

# 吉田秀和作曲家論集

J.S.バッハ *Johann Sebastian* ⑥  
*Bach*

*Franz Joseph*  
*Haydn*  
ハイドン

第①部 ヨハン・セバステイアン・バッハ

バッハの「数と神秘」—— 13

口短調ミサ曲—— 18

マタイ受難曲—— 39

カール・リヒター——《マタイ受難曲》のことはまだとても書けないけれど—— 42

リヒター／ミュンヘン・バッハの残したもの—— 53

マタイ受難曲—— 57

——リヒター指揮 ミュンヘン・バッハ管弦楽団・合唱団

《目覚めよと呼ぶる声す》—— 66

——カンタータ第一四〇番

アリア集—— 75

——コジェナー（メッツォ・ソプラノ）シトリッツル指揮 ムジカ・フロレーア

管弦楽組曲第二番口短調—— 82

「最高」のバッハ——ブランデンブルク協奏曲（全六曲）—— 84

——カール・リヒター指揮 ミュンヘン・バッハ管弦楽団

マリナーと室内合奏団の《ブランデンブルク協奏曲》—— 94

ブランデンブルク協奏曲（全曲）—— 100

——イル・ジャルディーノ・アルモニコ

テイボール・ヴァルガ讚—— 107

——ヴァイオリン協奏曲第二番、他

シエリングとヴァルヒヤ—— 114

——ヴァイオリン・ソナタ集

平均律クラヴィーア曲集—— 118

エトヴィーン・フィツシャアのバッハ—— 124

平均律クラヴィーア曲集(第一卷)——140  
——フリードリヒ・グルダ

平均律クラヴィーア曲集(第二卷)——150  
——リヒテルとグルダの場合

幾通りかのバツハ——162

グールドの《ゴルトベルク変奏曲》によせて——174

ピノックの《ゴルトベルク変奏曲》——冬に聴く——183

パルティータ(全六曲)——192  
——アンドラーシュ・シフ

イタリア協奏曲——200

——アルトゥーロ・ベネデッティ・ミケランジェーリ

構造と旋律のあいだで——207

——ミルシテインの《無伴奏ヴァイオリン・パルティータ第二番》

無伴奏ヴァイオリンのためのソナタとパルティータ——217  
——シユロモ・ミンツ

マイスキのチェロ——225

無伴奏チェロ組曲——230

——アンナー・ビルスマ

無伴奏チェロ組曲——235

——鈴木秀美

グールド讃——243

第②部 フランツ・ヨーゼフ・ハイドン

慰めの芸術・芸術の慰め——257

カール・リヒター指揮、ミュンヘン・バッハ管弦楽団、シュターダー、ヘフリガー、フィッシヤール・ディースカウ以下\*。

\*一九六一年の録音、CDは「アルヒーフ PCCA二〇〇九〜一〇」。

▼追記 シュヴァイツァーの引用については、シュヴァイツァー『バッハ』下、浅井真男・内垣啓一・杉山好訳（著作集14）白水社刊によった。

（『芸術新潮』一九七四年二月号）

## マタイ受難曲

バッハは、福音書による受難曲<sup>パッション</sup>を、少なくとも三つ書いたといわれるが、今では、ヨハネ伝によるものと、マタイ伝によるものとの二つしか残っていない。そのうちヨハネ伝によるものは、一七二三年、彼がライプツィヒに着任したとき演奏されたが、後者は、一七二九年に書かれ、その年演奏された。

パッションというものは、キリストの受難を民衆に想起させるために劇や音楽で演じられるもので、非常に古くから行なわれていた。それも、必ずしも教会の儀式用の芸術として伝えられたわけではなく、中世の神秘劇<sup>ミステリー</sup>や奇蹟劇<sup>ミラクル</sup>とかは、みな聖書の読めない人びとに、主イエスの事蹟や生涯や蘇りを如実に感得させるために、所作や朗読を交えて演じられていたのである。受難曲は、バッハの頃までに種々の変遷を辿ってきたが、たとえばこの《ヨハネ伝による受難曲》のような大がかりなものになると、ソリロキア（福音書の使徒に擬したもの）といって受難の顛末を、一種の朗読誦の役（テナー）であるとか、キリストの言葉を述べる役（バス）、ペテロとかユダとかいった使徒

の役、あるいは信者や群集の中の個人を演じる役とかの独唱者があり、それに対し、信者とかローマ兵士などの集団を表す合唱隊がある。彼らは劇的なスタイルで、彼らの感動を表す合唱と、コーラルといって新教の合唱讚美歌のスタイルで書かれ、もつと静的なリリカルな部分を受け持つが、この曲では少年と成人の合唱隊が要求されている。それに管弦楽とオルガン、チェンバロなどの伴奏が加わるので、全体はきわめて大がかりなものになる。といっても、バッハの当時教会で使用できた合唱隊や音楽家の数は、今日とは比べものにならないくらい少数だったらしい。

この曲はマタイ伝第二六章と二七章の全文をルターがドイツ語に訳したものを土台に、ピカンダーという人が書いた歌詞によっており、まず「ヘシオン」の娘たちよ、わが嘆くを助けよ」という合唱に始まり「われら涙もて蹲うずくまる」という大合唱に終わる。コーラルの旋律は同じものが幾度も使われるが、へおお、血にまみれ、いっぱい傷をうけた頭よ、悩みと嘲りにみたされた頭よ」の歌詞のついたコーラルの美しさは、言いようがない。それにまた、これらのコーラルは、単に別々の歌詞をもつて使用されるだけでなく、前後に合わせて移調されたうえでの登場で、全体を統一する要素としても使用されている。また「われらは涙ながらにひれふし、墓の中の汝に呼びかける、憩え、やすらかに！」という合唱は、非常に簡素に書かれているが、深い感動を与えずにいない。ソロでは、「かくてイエスはとらえられぬ」というアルトの二重唱。これにはフルートとオーボエが助奏し、カノン風に書かれているが、哀傷極まりない逸品である。あくまで控え目なタッチで、伴奏も歌も実に少ない音で書いてある。たとえ歌詞がなくとも、ちょうどバッハの器乐的三重奏か何かのもつ、

純粹な音だけの曲の与えるあの清純な哀傷に達している。と思う間に合唱が加わり「彼を放せ！」という叫びが発せられ、ひきつづき恐ろしい速さで稲妻が走り雷が轟きだす。「おお地獄よ、火を吐きつつ大地を割れ。怒り狂い破壊し呑みつくせ。偽りの裏切りものを粉碎せよ」と合唱は追いつがするように絶叫する。この突然の変化と、その表現の力強さは、音楽の世界でも他に例のない美しさを放つ。バッハの宗教的声楽曲には名作が多いが、この曲はそのなかでも特筆すべき傑作であり、キリスト教の生んだ最高の芸術の一つである。

〔「新女苑」別冊付録『世界の音楽』より 一九四八年？〕

## カール・リヒター

——《マタイ受難曲》のことはまだとても書けないけれど

1

放送か何かでしゃべったか、それとも原稿の中で書いたのだったか、ちよつと思ひ出せないのだが、もしあらゆるヨーロッパの音楽家の中で、ただ一人をとるとしたら、私はJ・S・バッハをとるだろう、また、もし一曲をとれと言われたら、バッハの《マタイ受難曲》をとるだろう。私は、いつか、こんな考えを述べたことがある。この考えは、今も、変わらない。

けれども、もちろん、バッハのほかにも、モーツアルトがあり、ドビュッシーがあり、ヴェーベルンがあり、という具合に、音楽と音楽家は、ほかにもたくさんあるのが現実であり、また、それはとてもありがたいことだ。私たちは、何も無理をして、一人、一曲に、音楽を限定する必要はない。ただ、バッハの中には音楽のすべてがあるのである。つまり、音を横にならべ、旋律として、線として書くのと、縦にならべ、ハーモニーとし、音を重ねたり、また対位法的な扱いとして、横の何

本ものの線を同時に組み合わせると、その両方から音楽を組織し、建築するうえで、バッハの音楽は、音楽すべての可能性を内蔵している。そのうえに、彼は純粹に音響の構成物としての音楽であると同時に、人間の精神の内なるものと肉体の動きであり、感覚の反映であるもの、つまりは、あらゆる意味での「表現としての音楽」としても、まずは、これを凌駕するのは不可能なところまでのすべてをやりつくしたといっても、少ししか誇張でないような、そういう音楽を書いた人だ。もちろん、バッハのしななかったことはいろいろあるし——たとえば「音色」——、私も何も、バッハがすべてをしたというとき、それを量的に考えているのではない。質とし、無限に可能かもしれない広がりをもつ音楽の世界の中での、その可能性の基本としての「すべて」を考えて言っているのである。

まあ、そんなことは、今の場合、たいして重要ではない。私は、バッハの中に「音楽」の頂点を見る人間だ、と言っておけばよいだろう。そうして、そのバッハの作品は、実は、私は、みんな、文字どおりみんな、どれもすばらしいと信じているだけでなく、みんな好きである。

だから、もし強いられたらその中で一曲、《マタイ受難曲》だけを選ぶというのが、すでに、苦しまぎれのことではあるのだ。けれども、やっぱり、そういう羽目に陥つたら、私は返事を避けずに、この曲を選ぶだろう。この曲は、それくらいの内容をもっている。大バッハの手から生まれたといつても、これは一回限りの作品であり、音楽として一つの大きな世界であり、また、有史以来のヨーロッパのすべての歩みの根元につながる、大きくて深い意義をもつ対象と取り組んだ作品である。

私の考えるのは、この音楽は、バッハの作曲であるとともに、バッハ個人を越えた、もっと大きな音楽の流れの中の一つの高まりだということでもある。

私にはまだ、この曲については書く力はない。今度も、いろいろな事情で、つい、この曲のレコードについて書くことになり、大弱りに弱りながら書いているのである。あらかじめ御承知置きいただきたい。

2

この曲を、私は、今までに何度聴いているだろうか？ 戦前、ブルーノ・キッテルの指揮したポリドール盤の抜萃レコードがあった。それはよく聴いた。しかし、実演は、おそらく三回聴いたことがあるだけだろう。戦争中だったか、ローゼンストックの指揮で今日のN響、当時の日本交響楽団が定期でやったのを聴いたのが初めてである。休憩に増沢健美さんが「どうも、こいつは、抜萃レコードで聴いたあのサワリだけでよいのじゃないかな？」と言われたのを覚えている。私は、始終ワクワクして聴いていたので、そう言われて、何ともかえす言葉がなかった。

二度目は、いつぞや二期会がやったもの。そうして三度目は、一九六七年から八年にかけてベルリンにいたとき、カール・リヒターが例のミュンヘン・バッハ管弦楽団や合唱団をひきつれて、ソ連に客演して大成功をおさめたあと、ベルリンに現れて公演したのを聴いたときである。もちろん、このときの演奏が、いまだに最も印象に強く残っている。演奏のせいもあり、私も、その間に

少しは、この音楽を聴くことを学んできたからだろう。家に帰ってきてどうだった？と聞かれ、私は *erzählend* と言うほか、ほかに言いようがなかったのを覚えている。演奏の批評なんてできはしない。全心をがっちりした手でつかまれたという感じであった。あの一年のヨーロッパ滞在中、ベルリンを本拠に、あちこち歩きもしながら、私の聴いたオペラや音楽会の数がいくつになるか、今でも計算したこともないのでわからないけれども、この《マタイ受難曲》は、その絶頂の一つだった。だが、これについては、まだ一度も正面から書いたことがない。この間あるところに、リヒターの指揮した《ブランデンブル協奏曲》のレコードの印象記を書いたときにちょっとふれたのが精いっぱいである。

それが、今度は、レコードについて書くことになったわけだが、それでも、私はやっぱり気が進まない。むずかしい。第一、《マタイ受難曲》などという音楽は、レコードが手もとに置かれたといったって、そう簡単に聴く気にはなれない音楽である。私は、これから何年生きられるか知らないが、その残された一生の間に、果たして、何回聴けるだろうか？ すでに三回聴いたことがあるというだけで、もう幸運だといってもよいし、何十回聴いたからといって、よりよくわかるようになるときまったものでもない。《マタイ受難曲》というのは、そういう曲なのである。ほかの場合のように、誰がうまくて、この指揮者はここをこうやってるなどという気には、よほどのことがなければ、なれるものではない。もちろん、私みたいに、ほかの曲だといろいろやっているくせに、この曲になると突然やれなくなるなんて変だと言われたら、そのとおりである。だから、そういう人に、批

評やら細かい比較やら、綿密な研究はやってもらえばよいのである。

私も、ある程度のおつきあいはする。以下は、まあ、そんなところだと考えて読んでいただきたい。

3

カール・リヒターは、中庸の音楽家だろう。彼が当代並ぶもののないバッハ指揮者となっているのは、そのためかどうか知らないが、カンタータとかパッションとか、オーケストラの合奏とかに關しては彼のバッハが一番スタンダードだと考え、彼の演奏で聴くのが一番好きである。

中庸というのは、しかし、折衷的というのではない。これはむしろ、とてもむずかしい行き方である。私がいう意味は、バッハの中の、いわば宗教的で神秘的な面と最も人間的現世的な面、あるいは純粹器楽的なものと表現主義的で劇的なもの、あるいは構成的できわめて強力に秩序をもったもの、つまり光明と理性の支配する面と、その逆のもの、矛盾をもち官能的で、ときには恣意的でさえある不合理の面と、そういうバッハというきわめて複雑な現象の中で、どれかに重点をおくことはあっても、そのために別の面を切りすてはしない態度と関係のある中庸である。だから、むしろ、ある時は一方、ある時は他方に傾きはするが、しかし、全体の均衡は破らない。そういう態度というほうが正確かもしれない。もし、私が、バッハの演奏の伝統についてもっとよく知っていたら、リヒターの演奏は伝統的であって、しかも現代的に新しいと言ったかもしれない。しかし、私

は、二百年にわたるバッハ演奏の伝統、ことに教会音楽演奏の伝統をそんなによく知っているわけではないから、以上のようにしか言えない。

レコード「ドイツ盤アルヒーフ 一九八〇〇九〜二二」\*で、そういう例をあげると、こうなる。

\*一九五八年の録音、この番号(LP)は廃盤。CDは「アルヒーフ POCA二〇〇六〜八」。

《マタイ受難曲》の、根本的な劇はどこにあるのだろうか？ リヒターの考えでは、この劇の主人公は群集、つまりイエスを憎悪し、侮辱し、虐待と乱暴の限りをつくしたあとで、十字架につけて殺戮した人びとである。イエスが十字架の上で息をひきとったのち、「神殿の幕が裂け、大地が震え、岩が裂け、墓が口を開いて、眠っていた多くの聖徒たちの死骸が生きかえった」、これを見て、百卒長やその他イエスの墓の番をしていたものは恐れておののいて言ったのだった、「本当に、あの男は神の息子だったのだ」と。イエスが捕われてからここまでの情景とこの音楽。そこにリヒターの演奏の最も大きなアクセントがおかれる。つまり、これは、罪人たちが(つまり私たち全部である)イエスの言うことを信じないばかりか、さんざん彼をおとしめ死にいたらしめたあとで、奇蹟にふれて、初めて真実を認識するという、その回心の内側の劇として把握される。リヒターの演奏は、そう語っているのである。そのソプラノ部だけ想い出していたために引用してみよう「譜例1」。

ゆで始まり、クレッシェンドして、またかに戻る。その間の二小節！ここにこの膨大な作品の「眼目」がある。ベルリンの実演でも、私はこれを聴いて震駭させられたし、レコードで聴いても、

## [譜例 2]

Und ging heraus, und wein - ne - te bitterlich.

それから 外に出て 泣いた さめざめと

の中で、この契機につながるものには、すばらしく表現的なテンポがとられ、アクセントがおかれる。そうして、このレコードでは、福音史家をつとめるエルンスト・ヘフリガーの名演は特筆に値し、いくら賛美しても賛美しきれないのだが、それはまた、単に彼が「うまく歌っているから」ではなくて、劇が内面の世界に移しかえられていることを、リヒターが福音史家のレクタティーヴォの間にはさまれたり、下におかれたりする簡単なセッコの伴奏を通じて、よく現しているからでもある。これら、たいていは二つ、さもなくともいくつでもない和音を押しだけのオルガンの演奏だとか、あるいはバツソ・コンティヌオのメンバーの演奏だとか、その彼らのやる音楽の絶妙さは特筆に値する。

劇のアクセントの、もう一つの重点は、ペテロの裏切り（鶏が鳴く前に、彼は三度イエスの使徒であることを否定する）にある。これも作品が、すでに、そこに大きな比重をおいているからだが、演奏も、ここでは哀痛——いや峻厳でしかも悲痛——を極める。第四五番のレクタティーヴォ。福音史家と、三人の告発者とペテロの否認の交錯。そのまま第四六番に入っの終わり、「ペテロは外に出て、さめざめと泣いた」[譜例 2]。この演奏で、胸をつかれなかつたら、その人はもう音楽を聴く必

## [譜例 1]

Wahr-lich, die - ser ist Got-tes Sohn ge - we - sen. おれたちは何ということをしてしまったのだろうか！  
本当に これは 神の 息子で あったのだ

リヒターのダイナミック

私はここに最もうたれた。もちろん、そのために、リヒターは、その前の第六九番のアルトの aria（ああ、ゴルゴタ）からずつと、この第七三番の福音史家のレクタティーヴォとそこにはさまれたエピソードを経て、第七五番のバスの aria、それから最後の子守歌（!?）にいたるまで、一瞬のゆるみもたらない大変な緊張をつくりだす。その密度の高さは、作品自体の未曾有の密度を裏切らない大変な緊張をつくりだす。だが、一方では、受難の劇の大切な叙述であり、第一部のクライマックスであるもの、つまり、第三三番のアルトとソプラノの有名な二重唱へこうしてイエスは捕えられた）の中で、民衆を代表する合唱が、その合間に「彼を放せ、縛るな！」と叫び、そのあとでは「稲妻も雷も雲の中に影を隠してしまったか？ 燃えさかる深淵よ、裏切りものを、殺戮の血をうちやぶり、ほろぼし、のみつくし、くだきつくせ！」と絶叫するところがあるが、そういうところでは、リヒターは、特に爆発的で劇的で描写的な演奏をしようとはしない。むしろ、ここでは怒号も絶叫も内心のものとして、声にならぬ憤りとなつていくといたったほうがよからう。かつてのキツテルのレコードなどは、その点、はるかにロマンティックで劇的なものだった。リヒターにとつての力点は、外的な事件ではなくて、一人一人の人間の内面の革命なのである。私は、これをすごいと思う。

だから、むしろ、一つ一つの aria、また特に福音史家のレクタティーヴォなど

要などまったくない人である。

## 4

バッハの音楽には、音楽のありとあらゆる要素の中では、色彩的なものが比較的背後に隠れている。ことに表現の最も高いもの、頂点にあるものは、精神化され、単色の線というより、むしろ超色彩的な出来事と化しているのが、よくみられる(彼が、ある楽器のために書かれた曲をしきりと別の楽器に移すよう編曲したのはいうまでもないことだし、特に最後年の大作になると、もう楽器の指定のまったくないものさえ見られるようになる)。

しかし、それがバッハのすべてであつたのでない。オルガンでもチェンバロでも、たとえ色彩的な書き方はしていなくとも、そこを聴き出す微妙な耳さえあれば、細密なニュアンスと明暗の変化・交替を聴きとることは十分に可能なのである(たとえば、グレン・グールドの演奏!)。

だが、そこまで隠秘で細かなニュアンスの世界まで降りてゆかなくとも、こういう《マタイ受難曲》のような超大作の中では、色彩も欠けていない。第五八番のソプラノのアリア(愛により、われらが主は死につこうとする)はバツソ・コンティヌオのほかに二本のフルートと二本のオーボエ・ダ・カッチャのオブリガートがつく。このアリアはそのほかにも、実に特徴のあるメリスマをもつた旋律で歌われるのだが、それを歌うイルムガルト・ゼーフリートも実によい。その声が肉の厚い声ではないのがよい。一体に、バッハの曲、ことに声楽は、イタリア・オペラの歌手たちのような、

肉づきの豊かなヴィブラートのたつぷりついたベル・カント、つまり豊麗極彩色の声で歌われるのは望ましくないわけで、その点でも、このレコードのゼーフリートとか、アルトのヘルタ・テッパーらの声はびつたりである。

男声歌手も同じである。ヘフリガーの福音史家、イエスを歌うエンゲン、ユダその他のプレプストルも、私は好きであるが、フィッシャー・ディースカウには、ほとほと頭がさがる。この人を、知的だとか耽美的だとかといって分類してすました気になるといふのは、どういうわけであろう。何も彼が牧師の子息だからというわけではないが、これは敬虔な歌手である(歌っているときの彼が、まるで説教する牧師のような表情をするのは、実演で聴いた人は知ってるはずだ)。ヴィオラ・ダ・ガンのソロとコンティヌオだけの伴奏をもつた第六五番の短いレチタティーヴォから同じ編成の第六六番のアリア(あの付点音符つきのリズムをもつた(来たれ、甘き十字架よ)のフィッシャー・ディースカウの歌は、芸術的完璧と人間的敬虔の結合したまったくユニークな高さを極めた歌唱というほかない。しかも、彼は、どこまでいっても余裕をもって歌っているのです、あの美しく充実したピアノの歌が、どんなフォルテより、聴いたあとも長く残るのである)。

合唱が、管弦楽とともに、リヒターの手兵として、この演奏の堅固な核心、がっしりした基礎をつくっているのは、いうまでもない。第六三番のコラール。つまりこの受難曲全体を貫き、作品的調性的構成のとめがねでもあれば、精神的絆の役もつとめているコラールの演奏はテンポといい、第一節の *mf* と第二節の *ff* の対照といい、この曲のコラールの演奏を代表しているといつてよいだろ

う。それは、全然甘ったるくなく、べとつかない。さればと云って機械的で冷たくもない。どこまでいっても客観的で一步離れているようにでいて、実は、音楽の核心に立ち、そこから歌われているのだ。

私が、リヒター指揮のレコードの演奏を、中庸の演奏と呼ぶ所以である。形容詞をつけるとすれば、これは過度に「劇的」でもなく、過度に冷たく「純音楽的」でもなく、過度に「抒情的」でもない、「黄金の中庸」と呼ぶしかないような演奏である。

（『レコード芸術』一九六九年三月号）

## リヒター／ミュンヒェン・バッハの残したもの

カール・リヒターが東京に着いた夜、私は彼を囲む小人数の食事によばれた。凝った天ぷら屋だったが、座につくや否や彼は料理の整うのも待ちきれず、大根おろしをはじめあたりにあるものを手当り次第平らげ出した。結局は優に二人人以上食べたろう。席の人の半分は初対面だったが、彼は食べる以外に何一つ念頭のない様子だった。さすがに見かねて、つきそいが説明した。「リヒターは飛行機に乗ってから今まで何も食べてないのです。スチュアードスが食事を持ってきても楽譜を手から放さず追い払ってしまうものですから」と。

あとで私が確かめると、彼はこともなげに「飛行機では電話もかからず、いやな客も来ないから、楽譜をゆっくり見られて、こんな楽しいことはない。楽譜、特にバッハの楽譜はいつ広げてみても新しい喜びとナゾがみつかるものだから」と言っていた。

間近で見たリヒターはこういう人間だったかどうか、私は知らない。しかしバッハが、家において次々と生ま

れた子供たちが騒々しくまわりを走り回っていても苦にしないで倦むことなく作曲し、外に出ては仕事をしつづけ、自由に使える音楽家が少なすぎるとか質が悪いとかで文句を言いどおし、市当局や教会の上役からやたらと譴責をくいと誰かの音楽に興味をもてば一カ月の休暇が四カ月になろうと旅に出たまま職場に戻らず、王侯から禁固刑に処せられても所信をまげず、しかも演奏をさせれば当代右に出るものがない大家だったという具合に万事につけて徹底した人間であったことは、どんな評伝を見ても出てくる話である。

遠く舞台に立つリヒターからは、こういう人物とその手から生まれた音楽のある本質的な放射の感触が伝わってくる。彼がチェンバロの前ですわたり立ったりしながら指揮するときも、《チェンバロ協奏曲》で独奏者兼指揮者としてやたらと忙がしく「音楽している」ときも、それを見るものには、この小柄な中部ドイツ生まれの男の中には十七世紀のマイスター——音楽にかけては露ごまかしもなく、やたらと有能で労を惜しむことを知らない大職匠の系譜が今でも生きつづけているのだという感銘が圧倒的に迫ってくる。指揮者のあり方は管弦楽にもこのりうつり、その結果、トランペット、オーボエ、フルート、ヴィオラ・ダ・ガンバその他の粒よりの名人たちは、その楽器の一つが増減されても全体の音色から性格までが変わってしまうほど、それほど一つ一つのパートが生きている集合体を作りあげる。それは十八世紀後半のハイドン以降の近代管弦楽が、すばらしい成果の半面で失ってしまった美德であり、こうして演奏されたバッハの合奏協奏曲はドイツ人のいうゲマインシャフトの合奏としての最高の意味のものといつてよいだろう。

リヒターの指揮と曲のつかみ方は、一面では峻厳をきわめ、一面では驚くほど自由である。その棒で彼はどこを切っても鮮血のほとばしり出そうな生氣に満ちた演奏を創りだす。それは復古的な姿勢を全然もたなくせに、個人的な恣意とは逆の、規範的な様式の樹立に向かってつきすすむ。

その特徴を二、三の例でいとまづレチタティーヴォの活殺自在な扱ひがある。《マタイ受難曲》その他の巨大な樹も、単純化していえば、この語りつつ歌う旋律一本が眼目であり、手綱ともなるのだが、リヒターはそこに無限に豊かな変様と明暗を読みとる。そうして伴奏のチェンバロを自分で受けもつ彼は、《マタイ》では総じて控え目に彫塑的に、《ヨハネ》では逆に言葉につくせないほど多種多様な音型を簡単な数字付低音から紡ぎ出す。そうやって彼は大伽藍のように厳しくそびえたつ《マタイ》と、意識の多層性に裏づけられ、より色彩的でニュアンスに富んだ《ヨハネ》との傑作の一对から、それぞれの本質を対照的に浮かび上がらせる(こういう高度の要求にすべて見事に応えたヘフリガーに満幅の敬意をささげよう。彼こそは現代最高の福音史家の歌い手である。それにアルトのヘフゲン以下の独唱者たちすべての名唱に心からの拍手を惜しむ理由は少しもない)。

バッハには彼の尽きることのない天才の靈感に加えて中世以来のドイツ音楽の伝統の資源がある。そういう超個人的な音楽がコラールを中心とした合唱の根源となる。コラールでは、リヒターは極度に感傷を排し、内面から噴き上げてくる烈しさを緊張した簡潔さに転換してゆくのだが、そこでも《マタイ》の厳しさと《ヨハネ》での残響の円味を豊かに残した扱いとの対比が鮮やかだった。

前者では蒼古雄勁な立柱のならば回廊、後者では肉づけの豊かな艶のある形姿の連続とでも呼ぼう

か。それだけにまた、合唱が、《マタイ》の「真に彼こそは神の子だった」で一瞬だがすごい漸強と漸弱の曲線を描いたり、あるいは《ヨハネ》でイエスの処刑を知らせるバスのアリアの真只中に割って入り「どこへ？ どこへ？」と何回となく問いを投げるときは、音自体は囁きの微妙な段階的変化でしかないのに、その響きは聴くものの意識の中で反転反響しながら棘のように突き刺さる。ここでは対位法は技術であると同時に象徴にまで高められている。

こういう感動は私たち一生忘れられないだろうし、それを残していった音楽家は、天才と呼ぶ以外何と呼びようがあるだろうか？

〔朝日新聞〕一九六九年五月一六日付

## マタイ受難曲

カール・リヒター指揮  
 ミュンヘン・バッハ管弦楽団・合唱団  
 VHD「ビクター VHM七四〇〇七〜八」(廃盤)

今回はカール・リヒター指揮の《マタイ受難曲》をとりあげたいと思う。ただし、レコードでなくて、VHD方式によるビデオ・ディスクに収録された形でのものである\*。

\*一九七一年の録画。VHD「ビクター VHM七四〇〇七〜八」(廃)

これをとりあげることによって、私のこの「今月の一枚」(『レコード芸術』連載)には、これまでのようにレコードあるいはCDだけでなく、ビデオも視野の中に入れてくることになるわけである。なぜ、そういうことにしたか。これについては、いずれ機会があったら、ややくわしく書くことになるだろう。ここでは、ただ一つ、これまで音楽の演奏の複製、再生の手段として、私たちにとって、重大な意味をもっていたレコード(CDも含めて)のほかに、今や、ビデオ——つまり音響だけでなく映像としての演奏の諸形態の再生、複製が、これまでのように映画とTVによるだけでなく、ビデオを通じての録音・録画という方式で、私たちの家庭に持ちこまれるようになったという事実が無視できない段階に達したと、言っておく。

もちろん、レコード——つまり、アクセステックだけの面での音楽演奏の再生と、それに映像が加わってくるビデオによるそれとは、その間に一つの重大な相違がある。私はそれによって、音楽の受容がより便利になった、より、完全になった——したがって、より進んだ形で行なわれるようになった——とばかり、楽天的に考えているわけではない。この重大な変化は、私たちに与えるものも大きい、もしかしたら、私たちがそれによって失うものも小さくないかもしれないのである。

しかし、重ねていうが、ビデオの出現とその発展は、今や音楽の受容に無視できない段階に達してきた。その点でだけいうと、今日ビデオの存在にあくまで目をふさいで押し通そうというのは、かつて、レコードが再生技術の点でも、レパートリーの上でも、日進月歩の勢いで前進しつつあったところに、それが私たちの音楽受容の上に及ぼす影響の重大さ——たしかに、これは重大な問題を投げかけた——を考えるあまり、消極的——というより、否定的態度を押し通そうとしたのと、変わらないことになりそう。

こんなわけで、これからは、すぐれたビデオ作品——ここで私のいうのは、さしあたり、あくまでも音楽再生手段としてのビデオ・テープ、ビデオ・ディスクなどのことであるが——を、この欄でもとりあげてゆくことにする。

今回のカール・リヒターの指揮によるバッハの《マタイ受難曲》のビデオ・ディスクはその第一号にあたる。私としては、第一号にこれをとり上げることができて、非常にうれしい。それくら

い、これは傑出した出来栄えの作品である。内容的にも、もちろん、申し分ない。ビデオの効用価値はオペラに限らない。オペラの重視は俗説にすぎないのではないか。

《マタイ受難曲》は、私見では、西洋音楽文化が生み出した最高級の作品である。もし、西洋音楽から、たった一曲を選べといわれたら、私は同じバッハの手になる《口短調ミサ》とこの曲との間で、さんざん迷った末、結局、この《マタイ受難曲》を選ぶことにしただろう。

私は、この作品が完全にわかったとは、とてもいえない人間である。総じて、バッハは、音楽そのものの根に深く密接したところで創造行為を営み、しかも、その創造の成果が、およそ音楽として形成される最高のところまで達した存在であって、その人のことはとても軽々には語ることも書くこともできないという考えをもっている。しかも、私にとって、バッハこそ、幼いときからの音楽の日常の糧でもあるのだ。私にはバッハと切り離れたところで、音楽にふれた(タッチ)生活など考えられない。

はじめにリズムありき。リズムは数の周期的回帰を通じて、秩序を生み、音楽を生命の秘所にまで浸透させ、それを通じて宇宙の神秘に通じる。

バッハの音楽は、このことを、ある時は力強く誇らかに、ある時は耳のあるものにしか通じない秘かな声で、告げている。そういう音楽の最高の結晶が、《マタイ受難曲》にみられるのである。

かつてカール・リヒターの指揮で、この作品を聴くことができたのは、私にとって最高の経験の一つだった。

私は、一九六七年から八年にかけての一年間ベルリンで暮したことがあったが、その間の復活祭の前後だから、六八年の春だったに相違ない。リヒターはその直前、彼の手勢とするミュンヘン・バツハ管弦楽団やバツハ合唱団を中心とする一行とともに、モスクワをはじめとするソ連での公演で圧倒的な成功をおさめ、まるで凱旋將軍のような勢いで、西欧に戻ってきた。私の聴いた公演は、その勢いをそのまま持ち込んだような演奏だった。場所はベルリン・フィルハーモニーのホール。春といっても、まだ白い雪の残る肌寒い日の、しかも、一二時前後からのマチネー公演だった。演奏はすごかった。私は、聴いている最中から何度も心の底から揺り動かされ、聴き終わってからは、震駭され、圧倒され、一言も口がきけないほどだった。

そのあと、日本に戻って、その翌年リヒターが一行とともに来日、一連の公演を行なった。私はまた、そのころ出たレコードでリヒター指揮の《マタイ受難曲》についての感想を『レコード芸術』誌上に書いてのせたことがある。これは音楽之友社刊『今日の演奏と演奏家』に収められているのだが、今度、ヴィデオが出たのを機会に、私は自分がかつてこの曲についてどんなことを書いたかしらと思つて、読み直してみた（こういうことは、私は普通やらないのだが）。

ところが、今度のヴィデオで、この曲についていちばん強く感じたものと、今から一六年前に感銘を受けたところが、ほとんどまったく同じなのを発見した。あのときも、私は、リヒターの《マタイ受難曲》の把握の根本に、合唱があるのを見た。それはもちろん純粹な四声のコラールを中心としているが、そのほかにも最初と最後の大合唱曲をはじめ、アリアその他の中に随時出没してい

る。そうして、これは名もない人々の集まりである群集そのものであると同時に、この曲を通じてイエスの最後の日々を展開を目のあたりする私たちの姿にほかならないのである。そうして、イエスは、私たちの罪という罪を一身に背負って、自分を犠牲としてさし出し、十字架につけられて死ぬ道を選んだのに対して、私たちはそのイエスを裏切り続けただけでなく、敵たちに売り渡した上に、捕えられた男として裁判にかけられているときも、その解放に反対し、十字架につけて殺すことを求めて叫んでやまなかった。その上で、彼が十字架の上で息が絶えると、途端に、空は曇り、嵐が起こり、大地が激しく震えるのを見て、はじめて「本当に、この男は神の息子だったのだ。おれたちは何たることをしてしまったのか」と後悔し、それから自分たちの所業に対し、どんな恐ろしい報いがくるかと恐れおののく。

それほど、愚かで、卑怯で、下劣な人間で、自分はあるのだ。この事実を、《マタイ受難曲》は、否定しようのない筋道をたどって一步一步、私たちの目の前に明らかにしてゆく。そのことを一番強力に集約的に示しているのが、例の一二使徒の一人ペテロが、夜の明けきるまでに三度キリストを否認し、自分はキリストと何のかかわりもないといって否定する箇所であり、かつ、そのあとで、「それから、彼は外に出て、さめざめと泣いた」という三小節の短いが、痛切極まりない旋律というか、メリスマ的な朗誦である（前項「譜例2」（四九ページ）参照）。

一六年前、私は「ここを聴いて、胸をつかれないとしたら、その人は音楽を聴く必要のない人だ」と書いた。今度も、ヴィデオを見て、私は胸が痛くなり、目が痛くなり、涙が出てきて、とまらな

くなった。

と、このビデオでは、それまであのいかにも律義な勤め人みだいな顔つきの冷静端麗で実直で、いつも手や顔をきれいに洗っているみたいなペーター・シュライヤー（ここでは彼が福音史家を歌っている）の顔の輪郭が、まるでレンズが曇って、映像が崩れるみたいに、とけ出し、流れ出した。

今度のビデオでは、歌手たちは一変した。福音史家がヘフリガーからシュライヤーに変わったように、キリストはE・G・シユラム、ソプラノはヘレン・ドーナト、アルトはユリア・ハマリその他の他となっている。そうしてビデオは、この人たちの歌いぶりはもちろん、彼らの顔の表情をそのままとるといふ以上に、ドイツ人たちのよく言う Ausstrahlung（人格、人柄の精神的なものの放射）をすぐれたやり方で、汲みとり、組み入れるよう努め、それに成功している。言葉を変えればリヒターは歌唱力に劣らず、その精神性の表現に関する要求に答える音楽家を選んで、採用しているのだ。ハマリはあの鋭い輪郭をもつ彼女の顔と姿、特に、時にはけわしいくらいのプロフィールを十二分に映像化しながら、苦難と捧身のアリア（たとえば第六曲）を歌うことが多い。また第三九曲（私を憐んでください）では、ハマリが両手をやや強く握ったり、両手の指を組み合わせた姿勢を写し出す。これはそれに協演するヴァイオリン・ソロの力強い弾き方と一体になって、深く強い刻印を私たちの心におす。それに対しカメラはドーナトの黒い豊かな髪と褐色のうるんだ目をもつた円い肉づきのよい顔をしばしば真正面からとらえながら、そこから温かくて、しかも深い愛の力が流れ出てくるさまを、あますところなく私たちに伝達するよう努める。しかも、彼女が第八曲で

「育てた子が蛇となって、親を殺す。（苦しんで）血を流すがよい、お前、親しい心よ」と歌うとき、彼女のこの黒髪とうるんだ目と、白い歯をもった肉感的な口もとは、ほとんど耐えがたいほどの官能的な心の熱を私たちに伝えずにおかない。またイエスを受けもつシユラムの顔は、——特に始めは——ほとんどいつも横顔か、あるいは後ろから四分の三のプロフィールで捉えられ、私たちと、イエスとの距離を常に意識さす。そのほか、私は、もつともつと多くの細部にまで及んでいる、このビデオのカメラワークとカットティングについて語ることをもっているが、今は、それを書くのは一切断念する。

それは、紙幅のたりないことより、むしろ、ここでの映像上の処理や工夫は、すべて、音楽に隷属し、音楽上の必要、要求からきているからである。これがこのビデオ作品の並々ならぬ質の高さの一つの証拠となる。

私は、第一曲のあの壮大深刻なホ短調の二重合唱曲をみたとき、「何とドイツ的な作品だろう！」と痛感した。もちろん、それはこれが作られた一九七一年という時代の刻印をもったドイツ性であるが、一切は精神（霊性）の表現を主眼とした機能性の重視と装飾のための装飾を排する根本から築き上げられている。ここでは、すべてが、一見、整然たる冷たさを軸に動いているようだが、実はその裏に、静かに、しかし充実した精神のダイナミズムが働き、一切を支えているのである。たしかに、きびしい。が、それは粗暴でも硬くもない。外面的効果を斥け、聴衆の心が内面に向けて、集中するように誘導するきびしさにほかならない。

ドイツ人が圧倒的に多いのは当然として、合唱の男女や子供たちも、多くがブロンドの髪をし、白い肌と、端然とした北方人的風貌をしている。こういう顔と姿勢は、ドイツでも今は必ずしも一般的とはいえなくなりつつある。それにバッハの演奏そのものも、最近のそれはリリィングにせよ、ホグウッドにせよ、コルボにせよ、単に楽器が違い、演奏法が違い、追求する「音響像」が違ってきただけでなく、その精神的裏づけの土台自体が、このリヒターに見られる峻しい厳しさとは違って、もっと柔和な穏やかなものを指向するようになりつつあるように私には思われる。

私は、今ここでは、その可否は論じない。ただ、私にとっての《マタイ受難曲》は、このリヒターのそれが決定的規範となったということを、今度のヴィデオは、否定しようのない明確さで、私に自覚させずにおかない。

リヒターの指揮の特徴も、これを見て、私も会得するところがあった。それは、彼のは単に各パートの入りを示し、その演奏の表情づけをリードするというだけでなく、重要なフレーズの節目とか声部の終わりとかで、とりわけて、はっきり、その音の切り上げ方について、指示している点にある。これは多くの指揮者がそれぞれの「入り」は正確に指示するが、「終わり方」については比較的ゆるやかな注意しか払っていないようにみえるのと、非常に違うのである。

それにしても、彼の指揮は、この作品が終わりに近づくにつれて、ますます、見事になってゆく。そうして、テンポも第五九曲のアルトの Aria（おお、ゴルゴタ）あたりから、目にみえてゆっくりしたものになる。この際のオーボエ・ダ・カッチャは実に効果的だし、音楽はちつとも感傷的にな

らない。こういう「ゆったりしたテンポで、たつぷり音楽をやりながら」心情への訴えかけをことさら装飾的なやり方をしなす点でも、リヒターのバッハ解釈の無類の精神性を端的にものがたっている。最終の第六八曲の子守歌など、むしろ速いくらいのテンポでやられ、回転する「死と生の車」の姿をみるような気がした。

もちろん、リヒターは、当時の一般的な考え方として、いわゆる古楽器はどこどころでしか採用していない。しかし、たとえば第五七曲のバスの Aria で、ヴィオラ・ダ・ガンバの助奏に、自分がチェンバロの前に坐ってバスをつけながら演奏するとき、ワルター・ペリーの名歌唱と相まって、まるで白木の建具を手で触るような古朴質実な肌ざわりを感じさす。

著者紹介

吉田秀和 (よしだ・ひでかず)

1913年(大正2年)東京生まれ。1936年東京大学文学部仏文科卒業。1946年『音楽芸術』誌(音楽之友社)に「モーツァルト」を連載、評論活動を開始する。1953年、処女作『主題と変奏』(創元社)を発表、日本に文学の一ジャンルとしての音楽評論を確立した。1988年水戸芸術館館長に就任、1990年吉田秀和賞が設けられた。主な受賞は、大仏次郎賞(1975年)、紫綬褒章(1982年)、NHK放送文化賞(1988年)、勲三等瑞宝章(1988年)、朝日賞(1990年)、神奈川文化賞(1990年)、読売文学賞(1993年)、文化功労者(1996年)。「吉田秀和全集」全18巻(白水社)をはじめ多数の著書がある。



吉田秀和 作曲家論集・6  
J・S・バッハ、ハイドン

二〇〇二年六月五日 第一刷発行

著者 吉田秀和  
発行者 岡部博司

発行所 東京都新宿区神楽坂六一三〇  
鉄音音楽之友社

電話〇三(三三三五)二二一一  
振替〇〇一七〇四一九六三五〇  
郵便番号一六二八七一六  
印刷・太陽印刷工業  
製本・黒田製本  
装幀・菊地信義

落丁本・乱丁本はお取替えいたしません。

© 2002 by Hidekazu Yoshida  
ISBN4-276-22096-3 C1073

この著作物の全部または一部を権利者に無断で複製(コピー)することは、著作権の侵害にあたり、著作権法により罰せられます。

Printed in Japan