

# バッハと神秘主義

I. 飯島 隆

II. 飯島 隆・坂崎 大志・九山 直樹

(IIはゼミナールクラスでの共同研究による)

## 序

バッハ (J.S. Bach 1685~1750) の神秘主義思想について考察する場合、その源を溯ると中世の思想、中世初期キリスト教教父にまでたどりつく。またバッハの音楽にみられる数、言葉の象徴、シンメトリック用法について考えると、聖書の黙示文学、あるいは古代ギリシャの哲学思想にまで達するのである。

Iではバッハの音楽と神秘思想、その歴史的背景について。IIではバッハの作品にみられる象徴法について考察する。

## I. バッハの音楽と神秘思想、その背景

バッハの生涯において、彼に最も大きな影響を与えたのはルター派内部に起った敬虔主義運動 (Pietismus) であった。それをよく象徴しているのが、バッハのミュールハウゼン在任中での出来事である。彼がここミュールハウゼンで出会った敬虔主義運動は、同じ職場での上司との関わりでもあった。

バッハは1707年、6月ブラジウス教会のオルガニストとしての任についた。彼の上司である J.A. フローネ牧師 (Johann Adolph Frohne 1652~1713) は敬虔主義思想をもつ人物であった。一方この町にあるマリア教会には G.C. アイルマー牧師 (Georg Christian Eilmar) がいた。彼はルター正統派の牧師であり、敬虔派の牧師、バッハの上司であるフローネと激しい論争を行っていた。この論争はミュールハウゼンの市民、議会をも巻き込み、町を二分する大論争にまで発展していたのである。

バッハはカンタータ BWV No. 131 の作曲依頼、主張を同じくするルター正統主義の点でマリア教会アイルマー牧師との結びつきが強かった。バッハにとってこのミュールハウゼンでの大論争の中で、上司フローネとの複雑で微妙な関係を保つことは難しかったのである。それ故、翌、1708年の夏にはバッハはミュールハウゼンを去り、次のヴァイマルへ移らなければならなかった。

ミュールハウゼンで起ったこのような宗教論争は、他のドイツの各地においても発生し、ルター正統派か敬虔派かを問う激しい論争となったのである。このようにルターによる宗教改革後、バッハが生きた時代においての、当時のルター正統派の形骸化、教条主義の深刻さというものを知ることができる。

宗教改革後、ルター派は北西部において強い影響力をもっていたが、バッハの時代には次第にその力を失い、ライプツィヒがまだルター正統派を擁護するその牙城として残っていた。

今述べたように、17世紀のドイツはルター派内部に起った敬虔派との対立の時代であったが、バッハは、この敬虔主義思想のもつ神秘的な世界に魅せられたにちがいない。

W. エッゲベルト (Friedrich-Wilhelm Wenzlaff-Eggebert) はその著『ドイツ神秘主義』のなかで、ドイツバロック時代の神秘主義の形態について、中世の神秘主義『魂とキリストの合一』を示す花嫁のアレゴリー (比喩) に表われている、と指摘している<sup>1)</sup>。花嫁のアレゴリーとは、中世初期フランスの教父であるクレルヴォーのベルナルドゥスが説いた、花嫁の神秘思想 (婚姻の神秘思想) を指すのである。エッ

ゲベルトはこのベルナルドゥスの神秘思想が、死や受難の形態を取りつつ17世紀のドイツに侵入したと述べている。

ここでバツハの時代から遡り、中世初期の神秘思想について述べることにする。

ベルナルドゥス<sup>2)</sup> (Bernhard von Clairvaux 1091~1153) は、1112年の春シトー派の修道院に入ったが、1115年にクレルヴォーへ12人の修士と共に修道院設立のために派遣された。ベルナルドゥスはその純潔と寛容、そして高貴な精神によって68の修道院を設立したのである。彼は十字軍の運動やキリストを新郎とする魂との結婚(キリストと霊魂)の神秘思想によって知れわたるようになった<sup>2)</sup>。

ベルナルドゥスはキリストの生涯のすべて、とくにキリストの苦悩、受難のキリストを味わうこと(受難の神学)を強調したのである。彼の婚姻の神秘思想は、旧約聖書の雅歌(Song of songs)に由来している。雅歌は「歌の中の歌」<sup>3)</sup>と呼ばれ、最高の歌を意味し、その内容は男女の愛を歌い、その愛はエロスの色彩と豊かな叙情性を強く表現している。ここで表現されている男女の関係は、神とユダヤの関係を表わし、新約聖書においてはキリスト(花婿)と教会(花嫁信徒)との関係を指している。

どうかあなたの口づけをもってわたしに口づけしてください。

(雅歌1-1)

ベルナルドゥスはこれについて、この接吻は神と人との合一の象徴であり、神と魂の受肉(キリスト)と神の恵みの存在を意味すると説いている<sup>4)</sup>。

ベルナルドゥスはキリストの死、復活よりも、神の一方的な人間の救済に注目したのである。彼にとって真の救済は、神の子キリストにただひたすら接触することにあると考えた。ベルナルドゥスの神学はアウグスティヌス(Aurelius Augustinus 354~430)の影響による。アウグスティヌスの言う「神の観照」、「神の直観」、「神の享受」はベルナルドゥスによって謙虚となり、

真の観照へと導かれるのである。真の観照に至るには三つの事柄の充満が必要とされた<sup>5)</sup>。それは、自らの真実な姿を認識すること、隣人の苦痛と苦悩を共に背負うこと、そして心の清めによって、真理を正しく認識することであった。

ベルナルドゥスはキリストに注目することによって、共に受苦する生き方へと変られたのである。彼の神学はアウグスティヌスのスコラ精神を継承しつつ、神秘的体験、経験を通してキリストに近づくことであった。そのことのためには信心と修道、そして黙想を重んじたのである。

ベルナルドゥスの神秘思想はドイツのヒルdegart(Hildegart von Bingen 1098~1179)、マルガレータ(Margaretha Ebner 1291~1351)に影響を与えた。

ベルナルドゥスの受苦の思想(十字架の神学)は宗教改革を行なったM.ルター(Martin Luther 1483~1546)に大きな影響を及ぼすのである。この十字架の神学は「神と隣人のために進んで積極的に困苦を担う<sup>6)</sup>」のであり、キリストの受けたその苦難を、自らも同様に受けようとする「受苦の神秘思想」、「受苦するキリストへの共感」なのである<sup>7)</sup>。

この受苦の思想はビジョン、エクスタシーを求める後生の人達によってさらに高められていくのである。ベルナルドゥスの思想が、後の中世の人達へどのように受け継がれていったかここで詳細に述べることは出来ないが、後生の神秘思想家達はスコラ学では満たされない超越的世界や、より深い思索の世界を、アウグスティヌスやベルナルドゥスなどの教父に求めたのである。

M.エックハルト(Meister Eckharts 1260~1328)はスコラ学の権威者トマス・アクイナス、アラビアのアヴェロイス、ベルナルドゥスの影響を強く受けた。エックハルトは無を求め、神によって満たされることを望んだのである。彼は神と結ばれるために積極的に自己を捨てること、彼自身の言葉によれば『器は空にして、自由にならなければならない<sup>8)</sup>。』と述べている。また『もし杯を完全に空にすることができ、容

れることのできる物をことごとく、空気すらも、除いて、真空にすることができるなら、きっとその杯はそれ本来の機能を拒み、忘れて、真空のために天まで登ってしまうであろう。これと同じように、一切の被造物から離脱し、これに貧しく、空であることによって、魂は神にまで高められる。後略<sup>9)</sup>』と述べているのである。

エックハルトは自らの被造物性を全く捨て去ることによって、神に入ってもらふことを望んだのである。彼はすべてのものから離脱すること、無になることを強調するのである。

彼は度々、教父アウグスティヌスの言葉を引用している。『満たされるためにはすっかり注ぎ出しなさい。愛することを学ぶために、愛さないことを学びなさい。[神のもとに]連れ戻されるために、背きなさい<sup>10)</sup>』

エックハルトの思想は静寂神秘思想とも呼ばれ、弟子のタウラー (Johannes Tauler 1300~1360)、またゾイゼ (Heinrich Seuse 1295~1366) にその思想が継承されるのである。タウラーは師の思想とスコラ学の新プラトンの思想を継承しつつ、神との合一をとらえていった。ゾイゼにおいてはキリストの受苦が絶望感へと、そしてそれはさらにビジョン神秘思想へと強められていくのである。エックハルトにおいて受苦の思想は絶望感を備えながら理性知と止揚されたが、タウラーにおいては師から継承された理性知は、実践へと置換えられ、また祈りと観想を重んじたのである。ゾイゼにおいてはその思想は、主観的で受苦神秘主義の強い情感的なものとなったのである。

ルターは宗教改革は、彼の心の促しにおいてベルナルドゥス、タウラーの神秘思想が影響したと言われている。ルターは1516年5月、マイセン・テューリングゲン地方での教区視察の際、友人ヨハンから初めてタウラーの『ドイツ語説教集』を紹介された。この時ルターはこの書物に強く引きつけられて、後に彼は自ら序文を付してこの書物を出版したのである。その序文には「聖書と聖アウグスティヌスを除いて、神とキリストと人間とすべてのことについて、この書よりも多く私が習得した、そして習得するのであ

ろう書物に私は出会ったことがないのである<sup>11)</sup>。」と記している。

ルターはベルナルドゥスについても、ルターが著した『キリストの聖なる受難の考察についての説教』で次のように引用している。「彼(ベルナルドゥス)はこう言っている。『私は、神のひとり子が私をあわれみ、進み出て、私に代って永遠のさばきを甘んじて受けてくださったことを知るまでは、天において私の上にくだされたその永遠のさばきを知らずに、安全であると思っていた<sup>12)</sup>。』

ルターがベルナルドゥスからどのような影響を受けたのか定かではないが、受苦の思想(十字架の神学)について強いインスピレーションを受け、それが宗教改革を行なう内的要因の一つとなったと考えられている。

ルター以後、中世の神秘思想はシュヴェンクフェルト(1489~1561)、パラケルスス(1493~1541)、アルント(1555~1625)といった人達に受け継がれていく。アルントは彼の著である『真のキリスト教』において、キリストに従うことを説き、悔改めを力説し、キリストの生を共に生きることを主張した。このアルントの教えが敬虔主義運動の旗手、シュペーナー(Philip Jacob Spener 1635~1705)に感化を与え、ルター正統主義の形骸化と教条主義に抗する力となったのである。

バッハが生きた17世紀ドイツ神秘思想について遡って、おおまかなその流れを見てきた。

このような思想の流れをみながら、バッハの音楽と神秘思想について述べてみる。再びエックベルトの言葉をここで引用すると、ベルナルドゥスの神秘思想(婚姻の思想)が17世紀ドイツに侵入し、その婚姻の思想は三つのモチーフに分類されるのである<sup>13)</sup>。

魂の結婚

受難のキリストを深く思う

キリストへの同情、共感

バッハの音楽からエックベルトの指摘する三つのモチーフを見いだすことができる。バッハ

の音楽と受難と言えば、まず最初に『受難曲』を想起させる。

Kommt, ihr Tochter, helft mir Klagen  
 来たれ、汝等娘達、来たりて共に嘆かん  
 Sehet, Wen, den Brautigam  
 見よ、誰を、花婿キリストを  
 Sehet, ihn als wie ein Lamm  
 見よ、いかに、子羊のごときを  
 Sehet, Was, geht die Gedult  
 見よ、何を、忍辱を  
 Sehet, Wohin auf unsre Schuld  
 見よ、どこを、われらの罪を  
 Sehet, ihn aus Lieb und Huld  
 見よ、愛と思寵のゆえに  
 Holz zum Kreuze selber tragen  
 十字架にかかりしキリストを<sup>14)</sup>

この詩は『マタイ受難曲』(BWV. 244)の冒頭にあるあの壮大な二重合唱で歌われる歌詞である。ここでは受難のイエスを花婿とし、娘達を花嫁(私達人間)にたとえた婚姻のアレゴリーがとられている。バッハはここで十字架にかかろうとするイエスへの苦難と、それに対する同情、共感を強め、その情景をリアルに表現している。

シュヴァイツァーはこの合唱について次のように解説している。「彼は(バッハは)イエスが市中を引廻されて十字架へ連れて行かれる有様を見たのである。彼の眼は群衆が街中を走り廻るのを見、彼の耳は彼らが叫び交わし、答えあうのを聞いた。この幻像から彼は『受難曲』の導入部を力強い二重合唱として創り上げたのである。(中略)この楽曲は写實的に構成され、波打ち押合いわめき叫ぶ有様を表現しているのである<sup>15)</sup>。」

この壮大な合唱曲をさらに盛りあげている理由は、この合唱曲に挿入されている受難のコラールである。

Lamm Gottes unschuldig  
 おお神の子羊、罪なくして  
 am Stamm der Kreuzes geschlachtet,  
 十字架にはふられしおん身よ

Allzeit erfunden geduldig,  
 いかなる時にもおん身は  
 Wie wohl du warest verachtet  
 よし、いかばかりの辱しめを受けようとも  
 All' Sünd hast du getragen  
 すべての罪を負いたまひし御身  
 sonst müßten wir verzagen  
 でなくば我らに望みなし  
 Erbarm dich unser Jesu  
 我をあわれみたまえ、おおイエスよ。<sup>16)</sup>

この受難のコラールはデツィウス(Nikolaus Decius 1485~1540)の『おお、神の子羊』(O, Lamm Gottes)のメロディーであるが、この曲の歌詞は古く三世紀のラテン語典記歌からとられたものである<sup>17)</sup>。第一合唱隊と第二合唱隊によって歌われるこの冒頭合唱は、問答形式をとりながら進行するが、この受難のコラールが挿入され、受苦するイエスを鮮かに浮びあがらせるのは見事と言うほかはない。

今日このマタイ受難曲の歌詞については、ロストックのルター正統派神学、H. ミュラー(Heinrich Müller 1631~75)の説教集をもとにピカンダー(C.F. ヘンリーキ)によって形成されたと言われる。ミュラーは30年戦争から受けた苦難を学び、彼の信仰はルター派でありながらむしろシュペーナーやガイエルに近い敬虔主義の傾向さえ感じさせるのである。

この受難曲にあるいくつかのアリアは、受苦するキリストへの共感、同情を強く表現し、またイエスに対する敬虔な思慕を歌い、バロック時代のもつ情緒激しい表現をとりながらも、死の喜びと希求を歌っているのである。

Komm, Süßes Kreuz, so will ich sagen  
 来たれ、甘き十字架、われかく願い悔いず  
 Mein Jesu, gib es immer her!  
 我イエスよ、それを常に負わせたまえ  
 Wird mir mein Leiden einst zu schwer,  
 かくてわが患難の重きに耐えぬとき  
 So hilf du mir es selber tragen  
 汝自ら力となりて負わせたまえ<sup>18)</sup>  
 (Nr. 66. バスアリアより)

魂とキリストの合一を示す婚姻の譬えは他の曲にも見出すことができる。

(5. アリアより)

Ich hab ihn erblickt  
私はイエスを見た  
Mein Glaub hat Jesum ans herge gedruckt.  
私の信仰はイエスを抱きしめた<sup>19)</sup>  
(1. アリアより)

Ich habe genug  
私は満ち足りり  
Mein Trost ist nur allein  
私の慰めはただ  
Dass Jesus mein und ich sein eigen mocht sein  
イエスが私のものになること  
Im Glauben halt ich ihn  
私がイエスのものになること<sup>20)</sup>  
(2. レンタティーフより)

この曲はバッハの教会カンタータ (BWV 82) 『われ満ち足りり』 (Ich habe genug) のアリアとレンタティーフからとったものである。このバスによる独唱カンタータは (BWV 56) 『われ喜びて十字架を担わん』と共に美しい旋律で知られた名曲である。

この曲はカンタータのなかでも独特な味わいと美しい旋律をもち、死、永遠、そして魂とイエスとの合一を切々と歌っているのである。アリアの歌詞「イエスを抱きしめる」、またレンタティーフでの「イエスが私のものになる」、「私がイエスのものになる」。これらの歌詞は、イエスに対する同化、合一を強く表現している。ここにおいては神への合一（ユニオ・ミスティカ）はその対象をはっきりとイエスにおいているのである。

また同じくバッハの教会カンタータ (BWV 61) 『いざ来ませ、異邦人の救い主よ』 (Nun Komm, der Heiden Heiland) を見ることにする。

Offne dich, mein ganzes Herze  
開け、私の心よ、心の戸を広げ  
Jesu kommt und ziehet ein  
イエスが来てお入りになるのだ<sup>21)</sup>

ここにおいても同様にキリストへの同化、合一が歌われている。花嫁、花婿の言葉は見当らない。婚姻というアレゴリーをとっていないが、イエスの合一、魂の結婚を歌っているのである。「イエスが来てお入りになるのだ」、この「入る」は明らかに魂とキリストとの合一を示している。このアリアの最後には合一への強い願望と成就がみられるのである。それは

O wie, selig werd ich sein!  
ああ、なんと私は幸せなことか<sup>22)</sup>

と喜び歌うのである。

もう一つカンタータの中から例を示そう。ヴァイマル時代の名曲、受難のコラール『おお、血と傷にまみれし御首』 (O, Haupt voll Blut und Wunden) の旋律によって作曲された教会カンタータ (BWV 161) 『来たれ、汝甘き死の時よ』 (Komm, du süsse Todesstunde) である。この曲は1715年、ヴァイマル時代、ヴァイマル公の公子ヨハン・エルンストの死を悼んで作曲されたものである。このカンタータの詩は宮廷詩人、フランク (Salomo Franck 1659~1725) によって神秘的要素に富んだ作品となっている。フランクはここで聖書の士師記 14. 6~9、またピリピ 1. 22 をパラフレーズさせている。

nur nach der letzten Todesstunde  
ひたすら最期の死の時をこがれ望む  
Ich habe Lust bei Christo bald zu weiden,  
我すみやかにキリストと共に生くべし  
ich habe Lust von dieser Welt zu scheiden.  
この世より去り行かんことを切に願う  
(2. レンタティーフより)

bis Jesus mich wird auferwecken,  
イエスやがて我を呼び起したまいて  
bis er sein Schaf  
その羊をば生命の牧に  
Führe anf die saße Labensweide

導き上りたもう日を待つなり

(4. レンタティーフより)

In der süßen Himmels freude

甘き天国の喜びに入りて

Jesu, komm und nimm mich Fort!

イエスよ、来て私を連れ去りたまえ)

(5. 合唱より)<sup>23)</sup>

フランクの詩は中世の文学に似た抒情性にあふれ、死へのあこがれを強く表現し、バッハの音楽と相まって聴く者を神秘の世界へと誘い込むのである。ここでは「死」がテーマであり、その苦痛と悲しみが表現されている。しかしその死のもつ苦痛と悲しみは、慰めと喜びでもある。それはイエスとの出会いによって、死のもつ苦痛と悲しみが喜びに変えられてゆくからである。バッハの音楽にみられる神秘性とは、死というテーマがイエスとの出会い（魂とイエスとの合一）によって完結するところにある。あるいはイエスの出会いへの希求、それに対する喜びを歌っている点にあるのである。

この意味でバッハの音楽にみられる神秘性は信仰から離れた思惟の神秘的な世界、また観想やビジョンの世界ではないのである。それはエックハルトの「神底神秘主義」、トマス・ア・ケンピスの「神・神秘主義」ではなく、ルターのキリスト神秘主義思想を忠実に音楽化し、再現したものである。しかしこのキリスト神秘主義の原型は「私にとって、生きることはキリストであり、死ぬことは益である。」(ピリピ、1.20)「もしわたしがキリストと共に死んだなら、また彼と共に生きることを信じる。」(ローマ、6.8)と述べているパウロの信仰に基づくものである。

バッハの音楽もそれは中世初期の教父達、また神秘思想家そしてルターによってもたらされたものなのである。

バッハの音楽にあるその神秘性について述べてきたが、次に17世紀ドイツにおける文学と神秘思想との関係について述べてみたい。

エッケベルトは17世紀ドイツ文学における神秘思想について、その研究が不充分であるとしながらもシュペー (Friedrich Spee 1591

~1635) やバルデ (Jacob Balde 1604~1668) などの詩作の中にイエスを愛する魂への合一が現れていることを指摘している<sup>24)</sup>。

Eya lasset uns spazfieren

そぞろ歩きましょう

Jesu viel gelieber mein

こよなくいとしいイエス様

Weil die gärten sich nun zieren

花園が美しく飾られ

Weil die Blümlein offen seyn

花々が咲き乱れ

Weil die grüne wissen lachen

緑の草原が笑い

Weil die pflantzen voller zweig

木々枝は豊かに

Weil die vögel nester machen

鳥たちがひなごりのために

Kinderbettlein zart und weich

肌ざわりの良いやわらかいベットを作っているときに<sup>25)</sup>。

この牧歌的恋愛詩はシュペーの詩である。この詩は雅歌にも似た神秘的様相を示し、イエスと人間との関係は宗教的、神秘的恍惚にまで高められている。

また A. オレアリウス (Adam Olearius 1603~71) のような宗教的峻厳さに満ちた作品もこの時代において見出すことができる。

〈Andaecht〉 祈り

Ich lebe, doch nicht ich Derselbe lebt in mir

私は生きている。しかし私が生きているのではない

Der mir durch seinen Tod das Leben bringt her fur.

生きているのはご自分の死によって私に生を下さるあの方なのだ

(中略)

Er lebt nur auf den Schein. Wer ewig hicht will sterben

私の体は仮の姿にすぎない。永遠の死を望まないものは

Der muß hier in der Zeit verwesen und ver leben

今この世で朽ち果て、滅びなければならない<sup>26)</sup>。

17世紀のドイツ国内は、カトリックとプロテスタントによる破壊的闘争によって徹底的に荒

廃したのである。バロック時代の世界観は古代ギリシャとヨーロッパ精神の錯綜の時代でもあり、また疫病があり、ロマンを求めあるいは教会から離れて神秘思想を求めた時代でもあった。奇妙なことにバロック時代にはカトリックにおいてもまたルター派においても神秘思想に対する希求が同様に強まったのである。

Ich fühle schon im Geist wie Christus mir  
 我すでに霊にてキリストを感じず  
 der Liebe süßig Keit erweist  
 愛の甘美を味わわしめ  
 und mich mit Manna speiste  
 マナをもって私をやしなしたもう<sup>27)</sup>。  
 (バッハ、カンタータ BWV 76. 11. レシタティーフより)

フランクの詩もシュペーのように雅歌的、ロマン的な美しく甘い詩である。キリストと人間とを結びつけるこのような詩をバッハの音楽の中から他にも多く見出すことができる。またアリア、重唱において魂の結婚、来世への希求を表現した作品を数多く挙げるができる。

エッゲベルトが指摘するように、バッハの音楽、とりわけ教会カンタータのなかに婚姻や受難のモチーフが確かに現れている。このモチーフの源を辿るならばタウラー、エックハルト、ベルナルドゥス、そして遙かアウグスティヌスにまで遡るのである。

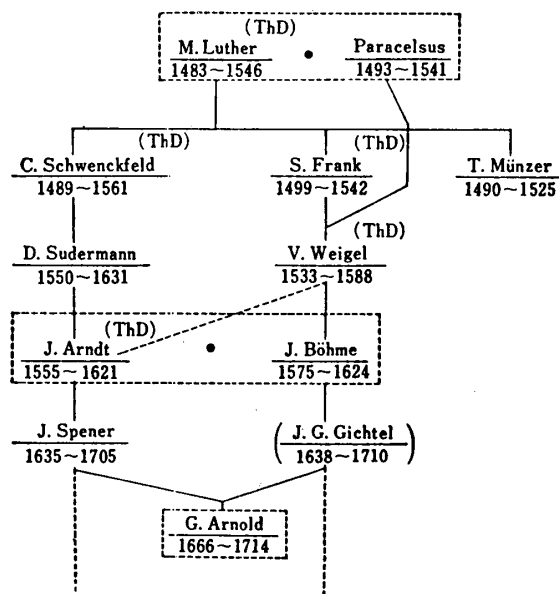
ルターがタウラーから大きな影響を受けたように、バッハもまたタウラーから影響を受けたであろう。ハーメルが調査したバッハの蔵書にタウラーの『説教集』が認められていることからそれは確かである<sup>28)</sup>。エックハルトから学んだタウラーは意志による実践と観想を受け継いだのである。エックハルトから受け継いだ観想、黙想、静寂神秘思想がバッハにも受け継がれている。

キリスト教初期教父、アンブロジウスのラテン語聖歌『来たれ、異邦人の救い主よ』(Nun, Komm, der Heiden Heiland BWV 659.)の旋律によるバッハのオルガン曲、また受難のコラール旋律による『おお、人よ大いなる汝の罪

に泣け』(O, mensch, bewein dein Sünde groß BWV 622.)や同じく BWV 618, BWV 619等、また P. ニコライのコラール旋律による『目覚めよと叫ぶ声がする』(Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645)や『愛する魂よ、汝自身を飾れ』(Schmücke dich, o liebe seele BWV 654)で静寂神秘思想を強く感じさせるのである。

中世の神秘思想がなぜ17世紀のドイツに再現されたのかについてエッゲベルトは、宗教改革からバッハが生きた敬虔主義に至る時代まで『ドイツ神学』が強力な刺激を与えたと述べている<sup>29)</sup>。それはルターから始まってシュヴェンクフェルト、ヴァイゲル、アルント、シュペーナー、ポアレー等が『ドイツ神学』の書を称えていると言うのである。『ドイツ神学』は14世紀末に著作され、その著者は不明だが、ルターにより発見され、その思想内容はタウラーの作品ではないかとされる。この書物が後生の人々に大いなる神秘思想の影響を与えたのである(図1)参照。

ヴァイゲルはこの著作不明の『ドイツ神学』から神秘思想形成において強い感化を受け、アルントにおいてはルターと同様に自ら序文をつけ



(図1) (ThD)は当該思想家が『ドイツ神学』と何等かの密接な関係にあることを示す。

て『ドイツ神学』を出版したほどである。アルントはこの『ドイツ神学』によって自らの著『真のキリスト教』(Vier Bücher von wahren christiantum)に至った。アルントはここにおいて、神の似姿としての人間(照明)から悔改めへと導びかれ、キリストの姿へと変えられる(神・キリストと合一)ことを説いたのである<sup>31)</sup>。このアルントによって敬虔主義の主導者、シュペーナーは大いなる影響を与えられたのである。

シュペーナーはピューリタンの宗教書やアルントそして神秘思想を学び、カルヴィニズムの改革理念に触れ、ルター主義の教条化に対する改革を起したのである。シュペーナーはその主著『ピア・デシデリア』(敬虔なる願望)の中でアルントの著した『真のキリスト教』やタウラー、ゲルハルトそしてルターの言葉を引用しながら教条化に対して警告と信仰の実践を説いている。

「真実の敬虔の実践と、内なる人の誠実な敬意あるすべての実践を軽んじ、神学あるいはそのなかの最も重要なものは、論争にあると考えているような人びとを、われわれは、躊躇せずに呪う。ベルナルドゥスが言っているように、彼らは舌を神に、心を悪魔に捧げているのである。われわれの知るごとく、キリストは道であり、真理であり、命でもある。しかし別々にではなく、同時にである。キリストは彼の聖なる命のゆえに道であり、われわれは熱心にこの命を倣うべきである。キリストはその教えのゆえに真理であり、われわれは信仰深い心をもってこの教えを受け入れなければならない。キリストはその功績のゆえに命であり、われわれは真の信仰をもってこの功績を擱まねばならない<sup>32)</sup>。」

シュペーナーのルター主義に対する改革も、その内奥の精神は中世から伝えられた神秘主義思想なのである。カトリックとルター派から評価されたタウラーの実践的な思想がシュペーナーの中に生きているのである。

ルターがタウラーの『説教集』を感動をもって読み序文を書いて出版したように、シュペーナーもまたタウラーの『説教集』に序文を書い

たのである。

バッハの音楽にみられる神秘的様相は、明確にキリストへの合一を表現している。アウグスティヌスが神・神秘主義から次第にキリスト神秘主義へ移行していったが、すでに述べたように元来このキリスト神秘主義思想は、パウロの信仰告白にみられるものなのである。

バッハの音楽は中世初期に源を発するキリスト教神父の神秘思想を継承しつつ、17世紀ドイツの特徴とする情緒的性質を合せもったものと言える。

バッハの時代においては、ルター正統主義の形骸化、教条化に対して敬虔主義運動が起ったが、その敬虔主義運動の内的精神は中世からの神秘思想の影響であった。ではルター正統派の中にまったく神秘主義思想というものが存在しなかったのであろうか?

それは、表だってはそのような活動は許されなかったが、ルター主義の底流の中に流れ、受け継がれていたと言える。

カローヴィウス(カロフ, A. Calovivs 1612~1686)はルター正統派の神学者であるが神秘主義思想の影響を強く受けた人物である。正統派においては表だって神秘思想、敬虔主義的思想を表明することは出来なかった。つまりルター正統派においては教義、神学の上において神秘思想や敬虔主義的思想が認められなかったが、内面の世界においては受容され、希求されていたのである。

A. シュヴァイツァーはバッハをドイツ神秘主義思想者の一人として挙げている<sup>33)</sup>。それはある点において特異であると言わなければならない。なぜなら歴史における多くの神秘思想家は皆、祭司、教父、また預言者であり説教者であったが、バッハは17世紀ドイツの一地方の職業音楽家にすぎなかったからである

## II. 象徴の意味

バッハの音楽にみられる数の象徴やシンメトリの用法について述べようとするならば、バッハの生きた時代から溯って古代ギリシャや



旧約聖書について論じなくてはならない。すなわち神学、哲学、中世の7リベラルアーツ（自由7科）などとの関連から考察する必要がある。

バッハの音楽にみられる数の象徴、シンメトリックな用法については、バッハ研究者の間においてはよく知られている事柄であるが、一般の音楽愛好家にはまだ十分に知られてはいない。バッハの象徴法やシンメトリックな部分は、作品の数のうえからみて決して多くはない。当然のことではあるが、彼の音楽をただ聴いて、ここに示されたそれらの用法について理解するという事は甚だ困難な事柄である。バッハ研究者の解説を学ぶ事により初めてその用法に気が付かされるのである。とは言えバッハのこの用法については、研究者達の間において必ずしも定まった見解があるとは言えないのが今日の状況である。

現在バッハ研究者によって明らかにされた作品には、ヨハネ受難曲の中心部分のシンメトリーや短調ミサ曲のニケア信教の数の象徴などがある。また我々によくなじみのあるものに、バッハ自身が自らカノンの楽譜を手にした肖像画にみられる、カノンがある。またバッハの最後の作品である『フーガの技法』も未完であるが、その自筆譜には数の象徴が取り入れられ、謎をつつんでいる作品である。

数の象徴やシンメトリーの用法をバッハが何故音楽に用いたのか。もちろんこの事柄自体、バッハの音楽の神秘を探る重要な課題ではある。これについては私的な解釈を述べるならば、バッハ自身の宗教性、自らの思いの音楽による主張であり、再現であると言える。つまり音楽と数学、そして幾何（シンメトリー）を加えた高度な“遊び”とも解釈できる。

このように職業音楽家としてのバッハがこれらの象徴法を用いた背景には、キリスト教、ユダヤ教、中世の自由7科、さらに古代ギリシャの音楽観などの要素が複雑に絡み合い、影響しあっていると考えられる。特に聖書の黙示文学の中に象徴法をみる事ができる。

次に聖書の象徴法から述べてみることにする。

象徴法の源は、キリスト教の母体となったユダヤ教、旧約聖書にある。“モーセ五書”は「律法の五巻の文書」（タルムード、サンヘドリン44a）と呼ばれ、この五書のうち4番目の民数記はギリシャ語で“数”と記され、またラテン語において numeri（数）と訳されている<sup>1)</sup>。この民数記はモーセに率いられたイスラエルの民がエジプトを出発し、約束の地カナンに到着する間の荒野での出来事を記述したものであるが、故国カナンに到着する前に行なわれた民の人口調査からとられたものである。民数記のヘブル語の源意はベミドパール「荒野にて」という意味であり、「数」という題は70人訳のギリシャ語から名づけられた<sup>2)</sup>。

旧約の歴史は、預言者による神とイスラエルの民との契約の歴史であるが、外敵バビロニア、アッシリアなどによる捕囚、民族の滅亡と再興の歴史であった。従ってその内容も黙示的色彩をもつ。その中心は捕囚からの開放、神の審判、終末（神の国の到来）である。このようにユダヤの歴史のもつ要因によって旧約の記者は、匿名を用い、象徴的表現に頼らざるを得なかった。この傾向—黙示的色彩—は、とくにキリスト降誕に近づくにつれ強まっていくのである。

旧約聖書の黙示文学にみられる象徴は、バビロンの星辰宗教にその由来をみることができ。また古代イランの宗教にある神をとりまく24のヤザタと呼ばれる神々等、バビロンやイランの宗教が黙示文学に入り込んだとする説がある。文学における象徴はヘブライの世界よりも先にヘレニズム世界に広まったのである。

聖書の中の代表的な黙示文学は、旧約ではダニエル書、新約ではヨハネ黙示録であるが、これらの中から聖書の象徴法を具体的に読み取ることができる。

#### ダニエル書の象徴

ひょうのような獣で、その背には鳥の翼が4つあった	7章6節
十の角	7. 7.
二千三百の夕と朝の間	8. 14.
ひと時とふた時と半時	12. 7.

千二百九十日	12. 11.
千三百三十五日	12. 12.

7章6節にある巨大な獣はアンティオコス4世コピファネスによる圧政を意味し、12章12節の数字1335は終末の月日を意味する。また12章7節にある「ひと時、ふた時、半時…」は3年半を意味し、歴史的に紀元前167~164年の間シリア・アンティオコス・エピファネスの支配下にユダヤが耐えた時間を表している<sup>3)</sup>。

#### ヨハネ黙示録の象徴

七つの星と、七つの金の燭台	1章20節
二十四の座と二十四人の長老	4. 4.
神の七つの霊	4. 5.
七つの封印	5. 1.
六百六十六	13. 18.
三つの汚れた霊	16. 13.
七つの鉢を持つ七人の御使い	17. 1.
七つの頭と十の角のある獣	17. 7.

ヨハネ黙示録には七つの教会、七つの霊(1.4)など7の数字がしばしば引用されている。創世記の冒頭(1.1~31)に書かれてある神の宇宙、世界の創造にあるように、この7の数は古代世界においては、神の聖なる支配と完成とを意味したのである。黙示録の著者は神、キリストを表すのにアルファ、オメガという言葉を用いている。また666の数字はガイウス・カエザル(カリグラ帝)と解釈される。666の数字について多くの試みがなされたが、ヘブル語に当てはめると、この数はNeronQesar(皇帝ネロ)と解釈できる。これは同時にギリシャ文字によってもまた666となる。

このように数字は何かある特定のものを意味するものとして、また明らかにあるものを象徴するものとして用いられているのである。

ヨハネ黙示録で最も多く使用される7の数字は、上に表記したほか「七つの集会」、「七つの角と七つのめをもつ羊」、「7人の御使いがもつ七つのラッパ」などがあり、これらの数字は、バビロニアの星辰術にある7つの星による宇宙の進行から由来したことを意味している。創世記

においても7の数はこの宇宙、この世界を創造した象徴として書かれ、神の支配と完全とを表している。このほか出エジプト記ではモーセによるイスラエルの民の40年にわたる旅、モーセと神との40日間の会見(出エジプト記24.18)、新約聖書ではサタンによるキリストの40日間の荒野での試みと、40の数が裁きの期間、試みの時として象徴されている。また4は宇宙の秩序、12は完成を象徴しているのである。

ユダヤ教の神秘思想にカバラ(Kabbala)がある。カバラの意味は教養、伝承、律法であり、起源については不明である。このカバラは中世のヨーロッパにおいてキリスト教、ユダヤ教に少なからず影響を与えたが、具体的にどのような影響を与えたのかについては今日まだ明らかではない。

カバラで最古のものは紀元120年頃、ラビ・アキバによる『セフィール・イエツィラー』と、アキバの弟子ラビ・シメオンの『セフィール・ゾハール』(紀元161頃)とがある。この書物は1200年後の1305年に『ゾハール』という名前でモーセ・ド・レオンによって編纂された。カバラは聖書の中にある隠された教義を解するための体系と言っている。「セフィール・イエツィラー形成の書」によると、神がこの宇宙を秩序づけて創造した時、「数」「文字」「音」を用い、この三者が神にあってひとつであり、また同一であると記している<sup>4)</sup>。即ち「数」「文字」「音」の三つの象徴が聖書の教義の導き手であることを述べている。カバラも神のこの世界の創造過程において、7日めに創造の終わりとして休んだ安息日を7の数をもって象徴している。バッハの音楽にみられる基本的な数の概念は聖書から出てきたと言えよう。3, 4, 7, 12といった数は音楽に結び付けられ、しばしば用いられているのである。

ギリシャにおいて音楽はムーシケーと呼ばれ、広義にはギリシャの諸芸全般を指し、狭義には音楽、舞踊などを指した。ギリシャでの音楽と数学についての思想は、ピュタゴラスにその源を辿ることができる。それは音程を数学、比例によって表し、その数学理論のハーモニー(調

和)は宇宙のハーモニーの理論でもあったからである。数学的比例は建築においても根本原理であり、シンメトリー、バランスが重要視された。ギリシャ人は何よりも均整美を尊んだからである。ギリシャ人が尊び、求めた善、美の価値基準に数学や音楽は重要な働きをしたのである。

ギリシャ人は思想の根本を物質と知性から求めたが、物質は存在の根拠である宇宙(天文学)に、知性は善、魂に求めたのである。音楽は魂を磨く科目として尊ばれ、数学、幾何は物質を計る物差しであった。プロティノス(エジプト人の哲学者、生地リコー、推定A.D. 205年～)はプラトンの言葉を引用しながら「プラトンは国家編で『音楽と文芸による教育は、決定的に重要なのではないか、なぜならリズムと調べというのは何にもまして魂の内奥へと深くしみこんで行き、何にもまして力強く、魂をつかむものなのであって…』」音楽と文芸が教養を身につけるうえで最も重要な科目である事を説いている<sup>5)</sup>。またギリシャにおいて音楽が欠くことの出来ない科目の一つであった事を示すものである。

「マルクス・アウレリウスは、自分が教えを受けた師が特に幾何学と音楽に堪能であった事を述べて、この二教科を関連づけた。」このようにラングはローマ時代において、幾何学と音楽が重要な科目であることを述べているが、ローマ人は初めギリシャから伝えられた音楽、科学に関心を示さなかったこともつけ加えている。ローマは音楽、科学等をギリシャから伝えられたが、次第にそれらの重要性を認めるようになった<sup>6)</sup>。

中世においては、プラトンやアリストテレスなど、ギリシャ思想を学び、そのことによって論理性、客観性、を身につけたのである。そし

てスコラ学は、その重要な学問としての地位を、次第に形成していったのである。スコラの教師達は古代の原典を翻訳する仕事から始めなければならなかった。それはギリシャ語をラテン語に直すことである。中世初期の修道院、教会付属の学校(セミナリオ)においては主に神学を教えたが、すでに中世においては、学問として自由7科が形成されていた。後に自由7科が独立した学問として成立することとなったその由来は、ギリシャ哲学の学びにあると考えることができる。それはプラトン、アリストテレスなど彼らの思考、思考方法からとられたものだからである。アリストテレスは学問を理論学、実践学、製作学に分類し、理論学をさらに哲学、数学、自然学に分類した<sup>7)</sup>。中世哲学の始まりは、古代においてアリストテレスの哲学がギリシャ語からラテン語に翻訳されて以来であり、それからの思考と分類が広まったのである。このようにギリシャの思考がキリスト教の教義、神学に入り込みつつ神学、哲学に独立してその学問領域を形成していったのである。従って中世においてはこの自由7科のうち上位四科目(音楽、数学、幾何、天文学)は最も重要な科目として尊ばれた。とりわけ音楽は教会の庇護のもとにあって重要なものとされた。このような背景から、音楽と数学、音楽と幾何学とが学問領域のうえにおいて密接に結びついていることを知ることができる。

中世の時代はまた様々な思想が入りみだれた時代でもある。この時代に人文主義のヨハネス・ロイヒリン(1455～1522)が新プラトン主義の一変種をイタリアからドイツへ持ち込んだ。この新プラトン主義の一変種はギリシャ思想とキリスト教、またユダヤ教のカバラから影響を受けたのである。ロイヒリンの『カバラ術』、『ふしぎな言葉』のなかでは数、字母、語彙が聖

A = 1	E = 5	IJ = 9	N = 13	R = 17	W = 21
B = 2	F = 6	K = 10	O = 14	S = 18	X = 22
C = 3	G = 7	L = 11	P = 15	T = 19	Y = 23
D = 4	H = 8	M = 12	Q = 16	U.V = 20	Z = 24

(図2)

書と結びつけられて、象徴、記号の神秘が説かれている<sup>8)</sup>。

中世の政治や秘密結社はその活動において、暗号をその団体の示す象徴や教義として用いたのである。15世紀～17世紀のヨーロッパ文学の中にも暗号が用いられたことが知られている。それらには二字アルファベット(ベーコン)、点文字(シェイクスピア)などがある。数字記号についてはすでに述べたようにその起源は聖書にあるが、文字を数字に置き換える方法はギリシャの思想家達の間によっても行なわれていたようである。最も単純な記号はアルファベットを数字に置き換えるものであった<sup>9)</sup>(図2)参照。

ドウソンは中世の時代をキリスト教的に三つに区分し、それぞれの時代においてキリスト教が、我々が認識しているよりもはるかに迫害と困難を受けながらヨーロッパ世界に定着していったことを述べている<sup>10)</sup>。特に二期の暗黒時代においては異教と迷信がはびこり、イスラムや東欧、北欧からの攻撃を受けながら、徐々にキリスト教が広められていったと述べている。しかし、中世のスコラ学は異教のイスラム世界を通じて導入され、アリストテレス等のギリシャ哲学が紹介されたこともまた事実なのである。中世は暗黒時代といわれているが、学問や文学も立派に存在していた。だが、反面、この時代の文学ほどつまらない文学はない。しかし、スペイン人のインドルスが書いた『語源』(全20巻)は「暗黒時代の百科事典」といわれるほどの知識の宝庫であり、人は彼をすぐれた学者と信頼していた。布教の為には言語・文字・文学は欠かせない。従ってこの本などは、キリスト教の布教に大きく貢献したものと思われる。中世では聖書の黙示文学からの終末思想やギリシャの影響を強く受けた中世神託集『シビュラの神託』が多いに利用された<sup>11)</sup>。なぜなら中世において度々黒死病が猛威をふるい、また異教との戦いによって人々は絶えず危機感と恐怖感とにさらされていたからである。

バッハは幼少時をオールドルフで過ごした。そこにおいてラテン語とルター正統主義の教育を徹底して受けたのである。ラテン語はO.A.

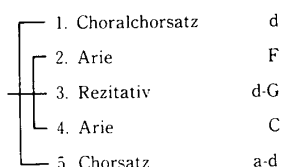
コメニウスの『ラテン語入門』が使用され、人文主義の教育も受けたのである。ハーメルによれば古典、古代のプラトンやアリストテレスについてもここで始めて知ったであろうと記している<sup>12)</sup>。リュウネブルクではギリシャ語を学び、キケロ、フォキュリデスも学びこのほかローマの修辞学、物理学、数字も学んだのである。ハーメルはバッハについて幼少時代のオールドルフ、青年時代を過ごしたリュウネブルクでの教育がバッハの芸術活動と創作活動を決定づけ、それらを基に彼の精神的、宗教的本質が形成されたと述べている<sup>13)</sup>。このようにバッハの作品にみられる数の象徴には、彼の受けた教育、中世時代においてすでに学問体系として位置づけられていた自由7科の学びがその大きな背景となっていると考えられる。ラングはバロック時代の後期にみられる文化全体の特徴について以下のように記している<sup>14)</sup>。「その精神があらゆる問題を自然科学の領域か数字的哲学のそれかのどちらかに分類しようとした。」この言葉は、バッハの同時代を代表するドイツの哲学者、ライプニッツに当てはめることができるが、数学と音楽がバッハの時代においても神学、哲学と並び思考の根底となっていたことを充分に裏付けると言えよう。

既に述べたように紀元120年頃ラビ=アキバによる『セフィール・イェツイラー形成の書』によれば、神がこの宇宙を秩序づけ創造した三つの「セファリム」、すなわち数と文学と音とを用い、この三者が「主」のなかにおいて一つの同じものであり、また聖書の教義の導き手であることを述べている。

バッハの音楽の中では、カバラの数の象徴、文学と音の象徴、シンメトリックな用法が一体となって現れている。

ここでバッハの音楽と象徴法について具体的にみることにする。バッハの作品において最も単純なシンメトリック用法はカンタータの配列にみることができる(図3)参照。

〈カンタータ BWV 68, Also hat Gott die Welt geliebt〉(かくも神は世を愛したまえり)より<sup>15)</sup>



(図 3)

3のレントチーフを中心に（この場合はこのカンタータの重要な部分が3を意味する訳ではない）アリアを配置し、冒頭合唱と終曲コーラルによってしめくくられる配列は落ち着いた建築的構成である。このような配列はカンタータ様式の最も基本的なスタイルで、規模の大きな作品（BWV 31, BWV 21, BWV 187 等）においても基本構成となっている。

現代のバッハ研究家 F. スメント、はバッハがライプツィヒでの最初の 10 年間彼の良き協力者であるピカンダー（マタイ受難曲の作詞者）が作成した結婚の祝詞にそえたカバラの宗教文字を例にとり、当時の人々はカバラによる数の謎解き遊びに精通していたことを指摘している<sup>16)</sup>。そして当時の文学や聖書の解釈においてもこのカバラによる数の謎解きが好んで応用された、と加えている。さらにスメントはバッハの音楽とこのカバラの謎解きの関連について、ヴァイマル時代（1713）バッハが友人 J.G. ヴァルターのために書き記した『四声のカノン』（BWV1037）にすでに表れていることを述べている<sup>17)</sup>。その説明によると、カノンの各声部の音符の総数 82 は友人のヴァルターを表し、また 82 の 1/2 はバッハ自身の文字数（41）をも表していると言うのである。

W A L T H E R

21 + 1 + 11 + 19 + 8 + 5 + 17 = 82

J. S. B A C H

9 + 18 + 2 + 1 + 3 + 8 = 41

また音と言葉の関係について既に A. シュヴァイツァーがその象徴法について詳細に述べているが、バッハの音楽におけるそれらの解釈につ

いては無数に例を示すことが出来る。復活、死、栄光から軽蔑、罪、疲労、弱さの感情に至るまで象徴的表現が限りなく示される。バッハの曲の一つの特徴として、シンメトリックな構成及び配列を用いていることはすでに記した。バッハがヨハネ受難曲においてシンメトリーの用法を用いたのは、当初初演に間に合わせる時間がなかった為だろうと言われてきた。しかし、今日ではこの説を支持する人はほとんどいない。なぜなら、後に作品を改訂した時、彼は容易にその欠陥を補えたはずだからである<sup>19)</sup>。これらのシンメトリー用法は、バッハが考えた音楽における建築計画であり、聖書を取り入れる為には不可欠なものだったのである。バッハの作品には音、言葉、リズム、数の象徴やシンメトリックな用法が結び合わされ、一体となって表現されている。バッハの音楽の象徴法をどのように位置づけ、また解釈すべきか。それは今日に至っても明確ではない。

さて作品中の象徴法の多くは、バッハが生きたライプツィヒ時代、とくに晩年の作品に多くみられる。1733年のロ短調ミサの『キリエ』『グロリア』を作りあげた後、十余年を経た1747年の『クレード』『サンクトゥス』『アニュスディ』によってこの曲は完成する。彼は『クレード』の曲においてそのクレードという語（C+R+E+D+O=3+17+5+4+4+14=43⇒語数43）を43回使用する方法を用い、またニケア信経（全9曲）における第5曲の「十字架にかけられし」を中心にシンメトリカルな構成を用いた。そこで使用される定旋律の七声は、完全数を意味する<sup>20)</sup>。

1739年、バッハは自ら『クラヴィーア曲集第3巻』（BWV669~689）を出版し、この曲の序文に、ルター派の教理問答（Catechism）をもとに作り、ルター派の礼拝順序に一致するよう組立てた、と記した。また1748~49年にかけて作曲され未完に終わった『フーガの技法』（BWV1080）においても、その中には聖書の詩編が音楽的に象徴されていると解釈される。これらの作品は、b（フラット）の3つが三位一体を意味したり、言葉の文字数（A=1, B=2, ~）を音楽

に置き換えて音符や声部に直して表現したり、また言葉の意味を象徴化したりと、様々な用法が一体となって使用されている。

バッハは晩年の1747年6月、ミツラー(Lorens-Christoph Mizler 1711~75)の創設した音楽学協会(Societat der musikalischen Wissenschaften)に入会した。その際E.G.ハウスマンが、カノンの楽譜を手にしたバッハの絵を描いた事はよく知られている。この絵のカノンの中に、入会を勧めたヘンデル(G.F. Handel)の会員番号11とバッハの名前の数が挿入されていると言われている<sup>21)</sup>。この点からバッハの作品においてその象徴法が多く見られるのは晩年であり、ミツラーの音楽学協会入会と関連があるものと考えられる。

バッハの晩年においてその作品数は非常に数少なくなっている。ライプツィヒ時代の初期の頃に比べると、宗教音楽や礼拝音楽は極めて少ない。♯短調ミサでさえこの曲の使用目的が定かではないし、またルター派教会の礼拝において『キリエ』と『グローリア』を必要としても、『クレード』や『サンクトゥス』『アニュスデイ』を必要としないミサ曲をなぜ完成させたのか等、用途についての正しい答えを見出す事は出来ないのである。

バッハのライプツィヒ時代、特に晩年に至るその過程で、彼は様々な軋轢とトラブルに巻き込まれながら生きている。

- 1736年 トマス学校長J.A. エルネスティにより市参事会でのバッハ非難
- 1737年 J.A. シャイベによるバッハの音楽非難
- 1738年 再びシャイベによるバッハの音楽非難
- 1739年 市参事会より受難曲の演奏禁止通告

さてバッハの生涯をふりかえってみると、様々な事情の為に、彼は一箇所に長く停まる事が出来なかった。最も長かったヴァイマル時代でさえ9年余りで、物質的にも精神的にも一番安定したケーテンの宮廷楽長時代も6年足らず

であった。しかし彼が38才(1723)から65才(1750)、この世を去るまでの27年間、ライプツィヒの聖トマス教会付属学校カントルの地位を守り続けたのである。ふたたび教会にたちかえったバッハであるが、そこに安住の地を見出すことは出来なかった。確かに彼は教会音楽の仕事に没頭し、カンタータや受難曲など不滅の教会音楽の大部分をこのライプツィヒ時代に生み出した。しかしそれらは、周囲の無理解と苦難に満ちた闘いの中から生まれたのであり、彼にとってはライプツィヒは苦渋の連続であったと言える。彼は、ライプツィヒを去ってどこか他の職を捜そうとした事すらあり、年と共に次第に教会音楽の仕事から身を退くようにさえた。

このような事情から、バッハは自らの任務である市のカントルの仕事に対する熱意と意欲を次第に喪失していったと考えられる。そのような中で彼は、礼拝に直接関わりのない『クラヴィーア練習曲集第4巻(BWV 988)』『音楽の捧げ物(BWV 1079)』『カノン(BWV 1076)』『フーガの技法(BWV 1080)』等の作品の中に、自らの信仰やルター派の教理を象徴法を用いて注ぎ込んだのではなかろうか。

バッハの象徴法について、最後に2つの点を整理してみたい。それは、バッハがどのように象徴法を身につけたのか。またなぜ晩年に至って、象徴法を用いた音楽を数多く生み出したのかということである。前者については既に冒頭で述べてきたように、古代ギリシャの音楽観や聖書の象徴法、あるいはカバラや神秘思想などが、まだ17世紀のドイツにおいても継承され、それらの教育をバッハが受けてきたということが挙げられる。つまり、バッハが幼少の頃から受けた厳格な宗教教育(ルター主義)や中世の自由7科などが彼の中で統一され、結晶した結果であると言えよう。

晩年にバッハの作品に象徴法が多くみられる理由については、不遇なその晩年に至った1747年にミツラーの音楽学協会への入会がきっかけとなり、会の理念に影響されたのではないかと考えられる。彼が入会の際に作曲したと言われ

るカノンの変奏曲(高き天より, われ来たれり)や6声のカノン譜がそれを証明している。ミツラーはライプツィヒ在学中(1731~34)バッハからクラヴィーアと作曲を学び, 37年からライプツィヒ大学で数学, 哲学, 音楽を講じた。この3分野を研究する協会が, ミツラーによって38年に設立されたのであった。

晩年, ライプツィヒにおいて, バッハの重要な任務としての教会音楽活動は必要とされなかった。なぜなら, 度重なり, 長く続いたバッハとライプツィヒ市, この両者の闘争関係は, すでに修復することは不可能な状態であったからである。またバッハも, その頑固で一徹な性格により, 安易な妥協によって礼拝音楽を生み出す気持にはなれなかったからである。

このような状況の中でバッハの, ミツラーの音楽学協会への入会は, 数学, 音楽, 哲学を結びつけたその音楽学協会の精神に, バッハ自身の思いを託そうとしたのである。

## 引用文献及び参考文献

### (I)

- 1) F-W. ヴェンツラッフ=エッケベルト著 横山 滋訳『ドイツ神秘主義』p. 225, 国文社
- 2) 上智大学, ヘルデン書肆共編『カトリック大辞典』, 富山房
- 3) 佐近 淑著『総説旧約聖書』p. 478, 日本基督教団出版局 1984.
- 4) G.R. EVANS, Jean Lecercq, O.S.B “BERNHARD of CLAIRVAUX”, p. 46, p. 214~216. PAULIST PRESS.
- 5) 金子晴勇著『キリスト教思想史入門』日本基督教団出版局 1986.
- 6) 西谷啓治著『ドイツ神秘主義研究』より独逸神秘主義, 創文社, p. 34.
- 7) 西谷啓治著 同書, p. 36.
- 8) M. エックハルト著, 植田兼義訳『キリスト教神秘主義著作集 6, エックハルト』教文館, p. 344.
- 9) M. エックハルト著, 同書, p. 345.
- 10) M. エックハルト著, 同書, p. 344.
- 11) M. ルター, 長谷川健三郎訳『ルター著作集 1』p. 146, 聖文社 1981.
- 12) M. ルター, 福山四郎訳 同書 p. 462.
- 13) エッケベルト著 同書, p. 231.
- 14) ARCHIV. J.S. Bach『マタイ受難曲』杉山好訳 (3376~001).
- 15) A. シュヴァイツァー著 杉山 好訳『バッハ』(下) p. 20~p. 21. 白水社
- 16) ARCHIV. J.S. Bach『マタイ受難曲』同書
- 17) 長興恵美子著『ルターからバッハへの二百年』p. 90~91, 東京音楽社
- 18) ARCHIV. J.S. Bach『マタイ受難曲』同書
- 19) ARCHIV. J.S. Bach KANTATEN (BWV 82) 東川清一訳 POCA-2031.
- 20) ARCHIV. J.S. Bach (BWV 82) 同書
- 21) ARCHIV. J.S. Bach (BWV 61), POCA, 2028.
- 22) ARCHIV. J.S. Bach (BWV 61) 同書
- 23) バッハカンタータ全集 (38 巻) (BWV 161) 杉山 好訳 5102 2572~6.
- 24) エッケベルト著 同書 p. 231~p. 253.
- 25) F. マルティニーニ著 高木 実訳他, 『ドイツ文学史』p. 133 三修社 1979.
- 26) F. マルティニーニ著 同書 p. 131.
- 27) バッハ大全集 4 巻『カンタータ II』バッハカンタータ (BWV 76) 杉山好訳
- 28) F. ハーメル著 角倉一郎監修『バッハと時代精神』p. 141, 白水社. F. スメントはバッハが書蔵した書物の中にタウラーの『説教集』のほか J. アルントの『真のキリスト教』, J. ゲルトハルトの『スコラ・ピエターティス』, H. ミュラーの作品など敬虔主義, 神秘主義思想の書物があったことを述べている。
- 29) エッケベルト著 同書 p. 195~209.
- 30) (図 1) 山内貞男著「ヨハン・アルント」『ドイツ神秘主義研究』より. p. 469.
- 31) 山内貞男著 同書 p. 486~511.
- 32) P.J. シュペーナー著 堀 孝彦訳『ピア・デシゲリア』p. 77, 玉川大学出版.
- 33) A. Schweitzer. 『J.S. Bach.』p. 147. Breit Koph & Hörstel 1974.

### (II)

- 1) 田辺 滋著『新聖書註解, 旧約』p. 475. いのちのことば社
- 2) 黒崎幸吉著『旧約聖書略註上』p. 497 聖泉会
- 3) アルトゥール, ヴァイサー監修 関根清三訳 ATD『旧約聖書註解ダニエル書』ATDNTD 聖書註解刊行会
- 4) マンリー・P. ホール著 大沼忠弘, 山田耕士, 吉村正和訳『カバラとバラ十字団』p. 18 人文書院
- 5) プロティノス著 田中美知太郎, 水地宗明, 田

- 之頭安彦訳 p. 31, 中央公論社
- 6) P.H. ラング著 酒井 諄, 谷村 晃, 馬淵卯三郎訳『西洋文化と音楽, 上』p. 60 音楽之友社
- 7) アリストテレス著 田中美知太郎訳 世界の名著『アリストテレス』p. 438~p. 440 中央公論社
- 8) 『カトリック大辞典』, 富山房
- 9) F. スメント著 角倉一郎訳『バッハの教会カンタータ』p. 330 白水社 (図2)
- 10) C. ドーソン著 野口啓祐訳『中世のキリスト教と文化』p. 164~169 新泉社
- 11) C. ドーソン著 同書
- 12) F. ハーメル著 渡辺 健, 杉浦 博訳『バッハと時代精神』p. 47 白水社
- 13) F. ハーメル著 同書 p. 50~60.
- 14) P.H. ラング著 (中) 同書 p. 382~396.
- 15) Werner Neumann “Hand Buch der Kantaten” VEB Breitkopf & Härtel Leipzig. 1977. (図3)
- 16) F. スメント著 角倉一郎訳『バッハのカンタータ』p. 328 白水社
- 17) F. スメント著 同書 p. 334.
- 18) A. シュヴァイツァー著 浅井真男, 内垣啓一, 杉浦好共訳『バッハ』上, 中, 下, 白水社
- 19) K. ガイリンガー著 角倉一郎訳『バッハ』p. 253 白水社
- 20) 礒山 雅著『バッハ=魂のエヴァンゲリスト』p. 228 東京書籍
- 21) 礒山 雅著 同書 p. 222.