

《マタイ受難曲》における合唱曲について

小 川 悅 子

Überdem choral von Bachs "Passionsmusik nach dem Evangelisten Mathäus"

Etsuko Ogawa

In diesem Abhandlung wollte der Autor das Wesen der "Passionsmusik nach dem Evangelisten Mathäus", die eine der besten Meisterwerke Bachs ist, erforschen durch die ausführlichen Untersuchung über die Choräle in diesem Stücke.

Diese Passionsmusik ist aus Arie, Rezitativ and Choral zusammengesetzt. Der Autor stellte nur die Choräle in Frage aus dem Grund daß die Choräle spezifischen Funktionen haben, und meinte daß die Erörterung deiser Funktion ist nichts anders als die Erklärung des Wesen dieser Musikwerk.

目 次

はじめに

第1章 劇音楽のジャンル分けについて

第2章 《マタイ受難曲》の合唱曲について

結語

は じ め に

1-1 芸術と宗教との接点を見い出す場合、古くから現代まで、多くの作品が私達の目にふれる。その中で特に音楽と宗教との結びつきは、密接なものがあり、宗教儀式の一環として音楽を用いたり、信仰心を高揚する為の音楽、又は、宗教的題材を用いた音楽は、いろいろな音楽上のジャンルに見い出す事ができる。例えば、手近に見れば、仏教には、声明や<法器>と称される普化尺八などが思いあたる。又、キリスト教には、いろいろな曲種が存在している。声楽作品においては、ミサ、モテット、オラトリオ、受難曲、教会カンタータ、マニフィカト等に、器楽作品においては、オルガン曲等から見い出せる。

宗教にとっては音楽を一つの手段として考え、又、音楽にとっては宗教の主題を一つの題材として、その時代思潮各々にふさわしい程度において、作曲家や演奏家達は、音楽と宗教を結びつけていた。

1-2 例えば、バッハである。バロック時代の最後を飾り、音楽史最大の音楽家の一人であるバッハ、ヨハン・セバスティアン（Bach, Johann Sebastian 1685.3.-21 アイゼナッハ～1750.7.28 ライプチヒ）は、オペラをのぞいたあやゆる音楽作品を作曲した。彼の作品は、B W V (Bach

—Werk— Vergleichnis, W・シュミダーによるバッハ作品総目録番号)によれば、1080曲もの作品を残している。その中で教会カンタータとオルガン曲が最も多く、いかにこの音楽家が教会音楽作曲家として、幅広い活動したかが想像せられる。まず、毎週日曜日に行なわれる礼拝の為や各々の祝日の為の儀式に必要な音楽作品、すなわち教会カンタータを作曲しなければならなかった。今日残っている200曲にのぼる教会カンタータのうち、1723年(5月、聖トマス教会カントールに就任)以前に作曲された曲は10曲ほどで、残りは全てライプチヒ時代に作曲された事からもうなずけるのである。又、ライプチヒ時代の重要な作品として、2曲の宗教的劇音楽がある。それは、『ヨハネ受難曲』と『マタイ受難曲』である。

中世より、聖週間にキリストの受難曲を演奏する習慣があったが、トマス教会でもその例にもれず、聖金曜日のキリストの受難の日の晩課に、管弦樂つきの受難曲を演奏する習慣があった。特にバッハの前任者であるクーナウ(Kuhnau, Johann 1660~1722)は、聖金曜日の晩課の為の礼拝式次を次のように定めている。

- 1 讚美歌『イエスは十字架にかかりたもう Da Jesus an dem Kreuze stund』
(聖歌隊と会衆により歌われる)
- 2 受難曲 第1部
- 3 讚美歌『主イエス・キリストよ、我らをかえりみたまえ Herr Jesu Christ, dirh zu uns wend』
(会衆により歌われる)
- 4 説教
- 5 受難曲 第2部
- 6 モテト『みよ、いかに死にたまいしかを Ecce, quomodo moritur』 ガルルス(Gallus, Jacobus 1550~1591)作曲
- 7 祈祷
- 8 讚美歌『もろ人、神に感謝せよ Nun danket alle Gott』

この儀式の中でクーナウの後継者バッハにさせられた任務は、受難曲を作曲し、演奏することにある。1723年に作曲された『ヨハネ受難曲』とともに、『マタイ受難曲』(1729年作曲・初演)は、この目的の為に生み出された。

1-3 17・18世紀のバロック時代における、ポリフォニーからゲネラルバス様式の移行の中で、カンタータ、オラトリオ、受難曲等の音楽ジャンルでの新しい形式が生み出されてきた。これらの中には、特にプロテスタント教会におけるコラールをもとにした、会衆によって歌われる合唱曲が多くある。コラールの使用は、ルターの宗教改革運動により、原始キリスト教会の信念である「万人司祭」の思想が復活した事による。この思想のもたらしたものは、音楽面において、一般民衆の家庭内等で広く歌われていたコラールを用いる事により、教会への関心と信仰心を強める上に大いに役立った事である。『マタイ受難曲』において、78曲全曲中12曲もコラールを使用した事は、バッハにもこの精神が流れていた事をもの語っている。

聖歌隊と会衆により歌われるコラールは、聖日の日にふさわしい歌詞と旋律とを持ち、説教の内容を現わしたり、補足したりした「説教音楽」としての機能を有している。一定したリズムと一音節一音符のシラビック様式を取り、ユニゾンで歌われている。これらの合唱曲は、曲の中で魅力的なアリアや新奇なレチタティーヴォに対して、古風な伝統的雰囲気をかもし出している。

1-4 声楽曲の中での合唱曲の位置は、一つの完成されたジャンルを築いている。オペラや受難曲などの劇音楽の中に含まれている合唱曲についても、その性格からしてアリアやレチタティーヴォが果す役割とは、全く異なっている。

ここでは、「受難曲」、なかんずく古今の「受難曲」の内でも最大傑作である、バッハの《マタイ伝による受難曲》(Mathäus Passion)の本質を、その中で用いられている合唱曲を詳細に研究する事によって究明しようとするものである。

言うまでもなく、《マタイ受難曲》は、バッハの1100曲以上にわたる諸作品の中でも最も優れたものであると同時に、中世から現代に至る長い音楽史にあっても、「音楽の奇蹟」といわれるほど、古今の最高傑作として認められているもので、極めて特異な位置を占める作品である。

絵画における、レオナルド・ダ・ヴィンチの《最後の晚餐》や彫刻における、ミケランジェロの《ピエタ》と同列に並ぶ音楽作品を求めるならば、誰もが躊躇なく、このバッハの《マタイ受難曲》をあげるに違いないと思われる。《マタイ受難曲》はその意味でも、単に音楽史上だけの代表作であるばかりではなく、西洋芸術の中でも、人間が到達した最高の成果を物語るものである。

《マタイ受難曲》は、バッハがライプチヒの聖トーマス教会のカントール（合唱長）職についていた時に作曲したもので、1728年頃から着手して、翌1729年の3月15日に聖金曜日の晩課の時初演されたものである。

全体は、第1部（第1曲から第35曲）と第2部（第36曲から第78曲）とに別れ、管弦楽と独唱者と合唱によって演奏される、大曲である。

このうち、合唱曲は全部で20曲あり、そのうちコラールが12曲ある。この12曲のコラールのうち、特に「受難コラール」と言われるものがある。このコラールは、原曲を16世紀ドイツの作曲家、ハスラー(Hans Leo von Hassler 1564～1612)の恋の歌《わが心はみだれ Mein g'müthist mir vewwirret》で、この曲は、ドイツ・プロテスタント教会のコラールの中でも、最も有名なもの一つである。バッハはこのコラールを《マタイ受難曲》の中で、合計5回も繰り返して用いている。（第21, 23, 53, 63, 72曲）この為に「受難コラール」と言われるのである。《マタイ受難曲》のコラールの特質を述べる時、この「受難コラール」を特に重視して取り下げる必要があると思われるのもその為である。この論文でも、コラールについては、この「受難コラール」について代表させる事とする。

又、他の合唱曲、特にコラール以外の合唱曲を取り上げる場合、大きな合唱曲が3曲ある。それは、第1曲の冒頭の合唱曲と第1部の終曲の合唱曲（第35曲）と全体を締め括る終曲の合唱の3曲である。

以上、バッハの《マタイ受難曲》における合唱曲としては、まず、コラール（「受難コラール」で代表）を取り上げ、ついで、三大合唱曲を一括して取り上げる事にする。勿論、全78曲のうち、レチタティーヴォが46曲とアリアが14曲あり、特にアリアは素晴らしい、他の作曲家のオペラのアリアと

比べても、極めて高い水準を示すものであり、『マタイ受難曲』の人気は、この数曲のアリアにある事は事実である。

にもかかわらず、『マタイ受難曲』の本質を究明するには、合唱曲が最もよく、その特質を示している。それは、合唱曲に集約されている「合唱の機能」によるのである。その「合唱の機能」とは何であろうか。それを論ずる前に、音楽作品における「歌」の役割り、言ってみれば、劇音楽作品について論ずる必要があろう。その為に、まず、劇音楽作品のジャンルについて、そしてそのジャンルごとの特質について述べる事から始めたい。

第1章 劇音楽のジャンル分けについて

—オペラ、カンタータ、オラトリオ、受難曲—

2-1 音楽には、大別して、声楽と器楽とに別れる。この項では、声楽曲について論ずる事になるが、音楽の中でも、いろいろな曲種が形態や用途によってジャンル分けがなされ得るが、宗教的なもの、世俗的なものと言う分け方や、又は、劇音楽的なもの、芸術歌曲的なものなどがある。この章では、オペラ、カンタータ、オラトリオ、パッション（受難曲）などの劇音楽的なものについて述べてみる。それは、これらの各音楽上のジャンルを明確に区別する事から始まる。

2-2 オペラについて

オペラは、元来ラテン語の Opus（作品）を意味し、単に舞台上で演じられる「作品」のことであった。ついでイタリア語の dramma in musica、又は dramma per musica と呼ばれたが、のちに Opera in musica となり、略して opera と呼ばれるようになる。

演劇としての舞台と所作を伴い、オーケストラ伴奏付きで、悲劇的や喜劇的ドラマを歌い演ずるのであるが、単なるドラマに陥いらば、「歌う」という音楽的な面を前面に打ち出した音楽的な作品形式をなすものである。

オペラは、音楽、文学、演劇、美術、舞踏などの諸芸術を合体させ、総合芸術作品としての意識を常に持ち続けた舞台芸術である。このような諸芸術を合せもった総合芸術としての「劇」であるが、その諸芸術の中でも「音楽」は特に他の芸術とは全く異った性格を有しているのである。一言で言えば、「音楽」は「非現実的」なものであって、この「非現実性」のゆえに他の芸術、文学や演劇や舞踏や美術とは「次元」が違っているのである。人々が、語り合い、討論し合っている最中に、突然大声で歌い出す事など、実際の日常生活の中にあっては全く考えられない事である。人々の往来する道上で、服を着た人物が、言ってみれば、毎日生活をしている生活の場で私達の隣人が、話をするかわりに「歌を歌う」などという事があつていいものであろうか。オペラという芸術は、この異常な「非現実性」をことさら強調する事によって成り立っているとしか考えられないものである。勿論、「文学」もつくりものであり、「美術」も自然の模倣にすぎず、「非現実的」である事には変わりがない。しかし、「文学」も「美術」も、つくりものである架空の世界を現実化する事をその「手段」としている点では、完全な意味で「非現実的」ではない。「音楽」は、「非現実的」である事を「目的」としているのである。

「舞踏」も日常の生活の場で踏り出す事はあまりないという点からすれば、「非現実的」であるかも知れないが、喜びのあまり飛び上ったり、悲しみのあまり身をかがめたりする事は、全くあり得ないわけではなく、日常の身ぶり手ぶりの表現化されたものが「舞踏」であるならば、快してそれは「非現実的」とは言えないである。

「オペラ」は、登場人物が言葉のかかわりに、歌を朗々と歌うのである。人間が歌を歌うという行為は、全く非日常的な事であるので、人々は、登場人物の行為を、いちいち現実と対照させて理解することを頭からあきらめてしまい、「これは、オペラというものは、全てが象徴的な世界を示すものなのだ」、と納得するのである。この象徴的な世界を特殊化しているのは、「押しよせてくる現実に対する生きた城壁」を形成している「歌手」なのである。「オペラ」はそれゆえに、「現実を模した世界における歌によって切り取られた象徴的な世界」と定義してもよさそうである。⁽²⁾

さて、ギリシャ悲劇より生み出された、この種の舞台音楽は、中世に入り、宗教劇となり、教会においては、典礼劇（Liturgical drama）として、又一般市民においては、神秘劇（Mysterio drama）として発展し、ルネサンス期に入って宗教のみならず、あらゆる形式の音楽へと興味が進み、世俗劇へと益々発展していった。特に歌の国イタリアにおいては、フィレンツェのカメラータ達により、劇と音楽との結びつきがよろこばれ、美声をもつソロの唱法が確立した。バレーの国フランスにおいては、音楽と舞踏（バレー）とが結びつけられ、グランド・オペラの輪郭を見せ始めた。

1601年、音楽作品として残っている最古のオペラが、イタリアのペーリおよびカッチーニによって『エウリディーチェ Euridice』が作曲され、1608には、ガリアーノによる『ダフネ Dafne』がフィレンツェのオペラとして初演され残された。1637年には、ヴェネツィア派の公衆オペラも現われ、今日言われる意味のオペラへと発展していったのである。

このように生まれたオペラは、「象徴的な世界」を表現するのであるから、国により、民俗によっても、いろいろな方向に自由に発展していった。

2-3 カンタータについて

カンタータ（cantata）は、イタリア語の「cantare, 歌う」に語源をもち、17Cにフィレンツェのカメラータ達によるモノディから生れたもので、「声楽曲」を意味した。アリア、レチタティーヴォ、重唱、合唱などから成る一聲楽形式である。イタリアにおいては、器楽曲形式のソナタに対して用いられたが、ドイツにおいては、イタリアの影響を受けながら、さらに発展し、丁度、宗教改革の波に乗ってドイツ・プロテスタント教会音楽として転用され、祭事に利用される。聖書中から歌詞を取り出したり、聖書の物語の解説を加えたり、全く新しい抒情詩を歌詞にしたりして、次第に民衆の間に根をはり、18Cには、礼拝用音楽としての位置を確立させるまでに至った。

イタリアのカンタータは、歌詞の内容から、室内カンタータ（仕えていた諸侯や記念日、教会外で行なう町の行事の為に作曲）と教会カンタータがあり、大体においてオペラと並行して発展していくが、オペラほど派手な演劇的で名人芸的技巧は少ない反面、天上的で繊細な表現を見る事ができる。ナポリ楽派のスカルラッティ（A. Scarlatti 1660～1725）の活動により、室内カンタータは頂点に達したが、返って定型化されるに至り、以後は次第に劇的で演技的なオペラに吸収されていった。

一方ドイツにおいて、説教音楽としての数会カンタータは、シュツツ（H. Schutz 1585～1672）により基礎づけられ、バッハに頂点を見い出すのである。オルガン及び管弦楽で伴奏されるが、コラールを中心にして全体が構成されるコラール・カンタータは、日常の礼拝において重要な位置を占める。

カンタータは、通常衣裳を付けない、いわゆる演奏会形式による演奏により行なわれ、オペラのような動きや身振りはない。

2-4 オラトリオについて

民衆の宗教教育、信仰心をたかめる為に、10C以前より聖書の中から題材を取り、それぞれ福音史家、キリスト、群衆、弟子達に分かれた対話形式の芝居があった。これが演劇、オラトリオ、受難曲の源流になり、福音書の言葉や動作を重視する方向と、それよりも物語やエピソードそのものを充実させる方向に分かれていった。オラトリオは後者に属し、舞台上の所作を伴なわない独唱、合唱、管弦楽を用いた大規模な叙事的楽曲である。

宗教的オラトリオは、17C初めにローマで、聖フィリッポ・ネーリの始めた「オラトリオ会」（在俗聖職者の為の修練の集り）において用いられたラウダの朗誦形式にその起源を見る事ができる。ラウダは対話形式をとり、歌い手は衣装をつけて神、霊、天国、地獄、人物等の役割りを象徴的に演じた。1640年代頃には、「オラトリオ会」の音楽活動も次第に形を整えられ、1660年頃には、ローマからイタリア全土に普及し一分野を築いた。形式的にもカンタータと同じく、その時代毎に影響し、合唱から独唱へ、レチタティーヴォからアリアへと移り変化していった。

歴史的にオラトリオは、宗教的オペラ、教会カンタータ、受難曲との区別が時には不明となる。だが、オラトリオの独自性を考える時、バッハの『クリスマス・オラトリオ』やハイドンの『天地創造』『四季』など、オラトリオの代表作に見られるとおり、歌われる内容が民衆の宗教的な感情に直接訴えることができるものを中心としているのは、否めない事実である。それは決して教会カンタータのように「説教的」な色彩の濃いものではない。また、宗教的オペラのように「非現実的な世界」のものでもない。民衆がその家族や仲間とともに信じる事ができ、ともに喜ぶ事のできる「キリストの誕生」のありさま、「天地の誕生」、「秋の収穫・勤労の喜び」を歌うのである。空想的で宗教的な内容のものであっても、彼等にとっては身近に感じ得るものであり、事実として受け入れられる内容となるものである。

オラトリオは、それゆえ、「沢山の人々が、普遍的な喜びを感じるような内容をもつ、規模壮大な物語音楽」と定義しても良さそうである。

2-5 受難曲について

受難曲 passion は、キリストの十字架上の死を頂点にした受難物語を音楽化したもので、新約聖書の4つの福音書（マタイ、マルコ、ルカ、ヨハネ）の中から言葉と題材を取り、各々の福音史家、キリスト、弟子、群衆などに分り分け、対話したり、その内容に関する独唱や合唱をもつ宗教的音楽劇である。音楽の形式としてはオラトリオなのであるが、歌われる内容が受難物語なので「受難曲」とされるのである。

受難曲は一般に典礼的と非典礼的の2種類に、又は、カトリックとプロテスタントという教派によっても区別される。カトリック教会の典礼的受難曲は、キリスト教的古代にまでさかのぼり、又非典礼的受難曲は、イタリアにおいて、オラトリオ受難曲として成立した。音楽を重要視するプロテスタント教会では、音楽の機能を最大限に發揮したオラトリオ的なものが多い。

バッハの2つの受難曲は、オラトリオとしての受難曲である。福音書の文を中心にして転回し、聖書以外の言葉を自由詩にして合唱、重唱、アリアとして成り立っている。当時一般に歌われていたコラールを随所に挿入し、福音書の言葉とコラールに比重をもたせ、アリアには、受難に対する心情をいかんなく發揮させている。コラールの使用においてバッハは、会衆一人一人が演奏者と一緒にになって歌うこの方法を重要視している。この方法により、音楽作品を教会が担っている宗教心の向上普及にまで利用し、一般の民衆にキリスト教の本質を親しみを持って受け入れられるようにしたのである。

第2章 『マタイ受難曲』の合唱曲について

第1節 受難コラール

3-1 『マタイ受難曲』において、コラールの導入は大きな意味合いを持っている。全78曲中12曲をコラールから取り出している。又、第1曲の合唱における、ソプラノ・イン・リピエーノのコラール、第25曲のレチタティーヴォの中のコラール合唱、第35曲の合唱はコラール幻想曲として展開されている。これらの曲を含めると全部で15曲となり、いかにバッハがコラールを重要視していたか、又当時のプロテスタント教会が、コラールの使用をいかに奨励していたかがうかがわれる所以である。

12曲のコラールの中で特に主導的コラールがある。これは「受難コラール」である。第21曲、第23曲、第53曲、第63曲、第73曲の5曲は、多少の編曲があるものの、殆んど同じ旋律で、異ったテキストにより構成されている。第21曲と第23曲は殆んど同じで、第21曲がE dur、第23曲がEs durの調子で半音下がったのみである。楽器群は、ソプラノのパートにフルート・トラヴェルソⅠ・Ⅱ、オーボエⅠ・Ⅱ、ヴァイオリンⅠが受け持ち、アルトのパートにはヴァイオリンⅡ、テノールのパートにはヴィオラ、バス、そして通奏低音となっており、第23曲には、ソプラノのパートにフルート・トラヴェルソがはぶいてあるのみで、あとは全て同じ旋律、和音付けがなされている。

第53曲は、D durで第23曲のEs durより半音下がった調子になっている。ソプラノの旋律は同じであるが、アルト、テノール、バスは所々に変化をもつ。又、通奏低音も異っている。

⁽³⁾ 第63曲においては、第53曲のD durからd mollに変り、長調から短調へと大きな変化を見せながらも同主調としての関係を持っている。この曲のテキストは、今までの3曲とは違い、これから受難を受けるイエス・キリストに対して、人々の嘆きと怒りを歌っているものである。長調から短調にした意図は、悲劇感を一層克明にしたかった為であろう。

最後の第73曲はa mollで、第63曲のd mollとは下属調関係に成り立つ。第63曲は受難に合う前の緊張した場であったが、第73曲では、「Eli, Eli, Iama asabthani! わが神、わが神、どうして私たちをお見捨てになったのですか」と叫んで死んでいった後の緊張した場に歌われるコラールである。5曲ともテキストは異っているが、旋律は同じもので少しずつ編曲されている。

この5曲のコラールの原曲をハスラーの単純な五部和声による歌曲『Mein Gemüt ist mir verwirret von einer Jungfrau zart, わが心、乙女によりてひそやかに思い悩む』⁽⁴⁾に求める事ができる。この曲は、1601年出版の「Lustgarten neuer deutscher Gesange 新しいドイツ歌曲の楽園」⁽⁵⁾の中の1曲である。恋歌らしく、リズムも可変的で優美に流れている。

ハスラーの作曲したこの曲は、いろいろな人により編曲されたが、バッハは、この曲を『マタイ受難曲』のコラール曲として導入し、幾度も繰り返しているのである。

3-2 『マタイ受難曲』におけるこの「受難コラール」は、ハスラーの愛の歌『わが心、乙女によりてひそやかに思い悩む』である事は、前述したとおりであるが、バッハが幾千曲とあるコラールの中から、このハスラーの愛の歌を選び出した理由は分らない。しかし、他の数曲のコラールを見てみても、いずれも短い旋律ながら美しく自然なものばかりであり、それぞれ他のコラールとはっきり区別できるオリジナリティーを持つ曲ばかりであることには驚かされる。特に、第16曲と44曲のコラールの原曲とされる、ハインリッヒ・イザークの『インスピルックよ、さようなら』などは、親しみやすく、代表的な合唱曲として愛唱されているものである。

又、その数曲のコラールが『マタイ受難曲』の中で占める位置も、受難物語の筋の進め方に沿った的確な箇所が選ばれている。それは、朗唱（レタティーヴォ）が劇中において新しい局面が生じた事を告げた時に歌われる所以である。この事は、かえって、コラールが物語の進行を防げてしまつて、従来のレタティーヴォだけから成る受難曲に比べれば、劇的緊張感は失い、事件の叙事的な展開も一時的に止めてしまう。この点において、コラールが用いられている理由が納得しがたいと感じられる事は事実である。しかし、逆にその点こそ、コラールの積極的な存在理由があると思われる。劇の流れを一時、せき止める事、それがコラールの機能である。コラールを歌う人々は、トーマス教会の専属合唱隊であるが、バッハは、当日集まった一般市民も一緒になって歌う事を期待していたと思われる。又、コラール自体、信者の人々の家庭において日常歌っている歌なので、慣れ親しんでおり、長い時間、教会内で過す為にも一緒に歌うように考える事は、不自然ではない。

彼等は、イエスの死に立ち会いながら、しばらく歩を止めて、短い悲しみの歌を歌っている。この歌により、主の苦しみを自分の胸に受け止めるのではない。この歌により、劇の中からもう一度自分を取りもどすのである。自分自身を取り戻す為にコラールを挿入し、それを歌わせたのである。故に、コラールは聴くものではなく、実際に歌う事に意味がある。歌を歌う時、芸術作品としての『受難曲』は、舞台上で進行している「劇」の流れを止め、歌う者に「音楽は現実を模倣しているのではない」という認識を与えてるのである。そこで人々は、初めてバッハの音楽の芸術性に気がつくのである。

第2節 三大合唱曲

4-1 第1曲 冒頭の合唱

マタイ受難曲 の冒頭は合唱曲で始まる。まず序奏において、フルート・トラヴェルソ (Fl), オーボエ (OB), ヴァイオリン (VI), ヴィオラ (Vla), 通奏低音 (Cnt), で構成される楽器群は、第1群、第2群とも同じ構成で、同じ旋律で演奏される二重合奏の形式で始まっている。フルート II

とオーボエⅡが主旋律を受けもち、ヴァイオリンⅠが対旋律を受けもって、ポリフォニックに織りなしている。残りのパートは伴奏の役割をしている。

リズムは $1\frac{2}{8}$ 拍子で、 のリズムを主体にする3連符の4拍子でゆったりと静かに流れている。⁽⁶⁾これは葬列の参列者の足音であり、重い足どりで歩くリズムは、苦悩の深さを象徴している。ホ短調でテンポの指示もなく、13小節まで盛り上りをのせ、14—15小節で第1群と2群のFlとObが互いに⁽⁷⁾1つのモティーフのかけ合いを見せ、合唱に入る用意をしている。16小節で再び前のリズムに戻り、トリルで次の17小節の合唱へと導いている。

「Kommt, ihr Tochter, helft mir klagen, きたれ、なんじら娘たち、きたりてともになげかん」⁽⁸⁾の歌詞で始まる合唱曲は、最初は第1群で、それからホモフォニックな応答形式の合唱となり、さらにソプラノ・イン・リピエーノによるコラールが挿入されるなど、開幕の合唱曲にふさわしい壮大な様相を示している。このような序奏や合唱は、これから物語られる内容がどのような大きな規模のものであるか、聴く人に一瞬にして理解させる役目も果している。

26—71小節まで、第1群と第2群の問答が始まる。26—42小節まで、「Sehet! Wen? Brautigam. Seht ihn! Wie? Als wie ein Lamm. みよ、一誰を一花むこキリストをみよ。みよ、一いかに一子羊のごときをみよ。」⁽¹¹⁾が4回繰り返される。この間に、30—34小節にかけて、冒頭の合唱とコラールが導入されている。42—56小節まで、「Sehet! Was? Seht die Geduld. みよ一なにを一かの忍辱をみよ。」⁽¹²⁾が6回繰り返され、「Seht die Geduld」の歌詞は、第1群のみで何度も歌われている。52—56小節まで冒頭の旋律が現われ、57—63小節まで最後の応答形式の「Seht! Wohin? Auf unsre Schuld. みよ、一いざこを一われらの罪を。」⁽¹³⁾が出てくる。この「Wohin?」という問いは、4度音程で悲しさ、むなしさを表現している。又、ソプラノ、アルト、テノール、バスなど各々のパートは同時に問い合わせず、少しづつずらしており、一層劇的になっている。3回繰り返され、64—66小節の間奏には、モティーフと十字架のモティーフが見い出せる。Fl, Ob, Vi(I)にトリルがあり、又、前の問い合わせがあり、同じモティーフも再現する。71小節において同じ楽器パートにトリルがあり、次の歌詞へと進む。72小節からの合唱は、一同で同じ歌詞により始まる。「Sehet ihn aus Lieb und Huld Holz zum Kreuze selber tragen. 愛と恩寵とのゆえに、十字架をおいし彼キリストをみよ。」この歌詞の中での「tragen 担う」という言葉は、全てのパートにおいてメリスマ書法で歌われ、事の重大さを暗示している。82—87小節まで冒頭の合唱が入り、全キリスト教徒に「一緒に嘆こう」と呼びかけ、最後に短い問い合わせ「Sehet! Wen? Den Brautigam. Seht ihn! Wie? Als wie ein Lamm.」で導入の合唱は終っている。

この第1曲合唱曲の構成をみると次のようにになっている。

1—17小節 序奏 [A]

17—26小節 「きたれ、なんじ娘たち、きたりてともになげかん」 [B]

26—30小節 「みよ、一誰を一花むこキリストをみよ。みよ、一いかに一子羊のごときをみよ。」 [C]

30—34小節 [B]

34—42小節 (34—38, 38—42, 間奏) [C]

- 42-52小節 「みよ、一なにを…かの忍辱をみよ。」〔D〕
 52-56小節 〔A〕
 57-71小節 「みよ、一いざこを—われらの罪を。」(57-63) 〔E〕
 間奏 (64-66)
 〔E〕 (67-71)
 72-82小節 「愛と恩寵とのゆえに 十字架をおいし彼キリストをみよ。」〔F〕
 82-87小節 〔B〕
 87-90小節 〔C〕

以上の如く、A-B-Cで分類すると、A-B-C-B-C-D-A-E-F-B-Cの構成を見せており。これによると、E-FをB-Cの変奏と見れば、A-(B-C)-(B-C)が2度繰り返かれるものと考えられる。B-Cは合唱曲の第1主題と第2主題であって、BとCの言葉が非常に大事だという事になる。

この合唱曲を一通り見ただけでもオーケストラ群、合唱群ともに極めて独立して機能するように働いており、悲劇の究極の姿がいかんなく示されている。又、所々（句の終りに多い）でトристリルが出てくるが、Allargantを強め、1つの区切りを示すものとして使用されている。メリスマを用いて、言葉と音との接点を有効に結びつけたり、モティーフを使用する事により、1つの意味づけをさせた。

このように、いろいろな手法を用いて劇的な効果を作り出した背景に忘れてはならない点がある。それはこの曲が演奏された場、つまりトマス教会の構造を見逃すわけにはいかない。「オルガンの左右に位置する非常に便利な木製の階段が、とりわけ音楽監督に気に入った。合唱隊がオルガンの正面に立ったのに対して、2つの階廊には楽器群が置かれ、二重合唱をやるのに適していた。」「大きなオルガンに加えて、祭壇の壁の上方に置かれた小オルガンもあり、(1940~41年にかけ除去)『マタイ受難曲』の最初の合唱における定旋律を奏する場合のように、バッハは特別な効果の為に、それを好んで用いた。」⁽¹⁴⁾バッハはこの曲を作曲するにあたり、トマス教会の構造をふまえて作曲した事になり、重要な要素として見るべきである。

第1曲は開幕の合唱であるので、オペラでの「開幕の合唱」と同じものであって、まず聴き手の注意をこれから始まる演奏に向けさせる働きをするものである。その点において、この合唱曲は大変成功している。最初の和音は、極めて悲劇的に響くホ短調である。リズムは重い足を運ぶ行進曲である。合唱曲の歌詞は、「来れ、なんじら娘たち、きたりてともになげけ！」と葬儀への参列を呼びかける葬儀主宰者の呼びかけなのである。聖金曜日に、聖トマス教会に集まった信者達は、お互いの会話を止めて、この主宰者の声に耳をかたむけるのである。合唱が二重合唱になっているのも見逃せない事である。第1群の合唱が「みよ」と叫ぶ、第2群の合唱が「誰を」と問う、第1群が「花むこキリストをみよ」と答える。これは一種の応答形式となっていて、第2群の合唱隊は、当日集まった信者の代弁者となり問うているのである。信者達は、第1群の答えを自分達の問い合わせに対する答えとして聴き、次第に一緒に葬儀に参列しているかのように感ずる。又、ソプラノ・イン・リピエーノ（ソプラノ齊唱）は、二重合唱と二重合唱の騒々しい、緊張した現実の葬儀の世界と全くかけ離れた天国から

の歌声として、地上へ現われる。旋律は、「おお、罪なき神の子羊よ」というコラールで、児童合唱隊により、即ち、天使の声で歌われるのである。葬儀の参列者に必ず天国から救いがあることを、最初の時点から示している。これは、また、コラール変奏曲とでも言えるもので、前節の項で述べたように、信者にとっては親じつ味のある音楽なのであり、壮大なフーガに始まったこの大曲も、この天使の声によって、優れて親しみ深いものとして聴こえるのである。

以上の如く、「冒頭の合唱」は、「開幕の合唱」としての機能を、総合的に有していると言えるのである。

4-2 第35曲 「第1部終曲の合唱」

第1部の最後を飾る合唱は、元々『ヨハネ受難曲』の第2草稿から取り出されたもので、大規模なコラール幻想曲として展開している。Edur, $\frac{4}{4}$ 拍子、フルート・トラヴェルソⅠⅡ、オーボエ・ダ・モーレⅠⅡ、ヴァイオリンⅠⅡ、通奏低音から楽器群は成り立ち、最初から最後まで、2連の16分音符のリズムを持ち、フルートが主導的役割を担っている。

序奏は17小節までで、Flが主旋律を受け持ち、Obは2-4小節で、Cntは2-4小節と9-12小節でFlと相対した旋律をもっているが、その他の小節においては、伴奏として位置づけられている。⁽¹⁵⁾ここには、2連の16分音符のモティーフと十字架のモティーフの変形により殆んど構成されている。⁽¹⁶⁾⁽¹⁷⁾

17小節より合唱が導入される。「O Mensch, bewein' dein' Sünde gross, おお人よ、汝の罪の大いなるになけ。」の歌詞の中で、19小節のソプラノ、アルトのパート「Sünde 罪」の言葉にトリルがあり、「bewien 嘆く」という言葉にメリスマを用いている。この言葉のFlの伴奏には、十字架のモティーフの変形が奏されている。⁽¹⁸⁾

24小節のFl, Ob, Viのトリルで一区切りとなり、同じ小節より34小節まで、「Darum Christus sein's Vaters Schoss Äussert und kam auf Erden; 主は、汝が罪のゆえに、父のみもとより、この地上にくだり」の一句が入る。「Darum …… Schoss」までの歌詞の小節までに、Flには1つのモティーフが現われ、残りの歌詞の小節には、もう1つのモティーフがFl, Ob, Vi, Cntにより伴奏されている。「Erden 大地」はメリスマである。⁽¹⁹⁾⁽²⁰⁾

35-50小節には、「Von einer Jungfrau, rein und zart, Für uns er hie geboren ward'Er wollt' der Mittler werden. きよきやさしき乙女より、とりなしの主として、われを救わんために、生まれたまいぬ。」の句で、39, 43小節に一句毎の段落を設けている。49-56小節まで間奏が入り、2つのモティーフにより構成されており、56小節のトリルにより次の句へと進む。⁽²¹⁾

「Den'n Toten er das Leben gab, Und legt' dabei all' Krankheit ab, Bis sich die Zeit herdrange, Dass er für uns geopfert würd', Trüg' unsrer Sünden schwere Bürd', 主は、死者に生命を与える、病める者をいやし、われらがために 罪の重荷をおいて 十字架にかかりたもう。」の歌詞を次の段落としている。一句毎には、56-60, 61-67, 69-73, 75-85の小節に歌われている。「Leben 生命」、「Krankheit 病気」、「herdrange 侵入する」、「geopfert 捧げる」、「schwere 辛苦」という言葉にメリスマを用い、重要性を音楽的に表現している。これが合唱されている時、3つのモティーフを楽器群は交互に使い分けている。⁽²²⁾

89小節より最後の99小節は、「Wohl an dem Krenze lange. 主のみ恵の大きいなるかな。」がくる。「lange 久しく」もメリスマとしている。

この曲も「冒頭の合唱」(90小節)と「終曲の合唱」(128小節)とに劣らぬほど、大規模なもの(99小節)で、この3曲のバランスは極めて良く、堂々とした布陣を成している。

これは、《ヨハネ》の「冒頭の合唱」であったものを、《ヨハネ》の冒頭へ置くにしては余りにも雄大すぎたので、他の数曲と一緒にバッハ自身の手によって取り除かれたものである。しかし、この「雄大さ」は、返って《マタイ》の「第1部終曲の合唱」にとっては、誠にふさわしい規模のものなのである。《マタイ受難曲》の第1部は、イエスがゲッセマネの園で捕縛され、弟子達が主イエスを見捨てて逃げ去る場で終るのである。「第1部終曲の合唱」は、それゆえ、「おお人よ、汝の罪の大きいなるにけ」という罪の深さを恐れる気持の歌詞となっている。これは、S・ハイデンの作曲したコラールであるが、⁽¹⁵⁾バッハは、極めて特徴のある音型を用いて、執拗にその罪を嘆く有様を示す編曲をしている。フルートのI・IIが3度と6度の平行で上昇し、頂上へ昇りつめまたユニゾンと3度の平行で降りてくる音型で、16分音符の音がスラーによって2連のまま動いていくのである。この音型が、最初から最後まで、この曲全体の伴奏として奏されている。時には、一部ObとVIにも受けつながながらも、休むことなく続き、オステナートの気分が、裏切りという行為に対しての「罪の深さ」を物語っているのである。合唱は、コラールの常として、ソプラノにメロディーを持っていき、ホモフォニックな流れをみせている。

合唱部と伴奏部とが、各々独立した機能を有し、全体として罪の深さを感じさせるコラール幻想曲である。

4-3 第78曲 「終曲の合唱」

この曲の最後を飾る合唱である。g moll, $\frac{3}{4}$ 拍子、フルート・トラヴェルソ、オーボエ、ヴァイオリン、ヴィオラ、通奏低音の楽器構成で、第1群と第2群ともに同じリズムと旋律でメロディックな流れを見せる。最後の合唱にふさわしい壯重な響きをかもし出し、受難のキリストに対して深い祈りをささげている。楽器群で奏したメロディーを、再び合唱で繰り返され、最後には又最初にもどるダ・カーポ形式を使用して、「Ruhe sanfte, sanfte ruh'! やすらかに、やすらかに眠りたまえ。」と、全キリスト教徒の願いを再び用いている。

12小節まで序奏で、この曲全体に流れる主題を提示している。この終合唱の悲愴的雰囲気をよく現わしている序奏である。⁽²³⁾

12-24小節までは、序奏と同じメロディー(音楽)に「Wir setzen uns mit Tranen nieder Und rufen dir im Grabe zu: Ruhe sanfte, sanfte ruh'! われら涙もてうずくまり、墓の中なる汝によびかけん。やすらかに、やすらかに眠りたまえ。」の歌詞が、第1群と第2群ともに合唱される。⁽²⁴⁾

24-36小節までは、序奏の12小節が短6度下げられ演奏される。続いて37-48小節も12-24小節を同じく短6度下げて、同じテキストにより繰り返される。

49-59小節までは、第1群の合唱で「Ruht, ihr ausgesognen Glieder! 汝が傷つきしみ体を憩わせたまえ。」の歌詞を、第2群の合唱で「Ruhet sanfte, ruhet wohl やすらかに、こころよく眠りたま

え。」の歌詞を各々 2 回繰り返され、次の小節段落、59—80 小節までの第 1 群の合唱に引き渡される。

続いて、81—92 小節、93—104 小節、105—116 小節、117—128 小節と最初の形式と全く同じ音楽、合唱が繰り返され、完全なダ・カーボ様式を取り、イエスに対しての人々の悲しみを一層劇的に表現している。

終合唱の構成は、A—B—A'—B'—C—D—A—B—A—B となり、A と B の構成は、全てが 12 小節毎に区切られ、シンメトリーな構成となっている。合唱においても、この曲全体に対しても言える事であるが、この終合唱においても、第 1 群の合唱には複雑なメロディーを持ってきて、第 2 群の合唱には単純なメロディーや象徴的な言葉を与えていた。これは、第 2 群の合唱隊は、当時の信者の中から歌の好きな一般市民を選び歌わせたらしく、トマス教会の専属合唱隊のメンバーとは違って、余り練習時間もなく、芸術的にも高度なものは無理であると考えられた為である。しかし、逆に、この第 2 群の合唱の単純さと明快さは、プロテスタント教会での「説教音楽」にとっては、有意義な要素である。

4—4 『マタイ受難曲』の三大合唱曲である、「冒頭の合唱」と「第 1 部終曲の合唱」と「終曲の合唱」は、以上の如く、各々の機能を別々に見てきたのであるが、それでは全体的にみて、この 3 者はどのように総合化させられているのであろうか。この事は、第 1 章の最初で述べた「劇音楽」について、そのジャンル毎の本質にかかわってくるのである。言ってみれば「受難曲」も「劇音楽」の一種であり、器楽で演奏される「絶対音楽」とは異り、日常用いられている言葉を器楽と同時に使用するものなのである。そこには、前にも述べたように、日常的なものと非日常的なものと融合させなければならず、どうしても異和感や矛盾が生ずるのである。それは、「現実を模した世界における、歌により切り取られた象徴的な世界」を創り出す事を目的とし、この三大合唱曲により切り取られていると見る。この三大合唱曲は、『マタイ受難曲』を 1 つの城と見た場合、⁽²⁾ その城の城壁をなすものであって、「押しよせてくる現実に対する生きた城壁」なのである。

この三大合唱曲は、大規模で民衆に対しての合唱曲でありながら、「叙事詩的」な性質を余りもたず、「個人の感情」を歌うものとなっている。「葬儀への自らの参列と悲しみの始まり」であり、「自らの罪への悔恨」であり、「自ら涙もてうずくまり、主のやすらかな眠りを願う」のである。抒情的な合唱曲で最初と最後を飾られた『マタイ受難曲』は、強固な城壁に囲まれた城となって、「叙事詩的な性質」を与えられる事になる。イエスの受難物語は、このように前後を守られた「劇音楽」として現実の世界で、自由な場を得る事ができたのである。

結語

今から 250 年ほど前に作曲された『マタイ受難曲』は、今日においても、宗教音楽の傑作としてよく演奏される。マタイ福音書の第 26、27 章の受難の聖句を中心にして、コラール、ピカンダーの手による宗教抒情詩をも含める大規模な作品である。この受難曲は、宗教的尊厳さを少しも失う事なく人々に愛され続けてきた。しかし、250 年間には、この曲も他の曲と同じように忘れ去られるという運命に会ったが、初演から 100 年後の 1829 年 3 月 11 日、メンデルスゾーンにより蘇演され、好評を得た事

により、今日、我々の時代まで、そしてこれから後も、1つの音楽財産として、人々の手により保存されて行くであろう。

この小論文では、合唱曲を中心に、といっても3曲の合唱曲と「受難コラール」のみであるが、しかし、そのかぎりにおいても、合唱曲は、この曲の中で重要な位置をしめしている。コラールの挿入は、物語の進行を妨げ、劇的な緊張感を失なうが、逆にその点に存在理由を見つけた。個々の人々は、コラールを歌う事により、劇の中から自分を見つけ出し、音楽とは現実の模倣ではない事を認識させた。また、前後の壮大な合唱曲は、2つの大きな柱となり得た事により、その中で非現実的な叙事詩を語った。つまり、この曲を1つの城に見た場合、合唱曲は城壁としての機能をもつものとして存在した。

『マタイ受難曲』を考察する場合、合唱曲は勿論の事、アリアやレチタティーヴォなど、全体から考察を加える必要がある。今回は、合唱曲といっても、一部の合唱のみを取り上げたに過ぎない。これらの問題は、今後の課題としておく。

最後に、『マタイ受難曲』の研究にあたり、いろいろご指導いただきました金城学院大学講師の鶴田正道先生に深謝いたします。

注

- (1)リヒター指揮 『マタイ受難曲』のレコード解説、皆川達夫 P 1.
- (2)ニーチェ、西尾幹二訳、悲劇の誕生、中央公論社、昭和49年、P 52.
- (3)楽譜 1 (4)楽譜 2
- (5)大塚夏生、ドイツ音楽文化の源流、カワイ出版、昭和51年、P 178.
- (6)楽譜 3 楽譜 3~16までは Eulenburg 版を使用、テキストは皆川達夫訳。
- (7)楽譜 4 (8)楽譜 5
- (9)楽譜 6.7 (10)楽譜 8
- (11)楽譜 6 (12)楽譜 7
- (13)楽譜 9
- (14)ガイリンガー、角倉一朗訳、バッハ、日水社、昭和52年、P 88.
- (15)楽譜 10 (16)楽譜 11.12
- (17)楽譜 13 (18)楽譜 14
- (19)楽譜 12 (20)楽譜 11
- (21)楽譜 11.13. (22)楽譜 11.12.13
- (23)楽譜 15 (24)楽譜 16

参考文献

- ・音楽之友社編、標準音楽辞典、音楽之友社、昭和44年。
- ・竹内敏雄編、美学辞典、弘文堂、昭和47年。
- ・EDITED BY ERIC BLOM, GROVE'S, 昭和50年。
- ・音楽之友社編、合唱辞典、音楽之友社、昭和52年。
- ・音楽之友社編、名曲解説全集 第15巻声楽曲(上) 音楽之友社、昭和38年。
- ・D・J・グラウト、服部幸三訳、オペラ史上、音楽之友社、昭和48年。

- ・フェデリコ・バルバロ訳、新訳聖書、ドン・ボスコ社、昭和42年。
- ・塚本虎二訳、福音書、岩波文庫、昭和52年。
- ・角倉一朗編、バッハの世界（バッハ叢書9）、日水社、昭和53年。
- ・ヘルムート・リリンク、松原茂訳、マタイ受難曲（解釈と演奏）シンフォニア、昭和53年。
- ・L・A・Mavcel、角倉一朗訳、バッハ、日水社、昭和49年。
- ・ニーチェ、西尾幹二訳、悲劇の誕生、中央公論社、昭和49年。
- ・大塚夏生、ドイツ音楽文化の源流、カワイ出版、昭和51年。
- ・ガイリーガー、角倉一朗訳、バッハ、日水社、昭和52年。

〔楽譜 1〕

Haupt will Blut und Wunden, voll schmerz und vol-
ler Hohn!
Haupt, zu Spott ge-
bun- den mit ei- ner
Dor- nen - korn!
Haupt, sonst schön ge- zie- ret mit höch-ster Ehr' und Zier,
jetzt a- bär noch schimp-
fie- ret: ga- grü- sset swist du mir

〔楽譜 2〕

1 Mein Gemuth ist mir ver-wir-ret, das macht ein Jung-frau zart. bin ganz und gar ver-ir-ret, mein
2 Ach dass sie mich thut fra-gem, wiss doch die Ur-sprach Sei, wann ich füg sui-che Kla-gen, ich
Herz des Krankt sich hart, hat' Tag und Nacht kein Bath, suhr' all-zeit gru-ße klag.
wollt ihr's sü-ge- frei, dass sie sel-lein die ist, die mich so sehr-ver- wundt:
thu seuf-zens tete und Wei-nen, in Trau-er schier ver- zay.
konnt ich ih's Herz er- wei-chen, wird ich bult sein ye- sund.

〔楽譜 3〕

Musical score page 3 featuring six staves of music. The staves are grouped by instrument families: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (VI.), Viola (Vl.), Cello (Cello), and Double Bass (Double Bass). The music is in common time (indicated by 'C') and consists of measures 1 through 8. The Flute and Oboe staves begin with eighth-note patterns. The Violin and Viola staves follow with eighth-note patterns. The Cello and Double Bass staves provide harmonic support with sustained notes and bass-line patterns. Measure 5 includes lyrics in parentheses: '(主旋律)' for Flute, '(主旋律)' for Oboe, and '(对旋律)' for Violin.

〔楽譜 4〕

Musical score page 4 showing a single staff of music. The staff begins with a melodic line consisting of eighth-note pairs followed by a sustained note. The key signature changes from G major (one sharp) to F# major (two sharps) at the end of the measure.

〔楽譜 5〕

Fl.

Ob.

VI.

Vla.

S.

Kommt, — ihr Tochter halst mir kia - - - gen. halst mir kia - - - gen. Kommt, ihr

A.

Kommt, Kommt

T.

Kommt, — ihr Tochter halst mir kia - - - gen. halst mir kia - - - gen. Kommt, ihr

B.

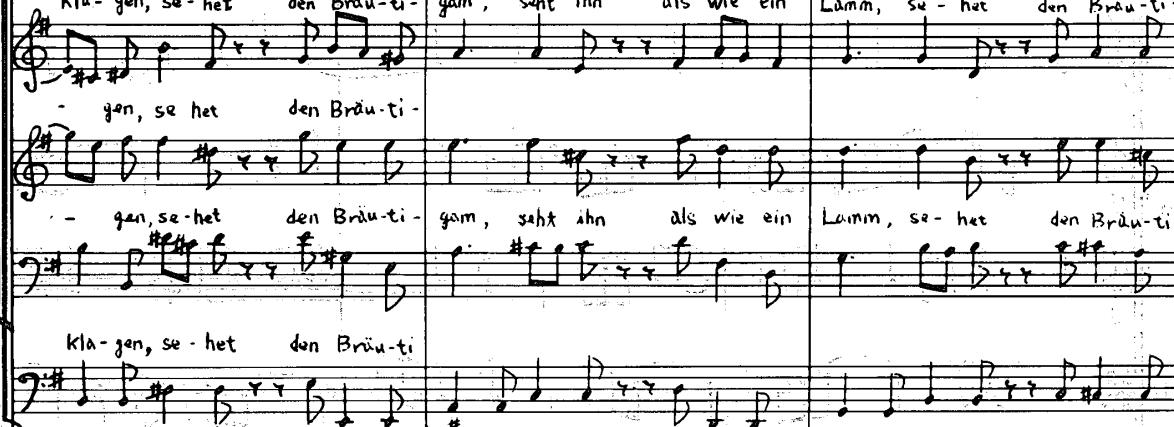
Kommt, — ihr Tochter halst mir kia - - - gen. kommt. Ihr Tochter halst mir kia - - - gen. Kommt,

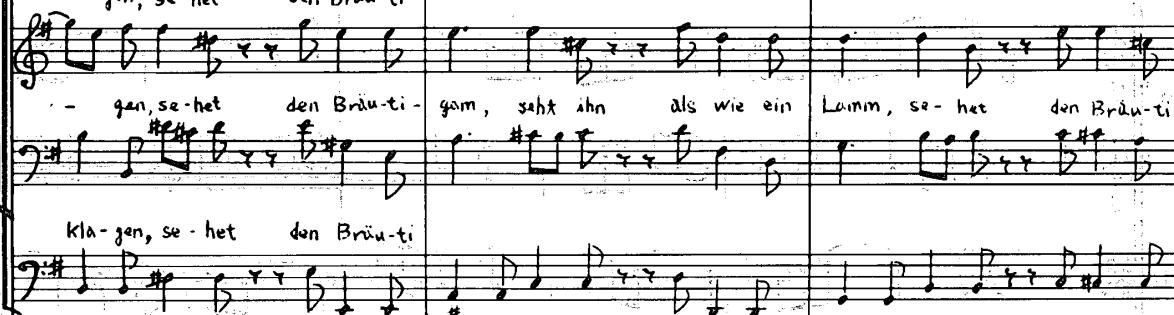
Cto.

(楽譜 6)

24

V. 

A. 

T. 

B. 

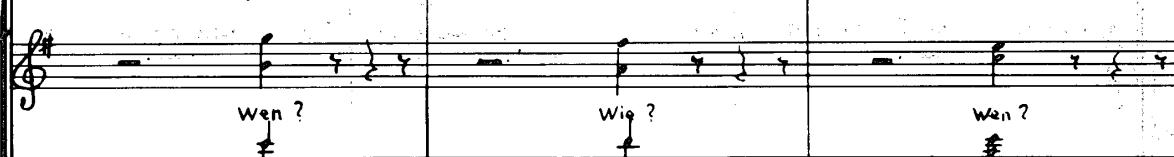
Crt. 

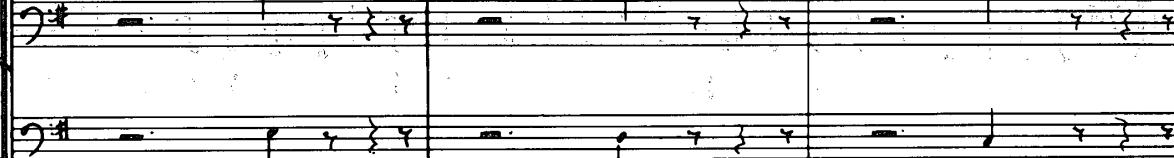
zu 2

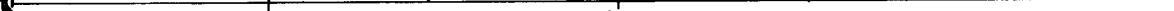
Fl. 

Ob. 

VII. 

Vla. 

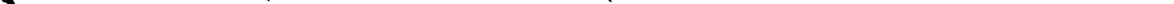
S. 

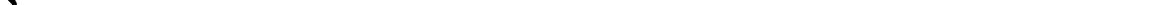
A. 

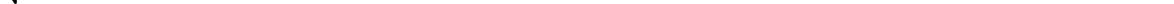
Wen?

Wie?

Wen?

T. 

B. 

Crt. 

〔楽譜 7〕

VI.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Cnt.

Fl.

Ob.

VI.

Vla.

S.

A.

T.

B.

seht auf uns-re Schuld,

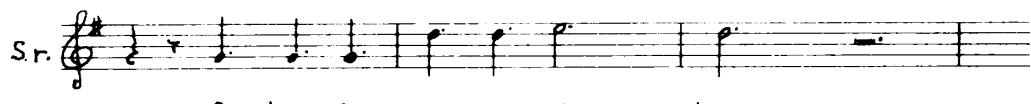
Wohin? Wohin?

Wohin? Wohin?

Wohin? Wohin?

Wohin?

〔樂譜 8〕



O Lamm Got - - tes un - schul - - - dig

〔樂譜 9〕



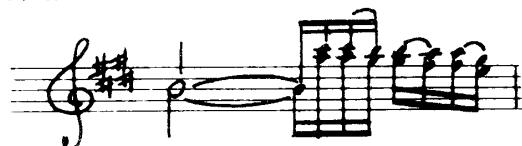
〔樂譜 10〕

Fl., Ob., Vl., Vla., S., A., T., B., Cbt.

〔樂譜 11〕



〔樂譜 12〕



〔楽譜 13〕



〔楽譜 14〕

Fl.

Oboe

Vcl.

Vla.

S.

O Mensch, be - wein' dein' Sün- de — groß;

A.

T.

B.

Bass.

Tasto Solo

〔楽譜 15〕

The musical score for orchestra and piano, page 15, features eight staves of music. The instruments listed from top to bottom are: Flute (F1), Oboe (Ob.), Violin (VI.), Violin (VIa), Cello (Cst.), Flute (F1), Oboe (Ob.), Violin (VI.), and Cello (Cst.). The music is in 2/4 time. Key signatures change throughout the piece, indicated by sharps and flats. Measures show various note patterns, including eighth and sixteenth notes, with slurs and grace notes.

〔楽譜 16〕

Fl.
Ob.
Vi.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Cnt.

Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der
 Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der
 Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der und
 Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der