裂け、大地震が)
(73)		63b 合唱 (本当に、この人は神の子だった)
63b		
	Kreuzabnahme und Grablerung	〈十字架からの降下と埋葬〉
63c	Nr. 63c REZITATIV	63c レチタティーヴォ (バツハの隠された女性たちへの眼差し)
64 (74)	Nr. 64 Begl. REZITATIV	64 レチタティーヴォ・アコンパニヤート
65 (75)	Nr. 65 ARIE (Baß, 2 Oboen da caccia + Violinen)	65 アリア (バス：わが心よ、おのれを潔めよ)
66a	Nr. 66a REZITATIV	66a レチタティーヴォ
(76)	Nr. 66b CHOR (1. /2.)	66b 合唱
66b	Nr. 66c REZITATIV	66c レチタティーヴォ
66c		
	Trauerfeierlichkeit	〈哀悼と告別〉
67 (77)	Nr. 67 Begl. REZITATIV und CHOR (2.)	67 レチタティーヴォ・アコンパニヤートと合唱
68 (78)	Nr. 68 SCHLUSSCHOR (1. /2.)	68 終結合唱

表 2. 杉山好『聖書の音楽家バツハ』(音楽之友社、2000年、歌詞対訳参照)

*バツハ当時の礼拝、第1部と第2部の間では牧師による「説教」が行われていた。

先の「第3章」で述べたように、ルターは礼拝の聖餐を sacrament と理解し、認めている⁵⁰⁰。そのルターが sacrament として、根拠とするイエス設定の具体的な言葉は、第

⁵⁰⁰ ルターはミサについて、『教会のバビロン捕囚について、マルティン・ルターの序曲』(De Captivitate Babylonica Ecclesiae Praeludium Martini Lutheri. 1520.)の中で、「ミサすなわち聖壇の sacrament は、キリストの契約(遺言)であって、信じる者たちに分け与えられようと、キリストが死に際して残して行かれたものである、ということの第一義的で不可謬の不動の原

1部では、イエス自身が登場し、直接言葉を述べる場面は「11回」あるのに対して、第2部では、イエス自身の言葉は「3回」となっており、圧倒的に第1部に集中している。これは、本来「マタイによる福音書」の記述がそうなので、当然ではあるが、しかし、イエスが逮捕され、連行されて、審問を受け、十字架に付けられる前の、重要な、教えの〈伏線〉となっている。これは、聖餐の sacrament の根拠となるイエス設定の言葉が、第1部に多く集中しているのは、イエスの教えを強調する形、役割を担っていると判断できるのである。これは、たとえば、城郭にたとえると、第1部がイエスの教えを取り囲む強固な砦、そして第2部が、イエスの聳え立つ教え、本丸・天守閣といっても過言ではないのである。そのイエスの教えは、バハ当時、ライプツィヒの聖金曜日の午後礼拝では、この第1部の後に、それを受けて説教が行われている。第2部は、イエスの十字架の苦難と死という重大局面、すなわち、ルターの「十字架の神学」という象徴が、まさに、劇的に、バハによって描写されているのである。ここでのイエスの登場回数は3回と少ないが、だが、十字架の重要な神学の教義、エッセンスが盛り込まれ、 sacrament の外的なしるしが示され、浮き彫りとなっているのである。

イエスの直接の言葉は、審問におけるイエスと大祭司、およびローマ総督ポンティオ・ピラトとのやりとり、そしてイエスの十字架上での、息を引き取る前の言葉「エリ、エリ、ラマ、アサブタニ Eli, Eli, lama asabthani?」⁵⁰¹となっているのである。

《マタイ受難曲》を構成⁵⁰²し、それに直接登場する人物（科白を持つ者）についてボイドは、「バハの主要なものに関わる登場人物は、出来事を劇的に、そして生き生きと描いている。たとえば、(イエスの裏切りの出来事の預言について)、弟子たちは、それを窺うように、イエスに対して、(第9曲 e, 合唱)〈主よ、それは私ですか?〉と問いかける。あるいは、(イエスではなく、犯罪人のバラバを選択するユダヤ人の民衆)〈バラバ!〉(第45曲 a)と大声で叫ぶ声や、さらに、ピラトが民衆に、〈どちらの釈放を望むか、バラバか、

理とさせよ。キリストの言葉は、〈この杯は私の血による新しい契約である〉と語っているからである」と説明している(『キリスト教古典叢書ルター著作選集』(「教会のバビロン捕囚について、マルティン・ルターの序曲」鈴木浩訳、教文館、2012年、242頁)。また『ミサと聖餐の原則』(Formula missae et communionis. 1523.)では、「ミサを、 sacrament あるいは契約、あるいはラテン語では祝福、ギリシャ語ではユーカリスト、あるいは主の食卓、あるいは主の晩餐、あるいは主の記念、あるいはコミュニオン、あるいは犠牲や行いの名で汚されないかぎり、人の気に入った信仰的な名称ならなんでもよい、そうしたものと理解している」と述べている(『キリスト教古典叢書ルター著作選集』(「ミサと聖餐の原則」青山四郎他訳)、教文館、2012年、440頁)。ただし、ルターのいう「ミサ」とは、それまでの伝統的なカトリックのミサ(人間が犠牲を捧げるという思想)を指すのではなく、人間は神の約束の賜物を受けるのであって、神に犠牲を捧げるのではない、ということである。

⁵⁰¹ 「わが神、わが神、なにゆえにわれを見捨てたもうや？」(杉山好『聖書の音楽家バハ』音楽之友社、2000年、巻末歌詞対訳28頁)。

⁵⁰² リヒャルト・ベンツは《マタイ受難曲》について、「バハの受難曲は、悲劇の形式がその発展途上でたまたま停止したもの、そして本来ならば何らかの仕方で今日あるいは古代の意味における現実の舞台へと進みえた、あるいは進んだに相違ない、といったものではないのだ。目に見えず、舞台もなく、幻影が具体的な形をとらないという形式においてのみ、バハの受難曲」はじめて古代悲劇のあらゆる努力の巨大な集大成でありえたとし、同時にこうした努力の見事な完成、最終的な帰結でありえたのである」と解説している(『バハ叢書9 バハの世界』(R. ベンツ「バハの受難曲」小岸昭訳)、角倉一朗監修、白水社、1978年、34頁)。

それとも、キリストだといわれるイエスカ。) (第15曲 a) と問う場面などが、劇的、かつ目立たないような手法で、有効に描写している」と述べている⁵⁰³。

第1部では、i) 福音史家 (進行役)、ii) ユダ、iii) ペトロ、iv) イエスである。弟子の中で直接登場するのは、ペトロとユダの二人だけである。そして、間接的に登場するのは、a) シオンの娘たちと信ずる者 (導入合唱、花婿と花嫁の表象)、b) ペトロとユダ以外の弟子たち、c) 祭司長らと律法学者たちと民の長老たち、d) 大祭司カヤバ、e) 癩病者シモン、f) 香油を注いだベタニヤの女、g) ゼベダイの子 (ヤコボとヨハネ)、h) 多くの群衆たち (手に剣や警棒を持ち)、i) 大祭司の下僕となっている。

第2部では、直接登場する人物 (科白を持つ者) は、i) 福音史家、ii) 証人 (二人の偽証人)、iii) 大祭司カヤバ、iv) ペトロ、v) 第1と第2の下女、vi) ユダ、vii) 第1と第2の祭司長、viii) ローマ総督ポンティオ・ピラト、ix) ピラトの妻、x) 群衆 (合唱として表現)、xi) イエスとなっている。また、間接的に登場するのは、a) シオンの娘とエルサレムの娘たち、b) 祭司長らと律法学者や長老たち、c) イエスの顔に唾をかける者と拳でうち叩く者と鞭で顔を打つ者、d) バラバ (囚人)、e) 総督配下の兵卒たちと全部隊、f) シオン (クレネ人⁵⁰⁴、イエスの代わりに十字架を担がせた)、g) 通りがかりの人々、h) 律法学者、i) 二人の強盗殺人犯、j) 多くの聖徒たち、k) 百卒長たち (百人隊長ら)、l) 多くの女性たち (マグダラのマリア、ヤコブとヨセフの母マリア、ゼベダイの子たちの母など)、m) アリタヤ出身のヨセフ (イエスの弟子)、n) ピラト配下の番兵、となっている。

第2部で興味深いのは、イエスの弟子ではペトロとユダだけが登場していることである。これは、第1部 (Nr. 28 RETITATIV, 第28曲) の場面 (捕縛) で、弟子たちがイエスを見捨てて逃げ去ったためであるが、再び弟子たちがイエスと出会うのは、イエスが十字架に掛けられ、三日後に復活してからのことである。ペトロが象徴的に登場するのは、第2部における「ペトロの否みと悔い」の場面であるが、弟子のユダと決定的な違いは、ユダもペトロも、そして他の弟子たちも、全くの人間の弱さからイエスを裏切ることになるのだが、しかし、ユダは絶望して自ら命を絶ったのに対して、ペトロはイエスを否定した後、外に出て激しく泣き、自らの行いを後悔していることである。その後のペトロは回心し、後にイエスと同じ様に逆さ十字架の刑によって殉教している。他の弱き弟子たちも、後に使徒として、イエス・キリストの教えを、伝道に人生を捧げている。ここに、ペトロをはじめ、弟子たちに、神の恩恵としての sacrament、すなわち、外的しるしが象徴的に示されているといえよう。

したがって、ペトロが第2部に一度だけ、登場している理由は、まさに、イエス・キリストの教えの核心が象徴的に込められているためである。それは、人間はどんなに強がっていても、人間である以上、必ず罪を犯す弱い存在であることを如実に示している。それが、たとえ、イエスの弟子たち、後の使徒たちと呼ばれる者でさえそうなのだから、ルターというキリスト者たちも言うに及ばず、さらに、後のバッハや現代に生きるわれわれとて例外ではないのである。

⁵⁰³ Boyd, Malcolm. *The master Musicians, Bach*. Oxford University Press, 2000, p. 155.

⁵⁰⁴ 「クレネ人」：北アフリカ・キュレナイカ地方の首都出身の散在ユダヤ人 (杉山好『聖書の音楽家バッハ』音楽之友社、2000年、25頁、巻末の歌詞対訳の註参照)。

では、イエスの教えの核心とは何か。それは、自らの罪をひたすら悔い改めることにあり、それと同時に他人の罪の行いを許すことである。もっといえば、信仰があるが故に、ペトロは生き続けることができ、ユダはそうではなかった、ということになるのかもしれない。ユダは後悔しつつも、絶望のあまり自らの命を絶ってしまった。信仰を失ってしまったが故にといえるであろう。したがって、イエスは、それが間違いであることを明確に伝えているのである。そのことを、マタイ福音書を通して、《マタイ受難曲》が重要なメッセージの一つとして盛り込まれ、形づくっている。バッハの音楽を通して、それは sacramental なもの、つまり神からの恩恵、賜物によって、ペトロの霊魂は永遠のものとなっていることを、われわれは理解することができるのである。

イエスが十字架上で息を引き取った後、(Nr.63a REZITATIV, 第 63a 曲) では、まさに、超自然現象ともいえる天変地異が起こる。それは、神殿の幕が上から下まで真っ二つに裂け、大地震が起き、岩々が裂けたことである。さらに、興味深いことに墓の口が開き、すでにこの世を去り、眠りについていた多くの聖徒たちが起き上がったということである。そしてその聖徒たちが、イエスの復活後、墓から出て聖なる都に入って行って、多くの人々の目の前に現れた。

この部分に関して、磯山雅は、バッハ所蔵の『カロフ聖書』(ABRAHAM CALOV, Die Heilige Bibel Band I–III, 1681, 全 3 巻)⁵⁰⁵ およびルター派神学者のミュラー(Heinrich Müller,

⁵⁰⁵ 「カロフ聖書」：アブラハム・カロヴィウス(カロフ)による聖書注解書 3 巻(1681～82 年にヴィッテンベルグで出版)。これは今世紀にアメリカで発見され、書中にバッハの自筆とおぼしき書き込みがあった。この『カロフ聖書』のファクシミリ版は 1985 年にアメリカで出版されている(磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994 年、105 頁)。また、V. ブランケンブルグは、「バッハが所持していた多くの書物、とりわけ、彼の遺産目録の筆頭に掲げられている 3 巻のカロフの書物が物語っている。この書物は、ルター訳聖書の二つ折版の註訳書で、ルター正統派の代表者であったヴィッテンベルクの神学教授アブラハム・カロフが 1681 年にあらわしたもので、バッハは 1733 年になってようやくそれを手に入れた。(中略) 沢山のアンダーラインとさまざまな欄外の書き込みから、彼がこの書物を非常に熱心に学んだことがわかる」と説明している(《バッハ大全集 第 1 巻 受難曲》ヴァルター・ブランケンブルグ「精神生活と文化生活」服部幸三訳)、ARCHIV PRODUKTION、昭和 50 年(1973 年)、30 頁。なお、この本は、バッハ蔵書のうち今日までに発見された唯一のものである。3 巻の書物はアンナ・マグダレーナ・バッハが持っていたが、彼女の死後ドイツ移住者の手を経て、19 世紀はじめに早くもアメリカ合衆国に渡っていた(《バッハ大全集 第 1 巻 受難曲》東川清一「受難曲の歴史」、ARCHIV PRODUKTION、昭和 50 年(1973 年)、2 頁)。

また、バッハが生前に所持していた聖書を詳しく、解説したロビン A. リーバーは、Westminster Choir College of Rider University の教会音楽の名誉教授であり、北アイルランド・ベルファストの Queen's University の名誉教授でもある。また、彼はニュージャージー州マディソンの Drew University、ニューヨークの Julliard School、バッハ・コースで音楽史を、そして Yale Institute において讃美歌学を担当している。リーバーはイギリスのブリストルの Trinity College を卒業し、さらにオランダの Groningen University において博士号を取得している。リーバー博士は、ルターとシュッツ、バッハ研究に多大な貢献をしている。彼がこれまで出版したものに典礼学や教会音楽、神学および讃美歌に関するものがあり、学際的な分野で数々の著作をあらわしている。最近のバッハの出版物関係では、『Exploring Bach's B-Minor Mass バッハの口短調ミサ曲』(Cambridge University Press, 2013)、富田庸と Jan Smaczny と共同編集をした『Bach-Jahrbuch』(2013)の中の章(記事)「Bach and the Organ」、「Bach Perspectives 10 (バッハの視点 10)」(University of Illinois Press, 2016)などがある。さらに彼は Routledge Research Companion の主要な著作者であり、編集者でもある

1631-75)⁵⁰⁶の象徴的意味の解釈を交えながら、さらに、ランバッハ(Johann Jakob Lanbach, 1693-1735)⁵⁰⁷の天変地異の象徴的意味について論じてはいるが、しかし論じているのは、あくまでも先にあげた、神殿の幕が裂けたことや大地震が起きて、岩々が裂けたことの象徴的意味だけに言及しているのである⁵⁰⁸。肝心の、イエスの死後、墓の口が開き、甦った聖徒たちの意味についてはほとんど触れておらず、神学的な解釈としては不十分なものとなっている。確かに、天変地異の象徴的意味は、まさにイエス・キリストが神の子であったことを劇的に裏付けるもので、《マタイ》の福音書と受難曲における描写となつてはいるが、しかし磯山の見解は、あくまでも、イエスの神的栄光の認識の範囲内に留まっているのである⁵⁰⁹。それを踏まえた上で、重要なことは、聖所の幕が裂けたことは、今までは象徴的意味において神の玉座の前に幕が張られ、玉座を見ることも、それに近づくことができなかつたが、イエスの死によって、これからは誰でも近づくことができるという意味が

<https://publish.illinois.edu/bachacademy/faculty/robin-leaver/>. 2017/9/12 閲覧参照)。なお、わが国では「キリスト教礼拝音楽学会」の顧問も務めている。そして特にリーバーの重要な編集した著作の一つに『*J. S. Bach and Scripture. Glosses from the Calov Bible Commentary, Introduction, Annotations, and Editing by Robin A. Leaver, Publishing House St. Louis, 1985.*』(『J. S. Bachと聖書、カロフ聖書注解の解説』)があげられる。この著作では、バッハが愛用していた『カロフ聖書』について具体的に解説をしたもので、たとえば、聖書の余白へのバッハ自身の書き込みや、アンダーラインなどを詳しく分析している。項目(タイトルの英文は著者が翻訳)では「Introduction」(「導入、まえがき」)にはじまり、「The Rediscovery of the Bach Bible Commentary」(「バッハ聖書解説の再発見」)、「Description and Identification of the Volum」(「書籍の記述内容と出所の確認」)、「The Place of the Calov Volumes in Bach's Library」(「バッハ文庫におけるカロフ聖書の価値」)、「Bach and the Bible」(「バッハと聖書」)、「Marginalis and Underlinings」(「欄外(余白)注とアンダーライン(下線部分)」)、「The Question of Authebticity」(「真贋の問題」)、「Connections with Other Volumes in Bach's Library」(「バッハライブラリーにおける他の書籍との関連」)、「Bach and Luther」(「バッハとルター」)、「Facsimiles with Notes and Commentary」(「複製への書き込みと解説」)では具体的にバッハが『カロフ聖書』の欄外(余白)に書き込みやアンダーラインを引いている部分を詳しく図版を基に解説しているのである。バッハ自身による書き込みは、自分自身のためだけに書き記したもので、ただ唯一、今日われわれが目にするのできるものである。おそらくバッハ自身の他には、彼の妻アンナ・マグダレーナだけがこれらの書き込みを目にしたと思われる。バッハが聖句の部分にアンダーラインを入れ、欄外にコメントを書き記し、さらには誤植を訂正している。時にはルターの著作からの引用によって語句を書き足すなど、バッハは非常に聖書をよく読み、研究していたことが理解できるのである。

⁵⁰⁵ Leaver, Robin A. *J. S. Bach and Scripture, Glosses from the Calov Bible Commentary*. Introduction, Annotations, and Editing by Robin A. Leaver, Publishing House St. Louis, 1985. pp. 16-17.

<http://www.kyobunkwan.co.jp/bach-bible/history>, 2017/06/06 閲覧参照)。

⁵⁰⁶ V. ブランケンブルグは、「いっそう初期敬虔派に近いのは、ロストックの大学教授ハインリヒ・ミュラー(1631-1675)で、彼の書物はバッハの蔵書の中に数多く含まれている。バッハは彼の『連理』を、二つ折版と四つ折版で二重に持っていたようである。これは、版の相違が、第1巻と第2巻の別によるのでなければのことであるが、その点について遺産目録はなにも述べていない」と述べている(V. ブランケンブルグ、前掲訳書、31頁)。

⁵⁰⁷ 「ランバッハ」：磯山は「ハレの神学者であるが、このうちわれわれにとって重要なのは、ランバッハである。なぜならば、彼の著作には、バッハと同時代の、バッハの近隣地方における思索が反映されているからである」と説明している(磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、110頁)。

⁵⁰⁸ 前掲書、419～422頁。

⁵⁰⁹ 前掲書、422頁。

含まれているのである⁵¹⁰。そして、イエスの死の直後、聖徒たちの甦りというメッセージは、三日後にイエスが復活することを明らかに示す重要な部分であり、実際に、イエスが復活した際には、聖徒たちが墓から出て、聖なる都、すなわち、エルサレムに入り、イエスの復活と、まさに、神の子であったという事実を、全きに、人々に証明したものであった。それが聖書に記されている「イエスの復活後、彼らは墓から出て、聖なる都に入り、多くの人たちに現れた⁵¹¹」という意味である。この場面には、ルターという「聖徒の交わり」の重要な意味と、その根拠が明確に示されているのである。

第2項 聖金曜日の午後の礼拝

先に述べたように、イエスの「十字架の苦難」の物語を音楽にしたものが《受難曲》である。そして特に、ドイツ・プロテスタント教会ルター派の受難曲といえば、何よりも深い関わり合いを持つのが「聖金曜日」という特別な日に他ならない。聖金曜日とは何か。それは、簡潔に言えば、イエス・キリストの受難（十字架と死）を記念する日のことで、ルター派のバッハや信徒にとって、聖金曜日は最も重要な聖晩餐の日となっているのである。

ライプツィヒの聖トーマスと聖ニコライ両主要教会におけるバッハの《マタイ受難曲》もしくは《ヨハネ受難曲》の上演は、必ず「聖金曜日」の午後の礼拝と決まっていた。バッハの《マタイ受難曲》や《ヨハネ受難曲》の創作や上演の力の入れ具合を見ればそのことがよく理解できる。

もう少し詳しく具体的に、バッハ時代における聖金曜日の主要礼拝（午前）と晩課礼拝（午後）の式次がどのようなものであったかを掲げてみたい。*以下のものは、《バッハ大全集 第1巻 受難曲》東川清一「受難曲の歴史」（資料2、Bach-Jahrbuch 1911, S. 58f, 1973年）に依拠し、参照したものである。

*午前の主要礼拝：午前6時頃に鐘が一斉に鳴らされ、7時にはローソクが飾られる。

i) キリエがうたわれる。

ii) グローリアの先唱と合唱隊の応誦

iii) コラール〈いと高きにあります神にのみ栄光あれ Allein Gott in der Höhe sei Ehr〉

そしてその最後の詩節が歌われている間に、牧師が祭壇のほうに行き、そしてうたう。

iv) 〈主は、あなたたちとともに Dominus vobiscum〉をうたう。

v) 書簡を読む。

vi) コラール〈イエス十字架につながれ給いしが Da Jesus an dem Creutze stund〉がうたわれる。その最終詩節が歌われている間に、最下級の助祭が聖徒たちと一緒にミサ典書見台のほうに行き、そして聖福音のようにして、ヨハネによる福音書の受難をうたう。東川清一によれば、「ある資料によると、福音史家、独話者、群衆はみな生徒たちによって、しかしキリストは助祭によってうたわれた。なお枝の主日では、マタイによる受難がうたわれ

⁵¹⁰ 『聖書 フランシスコ会聖書研究所訳注』サンパウロ、(新) 81 頁訳注参照。

⁵¹¹ 前掲書、(新) 80 頁。

た⁵¹²」と説明している。

vii) 受難が終わると、コラール〈おおこの悲しみ O Traurigkeit〉(枝の主日ではカルのモテット〈見よ、正しき人のいかに死するかを〉)、クレドの先唱がなく、ドイツ語の使徒信条がうたわれるだけ)

書簡の代わりに詩篇 22 またはイザヤ書 53 章がうたわれる。司祭はこの日、黒のミサ服をまとう。主禱文の前に〈主なるイエス・キリストよ、われらに目をむけ給え〉がうたわれる。

* 午後の説教の後

聖木曜日における同様、コラールが一つだけうたわれる。たいてい〈おお罪なき小羊 O Lamm Gottes unschuldig〉など。その最終詩節の間に祭壇のほうに行き、そして再び、四旬節第 3 の主日におけるように、主禱文の序唱がとなえら、鈴もならされる(《バッハ大全集 第 1 巻受難曲》東川清一「受難曲の歴史」3~4 頁)。

上に掲げたように、当時の聖金曜日の午前中の主要礼拝は、大抵のプロテスタント教会では、聖餐礼拝として守り、可能である限り、豊かな教会音楽で構成されている。そして、聖金曜日の午後の礼拝、晩課(夕べの祈り)については、イエスの死の時刻に合わせてそれを守り、礼拝を閉じる慣習となっている。おそらくバッハ時代もそうであったに違いない。ただ、最近の、1955 年のルーテル教会のアジェンダによると、聖晩餐をともなわない主礼拝定式を備えていて、新しい『礼拝書』でも聖金曜日の礼拝を特別な規定にしたがって守り、「聖金曜日の連禱」を提案している⁵¹³。

ところで、「聖金曜日 Good Friday」⁵¹⁴のある週は、「聖週間 holy week」⁵¹⁵もしくは「受難週」とも呼ばれ、典礼暦年において最も厳粛な期間を示している。それは、キリスト教の

⁵¹² 《バッハ大全集 第 1 巻 受難曲》東川清一「受難曲の歴史」、ARCHIV PRODUKTION、昭和 50 年(1973 年)、3 頁。

⁵¹³ K.-H. ビーリッツ『教会暦 祝祭日の歴史と現在』松山與志雄訳、教文館、2004 年、144~145 頁。

⁵¹⁴ 「聖金曜日」: プロテスタント・キリスト教徒の信仰において、聖金曜日は特別な日として位置づけられる。聖金曜日の午前中の主礼拝は、大抵のプロテスタント教会では、聖餐礼拝として守り、しかも可能であればできる限り、教会音楽を豊かに用いて構成する。また、聖金曜日の夕べの祈りについては、1978 年の朗読聖書集によれば、ヨハネ福音書(19・31-4)を読む。プロテスタント教会の多くは、一連の四旬節祈禱集を聖金曜日の午後の、イエスの死の時刻に合わせて守る礼拝で閉じるのが習わしである(前掲訳書、145 頁)。なお、カトリック教会では、荘厳な典礼祭儀は正午から午後 9 時までの間に行われる。ローマ式典礼においてミサが挙行されないのは 1 年のうち聖金曜日だけである(『カトリック小事典』ジョン・A・ハードン編著、A・ジンマーマン監修、浜寛五郎訳、エンデルレ書店/ヘルデル代理店、2000 年、165 頁)。

⁵¹⁵ 「聖週間」: 聖週間の準備は、かなり以前から始まる。七旬節からアレレヤが省略され、灰の水曜日の典礼においては灰の式が行われ、四旬節から悔悛特有のテキストが用いられ、儀式が行われるようになる。そして、受難の主日以降には、招詞(アンティフォナと詩編第 94 編)とレスポンスソリウムから「グロリア・パトリ」が省略されるようになる。これらすべては枝の主日へ、さらには「聖木曜日(洗足木曜日、主の晩餐の木曜日) Cena Domini」、「聖金曜日(用意日の金曜日) Parascève」、「聖土曜日(聖なる安息日) Sabbatum Sanctum」という「聖なる三日間 Triduum」における特に荘厳な儀式へと向かっている(J. ハーパー『中世キリスト教の典礼と音楽』佐々木勉・那須輝彦訳、教文館、2000 年、212 頁)。

信仰の核心部分ともいえ、一連の聖なる出来事を思い起こす一週間でもある。また、イエスの生涯において明確に記述が残されている所でもある。具体的には、イエスのエルサレム入城⁵¹⁶、主の晩餐(最後の晩餐)、十字架上の死、そして復活の出来事が記録されている。この聖週間において、特に重要なのが、「聖なる三日間」と呼ばれる、「聖木曜日 Holy Thursday」⁵¹⁷、「聖金曜日」、「聖土曜日 Holy Saturday」⁵¹⁸である⁵¹⁹。

プロテスタント教会のルター派では、「受難週」が始まる日曜日(主日)は「棕櫚の日曜日 Palm Sunday」⁵²⁰という名称で呼ばれている。カトリック教会では、「枝の日曜日」としてキリストのエルサレム入城を記念するミサが執り行われ、その際に、最も厳粛な儀式として入堂式、つまり司祭による入堂の行進行列が行われている。また、枝の日曜日とそれに続く火曜日と水曜日のミサでは、キリストの受難物語が、福音書から順に、つまり「マタイによる福音書」、「マルコによる福音書」、そして「ルカによる福音書」の記事が歌われている。どのように歌われたのか。それは、語り手(福音史家)とキリストを担当する者各1名と、ペトロやピラト、「群衆 turba」の言葉を担当する者1名であった。しばしばミサ典書や福音書においては、受難の物語に語り手は、中声(media vox)、キリストには低音(bassa vox)、群衆は高音(alta vox)に割り当てられた特別の聖歌が歌われている⁵²¹。それに対して、プロテスタント教会側では、古くからイエスのエルサレム入城を記念する

⁵¹⁶ 「エルサレムの入城」：バッハはワイマール時代の1714年、教会カンタータ《天の王よ、汝を迎えまつらん Himmelskönig, sei willkommen》BWV182(棕櫚の日曜日)を作曲している(磯山雅『バッハ=魂のエヴァンゲリスト』東京書籍、昭和60年(1985年)、17頁バッハ作品総覧参照)。

⁵¹⁷ 「聖木曜日」：プロテスタント教会では、通常、聖木曜日の晩は、イエスの最後の会食と聖晩餐の制定を記念しての、聖晩餐礼拝が行われる。聖書朗読はカトリック教会の新郎読配分とほとんど一致している。すなわち、ヨハネ福音書「13・1-15(34-35)」である(K.-H. ビーリッツ、前掲訳書、141頁)。なお、初代教会の時代から聖木曜日の聖油の祝別が行われていた(『カトリック小事典』ジョン・A・ハードン編著、A・ジンマーマン監修、浜寛五郎訳、エンデルレ書店/ヘルデル代理店、2000年、190頁)。

⁵¹⁸ 「聖土曜日」：1995年ルーテル教会アジェンダは、聖土曜日と聖金曜日のための独自の定式を持っている。1978年の朗読聖書集では、「聖土曜日は、古代の慣習にしたがい、主礼拝は行わない。ここに示している聖書は、朝の祈りや夕べの祈り、あるいは説教礼拝で読む」と述べている(前掲訳書、147頁)。なお、英語での別称は Maundy Thursday。キリストが聖体、ミサ聖祭、司祭職の秘跡(サクラメント)を定めた最後の晩餐の記念日。また、古代教会において、ミサは挙行されず、午後3時頃から儀式が始まって復活祭の朝に復活のミサをもって終了した。現在、カトリックの復活前夜祭はこの古代の儀式に近づけたものである(前掲訳書、182頁)。

⁵¹⁹ J. ハーパー『中世キリスト教の典礼と音楽』佐々木勉・那須輝彦訳、教文館、2000年、212～214頁。

⁵²⁰ 「棕櫚の日曜日」：復活祭の前の日曜日、すなわち、四旬節の第6番目で最後の日曜日、聖週間の初日。この日に教会はキリストがエルサレムに勝利の入城をしたことを記念する。このとき群衆はオリーブと棕櫚の葉を道に敷いた。典礼においては、この出来事が主要ミサの前の盛大な行列によって記念され、その他のミサにおいては簡単な行列によって記念される(『カトリック小事典』ジョン・A・ハードン編著、A・ジンマーマン監修、浜寛五郎訳、エンデルレ書店/ヘルデル代理店、2000年、138頁)。なお、1961年に刊行された、兄弟団を背景とした、プロテスタント教会の非公式アジェンダ(K・B・リッター著『聖晩餐』)には、行進行列の儀式をプロテスタント教会でも再興しようとする試みがある(K.-H. ビーリッツ、前掲訳書、135頁)。

⁵²¹ J. ハーパー、前掲訳書、214頁。

特別な礼拝式は行われませんが、しかし入祭詩編のための交唱は歌われるのである。そして、古い「朗読聖書集」に基づいて、入城のペリコーペ Perikope⁵²²の代わりに「マタイによる受難物語」(26章と27章)を朗読しているのである⁵²³。

しかしこれが、バッハ時代に入ると、たとえば、ライプツィヒの聖ニコライ教会では、棕櫚の日曜日の主要礼拝開始時刻は、午前6時30分に開始され、この日の特色といえば、福音書朗読の代わりに、「マタイの福音書によって受難の一部始終が詠唱」されたことである。しかも祭壇側から、祭壇の前に立ち、「一人のトーマス学校生徒が福音史家を受け持ち、そして他のもう一人の生徒がすべての登場人物の科白を、キリストの言葉は一人の助祭が、弟子たちや民衆は合唱隊がそれぞれ受け持って」詠唱されているのである⁵²⁴。

また、ライプツィヒの聖ニコライ教会の聖金曜日における主要礼拝では、たとえば、シュティラー(Günther Stiller)によれば、「棕櫚の日曜日にマタイ福音書の受難記事が誦詠されたのと対をなして、今度は「福音章句の代わりに、ヨハネ福音書の受難記事が誦詠された。しかもそれは1682年の『新撰ライプツィヒ讚美歌集』に載っているとおり音楽的形式による誦詠であった⁵²⁵」と具体的に述べている。そして、音楽的演出については、キリストの言葉が、たいてい首席助祭によって歌われたようである。さらに、聖金曜日にはオルガン演奏はなく、主要礼拝の説教は「イザヤ書第53章」と「詩編第22編」とを一年ずつ交互に主題として行われている⁵²⁶。

ライプツィヒでの晩課礼拝(晩課説教)は、長い期間、聖トーマス教会においてのみ行われていたが、1723年以降は、聖ニコライ教会においても聖金曜日の晩課礼拝が定期的に行われている。そして、この聖金曜日の晩課礼拝の特別なものとなったのが、「オラトリオ様式」の受難曲の演奏である。1721年以来、初めに聖トーマス教会で演奏が行われ、そして、1724年以降は聖ニコライ教会でも演奏されるようになった。とはいっても聖ニコライと聖トーマスの両主要教会で同時に演奏されたのではなく、1724年に聖ニコライ教会で演奏されたときには、聖トーマス教会では演奏されず、以降、一年ずつの交替で両主要教会において受難曲の演奏を含む晩課礼拝が行われるようになった⁵²⁷。

《マタイ受難曲》(バッハ以前のもの)が上演された晩課礼拝(晩課説教)とはなんであったか。

午前中の主要礼拝が行われた後、午後からは、《マタイ受難曲》が上演された、晩課礼拝

⁵²² 「ペリコーペ」：ルター派の礼拝では、教会暦に基づいて聖書を朗読(または朗誦)する箇所が定められていた。その箇所は福音書と使徒書簡から特定の節がそれぞれ選ばれ、これをペリコーペと呼ぶ。礼拝ではこのペリコーペを基にした牧師の説教が中心に置かれ、教会カンタータはその説教に連なるものとして演奏された。基本的には毎日、教会では礼拝が行われていたが、大規模な礼拝音楽を必要としたのは日曜日と祝日である(『バッハ キーワード事典』久保田慶一編著、江端伸昭・尾山真弓・加藤拓未・堀朋平、春秋社、2012年、242頁)。

⁵²³ K.-H. ビーリッツ『教会暦 祝祭日の歴史と現在』松山與志雄訳、教文館、2004年、134～135頁。

⁵²⁴ G. シュティラー『バッハ叢書 バッハとライプツィヒの教会生活』角倉一朗監修、杉山好・清水正訳、白水社、1982年、73頁。

⁵²⁵ 前掲訳書、75頁。

⁵²⁶ 前掲訳書、75頁。

⁵²⁷ 前掲訳書、75頁。

が行われている。では、《マタイ受難曲》が演奏された晩課礼拝とはどのようなものだったのだろうか。1721年の記録（Bach-Dokumente, Bd II, S. 140ff）からみてみたい。はじめに、1) 午後13時45分になると鐘が一斉に鳴らされた。2) それが鳴り終わると合唱隊席からコラール《イエス十字架につながれ給いし》がうたわれた。3) それからすぐにコンチェルト的受難曲（Musicierte Passion）が始まる。4) 前半（第1部）がうたわれ、その前半はコラール《おお罪なき神の小羊 O Lamm Gottes unschuldig》をもって閉じられる。5) このコラールがうたわれている間に牧師は説教壇にのぼり、説教壇の上からコラール《主なるイエス・キリストよ、われらに目を向け給え》もうたわれた。6) 説教が行われる。7) その後、受難曲の後半（第2部）がうたわれた。8) それが終わるとモテット《見よ、正しき者のいかに死するかを Ecce quomodo moritur justus》がうたわれた。9) それから受難の詩が先唱、集禱文が唱えられた。10) その後コラール《いざもろびと、神に感謝せよ Nun danket alle Gott》がうたわれ、晩課礼拝は閉じられた、となっている⁵²⁸。おそらくバッハの《マタイ受難曲》が上演されたときも、同じ状況であったと想像できよう。また、バッハはトーマス・カントルとして、演奏者、つまりトーマス学校の生徒による合唱隊やソリストおよびオーケストラを指揮・コントロールし、晩課礼拝を中心となって全体運営をしたことはいうまでもない。

第3項 「第一部」の構成、〈来たれ、娘たちよ、われと共に歎け〉

第一部のテキスト構成は、先の（図1）をまとめると、1) 〈導入合唱、ゴルゴタへの道行〉、2) 〈十字架上の死の予告〉、3) 〈祭司長ら指導者たちの合議〉、4) 〈香油を注いだベタニヤの女〉、5) 〈ユダの裏切り〉、6) 〈過越の晩餐〉、7) 〈オリーブ山にて〉、8) 〈ゲッセマネでの苦悶〉、9) 〈捕縛〉となっている。

また、第一部の楽曲編成では、「合唱 CHOR」が「7曲」、「コラール CHORAL」⁵²⁹が「7曲」、「アリア ARIE」が「6曲」、そして「レチタティーヴォ REZITATIV」⁵³⁰が「20曲」とななり、壮大な受難物語が音楽によって彩られている。

⁵²⁸ 《バッハ大全集 第1巻 受難曲》東川清一「受難曲の歴史」、ARCHIV PRODUKTION、昭和50年（1973年）、4頁。

⁵²⁹ 「コラール」：讃美歌もしくは教会歌。杉山によれば、「コラールは200年前のルターから発している。ルター自身は先輩のアウグスティヌスやアンブローシウスなどの讃歌による信仰の証し人たちの伝統を、コラールという形で受け継いだ。コラールは、信仰と知性と感情とが有節詩の形式に盛り込まれていて、最終的には信徒が現実に行動してゆけるよう意志に訴えかけて励ますというキリスト教倫理的意味合いを持っているのだが、音楽家のバッハはコラール芸術を自分の音楽の依って立つ基盤と考えた」と述べている（杉山好『聖書の音楽家バッハ』音楽之友社、2000年、19頁）。

⁵³⁰ 「レチタティーヴォ」：バッハの《マタイ受難曲》の場合は、テノールとバス（イエス）によって歌われる。杉山は「受難の出来事の進行を担う福音史家（テノール）の報告は、あくまでも叙事をその本質とするため、通奏低音のみの伴奏によって淡々と（セッコ）唱われていく。しかしその際にもバスは、簡潔、平明かつ雄渾で言語リズムないし文章リズム感の抜群なルター訳ドイツ語の特色を最大限に活かすことと、それに発言内容からして音画的描写や情念表出が要求されるころでは、少しの躊躇も遅怠もなくそれに即した動きを、いわばクラビコードなみの柔軟で細やかな感度と、他面オルガンなみの本文釈義へのあくなき意欲とねばり強さをもって遂行することを、けっして忘れない」と説明している（杉山好、前掲書、169頁）。

「合唱」では、〈Nr.1 CHOR〉「来たれ、娘たちよ、われと共に歎け Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen」(合唱+コラール)⁵³¹、〈Nr.4b CHOR〉「いや、祭りまでは待てぬ! Ja nicht auf das Fest」、〈Nr.4d CHOR〉「この気違いじみた濫費はなにごとか? Wozu dienet dieser Unrat?」、〈Nr.9b CHOR〉「過越〈にほふられる小羊〉の食事を守りなされる場所をどこにしましょうか? Wo willst du, daß wir dir bereiten, das Osterlamm zu essen?」、〈Nr.9e CHOR〉「まさか、この私だとても? Herr, bin ich's?」⁵³²、〈Nr.20 ARIE+CHOR〉「さらばわれらの罪は眠りにつかん So schlafen unsre Sünden ein」(アリア:テノール+合唱)、〈Nr.27a DUETT+CHOR〉「放せ、やめよ、縛るな! Laß ihn, haltet, bindet nicht!」(二重唱アリア:ソプラノ/アルト+合唱)、〈Nr.27b CHOR〉「稲妻よ、雷よ、雲間に隠れしか? Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?」となっている。

そして「コラール」⁵³³では、〈Nr.1 CHOR+CHORAL〉「おお神の小羊、罪なくして十字架の木の上にほふられしおん身よ O Lamm Gottes unschuldig Am Stamm des kreuzes geschlachtet」(導入合唱に挿入、N. デーツィウスによるラテン語 Agnus Dei 唱のドイツ語コラール《O lamm Gottes unschuldig》第 1/2 節、1522)⁵³⁴、〈Nr.3 CHORAL〉「心より尊び

⁵³¹ 〈Nr.1 CHOR〉: 初期稿と後期稿では、木管楽器は二群それぞれにフラウト・トラヴェルソ 2 本とオーボエ 2 本が用いられる点は同じだが、それぞれの配分法が異なっている。初期稿では 2 本のトラヴェルソは一つの譜表にまとめられ、その下にオーボエ 1、オーボエ 2 の譜表が書かれているのに対し、後期稿になると、トラヴェルソ 1 とオーボエ 1、トラヴェルソ 2 とオーボエ 2 が共通の譜表に書かれている。したがって、特に冒頭では、初期稿の場合、主要主題がまずオーボエによって提示され、トラヴェルソがそれを模倣することになる。さらに弦楽パートも加わるから、ポリフォニックな構造は明晰に示される。これに反して後期稿では、冒頭から主題とその応答は、それぞれトラヴェルソとオーボエの斉奏によって示されるから、より豊かな音色が楽しめることになる(樋口隆一『バッハから広がる世界』春秋社、2006 年、40~41 頁)。*「自筆総譜」: 樋口によれば、「現在、ベルリンのプロイセン文化財国立図書館 Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz に所蔵されている自筆総譜(Mus. Ms. Bach p25) は、おそらく 1736 年 3 月 30 日の再演のためにバッハが新たに書き直した浄書であり、現存するパート譜も、この機会ないしはさらにそれ以後、1740 年代の再演時に整えられたものと考えられる」と述べている(樋口隆一『バッハから広がる世界』春秋社、2006、26~27 頁)。

⁵³² 〈Nr.9e CHOR〉: 初期稿ではこの部分には、通奏低音を除いて器楽パートが書かれていない。(Nr.45) の「バラバを」の部分とともに、トゥルバ(群衆)合唱の効果を狙ったものである。後期稿では器楽の伴奏が書き込まれている(樋口隆一、前掲書、42 頁)。

⁵³³ 磯山は「宗教改革初期にさかのぼるコラールは、第一部に集中している。それは第 1、25、32 曲であるが、このうちでは、冒頭合唱に織り込まれたニコラウス・デーツィウス(Nikolaus Decius, c1485-1546)の〈おお罪なき神の小羊 O Lamm Gottes unschuldig〉(1531 年)と、第一部の挿尾を飾るゼーバルト・ハイデン(Sebald Heyden, 1499-1561)の〈人よ、お前の大きな罪を嘆くがよい O Mensch, beweine deine Sünde groß〉が重要である。この二つのコラールによって、第一部には、前後を画す柱が与えられている」と述べている(磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994 年、119 頁)。

⁵³⁴ 〈Nr.1 CHOR+CHORAL〉: 初期稿の総譜における大きな特徴は、コラールの定旋律「おお神の小羊、罪なくして十字架の木の上にほふられしおん身よ O Lamm Gottes unschuldig Am Stamm des kreuzes geschlachtet」の扱いにある。これは総譜の最上段に書かれているが、パート名としては「オルガン」Organo としか書かれていない。バッハ在職中の聖トーマス教会では、交差部の東上部(内陣の手前)に小さな聖歌隊席が設けられ、そこには 1740 年まで 1 台のオルガンが設置されていた。定旋律はおそらくこのオルガンによって演奏されたと考えるのが自然である。そこで問題は、後期稿のように、ソプラノ・リピエノ声部が実際にコラール旋律を歌ったかどうかである。初期稿のパート譜は残っていないから断定的にはいえないが、たしかに

まつるイエスよ、汝いかなる罪を犯せるとて *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*」(J. ヘルマン作受難節コラール《*Herzliebster Jesu*》1630, 第1節)⁵³⁵、〈Nr.10 CHORAL〉「われなり、われこそ償いに *Ich bin's ich sollte büßen*」(P. ゲールハルト《*O Welt, sich hier dein Leben*》1647, 第5節)⁵³⁶、〈Nr.15 CHORAL〉「われを知りたまえ、わが守りてよ *Erkenne mich, mein Hüter*」(13世紀前半の受難詠歌《*Salve caput cruentatum*》)に基づく P. ゲールハルト作受難節コラール《*O Haupt voll Blut und Wunden*》1656, 第5節)⁵³⁷、〈Nr.17 CHORAL〉「われはこなる汝のみもとに留まらん。 *Ich will hier bei dir stehen*」(Nr.15と同じコラールの第6節)、〈Nr.19 Begl. REZITATIV+CHORAL〉「そのもろもろの苦患はなにより来たりしか? *Was ist die Ursach' aller solcher Plagen?*」(Nr.3と同じコラールの第3節)⁵³⁸、〈Nr.25 CHORAL〉「わが神の御心のままに、常に成らせたまえ。 *Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit*」(プロイセン公アルブレヒト作コラール《*Was mein Gott will, g'scheh' allzeit*》1554, 第1節)、〈Nr.29 CHORAL〉「人よ、汝の大いなる罪を悲しめ。 *O Mensch, beweine dein' Sünde groß*」(S. ハイデン作受難節コラール《*O Mensch, beweine dein' Sünde groß*》1525, 第1節)となっている。

「アリア」⁵³⁹では、〈Nr.6 ARIE, Alt, 2 Flöten〉「悔いの悲しみは罪の心を千々にさいなむ。

総譜上にもコラール歌詞が引用されている。何らかのかたちで歌われたと考えるのが順当であろう(樋口隆一、前掲書、41頁)。

⁵³⁵ 第一部に出るヨーハン・ヘルマン(Johann Heermann, 1585-1647)による〈心からお慕いするイエスよ、どんな罪を犯されたのですか *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*〉(1630年)は、聖書の場面に入って最初に歌われるコラールであると同時に、第二部でも歌われて、両部分を媒介する役割を果たしている(磯山雅、前掲書、1994年、119~120頁)。

⁵³⁶ 第一部で二度出現するいっそう新しいコラールは、死と永遠を歌うパウル・ゲールハルト(Paul Gerhart, 1607-1676)のコラール〈おお世よ、こなるお前の命を見よ *O Welt, sieh hier dein Leben*〉(1647年)である。これはルネサンス時代の作曲家、ハインリヒ・イーザーク(Heinrich Isaac, c1450-1517)の有名な〈インスブルックスよさらば〉(故郷に別れを告げる職人の歌)の旋律に乗せて歌われる。これは、歌詞と旋律の乖離の一例である(磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、119頁)。

⁵³⁷ パウル・ゲールハルトのコラールは、第二部に、さらに二つある。ゲールハルト(1607-76)はヴィッテンベルク近郊に生まれ、ベルリンでも活躍した牧師で、130ものコラールを書き、コラールの作者としては、ルターに次ぐ重要な存在であった。中でも五回にわたって出現する受難節コラールは、〈おお、血と傷にまみれた御頭 *O Haupt voll Blut und Wunden*〉は、《マタイ受難曲》のシンボルとも言うべき存在である(磯山雅、前掲書、120頁)。

⁵³⁸ 〈Nr.19 Begl. REZITATIV+CHORAL〉: 初期稿では、後期稿のようにリコーダーは用いられず、フラウト・トラヴェルソ2本が用いられている。へ短調(f-Moll、フラット4つ)という調性は、トラヴェルソにとっては非常に吹きにくい調性ではあるが、それゆえのくすんだ音色が狙われたとも考えられる。第二群のコラール合唱には器楽の指定がないが、おそらくは後期稿のような弦楽によるコラ・パルテ(Choralpartira: コラール旋律による変奏曲)の伴奏が妥当だろう(樋口隆一『バッハから広がる世界』春秋社、2006年、43頁)。

⁵³⁹ アリアについて、リヒャルト・ベンツは、「ところでアリアにおいては、形象そのものの神秘的な消滅が支配しており、時間を超越した魂の純粋な観照が支配している。こうしたアリアは、ドラマにおけるその通常の機能とはちがって、行動する人物の状態をいいあらわしたりはしない。アリアは聖なる節の制約を突き破り、むしろ観照する魂におけるその反映として節につけ加えられているものなのである」と述べている(『バッハ叢書9 バッハの世界』(R. ベンツ「バッハのマタイ受難曲—祭儀的悲劇の意味」小岸昭訳)、角倉一朗監修、白水社、1978年、41頁)。

Buß' und Reu' Knirscht das Sündenherz entzwei」、〈Nr.8 ARIE, Sopran, 2 Flöten〉「血を流せ、わが心よ！ Blute nur, du liebes Herz!」⁵⁴⁰、〈Nr.13 ARIE, Sopran, 2 Oboen d'amore〉「われは汝にわが心を捧げん Ich will dir mein Herze bei meinem Jesu wachen」、〈Nr.20 ARIE, Tenor, Oboe solo+CHOR〉「われはわがイエスのもとに目覚めおらん。Ich will bei meinem Jesu wachen」⁵⁴¹、〈Nr.23 ARIE, Baß, Violine I+II〉「われは欣びて身をかがめ Grne will ich mich bequemen」、〈Nr.27a DUETT, Sopran und Alt, 2 Flöten und 2 Oboen+CHOR〉「かくてわがイエスはいまや捕われたり。So ist mein Jesus nun gefangen」⁵⁴²となり、印象、かつ美しい旋律を奏でている。

特に、第一部の開始に大きな特徴があり、それは、バッハの《マタイ受難曲》の冒頭合唱（+コラール）は長大なものであるということである。その導入合唱は「来たれ、娘たちよ、われと共に歎け Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen」から開始されている。これは、それまでの《受難曲》に前例がないほど、思い切った展開部分となっている。たとえば、後に述べるシュッツと比べると、彼の場合は伝統的な語りの「イントロイト Introit」で開始され、導入部分のごく短いもので、タイトルの表示という役割となっている。しかしバッハの場合は、その常識を超えるものであった。すなわち、それまでも常識を超えるということは、たとえば、同じライブツィヒ時代の、《マタイ受難曲》初演の2年前に創作された、教会カンタータ《げに神はかくまでも世を愛して Also hat Gott die Welt geliebt》BWV68（1725年）では、それまでの教会カンタータの楽曲構成の在り方を変える大胆な手法を用いている。それは、本来、楽曲の最後に持ってきて、閉じる役目をするはずの〈Nr.1 CHORALCHOR, コラール合唱〉「げに神はかくまで世を愛して Also hat Gott die Welt geliebt」⁵⁴³を冒頭に導入し、さらに、これも本来は、冒頭を飾るはずの規模の大きい合唱曲〈Nr.5

⁵⁴⁰ 〈Nr.8 ARIE, Sopran, 2 Flöten〉：初期稿の総譜には楽器の指定がないが、書法からも弦楽合奏のみと考えられる。後期稿のようにトラヴェルソを重ねたとしたら、それなりの指示があってもしかるべきであろう。後期稿の場合は、二つのトラヴェルソのパートは、ヴァイオリンと独立した動きを示しており、後で付け加えられたと考えてよい（樋口隆一、前掲書、41～42頁）。

⁵⁴¹ 〈Nr.20 ARIE, Tenor, Oboe solo+CHOR〉：後期稿ではトラヴェルソ2本が付け加えられているが、それは初期稿には存在しない。このトラヴェルソ・パートは、1736年の浄書総譜にもなく、パート譜を作成した際に初めて付け加えられたものである（樋口隆一、前掲書、43～44頁）。

⁵⁴² 〈Nr.27a DUETT, Sopran und Alt, 2 Flöten und 2 Oboen+CHOR〉：フェールラウの筆写総譜には、トラヴェルソとオーボエの参加が指示されているが、後期稿におけるようにオーボエのみが休むような箇所はない。またトラヴェルソ2のパートには、何回もこの楽器には演奏不可能なc'の音が出てくることから、本来はオーボエのみであったことも考えられる。フェールラウは当初、トラヴェルソの二声部に間違っただけで全休符を書き、その後、トラヴェルソ2のみにh'を書き込んでいることも、そうした推定を助ける材料となっている。初期稿では冒頭から”Violoncello in unison col Viola”とあり、ヴァイオリンを含む全弦楽器が斉奏する。この原理は、後期稿の浄書総譜でも”Violoncelli concordant Violis”とあるように受け継がれるが、バッハはパート譜作成の際にその原理を破り、第5小節以降、ヴィオラのパートは、時として独自の動きをとるようになる（樋口隆一『バッハから広がる世界』春秋社、2006年、44頁）。

⁵⁴³ 〈Nr.1 CHORALCHOR〉：ザエロモ・リスコフ作ヨハネ福音書3・16に基づくコラール《Also hat Gott die Welt geliebt》（1675）第1節。コラール合唱は、4部合唱で、定旋律はソプラノとホルン、オーボエ2、オーボエ・ダカッチャ、弦楽器、通奏低音から成っている。調性は二短調（d-Moll）8分の12拍子。「神は我らにその御子を賜ったほどに、この世を愛してください」の第1節を用いている、大規模なコラール合唱である。定旋律はヴォペリウス作曲のコラール旋律が用いられているが、その見事な装飾のために、コラール旋律であることがほとんど

CHOR、合唱)を、あえて最後に持ってきている、という逆バージョンを、バッハは試みているのである。しかも冒頭のコーラル合唱の曲想は、2年後に創作された《マタイ受難曲》の冒頭合唱を彷彿とさせる、よく似た旋律の重厚な響きとなっている。そして、最後の合唱曲である「彼を信じる者は裁かれず Wer an ihn glaubet, der wird nicht」⁵⁴⁴は、終曲としては珍しいモテト様式から成る合唱となっていて、二重フーガとして作曲されているのである。このように、バッハは発想の転換を大きく変えることによって、楽想面において、ある程度伝統的な《受難曲》に抛りつつも、その後の独自の《マタイ受難曲》の長大な冒頭合唱へと発展し、繋がったものと判断することができるのである。これは、《マタイ受難曲》というのは、楽曲編成(合唱・コーラル・レチタティーヴォ・アリア等)や作曲手法の面からすれば、それまでの教会カンタータの「拡大バージョン型」ということができよう。ただし、教会カンタータは教会暦にしたがって日曜日(主日)の礼拝時に上演されるもので、演奏時間が比較的短く限定されていたものだが、しかし《マタイ受難曲》の場合は、先述したように、聖金曜日の晩課礼拝において上演され、しかも第一部と第二部を合わせて、およそ3時間の演奏にも及ぶ長大なものであった、ということである。これが教会カンタータと《マタイ受難曲》との大きな違いといえるのである。

第4項 「第二部」の構成、〈ああ！いまやわがイエスは連れさられぬ！〉

第二部は、「人気なき園に花婿を探すシオンの娘とエルサレムの娘たちの同情 Die im leeren Garten verlassene Tochter Zion und die Teilnahme der Töchter Jerusalems」で開始されている。音楽はアルトのアリアと合唱が交互に展開するものである。これは、杉山によれば、雅歌的モチーフによる対話曲で、「虎の爪にかかりしわが小羊」の語にシオンの娘の愛の気づかいと憂いがこもる⁵⁴⁵、ということである。第一部の長大な冒頭合唱がコーラルをからめたやりとりと見なすことができれば、第二部の始まりは、アルトと合唱とのやりとりによって始められている。第一部の最後では、イエスがユダの裏切りによって捕縛され、しかも最終的に、他の弟子たちもイエスを見捨てて逃げ去っているのである。それを受けて、第一部の演奏が終わると、当時のライプツィヒでは牧師による説教が行われた。さらに、説教の後の展開が、アルトの沈痛な趣のアリア「ああ！いまやわがイエスは連れさられぬ！ Ach! nun ist mein Jesus hin!」によって第二部が幕開けされる。おそらく礼拝に参列した会衆たちは、イエスを見捨てて逃げた弟子たちと、あたかも自分たちと弟子たちの行いが重なったかのような、深い悲しみと後悔の念に包まれたと想像できよう。さらに、それだけではなく、会衆たちはシオンの娘とエルサレムの娘たちと全く同じ様に、同情の気持ちで溢れていたと想像される。バッハの、会衆たちへの感情に切々と訴える、音楽の創造力の高さというものを改めて感じるのである。

わからない(『作曲家別名曲解説ライブラリー12 J. S. バッハ』金澤正剛・角倉一朗・東川清一・樋口隆一他執筆、音楽之友社、1997年、440~441頁)。

⁵⁴⁴ (Nr.5 CHOR)：この合唱曲は4部合唱から成り、合唱を補強するだけの全楽器が使用されている。たとえば、ホルネット、トロンボーンI/II/IIIがそれぞれの歌声を補強しているということである。他にはオーボエI+ヴァイオリンI、オーボエII+ヴァイオリンII、ターユ+ヴィオラ、通奏低音という楽器編成となっている。調性はイ短調(a-Moll)→ニ短調(d-Moll)四分の四拍子となっている(前掲書、442頁)。

⁵⁴⁵ 杉山好『聖書の音楽家バッハ』音楽之友社、2000年、206~207頁。

第二部の楽曲構成では、「合唱」が「18曲」、「コラール」が「7曲」、「アリア」が「9曲」、そして「レチタティーヴォ」が「34曲」からとなっている。

「合唱」では、〈Nr.30 ARIE: Alt+CHOR〉「汝の愛する者はいずこへ行きしや Wo ist den dein Freund」、〈Nr.36b CHOR〉「彼は死罪に値する！ Er ist des Todes schuldig!」、〈Nr.36d CHOR〉「言い当てられるか、キリストよ、おまえをなぐったのはだれなのか。Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug?」、〈Nr.38b CHOR〉「確かにおまえは連中の一味だ。Wahrlich, du bist auch einer von denen」、〈Nr.41b CHOR〉「私たちの知ったことか。Was gehet uns das an?」、〈Nr.45a REZITATIV+CHOR〉「バラバを。Barrabam!」、〈Nr.45b CHOR〉「処分は十字架刑に！ Laß ihn kreuzigen!」、〈Nr.50b CHOR〉「処分は十字架刑に！ Laß ihn kreuzigen!」、〈Nr.50d CHOR〉「その血は、われらとわれらの子孫の上に。Sein Blut komme über uns und unsre Kinder!」、〈Nr.53b CHOR〉「見事なお姿でようこそ、ユダヤ人の王様よ！ Gegrüßet seist du, Jüdenkönig!」、〈Nr.58b CHOR〉「神殿を壊して三日で建てなおすお方よ Der du den Tempel Gottes zerbrichst und bauest ihn in dreien Tagen」⁵⁴⁶、〈Nr.58d CHOR〉「あいつは他人を救ってやって、自分のことはどうにもできない男さ！ Andern hat er geholfen und kann ihm selber nicht helfen!」、〈Nr.61b CHOR〉「あいつエリヤを呼んでいるぞ！ Der rufet Elias!」、〈Nr.61d CHOR〉「待て！ エリヤが来て、あいつを救い出すかどうか、見とどけよう。Halt! laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe?」、〈Nr.63b CHOR〉「ほんとうに、この人は神の子であった。Wahrlich, dieser ist Gott es Sohn gewesen」、〈Nr.66b CHOR〉「主よ、民を惑わすあの男が、生前に「私は三日ののちに甦る」と言っていたのを思い出しました。Herr, wir haben gedacht, daß dieser Verführer sprach, da er noch lebete」、〈Nr.67 Begl. REZITATIV+CHOR〉「わがイエスよ、安けく眠りませ！ Mein Jesu, gute Nacht!」⁵⁴⁷、〈Nr.68 SCHLUSSCHOR〉「われら涙流しつつひざまずき、御墓なる汝の上に願いまつる Wir setzen un smit Tränen nieder Und rufen di rim Grabe zu」となっている。

「コラール」では、〈Nr.32 CHORAL〉「世はわれに欺き仕掛けぬ Mir hat die Welt trüglich gericht't」、〈Nr.37 CHORAL〉「たれぞ汝をばかく打ちたるか Wer hat dich so geschlagen」、〈Nr.40 CHOAL〉「たとえわれ汝より離れ出づるとも Bin ich gleich von dir gewichen」、〈Nr.44 CHORAL〉「汝の行くべき道と Befiehl du deine Wege」⁵⁴⁸、〈Nr.54 CHORAL〉「ああ、血と

⁵⁴⁶ 〈Nr.58b CHOR〉：第58曲の合唱とレチタティーヴォ〈Nr.58a REZITATIV+Nr.58c REZITATIV+Nr.58d CHOR+Nr.58e REZITATIV〉では、合唱部分のほとんどにおいて第一群と第二群は器楽声楽ともに同一の動きを示すが、初期稿においては三箇所の不整合がある（第37小節の第二群、アルト、ヴァイオリン2、オーボエ2、第57小節と第60～61小節、第二群のトラヴェルソ）。自筆浄書総譜では、これらの箇所は統一化されている（樋口隆一『バッハから広がる世界』春秋社、2006年、46頁）。

⁵⁴⁷ 〈Nr.67 Begl. REZITATIV+CHOR〉：フェールラウの筆写楽譜には、第2小節の前半に異稿がある。第一群のヴァイオリン1とヴァイオリン2が二分音符ではなく、それぞれ es'f ges'es' ないしは c'des'es'c' という四個の八分音符からなっているのである。しかしその後の並行箇所は後期稿と同じであることから、クレーマーの現代譜も採用していない。バッハの試行錯誤が、部分的に残ってしまった例のひとつと考えられる（前掲書、47頁）。

⁵⁴⁸ 《マタイ受難曲》において、ゲールハルトの神信頼のコラール〈お前の道と心のわずらいとを Befiehl du deine Wege〉（1635年）は、バルトロメウス・ゲージウス（Bartholomäus Gesius, 1555-1613）による通常の旋律ではなく、ハスラーの旋律によって歌われる（第44曲）。おそら

傷にまみれし御頭 O Haupt voll Blut und Wunden」⁵⁴⁹、〈Nr.62 CHORAL〉「いつの日かわれ去り逝くとき Wenn ich einmal soll scheiden」となっている。

そして「アリア」では、〈Nr.30 ARIE, Alt+CHOR〉「ああ！いまやわがイエスは連れさられぬ！ Ach! lanun ist mein Jesus hin!」⁵⁵⁰、〈Nr.35 ARIE, Tenor, Viola da gamba〉「忍べよ、忍べよ！偽りの舌われを刺すどき。Geduld, Geduld! Wenn mich falsche Zungen stechen」⁵⁵¹、〈Nr.39 ARIE, Alt, Violine solo〉「憐れみたまえ、わが神よ、滴り落つるわが涙のゆえに！ Erbarme dich, Mein Gott, um meiner Zähren willen!」⁵⁵²、

〈Nr.42 ARIE, Baß, Violine solo〉「われに返せ、わがイエスをば！ Gebt mir meinen Jesum wieder!」⁵⁵³、

〈Nr.49 ARIE, Sopran, Flöte, 2 Oboen da caccia〉「愛よりしてわが救い主は死に給わんとす Aus Liebe will mein Heiland sterben」、〈Nr.52 ARIE, Alt, Violinen I+II〉「わが頬の涙甲斐なしとあらば Können Tränen meiner Wangen Nichts erlangen」、〈Nr.57 ARIE, Baß, Viola da gamba〉「来たれ、甘き十字架、われはかく願いて悔いず Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen」⁵⁵⁴、

くこれは、ハスラー旋律によって曲に統一を与えてゆこうとするバッハの構想とのからみで起きた現象であろうと思われる（磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、120頁）。

⁵⁴⁹ ゲールハルトもまた《マタイ受難曲》の台本作者の一人であったと言えるかもしれない。中でも、五回にわたって出現する受難節コラル（おお、血と傷にまみれた御頭よ O Haupt voll Blut und Wunden）は、《マタイ受難曲》のシンボルとも言うべき存在である（磯山雅、前掲書、120頁）。

⁵⁵⁰ 〈Nr.30 ARIE, Alt+CHOR〉：バッハがこの曲をバスのアリアからアルトのアリアへと変更したのは、浄書総譜作成中の出来事であった。このことは自筆の浄書総譜そのものが物語っている。声部名は”Basso”から”Alto”へと書き換えられ、バス記号もアルト記号へと変更されている。声楽パートも、第28小節までバスとして書かれながら、それらの音符を塗りつぶすことによってアルトのためのパートへと変更されている（樋口隆一『バッハから広がる世界』春秋社、2006年、44～45頁）。

⁵⁵¹ 〈Nr.35 ARIE, Tenor, Viola da gamba〉：第35曲のテール・アリアに加えて、その前の（Nr.34 Begl. REZITATIV）第34曲レチタティーヴォでは、初期稿においては通常に通奏低音の伴奏によっていた。こんにちしばしば用いられるヴィオラ・ダ・ガンバは、オルガンが使えなかった1742年頃の再演時に、チェンバロを強化する目的で用いられたに過ぎない（前掲書、45頁）。

⁵⁵² 〈Nr.39 ARIE, Alt, Violine solo〉：心に沁みるヴァイオリン・ソロは、初期稿では第二群のヴァイオリン奏者に指定されていた。後期稿では第一群の担当となるため、第1ヴァイオリンの1プルト（Pult, 譜面台。オーケストラの弦楽部では通常2人で1つの譜面台を使うことから、この2人1組を、指揮台に近い方から第1プルト、第2プルトと呼ぶ）が手薄となり、第2ヴァイオリン奏者の手助けが必要だった。通奏低音は、後期稿では”pizzicato”の指示があるが、それは初期稿にはない。なお自筆浄書総譜は、”pizzicato”と指示しながら、随所に八分音符三個をつなぐスラー（slur, 高さの異なる複数の音符につけられる弧線。レガート演奏の指示）が見られる。デュルはこれを、作曲総譜から機械的に写したため、と解釈している。クレーマーもそれに従い、初期稿の現代譜に取り入れている（樋口隆一、前掲書、45頁）。

⁵⁵³ 〈Nr.42 ARIE, Baß, Violine solo〉：ヴァイオリン・ソロは第二群に指定されている。その他の弦楽器に関しては特に指定はないが、バスのパートに”Basso 2”とあることから、第39曲の場合の逆で、第二群を想定していると考えられる（前掲書、46頁）。

⁵⁵⁴ 〈Nr.57 ARIE, Baß, Viola da gamba〉：それに加えて〈Nr.56 Begl. REZITATIV〉第56曲のレチタティーヴォも、初期稿はヴィオラ・ダ・ガンバではなくリュートが指定されている。フェールラウの筆写楽譜では、第56曲レチタティーヴォのリュートの和音は、第1小節の前半のみしか書かれていない。注目すべきは、レチタティーヴォでは、リュート・パートに後期稿と同様にアルト記号が用いられていることである。失われた作曲総譜にはこの和音は書かれておらず、

〈Nr.60 ARIE, Alt, 2 Oboen da caccia+CHOR〉「見よ、イエスはわれらを抱かんとて御手を
広げたもう。Sehet, Jesus hat die Hand Uns zu fassen, ausgedehnt」、

〈Nr.65 ARIE, Baß, 2 Oboen da caccia+Violine〉「わが心よ、おのれを潔めよ Mach dich, mein
Herze, rein」⁵⁵⁵からとなっている。ボイドは《マタイ受難曲》の特徴について、「《マタイ受
難曲》の合唱(2)は、(第27曲 a)の嘆き悲しむ二重唱アリア(ソプラノとアルト)〈こ
うして、わたしのイエスは、今捕らわれた。〉に応答する形で歌われるもので、合唱(2)
は、〈放せ、やめろ、縛るな〉と叫ぶのである。この不意にはさまれた叫び声は突然に、ト
ウルバ(群衆)のようにホモフォニック(斉唱的)に声を挙げて介入してくる。しかし彼
らの声は、福音書の物語の中の民衆、あるいは弟子たちの声ではない。その短い叫び声の
合間に、やがて訪れるであろう、イエスの十字架の磔についてソプラノとアルトは互いに
歌うのである。そして、(第63曲 b)合唱(1/2)では、〈本当にこの方は、神の子だった
のだ。〉と、皮肉にも逆の反応を響かせるものであった⁵⁵⁶」と述べている。

第3節 音楽による聖なる食卓—「主の晩餐」(過越の晩餐)

およそ300年前に創作された、バッハの《マタイ受難曲》を通していえることは、プロ
テスタント教会・ルター派やカトリック教会を問わず、今日における神学は歴史神学的な
理解を求めることにあるといえる。それをイエス・キリストを歴史のうちに認めるばかり
でなく、イエスを歴史の中心として捉え、人類の歴史を救いの歴史、すなわち、救済史と
しての神学の対象とし、神学全体を統合しようとする見方が発展してきている⁵⁵⁷。その端
緒を開いたのが宗教改革を推進したルターであり、その神学を明確に受け継ぎ、また、ル
ターのいう救済のドラマを音楽によって壮大に構築した一つのものがバッハの《マタイ受
難曲》と理解することができる。

また、イエスの言葉による啓示とイエスのわざによる救いによって、人間と神が出会う
ことが、初めて可能となり、ルターの時代もバッハの時代もそして、今日でもこれが継続
されているのである⁵⁵⁸。そして、人類の歴史の始まりは、神の創造によって人類は場所的
にも時間的にも存在するものとなった。しかし、人類の祖先が犯した罪とともに、この人
類の歴史は目を覆うばかりの悲惨な罪の歴史となってしまったともいえる⁵⁵⁹。だが、その
時から神の救いの約束によって、人類の歴史は救いへのあこがれの歴史となった。父なる
神の定められた時が来ると、イエスは神の子として同時に受肉されてこの地上に誕生した。
そして、イエスは人間の頭となり、十字架の苦難と十字架上の死によって、約束の救い主
として人類の救いを成就したのである⁵⁶⁰。

ここだけは後期稿を参考にした、という推定も可能かもしれない(前掲書、46頁)。

⁵⁵⁵ 〈Nr.65 ARIE, Baß, 2 Oboen da caccia+Violine〉: 初期稿の冒頭には”2 Hautb da caccia in unisono”
という指示がある。つまり2本のオーボエ・ダカッチャは、ヴァイオリン1の主旋律をなぞる
のである。これに対して後期稿では、バッハは2本のオーボエ・ダカッチャを2つのヴァイオ
リン声部のそれぞれに配分している(前掲書、47頁)。

⁵⁵⁶ Boyd, Malcom. *The Master Musicians, Bach*. Oxford University Press, 2000, p. 159.

⁵⁵⁷ 土屋吉正『典礼の刷新 教会とともに二十年』オリエンズ宗教研究所、1990年、88頁。

⁵⁵⁸ 前掲書、88頁。

⁵⁵⁹ 前掲書、88頁。

⁵⁶⁰ 前掲書、88～89頁。

確かに、イエスの救いによって根本的に人類はすでに救われたのであるが、同時にまだ完全には救われてはいない。土屋吉正によれば、「人類の歴史を救いの歴史とみると、キリストの救いのわざこそ人類の歴史に本質的な変化をもたらした歴史の中心である。この救いのわざは、受肉されてこの世を過ごされたキリストの生涯、特に十字架の死苦を忍んで復活と栄光に移られた過越秘義⁵⁶¹によって成就され、聖霊を送られて完成したものである。主の過越秘義こそ、救いの歴史におけるキリストの救いの秘義の中心であり、聖霊降臨はその完成なのである⁵⁶²」ということに他ならないのである。

第1項 〈取って食べよ、これはわたしのからだ〉

バッハの《マタイ受難曲》はカーゼル(Odo Casel)⁵⁶³の言葉を借りると、救いのわざであるキリスト秘儀(Christusmysterium)を音楽によって描写したということになる。秘義は、秘跡もしくはサクラメント(sacramentum)と置き換えることができ、聖書中のミュステリオン(mysterion)⁵⁶⁴という言葉がラテン語に訳されたとき、そのままラテン語書きにされてミステリウム(mysterium)となったものである⁵⁶⁵。

ところで、バッハの《マタイ受難曲》の「第一部」では、ルター派の礼拝である聖餐式の核心部分が描かれている。すなわち、ルターが礼拝の聖餐(パンとぶどう酒の二種陪餐)をサクラメントと呼び、かつ神の現臨であると捉え、カトリックの化体説との違いを明確

⁵⁶¹ 「過越秘義」(mysterium paschale)：土屋は『典礼憲章』で用いられる秘義(mysterium)の意味は中世になって特殊化した意味、すなわち人間の理性のみでは完全に理解できない、啓示による真理ということだけを意味するのではなく、神の救いの計画がキリストの救いのわざによって現され、成就され、現実のものとなったことを意味している。そしてこのキリストの秘義の中心である新約のパスカを過越秘義(mysterium paschale)と呼んで、秘跡である教会がちょうどキリストの十字架上の死去から復活への移りによって生まれたことを示している」と説明している(土屋吉正『典礼の刷新 教会とともに二十年』オリエンズ宗教研究所、1990年、81頁)。

⁵⁶² 前掲書、89頁。

⁵⁶³ オード・カーゼルは著書『秘儀と秘義 古代の儀礼とキリスト教の典礼』(Das christliche Kultmysterium, 1960)の中で「キリスト教、すなわち〈キリストによる神の福音〉が、本来、全体として意味するものは、いわば宗教的背景をもった世界観とか、宗教的または神学的な教義体系とか、道徳律とかいったものではなく、パウロの言うところの〈秘義〉なのである。秘義とは、神人の行いを通して、神が人類に行われた生命と力に満ちた啓示であり、この啓示と恩恵の伝達を通じて可能になった人類の神への移行であり、救われたものの集まりである教会が、完全なささげものの奉獻と、そこから開花した栄光化によって、永遠の父へと移行行くことである(オード・カーゼル『秘儀と秘義 古代の儀礼とキリスト教の典礼』小柳義夫訳、みすず書房、1975年、31頁)。

⁵⁶⁴ 「ミュステリオン」：「第3章」でも説明しているが、カーゼルによれば、秘義の定義は、儀式的な「記念」(ἀνάμνησις, commemmoratio)という広い概念を含むものである。記念とは、共同体の生存の生命がかかっている何らかの神の行為を、儀式によって再現し、現存させることである。しかし、その聖なる行為が完全な意味での「秘義」と言えるのは、祭儀を行う民の力と生命の保持や、自然の開花や繁栄のような此岸的なことを求めるのではなく、むしろ礼拝している神との親しい交わり、死後における至福な永遠の生命が、宗教的願望の中心を占めている場合に限られる」ということである(オード・カーゼル、前掲訳書、95頁)。なお、「秘義」(Mysterium)と「秘儀」(Mysterien)は混同されがちだが、簡単にいえば、秘儀とは、古代の秘義である祭儀を指すのである(前掲訳書、63頁)。

⁵⁶⁵ 土屋吉正『典礼の刷新 教会とともに二十年』オリエンズ宗教研究所、1990年、211頁。

に打ち出しているのである。そのことが聖書のテキスト（イエスの設定句）とバッハの音楽とによって明確に示されている。ルターは『キリストの聖なる真のからだの尊い sacrament について、及び兄弟団についての説教』(*Eyn Sermon von dem Hochwirdigen Sacrament, des heyligen waven Leychnams Christi. Und von Bruderschaften*, 1519)の中で、次のように述べている。

「それゆえに、ミサもこの sacrament も一つのしるしであって、これによって、私たちはいっさいの見える愛や助力や慰めを捨てて、キリストおよびその聖徒たちの見えない愛や助力や援助を熟考する訓練をつみ、かつ慣れなければならない⁵⁶⁶」

上の言葉からも、ルターは「ミサ」を一つのしるしと述べているが、ただしルターのいうミサとは、カトリックの伝統的な奉献ミサ（犠牲による）と違うものであることを強調している。その上で、 sacrament を一つの「しるし」と判断しているのである。そしてルターは、さらに次のように述べている。

「結論するところ、この sacrament の実は交わりと愛であって、これによって私たちは死やいっさいの災難に対し力づけられるのである。この交わりは二様である。一つは、私たちがキリストおよびすべての聖徒たち《との交わり》にあずかることであり、いま一つは、すべてのキリスト者をして、いかなる方法においてであれ、彼らと私たちにできるかぎり、私たち《との交わり》にあずからしめることである。こうして、自分自身の利己的な愛はこの sacrament によって根だやしにされ、あらゆる人間の共通の利益となる愛を導入することになる。こうしてまた、この愛の変化によって一つのパン、一つの飲み物、一つのからだ、一つの共同体ができるのである。これがキリスト教における兄弟としての真の一致である⁵⁶⁷」

上記のルターの言葉からもわかるように、バッハの《マタイ受難曲》も聖金曜日の午後の礼拝に上演された、バッハの《マタイ受難曲》もルターのいうキリストと聖徒たちとの交わりの中にあり、バッハは一つの共同体の、一人のキリスト者としてキリストと真の一致が見られたのである。そして重要なことは、聖金曜日の礼拝に限らず、日曜日の礼拝・聖餐式に出席するということは、牧師や会衆たち、そしてバッハの家族やバッハ自身も必ず『使徒信条』(ニケヤ信条)⁵⁶⁸を唱えるということで、これは、明らかにイエス・キリストの教えを信じるという信仰告白を意味するものである。そのことについてルターは『十

⁵⁶⁶ *D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883 Werke, Teil 1, 1. Band, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 753.* (邦訳『ルター著作集 第1集第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、655頁)。

⁵⁶⁷ *Ibid.*, S. 753. (前掲訳書、657頁)。

⁵⁶⁸ 「使徒信条」：(ニケヤ信条)はキリスト論に関わる信仰条項で、(使徒信条)は三位一体論に関わる信仰条項である。ニケヤ信条の冒頭では、「天と地、すべての見えるものと、見えないものの造り主、全能の父である唯一の神を、私は信じます」と明確に記されている(前田貞一『聖卓に集う 日本福音ルーテル教会礼拝式書解説』教文館、2004年、53～54頁)。

戒の要解、使徒信条の要解、主の祈りの要解』(*Eyn kurz form der zeehen gepott. Eyn kurz form des Glaubens. Eyn kurz form dess Vatter unssers.* 1520.) の中で「信仰に二つの道があるということである。第一の道は、神についての信仰である。それは、神について、人が語っていることが真実であると信じる仕方である。(中略) 第二の道は、神を信じるということである。すなわち、神について語られることが、真実であると信じるだけでなく、私の信頼を彼に投げかけ、自己を捨てて、神とのかかわりに身をゆだね、そして疑うことなく、神についていわれているように、私にとって神はかくあり、かくなしたもうと信じることである⁵⁶⁹」と述べている。おそらくバッハの心情もルターのそれと全く同じであった、と捉えるのが自然であろう。

さて、先に(表1)で示したように、第一部、〈Nr.9a RETITATIV、第9曲a〉から「過越の晩餐」(主の晩餐)が福音史家によって開始されている。その晩餐の席上、ユダの裏切りの気持ちがすでに固まった直後に、いわゆる聖餐設定の言葉(*Verba Institutionis*)が残った弟子たちに告げられる場面が〈Nr.11 REZITATIV、第11曲〉に記されている⁵⁷⁰。それは次のようになっている。*ドイツ語および日本語訳は杉山好に依拠しているが、特に、聖餐設定の和訳箇所については、筆者が聖書⁵⁷¹の言葉に基づいて書き改めた。

〈Nr.11 REZITATIV, Evangelist + Jesus + Judas〉

Evangelist. Er antwortete und sprach:

〈福音史家〉:「彼は答えて言われた。」

Judas. Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchet, der wird mich verraten. Des Menschen Sohn gehet zwar dahin, wie von ihm geschrieben stehet; doch wehe dem Menschen, durch welchen des Menschen Sohn verraten wird. Es wäre ihm besser, daß derselbige Mensch noch nie geboren

⁵⁶⁹ *D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe).*

Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883 Werke, Teil 1, 1. Band, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 753. (邦訳『ルター著作集 第1集第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、452頁)。

⁵⁷⁰ これについて杉山は、「いわゆる聖餐設定のことばが残った弟子たちに告げられる場面では、拍子記号は6/4となっており、これは二拍子系と三拍子系の入り組んだ交錯によって、ルターが聖餐の真髄として生涯固執してゆずらなかつたあのキリストの人性と神性の〈両性和合〉*Communicatio Idiomatum* の消息を表現するが、やがて後半の〈きみたちに言うが、今からのち私は……もう飲むことはない。しかしやがて……わが父の御国できみたちと共に新しき酒を汲み交わそう〉のことばによって復活の生と来るべき神の国への展望が語られるところでは、器楽伴奏の舞うような足どりとともに一義的に三拍子系の荘重な舞踏リズムへと昇華して、弦楽のかもし出す終末的栄光の光輝のなかに収斂されていく。ルター派正統主義の信徒にとって現行の大切な聖餐式の典拠となっている箇所であるだけ、ややもすると非歴史化されやすいこの聖餐設定の言に対して、聖書の精読者だったバッハは、その音楽化に際してやはりきちんとそれが語り出された時の歴史的・具体的状況に注目することを忘れない。それは、この言を告げられた弟子たちが、たぶんその時点ではこの席からもう姿を消してしまったユダ(ヨハネ13の27-30参照)を除く十一人しかいなかったという状況認識のことであって、〈取って食べよ、これは私の体だ〉の十一個の音符と、〈みんな飲んでくれ *Trinket alle*〉のメリスマがやはり十一個の音符から成っていることの中に、その認識がきちんと反映しているのである」と分析している(杉山好『聖書の音楽家バッハ』音楽之友社、2000年、171~172頁)。

⁵⁷¹ 『聖書 新共同訳—新約聖書詩編つき』日本聖書協会、1987年/1988年、(新)52~53頁参照。

wäre.

〈イエス〉:「私といっしょに手を鉢に浸して食べものを分かち合う者が、私を売るだろう。人の子は、〈旧約聖書に〉記されたとおりに去って逝く。だが浮かばれないのは、人の子が引渡されるための役をさせられるその人。このような人間は、いっそ生まれて来なかった方が本人のためには仕合わせだったのに。」(ヨハネ 13 の 26)

Evangelist. Da antwortete Judas der ihn verriet, und sprach:

〈福音史家〉:「イエスを売り渡そうとしていたユダが答えて言った。」

Judas. Bin ich's, Rabbi?

〈ユダ〉:「先生、まさか私のことでは？」

Evangelist. Er sprach zu ihm:

〈福音史家〉:「イエスは彼に言われた。」

Jesus. Du sagest's.

〈イエス〉:「それはあなたの言ったことだ。」

Evangelist. Da sie aber aßen, nahm Jesus das Brot, dankete und brach's, und gab's den Jüngern und sprach:

〈福音史家〉:「さて一同が食事をしているとき、イエスはパンを取り、(賛美の祈りを唱えて)それを裂き、弟子たちに与えながら言われた。」

Jesus. Nehmet, esset, das ist mein Leib.

〈イエス〉:「《取って食べなさい。これは私のからだである。》」

最後の晩餐が行われる直前に、イエスはある弟子の裏切りを予告する。その弟子の名は、イスカリオテのユダである。この場面を福音書ではマタイ 26 章 (21-25)、マルコ 14 章 (18-21)、ルカ 22 章 (21-23) において描かれている。実際にはそれ以前より、ユダはイエスを裏切り、銀貨三十枚を祭司長らから受け取っている。その場面はマタイ 26 章 (14-18) に記されている。また、ヨハネ福音書 (13 章 2) では、「悪魔はすでにイスカリオテのシモンの子ユダの心に彼を引渡そう〈という考えを〉吹き込んでいたのであったが、」と記している⁵⁷²。銀貨三十枚と具体的に記してあるのはマタイだけで、マルコとルカは銀貨を与えることで約束、一致したと書いてある。そしてヨハネ福音書 (13・27、6・71、13・2) が強調していることは、「パン切れ (を受け取って) 後、その時、サタンがこの者の中に入った。」ということである。つまりユダがイエスを裏切ったのは、彼の体内に悪魔が入ったためであるとヨハネ福音書ではその理由を述べているのである⁵⁷³。

《マタイ受難曲》の音楽場面〈Nr.11 REZITATIV, Evangelist+Jesus+Judas〉では、イエスがある弟子の裏切りを予告した上で、「このような人間は、いっそ生まれて来なかった方が本人のためには仕合わせだったのに。」と言い、ユダの末路を暗示している。末路というのは、ユダが近い将来、絶望し自ら命を絶ってしまうことを意味している。ユダがイエスの言葉を受けて、「先生、まさか私のことでは？」と問うのに対し、イエスは「それはあなたが言ったことだ。」と述べている。この場面のやりとりをバツハは、重々しく荘厳のような

⁵⁷² 荒井献『ユダとは誰か 原始キリスト教と《ユダの福音書》の中のユダ』岩波書店、2007年、9頁参照。

⁵⁷³ 前掲書、9頁参照。

響き（ハ長調 C-Dur からト短調 g-Moll）で、明確なカデンツ（Kadenz、終止形）⁵⁷⁴を用いて現している。まさに、聴く者にキリスト（C-Dur）であり、神の言葉（g-Moll）という印象を見事に与えているのである。

そして場面は、最後の晩餐の場面へと移る。ルターが sacrament と認めているイエスによる制定の言葉が登場する。ルターの主張はいうまでもなく聖餐（主の晩餐）における二種陪餐、すなわちパンとぶどう酒による陪餐である。第3章でも述べたが、伝統的なカトリックのミサにおける一種陪餐、パンだけの陪餐を、ルターは批判している。その上で、聖餐の実体変化（化体説）を否定し、退けているのである。《マタイ受難曲》における、イエスの「取って食べなさい。これは私のからだである。」という言葉は、ルターのいう sacrament の根拠であり、あくまでも「神の現臨」を強調する所となっている。これによって当時のライブツィヒの会衆は聖餐の二種陪餐の意義の一つ、キリストの真のからだ、パンを改めて確認することになるのである。バッハはこの場面をハ長調 F-Dur（6/4）を用いている。調性の F-Dur はあたかも信仰（faith, sola fide）を想起させる。

また、これに関して、プラーテン(Emil Platen)は、「言葉を形づくるアリオーソのスタイルは、バッハの流れるような旋律と独立したモチーフとによってイエスの言葉と他の言葉と大きくことなっている。レチタティーヴォの自由なデク라마ツィオーン（朗唱風）の上に、しっかりと確立された朗唱風のスタイルが優位となる外側の旋律のラインを〈6/4 拍子〉の旋律で固定しながら、まとめている⁵⁷⁵」と述べ、さらに、プラーテンは、「イエスの、初めの（聖餐制定）言葉である〈取って、食べなさい。これは私の体である。〉という部分は、興味関心を抱かせるもので、この部分のバッハの旋律思考は、第2部の場面部分で進展されるメロディーとなる。それはモチーフ（a）が浮上して、進行するにしたがって反復進行と増加をしながら終曲（終止形）に至るのである⁵⁷⁶」と分析している。

ところで、ルターはイエスによる聖餐制定の言葉をどのように読み、それをどのように受け止めたのだろうか。それについて、ルターは『ドイツミサと礼拝の順序』（*Deutsche Messe und ordnung Gottisdiensts*. 1526.）の中で次のように述べている。

「私は更に、あなたがたの真の信仰をもってキリストの契約を受け入れ、ことにその中に、キリストがゆるしのために私たちにその肉と血を与えたもうことを含んでいる御言葉を、かたく心に抱くことを、キリストにあつてすすめます。また彼がその血によって、神の怒り、罪、死、地獄から私たちを贖い出して、私たちに示された測り知られぬ愛を覚えて感謝すること、また保証とし約束として、外的にはパンとぶどう酒の形で彼の肉と血を受け取ることをすすめます。それゆえに、私たちは彼のみ名により、またそのご自分のみ言葉によるご命令によって、このように契約を取扱い、用いなければなりません⁵⁷⁷」

⁵⁷⁴ 「カデンツ」：カデンツァ（cadenza）。楽曲の段落または終止にあたる部分で、文章における句読点の効果をあげる和声構造をいう（『新編 音楽中辞典』海老澤敏・上参郷祐康・西岡信雄・山口修監修、音楽之友社、2007年、300頁）。

⁵⁷⁵ Platen, Emil. *Johann Sebastian Bach Die Matthäus-Passion*. Bärenreiter, 1991, S. 141.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, S. 141.

⁵⁷⁷ *D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Univeränderter Nachdruck der Ausgabe von 1897 Werke, Teil 2, 19. Band, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 96.*（邦訳『ルター著作集 第1集第6巻』

ルターという聖餐とは、神からの恵みの分与であり、特定の人のために功績を積むことを意図した、カトリックのミサ奉獻と考えることはできないということである。 sacramentは事効性効力によって働くのではなく、神の約束を信じる信仰によって与かる。それがルターの聖なる肉と血の真の理解である。

第2項 〈みな、これを受けて飲みなさい、わたしの血の杯〉

〈Nr.11 REZITATIV Evangerist + Jesus〉

Evangelist. Und er nahm den Kelch und dankete, gab ihnen den und sprach:

〈福音史家〉:「また、杯を取り、(感謝の祈りを唱え) 彼らに渡して言われた。」

Jesus. Trinket alle daraus, das ist mein Blut des neuen Testaments, welches vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden. Ich sage euch: Ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächs des Weinstocks trinken bis an den Tag, da ich's neu trinken werde mit euch in meines Vaters Reich.

〈イエス〉:「〈みな、この杯から飲みなさい。これは、罪が赦されるように、多くの人のために流される私の血、契約の血である。言うておくが、私の父の国であなたがたと共に新たに飲むその日まで、今後ぶどうの実から作ったものを飲むことは決してあるまい。〉、(一同は賛美の歌をうたってからオリーブ山へ出かけた。)」

コリントの信徒への手紙1(23-26)には、主の晩餐の制定について次のような記述がある。「わたしがあなたに伝えたことは、わたし自身、主から受けたものです。すなわち、主イエスは、引渡される夜、パンを取り、感謝の祈りをささげてそれを裂き、〈これは、あなたがたのためのわたしの体である。わたしの記念としてこのように行いなさい。〉と言われました。また、食事の後で、杯も同じようにして、〈この杯は、わたしの血によって立てられる新しい契約の血である。飲む度にわたしの記念としてこのように行いなさい〉と言われました。」となっている。これは、われわれがこのパンとこの杯を飲むごとに、イエスが来るときまで、イエスの死を告げ知らせる、ということを示している。重要なことは、このパンと新しい契約である血を飲むたびに、われわれはイエスを思い起こす。そのためにイエスは、礼拝(儀式)を行うよう指示しているのである。この行為の指示については、マタイ26章(26-29)やマルコ14章(22-25)においては明確に記されていないが、ただ、マタイ26章(29)では「わたしの父の国であなたがと共に新たに飲む、その日まで」、そして、マルコ14章(25)では、「神の国で新たに飲むその日まで、ぶどうの実から作ったものを飲むことはもう決してあるまい。」という暗示的なものになっている。ルカ23章(15-20)では、「わたしを思い起こすために、このことを行うがよい。」と指示が明記されている。どちらにしても、われわれはイエスを思い起こし、記念するために礼拝を行う必要性の〈根拠〉が示されていることを認識するのである。

音楽に関していえば、バッハは主の晩餐の制定「杯」の箇所を、調性のハ長調(C-Dur)からト長調(G-Dur)へと旋律を付している。まさに、そのメロディーはC-Dur、すなわちChristos, Jesus Christ(救い主の御子)からG-Dur, Gott(父なる神)へと流れ、見事に、神

石本岩根・徳善義和・渡辺茂・有賀弘他・青山四郎訳、聖文舎、1963年、439頁。

の制定場面を描いているのである。

ところで、磯山は聖餐について、「パンが体であり、ぶどう酒が血であるというのは、もちろん、字義通りに理解できる命題ではない⁵⁷⁸」と述べ、言葉を繋げ、「このイエスの言葉が何を意味するかは、歴史上、深刻な論争を呼んできた。中でもルターはなみなみならぬこだわりをこの言葉の解釈に見せて、対立者たちと、激烈な議論を重ねた。こうした争いが本当に実りあるものであるのかどうかは今となっては疑問に思われるが、ミサ(礼拝式)に参加するキリスト教の人々、とくに当時の人々にとって、この晩餐のくだりがシンボリックな重要性をもっていたことは、認めておくべきであろう⁵⁷⁹」と見解を述べている。だが、パンとぶどう酒の神秘的な意味を、神学的に、本格的に論及しなければ、ルター神学もバッハの教会音楽も、結局は根本から理解することはできないのではないかと。なぜなら、ルターもバッハも明らかにキリスト教の信仰を持ち、明確にイエス・キリストの教えを信じ、共感していたからである。

さらにいえば、バッハはティリッヒの主張する「新しき存在」である、キリストの实在を音楽によって描いたことになろう。新しき存在とは、救いのちからとしてのキリストを指し示し、キリストによる救いは「癒し」ということである。したがって、バッハにとってのキリストは、救いであると同時に、癒しの存在ということに他ならないのである⁵⁸⁰。

また、ルターは、『キリストの聖なる真のからだの尊い sacrament について、及び兄弟団についての説教』(*Eyn Sermon von dem Hochwirdigen Sacrament, des heyligen waven Leychnams Christi. Und von den Bruderschafften*. 1519.)の中で、「主はこの二つの姿のものをただいたずらに制定したもうたのではなくて、彼の真の自然の肉をパンにおいて、彼の自然の真の血をぶどう酒において与えて、私たちに完全な sacrament ないしはしるしを与えようとしたもうたのである。なぜならば、パンが彼の真のからだに変わり、ぶどう酒が彼の自然の真の血に変えられると同時に、私たちもまた真に霊のからだになるのである。すなわち、キリストおよびすべての聖徒たちとの交わりに引き入れられて変えられ、そうして、この sacrament によって、キリストおよび聖徒たちのいっさいの徳と恩恵とにあずからしめられるのである⁵⁸¹」と述べている。

第4節 音楽による聖なる救いの出来事—「キリストの受難」

第1項 ペトロとユダ—信仰を取り戻した者と信仰を完全に失った者

師イエスを裏切り、ついには絶望の果てに自ら命を絶った一人の弟子と、おのれの心の弱さから、一度は師を否認したが、しかし深い悔いと涙とともに、目覚めた一人の弟子が描かれている。ユダとペトロの二人の行いについて、聖書の福音書では次のように、1) ユダの裏切り予告〈Nr.7〉マタイ 26章 21-25、マルコ 14章 18-21、ルカ 22章 21-23、ユダの死〈Nr.41c〉→〈Nr.42 ARIE, Baß〉、2) ペトロの躓きの予告〈Nr.16〉マタイ 26章 30-35、

⁵⁷⁸ 磯山雅『マタイ福音書』東京書籍、1994年、206頁。

⁵⁷⁹ 前掲書、206頁。

⁵⁸⁰ 茂洋『ティリッヒ組織神学の構造』新教出版社、1971年、90頁。

⁵⁸¹ *D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe).*

Univeränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883, Werke, Teil1, 1. Band, Gesamtstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 749. (邦訳『ルター著作集 第1集第6巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、648頁)。

マルコ 14 章 26-31、ルカ 22 章 31-34、順に記述されている。

それに対して、バッハ音楽の順でいえば、次のように構成されている。1) ユダの裏切り予告→最後の晩餐へ (マタイ 26 章 26-29) (Nr.7)、2) ペトロの躓きの予告→ゲッセマネへ (マタイ 26 章 36-46) (Nr.16)、2) ペトロの否みと悔い (Nr.38a) と (Nr.39, ARIE, Alt)、3) ユダの後悔と末路 (Nr.41a, 41b, 41c) → (Nr.42 AREI, Baß) となっている。

ペトロがイエスを否認する詳しい場面は、(Nr.38a REZITATIV) をはじめ、(Nr.38b) と (Nr.38c) に描かれている。プラーテンは、「この場面における福音史家の導入の進行は、前の楽曲場面と比べて、興奮気味に表現している。それは、下女たちがペトロに対し疑いの眼差しと指摘に対し、ペトロはイエスとの関係を繰り返し否定するたびに、口調は徐々に熱を帯びて感情的になっている⁵⁸²」と述べている。そして結果的に、躓きの予告どおり、ペトロは鶏が鳴く前に三度、イエスを否定してしまう。そして鶏が鳴くと、ペトロは外に出て、激しく悔いの涙を流した。この場面を象徴的に表すのが、イエスを否定した後に、鶏が鳴いたという箇所であろう。バッハの音楽処理に関して、プラーテンによれば、福音史家による最後のフレーズは、テノールが表現力 (高音域を駆使して) を高めて、「そして、激しく泣いた。」と歌っている。それを受けて、次の心の痛みのアリア (Nr.39, ARIE, Alt) へと展開している、ということである⁵⁸³。つまり、バッハは、鶏の鳴き声そのものを現すのではなく、福音史家の高い音域によって、あたかも鶏の鳴き声のように描いているのである。

それに続いて、アルトによるアリア (Nr.39, ARIE, Alt) が、「憐れみたまえ、わが神よ *Erbarme dich, Mein Gott,*」と祈りを奏でる。歌詞の内容と旋律の調性、つまりロ短調 (h-Moll) から、あたかも (キリエ・エレイソン *Kyrie eleison*) を彷彿とさせる。この場面における象徴的なものは、ソロ・ヴァイオリンによる旋律であろう。その旋律は、ペトロは下女たちにイエスとの関係を追求されて、心の弱さのために否定してしまうが、しかしペトロは深い後悔と同時に、再び信仰を取り戻したことを意味し、会衆に伝えていると捉えることができる。そのために、バッハは「エクスクラマトリオ *exclamatio*」(感嘆する) というバロック当時の手法を用いているのである。これについても、プラーテンは、「(ペトロ) 激しく泣いた。このアルト・アリアにおける中心的な描写場面であり、これは、すでに音楽的な影響部分として、明らかに出現した (ペトロの否認のモチーフに由来する感嘆や嘆きの表現方法) ものを表現している。〈*exclamatio*; 感嘆、悲しみや嘆き〉の表現にふさわしいフィグーラ (装飾された音楽) とされている。先に Nr.38c において、否認している内容と一致している⁵⁸⁴」と説明している。痛みアルト・アリアは、ペトロが心から悔い、信仰を取り戻した意義を、明らかに伝えているのである。

それに対し、バス・アリア (Nr.42 AREI, Baß) 「*Gibt mir meinen Jesum wieder* われに返せ、わがイエスをば！」(Viole solo, G-Dur) の歌詞は、次のとおりとなっている。

Gebt mir meinen Jesum wieder! われに返せ、わがイエスをば!

⁵⁸² Platen, Emil. *Johann Sebastian Bach Die Matthäus-Passion*. Bärenreiter, 1991, S. 173.

⁵⁸³ *Ibid.*, S. 174.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, S. 174.

Seht, das Geld, den Mörderlon, 見よ、人殺しの報酬とて受けし金を
Wirft euch der verlorne Sohn 迷い出てし放蕩息子は汝らの
Zu den Füßen nieder! 足もとに投げいだせり！
Gebt mir meinen Jesum wieder! われに返せ、わがイエスをば！ (杉山好訳)

結論を先にいえば、イエスを裏切り、最後まで信仰を取り戻すことなく、自ら命を絶ち、陰府へくだったであろう一人の弟子を教訓的に物語っているものと判断している。もう少し具体的にいえば、このアリアは、これまでに解釈され、議論されてきた内容は、ほとんど見当違いではないか、ということである。

それだけに、このアリアの解釈については、以前から多くの問題点が指摘され、論議を呼んでいるのである。たとえば、杉山好は「〈われにイエスをば返せ〉。これはいったいだれが歌っているか、というのが昔から解釈上の問題です。もうユダは首を括ってしまったと前の第41c曲に書いてあるから、死んだユダが歌うことはあるまい、と実証主義的西欧人は言うんですが、私は主イエスの前にユダがもういちど立ち帰ってきて、目覚めて、復活したユダがこうやって歌っている、と思いたいです⁵⁸⁵」と述べ、樋口隆一は、「このアリアが表現する激しい怒りは後悔するユダでないしに、人殺しの礼金を返してもらいながらイエスを返さない祭司長らに対するものである⁵⁸⁶」と述べている。また、プラーテンは、「そして、論証した結果、たとえば、アルフレート・ホイスによる解釈は、最も奇妙と思えるものを提示している。ここでは、彼によれば、〈大胆にも戦いに挑むかのように、イエスを、なんとしてでもこちら側に引き戻そうとする勇氣ある弟子の一人を描いている〉ということである⁵⁸⁷」とホイスの見解を紹介している。さらに、磯山は著作の中で、ユダに関する項目を設け、「わたし」とは誰か、「放蕩息子としてのユダ解釈」、「ユダの復権」、「ランバッハのユダ論」と詳細に論じながら、過去の研究者の見解についても紹介している⁵⁸⁸。

たとえば、A. シュヴァイツァー以来、ソロ・ヴァイオリンの急速な音階句は、銀貨が神殿の床にあたって跳ね返るさまの描写と解釈されている、とか、シュピッタは、このアリアを「全アリア中唯一の批判すべき楽曲」である、と否定的な見解を指摘している。さらに、磯山自身は、「ルター自身は自殺したユダに対してずいぶん冷たい⁵⁸⁹」という言い方をしている。その上で磯山は「このようにバッハの周辺には、ユダの存在を見直そうとする、新しい動きが存在した⁵⁹⁰」とか、「ユダを〈放蕩息子〉にたとえるという視点は、その背景をも大きく超える大胆なものである⁵⁹¹」とか、「ユダに対する温かな再評価のまなざしとして、われわれに訴えてくる⁵⁹²」と述べ、バッハ当時、ユダの復権を現しているものと強調している。

⁵⁸⁵ 杉山好『聖書の音楽家バッハ』音楽之友社、2000年、31頁。

⁵⁸⁶ 『作曲家別名曲解説ライブラリー12 J.S. バッハ』樋口隆一「マタイ受難曲解説」、音楽之友社、1997年、354頁。

⁵⁸⁷ Platen, Emil. *Johann Sebastian Bach Die Matthäus-Passion*. Bärenreiter, 1991, S. 179.

⁵⁸⁸ 磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、322～330頁。

⁵⁸⁹ 前掲書、328頁。

⁵⁹⁰ 前掲書、330頁。

⁵⁹¹ 前掲書、330頁。

⁵⁹² 前掲書、330頁。

だが、マタイ福音書を丁寧に読み、その文脈からいえば、ユダをあえて復権させるような文言や示唆は見当たらないし、しかもなぜ、バツハの時代にわざわざユダを復権させなければならないのだろうか。では、磯山のいうように、ルターは、なぜユダに対して冷たかったのか。その大きな理由の根拠は、ユダが「自殺」⁵⁹³したという一点にある。自殺は現代における精神病理学的な判断とは別に、ルター当時や、おそらくバツハ当時も自殺は「大罪」と考えられていた。しかもユダはイエスを裏切り、回心することなく、すなわち信仰を取り戻すことなく自殺してしまったのである。だからルターは、ユダの行為を断罪しているのである。その点の解釈・理解が、磯山をはじめ、わが国のバツハ研究者は、ほとんど見当違いの判断をしているのではないだろうか。

また、アリアの歌詞に、「放蕩息子」のことが述べられているが、この点についても磯山らの解釈は見当違いである。なぜなら、ルカ福音書に記されている放蕩息子の物語は、いろいろと放蕩して罪を犯したが、しかし最終的に回心して、父のもとに帰ってきたのである。これは、信仰を取り戻すこの意義を象徴的に示しているのである。だから放蕩息子の父親は温かく迎え入れたのである。それを強調するために、ピカンダーはアリアの文言に、放蕩息子の一行を入れたのである。何よりも、大事なことは、バツハとピカンダーの役割は、信徒たちに正しくイエスの受難と十字架の意義を伝えることにあったのである。

楽曲に関して、プラーテンは二つの側面から、「まず、第一にいえることは、対比させてみると、B（バスの歌詞内容）部分の内容説明が不十分であり、加えて、このアリアにおけるリズム（拍子）13-27 が、既に実行されているというのが本楽曲の特徴的なものである。第二として、バスによって歌われる部分（わがイエスを返せ！）の旋律（リズム、拍子）39ff, 49ffが、はじめと終わりの所で、同じ様に二度繰り返されているが、しかしそれは、もともと別の歌詞ではないかという感じを受け、特に印象的なものとなっている⁵⁹⁴」と指摘をしている。もしかしたらプラーテンのいうように、このアリアは、本来他のテキストに拠っている可能性があるかもしれない。

それらに加えて、先のアルトのアリアとバス・アリアの双方（ソロ・ヴァイオリンと弦楽オーケストラ）は、同じように弦楽器の働きをしていて、基本的な音楽スタイルの際立った特徴を見ることができるといえる。しかしプラーテンによれば、一方で明らかに違う点は、アルト・アリアの根底にあるのは、〈ロ短調 h-Moll〉のイメージ、つまり悔悛の涙の旋律が見られ、その確固たる音楽モチーフは、たとえば、バツハの協奏曲の中で類似の部分を持つ、主要なものとして、《チェンバロ協奏曲（第2番）ホ長調 *Konzert für Cembalo und Streicher E-Dur*》BWV 1053(1730-33年)の中の（第2楽章）シチリアーノ（嬰ハ短調 cis-Moll）があげられるということである⁵⁹⁵。これは当然、バス・アリアにも影響があると判断できよう。その上でプラーテンは、「ただし、最も可能性の高いものとして判断できるのは、それは、メロディーの部分「絶望して、自暴自棄に」と、いくつかのソロの部分に、ヴァイオリン

⁵⁹³ 「自殺」：キリスト教では、人間の命は神の創造の業であり、人間は自らその命を放棄する権利を有していない。そのため、自己の命を自己の意志によって絶つ自殺は、神の意志に反する傲慢な反逆であり、神の愛を否定する絶望であり、しかも公共の善と自己愛に反する行為として大罪とみなされた（『岩波 キリスト教辞典』大貫隆・名取四郎・宮本久雄・百瀬文晃編集、岩波書店、2002年、468頁）。

⁵⁹⁴ Platen, Emil. *Johann Sebastian Bach Die Matthäus-Passion*. Bärenreiter, 1991, S. 180.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, S. 180-181.

によるアルペッジョ⁵⁹⁶の動き、すなわち、「32分音符-進行」によるめまぐるしい動きがあり、特に、ソロ・ヴァイオリン・パート（T. 19, 25, 35, 46, 51）には、なんの前触れもなく突然に旋律が中断するかのような動きが、いくつか見られる⁵⁹⁷と述べている。

結論として、ユダの自殺の観点から見れば、磯山のいう「ユダの復権」というのはあり得ない話であり、このアリアの目的・意図は、1) 会衆に、どのような状況下にあっても信仰を捨ててはいけない、2) 仮に罪を犯しても悔い改め、ペトロのように信仰を取り戻すことである、3) ユダのように絶望して自ら命を絶ってはいけない、4) 自殺すれば、大罪の故、神の国に入ることができなくなり、永遠の命を得ることはできない、というメッセージが込められているのである。また、アリアのバスの声、響きは、これはユダや他の弟子のものではなく、上にあげたアリアの意図を、天上からの父なる神の声（G-Dur ト長調→Gott）として現したものである。そして、二度繰り返される「われに返せ、わがイエスえをば！」（譜例2）の言葉の意味は、聴く者に、ユダのように、イエスを裏切る、つまり、信仰を完全に失ってしまえば、取り返しのつかないものになってしまう。だからそうならないために、常に、確固たる信仰を抱くことの重要性を訴え、あえてインパクトあるメッセージ性として、現していると捉えることができる。

そのために、バッハは象徴的に、ソロ・ヴァイオリン（譜例1）とアリアをコンチェルト風に創作したものと判断している。ソロ・ヴァイオリンの旋律はA. シュヴァイツァーらがいうように銀貨を神殿の床に投げつけた類の音、もしくはプラテンの主張する絶望的なものと解釈できるが、しかしそれと同時に、それは、明確に、断固としてユダと同じ行いをしてはならない、という天からの聖なる響きと解釈することができるのである。

⁵⁹⁶ 「アルペッジョ arpeggio」：和音の各音を同時にではなく、下または上から順次演奏する奏法（『新編 音楽小辞典』金澤正剛監修、音楽之友社、2008年、12頁）。

⁵⁹⁷ Platen, Emil. *Johann Sebastian Bach Die Matthäus-Passion*. Bärenreiter, 1991, S. 181.

ARIA. CORO II.

Violino Solo.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Organo e Continuo.

B. W. IV.

譜例 2

174

Gebt mir mei - nen Je - sum wieder,

gebt mir, gebt mir meinen Jesum wieder! Seht, das Geld, den Mörder lohn, wirft euch

der verlor - ne Sohn zu den Füßen nieder, seht, das Geld, den Mörder - lohn,

B. V. IV.

第 2 項 〈審問と磔刑判決、鞭打ち〉

* 日本語訳は杉山好のものに依拠している。

「Verurteilung」：〈Nr.43 REZITATIV, Evangelist+Pilatus+Jesus〉《審問と磔刑判決》

Jesus aber stund vor dem Landpfleger; und der Landpfleger fragte ihn und sprach:

〈福音史家〉：「さてイエスが総督の前に引立てられると、総督は審問を始めて言った。」

Pilatus. Bist du der Jüden König?

〈ピラト〉：「ユダヤ人の王というのはきみか？」

Evangelist. Jesus aber sprach zu ihm:

〈福音史家〉：「イエスは言われた。」

Jesus. Du sagest's.

〈イエス〉：「あなたの仰せのとおり。」

Evangelist. Und da er verklagt war von den Hohenpriestern und Ältesten, antwortete er nichts. Da sprach Pilatus zu ihm:

〈福音史家〉：「そこで祭司長たちと長老たちからの告発が浴びせられたが、イエスはひとことも答えられなかった。これを見てピラトは言った。」

Pilatus. Hörst du nicht, wie hart sie dich verklagen?

〈ピラト〉：「彼らがこんなに厳しくきみの罪状を言い立てているのが耳に入らないのか？」

Evangelist. Und er antwortete ihm nicht auf ein Wort, also, daß sich der Landpfleger sehr verwunderte.

〈福音史家〉：「しかしイエスはそのひと言に答えられなかったので、総督はたいそう不思議がった。」

〈Nr.44 CHORAL〉：(コラール)：「汝の行くべき道と」

Befiehl du deine Wege Und was dein Herze kränkt Der allertreusten Pflege Des, der den Himmel lenkt. Der Wolken, Luft und Winden Gibt Wege, Lauf und Bahn, Der wird auch Wege finden, Da dein Fuß gehen kann.

「汝の行くべき道と 汝の心の患いとを委ねまつれ、天を統べ治めたもう者の つゆ変わりなき守りの御手に。雲に、大気に、はた風に、道を備えてめぐり行かしめたもう者は かならずや道を開きて、汝の足をも導きたまわん。」(P. ゲールハルト作詩篇第 37 篇 5 節によるコラール《Befiehl du deine Wege》1653、第 1 節：旋律は第 15、第 17、第 54、第 62 曲と同じ)

〈Nr.45a REZITATIV〉

Evangelist. Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit, dem Volk einen Gefangenen loszugeben, welchen sie wolten. Er hatte aber zu der Zeit einen Gefangenen, einen sonderlichen vor andern, der hieß Barrabas. Und da sie versammelt waren, sprach Pilatus zu ihnen:

〈福音史家〉：「さて祭りに際して、総督は民衆が要望する囚人ひとりを赦免することが慣習であった。当時ピラトは、とくに問題のある囚人をかかえており、その名をバラバといった。そこで人々が集まったとき、ピラトは言った。」

Pilatus. Welchen wollet ihr, daß ich euch losgebe: Barrabam oder Jesum, von dem gesaget wird, er sei Christus?

〈ピラト〉：「どちらを赦免してほしいと願うか、バラバか、それともキリストといわれるイエスをか？」

Evangelist. Denne er wußte wohl, daß sie ihn aus Neid überantwortet hatten. Und da er auf dem Richtstuhl saß, schickete sein Weib zu ihm und ließ ihm sagen:

〈福音史家〉：「ピラトは彼らがイエスを引渡したのは妬みからだと知っていたからである。ピラトがなお裁判の席に座しているところへ、ピラトの妻が人をやって言わせた。」

Pilati Weib. Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten; ich habe heute viel erlitten im Traum von seinetwegen.

〈ピラトの妻〉⁵⁹⁸：「この義人の件から手を引いて下さい！ 昨晚私は夢の中でこの人のことでたいへん悩まされました。」

Evangelist. Aber die Hohenpriester und die Ältesten überredeten das Volk, daß sie um Barrabas bitten sollten und Jesum umbrächten. Da antwortete nun der Landpfleger und sprach zu ihnen:

〈福音史家〉：「祭司長らと長老らは、バラバの赦免を乞い、イエスを抹殺するよう民衆を説き伏せた。そこで総督は答えて、彼らに言った。」

Pilatus. Welchen wollt ihr unter diesen zweien, den ich euch soll logeben?

〈ピラト〉：「この二人のうち、どちらを赦免してほしいのか？」

Evangelist. Sie sprachen:

〈福音史家〉：「彼らは言った。」

Chor. (1. /2.) Barrabam!

〈合唱〉：「バラバを。」

Evangelist. Pilatus sprach zu ihnen:

〈福音史家〉：「ピラトは言った。」

Pilatus. Was soll ich den Machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus?

〈ピラト〉：「ならば、キリストといわれるイエスはどのようにせよと？」

Evangelist. Sie sprachen alle:

〈福音史家〉：「彼らはみなこぞって言った。」

〈Nr.45b CHOR, 1.+2.〉 + 〈Nr.b CHOR〉 Laß ihn kreuzigen!

〈合唱〉：「処分は十字架刑に！（十字架につける！）」

〈Nr.46 CHORAL〉

Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe! Der gute Hirte leidet für die Schafe, Die Schuld bezahlt der Herre, der Gerechte, Für seine knechte.

〈コラール〉：「さても驚くべしこの刑罰！ 善き羊飼、羊らに代わりて苦しみを受け、義人なる主、その僕らの負債を つぐないたもうとは。」（第 3、19 曲と同じコラール《1 Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen》の第 4 節）

ポンティオ・ピラトの名は、今日においても、たとえば、礼拝やミサで唱えられる『使徒信条』もしくは『ニケヤ信条』に必ず出てくる。イエスを裁きにかけて、事実上、イエス

⁵⁹⁸ 「ピラトの妻」：後に聖女プロクラ・クラウディアとされた女性である（磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、342頁）。

を十字架刑に処した人物として歴史にその名を刻んでいる。ピラトは第5代ユダヤ総督として、紀元26-36年に在任している。ヒル(David Hill)は、ピラトについて、「彼は、残酷で融通の利かない男で腐敗行為と暴力が好きであったと思われる⁵⁹⁹」と述べている。しかもピラトは、福音書に描かれた、弱く動揺しながらもイエスの無実を承知の上で、十字架刑へと導いたことになっているが、しかしヒルによれば、福音書記者が、ローマ人を無実にし、イエスの死についての全責任をユダヤ人に負わせようと望んだゆえに、ピラトをあたかも良い人物に見せ掛ける工作をした可能性がある、ということである⁶⁰⁰。もしそれが事実であれば、ピラトという人物は狡猾で、損得勘定で物事を判断する、ずるい人間だったということになる。《マタイ受難曲》では、そこまでの描写はみられないが、それでもピラトは、ユダヤ人の群衆の声に押される形で犯罪人バラバを放免し、都合よくイエスの身柄を総督配下の兵卒たちに引き渡しているの、やはり狡猾な人物であったことは間違いないであろう。

ところで、興味深いことに、ピラト裁判中における「バラバ！」というユダヤ人の叫び声と、その後、ピラトの問いに対して、「処刑は十字架に！」というユダヤ人の叫び声の間には、明確な違いが存在している。「バラバ！」の場合、バッハはここで声を揃え、ただ一度だけで、同時に合唱を鳴り響かせている(譜例3)。そして、自筆楽譜においても、この場面は明らかに独立した句となっており、バッハはそれを自筆譜(譜例5)のページの左上隅に書いて、右側を赤インクでくくっている。「バ、ラ、バ」の三つの音符には嬰二音上の減七の和音が当てられているが、それは二短調(d-Moll)の属和音から主和音への解決を増四度⁶⁰¹によって強引な形で入ってくるため、前後から隔絶した、極めて衝撃的な有効性を得ている(この和音自体にも、二重の増四度が含まれている)⁶⁰²。いまや、ユダヤ人の心理状態は、罪のないイエスではなく、殺人犯のバラバを選択している。これは、ユダヤ人の祭司長らの説得に、ユダヤ人の群衆が応じた形となっている。なぜなら、裁判に関するピラトの責任回避を図り、ローマとの関係がこじれるのを避けると同時に、ユダヤ人たちがすべてに責任転換しようとする意図が見られるからである。それを、バッハはユダヤ人たちの心理状態を、瞬時に、合唱によって同時に響かせているのである。

それに対して、その後に導入される冷徹な〈Nr.46 CHORAL〉、「処分は十字架刑に！(十字架につける！)」（譜例4、譜例5）の叫び声は、ユダヤ人たちの別の反応、心理状態を示すもので、ここで表現されるユダヤ人の心理状態の特徴は、第一に、祭司長らが前面に出ているということである。

テキストならびに音楽的に工夫されている点は、「処分は十字架刑に！」と真っ先に声を上げたのが、バスである(譜例2)。直ぐに、その後が続いて、テノール、アルト、ソプラノの順に声を上げている。これは、バスの男たち、つまりユダヤ人の司祭長らが、イエスの殺害を一番に望んでいる心理状態を、明確に表している。しかも祭司長らにつられて、

⁵⁹⁹ デイヴィッド・ヒル『ニューセンチュリー聖書注解 マタイによる福音書』大宮謙訳、日本基督教団出版局、2010年、426頁。

⁶⁰⁰ 前掲訳書、426頁。

⁶⁰¹ 「増四度 *übermäßiges Quarte*」：完全四度が半音広がった音程(『新編 音楽小辞典』金澤正剛監修、音楽之友社、2008年、203頁)。

⁶⁰² 磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、343頁。

他の男性（テノール）や女性たち（アルト、ソプラノ）が、次々と十字架刑に賛同して行く様を、バッハはフーガの手法で巧みに処理しているのである。これは、《マタイ受難曲》の第1部で語られる、〈祭司長ら指導者たちの合議〉（Nr.4a RETITATIV）、すなわち、イエスを逮捕し、殺害するという企て、予告が成就する、という形がここで結びつくのである。そのために、バッハはここでフーガを用いて、バス（祭司長ら）を、一番先に飛び出させ、重層的に十字架刑の重さを現している。これはその後の〈Nr.50b CHOR〉でも同じ手法を使用し、強調している。ここに、バッハの音楽手腕の巧みさとすごさを垣間見るのである。

Sie spra_chen:
wollt ihr un - ter die - sen zwei - en, den ich euch soll los - ge - ben?

CORO I. II.

Soprano. Ba - rabban!
Alto. Ba - rabban!
Tenore. Ba - rabban!
Basso. Ba - rabban!
Organo e Continuo.
Evangelist. Pi - la - tus sprach zu ih_nen:
Pilatus. Was soll ich denn machen mit
Continuo.
Soprano. Ba - rabban!
Alto. Ba - rabban!
Tenore. Ba - rabban!
Basso. Ba - rabban!
Organo e Continuo.
Sie sprachen al - le:
Je - su, von dem gesagt wird, er sei Christus?

B. W. IV.

譜例 4

190 **CORO I. II.**

Flauto traverso I. II.
Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Flauto traverso I. II.
Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Organo e Continuo
Coro I. II. unis.

Lass ihn kreu
Lass ihn kreu
Lass ihn

5 6 . : 7 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

B.W.V.

「Geißelung」：〈Nr.50e REZITATIV, Evangelist〉《鞭打ち》

〈Nr.50e REZITATIV〉：

Evangelist. Da gab er ihnen Barrabam los; aber Jesum ließ er geißeln und überantwortete ihn, daß er gekreuziget würde.

〈福音史家〉：「そこでピラトはバラバを赦免してやり、イエスを鞭で打たせた。それから十字架にかけさせるためにイエスの身柄を引渡した。」

〈Nr.51 Begl. REZITATIV, alt, die Streicher〉：

Erbarm es Gott! Hier steht der Heiland angebunden. O Geißelung, o Schläg', o Wunden! Ihr Henker, haltet ein! Erweicht euch Der Seelen Schmerz, Der Anblick solches Jammers nicht? Ach ja! Ihr habt ein Herz, Das muß der Martersäule gleich Und noch viel härter sein. Erbarmt euch, haltet ein!

〈レチタティーヴォ・アコンパニヤート〉⁶⁰³：「神よ、憐れみたまえ！ここに救い主は縛がれて立ちたもう。ああ、鞭打ち、殴打、痛ましき傷！刑吏よ、しばしやめよ！汝らの心、痛まざるか、汝らいささかの情けにほだされ かかる悲惨の御姿にたじろがざるか？さなり、汝らにも心はあれど、そは拷問の柱のごとく、いな、それにもまさりて無情冷酷なり。憐れめ、しばしやめよ！」

〈Nr.52 ARIE, Alt, Violinen I+II〉

Können Tränen meiner Wangen Nichts Erlangen, O, so nehmt mein Herz hinein! Aber laßt es bei den Fluten, Wenn die Wunden milde bluten, Auch die Opferschale sein!

〈アリア〉：「わが頬の涙 甲斐なしとあらば、おお、汝らわが心を取れ！されど主の御傷 慈しみの血しおを流すとき、わが心をば こを受くる献げの器ともならせよ！⁶⁰⁴」

ヒルは、イエスへのあざけりについて、「ルカ 23：11 によれば、あざけりはヘロデの宮殿で起こり、ヘロデの兵士から生じたが、こちらの方がより正確であるかもしれない⁶⁰⁵」と述べ、その理由として、「ピラトの兵士がイエスを鞭打った後であざけったと想像するのは難しい。なぜなら、鞭打ちは十字架刑の直前に行われるものだからである。同様なあざけりの場面が知られているが、それらは、中近東の新年の儀式と遠縁関係にあるかもしれない⁶⁰⁶」と述べている。しかしマタイ福音書は、明らかに、兵士たちを総督の兵士と同一

⁶⁰³ 「レチタティーヴォ・アコンパニヤート」：管弦楽伴奏付きレチタティーヴォ。旋律性が強く、表現力に富むため、劇的に高揚した場面で用いられる（『新編 音楽中辞典』海老澤敏・上参郷祐康・西岡信雄・山口修監修、音楽之友社、2007年、765頁）。

⁶⁰⁴ 磯山はアルト・アリアの手法について「バッハはこのアリアを、ヴァイオリンのユニゾンと歌声部、通奏低音のトリオ楽曲として書いた。器楽パートには付点リズムのモチーフがゆったりと舞い降りるがごとく支配し、フレーズの末尾には、六度上へと身を起こす、エクスクラマツィオ exclamatio（感嘆）の音型が聴かれる。これは鞭打たれる者の苦痛の叫びなのだろうか。（中略）一方アルトはシンコペーションを多用したリズムによって、〈頬の涙〉を、さらに、〈心の献呈〉を歌ってゆく。歌声部のモチーフは器楽の第3小節と関係をもっているが、原則として両者は自立性を維持して進み、鞭打ち音型は、歌声部にはまったくあられない」と述べている（磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、364～365頁）。

⁶⁰⁵ デイヴィッド・ヒル『ニューセンチュリー聖書注解 マタイによる福音書』大宮謙訳、日本基督教団出版局、2010年、430頁。

⁶⁰⁶ 前掲訳書、430頁。

視しているし、《マタイ受難曲》の〈Nr.53a REZITATIV〉においても福音史家はそのように語っている。ヒルによれば、アントニアの塔のどこかの場所というよりも、むしろほとんど確実に、都の西にあるヘロデの古い宮殿（総督官邸）を指している。アントニアの塔の場所は、受難物語において福音書記者（特にヨハネ）によって示されている、ピラトと群衆の動きと調和しない、ということである。どちらにしても、《マタイ受難曲》では、イエスを鞭で打ち、投打し、あざけりをしている場面を、〈Nr.51+Nr.53b〉レチタティーヴォによって痛ましいまでに表現されている。その後、アルトのアリア〈Nr.52 ARIE, Alt〉「わが頬の涙、甲斐なしとあらば Können Tränen meiner Wangen Nichts erlangen」が哀切たつぷりに歌われる。調性は、ト短調（g-Moll）で、神（Gott）の痛みと苦しみを想起させ、このアリアにおいても先述（Nr.39 ARIE, Alt）した、「エクスクラマツィオ」（感嘆）の音型が登場している。また、杉山はアルト・アリアについて、「十字架刑に決まったイエスの鞭打ちの場面が〈信仰のたましい〉の中に投じた波紋はアルト・ソロのアリオソ（60/51、F-Dur→g-Moll、二拍子系）では直接的形象描写によって、同アリア（61/52、g-Moll、三拍子系）では内面化された情念表出として、それぞれの心象風景を描き出す⁶⁰⁷」と述べている。まったくそのとおりであり、杉山の主張に全く同感するものである。ただし、杉山は、先のヒルの指摘とは異なり、おそらくマタイ福音書のテキストにしたがって、イエスを嘲笑するのは、ローマ軍兵士である、と述べている。

第3項 〈十字架の道行、十字架上のイエス〉

「Der Kreuzweg」：〈 Nr.55 REZITATIV, Evangelist+〉《十字架の道行》

〈Nr.55 REZITATIV〉

Evangelist. Und da sie ihn verspottet hatten, zogen sie ihm den Mantel aus und zogen ihm seine Kleider an und führten ihn hin, daß sie ihn kreuzigten. Und indem sie hinausgingen, funden sie einen Menschen von Kyrene mit Namen simon: den zwungen sie, daß er ihm sein Kreuz trug.

〈福音史家〉：「こうして嘲弄を浴びせたあと、外套を脱がせて元の衣服を着せ、十字架にかけるために引いていった。町を出たところでシモンという名のクレネ人に出会ったので、兵卒たちはこの男をつかまえて、イエスの代わりに十字架を担がせた。」

〈Nr.56 Begl. REZITATIV, Baß, 2 Flöten, Viola da gamba〉

Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut Zum Kreuz gewungen sein; Je meh res unsrer Seele gut, Je herber geht es ein.

「しかり、まことにわれらがうちなる血肉は十字架を負うべく強いらるるこそよけれ。われらの魂の益はいや増すなり、苦き十字架を負わさるるほどに。」

〈Nr.57 ARIE, Baß, Viola da gamba〉

Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen, Mein Jesu, gib es immer her! Wird mir mein Leiden einst zu schwer, So hilfst du mir es selber tragen.

〈アリア〉：「来たれ、甘き十字架、われはかく願いて悔いず、わがイエスよ、そをつねに負わせたまえ！かくてわが患難の重きにわれ耐ええぬとき来たれば、汝みずから力となりて、そを負わせたもう。」

⁶⁰⁷ 杉山好『聖書の音楽家バッハ』音楽之友社、2000年、208頁。

《十字架の道行き》を象徴的に表し、バス・アリア〈Nr.57 ARIE, Baß, Viola da gamba〉を特徴づけている楽器は、《マタイ受難曲》の全曲中で、このアリアだけに使用される「ヴィオラ・ダ・ガンバ」であろう。しかもこの楽器は十字架の道行きを象徴的に表す、しるしともいえるのである。さらに、シュッツ（Heinrich Schütz, 1585-1672）⁶⁰⁸も《十字架上のキリストの七つの言葉 Die Sieben Worte Jesu Christi》SWV478(1658年以前)中で、この楽器を効果的に使用している⁶⁰⁹。重音奏法を駆使したその豊かな和弦効果はガンバ特有のもので、もしかしたら、バッハはシュッツの作品、前例に倣い、そこからヒントを得たのかもしれない。それは、「十字架の神学」を象徴する楽器として、バッハは十字架の苦難という荘厳さのイメージを抱き、そう捉えていたのではないだろうか。

ところでバッハは、教会カンタータにおいても、このヴィオラ・ダ・ガンバを使用している。たとえば、カンタータ《もろもろの天は神の栄光を語り Die Himmel erzählen die Ehre Gottes》BWV76、カンタータ《神の時こそいと良き時 Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit》BWV106、カンタータ《出て立て、信仰の道に Tritt auf die Glaubensbahn》BWV152、カンタータ《候妃よ、さらに一条の光を Laß, Fürstin, laß nach einen Strahl》BWV198 がそれである。

さて、バス・アリア〈Nr.57〉において、通奏低音⁶¹⁰には、「ピアノ・エ・スタッカート Piano e staccato」（弱く、そして各音を鋭く離して演奏する）という指示がある。注目すべきことに、バッハはこのアリアを、まずリュート伴奏の曲として書いている。これについては先に、樋口のコメント（註：Nr.57 ARIE, Baß, Viola da Gamba 第57曲、22頁）でも簡単に紹介したが、樋口によれば、レチタティーヴォでは、リュート・パートに後期稿と同様にアルト記号が用いられていることで、しかも失われた作曲総譜にはこの和音は書かれていなかったの、ここだけは後期稿を参考にすると推定をしている⁶¹¹。その上で、樋口は「初期稿においては通常に通奏低音の伴奏にたよっていた。こんにちしばしば用いられるヴィオラ・ダ・ガンバは、オルガンが使えなかった1742年頃の再演時に、チェンバロの強化する目的で用いられたに過ぎない⁶¹²」と述べている。これは何を意味するのか。樋口のいうように、聖トーマス教会で何らかの事情により、オルガンが使用できなかったとす

⁶⁰⁸ ハンス・H・エッゲブレヒトは、「シュッツとバッハにとって、作曲することは歌詞内容の叙述—あるいは当時の用語法でいえば—歌詞の説明（*explicatio textus*）、歌詞の目的や言葉の意味と情緒を表現する（実証する）こととまったく同義であった」と述べている（『バッハ叢書1 現代のバッハ像』（ハンス・H・エッゲブレヒト「バッハの歴史的 position について」後藤暢子訳）、角倉一朗監修、白水社、1976年、292頁）。

⁶⁰⁹ ロジェ・テラール『不滅の大作曲家 シュッツ』店村新次・浅尾己巳子訳、昭和56年、174～181頁。

⁶¹⁰ V. グルリットはバッハの通奏低音について、「彼の音楽においては、*Bassus generalis* すなわち通奏低音は楽曲の一番下の声部であるばかりでなく、同時に、楽曲の多声的・和声的な出来事を担って動かして行く原動力である。レッスンにおいてバッハは、すでにそのため、四声そっくり書く通奏低音からはじめ、それから三声、二声、一声の作曲に進むのである。バッハの多声音楽芸術は、本質的に通奏低音音楽であって、その点で古い定量的ポリフォニーから完全に区別される」と述べている（『バッハ叢書1 現代のバッハ像』（ヴィリバルト・グルリット「彼の時代と現代におけるバッハ」福田達夫訳）、角倉一朗監修、白水社、1976年、116頁）。

⁶¹¹ 樋口隆一『バッハから広がる世界』春秋社、2006年、46頁。

⁶¹² 前掲書、45頁。

れば、当初、バッハはこの箇所（初期稿）をリュートで作曲し、音楽処理をしようとしたが、イエスのゴルゴタへの十字架のことを思えば、やはり、繊細なリュートでは十字架の道行の表現力が弱いと考え、急遽、より十字架の苦難のイメージにあう、ヴィオラ・ダ・ガンバへと切り替えたのではないかと推測することができる。それが、樋口の指摘する（Nr.56 Begl. REZITATIV、第 56 曲）のレチタティーヴォのリュート和音は第 1 小節の前半のみしか書かれていない、という意味に繋がる。したがって、このバス・アリアにおけるヴィオラ・ダ・ガンバ独奏もそうした背景があって用いられたと判断することができ、かつルターの主張する「十字架の神学」、すなわち、「隠された神」の存在として、「甘き十字架」の sacrament はヴィオラ・ダ・ガンバという「しるし」によって強調・描写されているのである。

「Kreuzigung」：〈Nr.58a REZITATIV〉《十字架上のイエス》
〈Nr.58a REZITATIV〉

Evangelist. Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha, das ist verdeutschet Schädelstätt', gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken. Da sie ihn aber gekreuziget hatten, teilten sie seine Kleider und wurfen das Los darum, auf daß erfüllet würde, das gesagt ist durch den Propheten: Sie haben meine Kleider unter sich geteilet, und über mein Gewand haben sie das Los geworfen. Und sie saßen allda und hüteten sein. Und oben zu seinen Häupten hefteten sie die Ursach' seines Todes beschriben, nämlich: Dies ist Jesus, der Jüden König. Und da wurden zween Mörder mit ihm gekreuziget, einer nur zur Rechten und einer zur Linken. Die aber vorübergingen, lästerten ihn und schüttelten ihre Köpfe und sprachen:

〈福音史家〉⁶¹³：「こうしてゴルゴタと呼ばれた場所、すなわち〈どくろヶ丘〉にやって来ると、苦よもぎを混ぜた酢を飲ませようとしたが⁶¹⁴、イエスはそれを舐めただけで、飲もうとはされなかった。兵卒たちはイエスを十字架にかけてから、くじを引いて（彼から剥ぎ取った）衣服を分け合った。これは預言者によって告げられたことが成就するためである。いわく、彼らがわが衣を互いに分かち、わが服のゆえにくじをひけり⁶¹⁵、こうして彼らはその場に坐ってイエスの見張りに当たった。彼の頭上には死刑の事由を記した罪状標が掲げてあった。いわく、《これはユダヤ人の王イエスである》⁶¹⁶。またイエスと共に、強盗殺人の罪に問われた二人の者も十字架にかけられた、一人は右手に、一人は左手に。通

⁶¹³ 福音史家の語りについて磯山は「福音書記者の語りは、自在に転調を繰り返しつつ進むが、その中で、明確なカデンツを形成するために前後から音楽的に際立たせられているところが、二つある。一つは、〈衣を分ける〉行為をめぐる旧約聖書の引用。これは、ロ短調（h-Moll）からニ長調（D-Dur）へのカデンツをなしている。もう一つは、〈この者はイエス、ユダヤ人の王〉という罪状書きで、これは、嬰ハ短調（cis-Moll）から嬰ハ長調（Cis-Dur）へのカデンツを構成する。このようにクローズアップされた結果、罪状書きは、あたかも、真理の告知であるかのように、我々の耳に響く」と述べている（磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、385頁）。

⁶¹⁴ 詩篇 69 の 21 (22)。

⁶¹⁵ 詩篇 22 の 18 (19)。

⁶¹⁶ 「I N R I (Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum)」：十字架のイエスの頭上にかけられた罪状書き「ナザレのイエス、ユダヤ人の王」の頭文字（マタイ 27 : 37 ; ヨハネ 19 : 19）である（『岩波キリスト教辞典』大貫隆・名取四郎・宮本久雄・百瀬文晃編集、岩波書店、2002年、2頁）。

りがかりの人々はイエスをののしり、頭を振って言った⁶¹⁷。」

〈Nr.58b CHOR, 1./2.〉

Der du den Tempel Gottes zerbrichst und bauest ihn in dreien Tagen, hilf dir selber! Bist du Gottes Sohn, so steig herb vom Kreuz!

〈合唱〉:「神殿を壊して三日で建てなおすお方よ、自分自身を救い出せ！神の子だったら、十字架から降りてみろ！」

福音史家は、ゴルゴタという地名を口にする。イエスが十字架に掛けられた場所である。ヒルによれば、ゴルゴタは、アラム語で「頭蓋骨」を意味するが、おそらく都の郊外にある、頭蓋骨の形の岩から名付けられた、ということである⁶¹⁸。ただ、正確なゴルゴタの位置については、未だに判明していない。

また、イエスは十字架に掛けられる前に、苦よもぎを混ぜた酢を飲むことなく、なめただけである。マルコ福音書（15章23）では「没薬」と表現している。ヒルによると、処刑されようとする人は、自分の感覚を鈍くし、苦痛を和らげるために、ぶどう酒に混ぜた「香の粒」（鎮静剤）を頼むことができたのである⁶¹⁹。だが、イエスは香の粒を拒否し、死に至るまで苦痛に耐えている。福音史家のいう苦よもぎを混ぜた酢の出来事一つをとっても、いかにイエスがすすんで十字架に掛けられたのがよく理解できる。

それに加えて、囚人の衣服が死刑執行人のお下がりになるのはいつものことで、〈Nr.58a〉に描かれた、イエスの衣服のためにくじを引くという場面は、もっともらしいが、しかし初代教会にとって、何より重要なことは、詩篇22:18(19)にあるとおり、イエスの十字架刑の成就にあったので、テキストへの付け加えは、後代に行われたようである⁶²⁰。

ただ、マタイにおけるイエスの十字架刑そのものについては、実に、簡潔に語られている。しかも内容的に強調されているのは、イエスの衣類の分割や十字架に記された文字（INRI）であり、特に、この出来事の証人らによるあざけりに視線が注がれている。そのことがそのまま《マタイ受難曲》全体に反映されている。そして、イエスに対するあざけりは、初めから画策されていたもので、これについてヒルは、「もし、銘文が史実ならば、それは王であること—これは、ユダヤ人にとってはメシアであることを意味する—を主張したためにイエスが殺されたことを意味する。そして、ピラトは、そのような主張を十字架に付けることを許可することで、ユダヤ人をあざけることを意図したのだろう⁶²¹」と述べている。そうであれば、音楽からは見えてこない、ピラトの本質を垣間見るようである。

なお、〈Nr.58e〉の場面では、イエスの十字架の両側には、罪人がいたが、イエスをののしたのは罪人ではなく、通りがかりの人々がののした、としか描写されていない。しかしルカ福音書（23章39-43）では、一人がののしり、一人が諫めて、イエスの方に視線をやり、私を思い出してください、と述べている。これに対し、イエスは、今日わたしと

⁶¹⁷ 詩篇22の7(8):109の25。

⁶¹⁸ デイヴィッド・ヒル『ニューセンチュリー聖書注解』大宮謙訳、日本基督教団出版局、2010年、432頁。

⁶¹⁹ 前掲訳書、432頁。

⁶²⁰ 前掲訳書、432頁。

⁶²¹ 前掲訳書、433頁。

一緒に楽園にいる、と答えている。これはルカ福音書のみ記されていて、特徴的なものとなっている。

そして先にも少し触れたが、バッハ若き日のカンタータ《神の時こそいと良き時 Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit》BWV106 (1707?) では、この場面をアルトとバス (Nr.3a ARIE, Alt + 3b ARIOSO, Baß) の印象深いやりとりとして描写している。

ところでルターは、この場面を、『死への準備についての説教』(Eyn Sermon von der Bereytung zum Sterben, 1519.)の中で次のように述べている。

「さらにキリストは、ご自身のうちにおいて罪と死と陰府を克服され、私たちにこれを信じるように示したもうたばかりでなく、私たちがこれらの形相において受ける試練と同じ試練をご自身も受け (ヘブル 4・15)、これに打ちかたれて、私たちに大きな慰めを与えたもうた。キリストは私たちと同じように、死と罪と陰府の形相によって試練を受けたもうたのである。ユダヤ人たちは、キリストの前に死の形相をかかげて言った。〈さあ、十字架からおりてこい。他人を救ったのなら、いま自分自身を救いがよい〉(マタイ 27・40、42、マルコ 15・30、ルカ 23・35) と。これはあたかも〈そら、お前は死の前に立っている。お前は死なねばならない。どうしたつてもうだめだ。〉、というようなものであり、悪魔が臨終の人間に死の形相をみせつけて、恐るべきさまさまの形をもって小心な人間を震えあがらせるのと同じやり方である。

ユダヤ人たちは、キリストの前に罪の形相をかかげて言う。〈彼は他人を救った。もし神の子なら、十字架からおりてこい〉(マタイ 27・40、42) と。それは、まるで〈キリストのわざは偽りであり、全くの欺瞞だったのだ。キリストは悪魔の子で、神の子などではありはしない。身も心も悪魔のものなのだ。彼のなしたことはすべて悪であり、善いことなどひとつもありはしない〉、と言うのとかわりはない。

ユダヤ人はキリストの前に陰府の形相を投げかけて言う、〈彼は神にたよっている。神が彼を救うかどうかを見ようではないか。自分は神の子だと言っているのだから〉(マタイ 27・43)。それはまるで〈キリストは地獄行きだ。神は彼を《救いに》予定などしなかった。彼は永劫の罰をくだされているのだ。もはや信頼も希望も何の役にもたちはしない。すべては徒労だ〉、と言うのに等しい⁶²²」

ルターのユダヤ人に対する思いがよく現れている文章である。確かに、イエスを十字架に掛け、十字架上のイエスにあざけりなどの酷い言動を思えば、そのとおりなのだが、しかし先に見てきたように、ユダヤ人の裏で、画策したピラトの所業の方が、はるかに、ずるく狡猾な人間であったように感じられる。ある意味、目に見えない、ピラトの隠れた本質が《マタイ受難曲》によって暗示されていると判断できよう。

第4項 〈イエスの死〉

⁶²² D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Univeränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883 werke, Teil 1, 1. Band, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S.691-692. (邦訳『ルター著作集 第1集第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、590～591頁)。

《マタイ受難曲》全体が、まさに、ルターの唱える「十字架の神学」(Theologia crucis)⁶²³であり、十字架上のイエスは、「隠された神」(Deus absconditus)⁶²⁴そのものと捉えることができるが、特に〈イエスの死〉はそのもっとも象徴的な出来事である。これは、同時に《マタイ受難曲》の核心部分ともいえ、それは、ルターのいう神の受難であり、聖なるサクラメントの「しるし」である。しかもキリストの受難は隠されていて、真実なのである。ルターによれば、キリストはその受難において、われわれの罪をあらわにし、こうして罪を殺されてしまった。だが一方で、またわれわれがその通りに信じさえすれば、キリスト自身の復活によって、われわれを義とし、あらゆる罪から解放するということである⁶²⁵。

「Jesus Tod」：〈Nr.61a REZITATIV, Evangelist+Jesus〉

Evangelist. Und von der sechsten Stunde an war eine Finsternis über das ganze Land bis zu der neunten Stunde.

〈福音史家〉：「昼の十二時（第VIの刻）から闇が地の全体を覆って、三時（第IXの刻）にまで及んだ。三時ごろにイエスは大声で叫んで言った。」

Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut und sprach:

Jesus. Eli, Eli, lama asabthani?

〈イエス〉：「アダージョ 《エリ、エリ、ラマ、アサブタニ？》⁶²⁶」

Evangelist. Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? Etliche aber, die da stunden, da sie das hörten, sprachen sie:

〈福音史家〉：「すなわち、《わが神、わが神、なにゆえにわれを見捨てたもうや？⁶²⁷》するとそこに立っていた人たちの中のいくたりが、これを聞いて言った。」

〈Nr.61b CHOR 1.〉：Der rufet dem Elias!

⁶²³ 「十字架の神学」：W. v. レーヴェニヒは十字架の神学について、「ルターの神学全体の原理であって、特定の時期における彼の神学に限定される理由はないと。そろどころか、パウロにおけると同じように、この公式は、ルターの神学的思惟全体の特色を示している」と述べている（W. v. レーヴェニヒ『ルターの十字架の神学』岸千年訳、グローリア出版、1979年、11頁）。

⁶²⁴ 「隠された神」：隠された神についてレーヴェニヒは、「われわれが十字架を見ると、なにを見るのであろうか。恥しめと窮乏と死とわれわれのために受難したもうたキリストにおいて示されているすべてのことのほかなにもものでもない（WA. V, 108, 1 ff.）しかも、これらのものは、われわれの見解によれば、神らしきものはなにももっておらず、むしろ、人間の窮乏と貧困と弱さを示すものにすぎない。まさに自分から進んで神の啓示をもとめる者はひとりもない。神は、ご自身を啓示するために、このように隠すということまでなされるのである。神の啓示が生じることになるなら、ご自身をあらわす神は、隠された神とならなければならない。神は受難において隠されるようになる」と、ルターの言葉を引用しつつ、述べている（前掲訳書、25～26頁）。

⁶²⁵ 『ルター著作集 第1集 第1巻』（「キリストの聖なる受難の考察についての説教」）石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、467頁。

⁶²⁶ 詩篇22・2参照。マルコ（15・34）とマタイは、詩篇22のヘブライ語の形よりも、むしろアラム語の形を挙げている。しかし、マタイにおける冒頭語「エリ」だけは、ヘブライ語の本来の形である。この語は、メシアの先駆者として期待されていた預言者エリヤの名に似ているので、見物人はおそらく両者を混同したのだろう（『聖書 フランシスコ会聖書研究所訳注』サンパウロ、2013年、（新）81頁）。

⁶²⁷ 詩篇22の1（2）。

〈合唱〉：「あいつエリヤを呼んでいるぞ！」

〈Nr.61c REZITATIV〉

Evangelist. Und bald life einer unter ihnen, nahm einen Schwamm und füllte ihn mit Essig und steckte ihn auf ein Rohr und tränkete ihn. Die andern aber sprachen:

〈福音史家〉：「するとその中のひとりがすぐさま走って行って、海綿を取りこれに酢を含ませてから葦の先に付けて、イエスに飲ませようとした⁶²⁸。だがほかの者たちは言った。」

〈Nr.61d CHOR 2.〉：Halt! Laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe?

〈合唱〉：「待て！エリヤが来て、あいつを救い出すかどうか、見とどけよう。」

〈Nr.61e REZITATIV〉

Evangelist. Aber Jesus schrie abermal laut und verschied.

〈福音史家〉：「しかしイエスは再度大声で呼ばわって、息絶えられた。」

聖金曜日の伝統的なカトリックのグレゴリオ聖歌では、たとえば、この場面は「レスポンスorium Responsorium」（応唱・答唱）⁶²⁹でうたわれる。音楽構成は、1) Responsorium 《大地は暗くなり Tenebrae factae sunt》、2) Hymnus 《真なる十字架/舌よ讃えよ Pange lingua, Crux fidelis》、3) Improperia ⁶³⁰ 《我が民よ Popule meus》の順となっている。特に、《大地は暗くなり》のラテン語歌詞と日本語訳は次のようになっている。

Tenebrae factae sunt, dum crucifixissent Jesum Judaei, et circa horam nonam exclamavit Jesus voce magna:

Deus meus ut quid me dereliquisit? Et, inclinator capite.emisit spirium. Exclamans Jesus voce magna. Ait:

Pater, In manus tuas commendo spiritum meum. Et, inclinator.

〈ユダヤ人がイエスを十字架にかけたとき、大地は暗くなり、九時頃イエスは大声で叫んだ。我が神よ、我が神よ、なぜ私をすてたもうたのか？ そして頭をたれ、息を引き取った。イエスは大きな声を上げ、言われた。父よ、私は我が魂を、御身にゆだねます。そして頭をたれ、息を引き取った⁶³¹〉

バッハの《マタイ受難曲》におけるこの場面は、まさに伝統的グレゴリオ聖歌の応唱を、

⁶²⁸ 詩篇 69 の 21。

⁶²⁹ 「レスポンスorium」：カトリック教会における朝課の朗読の後、あるいはその他の聖務日課の小課の後に続く聖歌。独唱と合唱が交替する形の初期の詩篇唱に由来。朝課のレスポンスoriumは（大レスポンスorium）はメリスマ的な旋律で、その他の聖務日課のレスポンスoriumは（小レスポンスorium）は単純な旋律型で歌われる（『新編 音楽中辞典』海老澤敏・上参郷祐康・西岡信雄・山口修監修、音楽之友社、2007年、765頁）。

⁶³⁰ 「インプロペリア」：聖金曜日の十字架の崇敬の儀式で歌われるグレゴリオ聖歌。「咎めの交唱」という（前掲書、52頁）。

⁶³¹ 音楽ソフトCD〈CHANTICLEER〉《グレゴリアン・チャントの神秘 Mysteria Gregorian Chants》、WARNER CLASSICS、1993年、宮崎晴代訳、歌詞参照。＊ラテン語歌詞は、音楽ソフトCD〈プロ・カンティオーネ・アンティクワ、ブルーノ・ターナー指揮〉トマス・ルイス・デ・ピクトリア《聖週間 応唱集 Tenebrae Responsories》deutsche harmonia mundi、1978年、濱田滋郎訳、歌詞参照。

ドイツ語版にしたものといえ、《マタイ受難曲》での「イエスの死」の場面やりとり、すなわち、福音史家とイエスのレチタティーヴォ〈Nr.61a〉、合唱 I 〈Nr.61b〉と合唱 II 〈Nr.61d〉の挿入、そして追悼のコラール〈Nr.61e〉は、まさにグレゴリオ聖歌の応唱を、ルター派独自のものにアレンジしたものといえよう。その源流は、明らかにグレゴリオ聖歌に由来している。ただし、あくまでもバッハの場合はルター神学を根拠に、創作の筆を執っているのはいうまでもない。

また、楽曲部分に関していえば、イエスが「大声で laut」叫ぶとき、福音史家は痛ましげに、高いイ音を響かしている。変イ長調 (As-Dur, ♭ 四つ) であったはずの音楽は、ここで、フラット圏をさらに下り、変口短調 (b-Moll, ♭ 五つ) にまで至っている。こうして、イエス最後の言葉が導き出される。そして、イエスは長い沈黙のあとに、「エリ、エリ、ラマ、アサブタニ？」の言葉を述べる。ポイドは、「バッハの《ヨハネ受難曲》の (第 12 曲 c)、あるいは《マタイ受難曲》における、イエスの十字架上で最後の絶望的な言葉、〈エリ、エリ、ラマ、アサブタニ?〉 (第 61 曲 a) の独唱レチタティーヴォ、そして、ペテロの否認する場面 (第 38 曲 c) においてなど、劇的なものや、表情に富むものとして、バッハが場面設定し、アリアもしくはコラールの旋律においても忘れられないものとなっている (第二部における、二つのパッセージ、すなわち、ユダの自暴自棄の感情の〈こんにちは〉という言葉と、キリストの言葉が神聖なものとして弦楽器がこれを強めている。)」と説明している⁶³²。

ところで磯山は、十字架に磔になったイエスが「私の神よ、私の神よ、どうして私をお見捨てになったのですか」と叫ぶとすれば、それは期待していた神の助けが得られなかったことへの、失望の表現と理解するほかはない。極限的な状況からすれば、イエスが実際にこうした言葉を吐いたと考えても、けっして不思議ではないだろう、と率直に述べている⁶³³。その上で磯山は、「しかし、イエスを神の子キリストと考えるのが福音書の立場であるとすれば、なぜこうした言葉が発せられなくてはならないのか、疑問が湧く⁶³⁴」と疑義を呈している。この場面を磯山はあくまでも理性によって判断しようとしているが、しかしこれは、ルターのいう信仰によらなければ、十字架の出来事を信じることがなければ、どうも理解することは困難であろう。さらにいえば、バッハはこのことについて疑問をはさみながら、受難のテキストに音楽を付しているのではなく、会衆に、いかにイエスの受難の出来事を理解してもらえるのか、腐心していると捉えたほうが自然である。ゲック (Martin Geck) は、バッハの作品に対する概念を、彼の天分を前提とした上で、「全体的に言えば、ルター派の信仰を基盤にして成長してきたものであることはいなめない。音楽作品を、キリストにおいて復活した被造物と考え、創造者の栄光を称えんがために音楽作品を創る者、そのような者こそ、その神の創造の秩序へと深くかかわり、そうすることによって、神の賛美をますます力強く歌い唱えることを、自己の芸術創造の究極目的と見なすことができる」と述べているのである⁶³⁵。

⁶³² Boyd, Malcolm. *The Master Musicians, Bach*. Oxford University Press, 2000, p. 159.

⁶³³ 磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、396頁。

⁶³⁴ 前掲書、396頁。

⁶³⁵ 『バッハ叢書 1 現代のバッハ像』(M. ゲック「バッハの芸術の究極的目的」足立美比古訳)、角倉一朗監修、白水社、1976年、379頁。

それに加えて磯山は、「エリ・エリの言葉を、イエスを神の子と信ずる教義の脈略に、どうしたら取り組むことが可能であろうか⁶³⁶」と問題提起している。これは今日に至るまで、聖書の中の課題として、長年論争されているもので、特に、有力とされる考え方に、イエスがここで、詩篇の第 22 篇の冒頭を意識的に「引用した」とするものがある、と磯山は指摘する。その詩篇の冒頭では、「わたしの神よ、わたしの神よ、なぜわたしをお見捨てになるのか。なぜわたしを遠く離れ、救おうとせず、呻きも言葉も聞いてくださらないのか。わたしの神よ、母は、呼び求めても応えてくださらない。夜も、黙ることをお許しにならない。」(第 2～3 節) と記されている。

仮に、磯山のいう「引用説」をとるとすれば、イエスは自分の行為が旧約の預言の成就であることを、最後の瞬間に自ら明らかにしようとした、ということになる。さらに議論を深めると、この冒頭を引用したイエスは、詩篇がその後半において展開する神への讃美と感謝を、述べようとしたものだと見解を述べている。そして事実、詩篇の最後の節は、「主は勝利を与えて王を大なる者とし、油注がれた人を、ダビデとその子孫を、とこしえまで慈しみのうちに置かれる⁶³⁷」となっている。

しかし磯山は、この内容について懐疑的な態度を取り、これではあまりにもできすぎで、人為的である、と述べている⁶³⁸。そして言葉を繋げ、「《マタイ受難曲》がここまで語ってきたイエスは、人間の罪咎を身に受けて十字架に上り、人間としての恐れや痛み、骨の髄まで身をひたした存在であった。その贖罪の痛みが、ここで最高潮に達する。だからこそ、バッハもこの場面で光背を消し、イエスを人間的な姿で描き出そうとしたのではなかったであろうか⁶³⁹」と意見を述べ、その上で、さらに磯山は、「ルターには、こうした考えが、すでに準備されている。ルターは、基本的に引用説をとるのであるが、ここで叫びを発するのは、救い主としてのキリストではなく、われわれの罪であるとして、次のように述べる。〈私たちの救い主であるべき方が見捨てられたと叫ぶことは、たしかに私たちには理解できない。私たちの罪を担った主である。私たちも神から隔て、正義や、あらゆる善きものから隔てる私たちの罪が、こう叫ぶのだ。〉(1529 年の聖土曜日の説教から)⁶⁴⁰」と述べている。ルターの引用からは、確かにその通りなのであるが、しかし磯山は、ここで最も肝心な、ルター神学の根幹ともいえる「十字架の神学」および「隠された神」という命題にほとんど触れていない。先に磯山は、人間的姿を描きだしたのではないかと述べたが、そうではなく、イエスが十字架上で見せた姿は、われわれ人間の目には見えない、隠された神の真の姿である。それは、ルターが主張するように、見た、その先の視線には、あまりにも弱く、あわれで、みじめな姿で、しかも無残にも十字架上で処刑された姿が写し出されていた。だが、その視線の裏側には、実は、神の本当の姿、偉大にして高貴であり、最も神聖な救い主イエス・キリストが存在しているということである。ルターは、無残な姿のイエスを〈恩恵の姿〉と言い、神の恵みの確かな「しるし」と述べている。したがって、バッハは《マタイ受難曲》という壮大な音楽によって、〈恩恵の姿〉を描き出した

⁶³⁶ 磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994 年、398 頁。

⁶³⁷ 前掲書、399 頁。

⁶³⁸ 前掲書、399 頁。

⁶³⁹ 前掲書、399 頁。

⁶⁴⁰ 前掲書、399～400 頁。

のである。

ここで改めて、ルターの言葉を引用してみたい。すでに彼は、〈イエスの死〉の出来事について、『死への準備についての説教』(*Eyn Sermon von der Bereytung zum Sterbenn*, 1519.)の中で次のように述べている。

「キリストの崇高な姿を見るがよい。キリストはあなたのために陰府にくんだり、永遠にのろわれた者のひとりとして、神から見捨てられたもうた。だからキリストは十字架の上で〈エリ、エリ、ラマ、サバクタニ〉、すなわち、〈わが神、わが神、どうして私をお見捨てになったのですか〉(マタイ 27・46)と叫びたもうた。見よ、この姿の中にこそ、あなたの陰府は克服され、あなたの不確かな予定は確かにされるのである。あなたがこのことだけを心にとどめ、それがあなたのためになされたのであることを信じるならば、あなたはこの信仰によって確かに救われているのである。だから、それをあなたの目から奪われないようにし、あなたを、あなた自身において求めず、ただキリストにおいてのみ求めるようにするがよい。そうすれば、あなたは自分を永遠にキリストのうちに見いだすであろう⁶⁴¹」

そしてこれに加えて、ルターは受難週についても、『ドイツミサと礼拝の順序』(*Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts*. 1526.)の中で次のように述べている。

「受難節、棕櫚主日と聖週は、私たちは残すことにしよう。それは私たちが断食することをだれにも強いるのではなく、むしろこの時期のために定められている受難と福音書を残さねばならないからである。けれどもそれは、黒の聖壇掛布、棕櫚行列、画像の被覆、その他手品のようなこと、あるいは四つの受難を歌うとか、または聖金曜日に受難について八時間の説教をすとかではなくて、その週間中、一日1時間ずつ、あるいは希望するだけの日数、受難について説教し、または sacrament を受けようと欲するものは受ける以外は、他の週間と同じでなければならない。なぜなら、キリスト者の中においては、礼拝においてなされるすべてのことは、御言と sacrament のためであるべきだからである⁶⁴²」(下線は筆者)

上に掲げたルターの言葉からいえることは、キリスト者であるバッハは、礼拝のために《受難曲》と教会カンタータ等を創作し、それらを受難節や週間の日曜日の聖餐式において上演したことは、イエスの御言葉と sacrament のためであった、ということに尽きる。そして初めの、第1節の第1項で述べたように、バッハの教会音楽を研究するためには、ルターの主張するように、神を信じるという全くの信仰が必要である、とまでいわなくても、バッハの教会音楽の背後には、目に見えない何かがある、と捉えることが肝要である。

⁶⁴¹ D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Univeränderter Nachdruck der Ausgabe von 1897 Werke, Teil 2, 19. Band, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 690. (邦訳『ルター著作集 第1集第6巻』石本岩根・徳善義和・渡辺茂・有賀弘他・青山四郎訳、聖文舎、1963年、588頁)。

⁶⁴² Ibid., S. 112-113. (前掲訳書、446頁)。

そのような観点がなければ、バッハの教会音楽を真に探求することは極めて困難であろう。なぜなら、ルターもバッハも幼児洗礼という sacrament を与えられ、その上、礼拝では『使徒信条』を唱え、信仰告白をし、キリストの教えや生涯に倣おうとしたからである。そこには、第一に信仰が前面に押し出されていて、バッハの場合は音楽的分析や科学的判断という理性や知識は信仰の下に置かれるといっても過言ではないのである。これは、信仰の神秘と呼ばれるのである。信仰の神秘とは、主イエスの死を思い、復活をたたえ、主イエスが来られるまでということである⁶⁴³。

以上、結論として、i) トマス・アクイナスの秘跡論からいえることは、バッハの《マタイ受難曲》は、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 sacrament 的のちから *vis sacramentalis* をも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）が加えられて秘跡として完成する必要がある。そして実際に、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。さらに、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、神の恵みが注がれている。これ自体が秘跡である。バッハには秘跡もしくは秘跡的のちからという外的徴し、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。

また、ii) ルターの sacrament 論からいえることは、ルターの主張に照らし合わせると、厳密に言えば、バッハの《マタイ受難曲》それ自体は、sacrament（聖礼典）とはいえない。だが、sacrament の神の一つのしるし、恩恵の姿、sacrament 的な外的なしるしと捉えるならば、バッハはキリスト者の肢体、手足となって《マタイ受難曲》を創作し、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、聖徒の交わりとなっている。さらに、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た。そのことによって、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。したがって、バッハの《マタイ受難曲》には、sacrament 成立のための働きという外的なしるしの現れがあった、といえる。ルターの教えとバッハの教会音楽は、今日においても多くの人々に影響と感動を与えつづけている。これらが普遍的なものとなっている明らかな証拠といえるのである。

それらに加えて、iii) ティリッヒの sacramental 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において上演された、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）を媒介する役割がある。また、バッハは教会カンタータならびに《マ

⁶⁴³ 『ともにささげるミサ ミサ式次第 会衆用改訂版』オリエンズ宗教研究所、2006年、30頁。

タイ福音書》の音楽創作で、そしてピカンダーは自由詩によって、 sacramental 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神学の意義を演奏によって解明し、それらを会衆たち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は喚起されている。そして sacramental 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ちからに参与している。したがって、バッハの《マタイ受難曲》は、神的な象徴の sacrament と同一の働きをする sacramental 象徴と判断することができるのである。

ルターやバッハも神を信じたがゆえに〈神の愛〉が注がれ、理性に勝る「しるし」を与えられることになった。そして神の愛は、アガペーであり、カリタスであり、それは、 sacrament である。その sacrament にルターもバッハも含まれていた。したがって、ルター神学や、バッハから生み出された《マタイ受難曲》は sacramental 的であり、神からの恩恵そのものであるといえる。

そしてまた、神の愛は神の働きもしくは神のわざとも呼ばれ、それを通してルターの教義やバッハの教会音楽が教会共同体の信者たち、人々へと注がれたのである。このことを石居正巳は「神の奉仕を受け、神に奉仕する⁶⁴⁴」と述べ、さらにヴァイタは、「ルターは、ミサを、受けられた賜物ではなく、与えられた賜物 *beneficium, non acceptum sed datum* と呼ぶ。人間は、神の恵みを抜きにしては、地上における存在さえ確保できない。まして永遠の救いをかちとることはとうていできない⁶⁴⁵」と述べている。その神の愛の注がれは、過去、そして今日から未来へと続く永遠のものである。バッハの音楽を聴いて現代の人々の魂が揺さぶられ、感動するということは、聴く者にも、神の言葉と救いの約束が与えられ、神の恩恵と sacramental 的なものが注がれているということである。ルター神学や、バッハの壮大な音楽ドラマである《マタイ受難曲》には、普遍性という目に見えない、隠された「しるし」が存在している。換言するならば、 sacramental 的な、神からの恵みが注がれ、与えられている「しるし」を有しているのが、バッハの《マタイ受難曲》ということである。

したがって、バッハはルターのいう受難と十字架の意義を、 sacramental 的な、外的な「しるし」の現れとして、《マタイ受難曲》や、その他の教会音楽⁶⁴⁶を創作したことになる。それは、明らかに伝統的な音楽に抛りつつも、ルターの受難と十字架の教えを、確実に継承し、今日に至っているのである。

⁶⁴⁴ 石居正巳『教会とはだれか ルターにおける教会』リトン、2005年、45頁。

⁶⁴⁵ V. ヴァイタ『ルターの礼拝の神学』岸千年訳、1969年、49頁。

⁶⁴⁶ カール・ガイリンガーは、バッハの教会音楽について、「彼は、自分の教会音楽は芸術作品というよりむしろ会衆を教育し、彼らの魂を高め、また彼らの信仰心を教会するための聖務の一部であると考えていた。それゆえに、彼の教会音楽の各曲に表現される宗教的なことづては、できうるかぎり明確に伝達されなければならなかったのである。カノンの形式は、彼にとって宗教的な教えの詳細を明らかにするのにまさにぴったりしているように思われたので、彼はそれを比類のない豊かな想像力をもっていろいろな方法で用いたのである」(『バッハ叢書9 バッハの世界』(K. ガイリンガー「バッハの音楽における象徴法」本田脩訳)、角倉一朗監修、白水社、1978年、13～14頁)。

「第5章」 伝統と新しい潮流の狭間で—シュッツとヘンデルの《受難曲》との比較・類 比、そのバッハへの影響

第1節 《受難曲》の誕生

本章は、シュッツ(Heinrich Schütz, 1585-1672)の《マタイ受難曲 Matthäus-Passion》(Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus-Passion)SWV479 (1666年)とヘンデル(Georg Friedrich Händel, 1685-1759)の《ブロッケス受難曲 Passion nach Barthold Heinrich Brockes》HWV48 (1719年)を比較・類比し、それらを考察すると同時にバッハへの影響を論じることを目的としている。

《受難曲》という音楽ジャンルは、すでに中世の「聖週間(受難週)」(Hebdomada Sancta, Heilige Woche)⁶⁴⁷において、特に「聖金曜日」において厳かに上演されている。さらに歴史的なことからいえば、イエス・キリストがこの世に誕生し、十字架に於ける苦難がなければ、当然のごとく、旧約聖書の受難の予告記事が成就しないばかりか、初代のキリスト教会の礼拝においても、聖週間を追想し、記念するという宗教行事は誕生しなかったのである。したがって、《受難曲》という一大宗教音楽ジャンルは、キリスト神学の下に、イエス・キリストの十字架に収斂されていくし、見かたを変えるならば、キリストの十字架から、たとえば、パウロやルターの「十字架の神学」という普遍的な命題が生まれ、そしてキリストの十字架を〈源〉に、福音書の《受難物語》が光線の如く発せられている、といえるのである。したがって、《受難曲》の誕生の背景には、「イエス・キリストの受難」という重要な教理が土台となって存在しているのである。

第1項 キリストの受難物語

キリストの『受難物語』は、聖書の四福音書、すなわち、マタイ福音書(26～27章)、マルコ福音書(14～15章)、ルカ福音書(22～23章)、ヨハネ福音書(18～19章)のそれぞれに記されている。ただ、共観福音書の観点からすれば、マタイ福音書とマルコ福音書は、ほぼ受難の記述が一致しているが、しかしこの二つの福音書とルカ福音書とでは記述の内容にかなりの相違が見られるのである⁶⁴⁸。また、言語に関していえば、たとえば、旧約聖書はヘブライ語で書かれ、イエス・キリストの日常語はアラム語とされている。そして新約聖書はギリシャ語で記されているが、ヘレニズム圏の共通語コイネーとなっているのである。

ところで、中世では聖週間において、礼拝の中で受難の記事が朗唱されるというスタイルが大きな特徴となっていた。たとえば、礼拝では、助祭が受難記事を朗唱し、これが歌われる場合は、「朗唱(叙唱)定式」と呼ばれ、ローマ・カトリック教会の伝統的なグレゴリオ聖歌によって荘厳に歌われたのである。ところがこれが13世紀に入ると、受難記事を

⁶⁴⁷ 「聖週間(受難週)」: カトリック教会では聖週間というが、プロテスタント教会では受難週と呼び習わしている。期間は、受難の主日(日曜日)から始まる四旬節最後の一週間である。ただし、聖木曜日の「主の晩餐の夕べのミサ(礼拝)」からの三日間は「聖なる過越の三日間」と呼ばれ、エルサレム入城から始まるキリストの受難を記念する(志田恵泉子『ラテン語宗教音楽キーワード事典』春秋社、2013年、21頁)。

⁶⁴⁸ 磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、28～29頁。

複数の朗唱者で歌うスタイルをとるようになる。朗唱を担当するのは、福音史家は助祭が担当し、イエスは司祭によって朗唱され、そして他の人物たちは副助祭によって歌われるという具合である⁶⁴⁹。

第2項 《受難曲》創作の歴史

グレゴリオ聖歌(cantus gregorianus, gregorianischer Choral)は、キリストの神秘体たる教会が行う音楽表現である。それは神に捧げる祈りの教会共同体の声というもので、積極的に礼拝やミサに参加するという公の芸術でもある⁶⁵⁰。したがって、この章で論述するシュッツやヘンデル、そしてバッハも公の芸術に深く参与しているといえる。その一つにグレゴリオ聖歌があるわけであるが、三者それぞれの音楽手法の多少の傾向と違いはあっても、グレゴリオ聖歌から多くの影響を受けていると判断できよう。水嶋良雄は著書の中で、「雄大な建築は、典礼を荘厳に挙げるための重要な役割を持っている。高貴な彫刻や絵画は、我々に働きかけて祈りの心を高める。しかしそれらがいかに偉大であっても、典礼に直接的に参加することはできない。ただ一つ、音楽芸術のみ、それに参与しうる可能性を有する。そのための公式の音楽、それがグレゴリオ聖歌である⁶⁵¹」と、聖なる歌の意義を強調している。これを先の第3章や第4章で論述したように、本質的に聖なる歌、グレゴリオ聖歌を始め、シュッツやヘンデル、バッハの教会音楽、すなわち《受難曲》は、 sacramental 的象徴を帯びていて、神からはたらき、恩恵が注がれていると捉えることができるのである。

《受難曲》の創作には長い歴史があり、簡潔に言えば、《受難曲》誕生の背景には、中世におけるグレゴリオ聖歌の単旋律が、徐々に多声化へ変化を遂げていった、ということであろう。このグレゴリオ聖歌の多声化をモノフォニー(monophony)⁶⁵²と言い、それによって生み出されたものを「モノフォニー受難曲」と呼ぶ。これは、伴奏のない単旋律音楽を基調とするが、「群衆(トゥルバ)」(turba)は多声によって表現された。そして15世紀末以降になると、テキストのすべてを多声化したものを「通作的受難曲」(durchkomponierte Passion)という。通作的とはすなわち、聖書からの歌詞が全部を通して、無伴奏の一つの合唱で歌われるという意味である⁶⁵³。これらは本来「応唱的受難曲」とも呼ばれ、たとえば、福音史家の語りは伝統的なグレゴリオ聖歌ふう(読唱調 Lektionston)によって、モノディックに旋律が流れ、中世のカトリック教会の礼拝儀式の在り様を今に伝えている⁶⁵⁴。つまり、中世においては、聖週間の説教が行われる場合、キリストの受難についての語りが三人の聖職者によって行われ、すなわち助祭(中声域)が福音史家の所を語り、司祭(低音

⁶⁴⁹ 磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、35～37頁。

⁶⁵⁰ 前掲書、14頁。

⁶⁵¹ 前掲書、14頁。

⁶⁵² 「モノフォニー」：伴奏のない単旋律音楽をいう。「単一の声(部)」を意味するギリシャ語に由来する名称。代表的な音楽にグレゴリオ聖歌がある。なお一つの同じ旋律を何人で歌おうと、モノフォニーであることに変わりがない(『新編 音楽中辞典』海老澤敏・上参郷祐康・西岡信雄・山口修監修、音楽之友社、2007年、705頁)。

⁶⁵³ ロジェ・テラル『不滅の大作曲家シュッツ』店村新次・浅尾己巳子訳、音楽之友社、昭和56年(1981年)、220頁。

⁶⁵⁴ 前掲訳書、221頁。

域)がイエスの言葉を朗読し、副助祭(高音域)で他の人物たちの応答を述べたのである⁶⁵⁵。

また、応唱的受難曲は「モテットふう受難曲」⁶⁵⁶とも呼ばれ、これは、多声部分と単声部分が交互に歌われ、そして、朗唱(叙唱)定式の語りを合唱ブロックが中断する形で演奏されている。これらは、典型的なカトリックの典礼的受難曲の特徴を有しているのである⁶⁵⁷。また、15世紀から16世紀にかけて、イタリアでは受難曲の創作が盛んになり、ファルソボルドーネ様式(多声合唱)という手法が発展している⁶⁵⁸。それ以前のルネサンス時代では、ルネサンスの通作受難曲というスタイルが現れ、すべてのテキスト(福音史家も含めて)を頭から多声で創作している。これは、先述したモテットふう受難曲のことである。

さらに、16世紀の初頭になると、宗教改革ルター派の受難曲が登場する。ルターの友人であるヨハン・ヴァルタ(Johann Walter, 1496-1570)によって創作され、これは朗唱定式とファルソボルドーネ様式を取り入れたもので、このファルソボルドーネ様式の役割は、拍子を度外視した音綴的な語りを特徴としていたのである。

第3項 《受難曲》の創作手法

伝統的な中世の《受難曲》の創作手法の流れを大別すれば、通作的受難曲(durchkomponierte Passion)と応唱的受難曲(responsorial Passion)の二つになる。これらの二つの手法は、シュッツからヘンデル、そしてバッハへと継承され、そこに至る系譜ともいえる。

特に、ドイツにおける通作的受難曲の特徴を簡潔にまとめると、1) テキストは聖書からの歌詞を使用している、2) 楽曲全体を通して無伴奏(ア・カペラ)で歌われる、3) それまでの伝統的なラテン語からドイツ語による物語へと変化していく、ということである。それに対して、応唱的受難曲の特徴は、1) 基本的に中世カトリック教会の礼拝に則している、2) 聖週間(復活祭前の週)の説教ではキリストの苦難が朗唱される、3) 演奏形態は、福音史家は助祭によって行われ、中音域によって朗唱される。イエス・キリストは司祭によって行われ、低音域で朗唱される。他の登場人物たちは、副助祭によって行われ、主に、高音域で朗唱される。4) 楽曲のすべてのテキストを多声化し、それはモノディ様式によるもので、朗唱(叙唱)定式の語りと合唱ブロックが中断するスタイルがとられている、ということである⁶⁵⁹。ドイツの音楽学者であり、作曲家のハインツ・ベッカー(Heinz Becker, 1922-2006)は、応唱的受難曲について、「典型的な形式で応唱的受難曲と呼ばれ、聖書的な言葉は、単旋律のグレゴリオ聖歌の旋律に乗って、聖書の言葉が朗唱される。大部分は、16世紀に入ると、テキストはモテットふう創作されるようになる。そして17世紀になると劇的なモノディ様式が出現し、それが主流となった⁶⁶⁰」と説明している。

⁶⁵⁵ ロジェ・テラール『不滅の大作曲家シュッツ』店村新次・浅尾己巳子訳、音楽之友社、昭和56年(1981年)、221頁。

⁶⁵⁶ 「モテットふう受難曲」: モテットふう多声合唱様式受難曲をいう。テキストの全体を登場人物の個人か多人数かにかかわらず、一貫してモテットふうの多声合唱で通すものである(前掲訳書、221頁)。

⁶⁵⁷ 前掲訳書、221頁。

⁶⁵⁸ 磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、39頁。

⁶⁵⁹ ロジェ・テラール、前掲訳書、220~221頁。

⁶⁶⁰ Becker, Heinz. *THE BROCKES PASSION*. Polydor International GmbH, Hamburg, 1968, p. 2.

また、16世紀の初頭になると、非礼拝的な言葉が、時には創作のなかの音楽組織として編集され、それは、会衆のための讃美歌となり、あるいは独唱者たちのものとなっている。そして17世紀に入ると、それまでの中世の受難曲と異なる新しいタイプの音楽形式、オラトリオが誕生する。そのことによって、それまでの受難曲の音楽組織に決定的な刺激が与えられることになる。オラトリオ様式はオペラの王国イタリアからやって来たものである。イタリアで誕生した、この新しい音楽芸術と様式は、その後ヨーロッパ中に広がり、あらゆる音楽分野で、文体的な影響を及ぼしている⁶⁶¹。

さらに、旋律の特質、たとえば、シュッツの三つの《受難曲》の場合を見てみると、音楽全体に流れる調性は、伝統的な「教会旋法 *Kirchentonart, modo ecclesiastico*」⁶⁶²をもとに巧みに創作されていて、1)《マタイ受難曲》は、教会旋法「ト音」の「ドリア調」、2)《ルカ受難曲》は教会旋法「ヘ音」の「リディア調」、3)《ヨハネ受難曲》は教会旋法「ホ音」の「フィリギア調」となっている⁶⁶³。シュッツの音楽は伝統的な旋律の基盤の上に、組織・構成されていると判断できるのである。

第2節 伝統のドイツ・プロテスタント教会音楽の担い手—シュッツ《マタイ受難曲》とバッハ

第1項「オラトリオ受難曲」—ヒストリア（物語）とディアログ（対話）

シュッツ⁶⁶⁴の《マタイ受難曲》（1666年）とバッハの《マタイ受難曲》（1727年）は、双方共に古い時代の作品であると同時に、シュッツの《マタイ受難曲》とバッハの《マタイ受難曲》との間においても長い年数の隔たりが存在している。バッハの《マタイ受難曲》を論じることは容易ではないが、それ以上に、バッハより時代を遡るシュッツの《マタイ受難曲》を論じることも容易なことではない。シュッツの、古い時代の作品に取り組むとすれば、音楽的な手法の選択は、かなり違っているので、おそらく当惑することになるかもしれない。それでもわれわれは、バッハの《マタイ受難曲》を論じ、究明するためには、ドイツ音楽の父の受難曲を避けて通ることはできないのである。

シュッツと、後のバッハの受難曲の手法は、伝統的な「オラトリオ受難曲 *oratorio passion*」の系譜に属するものである。では、オラトリオ受難曲とはなにか。簡潔に言えば、17世紀初頭に登場した、ドイツ・プロテスタント受難曲ということである。それ以前の16世紀に、宗教改革者ルターによって、キリスト教界において激震が走り、その影響は当然、礼拝における讃美歌や音楽にも及ぼした。それまでのローマ・カトリックの受難の朗唱が、ドイツでは徐々に、プロテスタント独自の受難曲を形成するようになる。聖書の言葉と礼拝は、

⁶⁶¹ Becker, Heinz. *THE BROCKES PASSION*. Polydor International GmbH, Hamburg, 1968, p. 2.

⁶⁶² 「教会旋法」：西洋の中世やルネサンス音楽で用いられた音組織。グレゴリオ聖歌の集大成とともに組織化される。各旋法は全音階的な1オクターヴ音列で、固有の音域・終止音・支配音をもち、4つの正格旋法と4つの変格旋法に分けられる。正格旋法は終止音の上に1オクターヴの音域をもち、変格旋法は終止音の下に4度、上に5度の音域をもつ。しかし実際の作品では音域の上下の超過もしばしば認められる（『新編 音楽中辞典』海老澤敏・上参郷祐康・西岡信雄・山口修監修、音楽之友社、2007年、176頁。）

⁶⁶³ ロジェ・テラール、前掲訳書、222頁。

⁶⁶⁴ シュッツは、晩年ドレーズデン宮廷礼拝音楽に従事し、「ザクセン選帝侯宮廷楽団楽長」に就任している。後年バッハは、「ザクセン選帝侯宮廷作曲家」に任命されている。

それまでのラテン語からドイツ語へと変わり、讃美歌もラテン語のものからドイツ語のコラールへと転換していくのである⁶⁶⁵。

オラトリオ受難曲の基本をなすものは、もちろん聖書の福音書、マタイ福音書、マルコ福音書、ルカ福音書、そしてヨハネ福音書の受難記事から構成されている⁶⁶⁶。音楽構成の特徴は、声楽が中心であることに変わりはないが、福音書の言葉の他に、自由詩（聖句を含まず）がテキストとして登場する。それらに讃美歌（コラール）と合唱が加わる。福音史家（テノール）が先導係となり、物語の主人公はイエス（バス）で、他の個別の登場人物と群衆（多声）によって構成され、通奏低音は器楽伴奏がともなうのである。

17世紀後半になると、受難物語は「ヒストリア historia」⁶⁶⁷と呼ばれ、それに「ディアログ Dialogus」（対話）⁶⁶⁸という形式が登場し、オラトリオに類似したスタイルを持っていた⁶⁶⁹。これは、オペラやオラトリオの影響を受けて、独自のスタイルをとるようになる。たとえば、受難物語の語りに、アリオソ的なレチタティーヴォが採用され、さらに、有節形式のアリアが登場するのである。たとえば、バッハの教会カンタータ《おお 永遠、そは雷のことば O Ewigkeit, du Donnerwort》BWV60（1723年）は、この対話式を用いた典型的なもので、これは「恐怖と希望の対話」というタイトルが付されていて、バッハはワイマール時代に好まれていた対話形式のカンタータをライプツィヒ時代においても導入している。この場合、「恐怖」はテノールによって、「希望」はアルトによって歌われている⁶⁷⁰。すなわち、これらの対話式の物語が、後にオラトリオ受難曲として変貌していくのである。この伝統的なオラトリオ受難曲の系譜は、ドイツ音楽の父シュッツの受難曲から音楽の父バッハの受難曲へと引き継がれていくのである。

第2項 イタリア・ヴェネツィア楽派の手法

シュッツを語る上で重要なのが、イタリア・ヴェネツィア楽派のジョヴァンニ・ガブリエーリ（Giovanni Gabrieli, 1557-1612）の存在である。1609年、シュッツは第一回目のイタリア留学を果たし、その時に師事したのが、ジョヴァンニ・ガブリエーリで、彼は作曲家であると同時に優れたオルガニストであった。ヴェネツィア楽派の大きな特徴は、「複合唱

⁶⁶⁵ 磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、48～51頁。

⁶⁶⁶ 前掲書、28～31頁。

⁶⁶⁷ 「ヒストリア」：教父時代における聖書解釈の一方法。ヒストリアはテキストの文字通りの歴史的な解釈法であり、また、テオリアは比喩的な解釈法である。ヒストリアは、アンテオキアの教父が、テオリアはアレクサンドリアの教父が用いた図式化されるが、それは各々の重点の置き方の問題である（『岩波 キリスト教辞典』大貫隆・名取四郎・宮本久雄・百瀬文晃監修、岩波書店、2002年、925～926頁）。

⁶⁶⁸ 「ディアログ」：対話曲ともいう。たとえば、先にあげたようにライプツィヒ時代の、バッハの教会カンタータ《おお 永遠そは雷のことば O Ewigkeit, du Donnerwort》BWV60（1723年）は対話曲の代表的なものの一つである。たとえば、第1曲はコラールとアリア（テノール）のやりとり、対話によって歌われる。コラールは「恐怖」（J. リスト作コラール《O Ewigkeit, du Donnerwort》1642年第1節）、そしてアリアは「希望」（詩篇、119、166a）を表現している（磯山雅『バッハ＝魂のエヴァンゲリスト』東京書籍、昭和60年（1985年）、作品総覧5～6頁）。

⁶⁶⁹ 『バッハ キーワード事典』久保田慶一編著、江端伸昭・尾山真弓・加藤拓未・堀朋平、春秋社、2012年、254～255頁。

⁶⁷⁰ 『新装版 対訳 J. S. バッハ声楽全集』若林敦盛訳、慧文社、2008年、121～122頁。

cori spezzati」⁶⁷¹の書法であろう。これは合唱団を二手に分割したもので、現代ふうにいえば、ステレオ効果があり、演奏の立体的量的な表現を特徴とし、祝祭的な音楽の雰囲気を生み出していた、ということである⁶⁷²。これは、ジョヴァンニ・ガブリエーリが活躍した、サン・マルコ大聖堂（主席大司教座）の、内部の建築構造、特殊な音響的条件が関わっている。

そしてたとえば、ジョヴァンニ・ガブリエールの《シンフォニア・サクラ集、第1～第3集 Symphoniae sacrae I-III》SWV(257~418)の中の教会作品をみると、複合唱と器楽伴奏のフォルテ（強い）とピアノ（弱い）の対比、エコーの効果などを活用することによって、絵画表現ともいわれる色彩豊かで量感的な音楽となっている。これらの音楽傾向は、確実にバロックへと歩み出している。また、彼の宗教的ポリフォニー（ルネサンスふう）を基盤としながら、カンツォーナやソナタなどの器楽合奏曲も、フォルテとピアノのコントラスト、小合奏部と大合奏部との対比、そして対位的に動く二つの上声部と低音部との対比などに音楽の特徴がみられる⁶⁷³。なお、シュッツは、1628年に二度目のヴェネツィア留学を果たし、その時はクラウディオ・モンテヴェルディ（Claudio Monteverdi, 1567-1643）に師事している。そこで彼は、新しい劇音楽様式、つまり、独唱、二重唱、合唱、そして器楽合奏から成っている音楽構成に触れ、学んでいる⁶⁷⁴。これらヴェネツィア楽派の手法によって、シュッツは後に、独自の《受難曲》を誕生させるのである。

第3項 シュッツの《マタイ受難曲》の構成

シュッツの《マタイ受難曲》SWV479（1666年）は、ルター訳ドイツ語聖書に拠っている。聖週間（受難週）の聖金曜日の晩課礼拝において上演され、比較的短い時間の設定になっている。また、アメリカの音楽学者であり、バッハ研究家のダニエル・メラメード（Daniel R. Melamed）はシュッツのテキストについて、「シュッツのテキストの特徴としていえることは、音楽創作に重要な意味をもつということで、まさにヒストリア（まさしく受難曲）を題材としたものを発表している。後にそれは、聖書に描かれている出来事の言葉、つまり、〈四人の福音史家〉に基づくものが、シリーズとして開始され、あたかもそれを宣言するかのよう、オープニングの合唱が歌われる⁶⁷⁵」と述べている。それは具体的には、第一に、福音史家の長い語りによって、物語の場面が開始され、たとえば、十字架刑（受難）の後の、三日後、イエスの墓が空となって発見された場面がそうである。しかしたとえばこれが、イエスの復活物語の場面での本当のねらいは、墓の前の、三人の女性

⁶⁷¹ 「複合唱」：複数の合唱体（器楽を含む）を音響的、空間的に対比させる楽曲構成の手法。起源はユダヤ教や初期キリスト教の典礼における二つの聖歌隊の交唱にさかのぼる。ヴィラートの1550年の詩篇歌集で広く流行し、アンドレーアとジョヴァンニの両ガブリエーリらヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂の音楽家たちによって頂点に達する（『新編 音楽中辞典』海老澤敏・上参郷祐康・西岡信雄・山口修監修、音楽之友社、2007年、578頁）。

⁶⁷² 皆川達夫『中世・ルネサンスの音楽』講談社学術文庫、2009年、174頁。

⁶⁷³ 前掲書、174頁。

⁶⁷⁴ 前掲書、175頁。

⁶⁷⁵ Melamed, Daniel R. *HEINRICH SCHÜTZ, The Complete Narrative Works*. Ars Nova Copenhagen, Paul Hillier, Dacapo 8.204035, Vocal texts in German and English, 2007-2010 dacapo Records, Copenhagen, 2011 Dacapo Records, Copenhagen, Liner notes: Daniel R. Melamed and Paul Hillier, p. 11.

たちが、自分自身に問いかけるように、「だれが、墓の入り口に置いてあった石を動かしたのだろうか？」を伝えることであった⁶⁷⁶。また、《マタイ受難曲》の音楽の本質についても、メラメードは、「本質的にいえば、シュッツはモテット様式を取り入れ、テキストのそれぞれの言葉が、次のテキストの始まるまえに終止形（カデンツ）をむかえるよう、独自に構成している。テキストの長さを考えると、これらの音楽設定のほとんどは、多声（和声）的な、（言葉を効率的に移動させ、共に朗誦的に響かせる）ものと、互いに独立した、いくつかの模倣の声を使用している。ある意味、《マタイ受難曲》という作品は、モテットを凝縮したものである⁶⁷⁷」と説明している。

そして重要なことに、これは前にも触れたように、伝統的な応唱的受難曲である。《マタイ受難曲》は、教会旋法を基調とし、ト短調（g-Moll）、「ト音」のドリア旋法を用いている⁶⁷⁸。演奏スタイルは、器楽を使用せず、無伴奏（ア・カペラ）による。《マタイ受難曲》の特徴として、導入合唱は、伝統的な「カンティレーション」⁶⁷⁹という習慣どおり、受難曲の表題が歌われる（モテット）⁶⁸⁰。これは、語りの暗示的手法ともいえるもので、テキストの意図に奉仕する役割をもつ。そして合唱の特徴は、分節法によって歌われ、たとえば、「アントレ」による意図的な音の時間のずれを用いている。これは、コンチェルタント様式⁶⁸¹の手法である⁶⁸²。群衆（トゥルバ）の合唱の場合は、解釈の鋭さと簡潔さに貫かれている。たとえば、「バラバなり Barrabam!」（5回繰り返す）と「十字架につくべし Lass ihn Kreuzigen」（3回繰り返す）がそうである⁶⁸³。

《受難曲》の案内役、福音史家（テノール）は、朗唱音の規則から解放され、そしてイエス（バス）をはじめ、他の登場人物は弟子たち（合唱）、ユダ（アルト）、ペトロ（テノール）となっていて、特に、福音史家のレチタティーヴォ（叙唱）のスコアは、全音階的で、中世の記譜法によっている⁶⁸⁴。また、楽曲最後の合唱は、ホモフォニックによるもので、これには、古いルター派讃美歌が用いられている。そして最後に、ミサ通常文の、「キリエ・エレイソン Kyrie eleison」（主よ、あわれみたまえ）、「クリスティ・エレイソン Christe eleison」（キリスト、あわれみたまえ）、「キリエ・エレイソン Kyrie eleison」（主よ、あわれ

⁶⁷⁶ Melamed, Daniel R. *HEINRICH SCHÜTZ, The Complete Narrative Works*. Ars Nova Copenhagen, Paul Hillier, Dacapo 8.204035, Vocal texts in German and English, 2007-2010 dacapo Records, Copenhagen, 2011 Dacapo Records, Copenhagen, Liner notes: Daniel R. Melamed and Paul Hillier, p. 11.

⁶⁷⁷ Ibid., pp. 22-23.

⁶⁷⁸ ロジェ・テラール『不滅の大作曲家シュッツ』店村新次・浅尾己巳子訳、音楽之友社、昭和56年（1981年）、231頁。

⁶⁷⁹ 「カンティレーション」：伝統的な受難曲の導入部分で、演奏される受難物語について紹介し、語るように演奏されるものである。

⁶⁸⁰ ロジェ・テラール、前掲訳書、236頁。

⁶⁸¹ 「コンチェルタント様式」：スティール・コンチェルタート（*stile concertato*）ともいい、「コンチェルトふうの様式」という意味。1600年頃イタリアにおこり、バロック音楽の重要な様式となった。オルガンと声、声と楽器のアンサンブルといった異質の響きの結合で広大な教会堂の音響空間を華麗に満たすのを特徴とする（『新編 音楽中辞典』海老澤敏・上参郷祐康・西岡信雄・山口修監修、音楽之友社、2007年、345頁）。

⁶⁸² ロジェ・テラール、前掲訳書、231頁。

⁶⁸³ 前掲訳書、235頁。

⁶⁸⁴ 前掲訳書、232～234頁。

みたまえ) が歌われて全曲が閉じられるのである⁶⁸⁵。

Heinrich Schütz 《マタイ受難曲 Matthäus-Passion》 (Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten S. Matthäus, Matthäus-Passion) SWV479 の構成

* 日本語訳：杉山好に依拠している。ただし、一部は著者が和訳した。

	Für Einzelstimmen und gemischten Chor a cappella (応唱的受難曲)	* 器楽を使用せず。 福音史家 (T)、イエス (B)、弟子たち (合唱)、ユダ (A)、ペトロ (T)
1	Introit, Das Leiden unsers Herren Jesu Christi,	〈導入合唱〉* 伝統的カンティレーション 〈この物語は我々の救い主イエスの受難物語である。これはマタイ福音書からのものである〉
2	Evangelist Jesus Evangelist Hohepriester und Schriftgelehrte: Coro	〈イエスを殺す計画〉 (福音史家) イエス (福音史家) 合唱 (大祭司と律法学者たちの合議)
3	Evangelist Die Jünger Jesu: Coro Evangelist Jesus	〈ベタニアで香油を注がれる〉 (福音史家) 合唱 (弟子たち) (福音史家) イエス
4	Evangelist Judas	〈ユダ、裏切りを企てる〉 (福音史家) ユダ
5	Evangelist Die Jünger Jesu: Coro Evangelist Jesus Evangelist Jesus Evangelist Die Jünger Jesu: Coro Evangelist Jesus: Evangelist	〈過越の食事をする〉 (福音史家) 合唱 (弟子たち) (福音史家) イエス (福音史家) イエス (福音史家) 合唱 (弟子たち) (福音史家) イエス (福音史家)

⁶⁸⁵ ロジェ・テラール『不滅の大作曲家シュッツ』店村新次・浅尾己巳子訳、音楽之友社、昭和56年(1981年)、236頁。

	Judas: Bin ich's, Rabbi? Jesus: Du sagest es.	ユダ 〈まさかこの私だと？ラビ〉 イエス 〈おまえ自身が言ったことだ〉
6	Evangelist Jesus: Nehmet, esset; das ist mein Leib. Evangelist Jesus: Trinket alle daraus! Das ist mein Blut des neuen Testaments, Evangelist	〈主の晩餐〉 (福音史家) 〈取って食べなさい。これは私のからだである〉 (福音史家) 〈みな、この杯から飲みなさい。これは多くの人のために流される新しい契約の血である〉 〈オリーブ山にて〉 (福音史家)
7	Jesus Evangelist Petrus Evangelist Jesus Evangelist Petrus	〈ペトロの離反を予告する〉 イエス 〈今夜おまえたちはみな私に躓くだろう〉 (福音史家) ペトロ 〈みながあなたに躓くことになっても、私は断じて躓きません〉 (福音史家) イエス 〈今夜鶏が鳴くまえに、おまえは三度私を知らないというだろう〉 (福音史家) ペトロ 〈たとえ私が一緒に死ぬはめになっても、あなたのことを否定することはありません〉
8	Evangelist Jesus Evangelist Jesus Evangelist Jesus Evangelist Jesus Evangelist Jesus Evangelist Jesus	〈ゲッセマネで祈る〉 (福音史家) イエス (福音史家) イエス (福音史家) イエス (福音史家) イエス (福音史家) イエス (福音史家) イエス (福音史家) イエス (福音史家)
9	Evangelist Judas: Welchen ich küssen werde, der ist's; den greifet. Evangelist Judas: Gegrüßet seist du, Rabbi!	〈裏切られ、逮捕される〉 (福音史家) ユダ 〈私が口づけの挨拶を交わす男がそれだ。そいつを捕まえろ〉 (福音史家) ユダ 〈ごきげんよろしゅう、ラビ!〉

	<p>Evangelist Jesus Evangelist Jesus Evangelist Jesus Evangelist</p>	<p>(福音史家) イエス〈わが友よ、お前の役割を果たしに来たのか〉 (福音史家) イエス〈おまえの剣を鞘におさめよ。剣を取る者は剣で身を滅ぼすのだ〉 (福音史家) イエス〈お前たちは強盗殺人犯を追うように、剣と警棒をもって私を捕まえに来たのか〉 (福音史家)</p>
10	<p>Evangelist Zwei Falsche Zeugen Evangelist Kaiphas Evangelist Kaiphas Evangelist Jesus Evangelist Kaiphas Evangelist Schriftgelehrte und Älteste: Coro Evangelist Der Ganze haute: Coro</p>	<p>〈最高法院で裁判を受ける〉*バツハの《マタイ》 はここから第2部 (福音史家) 二人の偽証人 (福音史家) カイアフア (福音史家) カイアフア (福音史家) イエス (福音史家) カイアフア (福音史家) 合唱(律法学者と長老たち) (福音史家) 合唱(群衆)</p>
11	<p>Evangelist 1.Magd Evangelist Petrus Evangelist 2.Magd Evangelist Petrus Evangelist Die Knechte: Coro Evangelist Petrus</p>	<p>〈ペトロ、イエスを知らないと言う〉 (福音史家) 第1の下女 (福音史家) ペトロ (福音史家) 第2の下女 (福音史家) ペトロ (福音史家) 合唱 (福音史家) ペトロ</p>

	Evangelist (a)	(福音史家 a)
12	<p>Evangelist (b)</p> <p>Judas</p> <p>Evangelist</p> <p>Hohepriester und Älteste: Coro</p> <p>Evangelist</p> <p>Hohepriester: Coro</p> <p>Evangelist</p>	<p>〈ピラトに引き渡される〉</p> <p>(福音史家 b)</p> <p>ユダ 〈絶望し、自殺する〉</p> <p>(福音史家)</p> <p>合唱 (大祭司と長老たち)</p> <p>(福音史家)</p> <p>合唱 (大祭司)</p> <p>(福音史家)</p>
13	<p>Pilatus</p> <p>Evangelist</p> <p>Jesus</p> <p>Evangelist</p> <p>Pilatus</p> <p>Evangelist</p> <p>Pilatus</p> <p>Evangelist</p> <p>Frau des Pilatus</p> <p>Evangelist</p> <p>Pilatus</p> <p>Evangelist</p> <p>Der Ganze Haufe: Coro</p>	<p>〈ピラトから尋問される〉</p> <p>ピラト</p> <p>(福音史家)</p> <p>イエス 〈死刑の判決を受ける〉</p> <p>(福音史家)</p> <p>ピラト</p> <p>(福音史家)</p> <p>ピラト</p> <p>(福音史家)</p> <p>ピラトの妻</p> <p>(福音史家)</p> <p>ピラト</p> <p>(福音史家)</p> <p>合唱 (群衆) 〈バラバ!〉 *アントレ</p> <p>(福音史家)</p> <p>ピラト</p> <p>(福音史家)</p> <p>合唱 (群衆) 〈十字架につける!〉 *アントレ</p> <p>(福音史家)</p> <p>ピラト</p> <p>(福音史家)</p> <p>合唱 (群衆) 〈十字架につける!〉 *アントレ</p> <p>(福音史家)</p> <p>ピラト</p> <p>(福音史家)</p> <p>合唱 (群衆) 〈その血の責任は我々とその子孫にある〉</p>
14	<p>Evangelist</p> <p>Die kriegsknechte: Coro</p>	<p>〈兵士から侮辱される〉</p> <p>(福音史家)</p> <p>合唱 (見張りの兵士たち)</p>

15	Evangelist Juden und kriegsknechte: Coro Evangelist Hohepriester, schriftgelehrte und Älteste: Coro Evangelist	〈十字架につけられる〉 (福音史家) 合唱 (ユダヤ人と見張りの兵士たち) (福音史家) 合唱 (大祭司、祭司長と長老たち) (福音史家)
16	Jesus: Eli, Eli, lama asabthani? Evangelist Die kriegsknechte: Coro Evangelist Die juden: Coro Evangelist Hauptmann und den kriegsknechten: Coro	〈イエスの死〉 イエス 《エリ、エリ、ラマ、アサブタニ》 (福音史家) 合唱 (群衆) (福音史家) 合唱 (ユダヤ人たち) (福音史家) 合唱 (百人隊長と見張りの兵士たち) 〈本当に、この人は神の子であった〉
17	Evangelist Hohepriester und Pharisäer: Coro Pilatus Evangelist	〈墓に葬られる〉 (福音史家) 合唱 (大祭司と祭司長たち) 〈番兵、墓を見張る〉 ピラト (福音史家)
18	Beschluß: Coro Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.	〈終結〉 合唱 〈主よ、あわれみたまえ、キリストよ、あわれみたまえ、主よ、あわれみたまえ〉

表3 Ars Nova Copenhagen, Paul Hillier, 2011, Dacapo Records, Copenhagen のテキストを基に筆者が作成。

たとえば、シュッツの《マタイ受難曲》とバッハの《マタイ受難曲》とを比べてみると、その音楽構成は、双方ともに、福音書のテキストの音楽的朗唱（レチタティーヴォ）によって運営・進行されている。これについて、メラメドは、「バッハの《受難曲》でも、これらのテキストの言葉、特に聖句は、言葉の持つ感情や情緒的な意味を強調する旋律的なものと、それを福音史家によって、表現力に富む調和的な通奏低音によって歌われ、それは演奏家によって受難物語を象徴するように語られていくのである。また、バッハの場合は、ピカンダーの自由詩のテキストを使用し、それらの音楽的表現を高めるために、バッハはすでに教会カンタータ創作において実践している⁶⁸⁶」と述べている。文中の教会カンタータ創作においてというのは、教会カンタータの手法のことをいい、たとえば、合唱曲

⁶⁸⁶ Melamed, Daniel R. *HEINRICH SCHÜTZ, The Complete Narrative Works*. Ars Nova Copenhagen, Paul Hillier, Dacapo 8.204035, Vocal texts in German and English, 2007-2010 dacapo Records, Copenhagen, 2011 Dacapo Records, Copenhagen, Liner notes: Daniel R. Melamed and Paul Hillier, p. 7.

は管弦楽を駆使し、規模の大きいものとなり、レチタティーヴォ、アリア、アリオソ、そしてコラルなどの音楽技法を指すのである。特に、ライプツィヒ時代の教会カンタータ創作は、バッハの生涯において頂点をなすものである。

また、シュッツの音楽づくりの特徴としては、メラメードによれば、たとえば、《ルカ受難曲》の場合、そこでの福音史家の言葉（語り）は、讃美歌のメロディーラインは適切なものであり、特に、指示されていないリズムは様式化された音声に従って歌われている、ということである。そして、シュッツの《ルカ受難曲》における福音史家のいくつかの簡潔な形式は、文法的に正しい句読法の、瞬時による装飾的なものと、一つのピッチ（音の高さ）の朗唱を重視したもので、それは、広範にわたる音楽全般を支配しているのである⁶⁸⁷。さらに、バッハの音楽との比較に関しても、メラメードは、「バッハの音楽と比較しても音楽的効果は、明らかに、はるかに少ない。確かに、シュッツは、通奏低音の部分には、まさにこのような書き込みに大きく描写している。それに加えて、彼は表現力に富んだ君主的な音楽を書くことができたのである⁶⁸⁸」と、シュッツの音楽的特徴を述べている。ただし、シュッツは《ルカ受難曲》を聖週間（受難週）のあいだは、ドレーズデン宮廷での伝統を尊重して楽器を使用しないことになっていた。したがって、シュッツの音楽づくりは、地味なものであるが、それにもかかわらず、メロディックな朗唱の形式（朗唱定式）は、礼拝式の受難物語と密接に関わるもので、それは当時の手法であったので、聴く者に親しまれている。シュッツの独自の音楽性についていえば、それは頻繁に、物語の中のそれぞれの場面において瞬間的に反応するたびに一時的に止まり、物語に焦点を当てている。これは、バッハの《受難曲》の創作手法とは対照をなしており、福音の言葉は、連続する語りとして重点が置かれていたと判断できよう⁶⁸⁹。

さらに、シュッツとバッハの音楽を比べると、たとえば、バッハの《受難曲》における物語の場合には、しばしば独唱アリアが用いられ、そして時々、器楽を伴うレチタティーヴォの代わりとして歌われる。またコラルを用いる場合は、どちらか一方の動き、すなわち、讃美歌の節は、ほぼ常にその関連付けられたメロディーを表している。さらに、自由詩による音楽場面は、説明的な旋律の動きによって中断される。これに対して、シュッツの場合は、最初と最後の、終結合唱にその特徴を認めることができる⁶⁹⁰。特に、先にも触れたが、終結合唱の「キリエ・エレイソン Kyrie eleison」、「クリステ・エレイソン Christe eleison」、「キリエ・エレイソン Kyrie eleison」は、あたかもカトリック教会のミサ通常式文の展開を思わせるものがある。尤もルター派のミサ・ブレヴィスということ念頭にを入れるならば、「キリエ」と「グロリア」の二つのテキスト設定ということになるが、聖週間のため、グロリアは省略されている。しかしキリスト受難の後には、必ずキリストの復活が訪れるので、ある意味、「キリエ・エレイソン」はキリスト受難の十字架からキリスト復活への橋渡しと捉えることができ、したがってこれは、ローマ・カトリックのミサ典礼の概念に繋がるものと判断できる。

⁶⁸⁷ Melamed, Daniel R. *HEINRICH SCHÜTZ, The Complete Narrative Works*. Ars Nova Copenhagen, Paul Hillier, Dacapo 8.204035, Vocal texts in German and English, 2007-2010 dacapo Records, Copenhagen, 2011 Dacapo Records, Copenhagen, Liner notes: Daniel R. Melamed and Paul Hillier, p. 7.

⁶⁸⁸ Ibid., p. 7.

⁶⁸⁹ Ibid., pp. 7-8.

⁶⁹⁰ Ibid., p. 8.

では、シュッツの《マタイ受難曲》とバッハの《マタイ受難曲》を比べてどのようなことがいえるのか。バッハは、伝統的ドイツ・プロテスタント教会音楽の流れを汲む、シュッツの《マタイ受難曲》の流れを継承しているが、バッハの《マタイ受難曲》は、管弦楽の手法を駆使し、たとえば、冒頭の合唱曲は、シュッツのそれと比べると、かなり規模の大きい、壮大な旋律が展開している。また、アリアやアリオソは、やはりイタリア由来のオペラ的な旋律を感じさせる。なによりも伝統的なコラールの旋律を、バッハは全曲の中において、効果的に随所に配置し、《マタイ受難曲》全体の統一感というものを演出している。それが、シュッツの《マタイ受難曲》と大きな違いといえる。

ところで、バッハの《マタイ受難曲》において、シュッツのように楽曲の最後にラテン語を用いていないが、しかしバッハは、これより後の、晩年の1749年にラテン語の大作である、《ロ短調ミサ曲 Messe h-Moll》BWV232 (1724-49)⁶⁹¹を一つにまとめ、完成させている。

先に、シュッツは《マタイ受難曲》の最後の楽曲をラテン語の「キリエ・エレイソン」で締めくくっていると述べた、そしてこれは、ローマ・カトリックのミサを想起させるものと論じた。だが、これと同じことがバッハにもいえるのではないか。つまり、バッハは《マタイ受難曲》で、ルターの「十字架の神学」を音楽化してそれをまとめ、キリストの十字架の意義を会衆たちに伝えた。これが第一段階。しかし重要なことは、イエスの受難の後には、かならず、劇的なイエスの〈復活〉と〈聖霊降臨〉が訪れるのである。だから、バッハは第二段階として晩年に《ロ短調ミサ曲》を一つにまとめているのである。

ローマ・カトリックでは伝統的にこれらのキリストの出来事を一つの「ミサ」として、礼拝している。つまりミサというのは、常に、必ずイエスの受難と復活がワンセットになって礼拝される、ということである。それがカトリックのミサ概念である。だから、シュッツの場合は、最後にラテン語の「キリエ」を配置して、来る〈復活〉を強く示唆しているのである。そしてバッハの場合は、それを《ロ短調ミサ曲》という形で、晩年にまとめ、一つとしているのである。

以上、結果として、シュッツは一つの楽曲《マタイ受難曲》においてドイツ語とラテン語を用いてミサ曲的なものとして創作している。それに対し、バッハは、《マタイ受難曲》と《ロ短調ミサ曲》は一見切り離されているように思われるが、バッハは人生の半ばで《マタイ受難曲》を完成させ、そして人生の後半生に《ロ短調ミサ曲》を完成させている。それを一つにまとめ音楽人生の集大成としているのである。バッハの音楽人生は、《受難》の連続と、《復活》への希望を切に願ったもので、それはまさに、ルターのいうキリスト者の生き方と同じである。バッハは、キリストの肢体、手足となって創作活動を行い、音楽人生を送った。そのことによって、バッハの音楽には、 sacramental 的象徴のしるしが現れていた。したがって、バッハの《マタイ受難曲》や教会カンタータは普遍的なものとなっているのである。

第3節 新しい潮流の担い手—ヘンデル《ブロッケス受難曲》とバッハ

⁶⁹¹ 《ロ短調ミサ曲》：キリエとグロリアは1733年、サンクトゥスは1724年暮れ、全曲がまとめられたのは1748年8月～49年10月である（『作曲家別名曲解説ライブラリー12 J.S. バッハ』金澤正剛・角倉一郎・東川清一・樋口隆一・皆川達夫他、音楽之友社、1997年、321頁）。

本節では、「新しい潮流の担い手—ヘンデル《ブロッケス受難曲》とバッハ」を論じるにあたり、バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) と同時代の作曲家ヘンデル (Georg Friedrich Händel, 1685-1759) について、まず初めに、予備的な知識を簡単に紹介するものである。

このようにバッハとヘンデルは、同じ年に、この世に誕生している。ヘンデルはドイツ・ハレの聖母マリア教会で洗礼を受けている。バッハと同じく幼児洗礼で、ルター派の信仰を持つ家庭に生まれている⁶⁹²。1694年に、ヘンデルはF. ツァハウの下で作曲指導を受け、1701年には、テレマンと出会っている。そして1702年にはハレ大学に入学している。

そしてヘンデル19歳のとき、1704年には、《ヨハネ受難曲》を創作している。この時期バッハは、アルンシュタットで新教会のオルガニストとなっている。1717年になると、ヘンデルはキャノンズ公爵の礼拝堂において《シャンドス・アンセム Chandos Anthems》HWV246～257を上演している。この時、バッハはケーテン侯レーオポルト宮廷楽長として職務に専念している。そして1719年にヘンデルは《ブロッケス受難曲》を創作するのだが、興味深いことにこの年、バッハは一回目となるが、ヘンデルに〈接近〉を試みている。だが失敗に終わっている。

1720年になると、ヘンデルはイギリス王室より自作の独占出版権を得ている。その頃バッハは、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》を妻アンナ・マグダレーナと共に筆写している。1723年、ヘンデルはイギリス王室の「王室礼拝堂作曲家」に任命されている⁶⁹³。それに対し、バッハはライプツィヒのトーマス・カントルに就任している。さらに、1727年になると、ヘンデルはジョージ二世の国王就任のための《戴冠式アンセム》HWV258～261 (1727/10/11) という大規模作品を書いている。と同時にヘンデルはイギリスに帰化し、イギリス人となっている。そしてバッハはこの年に、《マタイ受難曲》を創作し、初演を行っている。

その後、1729年にはバッハ二回目となる、ヘンデルへの〈接近〉を試みているが、しかし今回も失敗に終わっている。バッハのヘンデルへの想いが十分に伝わってくる出来事である。この年、ヘンデルは新しいオペラ歌手を求めてイタリアへと旅立っているのである。

第1項「受難オラトリオ」—全編自由詩の受難物語

本稿では、バッハと同世代の作曲家ヘンデルによる《ブロッケス受難曲 PASSION nach Barthold Heinrich Brockes's Dichtung "Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus"》HWV48 (1719年4/9?)⁶⁹⁴とバッハの《マタイ受難曲》とを音楽構成の視点から比較・考察することを目的としている。そして、そこから何が見えてくるのか、ということの主眼に論ずるものである。ヘンデルの《ブロッケス受難曲》はバッハと同様に、音楽構想は壮大的なものに彩られているが、しかしヘンデルの受難音楽は、あくまでも非典礼

⁶⁹² クリストファー・ホグウッド『ヘンデル』三澤寿喜訳、東京書籍、1991年、21頁。

⁶⁹³ 三澤寿喜はこれについて、「王室礼拝堂作曲家は宮廷音楽家の最高の地位ではなかった。それにもかかわらず、王室は最も重要な儀式ではしばしばイギリス人の宮廷楽長を差し置いて、ドイツ人のヘンデルに作曲を依頼した」と述べている(三澤寿喜『作曲家人と作品—ヘンデル』音楽之友社、2012年、68頁)。

⁶⁹⁴ 本章では《ブロッケス受難曲》と略称し、それを使用する。

的な音楽として追求されたもので、ヘンデルは新しい潮流の担い手として、受難オラトリオを歴史の表舞台に押し上げている。これは後の、ヘンデル晩年の最高傑作オラトリオ《メサイア》へと結実していくのである。そして、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》は非典礼的とはいえ、その内容はイエス・キリストの受難物語を細部にわたり、感情豊かに歌い上げ、聴く者に深い感銘と感動を与えている。そこには、紛れもなくサクラメント的な象徴としての働きが十分にあり、神からの働きと恵みが、ヘンデルや会衆に注がれている、と捉えることができる。

そして、渡部恵一郎はヘンデルのオラトリオに関して、「ヘンデルのオラトリオは本来教会における礼拝や儀式とはまったく関係のない、オペラ劇場で演奏される種類の音楽であり、それはイタリアのカリッシミやドイツのシュッツの宗教的なオラトリオとはまったく性質を異にするものであった。キノウル卿にもらしたヘンデル自身の言葉⁶⁹⁵は、彼が音楽のもつ倫理的な力を確信していたことを示すものである⁶⁹⁶」と述べている。

確かに、上に掲げた渡部のいうように、ヘンデルのオラトリオは本来教会での礼拝には関係がないかもしれない。しかしこれを、本章で述べている《ブロッケス受難曲》に限定し、さらに、先の「第3章」で述べた、パウル・ティリッヒ (Paul Tillich, 1886-1965) の主張するサクラメンタル象徴論の観点からいえば、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》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、すなわち「芸術的シンボル」と捉えることができるのではないか。なぜなら、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》が非典礼的なものとはいえ、ティリッヒのいう「新しき存在」である、イエス・キリストの《受難》を扱い、ルターの十字架の意義を音楽によって表現しているからである。

また、ヘンデル自身もバッハと同様に「幼児洗礼」を受け、ルターのいう、洗礼のしるし、サクラメントのしるしがある。そして、ハンブルク・カテドラルの食堂において上演された、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》は、ティリッヒのいう、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、ブロッケスの台本によるイエス・キリストの言葉、すなわち、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。彼は非典礼的なオラトリオを多数作曲しているが、その一方で、宗教的声楽作品も多数創作している。たとえば、ラテン語の《主は言われた Dixit Dominus》(1707年)や《主が家を建てるのでなければ Nisi Dominus》(1707年)などの楽曲、それにイタリア語による宗教的カンタータ《天に存す聖母は Donna che in ciel》(1707年)などの教会作品をはじめ、イギリスにおいては英語による教会作品、たとえば、《ユトレヒト・テ・デウムとユビラーテ Utrecht Te Deum and Jubilate》(1713年)や《ジョージ二世戴冠式のためのアンセム Coronation Anthems for Gorge II》(1727年)なども作曲している。

このことから、ヘンデルは《ブロッケス受難曲》の創作において、そして台本作家のブロッケスは全編自由詩によって、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。ヘンデルの《ブロッケス受難曲》それ自体は啓示ではない。だが、あくまでも象徴(symbol)

⁶⁹⁵ 《メサイア》ロンドン初演後敬意をあらわすためにキノウル卿を訪れたヘンデルは、楽しかったという賛辞を賜ったのに対して、「私は、ただ彼らを楽しませただけならば遺憾に思いません。私は彼らをよりよくしたいと思っています」と答えている(渡部恵一郎『ヘンデル 大音楽家人と作品 15』音楽之友社、昭和58年(1983年)、135頁)。

⁶⁹⁶ 渡部恵一郎『ヘンデル 大音楽家人と作品 15』音楽之友社、昭和58年(1983年)、173頁。

として神的世界、すなわちルター的主張した、イエスの受難と十字架の神学の意義を演奏によって解明し、それらを会衆たちに明確に伝えている。

また、ヘンデルは礼拝において『使徒信条』を唱えていて、信仰というしるし、つまり、 sacramental 的しるしが現れている。それは、ティリッヒのいう「霊の現臨」が、聖餐式の二種陪餐（パンとぶどう酒）を通してヘンデルの人間霊性の中に突入し、そのことによってヘンデルの信仰が喚起されている。そして sacramental 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中から参与している。したがって、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》は、非典礼的な作品であっても、渡部のいう倫理的な力を超えて、神的な象徴の sacrament と同一の働きをする sacramental 象徴と判断することができるのである。

ところで、18 世紀の初頭に、新しいオラトリオの潮流が登場した。それが「受難オラトリオ」(passion oratorio) である。これは、受難的題材のオラトリオという意味であるが、それまでの伝統的な受難曲創作に見られた、聖書の受難記事に拠らず、テキスト(台本)全編が自由詩に拠って創作されたものである。したがって、聖書に拠らない内容・構成となっているので、非典礼的なものとなっている。音楽の方向性として、主観的な宗教詩の傾向が強いものである。そのため、受難オラトリオといっても、全編が自由詩で構成され、楽曲構成は大規模な弦楽器が参加し、レチタティーヴォとアリア(ダ・カーポ形式)、そして合唱となっているので、どちらかといえば、世俗的色彩を帯びたものとなっている⁶⁹⁷。ある意味「宗教的オペラ」といってもいいかもしれない。

受難オラトリオの先鞭をつけたのが、ハンブルクの台本作家フーノルト (Christian Friedrich Hunold, 1681-1721) によるテキスト『血を流して死ぬイエス』(*Der blutende und sterbende Jesus*) (1704 年)⁶⁹⁸である。このテキストの登場により、早速ハンブルク・オペラで名を上げていた、カイザー (Reinhard Keiser, 1674-1739) によって取り上げられ、1704 年の演奏場所は教会ではなく、劇場で上演されている。

その後、1712 年になると、ハンブルクの市参事会委員ブロッケス (Barthold Heinrich Brockes, 1680-1747) が『世の罪のために苦しみを受け、死にゆくイエス』(*Der für Sünden der Welt gemartert und sterbende Jesus*) というテキストを発表する。このテキストは当時非常に人気があり、当代一流の作曲家たち、すなわちカイザー (1712 年) を皮切りに、1716 年にテレマン (Georg Philipp Telemann, 1681-1767)、1716~17 年にはヘンデル、1718 年にマツテゾン (Johann Mattheson, 1681-1764)、そして 1720 年にはシュテルツェル (Gottfried Heinrich Stölzel, 1690-1749) らによって創作されている。

第 2 項 ブロッケスの台本

先に触れた、ブロッケスの台本 (1712 年) 『世の罪のために苦しみを受け、死にゆくイエス』(*PASSION nach Barthold Heinrich Brockes's Dichtung "Der für Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus"*) は、全編自由詩による受難物語で、バッハ⁶⁹⁹の二つの受難曲、《ヨハ

⁶⁹⁷ 『合唱事典』秋山日出夫・山本金雄・福永陽一郎・栗山和編集委員、音楽之友社、昭和 42 年 (1967 年)、178 頁。

⁶⁹⁸ 渡部恵一郎『ヘンデル 大音楽家人と作品 15』音楽之友社、昭和 58 年 (1983 年)、178 頁。

⁶⁹⁹ クリストファー・ホグウッドはバッハとの関連について、「バッハは (アンナ・マグダレーナ

ネ受難曲》、《マタイ受難曲》とはこれと異にしている。それと同時に、 Brockes はヘンデルのハレ大学の楽友でもあった。特に、ヘンデルが作曲した《 Brockes 受難曲》は当時もっとも人気があり、1724 年までに、ハンブルクで 5 回上演されている⁷⁰⁰。これに関してベッカーは、「劇的な詩は、いくつかの印刷版を経て多数の外国語に翻訳されている。1712 年の出版物は、 Brockes が当初から音楽設定の場面を考えていたことを示している。彼は、アリアと伴奏付レチタティーヴォ、合唱、二重唱、あるいは三重唱という設定場面を明確に想定している⁷⁰¹」と述べている。とはいえ、 Brockes が、1712 年の聖週間の中に、受難曲の最初の版のタイトル・ページには、「音楽が演奏された。」と、 Brockes は読者に告知してはいるが、それが果たして、ラインハルト・カイザーが作曲したときのテキスト、つまり、オリジナル版なのか改訂版なのかどうかは明らかにされていないのである⁷⁰²。そして、カイザーのスコアには、いくつか重要な変更が見られ、〈第 33a 曲〉「信仰を持つ者」(アリオート)と「福音史家」レチタティーヴォ、そして次の〈第 34 曲〉アリア(信仰を持つ者)とレチタティーヴォ(福音史家)を含む、1712 年の印刷された版には、確かにどちらも含まれている⁷⁰³。また、ヘンデルを含む、 Brockes のテキストに音楽を付した、ほとんどの後の作曲家たちは、この拡大バージョンを採用している。1716 年になると、カイザーの《 Brockes 受難曲》から、当時最も人気のあった「Soliloquia」(独り語、独自、モノログ)が印刷版に登場している。また、ベッカーはヘンデルとバッハとの関連性について、「19 世紀と 20 世紀の作家たちによると、音楽上からいえば、 Brockes のテキストに関して彼らの意見が分かれているということである。もし我々がどちらかの意見を受け入れるとしてもカイザーを始め、テレマンやヘンデル、そしておそらく、J. S. バッハも、彼の《ヨハネ受難曲》のテキスト部分に関して、バッハが受難曲を作曲する際に、ヘンデルのスコアを筆写(コピー)して、使用している⁷⁰⁴」と述べている。

また、ベッカーによれば、 Brockes のテキストには、敬虔主義的な思想とならんでバロック様式の拡大という状況下において、 Brockes は驚くほど鋭い知覚と、それにわずかな自然的な兆候を短時間のうちに、よく観察しているということが見られ、また、現代の文芸批評によると、それは「最初の偉大な、一つの印象派」と評価されている。ベッカーによると、 Brockes のテキストには、唯一の自然的な美しさが認められ、 Brockes はまた、苦心しながら時間を費やして、歌詞の言葉を執筆している。彼によって書かれた言葉(テキスト)が、後のクリュザンダーとシェーリングの評価によって、経験豊富な Brockes の文学的世界観が、不当なものとなっている恐れがある、ということである⁷⁰⁵。ベッカーのいう恐れとは、おそらくクリュザンダーとシェーリングの、 Brockes の台本

と協力して)ライプツィヒで使用するためにこの曲の完全なコピーを作り上げている」と述べている(Hogwood, Christopher. *HANDEL. Revised edition, Chronological table by Anthony Hicks*, Thames and Hudson, 1984・2007, pp. 71. /邦訳クリストファー・ホグウッド『ヘンデル』三澤寿喜訳、東京書籍、1991年、121頁)。

⁷⁰⁰ 三澤寿喜『作曲家人と作品シリーズ ヘンデル』音楽之友社、2012年、205頁。

⁷⁰¹ Becker, Heinz. *THE BROCKES PASSION*. Polydor International GmbH, Hamburg, 1968, p. 2.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 2.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 2.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 2.

に対する評価があまり良くないということになるのかもしれないのである。

さらに、三澤寿喜は Brockes 台本の特徴について、「ドイツ語の台本はハレ大学の学友 Brockes による。極めて情緒的で人間的な Brockes の台本はすべて自由詩で構成されており、オペラ風でさえある。合唱を含む音楽構成はのちの英語のオラトリオを予示しているが、合唱の扱いは《エイシスとガラテア》や円熟期の英語オラトリオとは比べくもない⁷⁰⁶」と述べ、そして三澤は言葉を繋げ、「ヘンデルの人的魅力でもある温かい人間愛は敬虔なプロテスタント（ルター派）であった母親や、ハレ大学の先輩 Brockes の影響であったかもしれない。Brockes の啓蒙主義的汎神論は九つのドイツ・アリアの歌詞や、《Brockes 受難曲》の台本に明らかである⁷⁰⁷」と述べている。ヘンデルの現世を肯定する考え、つまり、人間を讃美すると同時に、キリストに対する信仰にも篤いものがあったといえる。事実、それを裏付けるように彼の《Brockes 受難曲》は、生前には他の作曲家たちの《受難曲》よりも人気があり、何度も上演されているからである。そして何より、バッハもヘンデルの《Brockes 受難曲》を筆写しているのである。

なお、三澤によれば、ヘンデルは生前、慈善活動を積極的に行っている。そこに現れているヘンデルの、社会的弱者への眼差しは、生涯ルター派の信仰から来ている。そしてそこには、神からの働きと恩恵があり、その外的しるしが明らかに現れていると判断することができるのである。

以上、簡潔にまとめると、Brockes 台本の特徴は、1) ドイツ語による台本（韻文）で、極めて情緒的・人間的である、2) 全て自由詩で構成されている、3) 台本の性格は、啓蒙主義的汎神論を持っていた⁷⁰⁸。そして、4) 楽曲構成は、レチタティーヴォ＋アリア（独唱）＋二重唱＋三重唱＋アリオソ＋合唱（短く、簡潔平明）＋器楽（弦楽器）となっている。そして登場人物は、バッハの《マタイ受難曲》のそれと比べると、非常にバラエティに富んでいて、多彩である。Brockes の台本は当時評判を博し、先に触れたように、同じ台本に当時の流行作家たちが音楽を付けている。そして、ヘンデルを含めた、人気作曲家たちの《受難曲》⁷⁰⁹は、互いに競い合う形で上演されているのである⁷¹⁰。

以下、《Brockes 受難曲》の登場人物は次のようになっている。

* 「シオンの娘 Tochter Zion」（ソプラノ）、「聖母マリア Maria」（ソプラノ）、「信仰を持つ者 Gläubige Seele」（ソプラノ）、「第 1 の下女 Erste Magd」（ソプラノ）、「第 2 の下女 Zweite Magd」（ソプラノ）

⁷⁰⁶ 三澤寿喜『作曲家人と作品シリーズ ヘンデル』音楽之友社、2012 年、45～46 頁。

⁷⁰⁷ 前掲書、194 頁。

⁷⁰⁸ 前掲書、194 頁。

⁷⁰⁹ クリストファー・ホグウッドは《Brockes 受難曲》の競演について、「カイザー、テレマン、それにマッテゾンも、年は異なるがこの同じ詩を用いている。彼ら四人は皆知り合いだったことを考えると、ある種の競争の要素も含まれていたかもしれない。マッテゾン自身の述べるところでは、ヘンデルはこの作品をイギリスで書き、〈常ならざる細密な筆運びのスコアをドイツに郵送〉して寄越したが、作曲の日付は入っていなかった」と述べている（Hogwood, Christopher. *HANDEL. Revised edition, Chronological table by Anthony Hicks, Thames and Hudson, 1984・2007, pp. 70-71.* /対訳クリストファー・ホグウッド、120～121 頁）。

⁷¹⁰ 三澤寿喜、前掲書、205 頁。

- * 「第3の下女 Dritte Magd」(アルト)、「ヨハネ Johannes」(アルト)、「ユダ Judas」(アルト)
- * 「ヤコブ Jakobus」(テノール)、「ペトロ Petrus」(テノール)
- * 《イエス Jesus》(バス)
- * 「カイアファ Caiphas」(バス)、「ピラト Pilatus」(バス)、「百人隊長 Hauptmann」(バス)、「信仰を持つ者 Gläubige Seele」(バス)、「召使 Kriegsknecht」(バス)

上の登場人物を、バッハの《マタイ受難曲》のそれと比較していえることは、登場人物が多いこと、「シオンの娘」の場合、バッハのときは、たとえば、第一部の冒頭合唱「Nr.1 CHOR」で登場する。それはピカンダーの台本によるもので、「シオンの娘」と「信ずる者たち」(信仰を持つ者⁷¹⁾)の「アリア」とタイトルが付いた対話に、コーラルが組み入れられた形として描かれている。また、第二部の「Nr.30 ARIE (A) +CHOR」では、「人気なき園に花婿を探すシオンの娘とエルサレムの娘たちの同情」(アルトと合唱)として、やはり合唱に組み込まれる形で登場している。しかしヘンデルの《ブロッケス受難曲》では、明確に、一つ的人格として「シオンの娘」が登場し、アリアやアリオートを歌っているのである。そしてバッハの登場人物として存在しないものに、「ヨハネ」や「聖母マリア」、「信仰を持つ者」、「召使」が存在している。

何より、一番の違いはバッハの場合、「ユダ」は〈バス〉で登場するのに対し、シュッツとヘンデルの場合、「ユダ」は〈アルト〉となっている。また、「ペトロ」もシュッツとヘンデルの場合は〈テノール〉となっているが、しかしバッハのそれは〈バス〉となっている。これは、おそらく、音楽を付したシュッツおよびヘンデルは、伝統的なオラトリオ受難曲のスタイルに則って、ユダをアルト、ペトロをテノールと指定したかもしれない。なぜなら、シュッツとヘンデルに共通する部分として、二人ともイタリア留学経験があるからである。つまり、これはイタリアにおける中世カトリックの伝統的礼拝の影響によるかもしれない、ということである。なぜなら、福音史家(助祭)は中音域により、イエス(司祭)は低音域によって歌われ、それ以外の登場人物は高音域によって歌われているからである。それに従えば、シュッツもヘンデルもペトロおよびユダをバスよりも高いテノールやアルトとして設定した可能性がある。さらに、ヘンデルの場合はイタリア・オペラ的手法を意識したかもしれない。尤もバッハの場合はユダをバスに設定しただけでなく、ペトロもバスに設定している。これは、伝統的ドイツ・プロテスタント・オラトリオ受難曲として、新しい流行の、世俗的な「受難オラトリオ」との違いを示すために、意図的にそうしたかもしれないのである。

第3項 ヘンデルの《ブロッケス受難曲》の構成

ヘンデルの《ブロッケス受難曲》はバッハの《マタイ受難曲》と同様に、演奏時間が長く、大規模作品であるが、バッハのように第一部と第二部というように分けられていない

⁷¹ 筆者は本稿ではドイツ語原文「Gläubige Seele」を「信仰を持つ者」と和訳し、それを統一使用する。

ので、筆者の使用した音楽ソフト「CD」⁷¹²に依拠し、それに従って以下のように楽曲構成を掲げた。

ヘンデル《ブロッケス受難曲 Passion nach Barthold Heinrich Brockes》HWV48 (1719年/4/3?)

(ヘンデル唯一のドイツ・オラトリオ様式)

GEORG FRIDRICH HÄNDEL (1685-1759)

PASSION NACH BARTHOLD HEINRICH BROCKES HMV48. Herausgegeben von Felix Schroder, Veb Deutscher Verlag für Musik Leipzig DVfM 4021, 1965.

* 〈ソプラノ〉: Tochter Zion (シオンの娘)、Maria (聖母マリア)、Gläubige Seele (信仰を持つ者)、Erste Magd (第1の下女)、Zweite Magd (第2の下女) * 〈アルト〉: Dritte Magd (第3の下女)、Johannes (ヨハネ)、Judas (ユダ)、Kriegsknecht (召使)、Gläubige Seele (信仰を持つ者) * 〈テノール〉: Evangelist (福音史家)、Gläubige Seele (信仰を持つ者)、Jakobus (ヤコブ)、Petrus (ペトロ) * 〈バス〉: Jesus (イエス)、Caiphas (カイアファ)、Pilatus (ピラト)、Hauptmann (百人隊長)、Gläubige Seele (信仰を持つ者)、合唱 (ソプラノ、アルト、テノール、バス) * ドイツ語の日本語訳は筆者による。

「CD1」:

	Oboe I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Violone, Fagotto, Cembalo)	*ハンブルク・カテドラルの食堂にて初演
	Sinfonia	シンフォニア
1	Soli e Coro: Mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden Recitativo:	1 独唱と合唱 レチタティーヴォ (福音史家)
2	Accompagnato: Das ist mein Leib: kommt, nehmet, esset (Jesus)	2 伴奏付レチタティーヴォ (イエス) * 〈取って食べなさい。これは私の体である〉
3	Aria: Der Gott, dem alle Himmelskreise Recitativo:	3 アリア (シオンの娘) * バッハ・アリアを想起 レチタティーヴォ
4	Accompagnato: Das ist mein Blut im neuen Testament	4 伴奏付レチタティーヴォ (イエス) * 〈この杯から飲みなさい。これは多くの人のために流される新しい契約の血である〉 4a アリア (シオンの娘) * バッハ
5	Coro: Ach wie hunger mein Gemüte Recitativo:	5 合唱 * バッハ・コラール レチタティーヴォ (福音史家)
6	Coro: Wir wollen alle eh' erblassen Recitativo: Es ist gewiß (Jesus)	6 合唱 レチタティーヴォ (イエス)

⁷¹² 音楽ソフト CD : GEORG FRIEDRICH HÄNDEL(1685-1759) PASSION nach/after/d'après B. H. Brockes, Regensburger Domchor, Schola Cantorum Basiliensis, AUGUST WENZINGER, 1968. 〈DEUTSCHE GRAMMOPHON〉 CD1[62'28] ・ CD2[61'54] ・ CD3[58'01].

7	Aria: Weil ich den Hirten schlagen werde (Jesus) Recitativo: Aufs wenigste will ich (Petrus, Jesus)	7 アリア (イエス) レチタティーヴォ (ペトロ、イエス)
8	Aria: Mein Vater, mein Vater! Schau, wie ich mich quale (Jesus) Recitativo: Mich drückt der Sünden Zentnerlast (Jesus)	8 アリア (イエス) *バッハ・オルガン曲 BWV542 レチタティーヴォ (イエス)
8a	Aria: Ist's möglich, ist's möglich, daß dein Zorn sich stille (Jesus)	8a アリア (イエス)
9	Arioso: Sünder, schaut mit Furcht und Zagen (Tochter Zion) Recitativo:	9 アリオート (シオンの娘) レチタティーヴォ (福音史家)
10	Aria: Brich, mein Herz, zerfließ in Tränen (Tochter Zion) Recitativo:	10 アリア (シオンの娘) *アレゴリーの レチタティーヴォ (福音史家)
11	Arioso: Erwachet doch! (Johannes, Jakobus, Petrus, Jesus) Recitativo:	11 アリオート (ヨハネ、ヤコブ、ペトロ、イエス) レチタティーヴォ (福音史家)
12	Coro: Greift zu, schlagt tot Recitativo: Und der Verräter (Evangelist, Judas)	12 合唱 レチタティーヴォ (福音史家、ユダ)
13	Coro: Er soll uns nicht entlaufen Recitativo: Nimm, Rabbi, diesen Kuß von mir (Judas, Jesus)	13 合唱 レチタティーヴォ (ユダ、イエス)
14	Aria: Gift und Glut (Petrus) Recitativo: Steck nur das Schwert an seinen Ort (Jesus)	14 アリア (ペトロ) レチタティーヴォ (イエス)
15	Coro: O weh, sie binden ihn mit Strick und Ketten! Recitativo: Wo flieht ihr hin? (Petrus)	15 合唱 レチタティーヴォ (ペトロ)
16	Aria: Nehmt mich mit, verzagte Scharen (Petrus) Recitativo: Und Jesus ward (Evangelist, Caiphas, Jesus, ein Kriegsknecht)	16 アリア (ペトロ) *ダ・カーポ形式、ダ・カーポ形式 レチタティーヴォ (福音史家、カイアファ、イエス、召使)
17	Aria: Was Bärenatzen, Löwenklauen trotz ihrer Wut sich nicht getrauen (Tochter Zion) Recitativo: Dies sahe Petrus an (Evangelist, 1.Magd, Petrus, 2.Magd, 3.Magd)	17 アリア (シオンの娘) *アレゴリーの、ダ・カーポ形式 レチタティーヴォ (福音史家、第1下女、ペトロ、第2下女、第3下女) *ペトロの

		否認 (そんな人は知らない)
--	--	----------------

「CD2」:

18	Arioso: Ich will versinken und vergehn (Petrus) Recitativo: Drauf krähete der Hahn (Evangelist, Petrus)	18 アリオート (ペトロ) レチタティーヴォ (福音史家、ペトロ) * (その時、鶏が鳴いた。ペトロは外に出て激しく泣いた)
19	Aria: Heul, du Fluch! (Petrus) Recitativo: Doch wie, will ich verzweiflend untergehn? (Petrus)	19 アリア (ペトロ) レチタティーヴォ (ペトロ)
20	Aria: Schau, ich fall' in strenger Buße (Petrus)	20 アリア (ペトロ)
21	Coro: Ach, Gott und Herr Recitativo: Als Jsus nun (Evangelist, Caiphas, Jesus)	21 合唱*コラールの レチタティーヴォ (福音史家、カイアファ、イエス)
22	Coro: Er hat den Tod verdient	22 合唱
23	Aria: Erwäg, ergrimte Natternbrut (Gläubige Seele, Tenore) Recitativo:	23 アリア (信仰を持つ者、テノール) レチタティーヴォ (福音史家、シオンの娘)
24	Aria: Mein Laster sind die Stricke (Tochter Zion) Recitativo: O, was hab' ich verfluchter Mensch getan! (Judas)	24 アリア (シオンの娘) レチタティーヴォ (ユダ)
25	Aria: Laßt diese Tat nicht ungerochen! (Judas) Recitativo: Unsäglich ist mein Schmerz	25 アリア (ユダ) レチタティーヴォ (ユダ) *バツハ筆写
26	Aria: Die ihr Gottes Gnad' versäumet (Tochter Zion) Recitativo: Wie nun Pilatus Jesum fragt (Evangelist, Jesus)	26 アリア (シオンの娘) レチタティーヴォ (福音史家、イエス)
27	Coro: Bestrafe diesen Übeltäter Recitativo: Hast du den kein Gehör? (Pilatus, Evangelist)	27 合唱 レチタティーヴォ (ピラト、福音史家)
28	Duetto: Sprichst du den auf dies Verklagen (Tochter Zion, Jesus) Recitativo:	28 二重唱 (シオンの娘、イエス) レチタティーヴォ (福音史家)
29	Coro: Nein, diesen nicht Recitativo: Was fang ich den mit eurem sogenannten König an? (Pilatus)	29 合唱 (バラバを今すぐ釈放せよ!) レチタティーヴォ (ピラト)

30	Coro: Weg, weg, weg! Laß ihn kreuzigen! Recitativo: Was hat er den getan? (Pilatus)	30 合唱 * 〈十字架につけろ!〉 レチタティーヴォ (ピラト)
31	Coro: Weg, weg, weg! Laß ihn kreuzigen! Recitativo:	31 合唱 * 〈十字架につけろ!〉 レチタティーヴォ (福音史家)
32	Arioso: Besinne dich, Pilatus (Tochter Zion) Recitativo:	32 アリオソ (シオンの娘) レチタティーヴォ (福音史家)
33	Arioso: Ich she' an einen Stein gebunden (Gläubige Seele) Recitativo:	33 アリオソ (信仰を持つ者) レチタティーヴォ (信仰を持つ者)
34	Aria: Dem Himmel gleicht sein buntgefärbter Rücken (Gläubige Seele) Recitativo:	34 アリア (信仰を持つ者) レチタティーヴォ (福音史家)
35	Aria: Die Rosen krönen sonst der rauhen Dornen Spitzen (Tochter Zion) Recitativo:	35 アリア (シオンの娘) レチタティーヴォ (シオンの娘)
36	Aria: Laß doch diese herbe Schmerzen (Tochter Zion) Recitativo:	36 アリア (シオンの娘) レチタティーヴォ (シオンの娘)
37	Aria: Jesu! Jseu, dich mit unsern Seelen zu vermählen (Tochter Zion) Recitativo:	37 アリア (シオンの娘) レチタティーヴォ (福音史家)
38	Coro: Gegrüßet seist du, Judenkönig! Recitativo:	38 合唱 レチタティーヴォ (福音史家)
39	Aria: Schäumest du, du Schum der Welt (Tochter Zion): Recitativo: Recitativo:	39 アリア (シオンの娘) レチタティーヴォ (福音史家) レチタティーヴォ (シオンの娘)

「CD3」:

40	Aria: Heil der Welt (Tochter Zion) Recitativo:	40 アリア (シオンの娘) レチタティーヴォ (福音史家)
41	Solo e Coro: Eilt, ihr angefochten Seelen (Tochter Zion) Wohin? Wohin? (Coro) Recitativo: Ach Gott, ach Gott! (Maria)	41 独唱と合唱 (シオンの娘) 合唱 (いずこへ、いずこへ?) *バツハ合 唱 レチタティーヴォ (聖母マリア)
42	Duetto: Soll mein Kind, mein Leben sterben (Maria, Jesus) Recitativo: Und er trug selbst sein Kreuz (Evangelist, Tochter Zion)	42 二重唱 (聖母マリア、イエス) レチタティーヴォ (福音史家、シオンの 娘)

43	Aria: Es scheint, da den zerkerbten Rücken (Tenore) Recitativo:	43 アリア (テノール) *十字架 レチタティーヴォ (福音史家)
44	Aria: Hier erstarrt mein Herz und Blut (Gläubige Seele) Recitativo:	44 アリア (信仰を持つ者) レチタティーヴォ (信仰を持つ者)
45	Coro: O Menschenkind Recitativo:	45 合唱 *神の子 レチタティーヴォ (福音史家)
46	Coro: Pfui, seht mir doch den neuen König an! Recitativo:	46 合唱 レチタティーヴォ (福音史家)
47	Aria: Was Wunder, daß der Sonnen Pracht (Gläubige Seele) Recitativo: Eli, Eli! Lama Asaphtani!	47 アリア (信仰を持つ者) レチタティーヴォ (福音史家) * (エリ、 エリ、ラマ、アサプタニ)
48	Arioso: Mein Heiland, mein Heiland, Herr und Fürst! (Gläubige Seele) Recitativo:	48 アリオート (信仰を持つ者) レチタティーヴォ (福音史家) *イエス (声を上げて息を引き取られた)
49	Terzetto: O Donnerwort! O schrecklich Schreien! (Soprano, Alto, Basso) Recitativo:	49 三重唱 (ソプラノ、アルト、バス) (こ とは成った) レチタティーヴォ (福音史家)
50	Aria: Sind meiner Seelen tiefe Wunden (Tochter Zion, Gläubige Seele) Recitativo:	50 アリア (シオンの娘、信仰を持つ者) レチタティーヴォ (シオンの娘、福音史 家)
51	Aria: Brich, brüllender Abgrund (Gläubige Seele) Recitativo: Ja, ja, es brüllet schon in unterird's schen Grüften (Gläubige Seele, Hauptmann)	51 アリア (信仰を持つ者) (天変地異) レチタティーヴォ (信仰を持つ者、百人 隊長) (私は亡くなられた方を神の子と呼ぶ)
52	Aria: Wie kommt's, daß da der Himmel weint (Gläubige Seele)	52 アリア (信仰を持つ者)
53	Accompagnato: Bei Jesus' Tod und Leiden (Gläubige Seele)	53 伴奏付レチタティーヴォ (信仰を持つ 者)
54	Coro: Mein' Sünd' mich warden kränken sehr	54 合唱*コラールの
55	Aria: Wisch ab der Tränen scharfe Lauge (Tochter Zion)	55 アリア (シオンの娘) *ダ・カーポ形式、 アレゴリーの
56	Coro: Ich bin ein Glied an deinem Leib	56 合唱 *バッハ・コラール合唱を想起

表4 Regensburg Domchor, Schola Cantorum Basiliensis, AUGUST WENZINGER, 1968 のデ
キストを基に筆者が作成。

ヘンデルの《ブロッケス受難曲》は、1721年に、二度に渡りハンブルクで上演されているようである。そして1723年になると、カントルのヨハン・コンラート・ドレイヤー (Johann Konrad Dreyer) は、リューネブルクの聖ミカエル教会で、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》を演奏している。ただし、この時点においては、ヘンデルはすでにイングランドで生活し、創作活動を行っている。ヘンデルのブロッケスに対する関心は非常にあり、たとえば、ベッカーは、「ブロッケスが1729年に執筆し、他の作曲家たちも創作した、《この世における神の喜び》の中の9つのアリアの存在を示しているように、ヘンデルはブロッケスの詩が、文学的にメリットがある⁷¹³」と述べている。なお、文中の9つのアリアというのは、ドイツ語による《この世における神の喜び *Irdisches Vergnügen in Gott*》の中の楽曲のことである。

また、ヘンデルは《ブロッケス受難曲》を創作する上で、作曲の時間を確保するために、以前の楽曲を転用している可能性がある。これについてもベッカーは、「彼の初期の受難曲創作において、ヘンデルはなかなか時間が取れなかったために、自身の作品《フーガ第3番 変ロ長調》HWV607と《ユトレヒト・テ・デウム *Utrecht Te Deum*》HWV278~279を受難曲の中において転用している可能性がある⁷¹⁴」と述べている。さらにヘンデルは、《ブロッケス受難曲》の楽曲の一部を、他のオラトリオ《エステル *Esther*》HWV50a・50b (1712年と1732年)と《デボラ *Deborah*》HWV51 (1733年)において用いている⁷¹⁵。

ヘンデルによる創作主題との関係は、未だに、完全に解明されていない。だがそれは、〈第8曲〉イエス・キリストのアリア開始の旋律の動きは、まったく同じように、バッハのオルガン曲《幻想曲 (前奏曲) とフーガ ト短調 *Fantasia (Präludium) und Fuge g-Moll*》BWV542 (1708~17年頃)⁷¹⁶の基本的な旋律の動きとして、事実、バッハの繰り返される旋律は、オランダ民謡のそれと同じ旋律を思わせるのである。ベッカーによれば、ヘンデルは三つの場面において、ダ・カーポ・アリア様式を用いて、「シオンの娘」のそれぞれの楽曲 (第10曲、17曲、55曲) ではアレゴリー的 (寓意図的) な描写となっている。そしてヘンデルは6回のアリアをすべて「ダル・セーニョ」で曲を閉じている。

それにつづいて、ペトロのアリア (第16曲) の場合は、短いダ・カーポ形式によって歌われ、そして他のアリアはアレゴリー的 (寓意図的) な形で歌われている。したがって、ヘンデルのスコアのおよそ四分の一にあたる、34曲にも及ぶアリアがその後にも配置されていて、三つの箇所ではイタリア様式の原型が見られるということである⁷¹⁷。

ところで、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》の楽曲全体が、サクラメント的象徴がある

⁷¹³ Becker, Heinz. *THE BROCKES PASSION*. Polydor International GmbH, Hamburg, 1968, p. 2.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁷¹⁶ 「フーガ ト短調」: 4分の4拍子。最初にソプラノに呈示される性格的な主題は、ネーデルランド (オランダ) の民謡に由来している。ネーデルランド出身で当時ハンブルクのオルガニストをしていた老大家ラインケン (Jan Adams Reinken, 1623-1722) に敬意を払ったことであろうか。ちなみに、バッハの主題は、ラインケンの《音楽の園 *Hortus musicus*》第5番の主題との間にも、ある種の類似性を保っている。この主題は、協奏曲ふうな間奏部をはさんで4声部のフーガに展開される。このような手法を、バッハはおそらくブクステフーデ (Dietrich Buxtehude, 1637-1707) やブルーンス (Nikolaus Bruhns, 1665-97) の作品から学びとったのであろう (『作曲家別名曲ライブラリー12 J. S. バッハ』 (三宅幸夫解説)、音楽之友社、1997年、176頁)。

⁷¹⁷ Becker, Heinz. *THE BROCKES PASSION*. Polydor International GmbH, Hamburg, 1968, p. 3.

と捉えることができるが、特に、サクラメント的象徴が現れている楽曲がいくつかある。たとえば、〈第2曲〉の「イエス」の伴奏付レチタティーヴォ、《取って食べなさい。これは私の体である Das ist mein Leib: kommt, nehmet, esset》、〈第4曲〉の「イエス」の伴奏付レチタティーヴォ《この杯から飲みなさい。これは多くの人のために流される新しい契約の血である Das ist mein Blut im neuen Testament》、〈第18曲〉のアリオーツと「ペトロ」のレチタティーヴォ「その時、鶏が鳴いた。ペトロは外に出て激しく泣いた Drauf krähete der Hahn」、〈第42曲〉の「聖母マリアとイエス」の二重唱「ああ、私の息子よ、私の生きがいよ、まさに死を迎えようとしている Soll mein Kind, mein Leben sterben」、〈第47曲〉のアリアと「イエス」のレチタティーヴォ《エリ、エリ、ラマ、アサプタニ Eli, Eli! Lama Asaphtani!》、〈第48曲〉のアリオーツと「イエス」のレチタティーヴォ《声を上げて息を引き取られた》、〈第51曲〉のアリアと「百人隊長」のレチタティーヴォ「まさに、私は亡くなられた方を神の子と呼ぶ Ja, ja, es brüllet schon in unterird'schen Grüften」がそうである。〈第2曲〉と〈第4曲〉は、まさにルターが主張するところの聖なるからだの御血のサクラメントを描写している。〈第18曲〉は、イエスを否定し、一度は信仰を失ってしまったペトロが、深く後悔することによって、ふたたび信仰を取り戻すことの意義を描き、サクラメント的象徴が現れている。ペトロは神からのちからと働き、恩恵によって、信仰を取り戻したと解釈できる。〈第42曲〉は、聖母マリアとイエスの二重唱であるが、まさにこれから息を引き取ろうとしているイエスと聖母マリアとのやりとりを劇的に描いている。これは、絵画でいう「聖母子像」を音楽化したものといえ、さらに、イエスが十字架上で息を引き取った後に、十字架降下されたイエスを抱き、嘆き悲しむ聖母マリアを立体的に表現した、彫刻の〈ピエタ〉を彷彿とさせるものである。〈第47曲〉と〈第48曲〉は、旧約聖書において予告されていた、イエス・キリストの受難・十字架の成就を描いており、これはまさに、ルターの「十字架の神学」そのものを描いている。十字架上のイエスはあまりにも無残であり、弱さをさらけ出している。理性では捉えることができない、そして目に見えない、隠された裏側には、真の神の姿があるのである。まさにサクラメント的であり、その象徴が現れていると判断できるのである。

そしてさらに、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》とバッハの《マタイ受難曲》を聴き比べて見ると、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》の中のいくつかの楽曲は、バッハの《マタイ受難曲》の中のいくつかの楽曲を思わせるものがあり、類似性を感じさせる。尤も、バッハは、この《ブロッケス受難曲》全曲を筆写しているので、当然、バッハはヘンデルの楽曲のいくつかから曲想のヒントを得ていたとしても不思議ではないのである。たとえば、《ブロッケス受難曲》の〈第3曲〉の「シオンの娘」のアリア「ああ神よ、天におられる神よ Der Gott, dem alle Himmelskreise」(譜例1)⁷¹⁸は、バッハ・アリアを想起させるし、〈第4曲〉の「イエス」の伴奏付レチタティーヴォ《これは私の契約の血、多くの人々のために流される Das ist mein Blut im neuen Testament》(譜例2)と〈第3a曲〉「シオンの娘」のアリア「神ご自身そのものが、すべて良きことの源 Gott selbst, der Brunnquell alles Guten」(譜例3)もそうである。そして〈第25曲〉の「ユダ」のレチタティーヴォ「なんとひど

⁷¹⁸ ヘンデルの楽譜(譜例1~7)は第5章ではなく、本全文の巻末に《巻末資料》として添付している。

く心が痛むことか *Unsäglich ist mein Schmerz*」(譜例 4) は、バッハが 1720 年(資料・出典 Quelle D) に、妻アンナ・マグダレーナと共に筆写しているものである⁷¹⁹。

また、ヘンデルの〈第 41 曲〉の独唱と合唱(シオンの娘)の中の短い合唱「いずこへ? *Wohin?, Wohin?*」(譜例 5) は、たとえば、バッハの《マタイ受難曲》の中の〈Nr.60 *ARIE und CHOR*〉でも同じように「*Wohin?*」と響かせている。やはりヘンデルの〈第 5 曲〉と〈第 56 曲〉の合唱と終結合唱、「ああ、わらの心が渴望している *Ach wie hunger mein Gemüte*」(譜例 6) ならびに「私はあなたの手足(肢体)となるもの *Ich bin ein Glied an deinem Leib*」(譜例 7) はバッハのコラール合唱を連想させるものがあり、明らかにバッハはヘンデルの《 Brockes 受難曲》から曲想のアイデアを得ていると捉えることができるのである。

第 4 項「本章」のまとめと結論

1) 三者の《受難曲》からいえること(独自の見解)

本章では、シュッツとヘンデルの《受難曲》を中心に、そしてそれらの音楽とバッハの《受難曲》を比べて論じてきた。その結果、三者の《受難曲》からはどのようなことがいえるのか、以下の内容で簡潔にまとめてみた。

i) 《受難曲》の台本(テキスト)に関しては、次のようなことがいえる。1) シュッツの《マタイ受難曲》(1666 年)の台本の中心は、聖書のマタイ福音書によるもので、ルターのドイツ語訳が使用されている。2) ヘンデルの《 Brockes 受難曲》(1719 年)では、全編が自由詩で、Brockes によるものである。3) バッハの《マタイ受難曲》(1727 年)は、聖書のマタイ福音書、コラール(讚美歌)、ピカンダーによる自由詩を使用している。

ii) 三者の音楽の性質、1) シュッツの場合は、多声音楽で、独唱と合唱によって音楽構成が成されている。ただし、聖週間(受難週)のため楽器は使用されていない。2) ヘンデルの場合は、弦楽器を使用している。ただし、聖週間(受難週)のためトランペットは使用していない。音楽構成は、レチタティーヴォ、独唱と合唱、それに二重唱と三重唱、アリオーソ、伴奏付レチタティーヴォから成っている。3) バッハの場合は、弦楽器を使用している。ただし、聖週間(受難週)のため、トランペットは使用していない。音楽構成は基本的に教会カンタータと同じで、レチタティーヴォ、独唱と合唱、二重唱、伴奏付レチタティーヴォ、コラールから成っている。

iii) 演奏の形態、1) シュッツとヘンデルは楽曲を通して演奏している。特に、シュッツの《受難曲》は、約 1 時間の演奏時間で、より礼拝的な小規模作品であり、カトリックのミサが約 1 時間で行われるのと同じ条件となっている。それに対し、ヘンデルとバッハの演奏時間は約 3 時間となり、大規模作品となっている。2) バッハの場合は、「第一部」と「第二部」という形に分かれ、第一部と第二部の間では牧師による説教が行われた。バッハの《マタイ受難曲》は、ライプツィヒの聖トーマス教会において、聖金曜日の晩課礼拝で上演されている。バッハの音楽傾向を分析すると、新しい潮流である「オラトリオ受難曲」

⁷¹⁹ HALLISCHE HÄNDEL-AUSGABE (Kritische Gesamtausgabe) Herausgegeben von der GEORG-FRIEDRICH-HÄNDEL-GESELLSCHAFT. Serie I: Oratorie und große Kantaten Band 7, GEORG FRIEDRICH HÄNDEL PASSION NACH BARTHOLD HEINRICH BROCKES. Herausgegeben von FELIX SCHROEDER, VEB DEUTSCHER VERLAG FÜR MUSIK LEIPZIG, DVfM 4021, 1978, VIII-IX.

にかなり接近している。そのため、バッハの《マタイ受難曲》は受難オラトリオ的傾向にあるといえる。その影響は明らかに、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》から来ているといえる。

2) シュッツの《マタイ受難曲》からいえること

シュッツの《マタイ受難曲》は、1) ドレーズデンの宮廷礼拝堂において、聖金曜日の晩課礼拝で演奏されている。あたかも中世のカトリック的なミサを想起させるものがある。それは、シュッツの二度にわたるイタリア・ヴェネツィア留学と、かの地のローマ・カトリックの影響によるものである。2) シュッツの音楽手法は、教会旋法を基盤としていて、それは、グレゴリオ聖歌を彷彿とさせるもの。3) シュッツの《受難曲》、音楽構造そのものが、『使徒信条』もしくは『ニケヤ信条』であり、シュッツ自身の信仰告白でもある。4) 楽曲の終結合唱の最後で歌われる「Kyrie eleison」、「Christe eleison」、「Kyrie eleison」は、ルター派のミサ・プレヴィスという形をとっているが、聖週間（受難週）のため、「Kyrie eleison」のみで、「Gloria」は省略されている。5) ただし、キリストの受難の後には、必ずキリストの復活が訪れるので、「Kyrie eleison」はキリストの十字架（受難）からキリストの〈復活〉へ橋渡しの重要な役目を負っていて、それは、カトリックのミサ通常式文に連なるものである。そのことによって、シュッツは来るキリストの〈復活〉を明確に示唆している。したがって、6) シュッツは《マタイ受難曲》をローマ・カトリックのミサ曲（キリエ、グロリア、クレド、サンクトゥス、アニュス・デイ）と同じ役割・機能を想定して作曲している。その背景には、ヴェネツィア留学と、二人の師匠との出会い、そしてカトリック教会音楽の影響が明らかに現れていると捉えることができる。

R. テラールはシュッツとカトリックとの関連について、次のように述べている。

「カトリック信仰に改宗してドレーズデンに帰ってきたというわけではなかったが、少なくとも 1629 年のこの第 1 集（《シンフォニア・サクラ集》）は、彼が或る時期ローマ・カトリックの護教的音楽の魅力に抗し得なかったという証拠を、我々に伝えてくれる⁷²⁰」

ヴェネツィアでの留学とカトリック教会音楽の体験が、後のシュッツの《マタイ受難曲》創作に影を及ぼし、繋がっていると捉えることができよう。

3) ヘンデルの《ブロッケス受難曲》からいえること

ヘンデルの《ブロッケス受難曲》の場合、1) ヘンデルのドイツ語による唯一のオラトリオである。2) 《ブロッケス受難曲》は 1719 年、ドイツのハンブルク・カテドラル（食堂）において上演されている。ただし、作曲はイギリスで行われている。3) ヘンデルの音楽の本質は、生涯、オペラならびにオラトリオという劇的な音楽美学を貫いている。4) ヘンデルの《ブロッケス受難曲》は、非典礼的なもので、礼拝向きの演奏ではないが、しかし礼拝音楽と同じ役割・機能を有し、担っている。5) 楽曲そのものが『使徒信条』もしくは『ニ

⁷²⁰ ロジェ・テラール『不滅の大作曲家シュッツ』店村新次・浅尾己巳子訳、音楽之友社、1981年、144頁。

ケヤ信条』であり、これはヘンデルの『信仰告白』でもある。6) ヘンデルの《ブロッケス受難曲》には、 sacramental 的象徴 (イエスの主の晩餐や十字架上の死の場面等) があり、それは、神からのちから、働き、そして恩恵がある。これは、ルターの「十字架の神学」に連なり、その教えを継承している。したがって、7) ヘンデルは《ブロッケス受難曲》を創作した時点において、すでに、ヘンデル独自のオラトリオ様式の基盤ができ上がっていた。将来のオラトリオ作曲家としての方向付けが見られ、それはイエス・キリストの肢体、すなわち手足となって、神のために、ヘンデルは生涯を音楽創作に捧げたのである。

4) 結論—ルターの sacramental 論とティリッヒの sacramental 象徴論からいえること (独自の見解)

先の「第4章」の冒頭でもルターの sacramental の視点からバッハの《マタイ受難曲》について論じたが、ここではヘンデルと sacramental との関連についてまとめてみたい。

ヘンデルの《ブロッケス受難曲》が、神からの恩恵、神のしるし、恩恵のしるし、そして恩恵の姿となっているもの、それは《ブロッケス受難曲》のそれぞれの楽曲 (楽譜) の旋律 (メロディー) と歌詞 (全編自由詩) に顕現されている。

定義：創作する者と聴く者に、神からの恩恵とちからと働きがあり、そのしるしが現れている。

具体的にいえば、次の通りである。

1) 創作する者に、信仰があり、神なるキリストのためにという明確な目的がある。2) 聴く者に、美しいという感情を抱かせ、心に感動と喜びを与える旋律と歌詞がある。3) 聴く者に、反省と悔悛の感情を抱かせる旋律と歌詞がある。4) 聴く者に、より強く信仰ならびに勇気・希望・知恵・理性を確信させる旋律と歌詞がある。5) 聴く者に、象徴的 (芸術的シンボル) として、キリストの教えを明確に伝えている旋律と歌詞が与えられている。言い換えるならば、 sacramental とは、スコア (楽譜) の音楽分析から決して読み取ることができないものである。そして、 sacramental の力は、三者の《受難曲》が礼拝や会場で演奏されて、会衆や聴衆と一体となったときに、はじめて sacramental の力と働きを受け取ることができる。

したがって、これらは、神からの恩恵のちからと働きを有していると判断できるのである。

i) また、ルターの主張に照らし合わせると、厳密にいえば、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》それ自体は、 sacramental とはいえない。だが、 sacramental を神の一つのしるし、恩恵の姿、 sacramental 的な外的なしるしと捉えるならば、ヘンデルはキリスト者の肢体、手足となって《ブロッケス受難曲》を創作し、台本作家のブロッケスは全編の自由詩によって参与していた。《ブロッケス受難曲》は、1719年にドイツのハンブルク・カテドラル (食堂) において、聖金曜日に上演された。ヘンデルが参列した主要礼拝 (午前) の二種陪餐 (パンとぶどう酒) では神の現臨があり、聖徒の交わりとなっている。聴衆者は聖なる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た。

そのことによって、聴衆もヘンデルもより信仰を強め、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。

そして後に、ヘンデルがイギリスに帰化した時も、多くのオラトリオを創作し、英国教会の礼拝においても二種陪餐を受けていることから、神からの働きと恩恵があった。それを裏付けるかのように、後年、ヘンデルはオラトリオ《メサイア Messiah》(1741年)という最高傑作を世に送り出し、今日においても多くの人々に感動と感銘を与えつづけている。

ii) さらに、ティリッヒの sacramental 象徴論からいえることは、受難週の期間中に、霊的共同体ともいえるハンブルク・カテドラルの食堂において上演された、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》は、目に見えないもの、感覚では捉えられないもの、すなわち神からの恩恵を、神の言葉(ブロッケスの脚本)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、ヘンデルは《ブロッケス受難曲》の音楽創作で、そしてブロッケスは全編の自由詩によって、sacramental 象徴として、その表現手段を開示している。ヘンデルの《ブロッケス受難曲》それ自体は啓示ではない。だが、あくまでも象徴(symbol)として神的世界、すなわち、ルターが主張した、イエス・キリストの受難と十字架の神学の意義を演奏によって解明し、それらを会衆たち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(パンとぶどう酒)を通してヘンデルの人間霊性の中に突入し、そのことによってヘンデルの信仰が喚起されている。そして sacramental 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ちからに参与している。したがって、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》は、神的な象徴の sacrament と同一の働きをする sacramental 象徴と判断することができるのである。

「第6章」 「十字架の神学」、ルターの確信と核心

第1節 「十字架の神学」—ルターの「神の見えざる本質」と「隠された神」論

第1項 パウロの十字架の思想

パウロの十字架の思想は、イエス・キリストの教えそのものと捉えることができる。それと同時にパウロは「隠された神」についても言及している。たとえば、パウロは、『フィリピの使徒への手紙』や『コロサイの信徒への手紙』の中で、次のように述べている（下線部分は筆者）。

「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、人間と同じ者になられました。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、それも十字架の死に至るまで従順でした」（フィリピの使徒への手紙 2・6-8）

「御子は、見えない神の姿であり、すべてのものが造られる前に生まれた方です」（コロサイの信徒への手紙 1・15）

「神は、御心のままに、満ちあふれるものを余すところなく御子の内に宿らせ、その十字架の血によって平和を打ち立て、地にあるものであれ、天にあるものであれ、万物をただ御子によって、御自分と和解させられました」（コロサイの信徒への手紙 1・19-20）

「神は、わたしたちの一切の罪を赦し、規則によってわたしたちを訴えて不利に陥れていた証書を破棄し、これを十字架に釘付けにして取り除いてくださいました。そして、もろもろの支配と權威の武装を解除し、キリストの勝利の列に従えて、公然とさらしものになさいました」（コロサイの信徒への手紙 2・13-15）

以上、上の引用文からいえることは、パウロにとって「十字架」のちから、それは、 sacramentのしるし⁷²¹と呼ぶに値するものである。なぜなら、十字架の源は、イエス・キリストそのものにあるからである。そして、キリストの十字架は、われわれに多くのことを教えている。たとえば、神であるイエスがわれわれ人間に望む生き方とは何かということである。それは、たとえば、『テサロニケの信徒への手紙』（4・1-12）に具体的に述べら

⁷²¹ アウグスティヌスはもの（存在）としるしとの関係について、「すべての教えは、ものについてであるか、しるしについてである。しかしものはしるしによって学ばれる。けれども今ここでわれわれが本来の意味でものと呼んだものは、なにかある他のものを指し示すために用いられはしない。たとえば木とか石とか家畜とかそういった類のものは本来の意味でものである。けれども、にがい味を除くためにモーセが塩辛い海に投げ込んだと書いてある例の木は、この本来の意味でのものではない。ヤコブが首を横たえた例の石も、アブラハムが息子イサクの代わりに屠った例の家畜も本来の意味でのものではない。というのは今例としてここにかかげたようなものは、ものといってもそれはさらに他のものとしるしであるという意味でのものだからである」と説明している（『アウグスティヌス著作集 6 キリスト教の教え』加藤武訳、教文館、1988年、29頁）。

れており、汚れた生き方をするのではなく、聖なる生活を送ることである。では、汚れた生活とはなにか。神を知らない異邦人⁷²²のように情欲におぼれたり、兄弟を踏みつけたり、さらに、欺いたりしないことである。そして、何よりも重要なことは、兄弟愛である。つまり、互いに愛し合うということである。その上で、われわれは落ち着いた生活を送り、自分の仕事に励み、自分の手で働くように努力することである。そうすれば、結果として、外部の人々に対して品位をもって歩むことができ、誰にも迷惑がかからないのである（マタイ 4・9-12）。

ところで、笠利尚によれば、ルターが『大教理問答』（*Deutsch Catechismus, Der Grosse Katechismus*, 1529年）で、聖なる生活を送るために、特に心を砕いていたのは、青少年のための説教であり、それを重んじた、ということである。これは、従来のカトリック教会では、青少年の宗教教育はむしろ民衆教育の一部のものとして行われ、特に、青少年のための特別な礼拝は行われなかったため、その意味でいえば、ルターの『大教理問答』の意義は、非常に大きなものだったといえるのかもしれないのである⁷²³。

そして、ルターの「十字架の神学」のおおもと、拠り所は、使徒パウロまで遡るのは明白であり、ルターはパウロの「十字架の思想」の継承者といっても過言ではない。なぜなら、ルターはパウロについて、「聖パウロが〈神は私たちのために彼を罪人とされた。それは、私たちが、彼によって義とせられるためである〉（第二コリント 5・21）と言っているとおりでである⁷²⁴」と述べ、さらに、「聖パウロが〈キリストに属する者は、キリストとともに、自分の肉をいっさいの情と欲もろとも、十字架につけてしまったのである〉（ガラテヤ 5・24）と言っているように、キリストの生涯と御名とを自分の生活の中へ引き入れ結びつける者が、また正しいキリスト者なのである⁷²⁵」と述べているからである。

ところで、パウロは『ガラテヤの信徒への手紙』（ガラテヤ 6・14-18）の中で、キリストの十字架とはどのようなものなのかについて明確に述べている。

「しかし、このわたしには、わたしたちの主イエス・キリストの十字架のほかに、誇るものが決してあってはなりません。この十字架によって、世はわたしに対し、わたしは世に対してはりつけにされているのです⁷²⁶。割礼⁷²⁷の有無に問題ではなく、大切なのは、新しく創造されることです。このような原理に従って生きていく人の上に、つまり、神のイスラエルの上に平和と憐れみがあるように、これからは、だれもわたしを煩わさないでほ

⁷²² 「異邦人」：マタイ福音書（6・32）での異邦人とは、真の神を知らない人々を意味する（『聖書と典礼 年間主日 8 主日 A 年』（2017/2/26）オリエンズ宗教研究所、2017年、5頁）。

⁷²³ 『ルター著作集 第1集第8巻』内海季秋・徳沢得二・徳善義和・福山四郎・三浦義和・聖文舎、1971年、（解説）369頁。

⁷²⁴ *D. Martin Luthers Werk. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883 Werke, Teil 1, 1. Band, Verlag Hermann Böhlau Nachfolger Weimar September 2003, Gesamthertellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 140.* / （邦訳『ルター著作集 第1集第1巻』「キリストの聖なる受難の考察 1519年」福山四郎訳、聖文舎、1964年、467頁）。

⁷²⁵ *Ibid.*, S. 141. / （前掲訳書、469頁）。

⁷²⁶ 悪に支配されている世（1・4）とその考え方や生き方（人からよく思われたがること。6・12参照）からの絶縁を表しているのだろう。

⁷²⁷ 「割礼」：イスラエルの民に属する者となるしるしであった。

しい。わたしは、イエスの焼き印を身に受けているのです。兄弟たち、わたしの主イエス・キリストの恵みが、あなたがたの霊と共にあるように、アーメン⁷²⁸」(下線は筆者)

下線部分(筆者挿入)のパウロの言葉は、明確にイエス・キリストの「十字架」を迷うことなく肯定している。そして「わたしは、イエスの焼き印を身に受けている」というのは、ガラテヤ書は、異邦人、キリスト信者も割礼をうけるべきだという考え方に反論して書かれたもので、この箇所はその結びの所を示している。また、「神のイスラエル」とは、ここではユダヤ人も異邦人も含む、キリストを信じる民すべてのことを示している(3・26-29参照)。さらに、パウロの「焼き印」という表現は、本来、奴隷につけられるしるしを意味している。ここでは、パウロがキリストの奴隷であることを表明している。そしてまた、鈴木浩はルターの『奴隷的意志について』(*De servo arbitrio*, 1525年)の中で論じられている「奴隷」という言葉の意味について、「名目的にも実質的にも、自由意志を否定することによって、アウグスティヌスの曖昧さを決定的に解消した。〈神の恵みと人間の自由意志の関係〉というジレンマは、文字通り〈恵みのみ〉の側に解消されたのである。ここでは掛け値なしに〈恵み〉なのである。そのままでは悪へと傾斜せざるを得ない意志が、それにもかかわらず、善へと向かうことがあるとしたら、それは全面的に神の恵みの働きによっている。その時に初めて、意志の奴隷状態が自由へと解放される⁷²⁹」と述べている。

以上、結果としていえることは、パウロの十字架の思想、それは、キリストによるすべての教えである。ルターはパウロが唱えた十字架の思想の、真の継承者であり、ルター自身もパウロに倣って、イエスの十字架を、彼独自の神学までに高めている。それは、パウロと同様にルターもキリストの奴隷、すなわち、イエス・キリストの肢体、手足となって働くことの意義を十分に伝えているのである。

第2項「見えざる神の本質」—『ハイデルベルグ討論』(1518年)

「使徒パウロのコロサイの信徒への手紙」において、パウロは「神の見えない本質」について以下のように言及している(下線部分は筆者による)。

「御子は、見えない神の姿であり、すべてのものが造られる前に生まれた方です。天にあるものも地にあるものも、見えるものも見えないものも、王座も主権も、支配も権威も、万物は御子において造られたからです。(中略)また、御子はその体である教会の頭です。(中略)神は、御心のままに、満ちあふれるものを余すところなく御子の内に宿らせ、その十字架の血によって平和を打ち立て、地にあるものであれ、天にあるものであれ、万物をただ御子によって、御自分と和解させられました⁷³⁰」

ここでは、パウロは「御子は、見えない神の姿である」と明確に定義している。つまり、

⁷²⁸ 『聖書 新共同訳—新約聖書詩編つき』共同訳聖書実行委員会、日本聖書協会、1988年、(新)350~351頁。

⁷²⁹ 『キリスト教古典叢書 ルター著作選集』徳善義和・鈴木浩他訳、教文館、2012年、679頁。

⁷³⁰ 前掲書、(新)368~369頁。

イエス・キリストの〈本質〉とは、「神の見えない存在」に他ならないのである。このことが、ルターをして「隠されている神」の何よりの根拠となっている。また、「箴言 8・22-31」⁷³¹の解釈によれば、「知恵」がすべてのものに先だって生み出されていたと述べている。つまり、新約聖書では御子イエスこそ、この「知恵」であると考えられるようになっていくのである。そして、御子イエスは「知恵」であると同時に、「見えない神の姿」ということを、パウロは主張しているのである。

そして、アウグスティヌスは『霊と文字』(*De spiritu et littera, ad Marcellinum, liber unus*, 412/413 年頃)、第 15 章の中で、「この恩恵は旧約聖書においては覆われ隠されていたが、もっと適切に秩序づけられた諸時代に対する配慮にもとづいて、一神がまさに万物を整序すべく知たもうたごとく一、キリストの福音のうちに啓示されている⁷³²」と述べ、言葉を繋げて、「そしてたぶん、シナイ山で与えられた十戒のなかで安息日に関する戒めだけが比喩的な戒めによって隠されたままであることも、この恩恵の潜伏せる支配に属しているといえよう⁷³³」と述べている。

ところで、アリスター・マクグラス (Alister E. McGrath) は、『ルターの十字架の神学』の第 5 章「十字架だけがわれわれの神学である」(*Crux sola est nostra theologia*) 中の冒頭で、「ルターの著名な〈十字架の神学〉は、ルターの早期思想の独自な一側面としてではなく、〈神の義〉に関するルターの神学的突破へと通じたのと実質的には同じ思想的軌道の結果として見るのが最善であるという認識に通じている。ルターの信仰による義認の教理と十字架の神学とは、同じ神学的源泉から来る並行した結果であると理解するのが最善である。」と簡潔に、ルター神学の本質を述べている。

マクグラスによれば、『ハイデルベルクによる討論』(*Disputatio Heidebergae habita*, 1518 年 4/26) において、ルターは自らの「十字架の神学」の主要な要素を明らかにしているということである。この要素の中で最も重要なルターの主張は、命題 19 と命題 20 に見られるのである⁷³⁴。命題は次の通りである。

「19 創造された事物を通して理解された神の見えざる事柄を見る人は誰でも、神学者と呼ばれる資格はない⁷³⁵」

「20 しかし、苦難と十字架の中で見られる神の背中の部分を理解する人は誰でも、神

⁷³¹ 「知恵は神に源を發す」、『聖書 フランシスコ会聖書研究訳注』サンパウロ、2013 年、(旧) 1563～1564 頁。

⁷³² 『キリスト教古典叢書 アウグスティヌス神学著作集』金子晴勇・小池三郎訳、教文館、2014 年、158 頁。

⁷³³ 前掲訳書、158 頁。

⁷³⁴ A. E. マクグラス『ルターの十字架の神学—マルティン・ルターの神学的突破』鈴木浩訳、教文館、2015 年、248 頁。

⁷³⁵ 前掲訳書、248 頁。

学者と呼ばれるのにふさわしい⁷³⁶」

上に掲げた、ルターの引用文からいえることは、われわれ人間が神を認識する唯一の方法は、ルターによれば、それは、キリストの十字架に他ならない。そこではまさに神が啓示されているのだが、「逆説的」に、神は隠されているのである。たとえば、マクグラスは、モーセの神に対する自己開示というものをあげている。そして、モーセは神に向かって「どうか、あなたの栄光をお示してください」と懇願するが、それに対し主は、「あなたはわたしの顔を見ることはできない人はわたしを見て、なお生きていることはできないからである。更に、主は言われた。〈見よ、一つの場所がわたしの傍らにある。あなたはその岩のそばに立ちなさい。わが栄光が通り過ぎるまで、わたしの手であなたを覆う。わたしが手を離すとき、あなたはわたしの後ろを見るが、わたしの顔は見えない〉」(出エジプト 33・18-23)と述べられたのである⁷³⁷。ここでは、モーセの神の栄光を見たいという願いは実現しなかったが、その代わりに、神がモーセにお許しになったのは、「神の背中」を垣間見ることだけである。すなわち「神の背中」とは、神の啓示のことをいい、それは、あくまでも間接的な啓示をいうのである。このことからいえることは、主イエス・キリストの十字架は確かに神を啓示している。しかし、その啓示は神の背中しか見えない、隠されている神ということに他ならないのである。これが、ルターの「隠されている神」の本質といえるものである。また、レナート・ピノマ (Lennart Pinomaa) は神の啓示を「媒介された啓示⁷³⁸」と呼び、「ルターの神学を解く鍵は、その啓示概念である。われわれの神認識は、何を基礎にしており、またどのように起こってくるのか。この問いは、すでに 1518 年の『ハイデルベルクにおける討論』において取り込まれている」と述べている。また、ピノマは「第 19」⁷³⁹と「第 20」⁷⁴⁰の命題について、「この二つの命題に、神認識の正しい道がかかわっている。第一に、神の働きはこの世界の中に探求されうるようにみえる。神の被造物は、力に満ちたことばを語っている。神の見えざる面 (invisibilia Dei)、その力、知恵、義、善は、ここに明らかに知られる。〈造られたものによって〉 (per ea, quae facta sunt) ということばによって、ルターは明らかに被造世界を意味している。単に自然ばかりでなく、歴史と人間の人格性もこれに属しているこれらのものもまた、神によって定められたものである。自然法を探求しようと、歴史の過程の研究に没頭しようと、自分の魂の深みを窮めようと、そのような神学者の考えに従えば、人は常に神のみわざに出会うのである⁷⁴¹」と述べている。ピノマによれば、ルターは神認識に至るこのような方法を、原則的に否定はしないということである。ルターは明らかに、神のみわざによって (ex operibus)、神知識に到達す

⁷³⁶ A. E. マクグラス『ルターの十字架の神学—マルティン・ルターの神学的突破』鈴木浩訳、教文館、2015年、248頁。

⁷³⁷ 前掲訳書、248～249頁。

⁷³⁸ L. ピノマ『ルター神学概論』石居正巳訳、聖文舎、1968年、23頁。

⁷³⁹ 「第 19 の命題」: Non ille digne theologus dicitur, qui invisibilia Dei per ea, quae facta sunt, intellectus conspicit: (前掲訳書、23頁)。

⁷⁴⁰ 「第 20 の命題」: Sed qui visibilia et posteriora Dei per passiones et crucem conspecta intelligit. (前掲訳書、23頁)。

⁷⁴¹ 前掲訳書、23～24頁。

べきであるとする。だが、実際にはそうはいかない⁷⁴²。たとえば、ルターは、パウロがローマ1章において、自然啓示にたよらざるをえない異邦人の状況について述べていることを認めている。ただしそれは、創造における神のみわざを熟視することは、結局、異邦人を正しい神認識へと導くことはなかった。そのことによって、ルターは誤った神認識の方法と理解したのである。つまり、それを選んだ神学は、自らに罪であると宣言することに他ならないのである。ルターはこれを「栄光の神学」(カトリック神学)と呼び、それは正しい神学でない⁷⁴³と判断した。「第20」の命題から、ルターという神学者とは、神の見えざる本質を、目に見える被造物の観察によって理解しようとするが、正しい神学者とはまさにその正反対をゆくものである。神学者やわれわれは見えるものを熟視するが、それが神認識をすることを教えるのではなく、むしろ受難と十字架が神の正しい本質を取り次ぐもので、それは「隠された神」のことである。それを全くに信じるといふ信仰、すなわち「信仰のみ」が正しい神認識へと導く、とルターは主張しているのである。

さらに、正しい神学者、すなわち十字架の神学者とキリストの十字架について、ハンス・マルティン・バルト(Hans-Martin Barth)は、「十字架の神学者というのは、キリストの十字架と、個々のキリスト者の十字架を主張する者をいい、それは、教会全体と一緒に属するものである。キリストの十字架というのは、一つには、抽象的なキリストを理解するという考え方ではないということである。そして十字架に携わる者だけが、真にキリストの十字架とは何かを理解するのである。したがって、キリスト教会における十字架の神学とは、他のものをいろいろと加えて議論するものではない。中心テーマとなるのは、あくまでも十字架の卓越性なのである⁷⁴⁴」と述べている。

また、バルトは、「神の栄光というのは、われわれには、隠されている形で、しかも印象的で説得力のない形で示されるのである。われわれはルートヴィヒ・フォイエルバッハによって記された、〈われわれ—自由である〉を知っている。だが、それはフォイエルバッハが、〈イエス・キリストの十字架上での死(贖い)が本当にわれわれ人間にとって、キリストの十字架による救済を希望するものかどうか〉を判断するための、自身への問いかけであった。われわれ人間は、キリストの十字架上(磔)の死と同時に、神の栄光の実現を理解する⁷⁴⁵」とフォイエルバッハの言葉を引用しつつ述べている。

そしてさらに、岸千年は「〈隠される〉ということは、神の場合にいわれ人間の場合にいわれ、また神の国についていわれている。この三つは、別々のものではなくそれぞれに相互につらなりあって、〈隠される〉という現象をつくりあげるのである。この各々を例証すれば次のようである。ヘブル書3・7の解説において、ルターは、信仰は、きわめて、むづかしいものであるといい、その理由は、〈見ることのできない、最も高く、把握できない神へ〉さらわれ、うつされることであるからであるという。これは、〈隠された神〉のことをいっているのである。(中略) 見ることのできない神の意志を知るには、聖霊のはたらき以

⁷⁴² L. ピノマ『ルター神学概論』石居正巳訳、聖文舎、1968年、24頁。

⁷⁴³ 前掲訳書、25頁。

⁷⁴⁴ Barth, Hans-Martin. *Die Theologie Martin Luthers. Eine kritische Würdigung*. Gütersloher Verlagshaus, 2009, S. 180.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, S. 180.

外にないのである⁷⁴⁶」と述べている。岸によれば、聖霊は人間の側における頑強な抵抗にもかかわらず、神の意志を、われわれの暗黒の理解力のなかに、運び込んで、受け入れさせるように働く、ということである⁷⁴⁷。そしてその上で、岸は「隠されている」こと、「聖霊のはたらき」が大きな役割をもつこと、そして「信仰」が不可欠であると結論づけている⁷⁴⁸。また、マクグラスは「神は苦難を通して具体的に認識される。ルターはここで、キリストの苦難に想像力と感情移入を込めて関与することに大きな強調を置いたアウグスティヌスの伝統（敬虔神学）の反響を示している⁷⁴⁹」と述べ、そして彼は、「十字架の神学」の根本主張は、キリストの苦難であれ、個々の人の苦難であれ、神は苦難を通して認識されるということを強調している。

これについて、先のバルトも「この物語（キリスト誕生）は、真に正しいことを語って（教えて）いるので、キリストが行かれる先々で、あなた方はキリストの教えに従い、導かれることができる！ルターは、これはすべて真実のための方法だったと述べ、そしてルターは邪悪（カトリック）な教義を真の正しい教えとしたのである。そしてまず、第一に、それは信者（キリスト者）自身が、全面的に、十字架によるイエス・キリストの苦難を肯定し、それを自分自身の十字架と捉えることを理解したのである⁷⁵⁰」と述べている。

したがって、先に掲げた二つの命題においてルターは、彼のすべての啓示観を示しているといえよう。ルターはそれまでの伝統的な栄光の神学（カトリック神学）に対して批判を展開し、対立している。それは、すべての思弁や世俗的なものは拒否される。そして神の偉大な神秘について、人は理性や合理主義的でもって、つまり思弁を持って神認識をするべきではない。正しい神認識は、栄光の神学が主張する、そのみわざによるのではなく、ただ受難と十字架につけられたキリストによって（*per passiones et crucem*）のみ与えられる、と明確に述べている⁷⁵¹。

以上、結論としていえることは、ルターの主張は、1) 十字架の神学は啓示の神学であり、それは、思弁と対立するものである。2) また、神の啓示は間接的な啓示であり、この啓示は信仰によってしか識別できないものである。3) そして真の神学（正しい神学）と神認識は、十字架につけられたキリストの中に見出される。4) だから、ルターは栄光の神学者（カトリックの神学）を批判する。それは理解されたものだけを見ているからである。5) それに対して、十字架の神学者とは、見られるもの、隠されている本質を理解することである。6) ルターは信仰だけが、神の背中のこの覆われた開示を神の啓示として認識すると述べている。7) 十字架に掛けられ「隠された神」、それは、人間の理性や合理主義的でもって、つまり思弁で神認識をしてはならない。それは、世俗的な前提条件を否定することである。8) そして神は、苦難を通して具体的に認識される。それは、苦難を通して認識されるとい

⁷⁴⁶ 岸千年『ヘブル書講解における ルターの神学思想』聖文舎、1961年、182~183頁。

⁷⁴⁷ 前掲書、183頁。

⁷⁴⁸ 前掲書、183頁。

⁷⁴⁹ A. E. マクグラス『ルターの十字架の神学—マルティン・ルターの神学的突破』教文館、2015年、58頁。

⁷⁵⁰ Barth, Hans-Martin. *Die Theologie Martin Luthers. Eine kritische Würdigung*. Gütersloher Verlagshaus, 2009, S. 181.

⁷⁵¹ L. ピノマ『ルター神学概論』石居正巳訳、聖文舎、1968年、26頁。

うことを決断するということである。

第3項 ルターの「隠された神」(ルターの十字架の本質—逆説の神学)

『パウロのコリントの信徒への手紙』(1 コリント 3・16-23)の中で、パウロは次のように、具体的にわれわれに「逆説的」な教えを説いている。

「だれも自分を欺いてはなりません。もし、あなたがたのだれかが、自分はこの世で知恵のある者だと考えているなら、本当に知恵のある者となるために愚かな者になりなさい。この世の知恵は、神の前では愚かなものだからです」(1 コリント 3・18-19) (下線は筆者)

そして、先の第2項で述べたように、重ねて強調するが、パウロは、われわれの目に「見えない神」を「隠された神」と呼び、それを逆説的に表現している。たとえば、『コリントの信徒への手紙』(1 コリント 2・7-9)の中では、次のように述べている。

「わたしたちが語るのは、隠されていた、神秘としての神の知恵であり、神がわたしたちに栄光を与えるために、世界の始まる前から定めておられたのです。この世の支配者たちはだれ一人、この知恵を理解しませんでした。もし理解していたら、栄光の主を十字架につけはしなかったでしょう。しかし、このことは、〈目が見もせず、耳が聞きもせず、人の心に思い浮かびもしなかったことを、神は御自分を愛する者たちに準備された〉と書いてあるとおりです」(1 コリント 2・7-9) (下線は筆者)

ルターは、パウロと同じ様に逆説的な神学を主張している。それが「隠された神」という十字架の本質の神学である。そしてマクグラスは、ルターの十字架の本質を「十字架につけられ、隠されている神」(Deus crucifixus et absconditus)と呼んでいる⁷⁵²。彼によれば、神はキリストの十字架のうちに啓示されている。だが、キリスト者は、神はその場で啓示されているとは全く思われないと認めるように強いられるということである。このことは、ルターの「十字架の神学」の意義を正しく理解するには重要なことである。「十字架につけられ、隠されている神」という言葉の裏側には、ルターのいう、十字架につけられた神は、その本性と現実存在が啓示の瞬間に、覆われ隠されている神ということに他ならない。マクグラスはそれについて、「キリストの十字架以外の場所で神を求めるどのような企ても、無為な憶測として拒否されねばならない」と明白に述べている。また、マクグラスは「ルターは〈十字架の神学〉の中で、その〈秘匿性〉はいくつかの違った意味で理解されねばならないと理解しつつ、神の〈秘匿性〉という言い方を公然としている」と説明している。その上で、マクグラスは、「隠されている神」について、詳しく論じている。それを簡潔にいうと、次のようにまとめることができる。1)「隠されている神」は啓示の中に隠された神である。神のちからは、弱さのもとに啓示されている。神の知恵は、愚劣さのもとに啓示されている。信仰のみというのは、神の異なる業 (opus alienum) のもとに隠されている

⁷⁵² A. E. マクグラス『ルターの十字架の神学—マルティン・ルターの神学的突破』教文館、2015年、264頁。

「本来の業」(opus proprium)を示し、それは識別できないものである。換言すれば、神はいつも異なる業の媒介によってのみ、本来の業に至ることができるのである。2)「隠されている神」は、啓示の背後に隠された神のことである。これは、神の秘匿性とも呼ばれる。

たとえば、これについては、ルターとエラスムスとの討論、『奴隷意志論』(De servo arbitrio, 1525年)において、「神の義」や「隠されている神」、「信仰」などについての論争がとくに有名で、神の義をめぐる論争では、たとえば、エラスムスが、「神は罪人の死を望まない」と指摘をすると、ルターは、「そのことは啓示された神についてはそうかもしれないが、隠された神については、必ずしもそうではない」と応じている。このことについてマクグラスは、「神は、神の言葉においては罪人の死を望まれない。しかし、神はその測りがたい意志によって、そうなさる。この議論は、神の啓示に基づいてなされるような発言も、その意志がおそらくは啓示された神の意志に矛盾している、測りがたい隠された神を引き合いに出すことによって論駁されることができるという点で、神学を必然的に的外れにしてしまう。ルターの論争的姿勢が、直接的に神学的行き詰まりへとつながる拡張発言へと導いてしまったという印象を避けることは困難である。エラスムスが、ルターの尊称は、ほら吹き博士に違いないと刺すような言葉で指摘したのも、不思議ではない⁷⁵³」と論争の成り行きを述べている。

そして、ルターの主張した「隠された神」という神学の概念は、ルター派の宗教芸術、特に教会音楽芸術の分野に多大な影響を与えている。ルター神学の基本的で重要な教科書といえるものが、ルター訳のドイツ語聖書であろう。たとえば、1733年に、バッハは、神学者アブラハム・カロフ(Abraham Calovio)による註解『聖書：マルティン・ルター博士による』(Die Heilige Bibel / nach S. Herrn D. Martini Lutheri, 1681-1692年、ヴィッテンベルク刊行)、通称『カロフ聖書』を手に入れて、バッハ自身がこの聖書にサインをしている。『カロフ聖書』は、バッハの死の床で遺言書を作成のためにリストアップされた蔵書の中で唯一現存の確認ができる書籍で、バッハがどのように『カロフ聖書』を利用し、聖書とルター神学を理解していたかを知る貴重な手がかりといえる。バッハが所有していた『カロフ聖書』は、1934年に、偶然にアメリカのミシガン州で発見されている。この経緯について、ロビン・A・リーバー(Robin A. Leaver)は、「1934年の6月のことであった。ルター派の牧師、クリスティアン・G・リーデルは、ミシガン州のフランケンムースでのアメリカ・ルーテル教会のミズーリ・シノッドの会議に出席していた。彼が従兄弟のレオナード・ライクル(Leonard Reichle)の家に滞在していたとき、ある聖書を見せられ、その聖書のタイトル・ページには、〈Bach〉というサインを認めることができた⁷⁵⁴」と述べている。そして、バッハは『カロフ聖書』の聖句のところの下線を引き、欄外にコメントを書き入れ、時には誤植を訂正している。それに加えて、時にはルターの著作から言葉を引用し、欠けている語句を書き足して補って、聖書を読み込んでいるのである⁷⁵⁵。先のリーバ

⁷⁵³ A. E. マクグラス『ルターの十字架の神学—マルティン・ルターの神学的突破』鈴木浩訳、教文館、2015年、265～266頁。

⁷⁵⁴ Leaver, Robin A. J. S. *Bach and Scripture, Glosses from the Calov Bible Commentary*. Introduction, Annotations, and Editing by Robin A. Leaver, Publishing House St. Louis, 1985. pp. 16-17. (<http://www.kyobunkwan.co.jp/bach-bible/history>, 2017/06/06 閲覧参照)。

⁷⁵⁵ Ibid., pp. 29-30.

一によれば、バッハは《ヨハネ受難曲》を創作する際に、B. H. ブロックスの受難詩（1712年）をいくつか使用し、さらに《マタイ受難曲》を作曲するにあたっては、バッハは重要な書き込みをするときには、赤インクを使用しているということである⁷⁵⁶。

そしてさらに、具体的に『カロフ聖書』への書き込みについていえば、たとえば、バッハは、旧約聖書の『歴代誌（下）』（5・13）の原文、「ラッパの吹奏者と歌唱者は一致して、一つの声であるかのように主を賛美し、ほめたたえた。そしてラッパ、シンバル、ほかの楽器に合わせ、声をあげて主を賛美した。〈主は恵み深く、その慈しみは永遠〉。その時、神殿、すなわち主の家は雲で満たされた。」（歴代誌下 5・13）横の欄外に、次のように記している。

「祈る想いの音楽には、常に神が、その恩恵（恵み）をもって現在（現臨）されている⁷⁵⁷」
(NB. *Bey einer andächtig Musig ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart.*)（下線は筆者）

上の引用文から、バッハは音楽には、神からの恩恵（恵み）が注がれていることを認めていることが、明らかに理解することができる。このことにより、まさにバッハの教会音楽には、サクラメント的象徴が現れていると捉えることができるのではないだろうか。

なお、クリストフ・ヴォルフ（Christof Wolff）は、わが国で公刊された『カロフ聖書』（*Glosses from the Calov Bible. Uitgeverij van Wijnen – FRANKER, 2014, ファクシミリ版*）について、「バッハは、宗教音楽のテキストを準備する際に、いつも聖書を読むことから始めました。『バッハ・カロフ聖書』のファクシミリ版はそうしたバッハの創作過程を理解する上で大いに参考になるでしょう。これでバッハが常用していたルター訳聖書に権威ある神学的注釈が付いた三巻本セットを容易に研究できるようになります。この三巻本を研究することによってバッハの教会音楽におけるテキストと音楽の密接な関係がよりよく、より深く理解できるようになるでしょう⁷⁵⁸」とその意義を述べている。

ところで、特に、ルターの信仰論については、彼の『使徒信条の要解』（*Eyn kurez form des Glaubens, 1520年*）と、それに先の「第3章」でも紹介した、トマス・アクイナス（Thomas Aquinas, c1225-74）の『使徒信条講話』（*Cllationes Credo in Deum, 1273年*）とを比較してみると、非常に興味深いものがある。トマスは、信仰について次のように述べている。

「キリスト者にとって、まず第一に必要なものは信仰である。信仰を欠くならば、いかなる者も真の意味でキリスト者とは言われない。信仰は四つの恩恵をもたらす⁷⁵⁹」

その上で、トマスは具体的に四つの恩恵を掲げ、第一：信仰によって霊魂は神に結合さ

⁷⁵⁶ Leaver, Robin A. *J. S. Bach and Scripture, Glosses from the Calov Bible Commentary*. Introduction, Annotations, and Editing by Robin A. Leaver, Publishing House St. Louis, 1985, p. 27.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 97. (NB. *Where there is devotional music, God with His grace is always present.*)

⁷⁵⁸ <http://www.kyobunkwan.co.jp/bach-bible/history>, 2017/06/06 閲覧参照。

⁷⁵⁹ 『中世思想原典集成 14 トマス・アクイナス』上智大学中世思想研究所編訳・監修、有働勤吉・須藤和夫・竹島幸一・中山浩二郎他訳、平凡社、1993年、729頁。

れる。第二：信仰によって永遠の生命が私たちの中に始まる。第三：信仰は現世の生活を導くものである。第四：信仰によって私たちは誘惑に勝つことができると述べている。

これに対し、ルターは、『使徒信条の要解』（1520年）の中で、次のように述べている。

「信仰には二つの道がある。第一の道は、神についての信仰である。それは、神について、人が語っていることが真実であると信じる仕方である。第二の道は、神を信じるということである⁷⁶⁰」

また、トマスは『使徒信条講話』の中で、今日のカトリック教会においても唱えられる「聖なる普遍の教会を信じる」について次のように説明している。

「一人の人間には一つの霊魂と一つの体があり、しかしその肢体はさまざまであることを観るが、それと同様に、普遍の教会も一つの体としてあり、さまざまな肢体を有している。（中略）聖霊に対する信仰の後に、聖なるカトリック教会を信じることが命じられている。それゆえ、使徒信条において、聖なる普遍の教会を、と述べられている⁷⁶¹」（下線は筆者）

上の文章から、トマスは迷うことなく、普遍の教会を、すなわち聖なるカトリック教会と明確に位置づけている。なお、アウグスティヌス（Sanctus Augustinus, 354-430）は『エンキリディオン—信仰・希望・愛』（*Enchiridion ad Laurentium sive de fide, spe et caritate liber*, 420～423年頃）の中で、カトリックの信仰について、「だがカトリック信仰の確実にして固有な基礎はキリストです。使徒は言います。〈なぜなら、だれでもすでに捉えられている基礎でないなら、他の基礎を捉えることはできませんから。それはイエス・キリストです〉（1コリント3・11）と。またある異端者たちとわたしたちとがこのことを共有しているからと言って、これがカトリック信仰の固有の基礎であることをわたしたちは否定してはなりません⁷⁶²」と述べている。

これに対し、ルターは『使徒信条の要解』の中で次のように述べている。

「私は、この地上には、全世界を通じて、唯一の聖なる公同のキリスト教会以外にないことを信じる。この教会は、地上の聖徒、敬虔な信仰ある人々の集団（*gemeine*）、あるいは群れ以外の何ものでもない。それは聖霊ご自身によって、集められ、保たれ、おさめられ、そして日ごとに聖礼典と神の言によってまし加えられるものである⁷⁶³」（下線は筆者）

⁷⁶⁰ D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1888 Werke, Teil 1, 6. Band, Verlag Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar September 2003, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 215. / (邦訳『ルター著作集 第1集第2巻』内海季秋訳、聖文舎、1963年、452頁)。

⁷⁶¹ 『中世思想原典集成 14 トマス・アクイナス』上智大学中世思想研究所編訳・監修、有働勤吉・須藤和夫・竹島幸一・中山浩二郎他訳、平凡社、1993年、778～779頁。

⁷⁶² 『キリスト教古典叢書 アウグスティヌス神学著作集』金子晴勇・小池三郎訳、教文館、2014年、13頁。

⁷⁶³ D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1888 Werke, Teil 1, 6. Band, Verlag Hermann Böhlhaus

ルターの主張では普通の教会の所が、「唯一の聖なる公同のキリスト教会以外」となっており、明らかにカトリック教会との違いを、全面に打ち出しているといえよう。また、地上の聖徒および敬虔で信仰ある人々の集団は、聖礼典、つまり sacrament と神のみことばによって、恩恵が与えられ、生かされていることを示唆するものである。ここに、ルターの信仰のみという独自神学が浮き彫りとなっている。しかしトマス文脈とルターのそれとを丁寧に読み比べると、共に目指すところのキリスト教会の在り方の考えに関していえば、そんなに相違はないと捉えることができ、今日のエキュメニカル的なものを暗示させているのである。

以上、結論としてルターの「十字架の神学」からいえることは、1) ルターはパウロの十字架の思想を受け継ぐと同時に、神学的により「十字架」の思想を発展させている。2) 「神の見えない本質」および「隠された神」は、ルター派のみならず、キリスト教界全体の本質の一つともいえ、すでに「第4章」で述べているように、 sacrament 的な象徴と捉えることができる。3) 「十字架の神学」は、ルター派の宗教音楽芸術に多大な影響を与えると同時に、創作者と密接な繋がりがある。そのことにより、後のシュッツやヘンデル、そして特に、バッハの場合は、教会カンタータや《マタイ受難曲》という後世に残る楽曲を創作している。バッハは教会音楽を創作するにあたり、1733年に、ルター訳ドイツ語聖書の『カロフ聖書』を手に入れ、それを読み込み、聖書の欄外に書き込みをしている。時にはルターの言葉も引用している。そして何よりもバッハは、「音楽には、神が、常に恩恵をもって、現在されている」と書き込みをしているのである。これは、バッハの教会音楽には sacrament 的な象徴のしるしがある、と捉えることができよう。4) 先の「第4章」で述べた、バッハの《マタイ受難曲》は「十字架の神学」と「隠された神」という教理を、音楽を通してビジュアル化し、その意義を会衆に伝え、普遍的なものとなっている。普遍的という言葉は、ルターのいう「唯一の聖なる公同」とも言い換えることができる。したがって、普遍的とは、絶対の真理、永遠に、真の正しい教えを意味し、本当に素晴らしいもの、良いものという意味に置き換えることができる。それは、イエス・キリストの教えとその生涯に倣うということである。

第2節 「 sacrament 」としてのルターの「十字架の神学」

第1項〈隠されている〉—信仰の対象の本質的な「しるし」

何度も重ねていうが、ルターの sacrament 論に照らし合わせると、ルターの唱えた「十字架の神学」それ自体は sacrament とはいえない。だが、「十字架の神学」は普遍的で、素晴らしい教えであり、後世に大きな影響を与えていると捉えることができ、ルターの独自神学は、 sacrament 的な象徴のしるしが表れていると明白にいえよう。ルターの〈隠されている〉という主張は、信仰の対象の本質的な「しるし」ともいえる。

その本質的な、 sacrament 的なともいえる「しるし」を、再びルターの『ハイデルベル

Nachfolger Weimar September 2003, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 219. / (邦訳『ルター著作集 第1集第2巻』「使徒信条の要解」内海季秋焼訳、聖文舎、1963年、458頁)。

ク討論』(1518年)に求めてみたい。ルターが強調する本質的な「しるし」である重要なものに「神の義」がある。しかもルターは、『ハイデルベルク討論』の中で、逆説的に述べている。たとえば、「3 人間のわざは、常にりっぱにそしてよくみえるが、しかし確かにそれは死に至る罪 (peccata mortalia) である」とか、「4 神のみわざは、常にみにくく、悪いもののようにみえるが、しかし真実は不滅の功績 (merita immortalia) である⁷⁶⁴」と述べ、さらにルターは、「なるほどキリスト抜きにわざは死んだわざであるが、しかし死に至るものではないということは、神に対する恐れを失った危険なことと思われる⁷⁶⁵」とも述べている。ルターによれば、キリストがマタイ福音書 (23・27) でパリサイ人について述べているように、人間のわざはりっぱに見えるけれども、内部はけがれたものでいっぱいである。なぜなら自分自身や他人には善良で美しく見えるけれども、しかし神は外観によってさばかないで、「心と思いを調べ」(詩編 7・9) たもう方だからである。これこそが、ルターのいう「神の義」ということに他ならない。そして、ルターは、恩恵と信仰なくして、純潔な心を持つことは不可能であると述べ⁷⁶⁶、その上で、私たちがこれを認識し、告白するときには、私たちの中には見るべき姿もなく美しさもないが、私たちは神のなかに隠されて生きていと述べている⁷⁶⁷。

また、ルターは、「18 キリストの恩恵を獲得するのにふさわしいものとなるために、人間は自分自身に徹底的に絶望しなければならないということは確かなことである⁷⁶⁸」と述べている。これは、ルターによれば、すべてのわざにおいて罪人であるということを示すことによって、人間が自分自身に絶望することを欲するということを意味し、自分自身のうちにある行い、また自分自身が何かよいことをできると信じている者は、自分自身が全くむなしいものであるとは考えられないし、また自分自身の力に絶望することもないし、自分自身の力によって恩恵に至ろうとするゆえに、かえって不遜を招いてしまう、ということである⁷⁶⁹。そしてルターは、「22 神のみえない本質をわざによって理解しようと認めるような知恵は、人間を完全に高慢にし、盲目にし、そしてがんこにする⁷⁷⁰」と戒めている。

さらにルターは、信仰の対象の本質的な「しるし」として、「神の愛」を主張している。「28 神の愛はその愛するもの《対象》を見いだすのではなく、創造するものである。人間の愛はその愛するもの《対象》によって成立する⁷⁷¹」と述べ、その理由として、ルターは、「なぜなら、人間の中に生きている神の愛は、罪人、悪人、愚か者、弱い者を愛し、こうして彼らを義人、善人、賢い者、強い者にし、かくてむしろ流れ出て行って、善いものを与えるからである⁷⁷²」と述べている。その上で、ルターが強調するのは、十字架から

⁷⁶⁴ 『ルター著作集 第1集 第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、114～115頁。

⁷⁶⁵ 前掲訳書、119～120頁。

⁷⁶⁶ 前掲訳書、114頁。

⁷⁶⁷ 前掲訳書、115頁。

⁷⁶⁸ 前掲訳書、126頁。

⁷⁶⁹ 前掲訳書、127頁。

⁷⁷⁰ 前掲訳書、129頁。

⁷⁷¹ 前掲訳書、134頁。

⁷⁷² 前掲訳書、135頁。

生まれる「十字架の愛」である。この愛は、享受することのできる善に出会う場所ではなく、むしろ悪しきものや悲惨なものに善を与える場所に赴くものということである⁷⁷³。ここに、まさにルターの唱える信仰の対象の本質的な、 sacramentalな「しるし」が現れており、「十字架の神学」の根幹を見て取ることができるのである。

ところで、ヴァルター・フォン・レーヴェニヒ (Walther von Loewenich) は、ルターの言葉、「十字架は、神の子であることのしるしとなる」(WA. LVI, 194, 9ff.) を引用した上で、「隠されるということが信仰の対象の本質的なしるしである⁷⁷⁴」と述べ、啓示は信仰に訴えるのであって、見ることに訴えるのではない。すなわち、物を観察し考える理性に訴えるのではない、とレーヴェニヒは付け加えている⁷⁷⁵。これは、明らかに、思弁ないし栄光の神学、つまりルターのカトリック神学への批判をそのまま継承するものであろう。

そしてレーヴェニヒは、「神の後部」(Posteriora Dei) は、 sacramentalなしるしと説明し、また、恩恵の姿は十字架のキリストと、キリストすべての聖徒たちをいうと述べている。

さらに、レーヴェニヒは「しかし信仰において、みことばにおいて、また sacramentにおいて神は啓示され、そして見られる」(WA. XLIV, 110, 23ff) とルターの言葉を引用し、彼はルターの sacramentの本質を明らかにしている。

ところで、ルターの「隠された神」という概念、すなわち、ルターの「逆説の神学」は、イエス・キリストの「逆説の教え」と捉えることができる。それは、特にイエスの「アガペー」という視点から理解することができる。たとえば、旧約聖書の「レビ記」(レビ 19・1-2, 17-18) には、次のように、「あなたたちは聖なる者となりなさい。あなたたちの神、主であるわたしは聖なる者である。心の中で兄弟を憎んではならない。同胞を率直に戒めなさい。そうすれば彼の罪を負うことはない。復讐してはならない。民の人々に恨みを抱いてはならない。自分自身を愛するように隣人を愛しなさい。わたしは主である」(下線は筆者) と記されている。

そしてさらに、マタイ福音書 (5・38-48) では、「(そのとき、イエスは弟子たちに言われた。)〈あなたがたも聞いているとおり、『目には目を、歯には歯を』と命じられている。しかし、わたしは言うておく。悪人に手向かってはならない。だれかがあなたの右の頬を打つなら、左の頬をも向けなさい。あなたを訴えて下着を取ろうとする者には、上着をも取らせなさい。だれかが、一ミリオン行くように強いるなら、一緒に二ミリオン行きなさい。求める者には与えなさい。あなたから借りようとする者に、背を向けてはならない。あなたがたも聞いているとおり、『隣人を愛し、敵を憎め』と命じられている。しかし、わたしは言うておく、敵を愛し、自分を迫害する者のために祈りなさい。〉」と述べられている。下線部分の言葉には、当時の律法の在り様とイエスの隣人愛の思想が、明白に示されている。本来であれば、復讐が許されているにも関わらず、イエスはそれに対して「否」と答える。マタイの言葉をそのまま読むと、悪人になされるがままにせよ、抵抗してはな

⁷⁷³ 『ルター著作集 第1集 第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、135頁。

⁷⁷⁴ W. v. レーヴェニヒ『ルターの十字架の神学』岸千年訳、グロリヤ出版、1979年、37頁。

⁷⁷⁵ 前掲訳書、39頁。

らない、と読むことができる。イエスの教えと、われわれに対する要求は、あまりにも理不尽なものに思える。しかしこの理不尽と思えるイエスの教えこそが、イエスの「逆説の教え」と読み取ることができるのではないだろうか。たとえば、文中の、特に有名な、「右の頬を打つなら、左の頬をも向ける」という言葉の真の意味は、これは、相手の言いなりになり、なすがままにされるのではなく、決して、相手からの攻撃や迫害に屈することがないように、という強い意志の表れ、メッセージと捉えることができる。それまでの律法の教えでは、理不尽な仕打ちに対しては、反撃せよ、ということであるが、イエスの教えはそれと真っ向から対立し、当時の常識を覆すものである。理性というわれわれ人間の目から見たら、そこには、弱さと、愚かさだけが露呈している。しかしイエスの「逆説の教え」は、その愚かさの中に、真の強さ、賢明さが隠されているということである。ルターの「隠された神」の思想と同じことが、いや、十字架の神学のルーツが、まさにここにあるといえよう。事実、レーヴェニヒは、「しかし、神の見えるものとはなにか。ルターは、人間性、弱さ、愚かさをあげる。まさに、われわれが神的なものの反対と考えるものの中に神は見えるのである⁷⁷⁶」と指摘している。

そして、イエスの「逆説の教え」の究極が、「敵を愛し、自分を迫害する者のために祈る」というイエスのアガペーの教えに尽きるのである。イエスはその理由を後半の所で、弟子たちやわれわれに、「だから、あなたがたの天の父が完全であられるように、あなたがたも完全な者となりなさい」（マタイ 5・48）と明確に答えている。

イエスの「敵を愛しなさい」という教えは、当時のパリサイ派や律法学者の義にまさるイエスの弟子の義（マタイ 5・20）としてイエスが要求することは、ここでは頂点に達している。だがそれと同時に、そのすべての根拠として父である神の姿がはっきりと示されている⁷⁷⁷。われわれ人間はあまりにも弱く、罪深い存在であるがゆえに、完全な者を目指すなければならない。イエスは逆説的にそう教えているのである。それは、ルターの文脈からいえば、イエスのいう完全な者を目指すためには、信仰のみがそれを可能にするということである。

さらに、イエスの「逆説の教え」を、地上の自然現象からも読み取ることができる。神は、自然界と、そこで営む生命体に恵み（良いもの）と試練（悪いもの）を与えている。これは、自然界の逆説ともいえる。たとえば、「太陽」と「水」を例にあげるとすれば、太陽は、地上の自然界や生命体にとって不可欠なものである。しかし時と場所によっては灼熱の太陽となり、砂漠化を招き、そして水不足となり生命体の命を奪う可能性がある。水の場合も、地上の自然界や生命体にとって不可欠なものである。だが天候に左右され、それが大雨となれば、洪水などの災害を招き、人命をも危うくするのである。このように、われわれが住む地上にも逆説的な現象、自然の恵みがあれば、災害などの悪い状況が起こる。それは、イエスの「逆説の教え」そのものといえるのである。

結論として、ルターの「十字架の神学」ならびに「隠された神」、すなわち「逆説の神学」は、イエスの「逆説の教え」でもある。聖書の記述ならびに自然界の現象がそのことを裏付けている。したがって、ルターの「隠された神学」は、イエスの「逆説の教え」を正し

⁷⁷⁶ W. v. レーヴェニヒ 『ルターの十字架の神学』岸千年訳、グロリヤ出版、1979年、18頁。

⁷⁷⁷ 『聖書と典拠 2017.2.19』「年間第7主日A年」オリエンズ宗教研究所、2017年、4頁。

く継承し、それは、真の神学といえるのである。

第2項 ルターの信仰という確信

ヴァイタ (Vilmos Vajta) によれば、信仰、すなわち信じることは、神のみわざに参与するということである⁷⁷⁸。また、ヴァイタは、「造られたものとしての人間は、信じ、また信頼しなければならない。このことは、創造主によって人間のなかに植え付けられた律法である。信仰は、人間に交わりをゆるしたもう神にむかうように方向づける。このことは、自己の疎外によってではなく、神との関係においてのみ理解される⁷⁷⁹」と述べている。これは、われわれ人間は罪のある存在であるが、神を心から信じ、信頼しなければならない。信仰こそが不可欠の要素ということである。ルターの「信仰のみ」という主張をヴァイタは的確に言い表している。さらに彼は、信仰と理性(学問・科学)を切り離し、「純粹に心理学的範疇で、信仰を説明することは不可能である。というのは、信仰は、主のために創造せられ主によって左右されるからである。主からはなれて、信仰は、はっきりしない。神信仰と悪魔信仰とは、心理学の水準では区別できる。誤った信仰と区別して正しいしるしをつけるのは、信仰の主である。というのは、キリストは、われわれの信仰の対象以上のものであるからである。キリストは信仰のなかで活躍し現在しておいでになる⁷⁸⁰」と述べている。

また、石居正巳は信仰について、「信仰の性格はそれ自体の堅固さや深さに目を向けるのではなく、神のことばと命令に向かおうとする。本来信仰は〈ただキリストのみに注目していること〉なのである(『ガラテヤ大講解』3・28)⁷⁸¹」と述べている。石居の指摘は、まさにその通りで、ルターの主張を簡潔に言い表している。

ところで、先に述べたヴァイタの言葉・指摘をそのままに、たとえば、これをバッハの「教会音楽研究」にあてはめてみると、「純粹に音楽的範疇で、バッハの教会音楽、つまり教会カンタータや《マタイ受難曲》を説明することは不可能である。なぜなら、バッハの教会音楽は、主のために創造せられ主によって左右されるからである。主からはなれて、音楽分析(アナリーゼ)のみで、バッハの教会音楽をはっきりとさせることはできない。バッハの教会音楽と、一般の世俗音楽とを、音楽学的水準(基準)で区別や判断することはできる。誤ったバッハの教会音楽研究と区別して正しいしるしをつけるのは、信仰の主(キリスト)である。というのは、主はバッハやわれわれの信仰対象以上のものであるからである。キリストはバッハやわれわれの信仰のなかで活躍し、現在しておいでになる。」と置き換えることができるのではないだろうか。そして、バッハの教会音楽研究に、正しいしるしをつけるために、より深くルターの「十字架の神学」やサクラメント的象徴という視点から捉える必要があるのである。

以上の内容から、i) ルターの、信仰の主張を簡潔に言えば、「目に見えるもの」を超えて、その背後にある「目に見えないもの」を見る能力が特徴であるということであり、そ

⁷⁷⁸ V. ヴァイタ『ルターの礼拝の神学』岸千年訳、聖文舎、1969年、188頁。

⁷⁷⁹ 前掲訳書、188頁。

⁷⁸⁰ 前掲訳書、188～189頁。

⁷⁸¹ 石居正巳『教会とはだれか ルターにおける教会』リトン、2005年、108頁。

れがルターの「隠された神」の核心部分である。

ii) ルターの信仰の概念は、1) 信仰は、隠されている神を信じることであり、その信仰を持つ人だけが、十字架の真の意味を理解することができる。それは、神の義を明らかにすることでもある。2) 懐疑という心の状態は誰にでも起こり得ることで、絶望の状態（不安や恐怖）をいう。たとえば、本当に神の啓示が隠されているのかと疑うことである。しかしそれを乗り越えるための手立てがある。3) 試練とは、信仰者に対する攻撃と誘惑（死、悪魔、この世、地獄）を意味し、それは甘美な絶望ともいえ、それを克服する方法がある。4) 本来の信仰とは、「ただキリストのみに注目している」ということである。

iii) そして、これらの不安や試練を解決し、克服するルターの方法・解答は、「われわれに代わって同じ試練を味わった十字架に掛けられたキリスト、それを信じる全くの信仰が必要である」ということに他ならないのである。

第3項 独自の見解—ルターの「十字架の神学」および「隠された神」は sacramental 的象徴

定義：

ルターの「十字架の神学」と「隠された神」が、神からの恩恵、神のしるし、恩恵の姿となっているもの、それはキリストの苦難と十字架につけられたキリストを信じるという全くの信仰のみに顕現されている。

十字架の神学を説く者（ルター）と、説教を通して聴く者に、神からの恩恵の力と働きがあり、そのしるしが現れている。

隠されている神、それはしるしであり、神からの力、働き、恩恵である。ルターの信仰という確信、それは、「十字架の神学」を意味し、それは、sacramental 的象徴である。

具体的にいえば、次の通りである。

1) 十字架の神学を説く者（ルター）に、信仰があり、神なるキリストのためにという明確な目的と行動がある。つまり、ルターの唱える信仰とは、目に見えない、隠された神を全くに信じることであり、そのために彼は当時のカトリック教会と袂を別ち、教会の改革を進めたのである。2) ルターの教えを聴く者に、十字架と隠されているという意義を受けとめ、キリストの生涯に倣うという喜びが与えられている。これは、隠された神という教えを心から信ずることにより、ルターの説く真の十字架の意味を理解することに繋がる。そして、このことによって信ずる者は神の義を明らかにし、心の平安を得ることができるのである。3) ルターの教えを聴く者に、罪の反省と悔悛の感情を抱かせる力と働きがある。イエスの十字架の上での死という教えは、〈真理〉であるとルターは主張する。そして本物の教義は、教会に集う人々に自身の罪の深さと罪を悔い改めることの意義という力が働くのである。4) ルターの教えを聴く者に、より強く信仰や勇気・希望・知恵・理性を確信させる力と働きがある。すなわち、十字架の上でわれわれ人間の罪を贖われたイエス・キリストの脇腹から、神からの恩恵のしるしが放たれた。われわれ人間に信仰や勇気、そして希望などを与えてくれる源泉をしるしと呼び、ルターはそのしるしを洗礼と聖餐であると明確

に主張している。5) ルターの教えを聴く者に、象徴的（宗教的シンボル）として、キリストの教えを明確に伝えている力と働きがあり、 sacramental な恩恵が注がれ、象徴となっている。

したがって、ルターの「十字架の神学」は、神からの恩恵の力、神からの働きを有していると判断できるのである。

レーヴェニヒは「隠されている」ということについて、次のように述べている。

「それゆえ信仰に余地があるためには、信じられる対象がすべてに隠されていなければならない。だがこれらのものは、見たり、感じたり、経験したりするものとは反対のものの下に隠されるより、深く隠されることはないのである⁷⁸²」

⁷⁸² W. v. レーヴェニヒ 『ルターの十字架の神学』岸千年訳、グロリヤ出版、1979年、36頁。

「第7章」 「十字架の神学」としてのバツハの《マタイ受難曲》

第1節 〈イエスと名もなき女性たち〉 — 《マタイ受難曲》の「隠されている」メッセージ

第1項 イエス伝道の旅の背景—その歴史およびマタイ福音書と名もなき女性たちとの関連性

「隠されている」メッセージとは、名もなき女性たちのガリラヤへの物語（イエス伝道の出発点）とガリラヤ (Galilaia) におけるイエスの弟子たちへの派遣指示（洗礼）である。

初めにガリラヤの歴史を簡単に紐解きたい。それは、エルサレムの悲劇、ヘロデ王 (Herodes) の恐怖政治、ヘロデ大王の息子ヘロデ・アンティパス (Herodes Antipas) は、約80年間続いたマカベア王朝のハスモネ家 (ハスモン家) を乗っ取る⁷⁸³。これについて高橋正男は、「こうして、南王朝ユダ滅亡（前586年）以来、450年余ののち、ユダヤ人は独立国家を回復した（～前63年）。紀元前63年には、ユダヤは共和政ローマの将軍ポンペイウスをエルサレムに迎え入れローマの属領となった。（中略）ユダヤ人は頑強に抵抗した。ハスモン朝は紀元前40～37年の短期間再興したが、その後、ハスモン家の内紛に乗じて、〈大王〉の異名をもつことになるイドゥメア人属王ヘロデ（在位・前37～前4）の支配を受けた。その支配は三分の一世紀に及んだ⁷⁸⁴」と詳しく述べている。

わが国の歴史でいえば、戦国時代の下剋上ということになるのかもしれない。

ヘロデは、ローマ帝国の後ろ盾をいいことに、ローマ風の政治を行う。アンティパスの子、ヘロデ大王がそれである。彼は、ユダヤ人を捕囚し、エルサレムを陥落させた。この時、多くのユダヤ人は奴隷として扱われる⁷⁸⁵。女性や子供たちも奴隷の扱いを受け、特に、虐げられた女性の多くは「名もなき女性たち」として、後にイエスの伝道の旅に同行することになる。

これについて磯山雅は「〈嘆き悲しむ婦人たちの群れ〉をイエスがいさめた寸景を伝えるルカ福音書に比べれば、マタイとマルコの記述は、いささかそっけない。だが、はるかガリラヤから多くの女性たちがイエスに従って世話をしていたという光景は、当時としては相当に異常なものであったに違いない。その中には、家庭をもたない女性や、家庭を捨ててきた女性もかなり含まれていたであろう。イエスは、当時の社会秩序を壊しかねないような大胆な形で、目の当たらないところにいる女性に、救いの手をさしのべた⁷⁸⁶」と述べている。だが、磯山の指摘は当時の歴史背景とエルサレムの状勢を十分に踏まえたものではなく、解釈としては的がずれている。そうではなく、当時のヘロデ王の圧政によるエルサレムの荒廃した状況を思えば、イエスが行く当てもない名もなき女性たちに、救いの手を差し伸べて、伝道の同行を許したと解釈できるのである。すなわち、イエスの行動は異常なものではなく、ある程度納得できるのではないだろうか。磯山のいうイエスの大胆な行動が社会秩序を壊しかねないという解釈ではなく、すでにヘロデ王によってエルサレム

⁷⁸³ 村松剛『ユダヤ人』中公新書、2000年、158頁。

⁷⁸⁴ 高橋正男『物語 イスラエルの歴史』中公新書、2008年、141頁。

⁷⁸⁵ 村松剛、前掲書、165～166頁。

⁷⁸⁶ 磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、424頁。

の秩序は崩壊し、ユダヤ人たちや女性たちは虐げられていた。そのためイエスは女性たちと一緒に旅だったのである。今日の世界情勢でいえば、イエスに同行した名もなき女性たちは、難民ともいえるだろう。

そしてイエスは、当時パリサイ派とサドカイ派と敵対し、このことが後の十字架刑へと繋がる⁷⁸⁷。エルサレムは、歴代ローマ総督による失政と暴政、特に、ポンティオ・ピラトなどにより、混乱を極めていた⁷⁸⁸。ピラトの妻は、ある意味、暴政の目撃者でもある。なお、バッハは、マタイ福音書（2・13-23）のヘロデ大王の幼児殺害およびエジプト逃避行に関連して、カンタータ《ああ神よ、いかに多き胸の悩み Ach Gott, wie manches Herzeleid》BWV58 (1727/1/5)とカンタータ《見たまえ、御神、いかにわが敵ども Schau lieber Gott, wie meine Feind》BWV153(1724/1/2)を創作している。

ところで、ピラトについて村松剛は、「キリストを十字架につけた総督、ポンティウス・ピラトは、しばしば、キリスト教徒によって好意的に論じられているが、少なくともユダヤ人にとっては、よい総督とはいえなかった。彼はそれまでの慣例にそむいて、エルサレムの神殿に、ローマの旗印をいれる。つまりローマ皇帝の神格化を強いたわけであり、彼はまた、神殿の金を土木工事その他に流用した。こういうことがユダヤ人に、どれほどの侮辱にあたるかは、いうまでもないだろう⁷⁸⁹」と述べている。

なお、村松によれば、後の歴史では、ユダヤ人はローマに対して蜂起している。特に、この時のパリサイ派の指揮官フラヴィウス・ヨセフス（Flavius Josephus, 38-100）が記した『ユダヤ戦記』（*De Bello Judaico*）は有名である。ヨセフスはガリラヤのユダヤ軍の総司令官に任命されているが、しかし結果は、大勢のローマ軍の前に敗北し、これは、「ガリラヤの敗戦」と呼ばれている。この時、4万人のユダヤ人が殺害され、1万2千人のユダヤ人が捕虜となり、これによってガリラヤの戦闘は終結している⁷⁹⁰。そして、ヨセフスはローマ軍の捕虜となり、許され、ローマの市民権を得て、年金を受給している。その後にかかれた彼の史書は、ガリラヤの戦闘及びユダヤ人の真実を歪めて記載することになったのである⁷⁹¹。

ところで、マタイ福音書は、バッハの《マタイ受難曲》イエスの名もなき女性たちへの眼差し、ガリラヤからイエスにつき従ってきた女性たちを描写している。マタイ福音書か

⁷⁸⁷ A. シーグフリードは、イエスに対するパリサイ派の態度について、「タルムードの正統派の伝承の完全な虜となっていた学者、パリサイ派の直接の反応は、イエスに対する怒りと躓きであった。対立は侮蔑にまで拡大される。町の女とローマ進駐軍兵士の間にできた不義の子イエス、いやしい家柄の出であるキリストは、ペテロにすぎず、その言行は腹をたてずにはみていることができなかつたのである。しかし反対にイエスの福音とその人格の中に非凡なものを認めるユダヤ人も多い」と見解を述べている（A. シーグフリード『ユダヤの民と宗教』岩波新書、1992年、99頁）。

⁷⁸⁸ 村松剛『ユダヤ人』中公新書、2000年、168～169頁。

⁷⁸⁹ 前掲書、169頁。

⁷⁹⁰ 村松剛『ユダヤ人』中公新書、2000年、173頁。

⁷⁹¹ 前掲書、175～176頁。ただし高橋正男は、ヨセフスのユダヤ人の記述に関して、「これは当時の出来事の概要を伝えてはいるが、親ローマの立場から書かれている。かれは同胞ユダヤ人からは裏切り者として蔑視され、ローマ側からはユダヤ人であるがゆえに見下された。しかしユダヤ人の名誉の弁護者として未来永劫記憶されるに違いない」と、村松と異なる見解を示している（高橋正男『物語 イスラエルの歴史』中公新書、2008年、167～168頁）。

ら読み取ることができ、そこからいえることは、

イエスは、女性たちに勇気と希望、そして信仰を与えている。

イエスは、名もなき女性たちを第一に考えていると捉えることができる。たとえば、最初に、バッハの《マタイ受難曲》の中の、Nr.4c REZITATIV〈香油を注いだベタニヤの女〉Nr.4d CHOR〈この気違いじみた濫費はなにごとか?〉、Nr.4e REZITATIV イエス〈きみたちはなぜこの女性を困らせるのか?〉の一連の場面がそうで、特に、第4e曲でイエスは弟子たちに対し、「この女性が私の体にこうして香油を注いだのは、私の葬りの準備をしてくれたのだ。まことにかけて（アーメン）と言うが、広く全世界にこの福音が述べ伝えられるところでは、彼女の行ったことも語り告げられて、彼女の記念となるであろう⁷⁹²」と述べ、ベタニヤの女が香油を注ぐ意義を強調しているのである。そして、音楽的にいえば、第4c曲・福音史家のレチタティーヴォ（ハ長調 C-Dur⁷⁹³→ホ長調 E-Dur⁷⁹⁴）→第4d曲・合唱（E-Dur ホ長調→ニ長調 D-Dur）→第4e曲・福音史家のレチタティーヴォ（変ロ長調 B-Dur→ホ短調 e-Moll⁷⁹⁵）という流れで描写されている。まさにハ長調の「C」であるキリスト・イエスが、変ロ長調の「B」が、つまり Bethanien（ベタニヤ）の女の行為の意義を明らかに教えるものと捉えることができよう。

そして次に、Nr.38a REZITATIV〈第1と第2の下女〉は、イエスとの関わりにおいてペトロを追求する女性たちであり、そのことによってペトロは、イエスを否定してしまうことになるが、それでも本当の信仰心が試される、つまり、試練と捉えることができ、そのことを伝えるために、バッハはこの場面を、福音史家が導入する形で入り、第1の下女（1ソプラノ）と第2の下女（1アルト）、そしてペトロという配置で、巧みに音楽によって描写している。第38a曲の調性は、イ長調 A-Dur→ニ長調 D-Dur となっているが、その次の〈Nr.38b CHOR〉合唱「確かにおまえは連中の一味だ。」の調性は、ニ長調 D-Dur→イ長調 A-Dur へと流れ、さらに〈Nr.38c REZITATIV〉、ペトロの、イエス否認の劇的な場面、「そんな人のことなど知るものか!」の旋律においては、嬰ハ長調 Cis-Dur（#七つ）→嬰へ短調 fis-Moll（#三つ）へと一気に響かせていることは、師であるキリスト「Christ (Cis)」を、ペトロがこの瞬間イエスを否定してしまい、あたかも信仰「faith (fis)」を失ってしまったかのようなペトロの心の動揺を、高音で的確に描いたと理解することができる。なお、後のペトロが回心へと繋がる、嬰へ短調の作品といえば、ルターの悔い改めのコラール（第2編）に基づく、手鍵盤にみによる4声オルガン曲《深き淵より、われ汝に呼ばわる Aus tiefer Not schrei ich zu dir》BWV687（1739年）が挙げられる⁷⁹⁶。

⁷⁹² 杉山好『聖書の音楽家バッハ』音楽之友社、2000年、巻末の歌詞対訳参照。

⁷⁹³ 「C-Dur」：ハ長調。杉山は、バロック音楽美学と修辭論の大家 A. ヴェルクマイスター（1645-1706）の言葉を引用し、「長調三和音は三位一体の神の音楽的象徴であり、短調三和音は人間の象徴である。そして C (Christus の頭文字でもあることに注意) 音を起点とする『自然な六音音階 (Hexachordum naturale)』の中のミの音階が作るすべての調は、『キリストの調 (Christus Tonarten)』である」と紹介している（杉山好、前掲書、215頁）。

⁷⁹⁴ 「E-Dur」：ホ長調。杉山は、「十字架の死と復活によって救いの道の開き、世界審判者の座に高举されたキリスト (der Weltenrichter Christus)」と紹介している（前掲書、215頁）。

⁷⁹⁵ 「e-Moll」：ホ短調。杉山は、「肉体をとり受難する『人となった神 (deus humanus)』」と説明している（前掲書、2015頁）。

⁷⁹⁶ 『バッハ事典』磯山雅・小林義武・鳴海史生編集、東京書籍、1996年、324頁。

そしてまた、Nr.45a REZITATIV の〈ピラトの妻 Uxor Pilati〉(ソプラノ)の登場についても夫であり、ローマ総督のピラトに対し、夢でのお告げを話し、そして彼女はイエスと関わり合わないようにと伝えている。後にピラトの妻が聖人となっていることを考えるならば、総督の夫の行いに対し、回心するよう促しているとも理解することができる。つまり、彼女はローマ総督の夫に、信仰心を抱くように働きかけているのである。ピラトの妻は、おそらく以前から夫の暴政に心を痛め、後に彼女自身が回心し、信仰を得たことを、バッハは音楽によって示唆していると捉えることができ、この音楽場面を、ホ長調 E-Dur (井四つ) → イ短調 a-Moll で描いている。なお、イ短調の作品といえば、《オルガン小曲集 Orgelbüchlein》(1713~16年)の中の、受難節用の楽曲《われらに救いを賜うキリストは Christus, der uns selig macht》BWV620 と《イエス十字架につけられたまいし時 Da Jesus an dem Kreuze stund》BWV621⁷⁹⁷が思い出される。

ところで《マタイ受難曲》は、イエス・キリストの十字架の物語と同時に、《マタイ受難曲》それは名もなき女性たちへの眼差しとガリラヤへの帰還物語と捉えることができる。換言するならば、ガリラヤからイエスに従う女性たちが目撃した、女性たちと男たちの物語ともいえるのである。

しかし重要なことは、マタイ福音書において、イエスと共に最初から登場するのは、男の弟子たちではなく、名もなき女性たちが最初に登場しているということである。確かに、マタイ福音書の物語は、イエスを中心として、弟子たちなど、男たちが前面に登場してくるが、たえず、物語の出来事を目撃しているのが名もなき女性たちである。彼女らは、ほとんど主役になることはなく、いわば、隠された存在としてマタイ福音書の物語に深くかかわっているのである。

たとえば、マタイ福音書には、イエスと名もなき女性たちとの関わり合いを示す物語が、随所に描かれ、登場している。そしてそれは男たち、特に弟子たちとの関わり合いでもある。具体的にいえば、

イエス、ガリラヤで伝道を始め (マタイ 4・12-16)。後にイエスが十字架に掛けられ、復活した後に、弟子たちに派遣指示を出すことになる (マタイ 28・16-20)。四人の漁師を弟子にする (マタイ 4・18-22)。そしてイエスは「山上の説教」を行う (マタイ 5・1-12、5~7章)。山上の説教とは、簡単にいえば、キリスト者の「義」が語られることである。それは、ファリサイ派や律法学者のいう義と違うことを明確に述べているのである。なお、バッハはこの山上の説教を基に、カンタータ《われらに救いの来たれるは Es ist das Heil uns kommen her》BWV9(1732/7/20)とカンタータ《満ち足れる安らい、うれしき魂の悦びよ Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust》BWV170(1726/7/28)を創作している。

そして、その山上の説教においてイエスは義とはどのようなものなのか、具体的に述べている。たとえば、マタイ福音書 (5・17-37、5・20-22a、27-28、33-34a、37) には、「兄弟に腹を立てる者はだれでも裁きを受ける。兄弟に〈ばか〉という者は、最高法院に引き渡され、〈愚か者〉と言う者は、火の地獄に投げ込まれる」(マタイ 5・21-24)、「あなたを訴える人と一緒に道を行く場合、途中で早く和解しなさい」(マタイ 5・25-26)、「姦淫してはならない」(マタイ 5・27-30)、「みだらな思いで他人の妻を見てはならない。不法な

⁷⁹⁷ 『バッハ事典』磯山雅・小林義武・鳴海史生編集、東京書籍、1996年、315~316頁。

結婚でもないのに妻を離縁する者はだれでも、その女に姦通の罪を犯させることになる。離縁された女を妻にする者も、姦通の罪を犯すことになる」(マタイ 5・31-32)、「一切誓いを立ててはならない。天にかけて誓ってはならない」(マタイ 5・33-37)と記されている。

また、同じくマタイ福音書(5・20)では、イエスはキリスト者にとって、義とはどのようなものかについて、次のように明らかに述べている。

「〈わたしが来たのは律法や預言者を廃止するためだ、と思ってはならない。廃止するためではなく、完成するためである。(中略) 言うておくが、あなたがたの義が律法学者やファリサイ派の人々の義にまさっていなければ、あなたがたは決して天の国に入ることはできない。〉」

イエスの唱えるキリスト者の義とは、それまでの律法やファリサイ派のものよりも勝っていなければならないというハードルの高いもので、キリスト者にとって厳しい教えとなっているのである。

ルターはその義について、『ハイデルベルクにおける討論』(*Disputatio Heidelberger habita*, 1518年)の中で、次のように述べている。

「《善き》わざを大いになす者が義なのではなく、わざはなくとも、キリストを大いに信ずる者が義である⁷⁹⁸」

と述べ、その理由として、「なぜなら神の義は、アリストテレスが教えたように、しばしばくり返されて行われる行為によって得られるものではなく、信仰によって注ぎ込まれる。ローマ1章(17節)には、〈信仰による義人は生きる〉とされるされており、また10章(10節)には、〈人は心に信じて義とされる〉とされる。したがって、私はそれを〈わざなしに〉と解したい⁷⁹⁹」と、ローマ・カトリックのいう「わざ」を批判し、信仰のみを強調しているのである。

ところでバッハは、《マタイ受難曲》のみならず、教会カンタータの創作においても、マタイ福音書の物語世界を実に生き生きと描いている。

たとえば、マタイ(6・24-34)の「衣食住を思い煩わず、神の国と神の義を求めよ」では、カンタータ《神なしたもう御業こそいと善けれ Was Gott tut, das ist wohlgetan》BWV99(1724/9/17)やカンタータ《汝なにゆえにうなだれるや、わが心よ Warum betrübst du dich, mein Herz?》BWV138(1723/9/5)、そして先の第2章でも述べた、カンタータ《全地よ、神にむかいて歓呼せよ Jauchzet Gott in allen Landen》BWV51(1730/9/17?)を創作している。

バッハはマタイ(8・23-27)の「舟の上のイエスが嵐と海を叱り、嵐を鎮める奇跡」の場面では、カンタータ《イエス眠りたもう、われ何を望むべき Jesus schläft, was soll lich

⁷⁹⁸ 『ルター著作集 第1集 第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、132頁。

⁷⁹⁹ 前掲訳書、132頁。

hoffen?) BWV81(1724/1/30)を作曲し、そしてマタイ (8・1-4、5-13、14-17) では、イエスが重い皮膚病を患っている人を癒す場面や多くの病人を癒す場面、それら病気および死に対する権能の場面については、バッハはカンタータ《おお 永遠、そは雷の言葉 O Ewigkeit, du Donnerwort》BWV60(1723/11/7)によって表現し、信仰ある者に起こるイエスの癒しの秘跡の場面 (マタイ 8・1-13) においては、カンタータ《わが片足すでに墓穴に入りぬ Ich stehe mit einem Fuß im Grabe》BWV156(1729/1/23)で描いている。

また、「イエスが中風の人を癒す」(マタイ 9・1-8) の場面では、カンタータ《われ悩める人、われをこの死の体より Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen》BWV48(1723/10/3)をはじめ、バス・独唱アリアの名曲であるカンタータ《われは憚りて十字架を負わん Ich will den Kreuzstab gerne tragen》BWV56(1726/10/27)を生み出している。

さらに、マタイ福音書の主要な出来事、つまり、イエスと名もなき女性たちとの関連を窺わせるものを順にピックアップしてみると、マタイ (9・9-13) では、「マタイを弟子にする」場面が記されている。マタイ (9・18-26) では「指導者の娘とイエスの服に触れる女」。マタイ (9・27-31) では「二人の盲人を癒す」。マタイ (9・32-34) は「口の利けない人を癒す」。マタイ (10・1-4) では「(弟子) 12 人を選ぶ」。マタイ (10・5-15) 「12 人を派遣する」。マタイ (13・1-9) 「種を蒔く人のたとえ」。マタイ (13・10-17) では、「たとえを用いて話す理由」。マタイ (13・18-23) 「種を蒔く人のたとえの説明」。マタイ (14・13-21) 「五千人に食べ物を与える」。マタイ (14・22-33) 「湖の上を歩く」。そしてマタイ (15・21-28) では、「カナンの女の信仰」が挙げられよう。

そしてバッハは、マタイ (15・32-39) の「イエスが四千人に食べ物を与えた奇跡」の場面では、カンタータ《汝なんぞ悲しみうなだれるや Was willst du dich betrüben》BWV107(1724/7/23)をはじめ、カンタータ《魂よ、つまずくなかれ Ärgre dich, o Seele, nicht》BWV186(1723/7/11)とカンタータ《彼らみな汝を待ち望む Es wartet alles auf dich》BWV187(1726/8/4)を創作している。なお、この場面は、マルコ (8.1-9) でもガリラヤの奇跡として、「四千人に食べ物を与える」として記されている。

また、マタイ (16・21-28) 「イエス、死と復活を予告する」とマタイ (17・1-13) では、「イエスの姿が変わる」が記されている。

バッハは、マタイ (18・1-11) の「幼子のような者こそ天国ではいちばん偉い」を基に、カンタータ《主なる神よ、われらこそぞりて汝を頌め Herr Gott, dich loben alle wir》BWV130(1724/9/29) とカンタータ《喜びと勝利の歌声は Man singet mit Freuden vom Sieg》BWV149(1729/9/29?) を作曲している。

そしてさらに、名もなき女性たちにとって、重要と思われる場面は、「離縁について教える」(マタイ 19・1-19) と「子供を祝福する」(マタイ 19・13-15) と「ヤコブとヨハネの母の願い」(マタイ 20・20-28) および「二人の息子のたとえ」(マタイ 21・28-32) なども挙げられる。

また、バッハは、マタイ (21・1-9) 「イエスのエルサレム入城」を基に、ワイマール時代では、カンタータ《天の王よ、汝を迎えまつらん Himmelskönig, sei willkommen》BWV182(1714/3/25)という傑作作品をはじめ、カンタータ《いざ来ませ、異邦人の救い主よ Nun komm, der Heiden Heiland》BWV61(1714/12/2)、そして同名でライプツィヒ時代の新作カンタータ《いざ来ませ、異邦人の救い主よ Nun komm, der Heiden Heiland》

BWV62(1724/12/3)を創作している。

マタイ (22・15-22) では、「イエスを毘にかけようとするファリサイ人との問答」をテーマに、バッハはカンタータ《幸いなるかな、おのが御神に Wohl dem, der sich auf seinen Gott》BWV139(1724/11/12) を創作し、そしてワイマール時代では、カンタータ《各々に各々のものを Nur jedem das Seine》BWV163(1715/11/24)を作曲している。

また、同じくマタイ (22・34-46) における最も重要な掟の場面、「イエスとファリサイ人との問答」を基に、カンタータ《主キリスト、神の独り子 Herr Christ, der einge Gottessohn》BWV96(1724/10/8)とカンタータ《神にのみわが心を捧げん Gott soll allein mein Herze haben》BWV169(1726/10/20)を創作し、マタイ (25・1-13) 「花婿を迎える十人のおとめのたとえ」の場面では、バッハはカンタータ《目覚めよ、とわれらに呼ばわる物見らの声 Wachet auf, ruft uns die Stimme》BWV140(1731/11/25)という名作を生み出している。

また、「仲間を赦さない家来のたとえ」(マタイ 18・23-35) をテーマに、カンタータ《エフライムよ、われ汝をいかになさんや Was sol lich aus dir Machen, Ephraim?》BWV89(1723/10/24)とカンタータ《備えて怠るな、わが霊よ Mache dich, mein Geist, bereit》BWV115(1724/11/5)を作曲している。

さらにバッハは、「ぶどう園の労働者のたとえ」(マタイ 20・1-16) をモチーフに、カンタータ《われはわが幸に満ち足れり Ich bin vergnügt mit meinem Glücke》BWV84(1727/2/9)を創作している。また、「大きな苦難を予告する、世の終わりに起こる誘惑」(マタイ 24・15-28) では、バッハはカンタータ《汝 平和の君、主イエス・キリスト Du Friedefürst, Herr Jesu Christ》BWV116(1724/11/26)を創作し、マタイ (25・31-66) 「すべての民族を裁く」では、カンタータ《目を覚まして祈れ！ 祈りて目を覚ましおれ！ Wachet! Betet! betet! Wachet!》BWV70 (1723/11/21) を作曲し、楽曲の冒頭合唱はインパクトの強い、曲調のものとなっている。

そしてバッハは、《マタイ受難曲》において、たとえば、「ベタニヤで香油を注がれる」(マタイ 26・6-13) の場面では、イエスとベタニヤの名もなき一人の女性との関わり合いを描き、そしてイエスの裁判においては、「ピラトの妻」(マタイ 27・19) を描いている。さらに「第1と第2の下女」と「ペトロの否みと悔い」(マタイ 26・69-75) との場面においては、ペトロと名もなき下女である女性たちとのやりとりの場面も描写しているのである。

以上、結論としていえることは、名もなき女性たちの目の前で、男たち(ペトロ、ユダ、弟子たち)の裏切りを目の当たりにする。そして彼女たちは、イエスの受難を目撃する。それは、無実にも関わらず、裁判で死刑の判決を受け、多くの辱めを受け、十字架を担いでゴルゴタの丘へと向かう。そしてとうとうイエスは十字架に磔となる。やがて訪れるイエスの死。そして三日目に名もなき女性たちは、イエスの《復活》を目撃する。その知らせを聞いて、弟子たちはふたたびガリラヤへ赴くという展開となっている。マタイ福音書の物語は、男の弟子たちの陰には、常に名もなき女性たちの存在があった。そしてそれは、イエスの伝道の旅の同伴者であり、イエス受難と復活の目撃者でもあった。イエスは女性たちに、数々のたとえ話と奇跡とによって、信仰と生きる勇気を与えつづけていた。しかしイエスは彼女たちに最大の愛を示す行為として、復活した際に、最初にイエスはマグダラのマリアに、その姿を現したのである。それを裏付けるかのように、イエスはマグダラ

のエリアに姿を現した後に、男の弟子たちにイエスが姿を現しているのである。バツハはそこに至る過程、イエスの受難までを《マタイ受難曲》によって描写している。だが、バツハは《マタイ受難曲》だけではなく、教会カンタータ創作においてもマタイ福音書の、イエスの教えを実に生き生きと描写したのである。

第2項 〈遠くから見守る多くの女性たち〉 — 「十字架の降下と埋葬」

「遠くから見守る多くの女性たち」とは何か。それは、ガリラヤからイエスに従ってきた名もなき女性たちのことである。では、名もなき女性たちとは、だれのことなのか。それは、マグダラのマリアをはじめ、ヤコブの母マリアなど、マタイ福音書では、決して中心的な役割、主人公的といえる存在ではない。そして、《マタイ受難曲》においても控えめな存在として描かれている。その女性たちは、イエスの受難および十字架での死、そしてイエスの十字架の降下と埋葬にも深く関わっているのである。イエスは彼女たちにどのように接していたのだろうか。考えられる内容を簡潔にまとめると、次のようになる。

- i) イエスは、多くの名もなき女性たちに温かい眼差しを送っている。
- ii) イエスは、名もなき女性たちのために心を砕いている（マタイ福音書の物語）。
- iii) イエスは、女性たちに慰めと勇気と希望、そして信仰を与えている。（山上の説教）
- iv) イエスは、伝道を始めたガリラヤから、受難、復活にいたるまで終止、名もなき女性たちと共に終始一貫、行動している。

i) なぜ、イエスは多くの名もなき女性たちに温かい眼差しを送っているといえるのか。それは、マタイ福音書を丁寧に読むと、イエスは女性たちや子ども、そして社会的に弱い存在である人々に関するたとえ話や教えがたくさん出てくるからである。ii) なぜ、イエスは、名もなき女性たちのために心を砕いているのか。当時のユダヤ人社会では伝統的な律法が絶対的な権威を持っていた。たとえば、マタイ（5・31-32）では、イエスは「離縁してはならない」と述べ、当時は「妻を離縁する者は、離縁状を渡せ」となっていて、男性に都合の良い、一方的なものとなっていた。しかしイエスは、「不法な結婚でもないのに、妻を離縁する者はだれでも、その女に姦通の罪を犯させることになる。離縁された女を妻にする者も、姦通の罪を犯すことになる」と述べて、弱い立場の女性たちを擁護しているからである。iii) なぜ、イエスは、女性たちに慰めと勇気と希望、そして信仰を与えていたのか。それは、たとえば、イエスはマタイ（5・1-12）の「山上の説教」において、「わたしのためのものしられ、迫害され、身に覚えのないことであらゆる悪口を浴びせられるとき、あなたがたは幸いである。喜びなさい。大いに喜びなさい。天には大きな報いがある。あなたがたより前の預言者たちも、同じように迫害されたのである」と述べ、社会で最も弱い立場にあった女性たちに慰めと勇気、そして希望を与えたからである。iv) なぜ、イエスは、伝道を始めたガリラヤから、受難、復活にいたるまで終止、名もなき女性たちと共に終始一貫、行動をしたのか。それは、たとえば、イエスはマタイ（11・25-30）において、「疲れた者、重荷を負う者は、だれでもわたしのもとに来なさい。休ませてあげよう。わたしは柔和で謙遜な者だから、わたしの軛を負い、わたしを学びなさい。そうすれば、あなたがたは安らぎを得られる。わたしの軛は負いやすく、わたしの荷は軽いからである」

と述べているからである。名もなき女性たちは、イエスと行動を共にすることによって、心から安らぎを得ることができたのである。

では、バッハは〈名もなき女性たち〉をどのように音楽で描写しているのだろうか。

まず、最初に〈Nr.63c REZITATIV〉「十字架からの降下と埋葬」、第 63c 曲の福音史家・レチタティーヴォでは、主旋律は変ホ長調 Es-Dur⁸⁰⁰→変ロ長調 B-Dur が用いられ、バッハは名もなき女性たちが、十字架上の、聖なる出来事の見撃場面を次のように描写している。

「またそこには、多くの女性たちが遠くから様子を見守っていた。それはガリラヤからイエスの後に従って来て仕えた女たちであって、その中にはマグダラのマリア、ヤコブとヨセフの母マリア、そしてゼベダイの子たちの母などもいた⁸⁰¹」(下線は筆者)

それに続いて日暮れになると、イエスの弟子の一人であるアリマタヤのヨセフが登場し、イエスの遺体を引き取ることになる。それから、〈Nr.66a, REZITATIV〉第 66a 曲の福音史家・レチタティーヴォでは、「ヨセフは遺骸を受け取ると、清らかな亜麻布に包み、自分の新しい墓へと納めた。そして墓の入り口に大きな石を転がし置いて、立ち去った」(ト短調 g-Moll→変ホ長調 Es-Dur) と、アリマタヤのヨセフがイエスを墓に埋葬する場面が描かれ、そのヨセフが墓から立ち去ると、墓の前に残されたのは女性たちだけであった。

「そこにはマグダラのマリアともう一人のマリアが残り、墓に向かって座っていた⁸⁰²」(下線は筆者)

バッハは、この上もない美しい旋律でもって、イエスの十字架上での死の意義と、イエスへの限りない想いを描写する。そのため、〈Nr.67, Begl. REZITATIV und CHOR〉第 67 曲のレチタティーヴォ・アコンパニヤート+合唱では、変ホ長調 Es-Dur→ハ短調 c-Moll という旋律が用いられ、杉山の言葉を借りると、まさに「Es-Dur、神なる人キリスト」が音楽によって現されているのである。

ただ、バッハはこの第 67 曲において、それぞれのソロ・パート、つまりそれぞれの登場人物を明確にしないまま旋律を付しているが、しかし隠された状態でもそれぞれのパートを明確に描いていると推測することができる。これに関して磯山は、「ここでは母マリアとマグダラのマリア、ヨハネとアリタヤのヨセフが最後の別れを告げるために墓の前に集ま

⁸⁰⁰ 「Es-Dur」: 変ホ長調。杉山は、「神なる人 (homo divinus) キリスト」と述べている(杉山好『聖書の音楽家バッハ』音楽之友社、2000 年、215 頁)。それに加えて、『バッハ事典』の、《クラヴィアー練習曲 第 3 部》解説の中で、「その点で注目されるのは、神の世界創造にも比せられる、厳格な秩序構成である。(3)、すなわち三位一体の神を象徴する数が、その指導原理となる。曲集の両翼に屹立するプレリュードとフーガは、変ホ長調(フラット三つ)をとり、主題は三つ。間にはさまれる 21 (3×7) のコラルは七つ(神の恵みの象徴とされる)の部分に分かれる」と変ホ長調について言及している(『バッハ事典』磯山雅・小林義武・鳴海史生編集、東京書籍、1996 年、322 頁)。

⁸⁰¹ 杉山好『聖書の音楽家バッハ』音楽之友社、2000 年、巻末の歌詞対訳参照。

⁸⁰² 前掲書、巻末の歌詞対訳参照。

っているさまを見る思いがする⁸⁰³」と、プラーテンの言葉を引用しているが、それぞれのソロ・パートが一体誰なのかを具体的に明らかにしていない。だが、先行する第 63c 曲・レチタティーヴォ「十字架からの降下と埋葬」の歌詞内容と、この後の第 3 項で述べる《復活祭オラトリオ》(1725 年)で設定された登場人物から、そして福音書の記述からこの推測を特定することが可能と考えている。

磯山のいうマグダラのマリアをはじめ、ヨハネとアリタヤ(アリマタヤ)のヨセフという指摘はその通りだと思うが、詳しくは後で述べるが、「母マリア」の存在は、《マタイ受難曲》では明確に描かれておらず、「隠された存在」という形となっている。推測を次のように考察してみた。

i) ソロのバスは「ペトロ」と「ヨハネ」(隠された存在)を描いていると判断できる。なぜなら、ペトロは《マタイ受難曲》においては、一度はイエスを否定してしまうが、その後、悔いの涙を流し、回心した存在として描かれているが、同じバスの設定であるユダについては、彼は信仰を失い、自ら命を絶っているのではここでは、ユダは除外されると考えるのが妥当であろう。ヨハネについては、バッハは《復活節オラトリオ Oster-Oratorium》BWV249 (1725) の中では、ヨハネをバスに設定して歌わせているからである。

ii) ソロのテノールは、「福音史家」と同時に、「アリタヤのヨセフ」を描いていると判断できる。なぜなら、イエスの遺体を引き取り、埋葬の手筈をすべて整えたのが、弟子の一人のヨセフだったからで、ヨセフに代わって福音史家がうたったと捉えることができる。彼が墓の前から立ち去ったとはいえ、イエスを埋葬するという行いはイエスのへの想い、信仰心は揺るぎないものと理解することができよう。ただ、《復活節オラトリオ》においては、ペトロはテノールに設定されているが、《マタイ受難曲》では、バスに設定されているので、ここでのテノール設定は福音史家とヨセフが妥当である。

iii) ソロのアルトは、「マグダラのマリア」、隠された存在として「聖母マリア」と判断できる。なぜなら、バッハは《復活節オラトリオ》でマグダラのマリアをアルトで描いているからで、そして、聖母マリアについては、直接、《マタイ受難曲》においては登場していないが、それでもたとえば、ヨハネ福音書(19:25)には「イエスの母」と記述が見られるからである。加えて、聖母マリアがイエスの母である以上、特別な存在であり、年齢的なものを考慮すれば、アルトと判断するのが妥当である。

iv) ソロのソプラノは、「ヤコブの母マリア」と「ゼベダイの子たちの母」と判断できる。なぜなら、バッハは《復活節オラトリオ》では、ヤコブの母マリアをソプラノに設定している。また、それを裏付けるように、《マタイ受難曲》の第 63c 曲では、すでにゼベダイの子たちの母と、その存在が具体的に記されているからである。

これをまとめると次のようになる。

第 67 曲レチタティーヴォ・アコンパニヤート(独唱 I) + 合唱

- 1) ソロ・バス→ペトロとヨハネ(隠された存在)
- 2) ソロ・テノール→福音史家とアリマタヤのヨセフ

⁸⁰³ 磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994 年、438 頁。

- 3) ソロ・アルト→マグダラのマリアと聖母マリア（隠された存在）
- 4) ソロ・ソプラノ→ヤコブの母マリアとゼベダイの子たちの母

なお、磯山は第 67 曲の旋律について、「調性は変イ長調であるが、それは後奏で、ハ短調へと下がってゆく⁸⁰⁴」と述べているが、これは変イ長調 *As-Dur* ではなく、「変ホ長調 *Es-Dur*」の誤りであることを指摘しておきたい⁸⁰⁵。

そして、興味深いことに、第 63c 曲から第 67 曲に共通する調性の一つに、「変ホ長調 *Es-Dur*」（フラット三つ）が挙げられる。これは、先にも指摘したように杉山のいう「神なる人キリスト」を示していると思われるが、さらに考えると、調性の「Es」は、あたかも《ヨハネ受難曲》BWV243（1724 年）の第 30 曲アルト・アリアでうたわれる「*Es ist vollbracht* 成し遂げられた⁸⁰⁶」を彷彿とさせるものがある。それは、もっと具体的に、イエスの十字架上での死が成就したことを、そして第 63c 曲の「夕暮れ、涼しい時」という状況と感情を福音史家に託す形で、バッハはそれを象徴的に現すために、「Es」という調性を用いたと考えることができる。であるならば、杉山のいう「神なる人キリスト」という考えは、イエス・キリストの「受肉 *incarnation*」という教義を、バッハが音楽でビジュアル化したといえるかもしれない。

そして、変ホ長調 *Es-Dur* という音楽的側面から見れば、たとえば、バッハの《クラヴィーア練習曲 第 3 部 *Dritter Teil der Clavier Übung*》BWV552/669～689, 802～805, 552/2（1739 年）の中の、以下の三曲は変ホ長調によるもので、特徴を簡単に述べると次のようになる。

1) 最初の「キリエ（主）、とこしえの父なる神よ *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*」BWV669 は、ドイツ語のキリエ第 1 部に基づくものであり、二つの手鍵盤とペダルで演奏される。2) 次の「キリストよ、世の人すべての慰め *Christe, aller Welt Trost*」BWV670 は、ドイツ語キリエ第 2 部に基づくもので、やはり二つの手鍵盤とペダルで演奏される。3) 三つ目の「キリエ、聖霊なる神よ *Kyrie, Gott heiliger Geist*」BWV671 は、ドイツ語キリエ第 3 部の編曲であり、「オルガン・プレーノ（最強奏）で演奏せよ」との指示がある 5 声楽曲となっている。やはりこれは「神なる人キリスト」と同時に、変ホ長調のフラット三つが象徴的に「三位一体」の教義をオルガンで現しているといえることができる。

さらに、《オルガン小曲集 *Orgelbüchlein*》BWV（1713～16 年）を例にあげるとすれば、その中の受難節用のオルガン曲、「おお人よ、汝の大いなる罪を嘆け *O Mensch, bewein dein Sünde groß*」BWV622 や、カンタータ第 140 番の第 4 曲を編曲したオルガン曲、「目覚めよ、とわれらに呼ばれる物見らの声 *Wachet auf, ruft uns die Stimme*」BWV645 が想起されるのである。

これに関して、リーバー（Robin A. Leaver）は著作の「2. Catechism」の中で、ルターの『ドイツミサ』とバッハ音楽との関連について、「ルターの主要なカテキズムの教え、主要となる五つのカテキズムにおいて、二つのサクラメント（聖礼典）、つまり洗礼と聖餐（主

⁸⁰⁴ 磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994 年、438 頁。

⁸⁰⁵ Platen, Emil. *Johann Sebastian Bach Die Matthäus-Passion*. Bärenreiter, 1991, p. 209 と *J. S. BACH Matthäus-Passion St. Matthew Passion BWV244*. Herausgegeben von / Edited by Alfred Dürr, Bärenreiter, 1974 (2014), pp. 279-282 を参照。

⁸⁰⁶ Dürr, Alfred. *Johann Sebastian Bach Die Johannes-Passion*. Bärenreiter, 1988, S. 60-61.

の晩餐)が追加されており、1529年には、ルターは二つのカテキズム、すなわち『大教理問答』は主に大人の信徒を対象に、そして『小教理問答』の場合は、特に子どもたちに向けて、その役割わりの意義と重要性を語っている⁸⁰⁷と述べ、ドイツの伝統的なカテキズムの教会歌、「十戒」、「ニケヤ信条(使徒信条)」、「主の祈り」、「洗礼」、「信仰告白」、「聖餐(主の晩餐)」について具体的に挙げて紹介し、その上で、バッハの作曲した、《クラヴィーア練習曲 第3部》について言及している⁸⁰⁸。そしてリーバーは、「バッハの《クラヴィーア練習曲 第3部》による、第2部のつづきによるパートは、二つのオルガン・コーラル、つまり六つの《パルティータ》BWV825～830をまとめた第1部、それに《イタリア協奏曲》BWV971と《フランスふう序曲》BWV831をセットにしたもので、カテキズムの讚美歌集といえるもので、演奏の設定は手鍵盤のものとペダルのものである。これは、ルターの『大教理問答』と『小教理問答』に基づくものである⁸⁰⁹」とルターとバッハ音楽との関連を指摘しているのである。

以上の内容を踏まえて、「十字架の降下と埋葬」は、イエスが名もなき女性たちに与えた、最大の、最も貴い行為、愛を示す行いであったと判断できる。だから、イエスは〈復活〉のときに、最初にマグダラのマリア(女性たち)の前に姿を現しているのである。そして、《マタイ受難曲》の第67曲レチタティーヴォ・アコンパニヤート+合唱では、名もなき女性たちがソロ・アルトとソロ・ソプラノという形で、それぞれが隠された状態で、バッハが音楽技法を用いて、描いていると理解することができる。

加えて、先に名もなき女性たちに関わる一連の音楽の流れを見てきたように、バッハはそれぞれの楽曲の主旋律を、マタイ福音書に描かれているイエスの行いと教えが象徴的に現すために使用していると考えることができ、それを効果的に用いているといえよう。

その上で、ルターの重要な礼拝改革の柱である、『ドイツミサ』に基づきつつも、かつ二つのカテキズム、つまり『大教理問答』と『小教理問答』に基づいて、バッハがオルガン・コーラルなどの楽曲を創作したことを十分に理解することができる。そして、改めてこれらのルターの主要な教義、すなわち「十字架の神学」のエッセンスが《マタイ受難曲》にも盛り込まれていると捉えることができる。

結論としていえることは、《マタイ受難曲》における、〈遠くから見守る多くの女性たち〉というのは、名もなき女性たちのことをいい、彼女たちは《マタイ受難曲》の中では、決して中心的な存在として描かれてはいない。しかし、《マタイ受難曲》はイエスの十字架と受難を伝えると同時に、名もなき女性たちに光を照らし、勇気と希望を与えていると捉えることができ、それは《マタイ受難曲》に「隠された」真のメッセージと判断することができるのである。

第3項 〈イエスの復活、マグダラのマリアともう一人のマリア〉 — 《マタイ受難曲》

⁸⁰⁷ Leaver, Robin A. *The "Deutsch Messe" and Music of Worship. VON LUTHER ZU BACH, Bericht über die Tagung 22. – 25. September 1996 in Eisenach*, Herausgegeben von Renate Steiger, 1996, p. 122.

⁸⁰⁸ Ibid., pp. 122-123.

⁸⁰⁹ Ibid., p. 123.

その後の物語

イエスの十字架の受難から、イエスの劇的な勝利の復活へと、その現場に立ち会っていた女性たちがいた。それが、マグダラのマリアともう一人のマリアである。そして何より重要なことは、《マタイ受難曲》その後に輝かしい物語が待ち受けている。それが冒頭に述べたイエスの復活物語である。岡田温司によれば、1)「イエスの復活の立会人」、2)「イエスの十字架の立会人」、3)「イエス埋葬の立会人」の三つに分類されるということである⁸¹⁰。三つの分類を次にまとめてみる。

1) 《イエスの復活の立会人》

マグダラのマリアともう一人のマリア（ヨハンナ、ヤコブの母マリア）は、イエスの使徒的役割を担うと同時に、男の弟子たちにイエスの復活を知らせる。そして弟子たちは再びガリラヤへと赴くのである。

2) 〈イエスの十字架の立会人〉

i) マタイ福音書 27:55-56 には、遠くから眺めている女性たちがたくさんいた。それは、イエスに仕えてガリラヤからついてきた女性たちである。そこには、マグダラのマリア、ヤコブとヨセフの母マリア、ゼベダイの子らの母がいた。

ii) マルコ福音書 15:40 では、遠くのほうから見ていた女たち。その中に、マグダラのマリア、小ヤコブとヨセの母マリアとサロメがいた。

iii) ルカ福音書では、イエスの知人たちと、ガリラヤからイエスについてきた女たちとはみな、遠く離れて立ち、これらのことを見ていた。

iv) ヨハネ福音書 19:25 では、イエスの十字架のそばには、イエスの母と母の姉妹と、クロパの妻のマリアとマグダラのマリアが立っていた。

3) 〈イエス埋葬の立会人〉

i) マタイ福音書 27:61 では、マグダラのマリアと他のマリア

ii) マルコ福音書 15:47 では、マグダラのマリアとヨセの母マリア

iii) ルカ福音書 23:55 では、イエスと一緒にガリラヤから出てきた女たち

したがって、本項のタイトルにある「もう一人のマリア」とは、マグダラのマリアをはじめ、ヤコブとヨセフの母マリアであり、ゼベダイの子らの母であり、小ヤコブとヨセの母マリアとサロメであり、クロパの妻マリアであり、イエスの母と母の姉妹である、名もなき女性たちのことをいうのである。そしてイエスの母とは、もちろん聖母マリアのことを示すが、しかし聖母マリアは、常に名もなき女性たちの傍らにあり、彼女らと行動を共にした存在であったといえるのである。

ところで、バッハは、イエスの受難と十字架をテーマに規模の大きい作品《マタイ受難曲》を作曲した。だが、バッハは、それ以前に、イエスの復活を記念して、楽器編成の大きい《復活節オラトリオ Oster-Oratorium》BWV249(1725/4/1)を創作している。《復活節オラ

⁸¹⁰ 岡田温司『マグダラのマリア』中公新書、2007年、4～9頁。

トリオ》は、失われた世俗カンタータ《逃れよ、消えよ、退き失せよ、もろもろの憂いよ Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen》BWV249a のパロディ作品である。別名「羊飼いかんタータ」とも呼ばれる。歌詞は《マタイ受難曲》と同じコンビによるピカンダーのものである。この「羊飼いかんタータ」について、フリードリヒ・スメント (Friedrich Smend)⁸¹¹は、「ピカンダーによる、第1巻の歌詞の中には、『わたしは、まことに遺憾(残念)な

⁸¹¹ フリードリヒ・スメントは、古くからの法学者とプロテスタント神学者の家系に生まれている。彼の家はヴェストファーレンのレジエンギッヒの改革共同体の牧師を、18世紀と19世紀の三世代に渡って務めている。スメントは、戦前、ベルリンのプルシアン州立図書館の図書館員(司書)として働き、戦後はベルリン・ゼヘレンドルフ教会に所属し、Universitäten Heidelberg と Universitäten Mainz において名誉教授(博士号)となっている。彼のライフワークは、バッハの作品研究とゲーテ研究などであった。特にバッハ研究では、《ロ短調ミサ曲》や《ヨハネ受難曲》、《マタイ受難曲》、それに「数象徴」の研究に関心があった。

<https://de.wikipedia.org/wiki/friedrich-Smend.2017/9/12> 閲覧参照)。そして、クリストフ・ヴォルフが編集した、スメントの論文集『Smend, Friedrich. BACH-STUDIEN. Gesammelte Reden und Aufsätze Herausgegeben von Christoph Wolff, Bärenreiter, 1969.』は、今日のバッハ研究においては多少の修正が必要な所もいくつか見られるが、それでもプロテスタント神学者であるスメントが、この論文集をとおしてバッハの《マタイ受難曲》や、ルターとバッハとの関連性などについて論じたことは、非常に意義があり、評価の高い業績の一つにあげられよう。スメントは《ヨハネ受難曲》を皮切りに、「1750年までのバッハ《マタイ受難曲》の作品研究史」(1928年)や、「バッハの《マタイ受難曲》における調性の秩序」(1929年)、「バッハのマ《マルコ受難曲》」(1940年)、「新しいバッハの発見」(1942年)、「ルターとバッハ」(1947年)、あるいは「バッハの昇天祭オラトリオ」(1950年「)など、音楽分析はもとより、ルター派神学者として神学的な視点によって、バッハ音楽、特に教会音楽について詳しく論じている。たとえば、「Bachs Matthäus-Passion」の中では、《マタイ受難曲》の音楽分析、特にコラールの「核心部」について詳しく論じ、伝統的なコラールがいかにバッハ音楽の核をなしていたのかが理解することができる。スメント自身、これよりも先に《ヨハネ受難曲》でもコラールの「核心部」(Herzstückes)について論じているが、スメントは、《ヨハネ受難曲》は、あえてライプツィヒ時代の前の、ケーテン時代の器楽曲の成果が大きな影響となり、それが元になっていることを主張している。たとえば、スメントは《ヨハネ受難曲》の構造に繋がるものとして、《イギリス組曲 ト短調》BWV808の前奏曲を取り上げ、組曲という形式そのものがいかにバッハの声楽曲にとって大きな意味をもっているかを述べている。スメントは《ヨハネ受難曲》の第2部のコラール「ああ！偉大なる王よ、いつもの世にも偉大なる」(Ach, großer König, groß zu allen Zeiten)にはじまりもう一つのコラール「わが心の奥底に」(In meines Herzens Grunde)で終わる部分を中心としている。そして、この部分の中核を成しているのが、コラール「神の子よ、汝の捕らわれしことにより」(Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn)であり、この構造を担う柱は群衆の諸楽章であることを説明し、その中核の前後にこれら「対照的」に配列・配置することによって、スメントは《受難曲》の「核心部」としているのである(S. 31-34)。これは《マタイ受難曲》にも同じことがいえ、《マタイ受難曲》という壮大な諸楽章の構成と関わり合い、そして、芸術的なまとまりを得ることになっている。たとえば、スメントは《マタイ受難曲》場合の核心部を、第36b曲「彼は死罪に値する！」(Er ist des Todes schuldig!)から第58d曲「あいつは他人を救ってやって、自分のことはどうにもできない男さ！」(Andern hat er geholfen und kann ihm selber nicht helfen!)で、群衆が裁判に直接関わってくる所である。スメントは、第45曲と第50曲の「十字架につける！」が同じものであることに着目し、これらが中心としてその前後の楽曲が「対称」をなしていることを、群衆の配置を拠り所としながら、さらに調性の使われかたもこれになっている。しかもこれら合唱が荒々しさを見せる間に、純然とアリアが歌われる部分、つまり福音書の内容とそのマドリガルふうな内面的なアリアの旋律が響く、というのがスメントの主張である(S. 44-45)。さらに、「バッハの《マタイ受難曲》における調性の秩序」(1929年)では、《マタイ受難曲》の調性が、たとえば、第49曲、ソプラノ・アリア「愛よりしてわが救

がらサテュロスと、非常に深刻で、喜劇的な詩を記す』(1727年)があり、それは、ページ4ffと42ffで見つけることができる。二つの世俗的なカンタータのテキストには、世俗カンタータだけではなく、また、直接に、バッハの《復活節オラトリオ》に関する文言もある。最初のカンタータは、牧歌的な作品である《逃れよ、消えよ、退き失せよ、もろもろの憂いよ》(BWV249a)は、ザクセン＝ヴァイセンフェルス公クリスティアン(1722-1763)の誕生日のために書かれ、1725年2月23日に演奏されている⁸¹²と述べ、さらに「この楽曲は、第二作目の作品として、バッハの独創性による祝賀用として、再び1726年8月25日、ライプツィヒ市司令官(総督)のヨアヒム・フリードリヒ・フォン・フレミング伯(1665-1740)の誕生日祝賀用カンタータ(BWV249b)として転用・上演されている⁸¹³」と、その創作背景を詳しく解説している。

また、バッハの創作の年代順でいえば、イエスの復活をテーマに、《復活祭オラトリオ》を作曲し、その後にイエスの受難を扱った《マタイ受難曲》を創作している。ただし、厳密に言えば、作曲の年代順では、1)《ヨハネ受難曲》(1724年)、2)《復活節オラトリオ》(1725年)、3)《マタイ受難曲》(1727年)ということになるのである。

《復活節オラトリオ》の楽曲構成(第1曲～第11曲)は、まさに名もなき女性たちが主人公であるかのように、それと同時にイエスの復活と勝利を、バッハは、生き生きと祝祭的に描写している。なお、演奏時間は約41分と、《マタイ受難曲》の約三分の一程度の規模となっている。これは、もしかしたらイエスの受難を重視するルター派とローマ・カトリック教会のイエスの復活に重きを置くという双方の違いにあるのかもしれないのである。

用途：復活節第1日

初演：1725年4月1日(ライプツィヒ)

歌詞：作者不詳

演奏時間：約41分

編成は次のようになっている。

*ソプラノ：ヤコブの母マリア

*アルト：マグダラのマリア

*テノール：ペトロ

*バス：ヨハネ

*合唱、トランペット3、ティンパニ、リコーダー2、フラウト・トラヴェルソ(横型フル

い主は死に給わんとす」(Aus Liebe will mein Heiland sterben)の調性は、e-Moll(ホ短調)→F-Dur(ヘ長調)→a-Moll(イ短調)→a-Moll(イ短調)→h-Moll(ロ短調)→F-Dur(ヘ長調)→e-Moll(ホ短調)によって音楽が連なり、構成され、中心となる調性はa-Moll(イ短調)である。この楽曲は通奏低音声部がなく、代わりにオーボエ・ダカッチャのパートが、事実上の低音部分を受け持っている。だが、その音域は高く設定されていて、このような音域にフルートが加わり、イエスが愛の御心を持ってわれわれ人間のために死を選ぶ。つまり、その前の第45曲b、群衆の「十字架につける！」(a-Mollイ短調)という声を受けて、イエスは迷うことがなく、十字架刑になることをソプラノのアリアは暗示していると、スメントは調性の関連性を具体的に示した上で、述べているのである(S. 86-87)。

⁸¹² Smend, Friedrich. *BACH-STUDIEN. Gesammelte Reden und Aufsätze, Herausgegeben von Christoph Wolff*, Bärenreiter Kassel · Bassel · London 1969, S. 139.

⁸¹³ Ibid., S. 139.

ート)、オーボエ 2、オーボエ・ダモーレ、弦合奏、通奏低音

《復活節オラトリオ》におけるマグダラのマリアとヤコブの母マリアが登場する場面を簡単に紹介すると、以下のようになる。

冒頭の楽曲は、ニ長調 (D-Dur) のシンフォニアで物語が開始し、あたかもトランペットの響きが祝祭的な雰囲気を作りだす。第 4 曲 (レチタティーヴォ) では、マグダラのマリアやヤコブの母マリア、ペトロ、そしてヨハネが互いに、イエスに塗油を捧げることができなかったことに後悔の念を抱く。そして第 5 曲 (ソプラノ・アリア) では、ヤコブの母マリアは「乳香」、つまり、死の象徴を否定する。第 6 曲 (レチタティーヴォ) は、ペトロ、ヨハネ、そしてマグダラのマリアがイエスの復活を感じ取る。第 8 曲 (二重唱レチタティーヴォ) では、マグダラのマリアとヤコブの母マリアは、復活したイエスに会うことを熱望する。そして第 9 曲 (アルト・アリア) では、マグダラのマリアが「どこでイエスに会うことができるのか、教えてください」と懇願する。最終の第 11 曲 (合唱) は、イエスの復活と勝利を高らかに称えて全曲の幕を閉じるのである⁸¹⁴。

そして先に述べた、スメントは、「以上、これは、バッハの独創的創造力によるもので、その祝賀用カンタータと (転用された) 《復活節オラトリオ》とを比較すると、私は四人の羊飼いたちの生き生きとした言葉のやりとりに、とても共感し、納得する。そして、私は《復活節オラトリオ》(BWV249) のテキストに加えて、この作品では、最も古い形の、バッハのカンタータ様式を垣間見ることができる⁸¹⁵」とその印象を語っているのである。

第 2 節 「十字架の神学」—バッハの音楽による「信仰告白」

第 1 項 〈わたしは信じます〉—音楽による「使徒信条」(ニケヤ信条)

ルターをはじめ、バッハ当時のライプツィヒでバッハ自身や信者たちが、聖トーマス教会などの主要礼拝の中で必ず唱えたものに「使徒信条」がある。これは信仰告白ともいわれ、キリスト者にとって重要な意味をもつものである。では、ルター派教会の「使徒信条」とはどのようなものなのか。

ルター派の教会では、「ニケヤ信条」、「使徒信条」、それに「アタナシウス信条」を基本信条として掲げ、特に「ニケヤ信条」は、キリストに関わる信仰条項を指し、「使徒信条」については、三位一体に関する信仰条項となっている。たとえば、「ニケヤ信条」では、「天と地、すべての見えるものと、見えないものの造り主、全能の父である唯一の神を、私は信じます。唯一の主、イエス・キリストを、私は信じます。」と明確に表明する⁸¹⁶。これは、キリスト論に関わると同時に、キリストの集団の信仰条項であることを示し、集団構成員における信仰の相互確認のための条項でもある。そして「使徒信条」においても、「天地の造り主、全能の父である神を、信じます。」と信仰を表明し、それは三位一体、すなわち、「父と子と聖霊」の神に関わるものなのである⁸¹⁷。よって、使徒信条とは、神であるイエ

⁸¹⁴ 『バッハ事典』磯山雅・小林義武・鳴海史生編集、東京書籍、1996年、258～259頁。

⁸¹⁵ Smend, Friedrich. *BACH-STUDIEN. Gesammelte Reden und Aufsätze, Herausgegeben von Christoph Wolff*, Bärenreiter Kassel · Bassel · London 1969, S. 139.

⁸¹⁶ 前田貞一『聖卓に集う 日本福音ルーテル教会礼拝式書解説』教文館、2004年、53～54頁。

⁸¹⁷ 前掲書、57～58頁。

ス・キリストを心から信じることであり、三位一体の三つのペルソナのことを意味し、それは、第一は父、第二は子、第三は聖霊ということである。この使徒信条をルターもバツハも礼拝で唱えているのである。

先に引用したヨハネ福音書(9・35-38)には、「信じる」とはどのようなことなのか、盲人とイエスとの対話が次のように語られている。

「イエスは彼が外に追い出されたことをお聞きになった。そして彼に出会うと、〈あなたは人の子を信じるか〉と言われた。彼(盲人)は答えて言った。〈主よ、その方はどんな人ですか。その方を信じたいのですが。〉イエスは言われた。〈あなたは、もうその人を見ている。あなたと話しているのが、その人だ。〉彼は〈主よ、信じます〉と言って、ひざまずいた」

上の引用文、ヨハネ福音書では、イエスが「人の子」と話しているが、これは、特に十字架にかけられて、天に上げられるイエス自身を示すもので、ルターが後に指摘する、十字架のキリストを全くに信じるという、キリスト者の信仰に繋がるものと思われるのである。

そして重ねて指摘するが、ルターは、神への信仰について『十戒の要解、信徒信条の要解、主の祈りの要解』(*Eyn kurz form der zeehen gepott. Eyn kurz form des Glaubens. Eyn kurz form dess Vatter unssers*, 1520)の中で、次のように述べている。

「信仰に二つの道があるということである。第一の道は、神についての信仰である。(中略)第二の道は、神を信じるということである。すなわち、神について語られていることが、真実であると信じるだけではなく、私の信頼を彼に投げかけ、自己を捨て、神とのかかわりに身をゆだね、そして疑うことなく、神についていわれているように、私にとって神はかくあり、かくなしたもうと信じることである⁸¹⁸」(下線は筆者)

ルターの神に対する深い思い、そして信仰に対する熱意が伝わってくる文章である。先にも触れたルター派教会のカテキズム、つまり『大教理問答集』と『小教理問答集』それ自体が、ルターの「十字架の神学」そのものと理解することができる。ルターのカテキズムの核心は、上に引用したルターの信仰に関する明確な「信じる」という言葉にあり、ここからルターは「信仰のみ sola fide」という信念・信条に至っている。ルターのカテキズムで重要な条項となるものが、「十戒」、「主の祈り」、「洗礼」、「悔い改め」、「聖餐」、そして繰り返すが、上で掲げた、ルターの「神を信じる」という言葉をさらに具体化したものが「使徒信条」である。

その使徒信条で、特に鍵となる箇所が、前にも述べた第一の部分、「私は神、全能の父、

⁸¹⁸ D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimerer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1888 Werke, Teil 1. 6. Band. Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier, 2003 Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar September 2003, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Um Rinted in Germany, 2003, S. 214-215. (邦訳『ルター著作集 第1集2巻』ルター著作集編集委員会編、内海季秋訳、聖文舎、1963年、452頁)。

天と地の創造主を信じる」とであり、第二の部分では、「私はまたイエス・キリストを信じる」ということである。そして、第三の部分では、「私は聖霊、聖なるキリスト教会、聖徒の交わり、罪のゆるし、からだのよみがえり、かぎりない命を信じる」という文言が重要な鍵となる。つまり、バッハは聖餐式において何よりも、この使徒信条を常に唱えているのである。これは単なるお題目という代物ではない。まさに「私は信じる」という全身全霊の信仰告白に他ならないのである。それと同時に、ルターのカテキズムの核心は、ただ、大人も子どもも唱えるだけでなく、日常生活において実践・行動することの必要性が求められている。それが、すなわちルターの「十字架の神学」の核心部分ともいえるのである。

ルターのカテキズムを基に、バッハはオルガン・コラールを創作している。特に、先の（第1節、第2項、12頁）でも一部紹介した、《クラヴィーア練習曲集 第3部》の中で、『大教理問答集』に基づいては、1)「これぞ聖なる十戒 Dies sind die heiligen zehn Gebot」BWV678（十戒）、2)「われら皆一なる神を信ず Wir glauben all an einen Gott」BWV680（使徒信条）、3)「天にましますわれらの父よ Vater unser im Himmelreich」BWV682（主の祈り）、4)「われらの主キリスト、ヨルダンの川に來れり Christ unser Herr zum Jordan kam」BWV684（洗礼）、5)「深き淵より、われ汝に呼ばわる Aus tiefer Not schrei ich zu dir」BWV686（悔い改め）、6)「われらの救い主なるイエス・キリストは Jesus Christus unser Heiland, der von uns」BWV688（聖餐）を作曲している⁸¹⁹。

また、『小教理問答集』に基づいては、同じように 1)「これぞ聖なる十戒 Dies sind die heiligen zehn Gebot」BWV679（十戒）、2)「われら皆一なる神を信ず Wir glauben all an einen Gott」BWV681（使徒信条）、3)「天にましますわれらの父よ Vater unser im Himmelreich」BWV683（主の祈り）、4)「われらの主キリスト、ヨルダンの川に來れり Christ unser Herr zum Jordan kam」BWV685（洗礼）、5)「深き淵より、われ汝に呼ばわる Aus tiefer Not schrei ich zu dir」BWV687（悔い改め）、6)「われらの救い主なるイエス・キリストは Jesus Christus unser Heiland, der von uns」BWV689（聖餐）、を創作している⁸²⁰。

以上のことから、バッハには明らかに、「神を信じる」という信仰心があったといえるのである。バッハはあくまでも神を信じて、信仰のみによって教会カンタータや《マタイ受難曲》を創作したのである。言い換えるならば、バッハは、音楽によって「使徒信条」を唱え、信仰告白を表明している。そこには、バッハの《マタイ受難曲》には、明らかに sacramental 的象徴が現れていると捉えることができる。なお、バッハの創作した「オラトリオ（受難曲）」という音楽ジャンルは、「オラティオ（祈り）」が言語的ルーツとなっているのである。

第2項 バッハと聖書—『カロフ聖書注解の解説』（1985年）から

バッハの創作の源、それは「イエスよ、助けたまえ Jesu Juva」⁸²¹という〈祈り〉であると捉えている。同時にこれは、先の第6章（第3項）の中でも触れたリーバー編集の『カロフ聖書注解の解説』（1985年）の中でも言及している、バッハが楽譜に記した自筆サイ

⁸¹⁹ 『バッハ事典』磯山雅・小林義武・鳴海史生編集、東京書籍、1996年、323～324頁。

⁸²⁰ 前掲書、323～324頁。

⁸²¹ 磯山雅『バッハ＝魂のエヴァンゲリスト』東京書籍、昭和60年（1985年）、113頁。

ンでもある。この言葉は後ほど詳しく論じる、バッハの〈謙虚、試練、祈り〉ということに関係してくる一つのキーワードと考えている。

そのため、本項でも、改めてバッハが所有していた『カロフ聖書』についてももう少し詳しく言及を試みたい。なぜなら、『カロフ聖書』はバッハが生前蔵書として所有し、この『カロフ聖書』の欄外(余白)に書き込みをし、聖句の箇所には下線を引いているからである。さらにカロフは必要に応じてルターの言葉を引用し、バッハはルターの言葉にも視線を落としているのである。加えて今日、バッハが使用した聖書として唯一現存し、われわれが目にすることができる、バッハ愛用の聖書である。そして何よりも、バッハが教会音楽の創作や、彼自身の信仰心を語る上で重要な鍵を握る“証拠品”ともなっているのである。

先に掲げた「J. J.」(Jesu Juva, Jesus help me!) というバッハの自筆サインは、教会カンタータをはじめ、モテット、《受難曲》、《マニフィカト》、《ロ短調ミサ曲》に見られ、さらには世俗カンタータなどの楽譜にも記されている⁸²²。これは、バッハが教会カンタータなどを作曲するまえに、自身が祈りを込めて唱えたと考えられている⁸²³。その他の言葉として「J. N. J.」(In Nomine Jesu, Jm Namen Jesu、イエスの名によりて) や、「J. N. J. A.」(In Nomine Jesu, Amen) という言葉も見られる。事実『カロフ聖書』のメインタイトル・ページの一番上には、「J. N. J.」(In Nomine Jesu, Jm Namen Jesu、イエスの名によりて) と、ラテン語あるいはドイツ語で記されているし、旧約聖書のタイトルページにも記されている⁸²⁴。

バッハは、この『カロフ聖書』の欄外(余白)に自らの書き込みと、主な聖句の所に下線を引いて、時には誤植の部分を訂正したりしている。さらにカロフが解説したルターの言葉(ルター著作集から)⁸²⁵の所にも下線を引いている。このことは、バッハ自身が『カロフ聖書』を丹念に読み、そこから教会カンタータなど創作上の何らかのインスピレーションとヒントを得ていたと理解できるし、彼自身の信仰心というものを垣間見ることができよう。さらにルターの教えを再確認しているとも考えられる。

具体的にバッハの書き込みを見ていくことにする。最初に、『カロフ聖書』の旧約の部分を確認してみたい。

1) 創世記 26 : 33 (Vol. 1/1, cols. 199-200. On Genesis 26:33)

創世記のこの部分の記述は、「イサクはその井戸をシブアと名づけた。それでその町の名は、今日に至るまでベエル・シェバといわれている。」となっている。この欄外にバッハは、「エルフルト⁸²⁶からおおよそ 1 時間、この名を持つ村がある⁸²⁷」と書き入れている。また、バッハはこの箇所、つまりシェバの内容を基にカンタータ《人々シバよりみな来たりて Sie warden aus Saba alle kommen》BWV65 (1724 年) を作曲している。

2) 出エジプト記 15 : 20 (Vol. 1/1, cols. 483-84. On Exodus 15:20)

⁸²² J. S. Bach and Scripture Glosses from the Calov Bible Commentary. Introduction, Annotations, and Editing by Robin A. Leaver, Publishing House St. Louis, 1985, Facsimiles with Note and Commentary, p. 53.

⁸²³ Ibid., p. 53.

⁸²⁴ Ibid., pp. 54-55.

⁸²⁵ LW: Luther's Works. American Edition. Philadelphia and St. Louis, 1955-.

⁸²⁶ 「エルフルト」：ドイツ・チューリンゲンの州都。

⁸²⁷ J. S. Bach and Scripture Glosses from the Calov Bible Commentary. Introduction, Annotations, and Editing by Robin A. Leaver, Publishing House St. Louis, 1985, Facsimiles with Note and Commentary, p. 63.

この箇所の出エジプト記の見出しは、「勝利の賛歌」となっていて、具体的な記述は、「アロンの姉、女預言者ミリアムはタンバリンを手を取った。女たちもみなタンバリンを持ち、彼女に続いて踊りながら出てきた。」となっている。バッハはこの聖句の横の欄外に、「最初の段階として、神の栄光のために、二つの合唱で演奏する⁸²⁸」と記している。リーバーは、バッハのこの言葉を裏付けるかのように、具体的に二重の合唱を用いているいくつかの楽曲、たとえば、カンタータ《笑いは、われらの口に満ち Unser Mund sei voll Lachens》BWV110、カンタータ《いと高きところには神に栄光あれ Gloria in excelsis Deo》BWV191、カンタータ《いと高きところには神に栄光あれ Gloria in excelsis Deo》BWV197a、それに《ミサ曲 ロ短調》BWV232、《ミサ曲 イ長調》BWV234、《ミサ曲 ト短調》BWV235、《ミサ曲 ト長調》BWV236、《マニフィカト ニ長調》BWV243、《クリスマス・オラトリオ Weihnachts-Oratorium》BWV248II を例にあげている⁸²⁹。

3) 歴代誌（上）25（Vol. 1/1, col. 2047-48. On 1 Chronicles 25）

歴代誌（上）25 では、見出しが「歌唱者の組分け」となっていて、記述の内容は、「ダビデと務めをもつ奉仕者の頭は、琴、豎琴、シンバルを奏でながら預言する奉仕職にアサフ、ヘマン、エドトンの子らを選び分けた。この奉仕に携わる者の数は次のとおりである」となっている。これは、主に歌うための訓練を受け、みな達人であったが、彼らの数は兄弟も含めて288人であった。年少者も年長者も、また熟練者も初心者も区別なくくじを引いて順番を決めたという内容である。この聖句の横にバッハは、「この章は、神が望まれる教会音楽の、直接的で、しかも重要なものであり、すべてに本当の根拠（基礎）のものである⁸³⁰」と欄外に明確に記している。この書き込みからバッハの教会音楽に対する想い、神への信仰心というものを読み取ることができよう。

4) 歴代誌（上）28：21（Vol. 1/1, col. 2063-64. On 1 Chronicles 28:21）

ここでは、音楽とはどういうものなのか、バッハが書き記している。歴代誌（上）28：21の見出しは、「ダビデの子ソロモン」となっている。具体的な記述は、「見よ、祭司とレビ人の組は神殿のあらゆる奉仕のために備えている。あらゆる工事には献身的な熟練者がそろっている。また長たちや民はみなお前が下すすべての指令を待っている。（ダビデは息子のソロモンに述べた。）」となっている。そして、バッハはこの聖句の横の余白に、「すばらしい証拠であり、礼拝の奉仕の他にも、音楽もまたダビデを通じて、神の霊によって制定されたものである⁸³¹」と明確に記してあり、バッハにとって、音楽はダビデを通して神の霊によって制定された尊いものであるという、その証拠に他ならないのである。

次に『カロフ聖書』の新約の箇所についても見てみたい。

5) マタイ福音書6：25（Vol. 3/V, col. 73-74. On Matthew 6:25）

マタイ福音書6：25の見出しは、「神への信頼」（ルカ12：22-31）となっていて、バッハは、この聖句の部分に下線を引いている。ここの部分に記されている内容は、「それ故、あなた方に言うておく。命のために何を食べ、何を飲もうか、また体のために何を着よう

⁸²⁸ J. S. Bach and Scripture Glosses from the Calov Bible Commentary. Introduction, Annotations, and Editing by Robin A. Leaver, Publishing House St. Louis, 1985, Facsimiles with Note and Commentary, p. 71.

⁸²⁹ Ibid., p. 71.

⁸³⁰ Ibid., p. 93.

⁸³¹ Ibid., p. 95.

かと思ひ煩つてはならない。命は食べ物に勝り、体は着る物に勝っているではないか。」となっている。ここからバッハの神への信頼、神への信仰というものを読み取ることができるのではないだろうか。なお、リーバーはこの箇所について、「これらの言葉の解説から、ほとんどルター（下線の単語はローマ字で書かれている）の言葉通りかどうかなどは特定できないが⁸³²」と述べている。

6) マルコ福音書 10 : 21-30 (Vol. 3/V, col. 365-66. Mark 10:29-30)

バッハはマルコ福音書 (10 : 21-30) に関して、『カロフ聖書』では、このページ部分の記述について誤り (印刷の問題) があることを指摘している⁸³³。実際に聖書の見出しは「一切を捨てる者の幸福」となっており、具体的な記述は、「今、この世では百倍の家、兄弟、姉妹、母、子、畑を受ける。しかしまた、それとともに迫害もある。そしてまた、来るべき代では永遠の命を受ける。」となっている。

これに関してリーバーは、「ただ、聖書テキストの、29 節の聖句 (言葉) が見当たらず、それに続く聖句 (言葉) は反対側の欄外に記されていて、おそらくこのように読むことができる⁸³⁴」と指摘し、その上で彼は、「ここでは、聖書テキストの整合性についてバッハは懸念を示している。それはエラーや haplography (間違い、誤り) の類であるが、つまり、植字職人の視線は、最初の部分ではなく 二番目の “Aecker” という言葉の所に戻ってしまっており、そのためにこの箇所に必要な、すべての単語が省略される形となっている。こうして、バッハは聖句の欠けている部分を大幅に書き入れている。つまり、30 節の言葉は、キリスト信者が、キリストを信じること、そして福音のために迫害を受け、それによって困難を招くことになるが、しかしその見返りに精神的な報酬 (心の安らぎ) が、永続的に得られることを述べている。バッハ自身に起きていた論争 (トラブル) というのがやや迫害的に近いものを感じていたに違いない。ここに記されている聖句の言葉は、バッハ自身の慰めの言葉となり、それに応じる形で、キリストによって示された聖書の言葉が、福音の重要性を物語っている⁸³⁵」と解説している。

つまり、バッハ自身の上で起きている心配事や諸問題が、この聖書に記されているキリストの言葉とバッハ自身とを重ね合わせ、リンクさせて慰めを見出していると理解することができる。換言すれば、マルコ福音書に書き記したバッハのコメントや、リーバーが責任編集した『カロフ聖書註解の解説』から、バッハの全くのキリストへの信頼、彼自身の信仰心と祈りのちからを読み取ることができるのではないだろうか。

第 3 項 〈謙虚、試練、祈り〉—バッハ創作の源、「イエスよ、助けたまえ」

バッハは祈りの力と、ルターの教えによって教会カンタータと《マタイ受難曲》を創作したのである。そしてそれを裏付けるかのように、バッハは《マタイ受難曲》の楽譜に「イエスよ、助けたまえ」と記し、さらに楽譜の末尾に「神にのみ栄光あれ Soli Deo Gloria」⁸³⁶

⁸³² J. S. Bach and Scripture Glosses from the Calov Bible Commentary. Introduction, Annotations, and Editing by Robin A. Leaver, Publishing House St. Louis, 1985, Facsimiles with Note and Commentary, p. 123.

⁸³³ Ibid., p. 126.

⁸³⁴ Ibid., p. 126.

⁸³⁵ Ibid., p. 126.

⁸³⁶ 磯山雅『バッハ=魂のエヴァンゲリスト』東京書籍、昭和 60 年 (1985 年)、113 頁。

とサインしている。これについて磯山雅は「バッハにとっては、宗教音楽も、世俗音楽も、ひとつのものであった。どちらに対してもバッハは、職人的な良心をもって、最善を尽くした⁸³⁷」と述べている。これに関して磯山の見解に全く同感するものである。さらに磯山は言葉を繋げ、「バッハがルター派信仰の中からすべての人間の生にかかわる普遍の実質を引き出して芸術化したということである。すなわちバッハの音楽は、きわめてキリスト教的でありながら、同時にキリスト教を超えた普遍性を持っている。その真髄を直観する可能性は、宗派を超えてすべての人に開かれているはずなのである」と述べている。この磯山の指摘は、あたかもティリッヒの主張した「霊の現臨」を示すものであり、さらに「霊的共同体」を意味するものであろう。それは、霊の現臨はキリスト教のみではなく、他の諸宗教もそれに対応して起こってくるもので、そしてこの神的な霊の働きは、石浜弘道によれば、ティリッヒのペンテコステの出来事をその典型的な例としてあげているように、実体的な「聖霊」としてよりも、神の属性のようにその特徴・働きの面におかれ展開されている、ということである⁸³⁸。この霊によって捕らえられる共同体が、ティリッヒのいう霊的共同体ということである。つまり、磯山の、バッハ音楽の普遍的という分析はそのままティリッヒの霊の現臨および霊的共同体という普遍性に繋がるものであり、それは、ティリッヒのいうサクラメンタル象徴をも表わすものと判断できるのである。

ところで、小林義武はバッハの教会音楽について、「ブルーメによれば、バッハは教会音楽に心からのつながりを持っていただけではなく、教会カンタータの作曲は単なる義務にすぎず、カントルの職業上の衣服も仕方なく着用していたのである⁸³⁹」と、フリードリヒ・ブルーメ (Friedrich Blume, 1893-1975) の言葉を引用しつつ⁸⁴⁰、その上で、「晩年にはほと

⁸³⁷ 磯山雅『バッハ＝魂のエヴァンゲリスト』東京書籍、昭和60年(1985年)、112～113頁。

⁸³⁸ 石浜弘道『霊性の宗教—パウル・ティリッヒ晩年の思想』北樹出版、2010年、151頁。

⁸³⁹ 小林義武『バッハ—伝承の謎を追う』春秋社、2004年、270頁。

⁸⁴⁰ フリードリヒ・ブルーメは「新しいバッハ像の輪郭」(佐藤巖訳)の中で、バッハの教会音楽について、「バッハは、1708年に宮廷の仕事を引き受けるという公然たる意図をもって、きっぱりと教会勤務に背を向けたのであって、15年後に、外的事情が彼にそれを命じたがゆえに、ごくごくいやいやながらカントルの上着を再び着用したにすぎなかった。彼がライプツィヒにどんなに失望したかについては、今なお1730年のエールトマン書翰が論破されない明白な証言を行っている。バッハは教会の職に心からなる関係をもっていたのだろうか？教会の職は、彼にとって彼の宗教生活への欲求からでたものだったのだろうか？ありそうもないことである。少なくとも、その証拠はない。大カントルとしてのバッハ、神の言葉の創造的な僕、ルター派の頑固な信奉者といったような言い方は、一つの伝説である。こうした伝説は、他のすべての相續されてきた世間の好むロマン主義的空想とともに墓場へ運ばれねばならないものである」と述べ、教会音楽家としての従来、バッハのイメージを一つの伝説と呼び、否定している(『バッハ叢書1 現代のバッハ像』、フリードリヒ・ブルーメ「新しいバッハ像の輪郭」佐藤巖訳、白水社、1976年、344～345頁)。しかしブルーメのいうように、目に見える証拠があれば、信仰心ある教会音楽家としてのバッハ像を承認するでもいうのであろうか。これでは、ルターのいう全きに神を信ずる、というルターの信仰論からほど遠いものである。たとえ、今後のバッハ研究において、教会カンタータ創作の年代成立が全て明らかになったとしても、バッハの、ライプツィヒ当時の置かれた職務上の状況、特に人間関係と、バッハの信仰心とは別問題である。そのためルターは、人間の理性(哲学・科学的分析・判断)と、十字架の神を信じるという信仰心との問題をはっきりと明確に分けている。バッハの教会音楽を科学的分析によって、探求すること自体は決して間違いではない。だが、科学的な証拠や資料がないからといって、バッハが創作した教会音楽の数々が、義務的にいやいやながら創作されたとするブルーメの主

んど教会音楽を作曲しなくなった—このような反宗教的バッハ像を築くに至ったブルーメが何を根拠にしたかと言えば、それは、新しい資料研究によって確認されたカンタータの成立年代である⁸⁴¹」とその理由を述べている。さらに小林は「ブルーメによる伝統的バッハ像への批判はしかし、行き過ぎの部分もあった。確かにブルーメ以来、バッハを第五の福音宣布者として無批判に崇めるような傾向はなくなり、バッハ像を現実的な次元に引き戻したという意味では、ブルーメの功績は大きい⁸⁴²」と見解を述べている。だが、ブルーメの主張および小林の意見には決定的な誤りがあるのではないか。つまり、教会カンタータの成立年代という音楽資料分析のみで、バッハの教会音楽を捉えているからである。確かに、バッハの教会カンタータの成立年代研究は重要で、功績が大きいものである。しかしブルーメも小林も、結局は音楽分析や資料の視点のみから離れられていないのだろうか。ただ、新たに発見された資料を基に、バッハの教会音楽を論じているだけである。ここには基本的で重要なルター神学、すなわち「十字架の神学」の側面や、「神を全きに信ずる」、というルターの信仰論が完全に抜け落ちている。これでは、真にバッハの教会音楽を論じることができないのである。先にも述べたように、バッハは《マタイ受難曲》や世俗音楽の楽譜には、明らかに「イエスよ、助けたまえ」とラテン語で楽譜にサインしているのである。これは、バッハの信仰告白であり、祈りである。それは「十字架の神学」を唱えた、ルターの信仰告白表明にも遡るもので、さらに、先に述べたようにバッハは、トーマス教会の聖餐式において、必ず『使徒信条』を唱えている。礼拝式に参列するということがそういうことである。したがって、ブルーメやそれを紹介した小林の見解は、バッハの教会音楽の本質からはずれていると思われる。

改めて、ブルーメの言葉を引用した小林の議論を読むと、やはり、バッハ研究者や音楽学者による資料分析や科学分析という手法にはおのずと限界があるのではないだろうか。たとえば、旧約聖書のサムエル記(16・7)には、ダビデ王の即位に関して興味深い物語がある。それは、神である主が預言者サムエルに、本物・真実を見極めることの大切さ、あるいは本当の信仰心とはどのようなものなのかを暗示させ、それを説く場面が出てくる。物語はこうである。「その日、主はサムエルに言われた。〈角に油を満たして出かけなさい。あなたをベツレヘムのエッサイのもとに遣わそう。わたしはその息子とたちの中に、王となるべきものを見いだした。〉彼らがやって来ると、サムエルはエリアブに目を留め、彼こそ主の前に油を注がれる者だ、と思った」(サムエル記 16・1b)。だが、それに対して、主はサムエルにはっきりとこう述べる。

「容姿や背の高さに目を向けるな。わたしは彼を退ける。人間が見るようには見ない。人は目に映ることを見るが、主は心によって見る」(サムエル記 6-7) (下線は筆者)

バッハの教会音楽を、単なる目の前に見える資料や音楽分析だけで見るのではなく、心によって、目に見えない、背後に隠されているバッハ音楽の本質を捉えて、聴くことが大切なのである。これは、たとえば、わが国の言葉でいえば、「心眼」ということになるのか

張は、バッハの教会音楽の本質を真に捉えていないといわざるをえないのである。

⁸⁴¹ 小林義武『バッハ—伝承の謎を追う』春秋社、2004年、270頁。

⁸⁴² 前掲書、271頁。

もしれない。

ところで、バッハ創作の源は、「イエスよ、助けたまえ」という〈祈り〉であることを先に述べた。これは、ルターの『十戒の要解』（1520年）の中に記されている「謙虚（謙遜）」（*humilitas*）、「試練」（*tentatio, Anfechtung*）、そして「祈り」（*oratio*）という所に繋がると思われる。なぜなら、イエスは繰り返し、弟子たちに対して、謙虚であれ、試練を受け入れ、それを耐え忍ぶこと、そして常に祈れ、と教えているからである。ルターはイエスの教えをどのように理解し、解釈しているのだろうか。たとえば、ルターは謙虚について次のように述べている。

「第四《戒》について 神の喜びたもうことであるから、心から従順であり、謙虚であり、すべての権威に対して、恭順であること。聖ペテロが、すべての反抗と苦情とつぶやきについていっている（第一ペテロ 2・18）とおりにだ。」服従と謙虚と恭順と畏敬についてしるされているすべてのことが、ここに属する」（『ルター著作集第1集2』聖文舎、1963年、449頁）

そしてもしくは謙遜ということについて、ルターは次のように述べている。

「謙遜は最高の徳であり、最も高慢な者以外、だれも自分を謙遜だとしたり、ほめたりする者はいない。神のみが謙遜をみとめ、そしてまた、神のみがこれを判断し、明らかにしてくださる。それゆえに人は、真に謙遜であるときほど、謙遜について語ることは少ないのである⁸⁴³」

バッハの謙虚さ、それは紛れもなく、「イエスよ、助けたまえ」という祈りに現れている。しかしバッハの謙虚さというのは、祈りの他にも垣間見ることができる。たとえば、『バッハ資料集』の中で、フランス宮廷のマルシャンとの演奏競技について、F. W. マールブルク『楽聖伝説』（1786年）が伝え、それを詳細に書き記している。

「フランス宮廷オルガニストと、たとえ勝てないまでも、互角に立ち会うことくらいならいつでもできる唯一の男であるとの保証を得ると、ヴォリュミエはさっそくヴァイマルへ手紙を書き、バッハ氏に、即刻ドレースデンにきて、有名なマルシャン氏と一戦まじえてもらいたいと頼んだ。バッハはやってきた。そして王の許可を得ると、マルシャンには内緒で、つぎの宮廷演奏会に聴衆の一人としてもぐり込んだ。（中略）前奏を弾いていたが、不意に、マルシャンが弾いたばかりのあの小さな歌をくり返すと、それをあらたな技法、いまだかつて耳にしたこともないような手法で、十二通りにも変奏させたのである。これまであらゆるオルガニストに試合をいどんできたマルシャンは、疑いもなく目の前にいる敵手の優勢を認識したにちがいない。なぜなら、バッハが彼にむかって丁重にオルガンの友好試合を申し込み、その目的のために一枚の紙片に鉛筆で走り書きした主題を彼に差し出し、これを即興で展開させていただきたいといい、そしてまた自分のためにもなにか一

⁸⁴³ 『ルター著作選集』内海季秋訳、教文館、2012年、320頁。

つ頂戴したいと望んだところ、マルシャン氏はその指定の試合の場に姿を見せなかったばかりか、特別駅馬車でドレースデンから退散したほうが身のためだとさえ考えたからである。(中略)それはともかく、バッハはこのフランスの名手の技量をそれ以上に考えられないくらい公正に評価しており、その彼のオルガン演奏を聴けなかったことを大いに残念がっていたのである⁸⁴⁴」(F.W. マールブルク『楽聖伝説』—ブレスラウ、1786年。III/914)

さらに、バッハの人間性についても、彼の謙虚さを窺わせる文章を、ヨハン・ニコラウス・フォルケル (Johann Nikolaus Forkel) が『バッハの生涯、芸術および芸術作品について』(Über Johann Sebastian Bachs Leben, und Kunstwerke, 1968, Bärenreiter-Verlag) の中で記し、次のように述べている。

「芸術家として、彼はきわめて謙虚であった。彼は仲間の音楽家たちよりはるかにすぐれ、彼自身ものそのことを感じていたにちがいないのに、また、かくも傑出した芸術家として彼には日々称賛と敬意が寄せられたにもかかわらず、それを少しでも鼻にかけるようなことは一度としてなかった。どのようにしてあれほどまで自在な技術を身につけたのか、とときおり尋ねられると、彼はこう答えるのが習わしだった。〈私は勤勉であらざるをえなかったのです。私と同じように勤勉であれば、誰でも私と同じ程度のことはやれるでしょう。〉人よりすぐれた天賦の才能のことは、まったく勘定に入れないふうであった。他の音楽家とその作品に関する彼の判断は、すべて友好的かつ公正であった⁸⁴⁵」(フォルケル『バッハの生涯、芸術および芸術作品について』「8 人間としてのバッハ」角倉一朗訳、)

上の資料による引用文から見ても、芸術家バッハの人柄、謙虚さというのを窺い知ることができるのである。

ところで、旧約聖書の創世記(2・7-9、3・1-7)には、人類初の誘惑と試練、つまり蛇による男と女(アダムとエヴァ)への誘惑の物語が出てくる。次のように記されている。

「女は蛇に答えた。〈わたしたちは園の木の果実を食べてもよいのです。でも、園の中央に生えている木の果実だけは、食べてはいけない、触れてはいけない、死んではいけないから、と神様はおっしゃいました。〉蛇は女に言った。〈決して死ぬことはない。それを食べると、目が開け、神のように善悪を知るものとなることを神はご存じなのだ。〉女が見ると、その木はいかにもおいしそうで、目を引き付け、賢くなるように唆していた。女は実を取って食べ、一緒にいた男にも渡したので、彼も食べた。二人の目は開け、自分たちが裸であることを知り、二人は、いちじくの葉をつづり合わせ、腰を覆うものとした」

また、マタイ福音書(4・1-11)には、イエス自身が悪魔から誘惑を受ける場面が出てくる。次のように記されている(下線部分は筆者による)。

⁸⁴⁴ 『バッハ叢書 10 バッハ資料集』角倉一朗編、角倉一朗・酒田健一訳、白水社、1983年、208頁。

⁸⁴⁵ 前掲訳書、345頁。

「(そのとき) イエスは悪魔から誘惑を受けるため、“霊”に導かれて荒れ野に行かれた。そして四十日間⁸⁴⁶、昼も夜も断食した後、空腹を覚えられた。すると、誘惑する者が来て、イエスに言った。〈神の子なら、これらの石がパンになるように命じたらどうだ。〉イエスはお答えになった。〈人はパンだけで生きるものではない。神の口から出る一つ一つの言葉で生きると書いてある。〉次に、悪魔はイエスを聖なる都に連れて行き、神殿の屋根の端に立たせて、言った。〈神の子なら、飛び降りたらどうだ。神があなたのために天使たちに命じると、あなたの足が石に打ち当たることがないように、天使たちは手であなたを支えると書いてある。〉イエスは、〈あなたの神である主を試してはならないとも書いてある〉と言われた。更に、悪魔はイエスを非常に高い山に連れて行き、世のすべての国々とその繁栄ぶりを見せて、〈もし、ひれ伏してわたしを拝むなら、これをみんな与えよう〉と言った。すると、イエスは言われた。〈退け、サタン。あなたの神である主を拝み、ただ主に仕えよと書いてある。〉そこで悪魔は離れ去った。すると、天使たちが来てイエスに仕えた」(下線は筆者)

また、ルターは『大教理問答書』(*Deutsch Catechismus, Der Grosse Katechismus*, 1529年)の中で、悪魔のささやく誘惑について次のように述べている。

「そこへさらに悪魔がやってきて、至る所でけしかけ、あおりたてる。わけても、良心や霊的事がらに關係ある方面を駆りたてる。すなわち、人々が神の御言と御わざとの二つながらを無視し、輕蔑するようにしむけ、信仰と希望と愛とから私たちを引き離し、迷信や誤った自負頑迷に導き、あるいは一転して絶望に突きおとし、神を否定冒瀆させ、その他数々の恐ろしい悪に誘いこもうとする。これはまさしく、罠であり、網である。否、それどころか、これこそ血肉にあらず、悪魔が心臓に射こむ最も有毒な眞の火矢である(エペソ 6・16)⁸⁴⁷」

そして同じく『大教理問答書』の中で、ルターは悪魔からの誘惑を退けるための心構えとして、次のように述べている。

「それゆえに、私たちキリスト者は、絶えまなく誘惑されることに対して心を武装し、日々これに対する覚悟がなければならない。悪魔など自分たちには全く縁遠いものであるかのように、油断して、不注意に日を過ごすべきでなく、むしろ、あらゆる場合に悪魔の攻撃を予期して、これに立ち向かうようにしなければならない⁸⁴⁸」

⁸⁴⁶ 「四十日間」：聖書の中で 40 という数は、試練や苦しみのシンボルである。イエスが宣教活動を始める前の荒れ野での出来事が、毎年四旬節第 1 主日に読まれる。この「四十日間」が四旬節の原型である(前掲書、5 頁)。

⁸⁴⁷ *D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1910 Werke, Teil 3, Band, 1. Abteilung, 2005 Verlag Hermann Böhlau Nachfolger Weimar September 2005, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2005, S. 209.* (邦訳『ルター著作集 第 1 集第 8 巻』福山四郎訳、聖文舎、1971 年、506 頁)。

⁸⁴⁸ *D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe).*

上のルターの引用文にしたがっていえば、バッハの試練は、悪魔など自分たちには全く縁遠いものであるかのように、油断して、不注意に日を過ごすべきでなく、むしろ、あらゆる場合に悪魔の攻撃を予期して、これに立ち向かう、ということになるのかもしれない。特に、ライプツィヒ時代に限っていえば、第1期、第2期、そして第3期それぞれに、多くの問題や悩みの種、そして試練が待ち受けていた。次に、その試練ともいえる内容を簡潔にまとめてみたい。

1) ライプツィヒ時代（第1期）では、カントル採用試験の際に表面化した市参事会内の争い、トラブルは、その後も絶え間なく続き、バッハの創作・演奏活動にも良くない影響をもたらしている⁸⁴⁹。

この争いの背景には何があったのか。ライプツィヒ当局は、バッハをトーマス・カントルに指名する以前に、初めに G. Ph. テーレマン (Georg Philipp Telemann, 1681-1767) を、次にダルムシュタットの宮廷楽長クリストフ・グラウプナー (Johann Christoph Graupner, 1683-1760) の獲得を計画していた。トーマス・カントル選出に際して、バッハは名誉ある扱いを受けなかったのは、トーマス・カントルを音楽家の仕事とみなす、カペルマイスター派と学校の教師として役割を求めるカントル派との対立によるという事情が、市参事会内にあったためとされている。そしてその後、トーマス・カントルに就任したバッハは、あまりの多忙のため、ラテン語の授業は自己負担で代替りの教師を雇っているのである⁸⁵⁰。

2) ライプツィヒ時代（第2期）では、バッハは、コレギウム・ムジクムの指揮者に就任し、世俗音楽の分野に力を入れるようになる。その要因は、市参事会の役員やトーマス学校の上司たちとの音楽に対する無理解であった。そのため、バッハは1730年、旧友のゲオルク・エールトマン (Georg Erdmann, 1682-1736) に再就職の斡旋を依頼するが、返事はなかった。そこで、バッハはドレースデンの宮廷作曲家の称号を求めた。それを得ることによってなんとか窮状を乗り越えようとした。そして、バッハは実際に、1733年7月27日にドレースデンの宮廷、ザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト2世 (Friedrich August II, Kurfürst von Sachsen, August III, König von Polen, 1696-1763) 宛に、宮廷作曲家称号の請願書とミサ曲 BWV232 (キリエとグローリア) を献呈している。それから三年後 (1736年) に「ザクセン選帝侯の宮廷作曲家」の称号を得ることができたが、ほとんど名誉職的なものに留まり、バッハはライプツィヒでの立場を有利にすることはできなかった⁸⁵¹。

3) ライプツィヒ時代（第3期）では、バッハは、生徒の音楽教育の方針、つまり、音楽を重視するのか、どうかをめぐって、トーマス学校の校長ヨーハン・アウグスト・エルネスティ (Johann August Ernesti, 1707-81, 1734年就任) とも激しく対立した。また、かつての弟子ヨーハン・アドルフ・シャイベ (Johann Adolf Scheibe, 1708-76) による音楽手法の批

Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1910 Werke, Teil 3, Band, 1. Abteilung, 2005 Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar September 2005, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2005, S. 209-210. (邦訳『ルター著作集 第1集第8巻』福山四郎訳、聖文舎、1971年、507頁)。

⁸⁴⁹ 『バッハ事典』磯山雅・小林義武・鳴海史生編著、東京書籍、1996年、545～555頁「生涯の記録」参照。

⁸⁵⁰ 前掲書、544頁「生涯の記録」参照。

⁸⁵¹ 前掲書、555～561頁「生涯の記録」参照。

判も、バッハにとっては悩みの種であった。さらに、バッハは二人の妻との間に、20人の子どもをもうけて、大家族であった。その家族においては、三男のヨハン・ゴットフリート・ベルンハルト (Johann Gottfried Bernhard Bach, 1715-39) の無駄遣い、借金問題などに悩まされている。そのような状況下にあっても、バッハは新しい音楽様式や伝統の音楽技法 (カトリック教会音楽、古様式) の習得に努め、積極的に、対位法技法や自身の旧作の保存作業に取り組む。だが、バッハは次第に孤高ともえるスタンスを取るようになる。そして晩年になると、バッハはイギリス人医師ジョン・テイラー (John Taylor, 1703-72)⁸⁵² から眼の手術を受けるが、結局は失敗に終わっている⁸⁵³。

以上、上に掲げたように、ライプツィヒ時代におけるバッハのトラブルや試練を見てみると、おそらく毎日が、神に祈るような生活、まさにキリスト者の苦難を送っていたのではないだろうか。

ところで、ルターは、その祈り (oratio) について、具体的に次のように述べている (下線部分は著者による)。

「施すこと、隣人によくすることに加えて、祈ることもまた、キリスト者にふさわしい行いである。なぜなら、互いに仕え合うためにこの地上に一緒に生きているのだから、われわれはこの生において、必然的に隣人に対してよいことをし、彼らの苦悩に心を用いなければならないが、それと同様に、われわれは日々この生において、避けられず裏返せない、あらゆる類の危険や困難の中におかれているので、自身のためにもすべての人々のためにも、常に神に叫び、救いを求めなければならないからである⁸⁵⁴」 (下線は筆者)

さらにルターは、祈りについての心構えと、キリスト者にとってどのような祈りが重要なのか、次のように述べる。「それゆえ、キリストが他の箇所でも教えられたように (ルカ 18 章 1)、たゆまず怠けず絶えず祈り、祈りを止めないことが、神の霊を持ったキリスト者にとって本来の仕事である⁸⁵⁵」と述べ、その上でルターは、「しかし、各自で、また共同で、外的な祈りもあるべきであると私は言おう。個人的には、それぞれが朝夕に、食卓で、また時間があるときに、祝福か主の祈り、使徒信条か詩編を唱えるようなことである。さらに共同でも、集会のときに、神のことばを用いて感謝し、共通の悩みのために神を呼び求めるのである。それは必ず公になされるべきであり、人々がそのために集まる場所と時間が設定される。この祈りは貴重であり、悪魔とその攻撃に対する強い守りである⁸⁵⁶」 (下線

⁸⁵² イギリスの眼科医。1750年から4月にかけて二度にわたりバッハの白内障手術を行う。手術は失敗に終わり、しかもその際に使用した薬の副作用でバッハの体力は著しく消耗、死期を早める結果となった (『バッハ事典』磯山雅・小林義武・鳴海史生編著、東京書籍、1996年、483頁)。

⁸⁵³ 前掲書、561～571頁「生涯の記録」参照。

⁸⁵⁴ *D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1906 Werke, Teil 32, Ban1.* 2005 Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar September 2005, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2005, S. 413. (邦訳『ルター著作集 第2集第5巻』徳善義和・湯川郁子・三浦謙訳、リトン、2007年、210頁)。

⁸⁵⁵ *Ibid.*, S. 414. (前掲訳書、211頁)。

⁸⁵⁶ *D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe).*

は筆者)と述べている。

上の引用文にもあるように、バッハは家族と共に、ルターの『大教理問答書』の教えにあるように、それに従って共同の祈り、トーマス教会での礼拝の祈りはもちろんのこと、家庭での祈りを欠かすことがなかった、と理解するのが自然であろう。

そしてルターは、『教会のバビロン虜囚について マルティン・ルターの序曲』(1520年)の中で、最後の所で祈りの言葉を述べて閉じている。

「私は、私の従順を十二分に証明しよう。私たちの主イエス・キリストの御名によって。アーメン。不敬虔な敵、ヘロデよ。なんじ、なにゆえ、キリスト来たりたもうを恐れるや。天の御国をさずくるおかたは 死にゆく国を取り去りたまわす⁸⁵⁷」

バッハの祈りとは、上に掲げたルターの祈りの言葉と同じ気持ちであったかもしれない。なぜなら、神のために、会衆のために、優れた作品を生み出すという創作に対する個人的な祈りと同時に、家族揃っての祈りや共同・集会、つまりトーマス教会の聖餐式においての祈りを唱えていたからである。特に、共同体での祈りについては、バッハはそれを音楽のちから、神からの恩恵によって昇華させ、教会カンタータや《マタイ受難曲》を通して、会衆者たちに福音書の内容やキリストの十字架の意義を伝えていたのである。

以上、結論としていえることは、1) バッハの謙虚さは、「イエスよ、助けたまえ」という祈りに現れている。なぜなら、バッハは作曲するまえに必ず、手を胸に当て、「イエスよ、助けたまえ」と祈り、そして楽曲が完成すると、楽譜の末尾に「神にのみ栄光あれ」とサインしていたからである。このことからバッハの謙虚さは明らかである。2) そしてバッハ晩年に至る迄、音楽創作の熱意は衰えることなく、常に、伝統的な音楽技法(カトリック教会音楽・古様式など)や、いろいろな作曲家たちの音楽技法を吸収しようと真摯に、前向きに取り組んでいた。3) また、バッハ65年に渉る音楽家人生は試練の連続であった。特に、ライプツィヒ時代は、絶えず市参事会やトーマス学校の上司と、彼が理想とする音楽づくりを巡って、いくつも問題を抱えていた。そのため、バッハはそれを打開するために、ドレーズデンの宮廷に、宮廷作曲家の称号を求めるなどして、苦心していた。また、バッハは子供の数が多く、一家の大黒柱として家族に対する気苦労も多かった。4) さらに、ルターのいう信仰の確かさである祈りという形は、個人的な祈りの他に、家族と一緒にのときの祈り、また共同体、つまりトーマス教会での礼拝の祈りという形は、それはバッハの

Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1906 Werke, Teil 32, Ban1. 2005 Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar September 2005, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2005, S. 415. (邦訳『ルター著作集 第2集第5巻』徳善義和・湯川郁子・三浦謙訳、リトン、2007年、213頁)。

⁸⁵⁷ *D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe).*

Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1906 Werke, Teil 1, 6. Band. 2003 Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar September 2003, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 573. (邦訳『ルター著作集 第1集第3巻』石本岩根・笠利尚・岸千年・徳善義和訳、聖文舎、1969年、347頁)。

教会音楽の集大成ともいえる創作作品が、教会カンタータという形となり、《マタイ受難曲》となって現れたのである。そこには、バッハの信仰心と祈りが込められているということである。

第3節 「サクラメンタル象徴」としてのバッハ・キリスト者の生

第1項 「幼児洗礼」という恩恵のしるし

バッハ・キリスト者の生は、サクラメンタル象徴といえるのではないか。なぜなら、バッハ 65 年間の生涯というのは、神の栄光のために、ただひたすら音楽一筋によって、音楽の技法を駆使して、神への讃美を高らかに謳い上げたからである。そして、キリスト者バッハ人生のスタートは、「幼児洗礼」という恩恵のしるしを与えられたことによるものである。その根拠は、ルターの主張したサクラメントの一つである「洗礼」ということに尽きるのである。洗礼によって、キリスト者はイエス・キリストの生涯に倣うことを意味し、それを全くに信じるということである。それによってキリストの死とよみがえりの恵みを受けることである。ルターはそれを、サクラメントのしるしと明確に述べている。

バッハには間違いなく、そのサクラメントのしるしを与えられ、授けられているのである。それが「幼児洗礼」、すなわちサクラメンタル象徴の意味である。

その幼児洗礼について、ルターは『教会のバビロン虜囚について マルティン・ルターの序曲』(De Captivitate Babylonica Ecclesiae Praeludium Martini Lutheri, 1520 年)の中で、次のように述べている(下線部分は筆者による)。

「おそらく、語られてきたことに対して、幼児の洗礼が対立させられるかもしれない。幼児は、神の約束を把握しないし、洗礼の信仰をもちえない。したがって、また、信仰は要求されないし、幼児の洗礼は効果がないと。ここで私は、みなが言っていることを言っているのだ。すなわち幼児は、彼らをささげる者たちの信仰に援助されると。ということは、神の言は力があるので、それが発言される時、幼児と同じように無感覚で無力な不敬虔な心さえ、変えるほどであるからだ。だから、すべてのことは可能であると信じてささげる教会の祈りによって、また注入された信仰によって、幼児は変えられ、きよめられ、あらたにされるのである⁸⁵⁸」(下線は筆者)

上の引用文からいえることは、ルターは明らかに幼児洗礼の有効性を認めている。さらに、あくまでもルターの文言にしたがっていえば、サクラメントのしるしである幼児洗礼を授けられたバッハは、次のように言い表すことができるのではないだろうか。

「というのは、神の言は力があるので、それが発言される時、幼児と同じように無感覚で無力な不敬虔な心さえ、変えるほどであるからだ。だから、すべてのことは可能であ

⁸⁵⁸ D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1906 Werke, Teil 1, 6. Band. 2003 Verlag Hermann Böhlau Nachfolger Weimar September 2003, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 538. (邦訳『ルター著作集 第1集第3巻』石本岩根・笠利尚・岸千年・徳善義和訳、聖文舎、1969年、279頁)。

ると信じて捧げる教会の祈りによって、また、バツハに注入された信仰によって、幼児洗礼を授けられたバツハは変えられ、きよめられ、あらたにされたのである」(筆者の判断)

そしてさらに、改めて本節では、ルターの洗礼という sacrament 論を確認すると同時に、 sacramental 象徴としてのバツハ・キリスト者の生との関わりについて論じてみたい。

同じくルターの『教会のバビロン虜囚について マルティン・ルターの序曲』(*De Captivitate Babylonica Ecclesiae Praeludium Martini Lutheri*, 1520 年) の中では、洗礼の sacrament について、次のように述べ、洗礼の sacrament を授けられるとはどのようなことなのかについて、ルターは具体的に述べ、その要点をまとめると次のようになる。

ルターの《洗礼の sacrament》

「洗礼」、 sacrament 第一のもの、それは、神の約束、「信じて洗礼を受ける者は救われる」(『バビロンの虜囚』 256~258 頁) ということである。

「洗礼」の第二のもの、それは、「しるし、 sacrament、水の中に浸すこと、義のしるしは sacrament である」ということに他ならない。

「洗礼は、死とよみがえりの二つ、すなわち、全体的で完全な義認を意味する。というのは執行者が幼児を水のなかへ浸すことは死を意味し、逆に、再び、引き出すことは、生命を意味するからである⁸⁵⁹」

また、ルターは、同じ様に『洗礼と聖なる尊い sacrament についての説教』の中で、洗礼を霊的洗礼と呼び、そしてさらに死とよみがえりとを新しい創造、再生を「霊的誕生」と呼んでいる。そのことが次に述べられている。

「洗礼盤から上げることもすぐに起こる。しかし、その意味、すなわち霊的な誕生、恵みと義との増加は、たしかに洗礼において始まるのだが、死まで、いや、終わりの日まで続くのであり、そこではじめて洗礼盤から上げるということの意味するところが完成され、私たちは死と罪とすべての悪から立ち上がり、からだも魂もきよくなり、とこしえに生きる⁸⁶⁰」

「私たちは洗礼をさずけられた幼児のようにならねばならないからだ。幼児らはどのよ

⁸⁵⁹ *D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1906 Werke, Teil 1, 6. Band.* 2003 Verlag Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar September 2003, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 534. (邦訳『ルター著作集 第1集第3巻』石本岩根・笠利尚・岸千年・徳善義和訳、聖文舎、1969年、271頁)。

⁸⁶⁰ *D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883 Werke, Teil 1, 1. Band.* 2003 Verlag Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar September 2003, gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 728-729. (邦訳『ルター著作集 第1集第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年、613~614頁)。

うな努力にも、またどのようなわざにも没頭せず、すべてのことにおいて自由で、ただ彼らの洗礼の栄光によってのみ確かであり、安全である。なぜなら、私たち自身もまた幼児であって、キリストによってたえず洗礼をさづけられるからである⁸⁶¹」

以上、ルターの文言にしたがっていえば、バッハは「幼児洗礼」という sacrament のしるしを与えられている。なぜなら、バッハの幼児洗礼という霊的誕生の恩恵と力は、キリストによってさづけられているからである。それらによって、バッハは死と罪とすべての悪から立ち上がり、からだも魂もきよくなり、彼の創作した教会音楽は、とこしえに生きているといえよう。

第2項 キリストの苦難と共に

バッハ 65 年の人生は「キリストの苦難と共に」あったといっても過言ではない。特に、先に述べたようにライプツィヒ時代では数々のトラブルに見舞われている。

ルターは、『使徒信条の要解』（1520 年）の中で、キリストの苦難について次のように述べている。

「私は彼が、私の、また信じるすべてのものの罪のために、十字架と苦難とを負いたもうことを信じる。この仕方によって、すべての十字架と苦難とを聖別し、無害となしたもうたばかりでなく、有益で、最高の価値あるものとなしたもうた⁸⁶²」

さらにルターは、キリスト者が悪からの苦難や誘惑を退けるために、あたかも祈りのように、述べている。

「私たちが、すべての病気、貧乏、恥、苦難、不幸を喜んで忍び、その結果、私たちの意志を十字架につけることが、あなたの神的意志であることを知りうる、恵みを与えたまえ。（中略）すべての肢体、眼、舌、心、手、足が、彼ら自身の欲望や意志に従うことなく、反対にあなたの意志にとらえられ、とりこにされ、打破せられるように助けたまえ。すべての悪、反逆、強情、頑固、わがまま、自己意志より、私たちを守りたまえ。私たちに、霊的にもこの世的にも永遠的にも時間的にも、すべての事柄において、真の従順と、完全にして単純な服従とを与えたもうように。（中略）あなたの意志にゆだねまつり、こうして、すべての私たちの負債者を心からゆるし、苦しみを彼らと共にすべきことを教えたまえ⁸⁶³」

⁸⁶¹ D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1906 Werke, Teil 1, 6. Band. 2003 Verlag Hermann Böhlau Nachfolger Weimar September 2003, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 538. (邦訳『ルター著作集 第1集第3巻』石本岩根・笠利尚・岸千年・徳善義和訳、聖文舎、1969年、278～279頁)。

⁸⁶² D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1888 Werke, Teil 1, 6. Band. 2003 Verlag Hermann Böhlau Nachfolger Weimar September 2003, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 217. (邦訳『ルター著作集 第1集第2巻』ルター著作集編集委員会編、内海季秋訳、聖文舎、1963年、456頁)。

⁸⁶³ D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe).

(下線は筆者)

以上、ルターはキリストの苦難を、キリスト者の苦難になぞらえて、具体的にどのような苦難があるかを示し、それを祈りの形で表わしている。それは先に述べた、創世記の男と女の誘惑と試練をはじめ、さらにマタイ福音書(4・1-11)のイエスへの悪魔のいくつかの誘惑を退けた、物語をも連想させるものである。そしてルターのキリスト者の苦難は、そのまま当時のバッハの、キリスト者の苦難と同列にすることはできないかもしれないが、それでもバッハ 65 年に及ぶ音楽人生にもキリスト者の苦難があったといえるのではないだろうか。

第3項 第65曲バス・アリア〈わが心よ、おのれを潔めよ〉

本項では、《マタイ受難曲》における sacramental 的、sacramental 象徴、神からの恩恵のしるしともいえる楽曲例を掲げて論じるものである。

「キリストの苦難と共に」を、バッハはこのバス・アリア第65曲の楽曲に、気持ちを込めているといえよう。具体的には、ルターが主張した「洗礼」の sacramental と、「聖書のみ」、「からだの復活」、そしてこの楽曲自体には「Bach」という自身が「隠れている」と判断している。

また、第65曲には、「Agnus Dei」⁸⁶⁴のしるし、神からの恩恵のしるし、そして sacramental 象徴があると捉えているのである。

磯山雅は第65曲のバス・アリアについて、「形見をもらう受けた心は、自らを清め、墓として、イエスの内面に葬ろうとする。これがミュラーから発想されていることは、すでに引用した部分から明らかである。ミュラーは先で、さらに次のように言う。〈私の心よ、イエスにお前の心を返すがいい。お前の心を世に対して閉じ、イエスに対して開くがいい。世よ、出てゆけ、イエスよ、お入りください。〉(440)。〈信仰はキリストを、おのが心のうちの墓へともたらず。他のどこにも、彼は憩いを見いださない。〉(478)。〈いとしい心よ、どこで、どのようにイエスを憩いに導けるかを、よく思案せよ。彼は、清らかな心以外のどこにも、憩おうとなさらない。そこでこそ彼は、あらゆる災いから身を守られるのだ。ああ、心よ、イエスを入れる前によく思い返せ。それが清らかでなければ、清らかにせよ〉(492)⁸⁶⁵」と、神学者ミュラーの言葉を紹介し、さらに磯山は、「以来私も、このアリアのすばらしさに触れるたびに、この音楽がバッハ自身の決意であり彼の信仰告白の表現であると、感じないわけにはいかなくなってしまった⁸⁶⁶」と率直に述べている。磯山の、バ

Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1888 Werke, Teil 1, 6. Band. 2003 Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar September 2003, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003, S. 224-225. (邦訳『ルター著作集 第1集第2巻』ルター著作集編集委員会編、内海季秋訳、聖文舎、1963年、466～467頁)。

⁸⁶⁴ 「Agnus Dei」：ミサや聖餐式の通常文に含まれる賛歌の一つ。「神の小羊」の意で、洗礼者ヨハネがイエスを見ていった「見よ、世の罪を取り除く神の小羊だ」(ヨハネ1:29)から取られている(『岩波 キリスト教辞典』大貫隆・名取四郎・宮本久雄・百瀬文晃編集、岩波書店、2002年、30頁)。

⁸⁶⁵ 磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、430～431頁。

⁸⁶⁶ 磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、432頁。

ッハの信仰告白であるという意見には、全く同感するものであるが、先に磯山が引用したミュラーの言葉、アリアに対する見解は少し異なるのではないか。以下の視点から、このアリアを捉え直す必要があると捉えている。それを以下の項目にそって論を展開してみたい。

i) 《マタイ受難曲》に隠された三つの「B」＋一つの「B」

表題にある《マタイ受難曲》に隠された三つの「B」＋一つの「B」とは何を意味するのか。まず、楽曲全体を支配する調性は、なによりも「B-Dur」（変ロ長調、フラット二つ）の「B」を示しているということで、これは従来の象徴法の一つ、BACH 音型⁸⁶⁷といえよう。

バッハが《マタイ受難曲》で「B-Dur 変ロ長調」を用いた楽曲を挙げると、決して多くはないが第 4e 曲の福音史家・レチタティーヴォ、第 21 曲の福音史家・レチタティーヴォ、第 22 曲のバス・レチタティーヴォ、第 32 曲のコラールとなっている。

また、教会カンタータやモテットなどでも、思い出される楽曲がいくつかある。たとえば、独唱バス・アリアの名曲、カンタータ《われは喜びて十字架を負わん Ich will den Kreuzstab gerne tragen》BWV56（1726/10/27）の、第 3 曲バス・アリア「ついに、ついにぞわが軛は Endlich, endlich wird mein Joch」（杉山好訳）では、重荷を下ろした魂が、いまや喜ばしく天に向けて飛翔するのが歌われる。

カンタータ《イエスよ、汝はわが魂を Jesu, der du meine Seele》BWV78（1724/9/10）の第 2 曲の有名な二重唱、ソプラノとアルトのアリア「われらは急ぐ、弱けれど、弛みなき足どりもて Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten」（杉山好訳）があげられ、「ああ、聞きたまえ、われら声をあげて、御助けを求むるこの祈りをば！」と、まさにバッハの神を求める祈りが、彼の篤き信仰を読み取ることができよう。

そして、カンタータ《目覚めよ、とわれらに呼ばれる物見らの声 Wachet auf, ruft uns die Stimme》BWV140（1731/11/25）の第 6 曲、ソプラノとバスの二重唱では、「(魂) わが愛する者はわが属となれり、(イエス) われは汝が属なり。Seele: Mein Freund ist mein, Jesus: Und ich bin dein,」（杉山好訳）と、魂とイエスが対話の形で歌われ、互いに果たした、心の安らぎと幸福の一致を、明るく、くもりなく歌いあげている。

また、カンタータ《わが片足すでに墓穴に入りぬ Ich steh mit einem Fuß im Grabe》BWV156（1729/1/23）の第 4 曲、アルトのアリアでは、「主よ、あなたが思うことが、私の喜びとなるのです Herr, was du willst, soll mir gefallen」（若林敦盛訳）、幸福も不幸もすべて神の御手に委ねようと固い決意が歌われている。

さらに、カンタータ《われ汝に呼ばれる、主イエス・キリストよ Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ》BWV177（1732/7/6）の第 4 曲、テノールのアリアでは、「私を、どんな快樂も怖れもあなたからこの世において背けさせることはありません Laß mich kein Lust noch Fureht von dir In dieser Welt abwenden」（若林敦盛訳）と、死について言及しているが、演奏は独奏

⁸⁶⁷ 「BACH 音型」：バッハの姓名（BACH）のアルファベットを音名（変ロ、イ、ハ、ロ）として読みかえて得られる音型のことで、音に自らの存在を折り重ねるという意味である（『バッハ キーワード事典』久保田慶一編著、江端伸昭・尾山真弓・加藤拓未・堀朋平、春秋社、2012 年、128 頁）。

ヴァイオリンとファゴットをオブリガートし、器楽、歌声部ともに明るく活発な動きを見せている⁸⁶⁸。

モテットの場合は、《主にむかいて新しき歌を歌え Singet dem Herr sein neues Licht》BWV225（1726か1727、新年もしくは葬儀用）や、モテット《み霊はわれらの弱きを助けたもう Der Geist hilft unserer Schwachheit auf》BWV226（1729、葬儀用）などの楽曲が、多くはないがあげられるのである。

したがって、このように見てくると、バッハの神への想いや祈りといった彼の固い信仰心、もっといえば、ルターの主張した(1)「洗礼」や(2)「聖書のみ」という教義、そして第65曲アリア自体が伝えている(3)「キリストの埋葬(墓)」⁸⁶⁹という意味である。すなわちこの三日後に、イエスは復活することになるので、これは、そのまま「キリストの復活(からだの復活)」という教義に繋がり、これらの教会音楽に込められている。それは、(4) + 「J. S. バッハ」自身が、あくまでも目立たないように、そして隠された形で「変ロ長調」という旋律に託して創作していると判断できる。それらを簡潔にまとめると次のように示すことができる。

*Nr.65 ARIE, Baß: 《Mache dich, mein Herze, rein》

「わが心よ、おのれを潔めよ」B-Dur（変ロ長調）

- (1) 「洗礼」 baptisma (baptism) 洗礼の意義の再確認、より信仰を強めるために。
- (2) 「聖書」 Biblia sacra 聖書のみというルター精神の継承。
- (3) 「埋葬」 Begrabnis (begraben)、すなわち「からだの復活」 resurrection of the body, パウロの霊のからだという教え、キリストのからだ(教会と聖餐) Blessed Sacrament という教義に繋がる。
- (4) + 「J. S. Bach」(BACH音型に相当)

ii) Nr.65 ARIE Baß—Agnus Dei のしるし

結論から先にいえば、《マタイ受難曲》、第65曲のバス・アリアは、「Agnus Dei アニュス・デイ」の「しるし」といえるものである。なぜなら、「アニュス・デイ」はルター派の「アグヌス・デイ」、すなわち「神の子羊、子羊讃歌」であり、また、カトリック教会の「平和の賛歌」を意味し、それはバッハ自身の心の平和を願う気持ちと、バッハの信仰を告白する気持ちが、この楽曲に込められ、隠された、「しるし」と捉えることができるからである。

では、具体的に楽曲(アリア)と「Agnus Dei アニュス・デイ」を見てみたい。初めに、第65曲のバス・アリアの歌詞を全文掲げる。

⁸⁶⁸ 『バッハ事典』磯山雅・小林義武・鳴海史生編著、東京書籍、1996年、168頁。

⁸⁶⁹ 《マタイ受難曲》の第65曲バス・アリア以前の、イエスの埋葬を予め伝える第63b曲については、『新装版 対訳 J. S. バッハ声楽全集』(若林敦盛訳、慧文社、2008年、511頁)の中では、Begrabnis(埋葬)と表記されているが、杉山好『聖書の音楽家バッハ』(音楽之友社、巻末の歌詞対訳参照)の中では、Kreuzabnahm und Grablegung「十字架からの降下と埋葬」と記している。どちらにしても第65曲バス・アリアの歌詞は、begraben(墓)が使用されている。また、「キリストのからだ」という観点からすれば、聖餐の二種陪餐(パンとぶどう酒)のぶどう酒、Blut Christi(キリストの御血)とも捉えることができるのである。

Mache dich, mein Herze, rein, わが心よ、おのれを潔めよ、
Ich will Jesum selbst begraben. われはみずから墓となりてイエスを迎えまつらん。
Denn er soll nunmehr in mir げにイエスはいまこそわが内に
Für und für とこしなえに
Seine süße Ruhe haben, そのうましき安息を得たもうべければ。
Welt, geh aus, laß Jesum ein! 世よ、出ていけ、イエスを入らしめよ！（杉山好訳）

iii) 《マタイ受難曲》の Agnus Dei（平和の賛歌）

たとえば、「Agnus Dei」は、今日、わが国のローマ・カトリック教会では、「平和の賛歌」と呼んでいる。その全文を掲げてみると以下ようになる（下線部分は筆者による）。

「平和の賛歌」

神の小羊、世の罪を除きたもう主よ、われらをあわれみたまえ。

神の小羊、世の罪を除きたもう主よ、われらをあわれみたまえ。

神の小羊、世の罪を除きたもう主よ、われらに平安を与えたまえ。（下線は筆者）

（『ともにささげるミサ 改訂版』オリエンズ宗教研究所、2006年）

それに対し、わが国の日本福音ルーテル教会では、「アグヌス・デイ」を「神の子羊、子羊讃歌」と呼んでいる。古くからの伝統にそっていえば、前段の「平和の挨拶」⁸⁷⁰を交わした後に、ただちに陪餐と会食、そして交わりに移行し、その陪餐の間に「アグヌス・デイ」が歌隊によって歌われていた。すなわち、陪餐とアグヌス・デイは密接な関係にあるのである。これがカトリック教会の場合だと、福音ルーテル教会と同じく「平和のあいさつ」⁸⁷¹がかわされ、その後「平和の賛歌」が唱えられる。そしてさらに、「Communio 拝領（聖体拝領）」が行われる。なお、平和のあいさつというのは、「全教会と人類家族全体の平和と一致」を願ってかわされるものである。これは、ルーテル教会も同じ主旨で唱えられている。

また、バッハの時代、バッハの教会カンタータを用いる礼拝においては、「アグヌス・デイ」に代えて、該当する教会カンタータの第2部が配置され、演奏された。その間に同時

⁸⁷⁰ 「平和の挨拶」(pax)：一同は、起立のまま、相互に平和の挨拶を交わす。司祭者の言辞「主の平和が、共にあるように」、会衆の唱和言辞「また、あなたと共に。」（前田貞一『聖卓に集う 日本福音ルーテル教会礼拝式書解説』教文館、2004年、92頁）。

⁸⁷¹ 「平和のあいさつ」：司祭と会衆との間に平和のあいさつがかわされる。続いて、会衆も互いに平和のあいさつをかわすように、助祭または次のような言葉ですすめることができる。「互いに平和のあいさつをかわしましょう」一同は合掌して「主の平和」と唱えながら相互に一礼する（『ともにささげるミサ 改訂版 ミサ式次第 会衆用』オリエンズ宗教研究所、2006年、36頁）。また、前田は「平和の挨拶と呼ばれる挨拶の特徴は、参加者相互の挨拶である。（中略）この平和の挨拶は、参加者（司祭者を含む）一同相互の挨拶である。キリストが勧められた〈先ず行って、兄弟と和解する〉（マタイ5：24）ことの挨拶である」と述べている（前田貞一『聖卓に集う 日本福音ルーテル教会礼拝式書解説』教文館、2004年、93頁）。

併行して「陪餐」が行われたのである⁸⁷²。なお、今日では、「アグヌス・デイ」を教会賛美のコラール・ミサ（礼拝歌）「234 番」に替えることも可能である⁸⁷³。以下、「アグヌス・デイ」の全文を掲げてみる。

「アグヌス・デイ」（神の子羊、子羊讃歌）

世の罪を取り除く 神の子羊よ、憐れんでください。

世の罪を取り除く 神の子羊よ、憐れんでください。

世の罪を取り除く 神の子羊よ、平和をお与えください。（下線は筆者）

（前田貞一『聖卓に集う 日本福音ルーテル教会礼拝式書解説』教文館、2004 年）

バッハの第 65 曲のバス・アリアの歌詞と比較してみると、次のように分析できる。

〈Nr.65〉「わが心よ、おのれを潔めよ」は、「Agnus Dei」（以下、A. D）の「世の罪を除きたもう主よ」の内容に相当する。つまり、おのれの心を潔めるというのは、この世における罪を除き、自らの心を潔めることを意味する。〈Nr.65〉「われはみずから墓となりてイエスを迎えまつらん。」は、〈A. D〉「神の小羊、われらをあわれみたまえ。」に繋がるのである。なぜなら、神の小羊（子羊）とは、救い主イエス・キリストに他ならず、アリア〈Nr.65〉の「われはみずから墓となりて」というのは、キリストが十字架上で死を迎え、その後墓に葬られたことを意味し、罪（世）を悔い改めて（墓）、イエスの信仰に生きるからである。さらにいえば、そのことによって神の救済が訪れ、神の栄光が実現したことを意味する。それは、罪深いわれわれ人間の罪が贖われたことを明確に示しているからで、それが〈A. D〉「われらをあわれみたまえ」となっているのである。

だからこそ、バス・アリア〈Nr.65〉の次の歌詞（3 行と 4 行）は、「げにイエスはいまこそわが内に、とこしなえに」と歌っているのである。そして〈Nr.65〉の歌詞（5 行）は、「そのうましき安息を得たもうべければ」そのまま、〈A. D〉の「われらに平安を与えたまえ。」に繋がるのである。アリアの歌詞「そのうましき安息」とは、「美しくもすばらしい心の平安が、わが心に訪れた」ということに他ならないのである。

そして、バス・アリア〈Nr.65〉の最後を飾る歌詞（6 行）「世よ、出ていけ、イエスを入らしめよ！」は、まさに〈A. D〉の「神の小羊、世の罪を除きたもう主よ、われらに平安を与えたまえ。」のすべてを言い表していると判断でき、これは、まさにバッハの《マタイ受難曲》における「アニュス・デイ」そのものと捉えることができるのである。

以上、結論としていえることは、先に述べた、磯山が、神学者ミュラーの言葉を引用した自身の見解は、あくまでも、表面的に、ミュラーの言葉をそのまま分析し、紹介したにすぎない。バッハの第 65 曲のアリアに込められた、彼の隠された意図、真のルターの主張を根本から、深く捉えていないと判断できる。ただし、磯山の「バッハの信仰告白の表明」という意見には、全くその通りだと頷くものである。

その上で、バッハの《マタイ受難曲》の第 65 曲のバス・アリア「Mache dich, mein Herze, rein わが心よ、おのれを潔めよ」は、バッハの《マタイ受難曲》の事実上の「アニュス・

⁸⁷² 前田貞一『聖卓に集う 日本福音ルーテル教会礼拝式書解説』教文館、2004 年、95 頁。

⁸⁷³ 前掲書、95 頁。

デイ」の「しるし」である。

バッハは第 65 曲、つまり《マタイ受難曲》の後半部分にこのバス・アリアを持ってきたということは、ルター派の礼拝（聖餐式）の「アグヌス・デイ」に相当することを意味し、そしてバッハの教会カンタータ演奏においては、彼の教会カンタータの第 2 部が演奏されることに他ならないのである。それと併行してルター派の「陪餐」が執り行われる。これは、バッハが《マタイ受難曲》を、聖金曜日の、礼拝というよりは、聖餐式そのものとして、そのまま構想して作曲したのではないだろうか。恐れずに、もっといえば、《マタイ受難曲》のミサの一部分と捉えることができるかもしれない。

もう少し具体的にいえば、ルター派教会の礼拝の特質は、つまりルターにおいて礼拝は「神の働き opera Dei」であり、その意味するところは、礼拝を神の恵み、イエス・キリストと福音ということである⁸⁷⁴。ルターの主張は、礼拝のすべては聖なる言葉（みことば）と sacrament のためにあるということで、礼拝の福音化を意味している。それに「説教」が不可欠となっているのである。ルター派礼拝・構造の特徴は、1) 「聖言の儀」（カトリックでは「ことばの典礼」と「聖餐の儀」（カトリックでは「感謝の典礼」とから成り、福音を顕在化し、説教の位置づけを明確にしている。2) イエスの教えを信じる個人の信仰確立、これは二種陪餐（パンとぶどう酒）、つまり神の恵みへの直接的な参画を意味する。3) 会衆と共同礼拝の確立を目的とし、それに伴って聖書を自国語（ドイツ語等）に翻訳する。加えて、会衆歌や讚美歌（コラール）を積極的に導入している点にある⁸⁷⁵。これらのルター派礼拝・構図の要素のほとんどが《マタイ受難曲》に含まれているのである。たとえば、第 1 部では、聖餐設定の場面が描かれ、第 2 部では、イエスの受難と十字架上の死と埋葬の場面が描かれている。何よりも、第 1 部と第 2 部の間では、説教が行われているのが、まさにそうである。しかも礼拝で唱えられる『ニケヤ信条』（使徒信条）の中では、「ポンティオ・ピラトのもとで私たちのために十字架につけられ、苦しみを受け、葬られ、聖書のとおり三日目に復活し、天に上られました⁸⁷⁶」と述べていて、これはあたかも《マタイ受難曲》を凝縮した形で現されている。これがカトリックのミサ聖祭の場合、その概念を簡潔に言えば、イエスの受難と復活の意義が、常に一体となっていて、それを記念して主日や平日に行うのがミサ聖祭（礼拝）ということに他ならないのである。

そしてルター派礼拝のアグヌス・デイと同じく、カトリックのミサでもアニュス・デイの部分に相当し、その後に聖体拝領が執り行われる。特に、重要なことは、ルター派のアグヌス・デイもしくはカトリックのアニュス・デイの前に、ルター派教会もカトリック教会も「平和の挨拶」もしくは「平和のあいさつ」をかわしているのである。先に述べたように、「平和のあいさつ」とは、われわれが、イエス・キリストの教えをしっかりと胸に抱き、そのことによって自身の心を潔めることができ、心に安らぎが訪れるということである。そして挨拶（あいさつ）は、「全教会と人類・家族全体の平和と一致」を願って唱えられ、お互いに挨拶（あいさつ）するのである。これは、ルター派とカトリック教会の双方が平和と一致を願って、相互に挨拶（あいさつ）をするということにも繋がっていると理解することができる。

⁸⁷⁴ 前田貞一『聖卓に集う 日本福音ルーテル教会礼拝式書解説』教文館、2004 年、12～13 頁。

⁸⁷⁵ 前掲書、13 頁。

⁸⁷⁶ 前掲書、54 頁。

さらに、第 65 曲のバス・アリアの音楽の側面からも考察を試みてみたい。磯山は、第 65 曲の楽曲の核心について、「変ロ長調のやさしい流れがト短調にかげり、アリアの中間部。その後半で聴かれる〈この世よ、出てゆけ！ イエスにお入りいただくのだ Welt, geh aus, laß Jesum ein!〉の部分こそ、このアリアの真のクライマックスであろう⁸⁷⁷」と述べ、この磯山の意見には全く同意するものである。そしてト短調 (g-Moll) という調性が、第 65 曲のバス・アリアを考える上で、一つの鍵となると思われる。なぜなら、それは Agnus Dei の楽曲といえ、バッハ晩年にまとめられた《ロ短調ミサ曲 Messe in h-Moll》BWV232 が真っ先にあげられるからである。《ロ短調ミサ曲》の中の、第 26 曲アルト・アリア (Nr. 26 ARIE Alto) 「Agnus Dei」がそれで、楽曲の調性はト短調 (g-Moll) となっている。これについてヴォルフは、「第一にバッハは、合唱曲の代わりに、ソロ曲を作曲している。第二に彼は、テキストの 3 分節を無視している。第三に彼は、ト短調という調によって、ミサ曲を閉じる 1 つ前の楽曲で、はじめてフラット調を選んでいる⁸⁷⁸」と述べている。

上のヴォルフの指摘からいえることは、特にバッハが、本来のラテン語の Agnus Dei の 3 分節を無視していること、同じくラテン語の Agnus Dei の内容を考えると音楽全体の調性はシャープ調よりも、フラット調がより適切であろうということである。そして《マタイ受難曲》の第 65 曲はドイツ語 (自由詩) なので、ラテン語の 3 分節、それ自体を当てはめることができないのは当然のことである。

それに加えて、《マタイ受難曲》の第 65 曲バス・アリアは、《ロ短調ミサ曲》それ以前の、1727 年の創作なので、一見すると《ロ短調ミサ曲》とは関連性がないように思われるが、重要なポイントが隠されているのではないだろうか。それは、ヴォルフによれば、ほとんどの楽曲がパロディによって成立した《ロ短調ミサ曲》の中でも、Agnus Dei のように原曲が現存されていて、楽曲を詳しく分析することができ、その上で、この楽曲がパロディのパロディであり、オリジナルの楽曲はテキストでしか伝わっていないということである⁸⁷⁹。そしてこれが通称《昇天祭オラトリオ》、つまり、教会カンタータ《神をそのもろもろの国にて頌めよ Lobet Gott in seinen Reichen》BWV11 (1735 年) の第 4 曲、「ああ、とどまってください、わが最愛の命よ Ach, bleibe doch」のパロディとなっていること⁸⁸⁰、さらにこれより約 10 年前の、1725 年のオリジナル作品、結婚セレナータ《遠ざかれ、冷たい心よ》BWV (deest) との関連性がスメントによって指摘されていることである⁸⁸¹。であるならば、二年後に作曲され、初演された《マタイ受難曲》、第 65 曲のバス・アリアの核心部分の調性、ト短調となんらかの関連性があるのではないか。つまり、第 65 曲のバス・アリア、全体の調性は変ロ長調 (B-Dur) であるが、しかし磯山がいうように音楽の核心部分はト短調なので、この時のイメージ、楽想が後の《ロ短調ミサ曲》、アルト・アリア Agnus Dei へと繋がり、生かされたのではないだろうか。加えて、《ロ短調ミサ曲》の第 26 曲のアルト・アリア Agnus Dei と《マタイ受難曲》の第 65 曲バス・アリアも、共に同じ韻律

⁸⁷⁷ 磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994 年、432～433 頁。

⁸⁷⁸ クリストフ・ヴォルフ『バッハ ロ短調ミサ曲』春秋社、2011 年、143 頁。

⁸⁷⁹ 前掲訳書、144 頁。

⁸⁸⁰ F. スメント/P. ミース『バッハ叢書 6 バッハのカンタータ』角倉一朗・高野紀子訳、白水社、1980 年、377 頁。

⁸⁸¹ クリストフ・ヴォルフ、前掲訳書、144 頁。

構造と押韻秩序をもつ、ダ・カーポ・アリアの形式をとっているのである⁸⁸²。

ただし、先に指摘したようにバッハは、原曲のダ・カーポ形式を *Agnus Dei* に移すことができないため、彼は二カ所で、全く新しく創作した段落を挿入している⁸⁸³。ところで本来、*Agnus Dei* は 10 世紀以降に成立したとされる、ローマ・カトリックの単旋律の聖歌がその由来となっていて、これは、聖歌書『キリアーレ *kyriale*』⁸⁸⁴、つまりミサ通常唱の中に相当する、*Kyrie* (あわれみの賛歌)、*Gloria* (栄光の賛歌)、*Credo* (信仰宣言)、*Sanctus* と *Benedictus* (感謝の賛歌)、*Agnus Dei* を含んでいるのがそれである⁸⁸⁵。*Agnus Dei* は他の通常唱とは異なり、ルター派教会でとりあげられてはいないが、それでも、もしかしたらバッハは、伝統的な単旋律聖歌を念頭に置いて、《マタイ受難曲》の第 65 曲バス・アリアと《ロ短調ミサ曲》の第 26 曲アルト・アリアの *Agnus Dei* をソロに設定したのかもしれない⁸⁸⁶。

したがって、バッハの《マタイ受難曲》は、先に考察してきた第 65 曲のバス・アリア、歌詞と音楽の側面を含めて、ルターの「キリストの受難」および「十字架の神学」の意義を伝えているのと同時に、ルター派とカトリック教会、双方の平和と一致とを結びつける“架け橋”と理解できる。それは、すなわち、バッハの《マタイ受難曲》は sacramental もしくは sacramental 象徴ともいえ、さらに神からの恩恵のしるしと捉えることができるのである。

⁸⁸² Platen, Emil. *Johann Sebastian Bach Die Matthäus-Passion*. Bärenreiter, 1991, S. 206.

⁸⁸³ クリストフ・ヴォルフ『バッハ ロ短調ミサ曲』春秋社、2011 年、2011 年、146 頁。

⁸⁸⁴ 「キリアーレ」：ミサの通常式文のみを集めた聖歌集。一般にそれぞれの聖歌ごとにグループ化されてまとめられているが、キリエ・エレイソンとグロリア、サンクトゥスとアニュス・デイなど、聖歌を対にしてまとめたものである（『岩波 キリスト教辞典』、大貫隆・名取四郎・宮本久雄・百瀬文晃編集、2002 年、297 頁）。

⁸⁸⁵ ジャン・ド・ヴァロワ『グレゴリオ聖歌』水嶋良雄訳、白水社（文庫クセジュ）、2007 年、38 頁。

⁸⁸⁶ ヴォルフは第 26 曲のソロについて、「そこでバッハは、〈神の小羊よ〉という呼びかけに、転用された音楽とは対照的な楽想をつけている。しかもそれをカノン風の対位法で扱うことによって、ソロにいつそう厳格な音楽の姿を与えているのである」と述べている（クリストフ・ヴォルフ、前掲訳書、146 頁）。

結語（結論） 「 sacramental 象徴」—ルター神学とバッハ教会音楽の普遍性

以上、これまで見てきたように、本論文は、まず、第一に、J. S. バッハのライプツィヒ時代の大作《マタイ受難曲》、およびバッハ受難曲など教会音楽創作の大きな影響力ともなったマルティン・ルターの「十字架の神学」を「 sacrament」に焦点を当てて検証し、それを具体的に述べてきた。そして二番目として、ルターの「十字架の神学」の sacrament 観、あるいは sacramental 的要素が、バッハの《マタイ受難曲》にどのように見とることができるのかを探求してきた。そして、その上で《マタイ受難曲》と、ルターの「十字架の神学」の類似性を明示し、そのことによって、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、音楽としてどのように継承されているのかを論及してきたものである。

そして、本論文を執筆して改めて思うことは、バッハ教会音楽の代表作の一つである《マタイ受難曲》は、間違いなく宗教芸術であるキリスト教芸術、すなわち音楽芸術分野における金字塔といえるものである。今日なお、世界中の人々に聴かれ、上演されているのがその裏付けである。そればかりか、世界中のバッハ研究者や音楽学者によって、彼の音楽は研究され、その影響力の大きさは、バッハがこの世を去って、およそ 300 年近く経つにもかかわらず、一向に失われていない。

先に述べた理由として挙げられることの一つに、バッハが徹底的なまでの「研究熱心さ」と並はずれた「努力家だった」ということが挙げられる。バッハは「音楽を愛するがゆえに」、ありとあらゆる音楽手法を自らの作品に投入し反映させている。バッハは同時代のテレマンをはじめ、ヘンデル、ゼレンカなど、当時活躍していた第一級の自国や外国の作曲家たちの作品を多忙の合間を縫って楽譜を収集し、それらを筆写して積極的に吸収している。さらに、伝統的なローマ・カトリック教会の音楽、たとえば、教会旋法やパレストリーナなどの古様式を熱心に研究し、その成果として、たとえば《ロ短調ミサ曲》に結実している。バッハ独自の質の高い、数多くの楽曲が作り出されている背景には、日々の並外れた努力と研究への熱意が存在していたということである。

二つ目の理由としていえること、バッハは芸術家⁸⁸⁷としても「本物を追い求めた」とい

⁸⁸⁷ 英文学者で C. S. ルイス研究家の竹野一雄は「キリスト教芸術哲学における聖書の重要性—特に創世記 1~3 章」という小著の中で、芸術家について次のように述べている。少し長いが引用したい。「芸術家の創造力がどこからくるのかという問いにたいして、キリスト教は至極明快に、それは生ける創造者なる神からくると答えることができます。神は天地の創造者（創 1・1）であり、神は模範も先行物もなしに、無から有を呼び起こされる方です。神は物質世界を創造し、その世界を〈それは極めて良かった〉（創 1・31）と評価されたと記されています。このことから言えることは、地上の人間の現実が原理的に〈良いもの〉であるということです。神がその現実を創造されたがゆえに、それは真正なものであり、その世界に在る人間の経験を理解し研究することは価値があり、それゆえに、芸術家や芸術の研究者が人間の経験と深く関わることは意義深い営みであるということになり得るわけです。従って、創造の教義は芸術活動そのものを原理的に肯定するものです」（竹野一雄『一クリスチャン文学研究者の軌跡』「日本大学大学院総合社会情報研究科における最終講義」於日本大学会館第二別館、2016 年 11 月 20 日土、16~17 頁）。そして、竹野は言葉を繋げ、「この意味で芸術家は神のような偉大な Creator

うことである。バッハの音楽に対する姿勢は、生涯に渡り「本物」を追い求めるという姿勢に貫かれており、特に、バッハの晩年を見ると、孤高ともいえるスタンスで、自らの作品をより高度なものへと手を加えている。まさに音楽に対する〈執念〉ということばがぴったりと当てはまるのではないだろうか。バッハの本物を求める姿勢というのは、時には厳しく、一切の妥協を排し、そして時には柔軟さを持ちながらも目標に向かったということである。ライブツィヒ時代ではあまりの多忙さ故に、バッハは効率よく教会カンタータを作曲するために、パロディ手法を用いているが、それは、あくまでも以前の作品を基に、より充実度と完成度を指すものであった。だからバッハの意識の中には、やっつけ仕事とか、手抜きという言葉は当てはまらない。何より残された作品の演奏を聴くと大いに納得するのである。そして本物ともいえる一つの判断基準に、作品のもつ品格が挙げられよう。つまり、バッハの作品には常に気高さと品性というものが備わっていて、それが象徴的なしるしとなっている。礼拝にせよ、コンサートにせよ、CDの再生演奏にせよ、バッハの音楽を聴く者の心に感動や感銘を与えられるということは、そういうことである。

そして、バッハが最も重要なこととして本質を追求した本質的な事柄・動機に、絶対的な真理である、「イエス・キリストの教え」とルターの「十字架の神学」が挙げられる。たとえば、これがローマ・カトリック教会の場合、「カトリシズム」、「普遍的」ということであるが、もしカトリシズムという言葉に抵抗があるとすれば、「ユニバーサル」と置き換えてよいだろう。

バッハの本質を求めるその姿勢は、彼の教会カンタータ創作や《マタイ受難曲》の中に凝縮され、現れている。そこにはキリスト受難の意義が、緻密な音楽構成と音楽技法の下に、壮大に描かれている。イエスが十字架上で死を迎えたという聖なる出来事は、パウロやアウグスティヌスを経由して、そのままルター神学の柱である「十字架の神学」へと繋がっていき、全くのルター神学の本質を意味している。イエスの受難と十字架上で死は、ルター神学の根源中の根源であり、バッハの本物を求める究極の目標ともなっている。そのことを論証するために、本論文では具体的に《マタイ受難曲》のいくつかの楽曲を基に見てきた。考察の対象としてきたいくつかの楽曲は、ルターのいう「隠された神」、隠された形で、バッハの音楽のちからとピカンダーの自由詩によってイエスの受難と「十字架の神学」の意義がしっかりと描かれ、礼拝に参列していた会衆に確実に伝えられることを目的としていることを確認することができたのである。

であるというよりも、J. R. R. トルキーンが言う〈準創造者〉(sub-Creator)と見なすべき存在なのです」とトルキーンを引用している(前掲書、17~18頁)。であるならば、数々のコラール(讃美歌)を生み出し、独自の神学を打ち立てたルターや幾多の教会音楽や世俗音楽を世に送り出したバッハは、〈準創造者〉ということであり、原理的に〈良いもの〉ということになる。このことは神学者や芸術家に限らず、われわれ研究者にも同じことがいえるのではない。なぜなら、われわれ研究者の使命と役割は、世のため、人々のため、そして学術発展と自己成長のために、研究成果を出していかなければならないからである。そしてわれわれ研究者は、竹野のいう〈それは極めて良かった〉という言葉に少しでも近づけることができるよう日々努力研鑽することが求められているのである。

それが結果として、バッハ教会音楽の代表作の一つである《マタイ受難曲》は、サクラメント的な象徴が刻まれており、本質的である。そこには紛れもなく、サクラメントと同じ働きをするサクラメント的な象徴が刻まれていると判断できるのである。

本物には品格と普遍性が備わり、時代や国境、宗派を超えて継承されていくが、しかし偽物やまがい物には品性がなく、質の悪いもので、やがては途中で消えてなくなり、普遍性とはほど遠いものである。したがって、バッハは良い音楽、美しいメロディを生み出すことで最大限に神を讃美することになり、本物を追い求めたことになったのである。

そして三番目としていえることは、バッハはルター派の、一人の信者として「神の栄光のために」生涯を音楽に捧げたということに尽きる。それは本論文でも指摘したように、バッハは作曲する前に必ず「イエスよ、助けたまえ」と唱え、その言葉にバッハの気持ちが集約されている。その結果として、仕事とはいえ、バッハは教会音楽をはじめ、世俗音楽などたいへんな数にのぼる楽曲を創作することになる。

こうして見てくると、ライブツィヒ時代の創作は、音楽技法が高い上に格調の高い教会カンタータを大量生産し、主日の主要礼拝に参列していた会衆に、荘厳さと感銘さを十分に与えていたと想像できる。これはまさに「神の栄光のために」というバッハ自身の信念と意志、そして並外れた努力がなければ、成し遂げることのできないことである。

改めていうまでもなく、バッハは音楽史上の天才であるが、しかし天才と呼ばれるその背景には上で述べたように、人々に目に見えない形でバッハは額に汗をしていた、と理解することができる。このことは、そのまま、バッハの先輩である神学者ルターにも同じことが当てはまり、ルター自身も「神の栄光のために」本物を求めていた。それが彼独自の神学の柱の一つとなる「十字架の神学」である。ルターの逆説の神学であるが、「隠された神」の意味をバッハの《マタイ受難曲》のいくつかを取り上げて楽曲で見えてきた。その結果、《マタイ受難曲》の本質は、ルターの「十字架の神学」を音楽によってビジュアル化したものであることを確認することができたのである。

また、本論文で取り上げ、考察してきたルターのサクラメント論、つまり洗礼論と聖餐論を見ても、ルターの本質を追求する姿勢を見て取ることができる。それが如実に表れている。それは、聖餐論でいえば、ルターが強調した二種陪餐（パンとぶどう酒）、神の現臨、聖徒の交わりなどの神学的意味がそうである。さらに、ルターは宗教改革を主導したばかりか、自らの命の危険を顧みずに、ラテン語の聖書を、初めてドイツ語に翻訳し、完成させている。これが世にいうルター訳のドイツ語新約聖書『九月聖書』（1522年初版）であるが、その偉業をたいへんな状況下において成し遂げている。何よりも彼は神学博士としてヴィッテンベルグ大学で聖書の講義を行っており、生涯に渡るライフワークの一つとなっている。やはり、これもバッハとの共通部分といえるが、ルターも徹底的に聖書と神学を研究した結果、それがドイツ語訳の新約聖書と大学での講義へと繋がり、独自神学の確立へと結実していくのである。ルターも並はずれた「努力家」であった。その何よりの証拠が、ドイツ語訳聖書をはじめ、今日に残されている膨大な著作（ラテン語とドイツ語）の存在がある。その数と著作の内容を見れば、誰もが納得し、頷くであろう。しかもルターの著作物は、どれもわれわれに訴える力と、感銘を与える質の高いものとなっている。ここにも神からの目に見えないしるし、神からの働き、神からの恩恵に包まれ、刻まれていると捉えることができる。ルターは紛れもなく神学的天才であった。そして「天才」を

あえて定義するとすれば、「独創性があり、質の高い、品性ある作品を数多く生み出す者、それが天才である」ということである。

ルターとバッハという二人の天才に共通することは、イエス・キリストに対する深い思いと信仰があり、それを実現する手立てとして、ルターは信仰と神学によって、バッハは信仰と音楽によって、まさにキリストの肢体、手足となってひたすら懸命に本物を追い求めていることである。だから、ルターとバッハによって生み出された多くの創作物は、質の高い、格調あるものとなっていて、「本質的」と呼ぶのにふさわしいものである。したがって、ルターの教えと著作物、そしてバッハの教会音楽を含めた数多くの楽曲は、今日まで継承されている良きものであるが、それだけにとどまらず、ルターとバッハの創作物は今後も次の世代へと引き継がれ、語られていく、普遍的な存在となっているのである。さらにいえることは、バッハの教会音楽は今日においてもなお、その魅力は溢れるものとなっており、キリスト教界のみならず、多くの人々の心を捉えて離さない。それがバッハ教会音楽を研究する最大のモチベーションとなっていると考えられる。

本論文では、バッハの大作《マタイ受難曲》を「 sacrament 」の視点から分析し、論証を試みたが、その手立ての一つとして、まず、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を見てきた。バッハ・カンタータの根源には、音楽史の側面からいえば、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深く横たわり、それらが発展して、やがてバッハのカンタータ創作へと変貌するのである。そしてさらに、ドイツ・プロテスタント教会の伝統的な音楽、コラール（讃美歌）の存在が大きい。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柱となっていて、これにより、会衆たちは、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。その意味においてバッハが果たした役割とその意義は画期的なものだったといえるのである。

さらに本論文では、《マタイ受難曲》創作の背景について、それを詳しく理解するために、それ以前の時代のもの、ミュールハウゼン時代やワイマール時代、そしてケーテン時代の教会カンタータ創作の特徴を考察してきた。そこからいえることは、それぞれの時代の音楽技法をバッハは持てるちからを巧みに駆使して、ライプツィヒ時代の教会カンタータや《マタイ受難曲》創作に投入している。その結果、楽曲全体に、より音楽的深みが与えられている。

特に、ライプツィヒ時代の教会カンタータを、次のように簡潔にまとめることができる。教会カンタータの役割とは、聖書の教え、すなわちイエス・キリストの聖なる教えを、一年間におよぶ教会暦にしたがって、毎週毎に創作され、毎日曜日（主日）に演奏されるものである。そのため、バッハは多忙な合間を縫って、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ている。そして、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た。結果として、キリストの聖なる出来事を十分に理解し、把握できた。なお、バッハはライプツィヒ時代に世俗カンタータなどを除くと、168曲の教会カンタータを創作しているのである。そして次に、バッハの《マタイ受難曲》を、本格的に sacrament 神学の側面から論じるために、ルターの sacrament 論に加えて、それ以前の、中世の神学者であり、ローマ・カトリックのトマス・アクイナスの sacrament（秘跡）論と近代のプロテスタント神学

者、パウル・ティリッヒの sacramental 象徴論についても、ルターの sacrament 論との比較・類比という視点から考察を試みてきた。そこから見えてきたことは、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、トマスもルターも sacrament の存在を認め、それを理解しているし、ティリッヒも sacramental 象徴として、その存在を理解し、認識しているのである。

その上で、トマスの秘跡論とティリッヒの sacramental 象徴が、果たして、バッハの《マタイ受難曲》において、どのような形で関連しているかを、次のようにまとめてみた。

第一に、トマスの sacrament (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 sacramental 的ちからを持つ道具の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 (バッハ音楽とピカンダー自由詩+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、トマスのいう秘跡として完成しているといえよう。

そしてさらに、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、神の恵みが注がれている。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 sacramental 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ならびに《マタイ受難曲》の音楽創作で、そしてピカンダーは自由詩によって、sacramental 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、それらを会衆者たち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 sacramental 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 sacrament と同一の働きをする sacramental 象徴と判断することができるのである。

改めて、バッハの《マタイ受難曲》創作から何が見えるのか。それは、先にも指摘したように、バッハが音楽に対する徹底した姿勢を貫いていることである。一切の妥協を許さない、バッハの作曲への態度である。それが《マタイ受難曲》創作から見えてくるものである。

何よりも、《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・キリストの受難の意義を会衆に伝え、信仰を強めることであつたが、それと同時にルターの「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があつた。そのため、教会暦に

沿って、主日に演奏される教会カンタータ演奏と比べて、《マタイ受難曲》の楽曲・音楽的規模は非常に大きく、しかも演奏時間も長大（約3時間）であった。それにもかかわらず、《マタイ受難曲》の音楽構成は、よく練られたものとなっていて、物語に登場する人物たち、イエスをはじめ、ペトロやユダの弟子たちやピラトや百人隊長、そしてユダヤ人の群衆などを物語の構成に沿って巧みに配置され、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、そしてコラルを駆使して描いている。その結果、受難の物語に緊張と臨場感を与え、同時に音楽の迫力と美しさを持って会衆に感銘と感動を与え、イエスの聖なる出来事を伝えていたといえよう。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のである。

そして、バッハの音楽手法からすれば、《マタイ受難曲》は教会カンタータの「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。

そして本論文では、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、ハインリッヒ・シュッツとゲオルク・フリードリヒ・ヘンデルの代表的な《受難曲》を考察の対象に選んだ。なぜなら、シュッツもヘンデルもバッハの音楽創作にインスピレーションを与え、影響を与えていたと思われるからである。そして彼らのテーマは共に、キリストの受難を描いているので、シュッツとヘンデル双方の楽曲にも sacrament 的な象徴が刻まれていると判断できるのである。

ハインリッヒ・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、つまり、独唱と合唱から構成されている。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にも継承され、それが《マタイ受難曲》の創作でも生かされたのである。

シュッツ自身はイタリアに二度留学し、イタリア音楽を吸収すると同時に、伝統的なカトリック教会音楽の技法にも積極的に触れて、学んでいる。しかし最も大きいことは、イタリア・ヴェネツィア楽派の複合唱の様式をマスターしてきたことである。これらの伝統的音楽技法が、シュッツを通して、DNA（遺伝子）としてバッハ自身と教会音楽の中に取り込まれていることは間違いない、といえるのである。シュッツはバッハよりも100年前の作曲家の大先輩であるが、シュッツの《マタイ受難曲》創作の精神は、その後のバッハ

にも確実に伝わっている。それにしても、シュッツの《マタイ受難曲》は声楽のみで演奏されているにもかかわらず、イエスをはじめ、登場人物たちを実に生き生きと、緊張感ある物語に仕立てている。シュッツは人間の声の可能性を最大限に引き出した、ともいえるのである。シュッツは今日では、「ドイツ音楽の父」と称えられ、彼の多くの作品は今日でも上演されつづけているし、CDの再生音楽として、中世音楽の愛好家や音楽学者、研究者によって聴かれ、研究されている。彼の音楽は劇的なものの中にも、非常に格調の高い、品格ある作品となっていて、普遍性を帯びた本物の音楽作品となっているのである。

そしてさらに、ヘンデルの《 Brockes 受難曲》を考察し、バッハ創作との違いを見てきた。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。現代ふうにいえば、前衛的な音楽芸術、「アヴァン・ギャルド」ということになるのかもしれない。ただし、今日的な前衛音楽といえば、シェーンベルクの無調音楽と十二音音楽に代表されるように、どちらかといえば、旋律の美しさや聴く者に感動を与えるということを脇に置いて、それよりも調性を無の状態にする、機能と声の世界を追求したものとなっているが、しかしヘンデルの場合は、あくまでもイエスの受難の意味と音楽の、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、それに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るので、シュッツやバッハの伝統的なオラトリオ受難曲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で前衛的なものであった。

ヘンデルの音楽づくりの本質は、イタリア・オペラにあり、 Brockes 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たものとなっているが、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 Brockes 台本とのすばらしさで、《 Brockes 受難曲》は十分に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、それでもヘンデルの合唱は、場面設定によってはコラール的な処理が施されているのである。

《 Brockes 受難》を考察してきた結果、ヘンデルもバッハに音楽的に多大な影響を与えていることが理解できる。何よりもそれを裏付けているのが、バッハはこの《 Brockes 受難曲》を筆写し、自身の音楽の中にも一部参考にしつつ、取りいれているからである。それに加えて、バッハはヘンデルがドイツに帰郷した際の、1719年と1729年の二度に渡り〈接近〉を試みているのである。結果は不首尾に終わっているが、このことはバッハが、ヘンデルから実に多くの音楽的示唆と影響を受けたことを物語るものである。

ヘンデルの音楽もバッハの《マタイ受難曲》と同様に長大な受難物語の作品となっており、聴く者に感動と感銘、そしてイエスの受難の意義を明確に伝える役割を担っていたのである。それを裏付けるように、ヘンデルの《 Brockes 受難曲》は、当時の他の作曲家のものよりも人気があり、繰り返し上演されていた。それだけ音楽的に美しく、当時の人々に評価されていたということである。彼の音楽にも全くの信仰心というものが根底に流れていて、それが sacramental な象徴が刻まれていたと判断できるのである。さらに《 Brockes 受難曲》の音楽の一部は、後の、イギリスにおける英語によるオラトリオ作品、特に彼の代表作となる《メサイア》へと結実する。そして《メサイア》は今日でも世界中

のコンサートホールなどで上演され、多くの人々に聴かれている。ヘンデルの音楽にも本物といえる品性と普遍性が備わっている確かな証拠となっているのである。

バッハ教会音楽の創作に影響を与えたものは、改めていうまでもないが、第一に、「聖書」であり、第二に、ルターの教えであり、それらが重要な働きを成している。バッハはルター一訳のドイツ語聖書を丹念に読み込み、イエス・キリストの教えを胸に刻み、信仰心を強めたことであろう。特に、バッハが後半生で入手した『カロフ聖書』にはいくつかのバッハ自身の手になる書き込みや、アンダーラインが引かれているのが、確認され、何よりの証拠となっている。バッハは聖書を深く読み、そして一人の信徒として、神の栄光のために、膨大な数に及ぶ教会カンタータや《マタイ受難曲》などを創作しているのである。《マタイ受難曲》創作にあたっては、詩人のピカンダーと常に連携して共同作業にあたっている。そうでなければ、あのような聳え立つ音楽を作曲することは至難の業であったであろう。また、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。コラールだけではなく、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、そして合唱も、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され、演奏されているのが理解できる。そして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。

その結果、聴く者に、つまり会衆に、音楽によって見事にビジュアル化された、イエス・キリストの受難と十字架の意義を伝えるのに成功していたのである。バッハとピカンダー双方の役割と目的は、いかにして会衆に、キリストの受難とルターの「十字架の神学」の意義を的確に伝え、より信仰心を高めることができるのかということにあったのである。そのために、バッハはすでに教会カンタータ創作において用いていた音楽技法を導入しているし、ピカンダーは自由詩の参画によって、聴く者の心に訴え、そして彼らの心の中に突入している。突入したものの、それは、牧師の説教をはじめ、バッハの音楽とピカンダーの自由詩などが、神からの恩恵として彼らの心の中に入り込み、包まれて外的なしるしとして刻まれたと捉えることができる。そしてバッハ指揮のもとに《マタイ受難曲》を聖金曜日の晩課礼拝において演奏している。そこには、まさに sacramental 的もしくは sacramental 象徴があったといえるのである。

以上、これまでルターの sacramental 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、結論としていえることは、ルターの主張に照らし合わせると、厳密に言えば、バッハの《マタイ受難曲》それ自体は sacramental ということとはできない。しかし、ルターのいう sacramental が神の一つのしるし、恩恵の姿、 sacramental 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。そして《マタイ受難曲》はライブツィヒ・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。さらに、会衆は説教と音楽の力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た。そのこと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 sacramental を受けていて、そのしるしが刻まれている。

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、 sacramental 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。それに加えてルター神学、ルター派教会の柱である「十字架の神学」という教えは、バッハの教会音楽と共に、今日においても多くの人々に影響と感動を与えつづけ、普遍的に接しているのである。

「今後の研究課題と展望」

バッハの教会音楽の大作である《マタイ受難曲》を、ルターの「十字架の神学」と対比させて、そして、 sacramental もしくは sacramental 的な観点から論証を大胆に試みてきた。だが、今回は、《マタイ受難曲》の全体像から見れば、論じてきた箇所は、一部分にし過ぎない。それ以外の《マタイ受難曲》の楽曲に潜むであろう、 sacramental 的な要素の全容を明らかにはしていない。したがって、《マタイ受難曲》をはじめ、それ以外の、教会カンタータの作品についても引き続き検証を進めたいと考えている。また、 sacramental 的な象徴という研究の手法は、原則的に、教会音楽だけに適用するものと捉えているが、それでもバッハの世俗音楽でもどのように sacramental 的なものが関連してくるのか、そのことが果たして、象徴のしるしとして論及していくことが可能なものなのか、という課題が浮き彫りとなった。また、今回は主に、ルターの sacramental 論的を絞って考察したが、今後はルターの他の著作、特に「義認」に関する内容、たとえば、初期の『第一回詩篇講義』(1513~15年)や『ローマ書講義』(1515~16年)、『第二回詩篇講義』(1519~21年)、『ガラテヤ書講義』(1531年)等と、バッハ教会音楽との関連性を探求したいと考えている。

したがって、今後はバッハの教会カンタータの作品についても sacramental 神学の視点から考察すると同時に、ルターの義認論の側面からも論じる必要性があると判断している。

「音楽ソフトCD」:

Johann Sebastian Bach. PASSIO SECUNDUM MATTHAEUM, Mathäus-Passion BWV244. Münchener-Bach-Chor, Münchener-Bach-Orchester, Karl Richter, 録音 1958年 CD 〈ARCHIV PRODUKTION〉。

Melamed, Daniel R. HEINRICH SCHÜTZ, The Complete Narrative Works. Ars Nova Copenhagen, Paul Hillier, Dacapo 8.204035, Vocal texts in German and English, 2007-2010 dacapo Records, Copenhagen, 2011 Dacapo Records, Copenhagen, Liner notes: Daniel R. Melamed and Paul Hillier. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL(1685-1759) PASSION nach/after/d'après B. H. Brockes, Regensburger Domchor, Schola Cantorum Basiliensis, AUGUST WENZINGER, 1968. 〈DEUTSCHE GRAMMOPHON〉 CD1[62'28] ・ CD2[61'54] ・ CD3[58'01].

〈その他の音楽ソフト〉:

《バッハ大全集 第1巻 受難曲》 Münchener Bach-Chor, Münchener Bach-Orchester, Karl Richter, MA9001/07 録音 1958年 (LP レコード) 〈ARCHIV PRODUKTION〉、昭和 50年。 Johann Sebastian Bach, Matthäus-Passion/St. Matthew Passion BWV244. Münchener Bach-Chor, Regensburger Domspatzen, Münchener Bach-Orchester, Karl Richter, 録音 1979年 (CD) 〈ARCHIV PRODUKTION〉

J. S. Bach, Matthäus-Passion BWV244. Amsterdam Toonkust Choir, Knabenchor "Zanglust", ROYAL Concertgebouw Orchestra, Amsterdam, Willem Mengelberg, 録音 1939年 (ライブ CD)

〈PHILIPS〉。

「映像ソフト DVD」:

Richter, Bach Matthäus-Passion BWV244. Münchener Bach-Chor, Münchener Bach-Orchester, Karl Richter, 録画 1971 年 (2006 年) 〈Unitel, Deutsche Grammophon〉/The Legacy of Karl Richter. A Film by TOBIAS RICHTER in Cooperation with Klaus Peter Richter and Klaus Lindemann, 録画 1986 年 (2006 年) 〈Unitel, Deutsche Grammophon〉。

「楽譜リスト」:

J. S. BACH Matthäus-Passion/St. Matthew Passion BWV244. Herausgegeben von / Edited by Alfred Dürr unter Verwendung von Vorarbeiten von using preliminary work Max Schneider. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe/Urtext of the New Bach Edition, Bärenreiter Kassel • Basel • London • New York • Praha TP, 1974(2014).

GEORG FRIDRICH HÄNDEL (1685-1759) .PASSION NACH BARTHOLD HEINRICH BROCKES HMV48. Herausgegeben von Felix Schroder, Veb Deutscher Verlag für MusikLeipzig DVfM4021,1965.

HALLISCHE HÄNDEL-AUSGABE (Kritische Gesamtausgabe) Herausgegeben von der GEORG-FRIEDRICH-HÄNDEL-GESELLSCHAFT. Serie I: Oratorie und große Kantaten Band 7, GEORG FRIEDRICH HÄNDEL PASSION NACH BARTHOLD HEINRICH BROCKES. Herausgegeben von FELIX SCHROEDER, VEB DEUTSCHER VERLAG FÜR MUSIK LEIPZIG, DVfM 4021, 1978, VIII-IX.

HEINRICH SCHÜTZ. Matthäus-Passion, Historia des Leidens und sterbens unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Matthäus SWV479, für Einzelstimmen und gemischten Chor a capella, BÄRENREITER KASSEL • LONDON • NEW YORK • PRAHA, 1975.

「引用・参考文献」:

〈外国語文献〉ドイツ語・英語、日本語訳なし:

Barth, Hans-Martin. *Die Theologie Martin Luthers. Eine kritische Würdigung*. Gütersloher Verlagshaus, 2009.

Becker, Heinz. *THE BROCKES PASSION*. Polydor International GmbH, Hamburg, 1968.

Boyd, Malcolm. *The Master Musician Bach*. Series edited by Stanley Sadie, Oxford University Press, 2000.

Dürr, Alfred. *The Cantatas of J. S. Bach*. With their libretto in German-English Parallel Text, Revised and translated by Richard D. P. Jones, Oxford University Press, 2006.

Leaver, Robin A. *J. S. Bach and Scripture Glosses from the Calov Bible Commentary*. Introduction, Annotations, and Editing by Robin A. Leaver, Publishing House St. Louis, 1985.

Leaver, Robin A. "The Liturgical Place and Homiletic Purpose of Bach's Cantatas." The ATLAS Serials (ATLAS R). (1984): pp. 194-202.

Lohse, Bernhard. *Martin Luther's Theology, Its Historical and Systematic Development Translated and Edited by Roy A. Harrisville*. Fortress Press Minneapolis, 2011.

Platen, Emil. *Johann Sebastian Bach. Die Matthäus-Passion Entstehung Werkbeschreibung, Rezeption*, Bärenreiter Kassel • Basel • London • New York • Praha, 1991.

Schering, Arnold. *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, VEB Breitkopf und Härtel Musikverlag, Leipzig 1936.

Schofield, John. *Martin Luther. A Concise History of His Life and Works*, The History Press, 2010.

Smend, Friedrich. *BACH-STUDIEN. Gesammelte Reden und Aufsätze, Herausgegeben von Christoph Wolff*, Bärenreiter Kassel • Bassel • London 1969.

Wolff, Christoph. *Johann Sebastian BACH*. Fischer Taschenbuch Verlag, 2000.

〈外国語文献〉：

Aquinas, St Thomas. *Summa Theologiae Volume 56 The Sacraments(3a. 60-5), Latin text and English translation, Introductions, Notes, Appendices and Glossaries David Bourke*. Blackfriars in conjunction with Eyre and Spottiswoode, London, and McGraw-Hill Book Company, New York, 1975. (邦訳『神学大全 第3部 秘跡論—総論 (第60-65問題)』稲垣良典訳、創文社、2002年)。

Bieritz, Karl-Heinrich. *Das Kirchenjahr feste, Gedank-und Feiertage in Geschichte und Gegenwart*, VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN, 1987. (邦訳 K.-H. ビーリッツ『教会暦 祝祭日の歴史と現在』松山與志雄訳、教文館、2004年)。

D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1888 Werke, Teil 1, 6. Band, Verlag Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar September 2003, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003. (邦訳『ルター著作集 第1集 第2巻』内海季秋訳、聖文舎、1963年)。

D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1906 Werke, Teil 1, 6. Band. 2003 Verlag Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar September 2003, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003. (邦訳『ルター著作集 第1集 第3巻』石本岩根・笠利尚・岸千年・徳善義和訳、聖文舎、1969年)。

D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1906 Werke, Teil 32, Band 1. 2005 Verlag Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar September 2005, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2005. (邦訳『ルター著作集 第2集 第5巻』徳善義和・湯川郁子・三浦謙訳、リトン、2007年)。

D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1888 Werke, Teil 1, Band 6. Abteilung, 2003 Verlag Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar September 2003, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003. (邦訳『ルター著作集 第1集 第6巻』石本岩根・徳善義和・渡辺茂・有賀弘・青山四郎訳、聖文舎、1963年)。

D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1910 Werke, Teil 3, Band 1. Abteilung, 2005 Verlag Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar September 2005, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2005. (邦訳『ルター著作集 第1集 第8巻』福山四郎訳、聖文舎、1971年)。

D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1892 Werke, Teil 1, 5. Band. Abteilung, 1892 Verlag Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar September 2003, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003. (邦訳『ルター著作集 第2集 第3巻』竹原創一訳、リトン、2009年)。

D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1906 Werke, Teil 3, 32. Band. Abteilung, 2005 Verlag Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar September 2005, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2005. (邦訳『ルター著作集 第2集 第5巻』徳善義和・湯川郁子・三浦謙訳、リトン、2007年)。

D. Martin Luthers Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883 Werke, Teil 1, 1. Band, Gesamtherstellung: Ebner und Spiegel GmbH, Ulm Printed in Germany, 2003. (邦訳『ルター著作集 第1集 第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年)。

Hogwood, Christopher. *HANDEL Revised edition Chronological table by Anthony Hicks*. Thames and Hudson, 1984. (邦訳クリストファー・ホグウッド『ヘンデル』三澤寿喜訳、東京書籍、1991年)。

Schweitzer, Albert. *J. S. BACH. Vorrede von Charles Marie widor, BREITKOPF und HÄRTEL WIESBADEN, 1908.* (邦訳アルバート・シュヴァイツァー『バッハ (上・中・下)』浅井真男・内垣啓一・杉山好訳、白水社、1983年)。

Stiller, Günther. *Johann Sebastian Bach and Liturgical Life in Leipzig*. Translated by Herbert J. A. Bouman Daniel F. Poellot Hilton C. Oswald Edited by Robin A. Leaver, Publishing House St. Louis, 1970 (1982). (邦訳ギュンター・シュティラー『バッハとライプツィヒの教会生活』杉山好・清水正訳、1982年)。

The World of the BACH Cantatas . Edited by CHRISTOPH WOLFF With a foreword by TON KOOPMAN, JOHANN SEBASTIAN BACH' S EARLY SACRED CANTATAS, W. W. NORTON and COMPANY, 1997. (邦訳クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ=カンタータの世界 I 教会カンタータ アルンシュタット時代~ケーテン時代』磯山雅監訳、東京書籍、2001年)。

Vajta, Vilmos. *Die Theologie Des Gottesdienstes bei Luther 3. Auflage*. Göttingen-Vandenhoeck und Ruprecht, 1959. (邦訳『ルターの礼拝の神学』聖文舎、1969年)。

White, James F. *INTRODUCTION TO CHRISTIAN WORSHIP*. Third Edition Revised and Expanded, ABINGDON PRESS, 2000. (邦訳ジェームズ・F・ホワイト『キリスト教礼拝の歴史』越川弘英訳、日本キリスト教団出版局、2002年)。

Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach The Learned Musician*, W. W. NORTON und COMPANY, 2000. (邦訳クリストフ・ヴォルフ『ヨハン・ゼバスティアン・バッハ 学識ある音楽家』秋元里予訳、春秋社、2004年)。

〈日本語引用・参考文献〉：

杉山好『聖書の音楽家 バッハ』音楽之友社、2000年。

『バッハへの新しい視点』角倉一郎編、音楽之友社、昭和63年(1988年)。

小林義武『バッハ 伝承の謎を追う』春秋社、2004年。

小林義武『バッハとの対話 バッハ研究の最前線』小学館、2002年。

樋口隆一『バッハ カンタータ研究』音楽之友社、昭和62年(1987年)。

樋口隆一『バッハの風景』小学館、2008年。

樋口隆一『バッハ探求』春秋社、1993年。

クリストフ・ヴォルフ『バッハ ロ短調ミサ曲』磯山雅訳、春秋社、2011。

『バッハ事典』磯山雅編集、磯山雅・小林義武・鳴海史生、東京書籍、1996年。

『バッハ叢書 全10巻』(白水社)

第1巻：角倉一郎編『現代のバッハ像』1976年。

第2巻：F. ハーメル『バッハと時代精神』渡辺健・杉浦博訳、1976年(原著1951年)。

第3巻：B. シュレゼール『バッハの美学』角倉一郎・船山隆・寺田由美子訳、1977年(原著1947年)。

第4巻：W. フェッター『楽長バッハ』田口義弘訳、1979年（原著1950年）。

第5巻：F. スメント『ケーテンのバッハ』角倉一朗・小岸昭訳、1978年（原著1951年）。

第6巻：P. ミース/F. スメント『バッハのカンタータ』角倉一朗・高野紀子訳、1980年（原著1947～68年）。

第7巻：G. シュティラー『バッハとライプツィヒの教会生活』杉山好・清水正訳、1982年（原著1970年）。

第8巻：P. M. ヤング『バッハ家の音楽家たち』角倉一朗訳、1981年（原著1970年）。

第9巻：角倉一朗編『バッハの世界』1978年、*第10巻：角倉一朗編『バッハ資料集』1983年。

第10巻：『バッハ資料集』角倉一朗編、角倉一朗・酒田健一訳、白水社、1983年。

別巻1：角倉一朗編『バッハアルバム』1983年。

クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ＝カンタータの世界Ⅰ アルンシュタット～ケーテン時代』磯山雅監訳、東京書籍、2001年。

クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ＝カンタータの世界Ⅱ 世俗カンタータ』磯山雅監訳、東京書籍、2002年。

クリストフ・ヴォルフ/トン・コープマン『バッハ＝カンタータの世界Ⅲ ライプツィヒ時代』磯山雅監訳、東京書籍、2002年。

辻荘一『J. S. バッハ』岩波新書、1982年。

ヴェルナー・フェーリクス『バッハ―生涯と作品』杉山好訳、講談社学術文庫、1999年。

磯山雅『バッハ＝魂のエヴァンゲリスト』東京書籍、昭和60年（1985年）。

磯山雅『バッハ＝魂のエヴァンゲリスト』講談社学術文庫、2010年。

磯山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年。

磯山雅『J. S. バッハ』講談社現代新書、1990年。

丸山桂介『バッハ「聖なるもの」の創造』春秋社、2011年。

丸山桂介『神こそわが王 精神史としてのバッハ』春秋社、2008年。

志田恵泉子『ラテン語宗教音楽キーワード事典』春秋社、2013年。

『バッハ キーワード事典』久保田慶一編著、江端伸昭・尾山真弓・加藤拓未・堀朋平、春秋社、2012年、254～255頁。

ジャン・ド・ヴァロワ『グレゴリオ聖歌』水嶋良雄訳、白水社（文庫クセジュ）、2007年。

水嶋良雄『グレゴリオ聖歌』音楽之友社、1970年。

『新装版 対訳 J. S. バッハ声楽全集』若林敦盛訳、慧文社、2008年。

ロジェ・テラール『不滅の大作曲家シュッツ』店村新次・浅尾己巳子訳、音楽之友社、1981年。

ナニー・ブリッジマン『イタリア音楽史』店村新次訳、白水社（文庫クセジュ）、2004年。

カルル・ド・ニ『モーツアルトの宗教音楽』始良憲明訳、白水社（文庫クセジュ）、1989年。

皆川達夫『合唱音楽の歴史』全音楽出版社、昭和45年（1970年）。

皆川達夫『中世・ルネサンスの音楽』講談社学術文庫、2009年。

皆川達夫『バロック音楽』講談社学術文庫、2006年。

野村良雄『宗教音楽の歩み』音楽之友社、1989年。

岡田暁生『西洋音楽史』中公新書、2006年。

佐竹明『使徒パウロ 伝道にかけた生涯』日本放送出版協会（NHK ブックス）、昭和60

年（1985年）。

青野太潮『パウロ 十字架の使徒』岩波新書、2016年。

『作曲家別名曲解説ライブラリー12 J. S. バッハ』金澤正剛・角倉一郎・東川清一・樋口隆一・皆川達夫他、音楽之友社、1997年。

三澤寿喜『作曲家人と作品 ヘンデル』音楽之友社、2012年。

渡部恵一郎『ヘンデル 大音楽家人と作品 15』音楽之友社、昭和58年（1983年）。

村松剛『ユダヤ人』中公新書、2000年。

高橋正男『物語 イスラエルの歴史』中公新書、2008年。

A. シーグフリード『ユダヤの民と宗教』岩波新書、1992年。

岡田温司『マグダラのマリア』中公新書、2007年。

デヴィッド・ヒル『ニューセンチュリー聖書注解マタイによる福音書』日本キリスト教団出版局、2010年。

J. ハーパー『中世キリスト教の典礼と音楽』佐々木勉・那須輝彦訳、教文館、2000年。

W. ナーゲル『キリスト教礼拝史』松山與志雄訳、教文館、1998年。

〈マルティン・ルター関係〉：

『ルター著作集 第1集 第1巻』石本岩根・長谷川健三郎・徳善義和・緒方純雄他訳、聖文舎、1964年。

『キリスト教古典叢書 ルター著作選集』徳善義和・鈴木浩・江藤直純・石居基夫他訳、教文館、2012年。

『ルターと宗教改革事典』日本ルーテル神学大学・ルター研究所編、教文館、1995年。

『宗教改革著作集 14 信仰告白・信仰問答』徳善義和・石引正志・出村彰・森井真他訳、教文館、1994年。

徳善義和『マルティン・ルター』岩波新書、2012年。

『世界の名著 23 ルター』松田智雄編集、中央公論社、1995年。

『宗教改革著作集 第14巻』徳善義和他・石引正志・出村彰・森井真訳、教文館、1994年。

石居正巳『教会とはだれか ルターにおける教会』リトン、2005年。

前田貞一『聖卓に集う 日本福音ルーテル教会礼拝式書解説』教文館、2004年。

『ルターを学ぶ人のために』金子晴勇・江口再起編、世界思想社、2008年。

W. v. レーヴェニヒ『ルターの十字架の神学』岸千年訳、グローリア出版、1979年。

L. ピノマ『ルター神学概論』石居正巳訳、聖文舎、1968年。

A. E. マクグラス『ルターの十字架の神学—マルティン・ルターの神学的突破』鈴木浩訳、教文館、2015年。

岸千年『ヘブル書講解における ルターの神学思想』聖文舎、1961年。

〈トマス・アクイナス関係〉：

トマス・アクイナス『神学大全 第3部 秘跡論—総論（第60-65問題）』稲垣良典訳、創文社、2002年。

稲垣良典『トマス・アクイナスの神学』創文社、2013年。

稲垣良典『トマス・アクイナス』講談社学術文庫、1999年。

オード・カーゼル『秘儀と秘義』小柳義夫訳、1975年、みすず書房。

ヴィクトール・ワルナツハ『キリスト秘儀と救いの歴史』土屋吉正訳、あかし書房、昭和59年（1984年）。

『アウグスティヌス著作集 6 キリスト教の教え』加藤武訳、教文館、1988年。

『中世思想原典集成 14 トマス・アクイナス』上智大学中世思想研究所監修、有働勤吉・須藤和夫・竹島幸一・中山浩二郎他訳、平凡社、1993年。

『ともにささげるミサ 改訂版（ミサ式次第・会衆用）』オリエンズ宗教研究所編、2006年。

『カトリック教会のカテキズム 要約』日本カトリック司教協議会・常任司教委員会訳、カトリック中央協議会、2011年。

『キリスト教古典叢書 アウグスティヌス神学著作集』金子晴勇・小池三郎訳、教文館、2014年。

宮谷宣史『人類の知的遺産 14 アウグスティヌス』講談社、昭和56年（1981年）。

津崎幸子『トマス・アクイナスの言語哲学』創文社、1997年。

『トマス・アクイナス研究 没後700年記念論文集』松本正夫・門脇佳吉・K. リーゼンフーバー編、創文社、昭和50年（1975年）。

〈パウル・ティリッヒ関係〉：

パウル・ティリッヒ『ティリッヒ著作集 別巻2 キリスト教思想史 I』大木英夫・清水正訳、白水社、1980年。

パウル・ティリッヒ『組織神学 第1巻』谷口美智雄訳、新教出版社、1990年。

パウル・ティリッヒ『組織神学 第2巻』谷口美智雄訳、1969年。

パウル・ティリッヒ『組織神学 第3巻』土居真俊訳、1984年。

石浜弘道『カント宗教思想の研究 神とアナログア』北樹出版、2002年。

石浜弘道『霊性の宗教—パウル・ティリッヒの晩年の思想—』北樹出版、2010年。

茂洋『ティリッヒ組織神学の構造』新教出版社、1971年。

謝 辞

本論文は筆者が日本大学大学院総合社会情報研究科・総合社会情報専攻博士後期課程に在籍中の研究成果をまとめたものである。同専攻教授田中堅一郎先生、ならびに同専攻教授（講師）石浜弘道先生には指導教官として本研究の実施の機会を与えて戴き、その遂行にあたって終始、ご指導を戴いた。ここに深謝の意を表す。同専攻主任教授泉龍太郎先生、ならびに同専攻教授（講師）竹野一雄先生には副査としてご助言を戴くとともに有益なご助言を戴いた。ここに深謝の意を表す。同専攻准教授大熊圭子先生には哲学コース担当指導教官としてご助言を戴くとともに有益なご助言を戴いた。

本研究の文献資料では、ルーテル学院大学名誉教授徳善義和先生、同大学学長江藤直純先生、同大学ルター研究所所長鈴木浩先生、ならびに同大学図書館員司書に文献資料の提供と、同図書館利用の便宜を図って戴くとともに有益なご助言を戴いた。ここに先生方と図書館員司書の方々に対して感謝の意を表す。本専攻教授石浜弘道研究室（ゼミ）と同専攻准教授大熊圭子研究室（ゼミ）、ならびに本文化情報専攻教授竹野一雄研究室（ゼミ）の各位には研究遂行にあたり日頃より有益なご討論ご助言を戴いた。ここに感謝の意を表す。