

＜ミサ曲口短調＞（BWV232）研究

－象徴的表現の視座を基盤とする

問題点の所在に関する概観的考察－

片岡啓一

まえがき

私は、従来一貫してヨーハン・ゼバスティアン・バッハ（Johann Sebastian Bach 1685–1750）の音楽作品における象徴的表現に関する研究を行ってきた。まず最初の段階においては、＜オルガン小曲集＞（Orgel-Büchlein BWV599–644）の作品群について象徴的表現の問題に焦点をしばらくつつ総合的かつ詳細な研究を行い、主としてアルベルト・シュヴァイツァー（Albert Schweitzer 1875–1965）の名著＜J. S. Bach＞¹⁾において主張されている＜音言語＞（Tonsprache）の問題を吟味・検討した。²⁾そしてその次の段階として、私はバッハのミュールハウゼン時代の声楽作品群を象徴的表現の視点から研究し、その研究の結論としてバッハの作品の象徴的表現の方法に関する図式的段階区分を提示した。³⁾更に私は、第3段階の研究において、音楽における象徴的表現に関する諸問題を哲学的・美学的視点から考察を深め、その考察内容を基にして、第2段階の研究の結論としてのバッハの音楽における象徴的表現の段階的図式区分を洗い直し、それを訂正するかたちでの図式区分を提

-
- 1) A. Schweitzer : J. S. Bach Breitkopf & Härtel Wiesbaden 1976 (初版は1905)(邦訳 浅井真男・内垣啓一・杉山好共訳 : バッハ 白水社 上巻・中巻は1965、下巻は1966)
 - 2) 拙稿 : <オルガン小曲集>研究 そのⅠ - J. S. Bachのオルガン作品と<オルガン小曲集>の占める位置について - (佐賀大学教育学部研究論文集 No. 21 pp. 272–305 1973)、<オルガン小曲集>研究 そのⅡ (佐賀大学教育学部研究論文集 No. 22 pp. 169–221 1974)、<オルガン小曲集>研究 そのⅢ (徳島大学学芸紀要 人文科学 第27巻 pp. 15–27 1977、第28巻 pp. 38–58 1978、第29巻 pp. 51–73 1979、第30巻 pp. 51–72 1980)を参照。
 - 3) 拙稿 : カンタータ第131番<Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.> (BWV131)研究 (徳島大学学芸紀要 人文科学 第31巻 pp. 37–62 1981、カンタータ第106番「Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.」(BWV106)研究 (徳島大学学芸紀要 人文科学 第32巻 pp. 25–43 1982)、クオドリベット (BWV524)研究 (徳島大学学芸紀要 人文科学 第33巻 pp. 41–56 1983)、カンタータ第71番「Gott ist mein König.」(BWV71)研究 (徳島大学学芸紀要 人文科学 第34巻 pp. 87–112 1984)、カンタータ第4番「Christ lag in Todesbanden」(BWV4)研究 (徳島大学学芸紀要 人文科学 第35巻 pp. 31–62 1985)、カンタータ第196番<Der Herr denket an uns> (BWV196)研究 (徳島大学総合科学部 創立記念論文集 pp. 187–207 1987)、Vocal Music - Works in the Mühlhausen Period of Johann Sebastian Bach : from the Viewpoint of Symbolic Expression (FLORILEGIO MUSICALE Festschrift KATAOKA Gidô zum 70. Geburtstag pp. 293–319 音楽之友社 1990)を参照。

示した。⁴⁾そして、現在私の研究は第4段階に入っており、バッハの時代の作曲法の重要な基盤を形成していたフィグレンレーレ (Figurenlehre) やアフェクテンレーレ (Affektenlehre) を象徴的表現の視点から考察することにより、私の従来の一連の研究に一層幅を持たせて、そのことを通じて私自身の視野を広くしようと試行錯誤を行ったところである。⁵⁾ いずれにしろ私は、第3段階の研究において、バッハの音楽における象徴的表現の問題に関する私自身のある種の思想的立場を確立した感じがあるので、第4段階の研究というものは、第3段階までの研究内容に基づきつつ、その専門的説得力を増すための半永久的な試行錯誤を繰り返すことであるということができるように思う。そのようなことから私は、今回再び彼の作品そのものに立ち戻り、振り子を揺らすようなかたちでの研究を行いたいと考えた。

<ミサ曲口短調> (BWV232) は、彼の最晩年に完成された歴史に残る大傑作であり、そこにはバッハが最終的にたどりついた彼の精神世界のすべてが殆ど集約されている感じが強い。これから行おうとしている研究も、私の場合は<ミサ曲口短調>を象徴的表現の視点から考察することに主眼が置かれている訳であるが、<ミサ曲口短調>を研究テーマとして選択した理由は私が同曲について直前に書いた通りである。しかも同曲は、以前の彼のカンタータを転用した部分が多かったりして、同曲の研究を通じて、長年にわたるバッハ自身の作曲の軌跡をたどることもある程度可能であることも私がこういった研究テーマを選択した大きな理由である。同曲自体が相当な大曲であるため、この研究自体が長期にわたるであろうことが最初から予想され、今回の研究は、<ミサ曲口短調>研究の序説的意味合いを有している。

今回の研究テーマの副題が示している通り、<ミサ曲口短調>を象徴的表現の視座を基盤として研究する時に、同曲に関する問題点の所在をどのようなものとして考えてゆけばよいのか、そのことを自体を考察して整理・記述することが今回の研究の目的である。

-
- 4) 拙稿：象徴の概念とその意義について (徳島大学総合科学部紀要 第1巻 人文・芸術研究篇 pp. 105-116 1988)、渡辺護氏著<音楽美の構造>における音楽象徴論について (徳島大学総合科学部紀要 第2巻 人文・芸術研究篇 pp. 61-76 1989)、<具体的イデー>に関する一考察 (徳島大学総合科学部紀要 第3巻 人文・芸術研究篇 pp. 1-19 1990)、音楽におけるゲシュタルト・歌詞・研究の視点に関する諸問題について (徳島大学総合科学部 第4巻 人文・芸術研究篇 pp. 127-150 1991)、ブルレの音楽的時間論について (徳島大学総合科学部紀要 第6巻 人文・芸術研究篇 pp. 59-78 1993)、J. S. バッハの作品における象徴的表現について—その段階的区分試案に対する美学的視点からの反省的吟味・検討— (徳島大学総合科学部 人間社会文化研究 第1巻 pp. 91-100 1994、第2巻 pp. 61-80 1995) を参照。
- 5) 拙稿：バッハのオルガン曲と象徴—『オルガン小曲集』にみる象徴表現 礼拝と音楽 No. 88 pp. 44-49 1996 Winter)、アルノルト・シュミッツ著：Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs の内容に関する一考察 (徳島大学総合科学部 人間社会文化研究 第4巻 pp. 191-198 1997) を参照。

第 I 章 <ミサ曲口短調>の成立事情

<ミサ曲口短調>に関する研究を開始するにあたって、本論に入る前に、まず同曲の成立事情についてここで言及しておくことは必要であると思われる。同曲は歴史に残るバッハの大作であることから、成立事情に関する論考・説明のたぐいは非常に多く、それらは大体殆どの部分は同じ説明内容になっている。従って私自身がこれから記述する内容も、その様なかたちでの上塗り以上のものではないが、そうはいつでもこの問題もゆるがせにできない重要なことなので、できるだけ最近の信頼できる資料等を参照しつつわかりやすいかたちでまとめてみたい。⁶⁾

本来ミサ曲は、カトリックの中心的な礼拝集会としての<ミサ>で演奏される通常式文の5つの部分(<キリエ>・<グローリア>・<クレード>・<サンクトゥス>・<アニュス・デイ>)を通作のかたちで作曲したものであって、プロテスタントのルター派の礼拝式ではカトリックのパターンをそのまま踏襲したかたちでミサ曲が演奏されることはなく、我々の常識的なイメージとしては、ミサ曲といえば、それはカトリックの礼拝と直結する音楽なのである。とはいえプロテスタントのルター派教会音楽においても、<キリエ>と<グローリア>のみから構成されるミサ曲(これを<ルター派ミサ曲>と呼ぶ)が、バッハ当時の習慣では3大祝日(降誕節・復活節・精霊降臨節)とそれ以外の特別な機会の礼拝に限って演奏されていた。

バッハはヴァイマルやライプツィヒでミサ曲を演奏する職務もあったようであるが、長年にわたって他人のミサ曲を演奏していた。彼の自作のミサ曲は、<ミサ曲口短調>以外では<ミサ曲へ長調>(BWV233)・<同イ長調>(BWV234)・<同ト短調>(BWV235)・<同ト長調>(BWV236)の4曲があり、これらはすべて<ルター派ミサ曲>であって、1738-39年頃に作曲された。

<ミサ曲口短調>は、上記の4曲とは異なり、ミサ通常文を通作するかたちで1747-49年に完成さ

6) 以下の内容をまとめるにあたって、主として次の様な文献・資料(含楽譜)類を参考にした。①<バッハ大全集>(レコード ポリドール)第2巻に付せられた<ミサ曲口短調>に関する東川清一氏の解説と同曲の杉山好氏(1928-)訳・東川清一氏解説による歌詞対訳(1975) ②東川清一著<バッハ研究ノート-作曲年代をめぐって>(音楽之友社1981)の第6章(「<<口短調ミサ曲>>はたして実在するか?」について-最晩年のバッハの筆跡)(pp.151-169) ③<最新名曲解説全集 第21巻-声楽曲I->(音楽之友社1981)の<ミサ曲口短調>に関する磯山雅氏(1946-)による解説(pp.330-338) ④角倉一朗(1932-)監修<バッハ事典>(音楽之友社1993)中の西原稔氏(1952-)の執筆になる<ミサ曲口短調>の項目(pp.471-473) ⑤樋口隆一(1946-)著<バッハ-カンタータ研究->(音楽之友社1987)中の<ミサ曲口短調>に関する論述 ⑥磯山雅著<バッハ=魂のエヴァンゲリスト>(東京書籍1985)の数ヶ所にわたる<ミサ曲口短調>に関する記述 ⑦皆川達夫(1927-)著<合唱音楽の歴史>(全音楽譜出版社1965)中の最後の部分に掲載されている<ミサ通常文とその訳> ⑧<バッハ大全集>(C.D. ポリグラム)に付せられた解説書で、<バッハ大全集-ミサ曲・受難曲・オラトリオ-6>(ポリグラム1993)の中の<ミサ曲口短調>に関する尾山真弓氏の解説(pp.27-32) ⑨カール・ガイリングー(Karl Geiringer 1899-1988)著 角倉一朗訳<バッハ-その生涯と音楽->中の<ミサ曲口短調>に関する記述部分(白水社1970) ⑩<新バッハ全集>(Neue Ausgabe Sämtlicher Werke)第1巻(Band 1)(Bärenreiter Verlag Kassel und Basel 1954)…<ミサ曲口短調>の楽譜… ⑪アルフレート・デュル(Alfred Dürr 1918-)編<ミサ曲口短調>自筆総譜の写真総譜出版物(Faksimile Lichtdruck des Autographs)(Bärenreiter Kassel・Basel・London 1983)

れたが、この作品はバッハの宗教音楽の中でも極めて特異な位置を占めている。バッハは終生ルター正統派の教えに帰依していたわけであるが、当時のルター派では、この様なカトリック的なく完全ミサ>のかたちでミサ曲が演奏されることはありえず、この曲がプロテスタント教会のためにまとめられたものでないことは明白である。しかしながら、それなら同曲をカトリックの方で用いることができるかという、同曲はあまりにも長大で、全体がカトリックの典礼文とは異なる4部分構成をとっており（カトリックでは<キリエ>・<グロリア>・<クレード>・<サンクトゥス>・<アニュス・デイ>の5部分構成をとる）、又若干の語句が典礼文と相違していることもあって、カトリック教会の礼拝を目的としたものであるともいえない。<ミサ曲短調>以外の前述した4曲のミサ曲は、その大部分がバッハ自身のカンタータを転用したものであるが、<ミサ曲短調>の中にも彼自身のカンタータから転用している部分が多く認められ、その成立の経緯はなかなか複雑である。

<ミサ曲短調>の基本資料は、自筆総譜のみが現在ベルリン・ドイツ国立図書館に所蔵されているが、この1冊にまとめられている自筆総譜は、その用紙からいっても又筆跡の状況からいっても、その範囲が大体同じである前半と後半の2つの部分（前半は<キリエ>と<グロリア>を含む<ミサ>、後半は第2部の<ニケーア信経>以下のすべての部分）に分かれている。

ライプツィヒのトマス・カントルとして仕事を続けてゆくうちに、バッハは年を追うにつれて大学当局・聖職会議・市参事会のすべてから段々と冷遇される状況に陥ってゆく。バッハは生来頑固一徹なところがあって、自己の音楽的信念に関してはどのようなことがあろうと妥協することはなかったから、同じ職場である期間が経過すると、殆ど必ずといってよい程周囲の人間と対立を引き起こすことが常であった。1730年を過ぎた頃の彼は、正にその様な状態にあり、バッハは自己の立場を少しでも有利なものとするために、（当時ライプツィヒは帝国直属の自由市で、治安や司法はドレスデンに住むザクセン選帝侯の手に委ねられていたので、）1733年7月27日に、新選帝侯フリードリヒ・アウグスト2世（Friedrich August II 1696-1763）に、<ミサ曲短調>の前半（<キリエ>と<グロリア>）の手書きのパート譜と、侯の宮廷楽団のしかるべき称号をいただきたいという請願書を提出して、そのことを通して侯の後ろ盾を得ようとしたのであった。そしてその時バッハは、同曲の自筆総譜の方は手元に残しておいたのであるが、その楽譜が現在でも残っている<ミサ曲短調>の前半なのである。その様なわけで、バッハがこの自筆総譜の前半である<ミサ>を書いたのは、遅くとも1733年7月のことであった。しかもその時期が1732年よりも前ではないことは、この総譜部分の紙の透かしによって証明されている。

一方、全曲自筆総譜の後半の方は、書かれた紙の透かしやバッハ自身の筆跡から、彼の生涯の最後の数年の間に書かれたものであることがわかっている。<ミサ曲短調>は全体が（前述した如く）4部分構成で、その第1部が前半の<ミサ>であり、第2部は<ニケーア信経>（<クレード>）⁷⁾、第3部は<サンクトゥス>、そして第4部は<オザンナ>・<ベネディクトゥス>・<アニュス・デイ>・<ドナ・ノビス・パーチェム>となっている。このうち、第2部<ニケーア信経>は1747-49

7) バッハは<クレード>の部分、ルター派の用語法に従って<ニケーア信経>（Symbolum Nicenum）と記述した。

年に完成され、第3部〈サンクトゥス〉は1748–49年に、既にバッハ自身が1724年にクリスマス用に単独に作曲していた〈サンクトゥス〉(BWV232/Ⅲ)が新たに修正しつつ書き直すかたちで転記され、同じ期間(1748–49年)に〈オザンナ〉以下の第4部も作曲されたと考えられる。

バッハは晩年になって、以前に作曲していた〈ルター派ミサ曲〉としての〈キリエ〉と〈グローリア〉のみから成る小ミサ曲(ミサ・ブレヴィス *Missa brevis*)を、神に捧げる集大成的作品として、そして又後世の心ある人々のための遺産たらしめるべく、完全なミサ曲(*missa tota*)に拡大することを考え、この長大な〈ミサ曲短調〉を完成したのであった。

フリードリッヒ・スメント(Friedrich Smend 1893–1980)は、〈新バッハ全集〉第1巻として1956年に出版された校訂報告書の中で、1曲としてのまとまりを持った〈ミサ曲短調〉の存在に疑問を投げかけ、後世の人々が現存する1冊にまとまっている音楽帖全体を1曲と勘違いして、それに〈ミサ曲短調〉といった勝手な題名をつけたにすぎないと主張した。これまで述べてきた同曲の少なからず複雑な成立事情を考えてみると、スメントの主張にも一理あるとは思われるが、この自筆総譜全体が短調と二長調の2つの調性によって統一的に支配され、第1部の〈グローリア〉における〈グラチアス・アギムス〉の部分の楽想が第4部の最終部分の〈ドナ・ノビス・パーチェム〉で循環的に回帰しており、自筆総譜の各部分の始めにはNo.1・No.2・No.3・No.4という番号が付けられ、全体に通しのページ番号が付けられていること等を考え合わせると、バッハ自身がこの4部構成からなる楽曲全体を統一された1曲として考えていたことはほぼ確実であるといえよう。

その様なことと関連して推測されることとして、〈ミサ曲短調〉は、スメントの見解を押し進めると、4部から成る各部分がそれぞれにパート譜も作られていて実用的な演奏の機会のことも考えて作曲されたものであると考えることも可能であるが、現在パート譜は全く存在せず、それらすべてが消失したと考えるのは不自然で、同曲の全体あるいは部分がそのために作曲されたと考えられる特別な機会は1747–49年には見当たらないことから、〈ミサ曲短調〉は特定の実用目的とは直結しない汎宗教的で抽象的な次元におけるバッハによる神への捧げ物であったと想像することが妥当であろう。ただ、現存する〈ミサ曲短調〉の自筆総譜は1冊にまとめられているが、このかたちでの製本はバッハの死後行われた可能性が高く、バッハ自身は4つの部分の手稿譜を恐らくは独自に切り離したかたちで製本・保存していたと想像される。その点からすると、各部分が独自に実用的な機会を前提として作曲された個別の作品であるといったスメント流の発想を全面的に否定し去ることはこれ又難しいといわざるをえない。この件については、ゲオルク・フォン・ダーデルゼン(Georg von Dadelsen 1918–)は、バッハは意図的に、ギョーム・デュファイ(Guillaume Dufay c.1400–74)、ジョスカン・デ・プレ(Joquin des Pres c.1440–1521)、ジョヴァンニ・ピエルルイジ・ダ・パレストリーナ(Giovanni Pierluigi da Palestrina c.1525–94)の時代以来、最も厳しい作曲法とみなされてきたミサ曲という曲種に対して1つの貢献をしようとしたのだという相当具体的な見解もあり、この様な指摘もなかなか興味深い。

〈ミサ曲短調〉の成立事情については、今回はこれまで述べてきたことでとどめておきたいと思うが、以下に同曲の構成を紹介しておくことにする。

I. <Missa>

1. Chor

Kyrie eleison

2. Duett (Sopran I・II)

Christe eleison

3. Chor

Kyrie eleison

4. Chor

Gloria in excelsis Deo,

(5). Chor⁸⁾

I. <ミサ> (<キリエ>と<グロー
リア>)

1. 合唱 (5声部、横型フルート I・II、オーボエ・ダモーレ I・II、ファゴット、弦楽器、通奏低音 ロ短調 4分の4拍子)

主よ、あわれみたまえ。

2. 二重唱 (ソプラノ I・II、ヴァイオリン I・II、通奏低音 ニ長調 4分の4拍子)

キリストよ、あわれみたまえ。

3. 合唱 (4声部、第1曲と同一編成の器楽・各歌声部を声部のリズムに従って補強。嬰へ短調 2分の4拍子)

主よ、あわれみたまえ。

4. 合唱 (5声部、D管クラリーノ・トランペット I~III、ティンパニ、横型フルート I・II、オーボエ I・II、弦楽器、ファゴット、通奏低音 ニ長調 8分の3拍子)

いと高きところに栄光、神にあれ、

(5). 合唱 (5声部、第4曲と同一編成の器楽、ただしトランペットとティンパニは大部分

8) 第何曲という場合に、(5)のところではこれを独立して第5曲と考える立場と(5)を第4曲に含めて考える立場がある。自筆総譜では、その様な番号付けは、最初からp. 73までは何も書かれず、p. 74の第1部の<グローリア>の最後の部分の合唱のところに、うっすらと11という番号がある。その後、第2部の<ニケア信経>の後半の Et in Spiritum sanctum で始まるバスアリアの前の曲 (合唱) までは12~17の番号がそれぞれ付されているが、p. 133の前記バスアリアのところは番号が付けられていない。そして次の曲 (Confiteor unum baptisma で始まる合唱) には、19という番号が付せられている (p. 136)。しかしながらその後は、最後まで自筆総譜には番号付けは認められない。又、第4部の最初の合唱 (Osanna in excelsis) はテノールのアリアの次に再び繰返して演奏され、それを自筆総譜ではp. 180にOsanna repitatとのみ書いてあるが、この反復曲を1曲として数えるべきか否かについても両方の立場がある。結局、<ミサ曲ロ短調>の曲数の数え方については、(5)を第4曲に含めて考え、<オザンナ>の反復演奏の部分の曲数として数えなければ、全25曲となるが、数えようによっては全26曲あるいは全27曲と数えることもできる。どの数え方もそれなりに筋が通っているので、私は、それがわかるように第5(6)曲とか第23(24)(25)曲といった書き方をしようと思う。なお、自筆総譜の途中に付けられている番号付けがバッハ自身の記入であるか否かは、私自身現段階では確認できないが、それが各頁に付けられている頁数の筆跡と極めてよく似た筆跡なので、恐らくはバッハ自身が記入したものであろうと思われる。しかしながら、それならなぜ全曲を通して番号付けが行われていないのか不可解であるし、どうも判然としない。もしこの記入がバッハ自身のものであるとすれば、バッハは(5)の部分は第4曲の1部と考えていたことになる。確かに自筆総譜のp. 27のEt in terra paxの始まりの部分…(5)…はその前の部分と区別されず、連続して書かれている。新バッハ全集のp. 48の同じ部分も自筆譜と同じ書き方になってはいるが、それにもかかわらず、Et in terra paxからを第5曲と数えている。

- Et in terra pax
hominibus bonae voluntatis,
5 (6). Arie (Sopran II)
- Laudamus te,
benedicimus te,
adoramus te,
glorificamus te.
- 6 (7). Chor
- Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.
- 7 (8). Duett (Sopran I・Tenor)
- Domine Deus, rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite,
Jesu Christe altissime,
Domine Deus, agnus Dei,⁹⁾ Filius Patris,
- 8 (9). Chor
- Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
- 9 (10). Arie (Alt)
- Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
- 沈黙する。(ト長調→)ニ長調 4分の4
拍子)
しかして地には
善意の人に平和あれ。
- 5 (6). アリア (ソプラノ II、ヴァイオリン・ソ
ロ、弦楽器、通奏低音 イ長調 4分の4
拍子)
我ら汝をほめ、
汝をたたえ、
汝をおがみ、
汝をあがめたてまつる。
- 6 (7). 合唱 (4声部、器楽は第4曲と同一編成。
ニ長調 2分の4拍子)
我ら汝に感謝したてまつる。
大いなる汝の栄光のゆえに。
- 7 (8). 二重唱 (ソプラノ I・テノール、横型フ
ルーツ、弦楽器、通奏低音 ト長調 4分
の4拍子)
神なる主、天の王、
全能の父なる神よ。
主なる御ひとり子、
いと高きイエス・キリストよ、
神なる主、神の小羊、父のみ子よ、
- 8 (9). 合唱 (4声部、横型フルーツ I・II、弦
楽器、通奏低音 ロ短調 4分の3拍子)
世の罪を除きたもう者よ、
我らをあわれみたまえ。
世の罪を除きたもう者よ、
我らの願いを受け入れたまえ。
- 9 (10). アリア (アルト、オーボエ・ダモーレ、
弦楽器、通奏低音 ロ短調 8分の6拍子)
父の右に座したもう者よ、
我らをあわれみたまえ。

9) 「Jesu Christe altissime, Domine Deus, agnus Dei, Filius Patris,」の部分は、本来のミサ通常文では altissime という単語は無いのではないかと思われる。

10(11). Arie (Baβ)

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus,
Jesu Christe,

11(12). Chor

Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris.
Amen.

II. <Symbolum Nicenum>

12(13). Chor

Credo in unum Deum,

13(14). Chor

Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium,

14(15). Duett (Sopran I・Alt)

Et in unum Dominum Jesum Christum,

Filius Dei unigenitus
et ex Patre natus ante omnia saecula,
Deum de Deo, lumen de lumine,

10(11). アリア (バス、D管ホルン・ダ・カッチャ、ファゴット I・II、通奏低音 ニ長調 4分の3 拍子)

汝のみ聖、
汝のみ主、
汝のみいと高き者にいませば、
イエス・キリストよ。

11(12). 合唱 (5声部、D管クラリノー・トランペット I~III、ティンパニ、横型フルート I・II、オーボエ I・II、ファゴット I・II、弦楽器、通奏低音 ニ長調 4分の3 拍子)

精霊と共に
父なる神の栄光のうちに。
アーメン。

II. <ニケア信経>

12(13). 合唱 (5声部、ヴァイオリン I・II、通奏低音 ニ長調 (→イ長調) 2分の2 拍子)

我は信ず、一なる神を。

13(14). 合唱 (4声部、D管クラリノー・トランペット I~III、ティンパニ、オーボエ I・II、弦楽器、通奏低音 ニ長調 2分の2 拍子)

全能なる父、
天と地の造り主、
見ゆるものと見えざるものすべての造り主を。

14(15). 二重唱 (ソプラノ I・アルト、オーボエ・ダモーレ I・II、弦楽器、通奏低音 ト長調 4分の4 拍子)

しかして信ず、一なる主イエス・キリストを。
こは神のひとり子にして
よろず世のさきに父より生まれたまえり。
神よりの神、光よりの光、

Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum,
consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt,
qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de coelis.
(Et incarnatus est
de Spiritu Sancto ex Maria virgine
et homo factus est.)¹⁰⁾

15(16). Chor

Et incarnatus est
de Spiritu Sancto ex Maria virgine
et homo factus est.

16(17). Chor

Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est.

17(18). Chor

Et resurrexit tertia die
secundum scripturas,
et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram Dei Patris,¹¹⁾
et iterum venturus est cum gloria

まことの神よりのまことの神、
造られずして生まれ、
父と一体なり、
すべては主によりて造られたり。
このみ子は我ら人類のため、
又我らを救わんために
天よりくだりたまえり。
(しかして精霊によりて
処女マリアよりみ体を受け
人となりたまえり。)

15(16). 合唱（5声部、ヴァイオリンⅠ・Ⅱ、
通奏低音 ロ短調 4分の3拍子）

しかして精霊によりて
処女マリアよりみ体を受け、
人となりたまえり。

16(17). 合唱（4声部、横型フルートⅠ・Ⅱ、
弦楽器、通奏低音 ホ短調 2分の3拍子）

ポンチオ・ピラトのもとにて、
我らのために十字架につけられ、
苦しみを受け、葬られたまえり。

17(18). 合唱（5声部、D管クラリーノ・トラ
ンペットⅠ～Ⅲ、ティンパニ、横型フル
ートⅠ・Ⅱ、オーボエⅠ・Ⅱ、弦楽器、通奏低
音 ニ長調 4分の3拍子）

しかして聖書にありし如く
3日目によみがえり、
天に昇りて、
父なる神の右に座したもう。
又栄光もて再び来たり、

10) ()内の歌詞は第1405曲の最後の部分にもあるが、それに続く第1506曲は、()内の歌詞のみで独立した1曲となっている。ちなみに第1506曲の方は後で追加作曲されたものであるが、このことは、自筆総譜のp.110が第1405曲の終結頁なのだが、同頁の最後の部分に第1607曲の最初の4小節が書かれており、その後p.111-112に第1506曲が書かれて、p.113にもう一度第1607曲の5小節目から書かれていることで理解することができる。

11) 「sedet ad dexteram Dei Patris」の部分は、本来のミサ通常文では「Dei」という単語は無いのではないかとと思われる。

judicare vivos et mortuos
cujus regni non erit finis.
18(19). Arie (Baβ)

Et in Spirituym sanctum,
Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit,
qui cum Patre et Filio
simul adoratur et conglorificatur,
qui locutus est per prophetas
Et unam sanctam catholicam
et apostolicam ecclesiam.

19(20). Chor

Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum,
et expecto resurrectionem mortuorum.

20(21). Chor

Et expecto resurrectionem mortuorum¹²⁾
et vitam venturi saeculi,
Amen.

Ⅲ. <Sanctus>

21(22). Chor

Sanctus, sanctus, sanctus
Dominus Deus Sabaoth,
Pleni sunt coeli et terra
gloria ejus.¹³⁾

生ける人と死せる人をさばきたもう、
主のみ国は終ることなからん。

18(19). アリア (バス、オーボエ・ダモーレ I

・Ⅱ、通奏低音 イ長調 8分の6拍子)

我は信ず、精霊を、
主をそして命与えし者を。
精霊は父と子より出で来たり、
父と子と共に
拝され栄光を受けたもう。
精霊は予言者達によりて語られたまえり。
しかして信ず、
一・聖・公・使徒継承の教会を。

19(20). 合唱 (5声部、通奏低音 嬰へ短調

2分の2拍子)

我は罪の許しのためなる
唯一の洗礼を認め、
しかして死者のよみがえりを待ち望む。

20(21). 合唱 (5声部、器楽部は第18(19)曲

と同一編成。ニ長調 4分の4拍子)

しかして死者のよみがえりと
来世の生命を待ち望む。
アーメン。

Ⅲ. <サンクトゥス> (聖なるかな)

21(22). 合唱 (6声部、D管クラリーノ・トラ

ンペット I~Ⅲ、ティンパニ、オーボエ I
~Ⅲ、弦楽器、通奏低音 ニ長調 4分の
4拍子→8分の3拍子)

聖なるかな、聖なるかな、聖なるかな、
万軍の神なる主。
主の栄光は天地に満てり。

12) 「Et expecto resurrectionem mortuorum」の部分は、この曲では歌詞が反復されているが、本来のミサ通常文では反復されない。

13) 「gloria ejus」の部分は、本来のミサ通常文では、「gloria tua」となっている。

IV. <Osanna> ¹⁴⁾ , <Benedictus>, <Agnus Dei> et <Dona nobis pacem>	IV. <オザンナ>、<ベネディクトゥス>、<アニュス・デイ>並びに<ドナ・ノビス・パーチェム>
22(23). Chor	22(23). 合唱（2群の4声部、器楽部は第18(19)曲と同一編成。ニ長調 8分の3拍子）いと高きところにオザンナ。
Osanna in excelsis.	
23(24). Arie (Tenor)	23(24). アリア（テノール、横型フルート、通奏低音 ロ短調 4分の3拍子）
Benedictus qui venit in nomine Domini.	ほむべきかな、主のみ名によりて来たる者。
23(24)(25). Chor	23(24)(25). 合唱（第22(23)曲の反復）
Osanna in excelsis.	いと高きところにオザンナ。
24(25)(26). Arie (Alt)	24(25)(26). アリア（アルト、ヴァイオリン I・II、通奏低音 ト短調 4分の4拍子）
Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis. ¹⁵⁾	神の小羊、世の罪を除きたもう主よ、我らをあわれみたまえ。
25(26)(27). Chor	25(26)(27). 合唱（4声部、D管クラリーノ・トランペット I～III、ティンパニ、横型フルート I・II、オーボエ I・II、弦楽器、通奏低音 ニ長調 2分の4拍子）
Dona nobis pacem.	我らに平安を与えたまえ。

第Ⅱ章 象徴的表現の視座を基盤とする<ミサ曲ロ短調>の問題点の所在について

1. <ミサ曲ロ短調>自体に関する総合的な楽曲分析について

<ミサ曲ロ短調>をどのような角度から研究する場合においても、その大前提として、同曲全体がどのような構造を有し、その中の1曲1曲がどのようなかたちで作られているかということを極力総合的かつ緻密に楽曲分析を行うことが、まずどうしても必要なこととして考えられる。同曲自体が長大な大曲なので、今後の楽曲分析は恐らく、第1部・第2部・第3部・第4部という風に4つに分けられた部分のそれぞれを1つずつ独立した研究として継続させてゆくことになると思われる。ただそれぞれの部分の楽曲分析を行う前に同曲の全体構成を基本的なところで把握しておくことは当然必要である。今回の研究の第1章の最後に<ミサ曲ロ短調>の構成を、歌詞の問題にも言及しつつかなり

14) 「Osanna」という単語は、本来のミサ通常文では「Hosanna」というつづりである。

15) 本来のミサ通常文では、この後「Agnus Dei qui tollis peccata mundi,」が繰返されて、それに「Dona nobis pacem」が続いている。

具体的に紹介しておいたが、その全体像がどのようなかたちで把握されるかということについては今回は言及せず、それは次回以降の研究の楽曲分析の最初のところで考えてみたい。この楽曲分析に関しては、私としては種々の研究資料等にあまりとられることなく、同曲の自筆総譜の写真版と新バッハ全集の同曲の楽譜（この2つの楽譜については注6において紹介した）を基本資料として、それを私自身の眼でストレートなかたちにおいて緻密に分析研究してゆきたいと考えている。ただ新バッハ全集の同曲の楽譜には、別冊として、同曲に関する極めて詳細な研究書がスメントによって書かれているので、その内容は、私が楽曲分析を行う際に相当大きなよりどころとなるであろうことはまず間違いないところであろう。¹⁶⁾（この書物の内容にいろいろと問題点が存在していることは、今回の私の研究の第1章のところで既に言及した通りであるが、その様な点を差引いても、同書は丹念に目を通すべきであろう。同書は408頁からなる心のこもった労作である。）楽曲分析に際しては、私の知りうるあるいは理解しうる範囲内において、各曲における象徴的表現の様態についてもできるかぎりの考察を逐一行ってゆきたい。

2. <ミサ曲口短調>における転用（パロディー）の問題について

<ミサ曲口短調>は、その多くの部分においてバッハ自身が作曲したカンタータを転用しており（このことは既に第1章のところでも言及した）、又<ミサ曲口短調>の1部がカンタータに転用されている部分もある。このパロディーの問題は、それ自体独立した研究テーマとなりうる大変大きくなかなか難しい問題であると思われるが、そのことに関する研究を同曲の楽曲分析の後に行ってみたいと思っている。<ミサ曲口短調>に関係するパロディーの状況については、今回はとりあえず、具体的にどの部分でどのようなパロディーが行われているかの概要のみを以下に紹介しておくことにする。

- ◆<神よ、我ら汝に感謝す>（Wir danken dir, Gott, wir danken dir）（BWV29）（市参事会員改選のための教会カンタータ 1731年作）の第2曲→<ミサ曲口短調>の第6（7）曲<我ら汝に感謝したてまつる>（Gratias agimus tibi）に転用。
- ◆<汝ら天の家々よ>（Ihr Häuser des Himmels）（BWV193a）（ザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト2世の聖名祝日のための世俗カンタータ 1727年作¹⁷⁾）の第5曲→<ミサ曲口短調>の第7（8）曲<神なる主、天の王>（Domine Deus, rex coelestis）に転用。
- ◆<思いみよ、かかる苦しみのあるやを>（Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei）（BWV46）（三位一体後第10日曜日のための教会カンタータ 1723年作）の第1曲→<ミサ曲口短調>の第8（9）曲<世の罪を除きたもう者よ>（Qui tollis peccata mundi）に転用。

16) スメントの書いた<口短調ミサ曲>の研究書は、正確には次の様に紹介することができる。…Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe Sämtlicher Werke Serie II・Band I Missa・Symbolum Nicenum・Sanctus Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona Nobis Pacem (später genannt "Messe in h-moll") Kritischer Bericht von Friedrich Smend Bärenreiter-Verlag・Kassel und Basel 1956…

17) <汝ら天の家々よ>（BWV193a）は、音楽は消失しているが、歌詞は残っている。なお同曲は、多分消失したケーテン時代のカンタータからの転用であると思われる。ヴォルフガング・シュミエダー（Wolfgang Schmieder 1901- ）著<Thematisches-systematisches Verzeichnis der Werke J.S.Bachs>（Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1990）の pp. 307-308を参照。

- ◆<神よ、汝の名の如く、汝の栄光もまた> (Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm) (BWV171) (新年のための教会カンタータ1729(?)年作) →<ミサ曲口短調>の第13(14)曲<全能なる父>(Patrem omnipotentem)に転用。
- ◆<泣き、嘆き、憂い、おののき>(Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen) (BWV12) (復活祭後第3日曜日のための教会カンタータ1714年作)の第2曲→<ミサ曲口短調>の第16(17)曲(ポンチオ・ピラトのもとにて、我らのために十字架につけられ)(Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato)に転用。
- ◆<遠ざかれ、明るい星よ>(Entfernet euch, ihr heitern Sterne) (BWV Anh. 19) (ザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト2世の誕生日祝賀のための世俗カンタータ1727年作)の第1曲→<ミサ曲口短調>の第17(18)曲<しかして聖書にありし如く3日目によみがえり>(Et resurrexit tertia die secundum scripturas)に転用。¹⁸⁾
- ◆<神よ、人はひそかに汝をほめ>(Gott man lobet dich in der Stille) (BWV120) (市参事会改選のための教会カンタータ1728-29年頃作)の第2曲→<ミサ曲口短調>の第20(21)曲<しかして死者のよみがえりと来世の生命を待ち望む>(Et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi)に転用。
- ◆<国父なる王よ万歳>(Es lebe der König, der Vater im Lande) (BWV Anh. 11) (ザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト2世の聖名祝日¹⁹⁾の祝賀のための世俗カンタータ1732作)²⁰⁾→<汝の幸をたたえよ、恵まれしザクセン>(Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen) (BWV 215) (ザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト2世の即位記念日を音楽劇にしたた世俗カンタータ1734年作)に転用(その第1曲)。→<ミサ曲口短調>の第22(23)曲(これは第23(24)(25)曲で反復される)<いと高きところにオザンナ>(Osanna in excelsis)に転用。
- ◆<それ故神の祝福は大河の如く流れ行き>(Sein Segen flie ß t daher wie ein Strom) (BWV Anh. 14) (クリストフ・フリードリヒ・レースナー(Christoph Friedrich Lösner)とヨハンナ・エリザベータ・シェルリング(Johanna Elizabetha Scherling)の結婚式のための世俗カンタータ1725年作)²¹⁾→<いざ甘美なる魅惑の力よ>(Auf ! Süß entzückende Gewalt) (BWV Anh. 196) (ホーマン(Homann)とメンキッシュ(Menckische)の結婚式のための世俗カンタータ1725年作)に転用。²²⁾→<喜ばしき日、待ちこがれし時>(Froher Tag, verlangte Stunden)

18) <遠ざかれ、明るい星よ>(BWV Anh. 19)は、音楽は消失しているが、歌詞は残っている。注17と同じシュミダーの書のp. 808を参照。

19) <聖名祝日>とは、カトリックで当人と同名の聖徒の日のことを意味している。

20) <国父なる王よ万歳>(BWV Anh. 11)は、音楽は消失しているが、歌詞は残っている。注17と同じシュミダーの書のp. 809を参照。

21) <それ故神の祝福は大河の如く流れ行き>(BWV Anh. 14)は、音楽は消失しているが、歌詞は残っている。注17と同じシュミダーの書のp. 810を参照。

22) <いざ甘美なる魅惑の力よ>(BWV Anh. 196)の第4曲のみは音楽が消失しているが、歌詞はすべて残っている。注17と同じシュミダーの書のp. 810を参照。

(BWV Anh. 118) トーマス学校改築落成祝賀のための世俗カンタータ 1732年作) に転用。²³⁾ → <喜びの民、満足せしザクセン> (Frohes Volk, vergnügte Sachsen) (BWV Anh. 112) (ザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト 2 世の聖名祝日の祝賀のための世俗カンタータ 1733年作) に転用²⁴⁾ → <そのみ国にて神をほめまつれ> (昇天祭オラトリーオ) (Lobet Gott in seinen Reichen) (BWV 11) (1735 (?) 年作) に転用。(その第4曲) → <ミサ曲口短調> の第24(25) (26) 曲 <神の小羊、世の罪を除きたもう主よ> (Agnus Dei qui tollis peccata mundi) に転用。

- ◆ <ミサ曲口短調> の第4曲 <いと高きところに栄光、神にあれ> (Gloria in excelsis Deo) → <いと高きところに栄光、神にあれ> (Gloria in excelsis Deo) (BWV 191) (クリスマス第1日のための祝祭音楽 1742年頃作) の第1曲に転用。²⁵⁾
- ◆ <ミサ曲口短調> の第7 (8) 曲 <神なる主、天の王> (Domine Deus, rex coelestis) → 前曲と同曲 <BWV 191> の第2曲に転用。
- ◆ <ミサ曲口短調> の第11 (12) 曲 <精霊と共に> (Cum Sancto Spiritu) → 前曲と同曲 (BWV 191) の第3曲に転用。

以上で <ミサ曲口短調> に関する転用の具体的な概要を紹介したが、その他、<最新名曲解説全集 第21巻> 中の磯山雅氏(1946-) による同曲の解説によると、同曲の第1曲は、ヨーハン・フーゴー・フォン・ヴィルデラー (Johann Hugo von Wilderer 1670-1724) の <ト短調ミサ曲> を手本として構想したといわれている。又第 (5) 曲と第17 (18) 曲は、<バッハ大全集> (レコードポリドール) の第2巻に付せられた同曲の東川清一氏 (1930-) の解説によると、消失した器楽協奏曲からの編曲ではないかといわれている。

いずれにしても、将来行うことになるであろう転用の研究においては、前述した諸々の作品群を、楽曲分析を中心として1曲1曲総合的に研究し、合わせてそれらの作品群における象徴的表現法をも探求することになるであろう。そして、それらが <ミサ曲口短調> とどの様な関係を有し、象徴的表現法と転用の問題がバッハの心の中でどの様に調整・整理されているかについて深く考察を行う必要があると思われる。²⁶⁾

23) <喜ばしき日、待ちこがれし時> (BWV Anh. 118) の音楽は消失しているが、歌詞は残っている。注17と同じシュミーダーの書のp. 811を参照。

24) <喜びの民、満足せしザクセン> (BWV Anh. 112) は、音楽は消失しているが、それは明らかに同様に消失した作品 (<喜ばしき日、待ちこがれし時> (BWV Anh. 118)) と同じものである。同曲の歌詞は残っている。注17と同じシュミーダーの書のp. 809を参照。

25) 同曲は、厳密に言えば、教会カンタータの枠内に含めることは正しくない。

26) 樋口隆一著 <バッハカンタータ研究-> の中には、バッハの音楽のパロディーに関する研究も含まれており、<ミサ曲口短調> のパロディーについても興味深い論述が行われている。氏は、<ミサ曲口短調> 中、第1曲、第(5)曲、第12(13)曲、第14(15)曲、第15(16)曲、第19(20)曲以外は、すべての部分がパロディーであるかもしれない旨指摘しており、注目すべき見解であると思われる。同書のpp. 231-245等を参照。

3. その他

＜ミサ曲口短調＞を象徴的表現の視座から研究する場合、その問題点の所在の中心は、多分これまで述べてきた2点に集約されることであろう。ただ今後の研究を進めてゆく途中で、それ以外の新たな問題点が浮上してくる可能性も考えられる。そのような点をも含めて、私の研究目的が何らかのかたちで最終段階に近づいていった時点で、その内容を私自身が整理し、私の従来の見解を哲学的・美学的観点から更なる深みにおいて再度結論づけることが必要であろう。

あとがき

今回の研究では、研究テーマに基づいて総論的概要の記述並びに序論的考察を行ったわけであるが、今後の＜ミサ曲口短調＞研究が最終的な段階にたどりつくことができるのは果していつ頃のことになるのか、それを現時点で予測することは不可能である。とにかく私自身の能力の許す範囲において、少しずつ研究を前進させてゆきたいと考えている次第である。

主要参考文献

- ・ F. Smend 著 : J. S. Bach Neue Ausgabe Sämtlicher Werke Serie II Band I Missa • Symbolon Nicenum • Sanctus Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona Nobis Pacem (später genannt "Messe in h-moll") Kritischer Bericht Bärenreiter Verlag • Kassel und Basel 1956
- ・ 角倉一朗 著 : バッハ 音楽之友社 1963
- ・ 皆川達夫 著 : 合唱音楽の歴史 全音楽譜出版社 1965
- ・ K. Geiringer 著 角倉一朗 訳 : バッハ—その生涯と音楽— 白水社 1970
- ・ 東川清一 著 : バッハ研究ノート—作曲年代をめぐって— 音楽之友社 1981
- ・ 磯山雅 著 : バッハ=魂のエヴァンゲリスト 東京書籍 1985
- ・ 樋口隆一 著 : バッハ—カンタータ研究— 音楽之友社 1987
- ・ W. Schmieder 著 : Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke J. S. Bachs Breitkopf & Härtel • Wiesbaden 1990
- ・ 最新名曲解説全集 第21巻 音楽之友社 1981
- ・ 角倉一朗 監修 : バッハ事典 音楽之友社 1993
- ・ <ルネッサンス・バロックの音楽 10> (J. S. バッハ 4 声楽曲) (レコード筑摩書房) の解説 1973
- ・ <バッハ大全集> (レコード) 第2巻の解説 ポリドール 1975
- ・ <バッハ大全集> (C. D.) の解説書 : バッハ大全集—ミサ曲・受難曲・オラトリオ—6 ポリグラム 1993

主要参考楽譜

- J. S. Bach : Messe in H-moll BWV232 (Documenta Musicologica zweite Reihe: Handschriften – Faksimiles) Bärenreiter Kassel • Basel • London 1983
- J. S. Bach : Neue Ausgabe Sämtlicher Werke Serie II Band I Missa Symbolum Niconum Sanctus Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem später genannt : Messe in h-moll BWV232 Bärenreiter – Verlag Kassel und Basel 1956
- J. S. Bach : Neue Ausgabe Sämtlicher Werke Serie I Band2 Kantata Zum Weihnachtstag Bärenreiter Kassel • Basel • London 1957
- J. S. Bach : Cantatas Nos. 9–11 Kalmus Study Scores No. 807 New York 1968
- J. S. Bach : Cantatas Nos. 12–15 Kalmus Study Scores No. 808 New York 1968
- J. S. Bach : Cantatas Nos. 27–29 Kalmus Study Scores No. 812 New York 1968
- J. S. Bach : Cantatas Nos. 44–46 Kalmus Study Scores No. 818 New York 1968
- J. S. Bach : Cantatas Nos. 117–120 Kalmus Study Scores No. 838 New York 1968
- J. S. Bach : Cantatas Nos. 169–172 Kalmus Study Scores No. 850 New York 1968
- J. S. Bach : Cantatas Nos. 191–193 Kalmus Study Scores No. 856 New York 1968
- J. S. Bach : Cantata No. 215 Kalmus Study Scores No. 867 New York 1968

主要参考レコード・C.D. (以下の全集から、本研究に関する曲を抜粋して鑑賞した。)

- J. S. Bach : <バッハ大全集> (レコード) ポリドール 1975
(レコード番号 アルヒーフ MA 9060/61/62/63/64/73/77/78 等を主として鑑賞した。)
- J. S. Bach : Die Neue Bach-Edition (レコード) アルヒーフ (個々のレコードの録音年はわかるが、全集全体の製作刊行年は明示されていない。)
(レコード番号 アルヒーフ 413 003-1/011-1/014-1/042-1/059-1/060-1/061-1 等を主として鑑賞した。)
- J. S. Bach : <バッハ大全集> (C. D.) ポリグラム 1993
(C. D. 番号 アルヒーフ BAC 1064/65/84/96 フィリップス BAC 98/99/100 等を主として鑑賞した)

A Study of Messe in h – moll (BWV232)

— General Consideration on the Location of the Point at Issue basing on the Viewpoint of Symbolic Expression —

Keiichi KATAOKA

This study follows my old ones on symbolic expression of J. S. Bach's music.

To embody the subtitle of this study, I referred to the circumstances of coming into existence on < Messe in h – moll > in Chapter I, and in Chapter II, I arranged my ideas in the form of three clauses (1. a synthetic analysis of < Messe in h – moll > 2. the problems of parody on < Messe in h – moll > 3. the final philosophical and aesthetic consideration).

As the aim of this study is the investigation of the location of the point at issue basing on the viewpoint of symbolic expression in the study of < Messe in h – moll >, so to speak, it carries a part of an introduction to the studies of < Messe in h – moll > in the future.

Concerning the studies of < Messe in h – moll > in the future, I foresee the extending over a long period, because it is a work on a grand scale of Bach's later years and its circumstances of coming into existence is very complicated.

Anyway, as for me, I should like to continue this study little by little within the limits of my ability.