

清水ヶ丘の風

ハルモニーコール楽事通信第30号

2017年4月22日

マタイ受難曲 各論-2 第1曲・冒頭合唱「来て、娘たちよ、私の訴えを聴いて」(2)

(第29号より続く) 30小節で合唱 I はト長調に転じて新たなモチーフによる推移に入ると、一拍遅れてニコラウス・デーツイウス作詞作曲のコラール「O Lamm Gottes, unschuldig(おお神の子羊、罪もないのに)」がソプラノ・イン・リピエーノによって歌い出されます。出だしの音域は低いのですが、このパートが成人女性とは声質の異なる少年(少女)の声で歌われたときの効果はめざましく、あたかも厚い雲間から一条の光が差し込んできたかのようです。初期稿ではコラール旋律を管楽器がユニゾンで演奏していましたが、最終稿ではオルガン I と II に代わっています。バッハは総譜(スコア)のオルガンパートの右手(上声部)に赤インクを用いてコラール旋律を書き込みました。これは後に触れる聖句(聖書の言葉)と同じ扱いであり、彼がコラールにそれほど重きをおいていたことを意味します。

ところでバッハは第1曲を含めマタイ受難曲に使われる多くのコラールとその節(せつ)(例えば第1曲のコラールは歌詞が1節のみですが、第3曲のコラールは「Herzliebster Jesu(心から愛するイエス)」の第1節、第10曲は「おお見よ、ここでおまえの命が」の第5節を用いています)をどのようにして選んだのでしょうか。またそれらをいつ、どこで使うことにしたのでしょうか。現存するバッハのカンタータ中最も数の多いコラールカンタータは「始めにコラールありき」で、その歌詞と旋律が全曲を支配すると言っても良いくらいです。勿論コラール以外の歌詞はピカンダーやフランクなどの詩人による自由詩または聖句でできていますが、例えば「キリストは死の虜となった」BWV4 のように全曲がコラールの各節でできているカンタータもあります。

さて問題はマタイ受難曲のコラールですが、ピカンダーの自由詩には第1曲と第19曲にコラールの歌詞が比喩的に組み込まれてはいるものの、出版された歌詞の中にコラールは書き込まれていません。第1,19曲でバッハは自由詩の言葉に従ってコラールを選びました。その他のコラールはおそらくバッハの自由裁量に委ねられていて、例えば第3曲のコラールは、これが当時ライブツイヒの受難節礼拝で盛んに歌われていたことによると推測されます(以上は磯山の見解)。とはいえバッハがコラールの選曲に用いた明確な基準というものは明らかになっていません。ただただ選曲の良さに感心するばかりです。

全曲で5回歌われる受難コラール「O Haupt voll Blut und Wunden(おお御頭、血と傷にまみれ)」はいずれも4声体の単純コラールながら、その都度和声と調性を変えつつ登場します。この旋律は16世紀の作曲家ハスラーの世俗曲「わが心は千々に乱れ」によるもので、コラールとなったのは1656年。プロテスタント教会でカトリック聖歌に代わってコラールが歌われるようになったルターの時代と比べればバッハの時代により近い時期ですから、1720年代には「心から愛するイエス」と同様、会衆には親しみ深い曲であったことでしょう。もしかするとこの曲は当時の受難コラール中で最大のヒット曲であったかも知れません(「クリスマスオラトリオ」でも同じ曲が使われたことは前号で触れました)。

本題に戻ります。合唱が再び I と II の交唱になる34小節から、リピエーノはコラール第1行の後半「am Stamm des Kreuzes geschlachtet(十字架の幹に打ちつけられ)」を歌い、38小節からは4小節の間奏となります。42小節から合唱は再び交唱となり、合唱 I が「Sehet! (見なさい!)」と呼びかけると合唱 II は「Was? (何を?)」と問い、I は「seht die Geduld(あの方の忍耐を)」と答えます。この問答が52小節まで

続く間、リピーエノはコラール第2行「allzeit erfunden geduldig, wiewohl du warest verachtet (いつもあなたは耐え忍ばれた、どれほどあざけられても)」を歌って、第1曲の第1部を終わります。

52小節からの間奏では前奏と同じように、コンティヌオが6小節に及ぶト(G)の固執低音(バス・オスティナート)を奏しますが、その最後の小節(3拍めまで)は合唱の入りまでに食い込んでいます。57小節からコンティヌオを除くオーケストラ譜では、それまでスラーのついた3連符がスタカートのリズムになるのです。ヤコービはここで「バッハは歌詞『seht Wohin? auf unsre Schuld(見なさい、どこを、私たちの過ちを)』強調しようとしている」と述べています。なお、ヤコービが「不安な質問モチーフ」とみているこの箇所について、磯山は「喜ばしい活気をこめて響く」と書いています。

57から70小節は第1曲の中間部で、合唱Ⅰがひと声「seht(見なさい)」と呼びかけるのに対して、合唱Ⅱは「wohin? (どこを?)」を4回にわたってたたみかけるように問いかけます。それは常にアルトに始まって声部を重ね、4度目は4声がそろって「Wohin? (どこを?)」とダメを押します。すると合唱Ⅰはホモフォニーで「auf unsre Schuld(私たちの過ちを)」と、自らを振り返るよう促します。そして3回目の問答に入る直前、リピーエノがコラールの第3行「All Sünd hast du getragen(すべての罪を貴方は担われた)」を歌うのですが、最初の一言“All”(すべての)は、合唱の声が途切れた一瞬の間隙を突くかのように聞こえるために、筆者はここでいつも鳥肌が立つような感動を覚え、胸が震えて自分のパートを歌うのに苦労します。筆者にとってこの部分は第1曲の頂点と言うべき箇所なのです。

4回目の問答はコラール第3行の後半「sonst müßten wir verzagen(さもなくば私たちは挫折した)」と重なり合い、コラールが歌い終わった後に合唱の”Schuld”(過ち)の一言が残ります。この部分も聴き手の胸をえぐるところです。

わずか2小節の間奏に続いて72小節から曲は後半(第3部)の自由なダ・カーポ部分に入ります。自由な、と言ったのは、反復記号による厳密なダ・カーポと違って冒頭で合唱Ⅰの外声(ソプラノとバス)が主題と対旋律を歌うのに対して、後半は内声(アルトとテノール)がその役割を担うからです。しかも調性は前半のホ短調に対して後半はイ短調です。私見ですが、この調性(イ短調、臨時記号なし)には、その形から十字架の象徴でもある#(シャープ、嬰)記号が外れる、すなわち歌手である「信ずる者」が十字架の苦しみから解放される、という暗喩が含まれているとしたら、と考えるのはどうでしょうか。もちろんこれは筆者の思いつきに過ぎません。一方磯山は、73小節でアルトが他声部にさきがけて”Kreuze”(十字架)と歌い出すト(G)の音に#がついて嬰ト(Gis)になることに注目し、バッハが言葉と音を一致させたと解釈しています。まあどちらにしてもこれらは直接音楽上の効果につながるのではなく、イ短調の部分はわずか2小節でホ短調へと戻るわけですから、それこそ「空虚な思弁」(角倉一郎)に過ぎないと言えればそれまでです。

後半の合唱は途中からⅠとⅡが合同して4声になります。ここでは問いかけも答えもなく、シオンの娘と信ずる者は一体となります。「sehst ihn aus Lieb und Huld Holz zum Kreuze selber tragen(見なさい彼を、愛と慈しみから自ら十字架の木を背負う!)」と歌う自由詩の合唱にコラールの最終行「Erbarm dich unser, o Jesu! (私たちを憐れんでください、おおイエスよ!)」がオーバーラップし、最後の4小節は再び8声の二重合唱となって前半の問答「sehst(見なさい)」「Wen? (誰を?)」「den Bräutigam(花婿を)」「sehst ihn(彼を見なさい)」「Wie? (どのような?)」「als wie ein Lamm! (子羊のような彼を)」を再現し、壮大で圧倒的なスケールの第1曲を閉じます(お疲れ様!)

【後記】楽事通信第30号(やっとここまで来ました)をお届け致します。前号から始まった「マタイ受難曲 各論」は主として合唱曲を中心に進めてゆくつもりです。本番までの残り(多分)10ヶ月で何とか終曲までたどり着ければと思っていますので、引き続きご愛読をお願い致します。ご希望、ご質問はご遠慮なく筆者までお寄せください。(新井)