

## 待降節第 1 主日のためのカンタータ

バッハの確認できているカンタータサイクルで、待降節もしくは典礼年度に合わせてスタートしているものはない。彼がトーマス教会カントールに任ぜられたのが 1723 年夏であったという事実だけが、彼のライプツィヒ・サイクル最初の 2 年間で典礼年度の後半である三位一体節から始まっていることの説明となるものだ。そこではクリスチャンは現実世界に如何に対処すべきかに論理的力点が置かれていた。そして前半部に移ると、キリストの人生の地上での主な出来事の追跡が行われる。しかし、だからと言って、バッハが待降節日曜日に置いた特別な重要性が損なわれる訳ではなく、それは彼が残したこの祝日のための 3 つのカンタータで何よりも明らかだ。これら 3 作 (BWV61、62、36) は当時愛唱されたコラール「来たれ異教徒の救い主よ」に何らかの形で基づいており、それはルターが 1524 年にアンブロジウスの待降節讚美歌「*Veni redemptor gentium*」から起こし直したものだ。その暗く、堂々とした曲想をバッハは多様な創造的処理を通して強化 -あるいは軟化- させる。

3 作のうち最も古い BWV61 はヴァイマル時代の 1714 年に作曲され、バッハは当時彼が知り得ていた最先端の音楽、ルイ 14 世を独り占めしていた宮廷作曲家リュリのフランス風序曲に中世歌謡を上乗せし、それにより典礼暦の初日に威厳、畏敬、期待のちょうど良い案配の趣をもたらしした。その 10 年後ライプツィヒで、BWV62 でのバッハの次なるモデルはイタリアンであり、ヴィヴァルディ的なリズムの躍動と身振り満載のヴァイオリン協奏曲楽章はフィリッピーノ・リッピのフレスコ画のような空飛ぶ天使のオーケストラが思い浮かぶ仕掛けという面でも、ある意味イタリア的だ。こうした祝祭的な楽器を後ろ盾に、8 種類の音色での伝統聖像的讚美歌がまずバスの旋律から、そして上方へオーボエと、さらに歌声へと融合し、最初は小さく提示し、ソプラノの大詠誦 (コルネットが重奏) で最大の羽ばたきへと到達する。さらに 7 年後の 1731 年に、バッハは BWV36 でコラールの新たな組み込み方を見出す。最初はソプラノとアルトの二重唱に丹念な通奏旋律を添えた三本の撚り糸という形、次に 2 本のオーボエ・ダモーレと通奏低音のトリオ・ソナタという織物を紡ぎながらテナーによる長い音符での提示 (No.6)、そして最後はルターの讚美歌第 7 連 (No.8) が 4 声のハーモニーで歌われる。

これらにはお祭りに心騒ぐ共通点があり、それぞれコントラストの強い 3 つの展開にはどれも待降節の季節が始まるという高揚感が溢れている。それを迎れば、コラールに元々備わっていた響きの質と、バッハがルターのことばを中心に据えたことに行き着く。バッハは自らの才能と空想力を作品に込めて、地域の伝統や民衆が愛する讚美

歌への思い入れに意識的に応えていたのだろうか？待降節の日曜日は彼のライブツィヒでの会衆としては、クリスマス前に教会で寓意的音楽が聴ける最後の機会となるもので、心待ちの期待の時間が始まっていた。三位一体節終盤の日曜日に罪、恐れ、天罰、地獄の火などの思いばかりに没入していたことから方向を変えることがヴァイマルとライブツィヒのどちらの会衆にとってもどれほどの歓迎に違いなかったかは想像できることだ。この「ついに角を回ってきたぞ」という感覚は BWV62 の終曲前の楽章、「私たちは神の栄光をたたえて -Wir ehren diese Herrlichkeit」のソプラノとアルト二重唱への恵み深い *accompagnato* の輝きに集約される。その2声は1/4と1/6拍子の対になってリズム上はユニゾンで穏やかに並走し、僅かに瞬間的な不協が暗い真冬を喚起するも、もはや信者たちには何らの脅しとはならない。

イエスの顕現に異なる切り口を見せる待降節の一連の場面については、恐らく最も明快な特徴となっているのがバッハの初期の作品 BWV61 「来たれ異教徒の救い主よ」だろう。フランス風序曲典型の緩-急-緩パターンに続き、合唱開始でのバッハの壮大な祈願が興奮気味のストレット・フーガ (*gai* と表記) となり、こらえ笑いのルイ14世廷臣たちはまさかの救世主誕生に驚嘆する「全世界」へと変身し、そしてこの奇跡の中で神の企てがゆっくりと確認される。続いて、テナーの *concertist* (ソロを担当する合唱団員) が登場、イエスが人としての肉体を得たことの人々にとっての巨大な恩恵を、まずレチタティーヴォ、さらにアリオソで、通奏低音との模写的掛け合いにより祝賀する(No.2)。そしてそのあとは通奏低音、高音弦楽器、声による3声の編み込みという叙情的9/8の Aria で、教会への入場と「祝福された新年」の高らかな宣言をイエスに嘆願する。

このカンタータの中間点では、待降節の外的特徴(キリストの地上への到来)から内的なもの(聖餐を通して信者一人ひとりの魂にキリストが入る)への切替が起こる。キリストが魂の扉の前に立って、それを叩くのだ(No.4)。拍を揃えたピッチカートのコードが、キリストが信者の住まいに招き入れられて食事を共にすることを求めている情景の神秘的で感情に強く訴える背景幕となる。バッハが喚起する BWV6 でのエマオの場面や BWV67 での復活後に弟子のところに現れるキリスト、さらにはモーツァルトの「ドン・ジョヴァンニ」での騎士団長の登場さえも、我々の脳裏を一瞬走るこれらの閃きはどれも、と言うか器乐的モチーフをのちの教会音楽に幾度となく利用してきたバッハの円熟した使い方の殆どすべては、その起源をこのわずか10小節のバスの *accompagnato* に遡ることができる神の声[Vox Domini]なのだ。神との親密さが増して行く方向性、聖餐を通しての御言葉の内在化(Kanzel - Altar - Abendmahl)は、鏡で反転するようにバッハによって楽器用法を減じる方向に進み、ソプラノによるイエスの言葉への感動的な答え(No.5)では通奏低音のみに絞られる。

こうした経済的手法について、通奏低音による最も簡潔な 3 音上昇とその先 3/4 拍子の第 2 拍で‘Öffne dich’と歌い始め ‘Jesus kommt und ziehet ein’で 3/2 拍子のヘミオラへと展開するソプラノの声を織り交ぜる部分や、さらに疎かにできないのがよりゆっくりとなる B セクションの幸福に満ちた恍惚の‘O wie selig’で、バッハはそれを他の細密師、年長の従兄弟であり、バッハが先祖の中で唯一造詣深い作曲家としたヨハン・クリストフに負っていると明らかにしている。このカンタータはいささか唐突な終わり方で、4 声コラールの和声によらず、フィリップ・ニコライの讚美歌「暁の星はいと美しきかな - Wie schön leuchtet der Morgenstern」を歌う。その 14 小節の間に、バッハはヴァイオリンに 3 オクターブの上昇を求め、未来の命の喜びと終末の時にイエスが復活する展望に対する心からの願い (Verlangen) の大きさを伝える。そこで言及される「美しい平和の冠」は、バッハの象徴的表現様式では、恐らく彼自身のイニシャルとそれを鏡に映した像とを絡み合わせた有名なモノグラムを戴いた冠に結びついている可能性がある。1730 年代中頃に彼に授けられた美しいゴブレットに描かれていたモノグラムだ。

(BWV62 の記述は省略)

誕生日のための特別美しい世俗カンタータをリサイクルして、礼拝年度の始まりを飾るカンタータとして役立てることに確かな論理がある。これこそまさにバッハが BWV36「喜び勇みて羽ばたき昇れ」で行ったことで、元々 5 楽章だった作品をその後 8 楽章のダブルデッカー 2 部構成として 1731 年 12 月 2 日に初演された。その第 1 楽章は恐らく宗教的マドリガル spiritual madrigals と形容するのが最適な説明で、各声楽パートの油断ならない走句、divisions (即興装飾)、半音階的インターバル、そしてユニゾンのオーボエ・ダモーレと第 1 ヴァイオリンによる三連符の連続装飾など、そのヴィルトゥオーゾ的技巧の要件がすべて満たされたなら、奇抜で、軽妙な肌理の、満足度の深い作品となる。1724-25 年 1 年間のコラール・カンタータでの高声部は、冒頭のコラール・ファンタジアでの動きの遅い、単純な定旋律を詠唱するのが主要機能だったが、そんな彼の甘やかしは過去のものとなり、1731 年には並外れた技量の高声部が採用できたのか、あるいはバッハは彼らにこんなアクロバットの旋律を課するぞと一度警告に臭わせておこうとしたのだろう。少なくとも各フレーズは短く、あるいは歌い手に優しい休止で区切られており、尚且つ楽章全体はしっかりリズム付けされたモチーフが織りなす驚異で、声同士で模倣し合い、ホモフォニー的に歌詞が均等配置された部分とコントラストを作る。B セクションの‘Haltet ein!’は、ヨハネ受難曲からのバスのアリア‘Eilt, eilt’(BWV245/24)での‘Wohin?’の繰り返しを思い起こさせる。

大改訂されたこのカンタータの最終版では、オープニングコーラスと3つの美しいアリアがレチタティーヴォではなく合唱の歌う連詩で区切られていくところが構造的に珍しい。その第1がソプラノとアルトの二重唱で、それにオーボエ・ダモーレが重ねられ、通奏低音も加わる。その段落分けは10小節(2倍)シークエンスを重ね合わせ、次は11小節、それから16小節を最重要フレーズ「神はこのような誕生を定められた」(Gott solch Geburt ihm bestellt)のために確保し、締めのリトルネッロ3.5小節に続く。テナーとオーボエ・ダモーレ・オブリガートによる穏やかな3拍子のアリア(No.3)は、魂(花嫁)とイエス(花婿)というよくある着想や一方の登場による相方の歓びを舞台描写し、ニコライの「暁の星」の活気ある4声和声によって固く結ばれるのが第1部の結論だ。

バッハは花嫁としての魂のテーマを追究しているのだから、続くアリアにはソプラノを指定するだろうと想定できるが、彼は別のアイデアを持っていた。この気概あるアリア(No.5)は第1楽章の三連符に呼応し、高度に洗練された(但し全く術学的ではない)入念さを備え、通例のダカーポ構造を回避するもので、それを得たのはバス・ソリストだった。ルターの6連詩「肉体の罪に対する振る舞いと、人々を贖うキリストの使命」が *molt allegro* と記された16分音符の疾風の中に組み込まれ、事実上オーボエ・ダモーレ2本と通奏低音によるトリオ・ソナタとなっている。最後のアリアは無垢な魅惑のベルスーズで、ソプラノが神の威厳は「抑制した声であっても」讃えられると訴え、伴奏はそれにふさわしく弱音器付きヴァイオリンである。クリスマス・オラトリオのエコー・アリア「*Flößt, mein Heiland*」との一過的類似性がなかったなら、その優しいリリズムはもちろん、ヴァイオリンと声が交わす密やかなやり取りや戯れの絡みという技法も、それはその昔 M.プレトリウスによる対話「2重唱 *Zwiesungen*」で芽吹いたものだが、このアリアがバッハ・カンタータ全体の中でも独特なものと言いたくなるだろう。

## John Eliot Gardiner

バッハ・カンタータ全集第13巻ライナーノーツより (SDG162)

© 2009 Monteverdi Productions Ltd