

# 清水ヶ丘の風

ハルモニーコール楽事通信第29号

2017年4月8日

## マタイ受難曲 各論-1 第1曲・冒頭合唱「来て、娘たちよ、私の訴えを聴いて」(1)

昨2016年10月8日に「清水ヶ丘の風」第25号で「マタイ受難曲の音楽的構造(4)」を執筆してから半年の間、筆者(新井)の書いたものは3月18日発行の第28号「マタイ受難曲との出会い」だけで、音楽そのものを扱った文章は全く途切れていました。しかしその間、山田様による26,27号が発行されて、助けられました。また、以前ご紹介したテオドール・ヤコービ著「マタイ受難曲注解」の、山田様による冒頭部分の日本語訳をこの1月にいただき、なんとかその労に報いて総論から各論に進みたいと思いつつも、身の慌ただしさに紛れて今日に至ってしまいました。

今回からはこの資料を中心に、磯山雅著「マタイ受難曲」、杉山好著「聖書の音楽家バッハ」、服部幸三「マタイ受難曲レコード(Erato 盤)解説」等を参考にして、一部私見を交えつつ、合唱曲を中心に各曲の概説を試みることに致します。引き続きお読みいただければ幸いです。

前置きはこれくらいにして本題に入りましょう。しかしその前に、本稿をお読みになるときは是非「清水ヶ丘の風」第19号「マタイ冒頭合唱の歌詞対訳」(山田様執筆)を参照されることをおすすめします。

第1曲は全曲中最も大きな編成(2群の器楽、2群の4声合唱、ソプラノ・リピーエノ)からなる音楽で、ピカンダーの自由詩とコラール「おお神の子羊 罪もないのに」によるコラールファンタジー。12/8拍子、ホ短調、90小節でできています。ちなみにホ短調はドイツ語表記で e-moll、e は地上の世界(Erde)の象徴という見方(杉山好)があります。バッハの音楽には通常テンポの指定がなく、この曲も例外ではありません。小節の数で比べれば第27曲(137)、終曲(128)、第29曲(99)には及びませんが、1小節に八分音符12個という分量ゆえに、演奏時間は全曲中最も長くなります。従ってこの曲を演奏するだけで合唱が相当のエネルギーを費やすことは、練習に参加した者皆が実感するところで、安藤先生が指摘されるとおり第1曲の出来映え如何が、聴衆をその先へと聴く気にさせられるかどうかの分かれ道になります。

E = Erde のようにバッハの音楽に現れる数や文字や音符の形による象徴は、20世紀初頭のシュヴァイツァーに始まって多くの学者が研究し論文を発表してきましたが、ともすれば空虚な思弁に陥りやすいとの指摘もあり、そのすべてがバッハ自身の意図したところであるかどうかは疑問視されます。象徴法について、1978年に日本で出版された「バッハ叢書第9巻・バッハの世界」は一編だけ、カール・ガイリンガーの論文「バッハの音楽における象徴法」を採用しています。杉山好氏はご自身を「(バッハに)惚れた弱みで入れ込みすぎ、読み込みすぎのすぎ山」と皮肉りつつも、名古屋宗教音楽ゼミナール(杉山氏門下で数学者の浪川幸彦氏が主宰)で「マタイ受難曲における象徴表現と現代」と題する講演を行っています。それによれば、調性の他にも小節数の90は $3 \times 3 \times 10$ の数であり、3は三位一体、10は十戒を象徴する数字である、また同じ象徴をソプラノ・リピーエノがコラールを歌い出す小節(30小節)に使っている等々、冒頭合唱だけでも多くの象徴を指摘されていますが、きりがないので紹介は省きます。興味のある方はこの講演記録が収載された「聖書の音楽家バッハ」(音楽の友社 2000年)をお読み下さい。

マタイ受難曲ではこのほかに第1部の終曲(第29曲)が、やはり「おお人よ、嘆き悲しみなさい」によるコラ

ールファンタジーですが、いずれも使われるコラールは「マタイ」全曲中でただ1回のみ。4声体で歌われる単純コラールは各曲が2回（「心から愛するイエスよ」）から5回（「おお御頭、血と傷にまみれ」）と、複数回使われているのに比べると、その使い方の違いが際立っています。

第1曲でリピーエノが歌うコラールはホ短調の平行調であるト長調、リピーエノ以外の4声が模倣し複合唱が交唱する、ゴルゴタへの道行きを思わせる重苦しい音楽で推移するのに対し、「おお神の子羊 罪もないのに」のコラールがト長調（g-Dur=Gott 神の象徴）のユニゾンで、とりわけそれが少年合唱の声で歌われるときは、あたかも天から降り注ぐ光のように明るく純粋に響き渡り、キリストの受難という痛ましい出来事によって旧約の預言が成就すればこそ、人はその罪を赦され魂の救済が約束されるという信仰が、生き生きとした音画（音による絵画的表現）として聴き手に印象づけられることとなります。一方、その対極にありかつ対照的なのが、同じバッハの作品「クリスマスオラトリオ」第6部の最後（全曲の終曲）に置かれた、トランペットとティンパニの輝かしい前奏・間奏を伴うコラール「今やおまえ達は復讐を遂げた」で、マタイ受難曲中で最も重要な役割を果たすあの受難コラール「おお御頭、血と傷にまみれ」と同じ旋律で歌われます。しかも器楽の部分はニ長調、コラールは平行短調のロ短調です。バッハがこの旋律を採用したのは、キリスト降誕の喜びの中で、その意義が彼の受難によって完遂されることを、聴き手に銘記させようと意図したためと言われていますが、この解釈には一定の説得力があります。

第1曲は第Ⅰと第Ⅱ、合同の器楽アンサンブルによる16小節の序奏で開始されます。ヴァイオリンとオーボエ・フルートが主題を奏する間、コンティヌオ（通奏低音）は旋律の和音とは無関係に、冒頭から6小節の間延々と主音ホ（E）を弾き続けます。これはバス・オスティナート（固執低音）といって、足を引きずるようなリズムと共に、十字架を背負って喘ぎつつゴルゴタの丘へ向かうキリストの歩みを描いているかのようです。

7小節からコンティヌオは順次進行による上昇を始めて、13度上のハ音（C）に達します。磯山氏はこの音が、終曲（第68曲）の調性であるハ短調の主音である事に着目しました。それが意図されたものなのかどうかは勿論わかりませんが、とにかくバッハの宗教音楽をこのように読み解こうとする気持ちが、学者の間で根強いことがここでも見て取れます。しかしその読みの深さが、演奏時に果たして音楽表現上プラス要因として働くかと言えば、それは殆どないだろうというのが筆者の見解です。ただこの動きは音楽の新たな展開を告げるかのようで、とても印象的です。コンティヌオの動きは1小節にとどまり、再び今度は属音ロ（H）によるオスティナートが5小節続き、合唱の入る3小節前からようやく和声的な動きをとります。

そして17小節、いよいよ「満を持した」（磯山氏の表現）第1合唱（シオンの娘）が「来て、娘たち（信者）よ、私の訴えを聴いて」と歌い始めます。ここでソプラノⅠに新たな分散和音の旋律が現れ、アルトⅠに引き継がれます。一方バスⅠはソプラノと平行して、冒頭の器楽に示された旋律を歌い、テノールⅠ、ソプラノⅠに引き継ぎます。この二つの旋律、果たしてどちらが主題なのかという問題ですが、器楽による提示はバスの旋律ですので、一応これが主題、ソプラノの旋律は対位（対旋律）と考えるのが妥当ではないでしょうか。

20小節から音楽はアルトを先頭にメリスマによる推移となり、合唱と器楽はユニゾンになります。

24小節からはシオンの娘（合唱Ⅰ）が呼びかけ、信者（Ⅱ）が応えるアンティフォーナ（交唱）が4小節間続き、ここからバッハの意図した二重合唱の効果が発揮されます。そのやりとりは以下の通りです。

シオンの娘（合唱Ⅰ）	信者（合唱Ⅱ）	シオンの娘（合唱Ⅰ）
見て！	何を？	花婿（イエス）を
見て！	どのような？	子羊のような

（次号に続く）

【後記】第18回（2015）大藪春彦賞受賞作「革命前夜」（須賀しのぶ）を読みました。1989年、旧東独ドレスデンに留学した日本人ピアニストが、ベルリンの壁崩壊までの約1年に遭遇する出来事を描いた小説で、冷戦・欧州・東西ドイツ・スパイ・音楽（バッハの作品多数登場）・民族問題と、私の好きな題材がてんこ盛りの物語を堪能しました。（新井）