

ルターとバッハ

徳 善 義 和

はじめに

ルターは一四八三年から一五四六年、バッハは一六八五年から一七五〇年。ほぼ二〇〇年のへだたりである。しかし、ルターとバッハの最初の接点として、地理的背景をあげてよかろう。ふたりのゆかりの地はいくつも重なり合う。一番大きく影響のあるのは、ふたりがテューリンゲン地方の出であるということになる。日本でも県民性などと言われて、ある程度まで出身の土地の気質、生き方、考え方などの特質が指摘される。テューリンゲンについてもそれが言えるようである。その自然のなかで長い間に育まれてきた気質と傾向である。重い、野暮つたい、こだわりのある、粘液質の気質を考えたらどうだろうか。どちらの、晩年の肖像画を見てもよい。それぞれが生きてきた日々を反映しながら、その顔付きからは、明るい、軽々としたものは読み取れない。暗く、メランコリックとすら言ってもよい面がある。それはまた、生を、人間を、問題を真剣に、時には深刻にとらえ、追求する顔でもある。テューリンゲンの大地は二〇〇年の時のへだたりにもかかわらず、ふたり

にそういう大地の息吹を吹き込んでいっていると云ってよいようである。

一、死の問題

死はひとを「死に至る病」の絶望へと導く。死はまたひとを欲望へと導きもする。しかし、死はまた「死への存在」への自覚から、深く哲学的、実存的にもする。死はまた、ひとをして創作へと、創造的活動へと動かすこともある。ひとを動かしたものとして、死はルターにとつても、バッハにとつても、そのようなものとして働いていると言つてよからう。さらにまた、ふたりの死の理解の微妙なずれも興味深い。

ルターにとつて死は大学生時代、思春期後期の問題となり、課題となった。中世末の死に取り囲まれた世界と生活のなかで、そのころ死が実存的課題となったと言つてよい。エルフルト大学の教養学修士、青年ルターにとつて、相次いで死を巡る事件が起こる。親しい友人の死、当時大学生が腰に下げていたという短剣による、自らの怪我と、死に瀕する出血。人生のはかなさの実存的体験である。陽気な歌い手であったという青年ルターの反面を、友人たちがつけた「哲学者」というあだ名が物語つていよう。死の問題は、彼にとつて次第に、死の課題となる。その具体的な現れがどうであったのか、われわれにはわからない。この問題と課題が、法学の勉強を始めて二ヶ月ほどの学期途中に、父のもとマンスフェルトにエルフルトから旅立たせたのだろうか。そこに決定的なシュトゥツテルンハイムでの落雷がある。地に投げ出された彼は、死の恐怖のなかでとつさに、「聖アンナ様、お助けください、私は修道士になります」と叫ぶ。二週間後、彼は友人たちに別れを告げて、「きみたちはもう私を見ることがないであろう」との言葉を残して、修道院の扉の向こう側に消えた。死の問題と

課題は、ひたすら修道院において、彼と神との関係のなかで追及されることになった（一五〇五年七月）。

「私はいかにして恵みの神を獲得するか」が課題であったと、のちの彼は言う。彼が学んだオツカム主義という哲学的な流れから出る問いだし、それとの取り組み方もこの流派のそれに加えて、中世末の修道院の流儀である。しかし、問題と課題が死をめぐるものであったから、彼の取り組みは並のものではなかった。厳しい修業のエネルギーを、彼は死というテーマから得ていたかもしれない。この時期の彼がぶつかる問題はいつも死とかかわっている。死に臨んでの救いの安心をめぐる。周囲から見れば異常と思われるほどに、罪にこだわり、そこからの解放を願って、ざんげ聴聞に足繁く通う。一五〇七年五月司祭となって初ミサをあげたときには、「この死すべき、取るに足りない自分が、生ける、永遠の神に『あなた』と呼びかけるとは」と考えて、聖壇のうでで震えが止まらなくなる。神にそれなりに認められるべき自分を追及していたからである。この問題と課題はやがて神学的に追及される。そのまえに立てば、死ぬばかりに恐ろしい、裁きの神の「義」をめぐって、詩篇とローマ書が鍵となる、内的葛藤である。そして、恐ろしいと思われた「神の義」が実は、罪人に対する、イエス・キリストにおける神の賜物としての義であることが示されたとき、事態は一変した。死は罪の結果であり、イエス・キリストの十字架によって、死も罪もすでに克服されたものとして見られることになった。

こうして「神の義」の認識、裏返せば「克服された絶望」「克服された死」の認識が、まず内的に、神学的に、そしてやがて教會的に、批判としても、説教としても語られ、書かれて行くようになる。著作のなかでも、講義のなかでも、説教のなかでも、そのような死は絶えずテーマである。死が彼を宗教改革者たらしめたと言えないことはない。

バッハの生涯においても、死は問題である。課題となったかどうかは定かではない。バッハにおいて死は愛する者との死別の形で現れる。それも、まず思春期前期のことである。一六八五年生まれの、第八子、それも末っ子、両親は人生の盛りだったというから、できのよいこの末っ子は、両親にすっかりかわいがられ、期待もされていたであろうか。このバッハが九才になったばかりのころ、一六九四年五月に母が死ぬ。半年経って再婚した父が翌年の二月には急逝する。下の兄弟二人ヨハン・ヤコブとヨハン・セバステイアンはオールドゥルフのオルガニストをしていた十四才年長の長兄ヨハン・クリストフに引き取られる。この体験を末っ子のバッハは、心のなかにどう受け止めただろうか。愛する両親との相次ぐ死別、生まれ育ったアイゼナッハとの別れ、見知らぬ土地での、新婚の長兄のもとでの、肩身の狭い生活。いつしか少年の心に、両親のもと、死に対する憧憬の思いが育っていったとしても不思議ではない。

愛する者との、相次ぐ死別を彼は重ねてケーテン時代に体験することになる。マリア・マグダレナと結婚して多くの子を得た彼が、マリア・マグダレナの最後の子となったレオポルド・アウグストを得て、これを失うのは、その子が十一ヶ月のとき、一七一九年九月のことである。死別した三人目の子供だった。翌年七月、ケーテン侯のお供をして旅に出、戻ってきたバッハを待っていたのは、マリア・マグダレナの突然の死の知らせだった。マリア・マグダレナの葬儀はすでに終わり、埋葬も済んでいた。さらに翌年とその次の年、世話になった長兄と、そのもとの、共にさびしい少年時代を過ごしたすぐ上の兄を相次いで送っている。

愛する者の死は、彼の生育にかかわる影響を及ぼし、彼の音楽活動に綾をつける。初期の教会カンタータのひとつ「神の時はいとよき時」は、ミュールハウゼン市長夫人の葬送のカンタータである。死に訴えるかのような音楽はすでにバッハの死に対する姿勢の音楽的表現である。切々として、死に涙しながらバッハは、人

間が避けることのできない死に対するイエスの勝利と、そこから来る慰めを歌う。ある意味でここには既に「甘き死よ、来れ」のバツハもいる。バツハを聴いていると、コラール前奏曲にせよ、教会カンタータにせよ、背後にテキストが聞き取れる場合には、「死」の言葉に付された音楽が前後と微妙に異なるのに、しばしば気づかされる。変音し、あるいは、テンポが変わり、この語に対するバツハの思い入れが並々ならぬものであることを感じさせる。その思い入れの調子は終始して変化がない。バツハの度重なる死別の体験が、死へのノスタルジアをかきたてているのだと思う。

しかし、『神学的バツハ研究叢書』という叢書に、女流のバツハ研究者エルケ・アクスマツハーの『「愛ゆえに我が救い主は死のうとなさる」十八世紀初頭の受難理解の変遷についての研究』を一読して、その神学的、神学史的背景に触れた。この書は、ルターの受難説教に始まり、十七世紀のハインリッヒ・ミュラーの受難説教について論じ、同時代の受難詩に触れたあとで、バツハの『ヨハネ受難曲』と『マタイ受難曲』の歌詞について論じる。結果として明らかになるのは、ルター派正統主義のなかでも、受難理解に変化がはっきり見られるということである。ルターにおいて見られたような、十字架におけるキリストの、罪と死との戦いと勝利のモチーフははっきりと後退し、見られなくなっている。代わって登場するのが、愛のゆえに身代わりとなつて十字架で死ぬイエスなのである。この本の表題になった「愛ゆえに我が救い主は死のうとなさる」は『マタイ受難曲』のなかの中心とも言えるソプラノのARIAだが、キリストの愛を十字架と結び付けているあまり、十字架における贖罪や、罪と死との戦いと勝利のモチーフは消えていることを顕著に示している。

二、「私は喜んで十字架の木を担おう」

よく知られたバッハの教会カンタータ五六番「私は喜んで十字架の木を担おう」のテキストを読み、バッハにおける死の問題を、具体的に見ていきたい。テキストそのものの作者は最後のコーラルを除いて不明だが、バッハ自身に帰す人もあり、音楽のうえからも、作詞に当たってバッハが影響を及ぼしているのは確かである。

この教会カンタータは一七二六年十月二十七日、三位一体後第一九主日のための、バスの独唱のカンタータであり、バッハのライプツィヒ着任後三年余経過したころの作品である。この日の使徒書はエペソ四・二二―二八、福音書はマタイ九・二―八であるが、カンタータテキストそのものは、多少のかかわりはもつものの、聖書日課と直接の、密接なかわりはもたない。「私は喜んで十字架の木を担おう」という出だしにもかかわらず、イエスの十字架が歌われるわけではない。ルターならば、この出だしをとりわけ受難節に、そして一年中いつでも十字架の主と、その主に従って、自分の十字架を負って生を歩む信仰者とに焦点を合わせて説教を展開することだろう。しかし、バッハのテキストでは、十字架の木は人間の、苦しみ多い人生の歩みと、その終わりにやってくる死のことになってしまふ。たとえそれが、神のみ手からくるとの認識においてであっても。そこでは、主の十字架についての言及は全くない。テキストそのものを見ていただこう。原詩に一行ずつ対応する形で私訳を試みてある。

一、アリア

私は喜んで十字架の木を担おう、
それは神の愛するみ手からくる、

神は私を苦しみののちに

神のもと、約束の地に導いてくださる、

その時私は苦しみをきっぱりと墓に置く、

私の救主が自ら私から涙をぬぐい取ってくださいさる。

二、レシタティフ

この世での私の歩みは

航海と同じである

苦しみ、十字架、悩みは

波であつて、私を覆い、

死へと

私を日々脅す。

しかし、私を支える私の錨は

あわれみである。

これをもって私の神は私をしばしば喜ばせる。

神は私に呼びかける、

私はあなたとともにいる、

私はあなたを捨てても、見捨てもしない。

荒れ狂う波が

終わるとき、

私は船からおりて私の町に入る、

これは天の国である、

そこへと私は義しい人々と共に

多くの苦しみから去って、赴く。

三、アリア

ついに、ついに、私のくびきは

ふたたび私から取り去られることになる。

その時私は主にあつて力を得、

驚の性質をもつ、

その時私はこの地上から飛び立ち、

疲れることなく翔る、

お、きょうにもこれが起こるように。

四、レシタティフ

私は備えができて、立っている、
私の救いの遺産を

イエスのみ手から受けるように。

なんとすばらしいことだろう、

私が憩いの港を見るならば。

その時私は苦しみをきっぱりと墓に置く、

私の救主が自ら私から涙をぬぐい取ってください。

五、合唱（コラール）

来れ、死よ、眠りの兄弟よ、

来て、私を導きつづけるがよい、

私の船のとも綱を解き、

私を安全な港に連れて行け。

こわがる者は、こわがるがよい。

おまえを通して私は

美しいイエスのもとに入るのだから。

ここでは、人生は苦しみと悩みであり、その終わりに訪れる死は恐るべきものである。人生は常に大波に襲われている、苦難と難儀の航海——マタイ九・一の反映か——にほかならない。こうした人生の理解の背景に、商業都市ライプツィヒの、市民的で、豊かに繁栄した生活を送る市民たちへの、テキスト作家とバッハの警告のようなものも聞き取れないわけではない。しかし、いかに厳しくとも、生に向かってチャレンジしていく、ひたむきな生き方は見えてこない。人生はくびきだが、それを敢えて他者との世界のために担おうという響きはない。伝えているメッセージは、そのような苦難の人生と恐るべき死とを、違った方向から、すなわち、神の側から見るということである。その時、苦難はやがて過ぎ去り行く一時のものであり、死は主のみ許での安らかな憩いとなる。死への恐怖は、一転して、死へのノスタルジア、死への憧れになる。「甘い死よ、来れ」にほかならない。

テキストに影響したものに、三位一体後第二主日のために書かれたE・ノイマイスターの「私は喜んで十字架の道を歩もう」というカンタータがあるという。さらに察すれば、作詞家は終曲に採用したコラールから全体を作詞したのではなからうか。これは、J・フランクによる「お、美しき世界よ」(一六五三年、このコラールはすでにバッハの時代の『ドレスデン賛美歌集』に収められていない。現代のEKGにはもちろんない)の第六節である。このコラールの時代を考えてみればよい。三十年戦争が終わって五年、ドイツはまだ戦争の深い痛手のもとで、苦しみあえいでいたことである。苦難の多いこの人生も神からのものとして受け止めつつ、平安と休息をもたらす死への憧れが人々の心に共感を呼び起こしていた。なおしばらくのあいだ歌い継がれて行くのも理解できる。しかし時代を越えて残るコラールには属さなかった。

しかしもちろんバッハは、当然このテキストに深く共鳴して——自ら作詞しなかった場合のことだが——、

類い稀なほどにすばらしいカンタータを作曲した。不安も恐怖も、平安も休息も、一方では神から見つめられる。いま一方では、現実に生きる信仰者、そしてもちろんバッハ自身の深い、実存的な共感を感じさせる。まさしくバッハの生きた時代を色濃く反映していると言わなくてはならない。時代はルターの場合のようにただ深く、宗教的に人間の救いを問題とし、それを「十字架の神学」に集中させた時代ではもはやない。ライプツィヒもその拠点であった正統主義の神学と並んで、ドイツのこの地方にも啓蒙思想がすでに広がりつつあった。その時代の精神のなかで、この教会カンタータのなかにも、「死のロマンティシズム」を聞き取らざるをえないのである。

三、ただ神のみに栄光が

バッハはしばしば教会音楽の楽譜の冒頭にJJと、またその最後にSDGと書いた。JJは*Jesus Juva*（イエスの助けによって）の略、SDGは*Soli Deo Gloria*（ただ神のみに栄光が）の略である。

『キリスト者の自由』を初めとして、ルターはしばしばその著作の冒頭に「イエス」と書いたが、これまた「イエスのみ名において」とも「イエスの助けによって」とも読める。ルターの「イエス」と言い、バッハのJJと言い、いずれも自らの働きがどこに位置するか、位置付けられているかを知り、確認し、宣言しているものにほかならない。それはまたたしかに、祈りでもある。

ところで、もちろんルターにもあるのだが、「ただ神のみに栄光が」という言い回しは、しばしばいまひとりの宗教改革者カルヴァンのモットーと思われてきた。もっともおなじラテン語の表現がしばしば「ただ神の

みに栄光を」と訳されて、カルヴァンの伝記の表題になっているものすらある。この訳は、たいてい訳者の誤解や誤訳なのだが、いかにもカルヴァンらしいという気もする。カルヴァンの行動主義とも言われるものを反映しているからである。「ただ神のみに栄光が」は「あれ」を伴って、祈りであり、賛美である。頌栄でもある。「ただ神のみに栄光を」であれば、「帰せ」を補って、人間への勧めとも、求めともなる。

この「ただ神のみに栄光が」を、バツハは直接にどこで学んだか、というのは長いこと私の問であった。後で述べるように、もちろんバツハはこれをルターと共有しているのだが、直接のきっかけもあろうと思われたのである。バツハの神学的背景を探るなかで、偶然のことから、ほぼそれに違いなからうというものに、私は出会うことになった。

バツハの神学的背景がルター派正統主義であったことは周知の事実である（拙稿「ルター派正統主義のバツハ」バツハ全集第三巻、小学館参照）。それはバツハの晩年の活動の拠点であったライプツィヒにとどまらない。既に若い日、ギムナジウムでバツハはこのルター派正統主義の神学に触れた。いや、その基礎をみっちり教育されていた、と言うべきであろう。リューネブルク時代に、バツハは、小冊とは言え、問答形式で手堅くルター派正統主義の神学をまとめた、レオンハルト・フッターの『神学諸問題提要』によって、基礎的な学びをしたことが知られている。その教科書版が出版されているので、手にして内容に触れることができる。B6版一四二ページの小冊だが、なかなかのもので、一六一〇年に初版が出版されたこの小冊はしばしば、ルター派正統主義の神学を扱う、今日の著作や論文にも引用される。読んでみれば、いかにもコンパクトに、ルター派正統主義の神学をまとめてある。この本の最後のページ、この本の結びが、この「ただ神のみに栄光が」なのである。教科書版は復刻版と違うから、初版をある程度までしか再現していないのはもちろんだが、結びにSOLI

DEOとGLORIAと二段に分けて大文字で印刷されている。少年バッハは確かに、これを深く心に刻んだと考えよう。

「ただ神のみに栄光が」、これはバッハの音楽理解と実践とに深く結び付いている。若いバッハの、第二の働きの地、ミュールハウゼンを一年ばかりで去って、ワイマールへ赴こうとするとき、市参事会に提出した辞職願に、彼はこう書く。「整えられた教会音楽を神の栄光のために、また神の意志に従って演奏するという究極目的を絶えず」追及したい、と。この「整えられた」を、いろいろある解釈のなかでも、「教会暦に従って」と理解すると、教会暦の主日毎のためのコラール前奏曲を集めた『オルガン小曲集』の試みや、ライプツィヒ着任後の数年、主日毎に教会カンタータを作曲し、演奏し続けた背景が見えてくる。

晩年のバッハが弟子たちに口述した『通奏低音論』の第二章「定義について」には、ルター派正統主義に支えられた彼の、原則的な音楽理解が明らかにされている。「通奏低音は音楽の最も完全な基礎であって、それは両手で次のように演奏される。つまり左手は指定された音符を演奏し、右手はそれに対する協和音あるいは不協和音を演奏して、神の栄光のため、また許される心情の喜びのために、美しく響く和声を創り出す」と。音楽も、通奏低音も、「神の栄光のため、そして、心情の慰めのため以外のなものでもありえない」と断言する。

ルターの音楽理解を一五三八年の一文に見てみよう。ライプツィヒのトマス教会での、バッハの前任者のひとりに当たり、一五一九年のライプツィヒ討論以来ルターに賛同していたゲオルク・ラウが、やがて十二冊にもなる教会音楽曲集の第一冊を『喜びの合唱曲集』と名付けて出版したとき、乞われてルターが寄せた序文のことである。他の個所でも見られるように、ここでもルターは、音楽を「神の素晴らしい賜物」とし、「神のこゝばに次ぐもの」とする。それだからこそ、音楽によって、人は「神を賛美し」、神に栄光を帰す。そこで彼は、

音楽の効用に注目する。「悲しむ者を慰め、幸せな者を恐れさせ、失望している者を勇気づけ」とつづく。

『バッハ・魂のエヴァンゲリスト』を書いた磯山雅は、ルターの音楽理解の特徴をこう指摘する。中世において音楽は、論理学や数学のカテゴリーで考えられ、論じられており、人々はもっぱら「音楽の本質を定義すること」を問題としたのに、ルターが「音楽の効用」について語るのは、大変ユニークだという指摘である。これまた、ルターの学んだ学風がトマス・アクイナスの流れを汲むものではなく、オツカムの流れを汲むものであったことから、うかがえるところなのだが、音楽思想史からする面白い指摘である。

ルターにとつても、バッハにとつても、音楽は「である」ものではなくて、「ための」ものにほかならない。「神のため」、「人のため」にあるもの、効用をもって、働くものなのである。それも「神の栄光のため」、「ひとの慰めや励ましのため」である。バロックの音楽職人として、あらゆる可能な技術を駆使しながら、その楽譜の頭に「J」書き込み、その終わりにSDGと書いたバッハの祈りが聞こえてくるようである。それはまさしく、ひとりの説教者が祈る祈りと質を同じくする。それはまた、聞く者の祈りをも促さずにはいない。神のこゝばにかかわる、すべての人のこの祈りの姿勢の、ユニークな一例に我々は、ここでもルターとバッハにおいて出会っているのである。

四、律法と福音

バッハのカンタータのテキストには作詞家があった。作詞家の名前も原詩もわかっているものも少なくない。そうした詩については、ファクシミリで出版されているので、実際に見る、さらには読むこともできる。しかし、

作詞家不明とされているものもかなりあつて、そのうちのあるものは、あるいはバッハ自身によって作詞されたものかもしれない。作詞家としては牧師だったE・ノイマイスターや、ピカンダーの名で知られるC・F・ヘンリツィ（公務員）、枢密顧問官秘書だったS・フランクなどがある。興味深いのは、そうした詩人たちの原詩とバッハのカンタータのテキストとの比較である。かなりの違いのあるものが少なくない。作曲に当たってバッハがテキストに手を加えているわけである。あるものについては、作詞家のひとりピカンダーが相談に乗ったと言われるものもあるが、バッハ自身によると思われるものが多い。それも、作曲に際しての音楽上の理由によるというよりも、詩についての神学的な理由によると思われるものが圧倒的に多いというのは、注目すべき事実である。たしかに、これら詩人たちの神学的背景もなかなかのものと、感心せざるを得ない。正統主義プラス神秘的傾向と総称してよいのだろうか。そういう点について、いくつかの例を挙げている研究はあつても、本格的にこれと取り組んでいる研究はないように思われる（私自身、機会を得て全体にわたって比較を試みたいと秘かに期している）。

ところで こうした作詞家たちのひとりにクリステイアーネ・マリアーネ・フォン・ツィーグラという女流詩人がいる。ライプツィヒ市長を父にもち、若くして二人の夫や、こどもたちと次々に死別する運命のなかで、後半生をライプツィヒで送り、詩人ゴットシェットの指導する「ライプツィヒ・ドイツ協会」活動のなかで閨秀詩人として名をなし、サロンを形成もした詩人である。

バッハは一七二五年の復活後第三主日（四月二十二日）から三位一体主日（五月二十七日）までに九曲のカンタータをこの詩人の詩によって作曲している（一〇三、一〇八、八七、一二八、一八三、七四、六八、一七五、一七六）。これらの原詩はその後一七二八年になって『韻文書法の試み』と題して出版されているので、

フアクシミリによって、バッハのテキストと比較できる。この場合手を加えるに当たってピカンダーの役割は否定されているものの、比較ではもちろん違いをすべて作曲に際してのバッハの付加や削除に帰すことはできないかもしれない。バッハの作曲後、詩集の出版までのあいだにツィーグラ―自身が入れた可能性も否定できないからである。しかし、詩集のタイトルからもわかるように、詩人自身は、韻文書法の試みをこれによって自信をもって提示しているわけだし、カンタータのテキストとするための、手の入れ具合が概して、詩としての韻や音節数などを破ってまで行われていることを見れば、バッハ自身の手による改作と見てよいと思う。

ツィーグラ―の原詩自体すでに、当時のライプツィヒのルーテル教会の正統主義がどれほどひとりの詩人のものとなっていたかを十分伺わせる。聖句を冒頭と、時には間にも配しながら、レシタティブとアリアの詩を重ね、カンタータの一般例にならってコーラルで結ぶという構成が多い。音楽の性格から見て、バッハが手を加えるのはレシタティブが多いのだが、アリアでも音節数を変えないように工夫しながら、細かく手を入れている。幾つかの例を挙げて見よう。(ツ)はツィーグラ―を、(バ)はバッハを、(レ)はレシタティブを、(ア)はアリアを表す。まず一〇三番「あなたがたは泣き、わめく」

(ツ) もし愛するものがわれわれから引き裂かれるなら、だれか嘆かない者があるうか「レ」

(バ) もし愛する者が……

当日の福音書日課ヨハネ一六章二〇節前半の聖句そのものの合唱で始まるこのカンタータの第二曲のレシタティブである。イエスとの別れの告知であれば、「もの」との別れではなくて、まさに「人」との別れこそが歌われなければならないのである。

第四曲のレシタティブの最後には、ヨハネ一六・二〇の後半が歌われるが、ツィーグラ―はこの聖句をこう

詩作する。

(ツ) 私の悲しみ、これは多分短い間のことだろうが、不安で落ち着かない気持ちの後で、これは喜びに変わる「レ」

これをバツハは簡明に聖句のみで歌う。「私の悲しみは喜びに変わる」と。

注目すべきは第八七番「これまであなたがたは私の名において祈ったことはなかった」の、このヨハネ一六・二四の聖句そのものによるバスのアリアの後、第二曲のアルトのレシタティブである。

(ツ) 霊と心を恐れさすみことばよ、

あゝ、人の子らよ、その背後にあるものに気づけ。

あなたがたは律法を故意に破った。

そしてこたびはあなたがたは昼も夜も

良心が目覚めるとき、

悔い改めと礼拝の心で祈る。

(バ) 霊と魂を恐れさすみことばよ、

あなたがた、人よ、その背後にある呼びかけに気づけ。

あなたがたは律法と福音を故意に破った。

そしてこたびは、あなたがたは躊躇せずに、悔い改めと礼拝の心で祈る。

両者の違いはひとつひとつ明瞭に神学的である。

一、みことばは、霊と心ではなく、霊と魂とに向けて語られているというのが、バッハの理解である。

二、みことばは「律法」だけではない。「律法と福音」である。

三、ツィンゲラーの原詩は全体に叱責的で、要求的であるが、バッハのテキストは全体に受容的で、赦しのしるしのもとにある。律法だけが問題とされるところでは、審きと告発が全面に出てくるが（このこと自体はたしかにルター的であって、正統主義のライプツィヒに生きたツィンゲラー自身の神学常識に属することだったのだろう）、バッハがみことばを律法と福音ととらえれば、当然律法から福音へという方向性をもって、福音が優位に立つことになる。

前回にも触れたレオンハルト・フッターの『神学諸問題提要』第十一章は「福音」について語る。「福音とは、神のいつくしみについての、またキリストの功績によって、またそれゆえに信仰によって把握される罪人の無償の赦しについての、慰めに満ちた神的啓示の教理である」と定義したあとで、律法と福音の違いについて「律法は戒めについて明らかにし、われわれがなんであって、なにをなし、なにをなすべきでないかを教える。福音は恵みの約束について明らかにする」。バッハの信仰的、神学的ルーツにほかならない。

五、モーツァルトは天使の音楽？

たしかにモーツァルトの音楽は美しい。しかし、楽しく、心地よく聞くものの、それ以上のかかわりをしようという気にはさせない。有名なのは、「二十世紀の神学者」と言われるカール・バルトである。あの大冊『教会教義学』のなかにも数多く言及がある。講演や小論などを合わせた『モーツァルト』も編集、出版されてお

り、邦訳にもなっている。神学はともかく、こんなところに、案外その人の関心やら本音やらが現れてくるからおもしろい。「神学はともかく」と書いたのは、「上から垂直に」神の啓示に基づく神学を主張し、主張し通したはずの彼が、ことモーツァルトに関する点で意外にも「下から上に」なってしまう。こう言う面では本音を出し、その結果首尾一貫していないのが、あのバルトも人の子であることを伝えている。彼が「私のいだいている想像を」言い表してこう言っている箇所がある。

「天使たちが、神を讚美しようとして、バッハの音楽を奏するかどうか、これはどうも確信がもてない。……けれども、彼らが集まった時モーツァルトを奏し、その時神さまもまた、その楽の音を殊の外悦んで傾聴なさるだろうこと、これは確かだ」（バルト『モーツァルト』小塩節訳 十七ページ）。

初めてこの文章を読んだとき、私は実に意外だった。そもそも天使たちについて、このように語りうるバルトが意外だったのである。私には天のこと、神のことをこのようにイメージし、表象する彼はそれらしくなかった。しかしそれは一九四三年の『洗礼論』、やがてそれを徹底させ、敷衍したが未完で「断片」に終わった『教会教義学』の最終巻、第四卷第四分冊の彼とは一致するのかもしれない。十九世紀の神学に対して否を言い、二十世紀の神学に大転換をもたらしたと言われ、事実そのとおりなのだが、これまた、ルターの場合同様、断絶の大転換であるよりは、連続の大転換であることを顕著に示す一例に他ならないだろう。

モーツァルトと言えば、もうひとりの神学者がバルト以上の当然性を主張してモーツァルト讚を書いている。バルトはプロテスタントだが、私はカトリックだからと書き始めるH・キェンクである。二つのモーツァルト論を収めた小著『モーツァルト 超越の痕跡』（一九九一年）である。彼は言う、「モーツァルトの音楽は天の音楽ではなくて、全く地上の音楽ではあるが、その感覚的・無感覚的美と力と透徹性において、音楽と宗教の

間の境界線がどれほど繊細で細かいものであるかを示している」と。また「私が自己を開けば、まさに言葉なしに語りかける音楽のできごとにおいて、言い表しがたい奥義に触れられ得るのであり、この圧倒し、解放し、幸福にする音楽体験において、最深の深みもしくは最高の高さそのものを跡づけ、感じ、経験しうる」と。要するにモーツアルトの音楽には「対立するものすべての一致」があつて、これこそ「超越の痕跡」に他ならないと云うのである。

モーツアルトについて、バルトは天使の音楽を語り、それが天の音楽であることを示唆した。キュンクはそれを否定して、全く地上の音楽であると主張する。天使たちが、天で奏する音楽と言われたのでは、私からすればモーツアルト自身が困惑するのではないかと思える。だからこの点については、キュンクが「超越」との関連でモーツアルトをとらえようとするのはおそらく正しいと言えよう。

モーツアルトについて「天使」と「超越」が話題となるのならば、バッハはどうだろう。バルトは、「天使たちが神を讚美しようとして、バッハの音楽を奏するかどうか、これはどうも確信がもてない」と言っているが、確信をもつて、天使たちはバッハを奏することがないと断言できよう。バッハの音楽は天の音楽ではなくて、あきらかに地上の音楽だと、バッハ自身の意図に依じて、言えるだろうと思う。それはちょうど説教が天のものではなくて、徹頭徹尾、地のものであるのとまさしく同様なのである。教会音楽家バッハはまさに、音楽による説教者なのだから、天で天使たちが相集まったとき、「モーツアルトを奏し、そのとき神さまもまたその楽の音を殊の外悦んでくださる」ことを、バッハに置き換えて語りうる可能性は全くない。「第五福音書記者」とも言われるバッハであればこそ、福音を聞くことを必要とする人間のために、音楽によって、福音のメッセージを語りつづけるだろう。

そうとすれば、バッハは「超越」とどうかかわるだろうか。モーツアルトについて「超越」が語られるときには、バルトにせよ、キュンクにせよ、モーツアルトの音楽が、聞く人に超越を体験させ、超越のただ中に身を置かせるものだ、と、共通して言いたいのではなからうか。天使たちが奏するのでも、神が悦んで傾聴なさるのでなくとも、聞く人間がその瞬間、天を体験すると考えているのだと思う。それに対してバッハについて言えるだろうと思われるのはこうである。バッハの音楽も、超越とかかわる。しかし、バッハは地上にとどまりつづけて、超越を指し示すのである。この場合も、説教者との類比が成り立つ。説教者も、人間の言葉で語ることによって、地上にとどまりつづけて、超越を指し示しているからである。

こう見てくると、バッハとモーツアルトの違いがプロテスタントとカトリックの伝統の違いに連なることに気づかされる。この違いは現代のエキユメニカルな時代に我々が感じるところとは違ったものなのである。それはカトリック的な「祈り、黙想、観想」と、ルター的な「祈り、黙想、試練」との違いに匹敵する。どちらも祈りつつ、神のことはを黙想する。それによってカトリック的には、目を開いていても目に見えるものはないで、目に見えないものを見るようになるという境地に達する。まさに超越の体験であり、天への上昇がある。これに反してルターは、みことばの黙想から、現実のただ中に戻る。黙想と現実との、生きた、ダイナミックな、緊張あふれる交渉と対話が起ころのである。

この意味で、まさしくモーツアルトの音楽はカトリック的であり、バッハの音楽はプロテスタント的、それも優れてルター的である。説教と同様に、一過的に過ぎゆくものしるしを身に負いつつ、「ただ神にのみ栄光が」と祈るのである。

六、われらの神はかたい砦

「神はわがやぐら」（教団讚美歌）で知られ、よく歌われもするこのコラールが、ルターの作詞作曲であることはよく知られている。ルターが作曲したメロディーに、友人ヨハン・ワルターが和声をつけたものが存在するが、当時の歌唱法に従ってメロディーをテナーが歌い、他の声部がこれに和するという形である。われわれがこれを「宗教改革の行進歌」と考えるのと対照的に、バッハの時代の前まではこれはキリストへの信頼、キリストゆえの慰めの歌と位置付けられて歌われていることに注目したい。これはこれを作った時のルターの本来的状況にも、意図にも即していることだからである。

いったいいつ、どのような時にルターがこのコラールを作ったのか、正確には分かっていない。現存する一五二九年の讚美歌集には入っているし、失われた一五二八年の讚美歌集にも入れられていたと推定されているから、その成立は一五二七年と考えられている。この年はヴィッテンベルクにとってはペストの年として厳しく、ルターにとっては、循環器系の症状に伴って鬱傾向の現れた年とも考えられているから、そうした状況のさなかでの、信仰の歌と考えてよからう。

このコラールが詩篇第四六篇によっていることはすぐに分かる。しかし、これによってなけば、この詩篇のパラフレイズかと思わせながら、これにはもつと広い聖書的背景を見る必要がある。事実、この詩篇について、ルターが特別に深い関心を寄せていたと思える、独立した講解や言及はない。断片的なものや、引用が残されているだけだから、この作詞に当たって、ルターがこの詩篇に特に思いを込めたとも思えない。四節からなるこのコラールを一節ずつ見ていくことにしよう。いつものように、翻訳に当たっては、原詩一行毎に、比

較的直訳に近い訳を試みている。

一、われらの神はかたい砦、

よい守り、よい武器。

神はわれらが無代価で、今われらを襲う

すべての窮乏から助けてくださる。

古くからの、悪い敵は

今や真剣に思いをこらす。

大きな力と多くの策略が

その恐るべき武器、

地の上にそのようなものは（ほかに）ない。

「神はわがやぐら」や、それに近い諸訳で歌い慣れてきたところでは、なじまない気がしないでもないが、ルターにとって問題なのは「われらの神」であって、「われらのやぐら」でも、砦でもないのだから、「われらの」をやぐらや砦にかけるのは、誤訳である。やぐらと訳すにせよ、砦と訳すにせよ、それは詩篇によって、神について形容しているものであって、決定的な意味も重みもない。ルターにとって決定的なのは、「われらの神」なのである。しかもこの神が、わが危機のただなかで「わが神」であるばかりでなく、われらの危機のただなかで「われらの神」でもあられることに注目していることも大事である。二度繰り返される「今」は、今直面している危機が、ほかならぬ悪魔からのものとして、並々ならぬものであることを知らせてくれる。最後の行

はヨブ四一章二五節を思わせる。

二、われらの力ではなにもなされない。

われわれは負けたも同然。

正しい方がわれらのために戦う、

神自らが選ばれた方が。

それはだれかと、あなたが問えば、

それはイエス・キリスト、

万軍の主。

ほかに神はなく、

彼こそが戦場を押さえる。

今の、この恐るべき試練において、われわれの力や努力はなんの役にも立たない。「正しい方」、あるいは「まさにこの方」がわれわれのために戦ってくださるのである。これはネヘミヤ四章一四節の反映であろうか。これを、創世記三章一五節との関連で解釈しようという試みもある。今の試練に臨んで、今ここに現臨して、戦ってくださるキリストへの、ひたむきな注目である。「万軍の主」はもちろん詩篇四六篇に繰り返される。「ほかに神はない」は、ダニエル三章二九節bであろう。エペソ六章一〇節以下がこのコラール全体にわたって大きな意味をもっていることにも、心を留めたい。

三、たとえこの世が悪魔に満ち、

我々を呑み込もうとしても、

我々はそれほど恐れない。

我々に勝ちがある。

この世の君は、

いかほど敵意に満ちていても、

我々に対してなにもできない。

しかも、裁かれているのだ。

みことばがひとつあれば彼を倒しうる。

悪魔の策略と攻撃に相對するキリストの戦いと勝利は、「みことば」による。三節と四節は「みことば」の力が働きが主題である。最後の行の背後に、我々ははっきりと、ヨハネ一八章六節を見ることができよう。悪魔の攻撃を迎えて、これを倒すには、みことばのひとつ、みことばのかけらで十分であるというのである。しかも、われわれにはみことばは豊かに与えられている。

四、彼らはみことばをほうり出し、

これについてなんらの思いもたない。

主こそはわれらのものでたしかに戦いに臨む、

そのみ霊と賜物により。

彼らが我々からからだ

財貨と名誉と子と妻とを取るのであれば、取るがよい。

彼らには得るところがない。

み国はわれらにとどまる。

初行は、教団訳を始め、諸訳がみな誤訳しているところである。「彼ら」と、われわれとの、みことばに対するかかわりと、その結果との、対照的な違いを歌っているのである。「子と妻とを」は、一九五四年の教団讃美歌改訂に際して削除された。新しく発行された『讃美歌21』でも復元されていない。しかし「わが命も、わが宝も」では、わが命と同じく大切なのは、わが宝となってしまう。ルターは、わが命と同じく大切なわが妻をも取るなら、取ってみよ、と歌って、逆説的に、救済者キリストへの徹底的な信仰をもってこのコラールを結んでいる。

バッハはまずこのコラールの第二節を終曲のコラールに採用して、一七一五年三月二十四日ワイマールで四旬節第三主日のために、S・フランクの詞に基づいて、教会カンタータ第八〇番 a「神より生まれた全てのものは」を作曲、演奏した。しかし、一七二三年にライプツィヒに移ると、そこでは四旬節には音楽が用いられなかったため、このカンタータを繰り返し演奏する機会を持てなかった。そこで先ず一七二四年、さらに一七二八年か三一年に、宗教改革記念日の礼拝のために、ルターのコラール全四節を用いて改作し、教会カンタータ八〇番を作曲したのである。

この第一曲は、コラール第一節による壮大な合唱曲で新たな作曲であった。歌詞の各行を対位法によるフー

ガ形式とし、間に上はオーボエ（後に息子によつてトランペットが加えられたという）、下は通奏低音でメロディーという構成で、「すべてを神が支配する」という音楽メッセージとなっている。第二曲は八〇aの第一曲「神より生まれた全てのものは」を基本に（バス、アリア）、コーラル第二節をソプラノが歌う組み合わせである。第三曲（バス、レシタティブ）と第四曲（ソプラノ、アリア）は八〇aの第二曲と第三曲であり、第五曲では新たにコーラル第三節がユニゾンで歌われる。第六曲（テノール、レシタティブ）と第七曲（アルトとテノールの二重唱、初行は「神を口において担う者は」に変更）は再び基本的には八〇aの第四曲と第五曲（初行は「イエスよ、あなたを担った胎は」）であつて、歌詞の変更は演奏の背景となる四句節と宗教改革記念日との違いである。終曲の第八曲はコーラルの第四節を合唱で歌う。全体はイエス・キリストにより、また今みことばによる神の勝利を歌い、信仰にあつて宗教改革とそれにつづくルーテル教会の行進曲的なカンタータとなつていて、その時代の中での、ルーテル教会の神信頼にも、自信にも溢れた音楽的説教にほかならない。

（本稿は各地の、主として教会で求められて行つた「ルターとバッハ」、もしくは同種の主題によるいくつかの講演を復元し、編集したものである）