

バッハのヴァイマル期カンタータ 3 作

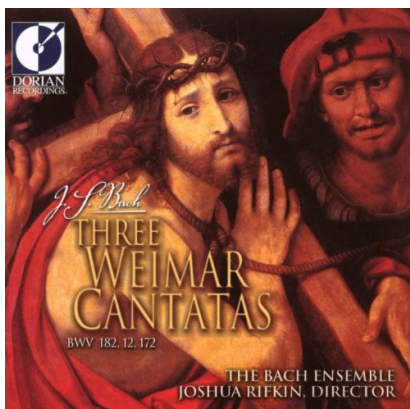
1714年3月2日、彼の27歳の誕生日のわずか3週間前、ヴァイマル宮廷オルガニストのヨハン・セバスチャン・バッハはコンサートマスターの称号を授与された。これは彼がハレのオルガニストという要職を辞退してしまう直前のことで、コンサートマスターへの昇進は彼の「最も謙虚な希望」に対して雇用主であるザクセ・ヴァイマルのヴィルヘルム・エルンスト公爵が見返りに許したものだ。この新しい職務の第一の条件としてバッハは「毎月新作を演奏する」義務を負った。今風に言うなら、月に1曲のペースで新しい教会カンタータの作曲を続けるわけだ。それまで彼が声楽曲を作曲したのは、不定期的に且つ特別な機会に求められた場合だけだった。今度は年間礼拝行事の通常の日曜日や祝祭日に規則的な周期でカンタータを作曲する責務に向かうことになる。コンサートマスターに就任してピッタリ4週目の日曜日、1714年3月25日はその年シュロの主日で且つ受胎告知の祝日となっており、彼はBWV182「天の主よ、汝を迎えまつらん」の初演を行った。さらに4月22日と5月20日には、BWV12「泣き、歎き、憂い、怯え」とBWV172「歌よ、響け」の2曲のカンタータを演じた。1715年の夏に音楽の才能溢れる若きヨハン・エルンスト王子の死去によって中断があったことを除けば、バッハは1716年末まで連作を継続しており、なぜそこで止めたのか理由は不明である。

ヴァイマル期カンタータの最初の3作品は密接に結ばれた一組となっている。そのテキストは何と言っても宮廷詩人ザロモ・フランクの作で、燃えるような、時にエロティックと言って良いくらいの言葉により、また叙唱部の詩を持たない通常とは異なる構成形式というふたつの点が特徴的で、レチタティーボに替わる第2曲はそれぞれ聖書ラテン語からの引用文で歌われる。アリアだけでなく、BWV182とBWV12の楽器による導入部では、バッハが継続性のある地位を得たおかげで、最先端のイタリア・オペラ新様式やヴィヴァルディ流の協奏曲などを深く探求することが出来ている。楽章の大半で、明瞭な言葉の描写と和音構造によって、リトルネッロ形式の原理に従った展開が行われている。こうしたフレームワークを得て、バッハは創造と多様性の無尽蔵と思える豊かさを達成した。歌い始めの合唱はそんな例として特徴的だ。3作ともダカーポ・アリアが正規に指示するところに則っていないながら、第1作は本質的にはフーガ展開、第

2作はのちに口短調ミサ曲の Crucifixus に転用されるのだが、パッサカリアで、第3作は協奏曲のリトルネッコ楽章となっている。

バッハのヴァイマル期カンタータがライプツィヒ時代のさらに有名な声楽作品と顕著に異なる最大のポイントは規模的に質素なところだ。各楽章の長さが後期の作品と同等になることは滅多にない。声部の流れ（line）は専ら音節の朗唱とコンパクトな旋律線であり、一方の楽器の前奏や間奏もやはり同様のコンパクトさを保持している。ライプツィヒのオーケストラが楽器パートの奏者をダブルで組むことが多いのに対して、バッハは弦は各一人、管楽器の使用は抑え、通奏低音を補強するコントラバスをなしで済ませることも多かった。ヴァイマル礼拝堂の高めのピッチ基準と相まって、すべて親密さがあり、ニュアンスが細やかな室内楽としてまとまり、そのインパクトは鮮明で驚くほど特出したものだった。これらカンタータがライプツィヒで再演にかけると、オーケストラはその土地の状況に適応させ、弦の規模は大型化し、アンサンブルの他のパートも同様に拡大した。その過程で、オリジナル版の細かいところが不明瞭になっていったのはひとつやふたつではない。しかしヴァイマルのスコアの中では、若きバッハが注いだ新鮮さと色彩はそれが生まれた時のままに保たれている。

Joshua Rifkin



J. S. BACH: THREE WEIMAR CANTATAS

On 2 March 1714, barely three weeks before his twenty-ninth birthday, the Weimar court organist, Johann Sebastian Bach received "the title of Concertmaster." Shortly before he had turned down an important organist's position in Halle; the promotion to concertmaster, granted "at his most humble request" clearly represented a *quid pro quo* on the part of his employer, Duke Wilhelm Ernst of Saxe-Weimar. As the principal condition of his new post Bach had the obligation "to perform new pieces every month" - in today's parlance, to produce a new church cantata on a monthly basis. Previously, he had composed vocal music infrequently and only as particular occasions demanded; now he faced the task of writing cantatas at regular intervals for the usual Sundays and feast days of the liturgical year. Exactly on the Fourth Sunday after his appointment as concertmaster - 25 March 1714, which in that year marked both Palm Sunday and the Feast of the Annunciation - he made his debut with *Himmelskönig, sei willkommen* BWV 182; on 22 April and 20 May he presented the two further cantatas recorded here, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12 und *Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten* BWV 172. But for an interruption in the summer of 1715 caused by the death of the musically gifted young Prince Johann Ernst, Bach continued the series until the end of 1716, when he abandoned it for reasons still unexplained.

The first three cantatas of the Weimar cycle form it closely knit group. The texts, evidently the work of the court poet Salomo Franck, distinguish themselves both through their fervent, at times almost erotic language and through an unusual formal layout marked by the absence of recitative verse - in place of which a biblical citation appears as the second number of each libretto. The arias as well as the introductory instrumental movements of BWV 182 and 12 afforded Bach his first sustained opportunity to explore in depth the innovations of the newer Italian operatic style and the Vivaldian concerto; the majority of the

movements unfold according to the principles of ritornello form with its clearly delineated phrasing and harmonic structure. Within this Framework Bach achieves a seemingly inexhaustible richness of variety and invention. The opening choruses provide a characteristic example: while all three follow the formal dictates of the da-capo aria, the first unfolds essentially as a fugue, the second - which Bach subsequently adapted as the "Crucifixus" of the B minor Mass - as a passacaglia and the third as a concerted ritornello movement.

Bach's Weimar cantatas differ most notably from the better-known vocal works of his Leipzig period in their more modest dimensions. Individual movements seldom reach the length of their later counterparts; the vocal lines show largely syllabic declamation and compact melodic lines, while the instrumental preludes and interludes hold to similarly compact boundaries. In contrast to the Leipzig orchestra with its frequent part doublings Bach employs a small, flexible ensemble with single strings, sparing use of winds, and often no contrabass reinforcement of the continuo line; together with the high pitch standard of the Weimar chapel all goes to produce an intimate, finely nuanced chamber music strikingly differentiated and vivid in its impact. Revivals of these cantatas at Leipzig saw the orchestral part adapted to local circumstances, with the string section enlarged and other portions of the ensemble expanded as well - and with not a few details of the original versions obscured in the process. In the Weimar scoring, however, the music retains all the freshness and color with which the young Bach invested it at the moment of conception.

Joshua Rifkin