

バッハ、それは誰なのか？

バッハの生涯と作品に関する考察

キルステン バイスヴェンガー

「バッハ、それは誰なのか。」このようなタイトルのついた本がフライブルグの音楽学者ハンス・ハインリヒ・エグゲブレヒトによる1992年にドイツで出版され¹⁾、バッハという現象にさまざまな側面からのアプローチが試みられました。この問題について語るのに45分間あるわけですが、これほどの大きな問題に答えるにはあまりにも短い時間です。それでも私はこのタイトルを今回講演のテーマに選びました。バッハという人間、そして作曲家についての問いはもっとも興味深いものの一つなのです。なぜなら私たちはバッハ本人についてあまりにも知らなさすぎる、と言ってよいからです。彼の生涯、彼の生活、(それ以上のことはよく分かっていないのですが)彼の二人の妻の名前、20人の子どもたちの名前、とくに作曲家として名をなした4人の子どもたちのこと、そうしたことは確かに私たちも知っています。しかしどんどころに住んでいたのかとなると分からなくなってしまうのです。バッハが暮らした家は一つとして残されていませんし、生まれた家がアイゼナハの町のどこにあったのかについても推定の域を出ないのです。そしてバッハが27年にわたって広い住まいを当てがわれていたライプツィヒのトーマス学校も1902年に解体されてしまいました。

作曲家の生涯を明らかにしてくれるようなバッハ自身の手による書類は少ないのです。例えば新しい職に志願したときの願書、辞職願、さまざまな請願

1) Hans Heinrich Eggebrecht, *Bach — wer ist das? Zum Verständnis der Musik Johann Sebastian Bachs*, München: Piper, Mainz: Schott, 1992.

書、教え子についての能力証明書、オルガン鑑定書、領収書などです。つまり仕事にまつわる書類なのです。こうした資料は出版されていますが、詳しい解説をつけても 300 ページに満たないのです²⁾。これと対照的なのが後世の作曲家たちです。モーツァルト、ベートーヴェン、あるいはメンデルスゾーンのことを考えてみましょう。モーツァルトの書簡集からは人間モーツァルト、つまり父子の葛藤、妻コンスタンツェとのつながり、晩年のウィーンでの借金生活の苦しみ、などを知ることができます。メンデルスゾーンならば、家族との手紙、とくに一番親しかった姉ファニーとの往復書簡が残されています。それによって多くの旅を企てた作曲家であり、指揮者でもあったメンデルスゾーンの生涯について細かい点まで分かります。

確かにモーツァルトの生きた 18 世紀後半は多感主義の時代と呼ばれ、手紙文化が盛んになった時代でしたし、メンデルスゾーンの 19 世紀は、それにもまして手紙が交わされる時代でした。人々は互いに知らせを交わすことに心から関心をもっていたのです。もちろん 18 世紀前半には、フランス文化の影響を受けて手紙が人々の交際や思想表明の手段として次第に脚光を浴びるようになっていました³⁾。しかしバッハの書いた私的な書簡は三つしか残されていません。そのうちの二つは、ダンツィヒにいた学校時代の友人、ゲオルク・エルトマンに宛てられています。

他方、バッハ宛の書簡は、私的なものであれ、公的なものであれ、まったく残されていません。バッハの手紙がこれほどまで残っていない理由として、いくつかが考えられます。一つには、当時の人々が読み終わった手紙を処分してしまったことです。それはバッハに限らず、彼の手紙を受け取った人々や彼の家族も同様に処分していたという可能性です。二つめに、バッハ自身が

2) 同様の記述がゲック氏にも見られる。

Martin Geck, *Bach, Leben und Werk*, Reinbek bei Hamburg, 2000, S. 11ff.

日本語訳『ヨハン・ゼバスティアン・バッハ』小林義武監修、鳴海史生、大角欣矢共訳、東京書籍 2001 年、第 1 章。

3) 18 世紀における手紙文化については、次書を参照。

Georg Steinhagen, *Geschichte des deutschen Briefes. Zur Kulturgeschichte des deutschen Volkes*, 4. Buch, Dublin/Zürich: Weidmann, 2. Auflage 1968, S. 245–410.

手紙を保管していたにもかかわらず、彼の死後、家族がそれらを処分してしまったことも考えられます。ここに挙げた二つの可能性は、彼の息子、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハが父親の遺産を大切に保管しようとしていたことを考えると、あまりありえないような感じがします。ですから、三つ目の可能性を考えてみる必要があります。つまりバッハが私的な手紙をほとんどまったく書かなかった、とくに家族に宛てては書かなかった、という可能性です。この推測を裏付けるのは、バッハが言葉を書き残すことを重要視していなかったことです。例えば、ヨハン・マッテソンによって1740年に出版された『登竜門への基礎』という本にバッハの自叙伝がないのです。1717年以来、マッテソンはバッハにこの本のために自叙伝を書いてくれるように頼みつづけていました。にもかかわらず、20年以上にわたってバッハはこの願いを無視したのです⁴⁾。この本は1740年に150人ほどの過去と現代の作曲家の伝記を掲載して出版されたのですが、結局バッハの自叙伝は載らずに終わりました。

プライベートな人間としてのバッハについては、どんな理由なのかは知りませんが、私たちにはほとんど何も伝わっていません。しかし公的な人間としてのバッハについては多くのことが分かっています。先程触れたバッハの書いた資料や、ほかの人の手になる証明書類、記録書類、職務や就任に関わる文書、領収書、各種証明書、などが残されています。こうした資料をもとに、モザイクを組んでいくようにして、バッハの生涯をほとんどもれなく復元することが可能なのです⁵⁾。「もれなく」というのは、バッハの滞在した場所と仕事について情報が残されている、という意味なのですが。ただしリューネブルクの学校

4) *Bach-Dokumente*, Band 2, *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1969. 当該資料は Dokument Nr. 83, S. 65.
マッテソンがはじめてバッハに宛てて出した伝記資料に関する依頼。

5) *Bach-Dokumente*, Band 1, *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1963.

バッハ以外の手になる資料については第2巻(注4を参照)

を卒業してからの9か月間、バッハが何をしていたのかは、まったく不明です。ここで彼の生涯について簡単にまとめてみたいと思います。

小さな宮廷都市ケーテンでの宮廷楽長職に至るまで、着実にバッハは出世してゆきました。ヴァイマルで宮廷音楽家、おそらくヴァイオリニストとしてですが、短い間過ごした後に、やはり小都市アルンシュタットと帝国自由都市ミュールハウゼンでオルガニストとして短期間活動して、1708年、バッハはヴァイマル宮廷のオルガニスト兼宮廷音楽家になります。ヴァイマルには9年滞在し、1714年には宮廷楽団のコンサートマスターに昇進しています。結局楽長になる夢はヴァイマルでは叶えられず、1717年、ケーテン宮廷の楽長職につきます。芸術に理解のある音楽好きな領主のいたケーテンで、バッハはおそらく彼の音楽が最も実り多かった時期を過ごします。しかし、宮廷の側からの音楽への関心が衰えてゆくにしがって、またバッハ自身の家族の幸福を思う気持ちから、1723年、バッハは活気に溢れる商業と見本市の町、ライプツィヒに活動の場を移します。ここでバッハは1750年に亡くなるまで、彼の仕事を代表することになる職につきます。つまりライプツィヒ・トーマス教会のカントルになったのです。ドイツでもっとも名声の高い都市の音楽職についたにもかかわらず、バッハは自らの選択にあまり満足していなかったようです。というのも、友人ゲオルク・エルトマンに宛てた数少ない残された手紙の中で、彼はこう書いているのです。「楽長から一介のカントルになりますのは、当初私にとってはなほ面白からざることに思われ」⁶⁾ ました、と。仕事の範囲は、これまでとは明らかに違っていました。聖歌隊の生徒たちを教える仕事は、歌の指導に限られず、ラテン語の授業もその一部でした。同時にバッハはライプツィヒの音楽監督でもありました。この仕事では、彼はライプツィヒ市の公共の場での音楽を監督し、ライプツィヒの四つの教会で日曜や祝日の礼拝音楽の営みを仕切っていたのです。この仕事に含まれていたのは、礼拝のための曲、とくにカンタータを作曲することでした。町の二つの主要教会、聖トーマス教

6) Bach-Dokumente 1, S. 67f. (注5を参照)

会と聖ニコライ教会では彼自身が指揮棒を執っていました。トーマス教会合唱団はこの二つの教会の間で交互に歌っていたのです。そのほか、結婚式や追悼式での音楽も彼の義務の一部でした。

1729年にはそれまでの聖トーマス教会のカントルとライブツィヒの音楽監督に加えて、バッハはコレギウム・ムジクムの指導もすることになりました。コレギウム・ムジクムというのは主にカフェで演奏をしていた学生たちのオーケストラのことです。1737年秋からの2年半にわたる中断を除いて、バッハはこうした学生オーケストラを40年代の初めまで指導していました。ライブツィヒでの生活での一つの大きな出来事は、1736年にポーランド王兼ザクセン選帝侯つき宮廷作曲家という称号を得ることができたことです。

さて、バッハが若くしてオルガニストやクラヴィア演奏家として有名だったことは、彼の弟子たちの名が証明しています。ミュールハウゼン時代からバッハは個人教授をする教師でもありました。作曲家としてもバッハは1710年頃になると、その名はドイツ中部を越えて知られていました。というのも、1711年から1712年まで、南ドイツのアウクスブルク出身の弟子がヴァイマルに来ており、それは「有名な音楽家バッハのもとで」音楽の手ほどきを受けるためだということです。

このようにバッハの生涯について大まかに述べることは可能なのですが、こうした伝記上の事実だけでは、「バッハ、それは誰なのか」という問いに答えてはいません。彼のクラヴィア演奏の驚くべき才能についての報告であろうが、バッハ作品についての賞賛と拒絶の間で揺れる見解であろうが、そこから確かに同時代の人々に与えた影響を知ることはできるものの、それ以上のことは分からないのです。残された資料から言えることは、それらは人間バッハについて何も語ってはならず、それを知るためには他の道を取る必要がある、ということです。そこでこんどは彼の作品に目を向けることにします。

しかし、ここでも答を見つけることは、彼の作品伝承の歴史にまつわる理由で、限界に突き当たります。彼の作品の一部は失われ、残された作品であっても、その多くが同時代や後の時代の筆写譜によってしか伝わっていません。彼

の時代の作曲家たちと同様、バッハも自ら作品目録を作って、作曲にまつわる情報を記載することなど考えてもみませんでしたから、彼の作品の成立時期は、仮説的に類推するほかないのです。彼自身の手になる楽譜であっても、成立時期を記録してあるものはほとんどありません。《平均律クラヴィア曲集第1巻》や《ブランデンブルク協奏曲》のような清書された楽譜が残っているものでも、楽譜清書の時期は分かるにせよ、そこに含まれる個々の曲の成立時期までは分かりえません。数少ない出版された曲についても状況は変わりません。ですから、1950年代以降のバッハ研究で多くの論議を引き起こしたのが、作品の成立年代という問題であったことは無理もないと言えるでしょう。これを明らかにするために、楽譜原稿の外的な特徴、つまり紙の種類、紙の透かし模様、筆記用具、筆写譜の書き手、そしてさらにはバッハ自身の書き癖の変化などが研究されています。こうした成果は、19世紀以降に作られたバッハ像の修正をもたらすことにもなったのです。

自筆譜で残されたのは主に声楽作品で、カンタータ、受難曲、オラトリオ、ミサ曲などです。それに対して器楽作品となると、オルガンやクラヴィア曲であれ、室内楽や管弦楽曲であれ、その伝承は、たいがい筆写譜によっています。そのため、成立時期を確実に究明できるのは声楽曲に偏ります。器楽曲では様式分析やさまざまな影響関係の推定から年代順を相対的に決めることができるだけです。ですからここでは声楽曲に話を限定して、作品の成立時期をもとに、人間バッハを明らかにしてくれるいくつかの特徴に触れたいと思います。

バッハが声楽の教会作品、つまりカンタータを定期的に作曲する最初の機会を得たのはヴァイマールにおいてであり、1714年のことです。バッハはこの年の3月に宮廷楽団のコンサートマスターに任命され、この昇進にともなって新しい課題が与えられました。それは4週間ごとに宮廷の礼拝のためにカンタータを作曲するというものです。この仕事が与えられたのは、病気がちの宮廷楽長ヨハン・サムエル・ドレーゼの負担を軽くさせるためでした。そして1714年3月25日の枝の主日に、バッハのこうした課題に答えるかたちで作曲された最初のカンタータ《天の王よ、汝を迎えまつらん》(BWV 182)が演奏された

のです。1716年の待降節までバッハはこの仕事を定期的にこなしています。しかしヴァイマル時代最後の年である1717年には、12月にヴァイマルを去るまでの1年間、バッハはカンタータをおそらく1曲も創作していません。それはなぜでしょうか。

バッハの作曲方法をいくらかでも理解するために、ヴァイマルのバッハが定期的カンタータ創作の最初の作品として書いた曲（BWV 182）を見てみましょう。編成を見る限り、このカンタータは外見的に壮麗な作品とは言えません。初期のバッハに特徴的なヴィオラを2声部に分けた5声の弦楽パートに加えて、1管のリコーダーが使われています。とはいえこのカンタータは、編成の扱い方という点では、ヴァイマルで書かれたほかのカンタータを凌いでいます。合計8楽章のうち、四つがアンサンブル楽曲、一つが導入のソナタ、そして残り三つが合唱楽章となっています。これらの楽章は、室内楽的な編成にもかかわらず、見事な模範例になっており、このカンタータの独特な性格を際立たせています。それは、とりわけ最初と最後の合唱楽章で明らかです。それらは、室内楽的な親密さとバロック的な壮麗さのあいだでの緊張関係を分かりやすいかたちで示しているのです。最後の合唱は器楽による導入部をもち、これが続いて表れる声楽と器楽の各声部によるフーガを先取りしています。導入部ではまずリコーダーだけが歌い出し、続くヴァイオリンとともにフーガ主題を使って和弦的伴奏を伴ったデュエットを形成します。この楽章は導入部ではまだ室内楽的な要素にとらわれています。しかし声楽部分が始まり、各声部がフーガとなって次第に厚みを増していくと、典型的なバッハの響きになってくるのです(譜例1)。

カンタータ導入部のソナタにおいては、終楽章とはまたまったく異なったやり方で、親密さと壮麗さのあいだでの緊張関係、つまり編成とリズムの緊張関係が明らかになります。弦楽器がピッチカートで、つまり弦をはじいて弾く和弦的部分のあとで、付点リズムによるテーマをめぐって独奏ヴァイオリンとリコーダーがデュエットを奏します。リコーダーとピッチカートで演奏する弦楽器による伴奏部の編成は、牧歌的で田園的な楽曲を思い起こさせます。明確に

刻まれたデュエット主題のリズムは、フランス序曲、つまり王の入場を飾る音楽として演奏される壮麗な序曲なのですが、そのゆったりした導入部を連想させます(譜例 2)。

バッハはこのカンタータをもって、高い目標への登り口を築いたのです。楽章構成について見れば、これほどの規模のものをバッハが次の2年間で作曲することはありませんでした。導入のソナタと三つの大きな合唱というかたちは、ヴァイマルで作曲されたほかのカンタータには見られないものです。1715年以降、それが演奏上の問題からだったにせよ、作曲上の理由からだったにせよ、バッハは規模の大きな合唱楽曲を作曲することがまったくありませんでした。1715年と16年のカンタータは、数少ない例外を除けば、終曲に4声体コラルをもつソロ・カンタータです。

1717年になると、バッハはカンタータを作曲することを放棄したかのようです。いったい何が原因なのでしょう。バッハは、1716年12月に宮廷楽長が亡くなったあと、後任に指名された才能のない音楽家のもとでカンタータ作曲の仕事が続ける気を失ったのでしょうか。それとも領主の高圧的な態度のせいで、ヴァイマル宮廷での職務環境が悪くなり、バッハはヴァイマルを去ることばかり考えるようになったのでしょうか？

分かっているのは、バッハにとってヴァイマルでの居心地が悪くなり、このことが、彼の創造力の減退と新しい職探しを招いたことです。そして彼はケーテンに移るようになりました。多大な精力を注いで仕事を始めたバッハは、環境が悪くなったか、改善の様子が見られないことで、仕事を投げだしてしまったのです。

さかのぼると1708年にも、同じようにバッハはミュールハウゼンのオルガニストの職を辞めてきます。バッハはここでも多声の教会音楽の作曲と上演の仕事に任されていました。1年に1度行われる参事会議員の交代式のためのカンタータを作曲することも彼の職務の一つでした。この機会に作られたのが、カンタータ《神はわが王なり》(BWV 71)です。バッハ自身、この仕事には万全の準備をもって臨んだようです。というのも、ミュールハウゼン市に宛てた

辞職願いの中で、「出費を惜しまず、選びに選びぬかれた教会作品のレパートリーを収集した」⁷⁾と指摘しているからです。しかし、実際には教会音楽のレベルも組織も、近隣の村のほうが帝国自由都市のミュールハウゼンよりもよかったです。この状況に不満を覚え、また、明らかに改善の余地なしと見たバッハはミュールハウゼンのオルガニスト職を辞めて、ヴァイマルに移ってしまいました⁸⁾。

このように、ヴァイマルにせよ、ミュールハウゼンにせよ、仕事の環境は理想的と言えるものではなく、バッハは最初のうち仕事に熱心に取り組むものの、時とともに関心を失い、ついには仕事を放棄してしまいます。

1723年になると、バッハは声楽が中心となる仕事につきます。毎週日曜日に礼拝のための音楽を上演することは、彼にとってまったく新しい状況でした。そして集中してその課題に取り組んだのです。1723年5月30日、これは三位一体節の後の最初の日曜日でしたが、彼はライプツィヒの主要教会の一つ、ニコライ教会でカンタータ《貧しき者は食らいて》(BWV 75)を演奏します。1週間後にはトーマス教会でカンタータ《もろもろの天は神の栄光を語り》(BWV 76)が上演されました。ここでもヴァイマルで見られたのと同じようなことが観察されます。バッハは自分の活動を高らかに誇示し、自らに高い目標を設定するのです。楽章の数やその順序は、この二つのカンタータに共通しており、姉妹作品とすることができます。両作品とも2部構成の教会カンタータであり、その第1部は礼拝の前半に、第2部は説教の後に演奏されます。楽章の数で言うと、二つのカンタータはそれぞれ14の楽章をもち、教会のために作曲されたバッハ・カンタータでもっとも長い作品となっています。また、作曲技法的にも、響きのうえでも、両作品は変化に富んだ多様性をもっています。このことは《貧しき者は食らいて》というカンタータよりも、《もろもろの天は神の栄光を語り》という作品に、よりいっそう当てはまります。

7) Bach-Dokumente 1, S. 19. (注5を参照)

8) この件については、以下の文献を参照。

Hans-Joachim Eggebrecht, Thomaskantor Bach, S. 64ff. (注1を参照)

カンタータ《もろもろの天は神の栄光を語り》の出だしは、聴衆に強く訴えかけます。というのも、壮大な導入部の合唱には弦楽器とオーボエのほかにトランペットも入るからです。この楽器は最初の楽章では歌詞と関連づけられ、神への賛歌として用いられています(譜例 3)。

トランペットはカンタータの第 1 部の他の楽章でも用いられています。例えば、第 1 部を締めくくる最後のアリアでもそうで、ここでは必ずしも歌詞と関連づけられてはいません。ここでバッハは、独唱バス、トランペット、弦楽器とオーボエを用いて、彼特有の技巧的なアリアにしています。バッハはこの異例な編成を用いて、いくつかのカンタータを最後のコーラルの前の音楽的な頂点へと導くのです。

壮麗な器楽演奏のあった第 1 部の後には、説教に続いて第 2 部が演奏されますが、こちらは対照的に器楽パートが単純であってもよかったはずですが、最初のシンフォニア、つまり純粋な器楽曲とそのあとに登場する二つのアリアでは、第 1 部で聞くことのできたメロディー楽器は沈黙します。それに代わって、バッハは繊細で室内楽的な音を響かせ、そのために通常ではまったくあり得ない楽器の組み合わせを選んでいきます。これは彼の全作品の中でもほかに見ることのできないものでしょう。彼はオーボエ・ダモーレとヴィオラ・ダ・ガンバを 2 本の独奏楽器として用いながらデュエットさせているのです。こうして彼は 1720 年代ではまだ比較的新しかった、当時の流行楽器と言ってもよいオーボエ・ダモーレを長い伝統をもつ楽器ヴィオラ・ダ・ガンバと組み合わせました。その音響効果は、色彩豊かに作曲するバッハにあっても、異色なものです(譜例 4)。

バッハがライブツィヒで最初のカンタータを作曲したあと、教会暦に沿ってほとんど毎週新しいカンタータを創作した年が 2 年続きます。3 年目では、教会暦 1 年分のカンタータ創作に実際には約 1 年半を費やしています。彼の次男エマヌエルによれば、バッハは教会暦 5 年分のカンタータを作曲したということです。4 年目と 5 年目の分については曲がほとんど残されていないので、いつ作曲されたのかは、知るよしもありません。バッハ研究では、これら

の分も 1729 年までに成立したのだらうと推測されています。

ライプツィヒでの最初の数年間に、教会暦と関係した規模の大きな合唱曲、1723 年の《マニフィカト》(BWV 243)、後に《口短調ミサ曲》(BWV 232) に組み込まれることになる《サンクトゥス 二長調》(BWV 232^{iv})、そして《ヨハネ受難曲》(BWV 245) と《マタイ受難曲》(BWV 244) が生まれます。

1729 年になると、バッハは突然新しい分野に関心を向けるようになります。彼はあるコレギウム・ムジクムの指揮を引き受けたのです。こうして器楽曲の分野での作曲という新しい課題に、全力で取り組んでいきます。この後、教会声楽曲は、かならずしも彼の創作活動の中心ではなくなりました。バッハがなぜ本来の仕事でない新しい課題に目を向けるようになったのかは、分かっていません。とはいえ、この団体に属する優れた器楽奏者たちを目の当たりにして、トーマス教会における演奏者たちの能力の限界がよりはっきりと意識させられた可能性はあります。1730 年 8 月にバッハはライプツィヒ市の参事会に対して、トーマス教会合唱団の不満足な状態と器楽奏者が不足していることを嘆く嘆願書を書いています⁹⁾。それがどんなに嘆かわしい有様で、バッハが苦しんだかは、1730 年にダンツィヒに住むかつての同級生に宛てた既出の手紙からも窺うことができます¹⁰⁾。この手紙でバッハは、現状を嘆くばかりでなく、ロシアで影響力をもっていたこの外交官である友人の支援を得て、新しい地位を得ようとする望んでいるのです。

ここライプツィヒでも、ミュールハウゼンやヴァイマールと同じような振る舞いが 45 歳になったバッハに見受けられます。事がうまく運ばなくなると、バッハは新しい始まりを探そうとするのです。ご存じのように、バッハはライプツィヒを去ることはありませんでした。しかし 27 年にわたるライプツィヒでの創作活動のあり方は、明らかにこれまでと同じ状況を示しています。ここで書かれた作品からは、バッハが最初仕事に全勢力を注ぎ、高いレベルの芸術作

9) 1730 年 8 月 30 日付のライプツィヒ市に提出された請願書 (Bach-Dokumente 1, S. 60ff. 注 5 を参照)

10) Bach-Dokumente 1, S. 67ff. (注 5 を参照)

品を創作しようと考えていたことが分かります。同様に、ここライブツィヒで明らかなことは、1730年ころから、こうした仕事に関心を失っていったことです。いくつかの重要な大規模作品、例えば1734年の末から新年にかけて書かれた《クリスマス・オラトリオ》(BWV 248)などがあるにせよ、全体としての印象は変わりません。バッハは、新しい課題を見だし、コレギウム・ムジクムのために協奏曲を作曲したり、ドレスデンの音楽生活を意識しながら、ミサ曲の作曲をしたりしています。とはいえ、音楽学者、ハンス・ハインリヒ・エッグブレヒトが言うように、「トーマス教会のカントルとしての職、そして宗教的な声楽曲の創作がバッハという現象の中心にあるとは言えない」¹¹⁾と、断言してもよいのでしょうか？ これは極端すぎる見解のように思われます。一般的に見て、オリジナル楽譜が残されていないために、器楽曲の成立時期について、詳しいことは分かりません。ですから、器楽作品が芸術的な創造を求める意志だけから生まれたのか、それとも職務との関連で作られたものなのかを知ることはできないのです。ただし、クラヴィーアのための教育的作品については、例えば2巻からなる《平均律クラヴィーア曲集》や4部からなる《クラヴィーア練習曲集》、《カノン変奏曲「高き天よりわれは来たり」》(BWV 769)、《フーガの技法》(BWV 1080)などの場合のように、私たちはより詳しい情報をもっています。こうした作品の創作は不規則な時間的間隔をもって晩年にまで及んでいます。しかし、これらはバッハの創作活動の核心をなすものだと言えるのでしょうか？ 忘れてならないことは、バッハがアルンシュタット時代からクラヴィーアおよび作曲の教師であったことで、ここからも分かるように、彼は作曲技法、とくに対位法と取り組むたびに、新たな喜びと新しい可能性をくみ取っていたことです。

バッハの創作活動の中で、声楽曲が大きな位置を占めていたことは、晩年にまったく新しい仕事に手を染めたことから窺うことができます。それは、《口短調ミサ曲》を完成させることでした。この1733年にキリエとグロリアだけから

11) Hans-Joachim Eggebrecht, Thomaskantor Bach, S. 111. (注8を参照)

なるミサ曲として始められた作品を、バッハは1748年から翌年にかけてカトリックのミサ曲としての体裁が整ったものに、つまり、五つの通常式文すべてをもつミサ曲に拡大します。これがバッハの最後の作品となったことは、偶然であるにせよ、運命的な偶然と言えるでしょう。バッハが1733年にポーランド王兼ザクセン選帝侯にキリエとグロリアを献上したとき、それはある特定の意図と結びついていました。彼は、ザクセン宮廷作曲家という威信に富んだ肩書きを得ようとしたのです。どのような理由から晩年のバッハが5部からなるミサ曲に拡大したのか、それは分かっていません。もしかするとザクセン侯爵家からの依頼であったのかもしれませんが。あるいは特別な依頼なしに完成されたのかもしれませんが。バッハの生涯のさまざまな時代に作曲された一連の声楽曲を新たに改作してまとめたこのミサ曲は、彼の声楽における創作芸術の集大成になっているだけではありません。それ以上に、これはバッハが遺した後世への遺産なのであり、声楽曲が彼の創作において中心的な位置を占めていたことを明らかにしているのです。バッハは自らを器楽作曲家であると同じくらいに、声楽作曲家でもあると見なしていたことでしょう。

バッハ、それは誰なのか？ これまでの45分間で、私ができるのは、多面的な作曲家バッハの限られた一面をお見せすることでした。それでもはっきりと言えることは、バッハは与えられた仕事に集中して自分のものとして取り組んだことです。彼は一つの最終目的を遂げようと、課題に向かったのです。それは1708年、28歳のバッハがミュールハウゼンで提出した辞職願いの中で述べているように、「私がつね日ごろ究極目的といたしておりますのは、ほかでもありません、神の栄光のために、かつまたその御意思にそわんがために、整った教会音楽を上演いたしたい」¹²⁾ という究極目的なのです。同じ書面の中で、彼が仕事に喜んで取り組んだ、と言っていることも信じてよいでしょう。一つの究極目的を果たしたいという望み、そして全身全霊を捧げて取り組んでゆくこと、これによって、伝統と革新の二極間で揺れるバッハの作品が生まれたので

12) Bach-Dokumente 1, S. 19. (注5を参照)

す。自らの目的がある土地で果たし得ないと見ると、彼は新しい土地へと移ったのです。ひたすら芸術のみが彼にとって大切だったのです。こうして見ると、バッハとは現代的な意味における芸術家であった、と言えるでしょう。

ご静聴ありがとうございました。

(訳: 矢羽々崇)

関連文献(本文中で引用しなかったもの)

- Bach-Werk-Verzeichnis*. Kleine Ausgabe. Nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe hrsg. von Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi unter Mitarbeit von Kirsten Beißwenger, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998.
- Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977.
- Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, 2. Auflage, Kassel: Bärenreiter, 1976.
- Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736–1750*, in: *Bach-Jahrbuch 1988*, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1987, S. 7–72.

8. Chorus

Flauto dolce

Violino

Viola I

Viola II

Violoncello

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

9

譜例 1: BWV 182、第 8 曲「喜びのサレムに行こう」第 1~44 小節

17

So

25

las - set uns ge - hen in Sa - lem der Freu - den, in Sa - - - - - lem der Freu - - - - -
So las - set uns ge - hen in Sa - lem der Freu - den, in
So

33

den, so las - set uns ge - hen in Sa - lem der Freu - den, so
 Sa - lem der Freu - den, in Sa - lem der Freu - den, in
 So las - set uns ge - hen in Sa - lem der Freu - den, in

41

so las - set uns ge - hen in Sa - lem der Freu - den, in
 las - set uns ge - hen in Sa - lem der Freu - den, in Sa - lem, in Sa - lem der Freu - den, so
 den, so las - set uns ge - hen in Sa - lem der Freu - den, so
 Sa - lem der Freu - den, in

I. Sonata
Grave. Adagio

Flauto dolce

Violino
senza l'arco

Viola I
senza l'arco

Viola II
senza l'arco

Violoncello

Continuo

4

7

譜例 2: BWV 182、第 1 曲 ソナタ(グラーヴェ、アダージオ) 第 1~9 小節

The musical score is presented in a single system with multiple staves. It begins with a piano introduction consisting of a 4-measure rest, indicated by a '4' above the first staff. The main piece starts with a vocal melody in the first staff, which is accompanied by a piano accompaniment. The piano part is divided into two hands: the right hand (upper staves) and the left hand (lower staves). The right hand features a steady eighth-note accompaniment, while the left hand plays a walking bass line. The score is written in a single system with multiple staves, including a grand staff for the piano accompaniment and a separate staff for the vocal melody. The piano introduction is marked with a '4' above the first staff, indicating a 4-measure rest. The main piece begins with a vocal melody in the first staff, which is accompanied by a piano accompaniment. The piano part consists of a right hand with a steady eighth-note accompaniment and a left hand with a walking bass line. The score is written in a single system with multiple staves, including a grand staff for the piano accompaniment and a separate staff for the vocal melody.

8. Sinfonia

Adagio

Oboe d'amore

Viola da gamba

Continuo

Vivace

譜例 4: BWV 76、第 8 曲「シンフォニア」第 1～21 小節