

清水ヶ丘の風

ハルモニーコール楽事通信第25号

2016年10月8日

マタイ受難曲の音楽的構造(第4回)

(第23号より続く) さて前回まで見たように、それぞれのテキストが出典を異にする聖句・コラール・自由詩からなるバッハのマタイ受難曲という音楽は、教会音楽史の中でどのように位置づけられているのか、ざっと振り返っておきましょう。

このスタイルは「オラトリオ受難曲」と呼ばれ、歴史的には17世紀半ば、北ドイツのハンザ同盟都市で史上初めて声楽のみならず器楽を用い、聖句に含まれない自由詩、賛美歌(コラール)を挿入するタイプの受難曲(オラトリオ受難曲)が書かれた、とされています。

それ以前の受難音楽はどのようなものであったか、礒山雅氏の著書「マタイ受難曲」(東京書籍 1994年)を参照すれば、それは中世カトリック教会における受難節の礼拝で、福音書の受難記事を助祭が朗読した事に始まると言います。朗読とはフレーズの始めと終わりにわずかな旋律的動きを伴う他は、一定の音高を保って聖句を唱えることですが、このスタイルが確立したのは12世紀であり、これが受難曲史の始まりということになります。13世紀には聖書の登場人物を複数の朗読者に割り振るようになり、14世紀には弟子たちや群衆の言葉を複数の斉唱に委ねるなど、劇的要素が加わります。15世紀、音楽のルネサンス時代にはそれまでの単旋律(モノフォニー)音楽に代ってポリフォニー音楽が盛んになり、受難の音楽もそのスタイルで書かれるようになりました。ここでは聖書の言葉をすべてポリフォニーにしたものや、モノフォニーとポリフォニーが交代する音楽があったということです。

16世紀に宗教改革によってカトリックを離れたルター派の教会では、それまでのラテン語に代わってルター訳聖書のドイツ語による受難曲が創られるようになりました。始めは中世風の朗読(モノフォニー)にポリフォニーの合唱が答える形式でしたが、やがてルネサンスの影響を受けて朗読部分にも多声化の動きが加わります。17世紀半ばに北ドイツのハンザ同盟都市であるハンブルク、リューベックなどでは、声楽だけでなく器楽も用い、聖句以外に自由詩やコラールを挿入する様式の受難曲を作曲するようになりました。このタイプを「オラトリオ受難曲」といい、1664年にマルティン・コレールスの作曲した「マタイ受難曲」をその嚆矢とします。バッハの受難曲(現存しない曲を含めて4曲)はいずれもこの流れを汲む「オラトリオ受難曲」のカテゴリーに属しますが、実はバッハの時代、すでに「オラトリオ受難曲」のスタイルはすたれており、聖書をテキストとするのではなく、受難記事そのものを新たに創作してテキストとする「受難オラトリオ」(紛らわしい名前ですね)の作曲が流行していました。同時代の作曲家であるテレマンやヘンデルの受難曲(作詞者の名前を採って「ブロッケス受難曲」と呼ばれる)は、バッハの受難曲より早い時期にこのスタイルで作曲されています。

バッハという人は作曲技法の上では保守的であると言われ、シュヴァイツァーはその著書「バッハ」(「シュヴァイツァー著作集」第12-14巻 内垣・杉山・浅井訳 1957年 白水社)の中で「バッハは一つの終局であり、彼からは何一つ出発しない」と述べています。バッハが中世以来の古い音楽技法に精通し、それを自身の作品中に積極的かつ効果的に使っていることは、「ロ短調ミサ」や「復活祭カンタータ」そしてモテットの演奏経験から我々も学んだところですが、受難曲においても新しい様式には目もくれず「オラトリオ受難曲」を作曲し続けました。声楽曲にとどまらず器楽曲においてもフーガを頂点とするポリフォニー、定旋律、旋法、舞曲など、バッハの古典的技法への傾倒は際立っています。

バッハが過去の音楽に敬意を払い、その伝統を踏襲した一つの例を「マタイ受難曲」でお示しましょう。それは自筆総譜のタイトルページ(3枚目)にラテン語で記された「我らの主イエス・キリストの受難、福音書記者マタイによる。(Passio Domini Nostri J.C secundum Evangelistam Matthaeum)」という言葉です。指揮者の淡野弓子氏はその著書「バッハの秘密」(平凡社新書 676 2013年)で次のように述べています。

「Passio Domini...で始まるこの歌い出しは、中世のカトリック教会で受難週に助祭たちによって朗読された受難の聖歌の始まりの言葉です。ここでは福音書の受難記事を構成する福音史家、イエス、ピラトのほかの人物や弟子たちの言葉を3人で受け持ち、聖書に書かれたとおりラテン語で朗読します。ラッソ(ルネサンスの作曲家)の受難曲は Passio Domini...で始まり、シュッツ(初期バロックの作曲家)の受難曲も Passio Domini...のドイツ語訳「Das Leiden unsers Herrn...」で始まります。バッハの《マタイ受難曲》の導入にこの言葉は使われておらず、(中略)彼は第一曲と第二部冒頭の譜面の上にラテン語の導入の言葉をタイトルとして記しています。この昔ながらのタイトルと、福音書の受難記事に手を加えず、聖書の語るとおりに用いたという二点を見ただけでも、受難曲の作曲に当たって、バッハがいかに中世以来の伝統を大切に考えていたかが分ります」

しかしバッハが音楽家として生きた18世紀前半は、音楽的にはポリフォニーからホモフォニー、バロックから古典への過渡期でした。現にバッハの息子のうち、長男のヴィルヘルム・フリーデマンや次男のカール・フィリップ・エマヌエルの音楽には二つのスタイルが混在していますが、ロンドンでモーツァルトを教えた末っ子のヨハン・クリスティアンの曲に、古い時代の音楽はその痕跡をとどめません。バッハの死後、受難曲を含む大半の作品が忘れられ、「マタイ」が百年後のメンデルスゾーンによる蘇演まで長い眠りに就いていたのも、「18世紀の歴史における趣味の変化が、意外に急速であったことを物語っている」(磯山雅 前掲書)と言うことでしょう。

私たちは受難曲と言えばバッハの「マタイ」「ヨハネ」の両受難曲を真っ先に思い出す、というよりバッハ以前の、あるいは同時代の受難曲をほとんど知らないのが実情ですが、音楽史の中でバッハの受難曲が突然、天啓のように出現したわけではなく、それらは中世カトリック教会に始まる長い受難曲の歴史と伝統を踏まえて作曲されたものである、ということ踏まえておく必要があるでしょう。

以前にも引用した G. シュティーター「バッハとライプツィヒの教会生活」によれば、バッハがカントールとして勤めていたライプツィヒにおける受難節(1724年から1749年にかけて)には、マタイ福音書の受難章句が(中世風に)朗読され(棕櫚の日曜日)、合唱はルターの友人であった J. ヴァルター(1496-1570)作曲の「マタイ受難曲」を歌ったとあります。そして聖金曜日の主要礼拝ではヨハネ福音書の受難記事が朗唱され、晩課礼拝でバッハが指揮して自作または他の作曲家の手になる受難曲を演奏しました。その中には彼の「ヨハネ」「マタイ」「ルカ」(現存せず)「マルコ」(BWV246 偽作?)受難曲の他に、R. カイザー(1674-1739)の「マルコ」、作曲者不明の「ルカ」、ヘンデルの「ブロッケス」受難曲(1716)が含まれます。すなわちバッハ時代のライプツィヒの教会では、過去から同時代に至る受難音楽の歴史が凝縮された形で残っていたというわけで、そのコレクションがバッハの作曲に影響を及ぼしたであろうことは容易に想像できます。

【後記】「マタイ受難曲の音楽的構造」シリーズの執筆に当たっては各種の文献を参考にしていますが、この音楽に関する書物として古典的な評価を受けているものに、テオドル・ヤコビ著「マタイ受難曲解題」(Theodor Jakobi : Zur Deutung von Bachs Matthaeus-Passion, Reclam 文庫版)があり、私は以前 1970 年代の終わりに発行された私家版の訳書を持っていたのですが、その後行方不明となったため原著をお持ちの知人に相談したところ、原著と訳文を PDF でお送り下さいました。私はドイツ語の原著を読むことができませんので、山田様に転送しご覧いただくことにしました。今後の執筆に役立てたいと思います。(新井)