

原 著

J.S.Bachの若き者へのまなざし

A kindly consideration to the young in works of J.S.Bach

古瀬 徳雄

要約:バッハ(Johann Sebastian Bach 1685~1750)の偉大な声楽作品には、「カンタータ」が大部分を占める。「カンタータ」第50番 BWV50《Nun ist das Heil und die kraft いまや救いと力が現れたり》は、多くの謎に包まれている。作品を伝える資料は第1曲の二重合唱とオーケストラのための合唱曲だけである。さらに二重合唱の形態を取る曲は、約200曲以上のカンタータの中でこの《BWV 50》だけである。自筆原譜の存在が不明であることから、残っていた写本を元に現在出版されているが、その際に編曲したものと言われ、その編曲がバッハ自身によるものか、息子たちによるものか、元は5声部の合唱曲ではないかといった諸説がある。さらに作曲者がバッハではなく、同時代の別の作曲家ではないかとする論もある。本論は、バッハの死後、弟子の一人ゲルラッハが作成した楽譜資料を基に、推論を繰り返しながら、この作品は聖トーマス教会音楽監督就任の年にバッハが二重合唱形態により作曲したとの新たな見解を導きだし、その過程から、彼がいかにか次世代の若者の育成にも情熱を注ぎ、福祉や教育に関わっていたのか、人間バッハの側面を辿り、さらに《BWV 50》が〈マタイ受難曲〉の試金石となり、先駆をなしていることを証明したものである。

Key Words: カンタータ, 二重合唱, 順列フーガ, 聖トーマス教会, マタイ受難曲

はじめに

オリジナル資料である自筆楽譜がすべて失われた「カンタータ」第50番 BWV 50《Nun ist das Heil und die kraft いまや救いと力が現れたり》(以下《BWV 50》)は、作曲したのがバッハではなく、彼の息子が、別の音楽家によるものと言われ、用途、成立年代についても諸説がある。また演奏形態が作曲当初から二重合唱ではなく、失われた原譜の写本を後から編曲したという見解が多くを占めている。シャイデ(William H. Scheide 1982)は「二重合唱を用いるカンタータはバッハに例がなく、冒頭合唱か終曲合唱を取り出して編曲している。原曲の合唱形態は二重合唱ではなく、合唱声部のアルトを分割した5声部である」と主張した。これに基づいた「復元版」としてケービック(Reinhold Kubik 1984)が編集し出版している。樋口隆一(1997)らも「原曲の声楽声部は二重合唱でなく、4声か5声の合唱である」と考え、ホーフマン(Klaus Hofmann 1982)は「第1トランペットと通奏低音以外は編曲の際に追加された」と主張している。リフキン(Joshua Rifkin 2000)は「バッハの作品

ではなく同時代の才能のある別の作曲家の作品である」という説さえ唱えている。

本論は、バッハの弟子で聖トーマス学校の生徒であり、ライプツィヒ大学の学生であったゲルラッハ(Carl Gottfried Gerlach 1704~61)が、手稿総譜の写本を基に編曲したマリアンヌ・ヘルメス編集のバーレンライター版と、ゲルラッハの資料に基づきヴォルフ(Uwe Wolff 2011)が、1980年代以降の諸学説を踏まえた上で、新たに校訂したカールス版を手掛かりに、《BWV 50》がバッハの作品であることと、バッハ自ら二重合唱形態で作曲したものであることを証明していく。

I 教会施設での音楽教育の学び手たち

1 聖トーマス教会附属学校

1722年6月5日、バッハの前任クーナウ(Johann Kuhnau 1660~1722)の死により、ライプツィヒ市参事会は後任人事を行った。テレマン(Georg Philipp Telemann 1681~1767)の辞退を知り、バッハは名乗りを挙げた。1722年の市の参事会記録には志願者としてバッハの名がある。翌年3月に試験を受け、4月に勤めていたケーテン候の解任証が出たところで仮契約し、5月に正式契約を結び、14条からなる相互契約書が交わ

されている。主なものを抜粋する(1999 Felix)。

- (1) 身行は率先垂範, 学童の亀鑑をなし, 学校行事を精励恪勤すること。
- (2) 両主要教会に最善を尽くし, 音楽教育を隆盛に導くこと。
- (3) 教会音楽は冗漫にならず, 聴衆を敬虔な思いに鼓舞すること。
- (4) 学童には親愛の情厚く用意周到にあたり, 従わない場合は懲戒とする。
- (5) 許可なく当市を退去することは不可である。

これらに同意して1723年5月22日ライプツィヒに到着したバッハの主たる職務は、二つの主要教会である聖トーマス教会と聖ニコライ教会のカントルとして、礼拝式のために「カンタータ」を主として提供し、さらに教会暦年の主日・祝日の固有の祈りの主題を毎日創作すること等、教会音楽の芸術性の維持に当たることであった。聖トーマス学校の生徒たちには声楽音楽だけでなく器楽音楽も教示し、学校と教会、また市当局に対する様々な義務と規則に従いながらの生活を始めた。さらに主要教会に加えて、聖パウロ教会、聖マタイ教会のために、ディスクァンティスト(ボーイソプラノ)、男声アルト、テノール、バス各声部に3名ずつの小聖歌隊を編成した。主要教会において第一、第二合唱隊は、主日ごとに交替し、それぞれ12名の寄宿生で構成され、モテットやコラール等、小規模な多声音楽を歌った。その力量の水準を上げることが、バッハにとって使命であり、練習の効率からも2グループの編成を組むことは、より良い効果を生むことにつながっていったのではないか。第三合唱隊は、聖パウロ教会を担当しモテットとコラールだけを歌い、さらにコラールだけが歌える生徒は、聖マタイ教会に送り込まれ訓練を受けた。

バッハだけが自ら選抜した歌手や演奏家を、自由に使うことができ、第一合唱隊の生徒が病気になった場合は、第二、第三の生徒で増強するための決定を下すことができた。聖トーマス学校にとって第一合唱隊は常に上質の歌手を備えた看板であり、ソロパートは合唱隊の優等生によって歌われ、独唱や二重唱も演奏できるようにした。

またバッハは、器楽奏者の不足をライプツィヒ大学の学生と聖トーマス学校の生徒で補った。このため合唱隊の良い生徒がオーケストラにとられてしまう結果も生じた。バッハは合唱の各声部あてに4名ずつ計16名が必要と考え、器楽奏者も20名から24名に増員していった。最良の歌手たちを多様な曲に取り組みせ、特に聖トーマ

ス教会の寄宿舎に住んでいる「アルムニ」と呼ばれる生徒を合唱隊に使うことにより、歌って学資を稼がなければならなかった彼らに、仕事としての音楽と宗教を学ばせていた。数の上ではライプツィヒ市内の親元に住んでいる通学生の方がずっと多く、1723年にその人数は100名を超え、彼らにも音楽の授業を正課として受けさせた。演奏者の編成は聖トーマス学校の生徒から始まり、ライプツィヒ大学生や職業音楽師に次第に拡がって行った。

2 ヴィヴァルディの音楽教育

教会施設における音楽教育としてバッハとほぼ同時代のヴィヴァルディ(Antonio Vivaldi 1678~1741)に触れる。彼は、10歳の時にヴェネツィアにある聖マルコ教会のヴァイオリン奏者の見習いとして採用され、15歳で神学校に入り、1703年25歳で司祭になった。すぐにヴェネツィアにあった4つの養育院の一つであるピエタ女子孤児院(Ospedale della Pietà)に勤めることになる。ピエタ孤児院では高度の音楽教育が実施されており、この女子生徒による合唱団、合奏団は、日曜日と祭日に教会で演奏会を行い、さらに市民に芸術音楽として提供していた。その子どもたちのために書いた曲の一つに協奏曲「調和の靈感」(全12曲)作品3“L'estro armonico”がある。ピエタの演奏は、当時のヨーロッパにも知れ渡るところとなっていた。彼の業績は、1712年アムステルダムのエティエヌ・ロジェから刊行され、オランダに留学したワイマール公子ヨハン・エルンストは、彼の楽譜を多量に買い求め、ワイマール宮廷に持ち帰った。それがバッハの目にするところとなり、後にヴィヴァルディの器楽作品を編曲している。

3 システイーナ礼拝堂

ヴァチカンにあるシステイーナ礼拝堂における音楽教育について述べる。聖歌隊は15世紀シントゥスVI世(在位1471~84)の時に権威と地位をもった音楽家で構成された。別の聖歌隊としてジューリア礼拝堂聖歌隊が1513年設立され、当初12名の歌手と、2名の音楽と文法の教授を含めて12名の教師を雇用した。ローマやその周辺から集まってきた音楽の才能をもった多くの少年たちに音楽教育を施し、礼拝堂聖歌隊をジューリア聖歌隊の学校出身者で固めるようになった。当時の入学年齢が8歳から10歳であったことを考えれば、相当過酷な音楽修練の日課をこなし、教会では高い声部を担当し、さらに宮殿で演奏し、また成長してヴェネツィアや

フィレンツェの歌劇場の歌手へと進む者もいた。

イタリア語の音楽学校コンセルヴァトーリオ (conservatorio) の語源は、孤児院を意味するものである。16世紀にはイタリアの多くの都市で、市民たちが孤児院を設立し学校教育を行い、そのカリキュラムに音楽教育が含まれていた。養育費を賄うためには寄付を必要とし、歌や楽器の演奏ができる子どもたちにより孤児院のための慈善演奏会を開き、人々を感動させ重要な収入源となった。孤児院は教会の付属施設であり、教会のミサ、祝日の宗教行事にも参加した。子どもたちの演奏力向上のため、音楽専門の教師を雇い、その成果から、職業音楽家を輩出する音楽学校となる水準に達した。

このように音楽教育の学び手たちは、一般家庭に育つ子どもたちより、孤児や寄宿生がその主体となり、教会や附属学校といった組織の中で、教会暦年に従った宗教行事、祝日の祭事に併せて、高度な音楽教育を受けていくことになった。

II 聖トーマス教会と聖マルコ教会の音響空間

バッハがカントルを勤めた聖トーマス教会とヴェネツィアの聖マルコ教会の音響空間について論じる。

1 聖トーマス教会

聖トーマス教会は、「収容人員は、せいぜい400人から500人ほどで、信者たちは身廊と側廊に置かれた椅子に向かい合わせに座った。また、内部が狭いことを反映して、側廊の椅子は壁の窪みにまでに達していた。従って奥の方の場所は聴覚的にあまり恵まれた条件にあるとは言えなかった。だが、こういった配置にも一つ優れた点があった。それは信者たちの席が二つのオルガン、二つのオーケストラ、二つの合唱隊を擁する二つの階廊の中間に位置していたということである」(1996-1 Bouchet)

「オルガニストは聴衆に背を向けて椅子に座っていた。その近くには通奏低音を補強するヴィオラダガンバの奏者がいた。そして残りのオーケストラのメンバーは、ティンパニー奏者を中心に、一見無秩序にそのまわりに散らばっていた」(1996-2 Bouchet)

バッハはここで二つの演奏グループを配置し、左右から聴こえてくる音響効果を生かすことのできる形態として、二重合唱による創作を考えたのであろう。

〈マタイ受難曲〉では「第一合唱隊 シオンの娘、第二合唱隊 エルサレムの娘たちに分かれている。当時のライプツィヒ聖トーマス教会のオルガンのある聖歌隊高廊

の特徴と関係があり、オルガンを中心にして、左右対照的に二群の合唱と二群のオーケストラが配置できる楕円形の湾曲を形作り、これを活用した二重合唱の楽曲構成は対話的掛け合いを基本とした作品である」(2000 杉山)とあるように、〈マタイ受難曲〉は、教会の構造の特徴を把握した上での作品といえる。

2 聖マルコ教会 (サン・マルコ大聖堂)

二重合唱誕生の地であるヴェネツィアの聖マルコ教会の合唱の変遷について述べる。1090年代に建設された十字形平面の中央部に円蓋を持つ典型的なクロス・ドーム形式の由緒あるビザンチン建築で、このサン・マルコ大聖堂の内部空間を活用する形でバッハの時代から約180年前、開発されたのが二重合唱 Cori spezzati (伊) Doppel chor (独) である。

合唱 (chor) という名称は、古代ギリシャで歌を伴った舞踏を意味し、さらに天上的な領域に転化され「天使の合唱」「司祭の合唱」などの言葉が生まれた。このような聖職者のためにしつらえた場所が Chor (内陣) と呼ばれている。この聖職者の合唱から独立して、専門的な合唱団は内陣から離れ、2階側廊に位置を占めるようになり、世俗的性格も持つようになった。二重合唱の手法は、先唱者と合唱の時差による応答が主体となる。この音色的対比の合唱曲は、16世紀初頭のジョスカン・デ・プレ (Josquin des Prez 1440/50~1521) にみられ、この形態が発展するのは16世紀ヴェネツィア楽派による。聖マルコ大聖堂は、十字形の両翼の袖廊にそれぞれ聖歌隊を置き、合唱もオーケストラも空間的に分割して配置できる、二重合唱形態に最適な構造であった。この手法はヴェネツィアに学んだH.L.ハスラー (Hans Leo Hassler 1562~1612)、H.シュッツ (Heinrich Schütz 1585~1672)、S.シャイト (Samuel Scheidt 1587~1654) など、ドイツの初期のバロック音楽を担った先覚者たちが後のドイツ音楽に移入した。

III 《BWV 50》の作品分析

1 構成

編成は、二重合唱、3Trp. Timp. 3Ob.(2, 3 d'amore), 2Vn.Va.Org.Bc.

聖句は、書簡黙示録 12, 7-10

「Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und Macht unsers Gottes seines Christus worden, weil der verworen ist, der sie verklagete Tag und Nacht vor

Gott. 今や 我々の神の救いと力と支配 神のメシアの權威が現れた 昼も夜も神の御前で彼らを告発する者が 投げ落とされたからである」

「楽曲構成」

		第一部									
小節		1	18	15	22	29	36	43	50	57	
Trp.							1				
Timp.							J				
Ob.							J	lvch	4	J	J R
Vn.2,Va.			1	12	123	234	342	J	Ch.	J R	
第一合唱	Sop.				1	2	3	4	2		
	Alt.			1	2	3	4	5)	5)		J R
	Ten.		1	2	3	4	2	3	4		
	Bass.	1	2	3	4	5	1	2	3		
第二合唱	Sop.					lv		1			
	Alt.										J R
	Ten.					Ch.		Ch.			
	Bass.										
Org. Bc.		1	2	J	J	J	1	J	J	J R	
調性		D	A	D	A	D	A	e	h	fis	

		第二部									
小節		69	76	83	90	97	104	111	118	125	132
Trp.		J					J	J	1	J	
Timp.		J					J	J	J	J	J J
Ob.		J	1	21	321	J	4ch	J	J		R
Vn.2,Va.		J	2	lv3	lv4	J	J	J	J		
第一合唱	Sop.	1	1	2	3	4	5	lv			
	Alt.			1	2	3	4			J	J
	Ten.	Ch.			1	2	3	Ch.		J	J
	Bass.					1	2				
第二合唱	Sop.	1	2	3	4	4	1	2			
	Alt.			lv	2	3		5)		J	J
	Ten.	Ch.			lv	2	Ch.	3		J	J
	Bass.					lv		4			
Org. Bc.		J	J	J	J	1	J	J	J	J R	J
調性		D	A	D	A	D	A	D	G	D,g	h,D

註

1 第1主題

“Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und das Reich und die Macht unsers Gottes seines Christus worden.”

2 第2主題

“Weil der verworfen ist, der sie verklagete”

3 第3主題

“Verklagete, der sie Tag und Nacht vor Gott”

4 第4主題

“Gott, der sie verklagete Tag und Nacht vor Gott”

5 第5主題

“Weil der verworfen ist, der sie verklagete”

J : 16分, 8分音符主体の楽節

R : 第1~5主題の断片

V (inv.) : 第1主題の転回型

Ch: コラール風に4分音符主体に, 3~4声で奏する.

2 概要

二長調4分の3拍子, 三位一体を表す3拍子である. 第一部1-68と第二部69-136の長さが等しく, それぞれフーガとフーガではない短い終結部とから成り, 活発な順列フーガが7小節単位で置換されていく. 7小節単位はヴィヴァルディの〈調和の靈感 op.12〉の影響の可能性が考えられる. 音型は主音を基に3, 4, 5度と広げオクターブ上に達し, 音階構成音を含み連鎖の象徴を持つ. 調は第二部も第一部と同じ変換を反復しながら, 各主題はシンメトリックの関係に近い入り方となっている. 終結には口短調を経過し, 再び主調の二長調の主和音, すなわち三位一体の神の音楽的象徴である長三和音で閉じられる.

3 二重合唱の特徴

第一部は, 第一合唱の Bass. の第1主題で始まり, 上声部に向かって積み上げられ大きく発展する. それに対して第二部では, 第一, 第二合唱が分担し, 高音部から低声に向かって重なってくる. 第二合唱の Sop. が主体的に先取りしていく. 旋律は両 Sop.1 が受け持つが和声は異なり, 下屬調への一時的転調, 短三和音を経過する. この主題の旋律を断片し歌詞も切断され受け継ぎながら, 伴奏の Trp. Ob. St. は, とともに8分, 16分音符型からなり, Trp. は上行, Ob. は下行, St. は上行の型が1小節遅れで奏され, [2]では同時に反行型で総奏する. 合唱と楽器群の分断された単発的な音塊は, 休符を挟んで緊張感を持って演奏され, また聴く位置によっては, それぞれ切り離された音群が建造物の空間で一つに融合され, 華麗な音響となる. 直後の[6]から両合唱の Sop. のみ, Vn.Ob. 各1に削られるが, 音は充分に際立って聴こえ, 強弱の対比が明確な部分である.

第二部の[97]と[111]を対比すると、[97]の第一合唱が Bass. から第1, 2, 3, 4主題に対して、第二合唱でも Bass. から第1 (inv.), 2, 3, 4主題で、[111]からは第一合唱の Sop. が第1 (inv.) 主題となり、第二合唱は Bass. から第4, 3, 5, 2主題となり、第1主題は Trp.1 が高らかに吹き放つ。特に主題の原型とその転回形の組み合わせ、これが順列フーガの原理で組み合わせることにより、聴き手は巨大な空間的広がりとして壮麗さを体験することができる。

4 コラール風の音色

第一部の第二合唱は2回のコラール風合唱を歌う。コラール風とは、高い声部の主題やその転回形による旋律に合わせて、他声部が4分音符によって4声（器楽は3声）で、奏せられるところである。[譜例1a]コラール風の[29]は Trp. が第1主題を奏し、第一合唱が Bass. から第5, 4, 3, 2主題を合唱し、[43]では、ホ長調で第二合唱の Sop. が第1主題を歌い、第一合唱が Bass. から第2, 3, 5, 4主題を合唱する。Sop. の第4主題「Gott 神」の引き延ばしが Ob. を伴って効果的である。弦楽器と通奏低音の時差による16分音符主体の和声音による伴奏型が躍動感を生みだしている。

5 語句による音型

「Verworfen 投げ落とす」は、第2, 5主題で歌われるがメリスマの下行音型が使われ、「Verklagete 告発する」では、意思の高揚を第3主題が7度上行、第4では8度、第5でも上行をとり、「Gott 神」は高い音域の長い音符で結ばれる。[譜例1b]「Tag 昼」と「Nacht 夜」の対比を、バッハは一貫して太陽の位置のとおり、「Tag」は「Nacht」より高く保持している。この曲では、第一部も第二部も規則正しい順列フーガで進められるが、第一部では[57]、第二部では[118]の小結尾部で、歌詞は「Verworfen」「Verklagete」が繰り返される。昼も夜も、告発する全世界を惑わす者が投げ落とされ、それはメシアの出現、つまりイエスの到来の象徴を明示している。さらに半音を持つ音型をキリストの声として Bass. の声で「Verklagete」と歌い、半音階によって胸の動悸の表現をここで駆使しており、語句の深意の表象を楽譜に託すバッハの見事なところである。

[113]の Vn.2 は、fis でなく g であり、[114]の Vla. の最後の音に cis でなく c であり b を付記しなければならない。写譜時の記譜の誤りの痕跡といえる。

[譜例1]

The musical score for Example 1 includes the following parts and lyrics:

- Tromba I, II, III**: Trumpets I, II, and III.
- Timpani**: Drums.
- Oboe I, II, III**: Oboes I, II, and III.
- Violino I, II**: Violins I and II.
- Viola**: Viola.
- Soprano I**: Soprano I. Lyrics: wor-den.well der ver wor
- Alto I**: Alto I. Lyrics: Kla ge-te. der sie ver
- Tenore I**: Tenor I. Lyrics: Gott
- Basso I**: Bass I. Lyrics: Gott well der ver wor
- Soprano II**: Soprano II. Lyrics: Nun ist das Heil und die Kraft und das
- Alto II**: Alto II. Lyrics: Nun ist das Heil und die Kraft und das
- Tenore II**: Tenor II. Lyrics: Nun ist das Heil und die Kraft und das
- Basso II**: Bass II. Lyrics: Nun ist das Heil und die Kraft und das
- Continuo Organo**: Continuo and Organ.

6 音域の特徴的な部分

[36]では第1主題が第一合唱の Bass. と通奏低音の低音域になり、コラール風旋律は Ob. 群が受け持つ。それまでは Trp. が高らかに第1主題を奏してきたが、急転し低音への音域変化が起こる。[76]は逆に第一合唱の Sop. が第1主題を Ob.1 を伴って最高音の2点 a 音まで上げ、また第二合唱の Sop. も Vn.1 を伴って、第2主題も同じ高さまで上昇し、数少ない高音域だけによる部分となっている。

7 コーラスの配置

聖堂、教会の空間によっては、二つの合唱が異なった位置につくことができる。内声が両方のグループに参加する手法として SAT₁/T₁T₂B または SA₁T₁T₂/A₂

T₁T₂Bがあり、ドラマティックな対話の効果をあげていた。《BWV 50》では、90から第一、第二合唱の Alt. が、第2主題を歌う。器楽も呼応して Ob. 2と Vn. 2が伴奏する。97から第一、第二合唱の Ten. に交替する。内声を分割する配置をとれば、貴重な主導権をとる歌唱となり緊張感が増加する。逆に主題が Bass. と通奏低音に任せられ、第一、第二合唱とも Sop. が「Gott」の語句を高音域で持続し、天からの声が降り注ぐ感のするところである。強弱記号が付されていない楽譜であるが演奏上、強唱が求められるところである。

音色的な対比と空間的な対比を結合し、強弱、応答、役割などを分担し、特に聖堂建築の高廊や張り出しの効果を生かし、空間的な響きの構成を追求しながら作曲している。

次に同様の楽器編成や、二重合唱形態及び順列フーガを使用している作品を取り上げ、成立年代を特定する。

IV 《BWV 50》と同様の特徴を持つ他の作品との比較

1 大天使聖ミカエルの祝日のための「カンタータ」

バッハ《BWV 50》の歌詞が、黙示録12の一部を使用したもので、大天使聖ミカエルの祝日と関係が考えられることから、他の聖ミカエル祝日のために作曲された「カンタータ」を列挙する。

(1) BWV 15 〈Es erhub sich ein Streit いさかいは起これり〉

楽器編成：3 Trp. Timp. 2Vn. Va. Bc.

初演：1726年9月29日

(2) BWV 130 〈Herr Gott, dich loben alle wir 主なる神よ我らみな汝をたたえん〉

楽器編成：3 Trp. Timp. Fl. 3Ob. 2Vn. Va. Bc.

初演：1724年9月29日

(3) BWV 149 〈Man singet mit Freuden vom Sieg 人は喜びもて勝利の歌をうたう〉

楽器編成：3 Trp. Timp. Ob. Fg. 2Vn. Va. Bc.

初演：1728,あるいは29年9月29日

聖ミカエルの祝日は9月29日であり、「カンタータ」の楽器編成も3 Trp. Timp. が共通である。バッハは就任の年、1723年の聖ミカエルの祝日9月29日に間に合うように、《BWV 50》を作曲したのは間違いなさであろう。《BWV 50》の Trp. は、自然倍音以外の音をたくさん使っているが金管楽器奏者 G. ライヘ (Gottfried Reiche 1667~1734) との遭遇から、作曲の可能性を拡

張して行っている。9月29日の聖ミカエルの祝日に演奏された「カンタータ」が、いずれも3 Trp. Timp. の編成が生まれ、《BWV 50》も共通しているところから、同曲の初演の年月日を特定できると考えられる。

さらに9月29日の初演後、楽譜の存在が不明になるが、直前に起きた次の出来事とは関係がないとはいえないだろう。バッハが着任した1723年7月18日、郵便局長の未亡人ヨハンナ・マリア・ケーゼの追悼礼拝が行われ、モテット BWV 227 〈Jesu meine Freude イエス わが喜び〉をこの機会のために作曲し、カントル就任とともにライプツィヒ大学音楽監督に就き、BWV 20 〈O Ewigkeit, du Donnerwort おお永遠よ 汝恐ろしき言葉〉を作曲、8月30日には市参事会員交代式典の一環としてカンタータ BWV 119 〈Preise, Jerusalem, den Herren エルサレムよ 主をたたえよ〉を披露した。その前日にはカンタータ BWV 25 〈Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe わがからだ健やかならず〉が演奏され、翌週にはカンタータ BWV 138 〈Warum berübst du dich, mein Herz? 何ゆえに悲しむや わが心よ〉の初演が行われた。バッハの新しい職務が広範囲にわたっていることが事実から推測される。1723年9月には、大学礼拝の責任をめぐる長い争いが始まる。彼は旧礼拝(特別な祝祭日と大学の儀式)と新礼拝(通常の日曜日と祝祭日)を担当するというカントルの伝統的な権利を主張したが、大学は23年4月に聖ニコライ教会のオルガニスト J.G. ゲルナーに委託し、9月28日にバッハの要求は却下された。彼は引き下がらず、ザクセン選帝侯に3通の請願書を送ったが、ドレスデン宮廷の調停も及ばず、結局ゲルナーに新礼拝を、バッハには旧礼拝を任せることになった。

1723年9月29日、《BWV 50》を初演の職務は完遂したが、精神的に負担が大きく楽譜の管理まで、配慮が行き渡らなかったことが十分に考えられる。

2 二重合唱形態の作品

バッハの《BWV 50》が、二重合唱の形態で作曲されたことを決定づけるために、モテットの二重合唱形態の作品の成立年代を考察していく。モテットは、ポリフォニーによるミサ通常文以外のプロテスタント宗教合唱曲である。バッハの二重合唱形態をとるモテット作品を取りあげる。

(1) BWV 225 〈Singet dem Herrn ein neues Lied 主に向かって新しい歌をうたえ〉

作曲年代：1726～27年

- (2) BWV 226 〈Der Geist hilft unser Schwachheit auf
聖霊はわれらの弱きを助けたもう〉

作曲年代：1729年10月20日聖トーマス学校長エ
ルネスティの葬儀

- (3) BWV 228 〈Fürchte dich nicht, ich bin bei dir 恐れ
るなかれ われ汝とともにあり〉

作曲年代：1726年

- (4) BWV 229 〈Komm, Jesu, komm! 来たれ イエスよ
来たれ〉

作曲年代：1731, あるいは32年以前

これら二重合唱形態をとるモテットの作品は、ライ
プツィヒ初期の期間しかなく、以後は創られていない。
1723年の《BWV 50》が最初の作品ということになる。

3 順列フーガによる作品

《BWV 50》が順列フーガにより作曲されていること
に言及し、他の順列フーガによる「カンタータ」が、い
つ初演されているのかを調べることによって《BWV
50》の成立年代を明らかにしていく。順列フーガとは
主題がいくつもの対位主題を多重対位法で再現される、
輪唱のような方法で結合される。間奏部を持たず、主題
が終わるまで、次の主題は開始しないという規則を持つ。

表

主題 「第1主題」	対位主題1 「第2主題」	対位主題2 「第3主題」	対位主題3 「第4主題」
	応答 「第1主題」	対位主題1 「第2主題」	対位主題2 「第3主題」
		主題 「第1主題」	対位主題1 「第2主題」
			応答 「第1主題」

- (1) BWV 21 〈Ich hatte viel Bekümmernis この身は多
くの憂いがあった〉

初演：1723年6月13日

第11曲 ハ長調4分の4拍子, Graveに続く Allegro
の[2]から Bass. Ten. Alt. Sop. の低声から順列フーガ
を soloで歌い、主題の歌詞は「Lob und Ehre und
Preis und Gewalt sei unsern Gott von Ewigkeit zu
Ewigkeit. 賛美と誉れと賞賛と力 われらが神にあれ 永
遠から永遠へと」である。第2主題の歌詞は「Amen」,

第3主題は「Alleluia!」で、[2]から合唱で繰り返され、
Trp. Timp. を伴った壮大な神を賛美する曲である。

- (2) BWV 47 〈Wer sich selbst erhöhet, der soll
erniedriget werden 高ぶる者は低くせらるべし〉

初演：1726年10月13日

第1曲ト短調2分の2拍子, Allegroの[4]から Ten.
Alt. Sop. Bass. の順に9小節の長い主題の順列フーガを
重ね、歌詞はタイトルと同じで「erhöhet 高ぶる」は16
分音符を反復しながら上行し、「erniedriget 低く」は
全音、半音を使ってオクターブ下行し、歌詞に従った
音型をとっている。楽器群はため息をついた音型に散
りばめられ、2度目の順列フーガは[104]から Sop. Alt. Ten.
Bass. の高声から低声の順に主題を、同じ歌詞で重ねる。

- (3) BWV 71 〈Gott ist mein König 神はわが王なり〉

初演：1708年2月4日

第7曲ハ長調, 2度目の2分の3拍子, Allegro から
Sop. Alt. Ten. Bass. の順に4小節の主題が独唱群によっ
て「Muß täglich von neuen Dich, Joseph, erfreuen, 日々
新たにヨゼフ皇帝あなたを喜ばせ」の歌詞で順列フーガ
を厳格に重ね、Sop. Alt. Ten. が第4主題を歌い切ると休
止し、[64]から今度は合唱で、主題の導入の順番も同様に
高声から低声に受け継いでいく。

- (4) BWV 105 〈Herr, gehe nicht ins Gericht 主よ 汝の
しもべを裁くことなかれ〉

初演：1723年7月25日

第1曲は2部構成、前半が「gehe nicht ins Gericht
裁かないで下さい」と懇願に始まり、後半[4]から
g moll, 2分の2拍子 Allegro, ここから5小節の主題
による順列フーガが、Ten. Bass. Sop. Alt. と内声から
外声、内声の順で開始される。「denn vor dir wird kein
Lebendiger gerecht. あなたの前では 生きとし生ける
何者も義とされないのですから」と通奏低音を伴奏に4
つの主題を完成し、2回目は Bass. Ten. Alt. Sop. と低声
から主題を順に歌い、Taille. Ob. Vn. の楽器群も各声部
を補強し重層していく順列フーガである。

以上、取り上げた曲はすべて、《BWV 50》と同様の、
主題の提示が完了するまで他の声部が混在しない厳格で
純正な順列フーガを持つ「カンタータ」であった。これ
ら順列フーガの技法を用いた「カンタータ」の初演の日
付も、すべてライプツィヒ時代初期までに作曲されてい

る。順列フーガを用いた《BWV 50》の原曲の成立年代も、遅くとも 1720 年代、1723 年と考えられる。

次に、この二重合唱形態が、後の偉大な作品となる〈マタイ受難曲〉に使用され、両曲には幾多の共通点があることから《BWV 50》の先駆性を考察していく。

V 《BWV 50》と〈マタイ受難曲〉の比較

1 二重合唱の分割による音色対比による手法

《BWV 50》

29で第二合唱がコラール風、第一合唱が Bass. から第 5, 4, 3, 2 主題、104でも第二合唱がコラール風となり、第一合唱の Bass. から第 2, 3, 4, 5 主題、112では第一合唱がコラール風になり、第二合唱の Bass. から第 4, 3, 5, 2 主題となる。コラール風の合唱には「unsers Gottes 我々の神」の歌詞が含まれている。

〈マタイ受難曲〉

第 19 曲では第一合唱の Ten. 独唱がイエスの恐怖と苦悩を描写する。一方、第二合唱はコラールを歌い、情的な印象を強める役割を果たし、イエスに同情しつつも、苦悩の原因が自身にもあることを告白するところである。「unser 我々」と「Ich 私」の表象である。

2 歌詞の受け持つ役割

(1) 歌詞を 2 つの合唱で連続して受け持つ手法

《BWV 50》

第一合唱が 69「Nun ist das Heil 今や神の救いと」を、第二合唱が 70「und die Kraft 支配」と、さらに第一合唱が「und das Reich und die Macht 権利と力」と一文を重ねることなく受け継いで合唱していく。〔譜例 2〕

〔譜例 2〕

〈マタイ受難曲〉

冒頭の第 1 曲では、行進の情景の出来事を間近に見る第一合唱「シオンの娘」に対して、その報告を受ける第二合唱「信者たち」が、「Wen 誰を」「Wie そのさまは」「Was 何を」「Wohin どこを」と疑問詞で歌われる。瞬間の休符に人々が叫ぶ様子が組み込まれ、劇的な受難ドラマの開始である。〔譜例 3〕第 27 b 曲の第一合唱は「Zertrümmre 砕け」、第二合唱が「Verderbe 滅ぼせ」、第一合唱は「Verschlinge 呑み尽くせ」、第二合唱が「zerschelle 踏みしだけ」と第一、第二合唱が交互に歌詞を受け持って歌い合う。

〔譜例 3〕

(2) 歌詞を 2 つの合唱で反復して受け持つ手法

《BWV 50》

57から第二合唱が「der verworfen 投げ落とす」と先唱し、第一合唱が「Verklagete 告発する」と受け、隙間なく第二合唱は「Verworfen」、第一合唱が「Verklagete」と、第二、第一合唱とで繰り返される。第二部では118から今度は第一合唱が「der verworfen 投げ落とす」と先唱し、第二合唱が復唱し、受けて第一合唱が「verklagete」の直後に第二合唱が隙間なく入り、交互の 4 声で火花が飛び交う。〔譜例 4〕66と67の第二合唱の 1 拍目の「Tag 昼」「Nacht 夜」に第一合唱が 2 拍目で受け、「Gott」は揃う。第二部では132の第二合唱の「Tag」「Nacht」は拡大されるが、第一合唱は 1 拍目に位置を占め、Timp. が刻み込まれ「Gott」と 8 声で結ばれる。

〈マタイ受難曲〉

第 36a 曲大祭司が「Ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, daß du uns sagest, 生ける神の名において」の質問に、イエスは肯定し、また人々に感想を求める。「Er ist des Todes schuldig! この男は死に値する」の叫びの後、通奏低音の休符をもつ短音の音型に導入

され「Weissage uns, Christe, wer ists, der dich schlug? 当ててみろ キリスト お前を殴ったのは誰だ」とわずか5小節に第一、第二合唱の8声が、人々の唾と殴打の嘲りの応酬を、リズムックに見事に処理している。

第41b曲「Was gehet das an? Da siehe du zu! われわれに何のかかわりがあるのだ? 自分でことにあたれ!」ユダは後悔して自殺する場面で2つの合唱により、相互に簡潔に歌う。Fl.に祈りのモチーフが刻まれている。

第53b曲「Gegrüßet seist du, Jüdenkönig! ごきげんよう ユダヤ人の王様!」二重合唱で第一合唱から呼びかけ、「Jüdenkönig!」では声を揃える。

[譜例4]

weil der ver - wor-fen ist, der sie ver -
weil der ver - wor-fen ist, der sie ver -
weil der ver - wor-fen ist, der sie ver -
weil der ver - wor-fen ist, der sie ver -
weil der ver - wor-fen ist, der sie ver -
weil der ver - wor-fen ist, der sie ver -
weil der ver - wor-fen ist, der sie ver -
weil der ver - wor-fen ist, der sie ver -
weil der ver - wor-fen ist, der sie ver -
weil der ver - wor-fen ist, der sie ver -

3 特徴となる転調

《BWV 50》

第一部は嬰へ短調で終止し、第二部はニ長調で開始されるが、3度の落差のある遠隔転調を行っている。

〈マタイ受難曲〉

第27b曲「Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden? 稲妻と雷は雲間に消えたのか?」8分の3拍子のヴィヴァーチェで2つの合唱は16分音符の連続の動き、木管の切分音の伴奏を背景に、Bass.から順にTen.Alt.Sopとフーガが重ねられていく。「稲妻」と「雷」の語句を1拍遅れで、第一合唱が第二合唱を追いかけニ長調の総休止で立ち止まる。[譜例5]「Verschwunden 消えた」の象徴なのか、その後の「Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle, 業火の淵を開け おお地獄よ」との驚きの落差か、一層の激しさを持って転調され、ニ長調から嬰へ長調へ3度上がる。

[譜例5]

I
ken ver - schwun-den? Er -
ken ver - schwun-den? Er -
ken ver - schwun-den? Er -
Wol - ken ver - schwun-den? Er -
II
Wol - ken ver - schwun-den?
Wol - ken ver - schwun-den?
Wol - ken ver - schwun-den?
Wol - ken ver - schwun-den?

両曲とも曲の前半と後半の中間点において、区分の停止から次の開始が、遠隔な転調で大きな段落を形成している。しかも、そのどちらも同名による長調、短調の関係になっていることから、《BWV 50》と〈マタイ受難曲〉とは、密接な影響関係を示している。

4 終止形

《BWV 50》

第一部の終止のベースラインは、h-his-cis-fisの音型で、全曲の第二部の終止はg-gis-a-dで、ともに半音を含む同じ音程からなる4音の音型である。この4音をコードネームで表記すれば、[65](#) - [66](#) - [67](#) - [68](#)のh-his-cis-fisが(G_#dim)-(G_#7)-(C_#7)-(F_{#m})となり、和音記号ではII₇, V/V (ドッペルドミナント), Iの第2転回, V₇からI主和音と完全終止を經過していく。[61](#)の(F_{#m})からカデンツ機能で表せば、嬰へ短調のT-S-D-Tを形成する。第二部も同様にg-gis-a-dはニ長調のT-S-D-Tと同じ終止形となっている。

〈マタイ受難曲〉

第1曲の二重合唱による終止では、ベースラインは、a-ais-h-eの音型で、さらに第27b曲の終止もg-gis-a-eとなり、半音を含む同じ音程からなる4音の音型である。ナボリの和音から同様の和声で進行していく。和音記号で表せばI- $\text{\textcircled{II}}$ (ナボリの和音)- I_{46} - V_7 -Iとなる。《BWV 50》の第一、第二部の終止形はI- $\text{\textcircled{II}}$ - V/V - I_{46} - V_7 -Iを取っている。〈マタイ受難曲〉の $\text{\textcircled{II}}$ (ナボリの和音)を使用しているが、 $\text{\textcircled{II}}$, $\text{\textcircled{II}}_7$, V/V とも同じサブドミナントの機能を持つグループに属し、T-S-D-Tと同様のカデンツ機能による終止形をとり、両曲の共通性が明確である。

VI 結論

バッハのカンタータの作品の中で二重合唱による作品は《BWV 50》だけである。この《BWV50》と〈マタイ受難曲〉両曲の幾多の共通点の発見から、バッハは、まず、この《BWV 50》で二重合唱、二重オーケストラ形態の可能性を探り、モテットを経て、〈マタイ受難曲〉の演奏形態を確立させ、構想の基盤としていったのである。

バッハの自筆の楽譜は発見されていないが、《BWV 50》は二重合唱による「カンタータ」として1723年9月29日、聖トーマス学校の生徒たちによって初演され、この曲の作曲者は、バッハその人であろう。

1694年から95年にかけてバッハは両親を亡くし、長兄のヨハン・クリストフに引き取られたが、兄の家族が増え15歳にして彼は自立せざるを得なくなり、リューネブルク聖ミカエル教会附属学校の合唱隊に新たな地を求める。教会に役立つソプラノ向きの声を持っていた彼は、給費学校に入ることができ、彼の目標である教会音楽の仕事が実現していく契機となった。リューネブルクでは、音楽上ならびに学問上も完成され、ギリシャ文法、ラテン語文章論、ラテン詩形、ドイツ詩学、物理学、数学に通じローマの修辞学キケロ、ギリシャの哲学者ケベスやフォキュリデスを学んでいる。音楽的な影響は、ニコライ教会のオルガニスト、ハインリッヒ・シュッツ(Heinrich Schütz 1585~1672)の弟子のヨハン・ヤコブ・レーヴェ(Johann Jakob Löve 1629~1703)、ヨハネ教会オルガニストのヨハン・アダム・ラインケン(Johann Adam Reincken 1643~1722)の弟子のゲオルク・ベーム(Georg Böhm 1661~1733)から受けた。聖ミカエル学校では合唱文献で過去の16世紀の宝庫が、後のバッハの創造の源となっていく。ここでは副指揮者やカント

ルの代理を務め、決定的に教会音楽への方向をとることができた。音楽と宗教という二つの主題が、フーガのごとく緊密に展開され、これがライブツィヒ聖トーマス教会附属学校のカントル職としての基盤となっていく。

《BWV 50》は、二重合唱による一曲の写本が現存しているだけである。しかしこの二重合唱曲はその構成から完成された作品となっているために、失われたとされる部分が元々なかったとしても、曲として成立しており、独唱楽曲や後続合唱曲のないことも当然とさえ感じる。第1主題は、神の救いと支配を力強く表し、第2, 3, 4, 5主題は、喜びの音型で構成されている。「カンタータ」の中で唯一の二重合唱形態による順列フーガからなる《BWV 50》は、バッハの声楽曲の中で、この時期の最も根源的な効果を発揮する曲である。

バッハは、〈2声, 3声のインヴェンション〉をはじめ、初歩の人たちの演奏力と創作力を併せ持たせるテキストとして、数多くの作品を残している。音楽の基本段階を踏襲しながら、演奏に取り組みたくなり、練習の効果が耳で確かめられ、主題から全体構成が理解できる等、学ぶ側に立って、次の段階に進みやすい普遍性を持つ礎石として、この作品も書いたのではないか。彼はライブツィヒの聖トーマス学校に就任した当初、生徒の力量も不明な中、グループに分け、彼らを落ち込ませることなく、楽しく効率的に作品を展開していかなければならなかった。さらに合唱をはじめ楽器奏者たちの確保のため、職業音楽家やライブツィヒ大学の学生への依頼等、事情が分かりかけてきた時、管楽器奏者には自然倍音で鳴りやすく、弦楽器奏者には開放弦が使い鳴らしやすいといった調を選択し、これ以上考えられない程の分散和音的な旋律からなる主題を堆積して行く順列フーガが生まれた。バッハは刺繍音や補助音を使って魅力的な旋律を創れるが、あえてそうしなかったのである。若者たちが二群に分かれ呼応しながら、聖トーマス教会の空間を生かして合唱力を高めるには、二重合唱形態を選択するには迷いはなかった。聖トーマス学校の寄宿生たちと《BWV 50》が見事に符合したのである。

バッハ夫人アンナ・マグダレーナ(Anna Magdalena Bach 1997)の言葉を引用する。「聖トーマス学校の最下級生はとりわけいうことをきかない乱暴な子どもたちの集まりでして復活祭とミカエル祭とか新年などの大市の時には、特に学校もそのたびに8日間の休暇があり、町は商人やその他のいろいろの流れ者たちでいっぱいになった」

彼の人生を辿れば、ミュールハウゼン時代、孤児から給費奨学生として、少年時代に変転した背後に、彼の信仰に自らの素質を鍛えるという、恣意的でなく恩寵の支配が、目標へと一段一段と導かれ光を放つことになった。寛容なバッハの聖ミカエル祭での生徒起用は、彼自身が孤児であったことから、彼らこそ音楽を必要とする若者であると考え、彼らの将来に役に立つ作品として作曲した《BWV 50》こそ、人間バッハの若者への温かいまなざしから生まれた作品である。

[引用文献]

- (1982) William H.Scheide, "Nun ist das Heil und die Kraft" BWV50: Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung. In: Bach-Jahrbuch 1982, p.81-96.
- (1984) Reinhold Kubik, "Johann Sebastian Bach BWV50 'Nun ist das Heil und die Kraft' "(Rekonstruktion der Originalfassung) Hänssler-Verlag · Neuhausen-Stuttgart · HE31.050/03
- (1997) 樋口隆一, 江端伸昭, 石川陽一『バッハ全集第2巻教会カンタータ [2]』小学館 p.290
- (1982) Klaus Hoffmann, Bachs Kantate "Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" BWV 157. Überleugen zu Entstehung, Bestimmung und originaler Werkgestalt. in: Bach-Jahrbuch 1982, p.51-80
- (2000) Joshua Rifkin, "Siegesjubiläum und Satzfehler Zum Problem von 'Nun ist das Heil und die Kraft (BWV 50)'" Bach-Jahrbuch 1986:67-86
- (1999) ヴェルナー・フェーリクス (Werner Felix) 杉山 好訳『バッハ—生涯と作品』講談社学術文庫 p.103-5
- (1996-1) ポール・デュ＝ブーシェ (Paul du Bouchet) 樋口隆一監修 高野優訳『バッハ神はわが王なり』創元社 p.183
- (1996-2) ibid. p.183 ~ 4
- (2000) 杉山 好『聖書の音楽家バッハ』音楽之友社 p.16
- (1997) Anna Magdalena Bach, "Die Kleine Chronik der Anna Magdalena Bach" 『バッハの思い出』山下 肇訳 講談社学術文庫 p.136-7

[引用楽譜]

《BWV 50》

- (2007) Bärenreiter Urtext Sämliche Kantaten 12
[譜例 1] p.148 [譜例 2] p.156 [譜例 4] p.166
〈Matthäus-Passion BWV 244〉

- (2008) Bärenreiter Urtext Matthäus-Passion BWV 244
[譜例 3] p.10 [譜例 5] p.110

[参考文献]

- (2001) Christoph Wolff/Ton Koopmann "Die Welt der BACH Kantaten-Johann Sebastian Bachs geistliche Kantaten von Arnstadt bis Köten" 磯山 雅監訳『バッハ＝カンタータの世界 I 教会カンタータ アルンシュタット～ケーテン時代』東京書籍
- (2002) Christoph Wolff/Ton Koopmann "Die Welt der BACH Kantaten-Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten" 磯山 雅監訳『バッハ＝カンタータの世界 II 世俗カンタータ』東京書籍
- (1994) 磯山 雅『マタイ受難曲』東京書籍

[参考楽譜]

- (2011) Uwe Wolf, "Johann Sebastian Bach BWV 50 'Nun ist das Heil und die Kraft'" (New edition edited by Uwe Wolf) Stuttgarter Bach-Ausgaben · Urtext Carus 31.050/03
- (1985) "Johann Sebastian BACH" CANTATAS Nos.47-50 Volume XV, Kalmus Classic Edition K 00819
- (1985) "Johann Sebastian BACH" CANTATAS Nos.71-73 Volume XX I, Kalmus Classic dit Edition K 00825
- (1985) "Johann Sebastian BACH" CANTATAS Nos.103-106 Volume XXX, Kalmus Classic Edition K 00834
- (2007) Bärenreiter Urtext Sämliche Kantaten 14
- (2007) Bärenreiter Urtext Sämliche Kantaten 17