

マタイ受難樂の構成一般

石倉小三郎

Hermann Kretzschmar は Passion を Choralpassion, Motettenpassion 及びオラトリオ的パシオーンの三種類に分けているが、時代的にもその順序で發達して來ているのである。一般の福音書朗誦から受難の部だけを引離したのは十三世紀のことであるが、それまでは福音朗誦は一人の助祭 (Diakon) が朗誦していたのを、後は役をわけてやることとなり、Diakon は Evangelist (福音者) をやり第二の助祭はキリストを、第三の人はその他の個人をやる。群集 turbae の場合にはこの三人も入つて合唱となり、それはそこに奉仕する聖職者凡てによつて唱われた。

一方には十世紀頃、受難史を材とした宗教劇が行われていたが、これがだんだん世俗的に流れるとの非難が出て來た際に、この Choralpassion に於ては古い受難史朗唱の精神がもとのまゝの素材さと簡單さに於て残されていたといわれている。序に述べておくが中世の受難劇の現今にまで残つてゐるのはドイツの Oberammergau で、これは一九二二年に行われた時は私も見に行つたが、一昨年五二年にも行われた。全村の素人ばかりであるが、世界的行事として有名でアメリカあたりからわざわざ多くの人が見に來る。これは劇が中心で音楽

は添え物であつて **Bach** のものとは關係はない。劇的な受難音樂の先縦としては **Heinrich Schütz** 一五八五—一六七二があるが、今はすくなく **Bach** に向つて進むこととする。

バッハの作品はオペラを除き十七世紀に發達した凡ての形式に亘つてゐるが、就中その重きをなすものは新敎の信仰を告白した宗敎樂即ちカンタータ、受難樂、オラトリオ、ミサ等である。受難樂はこの敎會カンタータから發達したものであるが、そもそも十八世紀に發達した敎會カンタータという曲は、日曜日や祭日の敎會の儀式に説敎と交えて用いた一種の祈禱曲で、室樂カンタータとはちがつたものであつた。即ち合唱曲の間に獨唱の部分を交えたものであつた。然るに十七、八世紀の交に **Neumeister** という牧師が敎會カンタータの中に歌劇形式の朗吟や詠唱 **Rezitativ**, **Arie** を加えた歌詞を作つた。**Bach** が **Weimar** 時代に作つた若干のカンタータはこの人の詞に基いたものである。

カンタータと同形式で更に大規模な劇的要素を加えた曲は、復活祭前の聖金曜日の儀式を飾つた受難祭である。マタイ受難樂は申すまでもなく馬太傳の廿六、七章の事蹟を二部に分けて作曲したもので、福音書の本文は凡て一人のテノール（所謂福音者 **Evangelist**）が **Rezitativ** で敘して行くが、敘述の中に出て來る人物（イエス、ユダ、ペテロ、ピラト等）の詞は別の聲に讓る。そして使徒や民衆（これ等はバッハ以前から群集 **turba** とよばれてゐる）の詞は短かい合唱で表わされる。この外にシオンの娘たす **Zionstöcher** 及び信者 **Die Gläubigen** の合唱が處々に挿まれている。これは事件の局外に立つて受難を目撃するキリスト者の感想を述べるもので、時には獨唱にもなつてゐる。

作詞者は Picander であるが、勿論これら合唱、獨唱の歌詞だけを作つたのであつて、曲の大部分はルター譯福音書の言葉そのままである。以上の諸要素の外にいま一つ重要なものは合唱の聖歌である。バッハはこの作中に十四の聖歌コーラルを挿み、その内五つは「あゝ血と傷にみちたる頭よ」O Haupt voll Blut und Wunden の旋律に種々の詞をあてて用いている。これ等の聖歌はドイツ新教徒の信仰を告白するもので、いわばこれが全體をつなぐ鏡のようになってゐるのである。作は一七二七年、即ちライプツィヒ時代、彼が四十二歳の一番盛んな時代である。

Bach はこの曲に於てオラトリオ形式 *Passion* をは古い宗教的なそして民衆的な土臺の上に築き上げたところの一つの革新的な試みやつてゐるのである。彼がこの曲に於てオラトリオ的要素と古い教會的、民衆的要素とを幅廣く練りひろげて、この二要素を前のヨハネ受難樂にくらべてより密接に結びつけてゐる事が極めて明らかなに認められる。テキストに於いては、マタイの中にも強いアレゴリカルな附加物が認められるが（それは時代がそうであつたから）音樂に關する限り、受難史をば至上の藝術を以ていとも單純に分りやすく描寫するという任務は立派に解決されている。また少くとも福音者の云う言葉がマタイに於てはヨハネに於けるよりも活潑であり、緊張させるところの節が多くあることが一つの進歩であると考へられる。ことに救世主の姿を立派にくつきりと浮び上がらせてゐることが、この曲の長所であり特徴である。福音者の朗吟は（他の個人のものも勿論そうであるが）*Cembalo* と絃樂器のバスの伴奏だけであるが、キリストが物云ひ給うや否や絃樂四重奏がながくひびいた音を出し始めて、云わばイエスの頭に「神聖な背光を投げかける」。もつともこの「背光」なるものも Bach

の専有ではなくヴェネチア派オペラからの借り物であるという人もあるが、その事は決してキリストの言葉を傷つけその効果を弱めるものではないと、これは *Kreuzschmar* の説である。その他音楽の上の道具立が非常に豊かになつてゐること、即ち合唱が二つに分れてゐること。アリア、コラール、レツィタティーフの多種多様な様式を盡していることも、馬太が約翰にくらべてもつところの一段の進歩である。

Bach はまたこの曲に於てツシオンの娘々の人間的性格を全く解消している。音楽に於て彼は彼女に獨特な聲を興えてゐない。Soprano と Alto と Tenor と Bass もあり、時には *Duett* で出たりコーラスとしても歌われている。一番初めに器樂で第一テーマと第二テーマが出て、それから々來れ、娘たちよ、われと共になげくをたすけよ々という大きな對話で始まつてゐることが特に目立つてゐるのである。(白狀すればその昔、私にはこの事が何の事かさつぱり分らなかつたのである)この様な言葉で近親や會衆に呼びかけるという風習が、十九世紀の中頃まで田舎の大きな葬式には行われていたとの事である。

Bach はシオンの娘をば最も近親な會葬者として、主の受難と死に對するなげきを感じ動的なメロディーで表わし歌わせてゐるのである。之れは葬列を悲しく靜かに見守る心を表わしているが、ときどき急に涙に咽び慟哭する姿が烈しい *Dissonanz* で示される。ツシオンの娘々は靜かに落ちついた様子で、この悲しみの行列は誰のためであるかを人々に教える。第二合唱のツ信者の群々は、それが分らないで茫然としながら短かい烈しい言葉で「誰を、如何にして」と問う。*Bach* はここに特に *forte* を註文しているが、そのばらばらな和絃に於て彼等のいぶかしみと驚きとを表現しようとしてゐるのである。そのうちに彼等も分つて來て言葉も多くなりツシオンの

娘々と共に流れるようなふしでその歎きに合流する。Bachはこの劇的場面を更に感動的にするために、Kna-benciorを以て unison で々罪なき神の小羊々を歌わせる。それはクシステインのマドンナに於て、Rafaelがなした様に、この神聖な葬禮の畫面の上に漂よう重苦しい雲の上から、可愛い天使の首をのぞかせているのである。これは、そこに動いている複雑な聲の交錯の上に莊高な單純さを以て、別の世界からのある者のような、一つのかげやかしい姿を想像させる。これまでがいわば Overture である。さて、そこでこの曲の形式一般について少し述べておく必要がある。

馬太受難樂中の特に福音者の Rezitativ については、學者の間に多くの論議が交わされたのであつた。直接體験を語る言葉の上につけるか、或は話を物語るところのテキストの上につけるかによつて Rezitativ の作り方について區別が出来るのは勿論の事である。物語は直接體験ではない。イタリアオペラに見られる物語朗吟は、どこまでも物語るだけのものであつた。しかしこの曲に於ては、物語りする福音者は單に物語るばかりでなく、自分の想像の上にそれを再現せしめ、その視たものを自分の言葉を用いて描寫するのである。これは既にシュッツもやつているのではあるが、この曲に於ては Bach 独特な革新的な試みで強く働いていることはたしかである。マタイの福音者の報告は生き生きした言葉と直觀性とによつて特別な位置をとる。ヨハネ受難樂や降誕祭オラトリオに於ては、朗吟はそれほど活潑でない。どこまでも觀察的性質である。マタイに出てくる物語は、バッハが作つた物語のための音樂に於て、最も活潑な感動させる力をもつものでなければならなかつた。それは作曲上の技能からばかりでなく音樂以外の、その背後にある純精神的な人格から出たものである。とにかく Bach のも

つ特にすぐれた藝術理解力について、及びその材料につき入る彼の態度の鋭さについて、マタイ受難樂は最も適切な實例を與えるものである。従つてその演唱者にとつても非常にむづかしい任務が課せられるわけである。つまり同感と同情とを充分に兼ね備えていなければならぬのである。

マタイ受難樂の獨唱歌曲は、大抵その前に前置きの叙唱のようなものがあつて、それがまた *Rezitativ* である。それは勿論伴奏付朗吟で、イタリアオペラやオラトリオに於て烈しい感情再現のために用いられた獨唱歌曲の特別形式であるが、アリアとちがう所は *declamation* 的な要素の強いことである。ヨハネではそれが *Arioso* と名づけられていて、しかもただ二箇所あるだけである。マタイに於てはこの澤山の *Ariosos* が *Rezitativ* の名の下に全曲の主なるかざりとなつていて、従つてそれは音樂と表情とにみちているものである。クシオンの娘々がユダの裏切の報告に伴つて歌うッわが心よ血に破れよ々の二番目のアリアがこの *Arioso* でなく僅かの例の一つである。次には合唱が二つになつてゐる事について述べる。

詳しく云えば、①ク何故かくみだりなる費をなすか②ク何處に備うる事を望み給うク③ク主よ、我なるかクには第一合唱があてられ、第二合唱には僕たちの言葉々汝もたしかにその黨與なり、クと、十字架の下での短かい合唱クまで、エリヤ來りて彼を救うや否や、我ら之を見んクがあてられている。これは十字架の傍に立てる者達の對話であるから、この様に分たれているわけも分るが、要するに主に近い者、即ち弟子達には第一合唱があてられ、關係のうすい者たちには第二合唱があてられている。群集 *turbæ* には兩合唱があてられているが、群集のみならず祭司長等の言葉は凡て、及び兵士等の嘲りの言葉クユダヤ人の王安かれクも兩合唱で歌われている。

つまりその基準として次の三通りの區別があるわけである。

① 二つの合唱が對唱的に立つ即ち交互に歌われる形式。そこには勿論聲の力を大きくする事が要求されてはゐない。その例としては祭司長と學者等の對話々まつりの間はなすべからずがある。この合唱の目的は兩者の間の活潑な論議の印象を起さしめるのを目的としているのであるが、一方が語り終るのを待つて他方がゆうゆうと口を開いているのをみると、雙方共さまで興奮しているのではない事が示されていることがわかる。烈しい論戰なら誰も相手の言葉の終るのを待つてはいないから。それから二の合唱は、この場合には全くシンメトリカルに作られていて、その交代もきちんとした秩序を保つてゐる。作曲者のこの様な用意は演奏に際して充分注意されなければならない。

② 兩合唱はその八音部に於て獨立の進みをもつてゐるが、しかし交互ではなく同時に歌う形式。この場合、聲のダイナミックが大きくなる事は勿論であるが、しかし必ずしもそれにのみ主なる目的がおかれてゐるのではない。そこに活氣がわき出ることを目的としてゐるのである。即ちみな意見が一致したという事を示す様な非常に盛んな内部的生命の活躍を目的とする場合、云いかえれば興奮が主なる目的である動機をなす場合に用ゐられてゐる。第一の形式なる交互唱に於ては、興奮もあり活潑さもあるにしても、そこにはある秩序が保たれていて混亂状態は想像され得ない。この第二の形式としては祭司長等のクかれは死に當れりクがあたる。

③ 兩合唱が同時唱になり、全くユニゾンで四音部になる形式。この場合聲の力は極度に増大される。申すまでもなくそれを目的としてこの形式がとられてゐるのであつてまたそこには同時に單一化が行われること勿論

である。その例としては民衆等のク十字架につくベシク及びクその血はわれ等に歸すベシクがあたる。

何れにせよバツハの時代には合唱も自由には使えなかつたのであるが、合唱團が自由に使える様になつた今日、指揮者はバツハの意のあるところをよく推し測つて演奏に當ることが必要であると Alfred Heuss は云つてゐる。大きなコーラスを使つてやればそれではよいものではないというのが彼の意見であるのである。

同じ合唱の中で、以上の三種の取扱ひ方の一から他の種類へと移行行つてゐる事があるが、これは甚だ面白い事である。たとえばクまつりの間にはなすべからずクの條では嚴格にシンメトリカルな第一種型から興奮の第二種型に移行してゐる。それは祭司長等が始めは落着いていたが、だんだん興奮して漸次にその安靜と威嚴とを失つて行くことを示さんがためである。指揮者は、始めには落着きをもつて彼等が靜かに話し合つてゐる様を示しておいて、やがて彼等が興奮してくるにつれてテンポを早めて行く様にして、バツハの意圖を力強くくつきりと再現する必要があると、これも Heuss の説である。

この反對の例としては、ユダが祭司長の許へ金を返しに行つたとき、彼等はいくまでも冷靜でクわれ等何ぞあづからん、汝みづから當るベシクと云つて少しも興奮の様は見えない。それ故最後まで第一種の型で行つて他の型への移行はしてゐない。

更に Heuss の説を紹介する。弟子達の合唱は小さくともよいから出来るだけ優秀な合唱團を用いること、また僕たちのク實に、汝もまたそれ等黨與の一人なりクに對しても同様。祭司長たちの合唱に對しても全合唱團を用いない方がよからう。(弟子達の合唱よりは大きかるべきは勿論であるが)。Bach は學者長老たちは小さな民

衆と考えている。それで彼は二重合唱を用いてはいるが、度々四音部の形に即ち第三種型に移行させている。現代式の大合唱團は全くの民衆合唱、また百卒長及び之に従う者等がいたく懼れて、實に彼は神の子なりきつといふところに用うるがよい。 *Reitativ* や *Arie* の少數者に對して、短かい合唱句があまりに強すぎるかどうかと思ふ。バッハの時代には大きな合唱は使えなかつたから、この様な心配はむしろなかつたのである。 *Bach* 自身が實際にやつたであろうこと及びその作品の藝術的構成の基盤の上に、内的眞實性の理想を出来るだけよく體現することが必要である。

この作品全曲を演奏することはなかなか大仕事であるが、さりとて勝手に拔萃することは大に注意を要する。しかし全部は劇的に獨立した、そして完成された場面に分たれているから、それを考慮に入れて適當にわけて演奏する方法は、寧ろ推薦さるべきであると *Heuss* は云い、またこれには *Picander* の功績が大きく認められていとも彼は云つている。音樂的にも歌詞の上からしても、そのような場面わけは完全に出来る。その日の禮拜や祭事の際に適切な場をとり上げて演奏するのはいい事である。たとえば聖晩餐の備えをもつての過越の祭の祝。全曲演奏が出来ない土地で聖週の木曜日の夜の祭事にとつて、これほど適當なものが外にあるだろうか。またクゲツセマネの園に於てのイエスキも非常によく完結されている。祭事のために全曲を演奏することは到底出来ない事だから。この考の下に全曲は二十四の場面に分たれている。

第一部

1. Scene: 序奏、ホルゴタへ行く行列

Nr. 1

マタイ受難樂の構成一般

- 二、〃 イエスの死に對する弟子たちの準備
 - 三、〃 祭司長及學者等の會議
 - 四、〃 ベタニアに於けるイエス（塗油）
 - 五、〃 ユダの裏切り
 - 六、〃 過越の祭りと聖晚餐の備え
 - 七、〃 オリブの山への行列
 - 八、〃 ゲツセマネに於けるイエス
 - 九、〃 捕えられてエルサレムへ引き行かれ給う。
- 〃あゝ人よ汝の罪を大きくなげけ〃の合唱

第二部

- 一〇、〃 イエスをさがす
- 一一、〃 イエスの審問
- 一二、〃 虐待と嘲弄
- 一三、〃 ペテロの挿話
- 一四、〃 ユダの挿話
- 一五、〃 ピラトの前に立ち給うイエス、判決

- 〃 二一—三
- 〃 四—五
- 〃 六一—〇
- 〃 一一—二
- 〃 一三一—九
- 〃 二〇—二三
- 〃 二四—三一
- 〃 三二—三四
- 〃 三五
- 〃 三六
- 〃 三七—四二
- 〃 三四—四四
- 〃 四五—四八
- 〃 四九—五二
- 〃 五三—五九

一六、〃 鞭うち 〃 六〇—六一

一七、〃 兵卒等によりての嘲弄と虐待 〃 六二—六三

一八、〃 ゴルゴタへ行き給う 〃 六四—六六

一九、〃 磔刑、十字架の下での場面と観察 〃 六七—七〇

二〇、〃 イエスの死 〃 七一—七二

二一、〃 地震うッげに彼は神の子なりきッの合唱 〃 七三

二二、〃 十字架より取り下ろす、埋葬。 〃 七三—七六

〃 多くの女たちそこにありきッ 〃 あくる日ッ

二三、〃 ピラトと祭司長等がイエスの墓について話し合う 〃 七六

二四、〃 哀悼のまつり 〃 七七—七八

あと注意を要する點を若干とり出して述べる。

クまつりの間はなすべからずクの短い合唱。特に短く力強いことが特徴であるが、始めからあまりテンポを早めすぎぬこと、始めは落着いていてだんだん興奮して来る、その有様を示すようにする事が必要である。ク亂起らんクのところには音畫的手段がとられている。

ク誠に汝らに告ぐ、全世界何處にてもこの福音の宣傳へられん處にはクの Rezitativ の終りは重要である。ここに始めてキリストの教が世界の宗教なることが述べられているのだから、第一 Violin の幅廣 S d moll の

Akkord に注意すること、このモテイーフは全曲の **Leitmotiv** となつてゐる。

弟子達がク瀧りな費々と云い罵る間にクシオンの娘々が始めて全曲の筋の進みの一環として歌い出す。アレヒリーのなるクシオンの娘々が現在ここに居るものと **Bach** は考えたにちがいない。弟子達が、くだらない批判をしている間にクシオンの娘々は靜かに同情にみちてこの感動すべき恭順の行爲をながめて、始めは **Rezitativ** で、ついで **Arie** になつてク悔いとつぐないの眞情を披瀝する。この歌の意味はクシオンの娘々即ち人間の罪によつて主は苦み給う。わが涙がせめてもの慰めとなれよという所謂ク涙の咏唱の隨一である。

弟子達が争い問うク主よ、われなるか々のくだり。ここに **Bach** は **Allegro** を要求している。このあたり弟子達は悲しい気分であるから、テンポもおそくすべしとも考えられるが、彼等が争いきそつて問いかけて行くその有様を表わすためには、早いテンポを必要とするとの意であろう。僅か五小節の間に四音部に亘つてユダを除いた十一人が争い問うその簡潔さと緊迫さは他に類例がない妙手の作と稱せられている。これはバッハの現實性を示すところの一例である。

聖晚餐の備えの場は、劇的というよりは寧ろ内容的に全曲の最高頂を形作つてゐる。この場はイエスの神としての姿を現わすばかりでなく、イエスは墓を越えて永遠の世界に働きかけていること、キリストの教えは世界宗教であることを示すことを目的とする。それはさきにク全世界の何處にてもあれこの福音がクの條で述べられた通り象徴的手法がとられている。同じモテイーフがここにも用いられて、今度はそれがイエス自身の口におかれる（われ汝等に告ぐ、今より後云々の條にて）ここでイエスは嚴然と神の威容を以て立ち給うのみでなく、集り

の部屋の家根が高く昇つて、遠い廣い世界がそこに現われ出で、限りなき遠望が開けて行くかの如き有様を示している。極めて大らかな、云わば天空快濶な気分をもつ。全曲の大切な場面には、いつもこのモチーフが用いられている。

々汝ら皆この酒杯より飲め、これは契約のわが血なり々の條で *alle* の上に極めて豊かなやさしい性格の廣い、ゆつたりした旋律形式が八分音符で作られている。それが管絃樂の方で二度繰返されているが、それがバスまで行つて全曲を被うとき、いわば教えが全世界に擴がつた形になる。Bach がこの時に於て、イエスが豫言的に先見し給いし如くキリスト教が全世界にひろがることをかたく信じていたであろうことは疑いない。そしてこれは全曲の中でイエスの語られる最もながい言葉であるが、他はいつも *Rezitativ* であるのに、ここばかりは歌となり *arioso* になつている。Bach はそれを以て、音楽者は大きな感情の動きや気分を表わす場合には音楽本來の形式を用い、しかもそれが卑俗に流れ、或は平凡な *Arioso* に落ち行かぬ様に、格別な莊嚴さを與えることが必要であるとの信念を明示しているのである。受難を材とした藝術品は澤山あつて、ことに Da Vinci のそれを始めとして繪畫は澤山あるが、この様な場面の描寫には他の藝術素材に比して音楽は特別に優位をもつていて、これも Heuss の説くところである。彼とても Da Vinci と Bach の優劣論をやるうのではないであらうが、面白い比較論として諸君のご参考のために一寸述べておく。

そのあとにクシオンの娘々が歌うク私は汝に私の心を贈るクの aria は短いが大に注意を要すべきものである。悦ばしげに上り行くテーマのはつきりした喜びにまで、すぐにク汝を沈めよクのいとも親しげな形が結び付

く。ここに二つの感情が結びつけられている。ここに親しげな敬虔な謙遜さを以て全咏唱の間にこの句が與えるところのものは、音楽が與える最も純なる喜びの一つであろう。クシオンの娘々が主の言葉を受取つて彼に彼女の心を贈るとき、彼女は喜んで福音のモテーフに入り込む。彼女は福音を傳える最初の人である。この場面は福音の告知を以て結ぶのが最も適切であろう。

クゲツセマネに於てのイエス々の場面は全曲中の最も感動的な印象深き、そして最も人間的な場面であり、従つてそこにはオラトリオ的諸要素が最も強く働いている。この場は全曲中でいとも深い愛を以て精細に取扱われている、それはまた大きな曲を多く含んでいる。時は夕暮に近く心は重い。イエスの言葉々が心、いたく憂いて死ぬばかりなり々は格別に感動的である。ここには光はない。ながくひつぱつた Violin の Akkord が歌の上に重くかぶさっている。ク祈りて言ひ給ふクの暗い深い敬虔さをいきづくところのその條には特に注意を要する。この場面に於てのイエスの祈は、すべてこの氣分で動いている。

イエスは重い氣分で、しかし決然たる心で祈り給う。イエスが心おびえつつ自分と戦つておられるその時の間をみたすところのこの場に於て、作詞者と作曲者との協同の仕事は完全に一致している。イエスはペテロと二人の弟子とを伴い行き給う。クおおいたまし惱み。苦しき心はここに震ひ、そこに沈む、その顔の如何に青きよ々は *Rezitativ* で出てそれからク彼は地獄の悩みを苦しみ給うクを経て有名な大切なリアクわれはイエスのみそばに目覺めて居らんクとなる。それはクシオンの娘々となつているが、それをばおびえ震えて、なげき悲み給うイエスを目の前に見ている三人の弟子の口から出るものと考える方がよいであろう。(テノールになつている)。次

の々これ等多くの惱みのもとは何なりや々のコラールは、遠くの方からイエスの御姿を見守っている弟子たちの歌うものと考えるべきであろう。Bach もこれには piano を要求しているし、遠くからひびきこえて来るようにするがよからうと Heuss は云っている。このコラールは短いが甚だ大切なものである。イエスの震え居給う様を見ているのはペテロと二人の弟子達であるが、それはバスの十六分音符で表わされている。々われはわがイエスのみそばに目ざめて居らんぐの Aria は前の *Resistiv* の熱烈な少し誇張的な々が愛が汝の震えとおのきを和らげ救ひうるとならばわれは喜んでここに止り居らんぐという言葉にすぐづくのであるから、あまりに哀調を帯びさせたりテンポもあまりにゆるめたりしない方がよからう。前の少しく仰山な言葉に直接結び付いているという事が、このAriaの性格を規定する。つまりこの二つの形は一つから他へと自然に移り行くべきである。それを心においておくことは、歌う人の大いに研究を要すべき事でもある。

それに對する合唱々さらばわれ等の罪は眠に入らんぐはまた piano になつてゐるが、ふけ行く夜のしじまの中に、遠くきこえるその何とも云えぬ魅力のただよう有様を、その弱奏のうち響き出させることが Bach の目的としたところであつて、演奏に際しては、彼のその氣持をくみとることが必要である。々目ざめ居らんぐの二度目の繰返しのところは非常にむつかしいふしまわしである。夜の暗くなり行く有様、つとめて目ざめていようとして急に痙攣的に自分を揺り起す機子を、これ程鋭く描いた音楽はあるまい。Wagner の Hollander の中の舵手も、これ程鋭くは描かれはしないだろうと批評する人がある。

この場に於けるイエスの祈りが、それがくり返されるごとに形も氣持も性格も漸次變つて行く。々が父よ、

この酒杯もしわれ飲まで過ぎ去りがたくば、御意のままになし給へ々の第二の祈のお言葉、イエスに於てその安靜氣分の去り行きしきびしさ。短い朗吟であるだけにその眞髓をとらえることは實にむづかしい仕事である。

次のコラールク神の欲するところはそのままに成れよ、神の意志は常に最もよいものであるから々は莊嚴なものである。單に安靜に敬虔に依り頼るだけのものではない。演奏はこのむしろ恐ろしい位の状況にかなうものでなければならぬ。イエスが絶望し給うならば全人類は永久に救われないのである。これを表現しようとする Bach の大決意、これが充分的確に示されねばならぬ。

それからユダの裏切り、イエスの捕縛となり、ク爰に弟子たちイエスをすてて逃げ去りぬぐで第一部は終る。その結末を飾るコラールク人よ、汝の罪を大きくなげけ々は第一部の結びをつけるにふさはしい莊重偉大なものである。

第二部の解説はまた次の機會に譲りたいと思うが、ただ一つペテロが三度主を知らずと答えた後、鶏の鳴く聲を聞いて、ク外に出て悲み哭けり々の *Rezitativ* は、恐らく西洋音樂の中で最も歌いにくいものの一つである。

またその次のクシオンの娘々のアルトのアリア。彼女がペテロの悲歎に同情して、彼の非行に對する神の憐みを懇願する詞ク神よ、わが涙の故をもて憐みたまへ々も句切りが奇異にむづかしいので有名であるが、眞情をうがつていて、その表出の眞實さを以て廣く愛好せられている。單獨に演奏會で演奏されることもある。表出の深さは聲ともつれて行く *Violin obbligato* の旋律によつて一層強められている。

第二部最後の合唱々われ等は涙をもつて跪き、墓の中なる汝によびかける、平穩に眠り給へ、靜かに眠り給へ、汝のかれたる手足は靜かにおだやかに休み給へ、汝の墓石は憂多き心のために安樂なる憩いの枕であり、魂のための休らゐの場處であるべし。いとも満足してそこに目は眠る。われ等は涙をもつて跪き、墓の中なる汝によびかける、靜かにおだやかに休み給へは現今は非常にポピュラーになつてゐる。これは歌詞の上からも音楽の上にも、葬祭儀式に於て一般的になつてゐる風習に基いてゐるものである。々靜かに休み給へ々という別れの言葉は、この様な場合にごく通有な言葉であり、ことに *sainte* と二綴音になつてゐるのが、バッハの生國なるザクセンの地方色まる出してあると説く人がある。そしてこの言葉を常に反響の様に第二合唱で *pp* で繰り返させているところにバッハの用意のあるところがうかがわれる。この合唱は哀悼の歌ではあるが、烈しい歎き悔みの歌ではない。不安ななやみを示した深刻な性格のものではない、むしろ慰めまたは心をはげますようなメモメントが勝つてゐるといえるであらう。

馬太受難樂がドイツ國內に廣がるに至つたのは Mendelssohn がその作曲された百年後一八二九年の三月十四日に Berlin の Singakademie 合唱團を以て全曲演奏をやつたのが機縁をなすものであり、それが Mendelssohn をかゝる逸話の一つとなつてゐることは有名な事實であるが、しかし Bach の時代には全く世に知られずにあつたというのでもないらしい。一八世紀の末葉に當つてライプツィヒ全市にとつてこの曲の演奏は一つの立派な藝術的キリスト教的祭事々であつたとの記事があるが、要するにその知られたる範圍はこの程度のものであつたらしい。

Bach の偉大さを認識した第一人者は Beethoven である。彼は彼の創作の最隆昌期に於て、バッハこそは近よれば近よるほど測り知られぬ偉大さをもつと云つて、これに對して謙遜な驚異を以て頭を垂れている。クバツハは小川じやない々と云つた彼の言葉は有名になつてゐる。メンデルスゾーンは一八二八年、かれ十九歳の時祖母から馬太受難樂の寫しをもらつて、それ以來この曲を演奏して見たいと願つていたが、それを彼はさきに述べた通り作品の出來た百年記念として、彼二十歳の時萬難を排して實現させたのである。どういふわけか Zelter が Singakademie 合唱團をして協力させることを拒んだので、始めは大いに困つたということが伝えられている。とにかくそれはその年の三月十一日に實現したのであつたが、Hugo Riemann はク馬太受難樂を長き眠りから醒ます大きな冒険は完成された。それは實に歴史的意義をもつてゐる々と述べてゐる。それは非常な成功で三回に互つて行われ、第三回目の四月十七日の聖金曜日の中には、英國旅行中のメンデルスゾーンに代つてツエルテルが指揮してゐる。ゲーテはツエルテルに向つて、わざわざ祝賀の書を送つてゐる。ゲーテをしてバッハに向つて目を開かせたのも、少年 Mendelssohn の力である。彼がゲーテを訪問したとき、バッハのフーゲを演奏してきかせた。ゲーテは大いに感激してク神が世界を創り給ひし前に、神の胸に世界の姿はこの様に見えるにちがいないと云つたのであつた。

メンデルスゾーンが行つた初演は、伯林では斷然たる効果を見たが、他の都市に於てはそうは行かなかつた。一八三二年 Königsberg ではク聴衆の一部は始めの半分で室外に出て去り、残つた者たちは、この作はただの古道具に過ぎない々と云つたと傳えられている。批評家は中をとつて、クバッハの受難樂は巨大な埃及のピラミ

ツドに比すべく **Graun** のクイエスの死々は氣持のよい希臘の殿堂に比すべきだと云つた」ということが傳えられているが、どうやら後者の方に團扇をあげているらしい。それがだんだん進んでクバツハの受難樂も他の古い作品と並んで存立の價値がある々になつて、遂に今日に至るまでになつた。今ではドイツの諸都市は勿論、世界中どこでも聖週間にこの曲の演奏されない土地はない位になつている。全世界の文化社會にとつて、この曲は音樂的ルネサンスの契機をなしている。研究者にとつても音樂愛好者にとつても、この偉大なる作品によつて現代と過去とを結びつけるところの精神的連鎖が出來たわけである。

ドイツにバツハ協會が出來たのは一八五〇年で、それから彼の作品出版もその緒に附いたのであるが、それから又百餘年にして大阪にバツハ協會の誕生を見たことは、音樂文化史上重要な一つの大きな仕事であるとして誠に欣快の念に堪えない次第である。