

J. S. バッハの言葉と音楽 —「マタイ受難曲」のバス独唱曲の分析—

上 野 正 人*
(平成9年11月14日受理)

要 旨

「聖書」の物語を劇的な表出力で表現したバッハの作品を演奏するにあたり、その表出力の源となる音楽と言葉の結びつきから導きだされる多彩なフィグーラ（音型）による表現法に視点を置いた彼の作品の分析研究は、演奏表現法を考察するに重要なことである。本論文では、その考えに基づき、「マタイ受難曲」のバス独唱曲を分析研究し、演奏表現法を考察した。彼の作りだしたフィグーラは次のような観点で分類された。

1. 動作の描写。
2. 自然の描写。
3. 人の感情の表現。
4. ある事象の象徴的な表現。

この分析の結果、言葉をこのような観点で逐語的にフィグーラにより表現することによって、そこから映像を見るような、又は実際に聴衆が体験しているような空間を作りだしていることが明らかとなった。それは、テキストの内面を浮き上がらせるに十分な効果を上げ、そのことによって彼の音楽は、聴衆の想像力に直接的に訴えかける具体性を持った表出力を得た。この事から導きだされる彼の作品の有効な表現方法は、逐語的なフィグーラによる表現を、演奏家もまた作曲者同様に理解し、かつ認識して、各フィグーラによって語られる音楽表現を具現することであると確信した。そのことが、彼の意図した表現に達するための方法であると思う。

KEY WORDS

Musik und Wort	音楽と言葉	Deklamation	朗誦法
figura (Figur)	音型	symbolisch	象徴的
die Schilderung	描写		

1. バッハの作曲法の特徴

バッハ以前の作曲家にとってテキストに作曲することとは、言葉の特性に導かれる朗誦法を音楽によって音響化することであった。そのため同じテキストには同じようなリズムで作曲されることが多い。特にドイツ語は強勢部分とそれに続く従属部分からなる単語の構造の特性から、それは顕著である。そして作曲とは、言葉のイントネーションの音響化以外のものではなかった。そのため、音楽は抑制された感情の中で推移するかのような印象をわれわれに与える。

* 芸術系教育講座

しかしバッハは、そのような作曲法に革命的な変化をもたらした。それはシュッツの作品「マタイ受難曲」とバッハのそれの同じテキストの部分と比べるとよくわかるが、リズムに関しては、シュッツの場合、音符の長さの規定が書かれておらず、そのため演奏の際はドイツ語の朗読にもとづく自然なリズムで歌うことが演奏の前提となる。バッハの場合、そのレチタティーヴォ部分のリズムはバッハが規定しており、それはやはり朗読法に基づいたものであり、その点で両者は共通している。つまりその点ではバッハも伝統の枠の中に属しているといえてよい。しかし、明らかに違っているのは音の動きである。シュッツの滑らかさに比べてバッハの音の動きは、時には不自然さを感じさせるほど大きい（譜例1）。

譜例1

(J.S. Bach; Matäus-Passion)

(H. Schütz; Matäus-Passion)

Jessts:

この音の動きには明らかに意図的な表現の意志が感じられる。この部分にバッハ以前とバッハとの作曲法の違いが歴然としてくる。先にも述べたとおり、バッハ以前のテキスト（ここでは歌詞を意味する）に作曲するその手法とは、言葉の朗読にもとづく自然な抑揚の実現、すなわち朗読法の音響化に過ぎなかった。しかし、バッハの場合、リズムは朗読法に従いながらも、音の動きは言葉の持つ意味を、あるいはその言葉が含まれるテキストの内容、またそれを読んだときのバッハの人間としての感情のうねりといった内面を音響化した。つまり純粹な音楽的考えをもとにテキストの内面を音によって形象化あるいは象徴化しているのである。そのような純粹且つ自由な表現を実現するために、彼はあらゆる可能性から言葉の意味、内容を表現する動機とも言える音の型＝フィグーラを編み出した。そのフィグーラは動作の描写であったり、自然の描写であったり、人間の喜怒哀楽の印象的な描写であったり、ある事象の象徴的な表現であったりとその種類は多彩である。また、その結果フィグーラは同じ感情、あるいは共通の事象を描写的に表現する場合には必然的に類似し、それは聴き手に、テキストの内包する感情を指示動機的に印象づける効果をも上げている。また、フィグーラによる描写的な表現は、聴衆の想像力に直接的に訴える具体性を有し、あたかも映像を見ているかのような効果を上げている。また彼はフィグーラによって自分自身を表現し、音楽に盛り込むことによって、聖書の物語の内容＝エピソードに対する自身の思いを表明している。このような多彩なフィグーラによる表現を有しているバッハの作品は、その表現が言葉をきっかけとして編み出されていることはこれらのことによって明らかである。それゆえ、言葉と音楽の関係を中心とした分析、いわゆるフィグーラの分析が、彼の作品の理解につながり、作品の背後に隠されているバッハの表現意図を明らかにすることになる。言葉とそれに付けられた音楽、この言葉と音楽の関係の

解析こそがバッハの表現意図を理解する有効な方法である。次の章では、これらの考えをもとに彼の生涯の最高傑作である「マタイ受難曲」の中からバス独唱曲の実践的分析を試み、演奏表現法を考察したいと思う。

2. 「マタイ受難曲」バス独唱曲の分析

2.1 22番レチタティーヴォ

このレチタティーヴォは、フィグーラ（音型）によって言葉の意味、内容を形象化、あるいは象徴化し、表現するバッハの作曲技法を示すものとして特に有名なものの一つである。譜例2に見られるオーケストラパートの下降する音型は、ゲッセマネの丘で一人ひれ伏して祈りを捧げるイエスの姿を描写的に表現するフィグーラである。この曲は、このオーケストラパートによって奏される表現が、全体の雰囲気支配している。

譜例2

オーケストラパートは4小節目 *erhebt*（ひきあげる）という言葉に呼応して一度上向するが、あとはひれ伏す表現に終始する。また、9小節目 *weil es dem lieben Gott gefällt*.（というのは、それが神の御心にかなうことだからである）の部分で、このフィグーラによる表現は一度中断するが、10小節目で再びこの表現を繰り返して終わる。このように、オーケストラパートは終始一貫して祈りをささげるイエスの描写的表現を奏でる。また、バス独唱も祈りを捧げるイエスの様子を語るテキストの内容を忠実に表現している。旋律は *Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder*,（救い主は父の御前にひれ伏し）*dadurch erhebt er mich und alle von unserm Falle hinauf zu Gottes Gnade wieder*.（それによって彼は私と全ての人たちを罪の中から引き上げてくださる。）という幾度もひれ伏して祈りを捧げるイエスの姿を、曲の終わりまで音の下降（譜例3-1）、上向（譜例3-2）という祈りを捧げるイエスを描写しているフィグーラによって表現している。

譜例3

その描写的な表現の中に、バッハは言葉の意味を象徴的に示す表現も加えている。6小節目の *den Kelch*（その杯を）にバッハは、象徴的な減7度の音程を当てはめている。このフィグーラを使うことによってこの杯が死を意味するものであることを象徴的に表現している¹⁾。 *des*

Todes Bitterkeit zu trinken, in welchen Sünden dieser Welt gegossen sind und häßlich stinken, (この世の罪が注がれ、悪臭を放つその杯を飲み乾すことを)の部分では、臨時記号を多用することによって不協和な濁った響きを作りだし、それによってその杯がさらに数々の罪が放つ悪臭で満たされていることを表現している(譜例4-1)。オーケストラパートもこの部分は終始、減7の和音という死や罪をこの減音程のフィグーラで表現している。9小節目 weil es dem lieben Gott gefällt. の旋律はそれまでとは対照的に滑らかで甘美で、そして高い音域で推移する旋律で描かれ、それは晴れやかさと、神への憧れを象徴的に表現している(譜例4-2)。

譜例 4

Er ist be-reit, den Kelch, des To-des Bit-ter-keit zu trin-ken, in welchen Sün-den die-ser

Welt ge-gos-sen sind und häß-lich stin-ken, weil es dem lie-ben Gott ge-fällt.

2.2 23番アリア

このアリアは、旋律が低い音域で推移することもあり、地味な作品という印象を与える。しかしながら歌手にとっては演奏しづらいという印象を与える難しい曲である。というのは、三拍子のリズムでありながらも、所々シンコペーションによって強拍の位置が意図的にずらされており、それによって、演奏者はうまくリズムに乗りきれない感じになるからである(譜例5)。これはバッハがテキストの内容表現のために意図的に三拍子の自然なアクセントの位置をずら

譜例 5

Ger-ne will ich mich be-que-men, Kreuz und

Be-cher an-zu-neh-men, trink ich doch dem Hei-land nach,

していると考えられる。それについてシュヴァイツァーの次のような解釈が説得性を持っている。「韻や律が決まっている場合には、楽匠はそれらを乗り越えて文章の内的形式に帰ってゆく⁽¹⁾」である。実際に3つの文章に作曲している13小節目から24小節目までのフレーズはまさに一つの文章のようである。しかしここを滑らかにアクセント無しに歌い流すことは行分けと韻とに表されている歌詞作者の意図を無視することになる。シュヴァイツァーはこうも言っている。「今日の歌手達の多くの者が、このアリアにおいてバッハの音楽ではなく、歌詞作者の行分けと韻とを歌い流すことに対しては、楽匠の責任を問うわけにはゆかない。⁽²⁾」。ここで明らかになることは、バッハは音楽によって頑固な韻や律を克服し、3つの文章の一つであるかのようにして文章の形態を歌詞の内的表現である音楽に合致させ、同時にシンコペーションによって文頭の言葉が自然なアクセントの位置になるようにし、行分けと韻にあらわされている歌詞作者の意図をも忠実に表現することに成功しているということである。この構造を知らないものはそのことを見逃してしまうのである。歌手は旋律の滑らかさという音楽からの面だけに注目せず、ここでは、文章の最初の言葉、あるいはシンコペーションによって強調されている言葉にアクセントを付けることを忘れてはいけないのである。このアリアはこのような手法によって、歌詞作者の意図と歌詞の内面が作曲者によってみごとに表現されている。このアリアでもう一つ重要な点は、バッハが自分自身の信仰心を告白している表現と考えられる点があることである。その注目すべき点は、65小節目でヴァイオリンの奏でる旋律がH-C-A-Bとなっている点である（譜例6）。

譜例6



この象徴的な表現部分はこの旋律を構成している音を逆から読むとB-A-C-Hとなる。さらにもう一点は ich という言葉が最初に現れるのが14小節目、しかもその言葉はシンコペーションのアクセントの位置に置かれている点である（譜例5）。14という数字、これは数の象徴法でB-A-C-Hを意味する²⁾。この二つの点を加えて考えあわせると、この曲はバッハの信仰告白を内包した曲でもあるといえるだろう。

2.3 42番アリア

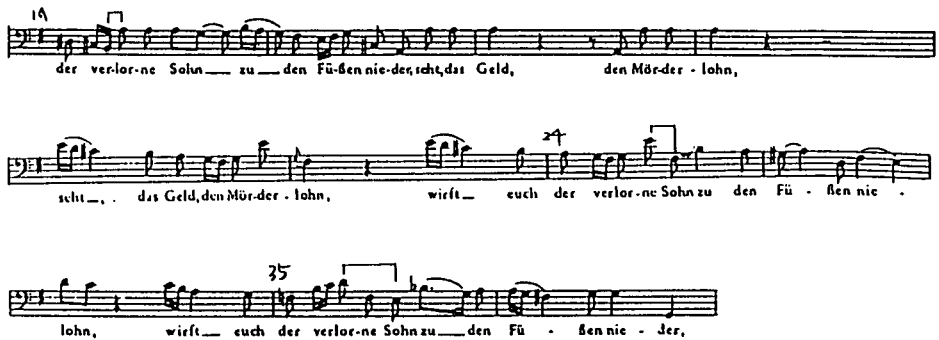
「ユダのアリア」と言われているこのアリアを性格付ける大きな特徴は、そのエピソードが示しているように、イエスを返せという叫びと懇願を意味する力強い表現と、銀貨が神殿内を転げ回る様子を描写していると言われているソロヴァイオリンによる32分音符の表現にある（譜例7）。

譜例7



特にこのフィグーラはシュヴァイツァーの研究以来そのように解釈されているが、マタイ研究会の井形景紀の解釈ではさらにこの表現は単に銀貨の転げ回る表現だけではなく「ソロヴァイオリンによって示される32分音符の神殿に投げ込まれた銀貨の響きと、殺人の報酬にも強く結合する7度のパッセージ。⁽³⁾」を含んでいると分析している。それはこの32分音符の速いパッセージが常に7度の音程内にある事が根拠としてあげられる。またバス独唱も der verlorne Sohn（その見捨てられた子）の部分が（19, 24, 35小節目）で7度の音程のフィグーラで表現されており、それは殺人の報酬を象徴する（苦々しきものの象徴である）7という数字と結びつくことによって、der verlorne Sohn がまさに見捨てられた子であることを語っている（譜例8）。

譜例8



このように「ユダのアリア」は、イエスを返せという懇願と叫びを表現する跳躍の多い力強い旋律と、7という殺人の報酬と結びつくフィグーラを含む神殿内を転げ回る銀貨の様子の描写という2つの表現によって構成されており、それらが相乗効果を生み、このテキストの内容を巧みに、且つ効果的に表現している。

2.4 56番レチタティーヴォ

このレチタティーヴォにおいて注目すべきは、2本のフルートによる短い3つの音があたかも寄り添うように上向、下降する音型で描かれているパッセージの表現である（譜例9）。この

譜例9



表現をシュヴァイツァーは「十字架を背負ったイエスの最後のよろめく歩み⁽⁴⁾」であるとしている。磯山雅は「二本のフルートが絶えず寄り添っていることからすれば、それは同時に、シモンの歩みをも示すとみるべきだろう⁽⁵⁾」としている。このエピソードの「イエスに代わって十字架を担がねばならなかったクレネ人シモンの苦しみ」という内容からすれば、やはりその「よろめく歩み」はクレネ人シモンの歩みをも示していると考えるべきであろう。

その伴奏にのって歌われるバス独唱で注目すべきフィグーラによる表現は、3小節目の zum Kreuz が減7度の音程で描かれ（譜例10）、gezwungen sein までその響きが持続されている点

譜例10



である。これは前述したとおり、減7度が「苦々しきもの＝死」と結びつく象徴的意味を表現するフィグーラであることから、zum Kreuz gezwungen seinが死という意味を内包するテキストであり、音楽がフィグーラによる表現によってその内包する意味を語っていることがわかる。

2.5 57番アリア

このアリアを性格付ける大きな表現の特徴はヴィオラ・ダ・ガンバによって表現される付点のリズムである。この表現は聴く者に足を引きずりながら重い足取りで歩む様子を想像させる（譜例11）。

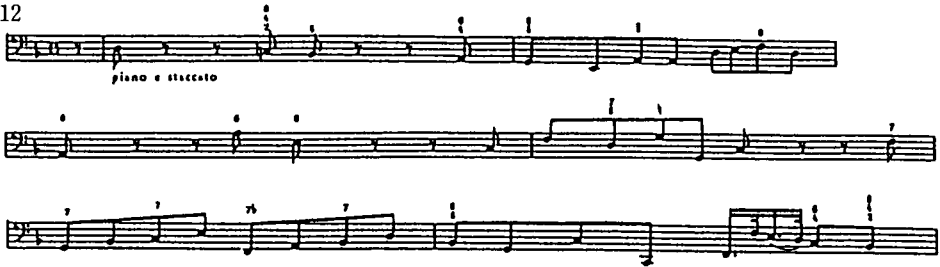
譜例11



この表現の意味についてシュヴァイツァーはやはり同じような印象をもってこの表現を分析しているが、ここで扱われるエピソードが、「クレネ人シモンがイエスのかわりに十字架を背負って丘を登る」ということから明らかなように、この表現はテキストと結び付けて考えれば、足を引きずりながら重い足取りで歩む様子の描写であると考えられる。また4小節目に現れるような32分音符による速いパッセージは、まるでつまずき転ぶ様子を描写していると筆者には感じられる。この表現は、42番アリアで分析した5小節、6小節目他のソロヴァイオリンのパッセージ（譜例7参照）と酷似しており、42番では銀貨が神殿の中を転げ回る様子を描写している表現であることから、この57番のこのパッセージも転げ回る、あるいは転がることを描写している表現であるといえる。これらのことを総合してヴィオラ・ダ・ガンバ部分の表現の意味を考えると、それは、基本的には規則正しい、しかし疲労感を漂わせた重々しい歩みであり、時々突然に現れる付点以外のリズム（32分音符、又はそれ以上の速いパッセージ）は、その歩みがつまずく、あるいは転ぶ様子を描写している表現であるといえる。この歩みを描写する表現は通奏低音によっても規則正しい、そして途切れがちになる8分音符によって表現されてい

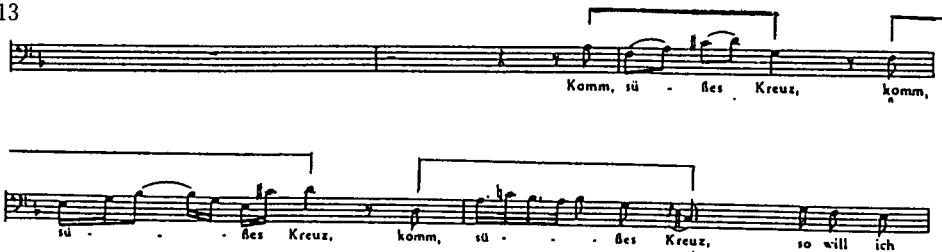
る（譜例12）。

譜例12



バス独唱は常に kreuz（十字架）を意味するフィグーラによる表現に終始する。出だしの Komm, süßes Kreuz（来れ、甘い十字架よ）は十字架を意味するフィグーラによる表現である。このフィグーラによる表現は三度同じテキストで繰り返しながら、その音型が下方へ崩れようとするように変化する。この象徴的といえる表現の意味は、その形象化であるフィグーラの意味する内容と、その音が付けられたテキストから考察することができる。十字架を意味するこのフィグーラは、一度目の音型を基本型として、繰り返すごとにその形を徐々に変化させる。その変化は譜例13を見ると明らかなように、その音の跳躍の幅、リズム共に回を重ねるごとにより大きく、より複雑になる。さらにそのフィグーラの出だしの音は、何かに押しつぶされ、崩れようとしているかのように a - f - d と下降し、旋律型も元の形がひしゃげてゆくかの様である。これらのことから、筆者は、甘美な憧れの象徴である十字架が、56番レクタティーヴォで語られた「十字架を強いられること＝十字架を背負うこと」である苦しみ（mein Leiden）という重荷のために押しつぶされ崩れようとする様を表現していると考察する。

譜例13



その理由はこの後23小節目からの歌詞が語っている。続く11小節目 so will ich sagen（そう私は言おう）の旋律はその装飾を含みながらも階段を一步一步下るような下降の音形によって、確信に満ちた印象を与える表現となっている。続く mein Jesu（私のイエス）は、イエスに対する甘美な憧れが、柔らかに甘美に膨らむ順次進行の旋律によって表現されている。gib es immer her（いつもここに与えてください）で旋律は再び確信に満ちた印象を与える表現となる。23小節目からの wird mir mein Leiden einst zu schwer（苦しみが私にとって堪え難くなったときには）は、十字架のフィグーラによる表現である。mein Leiden が十字架のフィグーラで表現されることで、甘美な憧れの象徴である十字架を押しつぶそうとする重荷が十字架を背負うことであることを暗示する。すなわち、ここで mein Leiden は十字架を背負うことの苦しみであることが明らかになる。そのように十字架のフィグーラと結びついている Leiden（苦しみ）が、長く引き伸ばされ、十字架のフィグーラを繰り返しながらその音域が上昇してゆく様

譜例14

Wird mir mein
Leiden einst zu schwer, zu
schwer, zu schwer, mein Leiden einst zu
schwer, zu schwer, zu schwer, so hilfst du mir

は、増大する苦しみを表現している（譜例14-1）。そして続く zu schwer（重すぎる＝堪え難い）は、その言葉を表現するフィグーラが繰り返しながらその音域を下げてゆくことによって、その苦しみが増大する様が、そしてそのことにたいする不安が増大する様が語られている（譜例14-2）。このテキストは2度繰り返され、さらにその意味の重さを増す表現の効果を上げている。続く so hilfst du mir es selber tragen（私自身で担うことができるように私を助けてください）では、旋律は穏やかな順次の上向音型進行となり、それは主に救いを乞う事で得た心の安らぎと、それによって沸き上がる自分自身の安らかな決意を高らかに表明する表現となっている。長く引き伸ばされた tragen（担う）の穏やかな上向形の旋律は、前述の Leiden の苦しみの様を描いている上向形とは対照的な表現である（譜例15）。

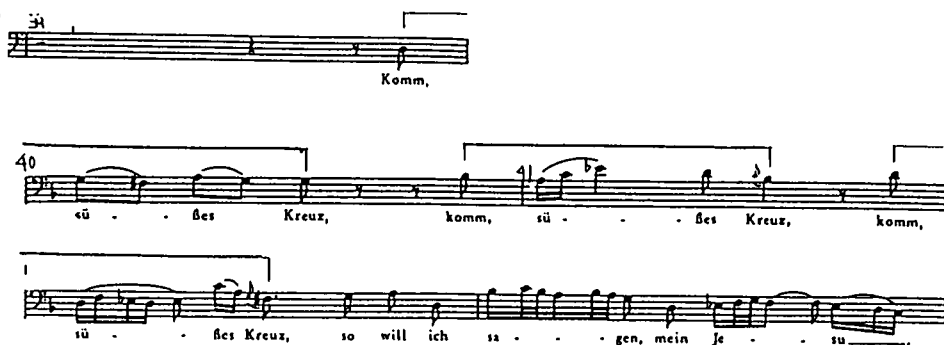
譜例15

es selber tra- gen, so hilfst du mir es selber tra- gen, so hilfst du
mir es sel-ber tra- gen.

このテキスト（so hilfst du mir es selber tragen）も3度繰り返し、その形を変えながらも繰り返す事によってその意味をより強めていく。39小節目から再びテキストは Komm, süßes Kreuz と繰り返す事によって、やはりこの部分も同じ十字架のフィグーラによる表現となる。しかし音域は低く推移し、そのことによって、ここでは安静と覚悟と確信を持った静けさが表現を支配する。その中で41小節目に見られる高音域 es の音への跳躍進行は、象徴的なフィグーラによる表現であり、天への、イエスへの強い憧れを語っている（譜例16）。

また süßes の装飾表現は滑らかで穏やかな順次進行に変化しており、このことから、この部分において、安静と覚悟と確信を持った静けさが表現の中心に変化したことがわかる。（譜例16；前出の譜例13と比較）。それは十字架を背負うことが自分たちにとって、もはや苦しみでは

譜例16



なくなったことを語る。そして音楽は強い信仰への確信を内包した静けさの中で gib es immer her! と願い、終わる。

2.6 64番レチタティーヴォ

このレチタティーヴォを支配する雰囲気はテキスト und trug ein Ölblatt in dem Munde. (そして〈その鳩が〉一枚のオリーブの葉をくわえてやってきた) に象徴されるように、聖霊の象徴である鳩が平和の象徴であるオリーブの葉をくわえてやってきたこと、すなわち十字架が達成され、平和な静けさがやって来たということに集約されている。この曲は、その様な静けさに満ちている。その静けさは、弦楽による16分音符の刻みによって描かれ、その雰囲気を巧みにとらえ表現している (譜例17)。

譜例17



バス独唱の旋律は臨時記号を使用するフィグーラの表現によって言葉の内包する意味を効果的に表現している。1小節目 kühle および 2小節目 Fallen は、共に臨時記号によって半音高められ、そのことは、涼しさ、および罪を強調しているのみならず、その言葉の意味を、そして雰囲気をも表現している。11小節目 denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht. (というのは、イエスが十字架を成し遂げた) と13小節目 Sein Leichnam kömmt zur Ruh, (彼の遺体は安らぎへ赴いた) の描かれ方の対比は興味深い (譜例18)。

譜例18



前者は、上向を意味するフィグーラによってイエスが十字架を成し遂げたこと、すなわち天に昇ったことの象徴的表現であり、後者は、下降のフィグーラによってイエスの遺体を十字架から下ろす情景を描写する具象的表現である。13小節目 Sein Leichnam の2音間が7度である

ことも注目すべき点である。7度の音程とは、前述したとおり殺人の報酬を象徴する（苦々しきものの象徴である）7という数字と結びついたフィグーラである。17小節目 o heilsames, o köstlich's Angedenken! は、高い音域で推移するフィグーラで描かれ、それはイエスに対する形容の言葉である heilsames (救いをもたらす), 及び köstlich's (高貴な) を、象徴的に表現している（譜例19）。

譜例19



2.7 65番アリア

シチリアーノのリズムによって演奏されるダ・カーポ形式のこのアリアは、穏やかな喜びと確信に満ちている。この曲を性格付ける特徴は、シチリアーノのリズムと通奏低音の波の動きを描写するフィグーラによる表現である。まずバス独唱の表現の特徴としては、シチリアーノの拍節のアクセントの位置に強調されるべき言葉がきており、それを忠実に演奏することで演奏者はおのずと強調される言葉に気づくことである。特に顕著にそのことを示している部分は19小節目からの部分である（譜例20）。

譜例20



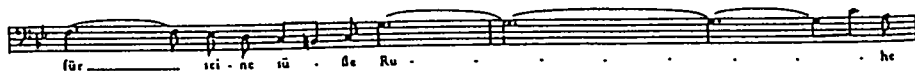
バッハが強調している言葉とは、前半部及び後半部 (Mache dich, mein Herze, rein, ich will Jesum selbst begraben. というテキストの部分) では、Mache(～する), dich(汝=心), Herze(心), rein(清らかな), Jesum(イエスを), begraben(葬る), である。24小節目ではさらに selbst(自身)も強調される言葉に加わる。特に begraben は21小節目から23小節目まで長く装飾音形によって引き伸ばされ、このテキストの中でもっとも重要な言葉の一つであることが示されている。27小節目では、同じ言葉をシンコペーションのリズムに変えることでも強調している。39小節目の süße Ruhe(甘美な安らぎ) は、高い音域で推移するように描かれ、かつ süsse を最高音にすることによって、甘美さと安らぎへの憧れを象徴的に表現している（譜例21）。

譜例21



この süße Ruhe は42小節目では Ruhe が長く引き伸ばされることによって、その意味が表現されている（譜例22）。

譜例22



48小節目からは、それまでと違って跳躍の多い力強い表現となる。そのように描くことによって、世の人々への自らの強い決心に基づく力強い呼び掛けを表現しているのである（譜例23）。前半部の繰り返しとなる後半部（53小節目から）は、穏やかな喜びと確信に満ちた表現で、自

譜例23



らの心の中にイエスを葬ろうとその決心と信仰の深さを歌う。ここで明らかにしなければならないのは、テキストには書かれていないが、フィグーラとして用いられている通奏低音にみる波のフィグーラ³⁾による表現の根拠である（譜例24）。

譜例24



このフィグーラと結びついていると考えることが可能な言葉は、48小節目からのテキスト Welt, geh aus, laß Jesum ein!（世の人よ、出ていってイエスを迎え入れなさい）という「出ていく」という言葉である。自己の信仰と強い覚悟を表明するこの部分のテキストの内容は、言い換えればイエスを失ったわれわれの新たな世界への船出を意味するともとらえることが可能であろう。このことから、波のフィグーラが導きだされたと考えることができる。そしてこのような分析から、このアリアの表現の中心となる情感が導きだされる。それは、イエスを失ったわれわれがそれぞれの心の中にイエスを埋葬し、新たな世界へ船出しようという強い覚悟を込めた信仰告白の歌であるということである。

3. 終りに

以上、言葉と音楽の密接な関係から演奏表現方法を考察するために、曲の中でテキストの内容がどのようなフィグーラによってどのように描かれ、そしてその事によってそのエピソードの持つどのような感情が音楽で語られているのかを分析し、そのことによって導きだされる曲の中心表現となる情感、ふさわしい演奏方法とは何かをを考察した。その分析の中で、明らかになるのは、その作曲手法による音楽表現の圧倒的な表出力である。テキストに描かれたさまざまな事象、感情をフィグーラによって形象化する、すなわち事象、及び感情の音響化は、テキストを忠実に立体化し、言葉の時限を越えた広大な想像の空間を生み出している。一つ一つのフィグーラ具体性は、言葉の内面あるいはその言葉の示す動作を、具体的に、あるいは象

徴的に表現することから生まれ、それは飾りのない純粹さを持っている。そのフィグーラによる表現を有効に使い、テキストの内面を浮かび上がらせるその確かな表現力は圧倒的な表出力を生む。聴衆は、そのような手法によって生み出された音楽の作りだす壮大な空間の中に、ひれ伏して祈りを捧げるイエスの姿を見、十字架を背負って歩むイエスの重々しい歩みを見、足音を感じるものであり、また聖書に描かれた人間の弱さ、あるいは喜怒哀楽を自分たちに重ね合わせる事によって、聖書の中に自分の姿をみるのである。魂を揺り動かす「マタイ受難曲」は、バッハの表現に対する緻密さ、そして何よりも常に研究を怠らなかった「聖書」研究による彼自身のイエスに対する純粋な思いがこの作品を作り上げたのだと思う。演奏家はその緻密な表現と構成力に裏付けられた、表出力を具現するために、彼の作曲手法の中心をなすフィグーラによる表現の緻密な分析をする必要がある。それは、そのような分析法が、彼の作品の正確な認識と理解につながり、彼の表現意図を具現するもっとも重要且つ実践的な研究方法の一つであると考えからである。

使 用 楽 譜

譜例 1 : Heinrich Schütz, Matthäus = Passion, Bärenreiter

J. S. Bach, Matthäus = Passion, Urtext der Neuen Bach-Ausgabe, Bärenreiter

譜例 2 ~ 24 : J. S. Bach, Matthäus = Passion, Urtext der Neuen Bach-Ausgabe, Bärenreiter

注

・本論文で用いた曲番号は J. S. Bach, Matthäus = Passion, Urtext der Neuen Bach-Ausgabe, Bärenreiter に依った。

- 1) この「マタイ受難曲」において 7 という数は、終始イエスの死と直接的に結びつくフィグーラとして表現されている。そのもっとも顕著な例は、45 a 番で民衆の叫ぶ「バラバを！」というテキストに付けられた減 7 度の和音であろう。
- 2) スメント「バッハの教会カンタータ」第 1 部第 3 章、角倉一朗訳（バッハ叢書第 6 巻、白水社）を参照。
- 3) アルベルト・シュヴァイツァー著 浅井真男・内垣啓一・杉山好訳『バッハ』白水社、1995、中巻 S. 250、「23 カンタータの音楽言語 形象的主題」を参照。

引 用 文 献

- (1) アルベルト・シュヴァイツァー著 浅井真男・内垣啓一・杉山好訳『バッハ』白水社、1995、中巻、S. 189.
- (2) アルベルト・シュヴァイツァー著 浅井真男・内垣啓一・杉山好訳『バッハ』白水社、1995、中巻、S. 190.
- (3) 井形景紀、井形ちづる共著、マタイ研究会編『Passio Domini nostri J. C. secundum Evangelistam Matthaeum』、マタイ研究会、1992、26 枚目

- (4) アルベルト・シュヴァイツァー著 浅井真男・内垣啓一・杉山好訳『バッハ』白水社, 1995, 下巻, S.44.
- (5) 磯山雅著『マタイ受難曲』東京書籍, 1995, S.377.

参 考 文 献

- T. G. ゲオルギアーデス著 木村 敏訳『音楽と言語』ムスタルジア全書, 1966
磯山雅著『バッハ=魂のエヴァンゲリスト』東京書籍, 1991
樋口隆一著『バッハ カンタータ研究』音楽之友社, 1988
角倉一朗監修『バッハ叢書9』白水社, 1978
角倉一朗監修『バッハ叢書6』白水社, 1980
カルル・ガイリンガー著 角倉一朗訳『バッハ その生涯と音楽』白水社, 1990
小林義武著『バッハ=伝承のなぞを追う』春秋社, 1997
角倉一朗監修『バッハ事典』音楽之友社, 1993

Wort und Musik bei J. S. Bach

—Die Forschung über die Werke für Bass-Solo von "Matthäus-Passion".—

Masato UENO*

RESÜMEE

Die Forschung über die Figur, die von der Bindung zwischen Musik und Wort geführt wird, ist sehr wichtig, um Bachs Werke zu spielen. Auf Grund dieses Gedankens habe ich über die Arien und Rezitative für Bass-solo von "Matthäus-Passion" von J.S. Bach geforscht.

Als Folge davon bin ich überzeugt, daß für den wirksamen Ausdruck der Werke von Bach das Verständnis und die Erkenntnis der Wort für Wort komponierten Musik unentbehrlich ist und der Interpret den der Figur entsprechenden Ausdrucks genau verwirklichen muß.

* Division of Fine Arts and Music : Department of Music