

『J. S. バッハのカンタータ研究』 —ライプツィヒ時代の創作とヘンデルへの〈接近〉—

池島 与是夫
日本大学大学院総合社会情報研究科

A study of J. S. Bach's Cantatas —Bach's creations and his approaching G. F. Händel during the Leipzig era—

IKEJIMA Yozefu
Nihon University, Graduate School of Social and Cultural Studies

The present study was undertaken in order to focus on J. S. Bach's Leipzig period, especially on his Church Cantatas during 1730-41 and 1742-50. The reason for the present study is that during Bach's Leipzig period, Bach composed his greatest Church Cantatas, not only in amount, but in perfecting various ingenious and advanced musical techniques. The conclusion of this thesis is that Bach's Church Cantatas were largely influenced by the music of Italy, the Roman Catholic Church, and the works of Händel.

1. はじめに

本論文の〈ねらい〉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、特に〈第2期〉(1730-41)・〈第3期〉(1742-50)¹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!》(BWV51)²(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考えている。したがって、ヘンデルへの〈接近〉も含めて、バッハのカンタータ芸術の〈本質〉を明らかにしたいと思う。

バッハは、1723年5月22日、Köthen(Cöthen)³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)⁴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、バッハのライプ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⁵。

樋口の言葉によれば、バッハのライプツィヒ時代の「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〈バッハのライプツィヒ時代〉ということである。しかし筆者は、ライプ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、例えば、第2期・第3期における《マニフィカト ニ長調》(BWV243)や《ロ短調ミサ曲》(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考えている。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*〉⁶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*〉⁷への〈接近〉と決して無関係ではないと考えている。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と考えている。

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⁸。

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)⁹によれば、バッハは教会暦¹⁰5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¹¹。

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)として分類されている¹²。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¹³。

筆者は、バッハ音楽の核心は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と考える。そしてライプツィヒ時代の、特に〈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であるとも考えている。

2. バッハのライプツィヒ時代の幕開け

2.1 ライプツィヒ時代のカンタータ創作へ

バッハは1717年にヴァイマ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》(BWV1046-1051)や《平均律クラヴィーア曲集 第1巻》(BWV846-869)などの作品を創作している。

さて、バッハは生涯に渡り、ルター正統派¹⁴の信仰¹⁵を持ち続けていたと思われる。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我々人間の態度を分ける傾向にある。

例えば、作家の塩野七生は著作『ルネサンスとは何であったのか』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¹⁶。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。何故ならバッハは、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、音楽学者の磯山雅は「アイゼナハは、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し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¹⁷。また、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¹⁸。

要するに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と思われる¹⁹。

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、現代の我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、ということをも十分に理解しておく必要があると思われる。

しかし筆者は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十分に触れていたと思われる²⁰。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、と考えている。

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²¹。

2.2 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〉²²

アルンシュタット時代……1曲

ミュールハウゼン時代……5曲

ヴァイマル時代……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。

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。

ライブツィヒ時代、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、ヴァイマル時代のカンタータに手を入れて再演したり、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〉²³の手法を行っている楽曲が多い、ということである²⁴。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 2 年巻は、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。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²⁵。

第 3 年巻に入ると、カンタータの数はぐっと減少する。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 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。特にライブ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・ムジウム collegium musicum〉の指揮者にも就任している。コレギウム・ムジウムとは「音楽の団体」という意味がある。バッハのコレギウム・ムジウムは、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、ライブ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、クラヴィエア曲などの他に、アルビノーニ (Tomaso Giovanni Albinoni, 1671-1750/51) やヘンデル、ロカテッリ (Pietro Antonio 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²⁶。

第 5 年巻になると、バッハはライブ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・ムジウムでの音楽活動は、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²⁷。

2.3 ライブツィヒ時代〈第 2 期・第 3 期〉の創作

ライブツィヒ時代の 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²⁸。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・第 3 期〉(1730~48) に創作された教会カンタータは、今日 18 曲残されているが、いくつかのカンタータを例に挙げて説明したいと思う。

例 1) 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）。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にかかれて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）²⁹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と思われる。加えて筆者は、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³⁰。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³¹。また、直接の資料等は不明ではあるが、筆者は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考えている。この作品の楽曲構成には、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」³²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」³³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 2 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。

例 2) 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、S.ローディガイストのコラール《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に、華麗な響きで全曲を閉じている。

例 3) 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)³⁴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2年前に創作されたカンタータを見ることにしたい。

例 4) 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³⁵。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いる。交代式の祝賀気分をより豊かに演出させたと思われる。楽曲の構成は以下の通りである。

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されている。4曲目のレチタティーヴォの曲尾ではアリオー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³⁶。

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。例えば、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。先に挙げたカンタータ(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。つまり、能力別に4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³⁷。

また、バッハはトーマス学校の第1聖歌隊を率い、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。例えば、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、やり繰りをしてき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³⁸。

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³⁹。

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、牧師がひとつの賛美歌（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（賛美歌）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2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声コラールで演奏を閉じる、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、工夫しようとしている。例えば、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、ヴィオリーナ・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⁴⁰、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⁴¹。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、ライプ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している。ここにバッハの、ライプツィヒ・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」といわれる所以があると思われる⁴²。

ただ、筆者は上に例として掲げた教会カンタータ

の大きな4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かと考えている。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〉⁴³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曲コラール合唱には〈教会旋法〉⁴⁴の〈ドリア旋法〉⁴⁵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⁴⁶の一体化と、その可能性を追求したのではないかと考えている。また、コラール・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たものと思われる。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荘厳なミサ曲をかなり意識していたのではないかと推測している。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考えている。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〉⁴⁷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、と思われる。

さらに、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4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、ということ挙げているが、しかし筆者は、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はないかと考

えている。つまり、コレリ(Arcangelo Corelli, 1653-1713)やヴィヴァルディ、ドメニコ・スカルラッティ(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のではないかということである。それは、バッハがヘンデルの音楽を高く評価し、彼を尊敬していたからである⁴⁸。

3. バッハのヘンデルへの〈接近〉

3.1 バッハの2度の試み

バッハが実際にヘンデルに〈接近〉を試みたことが2度ある。それは1719年と1729年である。なお、ヘンデルは1711年にも故郷のハレを訪れているが、しかしバッハが彼に接触を試みたかどうかはわからない。1719年(34歳)と1729年(44歳)、ヘンデルとバッハの行動が或る程度伝えられている。1719年に関していえば、ヘンデルはイギリスのロンドン時代にあたり、彼は「ロイヤル・アカデミー・オブ・ミュージック」(イタリア・オペラ専用の会社組織)を設立している。前年の1718年8月18日には妹のドロテア・ゾフィアがハレで死去している。そして1719年5月になると、ヘンデルは歌手探しの為に大陸に渡り、デュッセルドルフ、ドレスデン、そして故郷のハレに戻り、家族と再会し、妹の墓参りに詣でている。その後ドレスデンへと旅立っている。一方のバッハはケーテン時代にあたり、アンハルト＝ケーテン侯レーオポルト(Leopold, Fürst von Anhalt-Köthen, 1694-1728)の宮廷楽長であった。おそらく5月14日以降から、ヘンデルがハレに帰郷しているという情報を知るや否やバッハは、ケーテンからハレに向かった。しかしヘンデルはすでにドレスデンに出発した後だったので、ヘンデルとの対面は失敗に終わっている。そして、10年後の1729年にふたたびバッハは、ヘンデルとの接触の好機に遭遇する。ヘンデルは2年前の1727年にイギリスに帰化し、イギリス人となっていた。また同年、国王ジョージ2世(George II, 1683-1760)の即位式では《ジョージ2世戴冠式のためのアンセム Covonation Anthems for George II》(HWV258-261)(1727.10.11)をウエストミンスター・アビーで上演している。そして、ヘ

ンデルは1729年2月4日、ふたたび歌手を求めて大陸へとやってきた。ヴェネツィア、ボローニャ、ローマを経由して故郷のハレに戻り、母親と最後の面会をする。翌1730年12月16日には母親はこの世を去っている。

ヘンデルはハレの帰郷の後、6月29日に、第2期「ロイヤル・アカデミー・オブ・ミュージック」(1729-34)の為に歌手7人と契約を結び、ロンドンに戻っている。他方のバッハは、ライプツィヒ時代(1723-50)にあたり、1729年3月20日以降、コレギウム・ムジクムの指揮者に就任している。そして、6月29日以前と思われるが、息子のヴィルヘルム・フリーデマン・バッハ(Wilhelm Friedemann Bach, 1710-84)を介してハレに滞在中のヘンデルをライプツィヒに招いたが、結局は接触に至ることがなかった。なお、バッハ自身は病気の為にヴィルヘルム・フリーデマンをハレに遣わしている⁴⁹。この時の様子を詳しく伝えるものとして『バッハ資料集』には、「かつてヘンデルが、その働き盛りのころ、自分の家族のもとをたずねるべくロンドンからハレへやってきたとき、当時(1729年)ライプツィヒにいたヨーハン・ゼバスティアン・バッハはヘンデルの到着を知って大いに喜び、さっそく彼の長男で、いまは亡きヴィルヘルム・フリーデマンを彼のもとにつかわして挨拶させ、ライプツィヒの自分のところへ招待した。各界の有力な音楽愛好家たちは、このきわめて偉大な二人の男たちのあいだでささやかな友好的競演を誘発することになるかもしれないこの会見を、かたずをのんで待ち受けた。だがヘンデルは、たび重なる招待にもかかわらず、そのような機会を避けたのである。筆者がこの話を、もっと詳しい事情にまで立ち入って聞きだしたのは、ほかならぬヴィルヘルム・フリーデマン・バッハ自身の口からである」と記されている⁵⁰。

では、なぜヘンデルはバッハからの招待を断ったのだろうか。このことについてドイツの音楽学者で、特にヘンデル研究家のゼラウキー(Walter Karl-August Serauky, 1903-59)は「(前略)ライプツィヒでこのことを聞いたバッハは、長男ヴィルヘルム・フリーデマンをハレに遣わし、ライプツィヒに彼を招こうとした。ところが意外にも、ヘンデルは

その丁重な招待を断った。ハレにあったヘンデルがそのとき経験していた重苦しい状況以外に、その理由を説明するものは考えられない。ヘンデルの母親は卒中発作ののち不自由な体となっていたが、高齢に達した彼女は今や盲目となり、ヘンデルは何しろそれを見守らなければならなかったのである。(中略)このような苦しみを味わわねばならなかったヘンデルは、有名な同時代者バッハと音楽について言葉を交わす気持ちにはとてもなれなかったのであろう」と、病床にあった母親の介護をその理由に挙げている。また、イギリスの音楽学者パーシー・ヤング(Percy Marshall Young, 1912-)も「ヘンデルはハレにおけるこのような悲劇的な状況のため、バッハとの出会いによる芸術的な感動の機会をついに逸してしまった」と述べている⁵¹。

3.2 ヘンデルへの〈接近〉の動機は何か

バッハがヘンデルに接触を試みようとした動機は2点あると考えている。ひとつ目は、バッハはヘンデルを非常に尊敬し、彼の音楽から多く影響を受けていたと思われる。事実、バッハはヘンデルのいくつかの楽譜⁵²を筆写し、研究している⁵³。そして特に、バッハに影響を与えたとされるヘンデルの楽曲は、最初のオペラ《アルミーラAlmira》(HWV1)(1705)と《ヨハネ受難曲Das Leiden und Sterben Jesu Christi》(1704)、さらに《世の罪のために苦しみ死に給うたイエスDer für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus》(ブロッケス受難曲)(HWV48)(1719)の存在が確認されている⁵⁴。つまり、バッハは直接ヘンデルとの交流を図り、彼から音楽を吸収しようとしたのではないかと、ということである。

ふたつ目として考えられることは、バッハはより幅広く、自らの考える、理想とする教会音楽と世俗音楽等を実践および展開するために、ヘンデルをひとつの〈モデルケース〉として考えていたのではないかと。さらに、バッハは今後の転職を有利に進めるため、ヘンデルとの交流を希望したのではないかと、ということである。ヘンデルのケースは、自らの政治力やコネクションを利用し、イタリア留学(1706-10)を果たし、さらにはイギリス・ロンドンに渡り、劇作音楽家として活躍していたということ

である。また、ヘンデルはローマ滞在中には、有力な貴族やローマ・カトリック教会の高位聖職者(枢機卿等)⁵⁵と交流することで、自らの活動の機会を増やしている。結果、ヘンデルの豊かな才能を披露することでチャンスに恵まれ、そして音楽に深い理解を示すパトロン(貴族や枢機卿たち)を得ることができ、ヘンデルは音楽活動を積極的に、かつ有利に行うことができたと思われる。

さらに、ヘンデルのイタリア時代には、当時の著名なイタリア人音楽家たち⁵⁶と知り合いになり、そのことにより音楽的収穫を得ている。ヘンデルはイタリア音楽の書法(オペラ、協奏曲、鍵盤器楽曲など)を彼らから多く学び、修得している。のちにそれらがロンドンでの〈オラトリオ〉⁵⁷創作に生きてくるのである。したがって、当時のバッハは、ヘンデルに自らの活路を見出そうと模索したのではないかと筆者は、バッハの〈接近〉の動機を考えている。

4. 結論

バッハのカンタータ創作の手法は、簡単にいえば、すでにヴァイマル時代に確立され、それがケーテン時代を経て、ライプツィヒ時代に〈応用〉されたということである。バッハはヴァイマル時代に、イタリア音楽やフランス音楽に触れたことにより、積極的にイタリア音楽の技法を自らのカンタータ創作に取り入れたのである。また、ヘンデルの音楽に触れていたことも大きな要因と思われる。ヘンデルはイタリア留学時代に、イタリア語のソロ・カンタータのみならず、ローマ・カトリック教会音楽のいくつかも作曲している。例えば、バッハはヘンデルの初期のラテン語作品で、カトリック教会音楽の《主は言われたDixit Dominus》(詩篇 109 [110] 篇)(HWV232)(1707.7.16)の中から「彼の怒りの日に」の部分そのまま《平均律クラヴィーア曲集第1巻Das Wohltemperierte Klavier 1 Teil》(BWV846-869)(1722)の「嬰ハ短調の5声フーガ」(BWV849)の主題に用いている⁵⁸。そしてバッハはヘンデルと2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、しかしそれはバッハのヘンデルへの“思い”を十分に証明したものではないだろうか。

したがって、筆者はバッハがヴァイマル時代にイ

タリア音楽を経験したことに始まり、ケーテン時代とライプツィヒ時代に、イタリア音楽を自らのスタイルとして、それらを有効に活用したことにより、教会カンタータや世俗カンタータなどの創作を大きく前進させたことは間違いないと考えている。

また、バッハはミサ曲の研究や創作を通して、イタリアの風土に深く根差したローマ・カトリック教会の伝統的な音楽、さらにはカトリック教会のミサ典礼などを、もっと研究する必要性を認識したと思われる。それは、ルター正統派の信者であるバッハが〈カトリシズム〉への〈接近〉を示唆しているのではないか、ということである。

¹ 〈第2期〉(1730-41)・〈第3期〉(1742-50)：バッハの後期・晩年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。

² 〈BWV〉：『バッハの作品目録の番号』。Schmieder, Wolfgang: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach : Bach-Werke-Verzeichnis(BWV), 2., überarbeitete und erw. Ausg., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1990.

³ 〈ケーテン〉：ドイツ語の文献は Köthen、英語の文献では Cöthrn 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)。

⁴ 〈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。学校では校長に次ぐ地位であったが、宮廷楽長に比べると社会的地位は低かった。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)。

⁵ 『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、音楽之友社、1997年、391頁。

⁶ 〈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タ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』編著者：久保田慶一他、春秋社、2012年、99頁)。

⁷ 〈カトリシズム〉：一般的にはカトリック教会の世界観や価値観、とりわけ政治的・社会的・倫理的な諸問題に関する思想をいう。宗教改革以降のプロテスタント諸教会が聖書のみを絶対的な権威とみなし、個々の信仰者の自由と主体性を重んじるに対して、カトリック教会は教会の伝統と権威を重視し、キリストへの信仰が教会の媒介なしにはありえず、教会という信仰者の共同体の中に具現されることを根本的な信仰理解としている(『岩波キリスト教辞典』編集：大貫隆・名取四郎・宮本久雄・百瀬文晃、岩波書店、2002年、218頁)。

⁸ 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。

⁹ バッハの死後1754年に出版されたミーツラーの『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)。

¹⁰ 〈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)。

¹¹ 同上書、238頁。

¹² Dürr, Alfred. *The Cantatas of J. S. BACH*. Revised and translated by RICHARD D. P. JONES, Oxford University Press, 2005, 22~39.

¹³ 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。

¹⁴ 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)。

¹⁵ バッハはプロテスタンティズム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(同上書、21~22頁)。

¹⁶ 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。

¹⁷ 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。

¹⁸ 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)、12頁。

¹⁹ 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。

²⁰ 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)、12~13頁。

²¹ 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。

²² 教会カンタータの総数は、『バッハ事典』編集者:磯山雅他、東京書籍、1996年、26~30頁による。

²³ 〈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)。

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)、38頁。

²⁵ 『バッハ キーワード事典』編著者:久保田慶一他、春秋社、2012年、247頁。

²⁶ 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。

²⁷ 同上書、58~59頁。

²⁸ 『バッハ事典』編著者:磯山雅他、東京書籍、1996年、バッハ詳細年譜による。

²⁹ 〈エキュメニカル〉:またはエキュメニズム。教会一致促進運動のことをいう。基本的にはキリスト教内部の教派間の対話に基づく一致と協力を意味しているが、今日ではより幅広く宗教間の対話と多様

な課題を巡る協力をも包含している。したがって、今日では「全世界に福音を宣べ伝える全教会の課題全体にかかわるすべてのこと」を指すのである(『岩波キリスト教辞典』編集:大貫隆他、岩波書店、2002年、139頁)。

³⁰ 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)。

³¹ 『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。

³² 〈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.スカルラッチィが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)。

³³ 〈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(同上書、30頁)。

³⁴ 〈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)。

³⁵ 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〉。

³⁶ 楽曲の解説は『バッハ事典』編集:磯山雅他、東京書籍、1996年参照による。

³⁷ 同上書、24頁。

³⁸ 同上書、24~25頁。

³⁹ 同上書、25頁。

⁴⁰ 〈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、へ音~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』編集者:久保田慶一他、春秋社、2012年、349頁)。

⁴¹ 同上書、114~115頁。

⁴² 『バッハ事典』編集:磯山雅他、東京書籍、1996年、26頁。

⁴³ 〈ポリフォニー〉:複数の声部がそれぞれの旋律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）。

⁴⁴ 〈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）。

⁴⁵ 〈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）。

⁴⁶ 〈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、クラント、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）。

⁴⁷ 〈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（同上書、536頁）。

⁴⁸ 『バッハ事典』編集：磯山雅他、東京書籍、1996年、493～494頁。

⁴⁹ 三澤寿喜『作曲家人と作品シリーズ ヘンデル』巻末のヘンデル年譜＋『バッハ事典』編者：磯山雅他、東京書籍、1996年、バッハ詳細年譜より参照。

⁵⁰ 角倉一朗編『バッハ叢書 10 バッハ資料集』角倉一朗・酒田健一訳、白水社、1983年、198頁。原注には「J. N. フォルケル『学界報告と音楽年鑑』—グッティンゲン、1786年および1789年。III/912」と資料の根拠を示している。

⁵¹ 『バッハ叢書 9 バッハの世界』監修：角倉一朗、白水社、1978年、293頁。また、資料の出典は「ヤング『ヘンデル』P. M. Young, *Händel*, 2. Aufl., London 1948. の46ページ」と本文に記されている。

⁵² ヘンデル唯一のドイツ・オラトリオ様式による作品《ブロッケス受難曲》を、バッハは妻のアンナ・マグナレーダと協力して、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（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、120～121頁）。ただし、この筆写譜は1746/47年、1748年8月以降1749年10月ま

でのものである。

⁵³ 樋口は著書の中で「ヘンデル作曲の世俗カンタータ《棄てられたアルミーダ *Armida abbandonata*》

(HWV105)もこの年(1731年)に上演されている。あきらかにコレギウム・ムジクムの演奏会の演目に華を添えたものと思われる」と述べている（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)、61頁）。しかし三澤寿喜『作曲家人と作品シリーズ ヘンデル』（音楽之友社、2012年、ジャンル別作品一覧28頁）ではカンタータ

(HWV105)は〈1707.6/30〉となっている。

⁵⁴ 『バッハ叢書 9 バッハの世界』監修：角倉一朗、白水社、1978年、293～294頁。

⁵⁵ 特にローマでのヘンデルには、4人の保護者（パトロン）がいた。カルロ・コロナ枢機卿、ベネット・パンフィーリ枢機卿、ピエトロ・オットボーニ枢機卿、また、有力な貴族ではフランチェスコ・マリア・ルスポリ侯爵（のちに公爵）がいた。彼らはローマを代表する裕福な人物たちであった（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、20～21頁）。

⁵⁶ アレサンドロ・スカラルラッティ(Alessandro Scarlatti, 1660-1725)、ドメニコ・スカラルラッティ(Giuseppe Domenico Scarlatti, 1685-1757)、フランチェスコ・ガスパリーニ(Francesco Gasparini, 1661-1727)、アントーニオ・カルダーラ(Antonio Caldara, c1671-1736)、アルカンジェロ・コレリ(Arcangelo Corelli, 1653-1713)などである(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、28～29頁)。

⁵⁷ 〈オラトリオ〉：宗教的、道徳的題材を劇的に扱った大規模な声楽曲。演奏会形式で上演されることと、合唱に比較的高い比重がおかれていることを除けば、内容的にはほとんどオペラと変わらない。聖句をそのまま使用せず、劇場で演奏される点において、ミサ曲、レクイエム、受難曲と異なる。まれに世俗的な題材によるオラトリオもある。オラトリオの先駆的な作品としては中世の典礼劇、ラウダ（民族的宗教歌）が挙げられる（『新編 音楽中辞典』監修：海老澤敏・上参郷祐康・西岡信雄・山口修、音楽之友社、2007年、113頁）。

⁵⁸ 『バッハ叢書 9 バッハの世界』監修：角倉一朗、白水社、1978年、297頁。

(Received:September 30,2014)

(Issued in internet Edition:November 1,2014)